

О.И. Адамов, Ю.В. Юровская

ПРЕДВОСХИЩЕНИЯ ПРОЦЕССУАЛЬНОГО ПОДХОДА В ТРУДАХ Г. ВЕЛЬФЛИНА И Г. ЗЕДЛЬМАЙРА И ЕГО ПРИМЕНЕНИЕ К ТВОРЧЕСТВУ З. ХАДИД

Процессуальный подход в искусствоведении и архитектуроведении связан с пониманием художественного произведения не как статичной формы, а скорее с моделированием динамического процесса ее становления и восприятия. Такой подход акцентирует внимание на самом процессе создания произведения (от первого наброска до воплощения), на изменчивости формы на разных этапах архитектурного поиска и проектирования. Выявляется особая логика, связанная с развитием художественного замысла, видоизменением формы во времени. Предпосылки такого подхода обнаруживаются в трудах классиков истории искусства — Генриха Вельфлина и Ганса Зедльмайра, которые подразделяли творческие процессы на общекультурные, индивидуальные и процесс создания художественной вещи. В формотворчестве Захи Хадид такая динамическая, процессуальная перспектива раскрывается на всех трех уровнях. Она вовлечена в мировые архитектурные тренды, переосмысляет динамические идеи русского авангарда и модернизма. У нее прослеживается собственный, устойчиво повторяемый, раз за разом воспроизводимый творческий процесс, при широком разнообразии привлекаемого материала и получаемых решений, в котором можно условно выделить 12 основных стадий. Тенденции динамического проектирования переносятся и на становление отдельной вещи, формы, которая испытывает влияние мировых трендов, контекстов, собственных действий творца, но и сама она оказывает на них обратное влияние. Все эти тенденции причудливо переплетаются в творческих действиях архитектора.

Ключевые слова: Г. Вельфлин, Г. Зедльмайр, З. Хадид, творческий процесс, динамическое формообразование

O.I. Adamov, Yu.V. Yurovskaya

ANTICIPATIONS OF PROCESSUAL APPROACH IN THE ARCHITECTURAL STUDIES IN THE WORKS BY G. WÖLFFLIN, G. ZEDLMAYR AND ITS APPLICATION TO Z. HADID'S CREATIVITY

The processual approach in art history and architectural studies is associated with the understanding of a work of art not as a static form, but rather within the modelling of dynamic process of its formation and perception. This approach focuses on the very process of creating a work of art (from the first sketch to embodiment), on the form variability at different stages of architectural search and design. A special logic is revealed, associated with the development of artistic conception and form transfiguration over time. The preconditions for this approach are found in the works of the classics of art history — Heinrich Wölfflin and Hans Sedlmayr, who subdivided creative processes into general cultural, individual and the process of creation an artistic thing. In the form-creation of Zaha Hadid, such a dynamic, processual perspective is opened up at all three levels. She is involved in global architectural trends, rethinking the dynamic ideas of the Russian Avant-garde and Modernism. She has her own, consistently recurred and time after time reproduced creative process, dealing with a wide variety of materials involved and solutions obtained, in which 12 main stages could be conditionally distinguished. The tendencies of dynamic design are also transferred to the becoming of a separate thing, a form that experiences the influ-

ence of global trends, contexts, the creator's own actions, but she has a reverse influence on them. All these tendencies are intricately intertwined in the architect's creative activity.

Keywords: H. Wölfflin, H. Sedlmayr, Z. Hadid, creative process, dynamic form creation

Сегодня появляются исследования архитектурных феноменов на стыке теории и истории архитектуры и современных практик проектирования, предлагающие аналитический инструментарий для осмысления творчества мастеров Русского Авангарда (Адамов 2000) и архитекторов Новейшего времени на основе разработки процессуального подхода к рассмотрению проектной деятельности архитекторов. Выясняется, что традиционных для архитектуроведения методов недостаточно, принятый стилистический анализ оказался неприменимым, пасует перед непредсказуемостью, спонтанным, «взрывным» характером, индивидуализированными подходами современных архитекторов к формотворчеству и крайне неустойчивыми, метущимися креативными тенденциями в авангардную и в информационную эпоху.

Наряду с традиционным искусствоведческим подходом в изучении истории архитектуры постепенно вызревал подход, связанный не со статичным представлением архитектурного объекта, формы и градостроительной ситуации, а скорее рассматривающий формы и пространства в развитии во времени, в становлении и учитывающий динамику их восприятия в движении, при перемещении наблюдателя. То есть фактически исследователи начинали описывать своего рода «кино» из движущихся образов. В качестве показательного примера можно привести заметки С.М. Эйзенштейна, который представлял себе такую «ожившую» форму или ситуацию, ансамбль (Афинский Акрополь), как своего рода ипостась архитектурной реальности — «древний фильм» (Eisenstein 1989: 111–133), тем самым давая крайнее и экспрессивное выражение этой новой архитектуроведческой тенденции (рис. 1). Однако такой динамичный подход, связанный с представлением процессов и метаморфоз, в которые включена архитектурная форма, уже был намечен и подготовлен ранее в трудах крупнейших искусствоведов XX столетия — Г. Вельфлина и Г. Зедльмайра.

Г. Вельфлин создает основу изучения «истории искусства без имен» (Вельфлин 2023: 18). Такое изучение предполагает, что

в основе изучения истории искусства лежат закономерности формообразования и эволюция видения, а не биографии художников и «великих личностей». Рассматривая развитие искусства и архитектуры в целом, он обращается к сфере внеиндивидуального, выделяет исторические «единства» (Готика, Ренессанс, Барокко, Импрессионизм), намечает «основные линии в искусстве» разных эпох. Г. Вельфлин полагает, что искусство развивается по своим внутренним законам, не зависящим от отдельных творцов, и предлагает анализировать художественные произведения, отрывая их от имен авторов. Вместе с тем он акцентирует внимание на изучении художественного развития отдельной личности и вводит в рассмотрение сам способ индивидуального производства художественных ценностей. Тогда из созерцания искусства известной эпохи следует уяснить общий, разделяемый творцами способ видения: «в каждой новой форме видения кристаллизуется новое содержание мира». Фактически возникает «история форм видения».

Г. Вельфлин выделяет два вида творческих процессов: «Если рассматривать развитие в целом, то можно различить ряд замкнутых в себе эволюционных процессов — линий развития» («линии развития», идущие от Г.В. Лейбница). Такие сквозные относительно самостоятельные «линии развития» он усматривает в живописи, пластике (скульптура) и архитектуре, и они проходят параллельно, то опережая друг друга, то запаздывая. Его интересует, в какой мере «манера видеть» (представлять форму) проникает в новый период развития стиля, участвуя в становлении нового «единства». Вельфлин как будто передает будущим исследователям рассмотрение и описание того, «как сочтается развитие в целом с частными эволюционными процессами» (становление и творческий процесс художника).

Г. Зедльмайр отмечает наличие «художественной воли» (Зедльмайр 2000: 42), — изменчивая величина, выраженная группой людей или отдельным художником в промежутках времени, — которая может по-разному запечатлеваться, «кристаллизироваться» в материале в зависимости

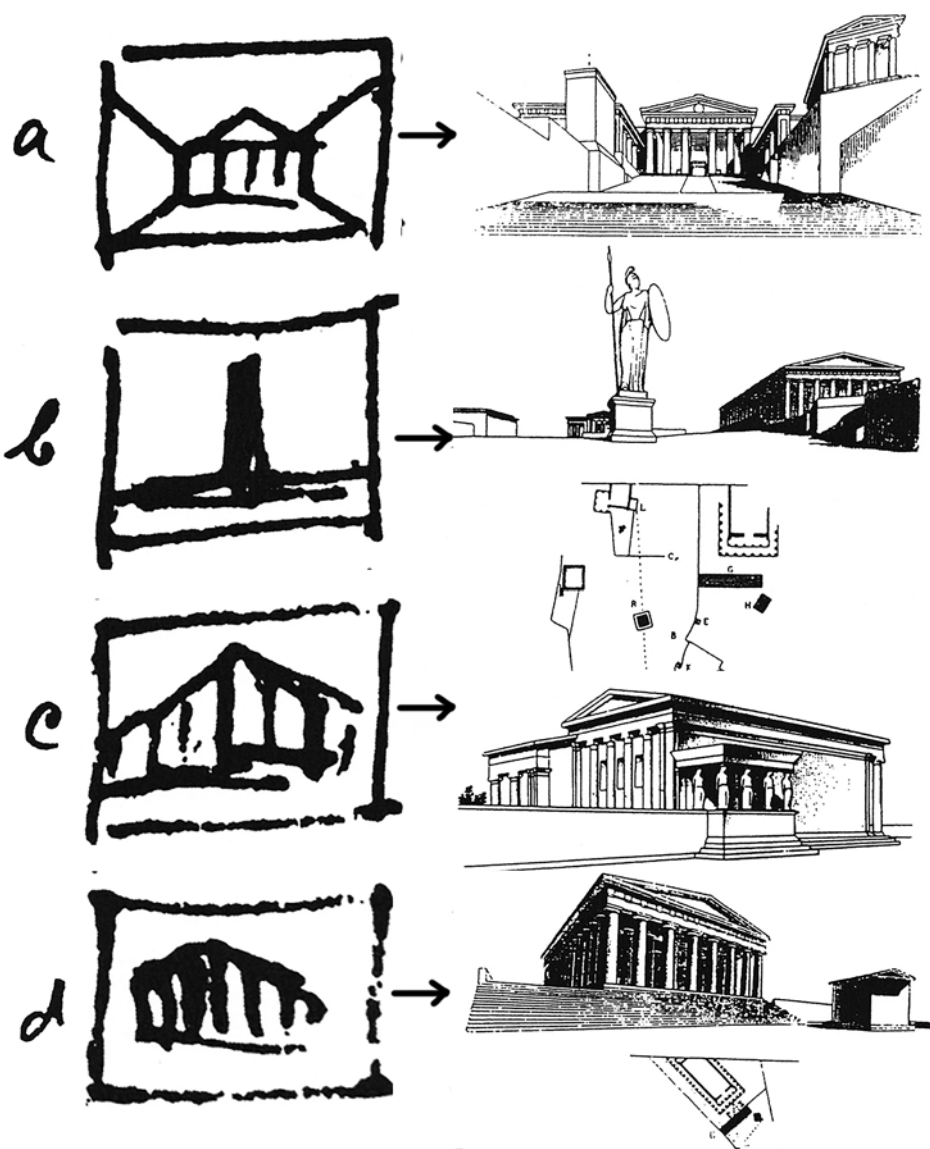


Рис. 1. Представление ансамбля Афинского Акрополя в виде последовательности кадров, раскрывающейся при обходе («древний фильм»)

от конкретной техники. В частности, «художественная воля» формирует узнаваемый «пластический мотив», который может стать темой, «ключевым феноменом» среди художественных явлений эпохи. Критик указывает на длительность становления таких «художественных феноменов», их изменчивость во времени, динамический характер их создания и восприятия, придающих временное измерение «пластическим мотивам». Тогда «динамическое понимание заступает на место квази-гео-

метрического» (Зедльмайр 2000: 92). Ранее изучение сосредотачивалось в основном на статичном рассмотрении зрительно познаваемой формы, в которой выделяли очертания, силуэт, детали и геометрию, и из этих наблюдений зачастую выводили художественный образ. «Школа зрения, которой учит Зедльмайр, разворачивается уже внутри этого, как он его называет, второго искусствознания. Оно проработало фактографию предмета, вышло за ее пре-

дела и пытается взглянуть в его духовную сущность» (Биbihин 2000: 262).

Г. Зедльмайр фактически предвосхищает анализ художественных произведений (включая пластические искусства и архитектуру), проводимый путем реконструкции индивидуального творческого процесса художника. Он выделяет разные виды художественных процессов, сравнивая их с филогенезом и онтогенезом в природе: «Большие» художественные процессы, общемировые, относящиеся к эпохам (филогенез), задают новые «установки» и определяют длящиеся направления в искусстве. «Малые» или индивидуальные творческие процессы (онтогенез) связаны с развитием творческой личности художника, выработыванием его в общих чертах повторяемой творческой манеры, его узнаваемого идиостиля, того, как он воспроизводит свои вещи. Он отмечает, что «учение об онтогенезе отдельных художественных созданий, о возникновении произведения от “замысла”, через наброски, “эмбриональные” состояния, вплоть до конечного результата, до сих пор остается в зачаточном состоянии» (Зедльмайр 2000: 92–93). (Отметим, что наброски, напоминающие «эмбриональные состояния», встречаются и в заметках С.М. Эйзенштейна, и в предпроектных поисках З. Хадид). То есть подобные сопоставления форм природного развития и тенденций в архитектуре, процессов художественного воспроизводства, по его мнению, только еще ожидают своего дальнейшего последовательного и систематического изучения. На третье место он ставит «процесс, в котором возникает материальная художественная вещь», как бы предлагает исследователям понаблюдать за ходом ее становления.

Отсюда, можно сказать, что Г. Вельфлин и Г. Зедльмайр фактически предвосхитили исследования художественных феноменов (включая архитектуру) через реконструкцию творческих процессов, в которые включено произведение, и выделили три вида процессов или «линии развития», работающие на разных уровнях:

- общемировые художественные процессы;
- индивидуальные, личностные творческие процессы;
- становление «материальной, художественной вещи».

Однако, оказывается, что подобные процессы можно проследить и в твор-

честве З. Хадид. Будучи ведущим архитектором наших дней, она включена в мировые тренды западной архитектуры, стремится освоить подходы и переосмыслить идеи и наследие русского авангарда и модернизма, воспринимает повышенную пластичность и динамику форм барокко и экспрессионизма, попадает под влияние деконструктивизма и постмодернизма. Можно сказать, что нередко объемы у З. Хадид «текут» и деформируются как в сюрреализме. Они зачастую становятся объектами параметрического моделирования с использованием математических аналогий (Юровская 2023: 92–99).

Наглядным примером может служить параметрическое исследование в мастерской З. Хадид и П. Шумахера, в котором анализируются возможности сводчатой конструктивной системы, а в качестве узнаваемого прототипа взята конструкция нервюрного, стрельчатого свода в готическом соборе. Его модель как бы очищается от деталей, представляется в снятом, отвлеченном виде, переводится в 3D-модель, и с ней производятся различные манипуляции в попытках найти приемлемые сочетания, встроить в контекст, образованный современными формами. Дело в том, что в готической архитектуре шла подготовка и развертывание идеи стрельчатой арки и апробировались ее конструктивные возможности.

Так, Р. Фюрно Джордан описывает устройство нервюрных сводов готических соборов и отмечает, что с использованием сводчатых арок и ребер, а также с увеличением их числа в сводах становится возможным перекрытие пролетов различного размера и конфигурации в плане (перекрытие обходного нефа вокруг хоров), варьирование сводов по высоте и формирование изгибов (inflection) центрального хребта здания. Тем самым план освобождается от дополнительных опор, образуется множественность сводчатых ребер (tiercerons) различной криватуры, на которые перераспределяется нагрузка (Furieux Jordan 1985: 146–148) (рис. 2а).

У П. Шумахера и З. Хадид, которые апеллируют к современным возможностям конструктивных систем и параметрического моделирования, «квази-нервюрный» свод-оболочка становится единой «непрерывной поверхностью высокого порядка» сродни паутине или остову морского животного. По мысли архитекторов, с вне-

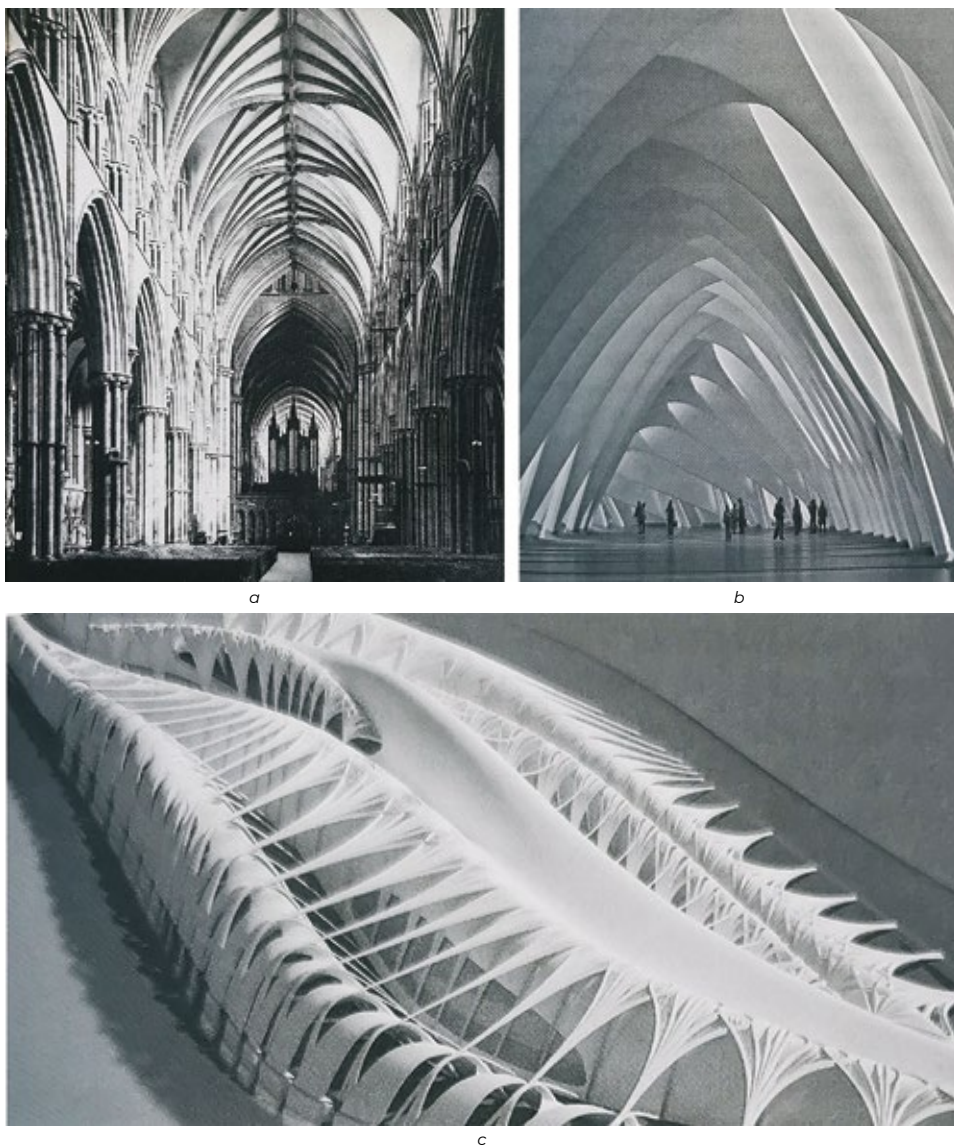


Рис. 2. Развитие идеи стрельчатой арки и нервюрного свода: а — использование стрельчатой арки и нервюрного свода в готической архитектуре; б — параметрическое развертывание готической конструктивной структуры, использованной как прототип; с — анализ возможностей готической конструктивной структуры

дрением параметрического моделирования естественным образом продолжается высвобождение плана здания, облегчается конструкция, что позволяет создать выразительный, «элегантный», гибкий архитектурный образ на другом технологическом уровне, получить «дополнительные интегративные эффекты: лофтинг, сплайн-сети, мягкие тела, силовые поля». «Очевидная задача, которую ставит перед собой проектный процесс — образование складок (folding process), который

состоит в том, чтобы пройти под чистыми поверхностями и проработать в деталях конструктивные системы, совместимые с амбициями и стремлением к непрерывной дифференциации» (Schumacher 2012: 703–705) (рис. 2, а, б, с).

Следует отметить, что «звезды архитектуры» не только подвержены воздействию рынка недвижимости, но и отчасти и сами формируют спрос, создавая новые «продукты», предопределяя моду на архитектуру, ее тренды. Возникают целые «по-

ветрия» в постмодернистской архитектуре, когда узнаваемые формы, приемы и мотивы «перекожевывают» из проекта в проект, переносятся от одного архитектора к другому, и они как бы «заражаются» (influenced, по З. Хадид) друг от друга, перенимают и воспроизводят в некоем общем формообразовании, объединяющем их неформальные сообщества в определенный момент времени.

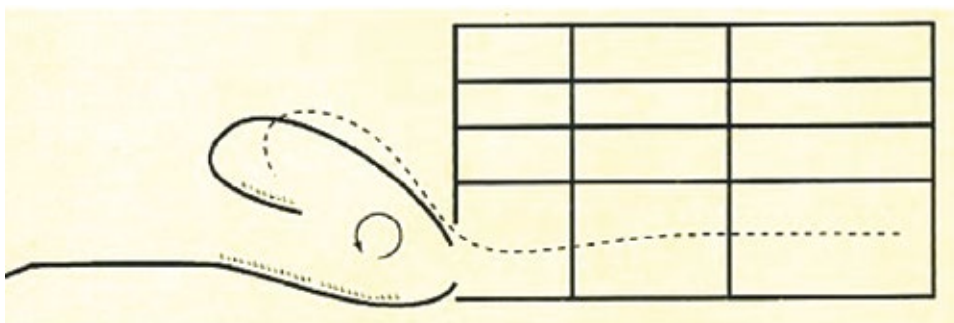
Примером такого объединяющего творцов архитектурного мотива «вытекания жидкой массы», «лавы» из жесткого объема параллелепипеда могут служить: Театр в Гуанчжоу (2002) Р. Кулхааса (Сипкин 2014) и Многоцелевой комплекс Беко (Бесо) в Белграде (2011) З. Хадид (рис. 3, *a, b*). Другой мотив — деформированные объемы, наподобие смятому и закрученному рулону бумаги — обнаруживаем у Ф. Гэри в «Танцующем доме» (комплекс «Джинджер и Фред») в Праге (1996) и у З. Хадид в «Кампусе правосудия» в Мадриде (2007) или в Конкурсном проекте Отдела Исламского Искусства в Лувре в Париже (2003) (рис. 4, *a, b, c*). Мотив остроконечной и асимметричной формы, противостоящей городской среде, находим у Д. Либескинда в проектах Военно-исторического музея в Дрездене (2011) или Королевского музея в Онтарио (2007) и у З. Хадид в проекте Портового дома в Антверпене (2016) (рис. 5, *a, b, c*). Подобный ход мысли, связанный с развитием темы слоистости, складчатости форм и поиском аналогов в тектоническом строении земли выявляется у П. Айзенмана в Культурном центре Галисии в Сантьяго-де-Компостела (2008) и у З. Хадид в Центре Гейдара Алиева в Баку (2012) (рис. 6, *a, b*).

В отличие от модернизма, с его программной установкой на новизну, деконструктивисты и постмодернисты (Р. Кулхаас и Э. Зенгелис, Ф. Гери, П. Эйзенман) обращаются к культурному наследию прошлого как к объекту игрового освоения, иронического цитирования и ситуационного переосмысления, включая формы в разнообразие исторические контексты.

В свою очередь, и З. Хадид относится к объекту как к своего рода «полю» стилизации, эклектического смешения и комбинирования форм, образов, очертаний, позаимствованных из разных эпох. Характерным является ее интерес к месту в городе, стиливой плюрализм и использование стилей прошлого, зачастую

соединение в проекте фрагментов форм, исторических мотивов и, казалось бы, «несовместимых» конструкций и материалов. Так она поддерживает свойственное постмодернизму смешение различных дискурсов, образующих нечто наподобие «ризоматических образований» — «ризома», по Ж. Делезу и Ф. Гваттари. (Делез 2004: 49, 50; Делез, Гваттари 2010). «Ризоматические образования» представляют собой самоорганизующуюся сеть смыслов и связей, некий симбиоз разнородных фрагментов, смысловых слоев, которые свободно включаются и проявляют себя, «высказываются» в проектном рассуждении архитектора. В проектирование привносятся приемы из искусства и литературы, элементы повествований, на этой «разношерстной» основе создаются сценарии, используются приемы монтажа и коллажа, возникают аллюзии и метафоры, появляются контекстуальные разрывы при обращении к разным контекстам, которые нужно так или иначе преодолевать, нивелировать (Юровская, Адамов 2023: 82–89).

Вместе с тем проектный процесс (индивидуальный, групповой) может идти разными путями: быть нацеленным на завершение и получение совершенного архитектурного объекта, следование историческому прототипу, а может трактоваться и как незаконченный, не ориентированный на конечный результат. Так, соратник З. Хадид П. Шумахер разбирает момент соотношения между классическим пониманием архитектурной формы и порождающего ее творческого процесса (начиная с Л.Б. Альберти) и пониманием динамичной, становящейся формы в архитектуре деконструктивизма и параметризма и соответственно творческого процесса, строящегося современными архитекторами скорее как аутопойесис (по Н. Луману). Так, Л.Б. Альберти фокусировался на ключевых принципах ордера, таких как симметрия и пропорции, соотношении масс, стремился к целостности, уравновешенности, завершенности форм, которые давали бы «качества совершенного покрытия», правильной, симметричной оболочки с понятной организацией конструкций и тектоники. В результате тщательного изучения выводились проработанные типы зданий — объекты для подражания и воспроизводства. Принципы проектирования «рассматривались, как интегрирующие различные части в целое, путем встраивания (setting) этих частей в определенные



a



b

Рис. 3. Мотив «вытекания жидкой массы», «лавы» из жесткого объема параллелепипеда; а — Р. Кулхаас. Проект Театра в Гуанчжоу. 2002; б — З. Хадид. Многоцелевой комплекс Весо. Белград. 2011



a



b



c

Рис. 4. Мотив деформированных объемов, наподобие смятому и закрученному рулону бумаги: а — Ф. Гери. «Танцующий дом» (комплекс «Джинджер и Фред»). Прага. 1996; б — З. Хадид. «Кампус правосудия». Мадрид. 2007; в — З. Хадид. Конкурсный проект Отдела Исламского Искусства в Лувре. Париж. 2003



a



b



c

Рис. 5. Мотив остроко-
нечной и асимметрич-
ной формы, противос-
тоящей городской
среде: а — Д. Либе-
скинд. Военно-истори-
ческий музей. Дрез-
ден. 2011; б —
Д. Либескинд. Коро-
левский музей. Он-
тарио. 2007; в —
З. Хадид. Про-
ект Портного дома
в Антверпене. 2016



а



б

Рис. 6. Мотив, связанный с развитием темы слоистости, складчатости форм и поиском аналогов в тектоническом строении земли: а — П. Айзенман. Культурный центр Галисии. Сантьяго-де-Компостел. 2008; б — З. Хадид. Центр Гейдара Алиева. Баку. 2012

отношения на определенные позиции, с пропорциями, по аналогии с человеческой фигурой» (Schumacher 2012: 704).

П. Шумахер отмечает, что на контрасте с проектированием — «подражающим фиксированным идеальным типам», интегрирующим органическое целое — «проекты наших дней остаются заведомо незавершенными композициями, которые скорее сродни понятию сборки, ассамбляжа [assemblage, agencement] Ж. Делеза, чем к классической концепции орга-

низма» (Schumacher 2012: 704; Юровская, Адамов 2019). А творческий процесс трактуется как действие с открытым концом (open-end-process), где собраны вместе обстоятельства создания проекта, части подсистем. Они как бы «взаимно прогибаются и адаптируются друг к другу, достигая интеграции различными способами пространственного взаимного смыкания (сцепления), предполагая мягкие переходы, преодоления границ между составляющими частями, морфологические аф-

филиации (включения), согласно заранее предписанным (scripted) корреляциям». П. Шумахер выделяет некие «дизайн-траектории», по которым обычно идет проектирование, и «само-ограничения при развитии композиции, когда она как бы сама растет, выражает волю к само-определению» (Hadid, Schumacher 2003: 13). Происходит своего рода «само-программирование» и «само-воспроизводство» архитектуры, а творческий процесс наминает «аутопойесис» по Н. Луману с массой привнесенных обстоятельств, влияющих на промежуточный результат — «форму-гибрид».

В частности, И.А. Добрицына отмечает, что с 1970-х гг. в «нелинейной постнеклассической науке» и в нелинейной архитектуре главным становится концепт становления, а исследовательский интерес смещается с описания картин мира на описание самого механизма, т.е. фактически самого процесса их изменения. «Современная история мысли, познания, философии занята не восстановлением непосредственной преемственности знания — это не считается главным, — она “взыскует прерывности” (М. Фуко), реконструирует принципы, позволяющие различать типы, этапы или ступени становящегося знания» (Добрицына 2004: 8, 9). Добавим — типы, этапы, ступени развития творческого процесса архитектора.

В случае с З. Хадид мы имеем дело с идиостилем и с ее закономерным творческим процессом, а также и со становлением пластической вещи — результатом сингулярного творческого акта архитектора, где активно участвует случай. Такое становление формы в процессе начинается у архитектора с того, что она представляет себе некий исходный «сгусток», «клубок линий» или энергетический центр, некое «эмбриональное» образование. И такой «клубок» проходит ряд последовательных преобразований, как бы «растет», постепенно преобразуясь в законченную архитектурную форму здания или сооружения.

Здесь следует обратить внимание на то, что еще до начала проектирования у З. Хадид имеется некая общность представлений, связанных с памятью, ассоциациями и яркими впечатлениями, интуитивными и визуальными открытиями, они ложатся в основу ее проектной мифологии, составляя особую область представлений — «До-мир» (Юровская,

Адамов 2023: 82–89). Общемировые процессы как бы пропускаются через призму художника, опосредуются фактами ее биографии, «интериоризируются», присваиваются, переживаются ею, а затем яркие образы «До-мира» — воспринятые их общемировых процессов и индивидуально-го опыта художника — всплывают и включаются в необходимые моменты, по мере поиска ее проектных решений.

Другими словами, З. Хадид изначально ориентирована на создание собственного «малого мира» и на разработку индивидуального творческого процесса, с устойчиво повторяемыми стадиями, где раз за разом совершается генезис от исходного «клубка линий», «сгустка» (термины З. Хадид) до законченного архитектурного объекта.

Архитектурный критик, искусствовед и историк Г.И. Ревзин отмечал у Захи Хадид схожесть авторских проектов, ее фирменный стиль, повторяющийся в разных зданиях, создающий у зрителя, помимо его воли, ощущение некой «однотипности». Он даже придумал название для этого феномена — «эффект хадидизации». В частности, он отмечал: «Возникает ощущение, что Хадид рисует один и тот же дом. Все картинки и фотографии просто показывают этот дом с разных сторон. Охарактеризовать этот дом можно так — это здание русского авангарда 20-х с летящими в революционном хаосе острыми многоугольниками на ножках, только попавшее в компьютерную вертелку, слегка поплывшее и порвавшееся в ней» (Ревзин 2011).

В результате нашего исследования выясняется, что творческий процесс З. Хадид закономерен, телеологичен (имеет конечную цель) и циклически повторяем, воспроизводим в своих общих положениях (что вполне соответствует посылу Н. Лумана), можно сказать, что работает некий креативный ритуал (подобно арххаическому ритуалу В.Н. Топорова), если угодно, «проектный габитус» архитектора (подобно бытовым «габитусам» П. Бурдьё), создающего здание и одновременно выстраивающего свое «Мироздание» (по Н.Л. Павлову). В творческом процессе З. Хадид можно условно выделить 12 основных стадий, многие из них открыты, хорошо известны и понятны архитекторам, но они индивидуально «окрашены», по своему осмыслены в системе З. Хадид, связаны с целым рядом авторских мета-

фор, возникающих по ходу проектирования, отражающих промежуточные состояния становящейся формы (Юровская, Адамов 2025: 72–79).

На разных стадиях архитектор смотрит на форму с какой-то точки зрения, в зависимости от поставленной задачи. То, как совершается общий процесс работы над проектом, можно отчасти проследить на уровне одного объекта З. Хадид. Примером такого объекта, удачно объединяющего и способного наглядно проиллюстрировать многие стадии творческого процесса, может послужить проект ресторана Moonsoon в Саппоро (1989–1990 гг.), а также этапы его реализации в ходе строительства, где проектирование все еще продолжается.

Разбирая эскизы З. Хадид, можно попытаться как бы пройти вместе с ней отдельные стадии, проследовать за развитием творческой мысли архитектора, которая постепенно продвигается от первичной зарисовки-иероглифа до законченного здания и наполнения его предметами интерьера (рис. 7).

СТАДИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ЗАХИ ХАДИД

Первичный «ритуально-смысловой комок»

Поиск формы начинается с маленького эскиза, графического росчерка, каллиграфического знака, наподобие японского иероглифа, набросанного легким и быстрым движением руки в попытке «поймать» и проявить скрытое, призрачное очертание «ускользающего» силуэта и выразить первое интуитивное ощущение художником искомого объекта. «Комок» с самого начала представляется архитектору не плоским «клубком из линий», а заведомо объемным, живым, «анимированным» образованием, которое стремится развернуться, самореализоваться и выразить заложенные в нем потенциальные энергии. Также в первичном «клубке» уже содержится два мира, две противоборствующие стихии — «царство огня» и «ледяные скульптуры». Дальнейшее развертывание композиции служит нахождению модусов взаимодействия и баланса между ними. Зашифрованная таким образом запись как будто изначально содержит информацию становления будущего объекта и выступает в роли невидимого «лекала»,

по которому далее идет развертывание архитектурной идеи.

Интеграция «комка» в готовую структуру

Исходная объемная композиция («комк-иероглиф») «внедряется», мысленно «вбрасывается» внутрь объема здания привычной конструкции с существующей сеткой колонн и перекрытий. «Комок» должен быть интегрирован в готовую структуру, найдены пути его примирения с существующим окружением. Он воздействует на окружающий контекст, видоизменяет пространство вокруг себя, организует среду, в которой реализуются заложенные в нем энергии, приведенные программы самоорганизации внутреннего объема. Новообразование «прогибает и адаптирует» (по определению П. Шумахера) под себя среду, куда оно помещено. Ему следует «влииться» в объем, чтобы затем видоизменить и сформировать пространство вокруг себя, а кроме того, и самому «адаптироваться» к специфике окружения.

Развитие формальной идеи

«Комку-иероглифу» необходимо развиться, самовыразиться и реализовать в новой пространственной структуре присущие ему качества, которые нужно промоделировать, связать с его отдельными составляющими. Исходный «иероглиф» представляется состоящим из набора отдельных элементов — будущих форм, и они требуют своей дальнейшей разработки. Совершаются операции по приданию им узнаваемых характеристик. Для этого «иероглиф» следует «растачить» на отдельные элементы, представить в виде относительно-самостоятельных материальных объектов. Части «иероглифа» должны стать новой конструкцией потолка или пола, или разделительными перегородками, либо элементами мебели — все они формируют новую материальную среду. Появляются целые серии графических эскизов для отдельных элементов, подлежащих овеществлению в общей конструкции, а также их возможных комбинаций, намечаются их сочетания, налаживаются связи между ними.

«Селекция», набор качеств формы

Архитектор оказывается перед необходимостью выбора наиболее приемлемого варианта из возможных серий, на-

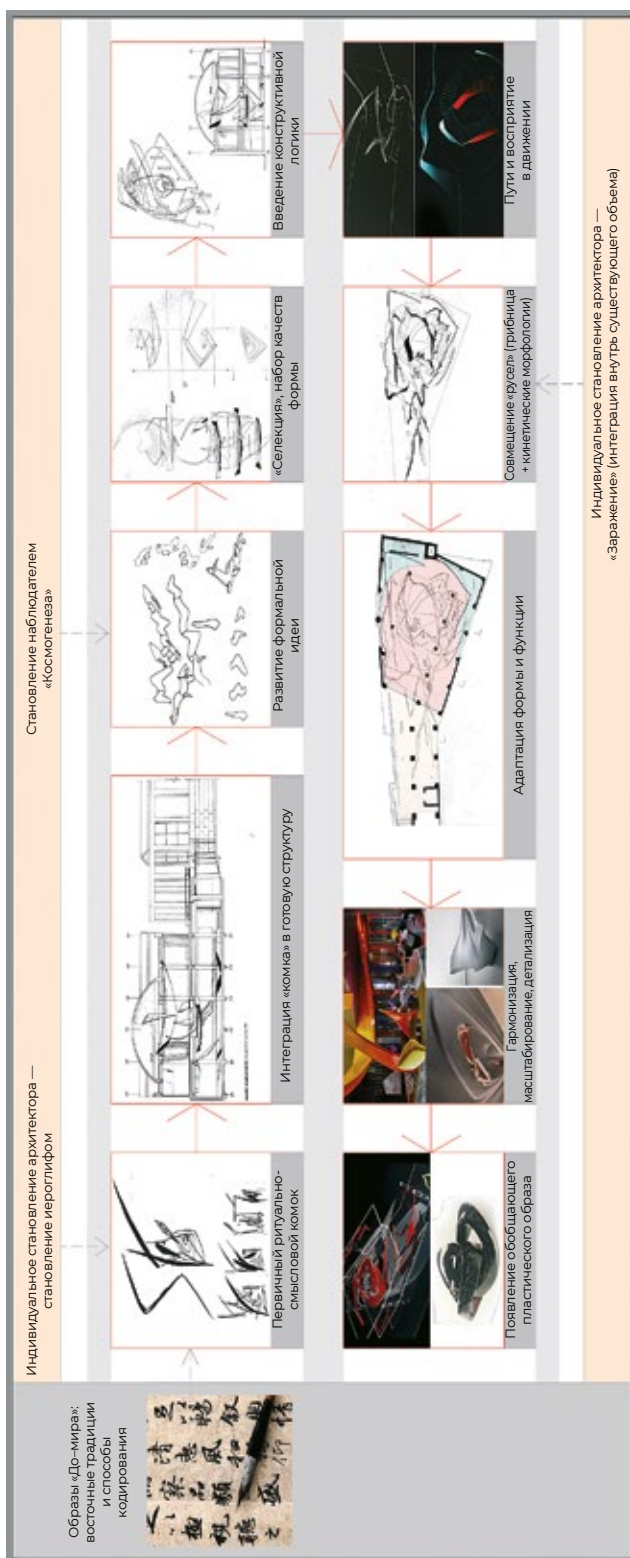


Рис. 7. Стадии творческого процесса 3. Хадид при работе над проектом ресторана Moonsoon. Сапгиро. 1989–1990

боров форм, появляющихся в первичном поиске. Совершается их отбор, «селекция». Элементы и их сочетания должны стать индивидуальными, сингулярными, оптимальными для конкретного проектного решения. Ранее намеченное множество элементов — образованных с помощью эскизирования, перебора графических абрисов — получалось излишне формальным, механистичным. Для совершения выбора З. Хадид обращается к своему прежнему опыту, включает ее субъективность, авторская память. У форм и геометрий обнаруживаются культурные «корни», за ними стоят целые области сторонней образности («Дом-мир»). Так, в своем стремлении закрутить формы-конструкции в восходящем вихре архитектор-художник зачастую возвращается к своему раннему увлечению Русским Авангардом (припоминая живописные «полотна-исследования Башни Татлина») или использует в качестве прототипов объекты архитектуры модернизма. Перед ней «всплывает» образ внутреннего закрученного по спирали пространства Музея Соломона Гуггенхайма (архитектора Ф.Л. Райта) в Нью-Йорке, в котором она неоднократно организовывала свои выставки. Вместе с тем, по мере разработки проекта, отдельные элементы конкретизируются и могут получить свое геометрическое, параметрическое описание, уточняются их параметры, продолжая или, напротив, споря со своим исходным прототипом.

Введение конструктивной логики

Овеществленные элементы следует закрепить в пространстве, соединить, связать с существующими несущими конструкциями здания и, вместе с тем, гармонично увязать между собой. Элементы «иероглифа» преобразуются в вытянутые криволинейные спиралевидные ленты, которые представляются архитектору «языками пламени из царства огня». С другой стороны, реализуется идея «ледяной скульптуры», образованной из «осколков» переменного сечения и конфигурации. «Осколки», «льдинки», фрагменты «скульптуры» моделируются на компьютере, как бы «выдавливаются» по заданным траекториям. Но они же, взятые в совокупности, совместно «рисуют» некую проникаемую объемную фигуру или «скульптуру», которую нужно «подвесить» внутри существующего объема двухэтажного здания.

Для конструктивной жесткости отдельных «элементов-осколков» и «лент» внутри них помещается металлическая решетчатая конструкция. Кроме того, они должны быть зафиксированы в пространстве в состоянии «закручивания», «полета», «восхождения» или «низвержения»: свисать, постепенно «спускаться» с потолка, опираться, местами врезаясь в перекрытие пола. Эти поначалу абстрактные элементы должны постепенно перейти в другой класс объектов — стать предметами интерьера: перегородками, барными стойками, столами, диванами. Затем выразительные конструктивные элементы нужно еще облицевать панелями из искусственного камня, металла, стекла и искусственной кожи и тем самым завершить их овеществление.

Пути и восприятие в движении

Речь идет о виртуальном, мнимом движении, которое устанавливает связи между отдельными функциональными пространствами. Так, по мысли архитектора, в интерьере ресторана Moonsoon должны сойтись, столкнуться «лед и пламень», две противоборствующие стихии (см. выше), образуя соответственно «царство льда» (вдохновленное «ледяными скульптурами» в Саппоро) и «царство огня» (имитирующее извержение вулкана). Под перекрытием на первом этаже возникает воображаемое «сгущение пара», «воздушный» вихрь, «мощный смерч», который закручивается в «торнадо». На границе миров происходит соприкосновение этих двух стихий. Над этой «ледяной комнатой» на втором этаже уже «бушует царство огня», энергия от взаимодействия двух контрастных начал здесь пробивается сквозь перекрытие, «вырывается из сосуда» (*Zaha Hadid Architects*), увлекая вверх куски материи и разливаясь в виде «плазмы». Вместе с тем движение, возникающее от взаимодействия стихий, пробивающее перекрытие, является мнимым, прослеживается лишь мысленно, но его можно разглядеть на разрезе или в прозрачном макете. Импровизированный «смерч» или «вихрь» должен считываться, всплывать в памяти посетителя при его движении с этажа на этаж. «Серые холодные густки материализуются в стекле и металле», столы, стулья трактуются как «острые куски льда», наклонная конструкция над барной стойкой вырастает из пола и «дрейфует в пространстве подобно айсбергу». Наверху, в лаунж-

баре — «огненной зоне» — декоративные элементы уподобляются «извергающимся из огненной топки языкам пламени», рассеиваются в объеме и закручиваются, устремляясь к «куполу». Они выполняются в «обжигающих красных, сверкающих желтых и буйных оранжевых цветах». «Плазма биоморфных диванов завершает весь этот поразительный пространственный эксперимент, проходящий в интерьере ресторана» (*Zaha Hadid Architects*).

*Совмещение «русел»
формообразования (грибница +
кинетические морфологии)*

Проектное рассуждение архитектора зачастую переходит из одной области в другую, вовлекая в рассмотрение различные образы, обращаясь к целым смысловым контекстам. В ходе развития авторского замысла выделяются линии или «русла» формообразования, по которым «течет» его мысль, идет формотворчество в разные периоды времени (*Юровская 2025*). Они занимают его внимание, которое переключается с «русла» на «русло». Однако наступает момент, когда следует объединить эти, казалось бы, разрозненные линии и тенденции в целое проектного решения, совместить «русла», дать им общее течение, выражающее изначальный замысел автора.

В дизайне ресторана Moonsoon совмещаются два таких «русла», две логики: «кинетические морфологии» и идея «грибницы» из форм. «Кинетические морфологии» (*Юровская 2025: 58–68*) — описывающие движение, развитие, «рост» форм в пространстве — в ресторане реализуются через создание особого спиралевидного, вихреобразного движения, которое буквально пронизывает все здание. В общее движение вовлекаются все формы интерьера: элементы конструкции потолка, пола, перегородки, мебель. Вместе с тем те же элементы подчинены идее «грибницы» из форм — сеть невидимых нитей, «поляна» из родственных образований, объединенных каким-то признаком, составляющих единство или ансамбль. Интерьерные конструкции «витиевато закручиваются в танце», они специально разрабатываются архитектором для данного проекта по индивидуальным чертежам, и в них как будто запечатлеваются следы общего движения в пространстве, объединяющего эти две логики формотворчества.

Адаптация формы и функции

Далее возникает необходимость совместить функцию, реальные процессы, проходящие в объеме, и сверхсложную форму, навеянную скульптурными и природными аналогиями. В случае 3. Хадид скорее функция адаптируется под форму, а форму, соответственно, следует перевести из отвлеченного плана и совместить с движениями людей и оборудования, проверить на соответствие человеческому масштабу и потребностям. Скульптурная логика, применявшаяся архитектором ранее, сформировала «странные» и «неудобные» пространства с использованием «врезок», взаимопроникновения объемов, «агрегации» и «соседства» малых «закутков-кулуаров». Теперь следует их переосмыслить. Внутреннее пространство, имеющее сложные криволинейные очертания, должно быть еще и разделено на большие функциональные зоны: зона бара; отдыха посетителей; кухни и обслуживающего персонала. Однако они получаются не упрощенными — выделяют криволинейные малые пространства, образованные изогнутыми, навесными и врезными конструкциями перегородок («лент» и «осколков»). Они разделяют и объединяют зоны и процессы в интерьере.

*Гармонизация, масштабирование,
детализация*

Перед архитектором встает задача завершения проекта, придания объему потребительских качеств, организации сомасштабной человеку обстановки, гармонизации всех составляющих интерьера. Здесь следует перейти от проектных, зачастую литературных метафор к проработанным малым формам, задающим привычный масштаб, связанным с материалом, воспринимаемым на ощупь, и к выбору конкретных оттенков цвета. Нужно заняться подбором освещения, за счет которого можно было бы акцентировать внимание, увеличить объем или, наоборот, создать «камерные» пространства и, тем самым, предложить уточненные сценарии использования выделенных ранее функциональных зон. Следует попытаться усилить концепт «столкновения» и контрастных начал «льда и пламени» за счет световых и графических эффектов, деталей. «Острые ледяные осколки», которые стали столами, стульями и диванами, в зоне контак-

та с человеком приобретают более обтекаемые конфигурации, округляются их острые, колющие углы — «части разбитого айсберга» — начинают «оплывать», обтягиваются мягкими материалами. Однако сама идея разорванного столкновением стихий пространства все еще прослеживается, распознается в объеме. Автор остается верна идее трансформируемых, безопорных, «плывущих в воздухе», «растущих и развивающихся» форм и группировок, ассамблежей из них. Так, биоморфные диванные модули, «принимающие посетителя в свои объятия» (*Zaha Hadid Architects*), могут быть составлены вместе, образуя большое количество вариантов группировок, благодаря съемным спинкам и переносным столикам.

Появление обобщающего пластического образа

Архитектор провел искомую форму через все стадии творческого процесса, целый ряд преобразований, и теперь он сталкивается с необходимостью логического завершения потока происходящих с ней «мутаций». В какой-то момент следует остановить трансформации, как бы «заморозить» форму, придать ей общезначимый символический смысл, сделать узнаваемой, репрезентативной, наделить ее способностью рассказать о себе и стадиях своего становления, а заодно и представить мир художника. Кроме того, сама форма, которая призвана выражать изначальный смысл, должна «дать ключи» к пониманию и малого мира художника в самом своем умном устройстве. С другой стороны, будучи остановленным, видоизменение формы должно сохранять возможность вновь стартовать из полученного им символического объекта. Законченная форма должна быть спроецирована на мир, содержать свою особую «жизнестроительную» программу — ряд предложений сообществу измениться, стать другим. Поэтому такая, казалось бы, законченная форма способна к развертыванию, что предполагает саморазвитие и самовоспроизводство в иных градостроительных контекстах. Она призвана дать толчок и породить целое сообщество родственных форм, продолжающих выражать общее направление мысли архитектора. Так, в реализованном интерьере здания ресторана Moonsoon узнается первоначальный росчерк-иероглиф, идея пространственного разворачивания кото-

рого прошла ряд операций и преобразований, «обросла» всей комплексностью проектных реалий. Теперь же нужно вернуться, «бросить» взгляд назад, гармонизировать и при необходимости упростить, формализовать результат построений, если угодно, рафинировать, сделать более монументальным, создать скульптурный эффект: придать объекту яркий законченный вид, превратить его в «шкатулку для украшений». При этом сам «росчерк-иероглиф» может стать отдельной формой, ювелирным украшением.

Отсюда для З. Хадид характерно, что индивидуальный творческий процесс у нее естественно «перетекает», находит свое продолжение в становлении пластической вещи. Сюда же, вместе с привнесенными образами, входят и «отголоски» мировых тенденций, угадываются ранее виденные ею пластические мотивы, которые находят свое отражение и творчески перерабатываются в «До-мире» архитектора. Подобно становлению вещи у Г. Вельфлина, у З. Хадид форма претерпевает метаморфозы в ином контексте и получает узнаваемые пластические характеристики, новые качества и параметры. Примерами переработанных прототипов у З. Хадид можно считать конструкции готических сводов, интерьер парадной барочной лестницы, архитектурные фантазии Дж.Б. Пиранези, супрематическую композицию К.С. Малевича, Палаццо воды и света (1939) Дж. Понти.

Форма как бы «оживает», анимируется, в нее на время как бы «влетает», вселяется художник, совершая акт «вчувствования», когда он проживает жизнь вещи, наблюдая за ее метаморфозами как бы изнутри, испытывает вместе с ней внешние воздействия, реагирует на них изменением оболочки или внутреннего устройства формы, ее функции. Но это не бессистемные ответные реакции — автор как будто примеряет на себя определенные ролевые модели, стремится выразить «желание» вещи стать чем-то, превратиться во что-то. Архитектор прорабатывает сценарии развития формы, создает целые сообщества форм, тематически наполненные сценами движения и трансформации пространств. Более того, она предполагает наличие у вещи собственного «силового поля» воздействия — влияния, через это поле вещь способна вовлекать другие вещи, формы, повлиять на их видоизменения, изогнуть их

конфигурации, поменять характеристики, задать направления их устремлений.

Тем самым создается особая «намагниченная» среда из «одушевленных форм, вступающих в диалог, взаимодействующих, ведущих некое совместное безмолвное рассуждение, воздействующих, отвечающих и адаптирующихся к воздействиям». Здесь мы отмечаем, что процесс, едва намеченный Г. Зедльмайром, в котором возникает «материальная художественная вещь», получает свое творческое развитие и дальнейшее осмысление, и переживание в богатом и разнообразном формотворчестве З. Хадид.

Таким образом, можно сказать, что идеи Г. Вельфлина и Г. Зедльмайра во многом предвосхитили современный процессуальный подход в архитектуроведении, позволяющий анализировать архитектуру как динамическое, временное и событийное явление.

Ими были намечены разные виды процессов в архитектуре:

- общемировые художественные процессы;
- индивидуальные, личностные творческие процессы;
- становление «материальной, художественной вещи».

Они идут на разных уровнях формотворчества, прослеживаются как тенденции и в архитектуре Новейшего времени, и в творчестве современных нам архитекторов.

Следует отметить, что имеет место взаимовлияние разноразмерных архитектурных процессов и сложное, адаптивно-адаптирующее взаимодействие мировых тенденций, индивидуальных творческих процессов ведущих архитекторов и процессов создания и «жизни» отдельных форм.

Ведущим для З. Хадид становится индивидуальный творческий процесс, который в наибольшей степени отвечает ее метушейся, порывистой и, вместе с тем, аналитической, склонной к математическому анализу, творческой натуре. В ходе такого процесса она переводит проектное рассуждение и обращается то к живописным и графическим поискам, то к скульптуре или ремесленным макетам, то к компьютерным поискам и параметрическим моделям, зачастую подвижным и представляющим искомый объект в динамике. Закономерный, отработанный чуть ли не до проектного

алгоритма творческий процесс позволяет ей всякий раз сводить разнообразные подходы и рассуждения в разных масштабах в целое архитектурного произведения и даже, если угодно, формировать продукт на архитектурно-строительном рынке.

В данной статье была предпринята попытка проследить, как обобщенный творческий процесс архитектора проецируется и воспроизводится им при создании одного объекта (ресторан Moonsoon). Было выявлено 10 стадий процесса, действовавших при проектировании данного объекта:

- первичный «ритуально-смысловой комок»;
- интеграция «комка» в готовую структуру;
- развитие формальной идеи;
- «селекция», набор качеств формы;
- введение конструктивной логики;
- пути и восприятие в движении;
- совмещение «русел» формообразования (грибница + кинетические морфологии);
- адаптация формы и функции;
- гармонизация, масштабирование, детализация;
- появление обобщающего пластического образа.

В целом они совпадают с обобщенными стадиями творческого процесса архитектора, но имеются и характерные особенности, несколько изменяется порядок их следования. Так, разработка взаимодействия и взаимная адаптация формы и функции (которая подразумевалась с самого начала) следуют за фиксацией изначального образа и даже за определением конструктивных возможностей проекта (конкретного здания) и потенциальных путей передвижения людей в объеме, что связано со спецификой вписывания отвлеченной архитектурной идеи в существующий объем.

В ходе проведения исследования выяснилось, что анализ творческой деятельности в архитектуроведении следует вести с учетом разных видов творческих процессов, идущих на разных уровнях — намеченных еще классиками архитектурно-искусствоведческого анализа — с применением процессуального подхода и при понимании всей сложности их корреляции, образных контекстов и приоритета тех или иных обстоятельств и специфики конкретного проектирования.

Следует учитывать, что изучение творческих процессов предполагает заведомо различные, противоположные и трудно-совместимые точки зрения на происходящее. Общемировой творческий процесс принято рассматривать с позиций конвенции, принятой сообществом искусствоведов и архитекторов, зачастую изначально навязанных критиками архитектуры сообществу. Изучение индивидуальных творческих процессов предполагает погружение во внутренний мир исследуемого архитектора, попытку смотра на мир изнутри и через его оптику, и реконструкцию его «До-Мира» с последующим прослеживанием актуализации его представлений при создании им своих объектов. Творческий процесс архитектора во многом воспроизводится при создании самой вещи, проектируется и запечатлевается в ней. Данные перспективы на творческую деятельность во многом противоположны, предполагают совершенно разные установки изучающего. Здесь обнаруживаются скорее отдельные, окказиональные точки соприкосновения уровней в моменты творческого поиска проектирующего архитектора, а не системные, логически выстроенные и тщательно соотнесенные друг с другом области мировой образно-

сти и периодов, принятых у архитектуроведов.

Исходя из результатов исследования, можно предположить, что процессуальный подход к исследованию креативной деятельности Э. Хадид и творческих тенденций в современной архитектуре применим и к творчеству других представителей деконструктивизма и параметризма. Вероятно, они разрабатывают собственные системы формообразования, для чего каждый из мастеров создает и воспроизводит собственный, закономерный творческий процесс, формирует свою систему образности, которая обобщается и перерабатывается в его «До-мире». Именно через формирование своего «До-мира» каждый, так или иначе, соотносится с мировыми архитектурными и, шире, общекультурными тенденциями.

Результаты подобных реконструкций креативных действий современных архитекторов затем могут быть сопоставлены между собой, создать некую «картину» движения архитектурной мысли группы данных авторов, что в дальнейшем позволит расширить горизонты архитектуроведческих исследований на новом основании.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Адамов 2000 — Адамов О.И. Образы пространственных построений в творческом процессе архитектора. Мастера Русского Авангарда: А.А. Веснин, И.А. Голосов, И.И. Леонидов, К.С. Мельников, В.Е. Татлин: автореф. дис. ... канд. архитектуры. М., 2000.
- Адамов, Юровская 2025 — Адамов О.И., Юровская Ю.В. Творческий процесс и пластические трансформации Захи Хадид // Архитектура и строительство России. 2025. № 1 (253). С. 72–79.
- Бибихин 2000 — Бибихин В.В. Наука об искусстве // Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / пер. Ю.Н. Попова. СПб.: Аxiōma, 2000. С. 258–268.
- Вельфлин 2023 — Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / пер. с англ. А.А. Франковский. СПб.: Азбука, 2023.
- Делез, Гваттари 2010 — Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Я.И. Свирский; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. М.: Астрель, 2010.
- Делез 2004 — Делез Ж. Переговоры. 1972–1990 / пер. с фр. В.Ю. Быстров. СПб.: Наука, 2004.
- Добрицына 2004 — Добрицына И.А. От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Зедльмайр 2000 — Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / пер. с нем. Ю.Н. Попова. СПб.: Аxiōma, 2000.
- Ревзин 2011 — Ревзин Г. Захе Хадид выписали ежегодную премию // Коммерсантъ. 2011. № 186. С. 15. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1787574>
- Сипкин 2014 — Сипкин П.А. Творческая концепция Рема Кулхааса: представления, модели, воплощение: автореф. дис. ... канд. архитектуры. М., 2014.
- Юровская, Адамов 2019 — Юровская Ю.В., Адамов О.И. Тенденции пластического формообразования в системе обучающего проектирования Захи Хадид и Патрика Шумахера // Архи-

- тектура и строительство России. 2019. № 3 (231). С. 102–115.
- Юровская 2022 — Юровская Ю.В. «Кинетические морфологии» и их перевод на язык архитектурных форм Захи Хадид // Международный электронный научно-образовательный журнал «Architecture and Modern Information Technologies». 2022. № 2 (59). С. 58–68. URL: <https://marhi.ru/AMIT/2022/2kvart22/index.php>
- Юровская, Адамов 2023 — Юровская Ю.В., Адамов О.И. «До-мир» в проектной мифологии Захи Хадид // Архитектура и строительство России. 2023. № 2 (246). С. 82–89.
- Юровская 2023 — Юровская Ю.В. Математические аналогии и параметрическое моделирование в проектном поиске Захи Хадид // Архитектура и строительство России. 2023. № 4 (248). С. 92–99.
- Юровская 2025 — Юровская Ю.В. Пластика в архитектурном формообразовании Захи Хадид: автореф. дис. ... канд. архитектуры. М., 2025.
- Eisenstein 1989 — Eisenstein S.M. Montage and Architecture // *Assemblage. A Critical Journal of Architecture & Design Culture*. 1989. No. 10 (December). P. 110–131.
- Furneaux Jordan 1985 — Furneaux Jordan R. Western Architecture: A Concise History. London: Themes and Hudson. 1985.
- Hadid, Schumacher 2003 — Hadid Z., Schumacher P. Experiments within Contemporary Architecture. Craz: Stairicher Herbst, 2003.
- Schumacher 2012 — Schumacher P. The Autopoiesis of Architecture: A New Agenda for Architecture. Vol. II. Chichester, UK: John Wiley & Sons Ltd, 2012.
- Zaha Hadid Architects — Zaha Hadid Architects // Moonsoon Restaurant. URL: <https://www.zaha-hadid.com/design/monsoon-restaurant/>

REFERENCES

- Adamov O.I., Yurovskaya Yu.V. *Tvorcheskii protsess i plasticheskie transformatsii Zakhi Khadid (Creative Process and Plastic Transformations by Zaha Hadid)*. *Arkhitektura i stroitelstvo Rossii (Architecture and Construction of Russia)*, no. 1 (253), 2025, pp. 72–79 (in Russian).
- Bibikhin V.V. *Nauka ob iskusstve (Science of Art)*. Zedlmair G. *Iskusstvo i istina. Teoriia i metod istorii iskusstva (Art and Truth: On the Theory and Method of Art History)*. Transl. by Yu.N. Popov. Saint Petersburg: Axioma Publ., 2000, pp. 258–268 (in Russian).
- Wölfflin H. *Osnovnye poniatiia istorii iskusstv (Principles of Art History)*. Transl. by A.A. Frankovskii. Saint Petersburg: Azbuka Publ., 2023 (in Russian).
- Deleuz G., Guattari F. *Tysiacha plato: Kapitalizm i shizofreniia (A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia)*. Transl. by Ya.I. Svirskii. Eds. V.Yu. Kuznetsov. Moscow: Astrel' Publ., 2010 (in Russian).
- Deleuz G. *Peregovory. 1972–1990 (Pourparlers. 1972–1990)*. Transl. by V.Yu. Bystrov. Saint Petersburg: Nauka Publ., 2004 (in Russian).
- Dobritsyna I.A. *Ot postmodernizma — k nelineinoy arkhitekture: Arkhitektura v kontekste sovremennoi filosofii i nauki (From Postmodernism to Nonlinear Architecture: Architecture in the Context of Modern Philosophy and Science)*. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 2004 (in Russian).
- Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina. Teoriia i metod istorii iskusstva (Art and Truth: On the Theory and Method of Art History)*. Transl. by Yu.N. Popov. Saint Petersburg: Axioma Publ., 2000 (in Russian).
- Yurovskaya Yu.V., Adamov O.I. *Tendentsii plasticheskogo formoobrazovaniya v sisteme uchebnogo proyektirovaniya Zahi Hadid i Patrika Schumachera (Tendencies of Plastic Form Creation in the System of Architectural Education by Zaha Hadid and Patrik Schumacher)*. *Arkhitektura i stroitelstvo Rossii (Architecture and Construction of Russia)*, no. 3 (231), 2019, pp. 102–115 (in Russian).
- Yurovskaya Yu.V. «Kineticheskiye morfologii» i ikh perevod na yazyk arkhiturnykh form Zahi Hadid ("Kinetic Morphologies" and Their Translation into Zaha Hadid's Language of Architectural Forms). *Mezhdunarodnyi elektronnyi nauchno-obrazovatelnyi zhurnal «Architecture and Modern Information Technologies» (Architecture and Modern Information Technologies)*, no. 2 (59), 2022, pp. 58–68. URL: <https://marhi.ru/AMIT/2022/2kvart22/index.php> (in Russian).
- Yurovskaya Yu.V., Adamov O.I. «Do-mir» v proyektnoy mifologii Zakhi Khadid (Zaha Hadid: Pre-World in the Architect's Design Mythology). *Arkhitektura i stroitelstvo Rossii (Architecture and Construction of Russia)*, no. 4 (248), 2023, pp. 92–99 (in Russian).

- and Construction of Russia*), no. 2 (246), 2023, pp. 82–89 (in Russian).
- Yurovskaya Yu.V. Matematicheskie analogii i parametricheskoe modelirovanie v proektnom poiske Zakhi Khadid (Mathematical Analogies and Parametric Modelling in Zaha Hadid's Design Search). *Arkhitektura i stroitelstvo Rossii* (*Architecture and Construction of Russia*), no. 2 (246), 2023, pp. 82–89 (in Russian).
- Eisenstein S.M. Montage and Architecture. *Assemblage. A Critical Journal of Architecture & Design Culture*, no. 10 (December), 1989, pp. 110–131.
- Furneaux Jordan R. *Western Architecture: A Concise History*. London: Themes and Hudson. 1985.
- Hadid Z., Schumacher P. *Experiments within Contemporary Architecture*. Craz: Stairicher Herbst Publ., 2003.
- Schumacher P. *The Autopoiesis of Architecture: A New Agenda for Architecture*, vol. II. Chichester (UK): John Wiley & Sons Ltd Publ., 2012.
- Zaha Hadid Architects. *Monsoon Restaurant*. URL: <https://www.zaha-hadid.com/design/monsoon-restaurant/>