

3. Bateson, G. Steps to an Ecology of Mind / G. Bateson. – Chicago, IL: University of Chicago Press, 1972. – 542 p.
4. Csikszentmihalyi, M. Finding Flow: The Psychology of Engagement With Everyday Life / M. Csikszentmihalyi. – Basic Books, 1998. – 192 p.
5. Design – Pleasure or Responsibility? / Ed. by P. Tahkokallio, S. Vihma. – Helsinki: University of Art and Design, 1995. – 171 p.
6. Design Semiotics in Use / Ed. by S. Vihma. – Helsinki: TaiK, 2010. – 200 p.
7. Krippendorff, K. Product Semantics: A Triangulation and Four Design Theories / K. Krippendorff // Product Semantics '89 / Ed. by S. Väkevä. – Helsinki: Finland: University of Industrial Arts, 1990. – Mode of Access: https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1262&context=asc_papers. – Date of Access: 19.08.2019.
8. Krippendorff, K. The Semantic Turn: A New Foundation for Design / K. Krippendorff. – Boca Raton, London, New York: Taylor&Francis, CRC Press – 2006. – 368 p.
9. Lakoff, G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago, IL: University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
10. Lakoff, G. Women, Fire, and Dangerous Things / G. Lakoff. – Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987. – 632 p.
11. Objects and Images / Ed. by S. Vihma. – Helsinki: University of Industrial Arts, 1992. – 229 p.
12. Rosch, E. Principles of Categorization / E. Rosch // Cognition and Categorization / Ed. by E. Rosch, B. B. Lloyd. – New York: Wiley, 1978. – P. 27-48.
13. Rosch, E. Prototype Classification and Logical Classification: the Two Systems / E. Rosch // New Trends in Cognitive Representation: Challenges to Piaget's Theory / Ed. by E. Scholnick. – Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1983. – P. 73-86.

**К ТРАНСГРЕССИИ АРХИТЕКТУРНОГО КОДА
МОДЕРНИЗМА
(СТРАТЕГИЯ ФОРМЫ БОРИСА ШКОЛЬНИКОВА)**

**TOWARDS TRANSGRESSION OF MODERNIST
ARCHITECTURAL CODE (FORM STRATEGY
OF BORIS SHKOLNIKOV)**

И.Н. Духан

Igor Dukhan

Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь

Belarusian State University, Minsk, Belarus

e-mail: igdukhan@gmail.com

В статье рассматривается трансгрессия модернистского архитектурного кода в современных архитектурных стратегиях формы. Архитектура Бориса Школьникова приводится как пример линии «живого модернизма» (модернизма как незавершенного проекта в терминологии Ю. Хабермаса) в актуальном формообразовании. Анализируются

трансгрессия прозрачности формы, моделирования светотени, трактовки поверхностей и текстур.

The paper considers transgression of the modernist architectural code in contemporary architectural strategies of form. Boris Shkolnikov's architecture is taken as a sample of "living modernity" (unfinished project of modernity in J. Habermas terms) in current form shaping. Transgression of transparency of form, light and shadow modeling and treatment of surfaces and textures are analyzed.

Ключевые слова: пространственный код; модернизм; трансгрессия; архитектурное формообразование; Борис Школьников.

Keywords: spatial code; modernity; transgression; architectural shaping; Boris Shkolnikov.

Архитектурный «вестиментарный» код [1, с. 132-137] модернизма сформировался в 1920-е годы. Его активность была обусловлена интенсивностью всех уровней – проектными, кино- и экспозиционными образами, различными литературными манифестациями и, наконец, многочисленными поначалу, но вызывающими энергичный интерес запатентованной публики реализациями в материале. В качестве парадигматического примера можно упомянуть вертикальный небоскреб Эль Лисицкого или план Вуазен Ле Корбюзье. Эти две проектные манифестации очерчивают архитектурный код города двадцатого века. При всем различии идейно-направленческих позиций, проектные манифестации Эль Лисицкого и Ле Корбюзье достаточно близки³. Образ города конструируется здесь через прозрачное раскрытие пространства, причем достигается это как «поднятием» архитектурных объектов над землей, так и тотальным остеклением. В основе архитектоники – стереометрия простых геометрических форм, причем эти формы абсолютны и мало зависимы от воздействия света и тени. Архитектоника бесплотна – материя, текстура и фактура поверхности почти не играют роли в формировании архитектурного *imago* [5, с. 194-220].

В какой мере образ города сегодняшнего модернизма, модернизма после постмодерна, близок к модернистскому коду и где происходит отрыв, трансгрессия [7, с. 8-15] в новое измерение архитектуры города? На примере архитектурного формообразования Бориса Школьникова можно очертить несколько линий трансгрессии архитектурного кода модернизма 1920-х в сегодняшнем модернистском формообразовании.

³ Л.М.Лисицкий был знаком с творчеством Ле Корбюзье и пригласил его к участию в берлинском альманахе нового искусства «Вещь – Gegenstand – Objekt» [6, р. 37-49; 10, р. 145].

Сам архитектор склонен сближать свое творчество с модернистской традицией, тем более интересно, в каких зонах архитектурного кода возникают импульсы трансгрессии.

Прежде всего, Борис Школьников не столько формирует прозрачные пространства, сколько их имитирует и разыгрывает. Его предельно лаконичные и выверенные силуэты, как правило, исполнены в сероватой тональности алюкобонда, который становится границей свободного проникновения света. Эта специфическая легкость – непрозрачность дополняется еще одним аспектом трансгрессии модернистского архитектурного образа, а именно – введением легкой светотеновой пластики форм, которые по своим объемно-пространственным характеристикам структурно близки формообразованию двадцатых. При всей дематериализации поверхности в архитектуре Бориса Школьникова она все же эстетизирована, проиграна в тонкой диалектике нюансов тона, что особенно заметно в сюите светло-серых поверхностей административного здания на проспекте Победителей, где Школьников создает поверхности, к которым, как пишет С. Лавин, мы хотели бы приблизиться в поцелуе, «соединить архитектуру и поцелуй вместе» [9, с. 15].

Эти легкие линии трансгрессии архитектурного кода модернизма двадцатых у Бориса Школьникова подчеркивают его живую связь с модернистской линией, которую в сегодняшней редакции можно назвать «живым модернизмом» в архитектуре. К этой линии близки Поль Шеметов и другие архитекторы и художники рубежа XX – XXI вв., к которым приложим тезис Ю. Хабермаса о модернизме как продолжающемся, незавершенном проекте [3, с. 40-51].

Роман Бориса Школьникова с постмодернистской поэтикой обычно связывают с административным комплексом компании «Лукойл» (1992) и некоторыми другими объектами начала 1990-х, в которых голос мастера ясно и выразительно прозвучал на фоне разнонаправленных и хаотичных зигзагов архитектуры «переходного» времени. Этот комплекс сразу был встречен как выражение глубоко осмысленной архитектурной позиции, *credo*, вызвал дискуссии – но одно обстоятельство было очевидно для всех профессионалов и любителей архитектуры. Лукойл-комплекс стал архитектурным знаком-стилем, своей сконцентрированностью, композиционной продуманностью и урбанистической точностью противостоящий спонтанной «эклектике» архитектурных исканий постперестроечного времени.

«Лукойл», вышедший на белорусский рынок в 1992 году, нуждался в архитектурном событии, которое ярко маркировало бы присутствие этой ведущей компании в Беларуси. Офисное здание, завершённое

строительством в 1994 году, стало своеобразной архитектурной *icon* – по своим технологиям, в то время достаточно «продвинутым», но прежде всего – своей новой и свежей архитектурной поэтикой. «Лукойл» стал местом своеобразного «паломничества» и студентов-архитекторов, и профессионалов.

Забавно, что «Лукойл» сразу же ассоциировали с архитектурным письмом постмодернизма и деконструкции, приемы и мотивы которых можно разглядеть в произведении Бориса Школьникова. Здесь обнаруживаются отзвуки характерных для позднего модернизма мотивов: решетки маленьких квадратных окон-амбразур на фоне большой плоскости (ср. с Портланд-билдингом и другими объектами Майкла Грейвза 1980-х годов), игру диагональных направлений, близкую построениям Ричарда Мейера, Питера Эйзенмана и другими темы позднего модернизма 1970 – 1980-х. Для Бориса Школьникова опыт «Лукойла» стал мастерской грамматики нового архитектурного языка, переходом от геометрической и объемно-пространственной ясности простых отношений вертикали – горизонтали к сложным пространственным ассоциациям, игре диагоналей, усложнению фактур. Здесь проявила себя новая творческая свобода мастера в легком, иронично-ассоциативном проигрывании форм.

Однако принципиально новым аспектом архитектурного формообразования «Лукойла» стало отображение логики контекста и образа среды, внешнего в архитектурном объеме и внутреннем пространстве. Два основных направления в композиции объемно-пространственной композиции продолжают и отражают планиметрию городских улиц, на перекрестке силовых линий которых возникает объект архитектора. Далее игра диагональных направлений архитектурного тела переходит во внутреннее пространство. Все это напоминает взаимодействие прямоугольных и диагональных, наклонных форм во внешнем и внутреннем пространстве «Атенаума – Новой Гармонии» Мейера, с тем различием, что Школьников смягчает контрасты, стремясь к пластической цельности объема.

«Лукойл» корреспондирует архитектурному письму *architecture parlante* – «говорящей архитектуры». Композиция его объемов дешифруется через объекты нефтеперегонки – башня (нефтяное хранилище), металл-kozyрек – трубопровод и т. д. В этой эмблематике нефтеперегонки есть и символическое содержание архитектуры, и соответствие желаниям заказчика, и, конечно же, ироничная игра с популярными кодами, которые далее получают облик серьезной и строгой формы.

Полное раскрепощение «диагонали» происходит в здании центра «Фольксваген-Атлант-М» в г. Минске. Если следовать стилистическим

характеристикам, то импортерский центр «Фольксваген-Атлант-М» можно определить как архитектуру кубизма. Архитектор избавляется здесь от горизонталей и действительно работает «ломаными» кубистическими гранями, подобно мастерам чешского кубизма 1910-1920-х Йозефу Гочару, Йозефу Хохолу или Эмилию Краличеку. Однако «кубистический эффект» у Школьников не только формальный прием обыгрывания поверхности, но результат доведенной до отточенности трансформации пространственного формотворчества, намеченный в «Лукойле». Исходным импульсом формотворчества становится внутреннее пространство. В «Фольксвагене» оно решено как разверстое на нас чрево активно сокращающейся перспективы. Архитектор диагонально направляет пространственные линии в приближенную точку схода, создавая сильный эффект пространственного сжатия. Он пристраивает линии восприятия этой динамической картины, и привилегированной точкой выступает лестница со второго яруса на первый в глубине пространства, с которой мы погружаемся в чрево сжимающегося пространства. Таким образом, пространственное построение в форме «кубистического монтажа» – отражение радикальной пространственной концепции интерьера, а не формальная игра в стиль.

Резкое сжатие пространственной перспективы в европейском искусстве имеет известные параллели в живописи маньеристов, особенно в венецианской Скуола ди Сан Рокко. Найденный в «Лукойле» и активно переработанный в «Фольксвагене» прием пространственных рекомбинаций, сжатий и растяжений пространства архитектор использует позднее в легких диагональных построениях в Центре продажи и обслуживания автомобилей Мерседес, в пластике сжатий-растяжений пространства района жилой застройки «Каскад».

В Мерседес-центре Вы оказываетесь под балдахином громадной выносной консоли портала, и Ваш взгляд возносится вверх к небу. В Вас рождается сакральный трепет. Уже затем Вы рассматриваете конструкции, двутавровые металлические балки, столь любимые Мисом ван дер Роэ и другими модернистами, поскольку их ребристая структура обладает легкостью готических пучков колонн. Балки с колоннами образуют жесткие рамы, упрочненные диагональными тросами, и на этих рамах легко покоится перекрытие. При этом двутавровые несущие балки слегка вынесены за покрытие, что придает входному portalу оттенок сплетенного из ветвей покрытия.

В интерьере Школьников вновь проигрывает легкий эффект «обратной перспективы». Слегка наклонное покрытие создает незначительное сжатие пространства по мере движения вглубь, и этот эффект сознательно усилен наклонными линиями панелей остекления. Перспекти-

визм придает легкую динамику пространству, которое в ином, прямоугольном исполнении было бы проигрыванием *puce stans*, неизменного теперь, столь излюбленного в геометрических построениях минималистов [2; 8]. Р. Краусс справедливо отмечала, что и классик прямоугольных стереометрий Мис ван дер Роэ изыскивал особенные методы избежать образа застылости мира. Борис Школьников, при всей близости к поэтике минимализма, полностью уходит от данного эффекта. Особенно выразительно это в композиции внешней лестницы, идущей по периметру здания. Здесь рельеф холма сопрягается с наклоном кровли, и в итоге получается исключительный по динамике эффект, близкий к поэтике перспективных сокращений в архитектуре и живописи барокко.

Легкость, свет и отточенная невесомая колористическая гамма от светло-серого к черному с проблесками белого аккомпанируют главному тектоническому жесту объемно-пространственной конфигурации здания представительства «Мерседеса» – вектору трассы-пути. Пространство «Мерседеса» – зигзаг пути, прочерченный одним уверенным штрихом. Эта цельная объемно-пространственная концепция отражает функционально-смысловое начало произведения Бориса Школьникова – обрамлять и организовывать «аквариум» с машинами марки «Мерседес». Поэтика пространства-аквариума, избранная Борисом Школьниковым и компанией «Мерседес», имеет продолжительную историю в архитектуре модернизма. Ее активно обыгрывал Мис ван дер Роэ в Новой Национальной галерее на Культурфоруме в Берлине, здании городской библиотеки в Вашингтоне, и других объектах, где прозрачность изысканно спропорционированной модульной пространственной сетки становится фоном сокровищ, помещенных внутрь нее.

Из недавних эпизодов архитектуры, близких формотворчеству Бориса Школьникова, можно вспомнить новое здание Музея современного искусства в Нью-Йорке Йошио Танигучи. Отточенностью оттенков серого, превращающей все пространство в легкие кулисы визуальной активности модернизма, оно напоминает модернистские тональные сюиты Школьникова. В связи с Музеем Танигучи архитектурный критик Сильвия Лавин развивает тему «целующейся архитектуры» [9, с. 15-22]. Инсталляции и хореография движения зрителей наполняют легкое, невесомое пространство музея, как будто соединяясь с ним в поцелуе. Архитектура соблазняет. Нечто подобное мы наблюдаем и в салоне «Мерседес»: цветные, эротично сверкающие модели автомобилей нежно касаются металла и стекла архитектуры, как будто танцуют в аквариуме Школьникова, а собственно архитектура своей строгостью и тональной фоновостью создана для того, чтобы быть их нежным обрамлением.

В архитектуре «Мерседеса» Школьников достигает эмоционального разнообразия – от поцелуя-касания до сакрума, в основе же ее – уникальный жест сопряжения пространства мира с пространством архитектуры. Здание «Мерседеса» вставлено и интегрировано в тело холма, подобно тому, как греческий храм врезается в пелопонесскую или сицилийскую скалу. Пространство собирается вокруг этого жеста утверждения. Эту особенность отмечал Мартин Хайдеггер, говоря, что «творение зодчества, греческий храм, ничего не отображает. Он просто стоит в долине, изрезанной оврагами и ущельями <...> Творение храма слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик судьбы» [4, с. 75]. Именно в силу скрещения с рельефом в едином контрапункте, произведение Школьникова насыщается мощью ландшафта, становится фокусирующим центром «города и мира».

Тезис Жана Нувеля – «быть современным, значит делать (*etre moderne c'est faire*), и при благоприятной возможности, когда это уместно, делать Историю» [11, с. 179], приложим и к поискам формы Бориса Школьникова. Трансгрессируя и свободно разыгрывая приемы формообразования архитектурного модернизма, архитектор «делает Историю», архитектурный спектакль города. Вот в этом ракурсе – аранжировке городского спектакля – органика живой связи Бориса Школьникова с модернистским архитектурным кодом. Ле Корбюзье в плане Вуазен, Лисицкий в системе горизонтальных небоскребов для Москвы, Мис ван дер Роэ в берлинском Культурфоруме проектируют прежде всего городской спектакль, новое сценирование урбанистического *modus vivendi* формами архитектуры. Борис Школьников своими архитектурными ансамблями – то строгими и элегантными, как офисный небоскреб на проспекте Победителей, то ироничными, как «кораблики» в завершении этого проспекта, то экспрессивными скрещениями архитектуры, ландшафта и города, как в «Лукойле» или «Мерседесе», или энергичным круговоротом городской среды в «Каскаде», – создает выразительные архитектурные мизансцены, которые постепенно становятся новым образом пространства и жизни.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Барт, Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
2. Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. – СПб.: Наука, 2001. – 264 с.
3. Хабермас, Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 40-51.

4. Хайдеггер, М. Работы и размышления разных лет : пер. с нем / М. Хайдеггер. – Москва: Гнозис, 1993. – 464 с.
5. Dukhan, I. Visual Geometry: El Lissitzky and the Establishment of Conceptions of Space–Time in Avant-garde Art / I. Dukhan // Art in Translation, 2016. - Vol. 8, issue 2. – P. 194-220.
6. Dukhan, I., Marten-Finnis S. Transnationale Öffentlichkeit und Dialog im Russischen Berlin. Die Avantgarde-Zeitschrift *Vešč* – Gegenstand – Objet / I. Dukhan // Osteuropa. – 2008. – Marz. – S. 37 – 49.
7. Jenks, C. Transgression / C. Jenks. – London, New York: Routledge, 2003. – 216 p.
8. Krauss, R. The Grid, the Cloud, and the Detail / R. Krauss // The Presence of Mies, ed. Mertins, D. – Princeton and Oxford: Princeton Architectural Press, 1994. – pp. 110-126, 113-115.
9. Lavin, S. Kissing Architecture / S. Lavin. – Princeton University Press, 2011. – 136 p.
10. Lodder, C. Celebrating Suprematism / C. Lodder. – London: Brill, 2018. – P.145.
11. Lucan, J. France Architecture 1965-1988 / J. Lucan. – Milan-Paris: Editions Electa Moniteur, 1989. – 203 p.

Л. ВИТГЕНШТЕЙН, СУБЪЕКТИВНОСТЬ И ФИЛОСОФИЯ ОБРАЗОВАНИЯ⁴

L. WITTGENSTEIN, SUBJECTIVITY AND PHILOSOPHY OF EDUCATION

H.B. Medvedev

N.V. Medvedev

Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина,
Тамбов, Россия

G.R. Derzhavin Tambov State University, Tambov, Russia

e-mail: mnv88@mail.ru

В статье исследуется антикартезианская позиция Л. Витгенштейна, которая может служить аргументированным основанием для деконструкции воззрений Р. Декарта о сознании, субъективности и задачах философии. Подчеркивается вклад Витгенштейна в преодоление картезианского мировоззрения, доминирующего в современной европейской культуре, поясняется важность данного аспекта витгенштейновской мысли для философии образования.

The article explores the anti-Cartesian position of L. Wittgenstein, which can serve as a reasoned basis for the deconstruction of R. Descartes' views on the consciousness, subjectivity and objectives of philosophy. Wittgen-

⁴ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 19-011-00254.