

Данилова Э. В. Искусство концептуальной архитектуры Питера Айзенмана // Современная архитектура мира. Вып. 26 (1/2026). С. 115–142.

Danilova E. V. The art of conceptual architecture by Peter Eisenman // Contemporary World's Architecture. Vol. 26 (1/2026). Pp. 115–142.

Научная статья

УДК 72.01

doi: 10.25995/NIITAG.2026.26.1.006

ИСКУССТВО КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ ПИТЕРА АЙЗЕНМАНА

Элина Викторовна Данилова

Самарский государственный технический университет, Самара, Россия, red_avangard@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию генезиса концептуальной архитектуры Питера Айзенмана. Айзенман является одним из протагонистов концептуального мышления в архитектуре. Его проектная методология возникла как антитеза функционалистским стратегиям модернизма и основывалась на интеллектуальном анализе и проекте. Рассматриваются и анализируются различные факторы влияния: школа формального анализа, развитая Рудольфом Виттковером и Колином Роу, чье наставничество стало определяющим для творческой биографии архитектора; контекст, сформированный развитием минимализма и концептуального искусства, в котором Айзенман начал свою работу в Нью-Йорке; лингвистические теории Ноама Хомского. На примере первых двух построенных объектов — «картонных домов» — определяются особенности концептуального подхода архитектора, развитого им на основе синтеза всех трех аспектов.

Ключевые слова: формальный анализ, концептуальное искусство, лингвистика, трансформационная грамматика, картонная архитектура

Original article

THE ART OF CONCEPTUAL ARCHITECTURE BY PETER EISENMAN

Elina V. Danilova

Samara State Technical University, Samara, Russia, red_avangard@mail.ru

Abstract. The article explores the genesis of Peter Eisenman's conceptual architecture. Eisenman is a leading figure in conceptual thinking in architecture. His design methodology emerged as an antithesis to the functionalist strategies of modernism and was based on intellectual analysis and design. Various influencing factors are examined and analyzed: the school of formal analysis developed by Rudolf Wittkower and Colin Rowe, whose mentorship became decisive for the architect's creative biography; the context shaped by the development of minimalism and conceptual art, in which Eisenman began his work in New York; and the linguistic theories of Noam Chomsky. Using the example of his first two completed buildings — "cardboard houses" — the author identifies the characteristics of the architect's conceptual approach, developed through a synthesis of all three aspects.

Keywords: formal analysis, conceptual art, linguistics, transformational grammar, cardboard architecture

Сегодня, когда кажется, что искусственный интеллект сможет заменить работу архитектора, актуально обратиться к творческим концепциям великих архитекторов, чтобы увидеть, как сложно формируется проектный метод и из каких различных аспектов рождается идея¹. В отличие от искусственного интеллекта, основывающегося на существующем знании, архитектурная идея всегда является новой, поскольку творчество предполагает личный синтез того, что может быть рассмотрено как интеллектуальные и художественные основания. Только автор решает, как будут соединяться его знания, дух времени, визуальный и ментальный контекст, а также конкретика проекта. На примере раннего творчества Питера Айзенмана можно увидеть, как сложно формируется проектный механизм, какие различные факторы влияния и индивидуальные пристрастия определяют его становление. Сам Питер Айзенман называет себя концептуалистом. Концепция — ключевой инструмент его архитектурного творчества. На протяжении нескольких десятилетий своей работы Айзенман разработал несколько основных концептуальных подходов, но все они так или иначе были связаны с геометрической трансформацией, варьируясь от математики идеальной виллы в ранних проектах до топологических преобразований в более поздних.

Кроме разработки собственных проектов Айзенман является изобретательным исследователем архитектуры. Множество аналитических проектов, часто выполненных вместе со студентами в университетской студии, было посвящено архитектурному формообразованию. Виллы Палладио, объекты Ле Корбюзье и Джузеппе Терраньи, а также современников Айзенмана — Рема Колхаса, Даниэля Либескинда и Фрэнка Гери — были предметом тщательного анализа, того, что сам архитектор называет «пристальным чтением», которому его научил Колин Роу, его великий учитель и наставник². Как в своих проектах, так и в анализе

¹ Добрицына И. А. Ответ профессионала архитектора на вызов искусственного интеллекта // Современная архитектура мира. 2025. № 1 (24). С. 22–38.

² Eisenman P. *Ten Canonical Buildings: 1950–2000*. New York: Rizzoli, 2008.

³ Wittkower R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: W. W. Norton & Company, 1971.

проектов других архитекторов Питера Айзенмана в первую очередь интересует процесс создания архитектурной формы. Его волнуют те объекты, которые он называет каноническими — объекты, в которых, с одной стороны, заложены исторические тенденции формообразования, а с другой стороны, появляются тренды, направленные в будущее. Именно такими всегда являются и сами объекты Айзенмана. Их концепции, несмотря на то что они выглядят абстрагированными от истории и контекста, опирающиеся исключительно на математические алгоритмы, на самом деле синтезируют опыт как своих предшественников, так и современников.

Свои первые концептуальные работы — серию домов, которые он называл картонными, — архитектор создал в конце 1960-х гг. Эти объекты, как и проектная методология Айзенмана, многократно рассматривались исследователями современной архитектуры и сегодня продолжают быть в фокусе научного внимания. То, что привлекает исследователей в ранних концепциях Айзенмана, в большей степени связано с трансформационной грамматикой лингвиста Ноама Хомского, которая была транслирована архитектором в архитектуру. Тем не менее невозможно объяснить ни проектный метод Айзенмана, ни смысл его концепции простым заимствованием из лингвистики. Наставничество Колина Роу, диссертация Айзенмана и, что является определяющим, поворот современного искусства к концептуальному создают достаточные основания для того, чтобы рассматривать концептуальный подход архитектора как синтетический, объединяющий все эти разные аспекты в рамках его проектной методологии. Все это составляет намного более сложную картину, чем предполагалось в рамках доминирующего влияния теории Хомского.

ШКОЛА ФОРМАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Автономия архитектурной формы с самых ранних проектов была ключевым принципом проектной методологии Айзенмана. Истоки такого подхода архитектора находятся в длительной традиции формального анализа, который можно проследить от Рудольфа Виттковера, наставника Колина Роу — непосредственного учителя Айзенмана. Рудольф Виттковер, представитель школы германского искусствоведения, в 1933 г. эмигрировал в Англию, где преподавал в Институте Варбурга. В 1949 г. Виттковер издал книгу «Архитектурные принципы в эпоху гуманизма»³, которая стала не только открытием архитектуры эпохи Возрождения, но и важной методологической работой для современной архитектуры. В четырех главах Виттковер рассматривает творчество двух ключевых архитекторов Возрождения — Альберти и Палладио — через фокус композиционных и структурных оснований их работ. В отличие от других

исследователей, сосредоточенных на отдельных индивидуальных характеристиках, в большей степени субъективных и эмоциональных, Виттковер выявляет рациональный, основанный на математике подход, присущий как Альберти, так и Палладио. Он рассматривает систему пропорций Альберти, увязывая их с музыкальными пропорциями, анализирует пропорциональные отношения в постройках Палладио, доказывая тесную связь между наукой и искусством в мышлении архитектора эпохи Возрождения.

Наиболее убедительной системой доказательств рационального мышления Палладио в книге стала серия диаграмм, выполненных Виттковером на основе планов палладианских вилл из «Четырех книг об архитектуре». Упростив план до линейной схемы и убрав все стилистические детали, Виттковер показал, что в основе композиции всех вилл находится одна структурная схема, которая варьируется в различных виллах в зависимости от контекста. Это был уникальный пример серийности в искусстве, которая была концептуализирована только в первой половине XX в. Виттковер подробно останавливается на вопросах взаимоотношения пространственных единиц, формирующих структуру каждой виллы, что само по себе, как пишет Алина Пейн, представляло собой вопрос синтаксиса. Виттковера не интересовали вопросы семантики, его волновал вопрос проектной методологии, которая в любом случае сводится в первую очередь к проблеме синтаксиса⁴. Это было созвучно проблематике модернизма, который редуцировал вопросы архитектурной формы до синтаксических взаимоотношений отдельных единиц. Кроме того, рациональный подход модернистских архитекторов получил в работе Виттковера свое историческое обоснование. Виттковер не только расширил формальный анализ Вельфлина, одного из своих учителей, но и предложил метод диаграмм, который позволил сравнивать любые объекты вне зависимости от их стиля и эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

⁴ Payne A. A. *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism* // *The Journal of the Society of Architectural Historians*. 1994. Vol. 53, No. 3. Pp. 322–342.

⁵ Rowe C. *The mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared* // *The Architectural Review*. 1947. No. 101. Pp. 101–104.

⁶ Eisenman P. *The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe* // *Perspecta*. 2008. Vol. 41. Pp. 130–139.

Именно таким подходом занялся его ученик Колин Роу, который учился у Виттковера в институте Варбурга. В своей работе «Математика идеальной виллы», которая была написана в 1947 г., Роу распространяет диаграммический метод Виттковера, сравнивая виллу Мальконтента Палладио с виллой в Гарше Ле Корбюзье⁵. Роу представил диаграммы, из которых было ясно, что в основе композиционной структуры обеих вилл заложен ритм А-В-А-В-А, при этом В является $\frac{1}{2}$ А. Но в случае Палладио результатом такой схемы становится симметричная центричная иерархичная структура, а в случае Ле Корбюзье — свободный план. Роу показывает, с одной стороны, преемственность классической и исторической архитектуры, с другой — их сущностные различия, которые определены парадигмальными установками каждой эпохи. Таким образом, Роу продолжает исследование синтаксиса, который в каждом случае и является инструментом создания структурных различий. В работе Роу подход Виттковера был превращен, по сути, в универсальный сравнительный метод формального анализа, который может использоваться для любых объектов. И Виттковер, и Роу вслед за ним привнесли современный взгляд эпохи модернизма на классическое наследие, что позволило им представить его не только в качестве важного исторического основания, но и как бездонного резервуара для новых идей. Именно поэтому их работы были приняты современниками, что сделало их авторов влиятельными фигурами в современной архитектуре.

Работы Виттковера и Роу были написаны во время наступающего кризиса архитектуры модернизма, которая утратила свой новаторский авангардный дух, превратившись в язык рядовой застройки, не важно, жилья или офисных башен. Так, Айзенман, попав на работу в ТАС к Вальтеру Гропиусу, испытал разочарование. По совету своих друзей, познакомивших его со Стирлингом, Айзенман отправился в Лондон, где в Кембридже Колин Роу стал его наставником. Архитектор рассказывал, что Роу учил его читать планы и смотреть, как конкретные планы отражают определенные идеи, как понимать нюансы и то, как они составляют суть архитектуры. «Мы анализировали не их функцию, а архитектурные взаимоотношения в этих планах», — собственно, здесь Айзенман и говорит о синтаксисе как об объекте анализа⁶.

Айзенман впоследствии, презентуя свой подход как концептуальный, прямо указывал на влияние Виттковера и Роу: «В частности, два почти противоположных направления могут рассматриваться как предшественники идей, изложенных в этой презентации. Они касаются фундаментального вопроса в любой архитектуре отношений формы и значения. Один, более консервативный, по существу, продолжал традицию истории немецкого искусства, разработанную в Институте Варбурга в Лондоне. Хотя вовлеченные люди были по существу историками искусства,

их влияние на архитектуру 60-х годов через таких людей, как Рудольф Виттковер и его ученик Колин Роу, в Англии и Америке было не менее глубоким⁷. Именно переход от эстетических проблем к синтаксическим в их работе и был воспринят Айзенманом как ключ к архитектурному формообразованию.

Но прежде чем Айзенман разработал свою концепцию автономной архитектурной формы, он прошел феноменальную школу Роу, который в двух путешествиях по Европе научил его внимательному чтению архитектуры. Впоследствии Айзенман часто вспоминал этот уникальный опыт, практически невозможный сегодня, в эпоху, когда все единичное стало массовым — университеты, программы, курсы. Роу показал ему все значимые архитектурные объекты, заставляя увидеть в них за пределами всех стилистических характеристик суть самого архитектурного построения, — иначе говоря, архитектурного синтаксиса. Набор архитектурной натуры варьировался от классической до современной, и наряду с Палладио и Скамоцци учитель и ученик смотрели с равным интересом голландский модернизм, поскольку Роу практически во всех работах после «Математики» сравнивал объекты классической и современной эпохи, добиваясь проникновения в «глубину архитектуры», по слова Айзенмана. Архитектор сказал: «Без него я бы не стал тем, кем являюсь сегодня. Нет сомнений в том, что мое образование не позволило мне стать тем, кого я бы назвал обычным практикующим архитектором. Две поездки — мы с Колином совершили второй тур летом 1962 года — и докторская степень, все было частью этого. Мое представление о том, что значит быть практикующим архитектором, полностью изменилось⁸.

Через год Питер Айзенман защитил докторскую диссертацию «Формальное основание современной архитектуры» под руководством Лесли Мартина в Кембриджском университете⁹. Выбор объекта исследования был также определен влиянием Роу с его пристрастием к Ле Корбюзье, которого ученый считал фигурой, равной Палладио.

ПРИМЕЧАНИЯ

⁷ Eisenman P. *Notes on Conceptual Architecture II // On Site*. 1973. Vol. 4. Pp. 41–44.

⁸ Eisenman P. *The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe // Perspecta*. 2008. Vol. 41. Pp. 130–139.

⁹ Eisenman P. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 2018.

¹⁰ Ibid.

Кроме того, во время путешествия с Роу по Италии Айзенман был буквально потрясен творчеством Джузеппе Терраньи, чьи объекты открыли ему новые возможности для архитектуры, заключенные в модернизме. Цель диссертации заключалась в том, чтобы раскрыть суть формообразования в современной архитектуре через анализ структуры объектов таких архитекторов, как Фрэнк Ллойд Райт, Альваро Аалто, Джузеппе Терраньи и Ле Корбюзье. Айзенман вручную перерисовал объекты, создав серии диаграмм, в которых раскрывается последовательность формообразующих действий в каждом отдельном случае, одновременно проливая свет на природу архитектурной формы в модернизме и демонстрируя особые подходы каждого из архитекторов.

Диссертация состояла из введения и трех глав: «Форма в архитектуре», «Признаки общих архитектурных форм», «Методы развития формальных систем». Во введении Айзенман писал: «...формальные соображения имеют основополагающее значение для любой архитектуры, независимо от стиля, и они сами по себе могут помочь нам разработать язык, согласованный как для критики, так и для проектной работы, детальный характер которой очень важен»¹⁰. Важность была определена необходимостью найти концептуальные основания современной архитектуры, выражаемые в форме, для того чтобы обнаружить потенциал модернизма, который архитектор мог бы использовать в своей дальнейшей собственной работе. Так же, как Роу обеспечил мост между классической и современной архитектурой, Айзенман стремился найти основу для своего творчества в раннем модернизме, когда принципы кубизма и других формальных течений в живописи обеспечили развитие идей формообразования в архитектуре.

Айзенман описывает два типа форм — универсальные и специфические. Универсальные формы — это платоновские тела, архетипы, представляющие собой исходные объемы. Специфические реальные формы возникают в результате воздействия внешних сил и внутренних требований. Каждый объект можно рассмотреть в этом контексте — как идеальные формы изменяются под влиянием функции и внешнего окружения. Айзенман предлагает четыре свойства формы — объем, масса, поверхность и движение. Через эти свойства архитектор рассматривает логическую последовательность трансформаций исходных геометрических тел. В фокусе внимания Айзенмана находятся, с одной стороны, сам язык архитектуры, порождаемый идеальной геометрией, с другой — порядок, или синтаксис, благодаря которому происходит формообразование, то есть соединение и трансформация исходных объемов. В основе же формообразования объекта заложена концептуальная идея, которая и выражается в архитектурной форме через язык и синтаксис. Кроме того, для Айзенмана в самом формообразовании заложена и коммуникация

со зрителем или пользователем, который через порядок формообразующих действий может прочитывать идею архитектуры. Исследование, проведенное Айзенманом, представляло собой оппозицию методам, основанным на иконографии, семантике или технологическом аспекте, и открывало для современников внутридисциплинарную специфику, которая в принятых на тот момент исследовательских подходах оставалась закрытой внешними факторами.

Таким образом, формальный анализ Виттковера и Роу превратился в инструмент архитектурного проекта, поскольку Айзенман и провел операцию перепроектирования архитектурных объектов, отслеживая процесс превращения концептуального замысла в архитектурную форму. Предвосхищая будущие лингвистические теории, архитектор предложил концепцию архитектурного объекта, создаваемого с помощью архитектурной грамматики, выражаемой через первичные элементы. Диссертация обеспечивала архитектору инструментарий, которым он будет пользоваться в течение всей своей профессиональной работы. Диссертация помогла Айзенману формализовать свой интерес к архитектурному языку и синтаксису, но также и определила его фокус на концептуальном проектировании. Идея, концепция, заложенная в проекте, включает в себе логику формообразования. Таким образом, за формальными основаниями последовал интерес к концепции как ключу к архитектурному проекту.

НОВАЯ ВИЗУАЛЬНОСТЬ

В своей диссертации Айзенман опирался на модернистский опыт формы, который исторически был тесно связан с авангардной живописью. Но к тому моменту, когда диссертация была написана и защищена, в искусстве произошли радикальные изменения. Доминировавший в 1950-е гг. в американском искусстве абстрактный экспрессионизм не предполагал своей архитектурной интерпретации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹¹ Gray C. *The Russian Experiment in Art 1863–1922*. London: Thames & Hudson, 1962.

Кажется, что изобразительное искусство отделилось от архитектуры, настаивая на полной оппозиции бездушным коробкам послевоенного модернизма. Искусство жеста предпочитало холодному функционализму опыт эмоционального переживания автора и зрителя. Поп-арт, который также был реакцией на стерильность архитектурного окружения, обнаружил свои истоки в мире коммерческого производства и рекламы. Оба направления были ярко выраженной визуальной альтернативой архитектуре этого времени. Но к концу 1950-х гг. появились признаки нового языка, который, отказываясь от экспрессии и предметности, утверждал себя через монохром и сетки, демонстрируя тенденцию к минимуму средств выразительности. И монохром, и сетки, кажется, возвращались к довоенному авангарду в поисках нулевого значения, от которого можно было оттолкнуться и создать новое.

В 1957 г. Эд Рейнхардт представил серию черных картин, которые были разлинованы едва заметной сеткой, основанной на модуле, кратном ширине каждого прямоугольника. Абсолютная автономия и самореферентность произведения как результат такого действия указывали на изменение ценностей и ориентиров в искусстве. Следом за Рейнхардтом в 1958–1960-х гг. Фрэнк Стелла создал серию черных картин, также расчерченных линиями в разных вариациях. Параллельно черной живописи Рейнхардта и Стеллы в начале 60-х гг. Роберт Райман написал серию белых картин, в которых за счет движения кисти была создана различная текстура поверхности. И, наконец, Агнес Мартин в это же время сформулировала свой узнаваемый словарь, состоящий из сеток различного вида, нанесенных на огромные монохромные холсты. Все вместе это было новой реальностью искусства, отказывающегося от экспрессии и демонстративности и даже от личного высказывания в пользу внешне нейтрального объекта, наполненного внутренней силой. Это были основания для искусства, получившего в итоге свое название — минимализм. Движение получило дополнительную силу, когда в 1962 г. вышла книга Камиллы Грей «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922»¹¹. Художники обратились к опыту Татлина с его брутальными контррельефами, монохромом и скульптурам Родченко как к новым источникам вдохновения. То, что в 1920-х гг. представляло собой конец изобразительности, неожиданно обнаружило свою актуальность в начале 1960-х гг. Это был очередной конец изобразительной экспрессии и предметности, который требовал пересмотра целей визуального искусства.

В 1964 г. Дональд Джадд публикует текст «Специфические объекты», в котором обращает внимание на новый феномен, рождающийся в искусстве. Джадд пишет о том, что лучшими работами становятся те, которые нельзя причислить ни к живописи, ни к скульптуре. Эти работы являются трехмерными, что позволяет «использовать всевозможные

материалы и цвета. Большая часть работ включает в себя новые материалы, либо недавние изобретения, либо вещи, ранее не использовавшиеся в искусстве»¹². Джадд перечисляет множество художников Западного и Восточного побережья, которые экспериментируют с такими объектами, выходящими за границы медиум-специфичности, характерной для классического авангарда. Джадд предполагает, что трехмерная работа приведет к тому, что изменится представление об объекте, останутся важными только его форма, материал и то, что «работа должна быть только интересной».

Новый подход был выработан прежде всего в скульптуре, которая, как писал Роберт Моррис впоследствии, сама по себе обладала автономной формой, в отличие от живописи. В 1964 г. Моррис выставил в галерее Green в Нью-Йорке объекты без названия — огромные линии, балки и плоскости, минимальный алфавит (илл. 1). Смысл этих работ, размещенных без пьедесталов, традиционных для скульптуры, заключался в том, чтобы предложить зрителю новый опыт восприятия. Этот опыт основывался на том, что, проходя между объектами, зритель каждый раз видел их под разными ракурсами и в разной перспективе. Таким образом, один и тот же объект обеспечивал разнообразие впечатлений. Новый опыт восприятия и был целью

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Выставка Роберта Морриса в Грин Галерее. Нью-Йорк, 1964 г. Источник: <https://barbarapicci.com/2018/11/30/robert-morris-rip/robert-morris-sculpture-green-gallery-new-york-december-16-1964>

2. Работы Сола Левитта на выставке в МоМА. Нью-Йорк, 1971 г. Источник: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1971/installation_images/22400

ПРИМЕЧАНИЯ

¹² Judd D. *Specific objects* [Электронный ресурс]. URL: https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/Specific_Objects_1964.pdf [дата обращения: 18.09.2025].

¹³ Morris R. *Notes on sculpture 1-2* // *Minimal Art: A Critical Anthology*. Gregory Battcock, ed. New York: E. P. Dutton, 1968. Pp. 222–235.

¹⁴ Krauss R. *Sculpture in the Expanded Field* // *October*. 1979. Vol. 8. Pp. 30–44.



художника, которого волновала не сама форма объекта, но пространственные отношения между объектом и зрителем.

В 1965 г. Моррис показал работу без названия, которая представляла собой три L-образные балки, по-разному расположенные в пространстве. В эссе «Заметки о скульптуре» 1966 г. Моррис обосновал новую эстетику как определяемую физическим положением зрителя: «...основные эстетические термины не находятся в этом автономном объекте, а зависят от него и существуют как нефиксированные переменные, которые находят свое конкретное определение в конкретном пространстве, свете и физической точке зрения зрителя»¹³. Моррис подчеркивал отличие новой эстетики от кубизма, который стремился свести все точки зрения к одному знаменателю в картинной плоскости. Он называет такую ситуацию расширенной. Несколькими годами позже Розалинд Краусс в заметках о новой скульптуре будет также применять этот термин, описывая расширенное поле, которое обеспечивает комплексность или концептуальную гибридность между объектом и пространством¹⁴.

Сол Левитт в 1965–1966 гг. создает серии модульных скульптур, размещенных на сетке и представляющих собой вариации куба (илл. 2). Работы так и называются — «Модульная структура» или «Серийный объект», представляющий собой пространственные вариации куба на сетке. Как и у Морриса, эффект заключается в минимальной форме, воспринимаемой зрителем с разных точек зрения.



Промышленный характер объектов, акцентируемая серийность и отказ от любой жестуальной, а значит рукотворной экспрессии, очевидны во всех работах, представленных на исторической для минимализма выставке «Первичные структуры», которая была показана в 1966 г. в Еврейском музее в Нью-Йорке. Кроме Роберта Морриса и Сола Левитта там участвовали Карл Андре, работающий с элементарными деревянными брусками и шамотными кирпичами, Дэн Флавин, использующий флуоресцентные лампы, а также Эллсворт Келли, Энтони Каро, Роберт Смитсон и другие. 14 участников убедительно объявили о том, что эпоха модернизма с абстрактным экспрессионизмом в его финале закончилась, как писал Хэл Фостер, и началась новая эпоха, в которой «восприятие объектов искусства становится рефлексивным и поэтому усложняется»¹⁵, антропоморфизм традиционной скульптуры отвергается, а сам минималистский объект переопределяется с точки зрения конкретного пространства¹⁶. Все работы характеризовались строгой упрощенной формой, модульными структурами и полным отсутствием каких-либо аллюзий и символизма при намеренной манифестации материальности, по большей части носящей индустриальный характер с подчеркнутой монохромией. Фостер указывает, что это фундаментальная переориентация, которую открывает минимализм.

На это новое искусство было невозможно не обратить внимание, оно утверждало себя повсеместно, и вскоре за ним последовало еще более строгое, отказывающееся от любых традиционных медиумов концептуальное искусство. На страницах самого влиятельного журнала об искусстве *Artforum* в летнем номере 1967 г., посвященном американской скульптуре, столкнулись два текста: продолжение «Заметок о скульптуре, часть 3» Роберта Морриса¹⁷ и «Параграфы о концептуальном искусстве» Сола Левитта¹⁸. Таким образом, к 1967 г. к новой эстетике минимализма с его пристрастием к серийности добавилось влияние концептуализма, окончательно разорвавшего с модернизмом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁵ Foster H. *The Crux Minimalism // The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century.* Cambridge: MIT Press, 1996. Pp. 35–70.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Morris R. *Notes on sculpture 3* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artforum.com/features/notes-on-sculpture-part-3-211320/> [дата обращения: 18.09.2025].

¹⁸ Lewitt S. *Paragraphs on Conceptual Art // Artforum.* 1967. Vol. 6. Pp. 79–84.

¹⁹ Ibid.

Истоки концептуализма можно увидеть в самой логике развития модернистского искусства. Именно модернизм утверждал себя через художественную идею или идею формы. Каждый «изм» предлагал особую артикуляцию объекта, настаивая на своей новизне. Неважно, предметное или беспредметное, искусство было сосредоточено на деформации объективной реальности, стремясь к редукции. Марсель Дюшан отменил любое подобие, предложив реди-мейд как ноль художественной формы, и к нолю было устремлено и искусство геометрической абстракции, что стало отказом от самой идеи экспрессии, являющейся свойством классического искусства.

В начале 60-х гг. Эд Рушей создает книгу художника «Двадцать шесть заправочных станций», Он Кавара рассылает открытки, а Роберт Моррис делает «Картотеку», где художественный объект заменяется карточкой с его описанием. Фокус на восприятии в минималистских работах демонстрировал переход от физического объекта к идее и дематериализации художественного произведения. Оставался один шаг до отказа от эстетики и признания идеи в качестве основной цели художника. И этот шаг делает Джозеф Кошут в работе «Один и три стула» в 1965 г., в которой стул представлен как объект, его фотография и статья из словаря. С этого момента критики отмечают рождение концептуального искусства, которое развивалось в течение десяти лет — с 1965 по 1975 г.

В 1967 г. Сол Левитт пишет «Параграфы о концептуальном искусстве», где раскрывает суть явления. Он заявляет, что в концептуальном искусстве самый важный аспект произведения — это идея или концепция. Оно не зависит от ремесленного мастерства художника, направлено на то, чтобы зритель задействовал свой интеллект, а не эмоции, как в случае традиционного искусства, и, соответственно, не является перцептивным. Убрав вопросы восприятия, художники сосредоточились на том, чтобы сформулировать идею, которая может быть выражена в любых доступных формах¹⁹.

В концептуальном искусстве не может быть никакого стилистического определения, которое все еще могло быть применено к минимализму, поскольку формы, к которым прибегали художники для визуализации своих идей, носили самый разнообразный характер. Концептуальные художники обратились к языку, а лингвистические игры получили широкое распространение, отзываясь на общий лингвистический поворот в науке и культуре 1960-х гг. Другим приемом стали интерпретации визуальных средств, заимствованных из междисциплинарного поля. Так появляются документальные фотографии, кинохроника и видео, каталоги, математические диаграммы, чертежи, списки, описания и подсчеты, инструкции и запись телефонных разговоров. Цель всех этих средств заключалась в передаче информации, которая могла выглядеть как отчет или

инструкция для сборки объекта, вне зависимости от того, будет ли он собран или нет. Общее, что объединяло большую часть этих работ, заключалось в серийности, которая уже была распространена в минимализме. Серийность была призвана передать суть будущего процесса производства или запечатлеть его в диаграммах, акцентируя первичность процесса как смысла концептуального искусства.

Лоуренс Вайнер в 1968 г. определил три критерия концептуального произведения: художник может создать произведение; произведение может быть изготовлено; произведение не обязательно должно быть изготовлено (AA)²⁰. Необязательность изготовления и производства позволила художникам обратиться к практике дематериализации и открыла доступ к искусству за пределами традиционных институций — музеев, галерей, всей связанной с ними инфраструктуры в виде выставок и каталогов. Фигура критика потеряла смысл, поскольку традиционная роль критики заключалась в том, чтобы раскрывать намерения художника широкой публике. Теперь художник сам заявлял о своих намерениях зрителю, не нуждаясь в посреднике. Это изменило и самого художника — от него требовался интеллектуализм, а не художественное мастерство.

Сет Сигелауб, первый куратор и организатор выставок концептуального искусства, предложил новый формат выставок: офисы заменяли музеи, а книга художников становилась выставкой сама по себе и могла быть легко перевезена в любые локации. Выставка могла быть организована по телефону, а дешевизна затраченных средств позволяла демократизировать мир искусства и создать оппозицию арт-рынку. В 1968 г. Сигелауб и Джон Вендлер пригласили Карла Андре, Роберта Барри, Дугласа Хьюблера, Джозефа Кошута, Сола Левитта, Роберта Морриса, Лоуренса Вайнера для участия в выставке в форме каталога. Каждый художник получил несколько страниц и, используя минимальные графические средства для выражения своей идеи, создал свои концептуальные работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

²⁰ Buchloh B. H. D. *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions* // *October*. 1990. Vol. 55. Pp. 105–143.

Книгу предполагалось напечатать на ксероксе, что и дало название выставке-каталогу. Это был пример создания независимой художественной институции, которая открывала путь будущему массовому распространению концепций в журналах и любых других изданиях.

Список участников Ксероксной книги демонстрирует переход от минимализма, к которому причисляли этих же художников, к концептуальному искусству, и это вполне укладывалось в логику процесса редукции, который был запущен минимализмом и нашел здесь свое завершение. Практически все художники концептуализма имели университетское образование, некоторые из них изучали философию, и интеллектуализация искусства и с этой точки зрения была неизбежной. Многочисленные выставки, следовавшие за легендарными показами Сигелауба, проходили в значимых музеях в Латинской Америке, США и Европе. Впоследствии критики, кураторы и художники писали о том, что концептуальное искусство было продуктом своего времени, неотделимое от всех значимых событий 1960-х гг., когда открытия в науке и изменения в социальных системах оказали глубокое воздействие на все сферы человеческой жизни.

Для Питера Айзенмана такой художественный контекст, сформированный минимализмом и концептуальным искусством, стал пространством, в котором его идея грамматики архитектурной формы обрела свои визуальные и интеллектуальные основания, которые, с одной стороны, пришли извне архитектуры, нуждавшейся в обновлении, а с другой — из современности, без которой любые исследования и практики архитектуры были бы невозможны. Диаграммы его диссертации теперь обрели свою актуальность в контексте визуального поля современного искусства, а то интеллектуальное измерение, которое Айзенман хотел придать архитектурному производству, стало насущной необходимостью. Дематериализация искусства должна была быть перенесена на архитектуру, что казалось затруднительным для Сола Левитта, который писал в «Параграфах» о том, что архитектура — в отличие от искусства — утилитарна. Но эта, казалось бы, неустраняемая преграда была преодолена Айзенманом, когда он отказался от функции как сущностного качества архитектурного объекта, подобно тому, как художники отказались от эстетики, основополагающего качества искусства. Его последующая работа доказала возможность обновления архитектуры, благодаря этому решительному действию.

КОНЦЕПЦИЯ-МЕТОД

Когда Питер Айзенман вернулся в США и стал профессором в Принстонском университете, он начал сотрудничать с Майклом Грейвсом. Одна из работ Айзенмана и Грейвса представляла собой проект

линейного города — мегаструктуры, которая простиралась по всему западному побережью от Бостона до Вашингтона. В духе своего времени линейный город состоял из двух полос, одна из которых содержала жилье, другая — промышленные предприятия. Глядя на этот проект, кажется, что от теоретических исследований Айзенмана и его диссертации по возвращении в Америку не осталось и следа. Но уже в 1967 г. он создает под эгидой Музея современного искусства (МоМА) Институт архитектурных и урбанистических исследований (IAUS), которым архитектор будет руководить 15 лет. Институт стал местом, где отрабатывались новые концепции, издавались теоретические журналы, и, по сути, все, кто в будущем состоялся в архитектуре, так или иначе имели отношение к Институту.

Сотрудничество и покровительство МоМА и руководителя архитектурного отдела музея Артура Дрекслера указывает на близость Айзенмана к миру искусства. Его дальнейшие работы будут демонстрировать его абсолютное погружение в повестку концептуального искусства и минимализма. Три текста — «Заметки о концептуальной архитектуре» в двух частях и «От объекта к отношениям» — показывают, насколько значимым являлся для Айзенмана этот опыт. Первый текст «Заметки о концептуальном искусстве: к определению»²¹ был опубликован в 1970 г. в сборнике «Концептуальная архитектура», представляющем собой специальный выпуск журнала *Design Quarterly*, издаваемого Центром искусств Уокера в Миннеаполисе. Архитектурный критик Джон Марголис пригласил 11 художников и архитекторов к участию в этом номере. Каждый из участников должен был представить свою рефлексию по поводу концептуального искусства и архитектуры. Питер Айзенман представил не просто эссе, но настоящий концептуальный проект. Несколько чистых листов, на которых указаны только цифры, как на детской головоломке, сопровождаются сносками. Так Айзенман показывает теоретические основания

ПРИМЕЧАНИЯ

²¹ Eisenman P. *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition* // *Design Quarterly*. 1970. No. 78–79. Pp. 1–5.

²² Chomsky N. *Language and mind*. New York: Harper and Row, 1968. 208 p.

²³ Eisenman P. *From Object to Relationship II: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa Del Fascio* // *Perspecta*. 1971. Vol. 13/14. Pp. 36–65.

концептуальной архитектуры. Среди текстов, на которые ссылается архитектор, мы видим работы Эрвина Панофского, несколько книг, посвященных минимализму, включая текст Роберта Морриса, каталог «Концептуальное искусство и концептуальные аспекты», программные тексты Люси Липпард, знаменитого куратора концептуального искусства, а также работу Ноама Хомского «Язык и мышление»²². Все эти источники датируются концом 1960-х гг., временем, когда Питер Айзенман изобретает концептуальную архитектуру.

В тексте «От объекта к отношениям»²³ архитектор пишет, что под влиянием Колина Роу и работы Джузеппе Терраньи он исследовал формальные аспекты архитектуры, что привело его к поиску формальных структур и вопросов формы в других дисциплинах. Это определило его интерес к лингвистике, которая переживала свое бурное развитие в эти годы, и, в частности, к работам Ноама Хомского в области синтаксиса. Общий лингвистический поворот архитектуры в 1960-х гг. в большей степени затрагивал темы семиотики и семантики, но Айзенман, следуя логике совей диссертации, обратил внимание на идеи Хомского, который за пределами значения занимался вопросами структуры и формы языка.

В работах Хомского Айзенмана привлекли две идеи. Первая была связана с разработкой концепции синтаксиса глубокого и поверхностного уровня. Глубокие структуры представляют собой универсальные схемы, которые используются в каждом языке мира. Они формируются в речи ребенка, который усваивает с рождения порядок слов и их взаимоотношения, то есть синтаксис. Поверхностные структуры связаны с фонетикой и определяются уже специфическими и локальными особенностями каждого языка. Таким образом, глубокие структуры представляют собой базовую основу, которая уже существует в человеческом мышлении и которая имеет абстрактный порядок. Таким образом, глубокие структуры демонстрируют концептуальный уровень языка. Айзенман переносит это различие между глубокими и поверхностными структурами языка на архитектуру, которая представляет собой также один из видов коммуникации. В центре внимания оказываются не отдельные объекты, — или первичные формы-архетипы, — а отношения между ними.

На примере работ своего любимого архитектора Терраньи Айзенман раскрывает суть отношений, основанных на процессе добавления и вычитания, обеспечивающем двойственное прочтение архитектурной формы, основываясь также на работах Роу о буквальной и феноменальной прозрачности. Многослойное плоское пространство, которое может быть прочитано различными путями, возникающее как результат трансформационного механизма, обеспечивает богатую вариативность в условиях редуцированного набора элементов. Это и есть цель, к которой стремится в архитектуре Айзенман. Он предполагает, что можно

разработать формальные правила, которые станут основой концептуальной глубокой структуры объекта, в то время как поверхностные структуры могут возникать контекстуально или случайно. Так возникает различие между концептуальным и перцептивным.

Уже в этом тексте становится очевидным отличие концептуальной архитектуры Айзенмана от концептуального искусства Роберта Морриса и Сола Левитта. Если минимализм вдохновляет архитектора на работу с отношениями, то Сол Левитт, безусловно, является примером работы с пространственной решеткой. Но Левитт использует простые алгоритмы, в то время как Айзенман под влиянием Терраньи и своего математического образования стремится к пространственной сложности, которая может возникнуть только как результат целой цепочки последовательных операций и работы с бинарными оппозициями — горизонтали/вертикали, объемы/пустоты, фронтальность/наклон и другими. Используя сдвиг, вращение, сжатие, растяжение можно добиться разнообразия бинарных оппозиций, создавая невероятное богатство отношений и формальную сложность. Общим же для Морриса, Левитта и Айзенмана является перенос фокуса с перцептивного и чувственного аспекта на концептуальный синтаксический уровень, обращение к мышлению будущего зрителя/пользователя, который сможет пережить не только чувственный пространственный опыт, но и постичь концепцию объекта — произведения искусства или архитектуры.

В статье «Заметки о концептуальной архитектуре II»²⁴, опубликованной в 1973 г., Айзенман приводит основополагающие соображения, в которых заключается его творческая позиция. В первую очередь он разрывает с семантикой и устанавливает свой фокус на синтаксисе. Это было фундаментальным и новым заявлением в эпоху, когда идея символов и значений разделялась большинством архитекторов, обращающихся к исторической архитектуре и поп-арту, — явлениям,

²⁴ Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture II // On Site. 1973. Vol. 4. Pp. 41–44.

характерным для становления постмодернистской культуры. Тем самым Айзенман указывает на свои дисциплинарные источники — его волнует недосказанность и незавершенность модернистского проекта, который, с его точки зрения, не мог считаться исчерпанным. В то время, когда модернизм, казалось бы, полностью скомпрометировал себя, архитектор находит в нем потенциал для сложной с точки зрения концепции и двойственной с точки зрения восприятия архитектурной формы, потенциал, который может быть раскрыт в настоящих условиях. Основываясь на идеях Хомского, Айзенман утверждает, что в основе всех сложных явлений существует базовая структура, которая и оказывает влияние на коммуникацию. Базовая структура может быть описана через специфику начальных условий и последовательность операций. Результатом являются два типа отношений: отношения, возникающие в ходе трансформационного процесса, и непосредственные отношения между элементами. Глубокая структура может быть понята как выражение виртуальной природы архитектурного пространства, универсалии преобразовываются в конкретный объект, обладающий уникальными формальными характеристиками. Роль архитектора, соответственно, заключается в том, чтобы выбрать исходные условия, сформулировать генеративный механизм на основе серии трансформационных операций и установить отношения между элементами, представляющими собой архитектурный алфавит: поверхностями, колоннами, балками, объемами и сетками.

Свои представления о концептуальной архитектуре Айзенман реализует в серии картонных домов, которые он проектировал с 1968 по 1978 г. Картон был выбран в качестве определения не случайно. В свое время, в 1920-е гг., благодаря сходству с моделями, так были названы виллы Ле Корбюзье. Айзенман выбирает этот термин для того, чтобы подчеркнуть абстрактную природу своих проектов, в которых концепция важнее реализации. Архитектор объяснял, что картон — это термин, который ставит под сомнение саму природу физической реальности, переводя внимание зрителя на формальные качества объекта. Картон становится, таким образом, инструментом и знаком одновременно, создающим смысл формы и выражающим его в проекте. Таким образом, Айзенман проводит знак равенства между моделью и постройкой, сосредоточившись на формальной структуре и внутренней логике, а не на технических особенностях реализации. В первых четырех домах для архитектора участок, материалы, а также функциональная программа не имеют значения. Белый цвет выбран специально. С одной стороны, белый, по мнению архитектора, ближе к абстракции, чем любые природные материалы, с другой стороны — это, несомненно, отсылка к архитектуре 1920-х гг., демонстрирующая внутреннюю связь концепции Айзенмана с незавершенным проектом модернизма.

Текст Айзенмана, сопровождающий каталог выставки Картонной пятерки, посвящен двум объектам — Дому I и Дому II²⁵. Оба объекта были реализованы, но оказались настолько далеки от того, что подразумевается под жилым домом, что их изображения часто воспринимались как фотографии макетов. Это были первые эксперименты, в которых концепция, появившаяся как синтез диссертации Айзенмана с ее истоками в работе Колина Роу, лингвистической теории Ноама Хомского, минимализма и концептуального искусства, была превращена в проектный метод и реализована в реальных объектах. Во всех работах Айзенман основывается на различных отношениях между элементарными единицами — линией, поверхностью и объемом. В каждом из объектов архитектор выбирал доминирующую тему, которая раскрывалась через серию формальных операций. Эта тема варьировалась от классической сетки девяти квадратов, которая часто рассматривалась в кругу Роу, до пространственной сетки через сдвиг, вращение, последовательности и инверсии.

Дом I, или Павильон Баренхольц, был построен как дополнительный объект в резиденции Баренхольцев в Принстоне, Нью-Джерси, в 1967–1968 гг. (илл. 3–5). Сегодня в архивах Айзенмана находится более 300 концептуальных эскизов, не считая рабочей документации. Это невероятное количество указывает на длительный и интенсивный поиск архитектором формальной логики и ее адаптации к существующей программе павильона, который представлял собой пространство для коллекции старинных игрушек миссис Баренхольц. В дополнение к выставочному пространству, расположенному на первом и втором этажах, здесь также была зона отдыха с камином, баром и санузлом. Очевидно, что такая облегченная функциональная программа была идеальной для той концептуальной структуры, которую проектировал Айзенман. Он выбрал две числовые схемы, которые проистекали из аналитических работ Колина Роу. Ритм ABABA и ABAA наложены друг на друга.

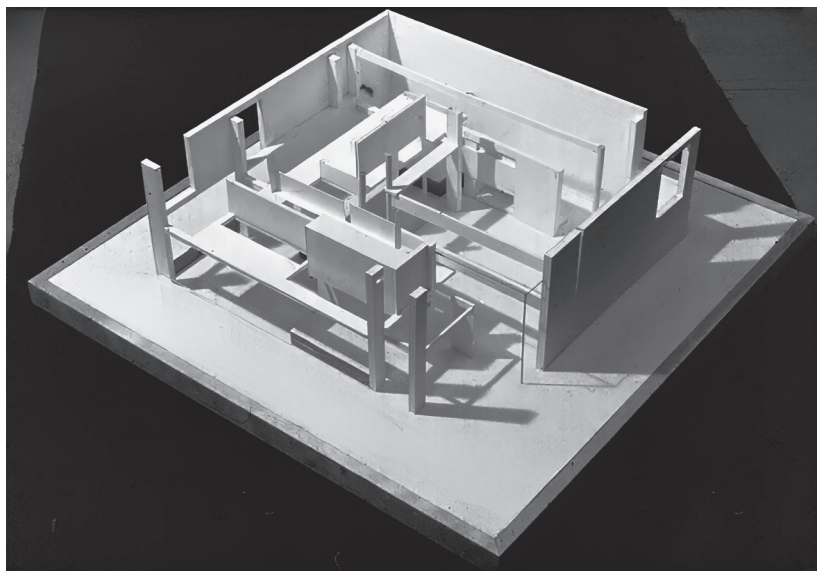
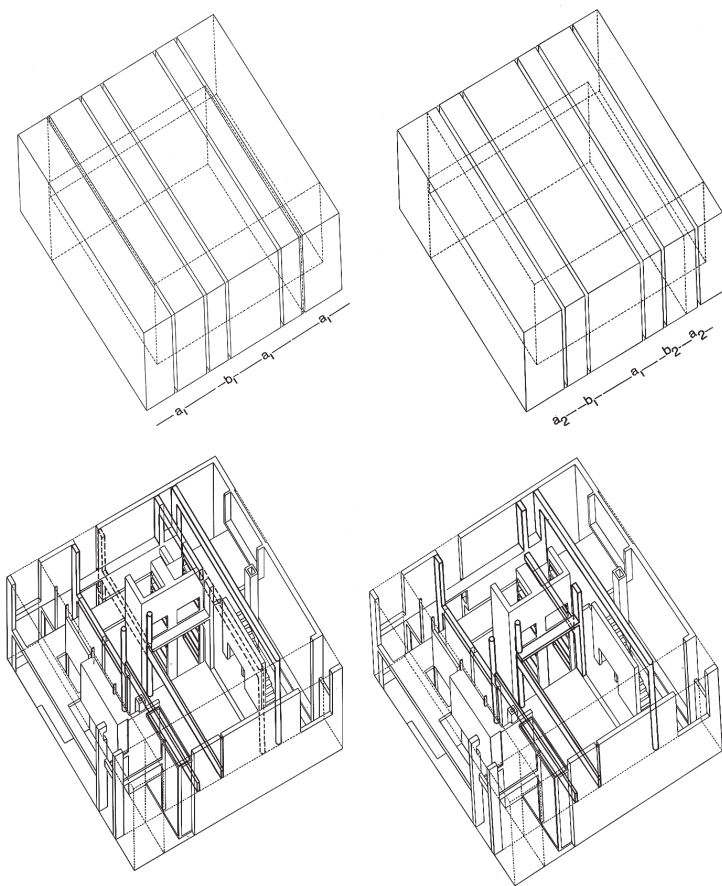
ИЛЛЮСТРАЦИИ

3. Питер Айзенман. Дом I. Диаграммы. Источник: <https://eisenmanarchitects.com/House-I-1968>

4. Питер Айзенман. Дом I. Модель. Источник: <https://eisenmanarchitects.com/House-I-1968>

ПРИМЕЧАНИЯ

²⁵ Eisenman P. Cardboard Architecture // Five Architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier / Ed. P. Eisenman. New York: Oxford University Press, 1975. Pp. 15–37.



АВАВА — это та великая ритмическая концепция, которая, как показал Роу, лежала в основе виллы Мальконтента Палладио и Виллы в Гарше Ле Корбюзье. Таким образом, Айзенман продолжает развитие этой темы.

Цель проекта заключалась в том, чтобы создать альтернативу существующим концепциям пространственной организации, либо основанной на функциональной программе, либо исходящей из эстетических соображений. Архитектор делает попытку организовать пространство через логику формальных отношений. Которые, в свою очередь, служили репрезентацией внутренней логики, присущей самой форме. Сначала было проведено различие между программными и технологическими требованиями и аспектами логической структуры. Затем на основе этих знаков различия была создана формальная структура, в дальнейшем связанная с другой формальной структурой, носящей абстрактный характер. В результате этих действий появились две оппозиционные структуры, состоящие из стен, колонн и балок, которые в первом случае имели конструктивное значение, а во втором — превращались в формальные элементы, не несущие нагрузку. Контраст параллельных слоев и диагональных объемов был выражен через симметричную и асимметричную структуры с ритмом АВАВА и АВАА.

Дом II был построен для Ричарда Фалька в Хардвике, в штате Вермонт в 1969–1970 гг. (илл. 6–8). Дом расположен на вершине холма,

ИЛЛЮСТРАЦИИ

5. Питер Айзенман.

Дом I. Источник: <https://eisenmanarchitects.com/House-I-1968>

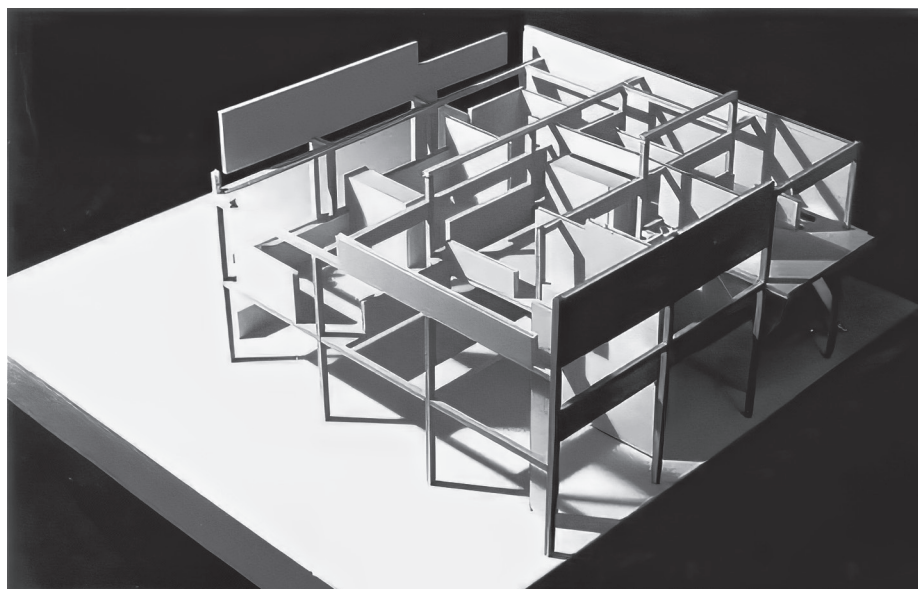
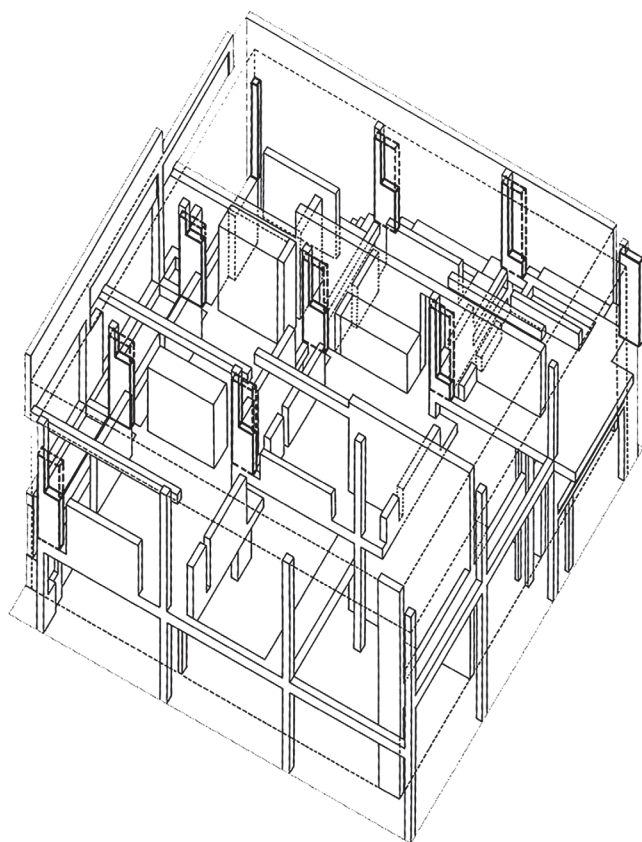
6. Питер Айзенман. Дом II.

Аксонометрия. Источник: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>

7. Питер Айзенман. Дом II.

Модель. Источник: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>





и эта локация дала Айзенману повод говорить о том, что формальная структура дома компенсирует отсутствие деревьев в пейзаже. Архитектор создал в этом проекте, как он утверждал, структурную избыточность. Две системы (несущие стены и сетка колонн) наложены друг на друга, что приводит к концептуальной бивалентности. Каждая система может рассматриваться и как формальная, и как структурная одновременно. В документации к проекту есть шестнадцать диаграмм, которые являются инструкцией к проекту и демонстрируют последовательность логических операций, в результате которых из простого кубического объекта рождается сложная форма. Архитектор делит куб на девять частей, маркируя их границы шестнадцатью колоннами. Затем появляется деление из четырех стен в одном направлении и деление на три объема в другом направлении. Далее системы стен и объемов накладываются друг на друга, порождая в итоге невероятную сложность формальной структуры. Дом можно рассматривать как чередование пустот и объемов, колонн и стен, балок и плоскостей. Айзенман делает дом без фасадов, заставляя

ИЛЛЮСТРАЦИИ

8. Питер Айзенман.
Дом II. Источник: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>

ПРИМЕЧАНИЯ

²⁶ Холмогорова Е. М. Концепция простоты в архитектуре XXI века // Современная архитектура мира. 2024. № 2 (23). С. 40–62.

²⁷ Орельская О. В. Стилистические тенденции рационалистической направленности в развитии новейшей архитектуры XX–XXI вв. // Современная архитектура мира. 2024. № 1 (22). С. 44–77.



посетителя мысленно продвигаться от открытой внешней структуры к закрытой внутри дома через несколько различных по своей архитектурной пластике слоев. Это еще один вид прочтения и артикуляции формальной структуры.

Для Айзенмана было важно устранить признаки материальности из самой построенной структуры. Дом построен из фанеры и покрашен белой краской. В нем намеренно отсутствуют детали, и таким образом дом превращается в огромный макет, сохраняя качества формальной модели. Документация к объекту, как всегда состоящая из более чем сотни проекций, на самом деле является такой же архитектурой, как и сам дом. Как в случае «Стула», знаковой работы Сола Левитта, показанного в трех аспектах, — реальном объекте, фотографии и страницы из словаря, — диаграммы, модель и сам объект представляют собой три репрезентации одной концепции. Если главным является архитектурная идея, заключенная в формальной логике пространственной структуры, то каждая из репрезентаций может быть рассмотрена в качестве архитектуры. Макет из плексигласа был помещен на обложку журнала *Casabella*, и в этом качестве объект вошел в историю современной архитектурной теории и практики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концептуальная архитектура конца 1960-х — начала 1970-х гг. была следствием попытки выхода из кризиса дисциплины, который она переживала после того, как модернизм стал официальным стилем социальных проектов и офисных коробок. Архитектура нуждалась в обновлении и могла получить новые пути развития только после вливания новых идей, относящихся в первую очередь к самому производству дисциплины. Питер Айзенман является одним из немногих архитекторов, кому удалось изменить модернистскую архитектурную рутину с ее сосредоточенностью на функции и технологиях, создав новый проект, основанный на концепции, отвечающей за организацию пространства и формальную логику. Автономия архитектуры стала следствием этого проекта, позволив архитекторам в дальнейшем изобретать новые основания, заимствуя их из различных дисциплин. Минимализм²⁶ и рационализм²⁷ вошли в архитектурную теорию и практику благодаря Айзенману. В этом заключается парадокс концептуальной архитектуры — открывая себя для изменений и включений нового знания, архитектура должна была переопределить себя вне функциональной программы, которая будет пересмотрена в последующие годы. Но смысл архитектуры как интеллектуальной дисциплины и как современного искусства, а не только как жизнестроительной практики, был найден именно в это время, навсегда изменив методы

и подходы. И вклад Питера Айзенмана в радикальную трансформацию архитектуры является во многом определяющим то, в каких направлениях будет развиваться проектная практика, как концепция будет имплементирована в рабочий процесс и как архитектурная форма получит новый смысл.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Добрицына И. А. Ответ профессионала архитектора на вызов искусственного интеллекта // Современная архитектура мира. 2025. № 1 (24). С. 22–38.
2. Орельская О. В. Стилистические тенденции рационалистической направленности в развитии новейшей архитектуры XX–XXI вв. // Современная архитектура мира. 2024. № 1 (22). С. 44–77.
3. Холмогорова Е. М. Концепция простоты в архитектуре XXI века // Современная архитектура мира. 2024. № 2 (23). С. 40–62.
4. Buchloh B. H. D. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October. 1990. Vol. 55. Pp. 105–143.
5. Chomsky N. Language and mind. New York: Harper and Row, 1968. 208 p.
6. Eisenman P. Cardboard Architecture // Five Architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier / Ed. P. Eisenman. New York: Oxford University Press, 1975. Pp. 15–37.
7. Eisenman P. From Object to Relationship II: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa Del Fascio // Perspecta. 1971. Vol. 13/14. Pp. 36–65.
8. Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture II // On Site. 1973. Vol. 4. Pp. 41–44.
9. Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition // Design Quarterly. 1970. No. 78-79. Pp. 1–5.
10. Eisenman P. Ten Canonical Buildings: 1950–2000. New York: Rizzoli, 2008. 304 p.
11. Eisenman P. The Formal Basis of Modern Architecture. Baden: Lars M Iler Publishers, 2018. 384 p.
12. Eisenman P. The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe // Perspecta. 2008. Vol. 41. Pp. 130–139.
13. Foster H. The Crux Minimalism // The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996. Pp. 35–70.
14. Gray C. The Russian Experiment in Art 1863–1922. London: Thames & Hudson, 1962. 326 p.
15. Judd D. Specific objects [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://judd-foundation.org/wp-content/uploads/2016/04/Specific_Objects_1964.pdf (дата обращения: 18.09.2025).
16. Krauss R. Sculpture in the Expanded Field // October. 1979. Vol. 8. Pp. 30–44.
17. Lewitt S. Paragraphs on Conceptual Art // Artforum. 1967. Vol. 6. Pp. 79–84.
18. Morris R. Notes on sculpture 1-2 // Minimal Art: A Critical Anthology. Gregory Battcock, ed. New York: E. P. Dutton, 1968. Pp. 222–235.

19. Morris R. Notes on sculpture 3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.artforum.com/features/notes-on-sculpture-part-3-211320/> (дата обращения: 18.09.2025).
20. Payne A. A. Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism // *The Journal of the Society of Architectural Historians*. 1994. Vol. 53, No. 3. Pp. 322–342.
21. Rowe C. The mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared // *The Architectural Review*. 1947. No. 101. Pp. 101–104.
22. Wittkower R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: W. W. Norton & Company, 1971. 242 p.

REFERENCES

1. Dobritsyna I. A. A professional architect's response to the challenge of artificial intelligence (Otvét professionala arhitekтора na vyzov iskusstvennogo intellekta) // *Contemporary World's Architecture (Sovremennaja arhitektura mira)*. 2025. No. 1 (24). Pp. 22–38 [in Russian].
2. Kholmogorova E. M. The concept of "simplicity" in architecture of XXI century (Konceptiya prostoty v arhitekture XXI veka) // *Contemporary World's Architecture (Sovremennaja arhitektura mira)*. 2024. No. 2 (23). Pp. 40–62 [in Russian].
3. Orejskaya O. V. Stylistic tendencies of rationalistic orientation in the development of the newest architecture of the XX–XXI centuries (Stilisticheskie tendencii racionalisticheskoy napravlenosti v razvitanii novejšej arhitektury XX–XXI vv.) // *Contemporary World's Architecture (Sovremennaja arhitektura mira)*. 2024. No. 1 (22). Pp. 44–77 [in Russian].
4. Buchloh B. H. D. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // *October*. 1990. Vol. 55. Pp. 105–143.
5. Chomsky N. *Language and mind*. New York: Harper and Row, 1968. 208 p.
6. Eisenman P. Cardboard Architecture // *Five Architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier* / Ed. P. Eisenman. New York: Oxford University Press, 1975. Pp. 15–37.
7. Eisenman P. From Object to Relationship II: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa Del Fascio // *Perspecta*. 1971. Vol. 13/14. Pp. 36–65.
8. Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture II // *On Site*. 1973. Vol. 4. Pp. 41–44.
9. Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition // *Design Quarterly*. 1970. No. 78-79. Pp. 1–5.
10. Eisenman P. *Ten Canonical Buildings: 1950–2000*. New York: Rizzoli, 2008. 304 p.
11. Eisenman P. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 2018. 384 p.
12. Eisenman P. The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe // *Perspecta*. 2008. Vol. 41. Pp. 130–139.
13. Foster H. The Crux Minimalism // *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996. Pp. 35–70.
14. Gray C. *The Russian Experiment in Art 1863–1922*. London: Thames & Hudson, 1962. 326 p.

15. Judd D. *Specific objects* [Electronic resource]. URL: https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/Specific_Objects_1964.pdf (access date: 18.09.2025).
16. Krauss R. Sculpture in the Expanded Field // *October*. 1979. Vol. 8. Pp. 30–44.
17. Lewitt S. Paragraphs on Conceptual Art // *Artforum*. 1967. Vol. 6. Pp. 79–84.
18. Morris R. Notes on sculpture 1-2 // *Minimal Art: A Critical Anthology*. Gregory Battcock, ed. New York: E. P. Dutton, 1968. Pp. 222–235.
19. Morris R. *Notes on sculpture 3* [Electronic resource]. URL: <https://www.artforum.com/features/notes-on-sculpture-part-3-211320/> (access date: 18.09.2025).
20. Payne A. A. Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism // *The Journal of the Society of Architectural Historians*. 1994. Vol. 53, No. 3. Pp. 322–342.
21. Rowe C. The mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared // *The Architectural Review*. 1947. No. 101. Pp. 101–104.
22. Wittkower R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: W. W. Norton & Company, 1971. 242 p.

Об авторе:

Данилова Элина Викторовна — кандидат архитектуры, доцент, профессор кафедры Градостроительства Самарского государственного технического университета. Советник РААСН. Область научных интересов — теория и история современной архитектуры. Автор более 100 научных трудов.

About the author:

Elina Danilova — PhD in Architecture, Associate Professor, Samara State Technical University, Professor of Department of Urban Planning. RAACS councillor. Her research interests include the theory and history of modern architecture. She is the author of over 100 scientific papers.