

Состояние перманентного кризиса стало едва ли не нормой для современного человечества. Однако нельзя отрицать, что для модернистских тенденций в искусстве, литературе и культуре в целом кризис – наиболее комфортное состояние: оно повышает ставки на новации, позволяет радикализм, востребует сильные методы и сильных личностей. Тенденция, увы, не ограничивается модернизмом как периодом. Архитектура, склонная к выразительным «красивым жестам», нацеленная на острое эмоциональное воздействие, и сегодня немало способствует распространению онтологического кризиса, засоряет ментальную сферу.

**Ключевые слова:** проблема онтологии в архитектуре; генезис онтологического кризиса; прикладные архитектурно-проектировочные онтологемы; архитектурное проектирование как проблема; бункер как прототип; эстетизация катастрофы. /

The state of permanent crisis has become almost a norm for contemporary humanity. However, one cannot deny that for modernist tendencies in art, literature and culture in general, crisis is the most comfortable state: it raises the stakes for innovation, allows radicalism, and demands strong methods and strong personalities. The trend, alas, is not limited to modernism as a period. Architecture, prone to expressive 'beautiful gestures' and aimed at acute emotional impact, even today fosters the spread of ontological crisis, while cluttering the mental sphere.

**Keywords:** the problem of ontology in architecture; genesis of the ontological crisis; applied architectural and planning ontologems; architectural design as a problem; bunker as a prototype; aestheticization of a disaster.

# Архитектурное проектирование и онтологический кризис / Architectural design and ontological crisis

текст

**Петр Капустин**

Воронежский  
государственный  
технический университет /

text

**Petr Kapustin**

Voronezh State Technical  
University

Массовые волнения в Бразилиа. Тысячи арестованных. Возмущенные толпы скандируют политические лозунги на фоне безмятежных гигантских «пиал» О. Нимейера. Нет, архитектура, разумеется, не должна реагировать на злобу дня, это не ее масштаб, не ее ритм, не ее дело, наконец. Но впечатления столкновения разных миров избежать не удастся.

Нимейер полагал, что все конфликты закончены, он проектировал для наступившего века гармонии и человеческого достоинства, совместно с Л. Костой закладывал город равных возможностей и добрых, разумных, деловых взаимоотношений. Все это, разумеется, давно осыпалось. Давно Умберто Эко осуществил жесткий, нелюбимый анализ грез и реальности Бразилиа в «классической» работе по архитектурной семиотике. Давно уже все сказано и о самом Нимейере, и об архитектуре этого извода. А шок все равно возникает. Архитектура уводит нас от реальности? Ее надменная суггестия усыпляет критическое мышление, переводя воображение в область абстрактной композиции, не позволяя уже думать о людях, обществе, проблемах вокруг, и оттого столкновения с реальностью оказываются столь ошеломительны?

## Кризис как он есть

Онтологический кризис – утрата понимания мира, в котором мы живем. Состояние нередкое в культуре (но, заметим, совершенно неведомое традиции; когда традиционное общество входит в кризис, когда в нем начинают звучать вопросы на подрыв очевидности и торжествующей мифологии, оно тем самым входит в культуру, как то случилось с классической Грецией). Не будучи редким, состояние онтологического кризиса всякий раз в истории инстигировало новые парадигмы и учения, верования и культы, – чем ближе к нашему времени, тем более гротескные и выморочные (что относится как к культам, так и к научным парадигмам, например космогоническим). Но сегодня самих парадигм и учений столько, что в пору диагностировать эпистемологический кризис во всей их разноголосой массе, – в этой ситуации еще одна новая парадигма дела не спасет.

Мир никогда не был для человека прост и легко постижим, он являл собою загадку и вызов во все времена, но времена бывают разные. В одних временах картина мира задана с жесткостью неимоверной, против которой невозможны акты сомнения, где частной воле остается лишь верифицировать свои собственные идеи, да и идеи почти невозможно счесть персональными. А бывают времена, атмосфера которых способствует всеобщему скепсису и целенаправленному противостоянию «холодным истинам мира», когда известные и доступные знания и представления объявляются мороком и фейками. Онтологический кризис связан с распадом или прекращением действия «картин мира» – собирательных онтологем, в рамках которых так или иначе осмыслена повседневная жизнь, обретают место и масштаб события и подвиги, праздники и трагедии. Существование в эпоху онтологического кризиса беспокойное, ненадежное, но веселое; беда лишь в том, что далеко не всем такой род веселья по душе.

Причины и действие онтологических кризисов намного превосходят любую отдельную мифологическую, религиозную или научную парадигму (хотя могут начаться в ней), профессиональную норму или цеховое предание. В том числе и архитектура, какова бы она ни была, – не причина онтологического кризиса, а эффекты его охватывают круг занятий и представлений, далеко уходящий за пределы поля профессиональной ответственности архитекторов. Тотальные кризисы начинаются не в архитектуре, не в архитектуре же они разрешаются. По крайней мере в последние несколько тысяч лет. Этот тезис принципиально важен для нашего дальнейшего рассуждения, поскольку цель настоящего текста – выяснение места архитектурной деятельности и присущих архитектурно-проектной профессии способов мыслить свои объекты, воображать ареалы и контексты их существования, предъявлять идеи и замыслы в той или иной их соотнесенности с той или иной реальностью. «Выбор» реальности, равно как и детерминация «объектов» профессиональной заботы, далеко не всегда оказываются предметами собственно архитектурно-проектного мышления, они чаще всего задаются доминирующими представлениями эпохи, но исключения возможны



и известны (что лишь обостряет проблему). Однако даже не будучи причиной онтологических сбоев в восприятии и понимании мира, архитектура несет существенную долю ответственности за поддержание и распространение кризисных мироощущений, за их культивирование и эстетизацию. Об этом мы и намерены вести разговор ниже.

Поскольку обсуждаемая проблематика имеет существенную историческую глубину, избежать краткого экскурса по истории вопроса невозможно.

### Древний мир. Традиция и ремесло

Одним из головокружительных обобщений современной историографии является термин «Древний мир». Мир этот, разумеется, обширен и разнообразен, он далек от монотонности и единства, хотя и полон деспотиями, а идея Единства – одна из центральных для него, правда, уже на закате. Похоже, именно интенция к единству – как представления, так и власти, а за ней и идеологии, веры, морфологии пространства и архитектуры – оказалась для древних роковой. Ученик Аристотеля проявил недюжинные способности к объединению разнородного, тем самым нивелируя мечом и сжигая огнем различное, одновременно смешивая его «словно в дружеском кубке», по словам Плутарха. Организованный Александром Македонским микс поставил его гигантскую империю на грань: она зависела от единства воли и представления, удержать которые кроме самого Александра оказалась некому. Первый опыт глобализма стал заложником воображения; ни картину, ни даже карту нового мира сохранить не удалось.

Архитектура живет регионами, умирая в глобальном, потому и век Александра (увы, намного превышающий ему богам 33 года) не стал веком взлета архитектуры. Утратив эллинскую гармонию, она не приобрела имперского величия; империю как регион (или суперрегион) удалось построить лишь Риму.

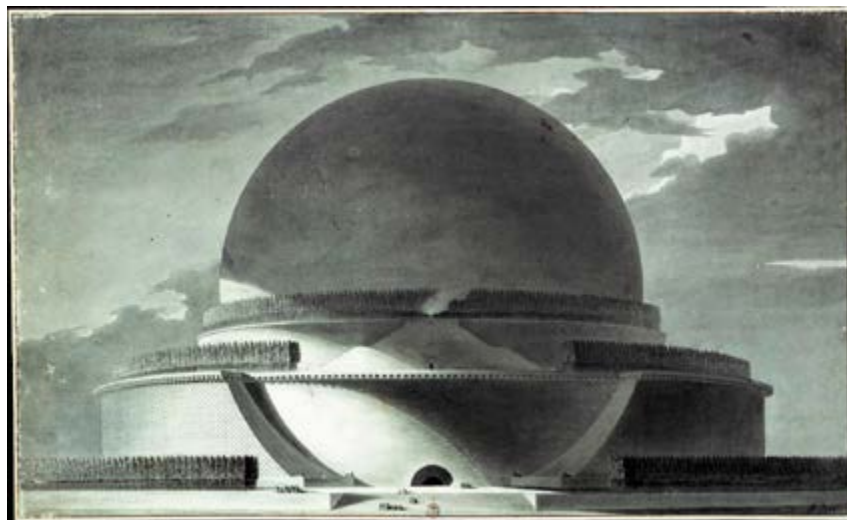
Но задолго до своей концентрации в империи, с их непомерными притязаниями, вечным дефицитом связности и с их эпическими распадами, «Древний мир» умел создавать и культивировать устойчивые соцелостности значений и выражающих их форм. Это пресловутое

«выражение» в XX веке, или даже чуть раньше, станет идефиксом для новых проектно-художественных профессий; они будут стремиться к нему, имитировать изо всех сил, но так и не достигнут утраченной в Золотом веке непринужденности объективации идей. Ведь для последней требуется картина мира без швов и лоскутных заплат – такая, которой давно уже нет [1].

Внятные и относительно устойчивые границы ойкумены, данные богами и предками постулаты, пришедшие из преданий и известные едва ли не до рождения «формы» окружающих вещей и пространств, равно как и способы их трактования; все еще живые, полнокровные символы, – вот основы традиционного зодчества. Недоступные нам основы.

Нельзя сказать, что архитектура Древнего мира была безмятежна. При свойственной ей монументальности и способности довлеть (таков заказ жрецов и властителей) в ней немало драматизма, даже внутреннего беспокойства, иногда – надлома. Таковы некоторые гробницы Петры, греческие храмы на юге Сицилии, или, например, внешне спокойный храмовый комплекс Хатшепсут. Здесь нет кризиса онтологии, хотя мировоззрение иной

в Рис. 2. Кенотаф Ньютона. Архитектор Э. Л. Булл, 1784. «Классический» век еще верил в то, что методами новой науки можно воссоздать утраченную целостность мира – мир казался не столь уж большим и сложным, едва ли не полностью изученным. Но тревога проникает даже в архитектуру. Зарождающееся архитектурное проектирование уже демонстрирует свою несущую силу





^ Рис. 4. Второй Гетеанум, Дорнах, Швейцария. Архитектор (!!) Р. Штайнер, 1928. Эсхатология рубежа XIX – XX веков не вмещается ни в какие из известных доселе форм – как в литературном, так и в архитектурном дискурсе. Возгонка суггестии в архитектуре достигает в экспрессионизме, пожалуй, исторического максимума



^ Рис. 5. Башня Эйнштейна, Потсдам. Архитектор Э. Мендельсон, 1921. Бюргерский контекст постройки явно не то, что могло бы удовлетворить автора. Перед нами – один из прекрасно артикулированных примеров величественной архитектуры на фоне грозового неба. Экспрессионизму нужны катастрофы для оправдания своей пафосности

1. М. Хайдеггер подчеркивал исчислительный, «считающий» характер новейшей европейской «рацио». «При этом слово «считать», – писал он, – понимается в более широком смысле, который слово *ratio* (исначально – слово римского торгового языка) получает уже у Цицерона в то время, когда греческое мышление перенимается римским представлением» [14, с. 212]. Дефициентность «счета», связанных с ним онтологических представлений и обслуживающих его семиотических средств в сравнении с тем, что Хайдеггер именовал «достойным мышления», принципиально важна для нашей темы. Напомним также о разделении новейшей европейской рефлексии на семиотику и аксиологию (в ущерб последней) [15]. Семиотика глуха к ценностям, ставка на нее способна породить то, что Платон именовал эйдолонами – ложными эйдосами или вещами без сущности.

> Рис. 3. Д. Б. Пиранези (1720–1778). Остатки акведука Нерона. Руина как культурный код. Руина у Пиранези не столько отсылка к величию Рима, сколько фиксация актуального состояния мира и сознания. Аркада – великий и непреходящий участник руин

раз кардинально менялось, как при реформе Эхнатона и последующей контрреформации. Смена постулатов происходила крайне редко, и уж если происходила, то неизменно в границах ойкумены, совпадающей с регионом значений; институты власти и жречества оставались неизменными, а недовольные подавлялись.

Архитектура же *par excellence* оставалась выше сиюми-нутных политических или идейных дрязг; ее невозмутимая укорененность в базовых структурах мира сомнению, насколько можно судить, не подвергалась. Зодчий, такой как Имхотеп, строитель пирамиды и заупокойного комплекса Джосера в Саккара, или Сененмут, «застройщик» Дейр-эль-Бахри, ни в малой мере не был и не мог быть профессионалом – уже в силу отсутствия соответствующей профессии. Но и потребной властью, и жреческими компетенциями он, очевидно, обладал. Жречество же, с которым тогда была неразличима архитектура храмов, в несравнимо большей мере обладало «рычагами» воздействия на реальность, нежели сегодняшний ползучий консюмеризм, или даже то, что грезились Корбюзье за его лозунгом «Архитектура или революция».

#### Новое время. Рацио и профессия

Однако все меняется с ослаблением религиозной картины мира, с формированием естественнонаучной парадигмы, появлением первых конфигураций проектирования, со становлением профессии. Все это происходит прак-



тически синхронно – в Новое время (еще одна замечательная историографическая абстракция: будто времена бывают старыми или новыми, и кто тогда мы, нынешние, в этой многовековой ретроспективе «нового?»).

Новое время – это прежде всего распад традиционного общества, утрата монополии религии на мировоззрение, т. е. онтологию; начало заката ремесла, бывшего высоким и требовательным институтом (окончательная смерть его случится во второй половине XIX столетия, в эпоху У. Морриса и К. Маркса). В таких экстремальных с точки зрения всех тысячелетий предшествующей истории условиях не покажется чем-то особенным локальная, уже вполне профессиональная (начало архитектурной профессии со всеми оговорками можно отсчитывать с 1671 года, с первой европейской – французской – академии архитектуры) история сведения всего содержания деятельности к набору догм и методических правил. Эпоха требовала точности и определенности, она приветствовала простоту и редукцию, отрицала всякий морок, не озаренный светом просвещенческого разума.

Рационализм выступил на мировой исторической сцене в роли самого пафосного и самого нелепого самоубийцы. В самом деле, сделать все ставки на одно только торжество Разума, силу которого, его пределы и возможности только-только начали для себя открывать, – это шаг смелый и вполне безумный. Но... «разум был крив», как позже скажет Умберто Эко (в «Маятнике Фуко» [2, с. 23]). Квинтэссенцией «рацио» (в точном смысле – пятой субстанцией, дополняющей и исправляющей Природу) стал в Новое время знак, просвещенческая концепция знака.

«В общем, – читаем мы в «Эмиле», – заменяйте вещь знаком лишь в том случае, когда ее нельзя показать, так как знак поглощает внимание ребенка и заставляет его забыть о самой вещи» [3, с. 449]. Ж. Деррида, цитируя Руссо, пишет о «катастрофе восполнения» и связанными с ней новыми, насильственными функциями знака. В ситуации «смерти символов и кризиса знаков», однако, не являются ли именно предметные идеализации науки заместителями утраченных символов и стоящих за ними сущностей, «вещей», которые теперь нельзя показывать? Не ими ли стремятся заполнить вакуум физиче-

> Рис. 6. Вилла Савой, Пуасси, близ Парижа. Архитектор Ле Корбюзье, 1929. Что произошло на планете, после чего жилой дом человека стал выглядеть вот так? Что за катастрофа случилась – если не с миром в целом, то с паттернами восприятия и нормами оценки? Привычка видеть в таком «новую» норму уже столетие отравляет наш вкус и мироощущение. «Модернисты, как известно, освободили множество не тех призраков и добавили изрядное число глухих нот к официальной гамме наших визуальных средств», писал М. Мерло-Понти еще в 1960 году [21, с. 21]. Х. Майер в 1933 году назвал довоенные постройки Корбюзье «изысканно-легкомысленными фельетонами» [22, с. 364]. Но, кажется, здесь все всерьез. Послевоенные шедевры мэтра обретут тяжесть, бункерные бойницы и толщину бетонных стен (ничем не оправданную), но и в ранних уже видна нешуточная угроза целенаправленного подрыва повседневных норм



v Рис. 7. Луиджи Моретти, интерьер, 1950. Драматизация пространства на грани фола. То ли здесь уже произошло убийство, то ли оно лишь пока замышляется (архитектором?). Л. Моретти – один из наиболее экзальтированных авторов итальянской школы



ской вселенной – холодной и равнодушной – пионеры новоевропейской науки, будучи сами людьми иной, гибнущей их усилиями, картины мира? В той, донаучной и неразвлещенной картине, символы были еще живы и держали собой всю экзистенциальную сферу, как и всю онтологию. Свято место опустело. И оно заполняется люциферическими миражами – световыми симулякрами объектов, для которых объекты реальные – подобие платоновых «теней». Подлог прост по схеме: неясная и не показавшаяся самим естествоиспытателям реальность конструируется рационально<sup>1</sup>, моделируется в материале знаков. Действительность науки начинает стремительно разворачиваться, покрывая собою любые вопрошания о реальности, переводя их в количественные вопросы и давая им квантифицированные оценки. Отождествление замещенного с замещающим – самая суть семиотики натурализма<sup>2</sup>. Однако эта «простота» имеет далеко идущие следствия. Для наших задач здесь выделим лишь три следствия из плотного «пакета» актуальных и доныне жестких излучений «Большого взрыва» Просвещения.

Естественно-научный тип объективации закрепляется как универсальная норма познания и как норма творчества (что, к слову сказать, весьма скоро приводит к утрате способности видеть границу между когнитивным и креативным).

Создается образец и самая модель рационалистического проектирования, очень скоро утратившего метафизическую универсальность, масштаб видения и ответственности, ставшего повседневным специализированным средством работы в областях, ранее обходившихся без столь вычурной и двусмысленной техники мышления, а также в областях специально под себя вновь организованных самим рационалистическим проектированием.

Свет – новый свет, отличный от света традиции и фаворского света, – становится не только ключевой метафорой, но и едва ли не первым образом Нового времени. В архитектуре он развернется в полную силу – но лишь как феномен оптики и как квази-символическая форма<sup>3</sup>.

Формируемая архитектурная профессия, т. е. такая форма организации деятельности, которая, в отличие

от ремесла, опирается на обезличенные формы хранения и передачи знаний (а не только умений), на массовую (а не «штучную») подготовку кадров и специфические институты теории, истории, критики; востребует собственные онтологические представления – даже в прямом и техническом смысле: надежные ответы на вопросы как мыслить свои объекты работы, как с ними действовать. У ремесла таких вопросов не возникало, там действовали конвенции – образцы и прототипы, значение которых было священным, по меньшей мере освященным авторитетом предков. Новорожденная (трусам А.-К. Катрмера де Кенси (1755–1849), Ж.-Н.-Л. Дюрана (1760–1834) и др.) архитектурная типология (и как форма организации профессионального сознания, и как новая научная дисциплина) направлена на выполнение этой задачи: она призвана рационально заменить и психологически заместить утраченные культурой прототипы традиционного переживания и использования пространства. Иллюзию устойчивости удается поддерживать почти два столетия – до начала XX века.

### Модернизм. Стерильность и драматизация

Эра модернизма в архитектуре (в отличие от эпохи модернизма (или эры модерна) в философии и культуре, и от модернизма, например, в живописи) началась с ос-

2. Не будет ли позже объявленное проектом структурализма различие означающего и означаемого камуфлировать именно это, уже состоявшееся отождествление? Разбирая проблематику моделирования, мы можем увидеть, что такое предположение не лишено оснований.

3. Мало где, как в метаморфозах света в эпоху рационализма и всего, к рационализму привычно приписываемого, отразится онтологический упадок архитектуры, а вместе с ней и всей культуры нашего времени. Свет всегда много значил для архитектуры, а еще больше – для религиозного сознания. Свет не был физическим эффектом, он рассматривался как дар, знамение или уж как материал, т. е. понимался онтологически (его онтологический статус существенно выше пресловутого «пространства», а главное – более... реален). Но в новоевропейских «опытах светоносных» (Experimenta lucifera – термин Ф. Бэкона) и последующих экспериментах циничного светского разума [16] действие со светом сводится к эстетике размещения освещенных тел, к оптическим эффектам, к инсоляции. Свет, как и все иное, оказался расколдован. Однако свет в архитектуре с ним множество связанных с ним вопросов достойны отдельного рассмотрения

> Рис. 8. Дворец конгрессов, Рим. Архитекторы А. Либеры, Л. Зандри, 1938–1954. Архитекторы XX века неуклонно проектировали и строили храмы неведомых темных культов. Экспрессионистская эзотерическая интенция, приобретая любые формы, неизменно требовала жертв, и не всегда виртуальных



воения прорывных достижений авангарда, с довольно прагматичного и лишённого сентиментальности соединения всего полезного, что можно «припаять к примусу» вновь организуемой конфигурации деятельности, продуцируемой баухаузами и вхутемасами – институтами утилизации авангарда [4].

О модернизме и авангарде сказано много, но все еще недостаточно для того, чтобы окончательно остыть к этим фигурам нашей истории. Героизация авангарда и не основанная ни на чем апология якобы незамутненного триумфального шествия модернизма (вплоть до середины 1970-х, где он почему-то бесславно кончается), – все еще, увы, не вырванные с корнем из наших учебников страницы лжи и подлогов. Быть может, проблематика онтологического кризиса, который был в эту эпоху усугублен и закреплён, способствует давно чаемому переосмыслению случившейся тогда катастрофы.

То, что речь должна идти именно о катастрофе, не оставляет никакого сомнения. В ряду историографических идеализаций, которые мы по ходу изложения отмечаем, идеализация модернизма – одна из наиболее лукавых и «скользких». Модернизм, сколько бы его ни ругали постмодернисты и все другие, точно «лег» на годы своего, по крайней мере номинального, доминирования. То есть перед нами наличествует внятный предмет проблематизации и критики, какой трудно найти, например, за маркером «экспрессионизм», который рассыпается на авторские манеры, эзотерические школы, травматические эксцессы и прочие мотивы субъективной реакции на тревоги беспокойного времени. И онтологические измерения такой трактовки модернизма куда как впечатляют: уверенная поступь Единой Идеи,

утверждение нового мира, победный ритм локомотива Истории... Подобные образы возникают при чтении апологий модернизма у таких авторов, как Г.-Р. Хичкок, А. Уиттик, Ю. Едике, М. Рагон, Б. Дзеви и др. Однако мы рискуем предложить иную интерпретацию если не происхождения, то морфологии и характера модернистского мироощущения.

Выскажем парадоксальную формулу, сконструированную по известному образцу: модернизм есть стерилизованная экспрессия плюс драматизация всякой абстракции. Экспрессионизм, кажется, недооценен в генезисе модернистской суггестии. Но он в ней не явен, «снят», по Гегелю. Драматизация у модернизма, в отличие от «чистого» экспрессионизма (если не у Р. Штайнера и Э. Мендельсона, то у Р. Вине с его «Кабинетом доктора Калигари»), проходит не по обнаженным нервам и прочим рецепторам, но по вполне интеллигентным каналам восприятия. Особенного совершенства в этом деле достигли к 1950-м годам итальянцы, имеющие редкую (как оказалось) возможность десятилетиями практиковать модернизм в его наиболее раскрепощенных вариациях. Но и у Корбюзье в конце 1920-х, если верно посмотреть (чем и отличаются хорошие фотографии), в той же вилле Савой все уже налицо, а именно: «упакованная» в белые коробки экспрессия голой и самодостаточной геометрии. Драматизм появляется в силу самого способа «упаковки» – это отнюдь не «конденсаторы функции», о которых грезил Я. М. Гинзбург, и совсем не те исходные units, которые взыскали пионеры абстракции и иже с ней – от П. Сезанна до П. Мондриана и К. Малевича. Корбюзье уверенно формирует из загородного дома его «изнанку»: прямоугольники помещений

> Рис. 9. Атлантический вал (Atalntic Wall), фото Поля Вирильо





^ Рис. 10. Святилище семейства Барион, Тревизо. Архитектор К. Скарпа, 1968–1978. Игра в онтологические страсти захватывала даже лучших архитекторов XX века, что уж говорить о постройках за гранью профессионализма, а ведь их немало



^ Рис. 12. Церковь Сен-Пьер, Фирмини. По проекту Ле Корбюзье, 1960–2006. Безадресная экспрессия и маньеризм деталей могли бы стать разоблачительными, даже смехотворными, если бы не авторитет автора. Такие конвенции (согласие на усвоение в профессиональном/общественном вокабулярии и дальнейшее культивирование в статусе нормы) и создали онтологический кризис в архитектуре к нашему времени

на фасаде (изнутри наружу?) – лишь код, кодифицируется же не проживание в доме, а его противоположность, отчего здание так напоминает... funeral homes, похоронное бюро. Но оставим такой разбор для другого случая, ведь наш предмет здесь – не стилистика и аллюзии, а предельные конфигурации сборки представлений о мире и населяющих его объектах, в том числе объектах архитектурной заботы.

Объекты эти (что называется, внезапно) обнаруживают природу, крайне далекую от всякого рационалистического объяснения и оправдания. В самом деле, вместо прямолинейных отсылок к утилитарным, т. е. низменным потребностям человеческого тулова, они демонстрируют приверженность к изгоняемому изо всех сил веками рационализма и науки духовному! Что заставило В. В. Кандинского написать трактат «О духовном в искусстве» (1910)? Вряд ли то был пропагандируемый на рубеже XIX и XX веков тренд к функции и оптимальности решений (кто бы его вообще принимал в расчет!). Дефициентность (принципиальная недостаточность) функционалистических представлений была опознана достаточно рано, раньше программы на второй тур конкурса Дворца Советов. То, что итальянцы именуют сегодня «рационалистической архитектурой», не забывая упомянуть и функции, и конструкции, и прочие прелести ранней модернистской фантазии, на самом деле есть довольно иррациональная по многим позициям архитектура, но феномен ее бесконечной привлекательности не исчерпывается набором опломбированных апологами модернизма доблестей, равно как и не объясняется им. Перед нами чистая «техническая» формула онтологического кризиса: явления не объясняются отсылками

к принципам, которые специально для того призваны. Источники происходящего – в чем-то ином, латентном, – скорее всего, пребывающем за пределами «дневного» сознания. И эта тенденция длится до наших дней.

#### Пляжные алтари

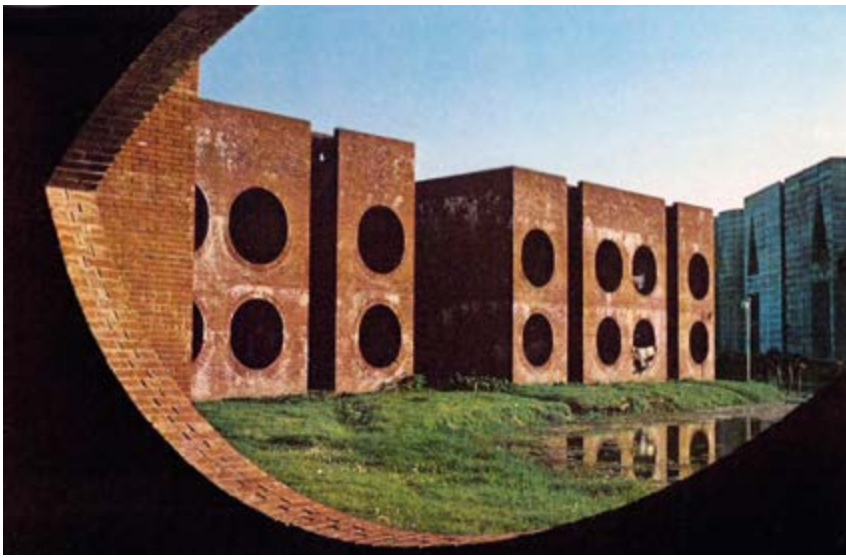
В послевоенной архитектуре такое бессознательное нашел («внезапно» – в связи с открытием доступа к западному побережью Франции с лета 1945 года) Поль Вирильо [5]. Оно вполне прогнозируемо: военные травмы, в данном случае – травмы ландшафта Европы: Атлантический Вал и другие укрепления Второй Мировой. Вирильо подчеркивает предмет своего интереса: удивительная выразительность этих сооружений. Правда, вопрос что именно они выражают, он оставил без ответа, разве что признал: долженствующие защищать, эти сооружения скорее пугают и вводят в депрессию обывателя, нежели даруют sense of defense, ради которого они вроде бы и создавались. Даже здесь функционализм дает сбой.

Нам важна тенденция формообразования, которая стоит за популярностью бункерной архитектуры в 1950–1960, да и в 1970-х годах. П. Вирильо прямо указывает на сакрализацию этих прототипов: «Каждый каземат был пустым ковчегом или маленьким храмом без культа». Бункеры, названные Вирильо «пляжными алтарями» (это не по А. де Саду), де-факто замещают в коллективном воображении разрушенные войной соборы Европы – еще одна грань онтологического замещения, еще один, и тотальный, случай смысловой подмены, становящейся привычной, еще один шаг к онтологическому кризису.

Привычность подмены состоит в том, что послевоенная гражданская архитектура повально станет имитировать

в Рис. 11. Бункеры и прочие тяжкие грехи архитектуры XX века фатально сказались на монументах войнам и революциям этого столетия. Они не только фиксируют скорбь о грозном былом, но и возводят его в культ, регулярно воспроизводя в подобии мрачных ритуалов





^ Рис. 13. Фрагмент комплекса национальной ассамблеи в Дакка, Бангладеш. Архитектор Л. Кан, 1961–1983. Онтологическая тревожность и выморочность архитектуры делают невозможным экзистенциальное погружение в нее, отменяют феномен присутствия. Вместо Dasein здесь торжествуют «прелести отсутствия» (так Чарльз Дженкс в свое время охарактеризовал деконструкцию, но принцип универсален)



^ Рис. 14. Музей скульптора Ханса Йозефсона «Ла Конджунта» в кантоне Тичино, Швейцария. Архитектор П. Меркли, 1992. Отчего унылая тоска стала синонимом «актуальной архитектуры»? Некому сказать: «Король-то голый!»? Дело, судя по всему, уже не во вкусе: сбит не только вкус и оптика, скрупулезно выстраиваемая с Ньютона, но и целый комплекс экзистенциальных и эсхатологических ожиданий

4. Ожидание конца света, разумеется, не изобретено XX веком, в нем оно лишь получило технический смысл. Эсхатологические настроения свойственны всей истории человечества (предположительно, с позднего неолита [17]), менялся лишь масштаб и предполагаемые причины (главная из которых – грехи человеческие). Не ново, стоит признать, и стремление использовать эсхатологические ожидания для обогащения и манипуляции.

стилистику бункера, его нарочито артикулированную брутальность (популярность брутализма известна): шершавые фактуры, следы опалубки, грубость деталей, общую небрежность и строительную спешку, возведенные в культ, ставшие своеобразной эстетикой. Эта эстетика захватила значительный ареал архитектурной практики, фатально сказавшись на монументах и мемориалах, возведенных в послевоенные десятилетия, на образности общественных и даже жилых зданий («единицы» Корбюзье в Марселе и Берлине и их многочисленные реплики, в том числе дом А. Меерсона на Беговой в Москве и пр.).

О чем говорит этот опыт Вирильо? О латентных и в принципе «незаконных» с точки зрения правоверного функционализма и конструктивизма источниках действительной инспирации архитектурной образности третьей четверти XX века. В самом деле, что стоит за «выразительностью» архитектуры брутализма, что она выражает? Опасности и тревоги мира? Но такие коннотации не оговорены ни в каких святках модернистского «нового бравого мира»! Напротив, в них царит оптимизм, простор (где он в бункере!); культ света (узкие лучи света из бункерных бойниц стали новым интерьерным трендом в эти годы)... Но истина же всем известна, хотя и не озвучивается открыто (что есть очевидный разрыв между смыслом и дискурсом). «Зачем продолжать удивляться формам современной архитектуры Ле Корбюзье? Зачем говорить о «брутализме»?» – восклицает Поль Вирильо. Зачем, если в бункерах все это есть, и в такой степени, что последующие десятилетия эволюции архитектуры модернизма кажутся лишь слабой имитацией найденного в Атлантическом вале и других подобных укреплениях?

Между тем молодая профессия ускоренно строит свою прикладную онтологию; она не оригинальна: это опять типология объектов, на этот раз функционалистская. Но у нее уже есть один скелет в шкафу – Паноптикон И. Бентама, очевидно и длительно влиявший на все эти бесконечные заклинания «логика и свет!» по поводу любой типологической ниши (А. Уиттик [6]), ответственный за доминирование идей дисциплинарного контроля, безопасности, гигиены. Мишель Фуко работал над «Надирать и наказывать» примерно в те же годы, когда Поль Вирильо собирал результаты своих многолет-

них экспедиций для будущей книги «Бункерная архитектура», и это уже эра архитектурного постмодернизма – типология зданий и сооружений сложилась и уже трещит по швам. 1980–1990 годы – время поиска альтернативных оснований для типологизации объектов архитектурного проектирования, методологического переосмысления самого понятия объекта и объективации.

#### Прекрасная катастрофа

«Прекрасной катастрофой» назвал Нью-Йорк Ле Корбюзье (по [7]). Пребывание в состоянии перманентного кризиса стало едва ли не нормой для человечества где-то с 30-х годов прошлого века. Кризисы социальные, экономические, военные, экологические и пр., не переставая восприниматься в качестве угроз, успели стать обыденностью, время от времени артифицируемой кризисами новых типов.

Но как бы ни были серьезны проблемы, каковы бы ни были причины кризисов для практик, считающихся базовыми, нельзя отрицать, что для модернизма в искусстве, литературе и культуре в целом кризис – наиболее комфортное состояние: оно повышает ставки на новации, позволяет радикализм, востребует сильные методы и сильных личностей. Модернистский вкус к кризисам, подобно вкусу предшествовавшей романтической эпохи к руинам, стал эстетически необходим: на фоне беспроblemного и тихого существования жесты революционного ниспровержения всего на свете выглядят бледно. Для архитектуры (так называемой антиархитектуры) и радикального проектирования второй половины XX века и вовсе требуется всеобщая катастрофа: лишь она оправдывает масштабные идеи и решения.

Так, понимание творчества Р. Б. Фуллера (как архитектора, дизайнера, теоретика проектирования, мыслителя и мистагога, да даже и как гениального инженера-изобретателя) невозможно без признания фундаментального для него значения катастрофы – реальной или виртуальной, случившейся или чаемой. Автор этих строк назвал творческий метод Фуллера «технологическим катастрофизмом»: «Можно сказать: технологический катастрофизм есть высшая и последняя стадия инженерного утопизма. Это не только действие в ожидании



^ Рис. 15. Дроп-Сити, Колорадо, «образцовая» коммуна движения «социального несогласия». Архитектор Р. Б. Фуллер и С. Баэр, 1965. Участие Фуллера в истории Дроп-Сити столь же триумфально, сколь и нелепо; но показательно: теория проектирования шестидесятых нуждается в экстремальном опыте не менее, чем маргинальное сознание шестидесятых нуждается в легитимной поддержке со стороны несистемных авторитетов. Результат на сегодня известен: произошла аннигиляция, ни от того, ни от другого не осталось

или предотвращении техногенных катастроф, но прежде всего – тип мышления, ориентированный на обеспечение и оснащение созидательной позиции человека в ситуации дряхлеющей катастрофы. Это – видение мира как постоянно и радикально меняющейся и искусственно изменяемой реальности, перед которой предстает Homo sapiens» [8].

Разумеется, эпоха развитого модернизма и Фуллера в частности – время постоянного ожидания ядерной катастрофы, вся атмосфера времени пропитана им<sup>4</sup>. Ожидание становится почти обыденной нормой, но ведь известен эффект трансгрессии, когда происходит срыв, рвутся сдержки, энергии прорываются вовне. Но и трансгрессия теперь отнюдь не ведет к открытию реальности, к реальному освобождению, напротив, она уже учтена, уже имеет архитектурные эквиваленты. «Опасность трансгрессии задает структурам повседневности еще один слой задач на бдительность, практически перегружая и затопляя традиционные антропологические горизонты беспредельным напряжением. Невыполнимость требования «помнить все и не спать», требования, восходящего к ранним утопиям модернизма, к Декарту, довольно быстро привила вкус к эклектике забвения и, с другой стороны, ко всякого рода упаковкам негативных и нежелательных энергий во внешне рациональную форму или оболочку. Таковы купола Фуллера, картины Э. Хоппера, фильмы А. Хичкока, сеансы тишины Джона Кейджа; таковы банки супа «Кемпбелл» у Энди Уорхола и многое иное. Упаковка – вид забвения в ожидании<sup>5</sup>. Она стирает границы между случившимся и страхом ожидания, обостряет антинатуралистическое наслаждение стояния на краю времен и пространств, у среза всех мыслимых различий» [8]. Выше мы упомянули стерильные коробки «белой архитектуры» – эти комфортные кенотафы традиционного образа жизни, здравого смысла, классической семьи, привычного габитуса. Стоит добавить «блобы» – идеальные пузыри слизи, способные переварить в своей утробе вообще всякий смысл.

### Проектная фабрикация

Суггестия предьявленной архитектурной формы – сильный прием убеждения в том, что перед вами что-то ре-

альное, достойное внимания и уважения, особенно, если грамотно использованы приемы артикуляции формы. «Со времен египетских пирамид [это] понятый и успешно эксплуатируемый прием объективации в архитектуре. «Вытолкнутое в объективацию» (выражение О. И. Генисаретского) и застывшее содержимое внутреннего мира автора всегда норовит выглядеть окаменевшей Истиной, даже когда она далека от музыки. Архитектура, несомненно, – мощное средство вменения, независимо от того, какие картины мира вменяются с ее помощью», – писали мы в работе о проблеме реальности в архитектуре [9].

В архитектуре традиционной такие феномены не составляли проблемы, более того, на них единственно и делали ставку. Картины мира и содержание вменяемого были утверждены самыми высшими инстанциями, а приемы артикуляции формы применялись грамотно *par excellence*. То есть онтологический кризис не грозил, напротив, царила онтологическая гармония. Космос мог быть и не всегда за человека, но он оставался космосом, что и воплощала великая Архитектура.

С приходом проектного метода, с его углублением в процессах разделения труда и обособления профессии архитектора-проектировщика, ситуация кардинально меняется. «В наши дни превалирует веселый дух экспозиций. Формы создаются теперь не инструментом строителя, а карандашом чертежника», – сокрушался в 1908 г. А. Лоос [10, с. 152]. Проектирование существенно перестраивает архитектурную деятельность, открывает новые возможности, но и несет новые риски, полной чашей испытые архитектурой XX века, – и на долю XXI еще много осталось.

Проблематика генезиса проектного мышления и его взаимодействия с традиционным архитектурным сознанием слишком обширна и до сих пор нетривиальна, чтобы попытаться даже слегка раскрыть ее в небольшой статье, тем более касающейся этой проблематики лишь стороной. Для задач настоящей статьи ограничимся лишь одним тезисом: именно проектирование (так называемое архитектурное проектирование [11]) ответственно за те явления заигрывания с кризисными и катастрофическими тенденциями, о которых у нас речь<sup>6</sup>. Пожалуй,

5. Ожидаемое катастрофизма несравненно важнее, экзистенциально и эстетически глубже натурально воспринимаемого события или результата состоявшегося разрушения, ибо «в ожидании все возвращается в непроявленное состояние» (Морис Бланшо [18]). Прием нагнетания пугающих ожиданий искусно применялся в фильмах А. Хичкока; С. Дали говорил о своей картине: вот корзина с хлебом за миг до ядерного распада. В архитектуре также драматическая «выразительность» предчувствия обычно глубже, нежели искусственные, бутафорские руины (как у группы SITE, например).

6. Представление о том, что проектирование есть неотъемлемый атрибут архитектуры, кажется нам одним из заблуждений обыденного и профессионального сознания. Это представление не подтверждается историей, оно отражает присущие лишь нашему времени взгляды в проекции на все остальные времена и регионы существования того, что мы по устоявшемуся заблуждению привыкли считать Архитектурой – якобы единой и неделимой, подчиненной всегда и везде одним и тем же «объективным законам». Но никакого проектирования, насколько мы сегодня способны понять, не могло быть и не было в ремесленно организованном зодчестве, занятом материализацией прототипов [19]. И дело, разумеется, не столько в наличии или отсутствии чертежей и прочих средств технического проектирования, сколько в самом характере деятельности в целом. Неразличение типов архитектурной практики по их проектному содержанию – одна из главных причин непонимания процессов возникновения и развертывания профессиональной формы организации архитектурной деятельности, модернизма и других событий давней и недавней истории.





< Рис. 16. Аркозанти, поселение альтернативного образа жизни, Аризона, с 1970 года. Архитектор П. Солери. Вдохновенно соединяя модернистский проектный глобализм, сектанскую убежденность и квазиэкологические лозунги, Паоло Селери сумел завлечь массу молодежи в свои стилистически ничтожные и онтологически выморочные поселения

7. «Ситуация «смерти» (предмета, вещи, живописи, архитектуры, искусства в целом и т. д.) является едва ли не обязательной для концептуальных построений авангарда; только с ее констатации (или создания) начинаются позитивные действия на «освободившейся площадке». Эту установку сознания и действия унаследовал и модернизм, для которого «генетический код» разрушения предшествующего до основания явился моральным оправданием пренебрежительного отношения к контексту, будь то контекст среды исторического города, природы, памяти или традиции» [20, с. 60].

началось все это с экспериментов *l'architecture parlante* – «говорящей архитектуры» французского революционного романтизма. Опираясь на семиотику Просвещения, на заимствованные у естественной науки приемы построения абстрактных идеализаций реального, провоцируя всплеск воображения и позволяя свободу комбинации форм (все более «беспредметных»), проектирование далеко увело архитекторов от статичного мира классических образцов и сакральных прототипов.

Представления об объектах профессионального труда становятся проблемой – онтологической проблемой. Попытки решить ее, как мы говорили выше, за счет построения типологий, оставляют открытой энергию разбухнувшей креативности, всякий раз способную игнорировать любые типологии и перечни; зияние всего неосмысленного в объектном «поле» профессии накапливается и становится таково, что в него «проваливаются» уже любые типы и виды зданий и сооружений: «Много ли есть онтологически реального в биржах, банках, в бумажных деньгах, в чудовищных фабриках, производящих ненужные предметы или орудия истребления жизни, во внешней роскоши, в речах парламентариев и адвокатов, в газетных статьях, много ли есть реального в росте ненасытных потребностей? Повсюду раскрывается дурная бесконечность, не знающая завершения», – писал Н. А. Бердяев (цит. по [12]). По Дж. Р. Р. Толкину, «самый чудовищный замок, который когда-либо извлекался из мешка великана в древних кельтских сказаниях, не только намного менее уродлив, чем любое промышленное предприятие, но и гораздо более реален» [13, с. 84–85].

«Ирреальность архитектуры не только нарастает от десятилетия к десятилетию, но и все менее опознается в качестве таковой самими архитекторами (манifestацию ирреальности как ценности мы здесь вообще не обсуждаем, однако, как известно, имеет место и она)... При уже сегодняшней мощи реализаторских машин можно что угодно реализовать, но это реализуемое не обретает тем самым автоматически категориальных прав Реального, а проект не получает право автоматически именоваться реалистичным. То, что подмены и отождествления все же происходят, – едва ли не главная беда

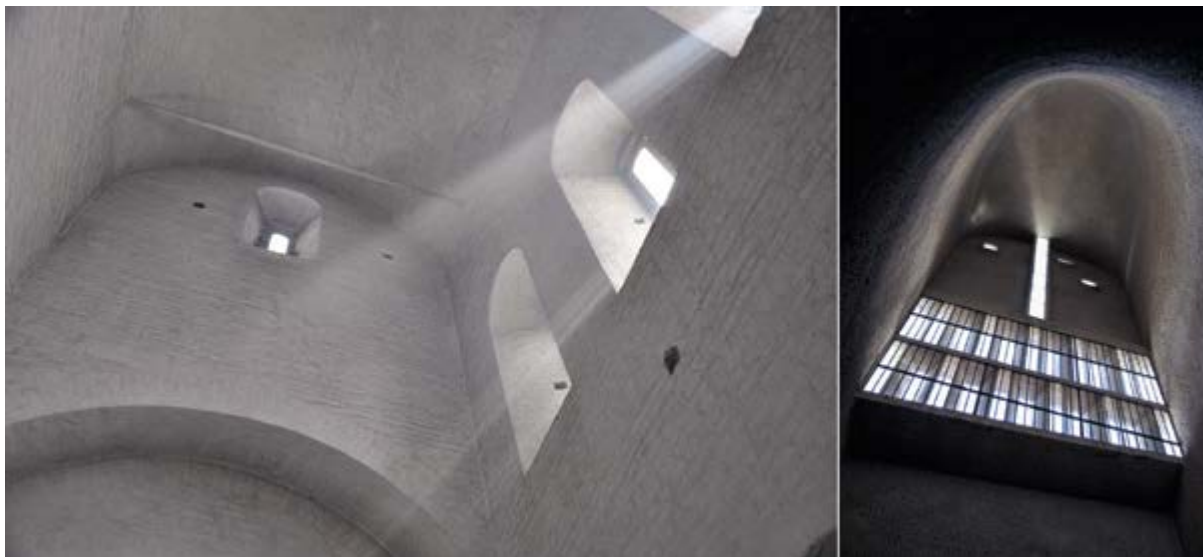
современности и точно главная вина архитектурной профессии сегодня. Экологический кризис – результат безудержного производства – может показаться старой доброй неприятностью в сравнении с уже начинающимся онтологическим кризисом – результатом самодостаточных реализаций» [9].

Сегодня приходится признать, что освобождение проектной креативности далеко не всегда сопровождается сомасштабным ему ростом рефлексивной дисциплины творцов-проектировщиков; гораздо чаще они становятся, по Платону, «фабрикантами эйдолонов».

### Итого

Онтология – это не мир как он есть, не Бытие (мы не знаем о нем ничего и сегодня). Онтология – наши построения, картины, парадигмы, гипотезы, прыжки и ужимки пред великим и вечным вызовом Бытия. Они могут оказаться относительно приемлемы какое-то время, могут быстро прийти в негодность, впасть в состояние кризиса. Чем мы проще, тем устойчивее, вернее и надежнее наши онтологиемы. Да чего уж, они и есть сама Истина! Но чем сложнее мы организованы, чем больше у нас знаний и чем больше в нас критицизма, тем короче срок жизни всяких объяснительных конструкций, парадигм, научных теорий или догм (с догматами веры сложнее: они, как оказалось, вне этой закономерности). Вероятно, совсем уж сложная организация и вовсе опережает всякие сроки жизни концептов и институтов, будучи вынуждена регулярно диагностировать их безвременную наступившую кончину<sup>7</sup>.

Однако скепсис и критическое мышление не позволяют обойти всех ловушек. Так, если мы строим логику наших действий – проектных, творческих, исследовательских – исходя из ставшего обычным требования научности, сиречь непротиворечивости, логичности и воспроизводимости (проверяемости) результатов, то тем надежнее мы погружаемся в пучину слепого доверия однажды принятым и усвоенным догмам, в особый тип суеверия – сциентизм. Стоит критической рефлексии «выдержать» сознание из него, как оно тут же рискует впасть в другую прелесть – попасть под обаяние художественного формализма, где «объектами» становятся, т. е. обретают



< Рис. 17. Свет в православном храме (слева, фото О. И. Генисаретского) и световые эффекты в капелле Роншан (справа, фото И. Г. Лежава). Пародия Корбюзье не только несет черты натуралистического гротеска, но и явственно сообщает: бога нет

плоть, фантомы субъективного воображения, стереотипы массовой культуры, модные конвенции или случайные ассоциации. А пространство обитания всего перечисленного уже научилось защищаться от строгих аналитических взглядов под маской актуального средства борьбы с тем или иным кризисом, прибегая к приему драматизации формы, совмещая мнимую очевидность с чаемой эффективностью (что в итоге дает лишь визуальную эффектность).

Начав с гуманистической борьбы за предотвращение экстремальных событий и их последствий, актуальное искусство, архитектура и проектность быстро осознали свою заинтересованность в катастрофах и кризисах, обнаружили в них не только эстетические, но и этические аргументы, выработали особую конфигурацию таких

понятий, категорий, образов, которая позволяет воспроизводиться кризисным ожиданиям, играть на их возгонке. И тенденция, увы, не ограничивается модернизмом как историческим периодом.

По крайней мере часть профессионалов сегодня активно используют указанную конфигурацию – вольно или невольно, и часть эта существенна. Так сама архитектура не только не способствует избавлению от кризисов, но провоцирует их – иногда прямо и непосредственно, но чаще тонко и опосредованно. Это неприятное «открытие» способно, в свою очередь, объяснить причины неразрешимости внутрипрофессиональных кризисных состояний: неадекватность форм видения мира (в том числе его частных «объектов») и знаний о нем; малую реалистичность избранных способов действия;

в Рис. 18. Свет в военном бункере (слева) и в интерьере дома, построенного для себя Й. Утсоном (справа). Сколько бы ни разглагольствовал именитый автор о «движении солнца» или самого «космоса» в его жилище, прототип его инспираций очевиден и очевидно убог. Прекрасный пример онтологической вторичности послевоенной западной архитектуры



> Рис. 19. Архитектурные эквиваленты всяческой трансгрессии давно уже стали модным вокабулярием для многочисленных подражаний. Заметим: «веселый дух экспозиций», особенно всемирных ЭКСПО, отнюдь не способствовал становлению архитектурного вкуса нашей и без того безумной эпохи [23]. «Профессия же пошла по обычному для себя сценарию морфологических пристрастий, по пути форсирования выразительности формального словаря, подчинив его идеологическим и/или коммерческим задачам. В результате она оказалась наследницей мертвого языка и заложницей прогрессистского самодвижения цивилизации XX века, в котором ей оставалось лишь делать «хорошую мину при плохой игре» – смысл используемого ею синтаксиса свелся к поддержанию конвенции о том, что архитектура все еще «выражает» дух современности» [24, с. 34]. Онтологический кризис в архитектуре сегодня, в отличие от Нового времени и даже от модернизма 1930–1950-х, чаще всего приобретает форму довольно натуралистических репрезентаций при полной их концептуальной беспомощности



иллюзорность модных конфигураций рефлексии; несогласованность социальной роли архитектора и способов построения им своего творческого самообраза и пр. Все эти и многие другие аспекты профессионального ментального пространства сильно «отравлены» описываемой интенцией. Осознать последнюю, выстроить ей альтернативы – важнейшая задача развития профессии нескольких последних и грядущих десятилетий.

#### Литература

- Капустин, П. В. Швы и шрамы архитектурной мысли // Проект Байкал. – 2022. – № 74. – С. 128–137
- Эко, У. Маятник Фуко. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 764 с.
- Деррида, Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
- Капустин, П. В. ВХУТЕМАС: вопросы к новому осмыслению // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3(235). – С. 12–17
- Вирильо, П. Бункер археология Пер. А. Тарханова // ARCHITECTON. Изв. вузов. – 1993. – № 2. – С. 91–99
- Уиттик, А. Европейская архитектура XX века. – М.: Стройиздат, 1964. – Т. 2. – С. 66–160.
- Norberg-Schulz, Ch. The Prospects of Pluralism // Architectural Design. – 1989. – Vol. 59. – N 11–12. – P. 9–13
- Капустин, П. В. На излете утопии, на изломе инженерии: Бакминстер Фуллер // ARCHITECTON. Известия вузов. – 1995. – № 1–2. – С. 55–59
- Капустин, П. В. Тезис о «леонидовщине» и проблема реальности в архитектуре и проектировании. Ч. 2 // ARCHITECTON. Изв. вузов. – 2007. – № 20. – URL: [http://archvuz.ru/2007\\_4/9](http://archvuz.ru/2007_4/9) (дата обращения: 15.01.2023).
- Лоос, А. Орнамент и преступление. Архитектура // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – С. 143–157
- Капустин, П. В. Существовало ли «архитектурное проектирование»? // Вопросы теории архитектуры. Архитектура: современный опыт профессиональной саморефлексии. – М.: ЛЕНАНД, 2017. – С. 75–87
- Онтологический кризис. – URL: [https://studbooks.net/666234/kulturologiya/ontologicheskij\\_krizis](https://studbooks.net/666234/kulturologiya/ontologicheskij_krizis) (дата обращения: 15.01.2023).

- Толкин, Дж. Р. Р. Дерево и лист. – М.: Прогресс-Гнозис, 1991. – 144 с.
- Хайдеггер, М. Положение об основании. Статьи и фрагменты. – СПб.: Алетейя, 2000. – 290 с.
- Генисаретский, О. И. Пространства рефлексивных состояний. – URL: <https://www.fondgp.ru/publications/пространства-рефлексивных-состояний> (дата обращения: 15.01.2023).
- Слотердайк, П. Критика цинического разума / Пер. с нем. А. В. Перцева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 584 с.
- Саввин, Н. Последний час Земли. Кто придумал бояться конца света, как он стал оружием манипуляций и почему никак не наступает? – URL: <https://m.lenta.ru/articles/2022/11/27/apocalypse/> (дата обращения: 15.01.2023).
- Бланшо, М. Ожидание забвения. – СПб: Амфора, 2000. – С. 113–114
- Капустин, П. В. Прототипы без проектирования? // Проект Байкал. – 2020. – № 66. – С. 68–75
- Капустин, П. В. История дизайна в документах: тексты, дискуссии, мнения: хрестоматия: в 3 ч. – Воронеж: Изд-во ВГАСУ, 2010. – Ч. 1. – 186 с.
- Мерло-Понти, М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
- Мейер, Г. Как я работаю // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – С. 362–364.
- Капустин, П. В. Всемирные выставки: экстремальная территория архитектуры // Архитектурные исследования. – 2019. – № 1(17). – С. 24–33
- Капустин, П. В. Век тотальной редукции // Проект Байкал. – 2019. – № 59. – С. 32–39

#### References

- Blanchot, M. (2000). *Awaiting Oblivion*. SPb: Amphora.
- Derrida, J. (2000). *Of Grammatology*. Moscow: Ad Marginem.
- Eco, U. (2001). *Foucault's Pendulum*. SPb: Symposium.
- Genisaretsky, O. I. (1999). *Prostranstva refleksivnykh sostoyaniy* [Spaces of Reflexive States]. Retrieved January 15, 2023, from <https://www.fondgp.ru/publications/пространства-рефлексивных-состояний>



Heidegger, M. (2000). On the essence of ground. Articles and fragments. SPb: Aletheia.

Kapustin, P. V. (1995). Na izlete On the eve of utopia, on the fracture of engineering: Buckminster Fuller ARCHITECTON. Proceedings of higher education, 1-2, 55-59.

Kapustin, P. V. (2007). Tezis o "leonidovshchine" i problema realnosti v arkhitekture i proektirovanii [The thesis of "leonidovshchina" and the problem of reality in architecture and design]. PART 2. ARCHITECTON. Proceedings of higher education, 20. Retrieved January 15, 2023, from [http://archvuz.ru/2007\\_4/9](http://archvuz.ru/2007_4/9)

Kapustin, P. V. (2010). Istoriya dizaina v dokumentakh: Teksty, diskussii, mneniya: Khrestomatiya: V 3 ch. [The history of design in documents: Texts, discussions, opinions: Reader: In 3 parts]. Voronezh: VGASU Publishing House.

Kapustin, P. V. (2017). Was there an "architectural design"? [Sushchestvovalo li arkhitekturnoe proektirovanie?]. In Issues of the Theory of Architecture: Modern Experience of Professional Self-Reflection (pp. 75-87). Moscow: LENAND.

Kapustin, P. (2019a). A century of Total Reduction. Project Baikal, 16(59), 32-39. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.59.1428>

Kapustin, P. V. (2019b). World Exhibitions: Extreme territory of architecture. Architectural Research, 1(17), 24-33.

Kapustin, P. (2020a). Prototypes without design? Project Baikal, 17(66), 68-75. <https://doi.org/10.51461/projectbaikal.66.1720>

Kapustin, P. V. (2020b). VKhUTEMAS: voprosy k novomu osmysleniyu [VKhUTEMAS: Issues for New Understanding], 3(235), 12-17.

Kapustin, P. V. (2022). The seams and scars of architectural thought. Project Baikal, 19(74), 128-137. <https://doi.org/10.51461/pb.74.22>

Loos, A. (1972). Ornament and crime. Architecture. In Masters of Architecture on Architecture (pp. 143-157). Moscow: Art.

Merleau-Ponty, M. (1992). Eye and mind. Moscow: Art.

Meyer, H. (1972). How I Work. In Masters of Architecture on Architecture (pp. 362-364). Moscow: Art.

Norberg-Schulz, Ch. (1989). The Prospects of Pluralism. Architectural Design, 59(11-12), 9-13.

Ontologicheskii krizis [Ontological crisis]. Retrieved January 15, 2023, from [https://studbooks.net/666234/kulturologiya/ontologicheskii\\_krizis](https://studbooks.net/666234/kulturologiya/ontologicheskii_krizis)

Savvin, N. (2022, November 27). Posledniy chas Zemli. Kto pridumal boyatsya kontsa sveta, kak on stal oruzhiem manipulyatsiy i pochemu nikak ne nastupaet? [The Last Hour of the Earth. Who invented the fear of the end of the world, how did it become a weapon of manipulation and why does it never come? Retrieved January 15, 2023, from <https://m.lenta.ru/articles/2022/11/27/apocalypse/>

Sloterdijk, P. (2001). Critique of cynical reason (A.V. Pertsev, Trans.). Yekaterinburg: Publishing house of Ural State University.

Tolkien, J. R. R. (1991). Tree and leaf. Moscow: Progress-Gnosis.

Virilio, P. (1993). Bunker Archaeology (A. Tarkhanov, Trans.). ARCHITECTON. Proceedings of higher education, 2, 91-99.

Whittick, A. (1964). European architecture in the twentieth century. Moscow: Stroyizdat.