

## УТОПИЯ В ЭВОЛЮЦИИ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ. Часть I. “КРИЗИС ИДЕАЛЬНОГО”

УДК: 72.021

ББК: 85.110

Идентификационный номер Информрегистра: 0421100020\0052

**Капустин Петр Владимирович**



кандидат архитектуры, доцент,  
зав. кафедрой архитектурного проектирования и градостроительства,  
«Воронежский государственный архитектурно-строительный университет»,  
г. Воронеж, Россия

### Аннотация

*Утопия рассмотрена как своеобразная техника мышления, как способ полагающего воображения, возникший в определённых исторических условиях. В этом качестве утопия демонстрирует новый и очень специфический механизм объективации, связанный с её отношением к идеалу. Утопия далека от представления о непосредственной реализации идеала, но идеалы теперь могут управляемо порождаться, чего не было в предшествующих способах мышления и действия. Утопия становится выходом из культурной ситуации “кризиса идеального”, но не этот выход принимает для себя архитектура.*

### Ключевые слова

*идеал, идеальное, кризис идеального, Просвещение, утопическое мышление, утопия в архитектуре, архитектурное мышление*

Разочарования в Идеальном – один из вечных сюжетов земной истории человечества. Вера в идеалы, энтузиазм подвижничества, некогда на всплеске пассионарности выступавшие очевидными и едва ли не единственными основаниями творческой деятельности, закономерно иссекают; идеалы обнаруживают свою исконную иномирность и равнодушие к задачам повседневности, начинают опознаваться в качестве недостижимых, “нереализуемых”, объявляются содержательно неадекватными и технически неудобными, громоздкими. Начинается демонтаж идеального. Последний никогда не бывает полным, идеальное каждый раз сохраняет за собою место – по крайней мере, место в структуре процессов мышления и воображения, даже если оно оказывается вытеснено из системы культурных ориентиров и социальной жизни. И всегда остаются возможности рецидива, возможность новой волны всплеска интереса, доверия к идеальному – в тех или иных формах, под различными одеяниями и именами.

Воплощение идеального, кроме прочего, – классический сюжет эсхатологии. “Конец, или совершение, есть оглашение совершенных вещей” – эти слова Оригена непосредственно указывают как на запредельную реальность, таящуюся за любыми устремлениями к идеальному, так и невозможность повседневного успеха таких устремлений. Не достижение совершенства, но оглашение чего-либо в качестве совершенного – есть конец. Когда мышление упирается в чувственное восприятие идеального как данности, ему уже ничего не остаётся: наступает завершение мира, замыкание контура, требующее разотождествления с недавним идеалом, открытия новых земель вдаль, а также рефлексии самого способа полагания целей или ориентиров.

Для архитектурного самосознания описываемые настроения довольно точно могут быть модулированы событиями Позднего Возрождения – эпохи наиболее мощной и драматичной ломки идеалистических представлений о мире, обществе, человеке. Последующие подъёмы и спады доверия к идеальному, в т.ч. крах модернистских устремлений или провал надежд на тотальное проектирование в конце XX века – в какой-то мере лишь отголоски этих событий.

В работе “Отречение от идеальной гармонии” А.В. Иконников раскрыл как особенности интеллектуальной атмосферы эпохи, так и её неминуемые следствия: “Время разложения ренессансной культуры, как справедливо отметил Л.М. Баткин, стало и временем происхождения социальной утопии.

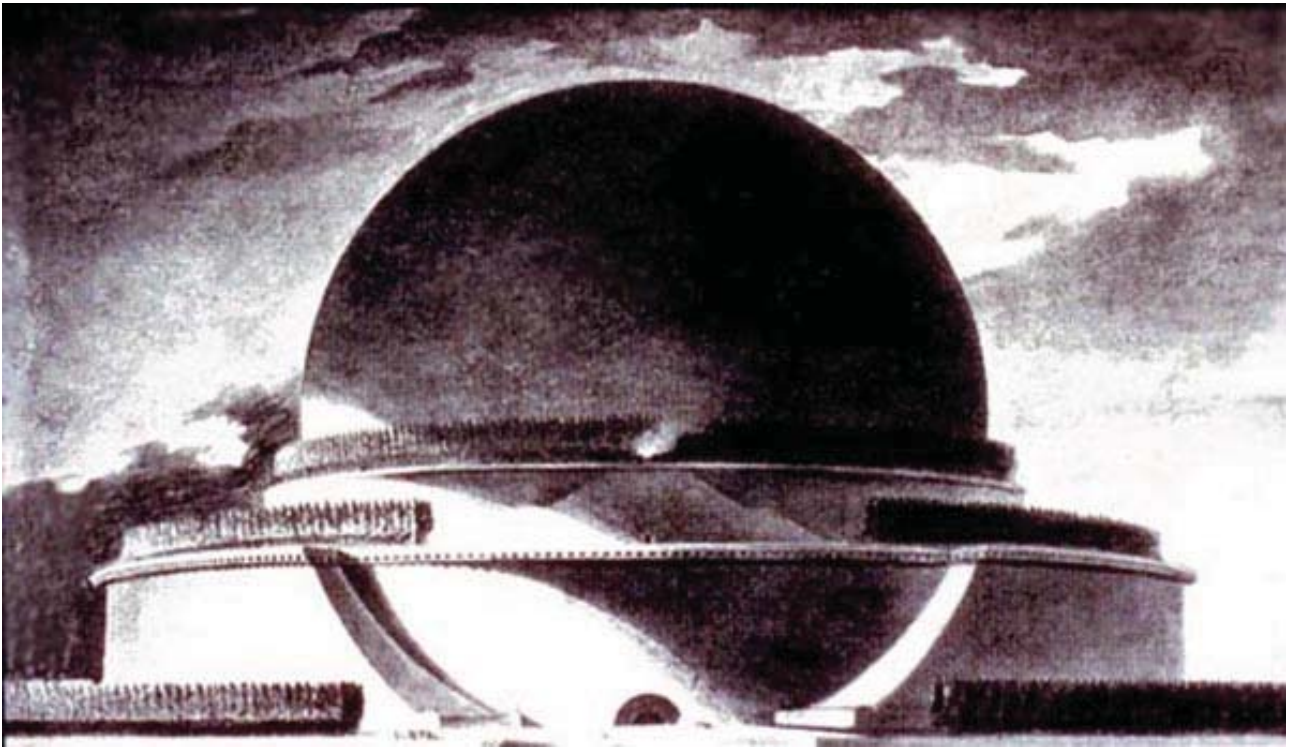


Рис.1. Э.-Л. Булле. Проект кенотафа И. Ньютона. 1784. Источник: <http://artclassic.edu.ru>

Ренессансная мифология реальности социальную утопию исключала. Идеальный город мыслился как реальность, освобождённая от беспорядочности эмпирии и приведенная в соответствие со своей идеальной природой. Оставаясь на бумаге, он, тем не менее, мыслился как фиксация практической цели. "Идеальный город", – цитирует А.В. Иконников Л.М. Баткина, – "всего лишь один из многочисленных мотивов гуманистического мифа о человеке. Когда же ход истории обнаружил, что из самостоятельности индивида, из его внутренних возможностей и доблести нельзя построить счастливое существование, тогда – к середине XVI в. – ренессансный миф начал превращаться в утопию" [1, с. 117].

Из многообразия связанных с утопией вопросов мы будем делать акцент лишь на её связи с идеальным и на её собственные возможности в организации пространства воображаемого, а также на технику продвижения возникшего в этом пространстве замысла, – то есть на проектные качества. Мы всё же вслед за К.Р. Поппером и отечественной (лосевской) философской традицией [2] относим истоки происхождения утопического мышления к платоновским социально-политическим проектам (прежде всего – диалогам "Политик", "Государство", "Законы") – уже отсюда начинается линия, названная Поппером "социально-утопической инженерией" [3]. Но оппонирование идеальному как недавнему кумиру социально-культурной жизни, начавшееся разворачиваться с Позднего Возрождения, действительно составляет решающую главу в истории формирования утопической проектности.

Утопия, в отличие от идеального, не претендует на непротиворечивость, полноту и целостность, в ней может и не быть гармонии – уравновешенной "музыки сфер", она может "...нести печать разочарования в мире и человеке", – пишет А.В. Иконников, указывая на первые послеренессанские утопии – от сочинения Антона Франческо Дони "Миры небесные, земные и адские" (1553 г.) до "Города Солнца" Томмазо Кампанеллы (1602 г.) [1, с. 117]. Утопия противостоит Идеалу не только как жанр, не только "стилистически" и даже не только способом и "местом" существования (идеальное существует в мире эмпирий, в эйдетическом рае; утопия же, по определению, – "нигде", лишена места, но... лишена она его здесь и теперь, – на просторах географии или истории её отыскать, предполагается, всё же можно, причём просторы эти – земные). Главное новшество, обретенное утопией на обломках идеального, – появление осязаемого зазора между представлением и его реализацией, а также всемерное культивирование этого зазора. Можно сказать: все усилия утопической мысли отныне будут направлены вовсе не на интенцию осуществления, не на какую-либо определённую и внятную цель, расположенную в мире актуального пространства и времени, но также и не на детализацию своего собственного внутреннего устройства, не на его совершенствование, снятие противоречий, не на некое наивное "изживание собственного утопизма" или т.п. Все усилия утопической мысли сосредоточатся

на этом зазоре, на его удержании, на сохранении различия и напряженного диалога – взаимного всматривания миров друг в друга. Не цель, поставленная одному миру из другого (как в случае Идеала), но щель между мирами.

Разумеется, устремления утопизма не сводятся к тому, чтобы не допустить реализации (или, во всяком случае, преждевременной реализации) и во что бы то ни стало поддерживать контраст. Не контраст, но различие, повторим мы, – плодотворное нетождество, создающее некую "разность потенциалов". Идеал стремился к тождественному воплощению – в этом его несовершенство, как несовершенны всякие "сильные" проектно-идеологические, – и в этом, если играть словами, его "утопичность". Утопия же не обязательна к воплощению, "слаба"; она задаёт разнесение идеи (замысла) с актуальной ситуацией во времени и в пространстве, но и сама задана, конституирована этим разнесением. Утопия самополагается, и уже в этом есть момент её достаточного осуществления в рефлексивном пространстве культурных коммуникаций. Это свойство утопии станет вновь осознанно и обыграно в проектной культуре конца XX века, см., например, концептуализацию таких её форм как "бумажная архитектура", экспериментальные проекты и новые метафоры, способные организовать мышление и деятельность [4 - 6]. А.Г. Раппапорт – один из крайне немногих мыслителей современной проектной культуры, чувствующий неисчерпанные ещё ресурсы утопии и не смущающийся её дурной репутацией – во многом, заметим, надуманной. Замысел не навязывается, нигде не утверждается, что это, собственно, замысел, тем более – предназначенный для эмпирического места и конкретного момента истории. Более того, безошибочно опознаваемая "литературность" утопий в романтическом и галантном мире Европы XVII-XVIII столетий, умеющем со вкусом обыграть заявленную "нигдежность", никогда и не отождествлялась с каким-либо предписанием или целевым планом. Утопии, в этом смысле, располагались в поле "изящных антиномий" своей эпохи, провоцируя доверчивость читателей: "...У романов, кроме достоинств, есть недостатки... Как медицина учит, в частности, ядам, как метафизика неуместными мудрствованиями подрывает догмы религий, как этика понуждает к щедротам (что не для всех полезно), астрология попустительствует суеверию, оптика строит обманы, музыка воспламеняет страсти, землемерие поощряет несправедливый захват, математика питает скупость – так и Искусство Романов, предостерегая нас о том, что будут предложены вымыслы, открывает дверь Дворца Абсурдностей, и стоит необдуманно перешагнуть порог этой двери, как дверь захлопывается за плечами у нас" – Умберто Эко, "Остров накануне" (пер. Е. Костюкович) [7, с. 353].

Но проектами утопии всё же были – особым видом проектов, формирующим собственный стиль объективации, связанный с идеалистическим стилем, но и заметно отличный от него. Утопии, демонстрируя "Замысловатые Картины", манили к неведомому и возможному, и этот соблазн для эпохи Великих географических открытий и серьёзных социальных, культурных сдвигов был более чем достаточным основанием для поддержания постоянного интереса к ним.

Пространство мысли о возможном или должном, организованное при помощи утопических текстов или представлений, таким образом, заметно иное, нежели линейное пространство проведения идеала в жизнь. Новое, что здесь приобретает зарождающаяся проектная мысль, – это игра с отсрочиванием реализации, позволяющая вырабатывать серию промежуточных, переходных, альтернативных и иных ходов, расположенных как бы между реальностью и утопией. Остранённость (в смысле В.Б. Шкловского – и странность, и отдалённость) утопии, нередкая ирония, а то и сатира в её дискурсе, откровенная, подчёркнутая фантазийность сюжета – всё оказалось вовлечено в ту сложную, полиморфную стратегию диверсификации Единого-Абсолютного-Идеального, которую вело мышление, прибегающее к утопии на протяжении XVII – XIX веков от Т. Кампанеллы до Ш. Фурье.

В техническом смысле – для формирования собственно проектного мышления – утопией сделан крупный шаг. Но шаг это произведён вдалеке от архитектуры и других "продуктно-ориентированных" практик. Он был сделан в области размышлений о возможном лучшем социальном и политическом устройстве, то есть в области критического социально-политического мышления, и успех его развивался дальше в сфере "чистого" философского мышления. Утопия как жанр также продолжала своё существование (как бы "пунктирно", в виде своеобразной традиции), формально, стилистически влияя на литературу романа (Сирано де Бержерак, Джонатан Свифт и др.), на интерес к руинам, рустике и мифологическим сюжетам в живописи (Н. Пуссен, К. Лоррен, Г. Робер и др.), в музыке и театре (Х.В. Глюк), то есть влияя на культуру в целом – и лишь в этом смысле, опосредованно – на архитектуру. Но если в искусстве внешний, поверхностный, "утопизм" постепенно выродился в

---

сентиментализм (как мифология – в аллегорию), то в архитектуре он ушёл глубоко "под кожу" – в кровь и плоть профессиональных средств представления и выражения.

Архитектура в Новое время становится, видимо, своеобразным психологическим, экзистенциальным компенсатором всё ускоряющихся перемен, происходящих в жизни человека и общества. Архитектура относительно консервативна (а классицизм и академизм – средоточие архитектурной практики эпохи утопий и революций – консервативны *par excellence*). Представляет интерес обнаружение неких достаточно сложных размышлений о разведении планов идеального, возможного, доступного, о взаимной игре реально создаваемого и лишь манифестируемого, изображаемого в рефлексивных текстах мастеров этого периода. Такой поиск целенаправленно начат в НИИТИАГ, посвятившем этому и близким вопросам на материале истории архитектуры России серию интересных изданий, в т.ч. [8]. Вероятно, наиболее близкая нашей теме рефлексия принадлежит К.Н. Леду, написавшему в своём трактате знаменательные слова, невозможные в средневековой традиции и даже в молодой ренессансной культуре: "Архитектор владеет всеми способами обольщения; он единственный может заставить их расцвести" [9, с. 144.].

Наверное, не было бы большим допущением интерпретировать такие размышления как отголоски влияния утопии на стиль проектирования, на характер организации проектирующей мысли, в отличие – отметим это особо – от стиля и морфологии самой архитектуры, где проявлением вкуса, воспитанного утопией, можно счесть любовь к иллюзорным построениям, многоплановость, повествовательность, театрализацию архитектуры и т.п. черты, наиболее ярко проявившиеся в барокко. Подобные находки, как и сами исследования, ставящие такие задачи, могли бы внести неоценимый вклад в выяснение связи линий "праистории" и "предыстории" архитектурного проектирования, могли бы показать эволюцию проектного мышления в конкретике фактов наиболее спорного и противоречивого её периода. Предыстория архитектурного проектирования – история ремесленной и жреческой архитектуры, то есть того материала, который воспримет новую форму – проектную; а праистория – собственно история проектного метода, развертывающаяся отнюдь не на материале архитектуры, но, прежде всего, – на материале социально-утопического мышления. Только соединившись, эти линии порождают архитектурное проектирование, начинают его собственную историю. Но состояние вопроса на данный момент таково, что ведущими фигурами организации архитектурного мышления мы можем признать вовсе не те, которые в той или иной степени могли бы быть возведены к утопической объективации. Не к утопизму, заметим ещё раз, ставшему неким привычным оценочным термином, которым обычно помечают далёкие от прагматизма, по каким-либо причинам невыполнимые идеи (под него попадают самые разные артефакты, продукты самых различных стилей мысли: и работы архитекторов Великой французской революции, включая программу "говорящей архитектуры", и "бумажная архитектура" Дж. Б. Пиранези, П. Гонзаго и др., и многочисленные проекты "идеальных городов", и даже такие частично реализованные начинания, как московские проекты Екатерины II и Баженова и многое, многое другое).

"Эти замыслы заслуживают названия утопических, – пишет Д.О. Швидковский, – хотя бы потому, что их невозможно было исполнить. В своём стремлении утвердить в зримом облике огромного города "торжество Минервы" Екатерина Великая не слишком считалась с реальностью. У неё были два главных врага в этом её начинании: государственный бюджет, с одной стороны, и жители города, с другой" [10, с. 104].

Именно к тому шагу организации мышления, той технике, той схеме, которую утопия могла бы внести в "кухню" архитектурной работы. Мы отдаём себе отчёт в сложности предмета, о котором идёт речь. Отделить методологические вопросы от богатой и выразительной фактуры архитектурной истории – крайне непростая задача. Но фактура, увы, чаще застит глаза, чем позволяет увидеть искомое. Вероятно, поэтому и следы технического шага утопии в архитектурном мышлении Нового времени не проявлены ещё сегодня с требуемой ясностью – в отличие от обнаружения мотивов "мечтаний о несбыточном", которые в избытке проявляются до сих пор под рубрикой утопии.

Не утопическая объективация, – "закавыченная" и остранённая, развёртывающаяся в виде, скорее, системы отражений, зеркал, нежели в форме предписаний, предлагающая насыщенный план содержания в качестве предмета интерпретации и самоопределения, провоцирующая движение содержания в свою сторону, а не внедрение формы от себя – вовне. Вот пример развитого предъявления описываемой схемы, за которым стоит напряжённый и долгий опыт рефлексивного осмысления неудовлетворительности непосредственных суждений и прямых обращений к Абсолюту, то есть опыт, как мы видели, впервые

полученный утопическим мышлением как рефлексией идеализаций и развивавшийся в различных дисциплинах философии: "Под эстетической... идеей я понимаю то представление воображения, которое даёт возможность много думать, но так, что никакая определённая мысль, то есть никакое понятие, не может быть адекватной ему, и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным", – И. Кант [11]. Много думать и оставаться далёким от отождествления содержания мышления с языковыми конструктами – как это далеко от повседневного профессионально-прагматического архитектурного сознания и как это органично проектному мышлению!

Не эта объективация правила бал в ранних профессиональных институтах архитектуры Нового времени. Центральное место в них занимал, как известно, новый "канон" (более или менее строгий), основанный на ордерной типологии зданий и сооружений, работа по образцам, увражам.

Здесь необходимо отметить, что увраж – особая разновидность фиксационного чертежа, в которой чётко разделён денотат и референт: изображённое на чертеже не совпадает с изображённым чертежом (то есть посредством его)! Увраж включён в такие контексты использования, в которых возрождается функция образца, но в "смягчённых" формах, что прямо противоположно логике работы с прототипами. Если прототип был "мягким" по своей морфологии, в своей семе, но контекст деятельностного и социального его воспроизведения был строго определён, то увраж, напротив, являясь жёстким и точным по семиотической морфологии, попадает в относительно свободную среду интерпретаций при пользовании им. Перед нами своеобразная метафора всех вообще метаморфоз архитектурной деятельности и мышления, связанных с развёртыванием проектирования в его нововременных вариациях: идёт "овнешнение" смысла при одновременной "интерьеризации" нормы, причём норма приобретает черты репрезентативной точности, а смыслы неудержимо рассеиваются по разнообразию деятельностных и коммуникативных ситуаций. Это может показаться неожиданным, но в увраже (как он использовался в XVIII – XIX вв.) можно уже видеть и процессы размывания зоны ответственности архитектурной деятельности, и процессы утраты архитектурой социально-коммуникативных функций.

Обольщение, манифестируемое Леду, это, всё же, эффект воздействия архитектуры, но не интуиция отношений с миром, таящаяся в проектном мышлении. При этом в инструментарий архитектора прочно вошли ортогональные проекции, перспективы, макеты. Неся в себе зёрна идеальной объективации, они "научились" не вступать в противоречие с миром избранных профессиональных образцов, что было нетрудно, поскольку последние несли на себе ясно ощутимый и сегодня ответ великих Прототипов, дальний ответ идеального. О профессионализации архитектурной деятельности в этот период можно говорить, разумеется, лишь с долей условности, имея в виду возникновение академий и начало выработки теоретического и методического знания.

Вглядываясь в такие великолепные графические листы проектов XVIII столетия как фасад и разрез кенотафа Ньютона работы Э.-Л. Булле, можно наглядно, чувственно наблюдать, как новый объект (новая единица профессиональной типологии) входит в схему идеалистической объективации – со всей её прямолинейной серьёзностью и нешуточной онтологичностью. В ней, в этой схеме, он и становится собственно типом, приобретает черты всеобщности и мощь символа. Пример уникален, но не единичен, и он представляется, ярко иллюстрирует общее для архитектуры Нового времени



Рис.2. Т. Мор. Остров Утопия. Иллюстрация к трактату "Утопия", 1516 г.

Источник: <http://fraufrizti.wordpress.com>

стремление "дать здание" как весомый и значимый факт, как не подвергаемый сомнению и завершённый в себе совершенный объект, как лейбницеву монаду.

Пресловутая "объектность" архитектуры зарождается именно в Новое время, она не характерна ни для Средневековья, ни для Ренессанса, где ведущей была т.н. "строительная программа", многократно менявшаяся за долгую строительную историю каждого достаточно крупного здания, см. [12].

И именно этот лист Булле считается сегодня одним из классических образцов архитектурной утопии. В какой мере здесь можно говорить об утопичности, где она присутствует? Только в духе мышления, его патерналистском самолюбовании, а также в образе тотальной и централизованной власти, способной воздвигать такие монументы и добиваться их общественного признания. Собственно, чертёж Булле – не столько изображение здания, которое требуется построить, сколько проект общественного энтузиазма, которое это здание должно вызывать – в средствах графики, в компоновке проекций, остранинном антураже, как и в самой архитектуре, это выражено предельно ясно. Но сказанное нами выше о технике мышления в образах утопии оставлено здесь за бортом – за ненадобностью, за "слабостью", не находящей ещё себе в профессии адекватных рефлексивных опор. Напротив, сила духа и разума, торжество которой в концепте естественной науки вытесняет постренессансный пессимизм, позволяют питать новые надежды, заставляют выдвигать новые идеалы, символическим, хотя и мрачноватым апофеозом которых и является кенотаф Ньютона. Драматизм сознания, как и драматизм архитектурной формы – тоже, конечно, наследие событий "краха идеального" – символического "обрушения небес" или "расколдовывания мира" (М. Вебер), продуктом которого стала и естественная наука, и предметные формы знания. Но ни метафизика, ни идеализм, ни техника идеализации, ни приёмы идеальной объективации с этим крушением не исчезают.

Итак, утопия в архитектуре Нового времени присутствует, скорее, в виде некоего художественного приёма и, иногда, сюжета, но не в качестве той достаточно рафинированной и изысканной техники мышления о возможном, желаемом или должном, которой утопия в это же время становится в социально-политической мысли и философии. В утопии сохраняются связи с идеализацией. Более того – непрерывно порождаются новые идеалы. И именно порождение идеалов, а не принятие их по традиции и канону, отличает зарождающийся тип проектного мышления от предшественников.

Идеализация вовсе не отменяется утопией как прием мышления, отвергается лишь прямолинейно-догматический стиль, провоцируемый миражом достижимого Идеала. Именно отказ от этого миража и связанного с ним стиля мышления и выражения отличает "социально-утопическую инженерию" (как и философию в целом) Нового времени от архитектуры: в конфигурации архитектурного проектирования, которая складывается в Новое время, напротив, доминирует репрезентативность, излюбленные персонажи которой – совершенные и завершённые, целостные и полные, выразительно решённые и решительно изображённые образчики воплощённого миропорядка и симметрии, за счёт своей причастности к вечному *order'у* обретающие независимость от времени и места.

А симметричное родственно идеальному уже тем, что всё идеальное и совершенное издревле мыслилось целостным, самодостаточным и "внесредовым" – надмирным, а потому и симметричным, ведь любые компромиссы нарушают симметрию. Так, в кристаллографии полная симметрия – признак отсутствия средовых воздействий, то есть знак автономного бытия гармонии, ничем не нарушенной, а по утраченным осям или плоскостям симметрии восстанавливают средовую "историю" конкретного кристалла. Сакрализация симметрии была неизбежна, в т.ч., разумеется, и в архитектурной традиции [13].

*(Продолжение в следующем номере)*

## **Библиография**

1. Иконников А.В. Отречение от идеальной гармонии / А.В. Иконников // Вопросы теории архитектуры. Образ мира в архитектуре: сб. научн. тр. под ред. И.А. Азизян. – М.: НИИТАГ, 1995. – С. 98 – 124.
2. Тахо-Годи А.А. Миф у Платона как действительное и воображаемое / А.А. Тахо-Годи // Платон и его эпоха. – М.: Наука, 1979. – С. 58-82.
3. Поппер К.Р. Открытое общество и его враги. Т.1: Чары Платона / К.Р. Поппер. – М.: Феникс, 1992. – 448 с.
4. Раппапорт А.Г. Бумажная архитектура: пост-скриптуми [Электронный ресурс] / А.Г. Раппапорт. – Режим доступа: <http://www.circle.ru/kentavr/TEXTS/999AR2.ZIP>
5. Раппапорт А.Г. Границы проектирования / А.Г. Раппапорт // Вопросы методологии. – 1991. – № 1. –

Режим доступа: <http://www.circle.ru/archive/vm/v911rpp.zip>

6. Раппапорт А.Г. Вещи и слова (против заговора молчания) [Электронный ресурс] / А.Г. Раппапорт. – Режим доступа: [http://sos.archi.ru/lib/e\\_publication\\_for\\_print.html?id=1850569409](http://sos.archi.ru/lib/e_publication_for_print.html?id=1850569409)

7. Эко У. Остров накануне / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 496 с.

8. Архитектура в истории русской культуры. Вып. 3. Желанное и действительное. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 328 с.

9. Леду К.-Н. Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству / К.-Н. Леду; общ. ред. А.А. Барабанова. в 2-х т. Т. 1. – Екатеринбург, Архитектон – Канон, 2003. – 592 с.

10. Швидковский Д.О. "Московская утопия" Екатерины Великой. Победённая Минерва / Д.О. Швидковский // Архитектура в истории русской культуры. – Вып. 4. Власть и творчество; отв. ред. И.А. Бондаренко. – М.: Эра, 1999. – С. 104

11. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант // Сочинения в 6-ти томах. – Т.5 – М.: Мысль, 1966. – С. 330.

12. Ревзина Ю.Е. Инструментарий проекта: от Альберти до Скамоцци / Ю.Е. Ревзина. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – 159 с.

13. Смолина Н.И. Традиции симметрии в архитектуре / Н.И. Смолина. – М.: Стройиздат, 1990. – 344 с.

Статья поступила в редакцию 08.11.2011

## THEORY OF ARCHITECTURE

### UTOPIA IN THE EVOLUTION OF ARCHITECTURAL DESIGN. "THE CRISIS OF THE IDEAL". Part I

Kapustin Pyotr V.

Associate Professor, Head, Chair of Architectural Design and Urban Planning,  
Voronezh State University of Architecture and Civil Engineering,  
Voronezh, Russia

#### Abstract

*Disappointment in the Ideal is one of the eternal plots in human history. The belief in ideals is waning, and the dismantling of the ideal has begun. In architectural consciousness, such events are associated with the Late Renaissance, an epoch of the hardest and most dramatic reconsideration of idealistic views of the world, society, and the individual.*

*The Utopian style of thinking is gaining its full power. Of all the variety of issues relating to utopia, the article reviews only its associations with the ideal and its own capabilities to organize the space of the imagined as well as methods of promoting the conception that has arisen in this space, i.e. the projectable qualities.*

*The space of thought of what is possible or what is due organised by means of utopian texts or views is markedly different from the linear space in which to give life to the ideal. The novel thing that the emerging design thought acquires here is a game with delayed realisation enabling one to devise a series of intermediate, transitional, alternative and other ploys located somewhere between reality and utopia.*

*Technically, with regard to the formation of design thinking proper, utopia made a major step forward in the Late Renaissance and during the New Age. But that step was made a long way away from architecture and other "product oriented" practices. It was made in the domain of reflections about the best possible social and political system, i.e. in the area of critical socio-political thinking that successfully progressed on into the sphere of "pure" philosophical thinking.*

*As for leading personalities in terms of contribution to the emergence of architectural thinking, they are not the ones who could be traced to this or that extent to utopian objectivisation. Utopia is present in New Age architecture as a certain artistic technique and, sometimes, a plot rather than the fairly refined and sophisticated way of thinking about the possible, the desirable or the due that utopia came to be at that time in socio-political thought and philosophy.*

#### Key words:

*the ideal, crisis of the ideal, Enlightenment, utopian thinking, utopia in architecture, architectural thinking*