

И.А. Шарапов

член Союза Художников России, АИАП ЮНЕСКО,

доцент кафедры композиционно-художественной подготовки,

аспирант кафедры основ архитектурного проектирования

Уральского государственного архитектурно-художественного университета

isharapov4@gmail.com

КОНЦЕПТ ОРНАМЕНТА В МАНИФЕСТАХ АРХИТЕКТОРА Б. ЧУМИ

Статья поднимает проблему исследования орнаментальной формы в архитектуре. Орнамент в контексте направления деконструктивизм представляется парадоксальным явлением, но, тем не менее, его присутствие маркируют концептуальные тексты архитекторов деконструктивизма. Орнамент исследуется в качестве формального аспекта, структура которого способна задействовать, связывать и продуцировать ряд существенных характеристик, определяющих архитектурное формообразование. Орнамент взаимосвязан с формой, семантическими, коммуникативными, формальными аспектами, которые интегрированы и локализованы в концептах, форме и пространстве архитектуры. Основу исследования составляют концепты, манифестации и теоретические изыскания архитектора деконструктивизма Бернара Чуми. Исследование фокусируется расширяет предметное поле орнаментальной формы в направлении концептуального и структурного аспектов. Феномен орнаментальной формы раскрывается как множественность абстрактных структурных возможностей, где парадоксальным образом актуализируются связи между предметными и абстрактными аспектами структуры орнаментальной формы.

Ключевые слова: архитектура, бинарные оппозиции, деконструктивизм, концепт, манифест, орнамент, парадокс

The article elevates the problem of studying ornamental forms in architecture. Ornament in the context of deconstructivism seems to be a paradoxical phenomenon, but, nevertheless, its presence is marked by the conceptual texts of deconstructivist architects. The ornament is studied as a formal aspect, the structure of which is able to involve, link and produce a number of essential characteristics that determine architectural shaping. Ornament is interconnected with form, semantic, communicative, and formal aspects that are integrated and localized in the concepts, form, and space of architecture. The research is based on the concepts, manifestations and theoretical research of the deconstructivist architect Bernard Tschumi. The research is aimed at expanding the subject field of ornamental form in the direction of conceptual and structural aspects. The phenomenon of the ornamental form is revealed as a multiplicity of abstract structural equivalents, where the connections between the subject and abstract aspects of the structure of the ornamental form are paradoxically actualized.

Keywords: architecture, binary opposition, concept, deconstruction, manifest, ornament, paradox

Орнамент в архитектуре традиционно рассматривается в качестве украшения и декоративной формы, используется для украшения и детализации зданий, сооружений [Аполлон..., 1997, с. 412]. Архитектура в своем развитии на протяжении XX века постепенно отказалась от использования орнамента, в его традиционном понимании развивая собственные существенные качества в позициях чистой формы. Так траектории орнамента в поле архитектуры обладают волнообразным движением и трактуются неоднозначно: с течением времени орнамент утрачивает актуальность для архитектуры, эту стадию развития орнаментальной формы маркирует публикация программного и настоящего эссе-манифеста 1908 года, «Орнамент и преступление» австрийского архитектора А. Лооса [Loos, 1930]. В задачи исследования входит обобщение понятий и направленное выявление основных закономерностей, присущих орнаментальной форме, в основании которой следует выделить структурные и формообразующие принципы, которыми оперируют орнаментальные построения. При выделении основных компонентов структуры орнамента необходимо отграничить позицию формы от семантических, типологических и стилистических наслоений. В результате мы

можем рассмотреть орнамент в качестве чистой и алгоритмически устроенной формы. Где важным аспектом представляется различение вариативных возможностей и наслоений, входящих в состав орнаментальной формы и образующих объем феномена орнамента, является исследовательской необходимостью, в которой усматривается структурное соответствие дисциплинарным приоритетам архитектуры. Основу орнамента формирует ряд позиций: ритм, направленность-протяженность, взаимообусловленная связь формальных компонентов, согласованность и пластическая систематизация изобразительного или абстрагированного материала. Для понимания характеристик предмета исследования следует обратиться к современным исследованиям для уточнения состояния корпуса орнаментальной формы и в соответствии с этими характеристиками подобрать методы исследования. В методы исследования входят индуктивный метод, который направленно обобщает понятие орнамента, так как корпус орнаментальной формы характеризуется на современном этапе исследований как «расплывчатый и неоднородный» [Иванов, 2018, с. 7]. Это высказывание современного ученого обуславливает вектор обобщения орнаментальной формы, который имеет значение как для искусства, так и для архитектуры – сферы, где происходят постоянные процессы структурного пересечения, синтеза множества дисциплин и областей профессионального знания в широком дисциплинарном поле. В спектральном анализе орнамента задействован сравнимо новый метод обобщения «дальнее чтение» [Моретти, 2016]. Метод направленно суммирует и очерчивает осевые, концептуальные характеристики корпуса предмета исследования. «В архитектуре декорация и орнамент несущественны, в то время как формирование пространства и связь масс является подлинной сущностью, чистые ясные формы, геометричность, активное использование ритма, чередования форм...» [Иванов, 2018, с. 168-169]. В этом фрагменте высказывания просматривается описание принципа орнаментальной формы и функционального устройства этого вида формы. Перечисленные позиции смело можно спроецировать на принцип устройства, выявляющий структуру орнаментальной формы. Обозначенный фрейм структурной основы орнамента проецируется на устройство концептуальных процессов архитектуры, имеющих отношение как к практике архитектурного процесса, так и к теории, в частности, к подходам формообразования, «представляющим сущность результатов архитектурной деятельности» [Раппапорт, 1990, с. 15]. Концепт «Абстрактный орнамент» исследуется на примере манифестаций архитектора Бернара Чуми.

Направление деконструкции в архитектуре XX века связано с дефрагментацией архитектурной формы, сопряженной с процессами, в которых разворачивается концептуализация взаимосвязей формообразования и орнамента, появляющегося парадоксальным образом в структуре архитектурной формы, где орнамент принимает значимое участие в процессах трансформации методов, традиций и формальных ценностей архитектуры.

Важной проблемой для понимания вектора развития архитектурной формы деконструктивизма в творчестве Б. Чуми являются теоретические точки отсчета, обозначенные в изысканиях архитекторов этого поколения. Множественные взаимосвязи траекторий развития архитектуры в период второй четверти XX века проявлены в программных заявлениях – манифестах деконструктивизма.

В поколение архитекторов-деконструктивистов входят Питер Айзенман, Даниель Либескинд, Бернар Чуми, Заха Хадид, Рэм Колхас. Эту когорту исследователи называют по праву второй волной авангарда в архитектуре XX века. Дискурс деконструктивизма интегрирует экстенсивные персонифицированные императивы в концептуальные манифесты и практику архитектурной формы, где осуществляется перерождение конструкции переживания внутренней природы архитектуры. Ключевыми точками метода деконструкции являются связи «контекста», «топологии», «события», которые трансформируются через «усложнение», и представляют совокупность «красных точек», актуализированных в опыте индивидуальных культурных акцентуаций. Эти точки составляют теоретически нагруженный контент, проявленный в манифестациях архитектуры, связанных с реальным контекстом [Айзенман, Колхас, 2017, с. 90-91].

Проблема орнамента в дисциплинарном поле архитектуры обозначена как предметный дискурс декора и украшения, относительно примата формы, но теоретические изыскания второй волны авангарда – направления деконструктивизма – развенчивают и пересматривают функцию орнамента в устройстве архитектурной формы. Позиции орнамента присутствуют в чертах концептуальных подходов – они закреплены в форме и связях реализованных проектов, пространств и теоретических изысканиях. Орнамент парадоксальным образом проявляется в текстах манифестов и программных высказываний архитекторов XX века. Поэтому исследование теоретического материала манифестаций позволяет выявить основные направления присутствия орнамента. Паттерн подхода к архитектурному проектированию Бернар Чуми связывает с «игрой языка», где в рациональных понятиях, противопоставляемых чувственному опыту, в аспектах нарратива и формальных составляющих раскрывается теоретический и концептуальный план подхода [Tschumi, 1996, p. 43]. И как отмечает французский исследователь Р. Кайуа, «игра граничит с глубинными архетипическими слоями и, в том числе, связана с позициями сакрального, «сакральное и игровое сходны между собой, поскольку они вместе противостоят практической жизни, но по отношению к ней занимают симметричные позиции» [Кайуа, 2003, с. 275]. Вариативность подхода обуславливается включением игрового аспекта, который предполагает орнаментальные абстрактные / вариативные предпосылки. Триада может быть сокращена до бинарной оппозиции – дихотомии или увеличена до полицентричной, регулярной или абстрагированной структуры, эта вариативность обуславливает орнаментальные предпосылки, которые входят в структуру формообразования архитектурной формы в силу корреляции. «Паттерн – великое ключевое слово наших дней», – семантический диапазон этого понятия охватывает как предметные, так и пространственные параметры значений: орнамент, узор, повтор, образец, модель, тип, последовательность, порядок или взаимосвязь элементов ... корреляция замещает причинную связь, и наука может продвигаться вперед даже без связной модели, единой теории» – пишет Франко Моретти, ученый из Стенфордского университета [Моретти, 2016, с. 335-337]. «Мир форм» отличается концептуальными связями, «распределение обуславливает паттерн, а паттерн предполагает наличие формальной структуры, таким образом, действие причинной цепочки развивается от формы к паттерну», – констатирует Моретти в многолетних исследованиях закономерностей и порядков связей в текстуальных корпусах европейской литературы. [Моретти, 2016, с. 338]. Из этого следует сходство качественных подходов к пониманию формы в архитектуре и литературе. Эти подходы обусловлены глубоко интеллектуальным и многокомпонентным бэкграундом, характерным для дисциплинарного поля архитектуры в целом, как практики, способной объединить в своем профессиональном корпусе практически «все» – по обобщающему и меткому названию манифеста архитектуры постмодернизма 1967 года Ханса Холляйна, «Alles ist Architektur» [Hollein, 1968, p. 2]. Из этого следует, что манифесты постмодернизма в определенной степени предваряют подход индивидуального понимания архитектурной формы деконструктивизма, которая явилась следствием большей выраженности персонифицированных концептов формы, помещенных в контекст смысловых и формальных переменных, направленно через включение игрового начала в формообразование «сближающих разрыв дистанции между фантазией и актуальной реальностью» [Buckley, 2015, p. 178]. Одной из позиций формообразования, непосредственно определяющей качественный состав и метод концептуализации формы, является понятие бинарных оппозиций. *Бинарные оппозиции* представляют концептуальный инструментарий архитектуры. Структура инструмента обусловлена противопоставлением действующих точек, которые могут стать основой формальных, теоретических, программных противопоставлений, в которых синхронизирована структура контраста, необходимого для маркировки диапазона разнообразия процессов и результатов в архитектурной деятельности. Схематическим примером объединения и систематизации противоположностей может послужить устройство структуры шахматной доски, где позиции белого и черного объединены в целостную систему и подчинены одновременно правилам структурного, ритмического, игрового и

орнаментального порядков. Форма / устройство бинарных оппозиций одновременно маркируют крайние точки, где пространство между позициями создает возможность диалога / взаимосвязи между противопоставленными понятиями и одновременно опосредованно моделирует спектр и градации значений, которые получают последующую артикуляцию в форме и концептах архитектуры. Таким образом, противопоставления оппозиций одновременно дополняют друг друга и создают поле, детерминированное онтологическим подходом, заключающим в свой круг отношения контекст – состав – объект. Представляет интерес возникновение в этом контексте понятия орнамент, проявленного в концептуальных границах созерцание / привычка, культура / автономность, орнамент / чистота – в совокупности или в отдельно взятой паре оппозиций, ориентированных на новые артикуляции опыта, находящегося в границах традиционных понятий, таких как отношения между внутренним / внешним, концепцией / реальностью.

Опыт архитекторов направления деконструктивизма в большей степени сложный и неоднородный, обусловленный стремительным развитием технологий, материалов и перманентно увеличивающимся массивом информационных данных. Бернар Чуми пишет: «Книги были для меня архитектурой, выставки были архитектурой, реклама была архитектурой, так как работа развивалась в плане идей и устанавливала пространственный диалог с другими дисциплинами, привела в итоге к проекту Де Ла Виллет» [Buckley, 2015, p. 178]. В этом высказывании Чуми, можно рассмотреть заметную отсылку к манифесту Ханса Холяйна, «Все есть архитектура» [Hollein, 1968].

Парк Ла Виллет расположен в северо-восточной части Парижа и является первым крупным проектом Б. Чуми, который принес международную славу архитектору. Чуми заявляет, что «парк является самым крупным когда-либо построенным зданием», проект реализует концепт и идею «прерывистого здания» на площади 55 Га [Tschumi, Publications, 1988]. Пространство парка включает несколько променадов, крытые переходы, мосты, тематические ландшафтные сады и здания, в которых расположены культурные институции: музей науки и техники, Город музыки, летние кинотеатры, конно-спортивный комплекс и др. Концептуальная структура проекта включает три слоя: поверхности, линии, точки. Их совокупность создает объем проектного концепта. Поверхности направлены создают открытость в организованном ландшафте, подчеркивают «свободу программных стратегий проекта», – этому способствуют материалы, приближенные к естественной среде: трава, земля, металл, гравий, бетон – рассказывает Чуми в фильме «Архитектура и деконструкция» (2012). План линий маркирован протяженными направлениями водных каналов, пересекающих пространство парка. Тема линии развивается также в направлениях озеленения променадов, которые формируют зеленый каркас. Его контуры на генеральном плане создают очертания основных геометрических фигур: прямоугольника, окружности, треугольника. Структура точек активизирует осевые направления, которые моделируют решетку – рассредоточенную регулярную систему красных точек, маркеров пространства – павильонов. На плане павильоны точно красным цветом индексируют регулярным повтором всю площадь паркового ландшафта, стратегически размечая перформативность объектно-коммуникативного конструкта парка, посредством контекстуально-встроенной модульной сетки в градостроительный план. Повтор модуля маркирует ось орнаментального ряда, пересечение осей создает проекцию модульной сетки. Формальные характеристики павильонов разнообразны, формы балансируют в границах очертаний конкретного / абстрактного построений. Также формальный концепт генерального плана отсылает к традиции русского авангарда, которая реализуется в базовых и «идеализированных геометрических фигурах», реализуя начертания, посредством смешанной структуры: фигур зданий, осевых направлений масс озеленения и линейной структуры променадов [Johnson, Wigley, 1988, p. 92].

Очертания форм павильонов развиваются в диапазоне свободных, но конструктивно-абстрагированных характеристиках, которые отсылают к идеям русского авангарда, в частности прослеживаются аналогии со знаменитыми павильонами русского авангарда 1923 года –

павильона «Махорка» и павильона СССР на Международной выставке в Париже, архитектор К. Мельников. Этот факт намечает адресный, пространственный, кросскультурный диалог, отсылающий к аспекту формообразования архитектуры русского авангарда. Красные маркеры павильонов развивают конкретный и одновременно абстрактный диапазон форм. Во-первых, «красные точки» маркируют планиметрическую осевую решетку «без центра и иерархии». Во-вторых, каждый павильон вписан в габариты кубического пространства, и его форма трансформируется в соответствии со сценарием «стратегии разнообразия», обусловленного реализацией функции. В-третьих, сетка решает организацию топологической задачи – градостроительного плана, точно индексирует пространство парка и одновременно опосредованно абстрагирует концепцию проекта [Tschumi, 1988, p. 4].

Концепт проекта противоречит массовому представлению о том, что в парке не должно быть строений, – эта идея принадлежит классическому дискурсу паркового строения Ф. Олмстеду, одному из архитекторов «Централ парка» Нью-Йорка, где он выстроил идеалистический ландшафт чистой природы. Парк не задумывался как реализация проекта ландшафтного типа, Б. Чуми предлагает реализацию социально-значимого пространства парка, представляющего культурный ресурс, доступный для всех, через интеграцию в ландшафт сценариев и программных возможностей проведения событийного досуга. «Архитектура – это не условия проектирования, а проектирование условий», – архитектор выстраивает текстовое высказывание как игровой паттерн слов, осуществляет орнаментальную инверсию в тексте, описывая одну из позиций, составляющих метод, в концептуальной работе «Архитектура и Дизъюнкция» [Tschumi, 1996, p. 258-259].

Сорок две красные точки формируют каркас структурной решетки, объектный ряд составляют здания, павильоны, скульптуры публич-арта. Структура красного включает и дополнительные, промежуточные, фрагментированные градации красных маркеров, которые развиваются в красных элементах благоустройства парка Ла Виллет. Маркеры решетки – павильоны, в концепции парка имеют общее концептуальное название «Folly» (от англ. – «каприз, причуда; павильон, украшающий сад»). Исторически тип павильонной постройки содержит ссылки на архитектуру барокко, шатры, гроты, павильоны, в которых архитекторы развивают идеи взаимосвязи архитектуры с природой и театральной декорацией в архитектуре, отсылая нас к форме причудливого орнамента, который в свою очередь содержит культурную интенцию античной полиморфной орнаментики [Аполлон..., 1997, с. 149]. Пластичная лента променада парка Ла Виллет напоминает о частотном мерцании и смещениях перфорации киноплёнки, которая имеет название «кинематографический променад» и являет пластическую аналогию классического английского парка, совмещая в своей форме отсылку к идеологическому парковому ориентиру Ф. Олмстеда – променаду парка города Биркенхед, Англия. Таким образом, последовательная структура цепочки сходств создает симметричные связи орнамента с классической традицией через пластическое сходство, формальный повтор и диалог с исторически сложившимися памятниками архитектуры.

Через год после завершения первого этапа строительства парка Ла Виллиет Б. Чуми опубликовал документацию и концепт проекта в форме книги, «цель которой включить книгу, как концепт, в архитектурный проект парка» [Tschumi, Publications, 1988]. Красные маркеры павильонов развивают тему «безумства» концептуально, через характер устройства формы и цветовую идентификацию, которые несут информацию и память о месте. Парк построен на месте ярмарки-рынка и скотных боен Парижа, построенных в 1867 году. Таким образом, паттерн памяти задействован в проекте неоднократно, в репрезентации описания и архивирования проекта в форме книги, а также формы и цвета.

Лидеры и теоретики направления деконструктивизм П. Айзенман и Р. Колхас также неоднократно подчеркивали важность и значимость книги в качестве медиа, концепта, который работает с темой памяти, в пространственном и предметном аспектах представляя возможность «контента, непосредственно связанного с множеством обстоятельств» в деятельности архитекторов [Айзенман, Колхас, 2017, с. 57]. Книга представляется предметом, пространством, контекстом и

выполняет функцию прагматического паттерна в развитии стратегий, идей, проектной деятельности архитектора. Одновременно книга реализует предметный и пространственный повтор, который является одним из основных условий орнаментальной формы. Поэтому отношения книги / контекста / контента представляют / реализуют позицию концепта абстрактной орнаментальной формы как во временном, так и в реальном, физическом пространстве.

Актуальность и интерес для поколения деконструктивистов представляют идеи и ссылки на предшествующий опыт «первой волны русского авангарда» [Johnson, Wigley, 1988, p. 13-16]. Но возникал вопрос понимания концептуальных инструментов, и оспаривались качества присущие ему бинарных оппозиций, таких как: порядок и беспорядок, структура и хаос, орнамент и чистота, рациональность и чувственность. Обозначенные бинарные оппозиции интегрированы в программы архитектурной формы и демонстрируют параллельную абстрактность, отстраненность, в качествах которых очевидно отрицание / отсутствие связей с органической чувствительностью и фактами реального опыта. Абстрактный нарратив бинарных оппозиций авангарда подтверждает сущность абстрагированных интенций, которые включает и пуризм архитектуры модернизма. Преодоление абстрактной чистоты и безотносительности формы в архитектуре – одна из важных задач архитектуры постмодернизма и, в особенности, деконструктивизма, так как модернизм активно распространял авторитет патерналистского влияния на мышление и результаты деятельности архитекторов последующих поколений второй половины XX века.

Вместе с качественным ростом технологий и инженерии осуществлялась бóльшая выраженность в разделении процессов в архитектуре на инженерные и принадлежащие чисто архитектуре. Этот акцент актуализирует Бернар Чуми, он пишет, что «поверхность, входящая в архитектурную форму, есть знак времени. В то время как конструкции, каркас, «кости» здания зависят в большей степени от решений инжиниринга, то «кожа» – поверхность – забота архитектора» [Tschumi, 1996, p. 234-235]. Бóльшее внимание к поверхности является следствием развития представлений об архитектуре посредством печатных изданий, с участием которых произошла смена с реальной репрезентации на плоскостную, в этом контексте также просматривается мерцание идеи книги как архитектуры. Коллаборация печатных медиа и архитектуры была и остается одним из важных аспектов профессиональной деятельности архитектора, начиная с времен публикации трактата Витрувия и до настоящего времени, сохраняя предметную важность в качестве инструмента фиксации процесса документации, концепта, так и медиа-инструмента. Эту традицию в XX веке развивал Адольф Лоос, эксплицируя в печатные издания фотоматериалы, виды вилл и спроектированные интерьеры, что направленно способствовало рекламе и закономерной монетизации труда архитектора.

Возвращаясь к эстетике авангарда и конструктивизма, плеяда деконструктивистов отмечает и настаивает на преемственности и генетической связи подходов к формообразованию в архитектуре. Бинарные оппозиции заключены и в профессиональных высказываниях архитекторов: «форма следует за функцией», «орнамент подчинен структуре», которые принадлежат американскому архитектору, творившему в конце XIX – начале XX века, Луису Салливану [Sullivan, p. 639]. Эти высказывания предшествовали появлению авангарда, конструктивизма и функционализма, также указывали на программное сохранение и преобразование предшествующего опыта в архитектуре даже при очевидной кардинальной смене внешнего вида формы, подходов и концепций формообразования. Руководствуясь накопленным опытом, составляющим архив всемирного наследия архитектуры, последующие поколения архитекторов адаптируют и преобразуют его в новом множественном, ветвящемся де-фрагментированном контексте, где появляется множество новых и актуальных аспектов, оказывающих влияние на форму и соответствующих ходу времени. Перестановка, смещения и трансформации обуславливают приоритет игровой вариативности формы в подходах к архитектуре деконструктивизма. Смена / перемена традиционно рассматриваются как негативные интенции, посредством которых трактуется отказ от постоянства (авторитета) в культуре и архитектуре. Заменяемость, нестабильность, рост изменений,

поверхностность в традиционном и нормативном понимании воспринимается как фактор, ослабляющий архитектуру. Традиционно архитектура представлена в качестве формы и материального вектора, сопряженного с пролонгацией аспектов «управления, господства, власти» [Айзенман, Колхас, 2017, с. 95-96].

Архитектура, как форма, находящаяся в пространстве, коррелирует активно / пассивно с темпоральным компонентом, что фактически осложняет и замедляет естественный пересмотр уклада, традиций в подходе к форме *habits of mind* – привычка ума, которая является естественным паттерном / орнаментом, сохраняет и накапливает необходимый жизненно важный опыт, который транслируется через механику повтора. «Проблема постоянства приемов тесно смыкается с темой традиции в строительном искусстве», – отмечает отечественная исследовательница традиций симметрии в архитектуре [Смолина, 1990, с. 181]. Аспект повтора иллюстрирует устройство традиционной структуры кирпичной кладки, которая связана напрямую и опосредованно с понятием *уклад*, имеющим глубокие связи с античной традицией, порядком и орнаментальной структурой. В этой конструкции проявлен факт устройства формы, ритма, орнамента, обращение к которым в качестве призмы и основы структурного преобразования формы будет интегрировано в архитектурную форму деконструктивизма. Устройство архитектурной формы также обусловлено сопряжением некоторых типов протяженностей: материальной, темпоральной, континуальной. Длительность процессов суммируется, образуя естественное усложнение, которое препятствует естественной трансформации устройства формы в пространстве, «архитектура сопротивляется переосмыслению себя как дисциплины, твердо держится за свои убеждения» [Айзенман, Колхас, 2017, с. 44]. Традиция формируется и регулируется практикой повтора формы в пространстве, утверждая значимость опыта в темпоральном аспекте.

Традиционно орнамент имеет характер дополнительного, окрашивающего компонента, относительно основного и фундаментального понятия формы в архитектуре. Орнамент не должен бросать вызов формальной целостности архитектурной формы или ослаблять структуру. Сегодня структура – это сетка, конструкт, каркас, – максимально нейтрализованный, за стабильность которого отвечают преимущественно инженеры. Парадоксально, но сетка также реализует идею орнаментального устройства формы, как в аспекте объективированных элементов, так и повторяющегося ритма цезур пустот. Решетка – основа масштабирования, модуль, метрическая закономерность и основа трансформаций. Она «база для последующей интеграции критических и программных нотаций, работает как орнамент», в силу механики формы и профессионально необходимого повтора [Айзенман, Колхас, 2017, с. 88-91]. Идеи, содержащиеся в основе подходов деконструктивизма, выросли из критического отношения к традиции, статике нормативной формы в архитектуре. Но «решетка задает формальную дисциплину для манипуляций с геометрией», остается фундаментальной метрической основой проектирования в концептуальных решениях деконструктивистов [Айзенман, Колхас, 2017, с. 89]. Каждый процесс зодчества находится в связи с другими процессами, а также включает элемент дискретности и фактически обладает собственной траекторией и логикой. Бенрар Чуми приводит череду примеров: «понятие собаки не лает», «слово – это не бетонный блок», ссылается на Ж. Делёза, интерпретируя его высказывание о «феноменах кино»: «Понятия кино не даны в кино», – таким образом, идея трансформируется в форму, материал становится орнаментом, колонна не касается земли – это орнамент» [Tschumi, 1996, p. 252-253].

В состав концепта, моделирующего архитектурную форму, входят:

1. Вымысел и повествование, формальные и смысловые сферы метафор;

Включается опосредованно в состав формы интерес к литературе, лингвистике, семиотике, философии и кинематографу.

2. Сценарии, как аналогия функции, формального действия и конструктивного устройства формы помещаются в контекст программного высказывания, заключенного в архитектурную форму.

Суммарное обобщение опыта архитектуры Б. Чуми демонстрирует смещение и трансформацию базовых позиций, таких как устройство формы и ее взаимосвязь с функцией. Сама дисциплина архитектуры рассматривает все компоненты как части системы, где основной задачей является приведение к целостности, внедрение механизма синхронизации, системности отдельных и разрозненных позиций формы / материалов / процессов, интеграция концептуальной программной систематизации. Бернар Чуми обобщает в одновременность архитектурной формы:

- концепции,
- опыт,
- функцию / как перформативное использование пространства,
- структуру,
- поверхностный образ,
- формальные аспекты.

Бернар Чуми подкрепляет концепцию подхода цитатой Ницше: «Фактов нет, есть только бесконечность интерпретаций», – высказывание архитектора заключает противостояние концептуальным оппозициям традиционной архитектуры и ее нормативным подразумеваемым иерархиям [Tschumi, 1996, p. 254]. Цитата создает фактор калейдоскопического эффекта, где паттерн орнаментальных фигур включает абстрактные допущения и снабжен вектором визуальной вариативности высокого порядка, проецируемой на подходы к форме и устройству пространства. Таким образом, за счет последовательного наложения одних компонентов на другие происходит смещение и преобразование нормативных категорий: структуры, пространства / формы, события / функции, тела / движения. Формирование направленных методов работы с архитектурной формой через концептуальные процедуры трансформации формы, пространства: столкновение, искажение, фрагментацию, дефрагментацию, – предоставляют возможность наполнения архитектуры концептуальным содержанием, подобное «усложнение» «связывает подход и топологию, делает этот комплекс подобным орнаменту» [Айзенман, Колхас, 2017, с. 91]. Создавая формальные предпосылки для интерпретации и постановки проблемы качеств формы, отношений с контекстом / пространством, представляя встречу пространства и формы, пространства и пространства, формы и формы, представляется в качестве метафоры «события». Примеры, подкрепляющие направленность концептуальной мысли и метода Б. Чуми, заключены в реальности: железнодорожный вокзал трансформируется в музей (музей д'Орсе, Париж); фабрика – в пространство культурного кластера, музея (галерея Тейт – Лондон, парк Де Ла Вилет – Париж); культовое сооружение трансформируется в ресторан, развлекательный клуб или лофт, таким образом, осуществляя «инверсию формы и функции», заложенных изначально в архитектурном пространстве и форме.

В «реинкарнациях» объекта / формы / пространства заключены потенции, возможность полной взаимозаменяемости формы и функции, в чем можно видеть утрату традиционных позиций в отношении определенности пространственной формы и ее нормативных связей, канонизированных архитектурой модернизма.

Возвращаясь к концептуальной комбинации, прежняя ясность канонических значений усложняется, обуславливая жизненно важные и необходимые смещения в подходах к архитектуре в процессуальном ее понимании как *живой* дисциплины. Гипотетическая и реальная поливалентность формы, пространства бросает вызов однозначно ориентированной определенности условий современной урбанистической парадигмы развития пространства и города, событиям архитектурной формы.

Необходимым представляется перенос вектора и фокуса нашего исследовательского внимания на философские ориентиры, интегрированные в теоретический контекст манифестаций Бернара Чуми, которые содержат ссылки на Фуко и Деррида. Обращение к философии, актуальной для Б. Чуми, позволяет уточнить понимание понятия «событие» относительно архитектуры. М. Фуко определяет «событие» в качестве важной составляющей архитектуры, содержащей в себе аспекты

игры и ее «множественность несопоставимых потенциалов, обстоятельств, событий мысли в момент проблематизации предпосылки обстановки и контекстуального действия» [Tschumi, 1996, p. 256]. Жак Деррида видит возможность близкой и корневой связи понятия «события» с «изобретением» в силу векторной направленности, определяющей характеристики современной повседневной культуры в урбанизированной среде, «возникновение несопоставимой множественности, где возможна архитектура события» [Tschumi, 1996, p. 257]. Архетипически факт «события» воспринимается как статичная форма, точно фиксирующая происходящее в прошлом, настоящем или будущем. Чуми определяет позицию / данность «события» как перформативный вектор, обуславливает понимание «события» как действия в пространстве. «Архитектура – единственная дисциплина, сочетающая в себе концепцию и опыт, в результате чего формируется гибридная многофункциональная возможность последующих событий» [Tschumi, 1996, p. 257].

Дефиниция подхода Бернара Чуми эксплицируется из манифеста 1977 года: «Столкновение фрагментов, слияние, бесконечная подвижность деконструкции как метода, нарушение правил в отношении единственно установленной функции. Концептуальный подход ставит под сомнение привычные способы понимания архитектуры и формы в контексте, а также дает возможность расширения и трансформации дисциплинарных и типологических аспектов, традиционных позиций и проблем поля архитектурной формы» [Jencks, Kroft, Tschumi, 1997, p. 269]. Чарльз Дженкс соотносит подход Чуми с «подвигом, смелостью, фантазией и активацией подобных движений» [Jencks, Kroft, 1997, p. 269]. «Архитектурные слова манифестов, концептуально обуславливающие форму, более гибкие и полиморфные, чем слова письменного или устного языка, их специфический смысл зависит от физического контекста и кода наблюдателя» [Дженкс, 1985, с. 54].

Таким образом, проявления понятия орнаментальной формы в концептах Б. Чуми, позволяют отметить, что орнамент находится в составе формообразования, участвует в принципах синтеза, является признаком концептуального мышления архитектора. Орнаментальные аспекты проявлены и интегрированы в формальные и семантические значения формы, присутствуют в механике структурных построений в качестве абстрактного, концептуального паттерна в архитектуре.

Орнаментальность присутствует в основе онтологического уровня концептуальных инструментов архитектуры и формообразования – бинарных оппозициях. Орнамент просматривается в «эквиваленциях» закономерностей и регулярности позиций в качестве абстрактного конструкта красных точек, которые создают одновременно решетку / фрейм / конструкт / концепт / паттерн, приближенный к понятию абстрактный орнамент [Смолина, 1990, с. 61]. Орнамент проецируется на концептуальные, диалогические связи, в пространственных диалогах с архитекторами – Ф. Олмстедом и К. Мельниковым. Соединяет и создает орнаментально-симметричными связи с традициями английского и американского парков, русского авангарда, встраивая их традиции в форму и силуэт абстрактно-радиального кинематографического променада и структурную форму павильонов. Факт интеграции орнамента в подходы формообразования создает баланс конкретного и абстрактного, привносит систематичную, нормативную механику, своего рода творческий, игровой аспект. Парадоксально, что игровой аспект содержит симметричные связи, которые обуславливают орнаментальную вариабельность, делают закономерным физические факты пластического смещения формы в архитектуре Б. Чуми.

Таким образом, проектная деятельность архитекторов деконструктивизма преобразовывает нормативность традиции и условность статики архитектурной формы, одновременно сохраняет и концептуально развивает континуальность традиции в архитектуре. Исследование орнаментальной формы в контексте архитектуры XX века, на примере манифестаций и практики Б. Чуми закономерно обуславливает расширение спектра значений орнаментальной формы за счет включения междисциплинарных связей, феноменов текста, орнамента и формы. Сущностная, онтологическая структура орнамента абстрагирована в контексте архитектурного формообразования, где орнамент

проявляет новые фазы трансформации и закономерно развивает пространство феномена орнаментальной формы. Орнамент переходит из условно дискретного состояния – предметной формы, в пространственную фазу развития, континуальную. Подводя итог спектру выявленных закономерностей орнамента, стоит отметить концептуальную направленность фактора орнаментальной формы и актуализацию проблемы орнамента в контексте архитектурной формы, которая естественным образом продуцирует расширение спектральных границ орнамента как продуктивного феномена формы.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Архитектура деконструкции / Architecture of Deconstruction – Bernard Tschumi / The Specter of J. Derrida, 26-28 oktober, Belgrade (2012, University of Belgrade - Faculty of Architecture), док.

ИСТОЧНИКИ

1. Buckley C. *After the Manifesto: Writing, Architecture, and Media in a New Century*, edited by Craig Buckley. – Columbia GSAPP Books on Architecture, 2015.
2. Jencks Ch., Kroft K. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Academy edition, by Charles Jencks and Karl Kroft, 1997.
3. Tschumi B. *Architecture and Disjunction*. – MIT Press, 1996.
4. Tschumi B. *Cinegram Folie: Le Parc De La Villette*. – Princeton Architectural Press, 1988.
5. Tschumi B. *Publications, Cinegram Folie: Parc de la Villette, Paris, 1982-1998*. [Электронный ресурс] Официальный сайт архитектора Бернара Чуми URL: <http://www.tschumi.com/publications/21/> (дата обращения: 19.09.2020)

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенман П., Колхас Р. *Суперкритика*. – Москва: Strelka Press, 2017.
2. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. / Под общ. Ред. А.М. Кантора. – Москва: Эллиас Лак, 1997.
3. Делёз Ж. *Кино*. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
4. Дженкс Ч. *Язык архитектуры постмодернизма*. – Москва: Стройиздат, 1985.
5. Иванов Н. *Орнамент: герменевтика и глоссарий*. – Москва: Этерна, 2018.
6. Кайуа Р. *Миф и человек. Человек и сакральное* / пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – Москва: ОГИ, 2003.
7. Моретти Ф. *Дальнее чтение*. – Москва: изд-во Института Гайдара, 2016.
8. Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. *Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии* / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. – Москва: Стройиздат, 1990.
9. Смолина Н.И. *Традиции симметрии в архитектуре*. – Москва: Стройиздат, 1990.
10. Buckley C. *After the Manifesto: Writing, Architecture, and Media in a New Century* / edited by Craig Buckley. – Columbia GSAPP Books on Architecture, 2015.
11. Hollein H. *Alles ist Architektur* // Magazine "Bau" Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Heft 1/2, Wien, 1968.
12. Jencks Ch., Kroft K. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Academy edition, by Charles Jencks and Karl Kroft, 1997.
13. Johnson P., Wigley M. *Deconstructivist Architecture*, catalogue show at MOMA. – New York, 1988.
14. Loos A. *Ornament and Crime*. – Innsbruck, reprint Vienna, 1930.
15. Sullivan L.H. *Ornament in Architecture* // The Engineering Magazine III, Aug. 1892.
16. Tschumi B. *Architecture and Disjunction*. – MIT Press, 1996.

SOURCES

1. Buckley C., *After the Manifesto: Writing, Architecture, and Media in a New Century*, edited by Craig Buckley, Columbia GSAPP Books on Architecture, 2015.
2. Jencks Ch., Kroft K. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Academy edition, by Charles Jencks and Karl Kroft, 1997.

3. Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, 1996.
4. Tschumi, B. *Cinegram Folie: Le Parc De La Villette*. Princeton Architectural Press, 1988
5. Tschumi, B. *Publications, Cinegram Folie: Parc de la Villette, Paris, 1982-1998* [Electronic resource] Official website Bernar Tschumi Architects. URL: <http://www.tschumi.com/publications/21/> (accessed: 19.09.2020)

REFERENCES

1. *Apollon. Izobrazitelnoe i decorativnoe iskusstvo. Architectura: Terminologicheskiy slovar* [Appolon. Art and Decotive art. Architecture: vocabulary terms]. Moscow, Ellias Lac, 1997.
2. Buckley C. *After the Manifesto: Writing, Architecture, and Media in a New Century*, edited by Craig Buckley, Columbia GSAPP Books on Architecture, 2015.
3. Caillois R. *Mif i chelovek. Chelovek i sacralnoe* [Myth and and Man. Man and the Sacred]. Moscow, OGI, 2003.
4. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ag Marginem Press, 2016.
5. Eisenman P., Koolhaas R. *Supercritica* [Supercritica]. Moscow, Strelka Press, 2017.
6. Hollein H. *Alles ist Architektur*. Magazine "Bau", Wien, 1968.
7. Ivanov N. *Ornament: Germenevtica i glossary* [Ornament: hermeutics and vocabulary]. Moscow, Eterna, 2018.
8. Jenck C. *Yazyk architektur postmodernizma* [Language architecture postmodernism]. Moscow, Stroyizdat, 1985.
9. Jencks C. Kroft K. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*. Chihester Academy edition, 1997.
10. Johnson P., Wigley M. *Deconstructivist Architecture, catalogue of show at MOMA*. New York, 1988.
11. Loos A. *Ornament and Crime*. Innsbruck, reprint Vienna, 1930.
12. Moretti F. *Dalynee chtenie* [Distant reading]. Moscow, Gaidar Institute Press, 2016.
13. Rappoport A., Somov Y. *Forma v architecture* [Forma in architecture: Problem and methodology]. Moscow, Stroyizdat, 1990.
14. Smolina N. *Traditsii simmetrii v architecture* [Traditions of Symmetry in architecture]. Moscow, Stroyizdat, 1990.
15. Sullivan L.H. *Ornament in Architecture*. In: *The Engineering Magazine* III, Aug. 1892.
16. Tschumi B. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, 1996.