

Studia Culturae: Вып. 4 (34): Особенности глобализационной эпохи: Д.В. Смирнов, Л.Ю. Яковлева С.188-196.

СМИРНОВ Д.В.

Аспирант

Санкт-Петербургский государственный университет

Л.Ю. ЯКОВЛЕВА

кандидат философских наук

доцент кафедры философии культуры и культурологии

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ: ОТ МАТЕРИИ К ТЕХНОЛОГИИ

В предлагаемой статье представлена рефлексия времени в архитектуре XX-XXI веков. На основекатегории времени осуществляется компаративный анализ архитектуры классической и современной; проводится параллель между тенденциями в строительстве и в культуре последних столетий в целом; раскрывается роль человека и общем символическом процессе. Центральные черты темпоральности прослеживаются на специфике материала стекла и его устранению опыта длительности из скоростных процессов повседневности. Развитие технологий выступает вторым фактором, формирующим особый образ времени в архитектуре. Процессы проектирования и построения трансформируют прежнее представление о скорости создания построек. Для подобных технологий длительность времени невероятно мала, а место человека сведено к анонимному процессу созерцания машинного времени. Вместе с тем, подобные нечеловеческие проекты инкорпорируются в ткань традиционной архитектуры, лишая культуру особой устойчивости стиля и пространственного центра.

Ключевые слова: архитектура, стиль, темпоральность, деконструкция, материя, стекло, технология, скорость.

D. V. SMIRNOV

graduate student

Saint-Petersburg State University

L.I. IAKOVLEVA

PhD of Philosophy, Associate Professor

St.Petersburg Humanitarian University of Trade Unions

REPRESENTATION OF TIME IN MODERN ARCHITECTURE: FROM MATTER TO TECHNOLOGY

In this article the authors reflect the problem of time in architecture in XX-XXI centuries. On the basis of such category as time the modern architecture is described through comparative analysis of classical and non-classical buildings; the authors of the article draw a parallel between tendencies in building constructions and in culture generally; the role of human factor is revealed in general symbolic process. Central characteristics of temporality are visible in specific material such as glass and its power of time elimination in high-speed processes of everyday life. Technological development is the second factor which influences the image of temporality in architecture. Designing and building processes transform our view of time in architecture. For such technologies we can see the short-time duration of building.

Keywords: architecture, style, deconstruction, matter, glass, technologies, speed.

Архитектура относится к такому пласту культурных феноменов, которые за всю свою длительную историю становления не утратили прежнего значения в формировании и символизации образа времени той или иной эпохи. В современности, в не меньшей мере, чем в предшествующие ей периоды, архитектура сохраняет ведущую роль в конституировании и артикуляции отличительных черт темпоральности. Культурное целое XX-XXI веков отличается внутренней гетерогенностью и неустойчивостью, что зачастую приводит к затруднениям в выявлении специфических черт современного образа времени. Тем не менее, в тенденциях организации темпорального пространства, связанных не столько с поисками истоков повседневного восприятия, сколько имеющих основания в социально-экономической специфике современного общества, можно выявить особый «стиль» культуры. Вместе с тем, понятие «стиля» позволяет выстроить порядок отношения между измерением человеческого и того, что коренится в социально-экономической сфере, поскольку: «Стиль поддерживает субъектную целостность, так как связывает социального, культурного и психологического субъекта в единую систему, которая собственно и есть основа реальной жизненности человека социокультурного мира» [4; С. 177]. Соответственно, задача предлагаемого исследования заключается в рефлексии стиля темпоральности, свойственного архитектуре последних двух столетий и определяющего основочерты нашего жизненного мира»

В постановке проблемы времени в той сфере, где оно всецело определяется архитектурным проектом, следует заострить внимание на очевидном разрыве между так называемыми авторскими архитектурными решениями, являющимися зачастую результатом материального воплощения

особого взгляда на мир современного зодчего, и массовой серийной архитектурой, нацеленной исключительно на удовлетворение повседневных, в первую очередь функциональных запросов потребителя.

Безусловно, серийная архитектура оказывается в этом смысле ориентированной на повседневность в гораздо большей степени, чем авторская. Тем не менее, в отношении последней не представляется возможным констатировать полное отсутствие признаков повседневности, как и нельзя говорить о её чрезмерной, опирающейся на авторское начало, обособленности. Если в отношении формы авторской архитектуры порой еще сохраняется возможность выявить индивидуальные черты стиля зодчего, то в материальной составляющей построений «печать» авторского жеста почти полностью нивелируется: в обеспечении материальной основы задействованы те же самые производственные и технологические механизмы, что и в отношении серийных архитектурных форм. Таким образом, не только форма архитектурного сооружения, но и элементы, составляющие архитектурный конструкт, а также материалы, используемые при строительстве, способы их изготовления и сочетания - всё это в совокупности становится важнейшим знаком сегодняшней темпоральной идентификации.

В целом временной контекст как авторской, так и серийной современной архитектуры «прочитывается» в следующих особенностях архитектурной организации: в способе конструирования формы архитектурного проекта; в способе производства материала архитектурного сооружения; в специфических свойствах материала, составляющего элементы архитектурного объекта; в соотношении современных тенденций архитектурного стиля с архитектурным историческим колоритом предшествующей культурной традиции.

Новые тенденции организации времени инкорпорируются в первую очередь в специфические формы авторской архитектуры. Являя собой как цель, так и результат индивидуального творческого поиска архитектора, выражающиеся в заметном разнообразии и стремлении непременно подчеркнуть личностную установку зодчего, современная авторская архитектура нередко деконструирует прежнюю архитектурную традицию, создавая ситуацию отсутствия какого-либо общего стилистического основания, при которой единственным связующим звеном разрозненных авторских «языков» может выступать категория времени.

Нельзя утверждать, что современные зодчие полностью трансформируют традиционную архитектурную форму. Важно указать, что новая архитектура не является дополнением традиционной, а выступает не только на равных с ней, но обладает своеобразной «вольностью» прочтения, когда любая из сочетаемых в архитектурном сооружении традиций

может быть оценена по-разному, и в зависимости от специфики индивидуального восприятия меняться приоритетами, «расшифровываясь» так, как это ближе конкретному наблюдателю. Современная авторская архитектура включает в себе как вымышленный «произвол» зодчего, так и своеобразную «не заканчивающуюся» игру, предполагающую обязательным условием участие в данной игре воспринимающего. Ярким примером подобного рода архитектуры могут служить творческие проекты одного из основоположников так называемого «архитектурного деконструктивизма», американского архитектора Питера Эйзенмана. Используя тексты Ж. Деррида в качестве одного из источников своего творческого поиска, Эйзенман пытается подойти к архитектурному дизайну с позиции, обнаруживающей существенные отличия от прежней архитектурной традиции, и воплотить теоретическую основу французского философа в необычных архитектурных решениях. Понятие «следа» философской концепции Деррида [2], пропитанное исключительно авторским пространственно-временным контекстом, искусно используется Эйзенманом при создании знаменитого Города культуры Галиции в Сантьяго-де-Компостела. В данном проекте прочитывается сразу несколько исторических темпоральных «следов», причём делается это с использованием различных приёмов, передающих временное наполнение как через непосредственно архитектурные объекты (центральную историческую часть города), так и через особенности рельефа местности, а также на абстрактно-символическом уровне (например, при использовании ракушки моллюска в качестве своеобразного символа города). Эйзенман объясняет свой подход следующим образом: «Я же хочу, чтобы люди верили, что они гуляют по старому городу, путешествуют во времени, переживают разные периоды истории...» [1; С. 66-71]. Подобной практики придерживается зодчий и при создании известного Центра искусств Векснера в университете штата Огайо в Колумбусе. Этот комплекс возводится на месте, где в прошлом располагался завод. Архитектор не желает полностью «стирать» казалось бы ушедшее навсегда прошлое, а пытается скомпилировать его с настоящим, конструируя одним из элементов комплекса массивную «трубу». В сочетании с металлическим каркасом, напоминающим строительные леса и создающим иллюзию некоего незавершённого процесса – то ли строительства, то ли, наоборот, деконструкции, архитектурное сооружение Эйзенмана «проецирует» завесу определённой таинственности, вынуждающей каждого посетителя искать в ней свою персональную разгадку, зависящую исключительно от приобретённого опыта и интеллектуального багажа воспринимающего.

Другой мастер – французский архитектор Жан Нувель, характеризую своё творчество, прямо заявляет о приоритетности темпоральной категории и определяет свои архитектурные творения, как «закованное в особо чувствительной коже время». Принцип так называемой «интеллектуальной дематериализации», становящийся базовым в творчестве Нувеля, предполагает создание такой архитектурной композиции, форма которой максимально деобъективирует любую обобщающую определённую прочтения, концентрируя внимание опять же на акте индивидуального восприятия зрителя. «Невидимость» архитектуры Нувеля, подчеркнутая приоритетностью использования стекла, по словам самого архитектора, оказывается «самой зрелищной» [3]. Темпоральные метафоры, порожаемые своеобразием стекла – его прозрачностью и невесомостью, намекают на мимолётность, но вместе с тем и на многовариантность любых образных интерпретаций. Подтверждением тому могут служить многие работы Нувеля. Это и здание института арабского мира (1987 г.), построенное недалеко от Собора Парижской Богоматери и принёсшее архитектору мировую известность. Фасад данного сооружения примечателен тем, что выложен из специальных экранов, которые чутко реагируют на освещённость и в зависимости от времени суток и погодных условий способны порой до неузнаваемости изменить внешний облик здания. Похожий приём игры со светом использует автор и в проекте небоскрёба TorreAgbar в Барселоне (2000 г.). Огромная башня полностью покрыта панелями из стекла, выкрашенными краской различных оттенков. Естественное освещение днём и искусственное ночью позволяют превратить небоскрёб в разноцветный сверкающий столп, вызывающий у зрителя самые разнообразные ассоциации, вплоть до иллюзии полного исчезновения здания и возникновения на его месте громадного водяного гребня.

Из других произведений Нувеля, поражающих игрой света и тьмы, можно отметить здание этнографического музея на набережной Бранли в Париже, дом фирмы «Картье» на бульваре Распай, офисное здание «Andel» в Праге, а также концертный дом радио в Копенгагене.

Использование стекла в современной архитектуре стало настолько повсеместным, что за последние несколько десятилетий оно смогло утратить прежний статус искусственности и «мимикрировать» под естественную среду, вплетая в собственную ткань традиционные материалы дерева или становясь площадкой для выращивания деревьев в направлении «экологической» архитектуры.

Однако в отличие от авторских проектов, стекло в его искусственной безжизненности сохраняется, прежде всего, в архитектурных постройках, предназначенных для повседневного применения. Данное обстоятельство позволяет констатировать важную особенность: те архитектурные по-

стройки, для которых материал стекла имеет приоритет по отношению к другим материалам, не только не поддерживает связь с естественной, природоподобной установкой, но и нарочито пытается её игнорировать. Такие широко применяемые и ценимые качества архитектурного материала, как его рукотворность, естественность формы, тепло поверхности не соответствуют «стилю» времени, замедляя его, создавая помехи для скорости передвижения, которое должно приближаться к скорости света.

Стекланные поверхности подобных зданий выделяются в первую очередь неестественным блеском и гладкостью. Стекло и глянec, не допускающие по отношению к себе какого-либо запыления, требующие поддержания прозрачности и чистоты, в темпоральном отношении означают невозможность оставления на поверхности материала временных следов или более точно предполагают необходимость их непрерывного стирания, т.е. фактически «выключения» подобной архитектуры из естественного темпорального контекста. Современная массовая архитектура, таким образом, «упаковывает» материю как бы внутрь отдельного, выдуманного, искусственного мира, включающего пространство, однако полностью игнорирующего время.

В рефлексии материи современной архитектуры следует отметить еще одну примечательную особенность: её появление становится результатом уникального технологического прорыва, когда на смену ручному труду практически повсеместно приходят высокотехнологические автоматизированные процессы, управляемые искусственным интеллектом и сводящие участие человека фактически лишь к функции наблюдателя и контроллера. На выходе человек получает материал, созданный не только без помощи его рук, но и без приложения его разума. В истории устранения авторства архитектора значительную роль сыграло возникновение начертательной тригонометрии. Благодаря инструментам начертательной геометрии архитекторы смогли добиться гораздо более точного изображения собственных проектов. Такая точность была практически фотографической: «мы можем поэтому сказать, что начертательная геометрия это «мать» фотографии, с тех пор как изображения создали такую же как и у фотографов иллюзию – беспристрастного, прямого изображения реальности»[5; P.220]. Создание инструментов рендеринга, то есть получения моделей архитектурных зданий при помощи компьютерной графики позволило достичь не только невероятной точности в реализации идеи, но и невероятно ускорить весь процесс по планировке архитектурного пространства. Скорость компьютерного моделирования предполагает также универсализацию инструментария, который не столько предлагает новые возможности, сколько формует и накладывает определенные гра-

ницы на авторский проект. Еще одной важной вехой по устранению антропологического фактора, который заменяется временем машин, стало создание 3-D печати зданий. Введенная впервые в Китае техника построения зданий при помощи многометровых принтеров и используемая на данный момент как в Европе, Азии, так и в России сделала дальнейший шаг по устранению затрат времени. Построение относительно небольшого здания занимает теперь 24 часа и не требует участия человека.

Новые материалы, универсализация инструментов, моделей и технизация всего архитектурного процесса вносит серьезные трансформации в стиль времени, который репрезентируется подобными «нерукотворными» зданиями. Архитектура, возводимая из такого материала, сосуществует с человеком, но будучи при этом чуждой любым человеческим аналогиям, включая и темпоральные. Человек и «дом», в котором он проживает, оказываются на разных временных полюсах. «Дом» перестаёт быть соучастником человеческой жизни, меняющимся, стареющим и умирающим вместе с человеком, иными словами перестаёт быть «живым». В темпоральном отношении современные архитектурные сооружения фактически «выставляются» за рамки человеческого измерения, формируя своё, параллельно протекающее время, соизмеримое единственно с процессом материального производства – таким же тотально искусственным и вымышленным.

Помимо уже упомянутых зодчих, в качестве яркого примера подобного «вымышленного» времени, воплощённого в авторских архитектурных проектах, может служить творчество британского архитектора Захи Хадид. Её произведения с полным правом можно отнести к образчикам современного типа архитектуры – технологичной, детально просчитанной и выстроенной искусственным интеллектом по принципу компьютерного гаджета. Манифестом творчества Хадид можно считать, как её относительно ранние произведения – Центр современного искусства Розенталя в Цинциннате (США), здание оперного театра в Гуанчжоу (Китай), так и совсем недавние творения – музей искусства XXI века в Риме (2010 г.), имеющий название «МАХХI», олимпийский центр водных видов спорта в Лондоне (2011 г.), а также центр Гейдара Алиева в Баку (2012 г.). Все упомянутые проекты в полной мере претворяют идею «сверхчеловеческого» времени, протекающего вне человеческого измерения, однако в особой экспрессивной технологической манере пытающихся совместить искусственный величественный вымысел с естественно налагаемой повседневностью.

Современные здания, возводимые по проекту одного зодчего и зачастую в самых различных уголках земного шара, имеющие при этом общие стилистические признаки, явно указывающие на принадлежность к но-

вейшему типу архитектуры, своим появлением существенно видоизменяют современный городской архитектурный ландшафт, добавляя ему не допустимый при прежних условиях колорит. Города, выстроенные исключительно в архитектурной стилистике, следующей определённой культурной традиции, приобретают вдруг небывалые вкрапления иной, глобализованной архитектуры. С одной стороны, подобные тенденции приводят к неизбежной утрате ценнейшей архитектурной специфики и если не полному стиранию, то очевидной трансформации исторического архитектурного лица города; с другой стороны, новый стилистический наполняющий контекст делает мегаполис и человека, проживающего в нём, сопричастными общепланетарным культурным процессам, позволяя ощутить единство, целостность и взаимосвязь со всем мировым социумом.

Утрата глобализованной архитектурой такой характеристики, как однозначность и одномерность, заложенного в неё, замысла, вполне соответствует тем изменениям, которые происходят в культуре второй половины XX века в целом. Признание универсальных законов развития общества, объективных норм морали и права, а также стремление к системной социально-экономической организации жизни, свойственное эпохе модерна, уступает здесь место совершенно иной форме социума, характеризующегося плюрализмом, толерантностью и стремлением к стиранию какого-либо единообразного начала внутри него. Основным структурным символическим звеном новой культуры становится постулат относительности, множественности и равноправия любых социокультурных составляющих, будь то наука, теология, искусство, политика или философия. Сама постановка вопроса об истине в качестве первостепенного становится несущественной, отходит на задний план, постепенно утрачивая свою актуальность. Мир мыслится, прежде всего, как система возможностей, отрицающая какое-либо единое начало и системную организацию. Если и можно теперь говорить о структурной организации, то это есть система с принципиальным отсутствием в ней какой-либо дифференциации, иерархии, с размытыми границами и не имеющая центра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоголовский В. В преддверии перемен: интервью с Питером Эйзенманом / В. В. Белоголовский // TATLIN, 2009. – № 5. С. 66-71.
2. Деррида, Ж. Поля философии. М.: Академический проект, 2012. 375 с.
3. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. / А. В. Иконников ; под ред. А. Д. Кудрявцевой. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. Т. 1-2
4. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. 260 с.

5.Loureiro F. The Image in Power: VilemFlusser and the craft of architecture//Architecture Philosophy. V. 1. № 2, 2015, P. 214-230.

TRANSLIT

1.Belogolovskiy V. V preddveriiperehen: interv'yu s PiteromEyzemanom / V. V. Belogolovskiy // TATLIN, 2009. - № 5. S. 66-71.

2.Derrida, ZH. Polyafilosofii. M.: Akademicheskiiyproyekt, 2012. 375 s.

3.Ikonnikov. V. Arkhitektura XX veka. Utopiiireal'nost': v 2 t. / A. V. Ikonnikov; pod red. A. D. Kudryavtsevov. - M.: Progress-Traditsiya, 2002. T. 1-2

4.Ustyugova Ye. N. Stil' ikul'tura: Opytpostroyeniyaobshcheyteoriistilya. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2006. 260 s.

5.Loureiro F. The Image in Power: VilemFlusser and the craft of architecture//Architecture Philosophy. V. 1. № 2, 2015, P. 214-230