

УДК 72.036
ББК 85.113(2)
DOI 10.18688/aa2414-7-43

Е. Ю. Коваленко

Советская бумажная архитектура 1980-х годов и язык ее образов

Бумажная архитектура долгое время была маргинальным жанром, существующем на полях «большого» зодчества как форма подачи идей и фантазий, выражения своих политических взглядов, и просто сохранения архитектурных воспоминаний. Советская бумажная архитектура 1980-х гг. в этом контексте — феномен удивительный: в момент своего создания эти проекты, в отличие от бумажной архитектуры предшествующих эпох, не были подкреплены реальной архитектурой. Как правило, у более ранних вспышек концептуального проектирования в Советском Союзе — а именно, в 1920-е – 1930-е гг., в 1960-е гг. — были системы, в рамках которых архитекторы создавали свои визионерские проекты. В 1920-е – 1930-е годы такой системой был авангард, в 1960-е — интернациональный модернизм. Концептуальную архитектуру этих эпох объединяет её направленность в будущее: в статье «Когда бежишь не в ту сторону» профессор МАРХИ Александр Сикачев охарактеризовал её как «Проектирование на опережение», или, если угодно, архитектурные проекты «в заначку» [14]. У бумажной архитектуры 1980-х гг. такой системы не было: это направление развивалось без родственной системы. Атмосферу, в которой происходило становление бумажной архитектуры 1980-х гг., описал Александр Раппапорт в своей статье «Brodsky & Utkin»: «Это правда, что на этом (архитектурном) рынке тогда был спрос или же на неизобретательные, стереотипные и скучные жилые кварталы, или — на псевдо-классические сталинские высотки. Поколение, из которого происходили бумажные архитекторы, выросло в таких зданиях... Несмотря на крышу над головой, они чувствовали себя бездомными в атмосфере тотального коммунистического режима» [21].

Тем не менее, работы бумажных архитекторов 1980-х годов брали первые премии на зарубежных конкурсах, но при этом почти не выставлялись в СССР. Бумажная архитектура 1980-х гг. изначально воспринималась коллегами-архитекторами как изящная цеховая шутка, но именно она быстро заняла свое место в собраниях ведущих музеев мира — оказалось, что утопические проекты из Советского Союза обладают универсальным языком, который может быть понятен и за пределами страны.

Активная фаза этого явления продлилась чуть менее десяти лет, начиная с 1980 г., хотя почва для становления бумажной архитектуры была подготовлена еще в 1970-е гг. Будущие авторы «бумажных» проектов много участвовали в международных конкурсах — среди них студенческий конкурс «Пространство для общения людей в городе» (1972), конкурсы Международной театральной ассоциации OISTAT «Театр для будущих поколений» (1977), а также конкурс на разработку архитектуры парка Ла-Виллет (1981).

Инициатором участия был Илья Георгиевич Лежава, один из авторов проекта Нового элемента расселения¹ и преподаватель Московского Архитектурного Института. Он объединял студентов и недавних выпускников МАРХИ в группы для работы над конкурсными заданиями — по признанию самого Ильи Георгиевича, эти проекты, как правило, выигрывали [13].

Через некоторое время архитекторы стали присматриваться к зарубежным конкурсам самостоятельно. В те годы библиотека МАРХИ выписывала журнал *Japan Architect*, в конкурсах которого принимали участие известные современные архитекторы, например, Роберт Вентури. Как правило, это были конкурсы концептуальных идей, но встречаются и те из них, которые спонсировались поставщиками материалов, например, производителями стекла². Журнал также устанавливал правила подачи проектов: участники должны уместить на одном листе и архитектурный концепт, и пояснительную записку.

Во многом первые попытки охарактеризовать бумажную архитектуру предпринимались архитекторами самостоятельно, в рамках выставочных проектов. Аннотация «Вместо манифеста» к первой выставке бумажной архитектуры в редакции журнала «Юность» в 1984 г. положила начало для дискуссии об этом явлении³. С этой выставкой связана и одна из первых публикаций о бумажной архитектуре в советской прессе — статья архитектора и корреспондента журнала «Архитектура» Михаила Тумаркина «Бумажная архитектура: пикник на обочине или задел на будущее?» (1985) [17]. С каждым годом количество публикаций росло, а в газете «Архитектура СССР» даже появилась рубрика «Парад концепций», где показывались работы бумажных архитекторов для советских и международных конкурсов. Стоит также упомянуть статью Михаила Белова «Заметки «бумажного» архитектора» в журнале «Юность» (1986), которая, по мнению Алексея Рябушина, зафиксировала термин в печати [12, с. 96], сборник Союза архитекторов СССР «Год архитектуры» (1987), в котором были размещены интервью с авторами концептуальных проектов и статьи об этом явлении [8, 14], статью Алексея Рябушина «Феномен «бумажной архитектуры» (1989) [12]. Этот этап освещения бумажной архитектуры в советской прессе также рассматривается в статье Елены Коваленко «История становления бумажной архитектуры 1980-х годов и условия ее существования» (2023) [9].

Параллельно публикации о бумажной архитектуре начали появляться за рубежом. В основном это были каталоги выставок бумажной архитектуры — среди них стоит отметить каталог *'Nostalgia of Culture: Contemporary Soviet Visionary Architecture'* (1988)

¹ НЭР — новый элемент расселения — концептуальный проект модели расселения, в которой центры урбанизации и промзоны расположены вдоль русла, объединившего дороги и коммуникации. Концепция была разработана группой советских архитекторов в рамках дипломного проекта в 1961 г. и прошла три стадии развития. Концепция Нового элемента расселения была впервые опубликована в книге «Новый элемент расселения: на пути к новому городу» (авторы А. Бабуров, А. Гутнов, Г. Дюментон, И. Лежава, С. Садовский, З. Харитоновна, М.: Стройиздат, 1966).

² Второй важный конкурс проводила японская компания *Central Glass* — отсюда и возрождение в проектах «бумажников» таких топосов архитектуры, как, например, Хрустальный дворец в Лондоне — последний герой викторианской Англии. Сгоревший в страшном пожаре 1936 г. павильон Всемирной выставки 1850–1851 года стал архитектурным символом окончания эпохи, превратился в мираж, о котором сегодня напоминает разве что пустырь в Гайд-парке.

³ Этот текст был опубликован с сокращениями в журнале «Декоративное искусство СССР», 1987, № 12, с. 6.

[18], изданный к выставке в Архитектурной ассоциации в Лондоне, а также каталог 'Papierarchitektur. Neue Projekte aus der Sowjetunion' (1989) к выставке в Музее немецкой архитектуры во Франкфурте со статьями Хайнриха Клотца и Александра Раппапорта [19]. В 1994 г. каталог бумажных проектов появился и в России, когда часть работ вошла в коллекцию банка «Столичный».

В дальнейшем публикации о бумажной архитектуре встречались в отечественной периодике — в 2000-е гг. материалы об этих проектах публиковались в журналах «Проект-Классика» [13] и «Проект Россия» [2, 3]. В многочисленных интервью и статьях об этом явлении исследователи и авторы бумажных проектов пытались охарактеризовать его итоги. Бумажная архитектура также упоминается в двухтомнике Андрея Иконникова «Архитектура XX века. Утопии и реальность» (2002) [7]. Но главным русскоязычным источником, собравшим максимум информации о явлении, стала книга Юрия Аввакумова «Бумажная архитектура. Антология», вышедшая в 2019 г. [1]. Это издание объединило в себе основной корпус конкурсных проектов, а также тексты о явлении, перечень участников и выставок бумажной архитектуры.

Во многих из указанных источников можно встретить характеристику бумажной архитектуры как языка. Это отчасти обусловлено самой формой подачи проектов, в которую чаще всего интегрировался текст. Уже в названиях проектов заложен определённый текстовый и изобразительный сценарий, а также нередко вводится персонаж, населяющий эти воображаемые миры и коммуницирующий со зрителем. Данные признаки позволяют говорить о существовании особого языка бумажной архитектуры с определенной логикой и набором образов, к которым и обращается эта статья.

1. Советская бумажная архитектура как форма архитектурного языка

Наглядный пример бумажной архитектуры — «Дом-экспонат на территории музея XX века» Михаила Белова и Максима Харитоновна (1981), который стал первой победой советских «бумажников» на международном конкурсе концепций. В нем, по словам Михаила Белова, был сформирован язык «бумажных» проектов: «Обязательно есть какое-то литературное объяснение всему, что-то вроде персонажа, который идет по этому проекту и рассказывает о нем, а потом сложилась система рисунков, которые передают настроение и среду (то ли метафизическую, то ли романтическую), и при этом обязательно образный лист — что-то вроде увража, который хотелось показывать, как произведение станковой графики» [13].

Дом-экспонат представляет из себя дом с двумя «лицами», которые переключаются поворотным механизмом в сердце здания: для нежданного гостя он действительно кажется экспонатом — лабиринтом оптических иллюзий, в то время как хозяева существуют в нем как в обычном доме.

Фантазийная графика дополнена двумя рассказами о здании — от лица незваного гостя и от лица жильца. Сопроводительные тексты трудно назвать пояснительной запиской к проекту: это полноценный рассказ, описывающий впечатления пользователей дома так, как будто он существует на самом деле. «Сперва я увидел дом в раме. Подойдя поближе, я понял, что могу войти в него. Войдя, я оказался на улице, в конце которой стоял дом, куда я только что вошел. Я снова пошел к дому и почувствовал, что расту, добравшись до дома во второй раз, уже великаном, с трудом втиснулся в дом снова. Винтовая лестница вела вниз, и я в третий раз увидел дом, куда я уже входил

дважды. Только теперь я стал карликом — вокруг стояли гигантские детские кубики», — рассказывает посетитель. «Здесь три спальни, кухня-столовая, гостевая на антресоли, есть проекционный видеозал на крыше и даже бассейн с вышкой для прыжков в воду, которую незваные гости принимают за какую-то раму. Они ошалело бродят по дому, просто не зная его устройства. Но мы давно к этому привыкли и стараемся не попадаться им на глаза. Как видите, это совсем нетрудно⁴», — рассказывает хозяин дома.

Параллельно с текстом и планами на конкурсных листах есть вставки-комиксы, показывающие, как по-разному этот дом выглядит для двух рассказчиков. Несмотря на покadroвое сравнение, рассказ от лица пользователей, к тому же, вписанный в верстку проекта, объясняет происходящее гораздо лучше графики. Это характерная черта бумажной архитектуры: графику почти всегда сопровождает неотделимый от нее текст. Пояснительные записки могут иметь разную направленность: иногда они напоминают анекдоты или фельетоны, иногда — философские притчи, но их отличает неизменное присутствие человека.

Такая «персонализация» архитектуры в принципе характерна для эпохи 1970-х — 1980-х гг. и системы постмодернизма. Это был своеобразный ответ модернизму, чей язык был более отстраненным. Постмодернизм же «разговаривает» со своим пользователем напрямую — с помощью архитектурных ассоциаций, отсылок, образов. «Двойное кодирование» архитектурных образов, манифестированное Чарльзом Дженксом в книге «Язык архитектуры постмодернизма» [6, с. 43–54], позволило архитектуре говорить со зрителями на разных уровнях восприятия, от любительского к профессиональному. Концептуальные проекты во многом стали промежуточным звеном между архитектурной теорией и архитектурой «реальной», объединяя две этих области.

Переход архитектуры в виртуальное пространство сопровождается интересом архитекторов к тексту и его интеграции в концептуальные работы. Например, группа Archigram издавала свой журнал, в котором часто появлялись вставки-комиксы. А австралийский архитектор Том Хенеган подал на конкурс журнала *Japan Architect* «Дом для суперзвезды» (1975) фотоколлаж со статьей о том, как актриса Ракель Уэлч покупает дом⁵. Суть проекта заключалась в том, что суперзвезды существуют только в сфабрикованном медиа мире, а значит, виртуальны и их дома. Проект в результате получил первую премию.

Советские «бумажные» архитекторы вполне могли видеть эти работы. И хотя они жили вне системы постмодернизма, они могли ее прочувствовать. Но для того, чтобы «заговорить», у «бумажников» были свои причины. Советская архитектурная практика во многом была обезличена: архитекторы, в особенности молодые, работали в больших проектных организациях и были лишены возможности для самовыражения. Концептуальные конкурсы, напротив, предоставляли возможность для рефлексии на архитектурные темы. А также были своеобразным бегством от реальности — в этом виртуальном пространстве можно было говорить относительно свободно. Во вступительной статье к каталогу выставки «Бумажная архитектура из СССР» в Гранд-аль, Ла-Виллет (1988) Юрий Аввакумов писал: «Язык бумажной архитектуры — это язык одного поколения.

⁴ Пояснительная записка цитируется по материалам сайта Михаила Белова. URL: <http://arhbelov.ru/portfolio/> (дата обращения: 5.01.2023)

⁵ House for a Superstar (competition) 1975 // Tom Heneghan Studio. URL: <https://www.tomheneghan.com/shinkenchiku> (дата обращения: 5.01.2023)

Разглядываемая жизнь сквозь окна пятиэтажек, объевшись массовой культурой телевизора, это поколение, единственным вдохновением которого были потрепанные и выцветшие архитектурные журналы, нашло себе другую экологическую нишу» [1, с. 343].

В этой статье примечательна характеристика бумажной архитектуры как языка. Эта мысль неоднократно высказывается в кураторских текстах, которые «бумажные» архитекторы предоставляли для выставок и публикаций в 1980-е гг. Вот утверждение из аннотации «Вместо манифеста» к первой выставке бумажной архитектуры в редакции журнала «Юность»: «Мы уверены, что архитектура может говорить на любом из языков современной культуры, частью которой она, несомненно, является» [1, с. 342]. В этом же тексте подчеркивается намеренный отказ архитекторов от реализации этих «проектов проектов», изначально заложенный при создании работ. Такая сознательная виртуализация позволяет говорить о понятиях, существующих в теоретическом поле архитектуры, а именно, о её языке.

При рассмотрении проектов бумажной архитектуры можно выделить два понятия архитектурного языка — это язык её подачи, о котором уже было сказано на примере работы «Дом-экспонат на территории музея XX века», и язык её образов. Характеристика бумажной архитектуры как особой формы языка неоднократно появляется у самих архитекторов-«бумажников» и исследователей явления. В статье «Импровизация на тему среды» теоретик архитектуры Александр Раппапорт описывает бумажную архитектуру как «синтетический язык, в котором «к стволу архитектурного чертежа оказались привиты средства гравюры, карикатуры, живописи, литературы, театра» [11, с. 6].

Анализируя концептуальные проекты, многие авторы также отмечают важность образов для бумажной архитектуры. Под образами может подразумеваться архитектурный стиль и его элементы. Несмотря на подчеркнутую фантазийность проектов, «бумажные» архитекторы выбирали языки уже существующих систем: конструктивизм — у Юрия Аввакумова, классицизм — у Михаила Филиппова и Михаила Белова, романтизм и готика — у Александра Бродского и Ильи Уткина, модернизм — у Дмитрия Буша, Дмитрия Подъяпольского, Александра Хомякова, Тотана Кузембаева. Но несмотря на это, бумажная архитектура менее всего похожа на иллюстрацию к словарю архитектурных терминов. Нарративность этого жанра позволяет говорить об образах как о поэтических метафорах, которые в том или ином виде кочуют по всем концептуальным проектам. Стоит упомянуть статью историка архитектуры Брайана Хэттона «Голоса со двора» ('Voices From The Courtyard'), в которой автор анализирует проекты бумажной архитектуры, привлекая для сравнения произведения Гоголя, Белого, Булгакова, поэзию Мандельштама, Бродского, Ахматовой, и даже сравнивает «бумажников» с символистами [18, р. 35]. Алексей Тарханов в статье «Бумажная архитектура по ее состоянию за 1986 год» пишет, что яркая образность проектов сближает «бумажных» архитекторов с художниками, позволяя им «выражать архитектурными образами самые сложные эмоции» [16, с. 79]. Сходное мнение высказывает Александр Рябушин в статье «Феномен «бумажной архитектуры», говоря об этих проектах как о «средстве трансляции философских концепций жизни» [12, с. 69]. Некоторые критики, напротив, считают эту особенность бумажной архитектуры ее главной слабостью — например, Евгений Розенблюм, комментируя проекты «бумажников» на XVII Московской молодежной выставке на Кузнецком мосту, говорит о «бутафорности» образа, уже выраженного в словах, и вторичности иллюстративной формы [8, с. 418].

Но несмотря на внушительный корпус текстов, в которых бумажная архитектура рассматривается как язык, классификация её проектов по образам, а не по стилям, которые переосмысливают её авторы, ранее не рассматривалась. Эта статья предпринимает попытку очертить круг образов, которые встречаются в проектах бумажной архитектуры 1980-х гг. наиболее часто. Три из них — а именно, мост, театр и башня — пришли из архитектуры «реальной», а появление ещё одного — персонажа — свидетельство синтетичности этого жанра, его пограничного положения между архитектурой, изобразительным искусством и даже литературой. Взгляд на концептуальные проекты через призму образа позволяет говорить о бумажной архитектуре как о виртуальном музее архитектурных пространств — особой форме сохранения коллективной памяти.

2. Персонаж

Отличительная черта концептуальных проектов из 1980-х гг. — присутствие в архитектурной графике персонажа. Персонажи погружены в исследование этого виртуального пространства: они не просто «проживают» внутри этих воздушных замков, но и разрушают, строят и ищут эти воображаемые конструкции. Иллюстрируя чувственные архитектурные впечатления, они становятся своеобразным аватаром зрителя — неслучайно многие из них рассматривают объекты как будто со стороны.

Во многом обезличенность реальной архитектурной практики привела к появлению в бумажной архитектуре главного действующего героя. Эта стратегия близка и художникам, современным бумажным архитекторам — московским концептуалистам, с которыми «бумажников» часто сравнивают⁶. Для них так же важен нарратив, для которого в пространство произведения искусства вводятся персонажи-рассказчики, и это тоже своеобразная попытка игры с официальным, номенклатурным языком.

Интересно, что концептуализм за рубежом напротив стирает любое проявление личного — художники намеренно избегают рассказа, предпочитая ему списки и архивные документы. Теоретики архитектуры постмодернизма тоже не жалуют рассказ — они больше увлечены идеей «лингвистического поворота», заимствуя понятия из феноменологии и лингвистики для описания архитектурных процессов. В статье «Язык архитектуры и об архитектуре» Александр Раппапорт говорит о непригодности этой структуры для диалога: «Теоретический язык становится закрытым жаргоном для посвящённых и не служит своей прямой коммуникативной функции, превращаясь в своего рода заклинания. Он сохраняет свой коммуникативный и профессиональный смысл только в узком кругу посвящённых» [10]. В бумажной архитектуре такой закрытости нет, она напротив сентиментальна — по силе воздействия её проекты можно сравнить с Домом-Уткой из «Уроков Лас-Вегаса» Дениз Скотт-Браун и Роберта Вентури [5, с. 107–110]. Там, где яркого образа нет (а образов-знаков встречается немало — у «бумажников» есть, например, дом в виде яблока, яйца и пряничный домик), за человеческое измерение архитектуры отвечают персонажи.

Но несмотря на эту профанность, все образы героев бумажной архитектуры являются неотъемлемой частью систем, внутри которых работают их авторы. Во многом проекты иллюстрируют, как эти системы видят человека-пользователя своей архитектуры. Вполне закономерно, что у бумажных архитекторов-«романтиков» этот персо-

⁶ В частности, об этой взаимосвязи упоминают Анатолий Стригалева [15] и Инесса Левкова-Ламм [20].

наж — герой романтический. У тандема Александра Бродского и Ильи Уткина часто появляется фигура персонажа-искателя. Вот он рассматривает «Хрустальный дворец» (1982) издали, а в следующем кадре — блуждает внутри его осколков, оказавшихся оптической иллюзией. Вот он идет по «Мосту для настоящих путешественников» (1990), сгибаясь ветра, любуется видом в «Горе с дырой» (1987) и изучает таблички в «Музее исчезнувших домов» (1984). Фигура в развевающемся плаще и шляпе вызывает ассоциации с хрестоматийным полотном «Странник над морем тумана» Каспара Давида Фридриха (1818, Гамбургский Кунстхалле). В этих офортах и в разнице масштабов человеческой фигуры и архитектуры чувствуется свойственное романтизму восхищение от руин, ностальгия по прошедшим эпохам. Даже сама техника исполнения этих работ — офорт — посвящение «Тюрьмам» Джованни Баттиста Пиранези, графические серии которого предвосхитили благоговение романтизма перед архитектурой прошлых эпох.

Сходный персонаж появляется и в работах у Михаила Белова. Правда, в его проектах это скорее не романтический искатель, а фланер, персонаж более поздней эпохи — щеголеватые фигурки прогуливаются по набережной в работе «На борту «Академической утопии» (1983) и наблюдают за падением «Стеклянной башни» (1984). В этих героях нет того запала искателя, какой встречается у героя Бродского и Уткина, как и нет в этих графических листах трепета перед руинами — эти персонажи просто помогают зрителю понять идею, изложенную автором.

Редукция персонажа до уровня стаффажа происходит у архитекторов, работающих с наследием конструктивизма. Как правило, в этих графических листах персонаж становится винтиком утопии. В инсталляциях Юрия Аввакумова и Сергея Подъемщикова встречаются небольшие стаффажные фигурки: например, в «Летающем пролетарии» (1989) и «Красной вышке» (1986–1989), оммажу вышке Владимира Татлина в Парке Горького. Кажется, что перед нами — спортивная команда в одинаковой форме. Персонажи здесь нужны лишь для того, чтобы поступательно показать работу механизма. Как и сюжеты работ, они подчинены системе — в данном случае, авангарда. «К примеру, оказалось, что круг любимых сюжетов в моих работах жестко ограничен — это леса, лестницы, летчики, пролетарии... Эти слова родом из универсального хлебниковского языка» [1, с. 357], — рассказывает Юрий Аввакумов. Если вспомнить архитектурную графику авангарда, персонажей там тоже практически нет. Юрий Кузин, также переосмысляющий авангард в бумажной архитектуре, и вовсе обходится без стаффажа: лишь в «Городской коробке скоростей» (1989/1995) есть похожая на Модулер Ле Корбюзье антропоморфная фигура.

Но в бумажной архитектуре встречается и ситуация, в которой персонаж либо действующее лицо, либо его нет вовсе. Это особенно актуально для «бумажных» архитекторов, вдохновлявшихся архитектурой модернизма. В работах трио Дмитрия Буша, Дмитрия Подъяпольского и Александра Хомякова, как и в работах Тотана Кузембаева, персонажа нет: это проекты-знаки, в которых препарируются большие архитектурные понятия — например, пространство, объём, сетка. Но, как и у системы модернизма их вдохновившей, в этих графических листах явно присутствует очарование прогрессом и математической точностью чертежа, а значит, где-то за кадром есть человек, который как раз занимается расчётами. В этом их проекты близки итальянской группе Superstudio, радикально провозгласившей уход от архитектуры в пользу виртуальной

матрицы. Герои Superstudio — это люди, объединившиеся в коммуны, свободную от условностей общества. У «бумажников»-модернистов герой неуловим и появляется очень редко — например, от его лица мы видим проект «Мост» (1987) Дмитрия Буша.

3. Мост

Мосты — ещё один частый образ бумажной архитектуры. Для «бумажников» это важный символ налаживания коммуникаций, в котором заложено восприятие своего творчества как промежуточного звена архитектурного языка. Мост в бумажной архитектуре нередко становится символом диалога или же невозможности такового — причем не только в пространстве архитектуры. «Мост с одной опорой» (1987) Ивана Шалмина повествует о восстановлении связей между людьми. «Нестабильность наших отношений обращается в стабильные контакты только благодаря нашему взаимному движению навстречу друг другу» [1, с. 303], — гласит пояснительная записка к проекту, что подтверждает и иллюстрация: мост-гигантские качели будет доступен для переправы только в том случае, если двое захотят участвовать в коммуникации.

Иногда мост у «бумажников» иллюстрирует связь между разными эпохами. Так в работе Искандера Галимова «Город-Виадук» (1987) узнаваемые здания-иконы наслаиваются друг на друга, напоминая о гротескной манере аллегорических портретов Джузеппе Арчимбольдо. Брайан Хэттон говорит о духовной близости идеи Галимова с «Непрерывным монументом» группы Superstudio и планом реконструкции Алжира Ле Корбюзье, представляющим собой непрерывный жилой дом, который объединяет две части города [18, р. 47]. В пояснительной записке Галимов указывает, что «В мосту объединились технология и природа, все стили» [18, р. 47]. Само понятие виадука уже больше ассоциируется с историей, чем с современностью — сама форма подачи этой идеи у Галимова протягивает мост в прошлое, позволяя исследовать в пространстве графического листа те архитектурные топосы, которые проблематично исследовать в реальном строительстве.

Для бумажных архитекторов-«романтиков» мост стал символом перехода между измерениями. У Бродского и Уткина в работе «Гора с дырой» структура, представляющая густо застроенную переправу, описывается как «город-мост между прошлым и будущим». Примечательно, что на основе этой работы архитекторов была выстроена декорация к раю в фильме «Куда приводят мечты» (1998) [3, с. 85]. Сюжет фильма схож с мифом об Орфее и Эвридике: главный герой путешествует по загробному миру, чтобы вызволить свою возлюбленную из ада. По сути, авторы фильма, как и Бродский и Уткин, выбрали мост как идеальный образ разделения между мирами — во многих мифологических системах (например, в иранской и китайской мифологии) мосты разделяют царство живых и царство мертвых, служа своеобразным переходом между измерениями. В этом и заключается основное свойство бумажной архитектуры: графическому листу под силу показать универсальность образов с помощью персонажей и определенного сценария, разворачивающегося в архитектурном пространстве.

4. Театр

Другой образ бумажной архитектуры, который связан с налаживанием коммуникации — театр. Типология театра особенно привлекательна для бумажных архитекторов, так как театральные архитекторы занимаются созданием виртуального мира. Палладийская «ложная перспектива» используется в «Доме-экспонате на территории музея

XX века» (1981) [1, с. 110] Михаила Белова и Максима Харитонов, чтобы создать иллюзию для незваного гостя. Кроме того, отличительной чертой «бумажных» проектов является драматургия, которую авторы закладывают в повествование — практически у всех работ есть некий сценарий, описанный либо в пояснительной записке, либо изложенный в формате комикса в самой графике.

Кроме самой формы подачи проектов, закономерный интерес именно к образу театра предполагает театрализованность архитектуры постмодернизма. Идея о том, что город становится театром, повсеместно встречается в бумажной архитектуре. Ранний проект «Театр для будущего поколения» (1977, Илья Лежава, Татьяна Арзамасова, Михаил Белов, Владимир Ломакин, Вячеслав Овсянников, Михаил Хазанов), уже презентует город как сцену. В проекте театра 1979 года Александр Бродский и Илья Уткин представляют театр-квартал, в котором сценой и зрительным залом становится перекрытый двор-колодец в центре города. А уже позднее выступают с проектом «Театр без сцены, или блуждающий зрительный зал» (1986) — его зрители путешествуют по городу в фургоне, а жители города невольно становятся актерами.

Передвижной театр во многом продолжает образ персонажа-фланера, для которого город — это сцена. Такая театральность проектов и вообще использование этого образа иллюстрирует уход бумажных архитекторов от условностей реальной архитектуры в область игры, свободного воображения и творчества. Бумажная архитектура стала для них башней из слоновой кости — и, разумеется, образ башни стал ещё одним любимым мотивом этих архитекторов.

5. Башня

Башня — это один из тех архитектурных символов, которые кочуют от эпохи к эпохе, обрастая новыми смыслами и мифами. Самый известный из них — образ Вавилонской башни, который, по сути, является не только невозможной архитектурной, но и несостоятельной лингвистической конструкцией. Это одна из самых наглядных архитектурных иллюстраций трудностей в коммуникации между людьми — неслучайно вертикальные структуры характерны для тоталитарных стилей, где диалог исключается вовсе.

Бумажные архитекторы работают с этими кодами архитектурной истории. Чаще всего башня в бумажной архитектуре предстает как символ утопии. В работе Юрия Аввакумова, Сергея Подъёмщикова и Николая Аввакумова «Рабочий и Колхозница. International» (1990) модель памятника Веры Мухиной заключена внутри Башни Третьего Интернационала. Авторы объединили два языка — язык авангарда и язык тоталитарной архитектуры, так называемого «сталинского ампира», чтобы показать сходство этих двух систем. Или же наоборот — сказать о том, что авангард победил. В проекте «Погребальный небоскреб, или Столичный самовозводящийся колумбарий» (1983/1988) зловещая конструкция вертикального кладбища выполнена архитекторами в эстетике архитектурной графики авангарда. Его концепция также отсылает к эпохе 1920–1930-х гг., когда в советских газетах активно пропагандировался обряд кремации. Преимущество кремации выражалось, в том числе, в «отвоевывании земли от мертвых для живых⁷». Но при этом сама башня напоминает не только проект Николая Ладовского «Памятник Христофору Колумбу», но и типовую постройку интернационального модернизма, иллюстрируя несостоятельность подобных гипотез развития городской среды.

⁷ Маллори Д. Огненные похороны // Огонек. 1927. 11 дек. № 50. С. 18.

Вавилонская башня у петербуржца Михаила Филиппова — это Москва: автор развивает тему в «Вавилонской башне» (1989) и «Московской башне» (1990), представляя город монструозной утопией победившего ампира. Отчасти это пророчество сбудется, когда в 1990-е годы Москву начнут активно застраивать новые градоначальники. Мифотворчество Филиппова претворилось в жизнь, потому что отталкивалось от исторических максим. Например, в проекте «Третий Рим» (1989) архитектор предлагает вариант реконструкции набережной от Кремля до Крымского моста, сопровождая его следующей цитатой: «На развалинах огромной Римской башни возник русский город. В недрах холма руин огромные общественные форумы, на холме стоит собор. Набережная также сохранила римские руины, напоминая об античной истории России, которой никогда не было» [1, с. 178].

Этот взгляд на башню как на символ ушедшей эпохи и забытой цивилизации характерен для Александра Бродского и Ильи Уткина. В проекте «Стеклянная башня» (1984) от нее остались лишь руины, на обломках которых люди успели построить новые города. Можно сказать, что в мифологизированном мире бумажной архитектуры башня всегда представляется тенью былого величия, несостоявшейся утопии.

Но есть и другая трактовка образа башни — она нередко предстает убежищем, той самой башней из слоновой кости, в особенности в работах Александра Бродского и Ильи Уткина. В работе «Дом для Винни-Пуха в большом современном городе» (1983) авторы создают проект передвижного дома, который сохраняет индивидуальность владельца внутри и снаружи: он принимает облик башни, ракеты, домика на дереве, а располагаться может в любой точке города, даруя своим обладателям желанное убежище.

Самый яркий образ такого убежища — работа дуэта «Корабль дураков, или деревянный небоскреб для веселой компании» (1988). На крыше шаткого небоскреба — застолье: кажется, что тостующие не замечают мрачный город вокруг себя. Проект был выполнен для конкурса «Комфорт в Мегалополисе» и действительно отразил то чувство отстраненности от действительности, которое сопровождало бумажных архитекторов и их деятельность. За столом в этом проекте Бродский и Уткин изобразили себя и своё окружение. В каких бы системах ни работали бумажные архитекторы, у них все равно получалось найти общий язык между собой и общаться со зрителями в самых разных уголках земли — даже без хорошего знания иностранных языков. Возможно, в этом и заключается главная миссия бумажной архитектуры — стать эмоциональным проводником между архитектурной идеей и ее воплощением.

Заключение

О бумажной архитектуре принято говорить как об альтернативном явлении в истории русской архитектурной школы: проекты архитекторов-«бумажников» действительно находятся за рамками официальной линии и во многом предлагают свою утопическую реальность. Разработка концепций стала для них основным полем профессиональной деятельности, ведь проекты «бумажников» никогда не были направлены на реализацию. Практически все их творчество — это работа, по большей части, с философией архитектуры, её психологией и влиянием на человека: главным субъектом бумажного творчества является личность, вокруг которой выстраивается архитектурный образ. Во многом это было продиктовано условиями конкурсов, для которых «бумажники» создавали свои работы. Японские журналы, например, *Япан*

Architecture, Shinkenchiku («Новая архитектура») и, в особенности, их дочернего журнала Jutakutokushu (в переводе на русский — «Особые дома») преимущественно писали о строительстве вилл и частных домов, а полное название конкурса Shinkenchiku изначально было «Shinkenchiku Residential Design Competition» — проектирование жилой среды человека. Специфика отразилась в конкурсных заданиях: «Дом для куклы», «Дом-экспонат на территории гипотетического музея XX века» и других — темы конкурсов и сегодня формулируются в похожем ключе.

Ещё одна важная особенность бумажной архитектуры — её текстоцентризм. Любой архитектурный проект — «бумажный» или же нацеленный на воплощение — существует вместе с пояснительной запиской, однако её важность в концептуальном проектировании несравнимо выше. В большинстве случаев, сопроводительный текст проектов, созданных для зарубежных конкурсов, по условиям организаторов должен был размещаться на одном листе вместе с проектом. Таким образом, текст в работах бумажников — это не только смысловой, но и художественный образ, который зритель воспринимает неразрывно от архитектуры. Можно сказать, что это своеобразный вариант французской *architecture parlante* — «говорящей архитектуры», назначение которой практически наглядно зрителю.

«Бумажники» выбрали своими главными темами жилую среду человека и ностальгию по прошлому. Конечно, это обусловлено не только условиями конкурсов, но и условиями существования архитекторов. Вокруг творчества архитекторов сложилась парадоксальная ситуация: проекты бумажной архитектуры изначально были выполнены на экспорт. По сути, это второй после авангарда эпизод, когда русская архитектура активно экспортируется за рубеж — как и в случае авангарда, это экспорт не столько конкретного проекта здания или технологии, сколько философии архитектуры вообще. Однако, в отличие от авангарда, бумажная архитектура не изобретала новое, а, напротив, консервировала наследие прошлых эпох и даже саму идею архитектурного творчества. Бумажная архитектура изначально поставлялась за рубеж как культура, тем самым расширяясь за пределы самого понятия зодчества. Андрей Иконников говорит об этом явлении как о «форме для сохранения некоего генофонда профессии до времен, когда сложатся условия ее полноценной реализации. При всем разнообразии конкретных программ бумажной архитектуры, ключевое место занимает в них проблема исторического времени и того, как развертывается в нем культура» [7, с. 443].

Консервация наследия прошлого и предпочтение, скорее, эстетики Хрустального дворца, чем интернационального модернизма, была вызвана в том числе и утопичностью конкурсных задач. Конкурсы во многом были способом сделать нечто кардинально другое, что и привело к появлению на графических листах гипертрофированных форм архитектуры прошлого — форумов, ренессансных вилл, ротонд, колоннад, атриумов и триумфальных арок — архитектурных сооружений, которые за столетия своего существования во многом потеряли свои практические функции и превратились в образы, знаковые не только для архитектуры, стали частью мирового культурного наследия. Работы «бумажников» также находятся на пограничных территориях архитектуры, графики и даже литературы. Эти проекты не привязаны к действительности: им не нужна гарантия реализации, а вокруг них складывается свой самодостаточный мир. Все это позволяет говорить о бумажной архитектуре как о вместилище архитектурной памяти из знаковых образов и особом языке этих концептуальных проектов.

Литература

1. *Аввакумов Ю.* Бумажная архитектура. Антология. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 374 с.
2. *Бабуров В.* Бумажная архитектура. Японские конкурсы // Проект Россия. — 2003. — № 3 (29). — С. 66–80.
3. *Белов А.* Эскизы к голливудскому фильму «Куда приводят мечты» // Проект Россия. — № 67. — 2013. — С. 82–85.
4. *Белов М.* Заметки «бумажного» архитектора // Юность. — 1986. — № 2. — С. 107–109.
5. *Вентури Р., Скотт-Браун Д.* Уроки Лас-Вегаса. — М.: Strelka Press, 2014. — 211 с.
6. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1985. — 136 с.
7. *Иконников А.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. Издание в двух томах. Том II.; под ред. А. Кудрявцевой. — М.: Прогресс-традиция, 2002.
8. *Кабанова О.* «Мы строим коммунизм». Раздел выставки на Кузнецком мосту // Год архитектуры. — М.: Стройиздат, 1987. — С. 418–419.
9. *Коваленко Е.* История становления бумажной архитектуры 1980-х годов и условия ее существования // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — Вып. 13(4). — 2023. — С. 709–719. — DOI 10.21638/spbu15.2023.406. (дата обращения: 18.08.2024).
10. *Раппапорт А. Г.* Язык архитектуры и об архитектуре // Башня и лабиринт. 2018. URL: http://papardes.blogspot.com/2018/02/blog-post_7.html (дата обращения: 5.01.2023).
11. *Раппапорт А. Г.* Импровизация на тему среды // Декоративное искусство СССР. — 1987. — № 12. — С. 6.
12. *Рябушин А. В.* Феномен «бумажной архитектуры» // Советское искусствознание. Вып. 25: Искусство XX века. Сборник статей; Редкол. В. Полевой и др. — М.: Советский художник, 1989. — С. 64–97.
13. *Седов В. В.* Илья Лежава, Михаил Белов. Устная история. К 20-летию бумажной архитектуры // Проект-Классика. — № 6. — 2003. URL: http://www.projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11a.htm (дата обращения: 05.01.2023)
14. *Сикачев А. В.* Когда бежишь не в ту сторону. URL: <http://www.marhi.ru/vestnik/theory/run.php> (дата обращения: 25.02.2024).
15. *Стригалева А.* Бумажная архитектура из железа / каталог выставки «Временные монументы». ГРМ, С.-Петербург, ГНИМА им. Шусева, Москва. — М.: 1992–1993. URL: http://avvakumov.com/CuratOrg/Critique/Entries/1993/2/28_BUMAZNAA_ARHITEKTURA_IZ_ZELEZA.html (дата обращения: 1.02.2023)
16. *Тарханов А. Ю.* Бумажная архитектура по ее состоянию за 1986 год // Год архитектуры. — М.: Стройиздат, 1987. — С. 77–86.
17. *Тумаркин М.* Бумажная архитектура: пикник на обочине или задел на будущее? // Архитектура. — 1985. — № 1. — С. 8.
18. *Hatton B.* Voices From The Courtyard. // Nostalgia of Culture: Contemporary Soviet Visionary Architecture. — London: The Architectural Association, 1988. — P. 27–71.
19. *Klotz H., Rappaport A.* Papierarchitektur. Neue Projekte aus der Sowjetunion. — Frankfurt: Deutsches Arkitekturmuseum, 1989. — 148 S.
20. *Levkova-Lamm I.* House Metaphors and Paper Architecture // Shifting from the Center to the Margins: Moscow Conceptualism, 1980s –1990s // Moscow Conceptualism in Context / Gen. ed.: A. Rosenfeld; Transl. N. Bouis et al.) / Zimmerli art museum at Rutgers university. Prestel, Berlin 2011. — P. 129–131.
21. *Rappaport A.* Brodsky & Utkin (for the booklet at the Exhibition of B&U in New Zealand), 1989 // Башня и лабиринт. 2011. URL: <http://papardes.blogspot.ru/2011/01/brodsky-1989.html?q=paper+architecture> (дата обращения: 25.02.2024)

Название статьи. Бумажная архитектура 1980-х годов и язык ее образов

Сведения об авторе. Коваленко, Елена Юрьевна — аспирант. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, ул. Ленинские Горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; the.metanoia@gmail.com; SPIN-код: 9302-5387; ORCID: 0009-0006-5755-1649

Аннотация. Бумажная архитектура изначально родилась как маргинальный жанр, существующий на полях «большого» зодчества. Для архитекторов она стала формой подачи идей, выражения

своих взглядов и просто способом сохранения архитектурных воспоминаний. К XX в. оформляется отдельное понимание бумажной архитектуры как концептуального проектирования, в результате чего она становится универсальным языком для коммуникации между архитектором и зрителем.

Концентрация концептуальных проектов многократно увеличилась в 1970-е — 1980-е годы. Постмодернизм, чьим дальним прародителем во многом можно считать французскую «говорящую архитектуру», *architecture parlante*, перенес этот абсурдистский тон в реальные постройки. «Двойное кодирование» архитектурных образов, манифестированное Чарльзом Дженксом, позволило архитектуре говорить со зрителями на разных уровнях восприятия, а концептуальные проекты во многом стали промежуточным звеном между архитектурой и архитектурной теорией.

Советская бумажная архитектура 1980-х годов во многом оказалась созвучна системе постмодернизма — её проекты одинаково понятны всем, в том числе и благодаря своеобразному языку. Отчасти он был сформирован правилами японских конкурсов, для которых создавались архитектурные концепции. Пространные тексты-описания проектов, дополняющие изобразительный материал, содержат множество цитат и отсылок, но параллельно с этим интертекстуальным повествованием в проектах часто встречаются вставки-комиксы, которые наглядно иллюстрируют взаимодействие персонажа с архитектурными образами или же изменения самой архитектуры. Даже названия проектов содержат текстовый и изобразительный сценарий, который разыгрывается как архитектурой, так и ее пользователями. Эти признаки позволяют говорить о языке бумажной архитектуры, который имеет определенную логику и набор образов, в том или ином виде кочующих по всем «бумажным» проектам.

Ключевые слова: бумажная архитектура, архитектура 1980-х, архитектура постмодернизм, концептуальное проектирование.

Title. Soviet Paper Architecture of the 1980s and the Language of Its Images

Author. Kovalenko, Elena Yu. — Ph.D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskiye Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. the.metanoia@gmail.com; SPIN-code: 9302-5387; ORCID: 0009-0006-5755-1649

Abstract. The field of 'paper architecture' has always existed on the margins of 'real' architecture. Architects perceived this genre as a form of sharing their ideas as well as saving architectural impressions. In the 20th century, paper architecture morphs into conceptual architecture, becoming a language of communication between architects and viewers.

The number of conceptual projects has increased in the 1970s and 1980s. The architecture of the postmodern period which may be viewed as an offshoot of the French 'architecture parlante' movement has brought a sense of playfulness into a real building process. The 'double coding' of architectural images, as manifested by Charles Jencks, allowed the architecture to communicate with the viewer on many levels of perception. Conceptual projects have become a much-needed link between the architecture and architectural theory. The Soviet 'paper architecture' of the 1980s has a lot in common with the postmodernist system. 'Paper' projects are easy to understand due to its language partially shaped by the rules of Japanese concept competitions. Soviet 'paper architecture' was largely created using this language. Although eloquent descriptions of projects have lots of highbrow quotations and references, 'paper' architects also used comic strips with characters to illustrate their ideas. The names of these projects usually describe some scenarios of how the structure transforms or how the user interacts with it. These traits allow discussing a certain language of 'paper' projects with its own logics and a set of images that are commonly associated with such projects.

Keywords: paper architecture, architecture of 1980s, postmodernist architecture, conceptual architecture.

References

- Avvakumov Iu. *Bumazhnaia arkhitektura. Antologiya (Paper Architecture. An Anthology)*. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva 'Garazh' Publ., 2019. 374 p. (in Russian).
- Baburov V. Paper Architecture. Japan Competitions. *Proekt Rossia (Project Russia)*, no. 3, 2003, pp. 66–80 (in Russian).
- Bocharov Iu. The Art of Young Architects. *God Arkhitektury (The Year of Architecture)*. Moscow, 1987, pp. 261–267 (in Russian).

Cook C. A Picnic by the Roadside or Work in Hand for the Future? *Nostalgia of Culture: Contemporary Soviet Visionary Architecture*. London, The Architectural Association Publ., 1988, pp. 11–25.

Klotz H.; Rappaport A. *Papierarchitektur. Neue Projekte aus der Sowjetunion*. Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum Publ., 1989. 148 p.

Kovalenko E. I. The Beginnings of 1980s Soviet 'Paper Architecture' and the Circumstances of its Existence. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, vol. 13, no. 4, Dec. 2023, pp. 709–719. DOI: 10.21638/spbu15.2023.406.

Kurg A. Free Communication: From Soviet Future Cities to Kitchen Conversations. *The Journal of Architecture*, 2019, vol. 24, iss. 5, pp. 676–698.

Levkova-Lamm I. House Metaphors and Paper Architecture. Shifting from the Center to the Margins: Moscow Conceptualism, 1980s –1990s. Rosenfeld A. (ed.). *Moscow Conceptualism in Context. Zimmerli art museum at Rutgers university*. Berlin, Prestel Publ., 2011, pp. 129–131.

Rappaport A.G. *Iazyk arkhitektury i ob arkhitekture (Language of Architecture and about Architecture)*. Bashnia i labirint. 2018. Available at: http://papardes.blogspot.com/2018/02/blog-post_7.html (accessed 5 January 2023).

Sedov V.V. Il'ia Lezhava, Mikhail Belov. Oral History. On 20th Anniversary of Paper Architecture. *Proekt-Klassika*, no. 6, 2003. Available at: http://www.projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11a.htm (accessed 5 January 2023).

Sedov V. V.; Revzin G. I. Aleksey Bavykin, Mikhail Khazanov. Oral History. On 20th Anniversary of Paper Architecture. *Proekt-Klassika*, no. 7, 2003. Available at: http://www.projectclassica.ru/newsmake/07_2003/07_2002_09a.htm (accessed 5 January 2023).

Tarkhanov A. Paper Architecture in 1986. *God Arkhitektury (The Year of Architecture)*, Moscow, 1987, pp. 71–79 (in Russian).

Tumarkin M. 'Paper' Architecture: A Picnic by the Roadside Or Work in Hand for the Future?. *Arkhitektura (Architecture)*, 13 January 1985, pp. 4–5 (in Russian).

Tumarkin M. Architecture through The Looking-Glass. *Znanie–Sila*, no. 1, 1986, p. 32 (in Russian).

Zaitsev D.; Kaftanov A. Young Architects at International Competitions. *God Arkhitektury (The Year of Architecture)*. Moscow, 1987, pp. 73–74 (in Russian).