

## ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

на диссертацию на соискание

ученой степени кандидата наук

Петрушихиной Светланы Владимировны

на тему:

«ПРОБЛЕМА ТЕЛЕСНОСТИ В ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА»

по специальности 5.10.3 Виды искусства

(Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Диссертация С.В. Петрушихиной «Проблема телесности в зарубежной теории архитектуры второй половины XX века» поражает своей фундаментальностью, грандиозным охватом материала и высоким качеством его проработки. Подбираясь к главной теме исследования – интерпретации понятий «тела» и «телесности» в западноевропейской архитектурной теории послевоенных десятилетий – автор диссертации считает нужным начать изучение «телесности» с самых отдаленных по времени упоминаний и трактовок этого понятия теоретиками и практиками строительства. Петрушихина разбирает трактаты Витрувия, обращавшегося к телу как к прообразу архитектурного сооружения, анализирует средневековый опыт метафорического сравнения тела и постройки, обращается к теоретическим текстам эпохи Возрождения, когда, как пишет автор, «не только здание, но и город уподобляется телу». Мы узнаем, что Филерете сопоставлял здание с живым организмом, метафорическим «отцом» которого является заказчик, а «матерью» архитектура; и что Альберти, также именовавший здание «организмом», употреблял применительно к нему такие анатомические

понятия как «члены», «кости», «лицо», «жилы» и т.д.

Разбираясь в том, как в разные эпохи трактовалось понятие телесности, автор приходит к неутешительному, но совершенно справедливому и трезвому выводу, что «границы телесности подвижны и не могут быть зафиксированы раз и навсегда. Более того, сама телесность не гомогенна». Подобное признание, однако, не заставляет автора отступить от намеченной цели, хотя, чем ближе к нам по времени находятся анализируемые Петрушихиной архитектурные теории, тем более сложные, многогранные и зыбкие прочтения телесности они предлагают.

Одной из самых давних и распространенных концепций в этом ряду является «антропоморфизм», адепты которого рассматривали тело человека в качестве главного ориентира и примера для подражания. Но и в рамках этого направления тело трактуется разными теоретиками совершенно по-разному. Скажем, в теориях Декарта и Лейбница «тело освобождается от диктата сакрального» и рассматривается как род механизма и материальный «объект познания». Одной из целей этого познания видится рациональное усовершенствование, как людей, так и мест их обитания. Как пишет Петрушихина, в согласии с подобными теориями «целый ряд типов общественных сооружений – фабрик, тюрем, больниц, школ – обрел возможность контролировать учеников, рабочих, пациентов».

Одновременно с попыткой рационализации архитектуры и сообщения ей подобных воспитательно-манипулятивных функций, «духовная» составляющая также не перестает волновать поборников антропоморфизма. Так, Жак Франсуа Блондель пишет во второй половине XVIII века, что «любой тип здания должен обладать характером», а Жермен Боффран в своей «Книге архитектуры», изданной в 1745 году, настаивает, что главным средством передачи характера является ордер.

Впрочем, уподобление ордера и его пропорций то лицу, то телу человека, как пишет Петрушихина, со временем сходит на нет и «в

теоретических трактатах XIX века фактически уже полностью отрицается связь между системой пропорций и человеческим телом». Автор диссертации полагает, что одним из стимулов «отказа от антропоморфизма в XVIII-XIX веке являются условия промышленной революции, которая благоприятствовала формированию доктрины функционализма». Однако, «даже в XX веке антропоморфизм полностью не исчезает. Более того, он объединяется с идеей «нормативного тела» и метафорой «тела как машины». И тут автор диссертации переходит к подробному разбору теоретической базы архитектурного модернизма.

Ни в коей мере не оспаривая всех сделанных во вступительной части утверждений и фактов, мне хочется лишь выразить некоторое сожаление, что Петрушихина практически оставляет без внимания архитектурную теорию и практику периода, предшествовавшего «окончательной победе» модернизма в Европе и Америке. Скачок от Нового Времени к концепции минимального жилья и Франкфуртской кухне кажется мне несколько слишком внезапным и резким.

Стоило бы, как мне кажется, хотя бы упомянуть о том, что промышленная революция не только «благоприятствовала формированию доктрины функционализма», но также вызвала у многих упорное желание вернуться к «допромышленному состоянию» в жизни и творчестве. Подобные попытки предпринимались как во второй половине XIX, так и в первой половине XX века и, как правило, сопровождались появлением различных модификаций «органической», то есть природо-и человекоцентричной архитектуры. В этой связи нельзя не вспомнить имя Уильяма Морриса, ведь тактильные, то есть «телесные» особенности предметов обихода и построек играли огромную роль в его творчестве и творчестве его последователей, мастеров европейского модерна. Тут стоит напомнить также, что внимание к телу, его характеристикам, возможностям и роли в духовном становлении человека на рубеже XIX-XX веков было поистине беспрецедентным. В 1900-1910-е годы возникает огромное

количество новых систем музыкально-пластического воспитания, модификаций танца и гимнастики, существующих в тесной связи с новыми представлениями о форме и пространстве. Антропософы, возглавляемые Штайнером, не только занимаются эвритмией, но и строят один за другим два Гетеанума. Создатели города-сада Хеллерау, кстати говоря, уподоблявшие его улицы и переулки кровяной системе, жилые дома внутренним органам, сады и парки – скелету, а мебельную фабрику – сердцу, возводят для родоначальника ритмической гимнастики Эмиля Жак-Далькроза уникальную по своей архитектуре школу.

Хочется напомнить также, что для основоположников модерна культовой фигурой становится женщина, воспринимаемая как символ и квинтэссенция природного начала. Параллельно с проектированием домов «в новом стиле» они занимаются созданием эскизов свободных, т.н. «реформированных» платьев. Мало того, что платья, как и их обладательницы, становятся важнейшей доминантой новых интерьеров, именно на их функциональные и эстетические качества часто предлагается равняться архитекторам. Только Адольф Лоос ломает эту недолго существовавшую традицию, призывая своих коллег-архитекторов брать за образец не свободно облегающее тело и изобилующее декором женское платье, а унифицированный и строгий мужской костюм. Архитектура, таким образом, нередко предстает в теориях 1900-1910-е годов как «одеждоцентричное» искусство. Кстати, подтверждением этого служат и приводимые в диссертации выдержки из трудов немецкого историка искусства Августа Шмарзова, согласно установкам которого, «архитектура (...) является оболочкой, «обволакивающей» тело человека, которое является ее мерилom». Кстати, о том, что позднее назовут «кинэстетическим чувством», также пишет в это время отнюдь не только цитируемый на страницах диссертации Шмарзов, но и многие другие архитектурные практики и теоретики.

Идея воспитания человека или даже целого социума посредством облагораживающего воздействия художественной среды, (т.е. в первую очередь архитектуры), также получила широчайшее распространение как раз на рубеже веков. Так что творцы модернизма были далеко не первыми, кто использовал «нормативное» тело «как средство перевоспитания человека при помощи архитектуры».

Еще один период, который, на мой взгляд незаслуженно обойден в диссертации вниманием, это время расцвета немецкого экспрессионизма. Без учета тогдашних идей, сложно понять многие последующие эволюции и хитросплетения архитектурной мысли. Как известно, расцвет экспрессионизма, пришелся на конец 1910-х и самое начало 1920-х годов, когда на смену первой волне рационализации с ее культом машин и иерархического порядка, снова пришло стремление к эмоциональной и телесной свободе и слиянию с природой. Одна из книг ведущего теоретика экспрессионизма Бруно Таута называлась «*Auflösung der Städte*», т.е. исчезновение, растворение городов. Человеку, в согласии с теориями тех лет, следовало не только бежать из городов на природу и строить в ее отдаленных нетронутых цивилизацией уголках хрустальные города и дворцы для масс, но и вступить в непосредственный контакт с космосом при помощи света, цвета и прочих чувственно и зрительно воспринимаемых характеристик архитектуры. Утверждалось, что здание (а также поселок, город и т.д.) должны «расти» подобно живому организму, т.е. иметь не только внешнее, но и внутреннее структурное сходство с творениями природы. В этом смысле приводимые Петрушихиной идеи послевоенных философов и теоретиков, противопоставлявших лапидарному изводу модернизма сложное устройство вселенной и человека, уже имели широкое распространение на несколько десятилетий раньше. Немаловажно также, что многие архитекторы, начинавшие в эпоху экспрессионизма, в большой степени оставались верны его «органическим» установкам всю свою жизнь, то есть и в послевоенные

десятилетия, о которых пишет Петрушихина. Это можно сказать и о Х.Херинге, и о Х.Шаруне и об упоминающемся в диссертации А.Аалто.

Интересно было бы также проследить, как трактовали «телесность» архитекторы и теоретики в тоталитарных странах. Скажем, любимец Гитлера архитектор Ф.Таммс писал в программной статье, что идеальные нацистские постройки должны иметь преувеличенные размеры, «иметь вид неприступный и вызывать у людей не только удивление, но и страх». От подобных рекомендаций легко перекинуть мост к послевоенным рассуждениям о «возвышенном» и «ужасном» в архитектуре.

С этой темой напрямую связаны и теории Вальтера Беньямина, имя которого, кажется, не упоминается в диссертации. А между тем введенное им в 1930-е годы понятие «художественной ауры», думаю, косвенно связано с «телесностью», даже если этот термин не фигурировал в его рассуждениях. Ведь речь в них шла о попытке выявить и вычленить комплекс сложных психофизических аспектов взаимодействия человека с произведением искусства и художественной средой. Кстати, вводя новый термин и целую систему связанных с ним понятий, Беньямин предлагал антитезу как подчеркнуто прагматичной лексики и теориям модернистов, так и нарочито пафосным и одновременно лапидарным идеологическим формулам нацистских идеологов.

В свете вышеизложенных уточнений и оговорок вывод Петрушихиной, что «в первой половине XX века на архитектуру проецируется обобщенный, идеализированный образ «тела-машины», а «здания уподобляются безукоризненно функционирующим механизмам, чья основная задача может быть сформулирована как усовершенствование быта» кажется несколько слишком поспешным и категоричным. Еще раз хочется повторить, что многие архитектурные теории, о которых Петрушихина пишет применительно ко второй половине XX века, имели корни как раз в довоенной истории.

В то же время к утверждению, что «в послевоенное время механистическое понимание тела архитекторами модернистами начало активно критиковаться», у меня тоже есть некоторые вопросы. Ведь как раз в первое послевоенное десятилетие модернизм, подвергавшийся гонениям в тоталитарных государствах, оказался в привилегированном положении едва ли не во всех Западных странах. А поскольку в рамках этого стиля можно было строить много, быстро и дешево, он оказался невероятно востребован в пору послевоенного восстановления городов. Только когда острая первичная нужда в жилых метрах оказалась удовлетворена, а модернизм успел обнаружить массу изъянов, он стал подвергаться нарастающей критике. Могу ошибаться, но мне кажется, что произошло это не раньше середины-конца 1950-х годов, тогда как только в середине 1960-х эта критика зазвучала в полный голос. Неслучайно Петрушихина абсолютно справедливо пишет о том, что переломным в этом отношении стал 1966 год, подаривший миру несколько важнейших книг по теории архитектуры.

Впрочем, все высказанные мной мелкие придирки и уточнения касаются периода, формально выходящего за заявленные в названии исследования хронологические рамки, а потому даже не могут быть сочтены замечаниями. В свою очередь тот временной отрезок, который Петрушихина выносит в заглавие диссертации, насколько я могу судить, разобран и изучен ею со всей возможной подробностью и фундаментальностью. При этом как раз десятилетия, следовавшие за отказом от модернистской парадигмы, отличались особенной сложностью и противоречивостью, так что можно лишь восхититься смелостью и мужеством автора диссертации, взявшегося за их подробный анализ. Оговаривая уже в начале работы, что выстроить все архитектурные теории последних десятилетий XX века в стройную, непротиворечивую и последовательную систему, в принципе не представляется возможным, автор, тем не менее, предпринимает весьма убедительную попытку внести в этот вопрос максимальную ясность,

последовательно разбираясь в целом ряде сложнейших философских и теоретических установок и сравнивая их между собой.

Одно из первых и одновременно важнейших мест занимает в этом перечне феноменология архитектуры, которая, как пишет Петрушихина «имеет дело с чувственными переживаниями именно образа архитектуры и утверждает необходимость непосредственного, дорефлексивного контакта человека с сооружением». В приводимых выдержках из работ Э.Гуссерля меня удивило лишь, что слово «Leib» переводится Петрушихиной как «живое тело» (в качестве антитезы слову «Körper», которое, в свою очередь, переводится как тело «физическое»). Все-таки классический перевод слова «Leib» – это «плоть» и даже «утроба», «нутро», то есть тело не просто живое, но в первую очередь наделенное чувственными, физиологическими, «антирассудочными» характеристиками, что мне кажется важно в контексте рассуждений как Гуссерля, так и автора диссертации. Тем более, что позднее это слово активно фигурирует, но уже в связи с теориями Мориса Мерло-Понти.

Пожалуй, некоторые вопросы может вызвать и тот факт, что в диссертации почти ничего не говорится о «стиле». А между тем, усилия архитекторов и теоретиков второй половины XIX-первой половины XX века были направлены именно на создание стиля и модернизм был последней (и, вероятно, самой удачной и полноценной) попыткой в этом ряду. Поэтому отказ от модернизма в послевоенные десятилетия, как мне кажется, был частью более глобального отказа от единого, универсального стиля как такового. Перенос внимания с отдельного здания на среду, равно как и демонстративные «игры» постмодернизма в нарочитое «разностилье» – зримое тому подтверждение. Мне кажется, что проматривается очевидная закономерность в том, что одновременно с отказом от поисков стиля формальные эстетические и функционально-планировочные категории были отринуты в пользу более сложных, глубинных и индивидуальных «ощущенческих характеристик», в том числе связанных с понятием

«телесности». Например, М.Хайдеггер уже в 1951 году настаивает на том, что «основная задача архитектуры – не в прямом смысле устранить жилищный кризис, но удовлетворить глубинные человеческие экзистенциальные нужды». Делибор Веселы провозглашает, что «тело является тем абсолютном, в соответствии с которым субъект конструирует целостный образ окружающего пространства». Еще позже в 1980-е годы Альберто Перес-Гомес именует тело «местом формирования всех представлений о мире».

Таким образом, мы видим, что интересующая Петрушихину категория «телесности», лишь краем задевавшая архитектурную теорию в более ранние периоды художественной истории, во второй половине XX века все чаще фигурирует под собственным именем и занимает все больше места в рассуждениях философов и архитекторов. При этом сложно отделаться от чувства, что, чем более изощренной и отвлеченной становится теория, тем в меньшей степени она взаимодействует с практикой. А вернее, тем более опосредованным и нелинейным становится ее влияние на строительную сферу. В этом смысле особый интерес представляет раздел, посвященный отражению феноменологических концепций телесности в конкретных сооружениях, где мы встречаем имена Жана Лабатю, создавшего в 1951 году «Архитектурную лабораторию» в Принстоне, его ученика постмодерниста Чарльза Мура, С.Холла, П.Цумтора, Т.Андо, А.Аалто и др. Прекрасные описания их работ снова заставляют вспомнить об опыте довоенных архитекторов, от Лооса до Таута, много работавших с теми же категориями, о которых пишет Петрушихина: «пространством, светом, цветом и фактурой материала». И еще, пожалуй, удивляет отсутствие в этом перечне «духовного родственника» Алвара Аалто немецкого архитектора Ханса Шаруна, великого творца «ощущенческой» или, как пишет Петрушихина «гиперчувственной» архитектуры, мастера работы со светом, цветом, фактурами и пространством.

Заклучив раздел, посвященный архитектурной феноменологии, выводом, что она «может стать философским основанием «гуманной» архитектурной практики, очищенной от идеологических притязаний»,

Петрушихина обращается к постструктуралистским концепциям телесности. Увы, эти концепции скорее лишают нас забрезжившей было надежды на формирование «гуманной» архитектурной практики, поскольку в соответствии с ними «на архитектуру теперь переносят не только образ тела человека, но и животного, монстра, эмбриона, бактерий и других нечеловеческих агентов. Меняется и отношение к телу: оно больше не является моделью единства и идентичности, оно фрагментировано, разломано, искажено». В последующих разделах Петрушихина анализирует почему и как именно это происходит, обращаясь к философии постструктурализма и деконструктивистской архитектуре, которая «словно выводит из равновесия ее реципиента», провоцируя «головокружение, дезориентацию, дискомфорт от пребывания в здании и рядом с ним». В качестве иллюстрации автор диссертации подробно разбирает специфику теорий и построек архитектора Бернара Чуми, уподобляющего свои произведения «мозаичному шизофреническому сознанию». «Вместе с Питером Айзенманом и Жаком Деррида Б.Чуми стоит у истоков применения деконструкции в архитектуре», при том, что «в рассуждения Чуми об архитектуре встраиваются отсылки к произведениям Маркиза де Сада и внедряются понятия «насилие», «трангрессия» и «удовольствие»». Еще одним ярким примером нового подхода к воплощению телесности в архитектуре является деятельность австрийского бюро Coop Himmelblau. К сожалению, в диссертации это название фигурирует без пояснений и перевода. А между тем, в него изначально может быть заложена игра и насмешка, ведь «Himmelblau» означает «небесная голубизна» и может отсылать к идиллическим райским видениям, при том, что сотрудники бюро стремятся создавать архитектуру, которая «кровоточит, истощает, кружится и даже разламывается». Мало того, как пишет автор диссертации «это объединение идет дальше и переносит метафоры истязания на весь город». При этом, Петрушихина высказывает любопытное предположение, что «интерес архитекторов к категории «жуткого» может быть обусловлен

актуализацией значения категории возвышенного в конце XX века». Но, так или иначе, по прочтении этих глав сложно отделаться от ощущения, что архитекторы и теоретики конца XX – начала XXI века действуют как будто назло тем поискам гармонии, которые велись на протяжении всех предшествующих столетий. А ведь параллельно с этим строительная практика как раз реально гуманизируется, сосредоточившись на созидании максимально комфортной среды обитания.

В свою очередь расширение возможностей проектирования, связанное с внедрением в него цифровых технологий, привносит в практику и теорию архитектуры новые тенденции и усиливает отчуждение архитектуры от привычных представлений о человеке. Методы компьютерного моделирования оказываются во многом созвучны теориям философа Жюль Делеза и Феликса Гваттари, предлагающих в своих работах концепцию «тела без органов». Отдельные отсылки к их теориям Петрушихина усматривает, например, в произведениях Рэма Колхаса, противопоставляющего свой подход архитекторам-неоавангардистам.

В разделе о «телесности как проекции физического состояния тела», где обсуждаются метафоры «гибкости» и «иммунитета» применительно к архитектуре, Петрушихина пишет о том, что события 1990-2000-х годов фактически положили конец «золотому веку архитектурной теории» второй половины XX века. «Ее критиковали в первую очередь за спекулятивный характер», то есть оторванность от реального проектирования. Так что в конце столетия, как пишет автор диссертации, в центре внимания оказываются скорее вопросы архитектурной практики.

Невольно напрашивается предположение, что «золотой век архитектурной теории» пришелся на период, когда масштабы строительства в Западной Европе несколько сократились. Если в первые послевоенные годы было не до теории, поскольку требовалось спешно восстанавливать разрушенные города, то и после падения железного занавеса масштабы

строительства резко возросли и теория снова вынуждена была уступить первенство практике.

Впрочем, как мы узнаем из диссертации, и в этот период на развитие архитектурной мысли продолжают влиять самые разные, часто неожиданные факторы вроде развития медицины и даже медицинской техники. Как справедливо пишет Петрушихина, уже «в первой трети XX века архитекторы модернисты проявляли интерес к рентгеновским снимкам». (Добавлю в скобках, что аналогию между рентгеновскими снимками и элементами фабричных построек Гропиуса критики усматривали еще в 1914 году, то есть до формального появления архитектуры модернизма). В конце же XX века аналогии между архитектурой и медициной добавляют в лексикон теоретиков архитектуры такое понятие как «иммунитет», а архитектор П.Айзенман пытается в одном из проектов «продемонстрировать архитектурный эквивалент декомпозиции молекулы ДНК».

Последняя часть диссертации посвящена еще одному интересному и актуальному аспекту – месту женщины в архитектуре и архитектурной теории. Петрушихина пишет, что первые феминистские дебаты в архитектурных кругах возникли в 1970-е годы, а высшей фазы своего расцвета они достигли только в 1990-е годы. И хотя довольно странно читать об «исключенности женской телесности из архитектурного дискурса», вспоминая хотя бы все ту же эпоху модерна, понятно, что феминисток возмущает не столько «исключенность», сколько то, что женщина, как ни представляется, была «лишена статуса субъекта, наделенного собственным, отличным от мужского взглядом». Следующий раздел, в котором обсуждается «гендерная теория, теория пространства» и место платоновской «хоры» в современных исследованиях, как раз и посвящен изучению феминистских взглядов. А в последнем разделе диссертации представлена «феминистская феноменология и «феминистическая архитектура», которая, как выясняется, отличается тем, что противопоставляется «фаллоцентричным» небоскрегам, «ее очертания нельзя уловить с одной точки», а «понять объемно-

пространственную композицию этой архитектуры можно лишь в непосредственном контакте с ней». Новые теории и тенденции, с которыми знакомит нас диссертация, могут вызывать вопросы или даже резкое неприятие, но они чрезвычайно много говорят о сегодняшнем дне в архитектурной теории и практике. В этом смысле проделанный Петрушихиной разносторонний и профессиональный их анализ представляется не только высоко ценным, но и остро актуальным.

В целом же хочется резюмировать, что все высказанные мной мелкие замечания ни в коем случае не умаляют значимости данного исследования, а лишь свидетельствуют о неподдельном интересе и живой реакции, которую оно вызывает. Автор диссертации проделана серьезная научная работа, отличающаяся несомненной новизной, как в выборе темы и ракурса, так и в методологии. Петрушихиной удалось не только изыскать и изучить, но и четко структурировать поистине огромный, разновуровневый и разнородный материал. Хорошо изученная архитектурная теория прошлого, предстает в новом свете, будучи рассмотрена автором под неожиданным углом и сопоставлена с явлениями, теориями и тенденциями самого последнего времени, еще находящимися в стадии становления и развития. Выводы, сделанные Петрушихиной в результате проделанного исследования, предстают не только оригинальными, но и научно обоснованными, а предложенные формулировки – емкими и выверенными. Особенно хочется подчеркнуть, что автор диссертации обладает редкой способностью внятно, четко и последовательно излагать сложнейшие теории и формулировать собственные наблюдения и соображения, оперируя при этом прекрасным литературным языком. Поэтому я бы настоятельно рекомендовала Петрушихиной переработать диссертацию в монографию, благо она почти не нуждается в редакторской правке.

Диссертация отвечает требованиям, установленным Московским государственным университетом имени М.В.Ломоносова к работам подобного рода. Ее содержание соответствует специальности 5.10.3. (Виды

искусства. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).и критериям, определенным пп. 2.1-2.5 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова. Диссертация оформлена, согласно приложениям № 5, 6 Положения о диссертационном совете Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова.

У меня, как у оппонента, нет ни малейших сомнений в том, что соискатель Петрушихина Светлана Владимировна заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. (Виды искусства. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Официальный оппонент:

доктор искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник  
ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

ГНЕДОВСКАЯ Татьяна Юрьевна

Контактные данные:

тел.: 89099336816, e-mail: tgnedovskaya@gmail.com

Специальность, по которой официальным оппонентом  
защищена диссертация:

17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»

Адрес места работы:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания», сектор современного искусства Запада  
Тел.:84956940371; e-mail:institut@sias.ru

ПОДПИСЬ

ГНЕДОВ

18