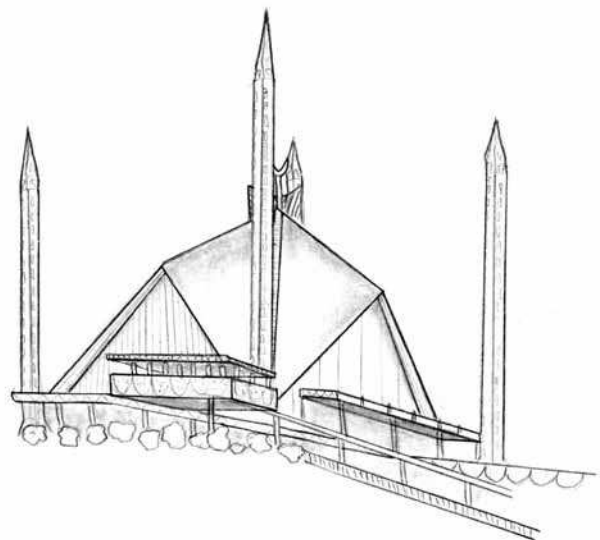


АРХИТЕКТУРА СОВРЕМЕННОЙ МЕЧЕТИ

Ш.М. Шукуров



архитектура
современной
МЕЧЕТИ



Прогресс-Традиция
Москва

ББК 85.11
УДК 72
Ш 95

*Издание осуществлено в рамках исследовательского проекта
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 13-04-00198 а*

Шукуров Ш.М.

Ш 95 Архитектура современной мечети. Истоки. – М.: Прогресс-Традиция,
2014. – 232 с., ил.

ISBN 978-5-89826-412-3

Книга посвящена становлению архитектуры современной мечети, лучшие образцы которой входят в противоречие с классической мечетью арабского или иранского типа. Полное обследование всего корпуса современных мечетей не входит в задачу автора. Мечеть изначально нацелена на трансформативность своей формы, трансформациям подвержены даже, казалось бы, непререкаемые формы в интерьере. Например, в настоящее время раздаются голоса архитекторов из мусульманских стран о возможности обойтись без михраба и минарета. Отсюда заключение – мечеть всегда неподобна самой себе, исходя из этих соображений вся книга и посвящена проблеме взаимодействия традиции и инновации, прошлого, настоящего и будущего в архитектурном образе мечети.

Читатель должен понимать, что мы живем во время активного существования интернациональной архитектуры храмов, эта архитектура и ее концептуальные основания хорошо отработаны ведущими архитекторами XX века. Архитектурное существование невозможно без осознания контекстуального погружения в современную среду форм и смыслов. Этим объясняется то обстоятельство, что современная мечеть родилась в недрах интернациональной архитектуры при живейшем участии ведущих западных зодчих, западной культуры. Даже архитектурное обновление Мекки и Медины совершается с помощью ведущих западных зодчих.

**УДК 72
ББК 85.11**

ISBN 978-5-89826-412-3

© Шукуров Ш.М., 2013
© Прогресс-Традиция, 2014

Оглавление

Предисловие	7
Глава 1	
АРХИТЕКТУРНАЯ ТКАНЬ	17
Реформа – язык и архитектура.	
Хасан Фатхи и Мухаммед Аркун	22
Имманентный план архитектурной ткани	31
Лестница в небо	38
Глава 2	
КУБ И ИДЕЯ ОТКРЫТОСТИ	43
Храм и Книга	49
Идея открытости в архитектуре мечети	71
Зеленая архитектура мечети	77
Глава 3	
Ф.Л. РАЙТ. НЕПОДОБНАЯ АРХИТЕКТУРА И АРХИТЕКТУРНОЕ ЦИТИРОВАНИЕ	83
Фрэнк Ллойд Райт. Судьба одного иконичного проекта	87
Багдадский проект оперы	96
Неподобная архитектура	111
Знаки сбывшегося. Иконографические аллюзии	122
Генотип Храма	122
Границы архитектурного цитирования	131
Мечети Захи Хадид	135
Жан Нувель и архитектурный мимесис современной мечети ..	138

Глава 4

ЛУИС КАН.

МЕТАФИЗИКА СХОДСТВА..... 149

Дакка и Чандигарх	
Свет и молчание: принципы формообразования.....	152
Поэтика архитектурного пространства мечети	172
Акватическая архитектура мечети. Саудовская Аравия, Бруней, Судан, Марокко, Алжир и Ирак.....	184
Абдел Вахид ел-Вакил.....	185
Fata morgana в водах Дубая. Фарибурз Хатам и Коен Олтуис.....	194
От иконографии архитектуры к порождающей архитектурной форме.....	198

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга о феномене современной мечети появляется на русском языке впервые. За рубежом существует целый ряд изданий об общих и специальных проблемах архитектуры современной мечети. Весь корпус этих книг не доступен русскоязычному читателю. В частности, эта причина заставила нас снабдить книгу обильными ссылками и отсылками к соответствующим книгам, статьям, сайтам. Но вовсе не это обстоятельство позволило нам очертить круг проблем, выдвинутых автором этих строк во время работы над книгой. Перед нами не стояла задача изложения всей истории существования современных мечетей¹. И вот по какой причине.

В книгах о современных мечетях не рассказывается о теоретических и методологических подступах к формированию мечетей неклассического типа. Больше того, кроме книг Р. Холод и Хана², а также Ал-Кахеры³, все остальные сочинения по истории современной мечети имели дело не с динамичной архитектурной системой форм, значений и потаенных смыслов, а со статичными зданиями того или иного сти-

¹ До конца 50-х – начала 60 годов XX в. архитектура мечети, столь активно появляющаяся в разных странах земного шара, носила чаще всего традиционный характер. Она попросту воспроизводила привычные модели мечети, обогащаясь часто смешением известных стилей. Две ранние мечети в Европе появляются в конце XIX века. Первая из них возведена в Лондоне в 1889 г. под очевидным влиянием Тадж Махала. Вторая и много более серьезная постройка возведена в Париже в 1926 г. французскими архитекторами (во главе с Морисом Манту) с намеренным воспроизведением стиля североафриканской архитектуры. Третьей является мечеть Петербурга (1913 г.), построенная Н.В. Васильевым с осознанным использованием самаркандской гробницы Тимура (Гур-е Амир). Петербургская мечеть должна быть включена в реестр первых трех европейских построек, как самостоятельное (несмотря на стилизацию высокого класса) и величественное сооружение, что не отмечено в книгах даже общего характера.

² *Holod R., Khan H., The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s, New York, 1997.* Рената Холод является прямой ученицей недавно ушедшего от нас Олега Грабара. Она является выдающимся специалистом в области средневековой архитектуры Ислама, а в последние 10 лет она введена в число специалистов при фонде Ага Хана, результатом чего и явилось издание указанной выше книги.

³ *Kahera A.I., Deconstructing the American Mosque: Space, Gender and Aesthetics, University of Texas Press, 2002.*

ля. В какой-то момент встала задача строительства современной мечети перед ведущими архитекторами Европы и Америки.

Это были люди, хорошо знавшие историю архитектуры той страны, в которой им надлежало строить «свою» мечеть. Достаточно назвать имена этих архитекторов XX в., чтобы понять всю серьезность проблемы: Ф.Л. Райт, В. Гропиус, Л. Кан, О. Нимейер. Эти люди привнесли в строительство мечети новые формы и новые смыслы. С этих пор история архитектуры мечети оказалась погруженной в контекст так называемой «интернациональной архитектуры». Что означают наши слова по отношению ко всему корпусу современных мечетей, разбросанных по всему свету?

Что читатель должен знать о книге в первую очередь? Наша книга посвящена исключительно становлению архитектуры современной мечети, а также истокам форм и значений, отличных от системы значений, свойственных для знакомой нам мечети классического типа. Полное обследование всего корпуса современных мечетей не входит в нашу задачу, мы предлагаем обсудить предпосылки сложения того, что вошло в разительное противоречие с установленными правилами строительства мечетей. Еще раз напомним, что в предлагаемой читателю книге ставится задача исследовать архитектурные формы и семантические мотивы (исторические, религиозные, метафизические), совокупность которых была положена в разработку архитектуры современных мечетей.

При этом в книге сделано все возможное, дабы представить исследуемый материал на фоне истории архитектуры прошлых времен и, конечно же, зодчества XX в. Мы убеждены в необходимости учитывать далекий и ближайший контекст исследуемой постройки и вместе с тем не забывать о ее глубинных, семантических коллизиях. Третья и четвертая главы книги построены именно так. В целях полного представления об отношении архитекторов к форме и смыслам Храма мы обращаемся к опыту строительства церквей и буддийских храмов (Ле Корбюзье, Тадао Андо, Ричард Мейер). Читатель должен понимать, что мы живем во времена активного существования интернациональной архитектуры храмов, эта архитектура и ее концептуальные основания хорошо отрабатаны ведущими архитекторами XX в. Архитектурное существование невозможно без осознания контекстуального погружения в современную среду форм и смыслов. В книге мы также будем говорить о возможности появления архитектурного образа этой среды.

Слово «контекст», впрочем, лишь отчасти характеризует нашу позицию, на самом деле мы предпочитаем говорить об интегральности видения самого памятника и, соответственно, об исследовательской позиции. Следует судить о характерном типе видения архитектурного

памятника, где нет линейной иерархии в последовательности наблюдения. Видение должно быть объемно и интегрально, оно включает в себя не только видимое и известное самим памятником, но и декларируемое извне автором этой книги. Резервы видения-знания, существующие у нашего архитектурного памятника и исследователя, не совпадают, ибо мы в состоянии видеть больше, чем знает памятник. Только в наших силах углубить горизонт видения памятника, обнаружить генезис его формы и одновременно увидеть его будущее. То есть создать неустранимый горизонт видения, когда видение восстанавливает ту интегральную структуру видимого и невидимого, которую исследователь вносит в свое поле восприятия¹. Взор М. Фуко устремлен по направлению к одной вещи и за вещь, в то время как мы уже знаем, что видение способно одновременно объять несколько позиций, несколько объектов².

Мы сказали «будущее архитектурной постройки»; что означают эти слова? Если прошлое содержится в самом памятнике, в его формально-семантической структуре, то будущее того же памятника содержится в аналогичной структуре других памятников. Об интегративном видении архитектурной постройки мы расскажем на примерах архитектуры Ф.Л. Райта и Л. Кана.

Правомерен вопрос о том, что такое мечеть в ее нынешнем понимании. Этот вопрос должен быть обращен одновременно к традиционной мечети и мечети современной. Для того чтобы понять, что такое мечеть, следует знать основные архитектурные идеи, характеризующие мечеть как таковую и как отдельно взятую постройку. Мечеть как таковая есть совместный дом Бога и Человека. Архитектурную же композицию мечети арабского типа ввел в обиход сам пророк Мухаммад, она и легла в основу дворовой мечети с гипостильным залом для отправления молитвы. С течением времени эта композиция и гипостиль закрытого помещения мечети подверглись решительным переменам, которые не

¹ Последняя фраза является парафразом из книги М. Фуко (Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. С. 180).

² Фуко М. Рождение клиники. С. 187. Вот слова Фуко, к которым мы должны быть чрезвычайно внимательны: «Взор же не витает над полем, он упирается в точку, которая обладает привилегией быть центральным или определяющим пунктом. Взгляд бесконечно модулирован, взор двигается прямо: он выбирает, и линия, которую он намечает, в одно мгновение наделяет его сутью. Он направлен, таким образом, за грань того, что видит; непосредственные формы чувствительности не обманывают его, так как он умеет проходить сквозь них, по существу он – демистификатор. Если он сталкивается со своей жесткой прямолинейностью, то чтобы разбить, чтобы возмутить, чтобы оторвать видимость. Он не стеснен никакими заблуждениями языка. Взор нем, как указательный палец, который изобличает. Взор относится к невербальному порядку контакта, контакта, без сомнения, чисто идеального, но в конечном итоге более поражающего, потому что он лучше и дальше проникает за вещи».

были предусмотрены исламским пророком. Иранцы на основании этнических пристрастий предложили свой иконографический тип архитектуры мечети, османские турки – свой тип.

Сказав это, мы делаем начальный и кардинальный вывод для всей книги – мечеть изначально нацелена на трансформативность своей формы и, как мы увидим в тексте, трансформациям подвержены даже, казалось бы, непререкаемые формы в интерьере. Например, в настоящее время раздаются голоса архитекторов из мусульманских стран о возможности обойтись без михраба и минарета¹.

Мечеть всегда неподобна самой себе. В храмовой теологии Ислама в конце времен Мекканская мечеть с Каабой в центре, подобно невесте, должна сняться с места и перенестись в мечеть Ал-Акса, что в Иерусалиме. Таким образом, мечеть может быть и Мекканской мечетью, и Ал-Аксой, и, как мы увидим в третьей главе, оперным театром. Во второй главе мы расскажем об одной современной теории про водную природу Каабы, что соответствует ее же трансформативным функциям. Средневековые иранцы предлагали уйти от Каабы в питейный кабак, там самым сменяя семантическую и оптическую диспозицию. Из кабака они видели и познавали мир в ином свете.

Трансформативность формы мечети обострилась в середине XX в., и складывается такое впечатление, что лидерами в поисках новых форм являются христианские вероисповедные постройки – церкви, капеллы. Ф.Л. Райт (церковь А. Пфайфер во Флориде – 1938–2007 гг.), Мис ван дер Роэ (капелла Христа Спасителя при Технологическом университете Иллинойса – 1949–1952) и Ле Корбюзье (капелла в Роншане – 1955) – безусловные пионеры в строительстве неканонических форм церквей². В конце 50-х – начале 60-х гг. XX в. лучшие архитекторы Запада приступили к опытам по возведению мечетей на Востоке.

Нас интересует именно организация трансформативного процесса, а не история современной архитектуры мечети или представление отдельных зданий. Для этого существуют специальные книги, и познакомиться с ними можно в библиотеках или приобрести их электронный вариант на специальных сайтах. На чем основывается трансформатив-

¹ Минареты, используемые для призыва на молитву, в современных европейских городах вступают в очевидное противоречие с жизнью этих городов, больших и малых. Призыв на молитву не может осуществляться вопреки мнению большинства. Интереснее всего то, что архитекторы из мусульманских стран все чаще говорят об излишестве декора минаретов.

² По мнению некоторых современных архитекторов (Фаршид Муссави на сайте FT.com 14 августа 2009 года), в настоящее время не существует архитектуры мечети, не существует, собственно, и современной архитектуры церкви только потому, как они вовлечены в единую глобальную культуру (<http://www.ft.com/cms/s/2/fb5744f4-8860-11de-82e4-00144feabdc0.html#ixzz1CFytcUwo>).

ный процесс, в результате которого восприятие традиционной мечети сменяется интернациональными формами и обновленными значениями? Смысл трансформативного процесса состоит в разработке новой архитектурной ткани и, соответственно, новой реальности архитектуры мечети. Архитектурная ткань обладает особым пространственным измерением, которое состоит из переплетения уже известных смыслоформ с инновационными малыми и большими формами, а также значениями. Одна из задач книги состоит в ответе на вопрос, как формируется архитектурная ткань современной мечети, о чем мы более подробно расскажем в первой же главе.

Мы не сможем перечислить всех особенностей архитектурной ткани современной мечети. Сделать это невозможно, однако назвать наиболее яркие ее черты вполне возможно, что мы постараемся сделать на основании нескольких известных и не очень известных мечетей XX века. Скажем сразу, в каждой главе, наряду с решением специфической проблемы архитектуры современной мечети, одновременно содержится характеристика архитектурной ткани, соответствующей, например, Ф.Л. Райту или Л. Кану. Мы не сможем говорить об архитектуре мечети, не сказав о целостной характеристике творчества названных мастеров. И еще раз, нельзя ограничивать исследование одного из типов построек архитектора без знания его творчества, во-первых, и его же окружения, во-вторых. Как можно изучать характерные особенности одного из зданий, например, Ф.Л. Райта, не зная его взглядов на архитектуру, его архитектурных и внеархитектурных пристрастий, а также выведения определенных закономерностей всего творчества мастера.

Казалось бы, современная архитектура мечети не может окончательно уйти от наиболее существенных идей и иконографических схем прошлых веков. Иначе мечеть перестала бы оставаться мечетью. Существуют современные теологические взгляды на модернистскую форму мусульманской архитектуры. Согласно этим взглядам, обращение креативного мусульманского взгляда на строительство современных построек должно соответствовать понятию *бид'а*, т.е. обновления. Это понятие вводится нынешними исследователями современной мусульманской архитектуры для обозначения обновленческих тенденций с неперменной оглядкой на прошлое¹. Вот что пишет современный исследователь об американской архитектуре мечети:

¹ Kahera A.I., Deconstructing the American Mosque (см. Introduction). Соответствующую справку о бид'а см.: J. Robson. Bid'a // Encyclopedia of Islam (CD-Rom Edition), Brill Academic Publishers, Leiden, 2002. V. 1. P. 1199a. Автор пишет о противопоставленности бид'а сунне, о креативном характере понятия и о необходимости вынесения суждения по аналогии (кийас).

«Каждый раз, когда мы делаем попытку понять регулирующий принцип мечети – мы ищем определения нового, но непременно в постоянстве характеристики, т. е. идентичности в значении исторического постоянства»¹.

Однако сказанное с легкостью опровергается названными выше западными и восточными по происхождению архитекторами. Оказывается, что мечети, отстроенные в стиле современной архитектуры, вовсе не обязательно должны походить на мечети исторического прошлого. Неважно, будь то дворовые арабские мечети либо мечети иранского или турецкого типа. Немаловажен вместе с тем вопрос о том, что понимать под прошлым – этническое, региональное, цивилизационное или какое-либо еще? Новая мечеть, возникающая в недрах современной западной архитектуры, изменяет этос человека и, конечно же, культуры, воспитанной в рамках традиционного Ислама. Так думают все те, кто меняет не только формально-смысловую нагруженность мечети, а также отказывается от привычных форм мечети вообще. «Мои мечети воспитывают новый тип верующих», говорит современный архитектор Фарибурз Хатам².

Дабы понять ситуативный аспект возникновения новой формы и нового смысла архитектуры мечети в пределах Ислама, следует пояснить отличие вероисповедных основ Ислама (*иман*) от собственно Ислама. Здесь Ислам решительно отличается от иудаизма и христианства. Иман – вероисповедальная сердцевина Ислама – не подчиняет себе Ислам целиком и полностью. Если ранее, в Средневековье, мечеть была расположена непосредственно в пространстве Имана, то теперь, оставаясь там же, новая архитектура мечети решительно распространяется в пространстве Ислама. Интернациональная по форме и содержанию мечеть, посредством активнейшей деятельности западных архитекторов, буквально вбрасывается в контактное пространство Ислама, где она вполне комфортно существует в среде современной архитектуры. Такая мечеть вполне может оказаться пригодной для воспитания нового типа верующих, вполне могущих уразуметь значение и необходимость новой архитектуры мечети или исламских центров для восприятия новых горизонтов исламского вероучения.

¹ Kahera A.I., Deconstructing the American Mosque, P. 87. O. Khalidi. Approaches to Mosque Design in North America // In: Muslims on the Americanization Path? Yvonne Yazbeck Haddad and John L. Esposito (eds.) Atlanta, GA.: Scholars Press, 1998. P. 317–318.

² Pauline M. Forte. Founded in Faith // Gulfnews.com (January 23, 2010) (<http://gulfnews.com/life-style/people/founded-on-faith-1.572027>)

Архитектурное решение формы и композиции не должно оставаться в плену у традиции целиком и полностью, косность формы является следствием догматического мышления архитектора, заказчика и определенным образом всей паствы, которая продолжает мириться с отжившим архитектурным мышлением. Примером тому может послужить решение Нурсултана Назарбаева не принимать проект мечети Нормана Фостера для Астаны только потому, что она лишена примет классической формы, к которой привык президент Казахстана. Хотя непременно надо отметить особые заслуги Назарбаева, формирующего принципы восприятия новой архитектуры для новой столицы.

Для понимания целей и задач современной архитектуры мечети следует прислушаться и к некоторым замечаниям недавно ушедшего от нас Мухаммада Аркуна – самого известного философа на ниве Ислама, который был призван его высочеством Каримом Ага Ханом IV¹ для работы в постоянно проходящем семинаре и книгах о современной исламской архитектуре. Вот программные заявления Мухаммада Аркуна, обращенные ко всему комплексу современного художественного творчества в исламском мире:

«We need a new rhetoric, we need a new syntax, we need a new semantics, we need a new theory of metaphors which is central to all languages»².

Призыв М. Аркуна пришел поздно, упомянутые выше западные архитекторы осуществили сказанное Аркуном почти на столетия раньше. Аркун не знал об этом по одной причине: он не был историком архитектуры. Но он один из всех понял, как, каким образом должна двигаться архитектура мечети. Аркун выдвигает сугубо теологический вопрос перед архитекторами и историками архитектуры. Не переставая оставаться теологическим, вопрос в устах Аркуна обращается в философско-архитектурную задачу³. Так может поступить только философ.

¹ Существует фонд Aga Khan Development Network, в рамках которого функционирует ряд социально-экономических, образовательных и культурных учреждений, а также ежегодная премия в области архитектуры. Одновременно с учреждением премии Ага Хан организовал специальные программные курсы по исламской архитектуре в университетах Гарварда и Кембриджа. Гарвардская программа одновременно охватила и Музей искусств Фогг, где под руководством блестящего специалиста Олега Грабара была развернута программа по истории искусства и архитектуры Ислама.

² Expressions of Islam in Buildings. Exploring Architecture in Islamic Cultures. Proceedings of an International Seminar Sponsored by Aga Khan Award for Architecture and the Indonesian Institute of Architects Held in Jakarta and Yogyakarta, Indonesia, 15–19 October 1990. P. 70.

³ Мухаммад Аркун предлагает деконструировать понимание Корана, а соответственно, и Ислама. Любая из поставленных Аркуном задач является теологической, ибо направлена она на понимание сути явления в контексте Ислама. Однако поскольку Аркун философ, то любая из поставленных им задач обладает философским смыслом, а то и просто архитектурным, если речь идет об архитектуре.

Аркун призывает в первую очередь архитекторов не оглядываться назад, а думать, пересматривая старую риторику, старый синтаксис, старую семантику. Он призывает модифицировать и теорию метафоры, которая является основой мусульманского художественного творчества. Аркун призывает пересмотреть (to rethink) всю исламскую традицию, ибо в прошлом она находилась под подавляющим влиянием аристотелизма¹. Традиционный Ислам, согласно авторитетной точке зрения Аркуна, был прямым продолжением античного и неоплатонического (суфизм) наследия. Если Делёз многое сделал в западной философии для пересмотра идей Платона, то Аркун поступает аналогичным образом с учеником Платона – Аристотелем. Ислам должен вырваться из порочного круга прошлого и обрести истинно исламскую оснастку, считает Аркун. Непосильную задачу должны взвалить на себя в первую очередь философы и архитекторы.

В нашей работе будут использованы книги, статьи и отдельные замечания в области теории архитектуры со стороны Ф.Л. Райта, Ле Корбюзье, Л. Кана, О. Нимейера, Р. Вентури, П. Портегозе, Т. Андо, З. Хадид, Ч. Дженкса, Ж. Нувеля и ряда других архитекторов. Все эти книги и статьи читаются и на Востоке – архитекторами, философами, студентами, с чем мы неоднократно сталкивались в Иране и Иордании. Мысли названных архитекторов и теоретиков архитектуры носят безусловный философский характер и оказывают воздействие на обновляющиеся нормы архитектуры мечети. Признаемся, нас интересует радикальный взгляд на современную архитектуру мечети, по этой причине в исследование не вошли ряд прекрасных мечетей, построенных западными и восточными архитекторами, например, мечети О. Нимейера и Н. Фостера в Малайзии.

Названные и многие другие западные архитекторы не просто участвуют в строительстве тех или иных объектов на территории восточных стран. Нет, они буквально обустроивают «быт и бытие» восточного мира. Примером тому может послужить один из искусственных островов в Абу-Даби. На «Острове счастья» (Saadiyat Island), как нигде в мире, располагаются следующие суперпостройки: Национальный

¹ Кроме упомянутых выше замечаний, см. также: *Arkoun M. Current Islam Faces its Tradition // Space for Freedom. The Search for Architectural Excellence in Muslim Society. The Aga Khan Award for Architecture, London, Boston, Singapore, Sydney, Toronto, Wellington, 1989.* Для тех, кто не посвящен в существо исламской мысли, следует знать, что, действительно, значение эллинской мудрости и эпистемологии трудно переоценить даже для теологии Ислама. Фигуры Платона и Аристотеля явно и неявно составляют ядро существа и хода мусульманской мысли. По этой причине возникает вопрос, так волнующий Аркуна: велика ли разница между исламской и европейской теорией познания? Но это же обстоятельство еще раз свидетельствует о наличии базовых ценностей для всех культур авраамического цикла религий, как входящих в этот цикл непосредственно, так и отправляющихся от них.

музей шейха Зайеда, построенный лордом Норманом Фостером; музей Гуггенхайма – Фрэнка Гери; музей Лувра – Жана Нувеля; Центр искусств – Захи Хадид; Музей моря – Тадао Андо.

Новая архитектурная ткань все более и более становится непрерывной, покрывая все большие пространства. Из стран Персидского залива новая архитектурная ткань появляется на Кавказе (Баку) и в Средней Азии (Астана). В Китае, как известно, именно новая архитектурная ткань, а не просто целый ряд построек, за которыми стоят хорошо известные имена современных архитекторов, существует достаточно плотно. Шанхай, Дубай и Алма-Ата в этом смысле равнозначны.

В силу чрезвычайной активности западных архитекторов на Востоке (от Ближнего Востока до Китая) в мусульманском мире появляются архитекторы, имеющие достаточно сил для того, чтобы встать рядом с ведущими западными мастерами. Двадцатый век подарил мусульманам несколько первоклассных архитекторов – Хасана Фатхи (Египет), Рифата Хадирджи (Ирак), Камрана Дибана (Иран, Франция), Расима Бадрана (Иордания), Гульзара Хайдера (Пакистан, Канада), Али Мангера (Англия), Фарибурза Хатами (Австралия). Действующие архитекторы известны далеко за пределами своей родины. Так, например, Хасан Фатхи построил изумительный по восприятию комплекс Дар ал-Ислам в Нью-Мексико (США)¹. Расим Бадран и Камран Дибана известны своими постройками в разных странах мира. Обо всех названных архитекторах мы поговорим в разных главах нашей книги.

В книге Р. Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре»², в частности, говорится об острой необходимости видеть в архитектурной форме не одно значение, а несколько. Архитектура существует на пересечении нескольких силовых семантических полей, а потому она резко отличается от своего окружения. В этой же связи Ж. Нувель пишет о сингулярности архитектуры, ее особенности. Мы вновь возвращаемся к сказанному выше – архитектура мечети также должна быть многозначной, ибо это обстоятельство способно провоцировать появление нового типа верующих. Скажем более того: архитектура такой мечети (и вообще сакральной постройки) вовсе не обязательно должна что-то означать, быть знаком чего-то еще. Означает ли песок что-либо еще, кроме того, что он есть песок? Именно такую мечеть, по форме напоминающую песчаный бархан, Заха Хадид в настоящее время возводит в Кувейте.

¹ См. о творчестве Фатхи и этом проекте специальную монографию: *Fathi Hasan. Ed. I. Serageldin. Bibliotheca Alexandria, Alexandria, 2007. P. 50–52; Steele J. Hassan Fathy. New York, St. Martin's Press, 1988.* Там же см. библиографию из статей и книг о творчестве Хасана Фатхи.

² *Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. The Museum of Modern Art. New York, 1977. P. 16*

Аркун прав в том, что мы должны переосмыслить прошлое, не идти за ним по пятам, а предложить самим себе новую теорию значений. Мечеть есть дом Бога и Человека одновременно, разве этого не достаточно для понимания того, что есть мечеть? Современная западная культура готова помочь в первую очередь арабскому миру избавиться от излишней повествовательности, грубого понимания метафоры, а также привычных принципов следования традиции. Уже сейчас существуют исследования, показывающие, сколь актуально строительство мечети современной архитектуры для подъема экономики.

Архитектура мечети справедливо стала опытным полем для тех, кто, вслед за Салливаном, Райтом, Корбюзье и Кулхаасом, находится в поисках соответствия между формой и функцией¹. Примером тому должна послужить вовсе не мечеть, а библиотека в Сиэтле, построенная Ремом Кулхаасом. В ней сочетается сугубая сингулярность формы и утвердившееся с детства убеждение, какой библиотека должна быть.

Книга подготовлена в секторе искусства Азии и Африки Института искусствознания при Министерстве культуры, автор глубоко признателен коллегам за внимание и понимание не всегда легких вопросов во время неоднократных обсуждений отдельных глав и разделов будущей книги, а затем и всей работы. Особую признательность автор выражает Е.А. Сердюк и Е.И. Кононенко.

Книга также проходила неоднократные обсуждения во время чтения докладов в Научно-исследовательском институте теории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук (НИИТИАГ РААСН). Автор благодарен особому участию в обсуждении разделов книги и судьбе книги директору Института И.А. Бондаренко, а также А.Ю. Казаряну.

Глава 1

АРХИТЕКТУРНАЯ ТКАНЬ

¹ О постановке сходной задачи см.: *Kahera A.I. Deconstructing the American Mosque*. P. 92.

Архитектурная ткань современной архитектуры мусульман по определению должна обладать формальным и смысловым своеобразием. Насколько архитекторам второй половины XX века удалось это сделать, покажет наше исследование. Еще раз скажем, что архитектурная ткань каждого отдельного здания характеризуется собственным пространственным измерением, составленным из множества отдельных ячеек, которые обладают внешней оболочкой и внутренним содержанием.

Скажем сразу, что понятие «архитектурная ткань» не синонимично другим понятиям – «архитектурная поверхность», «кожа» или «оболочка», которые работают исключительно в пределах архитектурного тела одной постройки. Архитектурная ткань обладает различными измерениями, вместе создающими динамичную пространственно-объемную структуру современной архитектуры. Пространственно-объемная структура, в свою очередь, обладает своей инфраструктурой, позволяющей осуществлять информационные потоки между различными пространственными кластерами, или вокселями, – элементами пространственно-объемной структуры.

Архитектурная ткань, как мы теперь понимаем, не распадается на последовательный ряд формальных, цветовых и световых, образных и смысловых единиц. Нет, архитектурная ткань обладает непременно индивидуальной и целостной природой. Целостность, непрерывность является важнейшей характеристикой архитектурной ткани, хотя никак нельзя исключать и того, что в пределах непрерывности необходимы не менее существенные примеры прерывности при переходе, скажем, от теологемы пещеры к акватеологеме в архитектуре.

О переходе от теологемы к философеме будет рассказано в последующих главах книги. Следует тут же сделать логичный вывод – теологема и философема занимают в пространственном измерении архитектурной ткани свое особое место. Исследуя формальные и смысловые (символические, метафорические) данные топической и тропологической структуры отдельного архитектурного сооружения, мы должны понимать, что они с разной степенью вовлеченности входят и в объемное пространство архитектурной ткани.

Понятие «архитектурная ткань» в архитектуре мусульман в своем пространственном измерении отчасти пересекается с еще одним понятием, введенным совсем недавно, – это пространство *сунны*¹. По мысли А. Кахеры, пространство *сунны* появляется в момент организации архитектурной композиции дома-мечети Пророка в Медине. А. Кахера справедливо полагает, что дом-мечеть в Медине был тем архетипическим образом, который нашел свое отражение во всех последующих мечетях, включая и современные американские. Словосочетание «пространственная сунна», говорит автор, можно подменить другим словосочетанием – «официально одобренное и огороженное место».

А. Кахера понимает, что без архитектурной составляющей, говорить о «пространственной сунне» в дальнейшей эволюции термина довольно трудно. Он ссылается на Коран (18 аят 9 суры «Покаяние»), который он переводит несколько иначе, нежели это делают Саблуков и Крачковский. Вот эти слова в переводе Саблукова: «Мечети Бога посещают (йамуру масаджид) только те, кто веруют в Бога и в последний день, совершают молитвы...». Для нас важно, что в этом аяте присутствует слово *'amara* в значениях жить, обитать, восстанавливать и строить². Следовательно, глагол *'amara* может одновременно пониматься в трех значениях – посещать, восстанавливать, строить. А. Кахера логично считает, что коранический глагол *'amara* в значениях строить, перестраивать, восстанавливать входит в состав понятия «пространственная сунна»³.

Таким образом, выражение «пространственная сунна», взятое в его архитектурно-строительном аспекте, приближено к архитектурной ткани в нашем понимании. Как мы помним, понятие «архитектурная ткань» работает на стыке теологии и философии, а «пространственная сунна» имеет дело исключительно с теологическим наполнением термина. Современная мечеть часто возводится не мусульманами, а самое главное состоит в том, что, если архитектурная ткань мечети имеет дело с имманентным и метафизическим образом любого Храма (см. об этом ниже), то «пространственная сунна» является следствием отвлеченного теологизирующего мышления современного исследователя.

Архитектурная ткань – понятие универсальное, она присуща и хорошим, и плохим постройкам. Однако для здания или проекта, выделяю-

¹ Kahera A.I. Deconstructing the American mosque: space, gender, and aesthetics. University of Texas Press, Austin. P. 10–11, 27. Книга получила признательность в том числе в среде тех, кто не занимается исламскими штудиями (ср.: Sacred space in early modern Europe. Ed. by W. Coster, A. Spicer. Cambridge University Press, Cambridge, 2005. P. 10).

² Баранов Х.К. Арабско-русский словарь. М.: Русский язык, 1977. С. 539. Саблуков и Крачковский, в отличие от А. Кахеры, не принимают во внимание многозначность слова.

³ Kahera. Deconstructing the American mosque. P. 36.

щегося на фоне своего близкого и далекого архитектурного окружения, архитектурная ткань имеет особое значение. Она является Событием, как «явление, обретшее индивидуальную выраженность, даже собственное имя»¹. Для такой постройки или проекта свойственна, в частности, пространственная длительность. Что это такое? Пространственная длительность архитектурной ткани осуществляется в тот момент, когда прошлое, настоящее и будущее находятся в одном пространственном измерении. Прошлое в этом случае не отдалено критически, напротив, как показал М. Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия», оно есть некий избранный горизонт прошлого, который рядоположен по горизонтали с настоящим и будущим.

Сделаем немаловажный вывод: архитектор не представляет некое пространство, нет, он его непременно создает². В искусстве XX века, по словам автора, такими были Корбюзье, Клее, Кандинский, Райт. «Мы должны разработать архитектуру из ткани самой жизни», – сказал Корбюзье³. Невозможно сотворить пространство, одновременно не разработав архитектурной ткани, в результате существования которой будет создана одна постройка или целый город. Кстати, Корбюзье внес свою лепту в разработку новой архитектурной ткани для Багдада.

На возможный вопрос о том, как создается архитектурная ткань, ответил Луис Кан. Архитектор продумывает целостность будущей постройки еще до и во время создания ее плана: «Я вижу его как некую симфонию, как пространственную сферу, разлитую в конструкции и свете». Подробнее об архитектуре Кана см. в главе 3. План, конструкция и собственно архитектура воплощенного проекта ничто по сравнению с «пространственной сферой» архитектурной ткани.

Архитектурная ткань ничего не означает, однако она вбирает в себя значения, которые могут характеризовать проект или постройку. Во второй главе мы расскажем о проекте оперы в Багдаде Ф.Л. Райта, внутренним измерением которой была мечеть. Следовательно, архитектурная ткань, ничего не означая, тем не менее обладает различными измерениями. Мы приступаем к рассказу о проходящих в исламском мире обсуждениях проблем становления форм и смыслов современной мечети в среде архитекторов и специалистов по архитектуре.

¹ Подорога В. Словарь аналитической антропологии // Логос. 1999. № 2. С. 48–49.

² Lefebvre H. From The Production of Space // Architecture theory since 1968. Ed. by K. Michael Hays. The MIT Press, New York, 1998. P. 189.

³ Agrest D. Design versus Non-Design // Architecture theory. P. 205.

Реформа – язык и архитектура. Хасан Фатхи и Мухаммед Аркун

Сразу следует сказать, что особое внимание в проектах Ага Хана уделяется пониманию мечети в целом и ее топологической образности¹. Быть может, данная установка на пояснение теологических и архитектурных устоев мечети была не совсем верна. Быть может, следовало вести речь о том, как, каким образом соотносить традиционные формы мечети с вызовами времени. Безусловно, никто не оспорит значение статей столь знающих ученых, как О. Грабар и Н. Ардалан, но центральным вопросом новой архитектуры мечети остаются возникновение и осмысление новых форм и смысловых обертонов мечети.

Между двумя названными статьями находится небольшая работа Мухаммада Аркуна. Эта работа больше соответствует нашим задачам, поскольку в ней говорится о создании предпосылок для зарождения того, что мы называем архитектурной тканью мечети. Основываясь на примере Алжира, французский философ считает, что степень индустриализации мусульманских стран соответствует рубежу XIX–XX вв. в Европе. Переходя к проблеме мечети, Аркун пишет о том, что медитативные функции мечети возможны только в тот момент, когда она интегрирована в «живую систему» общества². Далее, на наш взгляд совершенно справедливо, говорится о необходимости изменения не только архитектуры мечети, но и арабского языка, согласно новым нуждам времени, постоянно меняющейся ситуации.

В другой работе Аркун отмечает роль архитектуры в становлении новой идентичности мусульманского общества. Он предлагает «пересмыслить всю целостность исламского наследия» и начать эту работу с архитектуры³. Идею Аркуна в полной мере поддержали историки

¹ Ср., например, с одним из ежегодных выпусков фонда Ага Хана: Architecture and Community. Building in the Islamic World Today. Eds. R. Holod and D. Rasthofer. The Aga Khan Award for Architecture. New York, 1983. Одна статья, о специфических знаках в традиционной мечети, принадлежит Олегу Грабару, а другая, об архитектуре мечети, – известному знатоку традиционной архитектуры Надеру Ардалану. Помещение статей об иконографии традиционной мечети необходимо только по одной весомой причине – без знания о прошлом не может существовать знания о будущем. Реформа предполагает память о прошлом.

² Arkoun M., Islam, Urbanism, and Human Existence Today // Architecture and Community. P. 38–39. Аркун находит возможность для переключки с работой Грабара в этой же книге. Философ пускается в рассуждения о символической, знаковой природе Корана.

³ Arkoun M. Thinking Architecture // Building for Tomorrow. The Aga Khan Award for Architecture. Ed. by A. Nanji. Academy Editions, New York, 1994. P. 33.

архитектуры Грабар и Серагелдин с тем, чтобы изучить глубину понимания всех страт жизнедеятельности мусульманского общества. Аркун приходит к следующим выводам о значении архитектуры в динамике модернизации общества:

Архитектура является результирующей активностью и выражением требований, надежд и откликов в исламском обществе («В ожидании в будущем прихода прошлого» – название романа Сабийи Хемиз)¹.

Рядоположение языка и архитектуры мечети знаменательно, и язык и архитектура мечети должны отвечать вызовам времени, они не могут оставаться незыблемыми, подобно скульптурному монументу. Об этом должны помнить все те, кто ратует за необходимость сохранения традиции во что бы то ни стало, кто не приемлет инновативность как образ мышления.

Таким образом, пространство архитектурной ткани мечети формируется одновременно с реформированием всего общества, а также выковыванием новых горизонтов арабского языка. Язык, как мы знаем, чрезвычайно гибкая система, реагирующая на малейшие изменения в обществе, что и отмечает Аркун. В этой же книге приведены слова весьма уважаемого современным архитектурным миром Хасана Фатхи о современной мечети. Египетский архитектор говорит о том, что «творческий гений и художественная чувственность» в создании нового не должны утрачивать контакт с традицией². Х. Фатхи никогда не отступал от этой заповеди. Особое внимание в связи с интересом архитектора к прошлому представляет его книга об архитектуре для бедных³. Заметим, что отношение Фатхи к традиции в архитектуре было своеобразным:

«Традиция не обязательно является чем-то устаревшим и не есть синоним стагнации. Более того, традиция не должна относиться исключительно к далекому прошлому, напротив, она вполне способна сформироваться совсем недавно»⁴.

Таков результат работы в команде Ага Хана, в наше время выковывается то, что чуть позднее будет называться традицией, гово-

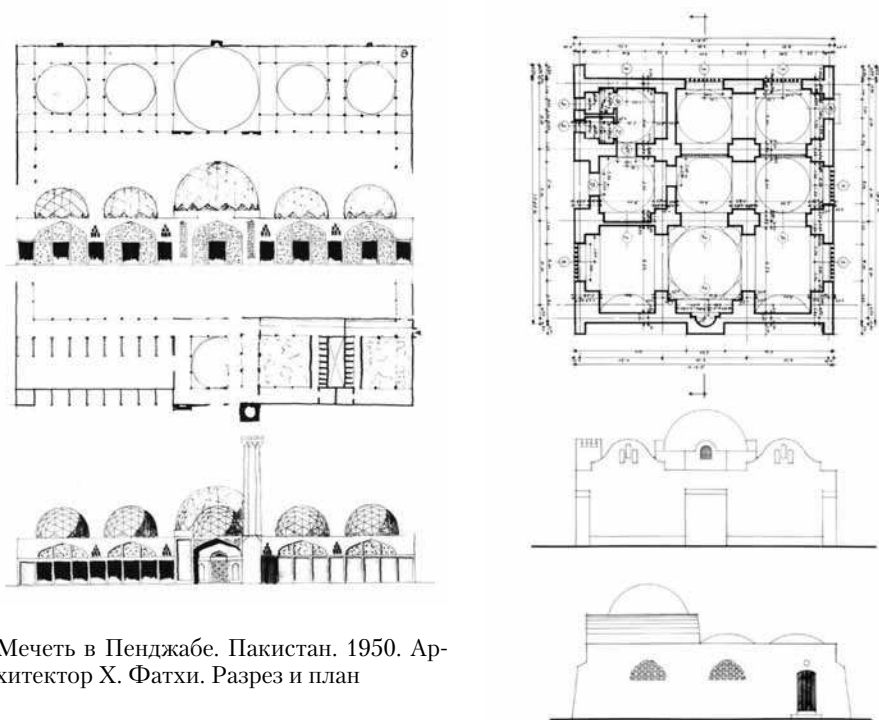
¹ Arkoun M. Thinking Architecture. P. 33.

² Hasan Fathy // Architecture and Community. P. 245. Покойный архитектор является самым старшим в цеху восточных архитекторов. Во множестве построенных им вилл в Египте откровенно чувствуется традиция и, что характерно, очертания купольных мечетей (см. альбом: Hasan Fathi. Ed. I. Serageldin. Bibliotheca Alexandria, Alexandria, 2007.). Египетский архитектор специально изучал архитектуру мечети в Исламе и написал об этом книгу: Fathy H. Mosque Architecture, Cairo, s.d.

³ Fathy H. Architecture for the Poor. The University of Chicago Press. Chicago, 1976.

⁴ Fathy H. Architecture for the Poor. P. 15.

рит Х. Фатхи. Следовательно, мы живем одновременно в прошлом и будущем, поскольку прошлое Фатхи одновременно направлено в будущее. Во второй части этой главы мы более подробно расскажем о том, что говорят участники семинаров Ага Хана о памяти и воображении.



Мечеть в Пенджабе. Пакистан. 1950. Архитектор Х. Фатхи. Разрез и план

Дар ал-Ислам в Альбукерке. США. 1970. Архитектор Х. Фатхи. Разрезы и план

Х. Фатхи любил купола, что в одном проекте весьма удачно совпало с установкой на купольные постройки в индо-иранском регионе: еще до начала интернационализации восточной архитектуры Хасан Фатхи строит в 1950 году в Карачи (Пакистан, Пенджаб) пятикупольную мечеть, отдаленно напоминающую могольский архитектурный стиль. Эту серию, включающую в себя мечети на Ближнем Востоке, завершает мечеть Роксбэри в Бостоне, построенная в 1980 г.

Весьма интересна купольная композиция в мечети Альбукерке – шесть малых куполов византийского стиля (на парусах) окружают цен-

тральный купол (на тропках), выполненный в сасанидском стиле¹. Мы вновь обращаемся к традиции в трактовке Хасана Фатхи и замечаем, что обновленной традицией для египетского мастера становится вся средневековая архитектура Средиземноморья. Плановая композиция также отвечает пристрастиям архитектора – хорошо знакомый архитектурный тип плана из девяти ячеек известен в средневековой архитектуре Большого Хорасана, Египта и Андалусии.

Мы можем заметить одно немаловажное обстоятельство: мастер в одной постройке обратился к различным конструктивным реалиям средневековой архитектуры, что, однако, никак не отразилось на всем здании. Совокупность частных не равно целому – целостность мечети не стала повторением прошлого. Интегральность видения архитектора и, соответственно, самой мечети в данном случае безусловна. Добавим к сказанному и еще одно – интегральность видения архитектора, следовательно, свойственна архитектуре каждой мечети Х. Фатхи.

Нам тут же возразят, каким образом то, что мы видим, способно видеть нас. Это проблема, разрешению которой посвятил книгу Ж. Диди-Юберман с отсылками к «Улиссу» Джойса и книге о видении Мерло-Понти². Джойс говорит о неотъемлемом расколе зрения и неотменимой модальности зримого, и взгляде «в, внутрь». «Закрой глаза и смотри», – говорит Джойс, повторяя аналогичные призывы мудрецов Запада и Востока³.

Что такое «модальность зримого»? Это, согласно оксфордскому словарю, особый модус существования, выражения и визуального восприятия. Все дело в том, что зрение расколото, мы видим вещь, а вещь видит нас. Мы видим здание, оно находится в тактильной близости к нам, мы не можем не заглянуть «в», внутрь этого здания. Об этом и говорит Джойс. «В» вещи смотрит на и в нас, мы же, даже закрыв глаза, видим ее, тактильно-зрительно проникаем внутрь. Людям, вставшим на уровень «неотменимой модальности зримого», нет надобности в обычном зрении, они видят вещи иначе, в ином модусе видения.

Архитектура Хасана Фатхи является, пожалуй, первым в послевоенном мусульманском мире опытом по разработке архитектурной ткани мечети по всему миру – от Египта к Пакистану и США. Считается, что он использовал экологичную архитектуру (sustainable ar-

¹ Более подробно см.: *Dillon D. A Mosque for Albiqiu // Progressive Architecture (USA), vol. 64, June 1983. P. 91.*

² *Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. С. 7–9.*

³ *Джойс Дж. Улисс. Т. 2. М.: Знаменитая книга, 1993. С. 42.*

chitecture) из обожженного кирпича; а также первым масштабно из крупных мусульманских архитекторов обратился к опыту западной архитектуры¹. Х. Фатхи хорошо знал мировую архитектуру, он не просто ссылаясь в своих работах на отдельные памятники и стили Китая или Европы, он активно использовал мировое архитектурное наследие в своих проектах и книгах. При этом идеологически он всегда был привязан к культуре Египта. В проектах архитектора порою трудно отличить виллу от мечети, в этом факторе стиля Фатхи важна не только иконография архитектуры, а еще и пространственная длительность его построек, ориентированная одновременно на традицию и на обновление архитектурной формы, технологии и теории. Стиль – это человек.

Хасан Фатхи на материале обновленной архитектуры мусульманского Востока первым показал, что такое архитектурная ткань в его творчестве. Прежде всего он продемонстрировал вневременную пластику обожженного кирпича, а во второй половине своего творчества он обнаружил неоднозначность пластической формы, сочетающей традиционную и западную установки². Фатхи прокламировал идеи строительства для бедных, гуманистичность и культурную идентичность архитектуры. В 60-х гг. идеи Фатхи распространились в западных университетах. Иными словами, его архитектура и идеи об архитектуре являются единой архитектурной тканью, покрывающей Восток и Запад.

Хасан Фатхи был одним из первых прославленных архитекторов мусульманского мира, кто откликнулся на призыв Ага Хана – богатый архив архитектора был передан им именно главе исмаилитской общины. В рамках ежегодных семинаров, проходящих в разных странах исламской ориентации, и подготовки к присуждению специальных архитектурных премий Ага Хана уже на ранних этапах ставятся проблемы становления архитектуры современной мечети. Особенно важно то, что эта работа ведется институционально, в отличие от самостоятельных попыток Ф.Л. Райта и В. Гропиуса. Для самой постановки вопроса о необходимости разработать «умную» архитектуру в мусульманских странах фигура Ага Хана беспрецедентна.

¹ *Fathy H. Natural Energy and Vernacular Architecture: Principles and Examples with Reference to Hot Arid Climates.* Chicago for The United Nations University, Chicago, 1986. Главы из этой книги приводятся по следующему адресу: <http://www.egyptarch.com/egyptarchitect1/hasanfathi/articles/hfenvironment.htm>

² Кроме собственно архитектуры, в книге Фатхи «Архитектура для бедных» находят отзвуки философии Хайдеггера (*Seamon D. Heidegger's notion of dwelling and one concrete interpretation as indicated by Hassan Fathy's "Architecture for the poor" // Geoscience & Man, 1984*).

Особенно важно отметить чрезвычайно важную роль Ага Хана в становлении светской и вероисповедной архитектуры мусульман в последние десятилетия¹. Он – человек-Событие, ибо важен масштаб фигуры Ага Хана и его демиургические функции. Фигура Ага Хана – это длительное Событие в рамках культуры всего мира – архитектурные и культурные проекты его фонда существуют в разных странах мира, и уже довольно долгое время. Исходя из сказанного, логично допустить, что Ага Хан является и трансформирующим Событием, он участвует – в большей или меньшей степени – во множестве проектов, которые буквально преобразуют архитектурную картину мира.

Ага Хан концептуализировал пространство восточной архитектуры, он придал ей небывалый, невиданный горизонт событийности, когда зодчество мусульманского мира окончательно входит в интернациональную архитектуру, создает условия для исторической и теоретической оценки этого шага и, кроме того, приступает к планомерной реставрации древних зданий, улиц, городов мусульманского мира. Ага Хан являет собою яркий образец человека-концепта.

Именно он, подобно Афине, причастен к началу плетения универсальной архитектурной ткани новой архитектуры мусульман. Больше того, собственно ему принадлежит идея институционального вовлечения этой архитектуры в интернациональный архитектурный процесс. С самого начала на его семинарах присутствуют специалисты из западных институтов и университетов, к строительству в восточных странах целенаправленно привлекаются западные архитекторы и, конечно же, архитектурные фирмы.

Ирано-французский исследователь Надер Ардалан пишет следующее о целях премии Ага Хана и сложении первых попыток составления архитектурной ткани тех построек, которые строятся не только в исламских странах, но и на Западе:

«Премия Ага Хана берет начало в середине 70-х годов, сразу после энергетического кризиса 1973 года, последней арабо-израильской войны, а также подъема нефтедолларов для стран ОПЕК. Ее начало проходило также совместно с осознанием видения великого человека (т. е. Ага Хана), который увидел возможности само-реализации в ду-

¹ Протицируем слова Мухаммада Аркуна о цели деятельности Ага Хана в области архитектуры: «Его величество Ага Хан создал свою премию в области архитектуры с тем, чтобы мусульманское общество начало говорить о себе самом...» (*Architectural Alternatives in Deteriorating Societies // Architecture for a Changing World. Academy Editions, London, 1992. P. 41*). В этой статье Аркун пишет о возложенных Ага Ханом на архитекторов обязанностях преобразовать и интегрировать нездоровое общество в здоровое. Мы видим, как пространство архитектурной ткани способно занимать все новые и новые позиции.

ховном и практическом смыслах по отношению ко всей мусульманской общине. В разработке философских аспектов эстетики и архитектуры процесс становления Премии совпал по времени с послевоенным освобождением от идей Баухауза и внеисторических тенденций этого же времени. Весьма конструктивная книга Роберта Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре» была первым манифестом нового образа мысли. Освобождение от пут позволило мусульманскому миру обрести частичную самостоятельность от архитектурной мысли Запада»¹.

Действительно, книги Вентури оказали громадное влияние на новое поколение архитекторов. Однако, как мы можем понимать, эта же книга внесла свою лепту в организацию архитектурной ткани новой архитектуры мусульман. Скажем и еще одно: обращение западной архитектурной мысли к Х. Фатхи и архитекторов-мусульман, скажем, к Р. Вентури является следствием не вестернизации Востока, а попыток организации единой, но не всегда унифицированной, архитектурной ткани. В дальнейшем мы еще будем упоминать различные грани (практические и теоретические) творчества Р. Вентури.

Несмотря на то что раздаются голоса о том, что в лоне интернациональной архитектуры происходит унифицирование вероисповедных зданий для различных религий, усилиями Ага Хана и его сподвижников разрабатываются критерии строительства архитектуры именно для мусульман. Можно сказать и еще более решительно – собственно исламская архитектурная ткань распространяется и на Запад. Мы говорили о вкладе в этот процесс встречного движения Востока и Запада на примере творчества Хасана Фатхи.

Философские работы и отдельные замечания Мухаммада Аркуна заслуживают того, чтобы вновь вернуться к ним. Французский философ формулирует задачи Ислама в данный момент следующим образом: «Мы обязаны бороться не с помощью *джихада*, а *иджтихада*»². *Джихад*

¹ *Ardalan N. Intentions and Challenges // Building for Tomorrow. The Aga Khan Award for Architecture. Ed. A. Nanji, Academy Edition, 1994. P. 97.* Надер Ардалан, живший до иранской революции в Тегеране, обладает очень высоким авторитетом – он является прекрасным специалистом в области теории и истории средневековой иранской архитектуры. Он издал совместно с Лале Бахтийар книгу «The Sense of Unity», изданную в Англии и получившую беспрецедентную популярность в среде специалистов и у широкого круга читателей. Пожалуй, это единственная книга о теории значений в иранской средневековой архитектуре. Как мы видим, Ага Хан привлек для работы в своем Фонде и Ардалана.

² *Expressions of Islam in buildings. Exploring Architecture in Islamic Cultures. Proceedings of an International seminar Sponsored by Aga Khan Award for Architecture and the Indonesian Institute of Architects Held in Jakarta and Yogyakarta, Indonesia, 15–19 October 1990. P. 74.* О сути иджтихада рассказывает следующий хадис: пророк Мухаммад, направляя своего сподвижника Муазу ибн Джабала в Йемен, спросил его: «Что ты предпримешь, если вы-

и *иджтихад* – слова однокоренные, однако если в первом случае, как правило, мусульмане борются с другими, то во втором случае речь идет о «борьбе с собой», о привлечении собственного разума для решения злободневных вопросов. *Иджтихад* – это также борьба традиции и инновации, она касается всех основных сфер культуры – от богословия и юриспруденции до проблем возведения зданий, если об этом ничего не говорится в Коране и сунне Пророка. Надо понимать и еще одно: *иджтихад* не посягает на коренное изменение устоев *уммы*, речь идет о ювелирных инновациях в той или иной сфере знания, и прибегать к нему должны исключительно люди образованные.

Вот ответ ригористам и террористам. Мусульманское общество нуждается вовсе не в *джихаде*, не в воинственности на пути веры. Так мыслят мусульманские интеллектуалы. По мнению Аркуна, много важнее встать на путь *иджтихада*, то есть усовершенствования прежних законов, обнаружения новых проблем и задач. Известное богословское понятие *иджтихад* в XI в. прекратило свое деятельное существование – «двери *иджтихада* закрылись». Однако «двери *иджтихада*» были открыты самим Пророком и держать их открытыми – задача Ислама. В XIX и XX вв. с появлением реформистов вновь возник вопрос о пересмотре не просто теологического наполнения понятий, но и встала проблема вызовов нового времени – проблема раскрытия дверей *иджтихада*. Само время явило новые задачи, которые перестали укладываться в старые мыслительные схемы.

Как показывает деятельность Мухаммада Аркуна, новые задачи встали одновременно перед теологами, философами и архитекторами. Ясно, что понятие *иджтихад* распространяется и на архитектуру. Вот почему Аркун, как мы помним, призывает изменить прежнюю риторику, старый синтаксис и семантику вместе с теорией метафоры (см. Предисловие). Следуя за мыслью Аркуна, логично думать, что понятие *иджтихад* распространяется и на архитектурную ткань обновленной культуры мусульман. Ведь вышеприведенные слова высказаны им в среде архитекторов и для архитекторов.

Разговор о теологическом термине *иджтихад* в книге о становлении современной архитектуры мечети не может казаться неоправданным.

нужен будешь решить возникший перед тобой вопрос?» Он ответил: «Я решу его в соответствии с божественной Книгой». Пророк спросил его далее: «А что ты предпримешь, если не сможешь найти ответа на вопрос в Коране?» Тот ответил: «Я решу вопрос в соответствии с сунной Пророка». Мухаммад продолжил свои вопрошания: «А если ты не найдешь ответа в сунне?» Тот ответил: «Я буду решать его, исходя из своего собственного мнения (то есть с помощью логики, собственного разума), до тех пор, пока не найду ответ». Услышав это, Пророк одобрил его.

Мы должны изыскать возможность для введения этого термина в русло дискурса о современном пространстве архитектурной ткани. Скажем сразу, что *иджтихад* – это интенция, и он тем самым открывает путь к восприятию нового, и в архитектуре также¹. *Иджтихад* воспитывает инновативное мышление.

Интенция предопределяет восприятие объекта, наполняя объект значением, в нашем случае интенциональный объект загружается не только значениями, но и формами. Именно Ага Хан с помощью М. Аркуна, О. Грабара, Р. Холод², Х. Фатхи, Р. Бадрана и многих других наполнили интенционализированное пространство архитектурной ткани значениями и формами, установив новые отношения между прошлым, настоящим и будущим. Подытожим сказанное словами Норберга-Шульца:

«Следовательно, мы должны понимать, что наша позиция не может быть более или менее благожелательной к феномену, вернее, что наша позиция непосредственно воздействует на феномен. Скажем больше того, было бы глубоко неверно думать о феномене без определения позиции по отношению к этому объекту»³.

Одновременно возникает и еще одно направление мысли, исходящее от того, что наша позиция предопределена как мышлением, так и нашим видением. Мышление о вещи и видение вещи могут расходиться в попытке обратить видение вещи в видение-за-вещь. Видение способно в вещи узреть то, что неподвластно мысли о вещи.

Послушаем, что об этом сказал Поль Валери:

«Видимый объект не может быть совершенно иной природы, чем взгляд. Интенция взгляда идет от природы самой вещи»⁴.

Что такое природа вещи и каким образом интенция взгляда зависит от нее, мы покажем в следующем разделе. Мы также увидим, что видение вещи может быть поколеблено именно мыслью о вещи, а это говорит о взаимной обратимости видения и знания. Быть может,

¹ В Европу понятие «интенция» попадает из переводов Авиценны (*ma'na*), что делает наше обращение к интенции особенно интересным. Проблема интенции в архитектуре – хорошо знакомая тема для современных архитекторов. Хорошо известна книга Норберга-Шульца: *Norberg-Schulz Ch. Intentions in Architecture*. M. I. T. Press, Massachusetts, 1965.

² Ага Хан намеренно пригласил на свои семинары и в выпуски своих книг виднейших историков архитектуры (Грабар, Холод, Кубан). Они рассказывали об архитектурных нормах зодчества в мусульманизированных регионах в Средние века. Что есть норма? Это и форма, и цвет, и композиция, и доминирующие и приводящие значения. Разговор обо всем этом полезен для современного читателя, и архитектора также. Таким образом, историки архитектуры активно участвуют в наполнении интенционализированного пространства архитектурной ткани перечисленными выше аспектами архитектурного целого.

³ *Norberg-Schulz Ch. Intentions in Architecture*. P. 31.

⁴ Подорога В. Кодекс сновидца // Грани познания: наука, философия, культура в XXI в. Кн. 2 / отв. ред. Н.К. Удумян. М.: Наука, 2007. С. 285.

именно в такой момент мы можем судить об интегративном видении-знании, к которому всегда была склонна высокая мистика¹. Как только взгляд проникает сквозь поверхность, он перестает оставаться только взглядом, поскольку глубинное пространство требует знания для ориентации в нем. Архитектура подвластна только такому взгляду, окрашенному в цвета знания о вещи с ее внешними и внутренними особенностями, знания и одновременно видения и о целом, и о частном.

Имманентный план архитектурной ткани

Выше мы говорили, что архитектурная ткань обладает различными измерениями. Назовем еще одно. Это имманентный план архитектурной ткани, включающий в себя праформы и предназначения. Мы говорим о плане имманенции в тот момент, когда нам следует понять дорефлективное состояние Бытия, когда чтойность и именная структура не стали объектом рефлексии². Нас интересует граница раннего существования архитектурной ткани, когда она совпадает с началами геометрии, а точнее, с момента, «когда она вступила в историю»³. Следует думать, что этому же плану имманенции соответствует и зарождение «храмового сознания»⁴.

Таким образом, мы все отчетливее понимаем то, что может придать смысл архитектурной ткани. Смысл архитектурной ткани не лежит на ее поверхности или в манифестируемых значениях. Смысл располагается в ее имманентности – в геометрии, в эйдосе отдельной постройки или в эйдетической структуре, скажем, города или архитектурного комплекса. Имени проявленной структуре имманентности нет, она не именована, имя ей ничто или нечто. Очень часто имя таких построек

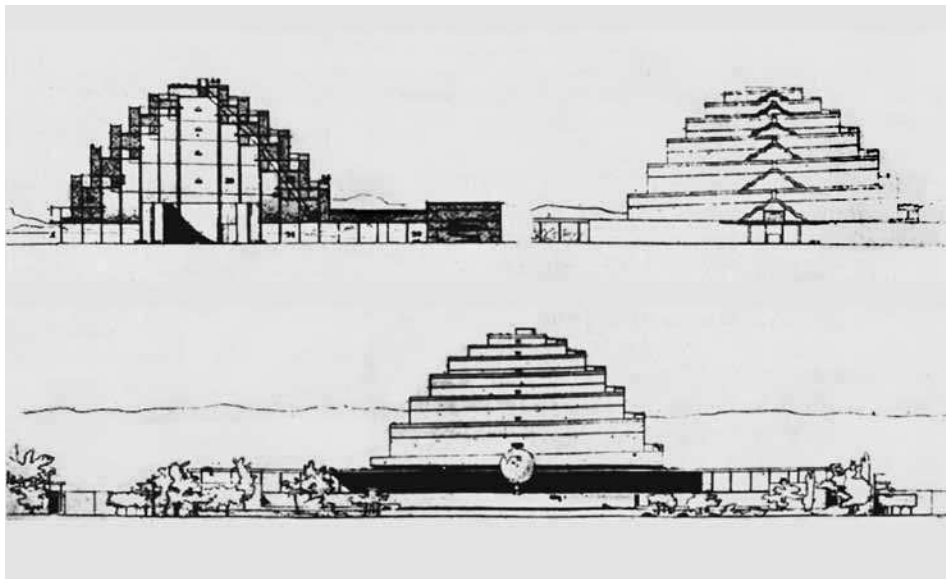
¹ Режиму видение-знание существует классический пример. Авиценна встретился с большим суфием и поэтом Абу Саидом Абу-л-Хайром, они уединились для беседы. Закончив, они вышли к людям, и каждому был задан вопрос о другом. Он видит все, что я знаю, сказал Авиценна. Он знает все, что я вижу, сказал Абу Саид.

² *Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия?* СПб., Алетея, 1998. С. 54–55. Авторы приводят слова Хайдеггера о «пре-онтологическом состоянии Бытия» (С. 55).

³ Гуссерль Э. Начала геометрии / Предисловие Ж. Деррида. СПб. Алетея, 1996. С. 46. Приведем слова Деррида, в которых говорится и о языке, с которым, как мы уже знаем, архитектурная ткань имеет особые отношения: «Своей образцовостью геометрия обязана, несомненно, тому обстоятельству, что она, материальная «абстрактная наука, занимается пространственностью тел (которая есть не что иное, как одна из эйдетических составляющих тел), то есть тем, что придает смысл понятию горизонта и объекта» (С. 101).

⁴ О храмовом сознании см.: *Шукуров Ш.М. Образ Храма / Imago Templi*. М.: Прогресс-Традиция, 2002 (см. Предисловие).

соответствует их функциям, но никак не глубинной засемантической праобразности.



Мундеанум. Проект. 1929 г. Архитектор Ле Корбюзье

Делёз и Гваттари в книге «Что такое философия?» говорят об «имманентном чувстве», примером которого может послужить проект Корбюзье «Мундеанум». Идея хранилища знаний мира – концептуальный предвестник компьютера – принадлежит двум бельгийским интеллектуалам П. Отлею и Ла Фонтэну Анри, они поручили Ле Корбюзье в 1929 г.¹ построить здание для музея-библиотеки в Женеве. Проект здания сразу приобрел вид пирамиды, основанной на спиральном плане. Чувство спирали Корбюзье пронес через всю свою жизнь (подробнее об этом см. в третьей главе). Спирали великого мэтра архитектуры можно увидеть в Европе и даже в Индии (музеи в Чандигархе и Ахмадабаде). О пирамиде в современной архитектуре мечети мы продолжим наш разговор ниже, а пока несколько отвлечемся.

Раскинутая Ле Корбюзье архитектурная ткань, во многом исходящая из геометрических фигур², была заброшена не только на Европу

¹ *Moulis A.* Le Corbousier, the museum projects and the spiral figured plan // *Celebrating Chandigarh, 50 Years of the Idea* (1999 Chandigarh, India). Ahmedabad, 2002. P. 350–353.

² *Agrest D.* Design versus Non-Design // *Architecture theory*. P. 206.

и на Азию, но также и на Северную и Южную Америку. Модуль архитектора действовал неумолимо, покрывая все большие и большие пространства. Вот что сказал об архитектурной ткани Корбюзье, правда, другими словами, Иосиф Бродский в «Роттердамском дневнике»:

У Корбюзье то общее с Люфтваффе,
что оба потрудились от души
над переменной облика Европы.
Что позабудут в ярости циклопы,
то трезво завершат карандаши¹.

В словах большого поэта чувствуется большая ирония. Много серьезнее о том же говорят специалисты по архитектуре XX в. В теории архитектуры обсуждается вопрос перехода к зодчеству постмодерна, при этом справедливо отмечается, что архитектурную ткань должно непременно переткать (*to reweave the fabric*)². Больше того, эта ткань, в отличие от прошлого, должна носить непрерывный характер. Об этой навязчивой непрерывности, надо думать, и размышлял Бродский. Трудно смириться, когда не существует прерывностей, когда сходство безраздельно доминирует над различием. В этот процесс ткачества непрерывной архитектурной ткани вовлечены и мечети, что мы ниже и продемонстрируем на примере одного архитектурного мотива.

Складывается впечатление, что современные архитекторы и даже архитектурные фирмы принципиально отказываются от того, что мы назвали «непрерывной архитектурной тканью». В 2008 г. в Лондоне была организована интернациональная студия Naptic. Символическое название студии исходит из гаптика – осязательного движения по отношению к объекту для создания целостного восприятия, проекты фирмы непременно контекстуальны, соответствуют специфическим для места разворачиваемого проекта климату, а также окружающей среде. Переход от «оптического» к «гаптическому» манифестируется руководителями студии. На наш взгляд, подобные установки отдаляют от принципа непрерывной архитектурной ткани и вполне могут войти в контакт с традиционными строительными и архитектурными приемами восприятия пространства и формы.

¹ Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: МСМХСН. Т. II. С. 317. Небезынтересно, что принц Чарльз, который является главным оппонентом современной архитектуры, как и Бродский, говорит, что бомбардировки Люфтваффе принесли Лондону меньше бед по сравнению с современными архитекторами (*the Luftwaffe had done less harm to London*).

² *Stern R.A.M.* Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy // *Architecture theory*. P. 243.

Вспомним вновь о египетском архитекторе Хасане Фатхи. Надо думать, что он в своей работе и отвлеченных рассуждениях был глубоко прав, когда настаивал на присутствии традиционных элементов в новейших постройках. Скажем о том же иначе: традиция и есть форма и концепт, вносящие различие и прерывистость в современную архитектурную ткань. Различие, внедренное в виде незначительного традиционного мотива, привносит динамику в целостность всей постройки. Современная архитектурная ткань остро нуждается в нарушении ее непрерывности.

Современная архитектурная ткань покрывает своей непрерывностью многие и многие города, что позволяет знаменитому архитектору и одновременно теоретику архитектуры Рему Кулхаасу громко заявить о городе-генерике. Шанхай, например, уже превратился в город-генерик. Кулхаас говорит, что такой город, обладающий своей особенностью, теряет идентичность и историю. У такого города нет никакой надежды на будущее. Даже Барселона, говорит Кулхаас, постепенно обращается в город-генерик. Против засилия суперархитектуры в Лондоне выступает наследник британского престола Чарльз, о необходимости сохранять традиционное начало в современной архитектуре появляется все больше и больше голосов на известных английских архитектурных сайтах.

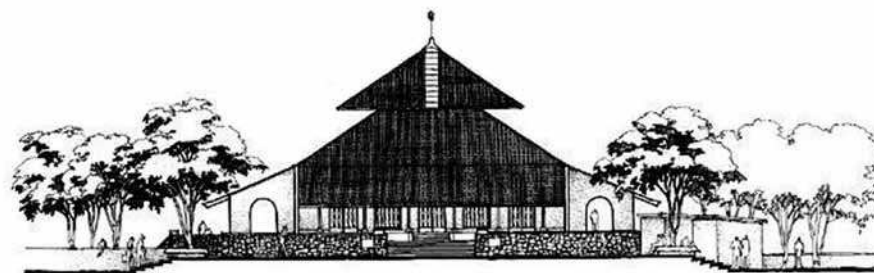
Сказанное не означает, что следует перестать строить. Надо лишь разорвать сложившееся регулярное поле, составленное известными нам архитекторами, и ввести нерегулярную архитектурную ткань, дабы в архитектурном мире процветало различие¹. Архитекторы должны помнить о беспощадных словах Кулхааса, но вместе с тем не забывать слова Хасана Фатхи о том, что традиция рождается сегодня.

Вот хороший пример тому: это мечеть Саид Наум в районе Джакарты (Индонезия)². Присутствие традиционных элементов в пирамидальной форме (образ горы Меру) экстерьера и в отделке интерьера не делают, однако, отчетливый индо-яванский стиль несовременным. Напротив, архитектором А. Моерсидом сделано все, чтобы мы могли

¹ О различии между западным архитектурным мышлением и восточным (азиатским) см.: *Khosla R. Crashing through Western Modernism and Asian Reality // Regionalism in Architecture*. Ed. By R. Powell. Concept Media, Singapore, 1987. P. 58. Статья написана в духе известной книги Эдварда Саида. В таком случае различие обращается в противоречие, а противоречие – в окончательную неспособность найти общую почву для согласия. Мы же утверждаем то, что различие или сходство пребывают внутри целостности архитектурного стиля, дискурса.

² Подробное описание и технические характеристики мечети со множеством иллюстраций см.: *Said Naum Mosque, Jakarta, Indonesia // Space for Freedom. The Searching for Architectural Excellence in Muslim Societies. The Aga Khan Award for Architecture*. Ed. by I. Serageldin. Butterworth Architecture, 1998. P. 181–187.

сказать, что эта мечеть органично входит в современное архитектурное русло. Особенно впечатляющей выглядит несколько сдвинутая верхняя часть крыши. Пространство между двумя уровнями крыши служит для проникновения естественного света в интерьер, оно убрано цветным стеклом. В интерьере желто-красное стекло оформлено в виде крестообразной фигуры.



Мечеть Саид Наум. Индонезия, Джакарта. 1977 г. Архитектор А. Моерсид. Разрез

Сохранение традиции и обращение к современному стилю формирования делает эту мечеть весьма органичной. Эта органичность вполне соответствует региональной архитектуре, но этого мало, сделано все, чтобы мечеть Саид Наум была признана современной постройкой. В руках умелого архитектора традиционные формы могут оказаться современными по стилю.

В предисловии мы довольно подробно говорили о принципиальной трансформативности мечети, из чего мы можем вывести еще одну закономерность. Формальные признаки мечети по определению не должны быть уныло однообразными в пределах одного города, региона или страны, поскольку в мечети – в родовом и видовом смыслах – имплицитно содержится механизм различия, неподобия самой себе. Разумеется, не может быть и речи о снятии с повестки дня силы стилеобразования. Но, заметим, стиль всегда сопряжен с этосом культуры, стиль риторичен. Еще Аристотель отмечал, что стиль назначен для необразованного люда, стиль риторически утверждает этические ценности, например, правила формобразования в архитектуре. Однако образованный человек, понимая и чувствуя силу стилеобразования, не

может не видеть ту меру различия, которая присутствует в архитектуре имплицитно.

Приведем еще один пример из размышлений одного из самых продуктивных архитекторов в мусульманской среде – это прославленный иорданский зодчий Расем Бадран. «Архитектура – это вечный диалог между постоянным и переменным»¹. Согласимся, не самая оригинальная характеристика архитектуры. Однако нам эти слова вполне подходят для иллюстрации идеи о том, что архитектура не должна быть уныло непрерывной по отношению к процессу формо- и смыслообразования.

Прерывность архитектурной ткани современной мечети способна ввести ощутимое зияние пустоты в собственно архитектурные формы постройки. Мечеть во время отправления молитвы вполне материализована, а после этого она исчезает. В одной из глав книги будет рассказано о таком проекте мечети для городской площади Дубая. В этом случае видение должно уступить знанию о невидимом существовании мечети.

Мы предлагаем продолжить наши наблюдения над утверждением пирамидальных форм в современной архитектуре. Мы знаем, что в памяти современной архитектуры мечети хранится сокровищница образов прошлого, включая геометрический образ пирамиды. Еще раз напомним – мы говорим о существовании имманентного образа пирамиды, который может быть эксплицирован и назван, скажем, месопотамским зиккуратом или египетской пирамидой. Мотив пирамидальной формы, осложненный спиралевидным витком, занимает заметное место в творчестве Ф.Л. Райта, о чем мы подробно расскажем в третьей главе.

Хорошо известная датская архитектурная фирма BIG (Bjarke Ingels Group), проекты которой везде и всюду рекламирует сам Рем Кулхаас, выиграла конкурс на строительство центральной мечети в Копенгагене. В Дании впервые строится мечеть столь высокого уровня, тем более что целый квартал призван занять ее комплекс зданий. Исламский совет Копенгагена совместно с городским советом согласился отвести под строительство 124 тысячи кв. м площади. Кроме собственно мечети в комплекс включены и библиотека и большой зал для конференций, выставочный зал и магазины.

Фирма Bjarke Ingels Group и лично Б. Ингелс настолько утвердились в архитектурном мире, что на специализированных сайтах по-

¹ Эти слова приведены в комментариях Бадрана к одной из центральных статей сборника: *Expressions of Islam in buildings*. P. 137.

² Архитектор Б. Ингелс назван лучшим архитектором Европы.



Исламский центр с мечетью в центре. Копенгаген, 1910 г.
Архитектор Б. Ингелс. Проект

явились сообщения о их новых проектах домов в Нью-Йорке, Флориде, Юте, Тампере и мечети в Тиране. Самое интересное состоит в том, что архитекторы фирмы BIG вновь эксплуатируют мотив пирамиды. Как мы понимаем, следует вести речь не только об эксплуатации мотива пирамиды, но и о закреплении этого мотива в архитектурной ткани фирмы и в личном творчестве Бьярке Ингелса. Сам архитектор настолько укрепил свое имя, что все чаще побеждает на конкурсах Н. Фостера и З. Хадид.

Однако то же обстоятельство наводит на мысль о том, что архитектура датской фирмы лишена той меры инновативности, которая необходима для разработки своего архитектурного языка и, соответственно, своей архитектурной ткани. Вырабатываемая Ингелсом и его фирмой архитектурная ткань продолжает плести формы, которые уже давно знакомы нам по работам Захи Хадид, Нормана Фостера и остальных представителей постмодернистской волны в архитектуре.

Пирамидальная форма мечети одновременно включает в себя и спираль, а каждый виток спирали исписан куфическими письменами. По

сторонам от мечети водружены два спиралеобразных минарета, что не просто усугубляет ситуацию с использованием спирали, но однозначно указывает на спиралевидные минареты в аббасидской Самарре. Стилеобразующим началом для проектного комплекса Ингелса была избрана суровая скандинавская природа. Это обстоятельство немало важно, оно одновременно вводит комплекс в окружающую среду, точнее в ее образ.

Мы могли заметить, что пирамидальный образ часто сопрягается со спиралью, о чем в третьей главе будет еще раз рассказано на примере одного проекта Ф.Л. Райта. Для личностного горизонта архитектурной ткани Ф.Л. Райта трансформированный образ пирамиды и спирали был достаточно заметен. Не столь важно то, что все чаще и чаще пирамидальный образ вторгается в светскую архитектуру с сохранением формальной связи, скажем, с египетскими пирамидами. Много существеннее другое – имманентный геометрический образ продолжает питать современную архитектуру. Аналогичный шаг предпринял и американский архитектор китайского происхождения И.М. Пей, построивший пирамидальную группу во дворе Лувра.

В Дубае возникает группа из трех пирамид, крупнейшая из них равна пирамиде в Гизе (ил. 1^а). И вновь мы встречаем пример, основу которому создает десакрализованная сила современной архитектуры. Неважно, что эта группа пирамид существенно отвлечена от сакрального начала. Много существеннее другое: пирамида в истории человечества обладает несомненной сакральностью, а потому храмовое начало всегда остается в недрах этой формы. И оно всегда может быть актуализировано, чем и воспользовался Б. Ингелс.

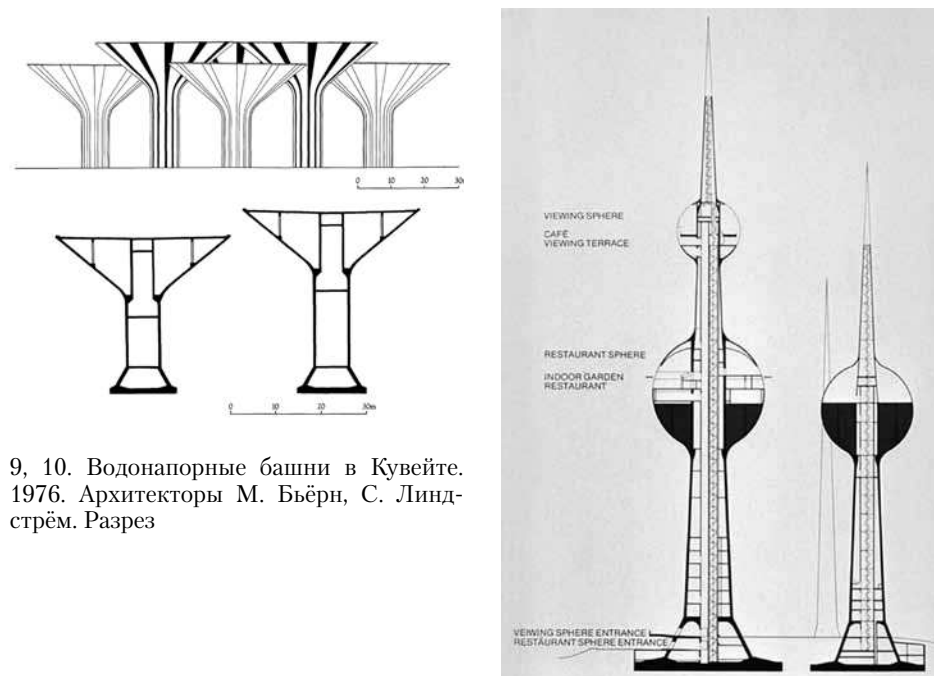
В 2006 году Норманн Фостер возводит свою пирамиду в Астане для дворца мира и согласия (ил. 7, 8). Если пирамида И.М. Пей прозрачна, то Н. Фостер создает внутри пирамиды впечатляющий интерьер с залом на полторы тысячи человек. Назначение пирамиды Фостера близко к культурным функциям, идея заказчика состояла в организации международного сообщества с участием религиозных центров различного уровня.

Лестница в небо

Вертикальному измерению архитектурной ткани в странах Ближнего Востока в последние десятилетия стали придавать

^а См. ил. В конце книги.

особенное внимание. Не все знают, что, прежде чем возникли многочисленные башни на Ближнем Востоке, в 1976 году в Кувейте были построены 33 водосборно-напорные грибовидные башни¹. Причина возведения водонапорных башен проста: в Кувейте нет рек, а потому проблема наличия и распределения воды встает на первый план. Башни разделены на группы по пять, каждая из групп отлична своим орнаментальным типом, количеством, высотой (ил. 9). Эта группа башен сосредоточена на границе с песками. Вторая группа башен расположена на берегу залива и отличается от первой по форме. Особенно впечатляющий образ для всего Кувейта создает одна из таких групп, она составлена из трех башен (ил. 10). Самая высокая из башен (высотой 187 м) одновременно служит местом расположения ресторана и смотровой площадкой.



9, 10. Водонапорные башни в Кувейте. 1976. Архитекторы М. Бьёрн, С. Линдстрём. Разрез

Многие из башен были повреждены во время захвата Кувейта войсками Саддама Хусейна в 1990–1991 гг.

Мы должны понять причину вовлечения нами водонапорных башен Кувейта не только в состав целостности архитектурной ткани современного зодчества мусульман, но и закрепления башен в теолого-хра-

¹ Holod R., R. Darl, Water Tower // Architecture and Community. New York: Aperture, 1983. P. 177–181.

мовой сфере, что было предусмотрено автором проекта – архитектором М. Бьорн.

Архитектора можно понять – по мысли западного общества, сакральное начало безоговорочно доминирует в архитектуре мусульман. А потому любая башня должна походить на минарет, то есть определенным образом указывать на ориентацию современной архитектуры мусульман. Семантическая рядоположенность башни-минарета безусловна и не требует дополнительных пояснений. Согласно архитектору, символическая ценность башен состоит в архитектурном образе сферы-земли и ракеты в минаретоподобной форме¹.

Архитектор на этом не остановилась, и ее отсылки к прошлому исламской архитектуры продолжились. Сферическая поверхность башен состояла из мозаичного набора голубого, зеленого и серого цветов, что отсылало, по мысли архитектора, к аналогичному убранству средневековых куполов. М. Бьорн очертила верхние границы современной архитектурной ткани, к тому времени уже существовавшей в мусульманских странах. Назовем эту границу метафизическим горизонтом не только архитектурной ткани мусульман. Настойчиво строящиеся многочисленные башни на Ближнем Востоке выдерживают ту же линию семантического обоснования, метафизический горизонт архитектурной ткани мусульман обрел свой запоминающийся образ.

Ничто в этом мире не происходит без причин. Появление мечетей на самом верху башенных сооружений – хороший пример тому. Когда мусульмане захватили Египет и Александрию, то они не могли не действовать в своих целях маяк на острове Фарос, где они на самом верху башни построили мечеть. Мечети всенепременно появляются и на вершинах современных башен на Ближнем Востоке, а Бурдж Халифа – самый яркий образец устройства мечети в пространстве между небом и землей.

Кроме башен, в современной архитектуре мусульман выделим еще один образ, предельно приближенный к верхним сферам архитектуры мусульман во все времена. Это архитектурный образ лестницы.

Надо ли специально останавливаться на том, сколь популярна тема и образы лестницы в храмовой архитектуре многих культур? Достаточно вспомнить лестницу Иакова, соединившую в его сне два мира: земной и небесный. В исламской архитектуре мотив лестницы воплощен в минарете и в минбаре – кафедре для проповедей внутри молитвенного

¹ Holod, Darl, Water Tower. P. 180.

зала. Минарет является не просто служебной вертикалью для призыва на молитву. Одни из первых минаретов были по форме спиралевидными, т.е. воплощающими идею лестницы в трехмерности. Развертывание лестничной формы в объемно-пространственную спираль имеет свою историю, восходящую к Вавилонской башне.

Мы вновь возвращаемся к архитектуре Хасана Фатхи. Как и многие из больших архитекторов, он не просто построил, но и архитектурно оформил новое селение близ Луксора. Новая Гурна была построена между 1945–1948 годами. Это был шедевр молодого Хасана Фатхи. Основное внимание привлекает центрально-купольная мечеть с 20 дополнительными куполками. Минарет мечети по форме напоминает ступенчатый минбар. Концептуальный шаг архитектора по совмещению двух образов понятен: минбар и минарет назначены для провозглашения слова. С минбара произносится проповедь имама, а с минарета – призыв к молитве. Мотиву лестницы вторит и формально-конструк-



Мечеть в Новой Гурне. Египет. 1945–1948. Архитектор Хасан Фатхи

тивное представление купольной зоны. Ступенчатость – основной мотив и концепт этой постройки.

Еще одним примером с нарочитой лестничной формой минарета является мечеть в селении Ма'дер (Алжир). Эта постройка возведена в 1975–1980 гг. Лестничная форма минарета является указанием на известный минарет каирской мечети Ибн Тулуна. Что же следует из этого?

Вовсе не то, что современная архитектура слепо следует классическим образцам. Строго говоря, ступенчатость является воплощением только одной функции спиралевидности, ибо последняя есть трехмерное развертывание первой.

Западные архитекторы принимают активнейшее участие в строительстве на исламском Востоке, в Китае... Что из этого следует? Весь мир покрыт непрерывной архитектурной тканью, в организации которой принимают активное участие и представители многих восточных стран. Иконической фигурой, как сказал бы Чарлз Дженкс, и одним из основных ткачей этой ткани является Заха Хадид, родина которой является Ирак. Смысл наших слов состоит в призыве разорвать сложившуюся архитектурную ткань во имя естественной для архитектуры эволюции ее смысло-формы. Можно понять, почему З. Гидион назвал архитектуру постмодернизма Playball Architecture. Новая архитектурная ткань может быть соткана из новейших идей и образов, непременно переплетенных с традиционными представлениями о пространстве, о форме и прочих вещах, необходимых для организации архитектуры нового измерения.

Глава 2

КУБ И ИДЕЯ ОТКРЫТОСТИ

Эта глава посвящена нескольким подтемам, которые группируются вокруг проблемы взаимоотношения современной архитектуры с прошлым, архитектурой Средневековья. Довольно часто и по всему миру отношения между Средневековьем и новой архитектурой мечети выливаются в прямое заимствование, по существу, грубую слепку с избранных образцов прошлого. Этот стиль в международной практике называют «стилем Али Бабы» или «стилем тысячи-и-одной-ночи».

Современные архитекторы продолжают принимать живейшее участие в возведении вероисповедных зданий. Лучшие из них делают это не по заповеданным нормам. Например, в Окленде (Калифорния) в 2007 г. возникает впечатляющий собор Christ Light по проекту архитектора Крэга Хартмана (фирма Skidmore, Owings and Merrill), светящийся изнутри и по форме представляющий собой могучую стену. Дизайн собора принадлежит именитому архитектору Сантьяго Калатраве. Переплетение двух мотивов – Христос Свет и Христос Стена – решено подчеркнуто монументально и с концептуальной целью открытости собора для всех религий. Свет и стена – это два образа, вполне разделяемых всеми вероисповедными доктринами. Не менее интересен еще один католический собор там же в Окленде (2004 г.), который походит на громадную раковину с втягивающейся крышей. Как и предыдущий собор, новая постройка С. Калатраве видится кроссконфессиональной, предназначенной для полирелигиозной среды Калифорнии.

Высокая архитектура Запада постоянно принимала и продолжает принимать участие и в строительстве мечетей и прочих зданий социального назначения, что само по себе факт знаменательный. Ф.Л. Райт, Ле Корбюзье, В. Гропиус, О. Нимейер в послевоенные годы начали масштабную архитектурную экспансию на мусульманский Восток. Эти архитекторы использовали целый ряд архитектурных форм, стабильных вне зависимости от течения времени. Мы начнем с тех смыслоформ, которые обладают особой привлекательностью в силу мощности

их универсального заряда, пронизывающего пространства и времени. О существовании некоторых из них неискушенный читатель даже не подозревает.

Об иконографических изысках мечети следует вести речь только в период укрепления вероисповедной доктрины, а также существования просвещенной воли светских властей. Пример современной России характерен: отсутствие интернациональных форм высокой архитектуры мечети и отсутствие приглашений для ведущих архитекторов делает архитектурный облик мечети непроработанным, иконографически унылым, как правило, повторяющим стиль турецкой мечети. Складывается такое впечатление, что для современной архитектуры России не существует других архитектурных стилей, кроме турецкого. Когда во многих странах Ближнего Востока мы видим отчетливые следы этого архитектурного стиля, в этом нет ничего странного, Османская империя внедряла свой архитектурный стиль. Россия никогда не была покорена Турцией, но тем не менее османский архитектурный стиль твердо закреплен в появляющихся мечетях.

Для таких построек не подходит даже стиль аномального «uncanny»¹, к чему ведет хорошо усвоенная техника невозможности или плохого освоения пространства. Как известно, агорафобия или клаустрофобия стали неотъемлемыми чертами современного большого города. Появились архитекторы, которые с помощью философов обнаружили архитектурный язык и дискурс для ориентации в таких городах посредством нового восприятия формы, стиля, образа. Все больше и больше «умных» мечетей появляется почти во всех странах мира. Такие мечети строятся даже в сельских районах Малайзии, Индонезии, севера Африки, не говоря уже о Европе и США. Нам еще не раз, как в первой главе, придется говорить о взаимоотношении традиции и новаторства, об особом характере отношений прошлого и настоящего.

Как сделать так, чтобы мечеть перестала быть только архитектурно оформленным направлением на Мекку и Каабу? Как сделать так, чтобы мечеть явилась одновременно проблемой и проблематизацией в архитектуре XX века? Для начала скажем, что такое мечеть. Пророк Мухаммад сказал известный хадис: «Земля была сотворена, дабы быть мечетью (масджид) и местом [ритуальной] чистоты, и, где бы ни оказался человек из моей общины, ему дозволено отправить молитву». Итак, если мечетью для человека является вся земля, то ее архитектурное

¹ Van der Straeten Bart. The Uncanny and the Architecture of Deconstruction // Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative // <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/uncanny.html>

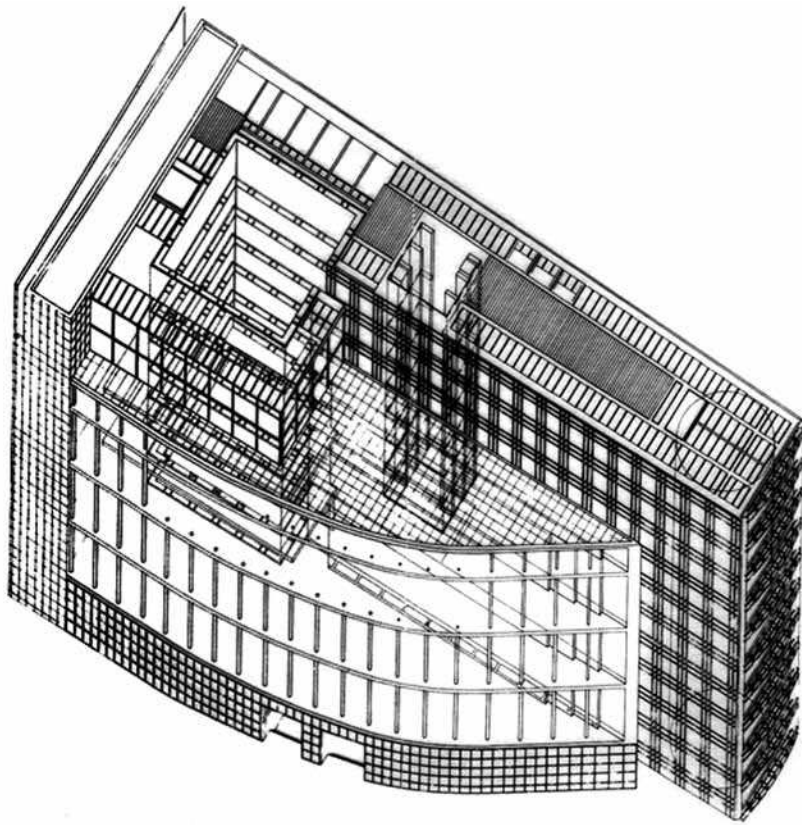
оформление является пространственным сгущением, снабженным ориентацией на Мекку и, соответственно, ориентацией по странам света.

Первыми из западных архитекторов на заданные вопросы ответили Ф.Л. Райт и В. Гропиус в своих проектах (опера и мечеть при университете) в Багдаде. Проекту Ф.Л. Райта не суждено было свершиться, но архитектором было сделано все для проблематизации мечети как События в архитектуре его времени. Архитектура мечети не может оказаться современной без того, что не стать Событием, которое следует проблематизировать, ввести в русло современных идей и образов. Так возник «интернациональный стиль» мечети, в русле которого испробовали свои силы лидеры послевоенной архитектуры. Их имена мы много раз называли выше, и нам еще придется говорить об их творчестве.

Ф.Л. Райт в известном проекте оперы для Багдада показал, как можно использовать традиционные формы мечети для создания неса크рального здания. Больше того, он изобрел новый тип пространства, которое, являясь пространством собственно проекта, одновременно получает свое специфическое топографическое направление. Конечным пунктом этого направления оказывается Мекка, следовательно, архитектор создает новый функциональный тип оперы-мечети. Никто и никогда в последующей истории архитектуры мечети не смог помыслить такой образ мечети. Райт проложил путь, на который встают избранные архитекторы и делают это крайне редко. В своем большинстве современные архитекторы продолжают строить псевдотеменологические формы, воспроизводящие образцы храмовой архитектуры прошлого. Обратим внимание читателя на один из таких проектов, возведенный Жаном Нувелем – изысканным французским архитектором нашего времени.

Ж. Нувель, построив Институт арабского мира в Париже, использовал все признаки приемов арабской традиции для возведения ультра-современного здания, в котором находится место и для мечети. Французский архитектор разрабатывает свой прием видения современного Парижа «тысячью глаз», составляющих не просто оболочку фасада Института, Нувель вводит ёмкую метафору, входящую в пространство архитектурной ткани постройки. «Стеной с глазами» (wall with eyes) называют фасадную стену Института (ил. 4, 5). Вот так, согласно метафорической мысли Нувеля, «во все глаза» арабский мир смотрит на Запад, на Париж.

Центральная метафора Нувеля, вынесенная на фасадную стену, служит для того, чтобы удвоить, утроить, умножить свое присутствие в



Институт арабского мира. Париж, Франция. 1987. Архитектор Ж. Нувель. Рисунок

интерьере. Другими словами, она растекается по всему пространству архитектурной ткани постройки. Умноженный образ с лихвой повторяется и повторяется на разных предметах и этажах института. Существует еще одна причина разнесения оболочки в пространстве интерьера. Тысячи проемов на фасадной стене, как можно догадаться, призваны служить световыми проемами. Свет, таким образом, умножает свое присутствие в интерьере института. Нувель – известный знаток экспериментов со светом.

Современный облик мечети сочетает все и вся: здесь и неприкрытая эклектика, поражающая своей пышностью; здесь и рафинированная лаконичность деликатных линий и форм, здесь и явное влияние западной архитектуры, и неявное следование архитектурным традициям прошлого. Но больше всего в современной архитектуре мечети впечатляющей красоты – так думали и строили в прошлом, ровно так продолжа-

ют думать и сейчас. Эстетическое начало является той неизменностью, той неизбежной мерой сущего, которая сквозит во всем рукотворном. Один из современных индонезийских архитекторов сказал об этом так: «Если западный мир говорит "мой дом – моя крепость", то мусульмане говорят "мой дом – это мои [райские] небеса"»¹. Интересно, что имя этого архитектора иранизировано и в переводе означает «сведущий о внутреннем, интерьерном» (Dagundono). Красота целого и красота самой незначительной мелочи является жизненным кредо мусульманина. А если «незначительная мелочь» красива, это означает, что и целое велико в своей красе.

Красота вообще, как абстракция умозрения, – понятие относительное, одному что-то нравится, а другому нет. Но красота Храма абсолютна, заповедана и, самое главное, трансформативна. Храм трансгрессивен, он постоянно схватывает новые позиции, он чрезвычайно динамичен, мобилен. Это следует помнить не только по отношению к мечети, но и касательно любого другого вероисповедного центра. Функциональна ли красота? Безусловно, да, однако в XX в. наметились отчетливые тенденции для более свободного понимания функционализма. Современная архитектура прекрасно демонстрирует это, зодчие используют архитектурные формы, свойственные в древности и Средневековье исключительно для храмов, они говорят о постфункционализме². Мы еще вернемся к разговору о красоте архитектуры мечети в работах Гулзара Хайдера – пакистанского архитектора, живущего в Канаде.

Храм и Книга

Священная книга и архитектура Храма всегда оставались в центре внимания любой религии и во все времена. Однако не всех занимает аналитическая сторона взаимоотношений между архитектурой Храма и Книгой. В современности эти отношения могут модифицироваться, однако концептуально оставаться столь же насыщенными, как и прежде. В данном случае нас интересует отношение Книги к Храму и Храма к Книге.

¹ Expressions of Islam in buildings. Exploring Architecture in Islamic Cultures. Proceedings of an International seminar Sponsored by Aga Khan Award for Architecture and the Indonesian Institute of Architects Held in Jakarta and Yogyakarta, Indonesia, 15–19 October 1990. P. 69.

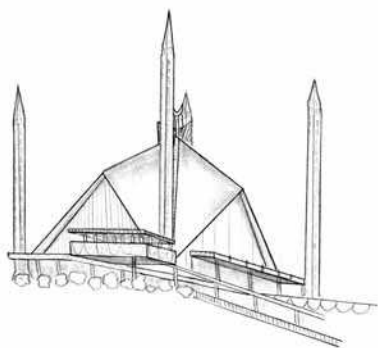
² Eisenman P. Post-functionalism // Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Wiley-Academy, London, 2006. P. 266–267.

Представления о внутрисложенности священной книги по отношению к Храму широко распространены во многих древних традициях и даже в европейских философах (ср. с Magnus Opus Лейбница). У средневековой архитектуры исламского мира было разработано свое отношение к внутренней связи Книги и Храма¹. К сказанному мы можем добавить еще одно. Уже в ранних куфических рукописях Корана VIII–IX вв. можно видеть уверенное и настойчивое внедрение архитектурных элементов: колонн и арок. Унваны большинства более поздних рукописей Корана в Средневековье украшались изображением куполов мечетей, что может быть расценено как внедрение архитектурного образа мечети в толщу рукописи Корана. Рукопись включает в себя архитектурный образ как целое, вне зависимости от той или иной постройки. Когда же Книга находится внутри Храма, мы понимаем, что внутренний образ Храма, находящийся в Книге, разносится по ней и вокруг нее, подобно свету, прорывающему оболочку. Эмпирическая архитектура Храма – это разнесенный образ Храма-Книги.

В свою очередь, в средневековой архитектуре это отношение было манифестировано в вынесении священных слов на поверхность архитектурной плоскости. Если рукопись, книга скрывала этот образ, удерживала его в своих недрах, то реальная архитектура, напротив, выносила священные слова наружу. Начертание слов словно пеленой покрывало сооружение снаружи и изнутри. Иранский средневековый

архитектурный мир – это мир раскрытой Книги, ее образ преследует человека, неотвязно сопровождая его внутри и вне храмов и даже в быту. Однако не бывало такого, чтобы образ Книги обретал скульптурность внутри мечети. Однажды это произошло.

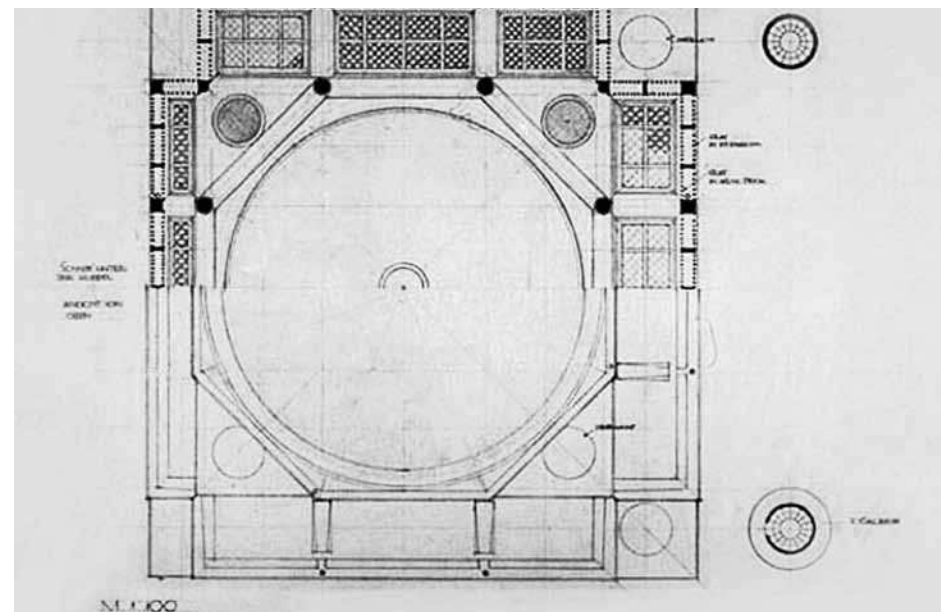
Речь идет о мечети короля Файсала в окрестностях Исламабада (Пакистан, 1986), в долине Пенджаба. Турецкий архитектор Ведат Далокай создал образ на первый взгляд угловатой шатровой постройки с четырьмя минаретами-карандашами (турецкий



Мечеть короля Файсала. Исламабад, Пакистан. 1986. Архитектор В. Далокай. Рисунок

¹ См. об этом более подробно: *Шукуров Ш.М. Образ Храма / Imago Templi. М., 2002.*

тип) по углам (ил. 6, 7)¹. Однако нам интересен интерьер мечети. Подчеркнутый простор молельного зала фокусируется на михрабе, представляющем собой раскрытую книгу внушительных размеров – Коран. Коран ведь велик. Больше того, михраб не утоплен в толще стены, как это было в прошлом, напротив, это свободно стоящая скульптурная форма. Стена киблы стеклянная, за ней располагается водоем – вновь новое решение, ведь ранее водоем находился во дворе мечети. Наконец, дикка (место для чтеца Корана) также выполнена в виде раскрытой книги. Сакральная книга, как это показал Далокай, функциональна и обладает личностным началом, ее читают либо дома, либо в мечети. Вынесение образа Корана на обозрение горожан современного города – это застывший символ, приучающий паству к ошибочным взглядам на суть культуры Ислама. Мы вновь возвращаемся к мечети Далокай.



Мечеть короля Файсала. Исламабад, Пакистан. 1986. Архитектор В. Далокай. План

То, что укрыл Ведат Далокай в интерьере мечети, манифестировал на городской площади Эр-Рияда архитектор новой волны, одновременно скульптор и сочинитель книг по архитектуре Б. Ал-Байати. Выходец из Ирака, учился архитектуре в Лондоне, там же живет и сейчас. Он стилизовал том Корана в виде скульптурного монумента, еще раз под-

¹ *Holod R., Khan H. The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s. New York, 1997. P. 76.*

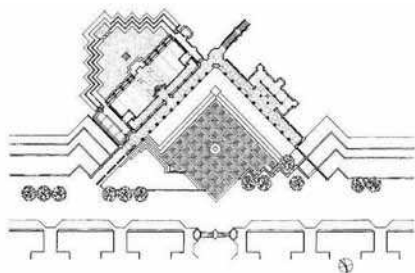
твердив свою приверженность логоцентризму, присущему всем культурам авраамического цикла. Один из приметных для Байати проектов получил свое осуществление в Эдинбурге (Шотландия) – это здание мечети и исламского центра, выполненное в романском стиле шотландских замков (ил. 8).

Ведат Далокай изменил пространственную структуру мечети, но не поменял необходимые элементы-конструкты. Бассейн с водой он перенес за стену *киблы*, что усиливает значение воды в храмовой архитектуре мусульман. Кроме того, архитектор решился и на нововведения. Стеклопанельная стена *киблы* оправдывает решение Ведата Далокая, он заново концептуализирует образ, ибо *кибла* есть направление и, образно говоря, просвет в стене мечети. Этот прием не нов, впервые он был использован в мечети Свободы в Джакарте (Индонезия) архитектора Ф. Силабана¹, а также в Парламентской мечети Анкары (Турция)².

Исламский мир, таким образом, прозрачен, сквозь стену *киблы*, образно говоря, можно видеть мекканскую мечеть и Каабу. Может сложиться впечатление о том, что мы имеем дело с новым оптическим режимом в сакральной архитектуре мусульман. Однако это не так, в отдельном раз-

деле этой главы мы покажем, как, каким образом складывался этот оптический режим.

Здание парламентской мечети в Анкаре (1989), построенное архитекторами Бехрузом и Джаном Чиничи, напоминает до боли знакомую нам форму ступенчатого зиккурата. Одно это говорит о том, что современные архитекторы не теряют из вида формы исторической архитектуры, более того, эти формы оказываются визуально



Парламентская мечеть. Анкара, Турция. 1989. Архитекторы Бехруз и Джан Чиничи. План

¹ Holod, Khan. The Contemporary Mosque, P. 64. Авторы книги пишут об установке архитектора на османскую архитектуру в форме минарета и одновременно на архитектуру социалистического реализма, образцом для чего служила архитектура СССР и Китая. Нашла свое отражение и ранняя гражданская архитектура Турции при Атаюрке. Действительно, мечеть Истиклал весьма походит на здание обкомов в СССР.

² Здание Парламента в Анкаре было построено турецкими архитекторами Бехрузом и Каном Чиничи (отец и сын). Хотя плановую структуру множества зданий на громадной территории разработал австрийский архитектор Клеменс Хольцмайстер. См. об этом: *Al-Asad*. M. The Mosque of the Turkish Grand National Assembly in Ankara: Breaking with Tradition // *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, 1999, XVI; а также: Holod, Khan. The Contemporary Mosque. P. 26.



«Концептуальная мечеть». Стамбул, Турция. 1911. Проект



«Концептуальная мечеть». Стамбул, Турция. 1911. Проект молитвенного зала без михраба

оформленным иконографическим и семантическим мотивом. Архитекторами сделано все, чтобы мечеть оказалась сокрытой с трех сторон (ил. 9, 10). Только со стороны *киблы* мечеть открывается в сад. Появление стеклянной стены *киблы* и, соответственно, стеклянного михраба явно противоречит исторической архитектуре мусульман. Заметим по этой причине, что современная архитектурная практика показывает гибкость мышления мусульман, принимающих модернистские формы без каких-либо эксцессов. Верующие продолжают активно посещать подобные мечети даже несмотря на то, что в них может отсутствовать купол и глухая стена *киблы*, за которой в данном случае покоится вода и простираются сады. Отечественным архитекторам при проектировке мечетей имеет смысл отойти от парадигмы османской архитектуры и помнить об уроках мечети в здании парламента Турции.

Кстати, турецкие исследователи считают, что современный турецкий опыт по освоению современной архитектуры весьма показателен

для многих восточных стран, желающих встать на путь экономической и архитектурной модернизации¹. Действительно, во многих случаях и не только в Турции появление современных зданий мечетей или культурных исламских центров способствовало активизации социальной жизни, появлению рабочих мест.

Вот замечательный пример сказанному. В Турции в 2011 г. муниципалитетом г. Кайсери был проведен конкурс на строительство новой мечети, победу одержала базирующаяся в Стамбуле фирма «Мансо Архитектс» с проектом «концептуальная мечеть». В основе проекта находится куб, поставленный на одну из граней. Важно само присутствие сакрального для культуры куба Каабы. Центральным концептом проекта является свет, пронизывающий весь интерьер через стеклянные стены. Обратим внимание и на то, что как такового михраба не существует, его заменяет окно без средника. Мы возвращаемся к пакистанской мечети Ведата Далокая.

Скульптурная форма Книги определяет не только назначение архитектурного пространства, но и его особую значимость. Эта значимость не имеет своего референта, ибо она обладает сугубо пластической силой и определена самой архитектурой. Само внутреннее пространство, таким образом, обозначает ровно то, что оно есть².

Скажем и то, что решение архитектора не безошибочно с традиционной точки зрения. Ведь михраб не есть образ Корана, михраб функционально призван обозначать местостояние имама, ведущего службу. С концептуальной точки зрения михраб воплощает собой идею открытости, буквального раздвижения внутреннего пространства мечети. Однако решение архитектора безусловно с позиций архитектурной пластики. Ведат Далокай создает свое пространство понимания, в которое верят и прихожане, и исследователи. Эта мечеть считается одной из самых смелых по художественному решению и, соответственно, красивых. Для того чтобы судить о смелости зодчего, приведем один экскурс в область иконографии мотива изломанной траектории тела постройки.

¹ См. об этом специально: Atila Yöcel. Contemporary Architecture in Turkey // Mimar, 40, 2001.

² Не менее впечатляюще творчество иракского архитектора Рифата Хадирджи. Интеллектуальные горизонты знаменитого иракского архитектора сформировались в послевоенные годы Багдада. До Второй мировой войны Багдад был центром, куда стекались мощнейшие архитектурные силы Америки и Европы. Получив архитектурное образование в Лондоне, Р. Хадирджи вернулся в Багдад, где встал на путь адаптации интернационального стиля к региональным нуждам, а также одним из проводников архитектуры постмодернизма. Одновременно он оставался последователем Мондриана, школы Баухауз, творчества Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ. Особое внимание он уделял экспериментальной фотографии. Отчетливое наследие идей Баухауза прочитывается в его стремлении сочетать архитектуру с живописью и скульптурой. Особенно примечательны его постройки с фасадом, оформленным в виде арабских начертаний.

Она именно изломана, а не воспроизводит архитектурный образ шатра. Когда речь заходит об архитектуре тюрков, то шатровая форма оказывается весьма популярной. Но не в этом случае. В архитектурном приеме изломанности читается соответствующий мотив сельджукских мечетей, тюрки почерпнули его в аналогичном приеме армянского зодчества, когда купольное покрытие предстало глубоко изломанным. Этот образный и конструктивный мотив впервые появился в VII веке в церкви Св. Рипсима в Вашпуракане. Турецкому архитектору надо отдать должное: то, что в армянской архитектуре относилось исключительно к купольной зоне, теперь переходит на все тело постройки. Изломанность из избранного мотива среди многих других обращается в доминирующую тему для всей архитектурной формы постройки мечети в Пакистане.

Мы вновь возвращаемся к присутствию каллиграфических начертаний на теле архитектурной постройки в зодчестве XX века. В 2004 г. архитектором Тан Кок Хиангом и архитектурным бюро Forum Architects была возведена мечеть Ас-Сайфаа (Assyafaah-mosque) в Сингапуре (ил. 11). Куфическая каллиграфия и орнамент покрывают интерьер и внешнюю поверхность здания. Арабесковый экран и пористая поверхность позволяют свету беспрепятственно проникать в интерьер. Идея не лишена оригинальности; между тем, в истории искусства мусульман сочетание каллиграфии и орнамента встречается довольно часто. Это сочетание часто разрешается в пользу орнамента, каллиграфия теряет свою информативность и обращается в орнамент. Можно говорить об орнаментальной каллиграфии, чем весьма плодотворно воспользовался архитектор мечети.

Не менее интересно дизайнерское решение, когда к поверхности стен прикрепляются арабесковые панели без швов, а поверх этой панели наслаивается еще одна прозрачная панель, составленная также из вязи арабески. Это позволяет архитектору говорить о двух видах орнамента: позитивном во втором случае и негативном в первом¹. В любом случае такой дизайнерский прием архитектора логичен с позиций всей истории искусства Ислама. Сам архитектор о своей позиции укрыть интерьер мечети двойным (double) орнаментом говорит так:

«Само использование арабескового узора призвано символизировать Коран, а также предусматривает связь с прошлым»².

Радикально с точки зрения обращения с каллиграфией решена михрабная зона моленного пространства – стены сверху донизу убраны по-

¹ См. об этом подробно с множеством иллюстраций: Architecture Page, Tuesday, October 17, 2006 (http://www.architecture-page.com/go/projects/assyafaah-mosque-singapore__all).

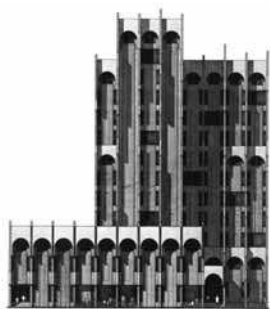
² Architecture Page. P. 2.

черком куфи, а михраб из белого алюминия, освещенный естественным светом, обозначен вертикальной полосой с каллиграммами. Видно, что архитектор изрядно проработал исторический материал, что заметно и при решении конструктивного образа мечети. В главном помещении мечети намеренно обнажается конструкция с подчеркнутым использованием нервюрного профиля арок. Низко нависающие над полом нервюрные арки создают конкретный образ исторической архитектуры, а именно: иранской архитектуры из Исфахана (ил. 12). Особое внимание архитектор уделял пропорционированию пространства.

Архитектор мечети не избежал и идеологических обобщений:

«Современный облик мечети позволяет ее прихожанам дистанцироваться от исламского терроризма, ибо современность является врагом фундаменталистски настроенных мусульман. Современное архитектурное решение приглашает любого, включая и немусульман, войти в мечеть и таким образом разрушает границы между различными расами и религиями»¹.

Не менее впечатляюще творчество Рифата Хадирджи. Интеллектуальные горизонты знаменитого иракского архитектора сформировались в послевоенные годы Багдада. Архитектурная история Багдада в XX веке весьма поучительна по отношению ко всем остальным восточным столицам. После Первой мировой войны Багдад попадает под доминирующее английское влияние, а британская архитектура оказывает заметное воздействие на иракских архитекторов². Англичане возводят здания в Багдаде, и молодые иракцы едут в Англию учиться архитектуре. Молодой Хадирджи прошел основательную школу под влиянием



Почтамт. Багдад, Ирак. 1973.
Архитектор Р. Хадирджи

английских (по сути колониальных) идей о региональной архитектуре, а также об использовании местных черт при строительстве европейской архитектуры. Ориентиром для молодого Хадирджи служило творчество Дж. Вильсона и Х. Мэйсона.

После Второй мировой войны Багдад был центром, куда стекались мощнейшие архитектурные силы Америки и Европы. Там строили и читали лекции Ф.Л. Райт,

¹ Architecture Page. P. 5.

² См. об этом: *Mehdi S. Modernism in Baghdad* // Pagina, 81, June, 2008. P. 81.

В. Гропиус, Ле Корбюзье. Получив архитектурное образование в Лондоне, Р. Хадирджи вернулся в Багдад, где встал на путь адаптации интернационального стиля к региональным нуждам, а также стал одним из проводников архитектуры постмодернизма. Одновременно он оставался последователем Мондриана, школы Баухауз, творчества Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ. Особое внимание он уделял экспериментальной фотографии. Наследие идей Баухауза отчетливо прочитывается в его стремлении сочетать архитектуру с живописью и скульптурой. Особенно примечательны его постройки с фасадом, оформленным в архитектурном стиле начертаний куфи.

Исламский кубизм

Значение кубической Каабы не исчерпывается средневековой архитектурой, современное зодчество мечети продолжает испытывать очевидное воздействие сакральной формы. Не будет преувеличением замечание о том, что Кааба оставляет следы своей сакральной формы во многих современных мечетях. Кааба генеративна. Со временем мы увидим, как изменяется иконография мечети, как след Каабы утверждается только там, где торжествуют испытанные временем архитектурные правила. А о генеративности архитектуры мечети мы поговорим позднее, в последней главе.

Ниже будут приведены несколько примеров из истории встречи храмовых традиций с пространством внесакральным, так сказать, светским. За любой, и особенно архитектурной, формой почти всегда таится формо-смысловая изначальность, которая с отчетливостью отсылает к магическим, мистическим и теологическим представлениям о Храме. В ряде традиций, например, между творением и Творцом находится Совершенный Человек, одним из имен которого является Храм¹.

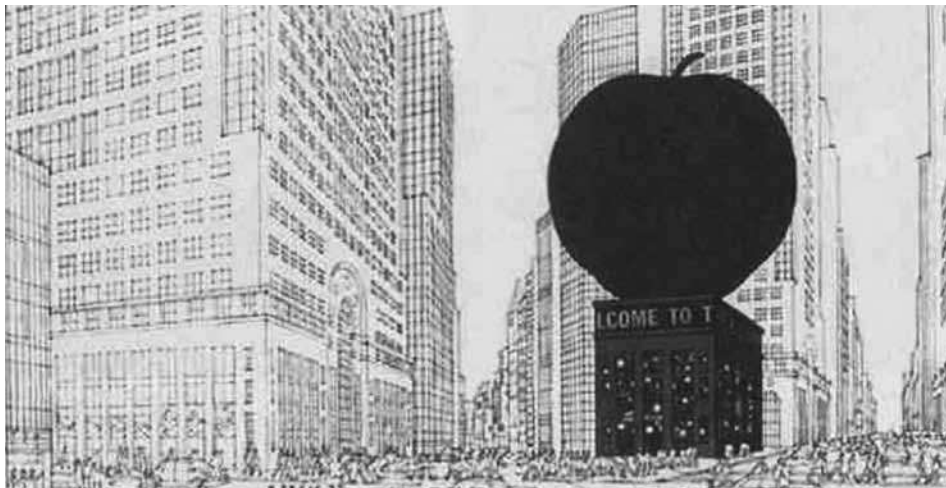
Рассуждения о негативности и позитивности пространства храмов весьма условны, поскольку переход место-храма к другой религии и другому храму не в состоянии до конца уничтожить позитивную память о прошлом храме. В этом случае негативность является сугубо умозрительной характеристикой, ибо храм, как теперь мы знаем, остается генеративным проектом вне зависимости от стечения исторических обстоятельств. При этом, однако, храмовая генеративность может принять вовсе не теологические формы и смыслы, она способна перейти

¹ О составе имен Совершенного Человека в иранской мусульманской традиции, в число которых входит и Храм, см.: Совершенный Человек: теология и философия образа. М., 1996.

в сферу, например, поэзии, пространственных форм современной внесакральной архитектуры¹.

Именно мечеть становится в послевоенные годы объектом пристального внимания современной западной архитектуры, ее практиков и теоретиков. Как мы увидим, лучшие представители европейской и американской архитектуры принимали и продолжают принимать участие в разработке нового образа мечети. Дело закончилось тем, что Саудовская Аравия решила перестроить два священных города мусульман силами тех архитекторов, все они называют себя представителями постмодернистской архитектуры.

Отстраивается новый облик священных городов Ислама, мало того, расстояние между ними также подвергается тщательной технической и архитектурной проработке. Если в Мекке работают Заха Хадид, Норман Фостер и Нельсон Аткинс, то станцию на пути между Меккой и Мединой строит один из лучших архитекторов и теоретиков архитектуры Рем Кулхаас.



Р. Вентури. Проект-инсталляция для Таймс-сквер, Нью-Йорк, США

В число генеративных проектов Каабы входят и вовсе не религиозные постройки. Provocative форма Каабы обнаруживается на 5-й авеню Нью-Йорка, там открылся Apple Store. Открытие магазина вызвало волну непонимания со стороны мусульман из разных стран мира. Дело в том, что прозрачный куб для магазина Apple становился

¹ См. об этом в книге: Храм земной и небесный. Т. II. Прогресс-Традиция, 2009.

и белым и черным, что и не могло устроить ригористов: форма Каабы не может быть дублирована, а также воспроизведена во внесакральной ситуации. Очевидно, что проектировщики кубического магазина с эмблемой яблока воплотили всем известную архитектурно-скульптурную идею-проект Роберта Вентури – большой куб с яблоком сверху на Таймс-сквер в Нью-Йорке (ил. 13).

Вентури и его близким коллегам принадлежит проект государственной мечети для Багдада¹. В 1958 г. Саддам Хусейн организовал международный конкурс, который должен был избрать кандидатуру для строительства государственной мечети в Багдаде². На конкурс были отобраны проекты Мухамеда С. Макийя, Маата ал-Алуси, Расима Бадрана (Иордания), Минору Такийяма (Япония), Роберта Вентури и его жены Денис Скотт-Браун (США), а также Рикардо Бофилла (Испания). Последний хорошо известен сейчас по его постройкам в Москве (магазин «Калинка Стокман» на Новинском бульваре), в Стрельне под Петербургом (Конгресс-центр с концертным залом), в январе 2013 г. он выиграл конкурс на строительство комплекса аэропорта в Перми (Большое Савино).

Перед тем как перейти к проекту Р. Вентури, скажем несколько слов о Расиме Бадране, архитекторе иорданского происхождения. В проекте мечети для Багдада архитектор использовал план каирской мечети Ибн Тулуна с дополнительным пространством, обтекающим здание мечети с трех сторон. Но особенно слава Бадрана возросла после перестройки центра Эр-Рияда (Саудовская Аравия) и строительства Большой мечети (1992) (ил. 14). Роль Бадрана в современной исламской архитектуре весьма велика, его работы знаменуют необходимость перехода к новым архитектурным задачам, не теряя связи с традиционными формами³. К значению проекта государственной мечети для Багдада мы вернемся чуть ниже.

Проект Вентури для мечети Багдада одновременно «сложен и противоречив»⁴. Мечеть передает отчетливый образ гипостильной постройки с куполом над михрабной зоной. Казалось бы, проект прост,

¹ Venturi R., Rauch J., Scott-Brown D. Project for the Competition of the National Mosque of Baghdad (1982) // Pagina, 33, 2008. P. 308–310.

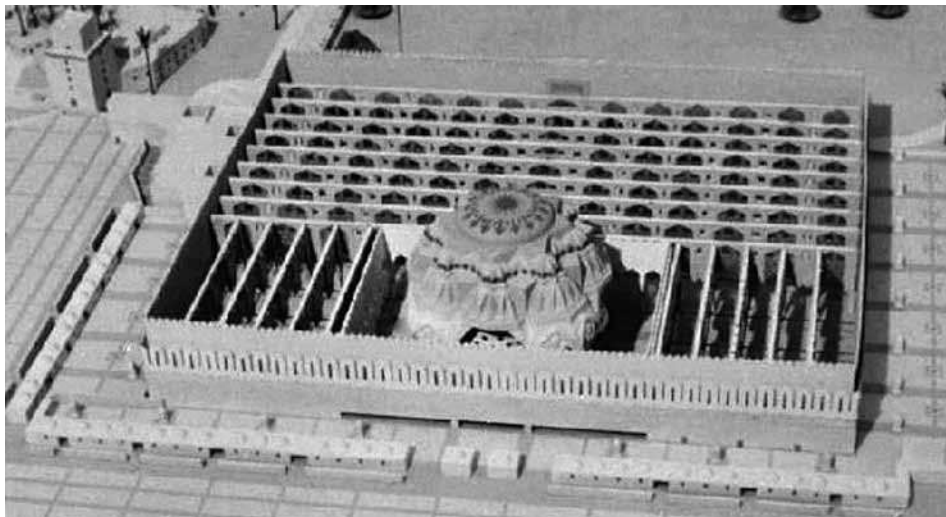
² Подробнейший отчет о конкурсе, описание выставленных проектов, а также все необходимые архитектурные материалы (планы, макеты, разрезы, виды) представлены в: Regenerative Approaches to Mosque Design. Competition for State Mosque, Baghdad // MIMAR, 11, 1984.

³ См. об этом: Ali M.K. The Use of Precedents in Contemporary Arab Architecture. Case Studies: Rasem Badran and Henning Larsen. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1989. В диссертации, в частности, рассказывается о подробностях конкурса и подробно о проектах Расима Бадрана и Роберта Вентури.

⁴ Эти слова являются ключевыми для Р. Вентури. Так называется его программная книга: Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. The Museum of Modern Art. New York, 1977. P. 16 (на этой и последующих страницах рассказывается о целях и задачах книги).

однако открытость моленного зала сверху есть следствие отношения Вентури к пространству арабского гипостилья мечети. Американский архитектор говорит следующее: «Решетка колонного пространства в мечетях от Каира до Кордовы взывает к импровизации и вариативности»¹. Отношение Вентури к гипостилью арабской мечети прозорливо, именно таким образом к ней отнеслись в XI в. иранцы; они, введя изрядную меру импровизации, изменили «решетку колонного пространства» и двор на крещатую форму.

Вентури заменяет продольную направленность колонн зуллы на арочное разворачивание пространства (ил. 15). И самое интересное состоит в том, что михрабное пространство накрывается куполом, представляющим собой развернутый в пространстве мукарнас. Читатель должен знать, что сталактивная форма купола в проекте Вентури вполне укладывается в его принципиальное суждение о неразрывности архитектуры и орнамента.



Проект государственной мечети для Багдада. Ирак. 1958. Архитектор Р. Вентури

При сохранении своей формы, Кааба сначала была языческим центром, затем христианским храмом с соответствующими изображениями на стенах, только потом она попала в руки мусульман. Современная перелицовка ближнего и дальнего окружающего пространства Святой Земли мусульман на новый постмодернистский лад никак не отраз-

¹ Venturi Complexity and Contradiction. P. 130.

илась на форме Каабы, но полностью изменила мечеть. К этой работе правительством саудитов призваны лидеры постмодернистской архитектуры – Норман Фостер, Заха Хадид, Нельсон Аткинс, Рем Кулхаас... После их работы в западной прессе стали писать о том, что Мекка ныне вполне сопоставима с Лас-Вегасом (ил. 15, 16).

Подобно тому как бригады мастеров из Византии разъезжали по главным исламским центрам (Дамаск, Иерусалим, Медина)¹, ныне бригада западных архитекторов вновь приглашена для переделки храмовых центров мусульман. Что это означает? Как и прежде, следует думать о рождении единого метапространства для культуры Средиземноморья и атлантического мира США также. История повторяется с удвоенной силой. Если византо-арабские культурные отношения касались только восточной части Средиземноморья, то ныне следует вести речь уже об отношениях Ислама с западной культурой. Западные ценности – архитектурная мысль, помноженная на технологию, – оказываются востребованными, несмотря на видимые цивилизационные противоречия. Архитектура, как мы видим, является, наряду с экономикой, проводником идей современного глобализма. У внешне различных цивилизаций, оказывается, могут найтись скрытые резервы для интеллектуального наведения мостов. Больше того, форма Каабы провоцирует продуцирование смыслоформ в центре западной культуры – в Нью-Йорке. Об этом мы говорили выше.

Экспансия западной архитектурной мысли и технологии началась в послевоенные десятилетия. Особенно примечательным этапом является приглашение иракским королем Фейсалом значительной группы выдающихся западных архитекторов. Затем в конце XX столетия сверхактивность Ага Хана привела к тому, что интерактивность процесса была институционализована, стали выпускаться книги, открыты архитектурные конкурсы на строительство мечетей, исламских центров, гражданских зданий. К систематической работе центра Ага Хана были привлечены ведущие специалисты по средневековой архитектуре (Олег Грабар, Рената Холод), а также философии (Мухаммад Аркун). Появился специализированный интернет-портал по средневековой и современной архитектуре исламских стран, электронной публикации популярных журналов по архитектуре, а также публикации ярких статей и книг ведущих исследователей ([www//http://archnet.org](http://www.archnet.org)).

Как мы видели, форма Храма способна мимикрировать и одновременно преобразоваться в нечто иное, далеко отступающее от сакрального

¹ Mango C. The Art of Byzantine Empire. Sources and Documents. University of Toronto Press. Toronto, 2004. P. 132.

наполнения этой формы. Весьма поучителен переход реального пространства мечети в ментальное пространство храма огня в поэзии иранцев. Вторжение мусульман в столь древнюю культуру иранцев вызвало их долговременное сопротивление, продолжающееся и сегодня¹. Иранские поэты, используя суфийскую топику, находят новое пространство и новые образы, противопоставленные исламской теменологии. Поиск нового пространства, отличного от теменологического, может вестись, как говорят иранские поэты, в питейных домах, что, казалось бы, выводит нас на проблему претворения позитивного пространства в негативное. Но это не так, поскольку вино в иранской поэтической образности есть метафора Бога. В результате семантической дислокации из одного пространства в другое создается новое пространство, но оно не негативно, а параллельно позитивному храмовому пространству.

В первую очередь следует подумать о кубе. Почему вначале куб? Послушаем, что говорит о кубе философ, посвятивший этой фигуре целую книгу:

«Что такое куб? Объект, безусловно, почти мистический. Объект, который неожиданно и настоятельно расточает образы. Поэтому не возникает сомнений, что изначально он ничего не имитирует, является своей собственной фигуральной причиной. И, конечно же, куб – неременное орудие фигуральности. Орудие, в некотором смысле, очевидное, ибо всегда данное в качестве такового, мгновенно узнаваемое и формально стабильное. Но и неочевидное, в силу того, что исключительная легкость в обращении с ним ввергает его всевозможным играм, всевозможным парадоксам. В руках ребенка куб становится предметом, бросить который не труднее, чем катушку, кубики очень скоро усеивают детскую комнату беспорядочной и тем не менее стройной россыпью. Ведь стоит бросить кубик, как он останавливается и застывает в своей спокойной монументальной стати. В некотором смысле он *всегда упавший*, но с тем же успехом можно сказать, что он *всегда воздвигнутый*. Куб – это образ конструкции, но он без конца поддается играм деконструкции, всегда пригоден к реконструкции чего-то другого путем монтажа. Готов, стало быть, к метаморфозе. Его структурное предназначение всегда виртуально заявляет о себе; но также виртуально заявляет о себе его склонность, выпав, вступать в другие ассоциации, другие модульные комбинации, которые составляют часть его структурного предназначения. Кроме того, куб – это совершенный образ выпуклости, который, однако, всегда включает в себя потенциальную пустоту, так

¹ Во время недавних студенческих демонстраций против теократического режима Ирана студенты выходили с христианскими крестами, антимусульманскими лозунгами.

как чаше всего служит ящиком; но, помимо прочего, скопление пустот образует некую плотность, упорядоченную полноту *блоков*, перегородок, сооружений, домов.

Итак, куб выдает свою сложность в тот самый момент, когда мы открываем в нем характер отдельного элемента. Дело в том, что куб – результат и процесс одновременно...»¹

Форма куба для мусульман обладает архитектурно-сакральным началом, а также геометрической мерой сущего. Куб Каабы задает геометрический модус мышления, который обладает одной ярко выраженной чертой – он метаморфичен. Оставаясь самим собой и центрируя мироздание, куб Каабы подвержен не только вариативности, но и модификациям. Конечно же, речь идет в большей мере об интерпретации Каабы. Начнем по порядку. Сначала коротко расскажем об особенностях теологии Каабы.

Кааба не только почти куб, она одновременно и ромбовидна, поскольку ритуально важнейшим Сирийским углом она направлена на Иерусалим – в этом углу находится знаменитый черный камень, а рядом с ним вход в реликварий. Пророк Мухаммад после вхождения в Каабу совершил самую первую молитву в реликварии именно в этом углу, лицом к Иерусалиму². Следовательно, «квадратное» в плане языческое здание было концептуально переориентировано и сжато так, что углы квадрата стали более острыми. Оставшись «квадратным», оно ситуативно, литургически и, соответственно, операционально обратилось в ромбовидное. Ситуативную операциональность квадрата можно назвать и динамическим квадратом, но от этого равносторонний квадрат не перестает оставаться ромбовидным.

Ритуальный статус переориентированной Каабы состоял в связанности, сцепленности реликвария со святыней Иерусалима, к которой позднее во время известного ночного полета отправился и сам пророк Мухаммад. Динамизация квадрата в пространстве и времени, как выясняется, происходит посредством не только вписывания его в ритуальный круг обхождения вокруг реликвария, но и воображаемой постановки квадрата на угол и сообщения ему ситуативной ромбовидной формы. Таковой изображали мусульмане и Каабу, несколько удлиненную вверх. Надо сказать в этой связи и еще одно: вытянутость квадрата Каабы в теории архитектуры называется «живым квадратом», в отличие от равностороннего квадрата – «мертвого квадрата»³.

¹ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург: Наука, 2001. С. 69.

² Об см. подробнее: Шукуров Ш.М. Образ Храма / Imago Templi. М., 2003.

³ Некрасов А.И. Теория архитектуры. М., 1994. С. 266.

Кроме того, очевидно, что в случае с Каабой ее ромбовидный объем направлен на Иерусалим по воображаемой вертикали. Нижней точкой этой фигуры является окружающая Каабу мекканская мечеть, а верхняя точка указывает на мечеть Ал-Акса, к которой в эсхатологическом будущем мечеть и прибудет. Кааба стягивает окружающее пространство и время с тем, чтобы в конце времен, согласно мусульманским поверьям, преподнести все это круглому в плане реликвию на Храмовой горе – Куббат ас-Сахре.

Таким образом, куб изначален для культуры Ислама, но не конечен – в конце времен после переноса Каабы к месту стояния еще одного маририя, Куббат ал-Сахры, Кааба должна вознестись в небеса. Другими словами, след Каабы, пусть и в эсхатологическом вневременье, мы можем обнаружить в эдемских чертогах.

И еще раз: квадратная фигура, поставленная на угол, ассоциируется с техникой воплощения ритуальной тактильности – метафизической неразрывностью с Куббат ас-Сахрой и одновременно с динамизированным пороговым состоянием перехода из одного состояния в другое, от одной смыслоформы к другой. Следовательно, у нас появляются основания для поисков не иконографического статуса ромбовидных фигур, а их порождающих и дефрагментирующих смыслы и формы функций связи. Быть может, кто-то и когда-то укажет на значение отдельно взятого ромба. Но то будет другой ромб, ибо, оставшись прежним, он не будет восприниматься в связи со всем окружающим и даже будущим миром, он будет понят вне правил дискурсивного анализа.

Таким образом, Кааба вполне наделима средой, обнимающей весь мир и, что особенно важно, всю предшествующую, текущую и будущую храмовую традицию. Кааба – это та *хорошая, живая фигура* (по К. Коффке), фоном и полем для которой служит все земное пространство, ибо каждая мечеть обращена стеной *киблы* к Каабе. Кааба – это Событие для всей культуры Ислама, это то, что конфигурирует целое, придает этому целому не только осмысленность, но и форму пространственного и вероисповедного восприятия.

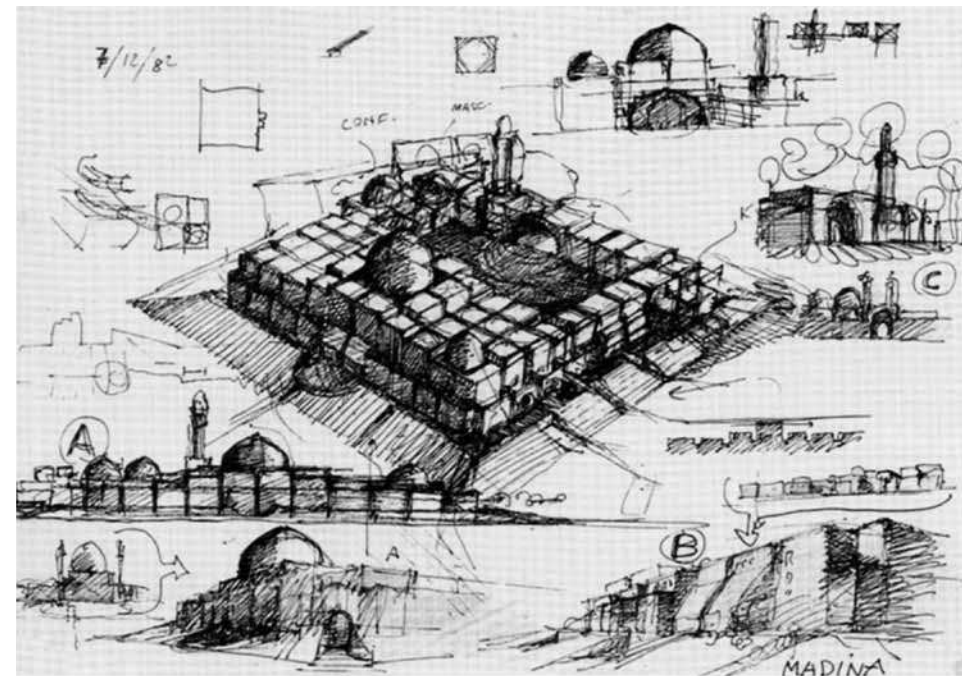
Куб Каабы рано или поздно должен был быть вовлечен в современный дискурс аналитической мысли. Пионером здесь выступил цеховик из Нью-Йорка по имени Латиф Абдумалик. Ему принадлежит идея исламского кубизма. Архитектор справедливо считает, что Кааба имеет не только сакральное значение, но и архитектурное¹. Согласно взглядам американского архитектора, пространство и время являются результа-

¹ Kahera A.I. Deconstructing the American Mosque: Space, Gender and Aesthetics, Austin, University of Texas Press, 2002. P. 139.

том текучего распада куба. Куб должен истекать, поскольку все на этом свете создано из воды. По этой причине пространство и время являются фигурами метафорического склада. Сказанное подкрепляется Абдумаликом тем, что пространство и время замешаны на свете, конечно же, согласно Корану¹. Проблема акватической теологемы займет отдельную главу в нашей книге.

Мечеть в Бруклине, построенная по проекту Латифа Абдумалика, является опытным образцом для его теории пространства и времени, и равно как тезисом о первичной форме Каабы. Лежащая в основе мироздания Кааба является образцом для любой постройки, а особенно мечети. В отличие от многих и многих архитекторов, Абдумалик считает, что «кубический порядок» вводится в саму ткань постройки, а не составляет ее видимую часть. Архитектурным модулем для этой мечети избран квадрат – проекция куба, его неощутимый след.

Кубический и архитектурный образ Каабы способен составлять саму архитектурную ткань всех последующих мечетей, и не только мечетей, как было сказано выше. Проект Расима Бадрана к конкурсу, организо-



Проект государственной мечети для Багдада. Ирак. 1958. Архитектор Р. Бадран

¹ Kahera A.I. Deconstructing the American Mosque. P. 140–142.

ванному Саддамом Хусейном, представляет мечеть, которая составлена из кубов одинаковой величины. Впечатляющий образ, основанный на избранном архитектором модуле, оставляет впечатление зрелого, хотя тогда и молодого архитектора¹.

Наш рассказ об архитектурном образе куба и квадрата продолжим на примере творчества Гулзара Хайдера, сейчас ушедшего в тень, но много сделавшего для перехода от традиционной формы к ее современному восприятию. В книге Холод и Хана упоминается целый ряд мечетей, либо представляющих собой просто кубическую форму, либо имеющих в основе куб. Таковы мечети, построенные в 1983 г. для Исламского центра в Плэнфилде, штат Индиана (США) (ил. 17) и для университета в Арканзасе (1984) архитектором Гулзаром Хайдером². На этих постройках следует остановиться несколько подробнее по двум причинам. Следует сразу отметить, что, в отличие от Латифа Абдумалика, Гулзар Хайдер смотрит на вещи много проще – он манифестирует Каабу в своих постройках, для него Кааба визуальный образец, он открыто и без сомнения ему следует. Время Хайдера ушло, сейчас молодые архитекторы строят мечети по-другому, однако его вклад в строительство мечетей столь велик, что мы обязаны рассказать об этом вкладе подробнее.

Знаменательны слова самого архитектора в связи с постройкой первой мечети, вполне укладывающиеся в принципы исламской эстетики и онтологии, высказанные, правда, в другом издании:

«Мне в первую очередь стало очевидно, что архитектура является созидательной энергией (*formative energy*), нежели безгласным ее выражением. Я предпочитаю отличать внешнее от внутреннего. <...> Я предпочитаю укрыть эту мечеть»³.

Основная кубическая масса постройки действительно укрыта, отгорожена и, соответственно, защищена прилегающими к ней формами. В кубической массе скрыт внутренний купол с октагональным основанием и вписанным кругом. Так должно быть, ибо Кааба является реликварием с внутренним куполом посреди укрывающей ее мекканской мечети. Кубическая Святая Святынь иерусалимского Храма находится в его потаенности, эсхатологические храмы Иезекииля и Иоанна Богослова также кубические. Куб – это всегда сердцевина Храма и культуры,

¹ Рассуждения о модуле в архитектуре Бадрана см.: *Steele J.* The Architecture of Rasem Badran: Narratives on People and Place. London, Thames and Hudson, 2005. P. 80–81.

² Holod, Khan. The Contemporary Mosque. P. 218–223.

³ *Haider Gulzar.* «Brother in Islam, Please Draw Us a Mosque». Muslims in the West: A Personal Account // Expressions of Islam in Buildings. P. 158–159.

геометрическое и нумерологическое измерения куба есть начало эстетической нормы прошлого и, как мы видим, настоящего.

Архитектором сделано все, чтобы доподлинно воспроизвести внешние и внутренние измерения куба Каабы. Если отделка верхней части куба постройки в Плэнфилде лишь намекает на тканое убранство Каабы, то в кубической постройке в Арканзасе воспроизводится и даже имитируется покрывало святыни мусульман. Это впечатление, по мысли архитектора, должно быть усилено нанесением формулы веры, которая присутствует на реальном покрывале Каабе. Сделано все, чтобы не построить новую Каабу, а воспроизвести ее архитектурный образ, манифестировать потаенный образ. Если не знать всего этого, то постройка в Арканзасе будет выглядеть как вполне современное здание в слегка брутализованном стиле. Холод и Хан пишут о связи творческой мысли Гулзара Хайдера с архитектурой Луиса Кана¹, построившего комплекс Государственной Ассамблеи с мечетью в Дакке (Бангладеш). Мечеть Кана внешне не имеет ничего общего с традиционной исламской храмовой архитектурой, но ее принимают и ее посещают. Холод и Хан специально останавливаются на проблеме введения мечети в «глобальную культуру архитекторов», они говорят о ее «гибридной, креолизованной форме»². В сказанном есть своя очевидная правота, а потому аналитическая составляющая архитектуры мечети должна проводиться с привлечением современных суждений.

Гулзар Хайдер в обеих постройках всего лишь намекает на существование непрерываемой святыни религии, он не в состоянии обозначить идею красоты, но он находит соответствующие архитектурные средства для построения образа красоты. Его постройки не есть Кааба, это метафорическое указание на основные предикаты святыни, отгороженной удвоенным слоем покровов – накидкой и архитектурным окружением мечети. Гулзар Хайдер нарушил основную концепцию мусульманской святыни (реликварий, накидка, окружающая мечеть), собрав все в одну мечеть посредством своеобразного метафорического сдвига. Постройки Хайдера являются метафорическим указанием на незримое присутствие мекканской мечети с Каабой.

В книге Холод и Хана рассматривается и еще несколько современных мечетей из разных стран, подчеркнута основанных либо на архитектурном объеме куба, либо на трансформированной идее куба и квадрата основания: Шафик Амаш в Бейруте (Ливан), Бин Мадийа в Дубаи (ОАЭ), Ал-Гадир в Тегеране (Иран) – в этой постройке мы имеем

¹ Holod, Khan. The Contemporary Mosque. P. 220.

² Holod, Khan. The Contemporary Mosque. P. 13.

дело с квадратом, вписанным в полигональную оболочку; университетская мечеть в Кирмане (Иран), Намаз Хане в Тегеране (Иран), Байт ал-Мукаррам в Дакке (Бангладеш).

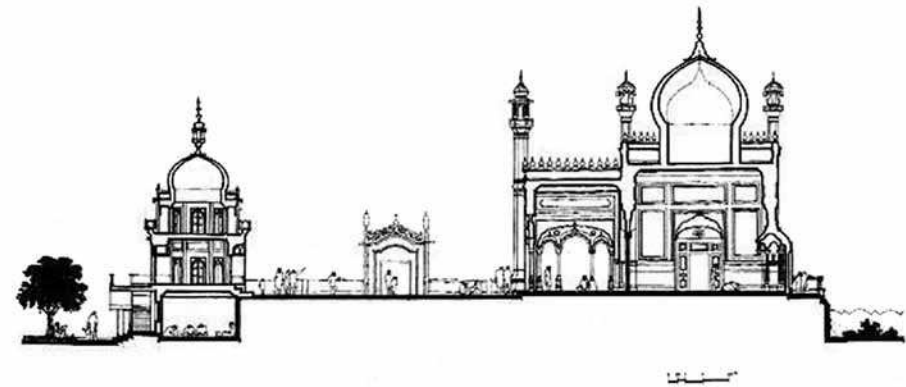
Если последняя мечеть при всей импозантности своего внешнего вида не представляет ничего существенного и попросту примитивна по архитектурной мысли, то Намаз Хане (1978) в Тегеране при всей простоте двухскорлупной формы демонстрирует богатое воображение зодчего – Камрана Диба – архитектора с хорошей международной репутацией¹ (ил. 18). Архитектурное очертание куба как идеального места для молитвы удваивается, представлены два куба: куб манифестируемый и куб потаенный, причем внутренний куб не есть невидимая основа внешнего, его стены сдвинуты и одним из углов направлены в сторону Мекки. Внутреннее не равно внешнему. Имманентность художественного образа не может походить на ее проявленность, между проявленным и внутривстроенным пролегает воздушный коридор. Основным аспектом обоих кубов является их открытость небу и, соответственно, миру.

Архитектурно-риторическое обращение к сакральной форме куба и квадрата есть та мера должного, а следовательно, прекрасного, что так или иначе присутствует во многих зданиях, которые строят восточные и западные зодчие. Современная архитектурная практика знает и иные способы передачи доминирующей идеи красоты. Некоторые архитекторы считают, что представляемая красота полностью соответствует тому, что априорно сокрыто. Подобные мечети и вызывают усмешку наблюдателя, воспитанного в русле современной западной архитектуры. Эти мечети эклектичны, излишне пышны, максимально покрыты всевозможным узорочьем, они соответствуют архитектурному типу «арабские ночи». Усмехаться, однако, рано. Вглядимся внимательнее в одну из таких мечетей.

Комплекс (мечеть, медресе, библиотека, сад) в селении Бхонг в Пенджабе (Пакистан), строительство завершено в 1983 г. (ил. 19). Здесь хорошо заметно смешение различных стилей – могольского, мултанского, колониального викторианского. Постройка получила архитектурную премию Ага Хана, но обоснования ее присуждения, на наш взгляд, не соответствуют значению мечети. В них говорится о социальной функции, о роли традиции². Как мы видим, провести границу между традицией и

¹ К. Диба, обучавшийся архитектуре в одном из университетов Вашингтона, ныне живет в Париже. Он является дядей последней жены шаха Ирана. К. Диба – весьма разносторонняя личность, он еще и художник и дизайнер. Он много строит, о чем можно узнать на его сайте: <http://www.kamrandiba.com>

² Space for Freedom. P. 45–47 и подробная публикация комплекса на с. 145–154.



Мечеть Бхонг. Пенджаб, Пакистан. 1983. Архитектор Раис Гази Мухаммад. Разрез

эклектикой часто затруднительно даже для специалистов. И еще одно: убранство комплекса, и в частности мечети, больше походит на дворцовые помещения, что полностью противоречит надлежащей аскетичности классической мечети, будь она арабской или ирано-индийской.

Холод и Хан публикуют занятный снимок интерьера мечети (ил. 20). Мужская и женская фигуры в традиционном убранстве сидят перед михрабом. Авторы не зря включили эту фотографию в свою книгу: драпировка одеяний, ее складчатость словно вторит архитектурным формам. Формально понимаемый эклектизм форм и узорочья внутреннего и внешнего убранства отходит на второй план. Эклектизм обращается в жизненную реальность, онтологическую доминанту стилиобразования, в иконографию стиля, которая пронизывает собой и сакральную архитектуру, и одежду мусульман. Красота потаенная основана на стиле, стиле формального представления узорочья сущего.

Следовательно, мы имеем дело с этосом культур – этнической и вероисповедной, внешним проявлением которых становится иконография стиля. Этос и иконография стиля не противопоставлены друг другу, второе репрезентирует первое, всегда оставаясь в зоне его воздействия. Жизнь мусульман складчата, для них неприемлема чистая плоскость; для того чтобы она стала красивой, эту плоскость и любую вещь «разбивают» множественными складками и сгибами¹. Такова одежда, такова архитектура и таков город, составленный из криволинейной системы улиц, переулков. Архитектура мусульман обязана следовать характеру одежды, в определенном смысле архитектура вторит одежде каждой

¹ О различии между складкой и сгибом см.: Подорога В. Тело как оболочка // Комментарии, 20, 2001. С. 214.

своей складкой, характером узорочья, даже пышностью мусульманского костюма (особенно в арабских и индийских районах). Напомню, что Титус Буркхардт специально останавливался на особом (символическом) значении традиционного одевания мусульман¹. Одежда мыслит человека, а не человек одежду.

Достаточно показательным является то, именно *haute couture* и *haute architecture* добились наиболее весомых успехов репрезентации во второй половине XX века. Оба вида искусства отличает высокая степень пластичности формы, наличие пронзительных идей и высочайшее напряжение ума исполнителей – модельеров и архитекторов. Не зря высокая мода столь архитектурна, а высокая архитектура – прельстительно пластична, в надежде освободиться от штампов и линейности. Именно мода и архитектура могут легко оперировать нелинейными построениями, именно им ведомы точки бифуркации и самоорганизованность². Но самое главное – высокая мода и высокая архитектура предельно свободны по форме и привносимым идеям расподобления. Как только в моду и архитектуру будет внесен принцип тождества, мы распрощаемся с ними. И наконец, совсем не зря внутренней связью одежды и архитектуры пристально занялись философы³. Не лишено вероятности, что высокая архитектура заражена вирусом дизайна, сугубо архитектурные задачи отступают на второй план, а на первый выдвигается дизайнерское стремление работать исключительно на потребителя.

Стоящая перед современными исследователями проблема массивированной стилизации, эклектизма мечетей во многом должна быть пересмотрена. Мы должны отличать факты бездумного, грубого эклектизма от тщательно взвешенной позиции архитектора, отдающего себе отчет в существовании этоса культуры, а потому сознающего правила репрезентации этого этоса, того, что удобно назвать иконографией стиля. Эклектизм равносителен симулякру, не ведающему, по словам Делёза, о бесконечности. Этос же культуры, опирающийся на тщательно взвешенную иконографию стиля, ничего общего с симулякром не имеет.

¹ *Burckhardt T. Sacred Art in East and West, Perennial Books LTD, 1976. P. 113–116.*

² Любопытно заметить, что в указанных семинарах и книгах принимает участие и культовая фигура – Чарльз Дженкс, архитектор постмодернизма и теоретик нелинейной архитектуры. Примечательна его статья с поддержкой позиции Мухаммада Аркуна и размышлениями о судьбе архитектуры исламского мира: *Jencks Charles. The Third Way: Between Fundamentalism and Westernisation // Architecture beyond Architecture. Creativity and Transformation in Islamic Cultures. The 1995 Aga Khan Award for Architecture. London, 1995.*

³ О внутренних измерениях одевания, моды и архитектуры см. более подробно наше Введение «Храм умер? Введение в проблемы храмового сознания» к книге: *Шукуров Ш.М. Храм земной и небесный. Т. 1. М., 2004.*

Зеркальная симметрия складчатости одежды и архитектуры указывает на стиль понимания красоты внешней и Красоты потаенной, действительно уходящей в бесконечность множественности повторений и различий между традиционной и обновленной культурой.

В том же случае, когда красота перестает оставаться красотой помусульмански и приобретает все признаки интернационального стиля, такая красота не перестает будить воображение мусульман. В качестве примера можно привести мечеть короля Халида (1983 г.) в международном аэропорту Эр-Рияда (Саудовская Аравия) (ил. 21) или мечеть короля Файсала (1986 г.) под Исламабадом (Пакистан), о которой рассказывалось выше.

Идея открытости в архитектуре мечети

В самом начале этой главы мы привели примеры с прозрачной стеной киблы, что свидетельствует о появлении нового оптического режима мечети. Однако это утверждение неверно, оно несправедливо по отношению к истории архитектуры Константинополя/Стамбула. Именно там была рождена и одновременно развернута идея прозрачности стен, которая обращается в окна и, образно говоря, в одно большое окно. Кроме того, в Константинополе была также рождена архитектурная идея существования купола без стен. Эта идея с успехом была подхвачена Синаном – архитектором османов. Мы вынуждены обратиться к прошлому, дабы усвоить урок преемственности форм и значений в архитектуре, тем более когда речь заходит о сакральной архитектуре.

Итак, речь пойдет об идее открытости. Эта идея, как мы увидим, обладает своими формами представления, которые порождают определенные ситуации различного наполнения от идей вероисповедного свойства до теоретических предпосылок сложения архитектурных дискурсов в архитектуре XX века. В 1910 г. в Берлине состоялась выставка работ Ф.Л. Райта, которая произвела неизгладимое впечатление на молодых архитекторов Европы: ясность и четкость архитектурного языка и различные варианты открытого пространства интерьера произвели подлинный фурор¹. Пять принципов Корбюзье о единстве архитектуры, конструкции и окружающей среды так или иначе касаются каждого из вышеуказанных имен. Несмотря на их различия, каждый из них внес

¹ *Гидион З. Пространство, время, архитектура. М.: Стройиздат, 1984. С. 123.*

свою значимую лепту в формулировку принципов открытой архитектуры, свободного плана и экспериментов с естественным светом. Неважно, идет ли речь о проникновении света в интерьер или об опытах светового отражения (см. проект первого стеклянного небоскреба Миса ван дер Роэ на Фридрихштрассе в Берлине). Между Корбюзье в Вилле Савой (Пуасси) и Мисом ван дер Роэ в вилле Тугендхад (Брно), созданных в самом конце 20-х гг., много больше общего, нежели различий¹. Все сказанное можно подытожить словами Миса:

«Вместо того чтобы решить новую проблему при помощи старой формы, нам пристало разработать новые формы, исходящие из самой природы новых проблем»².

Хорошо известно, что идея открытости в архитектуре является порождением западной архитектуры в творчестве Ле Корбюзье и Ф.Л. Райта. Логично задаться вопросом: какое отношение к современной мечети имеет архитектура средневековых мусульман и даже византийцев? Мы давно привыкли к тому, что концептуальная открытость современной мечети, пространственная непрерывность интерьера и архитектурной среды непременно связывается с теоретическими достижениями западной архитектуры, с именами Ф.Л. Райта, Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ. Между тем весьма похожие проблемы получили свое архитектурное развертывание в истории архитектуры византийцев и турок-османов. Для чего, спрашивается, нам в книге об архитектуре современной мечети понадобилось серьезное отвлечение в архитектурную мысль византийцев, османов и Европы XX века? Дело здесь не просто в схожести проблем открытости, как мы сказали выше. Много существеннее другое – важно как, каким образом осуществляется открытость внутреннего пространства вовне. Дело в методе, а также в существовании архитектурной мысли как таковой, как говорится, *sans frontières*³.

Свои рассуждения мы начнем с некоторых аспектов во взаимоотношениях между византийским и мусульманским мирами. Здесь можно вывести некоторые закономерности. Они, как представляется, касаются в первую очередь того, что должно быть репрезентировано со всей возможной силой в зодчестве и искусстве. Это нечто является идеей не специфически религиозного содержания. Эта концептуально оформленная идея может быть названа *открытостью*, внутривосточ-

¹ Более подробно для тех, кто заинтересован в последних интерпретациях этой архитектуры см.: Hawkes D. *The Environmental Imagination. Technics and poetics of the architectural environment*. New York; Routledge, London: 2008. P. 33–34.

² Hawkes. *The Environmental Imagination*. P. 33.

³ Без границ (фр.)

женной культурам, открытостью к рефлексии на чужое и авторефлексии на себя.

Открытость следует отличать от раскрытости. Культура не может быть раскрыта до конца, подобно городу или стране, любую культуру оберегают от посягательств стены, пробить которые удастся только времени. Стены уставшей от социальных и политических распрей Византии одолели тюрки, но не арабы. А между тем, именно с арабами у византийцев существовали вполне конструктивные отношения добрососедства, невзирая на сложность дипломатических, политических и религиозных противоречий. Принцип открытости примечателен тем, что он вовсе не предполагает разрушения стен и наведения онтологического беспорядка в одной из устоявшихся культур. Дело совсем в другом: открытость сродни диалогу, но диалогу безмолвному, действующему не по принуждению и не в силу договоренности, а по умолчанию. По умолчанию в нашем случае говорят не столько люди, сколько вещи, которым необходимо дать шанс разговориться.

Открытость понимается нами как принцип, основополагающий предобразное состояние искусства Византии и Ислама¹. Ведь категория образа, особенно в Византии, обладает символической и, соответственно, замкнутой для инородцев природой. Образ не открывает, а ограждает, предохраняет. У открытости как силы, как основополагающего принципа есть только одна альтернатива – закрытость внутри религиозных предписаний той и другой культур. Открытость есть принцип отношения искусства и архитектуры не к чему-то лежащему за пределами культуры, а к особому восприятию творчества, преодолевающего любые границы во имя их преодоления.

Византийские искусство и архитектура обладали своим арсеналом образов, которые разительно отличались от образной системы мусульман. Собственно, это обстоятельство всегда мешало проводить деятельное сравнение двух культур, замещая его сравнением фактов, зачастую лежащих на поверхности. Следовательно, не образная система и категория образа должны стать мерилем взаимной соотнесенности двух культур. Именно по этой причине мы предлагаем обратиться к другой методике выявления общего и различного. Быть может, в результате такого рода экспертизы мы сможем выявить не интеркультурные основания, а, скорее, цивилизационные, обнимающие обе рассматриваемые культуры. Вряд ли греческие интеллектуалы Византии забыли стоический призыв к *oikeiosis*, характеризующий необходимость превращения не-

¹ О проблеме взаимоотношения двух культур см.: Grabar O. *Byzantium and Islam // Dumbarton Oaks Papers*, vol. 18, 1964.

знакомое в знакомое. Этот призыв является решительным шагом не просто к взаимопониманию, но и к сосуществованию-в-согласии. Это и есть основа для суждений о необходимости понимать сосуществование-в-согласии как возможность сложения цивилизационных отношений, когда принцип открытости становится доминирующим фактором бытования.

Высокая архитектура является идеальной пространственно-пластической формой. Она идеальна в том смысле, что ее пространственные и пластические измерения преподаются в максимальной степени умоэстетического и реально оптического предъявления целостности линейного и нелинейного образа мироздания. Мы ведь привыкли различать в архитектурном интерьере образы небес и земной тверди – аксиологически низкого и высокого, а окружающее пространство зачастую понимается как неоформленное, хаотическое, по сравнению с оформленным и отмеренным внутренним пространством. Сказанное означает, что архитектуру непривычно мыслить вне пространственных категорий и без пластического освоения ее внутреннего микромира и внешнего макромира. Архитектура и есть пластически осмысленное сосредоточение микро- и макромира. Однако в нашем случае не столь существенно, какие значения приобретает архитектура, много важнее понять порядок представления ее пространственных и пластических форм, а также саму возможность введения зодчества в дискурсивную меру ее исторического, а также метаисторического бытования.

Мы по установившейся традиции называем окнами все то, что в древности и Средневековье Востока и Запада, строго говоря, не являлось окнами, в них никто не смотрел наружу или снаружи внутрь. Храмы не знают окон. Это были разнообразной формы световые проемы, о чем предупредил еще выдающийся отечественный теоретик и историк архитектуры и искусства А. Некрасов¹. Окно, разумеется, обладает очевидными антропоцентрическими функциями: диафания окна назначена миру и человеку, а потому оно обслуживает исключительно связь с миром по горизонтали. Чего не скажешь о световом проеме, в храмовой теологии он, скорее, теоцентричен и характер его связи с внешним миром осуществляется по вертикали. Между миром и человеком в храме высились стены, прорезанные световыми проемами, назначенными во-

¹ Некрасов А.И. Теория архитектуры. 1994. С. 79–80 и далее. Не можем не отметить, что судьба этой книги беспрецедентна. Она была написана в ссылке в Воркуте после ареста в 1938 г. и годов тюрем и лагерей. Книга и сейчас явно опережает свое время, предвосхищает течение архитектуроведческой и даже философской мысли (скажем, об особенностях барочного пространства и монадологии Лейбница, об открытой архитектуре нынешнего времени).

все не для человека. Египетские пирамиды, лишённые световых проемов, ярчайший пример тому, что архитектура с древнейших времен знала непроницаемые стены, лишённые окон.

Проблема открытости внутреннего пространства и перехода стены в большой оконный проем коренится в революционной для своего времени Св. Софии. Корбюзье, в свою очередь, освободил стену от ее несущих функций, сделав ее практически излишней. Еще до активной архитектурной деятельности Ле Корбюзье в Европе возникает идея о стеклянных постройках (Бруно Таут и Людвиг Мис ван дер Роэ). Открытость внутреннего пространства мечети обнаруживается там, где трудно вообразить его присутствие. В провинциальном местечке Малайзии среди листвы деревьев возникает мечеть Негери Сембилан (1967–1970 гг.), лишённая внешних стен. Авторство мечети скрывается за названием партнерской фирмы MAC (Malayan Architect Co-Partnership). На примере этой мечети мы вновь сталкиваемся с идеей открытости архитектурной постройки. Примечательной является и гиперболоидная кровля мечети, это вогнуто-выгнутая оболочка для девяти зонтичных куполов в интерьере. Вся постройка скреплена девятью устоями-минаретами – указывающими на девять районов провинции¹ (ил. 22). Отметим также, что прихожанами этой мечети были люди традиционные, но они болезненно восприняли нетрадиционные идеи, заложенные в мечети Негери Сембилан.

Корбюзье, характеризуя свои нововведения в архитектуру, называет новое понимание пространства и времени *architecture acoustique* (акустическая архитектура), что в современной теории архитектуры получило название лэндморфной архитектуры. Постройки в таком случае теряют свою пространственно-временную замкнутость. Здание фактически становится одним из объектов окружающей среды. Волнообразные стены и кровли в современной архитектуре способствуют трансформации внутреннего и внешнего мира человека, находящегося внутри постройки. Его реальной и образной средой становится все окружающее пространство. Антропологический горизонт бытия человека меняет свою содержательность. Человек отныне, оставаясь в пределах внутреннего пространства, причастен ко всему, что окружает здание. Его оболочка перестает быть сдерживающим и ограждающим

¹ Подробнее с планом и разрезами: Holod, Khan. The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s, New York, 1997. P. 73–74. А также: *Tajuddin Haji M., Rasdi M.* The architectural heritage of the Malay world: the traditional mosque. Cetakan Kedua, 2003. P. 89 ff.; *Mohamad Rasdi M.T.* Mosque Architecture in Malaysia: Classification of Styles and Possible Influence // Journal Alam Bina, 9. No. 3, 2007.

началом. Она, оболочка, становится лишь указанием на пронцаемое пространство интерьера, т. е. иерархически более значимое место.

Всеохватность и максимальная экстенсивность – вот что отныне характеризует пространственно-временное единство постройки. Проблема состоит в том, что либо окно решительно теснит стену, либо стена обращается в одно большое окно. В любом случае окно и стена становятся уязвимыми элементами. Проблема не возникла сама по себе, ей предшествовали довольно интересные процессы в архитектуре Средневековья. Ясно одно – стена в своем значении окончательно уступила световому проему, расширившему свои функции и рамки. Еще раз повторим: идея открытости осуществлялась изнутри наружу, вставшая перед строителями Св. Софии, а затем пред Синаном проблема конструктивной перероорганизации интерьера моментально отразилась на необходимости открыть интерьер потокам света.

Окно и окна, врезанные в стенные проемы и нижнюю зону купола, таким образом, сообщают всему пространству храмов новое качество. Этим качеством является создание непрерывности световой насыщенности интерьера. «Охватывающая формы» балдахин и стены (апсидной в случае со Св. Софией и стены киблы в Сулеймани) способствует пониманию новых функций окон по наделению внутреннего пространства световой непрерывностью. Это «хорошая непрерывность»¹, ибо она имеет отношение как ко всей целостности архитектурного пространства, так и к основному гештальтирующему целостность образу – окну.

Сказанным не ограничивается характеристика «хорошей непрерывности» в архитектуре. Одним из ее правил, открытых недавно, является роль пороговых, контурных зон в наделении постройки целостностью². Избранный порядок наделения оболочки здания (стены и купол) сгруппированными окнами является ключевым для перцептуальной организации световой непрерывности интерьера. Оболочка зданий, таким образом, оказывается не замкнутой, а разомкнутой единицей конструктивного и образного восприятия построек. Пространство отныне органично переходит в окружающую среду.

Идея открытости, выдвинутая в Средневековье, получает в современном зодчестве все новое и новое истолкование, оно не минует и новое понимание мечети. Ниже мы приведем несколько тому примеров.

¹ Elder J., Goldberg R.M. Ecological statistics of Gestalt laws for the perceptual organization of contours // Journal of Vision, 2, 2002. P. 349.

² Elder, Goldberg. Ecological statistics of Gestalt laws. P. 324.

Зеленая архитектура мечети

Многие архитекторы хорошо понимают значение взаимодействия природных элементов, для них архитектура всегда находится на пересечении различных стихий, например воды и света, как это было в здании парламента Дакки у Л. Кана. Органическая архитектура Л. Салливана и Ф.Л. Райта, а также обостренное внимание Л. Кана к взаимодействию стихий, надо полагать, является весомым шагом на пути к утверждению идей зеленой архитектуры на ближневосточном пространстве¹. Ниже мы предлагаем провести небольшой обзор построенных и строящихся проектов, в которых учитываются современные требования к экоархитектуре.

На фоне торжества зеленой архитектуры в Американском институте в Шардже (ОАЭ) под руководством доктора Ахмада Мухтара разработали и принципы строительства «зеленых мечетей». В центре внимания преподавателей и студентов находятся энергосберегающие материалы, такие, как карбон (углепластик из углеродного волокна) или стекловолокно. Солнечные панели являются непременным атрибутом «зеленой» архитектуры мечетей. Как можно заметить, архитектурные формы мечетей в исполнении группы в Шардже оказываются весьма пластичными и одновременно простыми.

Не столь важно, что формально и функционально «зеленые мечети» слишком просты. Самое главное это то, что они удобны и рассчитаны на небольшое количество прихожан. Некоторые из этих мечетей напоминают первые опыты по строительству мечети, скажем, в Йасрибе. Сравнение с мечетями прошлого проводится не формально, а скорее, концептуально. Предельная простота форм и открытость окружающему пространству являются важнейшими характеристиками всего проекта.

Первым опытом по освоению «зеленой» технологии для строительства мечети был Сингапур (2009 г.). Экомечеть в Сингапуре не выделяется особым изяществом, она скорее похожа на склад, но зато крыша и стены мечети покрыты энергосберегающими элементами. Значительно превосходит сингапурскую мечеть первая в Европе экомечеть в Кембридже, построенная архитектором М. Барфилдом². Мечеть широко

¹ Характеристику архитектурных экосистем см. в весьма полезной книге: Добрицына И.В. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. С. 241–247. Вот что пишет автор об экоархитектуре: «... экосистемы не могут быть спроектированы в общепринятом смысле этого слова, так как они должны обладать способностью к самоорганизации в процессе эволюции» (С. 241).

² Картинка интерьера мечети и ее характеристики взяты из сайта архитектора: <http://www.marksbarfield.com/project.php?projectid=50>



Экомечеть в Кембридже. Англия. Проект. 2011. Архитектор М. Барфилд

открыта окружающему пространству, возвышаясь на три этажа над поверхностью земли. Принято считать, что зеленая архитектура не только изменяет технологическую поддержку, но и участвует в формообразовании. Так должно быть, технология должна создавать свой образ, который непременно отыщет надлежащую форму. Отсутствие в интерьере куполов и классических сводов заменено архитектором пустотами, соединяющими интерьер с открытым небом.

В настоящее время экомечети стали плодиться во множестве. Совсем недавно в специализированных журналах по современной архитектуре прошли сообщения о строительстве «зеленой мечети» на Среднем Западе США, и даже в Стамбуле в 2010 г. построена современная по форме Йесил Вади мечеть (архитектор Аднан Казмаоглу). Изощренная работа архитектора над геометрией купола, его конструктивной и концептуальной составляющей, а также смелое использование цвета, позволяет считать эту мечеть неординарной постройкой.

Без сомнения, экоархитектура нацелена на концептуальное осмысление архитектурной формы, погруженной в окружающую среду. Это есть один из видов подражания природе, миметическое отношение к природе налицо. Однако процесс подражания природе, ведущийся посредством обращения к зеленому покрову растительности, не исчерпывает возможностей подражания. Ведь мечеть существует и в городской среде.

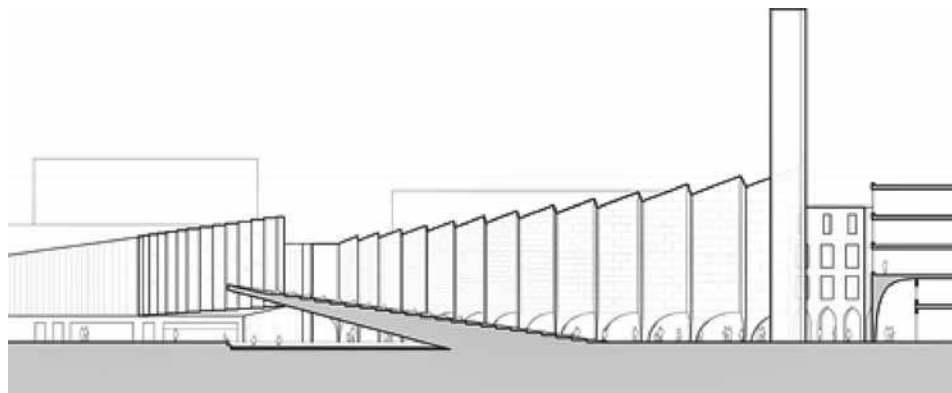
Примером тому может послужить недавний опыт фирмы RUX Design из Нью-Йорка. Фирма выдвинула концептуально новый проект на конкурс для возведения мечети в Дубае. Победителем был признан проект молодых архитекторов на международном конкурсе проектирования 1 июня 2010 г. – «Проект как реформа» – в категории «Мечеть посредством архитектуры». Проект назван «Исчезающая Мечеть» (The Vanishing Mosque)¹. Мечеть существует на площади Дубая исключительно 5 раз в день – в часы заповеданной молитвы. В остальное время мечети нет, остается лишь городская площадь. Мечеть буквально растворяется в воздухе.

Справедливы ли в этой связи слова: «Пространственное измерение мечети характеризуется молитвенной прострацией»?² Очевидно, что в этой цитате не хватает слов о времени, ведь каноническая молитва существует во времени, в пространстве молитвы существуют временные сгустки, пространственно-временное стяжение. Ось по направлению к Мекке не обладает полнотой бытийной структуры мироздания в силу разряженности свободного от молитвы времени. Не зря в настоящее время раздаются голоса о том, что можно обойтись и без михраба – ведь всегда перед рядами верующих высится фигура имама, руководящего службой. Это экзистенциальная ось, вероисповедно-онтическая ось, дающая возможность человеку ориентироваться в этом мире. Включая положение его тела в могиле, оно направлено, как и стена киблы в мечети, в сторону Мекки. По этой причине привычное воображение мечети в виде купольной постройки может и не существовать в свободное от молитвы время и не существовать вообще. Ведь строительство любого храма требует очередного сгущения пространства и времени, а когда мы понимаем, что это время и пространство разряжены, да еще заняты другими зданиями, мечеть, подобно молитвенному коврику, появляется только в необходимое для этого время. Оказывается, что даже архитектурно оформленная мечеть способна расстлаться в заданное время, и, согласно завету Пророка, расстлаться на время в любой точке земного шара.

Руководитель проекта Р. Гринберг говорит о своем проекте следующее – Исчезающая Мечеть означает превосходство человека, она задумана в антропоцентричном измерении:

¹ См. сайт формы RUX Design – <http://www.ruxdesign.net/component/content/article/53-architecture/82-pier-57.html> А также см. сайт устроителей конкурса Traffic: <http://www.viatraffic.org/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=87&cntnt01origid=15&cntnt01returnid=57>

² Kahera A. L. Abdulmalik and C. Anz. Design Criteria for Mosques and Islamic Centers. Art, Architecture and Worship. Macmillan Publishing Solutions, Oxford, 2009. P. vii.



Исчезающая мечеть. Проект. Дубай, ОАЭ. 2010. Архитектор Р. Гринберг. Разрез

«У нее нет стен и дверей. Она открыта любому и всем в любое время. У мечети не существует швов (seamless) с городскими улицами и ритмом повседневной жизни. Мы попытались внести утонченные традиции Ислама в характер городского пространства, которое воспитывает в людях чувство совместной идентичности, что помогает мусульманам пребывать в состоянии любви с общиной. Можем ли мы ожидать большего от мечети?»¹.

А вот еще примечательные слова Гринберга, наводящие на дальнейшие размышления:

«The inside of **The Vanishing Mosque** is its outside. Ее община распространяется на всю общину города, создавая таким образом чувство совместного владения пространством и религиозной идентичностью, а также образованием глубочайших корней, позволяющих соединить духовность мусульман с современной городской жизнью».

Особенно важно то обстоятельство, что площадь выстраивается с неперменной ориентацией на Мекку. В свободное от молитвы время мечети нет, однако ее незримое присутствие ощущается весьма полномерно. Оказывается, что реальное отсутствие или присутствие – понятия относительные.

Итак, мы сталкиваемся с проблемой присутствия и одновременно «отсутствия места» (non-lieux, non-place), обсужденной в недавней книге, где собраны статьи о специфике восприятия пространства². Очевид-

¹ Статья Р. Гринберга находится на сайте его фирмы: <http://www.ruxdesign.net/component/content/article/53-architecture/82-pier-57.html>

² Augé M. Non-places // Architecturally speaking: practices of art, architecture, and the everyday. Ed. by A. Read. Routledge, 2000. P. 7–13. Автор статьи является директором исследовательской части École des Hautes Études en Sciences Sociales. В числе авторов статей громко звучат имена



Исчезающая мечеть. Проект. Дубай, ОАЭ. 2010. Архитектор Р. Гринберг

но, что проблема «non-place» антропологична и полагается на субъективность позиции человека (людей, общества). Автор указанной статьи и книги по этой причине пишет, что место может оказаться отсутствующим и наоборот. Архитекторы **RUX Design** в аргументах своего проекта «Исчезающей Мечети» проводили аналогичную мысль о существующем и исчезающем сакральном пространстве мечети.

Несколько слов скажем о книге М. Оже «Non-lieux». Автор пишет о характеристике «места» Аристотелем, рассуждения греческого философа сводятся к тому, что место – это пространство, в котором есть тело¹. Современный французский мыслитель в этой связи отмечает: «...интеллектуальный статус антропологического места является двойственным»². Как мы теперь знаем, существуют пустые «места», они лишены тел, не переставая оставаться «антропологическим местом». Далее Оже отмечает неперменный геометризм антропологического места. Геометризм антропологического места составляет линии, пересечения линий и точки их пересечения. Эти линии могут быть следом-направлением, начерченным людьми, но вполне могут оказаться и площадью, открытой или отмеченной каким-либо архитектурным строением. Мы все больше понимаем, почему статью Оже включили в вышеприведенный сборник о восприятии архитектурного пространства.

архитекторов Захи Хадид и Бернарда Тчуми. Марк Оже посвящает этой проблеме книгу: Augé M. Non-place: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. Vero, London and New York, 1997.

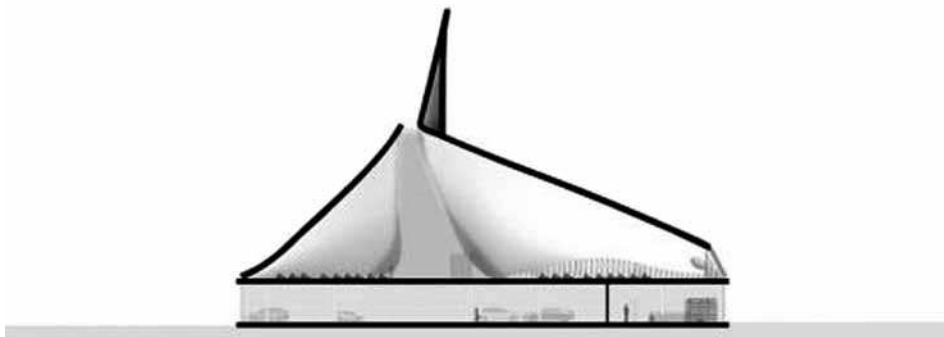
¹ Augé. Non-place: Introduction to an Anthropology. P. 53.

² Augé. Non-place: Introduction to an Anthropology. P. 56.

Еще одним нововведением молодых архитекторов для Дубая может стать проект мечети фирмы Zest Architecture из Барселоны¹. В этом проекте также предусмотрены нормы зеленой архитектуры. В отличие от архитекторов Исчезающей Мечети из Нью-Йорка, молодые испанцы задумали мечеть, прекрасно осваивающую два измерения – мечеть разработана одинаково интенсивно по горизонтали и вертикали. Проект имеет основные признаки традиционной мечети, преподанной в заметно абстрагированной форме. Мечеть барселонцев названа «Луч света» по причине проникновения луча света, подобного мечу, разделяющего молитвенное пространство на две половины – для мужчин и женщин. Имматериальность света, его метафизичность подчеркивается в пояснениях архитекторов по You Tube и в соответствующих комментариях в сети Интернета.



Мечеть «Луч света». Проект. Барселона. Испания. Архитектор Zest Architecture. Общий вид



Мечеть «Луч света». Проект. Барселона. Испания. Архитектор Zest Architecture. Разрез

¹ Публикация проекта с видеопрезентацией авторов см. в журнале Archdaily, October, 2010 (<http://www.archdaily.com/81209/ray-of-light-mosque-zest-architecture/>)

Глава 3

Ф.Л. РАЙТ. НЕПОДОБНАЯ АРХИТЕКТУРА И АРХИТЕКТУРНОЕ ЦИТИРОВАНИЕ

Чарльз Дженкс, теоретик и знаток современной архитектуры, в числе многих теоретических инноваций вводит в архитектурный обиход выражение «иконическая постройка»:

«Иконические постройки обладают строго определенными аспектами, сравнимыми с византийскими иконами Иисуса, а также с философской дефиницией иконы, т.е. знака, обладающего общими чертами с тем, что он изображает. Во-первых, дабы стать иконичным, здание должно располагать современным и сжатым образом, оно должно быть возвышенным в своей форме-гештальте и выделяться на фоне города. С другой стороны, дабы стать убедительным, иконическое здание должно быть реминисцентным по отношению к неподобной, но весьма существенной метафоре; а также быть символом, способным стать объектом преклонения, – труднейшая задача в секулярном обществе. Примеры тому? Первой послевоенной иконой была капелла в Роншане Корбюзье»¹.

В числе иконических зданий в современной архитектуре Чарльз Дженкс называет постройки Даниэля Либескинда в северном Манчестере (Imperial War Museum) и Еврейский музей в Берлине; знаменитый «огурец»² Нормана Фостера в Лондоне (Swiss Re headquarters);

¹ См. интервью автора: Paul Comstock. The Icon Building: An Interview with architect Charles Jencks // California Literary Review, April, 2007 (<http://calitreview.com/2007/04/03/an-interview-with-architect-charles-jencks>). Также см. теоретические взгляды современных архитекторов и их манифесты, собранные тем же автором: Ch. Jencks, and K. Kropf, eds. Theories and manifestoes of contemporary architecture. Chichester, Academy, 1997, а также специальную книгу автора на ту же тему: Ch. Jencks. Iconic Building. Rizzoli, New York, 2005.

В наше время раздаются голоса о конце иконичной архитектуры. См. обсуждение с участием Ч. Дженкса: Ch. Jencks, D. Sudjic. Can we still believe in Iconic buildings? // Prospect Magazine, 111, June, 2005 (http://www.prospect-magazine.co.uk/article_details.php?id=6926). Один из критиков иконичной архитектуры иронично высказался по поводу современных построек вдоль Темзы: the Costa del Icon. Следует признать, что критики «иконичных построек» в значительной степени снижают накал метафоры Ч. Дженкса, характеризующей метафорическое зодчество избранных архитекторов современности. Это метафора о метафоре, и этим она сильна, ее нельзя принимать буквально. Ибо метафора Дженкса обращает внимание на иконичность не вероисповедных построек во время упадка религий. Хотя, как мы еще увидим, иконичными постройками могут вполне оказаться и соборы, и мечети.

² Англичане называют это здание не огурцом (cucumber), а корнишоном (gherkin).

а также Музей Гуггенхайма Фрэнка Гери в Бильбао и его же концертный зал Уолта Диснея в Лос-Анджелесе. Таких архитекторов называют *starchitects*.

Начиная с 60–70-х годов XX в. в мире резко увеличилось количество построек, выполненных в стиле *high-tech*. Среди этого множества следовало выделить и теоретически обосновать первенство не просто заметных зданий нашего времени, но зданий-икон, зданий, определяющих основные тенденции современности, однако вряд ли предопределяющих будущее архитектуры. Об этом мы говорили выше, и нам еще придется обращаться к критике современной иконичной архитектуры. Когда молодые британские архитекторы выступают против иконических зданий и строят «иконофобные» постройки, можно думать, что эта тенденция будет только нарастать. Некоторые высказывания, появившиеся в весьма уважаемых изданиях, свидетельствуют о сложении концептуальной «антииконической» тенденции¹.

В числе указанных Дженксом построек обратим внимание на «Музей Гуггенхайма» в Бильбао, автором которого является Фрэнк Гери. Архитектор подчеркнуто использовал прием цитирования, указав на исток – здание «Музея Гуггенхайма» в Нью-Йорке. Эта поистине иконичная постройка принадлежит одному из родоначальников современной архитектуры Ф.Л. Райту². Самобытность постройки Ф. Гери не снимает цитирования основного аспекта оболочки нью-йоркского музея – ее спиралевидность. Важно, что Ф. Гери не заимствует прием Ф.Л. Райта, он его открыто цитирует, обращая объемную спиралевидную оболочку, казалось бы, в хаотическое нагромождение форм³. На самом деле центральным мотивом в постройке Ф. Гери являются спираль, объединяющая все формы оболочки здания в единое целое. Аналогичная непрерывность пространства музея была предусмотрена и Ф.Л. Райтом: «All is one

¹ *Ivy R. Dearth of Icon // Architectural Record, 04, 2009. P. 17.* Следует отметить, что эта статья является редакционной. Автор статьи – главный редактор журнала – рассказывает о том, что его студенты проникают за иконичную архитектуру в область «мелкозернистой» (*finer-grained*) архитектуры. Особо подчеркивается следующее: новая архитектура должна быть ориентирована на социальные нужды и на человека как такового.

² Критики называли здание музея «стиральной машиной». Непривычная форма вызвала неприятие и усмешку. Прав Ч. Дженкс в том, что архитектура больших мастеров не укладывается в привычные представления, такие здания не рядоположены, они призывают к активности иные дискурсы архитектурного мышления, другие нормы и меру отношения к внешнему виду постройки и ее интерьеру.

Нельзя не отметить и то, что наследие Ф.Л. Райта уже называют иконическим (*Alofsin A. Wright, Influence, and the World at Large // F.L. Wright. Europe and Beyond. University of California Press, Los Angeles, London, 1999. P. 1*).

³ Бесформенность, неупорядоченность, столь модная в наше время, становится творческим кредо Ф. Гери. Ср. с его недавним проектом гольф-клуба в Абу-Даби.

great space on a continuous floor». В данном случае не столь важно мультиплицирование спирали у Ф. Гери. Видимым отличием является то, что здание Ф.Л. Райта является нисходящей спиралью, а Ф. Гери использует спираль восходящую¹. В обоих случаях спираль – это тот гештальт, о котором Ч. Дженкс говорил в процитированной выше и в других работах.

Иконичные постройки всегда на виду, их появление почти всегда не согласуется с традиционными нормами городской застройки, часто они попросту не вяжутся с представлениями обывателей о том, как должен быть устроен город. Достаточно вспомнить «огурец» Н. Фостера в Лондоне, возникший среди плотной городской среды. В истории современной архитектуры случается и так, что выдающиеся произведения зодчества остаются только в проекте, на бумаге. Они могли бы оказаться иконичными для своего времени и конкретной среды, но порою трагические обстоятельства не позволяли тому произойти.

Такой проект принадлежит Ф.Л. Райту, который и станет главным героем последующего повествования. Вторая часть главы будет посвящена двум проектам мечетей Захи Хадид. Один из них не смог перебороть инерции мышления заказчиков, оставшись невостребованным. Обоих архитекторов объединяет то, что они имеют прямое отношение к Ираку. Ф.Л. Райту принадлежит грандиозный и неосуществленный проект в Багдаде, а Заха Хадид там родилась, прежде чем перебраться в Лондон, однако она росла и училась в среде, питавшейся идеями многих культовых архитекторов, побывавших в Багдаде в 50–60 гг. XX века.

Фрэнк Ллойд Райт. Судьба одного иконичного проекта

Архитектор любил Восток и много там строил². Малоизвестные постройки Ф.Л. Райта имеются, например, в Иране. Они были построены в шахское время, но в настоящее время они либо руинированы, либо существенно перестроены, современным властям Ирана дела нет до шедевров великого архитектора XX века. Из уважения к личности Ф.Л. Райта следует хотя бы их перечислить.

¹ Хотя и здесь можно найти различие между двумя постройками. Если Райт настаивает на непрерывности спирали, то Гери разрывает спираль оболочки.

² Архитектурные идеи Ф.Л. Райта до сих пор рассматриваются даже в тех восточных странах, где он никогда не строил. В этой связи см. обсуждение идей архитектора в зодчестве Турции на материале диссертации: F. Sönmez. «Organic Architecture» and Frank Lloyd Wright in Turkey within the framework of house design // A thesis submitted to the Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University, Istanbul, January, 2006.

Первым был построен Институт высшего образования в Демавенде (теперь это университет Payam-e Nur University); затем дворец Mehrafarin в Халусе (ныне это местное полицейское управление); наиболее впечатляющей постройкой был дворец Марварид (Pearl Palace) в Мехршахре, провинции Карадж¹. В этом дворце жили опальная сестра иранского шаха и ее муж. Большой проект был задуман американским архитектором в Тегеране, но выполнить его он уже не смог².

Известно, что архитектор много ездил по Ирану, подробно знакомился с достопримечательностями страны, занимался персидской архитектурой. Самое интересное во взглядах Ф.Л. Райта на персидское зодчество состоит в том, что он считал его «чувство абстракции как формы в архитектуре» прямым источником идеи органической архитектуры американского мастера:

«Персидская архитектура была, наверное, началом и концом высокого качества духовного – чувства абстрактного как формы в архитектуре, со временем утрачиваемого. И никогда это чувство более не возвысится над идеалами архитектуры, откуда органичность не достигнет своего логического и страстного выражения в наступающих годах»³.

Ф.Л. Райт был увлечен иранской архитектурой домусульманского периода, и особенно ее исламским периодом. О том, как это проис-

¹ J. Ruttenbury. A Living Architecture. Frank Lloyd Wright and Taliesin Architects. Pomegranate Communication, Inc., Essex, 2000, ill. on P. 217–224.

² Более подробно об этом см.: *Marefat M. Wright's Baghdad // F.L. Wright. Europe and Beyond.* University of California Press, Los Angeles, London, 1999. P. 186, 209–211. Существует проект для семьи одного из учеников Ф.Л. Райта, который принадлежал к богатой иранской семье (Amery House).

³ Ему принадлежат следующие и слова: «The evolution from the Sumerian architecture of great ramps, terraces and roadways to the more delicately ornamented arched and domed architecture of the Persians has created a lasting wealth of architectural ideas» (*Wright F.L., Wright I.L. Architecture: Man in Possession of His Earth*, ed. Patricia Coyle Nicholson, Garden City, New York, 1962. P. 60) (цит. по: *Siry J.M. Wright's Baghdad opera house and Gammage Auditorium: in search of regional modernity // Art Bulletin*, 6/1/2005 – <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-133874486.html>). Приведенные выше и здесь слова архитектора следует сопоставить с взглядами его современника – А. Корбена, который выдвинул идею Imago Templi и дисциплину теменологию и, самое главное, был иранистом. Древность и Средневековье Ирана пробудили потрясающее по силе выражения творчество философа и зодчего в области теории архитектуры. Творчество Райта и Корбена нельзя разводить хотя бы потому, что они призывали вглядываться в предлежащий им материал иранской архитектуры созерцательно. Нельзя в этой связи не отметить увлечения Райта ориенталистскими идеями Г. Гурджиева через посредство некоего П. Бейдлера, который сначала в Париже был одновременно учеником Ле Корбюзье и Гурджиева, а затем вошел в число последователей Райта в Западном Талиэсине. По-видимому, это была своеобразная акция гурджиевцев, поскольку в числе ближайшего окружения Гурджиева в Париже была танцовщица Олгиванна Хинценберг, которая стала третьей женой Райта. Жена архитектора была русской – Ольга Ивановна (Olgivanna) Милонова-Хинценберг. Важным представляется то, что учение Гурджиева обрело и свое архитектурное воплощение, к чему косвенное и прямое отношение имели и Корбюзье, и Райт.

ходило на конкретных памятниках, мы увидим позже. Американского зодчего не интересовали в полной мере исламские ценности мечетей, медресе, его прельщала чистая идея иранской архитектуры – форма, конструкция, цвет и орнамент, помноженные на их пластическо-органическую форму по отношению к окружающей среде. Другими словами, архитектора в первую очередь занимало то, что мы называем архитектурной тканью. Оказавшись на мусульманском Востоке, Райт понял все величие иранской архитектуры и в Ираке, где он создал удивительный по силе выразительности проект.

Ф.Л. Райт отстранялся от исторической субъектности иранской архитектуры и обращал ее в нечто другое. А точнее, он придавал средневековой иранской архитектуре новый модус бытийственности в контексте современной западной архитектуры. Иранская архитектура обретала не только новое бытие, но и новые возможности своего существования в исторической среде и нового времени, и новых архитектурных принципов.

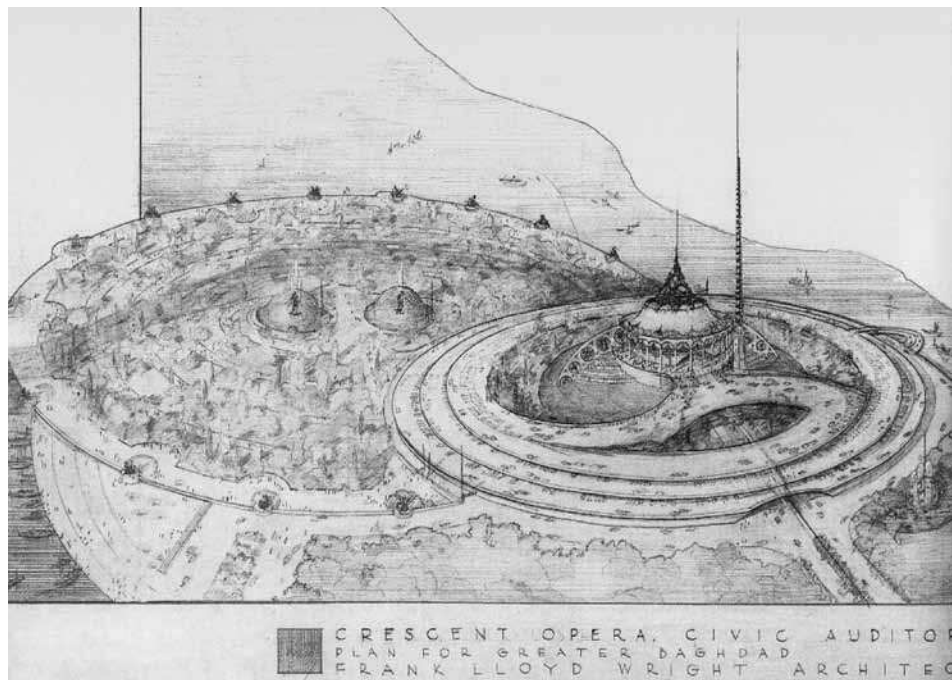
Сохранились проекты архитектора 1927 г. для Египта, для пляжа под названием Ras al-Bar. Это шесть сезонных палаток, основанные на квадрате. Один из современников Ф.Л. Райта назвал рисунки похожими на бабочек, сделанных из бумаги (looking like origami butterflies). До сих пор остается непонятной судьба проекта; некоторые исследователи утверждают, что проект Рас ал-Бар был претворен в жизнь. Тем не менее египетский опыт, несомненно, сказался на создании крупного проекта по загородным домам, который Райт и его ученики по Талиэсину назвали Usonian House (Usonian – производное от USA).

Свой опыт архитектор использовал при осуществлении других проектов, а главное, для строительства усадьбы под названием Западный Талиэсин¹ (Taliesin West) близ Феникса (штат Аризона). Существовал еще и более ранний Восточный Талиэсин (Taliesin East, иначе – Школа Органической Архитектуры в Талиэсине) в поселке Спринг-Грин (штата Висконсин), основанный в 1911 г. В восточном Талиэсине архитектор впервые основал свою школу (Taliesin Fellowship). Эта усадьба была связана с целым рядом трагедий архитектора и пожарами.

Немалые усилия Ф.Л. Райта в конце 50-х гг. были направлены на Багдад. Хорошо известен его «Багдадский проект» (Baghdad Project)². Еще ребенком архитектор был очарован циклом «Тысячи и одной

¹ Название Taliesin выдумал сам Райт, и происходит оно от уэльского словосочетания «shining brow», так звали известного барда из Уэльса.

² Материалы дальнейшего изложения взяты из доступного в интернете архива Ф.Л. Райта: Frank Lloyd Wright Foundation.



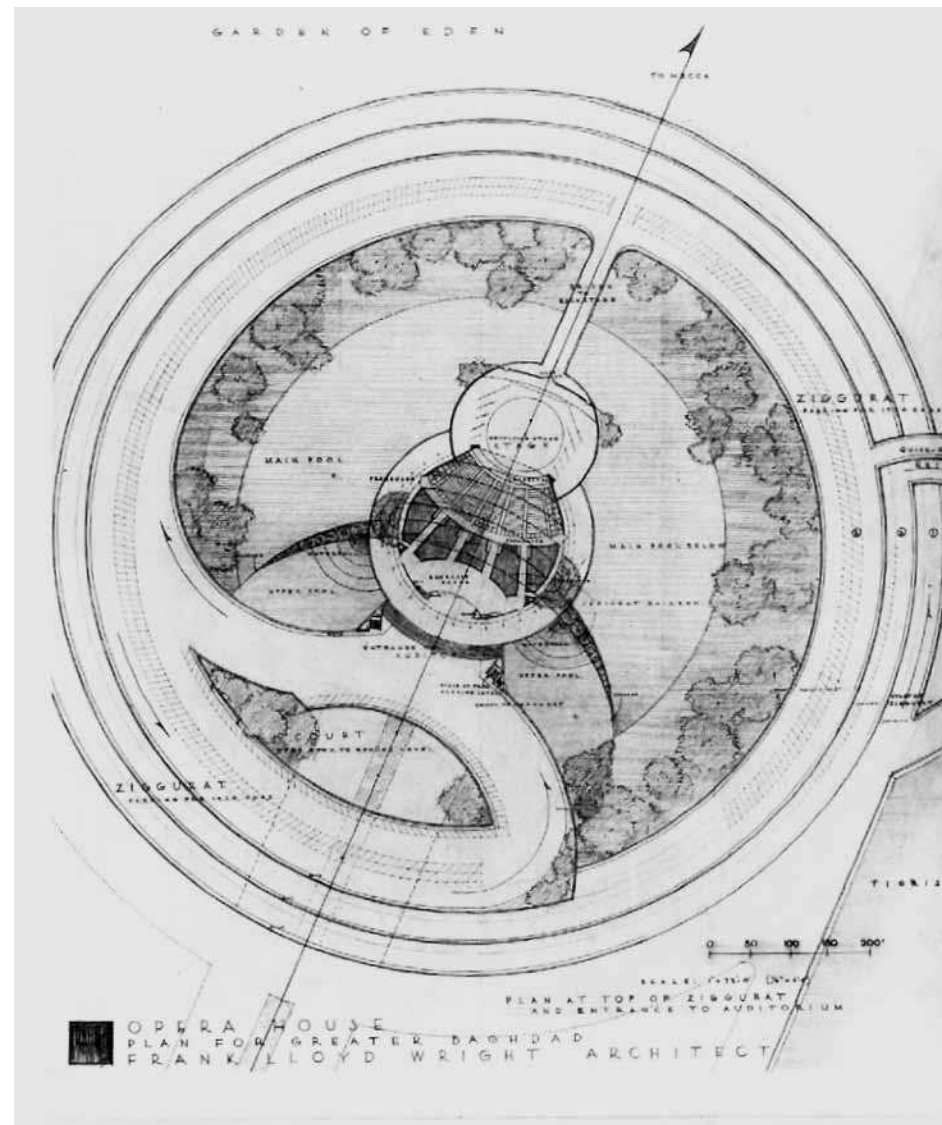
Проект оперы для Багдада. Ирак. 1957 г. Архитектор Ф.Л. Райт

ночи», однако его детские пристрастия не ограничились воспоминаниями о волшебном мире арабских сказок. Одна из частей автобиографии архитектора называется «Aladdin».

Так случилось, что в 1957 г. Ф.Л. Райт был приглашен в Багдад, который уже начали застраивать небоскребами разные западные архитекторы. Молодой иракский король Файсал II и его просвещенный премьер-министр пригласили широко известного американского архитектора для строительства здания оперы. В 1958 г. в Ираке произошла революция, король и вся его семья были убиты, а проект Ф.Л. Райта так и не был осуществлен. Ко времени приезда архитектора в Багдад там уже было возведено здание гимназии и должен был появиться стадион, приуроченный к Олимпийским играм 1960 г. (Ле Корбюзье¹), Национальный музей искусств (Алвар Аалто) и многие другие здания, а чуть позднее – Багдадский университет (1959–1961)² Вальтера Гропиуса. Бразильский архитектор Оскар Нимейер был также приглашен

¹ Построенная гимназия позднее получила имя Саддама Хусейна. Проект же остался неосуществленным, однако в настоящее время появляются планы по претворению проекта в жизнь, несмотря на известные события в Ираке.

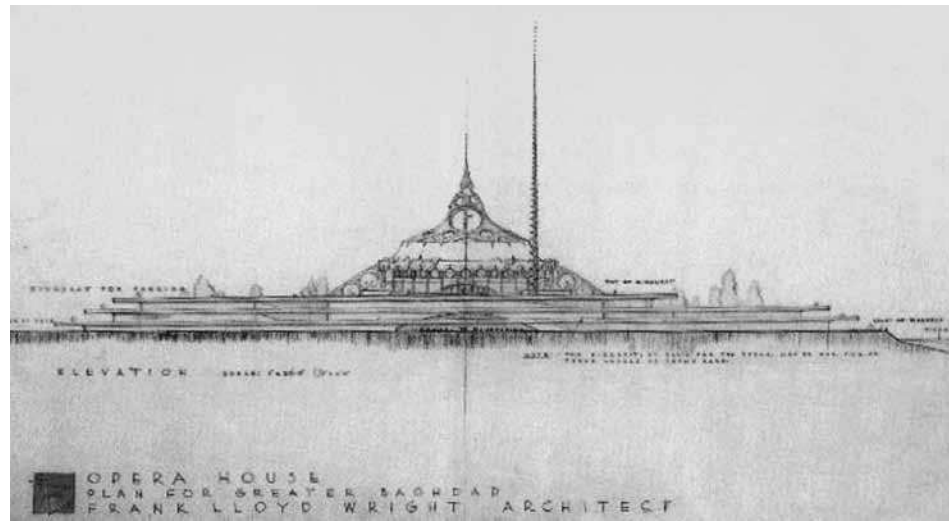
² Вальтер Гропиус во дворе университета поместил круглую в плане мечеть, окруженную водой.



Проект оперы для Багдада. Ирак. 1957 г. Архитектор Ф.Л. Райт. План

в Багдад, однако он решительно отказался из-за политических соображений.

В застройке обновленного Багдада принимали участие многие другие европейские архитекторы. Ф.Л. Райт начал читать лекции в Багдаде (В. Гропиус также вел преподавательскую деятельность там же), он призывал не поддаваться коммерциализации, материализму западной



Проект оперы для Багдада. Ирак. 1957 г. Архитектор Ф.Л. Райт. Разрез

архитектуры, превозносил купольные мечети Средневековья. В частности, в мае 1957 г. он говорил следующее:

«Безусловно, искусство, архитектура, религия до сих пор являются душой каждой истинной цивилизации. Они суть элементы, предопределяющие жизнь этой цивилизации. Я думаю, что, если вы намерены развивать свою собственную жизнь, она должна вдохновляться вашим великим духом прошлого»¹.

Слова Ф.Л. Райта находят отклик у Ле Корбюзье: «architecture – pure création de l'esprit» (архитектура – это чистое творение души). Когда мы видим многие примеры бездушности современной архитектуры, мы понимаем, насколько прозорливыми были слова и творчество двух великих архитекторов XX века. Рассуждения Ф.Л. Райта о чистой архитектуре см. ниже.

А в июле 1957 г. в речи перед студентами Высшей школы Сан-Рафаэля архитектор сказал о своем проекте так:

«В настоящее время я счастлив строить культурный центр в том месте, где зарождалась цивилизация; это Ирак. Перед разрушением Ирака там была прекрасная круглая в плане столица, построенная Харуном ал-Рашидом. Но монголы, пришедшие с севера, практически разрушили ее. Ныне же в столице остались месторождения нефти, а иракцы обзавелись громадными деньгами. Однако они в состоянии возродить го-

¹ Wright F.L. «Talk to Society of Engineers of Baghdad,» May 22, 1957 (расшифровка магнитной записи) // <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-133874486.html>

род Харуна ал-Рашида. Они не делают этого, поскольку масса западных архитекторов уже повсюду настроили свои небоскребы, и они, похоже, намерены присоединиться ко всем этим разрушениям, которые проникли и во все большие западные города. Поэтому мне кажется жизненно необходимым попытаться заставить их увидеть, как же глупо следовать этому западному нашествию».

Надо понимать, что в словах архитектора отражены в том числе его пристрастия, выработанные со времен учебы у Л. Салливана, центральным тезисом которого была формулировка: «Форма следует за функцией». Он же впервые применил к зодчеству уже известный до него термин «органическая архитектура», что всесторонне развил Ф.Л. Райт. Он подправил девиз Л. Салливана – своего Lieber Meister'a, – провозгласив: «Форма и функция должны быть одним целым». Работая у Л. Салливана, молодой Ф.Л. Райт воспринял у него особое внимание к восточной архитектуре (Японии и Азии), вот почему он несколько раз бывал в Японии и построил там ряд домов, а также «Империал-отель» в Токио¹. За Японией последовал и Иран.

Смысл воспринятых заветов у Л. Салливана в том числе, состоял в разработке именно американской архитектурной школы, что должно быть противопоставлено европейской школе, влияниям и экспансиям архитектурной Европы. Он ратовал и за специфику региональной архитектуры, противопоставляя ее унитаризму, глобальной архитектуре европейцев. Именно Ф.Л. Райту принадлежит честь раскрытия теоретического и практического смысла регионализма, что в настоящее время стало безоговорочным кредо для архитекторов-мусульман².

Работа Ф.Л. Райта над проектом отразилась на его последующих постройках. Геометрическая округлость колонн, изысканные линии орна-

¹ Ф.Л. Райт настолько вжился в органику природы, языка и архитектуры японцев, что в своей программной статье уделил всему этому несколько важнейших слов: «В их языке существует много слов, подобно слову «edaburi», которое переводится как «быть близким, насколько это возможно», в значении формирующего упорядочивания веток на дереве. В английском языке нет такого слова, мы недостаточно цивилизованны для того, чтобы мыслить в таких способах выражения. Архитектор не только обязан научиться думать в этом языковом русле, он к тому же обязан научиться у этой культуры творчески переосмыслить свой словарь лично для себя, а также переосмыслить всецело, используя необходимые слова столь значимо, как то японское слово» (Wright F.L. In the Cause of Architecture // Interdisciplinary Studies in Letters & Science. Chabot College - Spring 2006. P. 2). Это – републикация старой работы архитектора: In the Cause of Architecture // Architectural Record, 23, March 1908. P. 156.

² См., например, специальный выпуск по этой теме в рамках архитектурного проекта Ага Хана: Regionalism in Architecture. Ed. By R. Powell. Concept Media, Singapore, 1987. Особенную ценность в этом издании представляет статья известного историка современной архитектуры: Curtis W. Regionalism in Architecture, где автор, в частности, рассуждает о взаимоотношениях между архитектурной идентичностью и регионализмом.

мента, присущие проекту оперы в Багдаде, отчетливо проявились, например, в Развлекательном центре Грэйди Гэммидж (Grady Gammage Center for the Performing Arts) – это круглая с колоннами аудитория для университета штата Аризона, вмещающая более 53 тысяч студентов (г. Темпе – южный пригород Феникса, штат Аризона)¹.

Наш архитектор не был одинок в своем пристрастии к Багдаду. В середине 1920-х гг. известный в стране авиатор Глен Кёртис (Glenn Curtiss) купил большие земли к северу от Майами (Флорида). Как и Ф.Л. Райт, он был влюблен в «Тысячу и одну ночь». Город с индейским названием Опа-Лока (сокращенное от Opatishawockalocka) был застроен зданиями с куполами и минаретами, а улицы назывались, к примеру, Алибаба-авеню, бульвар Шахерезады, улицы Султан, Сезам, Халиф². В рекламных изданиях город именовался как «Багдад Южной Флориды»³. В 1926-м город был зарегистрирован. Все постройки Кёртиса выполнены в традиционном мавританском и турецком архитектурном стиле. Опа-Лока-сити существует по сию пору и содержит самое большое количество домов в мавританском стиле в США, двадцать из которых введены в Национальный реестр исторических памятников⁴. Каждый год там проходит фестиваль «Арабские ночи», а в первые

¹ О связи здания Gammage Auditorium с «Багдадским проектом» см.: *Siry. Wright's Baghdad opera house*. Тема статьи обладает большой библиографией, о ней см. там же. Библиотека Gammage Auditorium содержит около 3 млн. томов. Работы велись два года (1962–1964). Ф.Л. Райт не смог закончить строительство, достраивали здание близкие к кругу Taliesin архитекторы, его ученики. Постройка вызвала резкую критику как не соответствующая стилю архитектора.

² См. специальную статью о городе с указанием нью-йоркского архитектора (Бернадт Мюллер), планировщика: *Kroiz L. Stealing Baghdad: the city of Opa-locka, Florida and the Thief of Bagdad* // *The Journal of Architecture* Volume 11, Number 5, 2006. P. 590; *Luxner L. Opa-locka Rising* // *Aramco World Magazine*, September–October, 1989. В этой связи ср. рассуждения известного архитектора Гулзара Хайдера о городе: *Haider G. Making a Space for Everyday Ritual and Practice* // *Making Muslim Space in North America and Europe*. Ed. by B. Daly Metcalf. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996. P. 24.

³ *Kroiz L. Stealing Baghdad*. P. 587.

⁴ После смерти Г. Кёртиса городок пришел в упадок, дома начали сносить. В 1980-х гг. активность среднего класса возродила Опа-Лока. Оставшиеся дома в мавританском стиле теперь тщательно охраняются. Это достопримечательность города.

В США такие случаи обращения к исламской архитектуре встречаются довольно часто. Мавританский стиль стал прививаться испанскими переселенцами в южных штатах страны. В 1917 г. архитектор из Сан-Франциско по имени Т. Паттерсон Росс выстроил храм (Shrines' Temple), на наружные стены которого он поместил арабские надписи, в том числе одну по святительную: «Велик Всевышний, и велик архитектор Росс» (Great is Allah, and Great is Ross the Architect!).

Особо следует остановиться на мечетях в США. Появление зданий мечетей в Америке не было похоже на другие регионы распространения Ислама. Мечети возникали на месте разрушенных церквей, пожарных депо, масонских лож, театров, помещений для панихиды (Kahera. *Deconstructing the American Mosque: Space, Gender and Aesthetics*, Austin, University

годы существования города женщины выходили на улицы в гаремных одеяниях, сохранились фотографии.

Некоторое отвлечение, думается, окажется полезным. Мавританский стиль (или стиль мудеджар) был привнесен в Северную Америку испанскими миссионерами, его следы можно легко обнаружить и в Нью-Йорке. В таком количестве, как в США, следы мавританского стиля более нигде в западном мире не встречаются. Даже синагоги с явным предпочтением во второй половине XIX века охотно используют элементы мавританского стиля¹.

История с созданием города Опа-Лока была приведена с целью демонстрации иконографического сдвига, когда форма мечетей и минаретов остается незыблемой, но семантическая сторона решительно изменяется. Происходит десакрализация смыслоформы мечети, городские постройки призваны меморизировать не форму мечети, а сказки «Тысячи и одной ночи». Акцент переносится со смыслоформы мечети на сказочный нарратив, понятый сквозь призму западного мышления. Подобным образом строятся мечети и сейчас – на Ближнем Востоке, в Китае, в Индонезии, Малайзии и на Филиппинах, на пространстве бывшего СССР. Восприятие формы таких мечетей происходит сквозь сложившийся и незыблемый образ, который в равной степени утвердился в головах паствы и пастырей. Стилизация под мавританский стиль свойственна многим городам Америки, нет поэтому ничего удивительного, что через 50 лет после основания города Опа-Лока, казалось бы, сходная идея приходит в голову ведущему архитектору США – Ф.Л. Райту.

Архитектор решает выстроить на мусульманском Востоке вовсе не стилизацию, а архитектурный комплекс, со свойственным ему органическим методом освоения пространства и времени, прошлого в на-

of Texas Press, 2002. А также см.: *Khalidi O. Mosque* // *Contemporary American Religion*, vol. 2, edited by Wade Clark Roof. MacMillan Reference USA, New York, New York, 2000. Весьма полезная статья об исламско-архитектурной образности США помещена в *San Francisco Chronicle* (Sunday, November 28, 2004): *Curiel J. Architectural Mecca*. http://www.sfgate.com/chronicle/Building_design_flavored_by_Islam.Most_U.S._cities_have_buildings_with_echoes_of_Islamic_design). Отдельных зданий поначалу не строилось, и понять это легко: прихожане в основном состояли из черного населения США. Грубые по форме постройки впервые возникли в 1919 г. в Мичигане (Highland Park), в штате Индиана 1924 г. (Michigan City), в 1926 г. в Северной Дакоте (Ross), в штате Массачусетс в 1930 г. (Quincy), в штате Калифорния в 1941 г. (Sacramento). Многие из этих мечетей были названы культурными центрами, которые полностью отражают этническую составляющую того или иного региона. Появление зданий мечетей в Америке не было похоже на другие регионы распространения Ислама.

¹ *Ismail Kahera A. Deconstructing the American mosque: space, gender, and esthetics*. University of Texas Press, Austin, 2002. P. 52–63. В числе названных автором архитекторов, испытавших воздействие мавританского стиля, упоминается Ф.Л. Райт.

стоящем. Избранный горизонт минувшего был выведен в архитектурную пластику настоящего настолько подробно, что монументальный замысел архитектора заслуживал бы наречения «иконической постройки», если бы он был реализован.

Багдадский проект оперы

Итак, «Багдадский проект», оставшийся последним масштабным и развернутым планом великого архитектора XX в. Замысел проекта явился Ф.Л. Райту уже в мае 1957 г., когда он находился в Багдаде. Ему разрешили облететь Багдад на самолете. С высоты птичьего полета он увидел остров, ничем и никем не занятый и находящийся практически в центре города. План созрел мгновенно после посадки и просмотра местоположения острова на карте. Остров находился напротив университета и собственно центра города. Это была удача. Однако, как выяснил Райт, остров входил в число монарших владений. Следовательно, встреча с королем Файсалом была неизбежна. Король принял предложение Райта благосклонно, с улыбкой, и, накрыв ладонью очертания острова на карте, сказал: «Он ваш»¹.

Во время встреч с королем Файсалом американский архитектор называл вещи своими именами: нисколько не смущаясь, он говорил о «персидской архитектуре Ирака», что он очарован ею. И это было вовсе не *faux pas*, как считают современные исследователи². Ф.Л. Райт уже работал в Иране, много знал о нем и его архитектуре. Иранское присутствие всегда чувствовалось даже в средневековом Багдаде, а особенно после заката арабского халифата. Не говоря уже о древнем периоде истории Ирана, территория современного Ирака входила в естественные границы иранцев.

Скажем сразу, выбор места постройки отвечает традиционной инсулярности храмов, о чем Ф.Л. Райт мог не знать. Удивительное совпадение, имеющее свои логичные и осмысленные продолжения в последующих шагах самого архитектора. Он не намеревался строить храм для Багдада, однако, как мы увидим, все было сделано для того, чтобы трассирующий, прерывистый след храма был прочно закреплен в его проекте.

Скажем наперед и решительно – Ф.Л. Райт работал над проектом оперы, однако, как мы уже знаем, архитектурная ткань отдельных проектов

¹ *Levine N.* The Architecture of Frank Lloyd Wright. Princeton University Press, Princeton, 1996. P. 404.

² *Marefat.* Wright's Baghdad. P. 192.

способна выдержать несколько значений. Одним из этих значений был образ мечети, и ниже мы будем говорить об архитектурной ткани именно этого измерения проекта оперы. Другими словами, Ф.Л. Райт отчетливо понимал, что архитектура оперы и одновременного культурного центра должна обладать архитектурно-типовым своеобразием. И следовательно, проект оперы был обязан носить черты мечети.

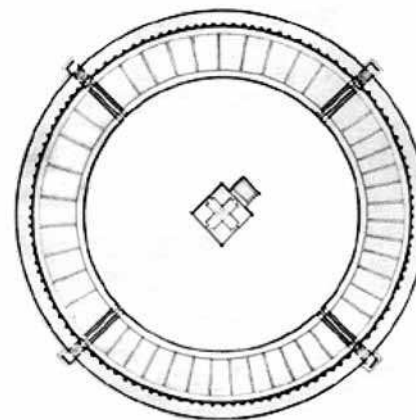
Для того чтобы понять это, следует продолжить наш рассказ об истории создания проекта для Багдада. Мы намерены предложить читателю описание архитектурной ткани постройки с максимально возможными отсылками к творчеству мастера с тем, чтобы представить наш рассказ, как мы говорили, интегральным.

Ф.Л. Райт немедленно, по прибытии в США, приступил к выполнению проекта «Большого Багдада» (*The Greater Baghdad*). Поначалу предполагалось несколько сократить площадь острова, а высвободенную землю использовать для повышения уровня оставшейся части острова. Тем самым он хотел избежать наводнений. На остров были немедленно завезены бульдозеры для того, чтобы придать острову форму, устраивающую американского архитектора. Нам с высоты своего времени становится ясным, что речь должна идти о рукотворности острова. Да, остров существовал и до приезда Ф.Л. Райта, однако, как мы увидим ниже, архитектор преобразил остров, его форму и вид, подобно сегодняшним опытам на Ближнем Востоке.

Основной смысл проекта состоял в интерпретации древней истории Двуречья, в результате чего был создан масштабный план-проект, под

которым сохранилась посвятельная надпись самого архитектора: «Вид сверху острова Идена и университета. План Большого Багдада. Посвящено Шумеру – Исину, Ларсе, Вавилону»¹. План был закончен 20 июня 1957 г., то есть незамедлительно после возвращения из Багдада.

Мы приводим одновременно и план Багдада для того, чтобы обратить внимание читателя на расположенный в центре дворец халифа и мечеть. Квадратный в

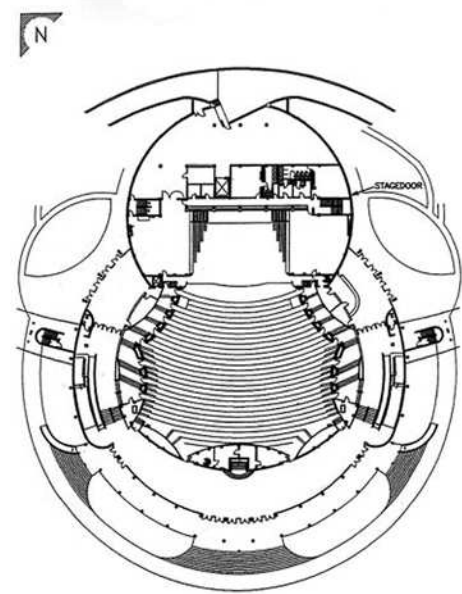


Исторический план Багдада, Ирак. 762 г.

¹ Вавилон, Исин и Ларса – три царства на юге древнего Шумера в 2000–1800 гг. до н.э.

плане дворец с вписанным крестом переходит в квадратную в плане же мечеть, что на плане Райта сохраняет ту же композицию, но обращается в два пересеченных круга. Обсуждение причин такой трансформации квадрата в круг требует времени и места. К этой теме мы вернемся в конце раздела.

Работа Ф.Л. Райта над проектом отразилась на его последующих постройках. Геометрическая округлость колонн, изысканные линии орнамента и особенно план здания, присущие в целом проекту оперы в Багдаде, отчетливо проявились, например, в Развлекательном центре Грэйди Гэммидж (Grady Gammage Center for the Performing Arts) – это круглая с колоннами аудитория для государственного университета Аризоны (г. Темпе)¹. Мы помним, что Ф.Л. Райт пропагандировал реги-



Развлекательный центр Грэйди Гэммидж в Государственном университете Аризоны. США. 1959–1964. Архитектор Ф.Л. Райт. План

ональную архитектуру, однако сходство ландшафта, пустынность местности и схожие функции построек в Ираке и Аризоне позволили ему намеренно пойти на использование багдадско-восточных архитектурных и орнаментальных мотивов. Этот проект не был осуществлен при жизни архитектора.

Исторически Багдад, основанный вторым аббасидским халифом ал-Мансуром, был связан с райской образностью в Коране (VI, 127; X, 26). Город был прозван Мадина ас-Салам (Град мира). Имя Багдад является персидским по происхождению словом с явной семантической окраской – слово Ваг означало Бог, а целиком слово переводится как «Богом данный»². Еще Ахемени-

¹ О связи здания Gammage Auditorium с «Багдадским проектом» см.: *Siry. Wright's Baghdad opera house*. Тема статьи обладает большой библиографией, о ней см. там же. Библиотека Gammage Auditorium содержит около 3 млн. томов. Работы велись два года (1962–1964). Ф.Л. Райт не смог закончить строительство, достраивали здание близкие к кругу Taliesin архитекторы, его ученики. Постройка вызвала резкую критику как не соответствующая стилю архитектора.

² The Encycloaepedia of Islam. CD-Rom Edition. Brill Academic Publishers, Leiden, 2004. Vol. 1. P. 894b–907b.

ды разбили сады и застроили дворцами район Багдада. Европейские путешественники Багдад называли Вавилоном. Семантико-лексические и символические коннотации Багдада в понимании Ф.Л. Райта весьма точны, он много прочитал серьезной литературы, но и пользовался вторичными источниками. Об индивидуальном, личностном начале Багдада много позже, в наше время, скажет выдающийся иракский архитектор Рифат Хадирджи в книге с предисловием Роберта Вентури¹.

Это обстоятельство и было использовано архитектором со всей возможной ясностью и концептуальной насыщенностью. Суждения архитектора обладали объемом историко-архитектурного свойства. Ф.Л. Райт опирался на данные Библии о четырех реках Рая (Быт. 2:10)², две из которых, согласно комментариям, были Тигр и Евфрат. Сам архитектор описывал эту библейскую картину в связи с избранным им островом следующим образом:

«Сад Эдема был расположен на месте старого города Идена (Eden), который находился на берегу большого канала протянутого между Тигром и Ефратом. Я полагаю, что размещался он в 120 милях к югу от Багдада. Именно по этой причине мы и называем этот маленький остров, который накрыла ладонь короля, островом Идена»³.

Ф.Л. Райт исходил из того, что Багдад во время его основания был круглым в плане. Это обстоятельство было для него весьма существенным. Архитектор считал круг одним из основных иконографических модулей. Если в начале карьеры при строительстве унитарного Храма (1905–1909 гг., Oak Park, Чикаго)⁴ он обратился к квадрату и кубу, то позднее все прочнее в обиход мастера вошел круг и спираль. Храмовое строительство занимает особое место в творчестве архитектора, не

¹ *Chadirji R. Concepts and Influences: Towards the Regionalised International Architecture*. KPI, London, 1986. P. 178. Вновь обратим внимание читателя – и Хадирджи выносит в заглавие своей книги слово «регионализм».

² Текст Бытия звучит так: «Из Эдема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки». Существуют параллельные места, которыми также мог воспользоваться Ф.Л. Райт: «Речные потоки веселят град Божий, святое жилище Всевышнего» (Пс. 45:5); «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. 22:1).

³ *Wright F.L. «A Journey to Baghdad»* (talk to Taliesin Fellows, Taliesin June 16, 1957) // A.M. Pfeiffer (ed.), *F.L. Wright: His Living Voice*. Fresno, Press at California State University, 1987. P. 50 (цитата и отсылка сделана по: *Siry J. Wright's Baghdad opera house*). Подробно об оценке обращения Ф.Л. Райта к культурам древности см.: *Levine. The Architecture of Frank Lloyd Wright*. P. 386–387/

⁴ *Siry J. Frank Lloyd Wright's Unity Temple and Architecture for Liberal Religion in Chicago, 1885–1909* // *Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, 1991. До строительства унитарного Храма и после этого Ф.Л. Райт занимался разработкой домов в стиле прерий (Prairie Style). Уже в молодом возрасте архитектор думал дискурсивно, его архитектура была процессуальна и концептуальна. Это мы увидим ниже.

менее существенно и то, что он, начиная с унитарного Храма, сформулировал собственную концепцию нового архитектурного оформления теологической идеи. Подробнее об этом см. ниже.

Ф.Л. Райт писал о том, что геометрические формы передают определенные идеи: круг – бесконечность, треугольник – структурное единство, спираль – органический процесс, квадрат – целостность¹. Луису Кану принадлежат аналогичные слова: «The square is a non-choice»². Безальтернативность круга и квадрата, и прочих геометрических фигур у Ф.Л. Райта и Л. Кана свидетельствует об их адетерминированности, о воспитанном представлении о чистоте форм. И следует помнить, что именно круг и квадрат являются самыми распространенными геометрическими фигурами в храмовом строительстве. Ниже мы увидим, что единственным и возможным значением этих форм является скользкая, неподобная метафора.

В целом архитектурный план для Ф.Л. Райта являлся «абстракцией природных элементов в чисто геометрических формах – следовательно, это то, что мы должны называть чистым архитектурным планом»³. Важнейшее замечание архитектора. Такой план ничем не детерминирован, он даже не положен в языке, ибо он чистая абстракция формы, некая имманентность постройки. Круг или квадрат до тех пор остаются в языковой сфере, покуда они не обращаются в адетерминированную абстракцию, в чистую форму. Само же здание, зиждущееся на чистом плане, способно выдержать множество значений, смыслов, детерминаций⁴. Не зря в арсенале словесных образов Ф.Л. Райта существует и выражение «spiritual catharsis»⁵. К этому важнейшему аспекту мы возвратимся более подробно в конце работы.

Райт намеревался построить не сакральную, а чистую форму, не исторически predetermined, а метафизически оправданную постройку. При этом, надо заметить, те, кто хотел увидеть в проекте исторические

¹ Wright F.L. The Japanese Print: An Interpretation (1912) // F.L. Wright. Collected Writings, New York, Rizzoli, 1992, vol. 1. P. 117.

² H. Romner, S. Jhaveri et A. Vasella. Louis I. Kahn. Complete Work, 1935–1974, Birkhäuser, Bâle, 1977. P. 98; B. Marchand. Théorie de l'architecture V // EPFL-ENAC-IA-LTH2, mai 2003. P. 65.

³ Wright. Autobiography // Collected Writings, vol. 2. P. 215.

⁴ Одним из примеров полифункциональной метафоры является небоскреб Н. Фостера в Лондоне. Ч. Дженкс пишет, что сам Фостер настаивал на многофункциональности своего здания – в форме «вытянутого яйца», обусловленного, в частности, окружающей городской средой. Дженкс называет это здание «космическим небоскребом»: «Действительно космическим, ибо он трансцендирует любые христианские символы естественной метафорой» (Can we still believe in iconic buildings).

⁵ Siry. Frank Lloyd Wright's Annie M. Pfeiffer Chapel for Florida Southern College: Modernist Theology and Regional Architecture // Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 63, No. 4, Dec., 2004. P. 405.

следы древнего и средневекового прошлого Двуречья, с легкостью могли их обнаружить. В проекте здания оперы легко угадывается форма древнего ближневосточного зиккурата. К этой форме Ф.Л. Райт обратился еще в 1947 г. в одном из проектов для Питсбурга¹.

Ф.Л. Райт использовал традиционные архитектурные формы, обращая их по существу в набор персональных форм для организации целостности и порядка будущих построек. Говоря другими словами, он индивидуализировал форму, придавал ей ярко выраженный субъективный статус. Как только какая-нибудь форма попадала в зону его внимания, Ф.Л. Райт немедленно включал ее в собственный преобразовательный архитектурный дискурс. В этом состоит специфика архитектурного цитирования и архитектурного восприятия Ф.Л. Райта, он мог изменять исходную форму до неузнаваемости, высокая степень его модификаций и трансформаций выдавала поистине выдающегося зодчего.

Круг, спираль и ступенчатая форма зиккурата легли в основание проекта здания оперы и университета. Мы помним, что «интенция взгляда» лепится имманентными геометрическими формами вещи, которые затем получают свой храмовый и внехрамовый образ. У Ф.Л. Райта три геометрические формы предопределили одновременно образ оперы и мечети.

Здание оперы напоминает опыт архитектора у истоков его карьеры, когда вместе с Л. Салливаном и Д. Адлером он строил круглый в плане «Оперный зал» Чикаго («Chicago Auditorium», 1887–90). Ф.Л. Райт считал чикагское здание лучшим оперным залом в мире, он гордился им, а себя считал специалистом в области строительства подобных построек. Багдадский проект оперы предусматривал круглую постройку с тремя пересекающимися уровнями, что иконографически вновь напоминает спираль – органическую форму, позже использованную при строительстве музея Соломона Гуггенхайма².

¹ N. Levine. The Architecture of F.L. Wright. Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1966. P. 437, fig. 410. Но еще ранее, в 1937 г., одна из построек в стиле домов-прерий в Висконсине (Wingspread) также имела форму зиккурата.

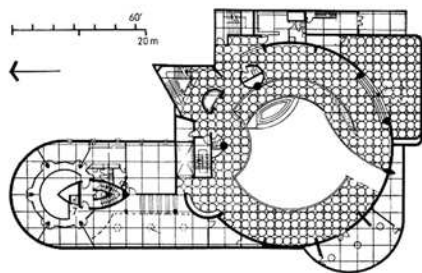
² Пристрастие Райта к округлым формам находит теоретические основания более широкого масштаба, в рамках визуальных норм восприятия, где основное место занимает не только правило «хорошей непрерывности», но и правила природной сочлененности форм. См. об этом: M. Sigman, G.A. Cecchi, C.D. Gilbert, & M.O. Magnasco. On a common circle: Natural scenes and Gestalt rules // Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 98, 1935–1940. C. Chow, D.Z. Jin, A. Treves. Is the world full of circles? // Journal of Vision, vol. 2, 2002. В этой же связи ср. с пристрастием Ле Корбюзье к спиралевидной архитектурной форме: A. Moulis Le Corbousier, the museum projects and the spiral figured plan // Celebrating Chandigarh, 50 Years of the Idea (1999 Chandigarh, India). Ahmedabad, 2002. P. 356–357 (на этих страницах приводится перечень всех проектов с использованием спирали). Блистательный архитектурный критик «Нью-Йорк таймс» Николай Урусов отме-

Спираль занимала и в творчестве Ф.Л. Райта заметное место. Самые яркие примеры спиралевидных построек или отдельных форм внутри целого появляются одна за другой в послевоенное время¹. В проекте христианской церкви в Аризоне, разработанном в 1948 г. и осуществленном только в 1974 г., мотив спирали формирует знакомый нам силуэт башни при церкви. В том же 1948 г. был построен магазин подарков (Morris Gift Shop) в Сан-Франциско. В этом магазине архитектор впервые использовал спираль для формирования интерьера, что через два десятилетия повторится и в музее Гуггенхайма. Далее следуют уже знакомые нам Жемчужный дворец в Иране и административное здание в Сан-Рафаэле, Аризона (1957 г.).

Спираль призвана динамизировать архитектурную форму и внутреннее пространство. Внутреннее архитектурное пространство перестает оставаться трехмерным, спираль сообщает интерьеру новое, четвертое измерение – доселе невиданную глубину. Пространство, таким образом, перестает оставаться самим собой, оно получает новое измерение. Об этом измерении, о глубине восприятия Ф.Л. Райт оперировал

такими понятиями, как «истинная индивидуальность», «внутриположенные принципы»².

Если Ф.Л. Райт мыслил спиралевидное здание музея Гуггенхайма как Храм искусств, то здание оперы в Багдаде он считал Храмом культуры, собственно культурным центром. Хорошо известно, что в театрах и больших оперных залах сохраняется след Храма, его визуальный образ. Об этом писал еще Зедльмайр в «Утрате середины».



Музей современного искусства (Соломона Гуггенхайма). Нью-Йорк. США. 1959. Архитектор Ф.Л. Райт

чает возможное воздействие на музей Гуггенхайма капеллы в Роншане великого Корбюзье (Nicolai Ouroussoff. All Ramps and Spirals and Mosquito Landings // The New York Times, March 9, 2010). Быть может, багдадский проект оперы в самом деле оставил на себе следы этой постройки. Творческие отношения двух великих архитекторов начались еще во время путешествия Ф.Л. Райта по Европе. В этой связи следует отметить воздействие на работы американского архитектора ярчайшей индивидуальности Корбюзье. Сам же французский архитектор утверждал коллективную ответственность за настоящее и будущее состояние интернационального зодчества. «Establishment of collective identity» – такова характеристика творчества Корбюзье в целом: Alofsin. Wright, Influence. P. 20. Известны двадцать проектов Корбюзье с использованием спирали.

¹ Некоторые из этих планов, построек и проектов были перечислены в книге: Levine. The Architecture of Frank Lloyd Wright. P. 522.

² F.L. Wright. Collected Writings, v. 5, 1949-1959. Rizzoli, New York, 1995. P. 134.

Иными словами, имманентность форм Храма всегда присутствует в названных секулярных зданиях.

Однако всегда следует помнить то, что любая храмовая форма не мыслилась отныне архитектором в традиционном значении. Ф.Л. Райт одним из первых, если не первый, приступил к алхимическому преобразованию традиционной формы в новую форму и по содержанию. Мы вновь возвращаемся к проекту оперы в Багдаде.

На вершине спиралевидной террасы возносится собственно центрическое и спиралевидное здание купольной оперы, служащее одновременно крышей для сцены и зрительного зала. Над крышей сферы архитектор надстроил ротонду, увенчанную шпилем, по ее периметру по кругу расставлены колонны. Вплотную к ротонде высится винтообразная вертикаль, нечто сходное с современной антенной – явный намек на вертикаль минарета. Архитектор называет эту форму «Мечом Мухаммада». Однако следует признать, что Ф.Л. Райт создает индивидуальный образ, пластически соизмеряя сферу купола, увенчанного скульптурной фигурой Аладдина с волшебной лампой и шпилем, и параллельно поставленную скрученную вертикаль. Как мы видим, спираль в целом и в деталях оставалась основной геометрической фигурой проекта¹. Выставляя спираль в качестве формы здания оперы, Ф.Л. Райт тем самым задает проблему, и ее же дополнительно проблематизирует, задавая спиралевидную вертикаль шпиля.

На уровне здания оперы с ротондой Ф.Л. Райт разрывает плоскость верхнего пандуса так, что в результате образуется расширенный по бокам проем на верхнем уровне террасы. Иначе говоря, форма данной подструктуры является выпукло-вогнутой (convexo-concave) – выпуклой по отношению к ротонде и вогнутой относительно террасы. Подструктура целого представляет собой полую форму, форму миндаины, под которой располагается пространство сада, предвещающее вход в зал оперы. Собственно вход в оперу расположен на этом же горизонте, но чуть дальше, под самой оперой.

Основной символический акцент всей постройки, по мысли архитектора, падает именно на пустотность выпукло-вогнутой формы. Пустота этой формы отчетливо гармонирует с округлой и вспарушенной формой крыши оперы. Архитектор ставит действительно акцент в не-

¹ Опыт возведения купола как центрального мотива всей композиции был опробован архитектором в 1938 г. при строительстве кампуса для Южнофлоридского колледжа. Это было круглое в плане купольное здание библиотеки (Siry. Frank Lloyd Wright's Annie M. Pfeiffer Chapel. P. 405, fig. 5–6). Не лишено вероятности, что этот опыт был учтен архитектором и в багдадском проекте оперы.

ожиданном шаге – прорыве вспарушенной оболочки с помощью отчетливой пустотности. Пустота в форме миндалины является отчетливой складкой между экстерьером и интерьером, одним из назначений которой предполагались акустические задачи по организации звука для нижележащего зала.

Эта часть здания оперы имела для Ф.Л. Райта особый смысл, ее форму он намеренно сделал вогнутой, подобной полумесяцу – символу Ислама. Сам архитектор называл эту форму «полумесяцем-радугой» (*crescent-rainbow*), а всю постройку «*Crescent Opera. Civic Auditorium*». Остров с материком соединяла шоссе-дорога, которая переходила во вход в оперу, и она же указывала направление на Мекку.

Кроме того, выпукло-вогнутая форма была призвана отразить и текущие политические обстоятельства современного Ирака. Для иракцев того времени особенное значение имели арабские страны Благодатного Полумесяца, к независимости и единению которых призывал премьер-министр иракского короля Нури ал-Саид. Сделаем одно отступление, которое поможет нам лучше понять смысл архитектурного жеста Ф.Л. Райта.

Не только этим можно объяснить появление пустот посреди архитектурных проектов. В середине августа 2010 года в Берлине состоялась выставка под названием «Непостроенный Берлин». В «*Spiegel Online International*» появляется статья, в которой автор останавливается на пустотах в архитектурных проектах, которые никогда не были осуществлены¹. Один из таких нереализованных проектов архитектора Мартина Вагнера (1929 г.) представляет модель для одной из площадей Берлина (*Potsdamer Platz*). Посредине площади располагается круглая в плане с явным эффектом завывания постройка, центральную часть которой архитектор прорывает пустотой. У нас не было никаких оснований сравнить берлинский проект с багдадским, если бы не одно обстоятельство.

В числе других проектов берлинской выставки присутствуют архитектурные видения, в которых посреди Берлина вырастает громадная гора. Собственно, Берлин и есть гора, это центральная идея таких проектов. Иконографически багдадский проект Ф.Л. Райта исходит из аналогичного сопряжения завывания и пустотности, а говоря иначе, горы и пещеры. Мифологические соображения о сопряжении двух указанных мотивов хорошо известны и не представляют в данном случае для

¹ Ingeborg Wiensowski. *The City That Never Was. Architectural Exhibition Presents Unrealized Visions of Berlin // Spiegel Online International*, 08.08.2010 (<http://www.spiegel.de/international/germany/0,1518,707490,00.html>).

нас интереса. Важнее другое: внутренняя связь горы и пещеры сохраняется с самых древних времен до архитектуры XX в.

Нам следует несколько отвлечься, дабы обсудить вопросы исторического возникновения обсужденных форм нашего архитектора. Ставя вопрос об истоках архитектурных приемов Ф.Л. Райта для проекта здания оперы и сходных решений в его творчестве¹, можно вспомнить не только слова мастера о персидской архитектуре. Следует представлять, сколь плодотворно в этом смысле было и европейское зодчество и, в частности, фигуры Андреа Палладио и Франческо Борромини. Если Палладио впервые в западной архитектуре вводит идею взаимозависимости архитектуры и природы, то Борромини отчетливо выводит выпукло-вогнутые линии в планах и карнизах². Ф.Л. Райт хорошо знал историю архитектуры и специально до Второй мировой войны ездил в Европу (Австрия, Италия, Франция) для знакомства с памятниками. Архитектура маньеризма и барокко могла показать Ф.Л. Райту, где зиждется и европейский исток его органической идеи, сколь важна динамика овала и движение извилистых линий, а также доминирующая роль купола. Если для архитектуры барокко вагнеровская формулировка *Gesamtkunstwerk* (целостное явление искусства, развитое в XX в. Зедльмайром) была тотальным единением зодчества, скульптуры, живописи, орнамента (например, Борромини и Бернини)³, то у Ф.Л. Райта собственно архитектура становится скульптурой. Зодчий оказывается скульптором, что весьма рельефно было показано на здании музея Соломона Гуггенхайма.

Именно в этой связи спираль пандуса в музее Гуггенхайма полезно сравнить с винтовой лестницей Микеланджело в музее Ватикана. Ф.Л. Райт не мог не знать о спиральной лестнице Микеланджело. Однако не все так просто, для американского зодчего архитектурные образцы прошлого являлись частью выкованного им стиля, основанного на неразрывной связи с прошлым. Можно даже сказать, что историческая архитектура была неотъемлемой частью органического целого, возвращенного Ф.Л. Райтом в своей архитектуре. Заговорив об исторических прецедентах в проекте нашего зодчего, не надо забывать и знаменательные постройки XX века. Ван де Вельде принадлежит здание университета Баухауза в Веймаре с примечательной винтовой лестницей.

И еще раз: специфика архитектурной памяти Ф.Л. Райта состояла в том, что она вводила отдельные образы прошлого зодчества в миме-

¹ Ближайшие по решению и отстроенные здания – *Gammage Auditorium* в Фениксе и *Marin Civic Center* в Сан-Рафаэле.

² *Pevsner N. An Outline of European Architecture*, London, Penguin Ed., 1948. P. 106, 125.

³ См. об этом: *Pevsner. An Outline*. P. 127.

тическую структуру его реализованных и нереализованных проектов. Прошлое для американского архитектора было не объектом для видимого подражания, а необходимым условием для органического введения в структуру своих задач по организации нового проекта. Следует вести речь об органичной и неразрывной длительности прошлого, настоящего и будущего архитектурных образов. Прошлое и новое, таким образом, рядопологаются по горизонтальной оси, составляя единую смысловую, синтагматическую и стилистическую пространственную структуру. А говоря другими словами и соглашаясь в этом с французским архитектором Ж. Нувелем, следует думать о том, что «пространство работает как ментальное расширение взгляда архитектора» («I try to create a space that isn't legible, a space that works as the mental extension of sight»)¹. Речь идет о длительности взгляда архитектора, обнимающего прошлое, настоящее и будущее.

Не стоит даже сомневаться – взгляд Ф.Л. Райта был длителен настолько, насколько это позволяла историческая реальность, а также метафизические учения мировой культуры. Длительность взгляда Ф.Л. Райта на время останавливала архитектурная форма, пока он работал с ней. Однако следы найденной формы еще не раз оседали в других проектах и постройках архитектора. Мы понимаем, что и процесс формообразования в творчестве Ф.Л. Райта имел несомненный и стойкий заряд длительности.

Возвращаясь к иранской архитектуре, самое время заметить, что скульптурность всегда являлась ее неотъемлемым качеством. Пластическое начало иранской архитектуры находилось в тактильном соприутствии с идеей абстрактной живописности орнамента – это проявлялось в орнаменте, покрывающем ее стены и купола. Архитектура Ирана была предназначена для сада, который всегда оставался не просто ее ближайшим сопровождением, но в первую очередь тактильным аккомпанементом. Непосредственная и дистантная тактильность абстрактного орнамента-сада и архитектура иранцев находились в непрерывном соприутствии. Это прекрасно знал Ф.Л. Райт, не скрывая иранских истоков органической архитектуры. К его восприятию иранского зодчества относится и одно определение органической архитектуры: «The good building makes the landscape more beautiful than it was before the building was built» – «Хорошее здание делает пейзаж более прекрасным, чем он был до того, как здание было возведено». Указанный аспект в полной мере был одним из основных постулатов иранцев по отноше-

¹ Baudrillard J., Nouvel J. The singular objects of architecture. The University of Minnesota Press, Minnesota, 2002. P. 6.

нию к их архитектуре. То же самое следует сказать о любой хорошей архитектуре, с одним но. Иранская архитектура органически вошла во внутренний дискурс американского архитектора. Эту проблему мы обсудим чуть выше.

Ф.Л. Райт характеризовал проект багдадской оперы: «Аладдин с волшебной лампой? Волшебная лампа была плодом иранских смыслопождений (Persian imagination)»¹. Архитектор говорит о замысле водрузить скульптуру Аладдина с волшебной лампой над купольной ротондой.

Еще раз скажем, что созданное Ф.Л. Райтом пространство архитектурной ткани многозначно. Стилистически оно основано на реалиях иранской архитектурной среды, архитектор воссоздал ее с целью утверждения трансисторического дискурса Ирака. И самое главное, на что были направлены основные усилия Ф.Л. Райта, состоит в разработке двухуровневого пространственно-семантического дискурса, внешним проявлением которого было создание проекта оперы, а внутренним – исламская образность и мечта.

В отличие от многих и многих современных архитекторов, Ф.Л. Райт отклонял прямое цитирование, оно претило ему, оскорбляло его рафинированный архитектурный вкус. Он избрал другой модус цитирования той же иранской архитектуры, оно было не прямым, скрытым. Основоположением для работы архитектора была установка на результирующее воздействие памяти на воображение. Назовем этот модус непрямого цитирования, как обращения к репрезентации архитектуры иранцев, латентным цитированием, цитированием не формы, а силы пластического убеждения. Новый терминологический оборот требует своего пояснения.

Что же такое пластическая сила? Пневматология стиля², основанного на трансмутации исторических форм в нечто другое; только внимательный и обученный глаз сумеет в претворенном увидеть его истоки, в форме смысл, в конструкции прошлого обнаружить новый концептуальный образ. В нашем случае следует понимать, что такое концепт. Бодрийяр считает, что концепт всегда противостоит контексту, а Делёз, продолжает автор, определяет концепт как нечто антагонистичное свершившемуся событию³.

¹ Wright F.L. The Future of Architecture, New York, Horizon Press, 1953. P. 49. Об иранских основаниях архитектуры багдадской оперы см.: M. Marefat. Wright's Baghdad // Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond, (Anthony Alofsin, ed.), Berkeley, University of California Press, 1999. Подробный пересказ данных см.: Siry. Wright's Baghdad opera house.

² О пневматологии стиля см.: Архитектура Великого Хорасана: Идея, форма, образ, конструкция // Искусствознание. 2004. № 2; Шукуров Ш.М. Смысл, форма, образ. Алма-Ата, 2008.

³ Baudrillard, Nouvel. The singular objects of architecture. P. 10.

Внешняя оболочка, указывающая на соответствие иранской средневековой стилистике, а также форма иракского минарета Мальвия позволила Райту вывести смысл стилиобразований и формы спирали в оболочке проекта оперы, равно как и в музее Гуггенхайма. Прорванная миндалиной оболочка¹ предпосылает смысловую и пластическую программу целого, в отличие от многих и многих современников архитектора, которые уводят смыслы в потаенность формы их построек. Пустота в оболочке переключается с адетерминированностью круглого плана проекта, первое есть пластическое выражение второго, а вместе оба аспекта целого раскрывают смысл понятия чистой архитектуры.

Сила пластического убеждения оболочки создается для того, чтобы, во-первых, продуцировать различные образы и идеи, а во-вторых, пластически и отвлеченно от каких-либо значений организовывать пространственную целостность проекта на стыке оболочки и интерьера. Пронизанная пустотой оболочка является в этом случае выражением силы пластического убеждения, хотя эта же форма пустоты в обусловленные моменты неотвлеченного видения способна быть носителем и определенных значений.

Скажем больше, следует судить не просто о разрозненных формах и значениях оперы, а о фигурах силы², сопряжение которых во многом обязано контуру проекта оперы. Убедительным выражением целостности в сопряженности отдельных элементов (proximity) оперы явились ее выразительные очертания. Геометрическая форма контура была также основным мотивом оперы, а также свидетельством тому – спиралевидная и непрерывная форма в оболочке и интерьере музея Соломона Гуггенхайма. «Хорошая непрерывность» (good continuation) внешнего и внутреннего контуров (continuous floor, по выражению Ф.Л. Райта) была во многом обусловлена перцептуальной организацией ключевых элементов его построек³. Организующий оперу контур непрерывной кривизны был акцентированно воспроизведен в пронизывающей обо-

¹ Формулировка архитектурного понятия «оболочка» восходит к разделению структуры постройки и ее архитектурного явления в размышлениях Альберти, что до сегодняшнего времени остается актуальной стороной архитектурного теоретизирования (см. подробно об этом: *M. Quantrill. The Norman Foster Studio: consistency through diversity. Routledge, London and New York, 1999. P. 92–93*). Современная теория архитектуры говорит и о двух оболочках – внешней и внутренней – масса здания собственно и зажата между двумя оболочками (см. об этом: *Некрасов А.И. Теория архитектуры. Москва: Стройиздат, 1994. С. 157–158*).

² О фигурах силы см.: *Шукуров Ш.М. Теология и гештальт // Искусствознание. 1/06, М., 2006.*

³ О проблеме перцепции контура в контексте основных правил гештальта см.: *J.M. Elder, R.M. Goldberg. Ecological statistics of Gestalt laws for perceptual organization of contours // Journal of Vision, 2, 2002.*

лочку миндалине. Именно поэтому она избрана центральной фигурой силы всего проекта оперы.

Только по этой причине Ф.Л. Райт говорит: «Композиция умерла с тех пор, как здание мыслит о целостности (entity)»¹. Целостность, а не композиция, как мы видим, всегда интересовала архитектора. Однако введение пустоты в непрерывность архитектурной ткани оперы уравновешивается прерывистостью пустотности миндалины. Мы можем быть уверены: Ф.Л. Райт прервал непрерывность целого намеренно, его мысль не могла попасть в пути довлеющей регулярности.

Архитектура Ф.Л. Райта и есть Gesamtkunstwerk – совокупный образ конструктивных, пластическо-стилистических, орнаментальных, религиозных и идеологических аспектов целого, работающих на непрерывность скульптурного пространства архитектуры. Все вместе представляло собой образ становления, исполненный целостности, по силе убеждения сравнимый с Саграда Фамилия А. Гауди и капеллой в Роншане (1955) Ле Корбюзье. Быть может, уроки Ле Корбюзье в капелле в Роншане нашли отражение в кораблеподобной форме синагоги Бет Шолом (1956) в Филадельфии, а также в соответствующем оформлении интерьера (ил.23, 24). Архитектор возвел синагогу в конце своей жизни.

По существу, Райт представил грандиозный метаобраз, по касательной скользящий между прошлым, настоящим и будущим. «Неподобная метафора» – так охарактеризовал этот вид творческого подхода к материалу Ч. Дженкс. Образно говоря, «неподобная метафора» осуществляла свое результирующее воздействие благодаря той фигуре силы, которую выше мы именовали очертанием, контуром оперы. Такое восприятие органической архитектуры в полной мере отвечает чистому созерцанию красоты, рожденному в скульптурной и специально подготовленной складке-инсталляции (скажем, остров на реке Тигр), внутри среды, будь она естественной или городской. Впрочем, следует говорить и о намеренном оконтуривании багдадского острова архитектором, контур для него был действительно фигурой силы.

В наше время, например, уже упомянутые Р. Кулхаас, Д. Либескинд, Н. Фостер, Ж. Нувель, Ф. Гери, С. Калатрава, З. Хадид продолжают скульптурный и инсталляционный стиль современной архитектуры, который был отчетливо сформулирован в США Ф.Л. Райтом. Скульптурность является большим стилем и отчетливым дискурсом архи-

¹ Эти слова сказаны Ф.Л. Райтом в интервью для журнала «Архитектура СССР» (1933. № 6). См. об этом более подробно: *J.-L. Cohen, Constructing Wright in Soviet Russia and France // F.L. Wright. Europe and Beyond. Ed. By A. Alofsin. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999. P. 107.*

тектора по отношению к окружающей среде, скульптурность есть явное выражение его понимания пластической силы органической архитектуры. А также скульптурность есть и ярчайшее образное воплощение послевоенной архитектуры; вот слова Оскара Нимейера, приложившего свою гениальную руку к строительству мечетей, из большого интервью мастера для «Курьера ЮНЕСКО»:

«Подобно скульптуре, архитектура требует определенной чувственности и возможности решительно отделиться от окружения»¹.

О постоянно всплывающих исламских значениях оперы исследователями говорится много, но сначала нужно внимательней рассмотреть интерьер. Ф.Л. Райту принадлежат слова: «Пространство, находящееся внутри здания, является истинной ценностью этого здания»². Соответственно, мы переходим к интерьеру багдадской оперы. К нему ведут два проема в оболочке, один из них – метафорическое иносказание пустоты «миндалины», второй проем, вполне органичный для любой постройки, – это вход, расположенный на оси обеих форм. Намеченную в плане ось архитектор прочертил намеренно и издалека в виде разделительной полосы для автотранспорта. Вход в оперу является продолжением моста, соединяющего остров с Багдадом. Один из историков искусства заметил, что план оперы напоминает ему астролябию с кругом, поделенным осью, которая направлена к Мекке³. Круглый и золотого цвета зал оперы должен был быть окружен алебастровыми колоннами, поддерживающими крышу и разбитый на ней сад. На боковых стенах зала архитектором мыслились настенные росписи.

Круглая сцена оперного зала вращается и поделена на две части, видимую и скрытую. Невидимая часть сцены предназначена для смены декораций. В целом Ф.Л. Райт считал еще античное наличие авансцены (*proscenium*) явлением отжившим, он ратовал за единое пространство зрительного зала и пространства действия. Его смущало отсутствие пространственного единства, разделенность зала на две составляющие (*two rooms*), он ратовал за единство пространства зала, объединенного одним потолком. Начиная с балконных рядов и спускаясь вниз к сцене, потолок сцены был криволинейным, выполняя акустические функции. Те же акустические задачи были возложены на внешнее пространство ротонды с колонами, которая располагалась над залом оперы⁴. Как мы

¹ Oscar Niemeyer talks with Edouard Bailby – architect of the capital of Brazil, Brazilia // UNESCO Courier, June, 1992. Далее О. Нимейер говорит, что архитектура является для него плодом воображения, она является ему во сне, во время отдыха на диване, на прогулке.

² Вот сам текст Райта: «The space within that building is the reality of that building».

³ *Siry*. Wright's Baghdad opera house. P. 35.

⁴ *Siry*. Wright's Baghdad opera house. P. 10–11.

можем понять, криволинейность потолка интерьера перекликалась с контуром оболочки. Следовательно, единый и криволинейный контур соответствует оболочке и интерьеру.

Ф.Л. Райт связывает зал оперы с оболочкой, что, таким образом, составляет пластическую непрерывность пространственных зон и форм. Оболочка оперы определенным образом оказывается органичным компонентом зала, а зал оперы своей акустикой, непрерывностью пространства и кривизной потолка является внутренней оболочкой экстерьера. Расположенный в вестибюле зала сад находит свое продолжение во внешнем пространстве всего комплекса, соединяясь с ним выходом, продолжающим входной туннель. Интерьер, таким образом, неотъемлемо равно от природной среды, окружающей оперу, и собственно оболочки. Грандиозное решение, достойное личности архитектора.

Неподобная архитектура

Ф.Л. Райт показал всему архитектурному миру, как можно спроектировать общественное здание, внутренним измерением которого является мечеть. Мечеть, однако, не равна себе, она неподобна по отношению к традиционным архитектурным характеристикам здания, где Бог как таковой встречается с Человеком как таковым. Ибо все не мечеть строил он, целый ряд аспектов позволяет недвусмысленно говорить об авторской позиции, видящей в пластической силе проекта внесакральное обозначение сакральной истории Ирака и мусульманского мира. Не говоря уже о том, что центральная ось здания, ориентированная на Мекку, на самом деле является туннелем, проходящим под оперой, что на верхней кромке плана рядом с осью оперы означено словами самого Ф.Л. Райта «К Мекке». И все-таки наш архитектор не позволял сакральным формам возвыситься над пластикой архитектурного дискурса. Его интересовали другая мера и другой порядок сочетаемости форм и смыслов.

Вот слова Ф.Л. Райта о взаимоотношении традиционных форм мечетей и понимаемых им задач архитектуры в лекции для багдадских архитекторов:

«Возводить сегодня мечети так, как это обычно делалось, было бы выражением слабости – это ошибка. Пытаться строить архитектуру прошлого с помощью новых научных методов было бы неправильным в принципе. В прошлой жизни существовал некий дух, во всем свойственный духу древности, присущий также людям, которые несли его,

и которым этот дух принадлежал. Ложным является представление сегодняшнего дня, которое пытается сохранить прошлые свойства архитектуры, сохранить любой ценой в строительстве для настоящего, которое, впрочем, и есть будущее»¹.

Слова Райта являются ключевыми для нашей книги – не только мечеть, но и любой храм обязан в полной мере соответствовать архитектурным нормам данной эпохи. Сказанное не означает того, что в пластике архитектурного стиля не может, как в зеркале, отразиться прошлое. Даже, казалось бы, неотъемлемые атрибуты храма могут со временем исчезнуть. В архитектурной практике строительства мечети перестали возводить купола, минареты и даже михрабы – ведь для отправления молитвы достаточно стены киблы. Такие мечети продолжают строиться, а имамы и их паства не становятся в меньшей степени мусульманами по сравнению с обитателями тех регионов земного шара, где все перечисленные компоненты классической мечети неизменно присутствуют. Мечеть должна соответствовать архитектурным нормам времени, и Ф.Л. Райт был прав, говоря об этом в багдадской лекции.

Еще во время строительства одной из ранних и лучших построек унитарного Храма в предместьях Чикаго Ф.Л. Райт был озабочен проблемой несоответствия традиционных иконографических форм храмовых зданий по отношению к современным задачам архитектуры. Говоря другими словами, иконография архитектуры в той мере, в которой она интересовала Панофского и Краутхаймера, никак не интересовала Ф.Л. Райта.

В той же степени его заботила необходимость строительства храмов как места встречи Бога и человека, Храм должен быть предназначен для человека, а не только для Бога². Уход архитектора от испытанной средневековой практики возведения храмов был решительным, осознанным и бесповоротным. К примеру, при оформлении внутреннего пространства унитарного Храма Ф.Л. Райт отверг нефную структуру, заменив ее на иное пространственное решение, он заменил дробное молитвенное пространство на свободное, напоминающее зрительный зал (auditorium). Как говорил сам архитектор, свободное пространство помещения должно соответствовать внешнему виду здания: «Let the room inside be the architecture outside»³. Как мы помним, архитектор в ранние годы своего творчества начал создавать собственный вариант архитек-

¹ *Wright*, Talk to Society of Engineers of Baghdad, MS 2401.377 C, P. 7 (ссылка дается по: *Siry*, *Wright's Baghdad opera house*. P. 35). Райт сказал об этом в середине 1957 г., однако до сих пор строят во множестве мечети, но и также храмы различных вероисповеданий, противоречащие его установке.

² *Siry*, *Unitarian Temple*. P. 273.

³ *Siry*, *Unitarian Temple*. P. 273–274, Pl. 21.

турной теологии Храма, что затем он опробовал на строительстве более поздних церквей и синагоги. Среди последних следует отметить здания церкви для Южнофлоридского колледжа (1938), синагоги Бет Шолом (1954) и церкви Благовещения для греческой православной церкви (Пенсильвания, 1956). К этому ряду, безусловно, следует добавить багдадский проект, в котором Райт испытал свои силы в преображении храмовой теологии мечети.

Проект оперы Ф.Л. Райта, согласно вышеприведенным словам о строительстве мечетей, был именно таким опытом по внесакральному освоению сакрального, по освоению «духа» культурной истории Ирака в рамках одного проекта просто-напросто оперы. Весьма удобная для нашего мышления упрощенная формулировка М. Элиаде «сакральное-профаническое» не была принята во внимание Ф.Л. Райтом, даже если он знал об известной книге Элиаде. Он нашел в проекте оперы пространственно-смысловые резервы для метафорического обозначения исторических и сакральных аспектов. В первую очередь центральная ось оперы была строго ориентирована на Мекку, во-вторых, для оформления ротонды над куполом оперы он использовал аллюзию на один из колонных портиков мечети и мавзолея Казимийа на западе Багдада (ил. 25)¹. Таким образом, в профиле купола с ротондой угадывается скрытое цитирование известной исторической постройки, одного из важнейших вероисповедных центров шиитов. Ф.Л. Райт был очарован зданием мавзолея. В нем упокоены два имама (Муса ал-Казим и его внук Мухаммад ал-Таки, там же похоронен известный богослов и поэтолог Ирана по имени Насир ал-Дин Туси) времен Гаруна аль-Рашида, основополагающей фигуры для всего багдадского проекта. Мавзолей обладал особым значением и для королевской семьи Ирака, которая его регулярно посещала, а в целом он являлся символическим памятником для всего хашимитского Багдада². Эти аллюзии архитектор закрепил минаретоподобным шпилем рядом с оперой. Кроме того, по мысли архитектора, опера должна была послужить и местом проведения государственного собрания и совместной молитвы, что вновь указывает на необходимость видеть в проекте оперы также и мечеть. Направление проекта оперы на Каабу было связано, в частности, с возможным использованием зала для заседаний парламента Ирака, что влекло за собой и необходимость молитвенного обращения присутствующих. Ф.Л. Райт твердо осознавал и еще одно: молитва в Исламе

¹ Кроме того, для тех, кто заказал проект оперы и жителей Багдада, мост соединяющий остров с городской набережной, должен олицетворять мост, ведущий к мавзолею Казимийа. Этот мавзолей находится в христианской части окраин Багдада.

² Подробнее обо всем этом см.: *Siry*, *Wright's Baghdad opera house*. P. 12.

всегда была актом внутренней визуализации Всевышнего¹. Внутреннее видение, имажинативная визуализация мусульманина всемерно подчеркивались архитектором конструированием метасакрального пространства рая.

Мы убеждаемся в том, что функция архитектурного проекта претерпевает значительные изменения. Ф.Л. Райт предпринял решительные усилия для того, чтобы проект багдадской оперы перестал оставаться функционально однозначным. Оказывается, что светский проект функционально превосходит себя. Назовем нововведение американского архитектора функционально-семантическим сдвигом. Опера не должна восприниматься как собственно мечеть, однако архитектором было сделано достаточно много для того, чтобы следы мечети явственно ощущались носителями культуры. Это было новое слово в организации пространства «окультурной симметрии» – так Ф.Л. Райт обозначал духовное единение природы и архитектуры². Отчетливый след мечети словно растворялся в единообразном пространстве сада и архитектуры, этот след оставался одним из драгоценных камней в россыпи других топов – смыслов, образов.

Вот еще одно открытие Ф.Л. Райта – иранская архитектура послужила американскому архитектору отчетливым примером растворения здания в пейзаже. В этом направлении и стал мыслить Ф.Л. Райт. Аналогичен по архитектурному мышлению и комплекс Пехлевийского университета в Ширазе, который построил Минору Ямасаки – известный американский архитектор, автор печально знаменитых twin towers в Нью-Йорке³. Подобно Ф.Л. Райту, Минору Ямасаки основывает генеральный план на мультиплицировании сакральной плановой формулы иранцев – это крещатый план дворовых композиций с развитием учебных корпусов по двум осям от них.

Таким образом, на последнем примере мы вновь сталкиваемся с использованием сакральных архитектурных образов и композиций для светских построек. Сакральность из идеологической репрезентации обращается в латентную силу, имманентирующую план и смысл возведенного здания. На повестку дня выдвигается ранее неизвестная

¹ Об этом см. более подробно: *S. Akkash, Cosmology and Architecture in Pre-Modern Islam, an architectural reading of mystical ideas. State University of New York Press, Albany, New York, 2005. P. 195–197.*

² Начало обновленной теологии архитектуры уходит к унитарному Храму, а закрепилось в строительстве церкви во Флориде: *J. Siry. Frank Lloyd Wright's Annie M. Pfeiffer Chapel for Florida Southern College: Modernist Theology and Regional Architecture // The Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 63. No. 4, 2004. P. 504.*

³ *Pahlavi University in Iran by Minoru Yamasaki & Associates, architects & engineers // Art & Architecture, Los Angeles, march 1964. P. 14–16.*

идея – обновленная сакральность, на основе которой воздвигаются вполне светские постройки.

Иначе говоря, Ф.Л. Райтом было сделано все для разработки новой теологии мечети, новых горизонтов сакральности. Мы должны задуматься, следует ли призывы Ф.Л. Райта к выявлению «чистой архитектуры» и «духовного катарсиса» продолжать именовать теологией храмового зодчества. Определенно нет. Налицо и выход за пределы храмовой теологии в безбрежность метафизической архитектуры, где главенствует не символ, а метафора, не теология, а философия¹. Американский зодчий понимал то, что остается тайной за семью печатями для подавляющего большинства европейских и арабских архитекторов второй половины XX – начала XXI в.

Ф.Л. Райт последовательно включал в геометрический проект оперы различные архитектурные идеи прошлого и настоящего. Взаимная включенность разнообразных идей и образов в одну пространственно-геометрическую целостность выводит новые горизонты организации архитектурного объекта. Чистая геометрия круга проекта оперы, словно черная дыра, вбирает в себя всевозможные формы и значения. Сила пластического убеждения преобразует включенные в проект идеи и образы в целостную программу их стирания во имя утверждения чистой архитектуры. Американский архитектор расставляет перцептивную ловушку для тех, кто чересчур прямолинеен в отождествлении отдельного образа и всей целостности проекта оперы.

Ф.Л. Райт использует региональную сакральную топику для организации современного архитектурного образа, метафорически отсылающего к архитектурной практике прошлого Ирака и Багдада. Это не заимствование исторической и культовой формы, а ее преобразование в нечто неподобное ей, другое; что, однако, латентно содержит в себе все не след формы, а метафорический образ формы прошлого.

Архитектор обратился к фигурам метасакрального освоения пространства своего проекта, которые одновременно утверждались и стирались в мышлении тех людей, чья память была в состоянии активизировать присутствие сакральных аспектов целого, и тех, чье воображение предусматривало восприятие целого в целостности всей композиции проекта. Этому фактору в немалой степени способствовало влечение Ф.Л. Райта к непрерывному и корреспондирующему пространству обо-

¹ О метафорическом характере современной архитектуры с обращением к началам немецкого и австрийского искусствознания и архитектурной практики (от Шмарзова, Вельфлина, Ригля до Бруно Таута и Вальтера Гропиуса) см. весьма полезную книгу: *W. Oechslin. Loos, and the road to modern architecture. Cambridge University Press, 2002. P. 84–88, 104–105 и далее.*

лочки и интерьера – принцип, который он провозгласил при строительстве унитарного Храма в дубовом парке близ Чикаго.

В приведенных выше словах архитектора о том, как следует возводить современные мечети, явственно прослеживается стремление утвердить «дух» прошлого и стереть любые следы присутствия традиционных форм. Утверждение и стирание следа форм сакрального было важнейшей задачей Ф.Л. Райта. Стирая следы традиционного, Ф.Л. Райт тем не менее добивался сохранения их «духа» в утверждении нового. Это делалось для выведения пластической силы багдадского проекта оперы и налаживания непрерывности всего ее вещного и смыслового окружения. О дополнительных метафорах, всплывающих в проекте, см. ниже.

Вот почему мы говорим, что проект оперы являлся примером неподобной, метафорической, трассирующей архитектуры. Смысл выражения «трассирующие метафоры» связан с перебивающимся потоком неподобных образов, следы которых оседают не только на поверхности воспринимающей стороны, но могут и пробить оболочку, появляясь в интерьере. Непрерывность внешнего и внутреннего пространств, архитектурная и концептуальная открытость формы в полной мере способствуют оседанию неподобных метафор. Один из таких потоков сменяется другим, и третьим, и четвертым... Все это происходит не последовательно, а одновременно, соответствуя потоку архитектурной мысли современного зодчего. Следы универсального образа Храма соседствуют со следами пластической силы иранской архитектуры, что дополняется латентным образом мечети. Образ в таком случае неподобен, ибо не в состоянии предстать в прежнем значении.

Иконический проект оперы логично назвать образцом и полисемантического опыта, растворенного в архитектурно-геометрической программе целостности, и несостоявшейся постройки. Чтобы добиться равновесия между образами отдельных форм и архитектурной пластикой целого, Ф.Л. Райт использовал фигуры становления, пребывания в пограничном состоянии. «Полумесяц» (crescent-rainbow) пустотной формы над входом в оперу (основная фигура проекта) знаменовал для архитектора возрастающую фазу луны – известный символ Ислама. Пустота, следовательно, не полагая, ее незримо заполняет латентная фигура сакрального происхождения. Это религиозно-исторический образ, конституирующий процесс утверждения новых ценностей и самостирание старых.

Ни одна из форм проекта оперы не подобна самой себе, она органично перетекает в нечто другое, подобно виткам спирали. Опыт Ф.Л. Райта по выковыванию форм чистой архитектуры сопряжен с пре-

одолением противоречий – утверждением ценностей и их стиранием во имя Другого. В результате становление отдельных сакрально-социальных знаков перетекает в целостную пластику Другой, космической архитектуры, геометрическим знаком которой является круг и спираль. Архитектурное сообщество и вся Америка высоко ценили особый дар Ф.Л. Райта быть намного впереди своего времени.

В этой связи можно вспомнить обсуждение возможных проектов (replacement structure) на месте разрушенных 11 сентября 2001 г. башен Международного торгового центра. Архитектор из Чикаго по имени Джим Пауэлл высказал пожелание, чтобы на этом месте было нечто похожее на проекты Ф.Л. Райта¹. Тот был, продолжает Пауэлл, истинным американцем, он опережал свое время, он был архитектурным визионером, и он проектировал небоскребы. В его проектах талантливый архитектор всегда сможет найти нечто такое, что сможет помочь создать мемориальный парк. В качестве примера подобного здания из арсенала Ф.Л. Райта архитектор приводит элегантную офисную постройку Johnson Wax Buildings.

Усилия Ф.Л. Райта вместе с тем были направлены против утверждающей практики коллег по возведению повсюду архитектурных форм коробок. Об этом часто говорил сам архитектор, а одно из его высказываний было приведено выше. Ф.Л. Райт всегда строил другую архитектуру, например, кругло-спиралевидная форма музея Гуггенхайма намеренно противопоставлена прямолинейности окружающих построек². Сам архитектор постоянно утверждал те ценности, которые буквально стирали в пыль все усилия его европейских и американских коллег, строящих небоскребы и прочие безрадостные постройки³.

¹ Мы приводим электронный адрес собранных высказываний американских архитекторов на эту тему в журнале «Architectural Record» в 2002 г.: <http://archrecord.construction.com/opinions/forums/wtcProposals-A.asp>

² См. об этом: *Siry*. Wright's Baghdad opera house. P. 10. Вторая храмовая постройка архитектора была возведена во Флориде перед Второй мировой войной: *J. Siry*. Frank Lloyd Wright's Annie M. Pfeiffer Chapel for Florida Southern College: Modernist Theology and Regional Architecture // The Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 63, No. 4, 2004. Как мы теперь понимаем, Райт разработал собственную идею для строительства целого ряда храмовых зданий.

³ Резонно задать вопрос, в чем отличие Райта от современной архитектуры? Райт наверняка не принял бы таких понятий, как необычное, аномальное «uncanny», к чему ведет хорошо усвоенная техника невозможности или плохого освоения пространства. Эстетика Ф.Л. Райта является последним из великих пристанищ классической красоты, согласия с окружающей средой. Как известно, агорафобия или клаустрофобия стали неотъемлемыми чертами современного большого города. Появились архитекторы, которые с помощью философов обнаружили архитектурный язык и дискурс для ориентации в таких городах посредством нового восприятия формы, стиля, образа (см. об этом: Bart Van der Straeten. The Uncanny and the Architecture of Deconstruction // Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative // <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/uncanny.html>).

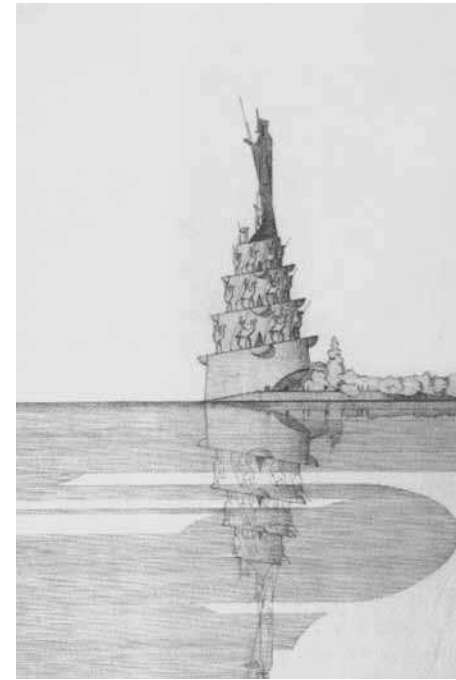
Наконец, должно задаться вопросом, что такое неподобное цитирование в архитектурном мышлении Ф.Л. Райта? Он откровенно провозглашает органичную, но отчетливо не репрезентированную связь проекта оперы с иранским средневековым зодчеством. Мы не можем однозначно, с твердостью проследить исторические следы воздействия иранской архитектуры только по одной причине: как мы помним, перед утверждением указанной позиции Ф.Л. Райт прежде снимает ее. Ведь реальное и концептуальное сочетание архитектуры и сада встречается во многих культурах.

И все же принципы органики, которые укрепили его идеи именно в Иране, в полной мере и порядке прослеживаются в комбинировании архитектуры и окружающего сада. Аналогичная картина наблюдается и в проекте университета, задуманном в том же ключе, что и опера. Безусловно, сознательное обращение к наиболее общим, отвлеченным от конкретной формы архитектурным идеям из других культурных традиций есть также один из видов цитирования – неподобное цитирование. Такой вид цитирования облачен в фигуру резонирующей метафоры, воспринимающей в другом объекте не его форму, а абстрактную идею-образ, которая входит в обновленную пространственную упаковку. Вот почему исследователи по поэтике современной архитектуры отмечают: «Архитектуре надлежит сделать еще один шаг вслед за выявлением поэтического образа»¹.

В необходимых случаях Ф.Л. Райт переносит акцент еще и на библейский образ рая, что не должно затемнять картины. Напротив, мы видим, что архитектор создает проект самого высокого метафизического накала, где есть место всему: и иранской архитектуре, и библейскому Эдему. Быть может, он знал, что райские мотивы и ангеология были заимствованы древними евреями из древнеиранских источников. Повторим еще раз, Ф.Л. Райт был подготовлен к началу багдадского проекта весьма солидно, он много читал, получал необходимые консультации у специалистов по истории и культуре Ирака, тщательно изучил собрание национального музея.

Что мы можем вынести из сказанного? Ф.Л. Райт, опережая свое время, предпринял небывалый опыт – он стянул прошлое и настоящее своего багдадского проекта в одну горизонтальную плоскость. Отныне прошлое, настоящее и будущее располагались не по вертикальной оси, а по горизонтальной. Прошлое отныне не есть нечто далекое и недостижимое, напротив, между прошлым и настоящим один шаг, они находятся в пределах ближайшей видимости.

¹ Leon van Schaik. Poetics in Architecture // Architectural Design, vol. 72. N. 2, March 2002. P. 73.



9. Гарун аль-Рашид, скульптурная композиция. Проект оперы для Багдада. Ирак. 1957 г. Архитектор Ф.Л. Райт

Одно из предложений Ф.Л. Райта состояло в том, чтобы поместить скульптуру Гаруна аль-Рашида на спиралевидный минарет Мальвия. Его предложение было отвергнуто. Однако отказаться от скульптуры Гаруна аль-Рашида было выше сил архитектора. Он помещает ее на край острова, напротив здания оперы на спиралевидный постамент, должный указать на знаменитый минарет Мальвия (847) из столичного аббасидского города Самарры (ил. 25). Спираль не покидает воображения архитектора в этом и последующих проектах.

Причина заинтересованности Ф.Л. Райта в личности пятого халифа династии Аббасидов довольно проста, герой «Тысячи и одной ночи» не мог не войти в русло построений оперы как культурного центра в Багдаде –

столице прославленного халифа¹. Американский архитектор говорил багдадским слушателям, что он один из многих, кто подвергнут воздействию Гаруна аль-Рашида посредством сказок «Тысячи и одной ночи»; он сердцем знает почти каждую сказку цикла, так же как он знал их в детстве². Еще раз подчеркнем, исламский компонент проекта багдадской оперы весьма существен, в нем находится место и мечети, но мечети, преобразенной в современную Ф.Л. Райту и метафоричную архитектурную пластику.

Современные нам мечети охотно используют классические мотивы из архитектуры исламского прошлого, а в частности, спиралевидные башни. В 1988 г. была построена соборная мечеть (архитекторы А.М. Брага, Х.П. Консейсао) в Лиссабоне (ил. 27), минарет которой отчетливо и

¹ Гарун аль-Рашид был третьим сыном основателя Багдада халифа ал-Махди. С юношества он участвовал в военных действиях, известны его блистательные воинские и полководческие качества. Существуют основания говорить о золотом веке правления Гаруна аль-Рашида. Известны также его военные кампании против Византии.

² Siry. Wright's Baghdad opera house. P. 11.

вновь указывает на классические минареты Самарры и минарет в мечети Ибн Тулуна в Каире (ил. 28). Мечеть богато убрана поливной керамикой высокого качества, за изготовление изразцовых плиток взялся Иран с его знаменитыми мастерами керамистами. Секреты изготовления поливы не были утрачены в Иране, в отличие от Средней Азии, потерявшей в советское время не только эти секреты, но и многие памятники.

В 2012 г. в Тайчанге (Китай) архитектором Стивеном Вангом строится буддийский монастырь с явным обращением к исламским спиральным минаретам и одновременно к идее спиралевидных построек Ф.Л. Райта (ил. 29). И вновь – в современной архитектурной теории и практике для возведения храмовых построек годятся любые известные формы даже из иных религиозных традиций.

Выше мы писали о продуцировании резервных пространств, в которые вмещались порою противоречащие друг другу образы и идеи. Иначе говоря, любой зритель в состоянии обнаружить в целостной структуре проекта оперы то, что архитектор вовсе не собирался скрывать и что влекло за собой раскрытие все новых и новых пространственных горизонтов. Гений Ф.Л. Райта предвидел дальнейшую эволюцию архитектурной мысли, а в первую очередь фрактальность построек, множественность значений и пространственных зон. Подробнее об этом см. в разделе о границах архитектурного цитирования.

Прежде чем закончить наш рассказ о богатстве образной структуры багдадской оперы Ф.Л. Райта, обратимся к еще одному суждению Ч. Дженкса. Он предлагает подумать о разработке иконографии современной архитектуры. Вслед за этим он вводит первое и важнейшее определение новой архитектуры: «mixed metaphor» – комбинированная метафора, присущая выдающимся зданиям современности¹. Смысл этого выражения состоит в трассирующем соположении различных метафор в именном, конструктивном и средовом восприятии целостности постройки. Метафоры архитектора, подобно небесным телам, сталкиваются и тут же разлетаются, чтобы позволить зрителю насладиться как одной из таких метафор, так и частичной или целостной совокупностью метафорического ряда, запущенного на орбиту проекта самим архитектором.

Величие Ф.Л. Райта состоит в том, что он первым из современных зодчих разработал систему взаимопересекающихся метафор в архитектурном целом. «Контекстуальный посыл» в багдадском проекте оперы

¹ Jencks. Iconic Building. P. 9, где автор говорит: «Комбинированная метафора в полной мере типична для иконичных построек, и она делает архитектора либо гением, либо глупцом». Это выражение Дженкс заимствует у Панофского.

состоит вовсе не в упрощенной игре переднего плана и фона¹, а во много более изощренной и предсемантической упорядоченности внутренне-го и внешнего дискурсов. Мера и порядок внутреннего дискурса органической архитектуры основан на взаимоотношении средневекового иранского зодчества и окружающего сада. Ф.Л. Райт хорошо знал историческую географию региона и понимал значение древнего и средневекового Ирана для Ирака. Внешний дискурс построен на использовании действительно узнаваемых и немаловажных образов из разных сфер сакральной истории авраамических религий, а также архитектуры Ислама и Ирака, что в целом создает непрерывность другого порядка по сравнению с внутренним дискурсом. Например, в предполагаемом саду, который расположен сразу за оперой, на кровле двух киосков помещены две скульптуры Адама и Евы. В то время как иранский сад представляет собой дискурсивную непрерывность собственно иранского прошлого, ахеменидского, сасанидского и средневекового времени.

В силу усложненности архитектурной риторики, постоянного сочетания разнообразных силовых полей нетрудно понять, что семантической стратегией целого багдадского проекта является не просто скрещение метафор. Основной задачей архитектора явилось создание проекта, основанного на непрерывном и целостном силовом поле взаимодействующих метафор. Весь проект представлял собой внушительное силовое поле, обладающее сверхординарной гравитацией. Никто после Ф.Л. Райта не смог промыслить, а тем более построить столь значимый и продуманный проект. Он не только избрал исторические горизонты цитирования, но и сознательно абстрагировался от них, дабы создать проект метаархитектуры, т.е. возвыситься над прошлым и настоящим. Несомненно, он зрел в будущее метафорического зодчества неопределенных значений, где пустота и буквальная вытканность архитектурной материи стоят рядом, образуя две взаимодополняющие фигуры силы.

Именно Ф.Л. Райт проложил путь к пониманию того, что сейчас Ч. Дженкс называет mixed metaphor. Мало того, он же первым понял, что такое неподобная метафора и что современная архитектура обязана учитывать уроки прошлого, но непременно неподобно. Так он поступил с готической архитектурой в церкви Южнофлоридского колледжа и с иранской архитектурой в багдадском проекте оперы.

Проект багдадской оперы нелегко пересказать во всей полноте его метафорической структуры. Концептуальная «непередаваемость»

¹ См. об этом: D. Keeble. Interpretive representation: A relevance-theoretic analysis of the opening paragraph of Carlyle's Chartism // Journal of Literary Semantics, vol. 34, 2005. P. 42.

(intransmissibility) хорошей поэзии, живописи и архитектуры не позволяет вербализовать их внутренний и внешний строй только потому, что в полной мере описать метафору нельзя. Ее можно уловить, схватить и тут же упустить, ибо она не подобна ни одному из значений. Даже когда архитектура принципиально вербализована, в ней всегда сохраняется сила пластического убеждения, не позволяющая расчленивать целостность ее оболочки и интерьера на отдельные и доминантные значения. У хорошей архитектуры неизменно присутствует презумпция абстрагированной и непрерывной пластики, разрешительной силой которой является явная или латентная форма, гештальтирующая целостность построек, непрерывную игру фигур силы контура, формы, цвета и конструкции¹.

Ниже мы представляем два экскурса в область иконографии архитектуры Ф.Л. Райта и тех проблем, которые были подняты его проектом в Багдаде. Первый экскурс будет прямо связан с багдадским проектом нашего архитектора. Второй же близок к архитектурным размышлениям Ф.Л. Райта.

Знаки сбывшегося. Иконографические аллюзии

Давно следовало задать вопрос о происхождении иконографической структуры багдадского проекта. Разработал ли ее Ф.Л. Райт сам или подметил двухчастную структуру где-либо еще. Эти вопросы должны настроить читателя на решение и еще одной проблемы – когда мы видим, что современная архитектура изменяет традиционную, привычную нам структуру построек, понимаем одно: иконография архитектуры более не властвует в среде зодчих-постмодернистов. Но не таков был Ф.Л. Райт или Л. Кан, о котором речь еще пойдет впереди. Два американских архитектора, два титана мысли были одними из последних, кто знал, что такое иконография архитектуры.

Генотип Храма

В самом начале этого раздела мы обещали рассказать о причинах изменения формы сдвоенной фигуры квадратов в круглом плане Багдада на сдвоенную фигуру двух пересекающихся кругов

¹ Об одном из таких примеров в отечественном искусствознании см.: *Седов В.В.* Архитектура Рашки: групповой портрет дальних родственников: К феноменологии внутреннего пространства византийских храмов // Искусствознание. 2007. № 1–2.

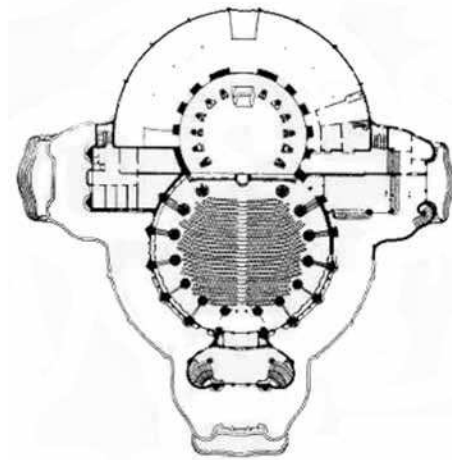
в плане «Большого Багдада» Ф.Л. Райта. Все, что мы будем говорить ниже, будет иметь отношение исключительно к архитектурной иконографии внутрисложенной мечети в проекте великого американского архитектора. Наша задача состоит в понимании истоков сдвоенной формы пересекающихся кругов.

Молодой Ф.Л. Райт дружил с архитектором по имени В.Б. Гриффин (Walter Burley Griffin¹) (1876–1937), последний помогал будущей звезде американской архитектуры строить храм в дубовой роще в предместьях Чикаго. Об этой постройке мы говорили выше. Гриффин выиграл конкурс по составлению плана Канберры и успешно осуществил его в 1913 г. Запомним этот год, ибо он окажется для нашего исследования истоков композиционной схемы багдадской оперы весьма немаловажным. Одной из особенностей проекта является присутствие нескольких пар пересекающихся кругов, что должно нас насторожить, ведь багдадский проект Райта основывался именно на пересечении двух окружностей. Мало того, идея Гриффина состояла в строительстве города-сада, что, как мы помним, явилось знаменательным мотивом для багдадского проекта Райта. Известно также, что Гриффин был антропософом, что является еще одним знаменательным фактом для нашего исследования. Как мы уже знаем, такого рода идеи не могли не отразиться на внутреннем мире Ф.Л. Райта, столь склонного к восприятию мистических учений. Об этом мы также подробно говорили выше. Насколько сильно пристрастие Ф.Л. Райта к сакральным формам, мы еще раз увидим на одном примере, прямо или косвенно повлиявшем на формирование плановой структуры в проекте багдадской оперы.

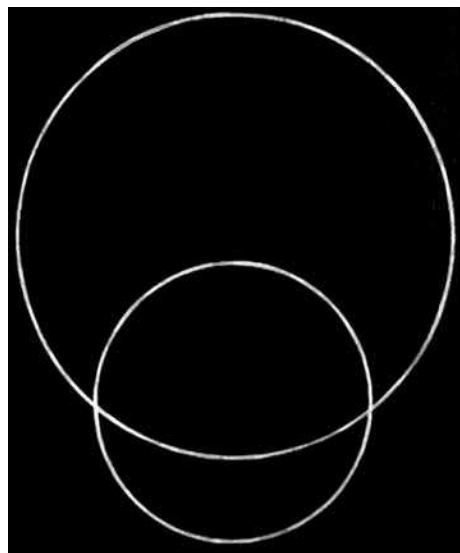
Именно таковой была и иконографическая схема первого антропософского храма Гётеанума в Дорнахе (Швейцария), построенного в 1913 г.² В плане Гётеанум представлял собой пересечение двух кругов – большого и малого. Каждый из кругов перекрывался куполом, малый купол приходился на Святой Святых Гётеанума, а большой купол – на его прямоугольное святилище. Штайнер хорошо знал математику и, конечно же, был осведомлен о теории множеств, которой за-

¹ Гриффин был помощником Ф.Л. Райта и весьма грамотным архитектором. В отличие от Райта он разрабатывал вертикальное измерение пространства, предпочитая более простые формы и композиции. С 1935 по 1937 г. он жил и работал в Индии.

² См. сайт антропософов с фотографиями первого и второго храмов: <http://www.anthroposophie.fr/saf-goet.php>. На другом сайте рассказывается, что такое гётеанизм (le goethéanisme), смысл которого состоит в «поисках связи со смыслом» (<http://www.esprit-du-temps.com/textes-en-ligne/39-le-goetheanisme>). Таким образом, можно полагать, что композиционная схема Гётеанума является иконографией смысла, и, быть может, по этой причине архитектурная иконография храма находит свое множественное воспроизведение в разных постройках.



Гётеанум. I храм антропософов в Дорнахе, Швейцария. 1913. Архитектурный проект Р. Штайнер



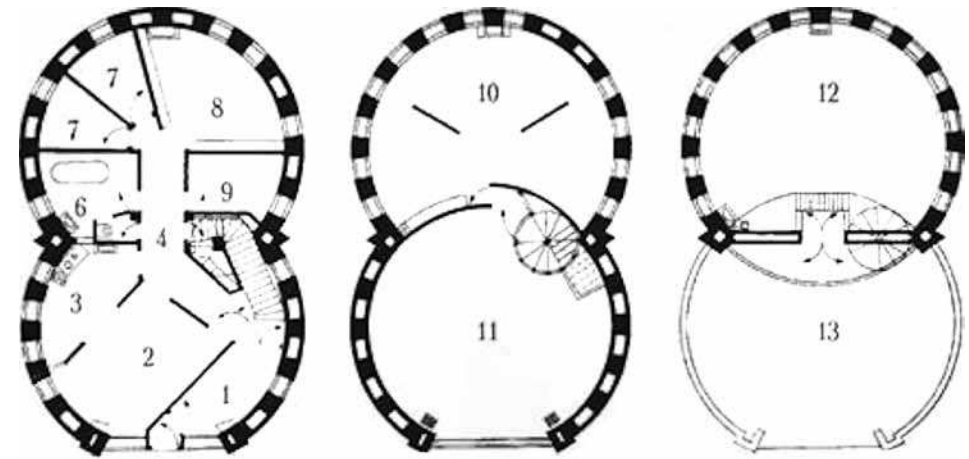
А. Родченко. Конструкция 127. Два круга. 1920-е

нимались не только собственно математики, но и философы (например, Бертран Рассел). Расселу принадлежит и характеристика математико-философского множества: «Множество есть совокупность различных элементов, мыслимая как единое целое». Таким образом, пересечение двух кругов является классическим примером множества, переведенного Штайнером в сферу архитектуры.

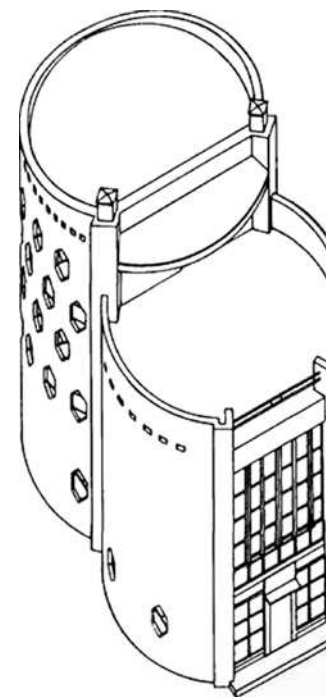
Кроме того, что Ф.Л. Райт знал о первом же Гётеануме от Гриффина, известен также факт посещения им антропософского Храма¹. О парадоксальной возможности соположить два имени – Рудольфа Штайнера и Ф.Л. Райта – можно также по фигуре венгерского архитектора, представителя органического зодчества Имре Маковца. Он был известен своей приверженностью к архитектурным идеям антропософов, к учению Р. Штайнера. Маковец называл Штайнера и Ф.Л. Райта своими учителями.

Известно, что в строительстве первого и второго Гётеанума принимали участие русские художники, поэты, писатели, включая Андрея Белого. Еще одним поклонником идей Штайнера был Александр Родченко. В его абстрактных композициях с использованием пересекающихся кругов

¹ Fäth R.J. Rudolf Steiner Design. Spiritueller Funktionalismus Kunst. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie an der Universität Konstanz. 2004. S. 19.



Дом К. Мельникова на Арбате. Москва, Россия. 1927–1930 гг. Архитектор К.С. Мельников. План



мы угадываем отвлеченный план Гётеанума. Надо думать, Родченко знал, что делал. Со Штайнером был связан и Кандинский, художник посещал его лекции, читал его книги. Известно, что Родченко одно время жил в доме Кандинского в Москве, о чем рассказал нам академик Д.В. Сарабьянов.

Известна также творческая связь Родченко с Константином Мельниковым, на международной парижской выставке декоративных искусств в 1925 г. они работали вместе. Мельников строил свой знаменитый павильон, а Родченко занимался его интерьером. Их сотрудничество продолжалось и позднее. Когда Мельников строит в 1927–1929 гг. на Арбате свой дом, основанный на знакомом нам плане с двумя пересекающимися кругами, мы не должны удивляться такому совпадению. Содружество двух творческих личностей не исключало их взаимовлияния.

Не утихают споры о том, что родилось раньше – храм или дом. Как мы видели, плановая основа Храма рождается первой, только за ней следует план Мельникова. Неважно, что советский архитектор воспринял этот план через вторые руки. Много существеннее другое: Дом

наследует Храму, Дом воспроизводит плановую структуру Храма – в данном случае это храм антропософов.

Итак, откуда Ф.Л. Райт мог заимствовать план Гётеанума? Ответ одновременно прост и сложен. Прежде всего подозрение падает на архитектора Гриффина и осведомленность в идеях антропософов, идеи которых были весьма популярны по обе стороны Атлантического океана. С другой стороны, нельзя исключать и воздействия Мельникова на Ф.Л. Райта, последний не мог не знать план его дома на Арбате. Творчество советского архитектора было хорошо известно на Западе, он привлек внимание многих своим павильоном в Париже.

Существует еще один возможный источник, очень хорошо знакомый нашему архитектору. Известный Ф.Л. Райту и всей Америке выдающийся изобретатель и архитектор Ричард Бакминстер Фуллер. Некоторые идеи Фуллера были подхвачены Ф.Л. Райтом и использованы в работе¹.

В частности, в рамках корпорации Dymaxion House Баки Фуллер в конце 1920-х – начале 1940-х гг. приступил к изготовлению трехколесных машин и домов². Был построен только один дом в 1927 г. в Чикаго, который в плане был составлен из двух соприкасающихся кругов. Дом был построен из алюминиевых деталей фабричного производства на одной опоре. В качестве прототипа Фуллер избрал сибирский чум. Самое интересное состоит в том, что Фуллер был антропософом. Можно потому легко представить себе возможный источник для плана дома Фуллера и его формы. Это вновь Храм Гётеанум в Дорнахе.

Точного ответа о происхождении идеи плана для проекта багдадской оперы у нас нет. Однако мы располагаем достаточно вескими соображениями для того, чтобы говорить определенно: план оперы Ф.Л. Райта является несомненной аллюзией на хорошо известный храм антропософов, Гётеанум. Мы говорили, что Ф.Л. Райт строил не мечеть, но многое было сделано для того, чтобы заказчик был уверен в латентном присутствии мечети в упаковке оперы. В плане багдадской оперы было изначально заложено храмовое начало. Нет ничего предосудительного, когда для плана оперы/мечети американский архитектор обращается к плану антропософского храма.

Следует сказать еще раз: Ф.Л. Райт создает проект нового типа сакральной постройки, новый тип мечети. Именно поэтому он обраща-

¹ *Levin*. Frank Lloyd Wright, P. 476, сноска 39, 503, сноска 24.

² Английский архитектор Норман Фостер был знаком с уже пожилым Фуллером и очень горячо воспринял его идею изобретения машины с небольшим, но емким мотором, позволяющим развивать невиданную скорость.

ется к храмовому плану, архитектор институционализирует свой замысел. Здание оперы, если бы оно было построено, было полностью готово для обращения его в мечеть. Латентное присутствие мечети в оперном здании не скрывалось Ф.Л. Райтом. Однако существует и еще один немаловажный аспект самого факта возникновения этого плана и собственно пластической структуры оперы. В багдадском проекте оперы отсутствует семантическая программа целого, с самого начала в проекте превалирует единый пространственный и вневременной концептуальный образ сада. Сказанное не может отменить всего сказанного выше об архитектурном цитировании. Тактически выверенные шаги архитектора по цитированию архитектурных образов не в состоянии воздействовать на асемантическую концепцию целого.

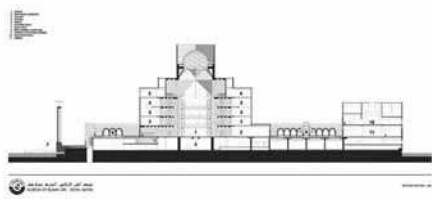
Наши наблюдения настойчиво требуют выводов и масштабных обобщений. Во введении уже было сказано, что современной архитектуре мечети присуща сингулярность, особенность, единичность. В отличие от средневековой архитектуры, современная мечеть, если она продумывается и возводится серьезным архитектором, следует другой логике мысли, иным принципам отношения к традиции и будущему, нежели это было в Средние века.

Сказанное в полной мере касается и некультовых зданий, например музеев. Архитектор из США И.М. Пей в строительстве музея (2008) в Дохе (Катар) использовал набор архитектурно-дизайнерских приемов и стилизаций из средневековой культуры Ислама от Кордовы до Самарканда¹. Пей в современной архитектурной практике выделяется особым устремлением органично совместить прошлое и современное². Частность остается привычной для традиционного исламского мышления частностью, создавая, однако, уникальный архитектурный образ современного музея. Пей внимательно изучил весь ближневосточный регион, включая и Египет. В Каире он увидел фонтан для омовения в мечети Ибн Тулуна (ил. 30).

Композиция купольной постройки над фонтаном оказалась знаменательной и для здания исламского музея в Дохе (ил. 31). Архитектурное цитирование как метод, объединяющий память и воображение, в руках у Пейя оказался чрезвычайно действенным и, без сомнения, творческим.

¹ *P. Deit., I.M. Pei* pairs Islamic tradition with monumental modernism in the Museum of Islamic Art in Doha for an opulent collection of art and artifacts // *Architectural Record*, August, v. 197, No.8, 2009. P. 65. Когда архитектор приступил к строительству музея, ему исполнился 91 год.

² См. об этом специально на примере катарского музей: *L.Ch. Slavicek. I.M. Pei*. Chelsea House books, New York, 2010. P. 104–106.



Музей исламского искусства. Доха, Катар. 2008. Архитектор И.М. Пей. Разрез

Этому же архитектору принадлежит известный многим комплекс пирамид в Лувре, о котором мы вкратце говорили в первой главе. Все чаще и чаще современные архитекторы обращаются к конкретным и абстрагированным формам архитектуры далекого прошлого. Чаще всего эти формы имеют прямое отношение к храмовой архитектуре прошлого.

Привычное для всех историков архитектуры и архитекторов отношение оригинала и копии для Ф.Л. Райта продолжает оставаться актуальным, но только для того, чтобы восприятие его неподобной архитектуры не казалось столь противоречащим известным установкам о необходимости следовать предписаниям. Ф.Л. Райт и сам часто использовал повторяющиеся архитектурные мотивы, которые, однако, служили для создания неподобной целостности архитектурного объекта.

Для Багдада Ф.Л. Райт создает в своем роде единичное, особенное, уникальное пространство, заполненное столь же непривычными для современной ему архитектурной практики объектами. Это пространство характеризуется очевидной нестабильностью разнородных элементов целого, которые архитектор намеренно не сводит к общему знаменателю¹. Проект Багдадской оперы – это совмещение узнаваемых элементов частности и абстрагирования целого. И дело вовсе не в том, что американский архитектор использовал отвлеченные элементы иранской орнаментальной и архитектурной образности, а в умелом использовании известных образов для нужд создания сингулярного проекта. В другой связи Жак Деррида в предисловии к книге Ф. Лаку-Лабарта сказал так: «Слово “сингулярность” должно привести нас к мысли о новизне»². Тезоретическая и методологическая экспозиция Ф.Л. Райта может быть проиллюстрирована словами Жана Нувеля из названной выше книги:

«Искомая нами проблема возможности изложения предваряющего концепта или идеи ведется согласно особой стратегии. Она либо побуждает к действиям, либо способна обнаружить и полярные перцеп-

¹ Таким образом продолжается мысль ведущих архитекторов и философов современности: J. Baudrillard, J. Nouvel. *The singular objects of architecture*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002. P. 4. Французское название книги (*Les objets singuliers: Architecture et philosophie*) много точнее сообразуется с текстом книги, нежели его английский вариант.

² Ph. Lacoue-Labarthe. *Typography: mimesis, philosophy, politics*. Harvard University Press, London, 1989. P. 2.

ции. Вместе они, взаимодействуя между собой, выявляют некую мысль. Соответственно, мы имеем дело с плодом воображения, с неизвестным, с риском. Выявленная нами мысль, если мы продолжим постигать происходящее, может оказаться и локусом тайны. В таком случае, принимая это обстоятельство, мы формулируем определенные вещи, которые мы не в состоянии контролировать, фатальные, неуправляемые вещи. Соответственно, мы вынуждены искать компромисс между тем, что мы контролируем, и тем, что провоцируем. И все это также указывает на то, что интересует Вас (т. е. Бодрийера. – *III.III.*), – это концепт иллюзии»¹.

Безусловно, книга Бодрийера и Нувеля понравилась бы Ф.Л. Райту, и в особенности одна из центральных идей книги о том, что «удачным проектом следует считать тот, который превосходит свою реальность» (Ж. Нувель)². В таком проекте реальность нашего мира и радикализм иллюзии сталкиваются лицом к лицу. Мы отчетливо понимаем, что эта идея удалась сполна – архитектурные реалии, отсылающие к вполне узнаваемой исторической реальности (иранской архитектуре и героям сказок «1001 ночи»), наталкиваются на радикализм райтовской иллюзии.

Итак, обращение к привычным для слуха историков искусства словам «композиция» или «архитектурная иконография» в нашем случае не способно раскрыть полноты описанного выше процесса воздействия архитектурных идей Штайнера на последующее зодчество и искусство. В целях уточнения терминологического корпуса нашего исследования мы вводим известное выражение «геном»³, взятое в категориальном смысле, и формально заимствованное из терминологического багажа биологии⁴. О причине введения столь неожиданного термина в наш дискурс мы и расскажем.

¹ Baudrillard, Nouvel. *The singular objects*. P. 5.

² Baudrillard, Nouvel. *The singular objects*. P. 6.

³ Мы говорим не «генотип», а «геном» по следующей причине – для нас представляется важным то, что смысл терминологического выражения «геном» различается с генотипом. Геном является генетической характеристикой вида в целом, а не отдельной особи. В нашем случае категоризирующее выражение «геном» имеет отношение к архитектуре как виду творческой деятельности человека; а также, в частности, цепи архитектурных трансформаций, которые иначе именуется архитектурной иконографией. Существует геном человека, геном ирландца и т. п., но всегда генотип отдельного человека, будь он ирландцем или шотландцем.

⁴ Мы отсылаем к мысли нашего великого соотечественника В.И. Вернадского: «Человек, несомненно, неразрывно связан с живым веществом, с совокупностью организмов, одновременно с ним существующих или существовавших до него. Прежде всего он связан с ними своим происхождением. Как бы далеко мы ни углубились в прошлое, мы можем быть уверенными, что встретим в нем живые поколения, несомненно генетически связанные одни с другими» (Автотрофность человечества // Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г. Семенов, А.Г. Гачевой. М.: Педагогика-Пресс, 1993. С. 136).

Первенство в обращении к проблемам генетики архитектурных форм принадлежит не нам. Например, известнейший историк и теоретик современной архитектуры В. Кёртис в книге, посвященной архитектуре мусульман, пишет:

«Дабы понять, почему происходит то или другое, отчего возникают формы, мы тем самым вовлекаемся в то, что я называю проблемой генетики формы»¹.

Для нас важно, что термины «геном» и «генотип» работают с наследственной информацией. Мы убеждены в том, что в деле изучения архитектуры, кроме дескриптивной иконографии архитектуры, должно существовать направление, которое призвано изучать архитектуру как часть и целостность одновременно. Выше мы говорили о силе пластического убеждения оболочки да и в целом всего багдадского проекта оперы, эта сила не может подлежать процедуре архитектурной иконографии, где центральное место занимает пара прототип и копия. Ведь когда реальность вынуждена уступить иллюзии, в этот момент изменяется модус видения, мы начинаем видеть иначе. Мы видим уже не взаимоотношения между архитектурным образцом и его копией, не логоцентричное сопровождение проекта, а нечто иное, не связанное исключительно и прямо с оглядкой на прошлое.

Итак, должно быть отклонено все, что бросает архитектуру в пучину бесконечных уподоблений, в ней должно оставаться то, что идентифицирует ее возможность оставаться именно архитектурой. Иначе говоря, мы отказываемся от прежней идеи иконографии архитектуры с тем, чтобы обнаружить «в ментальном пространстве» старой идеи новый концепт и новую форму².

Будущее копии не может бесконечно питаться прототипом прошлого только потому, что прошлое и будущее сосуществуют в одном непрерывном пространственном измерении, подобном проекту Ф.Л. Райта, который очень хорошо понимал сказанное и даже проговаривал³. Он приравнивает прошлое и настоящее (*amounts to now*). Когда прошлое, настоящее и будущее находятся в одном непрерывном пространствен-

¹ Статья В. Кёртиса находится в разделе «On Creativity, Imagination, and the Design Process» // *Space for Freedom. The Search Architectural Excellence in Muslim Societies*. Ed. I. Serageldin. The Aga Khan Award for Architecture, 1989. P. 233.

² Об этом сказал Бодрийяр: *Baudrillard, Nouvel*. The singular objects. P. 14–15. Здесь же следует вспомнить попытку модернизировать иконологию Панофского и Гомбриха со стороны английского теоретика архитектуры Митчелла: *W.J. Thomas Mitchell*. *Iconology: image, text, ideology*. The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

³ Marefa. Wright's Baghdad. P. 195–196. Ф.Л. Райт сказал об этом в связи с подготовкой к проекту оперы в Багдаде.

ном измерении, нет речи о прототипе и копии, следует думать о единой силе прошлого, настоящего и будущего. Следует думать о порождающей силе прошлого.

Воплощением этой силы является архитектурный геном, носящий в себе наследственную информацию и передающий ее по цепочке в будущее. Что такое архитектурный геном? Это есть, как показал Ф.Л. Райт, совокупность новой идеи и уже знакомой формы. Сочетание новой идеи и известной формы приводит к появлению нового образа и нового архитектурного дискурса.

О генотипе в архитектуре Храма имеет смысл говорить только при одном условии: Храм должен всегда оставаться развивающимся и порождающим (Н. Хомский) организмом, это касается его внешней формы, а также особенностей пространства интерьера. Если генотип в онтогенезе функционирует как изменчивая подвижная система, то архитектурный генотип в полной мере причастен к становлению также подвижной структурной и пластической архитектурной системы. Это не просто иконография архитектуры, оперирующая отдельными формами и их блоками, а структурно-пластическая целостность, о чем также говорил Ф.Л. Райт (см. выше). Архитектурный генотип является порождением биосферы и ноосферы, именно поэтому возникают теории органической архитектуры, а также теснейшей связи архитектуры и окружающей природной среды (ср. с идеей *Green Architecture*).

Границы архитектурного цитирования

Мы возвращаемся к выдвинутому нами концепту «архитектурного цитирования». Не только Ф.Л. Райту, но и многим иконичным архитекторам и иконичной архитектуре в полной мере свойственно обращаться к архитектурным источникам, дабы внедрить их в ткань своей постройки. Формулируя задачи новой иконографии архитектуры, Ч. Дженкс пишет о «взаимно пересеченном кодировании», «мультикодировании» архитектурного объекта. Все это полагается на состояние культурного многообразия¹.

Действительно, мы вновь убеждаемся в том, что общепринятая иконография архитектуры должна быть модернизирована, изменена с учетом нового подхода и к собственно архитектурному объекту, и к архитектурной среде. Творческая натура архитектора, а тем более если она

¹ *Ch. Jencks, Towards an Iconography of the Present // Theories and Manifestoes*. P. 366–368.

еще и индивидуальна, как у Ф.Л. Райта, не позволяет ему слепо подражать далекой или современной ему архитектуре. Большие архитекторы никогда не подражают, они открыто, подчеркнуто цитируют ту или иную архитектурную мысль, воплощенную в форме. Архитектурное цитирование становится органичной частью проектной целостности, когда часть всегда сохраняет в себе следы целого¹. Еще раз напомним вышеприведенные слова Ф.Л. Райта о том, что отныне следует говорить об отсутствии композиции и наличии целостности.

Итак, результатом инсталляции некоего архитектурного объекта в целостность воспринимающей стороны является его визуализация. Когда визуализированная инсталляция совершается механически, мы вольны говорить о слепом копировании и даже бездумном заимствовании. В том же случае, когда визуализированная инсталляция оказывается еще и концептуальной, т. е. непременно новой, мы понимаем, что имеем дело не с уподоблением, а с архитектурным цитированием. И еще раз: архитектурное цитирование всегда концептуально, оно миметично как «мощнейшее риторическое орудие»².

Паоло Портогезе

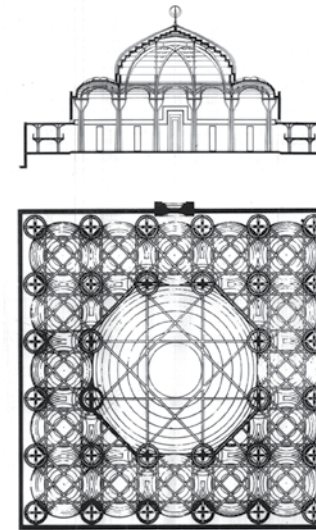
Еще одним и далеко немаловажным примером сказанному о концептуальном цитировании должна послужить известная «Соборная мечеть и исламский культурный центр» в Риме (1984), построенная Паоло Портогезе³. В 1970-х гг. архитектор проявляет заметную активность в строительстве различных объектов на мусульманском Востоке – высотное здание в Бейруте (Verdun Centre), здание аэропорта в Хартуме, королевское здание в Аммане. Итальянский зодчий является знатоком классической архитектуры Возрождения, он проявил себя на профессорском поприще, читая в университетах курсы истории искусства⁴.

¹ Теоретически проблема целостности и соответствия части целому была разработана лидерами ОПОЯЗа, в первую очередь Ю. Тыняновым. Вот его слова: «Вырывать из системы отдельные элементы и соотносить их вне системы, т. е. без их конструктивной функции, с подобным рядом других систем неправильно» (Тынянов Ю. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. М.: Кино; Наука, 1977. С. 273).

² B. Fuchs. Mimesis and Empire. The New World, Islam, and European Identities. Cambridge University Press, Cambridge, 2004. P. 3.

³ См. подробно: J. Steele. The New Mosque and Islamic Centre in Rome // MIMAR 41, (Architecture in Development), London, 1991.

⁴ П. Портогезе закончил Римский университет в 1957 г., в 1970-х гг. он преподавал в Миланском политехническом университете курс «Истории архитектуры», а затем преподавал в Римском университете. Портогезе является автором нескольких книг по ренессансной и барочной архитектуре, но также и по архитектуре сугубой современности.



Соборная мечеть и исламский культурный центр. Рим. Италия. 1984. Архитектор П. Портогезе. План и разрез

Риме, категории «места и истории», пространства и времени, сквозные для творчества Портогезе, были опробованы и в этом случае.

Основной акцент по концептуализации постройки внесен во внутреннее пространство. Сама мечеть представляет собой квадратный гипостиль зала с куполом. Гипостиль молитвенного зала является очередным напоминанием: таков классический, образцовый тип арабской мечети. Ниже мы увидим органичное сочетание прямого заимствования и креативного цитирования.

В конструктивной и образной составляющей мечети широко используются различные мотивы не только из исламской, но и из собственно архитектуры Рима. Всегда оставаясь патриотом и знатоком классической архитектуры Италии, П. Портогезе использует прямую включенность образа купола из собора Св. Петра в сердце Рима (ил. 32, 33, 34). Архитектор совершает насилие, извлекая нервную форму из известного памятника, насильственное обращение чужого в свое является своеобразным дублированием функций мимесиса¹. Думается, что обращение к куполу Св. Петра можно расценить как напоминание архитектора о том, где находится мечеть и какой из куполов

¹ Lacoue-Labarthe. Typography. P. 102.

В теоретическом багаже архитектора особое место занимают категории «Место» и «История», которые соответствуют пространственному и временному измерениям. Впервые об этом он написал в автобиографической книге «Замедление архитектуры модерна» (Le Inibizioni dell'Architettura Moderna). Эту пару понятий использовал и теоретик архитектуры К. Норберг-Шульц, долгое время сотрудничавший с Портогезе, а также написавший о нем отдельную монографию. «Место» есть категория пространственная, пространство состоит из множества других пространств, составляющих неразрывность и непрерывность, т.е. целостность. Как мы увидим ниже, на примере мечети в

великого города первенствует среди множества других. Мы помним, как важно для самого Портогезе понятие «места», пространственного соподчинения форм.

Также следует коротко обсудить то, что вызвало многочисленные нарекания специалистов. Здание мечети вплотную примыкает к городской улице. Однако архитектор пошел на этот шаг сознательно и концептуально, архитектурно и эстетически осознанная улица (*promenade architecturale*) как элемент городской структуры объединяет мечеть с *Genius Loci* – собственно Римом. Таким образом, мечеть оказывается органичной составляющей целого.

Кроме обращения к куполу Св. Петра, завуалированно и трансформативно используются архитектурные мотивы из знаменитой мечети в Кордове с ее нервюрами и арочной паутиной. Архитектор удачно сочетает современные приемы строительства и конструкции с хорошо знакомыми конструктивными приемами мечети андалусского стиля. Однако стальные купольные нервюры, в отличие от андалусских образцов, несколько отстоят от чаши купола, восходя от стальных же и утонченных колонн, стоящих кругом под сенью купола. Острейшее впечатление оставляют свободно парящие арки, что вызывало в свое время оживленные дискуссии. Особого внимания заслуживает верхняя часть колонн, напоминающая ствол пальмы и, соответственно, пальмовые деревья первой мечети Пророка в Медине.

Мы видим, что архитектурное цитирование не может обойтись без одновременного обращения к памяти и воображению. Это следует непременно помнить, поскольку такого рода процедура активизации памяти и воображения «приводит к утверждению различия»¹. Именно различие отличает заимствование от креативного чувства и действия, которое мы назвали архитектурным цитированием. В первой главе об архитектурной ткани мы достаточно много говорили о важности различия и прерывистости.

Не менее впечатляющей является взаимодействие между целостностью и модульностью частей постройки. По периферии здания мечети вокруг основного нервюрного купола введены 16 малых купольных модулей. Живописные переплетения стальных жгутов создают впечатляющую игру линий и геометрических форм. Архитектурная метафора отсылает в первую очередь к Кордовской соборной мечети конца

¹ Это вытекает из текста «Государства», где Платон характеризует смысл творчества, его подражательную основу (Государство, X, 596–604). Отрицательное отношение Платона к подражательной стороне искусств, архитектуры и поэзии хорошо известно. Об этом же см.: *Lacoue-Labarthe*. Typography. P. 96.

IX–X в., хотя в силу умелого цитирования архитектурная метафора Портогезе обретает безусловное самостоятельное значение.

В этом контексте вполне логично указать на огромную роль света, прямого и отраженного света в постройке Портогезе. Именно отраженный свет создает мистическую атмосферу в интерьере мечети. Чистые линии силы и противодействия пересекаются лучами света. Как говорит сам архитектор, свет проникает в мечеть, «как вода сквозь раскрытые пальцы ладоней».

Своеобразная прозрачность интерьера мечети зависит не только от оптических эффектов, к которым прибегает автор. Транспаренция означает также одновременное схватывание нескольких пространственных слоев, и Портогезе хорошо знал об этом. Транспаренция влечет за собой достаточно устойчивый пространственный порядок¹. В 2003 г. в одном из жилых районов Рима возникает изумительная церковь (*Chiesa dio Padre misericordioso Roma*), она лишена примет прошлой христианской архитектуры – купола, четверика, барабана. Надо признать, что римская церковь напоминает форму оперного театра в Сиднее датского архитектора Йорна Утзона. Архитектурным и концептуальным кредо постройки становится свет, прозрачность и даже ее белизна как прозрачность. Построил церковь изысканный американский архитектор Ричард Мейер (ил. 35). Исторический Рим обретает новые черты, что никак не контрастирует, а, напротив, оттеняет величественность классической архитектуры.

Римская мечеть не единственная у П. Портогезе. Конкурс на строительство мечети в Страсбурге выиграл римский архитектор, опередив З. Хадид. Как и прежде, основной акцент Портогезе сделал на оформлении интерьера, хотя, надо сказать, как и прежде, он детально проработал и внешний вид мечети. Купол мечети расположен над молельным залом и зоной михраба, что конструктивно и образно оставляет вполне впечатляющую картину. Сверху план мечети оформлен в виде восьмиконечной звезды, каждый угол которой отмечен врезанными контрфорсами.

Мечети Захи Хадид

Английский архитектор, родившаяся в Ираке, хорошо знает, как течет песок. Впрочем, в ее проектах песок вовсе не течет, он стекает, образуя, скажем, барханы оперного театра в Дубае. Это фир-

¹ *C. Rowe; R. Slutzky*. Transparency: Literal and Phenomenal // *Prospecta*, 8, 1963. P. 1.

менный, легко узнаваемый стиль Захи Хадид, за которым скрываются различного рода философемы постмодернизма. Она строила все: и музеи, и отели, и стадионы, и частные дома...

Заха Хадид решительно порвала с образами подобия и даже сходства с прошлым. Ее архитектура действительно мало на что похожа. Принцип архитектурного цитирования, естественно, не для нее. Ее архитектура из ряда вон выходящая, что, однако, и делает ее уязвимой. По сравнению с Ф.Л. Райтом, который не мог себе позволить строительства регулярной, непрерывной архитектуры, покрывающей города и веси земного шара, Заха Хадид не знает, что такое прерывистость в единообразной архитектурной ткани, которую она накидывает на самые разные континенты. В числе таких построек существуют и немногочисленные мечети Захи Хадид.

Долгое время и на удивление всем Заха Хадид не строила мечети. Первый же опыт по проектированию мечети оказался неудачным, блестящий проект мечети для Страсбурга не был принят, конкурс выиграл Портогезе с менее выразительным проектом. Для Захи Хадид эта мечеть была фрактальным пространством, порожденным исламской архитектурной геометрией, символическими и физическими особенностями воды (река Рейн), метафорой каллиграфии¹. Фрактал – это структурное самоподобие малого и большого, части и целого. Заха Хадид отрицательно относится к практике, она говорит, что практики не существует, а есть бесконечное экспериментальное пространство (*just infinite experimental space*), и вновь добавим, фрактальное пространство.

Очень важно, что Заха Хадид показала исламскому миру возможности современной науки и архитектуры для проектных размышлений о том, какой мечеть может быть. Используя основные исламские мотивы (геометрию орнамента и каллиграфию), английский архитектор явила новый образ мечети.

Не так давно принят к строительству барханоподобный проект мечети в Кувейте на недавно построенной, но уже оживленной торговой улице (*Mall Avenue*). Райт стремился непременно адаптировать геометрический проект к окружающей среде. Об этом мы много говорили выше. Заха Хадид же инсталлирует в окружающее пространство нечто соответствующее данной окружающей среде в полной мере. Ч. Дженкс, муж Захи Хадид, в одной из своих книг выносит идею о *land-form building*,

¹ *Richardson P.* *New sacred architecture*, London: Laurence Kings Publishing, 2004. P. 58. О фрактальной архитектуре см.: *Добрицына И.А.* *От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки*. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 169–170.

подразумевая под этим «архитектуру как артикулированный пейзаж»¹. Такая архитектура действительно превращается в артикулированный пейзаж, архитектура и пейзаж являют их фрактальное самоподобие.

Еще раз скажем о том, что порождение непрерывного и самоподобного архитектурного пространства лишает архитектуру ее устоявшейся миметической структуры – пронизываемого отношения между прошлым, настоящим и будущим. Похоже, что возникает архитектура, лишенная прежних отношений между образцом и копией, между прошлым и возможностями становления его порождающих структур. Когда форма мечети Захи Хадид оказывается сходна с серебряным прибором для чая и кофе, становится понятно, что мы вовлечены в иную логику подобия, сходства и различия, где нет места установлен-



Проект мечети в Кувейте. Архитектор З. Хадид. 2010

¹ *Jencks Ch.* *The Architecture of the Jumping Universe*. New York: Academy Editions, 1997. P. 171.

ным ранее правилам. Если в Средневековье керамическая или металлическая посуда могла походить на архитектурные формы, это происходило в силу престижности вторых. Теперь же не так, архитектура и чайный прибор оказываются равнодостоинны – второе, отличаясь от первого функционально, тем не менее равноправно встает с архитектурой в один ряд.

Жан Нувель и архитектурный мимесис современной мечети

В 2003 году в конкурсе на строительство соборной мечети в Абу-Даби (Шейха Зайд бин Султан ал-Нахйан) участвовал французский архитектор Жан Нувель. Сам архитектор и члены его архитектурного бюро высоко ценят свою работу над этим проектом. В интернете существует несколько больших видеоинтервью. Проект Нувеля в Абу-Даби не похож ни на что в целом, в прошлом и в настоящем не существует ничего, что бы отдаленно напоминало ее архитектуру и



25. Проект мечети Шейха Зайд бин Султан ал-Нахйан в Абу-Даби. ОАЭ. 2003. Архитектор Ж. Нувель. Молитвенный зал

дизайнерские решения. Однако в частностях мы вновь и легко узнаем приемы архитектурного цитирования Ж. Нувеля. В одном из купольных помещений подчеркнуто используется нервюрная конструкция. Для тех, кто знаком с иранской архитектурой, источник цитирования французского архитектора будет найден достаточно быстро. Это купол Тадж ал-Мулка в исторической мечети Исфахана. Если П. Портогезе для мечети в Риме обратился к нервюрам мечети в Кордове, то обращение Нувеля к архитектуре Исфахана вполне объяснимо – начиная с древних времен присутствие иранцев в районе Персидского залива было неоспоримым. Отчетливые элементы архитектурного мимесиса у Ж. Нувеля, круто за-

мешанного на воображении, преподает хороший пример своеобразного обращения со сводчатым пространством постройки. Богатейший подбор сводчатых решений, которые использовал Ж. Нувель, ведут свое происхождение также из Ирана. Это знаменитые иранские пространственные сложнощитовые паруса, выведение которых возможно только на основе пересекающихся арок.



Проект мечети Шейха Зайд бин Султан ал-Нахйан в Абу-Даби. ОАЭ. 2003. Архитектор Ж. Нувель. Двор

Мы можем сделать вывод о существовании подражательно-памятливой структуры формального и светового пространства в мечети в Абу-Даби, если бы она была построена Нувелем. Эта структура органично и весьма умело вплетена в новые задачи по организации пространственно-световых, формальных, цветовых и технологических параметров постройки. Память о прошлом и возможное подражание этому прошлому осуществляется архитектором во имя трансформативного будущего. Архитектурное цитирование никак нельзя назвать «миметической процедурой», если в его основании лежит упрощенная имитация, репрезентация и процессуальное тождество¹. Основной принцип архитектурного цитирования можно сформулировать следующим образом: архитектурное цитирование – это отношение, основанное не на уподоблении прошлому, а на одновременном процессе сходства и различия.

¹ Об ущербности «миметологизма» (mimetologism) говорит Ж. Деррида в предисловии к книге Лаку-Лабарта: Lacoue-Labarthe. Typography. P. 26.

У нас достаточно оснований, чтобы говорить и о высоком миметическом чувстве, которое, как мы знаем, сполна испытали и Ф.Л. Райт, и Л. Кан, и П. Портогезе, а также весьма чувствительный к транспарентной вибрации прошлого и будущего вещи и мистическому мерцанию света Ж. Нувель. Нельзя забывать в связи со сказанным и еще одну постройку французского архитектора – это Институт арабского мира в Париже (1987) – с ярко выраженным обращением к образу арабски, смысл которой в том, чтобы прикрывать собою то, что должно быть потаено, а именно интерьер. Миметическое чувство архитектора нацелено на трансформативное восприятие всего того, что может его прельстить – в этом направлении мыслит сам Ж. Нувель в беседе с Ж. Бодрийяром¹. «Каждая новая ситуация требует новой архитектуры», – говорит Ж. Нувель.

Гипостильная по типу мечеть в Абу-Даби, построенная архитектором по имени Мухаммад Али ал-Амери, весьма вместительна, на данный момент она является третьей по вместимости мечетью после мечетей в Мекке и Медине. Особенно хороши опыты со светом, что безоговорочно выделяет эту мечеть в том числе особой красотой форм. Мечеть в Абу-Даби возведена на достаточно высокой девятиметровой платформе. Эффект некоторого воспарения мечети над городом безусловен (ил. 38).

«Пространственная свобода», или свобода в освоении и упорядочивании предлежащего пространства, о чем коротко говорит Норберг-Шульц², не может не предусматривать разработки специальных средств выражения, архитектурного языка, а также, и в первую очередь, меры и порядка. «Пространственная свобода» – это свобода выбора того направления архитектурной мысли, с которой ассоциируются как мера и порядок строительной практики, так и нормы доминирующей в культуре абстрактной мысли. Вот пример тому.

Ал-Амери приглашает очень известного специалиста по свету Джонатана Спайерса из Speirs and Major Associates, вместе они разрабатывают уникальную идею по освоению свето-колорита именно исламского пространства мечети (ил. 36, 37)³. Работа со Спайерсом преподнесла

¹ Baudrillard, Nouvel. The singular objects. P. 5. В этом месте между двумя мыслителями разворачивается беседа о значении прельщения для архитектуры. В свою очередь, скажем вновь, прельщение миметично, прельщаясь чем-то, мы подражаем ему. На стр. 22 указанной книги Ж. Нувель пишет об отсутствии равнозначности, эквивалента в архитектуре, поскольку не существует автоархитектуры. По этой причине и подражание в архитектуре всегда остается актом творческого накала, актом перцептивной обогащенности всегда новым. Архитектурное цитирование в этой связи работает в рамках эстетики присутствия преобразованного аттрактора для зодчего.

² Norberg-Schulz. On the Way. P. 23.

³ См. интервью Джонатана Спайерса по You Tube с потрясающим рассказом о новых идеях в области света, цвета и архитектурного пространства мечети: <http://www.mondoarc.com/>

опыт, потрясающий по эстетизму и пространственному значению. Создаются две новые идеи, первая касается исключительно свето-цветовой программы мечети, а вторая посвящена новой разработке пространства. Ислам придерживается 28-дневного лунного цикла, это обстоятельство оказалось решающим для разработчиков свето-цветовой программы мечети. В зависимости от положения луны на небосводе цвет мечети ночью изменялся от белого к голубому и темно-синему. Луна оказывается не просто источником света, а неотъемлемым и существенным компонентом пространственной и цвето-световой целостности постройки.

Таким образом, луна является существенным свето-теневым и цветовым образом архитектурной среды мечети. Визуальной средой (visual ambience) мечети оказывается не все то, что окружает постройку, а то, что позволяет ей состояться в частностях и в ее целостности. Поистине космический горизонт этого образа переплетается с «контекстуально-перцептивной» (contextually-perceptive¹) оценкой архитектуры мечети. Необходимо тут же коротко отметить следующее – исходя из вышесказанного, мы приходим к выводу об архитектурной ткани мечети космического измерения.

О степени насыщенности контекстуально-перцептивной программы мечети в Абу-Даби имеет смысл поговорить более подробно. Скажем заранее о безусловном существовании богатейшей визуальной среды (visual environment), о динамичной природе которой мы уже хорошо знаем. Прежде сделаем одно немаловажное для нашей работы замечание.

Вслед за В. Подорогой, В. Беньямином, Ф. Лаку-Лабартом, М. Тасигом мы должны говорить о новых формах, наполнении и функции мимесиса, поскольку платоновская и аристотелевская функция подражания (природе) перестала быть единственной характеристикой мимесиса². Как мы говорили чуть выше, архитектурное цитирование, являясь процедурой сугубо творческой, не призвано заниматься механическим дублированием формы или плана. В задачи архитектурного цитирования как миметической процедуры и миметической чувственности, что ярчайшим образом продемонстрировал Ф.Л. Райт, действительно вхо-

[projects/Architectural/301024/grand_mosque_abu_dhabi_uae.html](http://www.mondoarc.com/projects/Architectural/301024/grand_mosque_abu_dhabi_uae.html), а также: http://www.mondoarc.com/projects/Architectural/301024/grand_mosque_abu_dhabi_uae.html

¹ Это слова Эндрю Хартресса – известного специалиста по объемному моделированию из студии Жана Нувеля – из интервью, где подробно рассказывается и о нашей мечети (http://www.cgarchitect.com/upclose/article1_AH.asp).

² См. об этом и современных теориях мимесиса: Подорога В.А. Словарь аналитической антропологии // Логос. 1959. № 2. С. 30–40; Подорога В. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Т. 1. 2006; Michael Taussig. Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses. London and New York: Routledge, 1993; Ph. Lacoue-Labarthe. Typography: mimesis, philosophy, politics. Harvard University Press, London, 1989.

дит заинтересованное обращение к некоей смыслоформе и незамедлительное ее преобразование в нечто другое. Эту процедуру можно также назвать отношением внешне положенной формы и ее внутренним преобразованием. Это отношение внутреннего к внешнему. Следовательно, миметическая процедура, имея прямое отношение к сингулярности и новизне, весьма далека от подобию, имитации.

В качестве примера нам вновь послужит уже известная нам соборная мечеть в Абу-Даби. В ней мы видим формы и конструкции куполов и сводов, в которых знаток средневековой архитектуры ирано-индийского и арабского регионов увидит знакомые ему черты. Начнем с необычной для Ближнего Востока и Ирана формы куполов. Источник для отдаленного подражания легко обнаруживается в Лахоре (Пакистан), а точнее, в могольской мечети Бадшахи (XVII в.). В мечети Абу-Даби повторяется впечатляющий ритм и порядок в лахорской мечети, составленный из трех куполов над михрабной зоной, средний из которых заметно больше других. Кроме трех куполов, Мухаммад Али ал-Амери цитирует и их форму, заметному изменению в мечети Абу-Даби подвергается и купольный барабан. Центральный купол в мечети Абу-Даби поражает своим гигантским размером – 20 метров в пролете.

Заметно, что Мухаммад Али ал-Амери не оставляет миметический образ без изменения, он мультиплицирует его, оставляя в центре архитектурной композиции три купольных объема, а по всей периферии мечети, над галереями он размещает все остальные купола меньшего размера. Французский архитектор множит сущность. Купола, словно прыгающие мячики, разбегаются по всей ширине пространства мечети. Всего в мечети 82 купола, что следует признать несравненным фактом даже для османской архитектуры, следы которой слегка ощущаются.

Монументализм могольской архитектуры произвел на Мухаммада ал-Амери весьма яркое впечатление. Вместе с тем архитектор внимательнейшим образом обращает внимание на могольский архитектурный орнамент, следы которого мы узнаем на полу и колоннах современной мечети в Абу-Даби. Следует обязательно отметить особое чувство света, прозрачности пространства мечети в Абу-Даби, что, в свою очередь, является концептуальным кредо архитектурного пространства Лахора. Это немаловажное обстоятельство отмечал еще Л. Кан, готовя проект Ассамблеи в Бангладеш¹.

¹ Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews, New York, 1991. P. 205. И в этой же связи см. весьма полезную книгу о Лахоре: Суворова А. Любить Лахор: Топофилия восточного города. Восточная литература, 2009. С. 66.

Новая мечеть в Абу-Даби показательна для современного состояния строительства мечетей по всему миру, пожалуй, кроме России и восточных стран бывшего СССР. Мечеть сочетает в себе несколько стилевых направлений и буквальных заимствований. Это означает только одно: современное строительство мечетей перестает быть исключительно региональным по типу, быть может, частые призывы к регионализму при строительстве мечетей остались в прошлом.

Обживание архитектурного пространства

Этот небольшой раздел является заключением по отношению ко всему сказанному выше. Мы, однако, не подводим итоги, а выводим все сказанное на новый уровень. Мы будем говорить не о собственно о мечети, а об архитектуре в целом. Ведь Храм принадлежит не только Богу, но и человеку, последнему надлежит совершенствовать архитектуру храмового здания. Мечеть в Абу-Даби – ярчайший пример сказанному. По этой причине наша книга и посвящена собственно архитектуре современной мечети, оставляя иные вопросы и проблемы для других. Книга автора «Образ Храма / Imago Templi», вышедшая в 2002 г., посвящена преимущественно смысловой наполненности Храма в авраамической традиции.

Теоретики современной архитектуры выставляют для обсуждения одно понятие, имя которому «архитектурная фигура» (architectural figure) или «фигуративная архитектура» (figurative architecture). Что же вкладывается в это понятие? Ясно, что в постмодернистской архитектуре не каждое здание является фигуративным и иконичным. Вот что говорит о «фигуративной архитектуре» М. Грейвз:

«Для меня фигуративная архитектура является возможностью рассказать о гуманистичной архитектуре, которая выражает мифы и ритуалы нашего времени»¹.

Характеризуя смысл выражения «фигуративная архитектура», автор говорит о репрезентативных потенциях архитектуры. По ходу статьи он разделяет язык архитектуры на «стандартный» и «поэтический», ссылаясь при этом на язык и литературу. Фигуративной архитектурой яв-

¹ Известный архитектор американского постмодернизма М. Грейвз первым обосновал терминологическую состоятельность этого выражения (см. в потрясающем по набору имен сборнике: M. Graves. A Case For Figurative Architecture // Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology Architectural Theory 1965–1995. Ed. K. Nesbitt, Princeton Architectural Press, New York, 1996. P. 84; Ch. Norberg-Schulz. On the Way of Figurative Architecture // Places, v. 4, number 1, 1987. P. 19).

ляется проект оперы-мечети Ф.Л. Райта для Багдада, проект Ж. Нувеля для Абу-Даби и собственно построенная мечеть в том же Абу-Даби. Как правило, поэтизированные храмы не принимаются конкурсными комиссиями, в расчет принимаются храмы в исключительной степени стандартные, лишённые примет фигуративной архитектуры. Примером поэтизированной архитектуры Храма является церковь Ричарда Мейера в Риме.

Много более пространен в рассказе об «архитектурной фигуре» Норберг-Шульц:

«...она визуализирует состояние бытия между небом и землей и существует в пространстве различия между верхом и низом, между до и после. Тем самым эта архитектура становится образом человеческой экзистенции»¹.

Кроме того, автор дает дополнительные характеристики «архитектурной фигуре» – она не есть знак, как думают семиотики и многие постмодернисты. Он характеризует эту фигуру как имагибельную, что делает ее сравнимой с музыкой. Между архитектурой и музыкой есть только одно присущее им качество, это их пространственность, что попутно Норберг-Шульц обращает против выражения Гёте об архитектуре как «застывшей музыке».

Именно в этот момент мы вновь вспоминаем об архитектуре Ф.Л. Райта. Действительно, багдадский проект оперы является имагибельным, он трансцендирует нашу память и наше будущее с одной целью: создать новое пространство, новый статус постройки. Это пространство новой сакральности, созданное для фигуративной архитектуры оперы. Вспомним еще раз, как архитектор использует традиционные мотивы для достижения новых задач. Ф.Л. Райт прекрасно показал, как архитектурная таксономия способствует решительным переменам, что, подчеркнем, несколько не влияет на богатство средств архитектурного выражения.

Не зря одной из основных теоретических статей Л. Кана является его работа под названием «Порядок и форма»².

Следует напомнить, что отчетливое осознание художественного сотворения пространства произошло в Баухаузе. П. Клее говорил, что художники, скульпторы и архитекторы не демонстрируют пространство, а производят его. Аналогичного мнения был В. Гропиус и, безусловно, столь творческая личность, как Корбюзье³.

¹ *Norberg-Schulz. On the Way of Figurative Architecture. P. 19.*

² *L. Kahn. Order and Form // Perspecta, Vol. 3, 1955.*

³ О производстве пространства см. специальную работу: *Architecture theory since 1968. Ed. by K.M. Hays. A Columbia Book of Architecture, New York. P. 178–179.*

Миметическая составляющая проекта багдадской оперы является доминирующей. У нас есть все основания считать, что подражание своему прошлому явилось для Ф.Л. Райта толчком к созданию полноты проекта. Смысл миметической структуры багдадского проекта определялся рефлексией на детские грезы архитектора. По существу, это было подражание самому себе, автомимесис как неизбывный горизонт собственного восприятия прошлого в настоящем.

Следует также обратить внимание на то, что фигуративная архитектура Ф.Л. Райта является архитектурой интерактивной. Сделаем одно уточнение: перформативная и, соответственно, миметическая структура райтовского проекта сакральна, архитектор всемерно подчеркивает это еще и направлением оперы в сторону Каабы. Однако подражательно-имитационная направленность проекта решительно снимается его назначением.

Это была не просто опера, в опере скрывалась мечеть, и Ф.Л. Райт этого не таил. Первым в истории строительства мечети архитектор показал новые семантические и пространственные горизонты, новые возможности для создания обновленной стратегии храмовой сакральности. Именно в этом месте мы должны сказать, что проект багдадской оперы является мерилем того, что сам Ф.Л. Райт называет стилем. Для него стиль неотъемлем от стандартизации, но одновременно и кристаллизации, процесса формообразования:

«Стиль в архитектуре является частью, долей его стандартизации. Это есть процесс формирования, возбуждения, плодотворности. Как скоро этот процесс приходит к концу, перед нами создается темница для креативной души и разума»¹.

При этом Ф.Л. Райт подчеркивает, что стандартизация является не приемом зодчего в своей работе, а методом, направляющим весь его труд по созданию постройки от плана до всего объема целого в интерьере и снаружи. Ценностный аспект стиля, считает Ф.Л. Райт, основывается не на иных стилях, а на «внутриположенном органическом росте»².

Итак, «фигуративная архитектура» вполне должна располагать элементами стандартизации или того, что мы назвали архитектурным цитированием, на основе чего возникает то, без чего не может обойтись творец, талант и большая архитектура. Мы должны понимать, что архитектурное цитирование не есть механистичное обращение к чужому. Как мы говорили выше, архитектурное цитирование отклоняет прямое заимствование как недостойный прием для уважающего себя архитектора. Архитектурное цитирование всегда должно оставаться творче-

¹ *F.L. Wright. In the Case of Architecture // Architectural Record, March, 1975. P. 145.*

² *Wright. In the Case of Architecture. P. 146.*

ским шагом по освоению нового пространства и новых вещей (форм, конструкций, стилей) в этом пространстве.

Возможно выделение двух типов пространства: архитектурное пространство как декларативное и сдерживающее начало и архитектурное пространство как выражение абстрактной мысли, мысли онирика, грезовидца. Фигуративная архитектура может состояться только в пространстве свободы. Архитектура Райта, Кана, Портогезе, Нувеля – это примеры фигуративного зодчества, исполненного пространственной свободы, абстрагирующей метафоры. Включенность архитектора в формирование фигуративной архитектуры по отношению к прошлой традиции основывается на свободе восприятия минувшего, согласно избранному горизонту. Вот что об этом говорит Роберт Вентури в книге «Сложности и противоречия в архитектуре»:

«Как архитектор, я стремлюсь руководствоваться не привычками, а осознанным смыслом прошлого посредством тщательно осмысленного примера. Избранное историческое сравнение является частью непрерывной традиции, однако релевантной лично моим интересам»¹.

Речь в данном случае идет о пространственной непрерывности прошлого, настоящего и будущего, а также о пространственной свободе, которую Р. Вентури продемонстрировал в проекте государственной мечети в Багдаде.

Известно, что Хайдеггер не доверял архитектурной терминологии, но в особенности тем, кто пишет об архитектуре. Нельзя сказать, что он не интересовался современной ему архитектурой, например, он специально посетил Капеллу Корбюзье в Роншане, но она не произвела на него никакого впечатления.

Вопросы обживания, постройки как пространства для жилья, жилища, а не архитектурного памятника, были выдвинуты Хайдеггером на первый план. Для него собственно архитектура отходит назад, прежде всего встает вопрос о самом жилище. К этому умозаключению Хайдеггер прибегает к помощи замысловатых этимологических решений. Суть архитектурной постройки заключена в мере жилища как места, а не пространства. Место наделяет Бытием пространство. Именно в отмеченном месте рождается традиция, ритуалы и прочее логоцентричное сопровождение. Это объясняет причины того, что Хайдеггер решительно возражал против раскрытия границ архитектурного мира, особенно после Второй мировой войны, он был против интернационализации архитектуры, поскольку его миром был отчий дом, очаг, ритуал. Заметим

¹ R. Venturi. Complexity and Contradiction in Architecture. The Museum of Modern Art, New York, 1992. P. 14.

также, что идея Хайдеггера о «месте» прямо перекликается с последующими идеями о регионализме, столь же распространенными в послевоенной архитектуре, как и интернациональная архитектура.

Наследником идей великого немецкого философа является современный швейцарский архитектор П. Цумтор, ставший недавно (январь 2009 г.) лауреатом Притцкеровской премии в Нью-Йорке. В своей речи Цумтор, вторя Хайдеггеру, утверждал примат материала, называя архитектурный материал начальной идеей в работе¹. В своей книге об архитектуре Цумтор пишет:

«Когда я приступаю к работе, моей первой идеей является материал. Я убежден, что в контексте архитектурного объекта материалы обретают поэтическое свойство»².

Нечто подобное о значении материала для сооружения жилища мы встречаем и у Хайдеггера. В стиле высказываний великого немца Цумтор обращает старые развалины римского времени в современную постройку³.

Цумтора нельзя назвать пустым эпигоном идей Хайдеггера, но он, подобно Норбергу-Шульцу, крепко подшит к философии последнего, он пытался «примирить» его воззрения с современным зодчеством, хотя немецкий философ стойко не любил современную ему архитектуру. Потому справедливо утверждение: «Для Хайдеггера Цумтор был бы частью проблемы, но не ее решением»⁴. Подшитость многих современных архитекторов к постмодернистской философии и современной науке хорошо известна, что уже вызывает активные возражения со стороны молодых архитекторов, например, в Англии. Об этой опасности, кстати, предупреждал еще Ф.Л. Райт⁵. Конечно, от достижений современной философии никуда не уйти, речь идет о степени вовлечения архитектуры в проблемы не собственно архитектурные.

Одним из первых против идеи Хайдеггера о *dasein* восстал Башляр. Вот что он говорит: «В интонационном строе французского языка “здесь” (*là*) несет заряд энергии, и обозначить бытие как “бытие-здесь” –

¹ Заметим, что международное архитектурное сообщество приняло награждение Цумтора неоднозначно. В электронных журналах по современной архитектуре встречаются радикальные суждения о том, что после присуждения премии Хадид, Гери или Нувелло смешно видеть в этом качестве швейцарского архитектора.

² P. Zumthor. Penser l'architecture. Traduit de l'allemand d'après le texte de l'édition de 2006. Birkhäuser. Basel, Boston, Berlin, 2008. P. 10. О связи идей Хайдеггера и Цумтора см. подробно: Sharr. Heidegger for Architects. P. 92–114.

³ Подробное описание и анализ см.: Hawkes. The Environmental Imagination. P. 149–152.

⁴ Sharr. Heidegger for Architects. P. 98.

⁵ Шукуров Ш.М. Ф.Л. Райт. Проблема архитектурного цитирования // Искусствознание. 1–2/09, 2009. С. 377.

все равно что поднять крепкий указательный палец и с легкостью отправить внутреннюю сущность в некое внеположенное место». В отличие от Хайдеггера Башляр занят топологическим анализом (топоанализом) «внутреннего ландшафта жизни», феноменологией пространства, оказывающей самое непосредственное воздействие на глубинное осознание способов локализации прошлого, настоящего и будущего. Для Башляра дом вовсе не неискоренимое «бытие-здесь», а исток неустранимых чувств, воображения, грез о былом доме. Для французского философа дом вовсе не «убежище», не сосредоточение бытия, напротив, отчий дом остается неустранимым горизонтом для тех, кто умеет жить воображением. Важно пространство и частные пространства, любимые уголки первого дома. Об этом же говорил Роберт Вентури.

Таким образом, вырисовывается назначение архитектуры, то, что было глубоко прочувствованно в Средневековье и особенно в самом начале XX в.: архитектура предначертана не просто для жилища (Хайдеггер, Норберг-Шульц) или чтобы «шпилем уколоть небо» (Мандельштам). Предназначение архитектурной оболочки и внутреннего пространства состоит в концептуальной открытости окружающей среде, всему миру, что архитектурно осмыслили Бруно Таут и Людвиг Мис ван дер Роэ, а также интеллектуально закрепил в ряде своих построек Филип Джонсон. В этом ряду почетное место должно быть отдано и Л. Кану, преподавшему выдающиеся примеры освоения архитектурой окружающей среды, когда она смело вторгается в интерьер постройки.

Для того чтобы осмыслить такой поворот мысли, следует думать не просто об окружающей среде, а о ее образе¹. Отличие окружающей среды от ее образа является завоеванием архитектурной теории в последнее время. Именно образ окружающей среды оставляет свои следы внутри архитектуры, будь то любимый Л. Каном естественный свет или умножение в интерьере специфической формы оконного проема. Мы переходим, как можно понять, к архитектуре мечети Л. Кана.

Глава 4

ЛУИС КАН. МЕТАФИЗИКА СХОДСТВА

¹ Понятие «образ окружающей среды» было выдвинуто в книге: *K. Lynch. The Image of the City*. Cambridge, Mass., 1960. P. 4; *Norberg-Schulz. Genius loci*. P. 19.

Креативной силой, формирующей иконографию храмов в древности, Средневековье и в нынешнее время является вода. Многие храмы во все времена устанавливались близ воды или в водной среде водоемов, рек и морей. Надо помнить, что традиционный образ Храма всегда инсуларен по идее. Он не просто подобен острову, отгороженному от остального мира, часто и во всех храмовых традициях Храм либо расположен на острове, либо сам является островом. Храм есть остров и в водной среде, но и в бурлящей среде городской застройки. Совсем не зря в городах храмы, как правило, возводятся на возвышении.

Самый яркий и образцовый пример этому дает христианская теология Храма: эсхатологический Храм Иоанна Богослова описывается с реального острова Патмос (Апок. 1:9). Остров, вода, Храм – это значительные образы как храмовой теологии во всех авраамических религиях, так и того, что мы называем храмовым сознанием¹. Не зря акватическая природа Храма столь отчетливо корреспондирует с его женской природой. Иерусалим женского рода, а жрецы – любовники города и Храма. Богородица является вместилищем Храма-Слова и новой храмовой теологии христиан. Исламу было на что опереться в становлении своей храмовой теологии. Мы не должны забывать о том, что авраамическая традиция владеет общим набором храмовой топика (общих мест), переходящим в потаенные и манифестируемые образы.

Мы, таким образом, вновь возвращаемся к силам, образам и дискурсам, основополагающим иконографию храмов в древности, Средневековье и в современной архитектуре. Еще раз напомним, что современные постройки не обязательно должны являться храмами, храмовое сознание продолжает, как в древности и Средневековье, питать устои смысла и формообразования в современной архитектуре.

¹ Аналогичное взаимодействие топосов прослеживается в индуизме и буддизме. Следовательно, мы можем говорить о топологических универсалиях, характер взаимоотношений которых в каждой из культур различны. Мера различия в сгущенности и разряженности топологических рядов и в особенности топологической логики характеризует каждую культуру в отдельности.

Одной из сил, с которой теснейшим образом корреспондирует вода, является молчание. Архитектура, собственно, и есть воплощенное молчание. Молчание ближе всего к вещи, заставляющей ее не просто хранить молчание, а в безмолвии репрезентировать свою имманентную иконичность. Безмолвию в полной мере может соответствовать только безмолвие. Обет молчания обладает гештальтирующей вещь силой в среде средневековых художников. Иранским каллиграфам надлежало следовать в своей работе молчанию как лучшей речи¹. Ибо именно молчание способствует искомой чистоте помыслов и необходимой внутренней чистоте письма. В этой же связи перед работой средневековых художников обязательно молитвословие.

Луис Кан, родившись на острове, очень хорошо понимал взаимные отношения между водой и молчанием суровой северной природы Эстонии. Нет ничего странного в том, что основные постройки Л. Кана всегда находятся в соприкосновении с водой. Об одном из примеров архитектурной деятельности Л. Кана мы и поведем речь.

Читатель должен быть терпелив. Прежде чем мы расскажем об одной мечети Л. Кана, нам следует провести предварительную работу для того, чтобы читатель был в полной мере осведомлен о той среде, которая предопределила отношение американского архитектора к пространству мечети.

Дакка и Чандигарх. Свет и молчание: принципы формообразования

Луис Кан принадлежит к тем великим архитекторам XX века, интерес которых не ограничивался исключительно конкретной формой и конструкцией, смысл постройки неизменно подчинялся семантической структуре избранных образов. Что означают эти слова? Л. Кана всегда интересовало духовное измерение его построек, о чем часто говорят его коллеги и авторы книг, статей и диссертаций о нем².

¹ *Казим-Ахмед*. Трактат о каллиграфях и художниках. 1596–97/1005. Введение, перевод и комментарии В.Н. Заходера. М., 1947. С. 128–129.

² Приведем некоторые из книг, посвященные творчеству Л. Кана: *D. Brownlee and D. De Long*. Louis Kahn: In the Realm of Architecture. New York. Rizzoli, 1991; *R. Giurgola and J. Mehta*. Louis I. Kahn. Boulder, Colo., Westview Press, 1975; *Au.L. Komendant*. 18 Years with Architect Louis I. Kahn. Englewood, Colo., Alvray, 1975; *A. Tyng*. Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture. New York, Wiley, 1984; *John Lobell*. Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn. Boston, Shambhala, 2000; originally published in 1979); and

Лейтмотивом рассуждений Л. Кана и суждений о его творчестве было присущее ему практически в каждой постройке особое духовное чувство храмовости. В этом он не уступает своему современнику Ф.Л. Райту. Действительно, в каждом из шедевров архитектора ощущается то, что присуще храмам по определению – особая торжественность, брутальность форм, монументальность внешнего и внутреннего пространства. Надо непременно заметить, что монументализм архитектора был отличен от классических форм, Л. Кан в статье «Монументальность» подчеркивал особый характер его монументальных форм, основанных на «структурном совершенстве»¹.

Можно даже сказать, что в философском арсенале архитектора немаловажное место занимала отвлеченная храмовая идея, которую он воплощал порою чрезвычайно нацеленно. Нет поэтому ничего удивительного в том, что Л. Кан провозглашает два взаимосвязанных топоса-идеи в своей архитектурной программе. Это – молчание и свет. Согласимся, эти топосы-идеи вполне сочетаются с храмовой доктриной по определению. Однако Л. Кан обращает свет и молчание в неожиданную концептуальную метафору, присутствующую даже в планах его построек.

Послушаем, что говорит об этом сам архитектор:

«Что касается моей работы, как только я вижу план [постройки], я вижу его как некую симфонию, как пространственную сферу, разлитую в конструкции и свете. Вот так я понимаю, что этим началам должно следовать, а они определенным образом оказываются непреходящими (eternal) по отношению к плану.

Однако, как только я вижу, что план пытается поставить (sell) мне пространство, лишённое света, я не принимаю этого без всякого смущения, поскольку я понимаю, что это не так.

Таким образом, мы приходим к выводу: Молчание и Свет. Молчание вовсе не безмятежно. Это нечто схожее с тем, что мы можем назвать *lightless and darkless*. Эти слова вымышлены: *dark-less* – ведь такого слова нет. Однако отчего бы ему не быть, отчего не вообразить, что они есть – *Lightless* и *Darkless*. Кто-то может счесть это за олицетворение окружающей среды. Когда ты возвращаешься назад и обдумываешь нечто, где свет и темнота сосуществовали, а быть может, сосуществуют до сих пор и могут быть разделены только возможностями отвлеченного суждения.

Joseph A. Burton. The Architectural Hieroglyphics of Louis I. Kahn: Architecture as Logos (Ph.D. diss.), University of Pennsylvania, 1983.

¹ *L. Kahn*. Monumentality // Architecture Culture 1943–1968. Ed. Joan Ockman. New York, Rizzoli, 1993. P. 48.

Мы вновь обращаемся к свету, к дарителю всего существующего. Посредством воли, посредством установленных правил. Можно сказать, что свет, даритель всего существующего, творец всего вещественного, был сотворен, дабы отбросить тень. Следовательно, тень принадлежит свету»¹.

Очень скоро мы поговорим о внутренне оправданном воздействии Ле Корбюзье на Л. Кана². Нельзя не вспомнить, что архитектурные планы были вместилищем идей по отношению ко всей будущей постройке, так говорил Корбюзье, а Л. Кан, конечно же, знал эти слова:

«To make a plan is to determine and fix ideas. It is to have ideas»³.

Изготовление плана равносильно установлению и разработке идей, а по существу, и есть априорное обладание идеями.

Надо быть осторожным, предупреждает Корбюзье, порою планы становятся иллюзорными, убивая архитектуру, они обращаются в своеобразную ловушку для мышления, что влечет за собой архитектурное мошенничество⁴.

В целом Корбюзье развернуто говорит о целеполагании планов, обремененных идеями, по отношению к последующей их кристаллизации в геометрических формах. Следовательно, интенциональность плановых схем безусловна, она априорна по отношению к архитектурной форме⁵. Однако при смене первоначальной установки (интенции) из-

¹ L. Kahn. *Silence and Light // Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Ed. by Ch. Jencks and K. Kropf. London, 2008. P. 236. См. об этом же книгу: J. Lobell, *Between Silence and Light. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*. Random House, 2000. Несмотря на то что последняя книга написана для непрофессиональной аудитории, в ней рассматриваются основные постулаты творчества великого американского архитектора.

² К теме «Л. Кан и Ле Корбюзье» исследователи и ученики Кана возвращаются вновь и вновь. См. одну из последних работ: «L'Architecture est un humanisme? Pères disparus, un savoir en héritage» // Conférence du 22 novembre 2007. Conférence animée par Ch. Desmoulin, avec J.C. Vigato et A. Gulgonen. А также см.: H. Ebenezer. Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier. *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and le Corbusier*. New York: Basic Books, 1977.

³ *Le Corbusier. Towards a New Architecture*. Dover Publications, Inc., New York. P. 179. Порождающие функции плана, исходя из слов Кана и Корбюзье, очевидны. Мы понимаем, что архитектурный план порождает не просто архитектурные формы, но и такие идеи, как свет и молчание. Это издание переведено с французского издания и впервые вышло на английском языке в 1931 г., что не позволяет нам делать перевод с уже переведенного текста. Безусловно, Л. Кан не мог не знать о ней, известно, что он тщательно изучал практическое и теоретическое творчество Корбюзье. И еще интересно знать, что приведенные в тексте слова Корбюзье взяты из главы под названием «Architecture and Illusion of Plans».

⁴ *Corbusier. Towards a New Architecture*. P. 180–181.

⁵ Об интенциональности архитектуры и искусства см. развернуто в следующей книге: P. Livingston. *Art and Intention. A philosophical study*, Oxford University Press, 2007. Автор в предисловии отмечает, что интенция художника иррациональна и подобна броске игральных костей, именно она является центральным звеном и определенным локусом в разработке значения произведения искусства (Р. 8). В свою очередь, Питер Эйзенман говорит о том же следующими словами: «an organization of architectural form within the design process» (см. об этом: H.F. Mallgrave. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673–1968*. Cambridge

меняется и восприятие как собственно плановой схемы, а также и последующей формы¹.

Л. Кан и Ле Корбюзье говорят о некоей идее, смысл которой остается непроясненным. В главе об архитектурной ткани мы, ссылаясь на слова Кана и Корбюзье, говорили, что основной идеей архитектуры является «пространственная сфера», разлитая в планах, конструкциях и возведенных зданиях². Это и есть архитектурная ткань, проявления которой мы находим и в мысли архитектора, и в плане его будущей постройки, и в собственно постройке. Мысль о пространственной сфере и ее архитектурное воплощение вместе составляют ту архитектурную ткань, которой может быть подвластна работа одного зодчего или двух, но и целая культура и даже архитектура одной цивилизации. Таковой, например, является современная архитектура постмодернистов, ткань которой раскинута по всему миру.

Продолжателем идей Ле Корбюзье во Франции является архитектор Жан Нувель. В совместной книге Ж. Нувеля с философом Ж. Бодрийяром последний говорит следующее:

«Нуждаемся ли мы в сохранении идей? По крайней мере, мы могли бы сохранить возможность существования форм. Сохранения идей как форм. <...> Действительно важно, чтобы мы вновь обнаружили новый концепт в старой идее, в ментальном пространстве этой идеи»³.

Мысли Корбюзье живы и в наше время. Старые идеи мэтра современной архитектуры рождают все новые и новые теории и идеи о форме и пространстве. Таким образом, намечаются черты новой стратегии воплощения архитектурной целостности, о чем говорит Ж. Бодрийяр.

Мы выдвигаем следующие предположения:

1. Целостность архитектурного замысла не выражается в постройке, а совершается в ней, начиная с ее плановой схемы.
2. Свершение всегда генеративно, будь то София Константинопольская или капелла в Роншане.

Даже невидимое присутствие молчания является частью целостности, воплощенной уже в замысле постройки. В едва намечаемой части постройки, будь то мысль архитектора или первые очертания плана, целостность начинает свершаться.

University Press, Cambridge, New York, 2005. P. 396)

¹ См. об интенции с позиций теории архитектуры: Ch. Norberg-Schulz. *Intentions in Architecture*. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, Cambridge, 1997. P. 31–32.

² План – это основа будущего здания, однако будем логичными – еще не зафиксированный на бумаге план и основа, а сама суть архитектуры и «пространственная сфера» архитектурной ткани, одновременно накинутая на архитектурное воплощение плана, и внутреннее измерение, исполненное света и молчания. Так говорил Л. Кан и таким образом понимаем его мы.

³ J. Baudrillard, J. Nouvel. *The singular objects of architecture*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002. P. 14–15.

Часть, таким образом, носит в себе свершенную целостность. И, что важно, эта часть по отношению к целому интенциональна, именно она заряжена теми идеями, которые затем найдут свое воплощение в формах.

Важнейшая характеристика, свойственная не только Ле Корбюзье и Л. Кану, но также многим большим архитекторам. Ведь только так возможно обращать восприятие света, тени, молчания, взятых по отдельности, в целостный концепт постройки, когда и план, и конструкции, и форма слиты воедино, не противоречат друг другу. Л. Кан, как мы увидим, хорошо понимал движение мысли от интенционального восприятия к концептуальному образу. И еще: нам надлежит помнить об одном вытекающем из сказанного свойстве архитектурного мышления Л. Кана – он, в отличие от большинства своих современников, думал отвлеченно, нисколько не заботясь о повествовательности ведения своей мысли.

Действительно, достаточно взглянуть на основные работы архитектора в конце 1950-х и в 1960-е гг., чтобы понять, как, каким образом Л. Кан претворял свои идеи о молчании и свете. Впрочем, нельзя забывать и о воде, это образ, переходящий из работы в работу архитектора. Концептуальному образу молчания в работах Л. Кана соответствует брутальность его построек, основанная на подчеркиваемой доминанте массы и изощренной структуре построек с преобладанием диагональных и криволинейных направлений.

Несмотря на то что сама фигура архитектора соответствовала выражению *Eccentric Lone Genius*, Л. Кан, как всякий архитектор, испытывал воздействие исторической архитектуры и своих коллег. Например, в музее Кимбелл, где он использует своды римских бань¹. Стиль Л. Кана тем не менее обладал яркой индивидуальностью, самобытностью не просто монументальных, но предельно отчетливых форм, окутанных мистериальной атмосферой. О творческом стиле Л. Кана вполне резонны слова одного из лучших знатоков архитектуры XX в.:

«Истинный стиль противостоит мертвой формуле: это основа восприятия и экспрессии. Благодаря такому пониманию стиля поставляются направляющие идеи и формы, согласуемые с интуитивными правилами, которые восстают против унылого повторения. Безусловно, это ограничение, которое, однако, ведет к креативной свободе, позволяя этой свободе оставаться и направлением, и целью»².

Ле Корбюзье всегда оставался для Л. Кана образцовым примером величайшего архитектора XX столетия. От Энн Тинг Л. Кан научил-

¹ См. более подробно: *P. Cummings*. L. Kahn: Kimbell Art Museum // *Apollo*, Monday, 1st October 2007.

² *W.J. R. Curtis*. Authenticity, Abstraction and the Ancient Sense: Le Corbusier's and Louis Kahn's Ideas of Parliament // *Perspecta*, Vol. 20, 1983. P. 184.

ся выстраивать абстрактный геометрический порядок архитектурных композиций. Кроме Корбюзье и Тинг, Л. Кан испытал воздействие архитектурной мысли со стороны одного из своих учеников. Им оказался один из пионеров постмодернистской архитектуры в США Роберт Вентури, с которым его свела судьба в Принстонском университете¹. Сотрудничество учителя и ученика явилось знаменательным событием в истории современной архитектуры – ученик показал учителю, как абстрактная упорядоченность архитектурных композиций способна стать поистине поэтической². Мы еще увидим, сколь впечатляющим и творчески нацеленным было воздействие Р. Вентури на своего учителя. Сам ученик через много лет отдаст должное своему учителю:

«Он был великим учителем, я говорю, я думаю об этом, как истинный ученик Кана, иными словами, я говорю об этом не как его последователь, а как тот, кто эволюционировал от его мыслей и работ – благодаря ему я был высвобожден, а не обращен им в свою веру»³.

Мы переходим к одной из центральных построек архитектора, в ней удачно сочетаются основные архитектурные подходы Л. Кана, а также его видение правил внутреннего пространственного развертывания мечети. Организация пространства и особое внимание к брутальной конструктивной составляющей оставались особыми характеристиками творческого почерка архитектора.

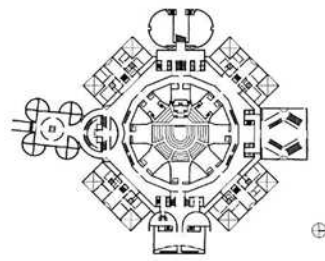
Здание Ассамблеи (*Sher-e Bangla Nagar*) в Дакке (Бангладеш) Луиса Кана построено на платформе, представляя собой двухчастную структуру: центральная часть окружена восемью прямоугольными и цилиндрическими формами (ил. 39). Периметр здания ассоциируется с формой ограненного алмаза. Согласно теоретическим инновациям Л. Кана в области восприятия архитектурного пространства, центральную часть комплекса занимает парламент (*served space*), а периферийная зона отдана обслуживающей зоне парламента (*servant space*). Об этом стоит поговорить подробнее, и мы сделаем это во второй части работы о Л. Кане.

План центрической постройки Ассамблеи не находит у исследователей прямых ассоциаций. Конечно, Л. Кан хорошо знал могольские мавзолеи, например, Тадж Махал (1622–1628). Весьма неожиданна прямая ассоциация плана здания парламента в Дакке с планом

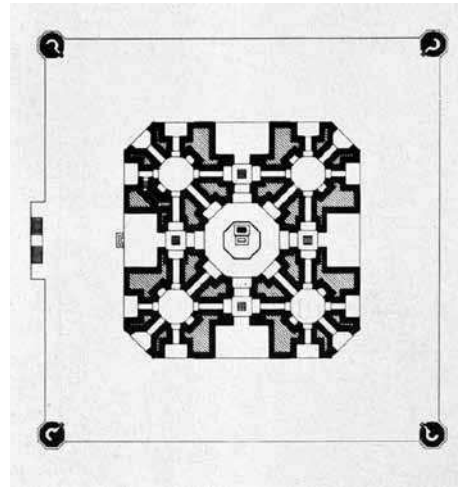
¹ Этому важнейшему творческому шагу для Л. Кана посвящена весьма серьезная диссертация: *S. Rodell*. The Influence of Robert Venturi on Louis Kahn. Washington State University. School of Architecture, 2008.

² *D.B. Brownlee, & D.G. De Long*. Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture, Universe Publishing, 1997. P. 72.

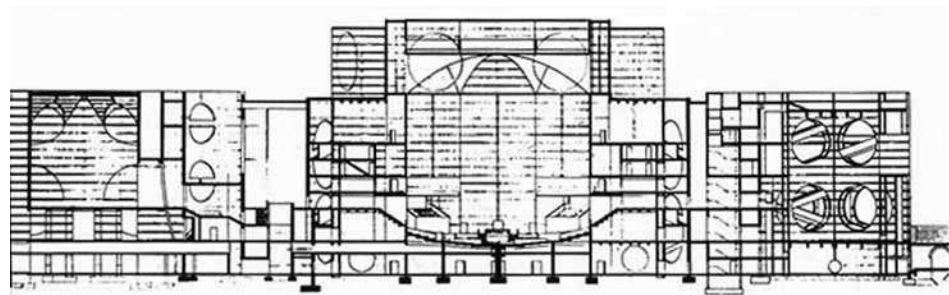
³ См. эту статью в приложении к вышеуказанной диссертации: *R. Venturi*, Louis Kahn Remembered. Notes from a lecture at the opening of the Kahn Exhibition in Japan, January 1993 // *Rodell*. The Influence of Robert Venturi. P. 85.



Здание национального парламента (Sher-e Bangla Nagar). Дакка, Бангладеш. 1965–1983. Архитектор Луис Кан. План



Мавзолей Тадж Махал. 1622–1628. Агра, Индия. План



Здание национального парламента (Sher-e Bangla Nagar). Дакка, Бангладеш. 1965–1983. Архитектор Луис Кан. Разрез

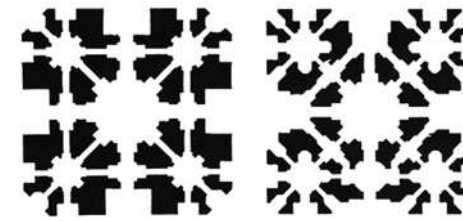
зала в «Унитарном Храме» Ф.Л. Райта, который он построил в начале XX века¹. В. Кёртис полагает, что центрически организованное архитектурное пространство, окруженное «бахромой» из дополнительных подпространств, является генотипом архитектурного мышления Л. Кана². Повторим еще раз, указать на один-единственный образец для подра-

¹ О множестве возможных архитектурных ассоциаций с постройкой Л. Кана см.: *Curtis. Le Corbusier's and Louis Kahn's Ideas of Parliament*. P. 192–193. В числе возможных образцов для Л. Кана автор приводит даже примеры из некоторых схем визионерской архитектуры Франции второй половины XVIII в. Это Этьен-Луи Буле. Другими словами, архитектор до строительства Ассамблеи в Дакке вел кропотливую и систематическую работу в области истории архитектуры и, видимо, иконографии архитектуры.

² *Curtis. Le Corbusier's and Louis Kahn's Ideas of Parliament*. P. 193.

жания невозможно, Запад и Восток в одинаковой степени ответственны за пространственные и формообразующие решения архитектора. Остается только одна возможность – указать на вероятные источники архитектурного вдохновения Л. Кана, от могольских мавзолеев до архитектурных идей Корбюзье, о чем мы поговорим чуть ниже.

Без сомнения, и в случае с сопоставлением Тадж Махала и здания Ассамблеи в Дакке мы вновь должны указать еще на один пример архитектурного цитирования. Л. Кан не заимствует могольские формы, нет, он их цитирует, когда открыто, а когда и скрыто. В этом состоит величие большого архитектора – обращать внимание на другое, не копируя его слепо. Смелость американского архитектора состоит в воспитанной и одновременно интуитивной разработке собственной структуры архитектурного восприятия, в которую входили образцы и могольской архитектуры, и творчества Корбюзье в целом. Уже при сравнении планов обнаруживается, что план Л. Кана заведомо нацелен на будущее присутствие света и тени.



Мавзолей Хумайуна. Дели, индия. 1562–1572. План.

Безусловно, Л. Кан подчеркнуто демонстрировал то несомненное обстоятельство, что план его постройки походит на планы гробницы Хумайуна (1562–1572) и Тадж Махала. Однако переход от четырехчастности могольских мавзолеев к октагональной схеме вводит несомненное различие между планами, а также сопровождается усиленной детализацией

плана Ассамблеи в Дакке. Больше того, утонченность плана достигается за счет значительного облегчения плана пустотами, стремления придать плану определенную воздушность. В этом план Л. Кана можно сравнить с планом гробницы Хумайуна. Проведенное Л. Каном различие между двумя планами создает все предпосылки, чтобы считать план здания парламента оригинальным.

Несмотря на то что Л. Кан индивидуализировал план, совершенно очевидно структурно-пространственное сопряжение плановой схемы с разработанной моголами традицией возведения мавзолеев. Л. Кан отлично знал основные могольские мавзолеи. Нет никаких сомнений, в «пространственной сфере» плана и всей постройки неизримо присутствует могольская традиция, а архитектурная ткань также охватывает и могольское архитектурное прошлое, и современную Л. Кану архитектурную практику его времени.

Здание Ассамблеи включает в комплекс и мечеть – она расположена над главным входом, между четырьмя монументальными пилонами (ил. 6). Кубическое пространство мечети оказывается словно подвешенным, висящим в воздухе. Никогда и никто из современных архитекторов не мог представить себе такого пространственного решения. Постройка, находящаяся в лагуне Ганга, без сомнения, является шедевром мировой архитектуры новейшего времени. Мечеть, по мысли архитектора, имела особо важное духовное значение в теле здания Ассамблеи, она является внутрисложенным кубом в теле всей постройки¹. «The square is a non-choice» – Л. Кан говорил, что он всегда начинает с квадрата, который является основной величиной для решения всех остальных проблем². Куб, квадрат – несомненные атрибуты мазонства, к которому Л. Кан, по некоторым сведениям, имел прямое отношение. Кроме этого, он активно интересовался и учением Дао, еврейским мистицизмом, египтологией, психологией Юнга, учением Гете³. Интеллектуализм во многом обуславливал главную черту видения Л. Кана, основываясь на чистой геометрии планов и форм, а также силе света.

Работа над строительством здания парламента началась в 1965 г. и, в силу различных трудностей, велась медленно вплоть до кончины Л. Кана в 1973 г. Только в 1983 г. здание обрело нынешний вид. Значение проекта состояло не просто в самом факте его формальной реализации, но и в эмоциональном смысле, как архитектурное выражение борьбы бенгальцев против Пакистана⁴. Л. Кан к началу разработки проекта уже имел архитектурный опыт в Индии, в Ахмедабаде в 1963 г. он возвел внушительный по размаху и впечатляющий по проработке пространства Институт менеджмента (Institute of Public Administration)⁵. Чуть

¹ О преобладании квадрата и кубической формы в творчестве Л. Кана см.: *V. Marchand. Louis Kahn: Form et Design: Théorie de l'architecture V*, Paris, 2003, 65–68. Автор рассказывает, что в Йельском университете Л. Кан познакомился с художником по имени Джозеф Алберс, который прошел выучку Баухауза. Именно он, кроме Э. Тинг, рассказал архитектору о значении основных абстрактных геометрических фигур, а прежде всего о квадрате и кубе.

² *H. Ronner, S. Jhaveri, A. Vasella. Louis I. Kahn. Complete Work, 1935–1974*. Birkhäuser, Bâle, 1977. P. 98. Современная мысль мусульманских теоретиков о мечети активно занимается кубом и в этом смысле кубизмом, ведущим специалистом в этой области является Латиф Абдумалик, см. подробно о его теории: *A. Ismail Kahera. Deconstructing the American mosque: space, gender, and aesthetics*. University of Texas Press, Austin, 2002. P. 139–140.

³ Далее подробно об этом см. *Mallgrave. Modern Architectural Theory*. P. 394–395.

⁴ *M. Islam, Kahn and Architecture in Bangladesh // MIMAR*, 31, 1989. P. 58. Следует напомнить, что Бенгалия, на территории которой находится нынешний Бангладеш, после разделения Индии входила в состав Пакистана, образуя так называемый Восточный Пакистан. Географическая оторванность от Пакистана и различие в языке и культуре привело к восстанию и достижению независимости в 1971 г.

⁵ См. специальную работу по этой постройке: *Y. Futagawa, R. Giurgola (ed.). Global Architecture: Louis Kahn*. Indian Institute of Management, Ahmedabad, India, and Exeter Library, Phillips Exeter Academy, Exeter. Tokyo: A.D.A EDITA, 1975. P. 2, 4. Расширение ин-

ранее там же три здания построил столь почитаемый нашим архитектором Ле Корбюзье (две виллы и музей в Ахмедабаде, а также возведенные здания градообразующего проекта в индийской части Пенджаба – всемирно известный город Чандигарх¹). Никак нельзя забывать, что ко времени начала строительства здания Ассамблеи в Дакке Ле Корбюзье уже возвел целый ряд построек в Чандигархе в самом начале 1950-х гг., включая здание парламента². Важнейшее обстоятельство для Л. Кана, оказавшегося в Индии. Вполне резонно обратиться к архитектурной мысли Корбюзье именно в Индии, ведь Л. Кан никак не мог обойти опыт великого француза.

Должно быть отмечено одно немаловажное обстоятельство, указывающее на непосредственную связь Л. Кана с Корбюзье. Во время работы последнего в Индии с ним сотрудничал индийский архитектор по имени Балкришна Дошти, который позднее участвовал в разработке и возведении Института менеджмента в Ахмедабаде³. Позднее Дошти станет наряду с Ч. Корреа одним из самых заметных архитекторов Индии.

Интереснейшим решением Корбюзье в здании Ассамблеи было оформление крыши. Архитектор был весьма озабочен проблемой проникновения света во внутреннее пространство постройки, для этих целей на ее крыше появляется монументальный дымоход. Впервые аналогичный дымоход Корбюзье устанавливает на крыше «Виллы Савой» в Пуасси (*Maison Savoye*⁴) в 1928–1929 гг. Еще большее впечатление

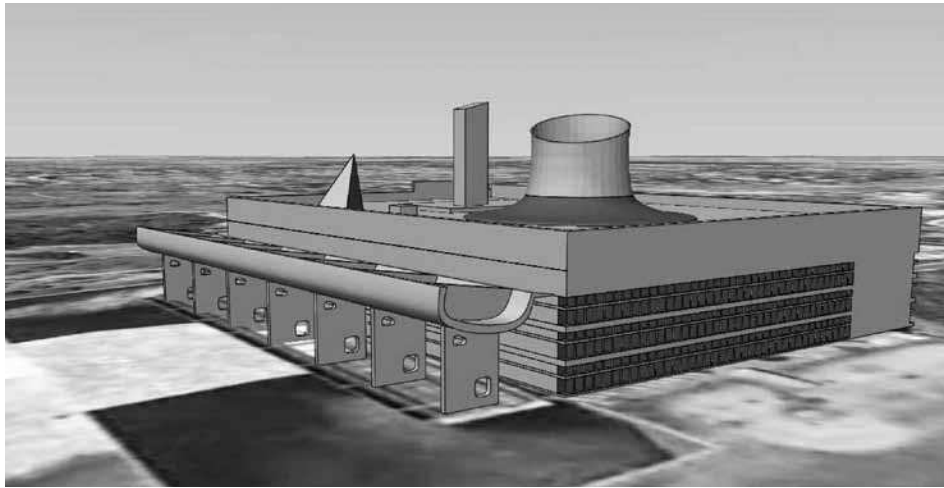
ститута было предпринято одним из индийских учеников Л. Кана по имени Анант Радже (*K.-P. Gast, Modern Tradition. Contemporary Architecture in India*. Birkhäuser Verlag AG, Basel, Boston, Berlin, 2007. P. 60–67). В книге подробно рассказывается о принципах строительства института и его расширении.

¹ Значение Чандигарха для современной архитектуры и особенно урбанистов столь велико, что в недавнем издании книги о планах городов XX столетия находит свое место и статья, творении Корбюзье: *N. Perera. Chandigarh: India's Modernist Experiment // Planning twentieth century capital cities* (edited by David L.A. Gordon). Routledge, New York, 2006. P. 226–235. В статье рассказывается, что вначале существовало два проекта: один был американский (Альберта Майера и Мэтью Новицки), а другой принадлежал Ле Корбюзье. Гибель Новицки и рост курса американского доллара заставили Неру и окружение обратить свое внимание на проект Корбюзье.

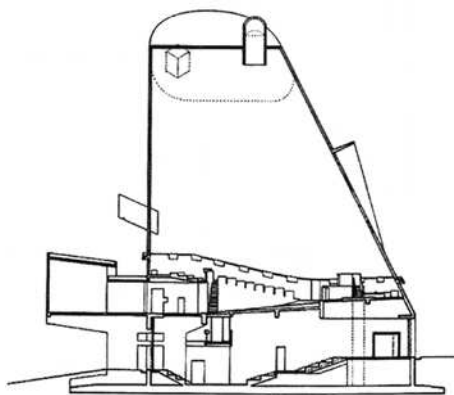
² О концептуальном сопоставлении опытов двух больших мастеров см. работу известного знатока архитектуры XX века: *W.J. R. Curtis. Authenticity, Abstraction and the Ancient Sense: Le Corbusier's and Louis Kahn's Ideas of Parliament // Perspecta*, Vol. 20, 1983 (*The Yale Architectural Journal*).

³ *Gast. Contemporary Architecture in India*. P. 21. Кроме Дошти, заметное воздействие Л. Кана ощутил Ч. Корреа, а также А. Радже, который был вовлечен в осуществление проектов американского архитектора в Индии (P. 23).

⁴ См. пояснения и множество рисунков Корбюзье: *Le Corbusier et P. Jeanneret. Oeuvre complète 1910–1929. Introduction et textes par Le Corbusier*. Les Édition d'architecture, Paris, 1936. P. 187. Владелец виллы Савой через короткое время должен был покинуть здание, оно разрушалось. Он подал в суд на Корбюзье, который сетовал на бетон плохого качества. Это был не первый случай совмещения прекрасной архитектуры и невозможности существовать в зданиях Корбюзье; аналогичные претензии выдвигались и в Чандигархе.



Здание Ассамблеи в Чандигархе. Индия. 1951–1953.
Архитектор Ле Корбюзье. Проект



Церковь Св. Петра в Фирмини. Франция.
1960–2006. Архитектор Ле Корбюзье

производит незаконченная церковь Св. Петра в Фирмини¹. Строительство было начато в 1960 г. и закончено только в 2006 г. Церковь Св. Петра является шедевром Ле Корбюзье, по форме она чрезвычайно близка к форме дымохода в здании Ассамблеи в Чандигархе.

Дымоход в Чандигархе был призван стать источником света, и направление этого мощного пучка света должно было приходиться в то место, где сидел спикер парламента. Сам Корбюзье сравнил свое решение с исторжением света

из купола Св. Софии в Константинополе². Несмотря на то что форма дымохода была преднайдена в «Вилле Савой», Корбюзье проводит пря-

¹ См. о церкви более подробно: *F. Samuel. Le Corbusier in Detail. Elsevier Limited, Oxford, 2007. P. 183–184.*

² В одном из вариантов форма этого дымохода и одновременно купола-источника света была спиралевидной, что напоминает минарет при мечети Ибн Тулуна в Каире. И все-таки форма дымохода скорее напоминала не минарет, а своеобразной формы купол (см. обо всем этом: *Curtis. Le Corbusier's and Louis Kahn's Ideas. P. 187.*)

мую ассоциацию с астрологическими постройками Джантар Мантара в Дели XVII в. Это было сделано намеренно, аллюзии Корбюзье распространялись на собственно индийские архитектурные свидетельства о связи здания Ассамблеи с небом. Как видит читатель, эти аллюзии непременно указывали на известные сакральные памятники, будь то Индия или Византия.

Тем самым процесс формообразования у Корбюзье представляет собой подобие спиралевидной лестницы в интерьере «Виллы Савой». Памятуя свой опыт по возведению дымохода со слегка скошенным верхом, он значительно осложняет эту форму в Чандигархе целым рядом привходящих мотивов. Дымоход оказывается аналогом купола, через который проникает свет, и он же ассоциирован с индийским астрологическим памятником. Витки умопытельной спирали непременно соответствуют архитектурным решениям: от пластического образа в «Вилле Савой» к идее света и обогащению этой идеи астрологическим комплексом в Джантар Мантара. Отношение к спирали у Корбюзье было особенным, дюжина его построек использует эту форму, включая планы музеев в Ахмедабаде и Чандигархе, а также план музея в форме зиккурата в проекте Мундеанума¹.

Кроме уже сказанного, Корбюзье пользовался при проектировании и строительстве Чандигарха и другими архитектурными и скульптурными знаками, имеющими прямое отношение к многовековой истории Индии, а также именно там он использовал те пластические элементы, которые, например, ярчайшим образом проявятся в капелле в Роншане, о которой в наше время Ч. Дженкс скажет как о первой иконичной постройке². За несколько лет до возведения знаменательной кровли в Роншане Корбюзье испытывает пластику ее формы в верхней части фасада парламента. В Чандигархе великий французский архитектор вполне отчетливо осознал трансформативную сущность и местной исламской формы, в основе которой всегда лежала собственно индийская традиция. «Он попросту сделал еще один шаг в этом процессе символической трансформации» – хотя сам архитектор утверждал, что символ является «мертвой формой»³. Кроме поэтизированной трансформации природных сил Индии в виде бычьих рогов в конструкциях крыш Корбюзье использует узнаваемый образ *chattri* – зонтичной формы индийских куполов. В последнем шаге вновь видится прямая реминисценция с автохтонной храмовой архитектурой.

¹ *A. Moulis. Le Corbusier. The Museum Projects and the Spiral Figured Plan // Celebrating Chandigarh: 50 Years of the Idea. Report 1. Vol. 344, Tokyo, 1999.*

² *Ch. Jencks. Iconic Building. Rizzoli, New York, 2005. P. 25.*

³ *Curtis. Le Corbusier's and Louis Kahn's Ideas. P. 185.*

Итак, в архитектуре XX в. произошел примечательный сдвиг: формирование светских построек происходило за счет особенностей архитектурной ткани храмов и других священных объектов, их формальной и семантической ценности. И напротив, храмы в различных религиях строятся не без использования уже испытанных в светских постройках форм. Храмы, в отличие от древности и Средневековья, перестают полагаться на традиционные, переходящие из века в век формы.

Возвратимся вновь к примечательному плану Ассамблеи в Дакке. Л. Кан не мог пренебречь долговременной индийской архитектурной традицией, однако, повторим, делал он это не прямо, ему всегда был свойствен абстрагирующий подход к любому образу и форме¹. Выше мы говорили о близости плана Ассамблеи к планам могольских мавзолеев. План Ассамблеи правомерно сравнить и с мандалой в виде тибетского «колеса времени» (калачакра мандала), а также известного «колеса Дхармы». Это следует сделать еще и потому, что наш архитектор не мог не видеть центричных построек, в плане которых лежала мандала². Опыт Л. Кана при строительстве Ассамблеи подобен *mandala-karya* в области архитектуры, это словосочетание обозначает рисование криволинейных очертаний³. Л. Кан действительно был мастером криволинейных очертаний, будь то генеральные планы построек, включая сюда и обходные коридоры, а также круглые и овальные формы окон и перегородок.

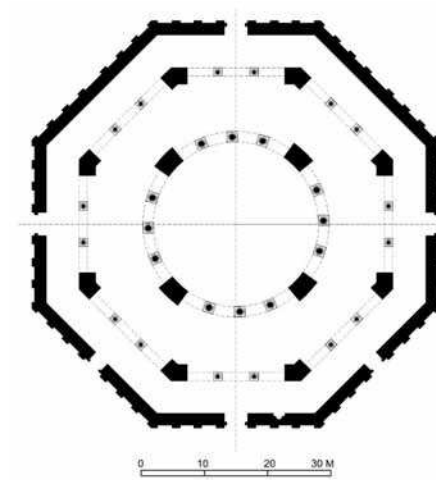
Не менее убедительным шагом архитектора по освоению индийской традиции является появление зонтичного купола на восьмигранном барабане над залом заседаний парламента (ил. 40, 41). Если Корбюзье в Чандигархе воспроизводит традиционную форму индийских *chattri*, то Л. Кан проводит ту же процедуру, но не столь односложно, не прямолинейно. Над залом Ассамблеи в Дакке он устанавливает восьмиугольный на восьми нервюрах зонтичный купол. Парящий над центральной частью здания Ассамблеи зонтичный купол призван отдать дань собственно индийской традиции, однако эта связь с прошлым проводится максимально отвлеченно, на уровне сходства, а не подобия.

Перед тем как продолжить разговор о характере возможных архитектурных аллюзий здания парламента в Дакке, назовем две исторические постройки, о которых следует упомянуть в связи восьмиугольной цен-

¹ Ср. со словами одного из знатоков архитектуры Кана: «Его Ассамблея является образом целостности и равновесия, театром мироздания, а также метафорическим колесом с центральной осью и спицами, расходящимися по направлению к социуму» (*Curtis. Le Corbusier's and Louis Kahn's Ideas. P. 183–184.*)

² О таких храмах см.: *M.A. Dhaky. The Indian Temple Form, Delhi, 1977.* Книга включает в себя квадратные, октагональные и полигональные в плане постройки севера Индии.

³ См. об этом: *C. Civaramamurti. The Painter in Ancient India, New Delhi, 1978. P. 34–35.*



Реликварий Куббат ал-Сахра в Иерусалиме. Израиль. 687–691. План

тральной частью постройки и зонтичным куполом. Известно, что Л. Кан хорошо знал историю архитектуры, бывал и в Европе, и на Востоке. Довольно часто прототипом здания называют реликварий Куббат ал-Сахра в Иерусалиме¹. Зная самостоятельность и креативность Л. Кана, скажем, что такой шаг архитектора был бы по меньшей мере возможным. Архитектор понимал, что он строит здание Ассамблеи преимущественно для мусульман. Еще одним и неожиданным сближением с центральной частью Ассамблеи мы избираем форму баптистерия из Флоренции (1059 и 1128). Восьмиугольная форма и гладкая пирамидальная крыша баптистерия весьма близки к форме центральной части вместе с зонтичным куполом в Ассамблее Дакки. Принципы архитектурной иконографии, сформулированные Краутхаймером, были небезразличны и для Л. Кана. Он не создавал слепых подобию, его интересовали неявные сближения с шедеврами мировой архитектуры. Следовательно, мы говорим об особом модусе сходства, которое в нашем случае является паролем словом, очерчивающим возможные горизонты архитектурной иконографии Л. Кана.

Легко вообразить себе следующую ситуацию, когда Л. Кан, создавая свой шедевр в дельте Ганга, выставил несколько горизонтов, образующих ближайшие и отдаленные примеры для проведения процедуры сближения. Сходство Куббат ал-Сахры должно оставаться в качестве непреложности для верующих мусульман. Одновременно с этим возникают ассоциации с индийскими представлениями о колесе Дхармы. Об этом мы говорили выше. Американский архитектор отчетливо понимал, что абсолютной важностью для архитектора является полисеманτικότητα формы, что прекрасно продемонстрировал в Дакке.

¹ Форма реликвария в Иерусалиме неоднократно оказывается архитектурным прототипом для современных мечетей. Такова, например, мечеть и одновременно исламский культурный центр в г. Темпе (Аризона), возведенные в 1984 г. (архитектор М. Афзал Ибрахим). В здании мечети повторяется даже знаменитый золотой купол Куббат ал-Сахры, а также ее орнамент (см. каталог мечетей, изданный посольством Германии в США и распространенный в интернете в формате PDF: *O. Khalidi, D. Donnellon. Mosques in the United States of America and Canada (http://www.filefactory.com/file/e13611/n/R20070913E_rar).*

В стиле М. Фуко (вторая глава книги «Слова и вещи»¹), заметим, во все не подобие, а сходство (*similitude*) является выразителем пространственной близости. Именно сходство детерминирует в архитектуре опыт зодчего, и прежде всего в области формотворчества, манере стилеобразования, а также в характере взаимоотношения архитектуры и окружающей среды. Фуко говорит о «пригнанности»² вещей друг к другу:

«Пригнанность» – это сходство, связанное с пространственным отношением «ближнего к ближнему», выражающее соединение и слаженность вещей. Именно поэтому она в меньшей степени принадлежит самим вещам, чем миру, в котором они находятся»³.

Метафизика сходства позволяет рядоположить вещи, далекие во временной и порою пространственной перспективе. «Пригнанность», о которой говорит Фуко, действительно создает единую пространственную среду «взаимоуглубления», и это пространство способно отвлечь себя от определенного местоположения, такое пространство вбирает в себя и время, это метапространство четвертого измерения⁴. Л. Кан, весьма начитанный в мистике и философской метафизике, думается, вполне мог бы разделить такой ход мысли о метафизике сходства.

Подобие утомляет вещи, оно притупляет восприятие, не позволяет вдохновению и памяти наладить столь необходимую сочетаемость, «пригнанность» и «взаимоуглубление». Можно ли твердо судить о том, что две подобные архитектурные вещи сохраняют что-либо подобное, кроме формы? Сходство является основанием не просто измерения девственного или исторически обремененного локуса порядком чистой геометрии, но геометрии имагинативного порядка, когда память и воображение предельно сближены в рамках одного архитектурного проекта.

Опыт Корбюзье и Л. Кана можно назвать выковыванием архитектурного образа прошлого Индии в креативно-средовую форму сугубо современной архитектуры. Смысл архитектурного опыта двух больших мастеров западной школы состоит, если угодно, в поисках своеобразного зазора, складки, которая бы знаменовала собой ценностное оформление двух традиций – в данном случае индийской и европейско-американской. Творческое сближение двух традиций в том случае, если оно осуществляется большими мастерами, проходит не механистично, но на

¹ M. Foucault. *Les mots et les choses*. Gallimard, Paris, 1966. P. 32–33; Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977 / Пер. Н.С. Автономова, В.П. Визгин. С. 54–55.

² Фуко использует латинское отглагольное существительное *convenientia*, которое В.П. Визгин весьма удачно переводит как «пригнанность». Это слово означает «соответствие, сходжение, подобие» (*Дворецкий М.Х.* Латинско-русский словарь. М., 1967. С. 257).

³ Фуко. Слова и вещи. С. 55.

⁴ О глубине см. весьма полезную книгу: *D. Morris*. *The sense of space*. State University of New York Press, New York, 2004.

пределе аксиологической оценки возможностей собственного творчества пред лицом вызова со стороны локальной культуры. Это ситуативность, которая и предопределяет особый модус аксиологического подхода.

Еще раз заметим, что, в отличие от Корбюзье, творчество Кана не повествовательно. Об этом мы говорили выше. Сейчас же надлежит заметить, что Корбюзье в Чандигархе мыслил чересчур прямолинейно, без затей, обрабатывая локальную культуру в архитектурное повествование. Интеллектуальная поспешность или эмоциональная увлеченность не позволили великому мастеру в полной мере отстраниться от среды, в которую он был погружен. В отличие от иносказательности Л. Кана, Корбюзье интересовали прямые ассоциации с природно-архитектурными реалиями Индии. Он был действительно повествователен, ему в большой мере импонировало прямолинейное восприятие, которое не переходило в дополнительную рефлексию концептуального претворения неизгладимого присутствия локальной культуры Индии в современную постройку. Уйти от невидимого присутствия Корбюзье было невозможно, следовало соответствовать вызову мэтра, что Л. Кан и сделал¹.

Все здание парламента мыслилось Лу Каном как храм для правительства. Так же как и многие ведущие архитекторы, Кан был внимателен к чувству религиозного, будучи в своих чувствах евреем, он оставался на периферии нестроного религиозного мышления. Храмовое сознание фундировало его архитектурное мышление ровно в той степени, в которой это было присуще и Корбюзье, и Ф.Л. Райту. По свидетельству его друзей и исследователей, Кану было свойственно глубокое чувство духовного: «*For Lou, every building was a temple*» («Для Лу каждое здание было храмом»).

В этой связи следует обратить внимание на восприятие архитектором формы. Форма не обладает ни очертанием, ни присущим именно ей измерением. Форма является свидетельством концепции квазирелигиозного откровения. По этой причине сама концепция архитектора отвечает не на вопрос «что», а на вопрос «как, каким образом». Если форма для Л. Кана имперсональна, то концепция архитектора является следствием некоторых обстоятельств². Например, скажем мы, вовлечения ее в пределы того, что мы называем храмовым сознанием. Поэтому особенно важно осознавать значение объемных храмовых концептов света и молчания, к конструктивной помощи которых Л. Кан прибегает для форматирования не только архитектурных форм, но и монолитного, бруталного пространства города.

¹ Вот слова Л. Кана: «Корбюзье был и остается моим учителем, хотя он никогда не знал об этом» (*P.Sh. Reed*. *Toward Form: L.I. Kahn's Urban Design for Philadelphia 1929–1962*. Doctoral Thesis. University of Pennsylvania, 1989. P. 13).

² *Marchand*. *Louis Kahn: Form et Design*. P. 66.

На этих основаниях строится теория города Л. Кана. Центральным локусом упорядоченного города, градообразующим элементом для архитектора продолжал служить Храм¹. Каждая постройка для Кана – это град, защищенный окнами-бойницами, толстыми бастионными стенами. Л. Кан, как никто из архитекторов новой волны, был тотально захвачен основными аспектами храмового сознания. Для него, как известно, не существовало мелочей, но он, как мы видим, отчетливо осознавал значение абстрагирующей целостности, вмещающей в себя любую мелочь, будь то отдельная форма, конструкция или совокупность форм и конструкций.

Библиотеку Эксетер он строит как монолитный куб, который можно сравнить как с сакральным кубом (например, Кааба) снаружи, так и с собором изнутри². Кан всегда сохраняет интерес либо к сооружению религиозных построек, либо к ощущению однозначного спиритуального накала в других постройках. Из знаменитых религиозных зданий Кана следует отметить первую унитарную церковь в Рочестере (1959–1969, Нью-Йорк), а также небольшую синагогу Бет Эль в Нью-Йорке. Всемирный фонд памятников (World Monument Fund – www.wmf.org) в 2007 г. в списке (Watch List) ста лучших построек назвал и Институт биологических исследований (1965 г.) Лу Кана. Эта постройка имеет прямые реминисценции с опытом архитектора в Дакке по строительству brutальных построек.

Луис Кан использовал воду, как неотъемлемость пейзажа Дакки и всей страны³ (ил. 42). Вода плещется у стен постройки, создавая впечатление полнейшей инсулярности здания парламента и, конечно, мечети. Все здание намеренно аналогизируется с кораблем, именно окна выдают задумку архитектора: им сделано все, чтобы большие оконные проемы походили на иллюминаторы. Это, конечно, корабль, а корабль всегда остров в динамике.

Когда говорят о постройке Кана в Дакке, всегда вспоминают о роли света, над концептуальным образом которой архитектор специально работал⁴. Однако не просто свет доминирует в концептуальной структуре постройки, вернее, свет и вода, внутреннее и внешнее создают необходимый и тщательно взвешенный баланс двух взаимодополняющих стихий. Кан, хорошо изучивший могольскую архитектуру, знал, что делал.

¹ L. Kahn. Order and Form // Perspecta, 4, 1957. P. 61.

² Лу Кан говорил «Я всегда начинаю с квадрата, поскольку именно он проблематизирует все» и «The square is a non-choice» (H. Ronner, S. Jhaveri et A. Vasella. Louis I. Kahn. Complete Work, 1935–1974, Birkhäuser, Bâle, 1977. P. 98; Marchand. Louis Kahn, P. 65). Однако, по мысли Кана, с продвижением проекта он постоянно ищет силы, которые могут противодействовать квадрату.

³ См. специально о постройке Луиса Кана с необходимыми фотоматериалами: Architecture for Islamic Societies Today, London, 1994. P. 127–137. Marchand. Louis Kahn, 2003.

⁴ J. Steele. A Search for Meaning // Architecture for Islamic Societies Today. P. 33

Известный индийский архитектор Чарльз Корреа сформулировал одно из поэтологических кредо современного зодчества: *architect-tonic*, что означает интеграцию всех ключевых архитектурных компонентов вкупе с нарастающей взаимосвязанностью с окружающей средой. Архитектоничное начало пронизывает большинство проектов Л. Кана, а в первую очередь взаимодействие здания парламента с окружающей водной средой. Однако в состав охватывающей среды входит и свет, поэтическому и конструктивному значению которого архитектор уделяет большое внимание.

Кану принадлежат слова:

«Архитектор должен всегда оставаться внимательным к лучшим произведениям архитектуры прошлого, как только он приступает к чему-нибудь»¹.

Именно так Кан поступил и с грандиозной постройкой в Дакке, уловив из прошлого не конкретную форму, а концептуальный подход и к форме, и к пространству, и к свету, и к воде. Каждое окно в здании имеет свою собственную конфигурацию, составленную из оконного проема и дополнительного укрепления оконной арматуры, которая одновременно служит для аккумуляции и тени, и света форм интерьера. Свето-теневой образ был чрезвычайно важен для программы всей постройки. Это был лишь один из аспектов слоистости пространства, которою преподал нашему архитектору Р. Вентури.

Собственно конструкция многих окон представляет собой ритм, заданный разбитием оконных проемов горизонтальными и вертикальными средниками. Р. Вентури говорил, что идея структуризации оконных проемов (*double hung window*) принадлежит ему, чем и воспользовался Л. Кан. Действительно, стены здания Ассамблеи в Дакке разбиты на оконные проемы различной формы: прямоугольные, треугольные, круглые. Многие из оконных проемов забраны несколько вдавленными в глубину стен средниками. В Индии такие формы оконных проемов впервые появились в Институте менеджмента в Ахмедабаде (1963 г.).

В данном случае нельзя не вспомнить и об опыте Л. Салливана. Многие его постройки снабжены крупными круглыми и полукруглыми окнами. Известно, что архитектор активно работал с проблемой освещения. Кроме того, что работы Салливана (иногда вместе с Адлером) датируются временем расцвета *art nouveau*, он также известен как почитатель готики. Годы учебы в Париже не могли не сказаться на вкусах Салливана. Отсюда не только большеформатные окна, но и неперенный орнамент

¹ D.B. Brownlee, D.G. De Long, Louis I. Kahn. Le monde de l'architecte, Centre Pompidou, Paris, 1992. P. 61. Также см. одну из последних книг о Л. Кане: C. Wiseman. Louis I. Kahn: Beyond Time and Style. A Life in Architecture. Yale University Press, 1997.

в его постройках. Л. Кан, а также Вентури не могли не знать о творчестве Салливана и его опытах с большеформатными окнами.

Кроме рекомендаций Вентури, Л. Кан не мог не знать опытов К. Мельникова со структуризацией оконных проемов. Об обращении американского архитектора к творчеству Мельникова следует говорить со всей возможной серьезностью. Налицо прямое цитирование приемов Мельникова, который разбивал оконные проемы сложными средниками еще в 1920-е гг. Для примера укажем гараж на Бахметьевской улице (1926–1927 гг.), гараж Госплана в Москве, гараж на Новорязанском шоссе. Л. Кан мультиплицировал количество окон в каждой отдельной постройке, придавая им различные функции, сама же идея Мельникова осталась в невыбылости. Например, в Библиотеке Эксетер (1971 г.), также пронизанной светом, оконные проемы обращены во внутренние перегородки¹. Это известная слоистость (layering) архитектурного пространства, к которой Мельников не был причастен. По словам Вентури, слоистости пространства Л. Кан научился также у него². Слоистость пространства может быть достигнута не только за счет перегородок, но и посредством искусного направления естественного света, об этом также говорил Вентури, и его коллеги считали, что в этом важнейшем для Л. Кана аспекте организации пространства большая заслуга его ученика³.

О слоистости пространства, как остро необходимой фрагментации перспективы архитектурного пространства, говорит французский архитектор Жан Нувель в беседе со знаменитым Жаном Бодрийяром⁴. Здание находится вовсе не между горизонтом и наблюдателем, а именно на линии самого горизонта. Между материальным зданием и взглядом наблюдателя, говорит Ж. Нувель, пролегает имматериальное пространство. Как мы видели, таким иллюзорным пространством может оказаться и игра света.

В здании парламента в Дакке, как и во многих других постройках, Л. Кан применяет слоистость как основной пластический и пространственный компонент для организации целого и одновременно как концептуальное осмысление нового измерения его же прежних соображений о свете и тени. Свет и тень служат для архитектора своеобразным конструктивным приемом для организации пространства, напоенного светом и тенью, а также воздухом. Концепт слоистости отчетливо проявлен в помещении мечети, где свет и тень действительно создают

¹ См. специальную монографию, снабженную большим количеством иллюстраций: G.E. Wiggins, L.I. Kahn. The Library of Philips Exeter Academy. VNR, New York, 1997.

² Rodell. The Influence of Robert Venturi. P. 15–17

³ Rodell. The Influence of Robert Venturi. P. 18–20.

⁴ J. Baudrillard, J. Nouvel. The singular objects of architecture. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002. P. 6–7.

слоистое пространство. Справедливо суждение о «системе пространственной стратификации», а в целом о концептуальной транспаренции, смысл которой состоит не в оптической модуляции, а в восприятии определенного пространственного порядка¹. О многогранных транспарентных качествах света и воздуха Л. Кан скажет в связи с его глубочайшими впечатлениями от индийской классической архитектуры:

«Наполненность светом, оберегая наполненность воздухом столь ликующе, неизменно является основой для архитектурных очертаний. Я был поражен необходимостью в свете, когда в сопровождении группы из двадцати человек во дворце в Лахоре гид знакомил нас с мастерством ремесленников. Они покрывали всю комнату полихромной и зеркальной мозаикой. Для демонстрации мистерии отражения гид закрыл все двери и зажег спичку. Свет от одной спички дал многообразное и непредсказуемое отключение от малейшего дуновения воздуха. В этот момент в этой комнате вы чувствуете, что нет ничего более интересного, чем воздух»².

Даже для работы Института менеджмента в Ахмедабаде (Индия) Л. Кан использует традиционные приемы традиционного индийского зодчества, и особенно типы организации пространства, в частности храмовой архитектуры. Архитектор говорит о понимании пространственных типов этой постройки следующее:

«... она напоминает мне храмовые комплексы в Индии, располагающие своим порядком и информативностью, имеющие пространства и места для отдельного человека и для многих, для веселья и грусти. Вот почему храмовая традиция до сих пор сильна в Индии»³.

Несправедливы те исследователи, которые в пластической целостности творчества Л. Кана видят исключительно иероглифику и доми-

¹ C. Rowe, R. Slutzky. Transparency: Literal and Phenomenal // Perspecta, Vol. 8. 1963. P. 45, 50. Авторы приводят в пример группу людей, которые частично перекрывают друг друга. Таким образом мы понимаем, что транспаренция состоит не только в оптическом позиционировании, но и в пространственном. Этот порядок пространственного восприятия, когда несколько пространственных зон являют собой единое целое, свойственны многим, особенно поздним, постройкам Кана.

² Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews. New York, 1991. P. 205.

³ B.V. Dosh. Louis Kahn in India // Architecture and Urbanism. Tokyo, 1975, № 59, Ed. T. Nakamura. P. 46. Литература о связи с индийской архитектурой в Ассамблее Л. Кана, с горизонтальной и вертикальной организацией индийских храмов достаточно внушительна. Приведем только последние исследования с богатой библиографией проблемы: S. Goldhagen, S. Williams. Louis Kahn's Situated Modernism. New Haven, Yale University Press, 2001. P. 181–186; M.A. Faruki. A Study of Potential Inspirations for Louis Kahn's National Assembly // GBER, Vol. 3, No. 1, 2008; K.M. Dewidar. The Role of Type and Model in the Indian Institute of Management. Ahmedabad Campus, India // Sixth International Architectural Conference in Assiut Digital Revolution and Its Impact on Architecture and Urbanization, Assiut University, March 2005.

нанту логоцентризма¹. Скажем больше, позиция «архитектура как Логос» заслуживает порицания. Дабы понять это, следует обратиться к поэтологическим истокам творчества американского архитектора.

Поэтика архитектурного пространства мечети

Настало время поговорить о том, что привлекает внимание многих исследователей творчества Л. Кана. Это поэтика его творчества. Начнем мы с ситуативности. Очевидно, что архитектурное мышление Л. Кана как и многих больших архитекторов, было контекстуальным. Утверждение Р. Вентури в своем влиянии на контекстуальное мышление Л. Кана, должно быть в значительной степени скорректировано. Л. Кан, как мы знаем, хорошо знал воплощенные проекты Корбюзье в Чандигархе и в Ахмедабаде, он видел, что означает ситуативность, предпосланная любому движению французского архитектора по разработке плана, конструкции и формы. Стиль обращения с местным, а потому всегда новым строительным материалом у Корбюзье в Индии также послужил Л. Кану хорошим примером в его работе над проектом парламента в Дакке. Больше того, неумность архитектора в храмовой архитектуре, будь она западной или восточной, расширяла его контекстное мышление, а следовательно, лишь подчеркивала творческую самостоятельность.

В этом отношении чрезвычайно важна идея Л. Кана о начале:

«Я люблю начала. Я восхищен началами в работе. Я убежден, что именно начала укрепляют продление работы».

О том, «как» и «что» видел Л. Кан еще в планах той или иной постройки, говорилось выше. Но этого недостаточно. Много говорится о мистифицированном мышлении архитектора. Начала его работы со светом, водой и молчанием, как мы уже упоминали, таятся в своеобразной натуре человека, прочно стоящего на универсалистских и сугубо индивидуальных представлениях о сакральном и еще точнее – об архитектуре Храма.

Даже сказанное настраивает нас на восприятие пространства мечети в объемном контексте разнообразных идей, образов, концептов. Не бывает пространства, лишённого каких-либо и непременно отличительных концептуальных примет. Нам в этой книге интересна не только парламента мечеть в Дакке, а взгляды Л. Кана на сакральное

¹ J.A. Burton. The Architectural Hieroglyphics of Louis I. Kahn: Architecture as Logos (Ph.D. diss.), University of Pennsylvania, 1983.



Исламский центр на Ground Zero. 2012. Нью-Йорк. США. Архитектор Мишель Аббу. Проект



Исламский центр на Ground Zero. 2012. Нью-Йорк. США. Архитектор Мишель Аббу. Молитвенный зал

пространство храмов в целом. Восприятие пространства храмов американским архитектором не должно оставаться без сопровождения перцептивных установок архитекторов и философов, так или иначе занятых рассуждениями о храмовом пространстве. Мы будем говорить о взглядах Хайдеггера и Башляра.

Показательным примером игры света, тени, воздуха и молчания является моленное пространство в мечети парламента. Строго говоря, сакральное кубическое пространство нельзя назвать мечетью, это пространство для отправления молитвы, при Ассамблее не существует минарета. В последнее время все чаще раздаются голоса исламских зодчих и специалистов, считающих, что мечеть может существовать без куполов, минаретов, михрабов¹. Мы должны насторожиться. Л. Кан сдвигает семантические пределы классического определения мечети, хотя он делает достаточно много, дабы верующие адекватно воспринимали пространство. Его сдвиг столь безупречен, что верующий не в состоянии заметить, скажем, отсутствие купола или колонн, к которым можно прислониться спиной.

За счет игры света и тени, а соответственно, выступающих и отступающих поверхностей, целостное

¹ См. об этом, в частности: Expressions of Islam in Buildings. Jakarta, 1990. P. 143. Индонезийский архитектор указывает на правомерность строительства мечетей без михрабов: «Я полагаю, что михрабы появились в те времена, когда имам стал халифом».

пространство мечети предстает объемным. Но таково все пространство Ассамблеи. Это является еще одним подтверждением образного распространения пространства мечети на интерьер всей постройки.

Это и пространство молчания для тех, кто оказывается в нем во время молитвы. Однако Л. Кан считал, что на самом деле это пространство является мечетью, поскольку все здание парламента композиционно подчинено этой части постройки. Начиная с кубической формы мечети, расположенной над центральным входом здания парламента, разворачивается вся остальная архитектурная композиция здания Ассамблеи. И в этом случае можно сказать, что куб мечети, в полной мере выдерживающий ассоциацию с Каабой, и есть то начало, о котором упоминал Л. Кан. Для этих целей в надлежащем месте установлен михраб, а также минбар для проповеди имама. Это действительно мечеть.

По определению сакральное пространство является пространством экзистенциального молчания и покоя, каждый человек предан Всевышнему и самому себе. Но этого недостаточно для архитектора, в это пространство вторгается свет, пронизывающий архитектурное пространство и оставляющий свои следы на стенах, на полу, на верующих. Для мусульман божественный Свет (al-nur) особенно существенен, ведь это слово является и одним из священных имен Бога. Итак, именно свет позволяет молчанию не быть безгласным – у молчания, как мы видим, есть свой голос, и свое архитектурно-эстетическое измерение. Молчание креативно благодаря свету.

Аналогичное решение пространственно-семантического сдвига используется в еще не возведенном здании мечети на Ground Zero в Нью-Йорке. Имя архитектора известно – это ливанский архитектор, католик Мишель Аббу и архитектурная фирма SOMA¹. Строго говоря, этот проект не есть просто мечеть, он мыслится как исламский центр, а по этой причине архитектор уходит от привычных ассоциаций с классическим образом мечети. Проблема формы и функции решается в пользу формы, нарушая заветы и Салливана, и Райта².

Подобно Л. Кану, архитектор не оставляет на поверхности здания никаких следов. Зато есть другие следы, это след двух башен-близнецов, которые вновь обрели себя в этом проекте, на этот раз они соединены под небольшим углом в одно здание. Это и следы самолетов как память о тех, кто погиб внутри них и в зданиях торгового центра. Символический адрес возводящегося здания – Парк 51, хотя на самом деле адрес звучит по-другому – 45 47 Park Place. Открываем Коран на суре 51, айаты 45–47:

¹ См. интервью архитектора: Newsmaker: Michel Abboud // Architectural Record, October 2010.

² Напомним, что Салливан говорил: «Форма следует за функцией», а Райт сказал: «Форма и функция едины».

«И не могли они встать, и не нашли себе помощников. [И разрушили Они] народ Нуха еще раньше. Поистине они были распутными. И небо Мы воздвигли руками, а ведь Мы – расширители» (перевод И.Ю. Крачковского).

В отличие от Л. Кана, который всегда стремился уйти от пустого уподобления и повествовательности, данный проект, конечно же, повествователен. Кроме следов самолетов, на арабесковой решетке узнаваемы и геометрические фигуры звезды Соломона – это одновременно символ погибших евреев и известный исламский мотив. Арабеска решетки, как говорит сам архитектор в указанном выше интервью, или экран, призванный не только отделить постройку от окружающего пространства, но создать своеобразную среду внутри здания. Оформление интерьера, таким образом, напоминает пчелиные соты. Данное сравнение можно назвать метафорическим, поскольку архитектор не уподобляет архитектуру сотам, а метафорически приравнивает к ним и арабесковый фасад, и интерьер. В пластике решетки видится также отсылка к фронтальной решетке Института арабского мира в Париже, архитектором которого является Ж. Нувель, о котором в интервью журналу Architectural Record Мишель Аббу говорит как о креативном ориентире. Архитектурное цитирование, о котором мы говорили в предыдущей главе, актуально и в этом случае. Отсылки к архитектуре Нувеля сейчас в моде. Мы возвращаемся к архитектуре Л. Кана.

Как и Ф.Л. Райт, Л. Кан индивидуален, его храмовые постройки не следуют прямо за традицией. Особенно тщательным Л. Кан остается в разработке пространства. Как бы Р. Вентури ни заверял всех в своем первенстве по разработке основ новой архитектуры, его учитель справедливо признается одним из отцов архитектуры постмодерна.

Нам следует на время вновь обратиться к манере восприятия Храма в архитектурном мышлении нашего мастера. Идея света является в творчестве Л. Кана одним из основных, специфических для теменологии модусов видения. И еще раз, творчество Л. Кана с убедительностью демонстрирует возможность выделения теменологического видения. Сила умозрительного Temenosa окутывает и структурирует квазисакральное пространство большинства построек американского архитектора, включая в себя такие сугубо сакральные по происхождению образы, как свет и молчание. Однако на этом заключении о теменологической мысли никак нельзя останавливаться, поскольку Л. Кан не был строителем храмов по определению, самые важные его проекты – это общественные и частные здания. Отвлеченная от Храма мысль о Храме является одним из истоков видения архитектора. По этой причине разумнее всего обратиться к поэтике видения Л. Кана.

Гастон Башляр говорит, что «вспыхивающий свет зажигает взгляд»¹. История современной архитектуры знает множество примеров обращения к силе света, но творчество Л. Кана является в этом смысле образцовым, переходящим из одной его постройки к другой. Должно судить о поэтике видения Л. Кана, организующей силой которой является свет. Свету противостоит тень, однако видению тени мы обязаны только свету, говорил архитектор. Ярким примером непрекращающегося светоносного видения архитектора является динамическая процедура получения книг в тени и выход читателя к свету в Библиотеке Эксетер (Exeter Library, 1971 г.)².

«Обжитое пространство трансцендентно пространству геометрическому», говорит Башляр³. Когда Л. Кан строит здание Первой Унитарной церкви (Нью-Йорк, Рочестер, 1959–1969), напоминающее внешне и внутри средневековый замок, мы с уверенностью можем судить о «пространстве, которое оживляет память»⁴. Архитектор сумел совместить присущие его архитектурной программе два противоположных смысла постройки: отгороженность ее брутального, бастионного экстерьера и одновременно полную открытость окружающей среде. Мысль Кана была озабочена тонкостями храмовой топики, он тщательно, как мы уже знаем, изучал архитектуру региона, всей Индии и даже, прежде чем приступить к проекту, организовал в Дакке свою контору.

Его в большей мере интересовала лэндморфность архитектуры. Вода занимала зодчего как организующее начало пространственной среды, свойственной именно Дакке и Бангладеш. С символической точки зрения включение в проект водной среды является счастливой случайностью. Л. Кан оказался именно в том месте и в то время, куда его призвала судьба художника. Но, памятуя уроки философии, можно сказать, что случайность есть еще одно свойство бытия того же самого объекта. Встает вопрос о том, какова природа взаимной включенности архитектуры и воды именно здесь в Дакке и именно в то продолженное время их сосуществования?

Еще раз следует повторить: вода играла особую роль в постройках Л. Кана. Их особенность заключается в том, что, перестав оставаться нейтральным фоном, вода обращается в структурообразующий компонент всей архитектурно-акватической среды. Один из знатоков творчества Л. Кана и известный теоретик современной архитектуры В. Кёртис пишет о знаменательном контроле за водой в постройках американского архитектора. Архитектурная масса и водная пустота создают приме-

¹ Башляр Г. Вода и грезы. М., 1998. С. 57.

² Wiggins. Kahn. The Library of Philips Exeter Academy. P. 58.

³ Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. С. 58.

⁴ Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. С. 30.

чательные очертания каналов или небольших озер, окруженных могучими стенами здания парламента¹.

Большие и маленькие, круглые, треугольные и прямоугольные окна, опущенные часто к кромке воды, кажется, предназначены вовсе не для людей, населяющих это здание, а для воды. Делёз и Гваттари писали, что стены – это отражающий экран, в то время как окна ничего не отражают, они впитывают внутрь все, что оказывается поблизости². Существенное замечание, далеко идущая мысль. Л. Кан устанавливает впечатляющее здание парламента, подобной Храму или твердому бастиону, у воды и на воде текущей реки Ганг, он ведь одновременно пытается остановить не только течение воды, но и само время. Когда Башляр писал о текучести воды, он почти ничего не сказал о сопряженности воды и архитектуры. Вот его слова:

«Вода – стихия поистине преходящая.<...> Два раза в одной и той же воде искупаться невозможно потому, что человек, уже по сути своей, обладает судьбой текучих вод. Вода всегда течет, вода всегда падает, она всегда истекает в своей горизонтальной смерти»³.

Высокая архитектура призвана остановить преходящее, текучесть вод своим отражением в ней. Вода может испариться, истечь, а архитектура вечна, она может только пасть под натиском смертоносной, эсхатологической воды селя. Архитектура может уйти на дно воды, подобно Атлантиде, ее образное отображение на водной поверхности, теряя свою силу, оседает под воду. Храмы совсем не зря строятся у воды, они призваны остановить время ее текучести. Архитектуры и вода – тема, безусловно, эсхатологическая.

Мечетей у воды великое множество, даже если нет проточной воды, озера, реки, моря, недалеко от мечети устраивают бассейн, да так, чтобы мечеть зеркально отражалась в воде. В этом смысле в любой мечети содержится акватеологема, мечеть, а в целом и архитектура остро нуждаются в воде, чтобы найти в ней свое отражение. Архитектура мечети и вода взаимно включены в игру взаимных отражений, порою трудно понять, где пролегает истинный, реальный образ. Соперничество реальности и иллюзии продолжается и в этом случае.

¹ W. Curtis. National Assembly Building. Dacca, Bangladesh // Architecture for Islamic Societies Today. Ed. J. Steele, Modern Edition, 1994. P. 131.

² A. Ballantyne. Deleuze and Guattari for Architects. Routledge, London, New York, 2007. P. 65. Эта книга входит в уже отмеченную серию «Thinkers for Architects».

³ Башляр Г. Вода и грезы. С. 23. В этой же книге автор уточняет одну позицию, которая, несомненно, может быть полезной и для нас: «Если вещи приводят в порядок наши идеи, то материи стихий упорядочивают наши грезы. <...> В то время как формы и идеи могут отвердевать, как при склерозе, с достаточной быстротой, материальное воображение остается силой, действенной в любой момент» (С. 188–189).

Память Л. Кана о пространстве и образах своего детства, о скалах, о средневековом замке, о холодном цвете моря и всего своего прошлого не могла не заселить его воображения. Обжитое верующими кубическое пространство мечети Ассамблеи в Дакке и впрямь трансцендентно геометрическому пространству всей постройки. Для того чтобы еще яснее представить себе глубинное для творчества Л. Кана неразделимое сочетание памяти-воображения, приведем цитату из книги Башляра о поэтике пространства:

«В нашем исследовании дом, подобно огню и воде, предстанет источником ярких вспышек воображения, высвечивающих синтез воспоминаний и того, что лежит вне памяти. В той далекой области память и воображение неразделимы, их работа направлена на взаимоуглубление. В плане ценностей ими формируются единство воспоминания и образа. Стало быть, мы не просто живем в доме, где изо дня в день разворачивается наша история, сюжет нашей биографии. Благодаря мечте разные дома нашей жизни становятся взаимопроницаемыми и хранят сокровища прежних дней. <...> Воображение обладает еще и преимуществом самооценности. Оно непосредственно наслаждается собственным бытием. Воспоминания о прежних жилищах вновь переживаются нами как грезы, и именно поэтому дома прошлого бессмертны в нашей душе»¹.

Взаимоуглубление памяти и воображения, а также взаимопроницаемость пространства прошлой жизни Л. Кана на острове Сааремаа и той архитектуры, с которой он вошел в профессиональную жизнь, очевидны для Л. Кана. Однако следует быть осторожным, далеко не всем современным архитекторам выпало счастье уметь жить и работать на той пространственной границе, где прошлое и будущее взаимопроницаемы.

Скажем больше: поздний период творчества Л. Кана, в который входит и строительство здания парламента в Дакке, можно счесть за своеобразное высказывание архитектора, которое основано на взаимоуглублении памяти и воображения. Это высказывание имеет очевидные поэтологические свойства, включая в себя формальную, образную, техническую и средовую структуру построек Л. Кана².

Назовем три вопроса, которыми Л. Кан озадачивался с течением времени: «что такое чувство?», «чем здание хочет быть?» и, наконец, «чем пространство хочет быть?»³. Приведем его слова полностью:

¹ Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. С. 28.

² Подробнее о воображаемой структуре архитектурного высказывания см.: *Hawkes Dean. The Environmental Imagination. Technics and Poetics of the Architectural Environment*, Taylor and Francis, New York, 2008. P. vi.

³ Mallgrave. *Modern Architectural Theory*. P. 393.

«Сегодня обнаружались новые проблемы, громадные проблемы, которых никак не желает коснуться современный архитектор, поскольку он думает исключительно о внешних формах. Его заботят самые разные наружные вещи, перед тем как он смог бы достичь осуществления того, чем пространство в действительности хочет быть»¹.

Вопрос Л. Кана о том, чем архитектура хочет быть, находит продуктивный отклик у замечательного теоретика архитектуры Норберга-Шульца. В статье о смысле и судьбе «фигуративной архитектуры» он называет нашего архитектора «отцом архитектуры постмодерна», отмечая также, что творческая мысль Л. Кана в большей мере была занята целостностью, нежели отдельной частью². Как мы отмечали выше, Л. Кан, приступая к созданию плана постройки, мыслит не абстрактно, а действительно фигуративно. Архитектура в этом смысле осваивает не просто те или иные формы и пространства, но прежде всего она заряжена на воплощение идей и фигуративной типологии. Как бы ни изощрялись современные архитекторы, но мы всегда в состоянии (пусть иногда с трудом) указать прафигуративный феномен, лежащий в основе самой бесформенной архитектуры постмодерна. Даже в подобных проектах Ф. Тери или З. Хадид, где отчетливые следы фигуративности оседают только в плановой структуре построек.

Работая в Индии и Бангладеш, американский архитектор вслед за Корбюзье предлагает пронизываемую архитектурную среду, трактовка которой осуществляется и на границе экстерьера и интерьера, и в глубине этой же постройки. Архитектура Корбюзье и Л. Кана в Индии представляет особый интерес для своеобразного модуса видения и устройства сакрального, квазисакрального (музей в Чандигархе) и светского пространств. Одновременное восприятие различных пространственных зон, создание непрерывного пространства по определению должно противоречить строго разграниченному пространству Храма. Даже замкнутость мечети в здании парламента в Дакке пронизано взаимодополнительным образом света и тени, гештальтирующим восприятие пространства мечети. Напомним, что транспарентное видение Л. Кана складывалось во время создания плана постройки. Он прозревал будущее архитектурного целого задолго до его осуществления. Напомним, что еще отчетливее эта тенденция прослеживается во внутреннем пространстве Библиотеки Эксетер, где человек под любым углом зрения мог охватывать несколько пространственных ячеек.

Одно отвлечение, думается, окажется уместным. Пространство мечети в Ассамблее Дакки, как и любого другого храма, окутано безвре-

¹ Эта цитата взята нами из книги: Mallgrave. *Modern Architectural Theory*. P. 393.

² Ch. Norberg-Shulz. *On the Way of Figurative Architecture // Places*. V. 4, № 1, 1987. P. 19.

нием. Между тем на стене киблы мы видим несколько часов, показывающих различное время, что походит на часы в аэропортах, указывающих различные часовые пояса. А ведь молитва не знает времени, ей ведомо только пространство, потому как ритуальное время молитвы свершается по установленному времени, а не во времени. Исчислимость времени переходит в бесконечность храмового пространства. Парадокс, ведь время храмов нельзя исчислять земной текучестью времени. Следует мыслить о текучести пространства, которое разливается из одного источника (скажем, центра храма) по всему его телу, внутри и по поверхности. Во многих храмах, будь они исламские или христианские, эта тенденция неизменна, что нельзя признать за правильное понимание сакрального пространства. В этом случае никак нельзя винить архитектора: либо часы были развешаны без его ведома, либо он был вынужден сделать это под давлением тех советов, которые каждый зодчий выслушивает от заказчиков. Для последних, будь они чиновниками или служителями культа, различие между сакральным временем и пространством храмов не принимается во внимание. Многие имамы и священники не снимают наручных часов во время службы, а внутри храмов часы часто висят на стенах. Они забывают или не знают о сугубой определенности места молитвы и об умозрительности времени, разлитых в этом пространстве и вне его.

Духовное наследие Л. Кана находит свой отклик в далекой Японии, в постройках современного архитектора Тадао Андо – еще одного лауреата Притцкеровской премии. Ныне он считается певцом соприсутствия света, воды и молчания в храмах, а также наследником идей Л. Кана и Алвара Аалто. В молодости архитектор был боксером, его подготовка бойца никак не гармонирует с его тонким эстетическим вкусом.

Три его постройки в Японии – буддийский «Храм на воде» (остров Аважи, 1991 г.), католические «Церковь на воде» (Хокайдо, 1988 г.) и «Церковь Света» (Осака, 1989 г.) – в полной мере соответствуют базовым образам Л. Кана, хотя архитектурное решение Т. Андо далеко от монументальности, оно, скорее, отвечает интимно-эмоциональному мышлению архитектора. По сравнению с отстраненной от какого-либо нарратива и пластичной архитектурой Л. Кана японское храмовое творчество Т. Андо преимущественно повествовательно. Точнее, свет, вода и молчание входят в архитектурное метаповествование Т. Андо, они ведь свойственны не отдельно взятой вероисповедальной доктрине, а Храму как таковому, что сближает Т. Андо и Л. Кана.

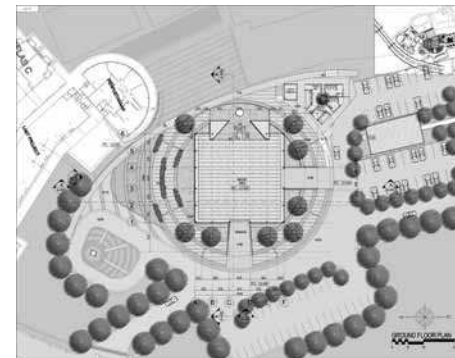
«Если бы Луис Кан был японцем, он был бы Тадао Андо»¹. Мало того, что архитектура Андо походит на архитектуру Кана, план «Церкви

¹ P. Goldberger. Architecture View: 'Laureate' in a Land of Zen and Microchips // The New York Times. April 23, 1995.

на водах» столь же генеративен, сколь генеративны планы Л. Кана (см. об этом выше). Налицо и всевластие прямого угла в планах и формах архитектурных сооружений, чему учил Корбюзье бразильского архитектора Нимейера, с лихвой воспринимается и Л. Каном, и Т. Андо.



Мечеть «Ал-Иршад». Кота-Бару, Индонезия. 2009. Архитектор М.Р. Камил. Молитвенный зал с застекленным проемом вовне вместо михраба



Мечеть «Ал-Иршад». Кота-Бару, Индонезия. 2009. Архитектор М.Р. Камил. План мечети и окружающей среды

Мы намеренно обратились к творчеству Тадао Андо. В районе Кота-Бару Индонезии в 1912 г. построена мечеть «Ал-Иршад» (архитектор Ридван Камил), помещенная в бассейн, подобно «Храму на воде» Андо (ил. 43). Переключка с идеей Т. Андо налицо. Основу проекта составляет открытая аллюзия на форму Каабы, ее кирпичные стены покрыты арабскими письменами посредством выделения их цветом. Легкие висящие панели стен зала для отправления молитвы покрыты каркасом из каллиграмм, даже на подвесных реечных потолках также видны оформленные цветом арабские священные письмена. В проекте Ридвана Камил отсутствует купол и даже михраб в классическом понимании этого понятия, вместо михраба мы видим стеклянную поверхность, за которой открывается окружающий мечеть пейзаж.

Мы намеренно обратились к творчеству Тадао Андо. В районе Кота-Бару Индонезии в 1912 г. построена мечеть «Ал-Иршад» (архитектор Ридван Камил), помещенная в бассейн, подобно «Храму на воде» Андо (ил. 43). Переключка с идеей Т. Андо налицо. Основу проекта составляет открытая аллюзия на форму Каабы, ее кирпичные стены покрыты арабскими письменами посредством выделения их цветом. Легкие висящие панели стен зала для отправления молитвы покрыты каркасом из каллиграмм, даже на подвесных реечных потолках также видны оформленные цветом арабские священные письмена. В проекте Ридвана Камил отсутствует купол и даже михраб в классическом понимании этого понятия, вместо михраба мы видим стеклянную поверхность, за которой открывается окружающий мечеть пейзаж.

Возвращаясь к зданию парламента в Дакке, отметим то, что бросается в глаза сразу. Даже стены мечети Л. Кан не покрывает орнаментом, что, как правило, делают все, особенно мусульманские по вероисповеданию архитекторы. Однако отсутствие орнамента не является отсутствием проблемы. Начнем с того, что сам архитектор говорил по отношению к зданию в Дакке и о тех архитекторах его времени, которые наносят орнамент:

«Они лгут, они жульничают, поскольку орнамент не является выражением исламской архитектуры. Они зывают только к тем, кто обуян внешним проявлением религии, не радея о фундаментальных основаниях чистоты помысла и деяния»¹.

Опережая на несколько лет Л. Кана, близкие по духу мысли о том, как, каким образом следует видеть современные мечети, скажет Ф.Л. Райт. Однако не только этим обстоятельством было вызвано неприятие Л. Каном орнамента в своих архитектурных проектах. Мы вновь передаем слово Р. Вентури. Он подчеркивает, что в составе архитектурного языка Л. Кана исключен орнамент, будь он выраженным или прикладным. То, что мы называем орнаментом, заменяется им функционально-структурными деталями и архитектурным сочленением форм. Никогда все это нельзя назвать символическим, графическим или лирическим образами. В контексте архитектуры 50-х и 60-х гг. этот шаг не был шаблонным, место орнамента у него подменялось сочленением архитектурных форм и конструкций². Р. Вентури призывал к отказу от «наслоений орнамента», используя метафору *ducks, decorated shed*, которая в случае с Л. Каном призвана подчеркнуть несостоятельность орнамента в большинстве случаев и его необязательность для стен высокой архитектуры³.

Отметим, что американская архитектура мечети, отдельные примеры которой мог видеть Л. Кан, испытывает особенное пристрастие к орнаменту⁴. Очевидно, что этот шаг вызван отсутствием надлежащего для архитектора восприятия классической мечети, независимо от ее

¹ M. A. Faruki. Locating Dhaka: A Study of Potential Inspirations for Louis Kahn's National Assembly // GBER, Vol. 3. No. 1. P. 16.

² Venturi. Louis Kahn Remembered. P. 87.

³ Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Ed. By Ch. Jencks, K. Kempf. Wiley-Academy, London, 2006. P. 53. Эта метафора впервые появляется в совместной книге Р. Вентури и его жены «Learning from Las Vegas». Вот пояснения авторов: когда пространство, структура и вся программа постройки неоправданно обогащены символической формой и нарочито скульптурны, это становится похожим на придорожные закусовые в виде утки. Когда же структура постройки отвечает ее программным задачам и нанесенный орнамент оказывается вовсе не обязательным, такая программа именуется декорированным навесом (A. Vinegar. I am a monument: on Learning from Las Vegas. MIT Press, London, 2008. P. 50–54). На этих страницах с рисунками авторов рассказывается о судьбе метафоры в широком контексте, как книги авторов, так и их построек и проектов.

⁴ Подробно об этом см.: A. Ismail Kahera. Deconstructing the American mosque: space, gender, and aesthetics. University of Texas Press, Austin, 2002. P. 64–65.

территориальной принадлежности (османской, аббасидской, иранской, мавританской). Таким образом думать нельзя, считает Л. Кан, а мы с охотой присоединяемся к его мысли. Нельзя бездумно наносить орнамент на стены современной мечети только потому, что так поступали в прошлом.

Л. Кан в архитектурных решениях и суждениях по отношению к понятию «мечеть» совершает своеобразный отскок в область архитектурных значений и форм, присущих именно ему и никому другому. Надо сказать, что в последние два десятилетия проблема преобразования традиционного архитектурного образа мечети в интернациональный архитектурный образ живо обсуждается в престижных изданиях под покровительством Ага Хана¹. Подобные обсуждения начались после строительства парламента в Дакке, что является свидетельством оригинальности замысла Л. Кана. Мистериальность была несомненно присуща американскому зодчему, свидетельством тому является совокупность не перцептивных, а его концептуально-созерцательных представлений о воде, свете, молчании и воздухе. Л. Кан, подобно бриколеру, отскакивает от перцепции в сферу концептуальных соображений. Самое время сказать словами Корбюзье об упомянутой выше текучести архитектурно-акватического пространства – *espace ineffable* (невыразимое пространство).

Наступило время для разговора о структуральной силе в постройках Л. Кана. Силе структурного порядка соответствует тот тип значения, который Л. Кан избирает для той или иной постройки или же для определенной части здания. Сила пластического убеждения² в той же мечети при Ассамблее Дакки предопределена силой структурального порядка, полагающегося на характер смыкания окон и стен, а также игры света. Михраб намеренно втянут в стену только потому, что пустота входит в одно из измерений структурного порядка всей постройки. Как можно не ценить пустоту, когда ты являешься певцом абсолютной доминанты природного света! Свет для Л. Кана является структуральной силой, а не просто архитектурной метафорой. Однако это еще не все из того, что можно сказать о структуральном порядке в постройках Л. Кана.

Сила структурального порядка, о которой Л. Кан прекрасно знал, но он, конечно, мог называть ее как-то иначе, оказалась весьма полезной для всей архитектурной практики и теории после американского архи-

¹ Особенно обратим внимание на слова М. Аркуна, известного философа и интерпретатора современной исламской архитектуры: он спрашивает, когда клиент или архитектор намерены воспроизвести прошлое при строительстве мечети, какое прошлое они намерены строить – «омейядское, аббасидское, сефевидское или османское». Такое обращение с прошлым является повсеместным, на что указывает Аркун (*Expressions of Islam in Buildings*. P. 143–144.)

² О силе пластического убеждения в архитектуре см.: Шукуров Ш.М. Ф.Л. Райт. С. 374–375.

тектора. Известны слова Л. Кана о его неприятии всего того, что входит в «обслуживающую» (канализационные, сливные, выпускные и прочие трубы, воздуховоды) часть структуры постройки (servant space). Этому пространству он противопоставил «обслуживаемое пространство» (served space)¹. Впервые свою структурную и теоретическую инновацию он использовал в 1953 г. в Йельской галерее искусств. Л. Кан справедливо назван величайшим архитектурным топографом².

Мы заканчиваем наш рассказ об архитектуре Л. Кана. Однако соображения американского архитектора о значении водной среды заслуживают основательного уточнения на избранных примерах современной архитектуры мечети. Ниже мы расскажем о судьбе акватической теологеми при строительстве мечетей после Л. Кана. Уроки Ф.Л. Райта, Корбюзье и Л. Кана в области составления все новых и новых образов, а в целом результирующей поэтики единства прошлого и будущего в большинстве случаев обратились в заимствование архитектурного прошлого. Мы можем только упоминать подобные мечети, но не они явятся объектом нашего исследования.

Акватическая архитектура мечети. Саудовская Аравия, Бруней, Судан, Марокко, Алжир и Ирак

В истории современной архитектуры мечети с легкостью прослеживается акватическая теологема. Как правило, она извлекается из Корана, указывая на прямую логоцентричную ассоциацию священного текста и архитектуры. Казалось бы, акватеологема в архитектуре мусульман имеет прямое отношение к заповеданной сакральной традиции Ислама, куда входят и разработанные нормы строительства мечетей. Из мечетей классического периода Ислама, причастных к акватической теологеме, можно назвать средневековую мечеть александрийского маяка. Она находилась высоко и служила прямым прототипом мечетей, которые возникают на высоте тех многочисленных башен, нарождающихся одна за другой в Арабских Эмиратах и Саудовской Аравии. Такова, например, многокупольная мечеть в верхней части башни Бурдж ал-Халифа в Дубае. Ее дробный фасад несет явные отпечатки средневековой иранской архитектуры (ил. 44).

¹ Более подробно о двойной архитектурной структуре: *Dean Hawkes*. The Environmental Imagination. Technics and Poetics of the Architectural Environment, Taylor and Francis, New York, 2008 (4 chapter 'The Poetics of Served and Servant').

² *Hawkes*. The Environmental Imagination. P. 87.

Акватектура (Aquitecture) – так называется архитектура, которая так или иначе причастна к водной среде¹. По-видимому, акватическая теологема прошлого и настоящего, утрачивая свой сакральный статус, стала составной частью современной архитектуры. Ниже мы столкнемся с примерами, когда акватическая природа архитектуры мечети позволяет современным зодчим решительно оставить пределы традиционной архитектуры. Даже если такие постройки не следуют прямо за средневековой традицией оформления мечетей и придерживаются норм интернациональной архитектуры, тем не менее их соотнесенность с прошлым велика. Ниже будут даны комментарии к ряду мечетей, которые не только стоят у воды или в воде, но и активно используют акватическую теологему, находясь далеко от рек и морей.

Абдел Вахид Эль-Вакил

Обязательным подтверждением вышесказанному является серия типологически сходных мечетей Абдел Вахида Эль-Вакила в Саудовской Аравии, на морском побережье Джидды. Архитектора нельзя спутать ни с кем, его отличает чистота форм, подчеркнутый белый цвет построек, перцептивная односложность. Без прибрежных мечетей Абдел Вахида ел-Вакила невозможно охарактеризовать полностью акватеологеми в современной архитектуре мусульман.

В отличие от Л. Кана, у Эль-Вакила восприятие формы и воды никогда не переходит в концептуальную осмысленность акватического образа мечети. Его нельзя назвать глубокомысленным теоретиком, он практик, архитектор с достаточно убедительным чувством эстета, хороший дизайнер. Хотя в высказываниях архитектора то и дело встречаются глубокомысленные отвлечения на тему «философия/эстетика архитектуры»:

«Архитектура является коллективной обязанностью, это искусство не индивидуальное. Оно имеет свой словарь, который многозначительно соотносится с архитектурным образом. Каждое слово этого словаря имеет отношение к форме»².

Очень важное замечание: действительно, каждая форма, каждый архитектурный образ не может существовать обособленно, она, форма, су-

¹ *R. Pasternack*. Aquitecture: Water-based Architecture in the Netherlands // Architecture 590, May, 2009. Кроме голландской акватектуры, в статье много рассказывается и о датских проектах. О самом ярком представителе датской архитектуры мы расскажем ниже.

² *A.I. Kahera*. Deconstructing the American mosque: space, gender, and aesthetics. University of Texas Press, Austin, 2002. P. 115.

шествует неразрывно с таксономией архитектурного словаря. Каждая культура разрабатывает словарную систематизацию архитектурного и строительного дела самостоятельно, основы же этого словаря универсальны для всех. Вот что пишет о таксономии великий французский философ Мишель Фуко:

«Когда дело идет об упорядочивании простых объектов, обращаются к *матезису*, универсальным методом которого является Алгебра. Когда же касается упорядочивания сложных объектов (представлений вообще, тех, что даны в опыте), то необходимо установить *таксономию* и сконструировать для этого систему знаков. <...> Но это не все. Таксономия предполагает, кроме того, определенный континуум вещей (непрерывность, полноту бытия) и определенную силу воображения, которое показывает то, чего нет, но позволяет тем самым выявить непрерывное»¹.

Абдел Вахид ел-Вакил является выходцем из Египта, что не помешало ему большую часть своих построек возвести в Саудовской Аравии. В 80-х гг. XX столетия архитектор осуществил больше дюжины проектов по всей стране. Для тех, кому довелось провести время на морском побережье Джидды, встреча с одной из мечетей нашего архитектора почти неминуема².

Ярчайшим примером и подлинным шедевром для творчества Абдел Вахида Эль-Вакила является «Прибрежная мечеть» (1988), построенная на искусственном острове и соединенная с берегом узким мостом (ил. 45, 46, 47). Прямоугольный молитвенный зал венчает красивейший купол. Нашему архитектору нельзя отказать в изрядной чувственности – внутренний двор мечети выходит на море, что придает мечети дополнительный аспект открытости в бесконечное водное пространство. Куполок небольшого минарета перекликается с куполом молитвенного зала. Надо заметить, что в этом случае, архитектор не пошел по пути слепого копирования, его минарет не повторяет столь распространенный на Ближнем Востоке турецкий тип минаретов. Несмотря на очевидную яркость творчества Абдел Вахида Эль-Вакила, известно, что он в полной мере ориентирован на исторический опыт строительства мечетей.

О творчестве Эль-Вакила говорят обычно с уважением, его считают традиционалистом в архитектурном деле. Уместно для характеристики

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 106–107.

² В целом о творчестве архитектора и двух мечетях, о которых мы будем говорить ниже, см.: Ch. Abel, Model and Metaphor in the Design of New Building Types in Saudi Arabia // Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies. Cambridge, Massachusetts, 1988. P. 173–175.

его творчества сказать о том, что он обладает безусловным эстетическим даром. В каждой постройке, будь то мечеть или дворец, наш архитектор отличен особым даром утонченности и в то же самое время простоты при решении композиционных задач, а также отдельных форм.

Существует и другая сторона, характеризующая умонстроение ел-Вакила. Он сказал: «Я считаю, что понятие «инновация» по отношению к сакральной архитектуре является бессмысленным»¹. Сказав это, архитектор не подумал о том, что сакральность вещь непостоянная, сакральность меняет свой состав в зависимости от времени или когда культура теряет вместе со своей идентичностью и свою же сакральность (например, ср. историю Византии и турок-османов). Хотя, кто сказал, что архитектурная таксономия, архитектурный порядок Храма должен оставаться неизменным? Быть ретроградом не преступно, напротив, быть таковым вполне пристойно в среде, которая придерживается традиционных взглядов. Таких людей сейчас немного, а храмы на Западе и на Востоке все чаще и чаще строятся с учетом всего того, чем располагает не только теория и практика архитектуры, но и современная философия.

В интернациональной архитектуре мусульман с легкостью просматривается акватическая теологема в современной мечети, как, впрочем, и во многих зданиях культового и светского характера. В особенности это заметно в контактном мире индо-мусульманского региона (Брунее, Малайзии, Индонезии).



Королевская мечеть Султана Умара Али Сайфуддина. Бандар-Сери-Бегаван. Бруней. 1958. Архитекторы Эдвардс и С.Р. Ньёли. Макет

В Брунее в столице Бандар-Сери-Бегаван группой архитекторов компании «Эдвардс и С.Р. Ньёли» построена королевская мечеть Султана Умара Али Сайфуддина (1958 г.) (ил. 48, 49). Примечательный громадный купол мечети покрыт чистым золотом. Мечеть построена в могольском стиле с использованием итальянского мрамора, арабских ковров и витражного стекла из Англии для купола и окон. Королевский масштаб и роскошь делают эту мечеть одной из лучших во всем регионе. Мечеть построена на берегу живо-

¹ R. Holod, H. Khan. The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s. New York, 1997. P. 138.

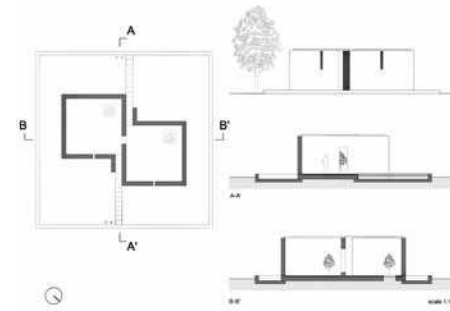
писной лагуны. Церемониальная лодка, установленная в ознаменование ниспослания Корана, выведена в центр лагуны, ее отчасти можно сравнить с плававшим по каналам Венеции Театром мира (Teatro del mondo) итальянского архитектора Альдо Росси (1931–1997). Его называли поэтом, которому случилось стать архитектором, в 1990 г. Альдо Росси получил престижнейшую Притцкеровскую премию. Инсталляция Teatro del mondo была предназначена для Венецианского биеннале 1979 года. Если церемониальная лодка указывала на определенный ритуал и царские церемонии, то плавающий театр был призван выразить личные соображения Альдо Росси об архитектуре и театре¹. Бесспорно, Альдо Росси был не только поэтом и архитектором, но и глубокомысленным философом, не зря о Teatro del mondo специалисты говорят и как о метафоре, и как о символе. В то же время мы не должны забывать и о том, что акватическая теологема в мечети Брунея и акватическая философема А. Росси в данном случае функционально равнозначны. Заметим вместе с тем и еще одно: генетическая связь Театра и Храма неоспорима и архитектура современности, будь она западной или восточной, постоянно подтверждает исконную связь двух образов. Неважно в данном случае то, что королевская мечеть в Брунее исполнена в стиле «тысячи и одной ночи», она построена в традиционной манере с огромным количеством чистого золота. Важно также умение европейских архитекторов выдержать этот стиль до конца, используя вместе с тем ренессансные стилистические мотивы при строительстве минарета.

Не менее рельефно акватическая теологема представлена в мечети у слияния Белого и Голубого Нила в Судане (Омдурман) (ил. 50). Мечеть, построенная в 1976 г., так и называется – «Нильская мечеть» (Масджид ал-Нилин). Выбор места предопределен заказчиками, архитектор Г.Е. Абделгадир исходил из коранического аята «Мы сотворили все живое из воды» (21:30). Круглое в плане здание мечети целиком и полностью состоит из алюминиевой сферы купола, она держится на стрельчатых арках². Купол не есть часть постройки, вся мечеть и есть купол. Интерьер мечети богато украшен. К мечети примыкают двенадцать октагональных павильонов, в которых находятся школа, библиотека, выставочное пространство.

Недавно в кардиологическом центре Хартума построен духовный центр для верующих мусульман и христиан (ил. 26, 27). Предельно

¹ А. Росси считал, то архитектура является своеобразной сценой для течения жизни. В воплощенном проекте Teatro del mondo сквозила мысль о том, что построенный им театр является местом, где заканчивается архитектура и начинается мир воображения. Это есть театр, для которого архитектура Венеции и всего мира есть задний план, просто фон.

² Более подробно см.: Holod, Khan. The Contemporary Mosque. P. 124–127.



Духовный центр мусульман и христиан. 2009. Хартум, Судан. Архитектор Р. Кристан. План и разрез

мечеть была построена по личному приказу лидера движения Талибан муллы Умара. В мечети он проводил свои встречи с духовными лидерами пуштунских племен. На куполе Кандагарской мечети мы видим изображение этой же постройки, налицо удвоение образа мечети и переход архитектурного образа в изобразительный. Интерьер университетской мечети богато украшен повествовательными и абстрактными мотивами.

Суданское правительство – заказчик проекта – поначалу было чрезвычайно недовольно постройкой, и речь уже шла о полной перестройке мечети. Говорилось, что открытие потаенного пространства противоречит традиции возведения мечетей и даже может считаться бид'а (поприцаемым нововведением). Вместе с тем и с другой стороны, посчитало правительство, поскольку эта мечеть открыта окружающему пространству, она состоит в полной гармонии с природой и одновременно открыта всей стране. То, что вся мечеть представляет собою купол, также может быть принято, посчитало правительство Судана:

«Купол – это символ Ислама, а, следовательно, и эта мечеть имеет право на существование»¹.

Над средневековым Иерусалимом царит золотой купол Куббат ал-Сахры, что, быть может, является образцом для всего последующего градостроительства мусульман. Жители Иерусалима, будь они иудеи, мусульмане или христиане, рождаются и живут под золотым куполом над священной Скалой, подобно римлянам, которые рождаются и жи-

¹ Holod, Khan. The Contemporary Mosque. P. 127. В словах о куполе как символе Ислама есть правда, но есть и основательная доля лжи. Семантические основания купола в арабском и иранском регионах мусульман существенно разнятся. В Иране главенствует сугубо этническое значение, связанное с доисламским прошлым Ирана.

упрощенное здание духовного центра состоит из двух соприкасающихся кубов – что само по себе примечательно, – которые стоят в водном бассейне. Вода в данном случае призвана символизировать чистоту.

Суданская мечеть Нила не единственный пример абсолютной доминанты купола, аналогична форма мечети (2005 г.) в Кандагарском университете (ил. 52, 53), она возведена рядом с протекающей рядом рекой. Эта

вут под куполом Св. Петра¹. И дело не только в символическом значении купола – образа небесного свода. Ведь кроме вертикальных космологических связей существуют и связи по горизонтали. Купол является организующей доминантой города и даже страны, и даже цивилизации, такой, как, например, Византия и Ислам. Купол Св. Софии становится поистине организующей силой для византийцев, но и для турок-османов. Без византийских куполов, конечно же, не существовало бы куполов османских, истоки центрально-купольной системы османов целиком и полностью полагаются на всеобъемлющий купол Св. Софии. Купол, таким образом, способен перешагнуть цивилизационные границы, это одновременно сверхдинамичная и сверхстойчивая единица материального и духовного строительства культуры.

Мы вновь убеждаемся в том, что архитектура современной мечети с охотой перенимает установки традиционного градостроительства, купола столь же уверенно, как и ранее, продолжают выполнять организующие, градообразующие функции. Однако сказанное не исчерпывает проблемы организующей функции куполов; как показывает пример с суданской мечетью у Нила, купол способен быть организующей силой для всей окружающей среды, включая ближайшее окружение, страну, цивилизацию.

Подобные купола, возведенные, правда, с разными целями, возникают по всему исламскому миру. Например, в северо-западной части Аммана (Иордания) в 1989 г. вырастает небесно-голубой купол мечети короля Абдуллы I (ил. 54, 55). Купол на коротком барабане поддерживают мощнейшие опоры и контрфорсы, что придает зданию еще большую монументальность.

Наконец, следует поговорить о Марокко². В ряду выдающихся мечетей современности с преобладающей акватической составляющей следует обязательно назвать громадную гипостильную мечеть Хасана II в Касабланке (1985–1993) архитектора Мишеля Пансо (ил. 56). Идея возведения мечети, которая служила символом свободы для всей Африки, подобно статуе Свободы для Америки, принадлежит королю Хасану II. Доминанта акватической теологемы подчеркивается француз-

¹ Именно так рассказывал Альберто Сорди о Риме и его куполе в передаче по каналу «Культура» в июне 2010 г.

² Заговорив о Марокко, следует знать, что современная архитектура довольно основательно внедрилась в страну. Повторим еще раз то, что вслед за интернациональной экономикой приходит и современная архитектура. Одно неотделимо от другого, Саудовская Аравия и все остальные арабские эмираты свидетельствуют тому. Король Марокко Хасан II в январе 1986 г. пригласил в свою резиденцию гильдию архитекторов и призвал их обстраивать страну, используя современные архитектурные формы. Заказ, как мы видим, последовал с самого верха, выше располагался только Всевышний. С призывом короля связывают и первый выпуск студентов архитектурного института в Рабате (Е.Н.А.), организованного в 1983 г. Молодые

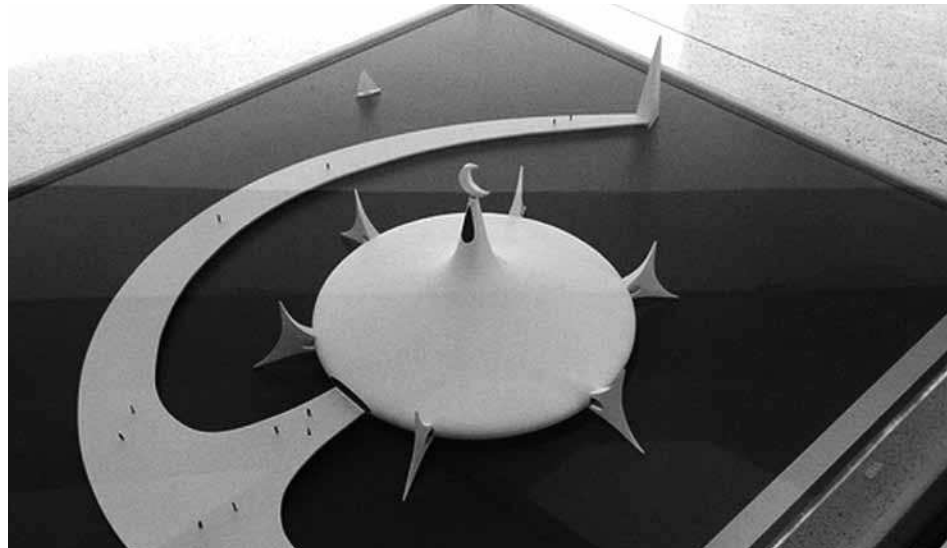
ским архитектором, он руководствовался следующим аятом: «И трон Его находится над водами» (11:7). Повторим еще раз: мечеть, намеренно расположенная у воды, манифестирует очевидный теологический образ инсулярной постройки.

До сих пор архитектура мечети Хасана II вызывает усмешки, а то и порицания в среде тех архитекторов, кто руководствуется передовыми идеями и технологиями. Мечеть, заметно вынесенная французским архитектором в бурлящие воды Атлантического океана, целиком и полностью является стилизацией архитектурного прошлого Магриба. Даже план мечети сохраняет образ классической мечети арабского типа. Ошибки при проектировании и строительстве уже сейчас видны и приводят к существенным разрушениям мечети. Несмотря на мощнейшую стилизацию архитектуры прошлого, мечеть Хасана II столь впечатляюща, что при строительстве современных мечетей принимаются во внимание ее формы и орнамент.

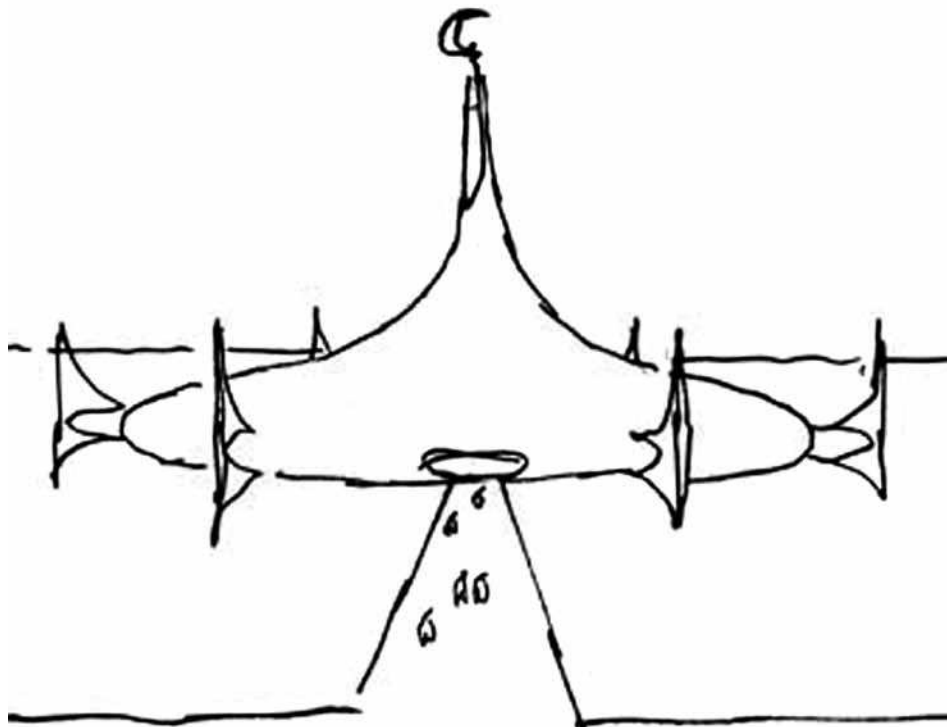
Малайские и индонезийские мечети занимают особое место в рамках акватической теологемы мечетей. Этому, как известно, способствует географическое положение этих стран. Самой известной индонезийской мечетью является Масджид Истиклал (мечеть Независимости). Первый камень мечети заложил президент Сукарно в августе 1961 г., а построена и торжественно открыта она была через 17 лет (22 февраля 1978 г.) уже президентом Сухарто. Как известно, первые поколения революционеров страдают гигантоманией, что отразилось и на громадной мечети Независимости, самой большой в Юго-Восточной Азии. Индонезийские мечети неплохо известны, в меньшей степени известны две мечети Малайзии, которые построили два известнейших архитектора XX века – Оскар Нимейер (ил.) и Норман Фостер (ил.). Мечети Малайзии, расположенные в воде или в непосредственной близости от воды, вполне типичны для исламской архитектуры в этом регионе. Гораздо интереснее взглянуть еще на один проект бразильского архитектора.

Оскар Нимейеру принадлежат мечеть, которую он возвел в годы своего изгнания из Бразилии. Проект мечети датируется 1968 г. для

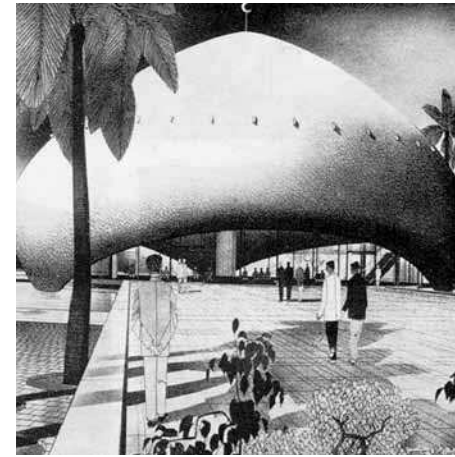
архитекторы принялись перестраивать школы, жилые дома, административные здания. Молодым архитекторам вменялось не только строить, но и попутно понять нужды страны, увидеть страну изнутри. Из марокканцев выдвинулись заметные архитекторы, в числе которых следует упомянуть и Абдельрахима Сиджельмасси (Abdelrahim Sijelmassi). Последний архитектор прошел парижскую школу архитектуры, и, вернувшись домой, он стал строить в смешанном стиле. Его здания в полной мере отвечали форме интернациональной архитектуры с обязательным вторжением примечательных этнических черт. Под руководством Abdelrahim Sijelmassi в г. Мекнесе была организована Национальная школа архитектуры и молодых архитекторов, объединенных в группу Collectif d'Architecture.



Проект мечети для университета в Константине. Алжир. 1968. Архитектор О. Нимейер. Макет



Проект мечети для университета в Константине. Алжир. 1968. Архитектор О. Нимейер. Рисунок выполнен рукой самого мастера



Проект мечети в университете Багдада. Ирак. 1961. Архитектор В. Гропиус

университета в Константине (Алжир). Акватическая природа этой мечети налицо – находясь фактически в море, она мостиком соединена с берегом. Некоторая интрига при сравнении мечети Нимейера с университетской мечетью в Багдаде, которую возвел В. Гропиус или его друг Мис ван дер Роэ¹, бросается в глаза. Гропиус построил мечеть в 1961 г., а Нимейер в 1968 г. Однако, если мы изрядно «присушим» вздутую форму мечети Гропиуса, то можем получить нечто напоминающее форму мечети Нимейера.

Подозрения только укрепляются, когда мы обнаруживаем, что один из последних осуществленных проектов бразильского архитектора 2002 г. является поздней модификацией формы мечети Гропиуса. Известно, что Нимейер долго вынашивал форму музея в г. Куритиба (Куритиба) – южной экстолицы Бразилии. По словам архитектора, форма скульптурной части музея воспроизводит форму сосны (*Agave* узколистной). Нимейер попросту изменил состав архитектурной биоформы по сравнению с грибовидной мечетью Миса ван дер Роэ. В одном из интервью бразильский архитектор говорит о том, что он увидел алжирскую мечеть среди водной среды во сне; проснувшись же, зарисовал ее². Надо ли упрекать большого архитектора в том, что он воспользовался формой, найденной не им? Вряд ли шаг Нимейера можно назвать откровенным воровством, он воспользовался общими очертаниями формы багдадской мечети, что, однако, назвать приемом архитектурного цитирования определенно нельзя. Назовем прием бразильского архитектора эксплуатацией идеи Гропиуса.

¹ W. Gropius. Planning the University of Baghdad // Architectural Record, 129, February, 1961. P. 107–22; W. Gropius, eds. The Architects Collaborative, 1945–1965, London, Alec Tiranti, 1965. P. 119–20, 136–37.

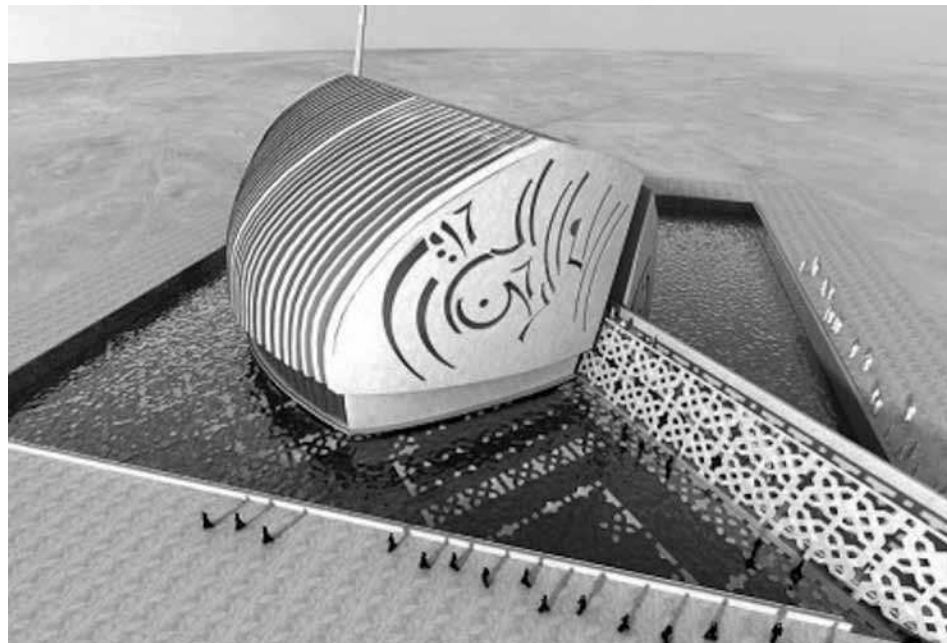
² Oscar Niemeyer talks to Edouard Bailby – architect of the capital of Brazil, Brasilia // UNESCO courier, June, 1992.

Fata morgana в водах Дубая. Фарибурз Хатам и Коен Олтуис

В XX в. в религиозной архитектуре, в том числе и в архитектуре мечети, произошла значительная метаморфоза. Смысл этой метаморфозы заключается в решающем отказе молодых архитекторов от традиционных форм мечети. Исчезают три составляющие традиционную мечеть – кубический или прямоугольный объем, барабан и купол. Форма мечети перестала быть таковой, как ее понимали в прошлом.

Последние годы многие архитектурные проекты ведущих архитекторов Запада и Востока реализуются в инновативном Дубае. Поскольку город расположен у моря, то и многие мечети причастны к водной стихии. Кроме знаменитого небоскреба Бурдж Халифа, в городе создаются и осуществляются проекты не менее заметные. Город дает возможность проявить себя новым мастерам, которые привносят с собой свежие архитектурные идеи о форме мечети, о принципах развития города.

Одного из таких молодых архитекторов зовут Фарибурз Хатам. Он родился в иранском Исфахане, жил в Австралии, учился в Англии. Известны его многочисленные интервью, в которых он рассказывает о своем чувстве формы, о видении городской структуры. Совершенно



Концептуальная мечеть. 2008. Дубай. ОАЭ. Архитектор Ф. Хатам. Проект

очевидно, что архитектор является представителем новой волны, чья мысль обнимает одновременно три архитектурных образа: связь с традиционной архитектурой, непосредственное участие в проективной мысли современного зодчества, а также разработка концептуальной связи каждой отдельной мечети и всего города.

Мечеть помещена в Дубае посреди бассейна с водой. Она одновременно находится в городской и в водной среде. Хатам поясняет, что новая форма должна воспитать и новый тип верующих. В одном из интервью он рассказывает о засилье классических мечетей к его приезду в Дубай. Даже современный иранец, будь он архитектором или художником, знает толк в каллиграфии. Наш архитектор, на этот раз не изменяя традиции, наносит по поверхности мечети прежде всего формулу басмалы.

Роберт Вентури в знаменитой книге «Сложность и противоречивость в архитектуре» обозначил проблему, которая остается актуальной и по сию пору, а также вполне относима к архитектуре мечети Ф. Хатама:

«Я предпочитаю архитектурные элементы, которые носят в большей степени составной характер, нежели “простой”; компромиссный, нежели “чистый”; искривленный, нежели прямой; двусмысленный, нежели однозначный; аномальный, а также имперсональный, скучный и в то же время интересный; условный, нежели тщательно выделанный; излишний, нежели упрощенный; рудиментарный и одновременно инновативный; противоречивый и неопределенный, нежели однозначный и ясный. Я выступаю за превосходство двусмысленной жизненной установки над одноплановым единством. Я подключаю *non sequitur* и возвещаю о дуальности. Я выступаю за богатство значений, нежели за их определенную ясность. Я предпочитаю “и, и” (*both-and*), нежели “или” (*either-or*), черное и белое, а порою серое, нежели черное или белое. Эффективная архитектура позволяет состояться нескольким уровням значений и ряду пересекающихся значимых уровней: их пространство и их же детали “считываются” и осуществимы сразу и одновременно. Однако в архитектуре сложности и противоречивости существуют особые обязательства по отношению к целостности: ее истинность должна быть в ее тотальности либо в импликациях тотальности. Все это должно воплощать сложное единство включения (в состав), нежели довольно простое единство исключения (из состава). *More is not less*¹».

Последние слова намеренно не переведены, ибо, будучи игрой слов, они являются ответом на известное парадоксальное выражение Миса

¹ R. Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, New York, 1977. P. 16. После этих слов Р. Вентури пишет о том, что все сказанное направлено против архитектурной «простоты» Ф.Л. Райта и Корбюзье.

ван дер Поэ – «less is more»¹. В первой главе мы отмечали, что архитекторы и исследователи из мусульманских стран хорошо знают книгу Вентури и считают ее манифестацией нового этапа мышления (new cycle of thought) в архитектуре, а в том числе и в деле строительства современной архитектуры мечети².

Как мы увидим ниже, ультрасовременные мечети продолжают строиться согласно избранным нами словам Вентури из его книги-манифеста. «Простота хуже воровства» – вот девиз Роберта Вентури. Быть может, он был первым из тех, кто увидел проблему во всей ее глубине и широте. Он увидел будущее архитектуры.

Мы можем добавить к словам Р. Вентури только одно. Когда мы видим архитектуру последних двух-трех десятилетий, мы понимаем, что ее сложность и противоречивость переходит в том числе и на ее восприятие специалистами, а особенно простым зрителем. Это особое восприятие, оно касается не просто формы, содержания или результирующего образа. Речь идет и о восприятии генеративного аспекта архитектуры, о чем мы специально поговорим в конце главы. Нельзя сказать, что Вентури не понял бы сказанного нами, однако его понимание восприятия ограничивается исключительно видением. Все сказанное нами имеет отношение и к мечетям последнего времени, а в частности, к последующей мечети.

Не менее примечательна и показательна построенная также в Дубае мечеть в виде подводной лодки (ил. 57). Ее автором является молодой датский архитектор Коен Олтуис (Koen Olthuis), проживающий теперь в Нидерландах. Там же располагается и его датская архитектурная фирма Водостудии (Dutch architectural firm Waterstudio). Архитектор и его архитектурная фирма заняты созданием плавающих объектов и даже городов на воде. Основой для строительства являются бетонные плиты и полистирольные блоки. На крыше мечети установлены несколько колонн, через которые внутрь мечети поступает свет.

Фирма выдвинула четыре концепта, провозглашенные в манифесте Waterstudio: 1) существование над водой в жилищах на устоях; 2) концепт водостойкости; 3) гарантия водостойкости жилищ; 4) создание плавающих домов для семей. Первым заказчиком Олтуиса был амбициозный и очень богатый клиент из Дубая. Датский архитектор в прибрежной зоне возвел плавающий остров, на котором появились высотный отель и виллы. Этот заказ позволил Коену Олтуису получить признательность в среде заказчиков и коллег, и в то же самое время он

¹ Venturi. Complexity and Contradiction. P. 16–17.

² N. Ardalan. Intentions and Challenges // Building for Tomorrow. The Aga Khan Award for Architecture. Ed. A. Nanji, Academy Edition, 1994. P. 97.

получил право на дальнейшую деятельность. Его слова о необходимости строить на воде разделит бы Л. Кан:

«К 2050 году 70 процентов населения всего мира будут жить в городских ареалах. Поскольку 70 процентов крупнейших городов расположены в прибрежных зонах, нам необходимо научиться управляться с водой в среде, обустроенной человеком. Мы обязаны быть готовыми к переменам»¹.

В манифесте Waterstudio не упоминается осуществленный проект Альдо Росси «Плавающий театр». Между мышлением Росси и Олтуиса пролегает весьма ощутимое различие: Росси пускает по водам каналов Венеции одиночный инсталлятивный объект, который существует ради самого себя. Датский архитектор, напротив, преисполнен намерений изменить существующую социально-градостроительную ситуацию в мире. Росси осуществляет проект явления нового символического пространства в водах Венеции, а датский архитектор, напротив, намерен расширить городское пространство в прибрежной зоне и на воде². Центр города должен быть смещен в прибрежную зону, а города будущего будут строиться на воде, говорит Коен Олтуис. Для Росси же город и море едины, они составляют единую и взаимопроницаемую пространственную среду, свободно перемещаясь с городских улиц в водную среду.

Датский архитектор далеко не одинок в неумном желании сдвинуть город в морскую пучину. Первым из современных зодчих в этом направлении начал работать виднейший и интереснейший японский архитектор Кионори Кикутаке. Он выступил как архитектурный визионер с «Океаническим проектом» в 1958 г.³

Коен Олтуис, в отличие от Кикутаке и Цуи, прагматик, его проекты далеки от визионерства двух восточных архитекторов. Он настолько прагматичен, что мог бы отдать должное вышеприведенным словам Роберта Вентури. Тот же проект с мечетью в виде подводной лодки, безусловно, нацелен не на визионерский опыт, а на реальную подводную

¹ См. на сайте фирмы датского архитектора: <http://www.waterstudio.nl/en/projects>

² В последние годы все больше и больше статей и книг посвящено проблеме современного города. Интересен специальный выпуск о проблеме современного города журнала Volume (Archis): Engineering Society. Ed. in chief Arjen Oosterman, 2010. Журнал выходит на платформе ARCHIS, а также в сотрудничестве с нью-йоркскими фирмами АМО + С-Lab, и MIT (Массачусетским технологическим институтом). Об утопических проектах на воде и под водой см.: Amir Dhjali. 20th Century Utopian Architecture // Volume 16: Engineering Society. Ed. in chief Arjen Oosterman, 2010.

³ Кионори Кикутаке родился в 1928 г., воспитан плеяду японских архитекторов. «Океанический проект» сделал Кикутаке всемирно известным архитектором, не менее известен его проект «Метаболизм». Построил в Москве комплекс жилых домов «Paradise Living» в Дорогомилове на Кутузовском проспекте. Американскому архитектору китайского происхождения Eugene Tsui принадлежит проект Floating Sea City.

лодку, которая на самом деле является мечетью. Правда, надо заметить, что подводная лодка-мечеть желтого цвета, что немедленно вызывает ассоциацию с песней Битлз «Yellow submarine».

Мечеть не просто ассоциативна, она, конечно же, метафорична, она покрывает несколько значений. Заветы Вентури, как мы видим, остаются действенными и в уже существующей постройке. Современная мечеть, построенная образованным и умным человеком, в отличие от мечети средневековой, не может оставаться одноплановой, она должна быть многоплановой в ее смысловом измерении.

От иконографии архитектуры к порождающей архитектурной форме

Итак, мы должны подвести итоги для раздела о Л. Кане и акватической архитектуре. Наши выводы не должны быть механистичными, напротив, мы можем обобщить все сказанное на новом уровне размышлений. Наши усилия будут нацелены на развертывание мысли архитекторов и мыслителей прошлого и настоящего об архитектурных формах (смысло-формах), продуцирующих непрерывность пространственных потоков. В этом случае особое значение приобретает вовсе не архитектурная иконография, а нечто другое, что позволяет архитектурным формам переноситься в пространстве. Чуть позже мы поймем, почему данный раздел появляется именно сейчас и в части книги о Луисе Кане. Как и в первой главе, но более обстоятельно, мы обращаемся к порождающей архитектурной форме.

Михаил Диакон в экфразисе XII в. об архитектуре Св. Софии создает впечатляющую антропологему: он говорит, что тело храма «могло бы быть беременно многими тысячами тел»¹. Генеративный аспект храмовой антропологии проецируется не только на специфику формо-смысла храма и порожденных им храмов. Отчего бы не помыслить и нам о воздействии генеративной силы вещей на нечто, лежащее вне сферы их видимого воздействия? Эта проблема ставилась в теории искусства и архитектуры несколько раз, и вот несколько примеров тому.

Проблема порождения пространства вещи была поставлена А. Риглем, который отделял пространственное чувство Древнего Рима от Ближнего Востока и современности. Он связывал порождение «нового чувства пространства» с *Kunstwollen*, непосредственно связанное с рас-

¹ Перевод экфразиса Михаила Диакона с полезными комментариями см.: *C. Mango. Studies on Constantinople, XVII. P. 239–244.*

пыленным и вездесущим пространством¹. Восприятие термина вызвало затруднение даже в немецкоязычной среде. Сначала появилась статья Панофского, а затем и Зедльмайра, который не оставил камня на камне от соображений Панофского, когда последний писал одновременно о «значении и направлении *Kunstwollen*». Зедльмайр связывает смысл слова *Kunstwollen* с направлением, целью, внутренней устремленностью, драйвом, исходящим от самой архитектурной постройки². Ригль также писал о переходе от одного *Kunstwollen* к другому, например, от языческого к христианскому.

Зедльмайр обращает внимание на определенный метафизический характер представлений Ригля о пространстве, что связано с активностью теософии и других мистико-философских течений времени в конце XIX – начале XX в. Вполне логично назвать это пространство ментальным.

Соображения Ригля о *Kunstwollen* и Михаила Диакона о генеративности Софии Константинопольской, корреспондируя между собой, генерируют и то, что именуется иконографией архитектуры. Порождающая архитектура, взятая в ее родовом смысле, подобно порождающей грамматике Хомского, нацелена на разработку последующих архитектурных форм (о чем говорил Михаил Диакон), а также системы правил (синтаксический аспект), которые соответствует тому или иному значению (семантический аспект). И еще раз: Хомский выявляет синтаксический каркас, способный подкрепить семантический анализ. Он говорит о «точках соприкосновения синтаксиса и семантики»³.

Может возникнуть вопрос, а при чем же здесь проблема архитектуры современной мечети? В предыдущих главах и в этой главе мы много говорили о трансформативных возможностях современной мечети. Архитекторы недавнего прошлого и нынешнего времени прикладывают заметные усилия для демонстрации трансформативных возможностей сакральной архитектуры. Что это означает? Вслед за Хомским мы можем констатировать: появление трансформативных и порождающих принципов влечет за собой появление правил и обновление семантики. О необходимости появления нового синтаксиса и новой семантики говорил еще Мухаммад Аркун (см. Введение).

А вот и очередной пример тому. В современных теоретических соображениях о мечети возникает концепция о порождающей архитектуре

¹ *A. Riegl. Late Roman Art Industry, Rome, 1985. P. 30–32.* А также см. весьма полезную книгу об идеях Ригля: *A. Ballantyne. Space, Grace, and Stylistic // Framing Formalism. Riegl's Work. OPA, New York, 2001. P. 95–97.*

² *H. Sedlmayr. The Quintessence of Riegl's Thought // Framing Formalism. P. 13–14.*

³ *Хомский Н. Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. Вып. II. М., 1962. С. 520.*

мечети. Концепция выдвигается под заголовком *Generic Mosque*, что немедленно заставляет вспомнить о развернутой идее Рема Кулхааса о *Generic City*¹. Что понимает автор под словосочетанием *Generic Mosque*? Он говорит:

«Концепт “*Generic Mosque*” призван исследовать пути репрезентации современной исламской практики в секулярном контексте. Концепция обращается к идее мечети как полифункционального пространства. Это становится возможным при посредстве так называемых генеративных принципов дизайна, а также целого ряда концептуальных дизайнерских установок, взятых из моего исследования об истории исламской архитектуры. Эти дизайнерские установки позволяют дизайнерам развить стилистическую и концептуальную непрерывность с прошлым и в то же время позволяют им осуществлять пространственные преобразования в ответ на социальные, политические, экономические и технологические изменения, происходящие с течением времени»².

Встает вопрос: где, в каком пространстве возможно осуществление генеративной, порождающей силы архитектуры? Ответ прост, и об этом мы говорили – порождающая сила архитектора осуществляется в ментальном пространстве архитектора, а соответственно, в интегральном пространстве заказчика и зрителя. Встает, однако, вопрос, на чем зиждется ментальное пространство, каковы структурнозначимые аспекты этой генеративной и непрерывной целостности? А также что об этом думают сами архитекторы? Мы вспоминаем об уже сказанном в этой главе, обращаясь к интеллектуальному опыту Л. Кана.

Как мы помним, Л. Кан весьма определенно говорил о планах своих построек. План двумерен, но его креативно-порождающая сила позволяет ему обрести объемную форму и смысл. План, таким образом, называется пространственной сферой, которую Ж. Нувель назвал «ментальным полем». План генеративен, именно он порождает все то, что представляет собой вещи особой важности, материальные и нематериальные. Нечто подобное говорил и Корбюзье.

Выше мы также говорили о о целеполагании планов и их последующей кристаллизации в геометрические формы. Следовательно, интенциональность плановых схем безусловна, она априорна по отношению к архитектурной форме³. Однако при смене первоначальной установки

¹ См. перевод работы: Р. Кулхаас. Город-генерик // Полект International, 25. М., 2010.

² A. Aksamija. *Generic Mosque* // <http://www.azraaksamija.net/bibliography/>

³ Об интенциональности архитектуры и искусства см. развернуто в следующей книге: P. Livingston. *Art and Intention. A philosophical study*. Oxford University Press, 2007. Автор в предисловии отмечает, что интенция художника иррациональна и подобна броску игральных костей, именно она является центральным звеном и определенным локусом в разработке значения произведения искусства (Р. 8). В свою очередь, Питер Эйзенман говорит о том же

(интенции) изменяется и восприятие как собственно плановой схемы, так и последующей формы¹. Мы познакомились с мечетью, план и, соответственно, формы которой лишь отчасти могут быть кристаллизованы. Быть может, в недалеком будущем могут во множестве появиться мечети, обладающие переменными характеристиками. Феномен молитвенного коврика может обрести конструктивно-пластическую форму, смысл которой состоит в интенции, постоянном нацеливании на отправление молитвы, с одним «но». Эта интенция должна непременно предусматривать временное измерение, а точнее, время отправления пятикратной молитвы.

Даже невидимое присутствие молчания и света у Л. Кана является частью целостности, воплощенной уже в замысле постройки. Целостность начинает свершаться в едва намечаемой части постройки, будь то мысль архитектора, о чем говорил Ф.Л. Райт, или первые очертания плана. Часть, в свою очередь, несет в себе свершенную целостность. И, что важно, эта часть по отношению к целому интенциональна, именно она заряжена теми идеями, которые затем найдут свое воплощение в формах будущей целостности и свершенности.

Мы также отметили немаловажное обстоятельство: целостность архитектурной постройки не выражается, но совершается в ней, беря свое начало в генеративном плане. Архитектурное свершение генеративно, если постройка является истинным произведением искусства, будь то София Константинопольская или капелла в Роншане.

Целостность не знает границ свершения, например, та же София Константинопольская нашла свое порождающее продолжение не только в архитектуре Византии и Древней Руси, но и в османской архитектуре Синана также. Порождающее начало связывает архитектуру Софии и стоящую неподалеку Сулейманию, что, однако, в полной мере не отражается на преемственности архитектурной иконографии двух храмов. София Константинопольская была беременна в том числе и османской архитектурой, а быть может, и самим Синаном. Об этом, но другими словами мы рассказывали в первой главе.

Должно также сказать, что мечеть, подобно многим другим храмам, невозможно представить без воды, даже если рядом с этой мечетью нет природного источника воды. В таком случае вода добывается из-под земли, а если нет и такой возможности, ее заменяет песок. Мечеть в Ку-

следующими словами: «an organization of architectural form within the design process» (см. об этом: H.F. Mallgrave. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673–1968*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2005. P. 396)

¹ См. об интенции с позиций теории архитектуры: Ch. Norberg-Schulz. *Intentions in Architecture*. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, Cambridge, 1997. P. 31–32.

вейте в образе песчаного бархана может служить прекрасным примером сказанному. Наша книга могла бы быть посвящена исключительно акватической теологеме мечети, однако существует целый ряд дополнительных признаков, присущих современной мечети, на которых мы и остановились.

Вслед за Ф.Л. Райтом скажем, что архитектура сакральных зданий не может быть застывшей, копирующей образцы прошлых форм. Подобно воде в реке, должна изменяться и архитектурная форма храмов. Так и происходит в современном мире, кроме нашего отечества. Для нашей страны строительство парадно-унылых храмов в полной мере есть порождение интеллектуальных горизонтов заказчиков. Нам остается надеяться, что придет время, когда храмы станут носить отпечаток текущего времени и его архитектурных запросов и на первый план выдвигнутся просвещенные заказчики и архитекторы, умеющие выделять архитектурную ткань настоящего и грядущего времени.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Шукуров

Шариф Мухаммадович

АРХИТЕКТУРА СОВРЕМЕННОЙ МЕЧЕТИ

Истоки

Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Корректор *Н.И. Маркелова*
Компьютерная верстка *Е.А. Лобачева*

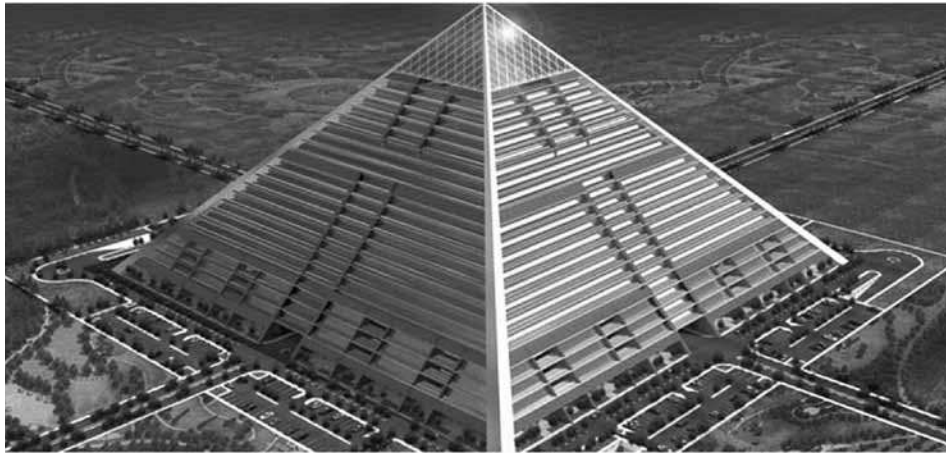
Формат 70x100/16
Бумага офсетная. Гарнитура Petersburg.
Печать офсетная. Объем 14,5 печ. л.
Тираж 1000 экз.

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. (495) 245-49-03

ISBN 9785898264123



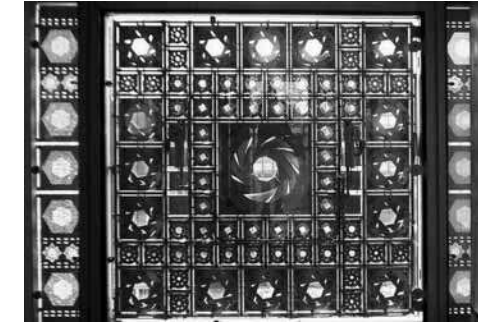
Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6.



1. Большая пирамида в Дубае. 2008 г.



4. Институт арабского мира. Париж. Франция. 1987. Архитектор Ж. Нувель/ Южная стена



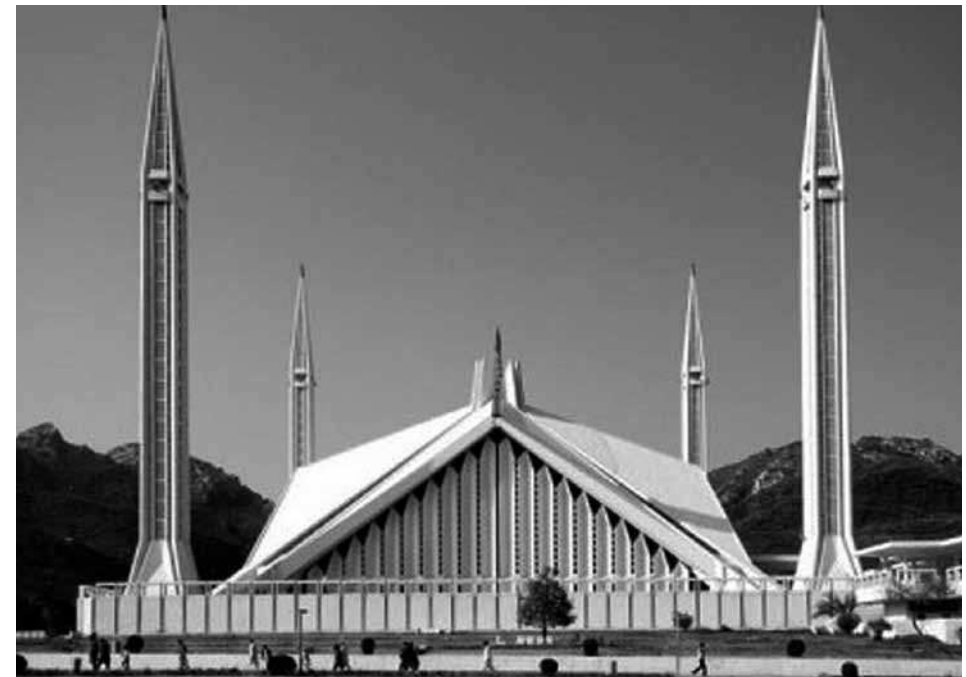
5. Институт арабского мира. Париж. 1987. Архитектор Ж. Нувель. Фрагмент



2. Дворец мира и согласия. Астана. Казахстан. 2006. Архитектор Н. Фостер



3. Дворец мира и согласия. Зал. Астана. 2006. Архитектор Н. Фостер



6. Мечеть короля Файсала. Исламабад, 1986. Архитектор В. Далокай. Общий вид.



7. Мечеть короля Файсала. Исламабад, 1986. Архитектор В. Далокай. Интерьер



9. Парламентская мечеть. Анкара, Турция. 1989. Архитекторы Бехруз и Джан Чиничи. Общий вид



8. Мечеть короля Фахда. Эдинбург, Шотландия. Архитектор Б. Ал-Байати. Общий вид



10. Парламентская мечеть. Анкара, 1989. Архитекторы Бехруз и Джан Чиничи. Молитвенный зал



11. Мечеть Ас-Сайфаа. Сингапур. 2004.
Молитвенный зал



13. Apple Store/ Бавеню,
Нью-Йорк. США



12. Нервюрные арки устоев мечети в
Сингапуре



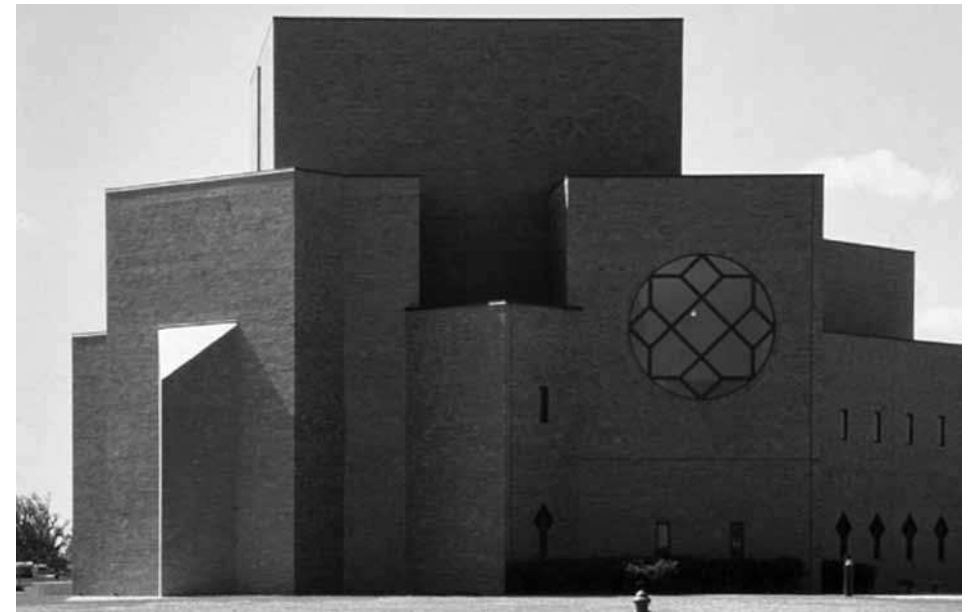
14. Большая мечеть в Эр-Рияде.
Саудовская Аравия, 1992 г.
Архитектор Р. Бадран



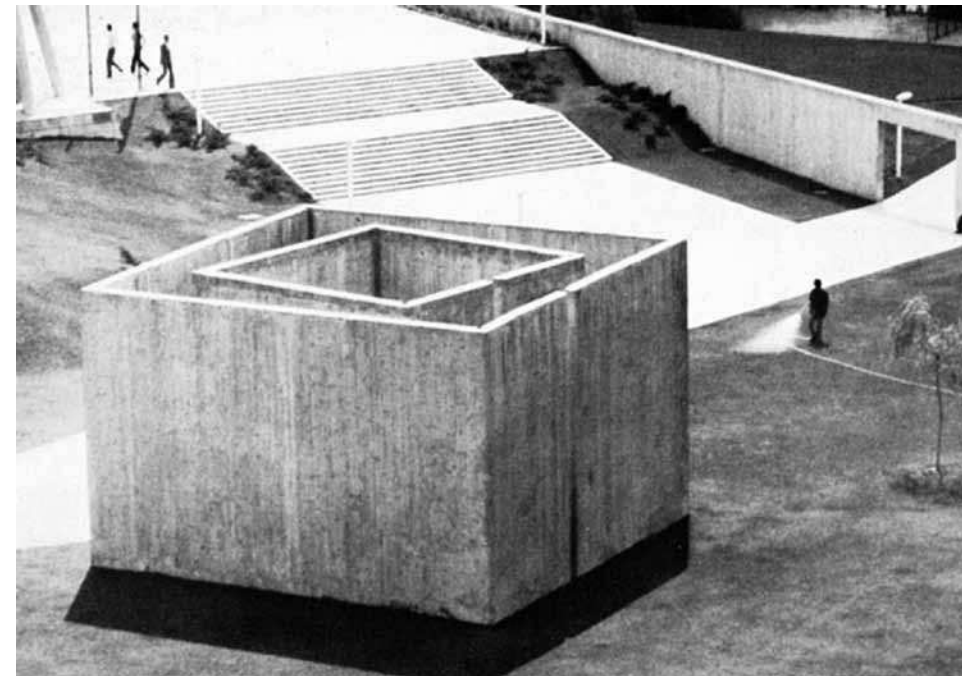
15. Заповедная мечеть. Кааба. Мекка.
Саудовская Аравия. Исторический образ



16. Заповедная мечеть. Мекка.
Саудовская Аравия. Образ преображенный



17. Мечеть. Плэнфилд. США. 1983.
Архитектор Г. Хайдер



18. Намаз Хане (Молитвенное здание).
Тегеран. Иран. 1978. Архитектор К. Дибя



19. Мечеть Бхонг. Пенджаб. Пакистан.
1983. Архитектор Раис Гази Мухаммад.
Общий вид



21. Мечеть короля Халида. Эр-Рияд.
Саудовская Аравия. 1983. Архитектор
Гарри Вис



20. Мечеть Бхонг. Пенджаб. Пакистан.
1983. Архитектор Раис Гази Мухаммад.
Интерьер, михраб



22. Мечеть Негери Сембилан. Малайзия.
1967–1970 гг. Архитектурная фирма
Malayan Architect Co-Partnership



23. Капелла в Роншане. Франция. 1955.
Архитектор Ле Корбюзье. Общий вид



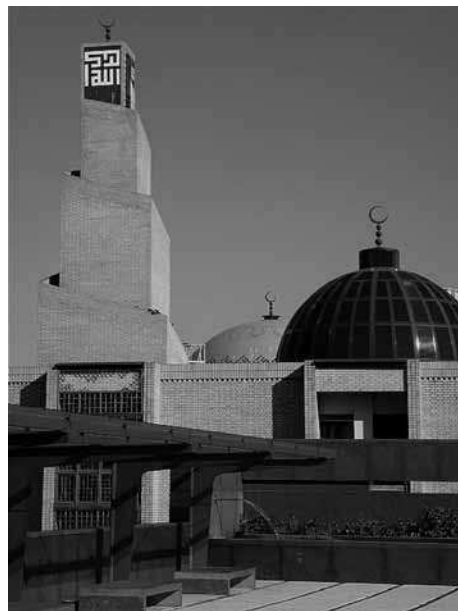
24. Синагога Бет Шолом. 1959.
Филадельфия, пригород. США.
Архитектор Ф.Л. Райт. Общий вид



25. Мавзолей Казимийа. VIII – начало
XVI в. Пригород Багдада. Ирак.
Вид на центральный айван



26. Минарет Мальви при мечети халифа ал-Мутаваккиля. 848–852 гг. Самарра. Ирак



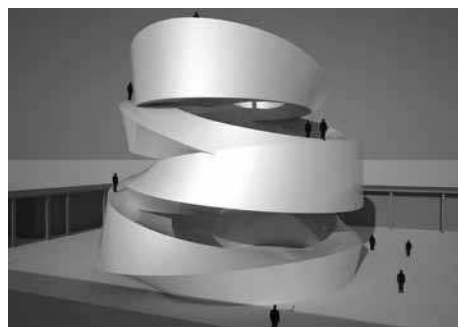
27. Соборная мечеть в Лиссабоне. Португалия. 1988 г.



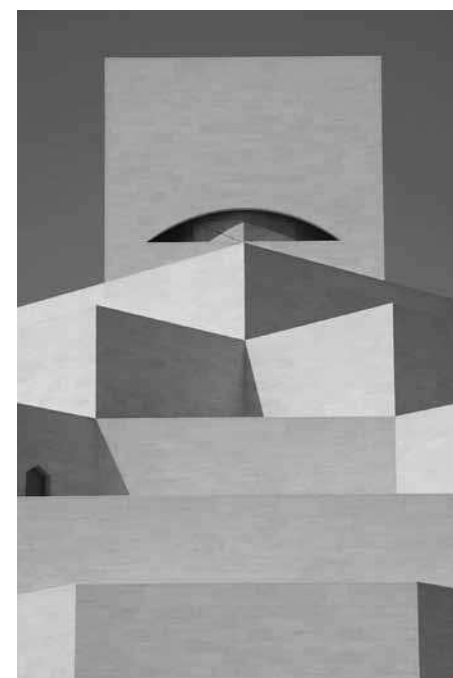
30. Фонтан для омовения в мечети Ибн Тулуна. Каир. Египет. 1296 г.



28. Мечеть Ибн Тулуна. Каир. Египет. 879 г.



29. Буддийский монастырь в Тайчанге, Китай. 2012 г. Архитектор Стивен Ванг. Проект



31. Музей исламского искусства. Доха, Катар. 2008. Архитектор И.М. Пей



32. Соборная мечеть и исламский культурный центр. Рим. Италия. 1984. Архитектор П. Портогезе. Вид на комплекс



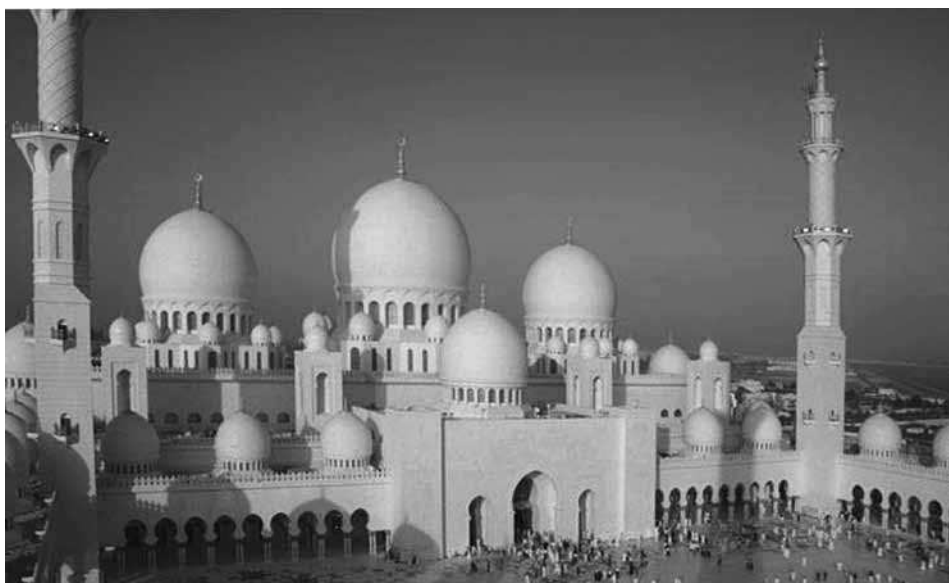
33. Соборная мечеть и исламский культурный центр. Рим. Италия. 1984. Архитектор П. Портогезе. Арочные и купольные конструкции интерьера мечети



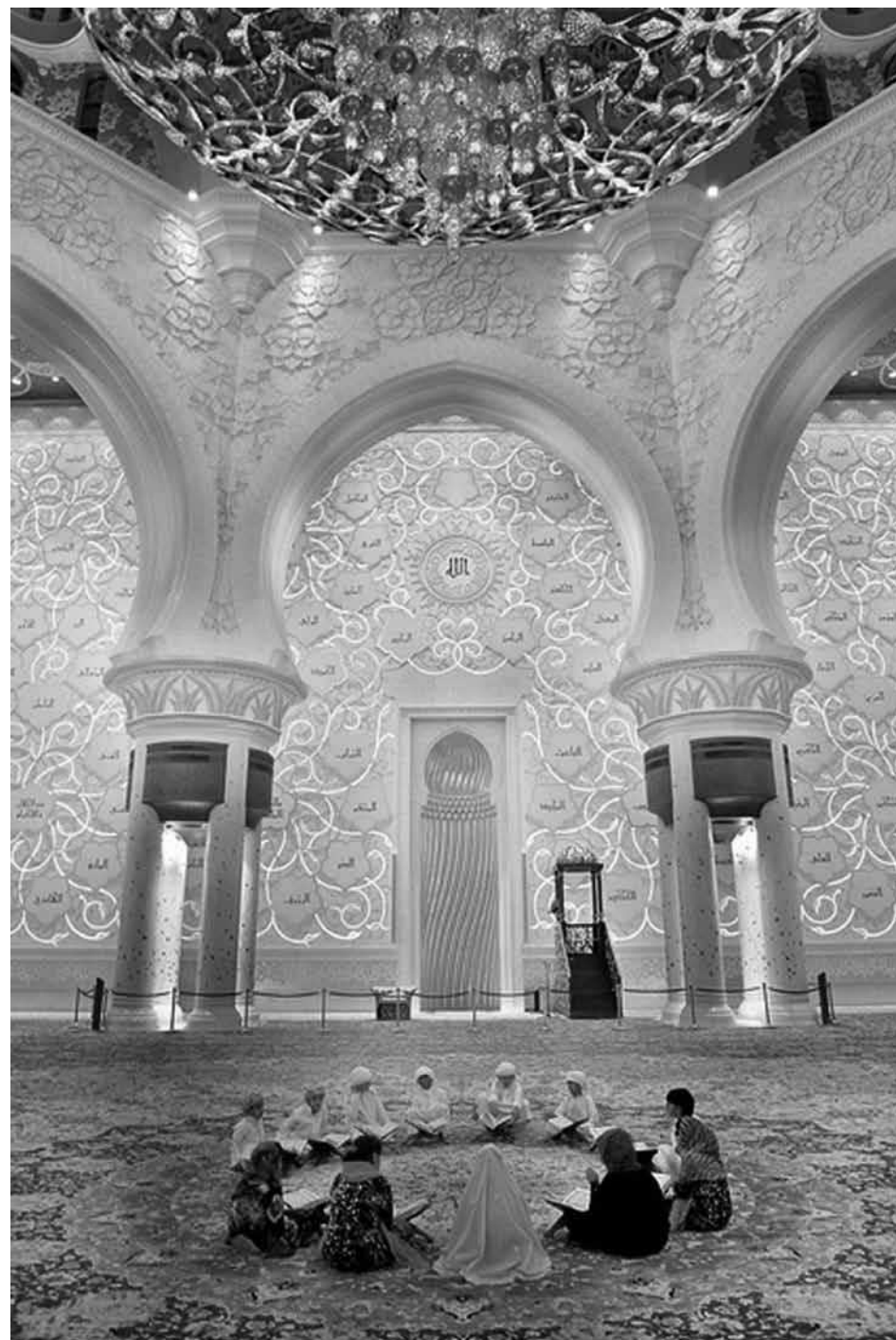
34. Соборная мечеть и исламский культурный центр. Рим. Италия. 1984. Архитектор П. Портогезе. Конструктивный и световой образ мечети



35. Юбилейная церковь. Рим. Италия.
2003. Архитектор Р. Мейер



36. Большая мечеть. Абу-Даби. ОАЭ.
2007. Архитектор Мухаммад Али
ал-Амери. Общий вид



37. Большая мечеть. Абу-Даби. 2007.
ОАЭ. Архитектор Мухаммад Али
ал-Амери. Молитвенный зал



38. Большая мечеть. Абу-Дабь. ОАЭ.
2007. Архитектор Мухаммад Али
ал-Амери. Орнаментальный пол и стена



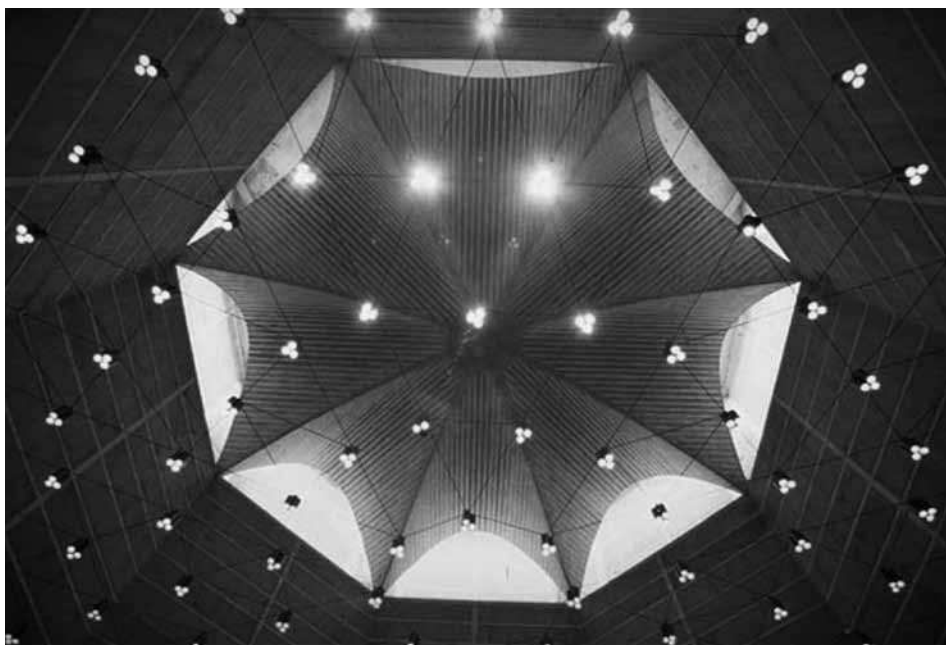
39. Здание национального парламента
(Sher-e Bangla Nagar). Дакка, Бангладеш.
1965–1983. Архитектор Луис Кан



40. Здание национального Парламента (Sher-e Bangla Nagar). Дакка, Бангладеш. 1965–1983 гг. Архитектор Луис Кан. Мечеть. Игра света и тени.



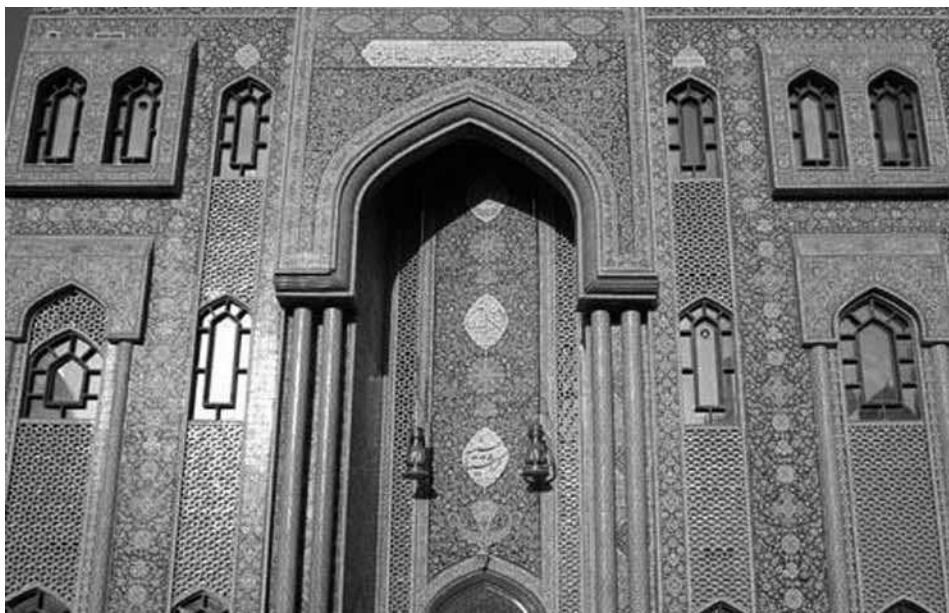
42. Здание национального Парламента (Sher-e Bangla Nagar). Дакка, Бангладеш. 1965–1983 гг. Архитектор Луис Кан. Вода плещется у стен постройки.



41. Здание национального парламента (Sher-e Bangla Nagar). Дакка, Бангладеш. 1965–1983 гг. Архитектор Луис Кан. Зонтичный купол над главным залом заседаний парламента



43. Мечеть «Ал-Иршад». Кота-Бару, Индонезия. 2009. Архитектор М.Р. Камил. Общий вид мечети, на ее стенах архитектурным почерком куфи вырезаны сакраментальные слова «Нет другого бога, кроме Бога»



44. Мечеть на 158 этаже башни Бурдж
ал-Халифа в Дубае. ОАЭ. Фасад



45. «Прибрежная мечеть». Джидда,
Саудовская Аравия. 1988. Архитектор
Абдел Вахид эль Вакил



46. «Прибрежная мечеть». Джидда,
Саудовская Аравия. 1988. Архитектор
Абдел Вахид эль Вакил. Зонтичный
купол в интерьере мечети



47. «Прибрежная мечеть». Джидда,
Саудовская Аравия. 1988. Архитектор
Абдел Вахид эль Вакил. Архитектор
прекрасно чувствует игру форм,
составляющих целое постройки



48. Королевская мечеть Султана Умара Али Сайфулдина. Бандар-Сери-Бегаван. Бруней. 1958. Архитекторы Эдвардс и С.Р. Ньёли. Общий вид



50. «Нильская мечеть». Омдурман. Судан. 1976. Архитектор Г.Е. Абделгадир. Общий вид.



49. Королевская мечеть Султана Умара Али Сайфулдина. Бандар-Сери-Бегаван. Бруней. 1958. Архитекторы Эдвардс и С.Р. Ньёли. Купольная чаша



51. Духовный центр мусульман и христиан. 2009. Хартум, Судан. Архитектор Р. Кристан



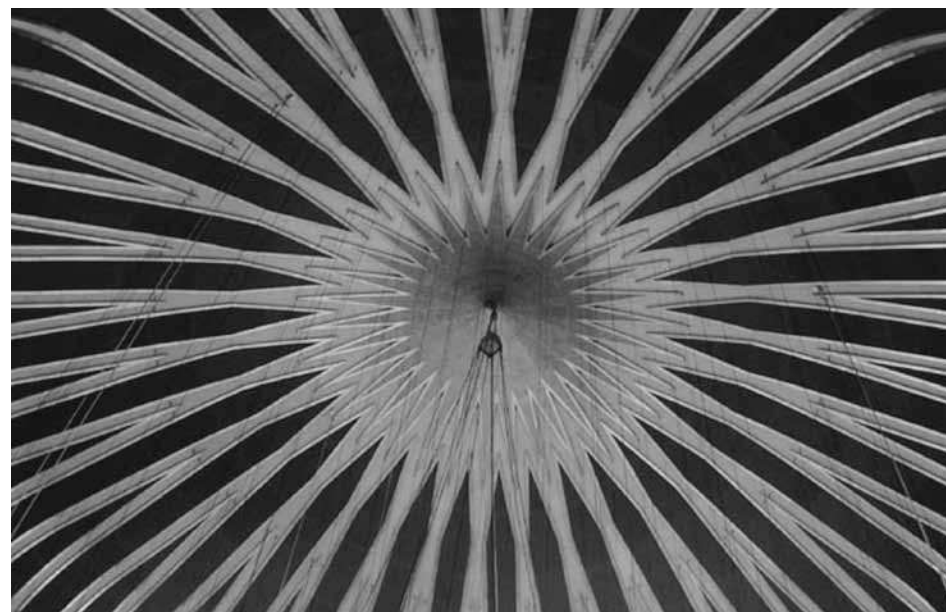
52. Мечеть Ид Гах. 2007. Кандагарский университет. Афганистан. Архитектор неизвестен. Общий вид



54. Мечеть короля Абдуллы. 1989. Амман. Иордания. Архитектор Р. Бадран. Общий вид



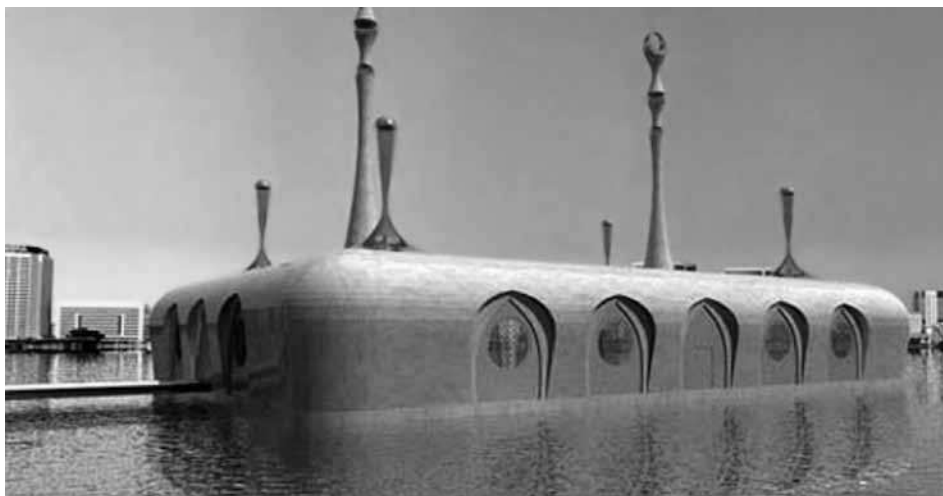
53. Мечеть Ид Гах. 2007. Кандагарский университет. Афганистан. Архитектор неизвестен. Интерьер с росписями



55. Мечеть короля Абдуллы. 1989. Амман. Иордания. Архитектор Р. Бадран. Интерьер, Орнамент купола



56. Мечеть Хасана II. 1985–1993.
Касабланка. Марокко. Архитектор
М. Пансо. Общий вид



57. Мечеть в виде подводной лодки. 2009.
Дубай. ОАЭ. Архитектор К. Олтуис