

О.И. Адамов, Ю.В. Юровская

ИСТОКИ ОБРАЗНОСТИ ЗАХИ ХАДИД В РУССКОМ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ АВАНГАРДЕ, МОДЕРНИЗМЕ И ДЕКОНСТРУКТИВИЗМЕ

В поиске своей узнаваемой пластики архитектор обращается к образам, запечатленным в памяти, начиная с детства и в годы ее учебы. Это могут быть как мимолетные яркие впечатления, так и целые, сложно выстроенные образные системы в архитектуре. Отбору материала из предыдущих контекстов сопутствуют «процедуры» очищения, редуцирования и абстрагирования от исторических образцов и построений. До начала проектирования у З. Хадид имеются особые способы абстрагирования и выделяются области образности, позаимствованные у разных мастеров русского и западноевропейского авангарда, экспрессионизма, сюрреализма, модернизма, метаболизма, постмодернизма и деконструктивизма. Образы, идеи, построения зачастую берутся в концентрированном, «сжатом» и упрощенном до схемы или принципа виде. Все они составляют «банк идей» или авторские репертуары собственных тем, которые в дальнейшем всплывают и включаются, порой случайно и непредсказуемо, в разные моменты по ходу ее творческого процесса и по-своему окрашивают поиски формы смыслами, обогащая их пластическими находками. Образы, позаимствованные из разных контекстов, могут направлять поиски образности по неким «руслам», но такие ветвящиеся «потoki» формoобразования могут пересекаться и сливаться, порождая «гибриды», смешения пластических тем разного происхождения. Обращение к истокам образности и попытки проследить пути «припоминания», влияния и «мутации» отдельных образов и образных систем в творческом процессе архитектора могут дать основу для классификации разных видов пластики в формoобразовании З. Хадид.

Ключевые слова: З. Хадид, проектная мифология, русский авангард, модернизм, деконструктивизм, пластические образы, пространственные построения

O.I. Adamov, Yu.V. Yurovskaya

THE ORIGINS OF ZAHA HADID'S IMAGERY IN RUSSIAN AND WESTERN EUROPEAN AVANT-GARDE, MODERNISM AND DECONSTRUCTIVISM

In the search for her recognizable plasticity, the architect turns to images imprinted in her memory since childhood and during her years of study. These can be both fleeting vivid impressions and entire complicated image systems in architecture. The selection of material from previous contexts is accompanied by "procedures" of purification, reduction and abstraction from the historical samples and formations. Before starting a design, Z. Hadid has her own ways of abstracting and identifying areas of imagery, borrowed from various masters of the Russian and Western Avant-garde, Expressionism, Surrealism, Modernism, Metabolism, Postmodernism and Deconstructivism. Images, ideas, constructions are often taken in a concentrated, "compressed" and simplified to a scheme or principal way. All of them constitute a "bank of ideas" or the author's repertoires of themes, which later are included and revealed, sometimes accidentally and unpredictably, at different moments in the course of her creative process and they peculiarly tint her forms search by special meanings, enriching them with plastic findings. Images borrowed from different contexts may direct the images' search along certain "channels", but such branching "streams" of form creation can also intersect and merge together, generating "hybrids", mixtures of

plastic themes referring to the different origins. Appeal to the images' origins and attempts to trace the ways of "recollecting", influence and "mutation" of individual images and image systems in the creative process of the architect could provide a basis for the classification of different types of plasticity in Z. Hadid's form creation.

Keywords: Z. Hadid, design mythology, Russian Avant-garde, Modernism, Deconstructivism, plastic images, spatial formations

В поиске узнаваемой пластики Заха Хадид нередко обращается к образам, запечатленным в памяти, начиная с детства и в годы учебы. Это могут быть как мимолетные яркие впечатления, так и целые, сложно выстроенные образные системы в архитектуре и искусстве. Отбору материала из предыдущих контекстов сопутствуют особые «процедуры» очищения, редуцирования и абстрагирования от исторических образцов и построений. Выделяются области образности, позаимствованные в иных культурах и у других художников: у мастеров русского и западноевропейского авангарда, в экспрессионизме, сюрреализме, модернизме, метаболизме, постмодернизме и деконструктивизме. Образы, идеи, построения зачастую берутся в концентрированном, «сжатом» и упрощенном до схемы, принципа виде. Отметим области в культуре и индивидуальности системы творцов, откуда она могла почерпнуть образы, которые составляют основу «До-мира» архитектора и которые дают пищу для ее собственных пространственных построений.

РУССКИЙ АВАНГАРД

Со времени обучения в AA School в Лондоне Заха постоянно сверяет свое творчество с идеями и художественными системами мастеров русского авангарда (Юрковская, Адамов 2023). Супрематизм входит в ее дипломный проект — «Malevich's Tektonik». Малевич трактует «архитектоны» и «супремы» как проявление мира абстрактных элементов, летящих к зрителю. Она воспринимает их скорее как «картинку» или артефакт и производит с ним ряд манипуляций: разборка на составляющие, раскраска, представление плоских проекций, разбрасывание по листу, трассировка завихрений, путей движения, траекторий. В полученные первичные элементы она встраивает различные функции. «Архитектоны» — провозкация к началу собственного творческого поиска (Адамов 2021). Также она воспринимает и «проуны» Эль Лисицкого, вдохновляясь

подвижной, летящей энергией составляющих их геометрических фигур-первозлементов. У В.Е. Татлина она берет «взрыв материи», когда проявляются ее особые свойства и первичные ощущения художника от соприкосновения с «материалами», фактурами. Акт разъятия — начало разработки «новой азбуки мира» или «материального синтаксиса». Татлин ищет органическую, «покровную геометрию» (Адамов 2000: 59–94) и одновременно обнаруживает их особую пластику — «ручьистость» (по Д.К. Бернштейну). Он передает состояния «подвешенности» в море, когда во время шторма мелькают напряженные, натянутые контуры фигур, образуя пластичные тела; возникает ощущение «парусности» от надутого ветром парусов (ср. изогнутые, «подвешенные» (suspended) плоскости Хадид) (рис. 1, а–с).

Нередко ее фигуры пребывают на грани разрыва оболочки и композиционных связей, изображается разлом, перелом (fracture), «взрыв материи» — и эти состояния эстетизируются (рис. 2, а–с).

Заха и вовсе видит себя стоящей внутри «Башни» Татлина, когда устраивает выставку «Великая Утопия» в Гуггенхайм Музее. Следуя изгибам ramпы, «плывут» изогнутые «архитектоны» Малевича. Красные перегородки — «Zig-Zag Wall» — экспозиции подталкивают зрителя заглянуть в атриум, представляющий Космос (Zaha Hadid 2012).

Она воспринимает идеи функционального метода и «фрагментации» А.А. Веснина. В спектакле «Человек, который был четвергом» (по Г.К. Честертону) действие стремительно перемещается из контекста в контекст. В постановку введена сценическая установка с несколькими площадками, соединенными лестницами, лифтами, пандусами, транспортерами, роботами. Выделяются целые функциональные блоки или «ящички» со встроенной функцией, тот же принцип затем переносится на архитектурные комплексы («функциональные единицы» во Дворце Труда). «Перетекающее пространство»

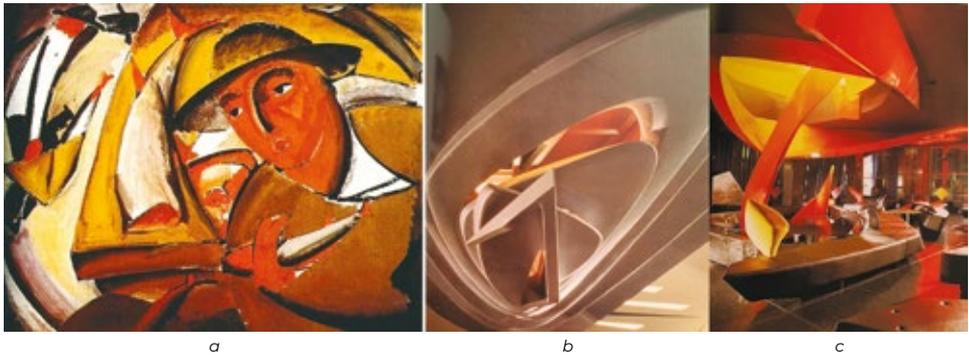


Рис. 1. Сопоставление эскизов, иллюстрирующих состояния «подвешенности» в море у В.Е. Татлина и «suspension» у З. Хадид: а — В.Е. Татлин. «Продавец рыб», 1911; б, с — З. Хадид. Проект интерьера ресторана (URL: <https://www.zaha-hadid.com/design/monsoon-restaurant>) Moonsoon в Сингапоре. 1989–1990

развивает принцип классической анфилады. Хадид использует те же приемы в проекте Центра современного искусства (1997–2003) в Цинциннати: центральный объем — «комод» с выдвигаемыми «ящиками», его насквозь, зигзагом пересекает подъем для посетителей (Адамов 2021: 101–103).

В своей кинетической конструкции Н. Габо подает напряжение на заземленный металлический стержень, образуется поверхность вибрации. Идея фиксации заряженной экспрессивной формы, находящейся под воздействием внешних сил и внутренних энергий, появляется в комплексе Tre torri в Милане. Башня Хадид собирает и концентрирует в себе «токи» земли, окружающей застройки, вырастает из стилобата, напоминающего атолл, закручивается, подобно растению, следуя движению солнца (Юровская 2022).

Хадид близки идеи сетчатых построений и многомерных пространств И.И. Леонидова: отдельные плоскости, ограниченные клетками, «встают» во фронтальной проекции, представляя фасады и перспективы — сетчатая структура раскрывается как детский складень. Подобная «картина» возникает в объемной графике Захи. Архитектор видит весь объем в целом, без разделения на проекции и как бы обходит, облетает создаваемое здание, проникает взглядом вовнутрь. Все случается одновременно, в одном представлении, — «Кино, которое слилось в одну картину» (по А.И. Леонидову). При облете возникают головокругительные, «заломленные» перспективы и панорамы объемов (рис. 3, а, б).

Появляются «раскадровки» со следами движения в пространстве, формы

представляют промежуточные состояния, взаимопереходны — параллели леонидовскому «всеобщему генезису форм». Все формы мира вышли из одного корня, переходят друг в друга по мере роста — кристаллы, растения, человек и формы архитектуры (Адамов 2000).

У Хадид уподобление природным формам — центральная тема: «хребет кита», «следы движения птицы на стенках клетки», «выветривания скал» — образы-движения соприсутствуют и формируют пространство, не сливаясь. Архитектор — посредник, ищет переходы одной природной темы в другую.

В.В. Кандинский рисует квазиорганический микромир, выявляя скрытые тенденции формы, линий, визуальных цветовых спецэффектов. Увеличение открывает мир микробов, амёб, живых клеток — абстрактно представленные органические массы переходят в кляксы, пятна, росчерки, и они же — кометы, звезды и планеты (по Н.А. Заболоцкому) (Адамов 2000: 114). В проявлении архитектурной идеи Заха идет от разрозненных абрисов, пятен, направленных пучков и потоков, нарезанных цветных лент. При наведении оптики, большом увеличении они «перетекают» в городскую застройку, становятся небоскребами, образуют изогнутые стены зданий (Адамов 2010). В.Ф. Кринский намечает основу композиции, выводит динамику архитектурных форм, что свойственно и «мятущимся» объемам Хадид: большая амплитуда движения, «полет», разворот форм при сохранении общих принципов композиции. Я.Г. Черников в своих «архитектурных фантазиях» представлял формы конструктивистов с неожиданных ра-

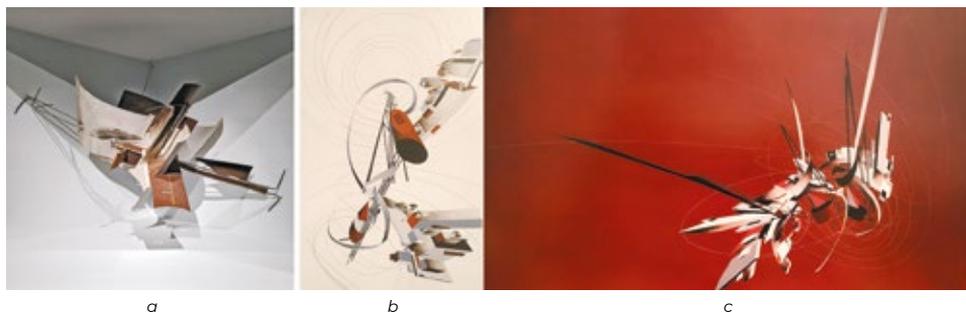


Рис. 2. Сравнение разлома, перелома или «взрыва материи» у В.Е. Татлина и «fracture» у З. Хадид: а — В.Е. Татлин. Угловой контррельеф. 1914–1915; б — З. Хадид. Эскиз интерьерного пространства выставки «The Great Utopia» в Гуггенхайм музее в Нью-Йорке. 1992; с — З. Хадид. «Tatlin Spiral and Tektonik Worldwind». 1992–1993

курсов, в экспрессивном, вихреобразном движении, выделяя цветом выразительные абрисы и линии движения, заливкой резко повернутые плоскости. Для конструктивистов его листы — графические опыты «на тему», плакатное творчество, виртуальное выражение тектонической и функциональной «мощи». У Захи — чисто «рисовальные» приемы, повышенная экспрессивность форм, оторванных и плывущих над землей, становятся явью, рабочим приемом формообразования.

П.В. Митурич выводит кистью на листе полосы, пятна, росчерки и стремится как бы проникнуть в обозначаемые ими тела, анимировать и населить их, слиться с вновь образованной сущностью. В них таится живая энергия, импульс к движению и развитию. Тела обнаруживают свою жизненную силу и подвижную пластичность («живые единицы» по В. Хлебникову), «плазмированные» существа изменяют очертания, растут, движутся, проявляют свою волновую природу, выходя из-под руки художника, а затем воплощая собственную логику становления. Митурич создает «волновики», где использует принципы волнового движения организмов, мускульную силу, упругость и гибкость естественных материалов и природоподобных конструкций: орнитоптеры, «суда-рыбы» с вибрирующими бортами, прыгучие «машины-кузнечики», поезда, движущиеся по зигзагообразным траекториям, наподобие змей, без рельсов и двигателей внутреннего сгорания. Он предлагает разработать «Город больших путей», улицы которого образованы пересечением ряда окружностей, следуют извилистым траекториям и приспособлены для сквозного движения «волновиков». Такая трассировка улиц логически ведет к появлению до-

мов изогнутой формы с «непрерывными фасадами» (Адамов 2010).

Хадид мыслит некий архитектурный «организм» (П. Шумахер), когда начинает набрасывать исходный иероглиф, «клубок линий», который следует «распутать», расшифровать, перевести в объем и конструкцию. «Организм» проявляет собственный характер и волю к развитию. В таком пятне, росчерке, выражающем для архитектора идею целого комплекса, возникает множество смысловых слоев, которые могут выражать следы движения людских толп, велосипедов, автомобилей, трамваев, поездов, очертания зданий. Заряженные энергией художника графические поиски становятся собранием историй, хранилищем фабул и средством коммуникации между слоями. Все они образуют своего рода квазиорганическое поле и сеть связей. Городские комплексы зданий Хадид представляются чуть ли не материализацией криволинейного города, построенного на принципах «волновой динамики больших путей» Митурича. Они оплетены сетью широко «нарисованных» магистралей, в промежутках между которыми создаются причудливо изогнутые «непрерывные фасады». Они будто ожидают появления «волновиков» (Адамов 2010) (рис. 4, а, б).

Между пространственными построениями мастеров авангарда и З. Хадид возникают резонансы, за ними угадываются сходные установки, направленные на разработку идей пространственного развития объектов графики и дизайна, зданий и целых городов.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ АВАНГАРД, МОДЕРНИЗМ, ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ

Отметим архитекторов, концепты и приемы западноевропейского авангар-

да, модернизма, к которым обращается Заха: Ле Корбюзье, Джо Понти (свободный план, фрагментация, скульптурное представление формы); О. Нимейер («текучесть» форм, кривизна оболочек, открытость); Ф.Л. Райт (сценарность внутреннего пространства, «плавающее» состояние, невесомость архитектурных объемов); Альдо ван Эйк (структурализм архитектурных объемов, «градоподобные» структуры); К. Танге, А. Исодзаки, К. Курокава (метаболизм; временное переходное состояние и изменение структуры, подобно органическому росту, метабиоз и симбиоз); Э. Сааринен, Э. Мендельсон (экспрессивность форм, скрытое движение).

Остановимся на некоторых связях и вероятных путях наследования подробнее. С раннего детства Заха погружена в контексты модернистской архитектуры и дизайна. Она вспоминает: «В пригороде Багдада был прекрасный зеленый массив с большим количеством модернистских частных домов, у нашей семьи там был очень необычный дом, построенный в 1930-е годы, с выразительной, угловатой мебелью середины XX века» (Белоголовский 2008). Там в те годы реализовывали свои проекты Ф.Л. Райт, Ле Корбюзье, В. Гропиус, Дж. Понти. Сохранился Олимпийский спортивный комплекс со стадионом Ле Кор-

бюзье (1957), с характерным загнутым кверху козырьком остроконечной кровли, силуэт которой угадывается в ее Vitra Fire Station (1990–1994), Вайл ам Рейн, Германия (рис. 5, а, b).

Заха держит в памяти комплекс Ministry of Planning (1958) (Ponti 1990: 202), располагавшийся напротив ее школы в Багдаде, в который Джо Понти вложил особую конструктивную и формальную логику. Обширный стилобат высотного здания спроектирован на треугольной сетке, поверхности стен и крыш зданий «изломаны», фасады основной пластины «подогнуты» к торцам. В ряде проектов он разрабатывал пластину совершенной, законченной формы в виде копья (lancia) или лодки в плане, с изогнутым и замкнутым внешним контуром. Внутренние прямоугольные помещения как бы привязывались к нему и поворачивались, вторя его изгибу. Одновременно он искал скульптурную форму «диаманта-ромба» (diamante) для решения поверхностей стен и крыши auditorium(a). Ромбический рисунок угадывается в треугольной сетчатой структуре стилобата (рис. 6, а–d).

Те же формообразовательные тенденции находим и в небоскребе Pirelli (1956–1960) (Ponti 1990: 186–189) на привокзальной площади Милана, который Заха рассматривает в качестве прото-



Рис. 3. Сопоставление головокружильных, «заломленных» перспектив и панорам объемов у И.И. Леонидова и у З. Хадид: а — И.И. Леонидов. Комплекс ООН. «Золотые купола, башни, фонтан-додекаэдр и солнце». 1957–1958; б — З. Хадид. Эскиз к проекту Vitra Fire Station. Вейл ам Рейн, Германия. 1990–1994



Рис. 4. Материализация идеи города, построенного на принципах «волновой динамики больших путей», у П.В. Митурича, у З. Хадид: а — П.В. Митурич. Графический мотив. 1918–1922; б — З. Хадид. Национальный музей современного искусства МАХХИ в Риме с высоты птичьего полета. 1997–2003

типа небоскреба на Живописной улице в Москве. Она берет за основу план Pirelli — форму «граненого напильника» (lancia) — и проводит его деконструкцию. Поверхность пластины изгибается, отвечая контуру дороги, крутому склону и береговой линии Москвы-реки. Внутренние помещения образуют прямоугольные блоки в плане, и они рассматриваются по отдельности, растаскиваются и поворачиваются, вторя поворотам граней пластины. Заха объединяет пластину и платформу-стилобат в единую структуру. О миланском прототипе напоминают скошенные остекленные вставки между блоками, обозначая не до конца сросшиеся швы-разрывы между ними. Но здесь они изгибаются, отклоняясь от вертикали, как «борозды каньон» или «ручейки» (Рябушин 2007: 211), стекающие по крутому скалистому склону наподобие водопада — вспоминается проект Building of Water (1939) Дж. Понти (Ponti 1990: 107).

Модернизм берется не буквально, не копируя сам подход модернистов, а скорее служит пищей для размышлений, переосмысления, дискуссий и последующей «переработки». На его базе создаются гибриды, происходят «мутации», отклонения, ответвления и свободная интерпретация его объектов. Симптоматично, что макет здания Pirelli Tower впоследствии был символично выставлен в Национальном музее современного искусства МАХХИ (2010) в Риме, возведенном Хадид, подчеркивая родство трансформаций, порождающих пластичные контуры двух комплексов (рис. 6, е–i).

Захе хорошо знаком принцип модернизма «minimax» — максимальная поль-

за и выразительность формы, сведенной к минимуму. Модернисты мистифицировали форму, редуцированную до примитива, полагая, что они видят в ней больше, чем другие. А. Бетски отмечал, что «хороший модернист» верит в новые конструкции, «впягивает в работу технологии», «эффективно использует ресурсы (включая нас самих), создавая максимальную прибавочную стоимость, будь то пространство или ценность (value)». Появляется «излишек» — «героическая реальность постоянно привносимой новизны, будущего, утопического, то, что не имеет образа, но происходит за счет сведения формы к ее минимуму» (Betsky 2020: 6–16). Существует определенная конвенция (договоренность, общее понимание), выходящая из модернизма, по поводу того, что считать «хорошим» зданием.

Хадид включена в непрерывное производство продуктов на архитектурно-строительном рынке, сформировавшемся еще в период господства модернизма. Создание таких продуктов предполагает обращение к устойчивым объемно-планировочным и функциональным стереотипам, стандартам и нормативам, которые могут явно не декларироваться, но неизменно стоят за практикой архитектора, во многом с самого начала предопределяют его проектные шаги. Совокупность таких представлений об архитектурном объекте, разделяемых архитектором с профессиональным сообществом, риелторами, конечными пользователями, мы условно называем «массивом», который становится исходным базисом и отправной точкой воспроизводства архитектуры. Сове-

менный комплекс начинается не на пустом месте, а с очищенного от узнаваемых деталей прототипа, простой узнаваемой «коробки» с возможной функциональной начинкой. Такая «заготовка» может стать объектом интерпретации, подвержена «мутациям». За образец может быть взят известный объект модернизма, который затем переиначивается. П. Шумахер отмечает, что в прототипе всякий раз «запускается механизм селекции, посредством воздействия внешней среды, отвечая на необычный запрос клиента, на разные городские контексты и появившиеся технологии. Эти феномены конституируют внешние пертурбации и провокации» (Schumacher 2011: 33).

В начале работы над учебным проектом Хадид со студентами (2014) отталкиваются от известных объектов модернизма, которые рассматриваются как прототипы, упрощаются до конструктивной основы, с ними начинают проектную «игру», ставят опыты. Пример — пустая этажерка с лестницей, Дом-Ино (1914) Ле Корбюзье. Прототип с видоизмененной функцией претерпевает пертурбации, ставится в другой градостроительный контекст, трансформируется до неузнаваемости. Будучи воспринят как «массив», он может послужить основой для будущих «органических гибридов». Объект искажают, руководствуясь пластической темой: «обертывание» (bundling), «ажурная пила» (jig-saw), «собираение форм в агрегат» (aggregation), «лапша» (tagliatelle), «пузыри» (bubbles), «множество плоскостей земли» (multiple ground planes), «складки» (folding), «амебы» (amoebas), «поток» (flow) (Юровская, Адамов 2019).

К Дому-Ино применяют разные операции: 1) спиралевидное закручивание конструктивной системы; 2) видоизменение несущих колонн до вида органических

стеблей, ножек гриба; 3) построение природного холма, построенного на основе геодезических горизонталей-этажей; 4) имитацию формы смятой бумаги. Создается причудливое, драматичное пространство, наподобие лабиринта, в котором просматриваются «рваные» края перегородок с опирающимися на них перекрытиями (Юровская, Адамов 2019).

Можно сказать, что архитектор воспринимает стереотипы модернизма как отправную точку и материал для последующих трансформаций, очищает его от мистификации.

Выясняется, что, отталкиваясь от постулатов современной архитектуры, Заха ведет поиски одновременно в двух направлениях: к углублению модернизма, «пробиваясь» к его истокам, и к интерпретации излюбленных объектов модернизма с их последующей «гибридизацией», «мутацией» (Schumacher 2003).

Так, в разработке своей пластики Хадид нередко выходит и за пределы модернизма, продвигаясь в его «запретные области», — к которым подходили в поисках яркой, узнаваемой формы сами модернисты (Э. Мендельсон, Э. Сааринен, Ле Корбюзье, О. Нимейер), — где модернизм уже становится фигуративным, в нем узнаются сторонние образы, добавляется образ движения, следы движения.

В годы ее учебы в AA School наблюдался массовый отказ архитекторов от идей современной архитектуры и переход на принципы постмодернизма. Заха отходит от них не полностью, обращаясь к истокам, которые находят в авангарде и функционализме, стремясь углубить свое понимание модернизма, чтобы вновь вдохновиться им, переосмыслить и продвинуть к новым горизонтам с учетом возможностей новейших технологий, обогащающих «модернистский массив». Следует



Рис. 5. Сопоставление проектов Ле Корбюзье и З. Хадид: а — Ле Корбюзье. Стадион в Багдаде. 1956–1960; б — З. Хадид. Vitra Fire Station. Вейл ам Рейн. Германия. 1990–1994

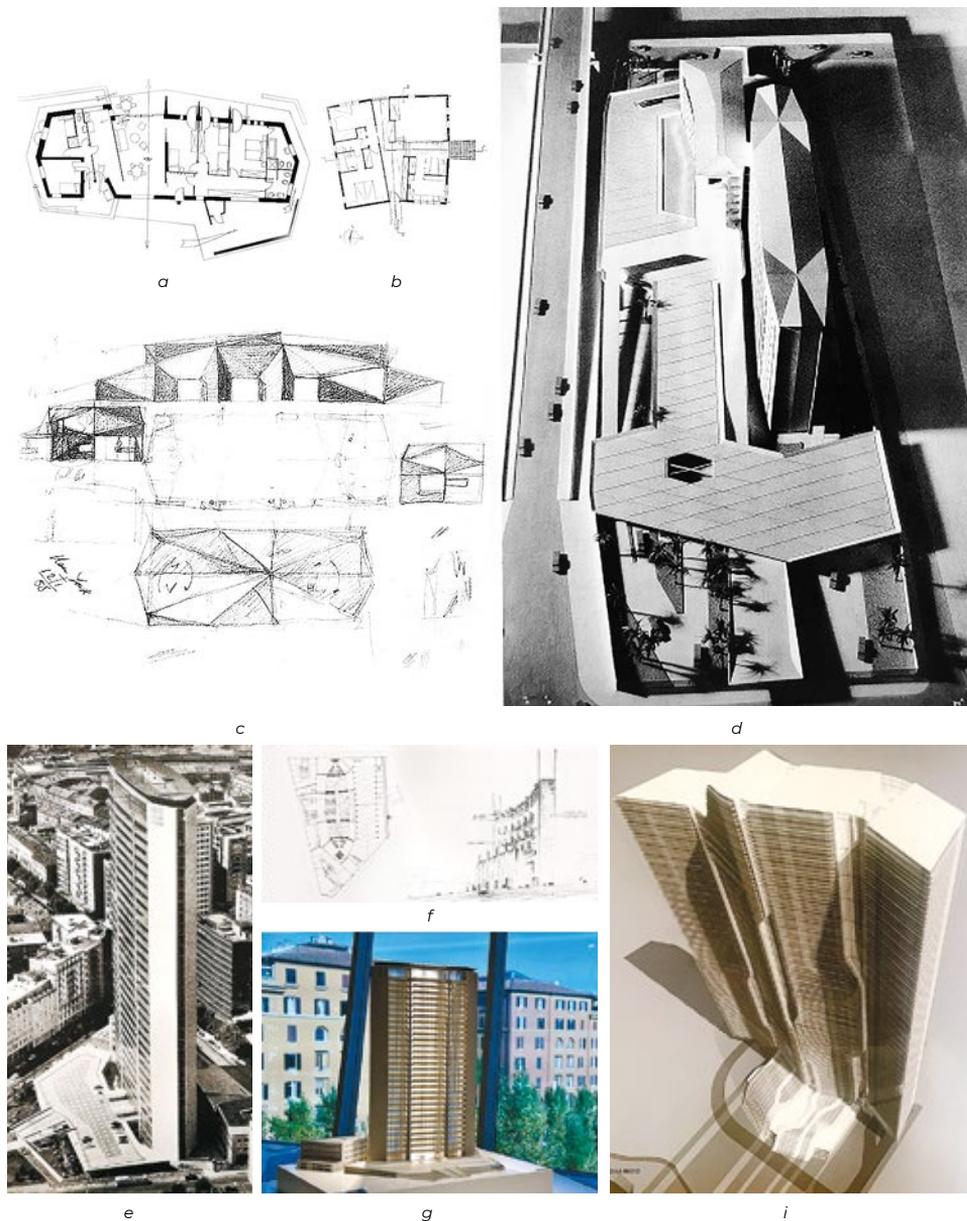


Рис. 6. Сопоставление проектов Джо Понти и З. Хадид; а — Джо Понти. План дома в сосновом лесу в Аренцано, Генуя, 1955; б — Джо Понти. Проект Togni системы из легких конструкций заводского изготовления на 10-м Триеннале в Милане. План, 1954; с — Джо Понти. Проект Time and Life Building. Построение объема Auditorium (а) в форме «диаманта-ромба». Нью-Йорк, 1959; d — Джо Понти. Макет комплекса Ministry of Planning в Багдаде, 1958; e — Джо Понти. Небоскреб Pirelli в Милане, 1956; f — Джо Понти. Небоскреб Pirelli в Милане. План первого этажа, 1956; g — Джо Понти. Конкурсный проект «Palazzo dell'Acqua e della Luce» для Всемирной выставки E42 в Риме, 1939; h — Макет небоскреба Pirelli на выставке в Национальном музее современного искусства MAXXI в Риме, 2019–2020; i — З. Хадид. Проект многоэтажного жилого дома на Живописной улице в Москве, 2005

отметить, что даже самое что ни на есть приверженное отношение к модернизму, следование в заданном им направлении и логическое продолжение построений – приводят к его перерождению.

Вместе с тем, Заха попадает и под влияние деконструктивистских тенденций, занимая отчасти позицию постмодерниста. Она смотрит на объект архитектуры как на материал для собственных

деконструкций, осуществляет «разъятие» самого модернизма, чтобы пересобрать его заново. Напомним, что именно через модернизм, через его «деконструкцию» она как раз и пытается пробиться к стоящему за ним авангарду, к первоосновам, к переустройству и пересозданию мира, начиная от первичных форм, элементов, первоощущений (см. выше).

Отметим архитекторов, концепты и приемы деконструктивизма и постмодернизма, к которым обращается Заха: Р. Кулхаас и Э. Зенгелис (деконструкция, «ризомы», «монтаж аттракционов», «машинная сборка», архитектура как «взрыв», «страдающее тело», «пещерное» движение в теле здания) (Добрицына 2004; Сипкин 2014); Дж. Стерлинг («город-коллаж», стилистическая эклектика); Ф. Гери (слоистость и «смятость» форм, «скульптурная» выразительность и зрелищность архитектуры); Д. Либескинд (архитектура как письмо, «слоистая архитектура», переменная геометрия, культ места); «игра» в историзм (Р. и Л. Крие, Ф. Джонсон, М. Ямасаки, Э. Стун, У. Харрисон, К. Кикутате) (Анкерсмит 2009), орнаментализм и ретроспективизм (Ф. Сперри, Н. Нейербург, М. Монта), неорнаментальная архитектура и регионализм (Н. Шоу, Э. Дербишир, Альдо ван Эйк), «маньеризм» (Р. Вентури) (Venturi 1992), адхок и «архитектура соучастия», учитывающая конкретные обстоятельства и предпочтения будущих потребителей (Р. Эрскин, Л. Кролль), контекстуальный урбанизм (К. Роу, Дж. Стерлинг, М. Унгерс) (Зайцев 2013), метафорическая архитектура и «телесные» образы (Ч. Мур и К. Блумер).

Не отвергая ни одно из течений деконструктивизма и постмодернизма, Хадид в поисках продуктивной идеи для проектирования обращается к ним, вводит в проектный дискурс целые фрагменты, берет выжимки и лейтмотивы разных течений и зачастую формирует из них комбинации, выводит «гибриды». О подобных «продуктивных смешениях» упоминает Р. Вентури в своей книге «Сложность и противоречия в архитектуре» (Venturi 1992). Он предпочитает прямолинейным и рациональным формам модернизма свои интерпретации традиционных форм, которые заведомо противоречивы, двусмысленны, подвержены искажениям и способны образовывать «гибриды». Подобным же образом Заха стремится найти в используемых формах скрытую динамику, «жизненность», с ха-

рактерными неопределенностью, хаотичностью и богатством значений.

Хадид и Шумахеру близки, описанные Ч. Дженксом, позиции архитектуры постмодернизма, затрагивающие теорию сложности, теорию хаоса, представление о Вселенной как о творящей самоорганизующейся структуре. Наряду с пониманием нелинейности окружающих процессов, которые представляются крайне сложными, но имеющими собственную логику и код развертывания. Внедряется мысль о возможности описания становления архитектуры и жизни городских ландшафтов через создание системы кодирования. Также ведутся поиски «языка архитектуры». Дженкс пишет о влиянии «семиотических общностей», т.е. во внимание следует принимать семиотические закономерности общения и языковые, пространственные, поведенческие конвенции сообществ и «различного типа культур», а они в свою очередь вызывают тенденции «орнаментализации» и проявлений «метафоричности в архитектурном формообразовании» (Дженкс 2022). Традиционные орнаменты привносятся в объекты Хадид (Большая мечеть в Страсбурге, 2000), создаются композиции (Отдел исламской культуры в Музее Лувра, 2005) и целые городские образования, по своей структуре напоминающие орнаменты, вводятся и многочисленные архитектурные метафоры.

Особое внимание находит у нее и характерная для постмодерна привязка к месту и обновленные идеи метаболизма.

Тема неопределенности и сложной пространственной многослойности — уклоны, сдвинутые оси, диссонирующие формы, разрабатываемые Р. Вентури, Ф. Гери и П. Айзенманом еще в 1970-х гг., — в совокупности с метафорической архитектурой ложатся в основу архитектуры складки, криволинейной, фрактальной архитектуры и биометрического дизайна.

Заха отмечает, что в отличие от модернизма с его программной установкой на новизну постмодернизм обращается к культурному наследию прошлого, как к объекту игрового освоения, иронического цитирования и ситуационного переосмысления, при включении форм в разнообразные контексты. Она относится к объекту как к «полю» для стилизации, эклектического смешения и комбинирования форм, образов, очертаний. Характерны интерес к месту в городе, стиливой

плюрализм и использование стилей прошлого, зачастую соединение в проекте фрагментов форм, исторических мотивов, «несовместимых» конструкций и материалов. Заха не отрицает характерное для постмодернизма смешение различных дискурсов, включение в проектирование приемов искусства и литературы, элементов повествования; создание сценариев, монтаж и коллаж, аллюзии и метафоры, контекстуальные разрывы и т. д.

Таким образом, можно выделить отдельные образы, области образности и творческие системы, к которым З. Хадид неизменно обращается в своем проектном поиске. Они обнаруживаются у мастеров русского и западноевропейского авангарда, в экспрессионизме, сюрреализме, модернизме, метаболизме, постмодернизме и деконструктивизме. Они составляют своего рода «подложку», стоят за актуальными пространственными построениями и входят в ее проектную мифологию,

образуя целые тематические блоки в «До-мире» архитектора. Все они составляют «банк идей» или авторские репертуары собственных тем, которые в дальнейшем всплывают и включаются, порой случайно и непредсказуемо, в разные моменты по ходу ее творческого процесса и по-своему окрашивают поиски формы смыслами, обогащают их пластическими находками. Образы, позаимствованные из разных контекстов, могут направлять поиски образности по неким «руслам», но такие ветвящиеся «потoki» формообразования могут пересекаться и сливаться, порождая «гибриды», смешения пластических тем разного происхождения. Обращение к истокам образности и попытки проследить пути «припоминания», влияния и «мутации» отдельных образов и образных систем в творческом процессе архитектора могут дать основу для классификации разных видов пластики в архитектурном формообразовании З. Хадид.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Адамов 2000 — Адамов О.И. Образы пространственных построений в творческом процессе архитектора. Мастера Русского Авангарда: А.А. Веснин, И.А. Голосов, И.И. Леонидов, К.С. Мельников, В.Е. Татлин : дис. ... канд. арх. М., 2000.
- Адамов 2010 — Адамов О.И. Петр Митурич и Заха Хадид: анимированное пятно и преобразование в пластическую форму // Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации : мат. Всеросс. науч. конф., 17–19 ноября 2010 г. / сост. О.И. Адамов, Ю.П. Волчок. М.: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2010. С. 65–68.
- Адамов 2021 — Адамов О.И. Русский Авангард и западная архитектура Новейшего времени: транс-временные идеи и точки соприкосновения // Архитектура и строительство России. № 4 (240). 2021. С. 100–107.
- Анкерсмит 2009 — Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Кашаев. М.: Канон+; Реабилитация, 2009.
- Белоголовский 2008 — Белоголовский В. Заха Хадид. Интервью и текст В. Белоголовского. URL: <https://archi.ru/russia/8497/zaha-hadid-intervyu-i-tekst-vladimira-belogolovskogo>
- Дженкс 2022 — Дженкс Ч. Постмодернизм в архитектуре / пер. А. Филосян. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2022.
- Добрицына 2004 — Добрицына И.А. От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Зайцев 2013 — Зайцев А.А. Контекстуализм как стилистическое течение в архитектуре конца XX — начала XXI в.: автореф. дис. ... канд. арх. Нижний Новгород, 2013.
- Рябушин 2007 — Рябушин А.В. Заха Хадид. Вглядываясь в бездну. М.: Архитектура-С, 2007.
- Сипкин 2014 — Сипкин П.А. Творческая концепция Рема Кулхааса: представления, модели, воплощение : автореф. дис. ... канд. арх. М., 2014.
- Юровская 2022 — Юровская Ю.В. «Кинетические морфологии» и их перевод на язык архитектурных форм Захи Хадид // Международный электронный научно-образовательный журнал «Architecture and Modern Information Technologies». № 2 (59). 2022. С. 58–68.
- Юровская, Адамов 2019 — Юровская Ю.В., Адамов О.И. Тенденции пластиче-

ского формообразования в системе обучающего проектирования Захи Хадид и Патрика Шумахера // Архитектура и строительство России. № 3 (231). 2019. С. 102–115.

Юровская, Адамов 2023 — Юровская Ю.В., Адамов О.И. «До-мир» в проектной мифологии Захи Хадид // Архитектура и строительство России. № 2 (246). 2023. С. 82–89.

Betsky 2020 — Betsky A. Introduction: beyond 89 degrees // The Complete Zaha Hadid. Expanded and Updated. London: Thames & Hudson, 2020. P. 6–16.

Ponti 1990 — Ponti L.L. Gio Ponti. The Complete Work 1923–1978. London: Thames & Hudson, 1990.

Schumacher 2003 — Schumacher P. Mechanismen radikaler Innovation // Zaha Hadid. Architektur: Katalog. Wien und Osterfildern-Ruit, 2003.

Schumacher 2011 — Schumacher P. The Autopoiesis of architecture: A New Framework for Architecture. Vol. I. Chichester (UK): John Wiley & Sons Ltd, 2011.

Venturi 1992 — Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. NY: The Museum of Modern Art, 1992.

Zaha Hadid 2012 — Zaha Hadid and Suprematism: Galerie Gmurzynska, June 13 — September 25, 2010. Zurich: Hatje Cantz Verlag, 2012.

REFERENCES

Adamov O.I. *Obrazy prostranstvennykh postroenii v tvorcheskomo protsesse arkhitektora. Mastera Russkogo Avangarda: A.A. Vesnin, I.A. Golosov, I.I. Leonidov, K.S. Mel'nikov, V.E. Tatlin (Images of Spatial Constructions in Creative Process of the Architect : Masters of Russian Avant-garde: A.A. Vesnin, I.A. Golosov, I.I. Leonidov, K.S. Melnikov, V.E. Tatlin)*, PhD in Architecture Thesis. Moscow, 2000 (in Russian).

Adamov O.I. Petr Miturich i Zakha Khadid: animirovanoe piatno i preobrazovanie v plasticheskuiu formu (Animated Stain and its Transformation into the Plastic Form). *Prostranstvo VKHUTEMAS: Nasledie. Traditsii. Novatsii: Materialy vserossiiskoi nauchnoi konferentsii (Space of VKHUTEMAS: Heritage. Traditions. Innovations : Proceedings of the All-Russian Scientific Conference), 17–19 November 2010*. Compiled by O.I. Adamov, Yu.P. Volchok. Moscow: MARKHI, S.G. Stroganov Academy Publ., 2010, pp. 65–68 (in Russian).

Adamov O.I. Russkii Avangard i zapadnaia arkhitektura Noveishego vremeni: trans-vremennye idei i tochki soprikosnoveniia (Russian Avant-Garde and Contemporary Western Architecture: Trans-Temporal Ideas and Points of Juxtaposition). *Arkhitektura i stroitel'stvo Rossii (Architecture and Construction of Russia)*, no. 4 (240), 2021, pp. 100–107 (in Russian).

Ankersmit F.R. *Istoriia i tropologija: vzlet i padenie metafory (History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor)*. Transl. by M. Kukartseva, Ye. Kolo-

moyets, V. Kashayev. Moscow, Kanon+; Reabilitatsiya Publ., 2009 (in Russian).

Belogolovskii V. Zakha Khadid. *Interv'iu i tekst V. Belogolovskogo (Zaha Hadid. Interview and Text by V. Belogolovsky)*. URL: <https://archi.ru/russia/8497/zaha-hadid-intervyu-i-tekst-vladimira-belogolovskogo> (in Russian).

Jencks Ch.A. *Postmodernizm v arkhitekture (Post-Modernism in Architecture)*. Transl. by A. Filosyan. Yekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy Publ., 2022 (in Russian).

Dobritsyna I.A. *Ot postmodernizma — k nelineinoy arkhitekture: Arkhitektura v kontekste sovremennoy filosofii i nauki (From Postmodernism to Nonlinear Architecture: Architecture in the Context of Modern Philosophy and Science)*. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 2004 (in Russian).

Zaytsev A.A. *Kontekstualizm kak stilisticheskoe techenie v arkhitekture kontsa XX – nachala XXI v. (Contextualism as a Stylistic Movement in the Architecture of the Late 20th — Early 21st Centuries)*. PhD in Architecture Thesis Abstract. Nizhny Novgorod, 2013 (in Russian).

Ryabushin A.V. *Zakha Khadid. Vgliadyvaia' v bezdnu (Zaha Hadid. Peering into the Abyss)*. Moscow: Arkhitektura-S Publ., 2007 (in Russian).

Sipkin P.A. *Tvorcheskaya kontseptsiya Rema Koolhaasa: predstavleniya, modeli, voploshcheniye (The Creative Concept by Rem Koolhaas: Representations, Models, Embodiment)*. PhD in Architecture Thesis Abstract, Moscow, 2014 (in Russian).

- Yurovskaya Yu.V. «Kineticheskie morfologii» i ikh perevod na iazyk arkhitekturnykh form Zakhi Khadid (“Kinetic Morphologies” and Their Translation into Zaha Hadid’s Language of Architectural Forms). *Architecture and Modern Information Technologies*, no. 2 (59), 2022, pp. 58–68 (in Russian).
- Yurovskaya Yu.V., Adamov O.I. Tendentsii plasticheskogo formoobrazovaniia v sisteme obuchaiushchego proektirovaniia Zakhi Khadid i Patrika Shumakhera (Tendencies of Plastic Form Creation in the System of Architectural Education by Zaha Hadid and Patrik Schumacher). *Arkhitektura i stroitel'stvo Rossii (Architecture and Construction of Russia)*, no. 3 (231), 2019, pp. 102–115 (in Russian).
- Yurovskaya Yu.V., Adamov O.I. «Do-mir» v proektnoi mifologii Zakhi Khadi (Zaha Hadid: Pre-World in the Architect’s Design Mythology). *Arkhitektura i stroitel'stvo Rossii (Architecture and Construction of Russia)*, no. 2 (246), 2023, pp. 82–89 (in Russian).
- Betsky A. Introduction. Beyond 89 Degrees. *The Complete Zaha Hadid. Expanded and Updated*. London: Thames & Hudson Publ., 2020, pp. 6–16.
- Ponti L.L. *Gio Ponti. The Complete Work 1923–1978*. London: Thames & Hudson Publ., 1990.
- Schumacher P. Mechanismen radikaler Innovation. *Zaha Hadid. Architektur: Katalog*. Wien und Osterfilden-Ruit Publ., 2003.
- Schumacher P. *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*, Vol. I. Chichester (UK): John Wiley & Sons Ltd Publ., 2011.
- Venturi R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art Publ., 1992.
- Zaha Hadid and Suprematism*: Galerie Gmurzynska, June 13 — September 25, 2010. Zurich: Hatje Cantz Verlag Publ., 2012.