

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

УДК 72.036

*К. А. Малич*

### ВЛИЯНИЕ УТОПИЧЕСКИХ ИДЕЙ НА АРХИТЕКТУРНУЮ ПРАКТИКУ ЭПОХИ РЕКОНСТРУКЦИИ В НИДЕРЛАНДАХ. 1940–1960-е годы

Понятие «реконструкция» в Нидерландах, хотя и устойчивый термин, для обозначения процесса восстановления голландских городов в первые десятилетия после Второй мировой войны, все же в историографии до сих пор не получило четкого определения. Ни временные, ни стилистические границы этого явления не объединены в теории, которая исчерпывающе объясняла бы предпосылки возникновения и смысл реконструкции как градостроительной практики и масштабной эстетической программы. Поэтому в нашу задачу входило рассмотреть наиболее яркие концепции, популярные в интересующий нас период у голландских зодчих, в частности те, что развивались под влиянием утопических идей.

Архитектурное визионерство на протяжении столетий занимало особое место в становлении и развитии утопической мысли. Пытаясь переустроить общественный порядок, сформулировать идеальный образ-цель, преодолеть неудовлетворенность существующим положением вещей, утопия всегда предлагала модель нового идеального мира, за воплощение которой, в свою очередь, отвечала архитектурная фантазия [1, с. 3–5]. Но, пожалуй, никогда влияние утопических идей на реальную архитектурную практику не было столь сильным, как в конце XIX и XX вв. Голландские зодчие как представители одной из самых прогрессивных и продуктивных архитектурных школ XX столетия сыграли в этом процессе важную роль. Более того, после войны Нидерланды нашли свой путь для адаптации некоторых даже самых радикальных на первый взгляд урбанистических концепций.

Чтобы разобраться в специфике архитектурных поисков голландских зодчих периода реконструкции, необходимо отметить некоторые особенности развития

---

*Малич Ксения Александровна* — научный сотрудник отдела современного искусства, Государственный Эрмитаж; аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств; e-mail: kseniamalich@gmail.com

местной школы накануне войны. Как и другие европейские художники, формулировавшие в 1920–1930-е годы категориальный аппарат раннего модернизма, голландские архитекторы с энтузиазмом усвоили элементы утопической философии как важнейшую составляющую модернистской доктрины. Ими двигало желание счастливого будущего и всеобщее единение в этом будущем, подчинение человека неким общим универсальным правилам и единственно верным схемам (возможность существования которых не ставилось под сомнение), резкий разрыв с предшествующей традицией. Все перечисленное характерно для проектов Якоба Ауда, Кора ван Эстерена, Хендрика Вайдевельда, Тео ван Дуйсбурга. Тем не менее голландская версия модернизма все же отличалась от магистральной линии. Модернистская утопия имела мало общего с утонченными и возвышенными конструкциями Джона Рескина, Оскара Уайльда, Уильяма Морриса. Более того, у европейских модернистов эти авторы вызывали иронию и сарказм. После пережитых Европой ужасов Первой мировой войны пришел конец любой эстетической утопии: трудно было размышлять об отвлеченном наслаждении и спасении красотой после. Как писал Бруно Таут, невозможно было искать вдохновения в том времени, которое все считали источником несчастья [2, р. 72]. Но в Нидерландах эстетическая утопия продолжала играть важную роль в художественном процессе и прежде всего благодаря неопластицизму, постулировавшему идею интуитивного отражения художником высших абсолютных истин, недоступных прямому постижению. Эта идеалистическая установка будет влиять на местную архитектурную школу на протяжении десятилетий, даже когда эксперименты Пита Мондриана и Тео ван Дуйсбурга, переведенные в трехмерную плоскость архитектурных студий Геррита Ритвельда, всецело перейдут в разряд технократической утопии машинного века, устремленной в будущее и мечтающей при помощи новых технологий в кратчайшие сроки полностью преобразовать мир.

Характерно, что многие голландские художники едва ли ни с самым большим среди своих европейских коллег воодушевлением встретили революционные изменения, случившиеся в художественной жизни СССР. Причем интерес к русскому авангарду, супрематизму, конструктивизму не ограничивался сотрудничеством с Эль Лисицким или созданными под влиянием его творчества сериями аксанометрических эскизов и гипотетических сооружений Дуйсбурга и ван Эстерена. Из Нидерландов в СССР приезжали голландские художники в составе делегации Конгресса Третьего Интернационала во главе с Петером Алмой (1921). Они встречались с В. Татлиным, В. Кандинским, Эль Лисицким. Алма же позже привез в Амстердам Первую русскую художественную выставку из Берлина. Когда Дуйсбург охладел к экспериментам советских авангардистов, его место заняли архитекторы Март Стам, Йохан Нигеман, Йохан ван Лохем. По приглашению советского правительства зодчие уехали в СССР строить поселки для рабочих, проектировать новые города, уверенные, что именно в Кемерово, Магнитогорске, Орске они станут свидетелями возникновения нового мира. Большинство проектов, созданных для России голландскими зодчими, не были реализованы, а сами архитекторы уже в середине 1930-х годов разочаровались в своих надеждах и покинули СССР. Некоторые архитекторы уезжали, осознав, что низкий уровень строительной индустрии и специфика инфраструктуры никогда не позволят воплотить их замыслы. Другие были вынуждены уехать из-за все нараставшей закрытости советского общества и жесткой реакции по отношению ко всем экспериментальным направлениям первого послереволюционного десятилетия. Март

Стам, например, был обвинен в антисоветской деятельности за то, что считал Алматы непригодным для жизни местом и отказывался проектировать что-либо для этой территории. Однако многие идеи, разработанные Стамом, Нигеманом, ван Лохемом для уральских поселков, все-таки были воплощены уже в Нидерландах после войны, когда «врагом номер 1» и самым большим вопросом в Нидерландах оказалась жилищная проблема. Правительство подошло к ее решению настолько основательно, что попытка создать условия для унифицированно счастливого и финансово благополучного общества (настроение в мировом масштабе, типичное для 1950-х годов) обернулась приемами, близкими к утопичным, а порой и тоталитарным.

Предпосылки для этого явления были предельно рациональными. Во-первых, быстрое восстановление жилого фонда страны было возможно лишь с помощью типового серийного производства. В свою очередь, любое массовое строительство требовало утвержденных строительных норм и стандартов для расчета затрат на мате-

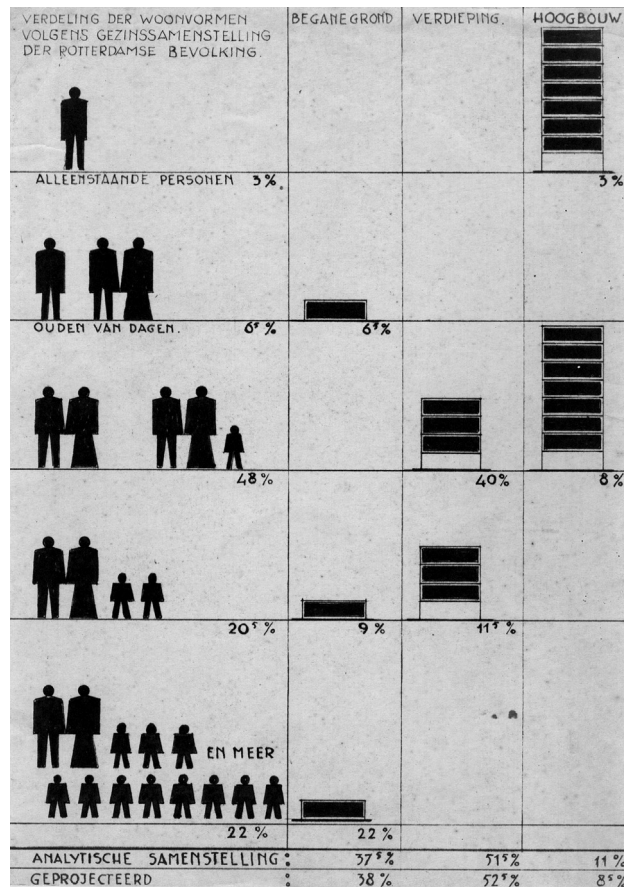


Рис. 1. Предварительное исследование оптимального распределения разных типов семей в зданиях малой и высокой этажности. Район Пендрехт, Роттердам.

Департамент развития и реконструкции Роттердама. 1948. Фототипия. 29,8×21,0. Из коллекции Нидерландского архитектурного института (инв. № STAB d 18)

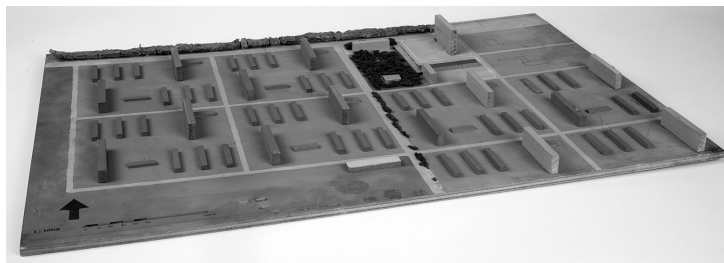


Рис. 2. Группа жилых домов (кластер) в районе Пендрехт, Роттердам.

Я. Б. Бакема и участников конгресса CIAM (группа «Опбоу»). 1949. Макет. Фанера, дерево. 3,0 × 66,0 × 42,0. Из коллекции Нидерландского архитектурного института (инв. № MAQV552).

риалы и трудовые ресурсы (Например, «Предписания и рекомендации в жилищном строительстве» («Voorschriften en Wenken»), свод, принятый в 1951 г., а разработанный еще в начале 1940-х годов Группой изучения жилой архитектуры (Studiegroep Woningarchitectuur)). Без централизованного масштабного планирования это было бы невозможно. Так, начиная с конца 1940-х годов, в польдерах, экспериментальных деревнях и разраставшихся городских предместьях стали друг за другом возникать типовые районы с мало- и многоэтажной строчной застройкой, регулярной сеткой кварталов, лапидарными формами, продуманно размещенными функциональными зонами инфраструктуры (рис. 1–2).

Во-вторых, необходимо было учитывать специфику социальной структуры в Нидерландах после войны. В основе большинства послевоенных проектов типовых жилых кварталов лежала популярная американская идея «микрорайона» («neighborhood unit»), предложенная еще в 1939 г. Кларенсом Артуром Перри для Нью-Йорка, с целью преодолеть нараставшее в больших городах отчуждение и разобщение людей. Идея микрорайона была очень близка традиционному укладу городской жизни в Нидерландах, поскольку здесь районы формировались по конфессиональному принципу, центром их были многочисленные религиозные общины (католические, лютеранские, кальвинистские) со своей церковью, школой, праздниками, общественными лидерами. Адаптируя идею «микрорайона», голландские зодчие искренне хотели сделать жизнь человека проще и комфортнее, поскольку, как и до войны, верили, что новый дом послужит рождению нового человека, а революция общественных отношений станет условием прорыва в архитектуре, дизайне и искусстве. Директор Жилищного департамента Роттердама В. ван Тайен издал в 1946 г. работу «The Future of the City, the City of the Future» («Будущее города, город будущего»). В качестве ключевой проблемы современного общества в ней рассматривается индивидуализм. Необходимо было найти компромисс между коллективным и личным, между городом как социумом и домом как частной территорией для каждого отдельного человека. Почва для подобных размышлений была подготовлена предшествующим поколением модернистов и теми оживленными дискуссиями о кризисе городской среды, которые велись еще с начала XX в. Георг Зиммель писал в 1903 г. в своем эссе «Большие города и духовная жизнь»: «Глубочайшая проблема современной жизни происходит из-за претензии индивида на сохранение автоно-

мии и индивидуальности собственного существования перед лицом социальных сил, исторического наследия, внешней культуры и технологии жизни <...> Личность сопротивляется нивелировке и использованию ее как элемента социотехнического механизма. Исследование внутреннего смысла специфики современной жизни и ее продуктов <...> должно стремиться разгадать то уравнивающее воздействие, которое структуры, подобные мегаполису, воздвигают между индивидом и надындивидуальным содержанием его жизни» [3, с. 185]; цит. по [4, с. 263].

Взаимоотношения коллектива и общества были заложены в основу всех архитектурных проектов. Голландский микрорайон задумывался в первую очередь как инструмент интенсивной социальной интеграции. В идеальном микрорайоне должно было проживать 20 000 жителей. Микрорайон делился на жилые кварталы с населением 2000 и 4000 жителей [5, р. 367]. Вместо главной улицы, на которой традиционно располагались магазины, конторы и администрация, предлагалось разведение общественных зон в соответствии с их назначением, т.е. отводились участки под «центры»: спортивный, религиозный, торговый, образовательный и т.д. Безусловно, каждый район имел свою специфику. В кварталах небольшого городка Хугфлит сказывалось влияние британских типовых Новых Городов. В проекте для деревни в нидерландской провинции Флеволанд Нагеле архитектор Йохан Нигеман использовал свой опыт работы над рабочими поселками в Советском Союзе. В пригороде Роттердама, Пендрехте, одном из самых известных экспериментов эпохи реконструкции, наиболее полно воплотилась идея типовых кварталов как своего рода отпечатков («stamps») — отпечатков, бесконечно воспроизводимых и сочленяемых в разнообразных комбинациях, словно элементы в композициях голландских неопластицистов. Но все это были вариации одних и тех же тем. Новые квартиры отвечали последним гигиеническим стандартам, сдавались со всеми удобствами и готовой отделкой. Чтобы новоселы «не навредили» замыслу архитекторов, привозя с собой морально устаревшую обстановку или загромождая новые квартиры лишними (как с функциональной, так и с эстетической точки зрения) предметами, действовала специальная государственная образовательная программа по дизайну интерьера. Издавалось несколько специализированных журналов («Goed Wonen», «Gipsen catalogues»), проводились занятия в женских клубах, а в самих домах устраивались «образцовые квартиры» — рекомендованные примеры модной домашней обстановки, с тщательно подобранной мебелью, светильниками, текстилем и новинками бытовой техники. Самое парадоксальное, что для новой идеальной жизни отбиралась не только мебель, но и сами люди. Чтобы получить квартиру в этих районах, порой необходимо было пройти через специальный отбор, собеседование с чиновниками из Объединений жильцов, и т.д. Вплоть до того, что в первые корпуса экспериментального микрорайона Байлмер нельзя было въезжать семьям с собаками.

Закономерно, что такой идеализированный, навязываемый «сверху» метод не привел к результатам, о которых мечтали его создатели. Уже в конце 1950-х годов новые районы начали критиковать за чрезмерное единообразие и монотонность. Психологи и социологи указывали на то, что условия жизни в этих кварталах по своему пагубному воздействию на здоровье и психику человека, едва ли не хуже, чем в душных и тесных кварталах старого города, против которых так боролись модернисты. Этот случай — характерный пример превращения модернистской утопии в орудие тоталитарной технократии, о котором в свое время писал Манфредо Тафури, отме-



чая, что изощренная философская программа и революционный пафос модернистов по иронии судьбы сделали их самих орудием капиталистической диктатуры. Модернистская утопия на деле воплотилась в идеологию среднего класса, растворившуюся в практике всеобщего потребления [6, р. 54–55]. Тафури видел истоки этого упадка в самой сути модернизма, главной установкой которого было конструирование будущего посредством глобальной «расчистки» от культуры прошлого.

Безусловно, критика наследия модернизма относилась не только к практике голландских зодчих. Это была общеевропейская тенденция. Необходимость пересмотра принципов, изложенных в Афинской хартии, принятой в 1933 г. Международным конгрессом современной архитектуры (*Congrès internationaux d'architecture moderne* — CIAM), обсуждалась группой молодых единомышленников из Великобритании, Франции, Италии (Элисон и Питер Смитсоны, Джанкарло де Карло, Жорж Кандилис, Альдо ван Эйк, Яап Бакема и др.). В историю «революционеры» вошли как Группа Х. Участники объединения видели главную проблему современной им архитектуры в том, что зодчество как искусство исчезало. Вместо него появлялись функциональные формулы, регламенты и технические характеристики материалов, вытеснявшие человека из обезличенного городского пространства. Идущая от Ле Корбюзье традиция деления города на функциональные зоны казалась Группе Х не просто неудобной для жизни, но противоречащей самой человеческой жизни — многогранной и непредсказуемой. По мнению молодых архитекторов, на смену «*homo economicus*» должен был прийти «*homo ludens*», и архитектура должна была не предопределять поступки, а наоборот: вдохновлять жителей города на участие в спонтанных акциях и действиях, словно актеров в театре. Вдохновение они искали в примитивном искусстве африканских племен, детском творчестве, везде, где, на их взгляд, еще сохранялись естественные взаимоотношения, непосредственное и эмоциональное восприятие жизни.

Особый интерес вызывала детская игра, как образец свободной от стереотипов поведенческой практики, имитирующей социальные взаимоотношения. Архитектор Альдо ван Эйк спроектировал несколько детских площадок в Амстердаме, в которых использовал сочетание архаично монументальных и простых геометрических форм. Функциональное назначение элементов было неопределенным, но зато они создавали условия для любой спонтанной трактовки. Он пытался найти разновидность первобытного визуального языка, дошедшего до нас через столетия, несущего важную смысловую нагрузку и на подсознательном уровне влияющего на человека. Структуралистский категориальный аппарат — понятия синтаксиса, семантики, игры, скрытого уровня дискурса — из уже популярных в кругах европейских интеллектуалов таких сочинений, как «Миф» А. Барта (1957), «Эмпиризм и субъективность» Ж. Делёза (1953) и др., ван Эйк применял в языке архитектуры в статье «История одной мысли» (Форум. 1959. № 7).

Утопический потенциал философии ван Эйка раскрыл его друг, художник Констант Ньивенхёйс в своем знаменитом проекте «Новый Вавилон». Он был одним из создателей художественной группы КОБРА, и членом Ситуационистского Интернационала. Как и Группа Х, ситуационисты рассматривали город как область пересечения разнообразных эмоциональных и игровых зон. Лидер ситуационистов Ги Дебор разработал «технику быстрого перемещения сквозь разнообразные среды» — дрейф, исследование городских кварталов, отвергающее заранее запланированные

маршруты и контакты, опирающееся на случай и подсознательную мотивацию [7, р. 21]. Ньивенхёйс, принимавший активное участие в экспериментах ситуационистов, попытался вообразить город, жизнь которого полностью была бы выстроена по законам дрейфа. Так возник проект Нового Вавилона — бесконечного лабиринта, саморазрастающейся мегаструктуры. В этой бесконечности визионеры 1960-х видели способ преодоления границ существующей культуры, порожденной, в свою очередь, устаревающей замкнутой архитектурой. Жители Нового Вавилона были освобождены от необходимости работать, все необходимое для жизни производилось на автоматических подземных фабриках. Человеку, не привязанному более к месту работы и не скованному никакими социальными обязательствами, оставалось лишь путешествовать, наслаждаться, творить. К. Ньивенхёйс был уверен, что *homines ludentes*, современные номады, научившиеся легко и спонтанно трансформировать и приручать городское пространство, уже существуют. Под ними художник подразумевал участников амстердамской группы Прово (1965), которые несмотря на эпатажность своих действий (перформансы и хеппенинги, попытки вовлечь простых прохожих в коллективные акции), смогли добиться важного результата: переоценки возможностей городского пространства, вовлечения горожан в его новый, игровой контекст.

Новый Вавилон К. Ньивенхёйс погружен в сумрак. Создается ощущение, что город будущего живет в постоянной темноте, и эти черты характерны не только для работ Ньивенхёйса, но и других архитекторов, например, проектов «Maison Tout en Plastiques» (1956) и «Bibliothèque Mobile» (1957) Ионеля Шайна, «Air-Conditioned city/Air Roof and Fire Walls» Ива Кляйна (1961), «Intrapolis» Вальтера Йонаса (1963), «Plug-in city» Питера Кука (1964), «Space city» Экарда Шульце-Филица (1959) [8]. Эти видения прежде всего напоминают о экспрессионистской традиции, в которой образ города часто вырисовывается на фоне полумрачных урбанистических кошмаров. Экспрессионизм, сыгравший в Нидерландах столь важную роль в 1920-е годы, неожиданно и своеобразно вновь появился в бумажных архитектурных проектах 1950–1960-х годов. Для экспрессионистов стремительно разрастающиеся «каменные джунгли» мегалополиса стали важнейшим объектом исследования. Однако город воспринимался художниками не только как источник тяжелого впечатления, они видели в нем и спасение. Каменный город был не просто символом уродства и бесчеловечности, но и храмом общности, созданным самим человеком. Ритм именно этого города объединял людей и побуждал к свершениям. Подобная установка значительно повлияла не только на европейских архитекторов, причисляемых ныне к экспрессионистам (Х. Пельциг, Э. Мендельсон), но и на работы театральных и кинохудожников тех лет (от сценографий к работам Фрица Ланга до театральных экспериментов В. Мейерхольда). Парадоксальным образом эти качества воплотились в проектах К. Ньивенхёйса и его современников.

Образ Нового Вавилона стал собирательным в футуристических прогнозах 1960-х годов. Голландские архитекторы Энрико и Луизы Хартсойкеры придумали «Биополис»: город, расположенный на искусственном острове, террасами спускается к воде. В нем смешано частное и общественное пространство, зоны отдыха и работы, социальные и экономические функции. Соотечественник Хартсойкеров Х. Т. Вайдевельд в 1961 г. начал работать над проектом бульвара — величественный океанский пирс, напоминающий многоэтажный космический корабль, где каждая



Рис. 3. Пирс и бульвар ночью. Проект для города Зандворт Х. Т. Вайдевельд. 1961–1965.

Рисунок. Пастель. 53,0 × 223,0. Из коллекции Нидерландского архитектурного института (инв. № WIJD\_553).

палуба представляет собой зону бесчисленных развлечений, и ничто не напоминает о труде, ссорах или болезнях (рис. 3).

Идею Группы Х и ситуационистов о вовлечении жителей в процесс создания нового урбанистического ландшафта архитекторы использовали в конце 1960-х годов во многих застройках новых жилых районов. Но эти попытки не шли дальше экспериментальных вариантов, принеся лишь разочарование. В Нидерландах в связи с этим наиболее показательна история застройки района Байлмер. Его задумывали как город будущего: просторный, светлый, без гари и копоти, дружелюбный и комфортный. Идея саморазвивающейся мегаструктуры была реализована здесь наиболее последовательно. Кварталы, рассчитанные на 110 000 жителей, по форме напоминали соты. Между жилыми блоками располагались обширные зеленые зоны, чтобы развести потоки пешеходов и транспорта, пешеходные дорожки и автомобильные трассы были запроектированы отдельно. Квартиры в корпусах соединяли длинные коридоры: предполагалось, что это послужит социальной интеграции соседей. Первым жителям Байлмер казался настоящим дворцом: с просторными квартирами, центральным отоплением, отдельными ванными комнатами. Но очень быстро из престижной новостройки Байлмер превратился в настоящее гетто. Длинные не охраняемые коридоры и изолированные пешеходные дороги создавали условия не для дружеского общения соседей, а для все возрастающей криминогенной обстановки. Район был совершенно изолирован от города: не было школ и магазинов, в центр ходило лишь два автобуса. Не оправдал ожиданий расчет на то, что жители комплекса будут самостоятельно организовывать свой совместный досуг в многочисленных общественных зонах.

Разочарование в проектах застройки жилых районов 1950–1960-х годов и невозможность воплотить в реальности антиутопии ситуационистских лабиринтов привели к тому, что популярность архитектурного визионерства в конце 1960-х сошла на нет. Но определяющим фактором здесь оказалось формирование сравнительно целостной концепции постмодернизма, отвергавшего любые виды социальных утопий. В середине 1970-х годов в Нидерландах назрел серьезный конфликт между правительством, которое не оставляло своих попыток превратить город в зону автомобильных трасс и офисных небоскребов, и горожанами, желавшими соразмерной человеку городской архитектуры и инфраструктуры для обычной повседневной жизни. Горожан полностью поддержали архитекторы. Одним из авторов которого был бывший редактор «Форума», архитектор Герман Хертцбергер писал в «Мемо-



рандуме о Целях Городского Центра Гронингена» («Doelstellingen Nota Binnenstad Groningen», 1972): «Люди должны иметь возможность греться на солнце, кормить голубей и слушать шум дождя. Должно быть место для уличного театра, Армии Спасения, ярмарки, рынка, лотка для продажи марок. Центр города призван стимулировать разнообразие и в то же время вдохновлять на созерцание» [5, p. 498]. В меморандуме снова прослеживалась мысль об уподоблении города театральной сцене. В результате волны протестов государство пошло навстречу жителям, и вместо амбициозных урбанистических планов были утверждены проекты реставрации исторических зданий и деликатной реконструкции районов, пострадавших в годы войны. Каждый квартал получал свой неповторимый план восстановления, каждый пустой участок — индивидуальную схему застройки. Вместо крупных торговых центров появлялись частные лавки, небольшие магазины на первых этажах жилых домов. Рядом располагались рестораны, кафе, художественные галереи, сквоты — все, что диктовала логика будничной жизни — спонтанной и не подлежащей четкому планированию. На первый план выступил контекст, окружение. За основу для общего структурного порядка архитекторы принимали ритм и логику уже существующих исторических кварталов. Новые жилые комплексы «вживлялись» в ткань города и становились ее естественным продолжением. Форма подчинялась не функции, но внутренним законам городского ландшафта, памяти места, логике будничной жизни. Так были перестроены районы Ниумаркт, Йордан в Амстердаме и многие другие (рис. 4).

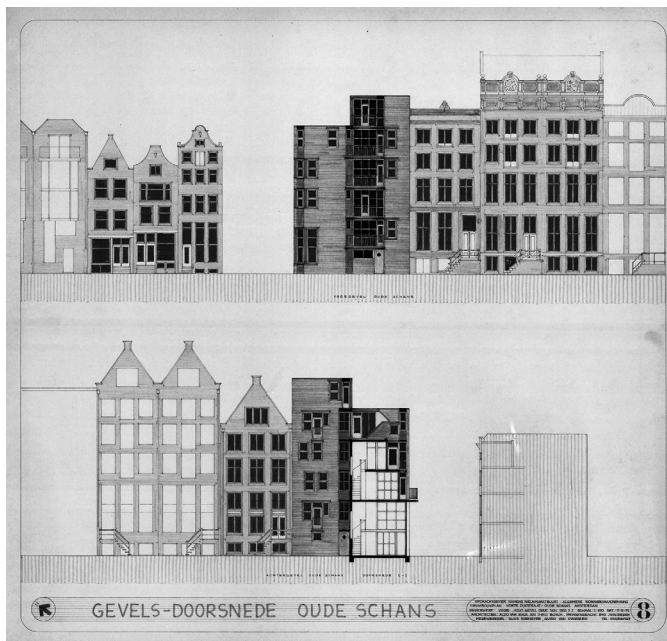


Рис. 4. Жилые дома в районе Ниумаркт, Амстердам. Т. Бош, А. ван Эйк. 1975.

Рисунок. Карандаш. Фломастер. 60,0×63,0. Из коллекции Нидерландского архитектурного института (инв. № BOSC 80-82).

Утопия, призванная после войны на службу государству, пытавшемуся в короткие сроки выстроить общество всеобщего благополучия, была отвергнута на всех уровнях — от государства и чиновников до архитекторов и горожан. И главным выводом, к которому подошла архитектура Нидерландов в 70-е годы, было то, что идеальной архитектуры или совершенного мегаполиса не существует. Есть только организм города, развивающийся по своим законам. И любое решение о том, как организовать в нем жизнь, становится успешным лишь в том случае, если появляется результат вдумчивого диалога его жителей.

#### Литература и источники

1. *Иконников А. В.* Утопическое мышление и архитектура. Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. М.: Архитектура-С, 2004. 400 с.
2. *Taut B.* Modern architecture. London: The Studio, 1929. 212 p.
3. *Simmel G.* The Metropolis and Mental Life // The Sociology of Georg Simmel / ed. by K. H. Wolff. Glencoe (Ill.): Free Press, 1950. P. 185–206.
4. *Фрисби Д.* Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм // ЛОГОС: журнал по философии и прагматике культуры. 2002. № 3–4. С. 252–284.
5. *Wagenaar C.* Town Planning in the Netherlands since 1800. Rotterdam: 010 Publishers, 2011. 384 p.
6. *Tafuri M.* Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1979. 196 p.
7. *Debord G.* Théorie de la dérive // Internationale Situationniste. Paris, 1958. № 2. December. P. 19–23.
8. *Busbea L.* Topologies. The Urban Utopia in France, 1960–1970. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2007. 229 p.

Статья поступила в редакцию 10 апреля 2013 г.