

УДК 78.041/.049

ББК 85.318

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-542-563

Сыч Ольга Николаевна

Магистр искусствоведения, независимый исследователь,

Санкт-Петербург

ORCID ID: 0000-0002-5470-8077

lyalyasova@mail.ru

Ключевые слова: шум, авангард, материальность, пространство, городская среда, анархитектура.**Сыч Ольга Николаевна**

Архитектурные и антиархитек- турные мотивы в творчестве Einstürzende Neubauten

Einstürzende Neubauten («Разрушающиеся новостройки») — возможно, самое архитектурное наименование в истории рок-музыки. Одним из лейтмотивов творчества группы является архитектурный объект как символ ограничений и закономерное желание человека освободиться от его рамок. Представленное исследование фокусируется на развитии этой концепции в произведениях Einstürzende Neubauten: в образах архитектуры в лирике Бликсы Баргельда, в преломлении музыкантами идеи «анархитектуры» Гордона Матта-Кларка, а также в самой специфике музыкальной формы.

Sych Olga N.

Master of Art Studies, Independent Researcher, Saint Petersburg

ORCID ID: 0000-0002-5470-8077

lyalyasova@mail.ru

Keywords: noise, avant-garde, materiality, space, urbanism, anarchitecture.**Sych Olga N.**

Architectural and Anti-Architectural Motives in the Work of Einstürzende Neubauten

Einstürzende Neubauten (“Collapsing New Buildings”) is perhaps the most architectural name in the history of rock music. Moreover, architectural object as a symbol of restrictions and natural desire of liberation from their bounds can be distinguished as some of the keynotes of the band’s works. The presented research focuses on the development of this concept in the artistic heritage of Einstürzende Neubauten: from the images of architecture in Blixa Bargeld’s lyrics to the musicians’ interpretation of Gordon Matta-Clark’s “anarchitecture” ideas, as well as to the very specific of the musical form.

Название ведущей группы немецкого движения начала 1980-х годов «Гениальные дилетанты»⁽¹⁾, Einstürzende Neubauten («Разрушающиеся новостройки»), — одно из самых архитектурных наименований в истории рок-музыки, не считая британцев Bauhaus и сибиряков «Промышленная архитектура». Однако если «архитектурность» последних ограничилась только этим, то Einstürzende Neubauten (*далее иногда будет употребляться аббревиатура EN, — прим. ред.*) в обозначенном аспекте оказались наиболее последовательными. «Новостройки» даже обрели определенное признание в архитектурной среде. Так, 24 октября 2020 года лидер группы и автор текстов ее песен Бликса Баргельд был приглашен в эфир Radio Arcada, развернувшего масштабную дискуссию на фоне Тбилисской архитектурной биеннале. Некоторые практики признаются, что пришли в профессию архитектора именно благодаря музыке EN. В самом деле, в творчестве группы в том или ином виде часто фигурируют образы архитектуры — как отвлеченные мотивы, так и конкретные объекты. Специфика же выбранной музыкальной формы несет на себе печать особой материальности. Данное исследование является первой попыткой выявления и систематизации «архитектурной» стороны творчества титанов шумового авангарда.

EN прямо указывают на то, что найденная группой музыкальная форма являлась порождением их социального положения и окружающей среды. Разрушенный войной, временем и вместе с тем интенсивно строящийся Западный Берлин был весьма неоднороден и своеобразен. «В 1960–1970-е годы в городе повсюду были заметны отпечатки истории, руины, следы снарядов на стенах... Кроме того, — говорит Бликса, — я вырос, наблюдая постоянные стройки. В Западном Берлине в то время было так: хочешь разбогатеть — строй!»⁽²⁾ В определенные моменты город даже становился полем битвы за жилье: достаточно вспомнить такое явление, как сквоттинг, принудительные выселения и последовавшие за этим акции протеста.

(1) «Geniale Dilletanten» — фестиваль, состоявшийся в Западном Берлине в 1981 году. Название впоследствии закрепилось за немецким андеграундом 1980-х годов, в частности за группами — участниками фестиваля.

(2) Radio ARCADA #8: Blixa Bargeld "Architecture as Instrument" // Common Waves. 2020. 5 Nov. URL: <https://www.common-waves.com/2020/11/05/radio-arcada-8-blixa-bargeld-architecture-as-instrument/> (дата обращения 17.11.2020). Далее обращение к этому ресурсу дается в тексте следующим образом: [Radio ARCADA].

С протестом зачастую связывают и само название группы — «Разрушающиеся новостройки». Однако, как поясняет Баргельд, никакого призыва к деструкции в этом изначально не было. В Германии все здания, возведенные после Второй мировой войны, называются «Neubauten» (то есть «новые здания»). И их качество оставляет желать лучшего, поскольку они разваливаются гораздо чаще старых построек («Altbauten») [11]. Внимание Бликсы к проблемам архитектуры своими корнями также уходит в его детство. Отец Баргельда был плотником и строителем и иногда брал на стройки сына. В особенно жаркие дни они поливали бетон, чтобы на его поверхности не образовывались трещины [Radio ARCADA]. Безусловно, это был прежде всего вопрос прочности новых зданий. Вместе с тем трещины и возраст не слишком способствуют и улучшению имиджа модернистских зданий, как это происходит в случае построек других стилей, приобретающих со временем романтический налет старины, но, напротив, рассматриваются как черты упадка [7, с. 10]. То есть разрушение подобных сооружений априори воспринимается достаточно остро. Таким образом, «Разрушающиеся новостройки» — это официальный архитектурный термин и непосредственные впечатления от Западного Берлина.

Ранние EN явно увлечены примитивом, в частности эфиопской народной музыкой с ее полиритмией [18]. Африканская музыка могла себе позволить эту вариативность, поскольку исполнялась на открытом воздухе и, соответственно, была свободна от многих ограничений [3, с. 29]. EN, очевидно, решили поэкспериментировать с тем, как подобная формула может звучать в их условиях, где как минимум нужно учитывать реверберацию. В поисках «идеальной» акустики они начинают организовывать «экспедиции» в индустриальные ландшафты, выискивая самые невообразимые и забытые места⁽³⁾. Так, на предмет звуковых эффектов были опробованы пространства под мостами автобанов, водонапорная башня, представлявшая собой металлическую комнату в форме шара [18], и прочие уголки бетонных джунглей. Игра в максимально замкнутых пространствах также при-

(3) См.: B-Movie: Шум и ярость в Западном Берлине 1979–1989 (B-Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979–1989), реж. Йорг А. Хопп, Хейко Ланж, Клаус Маек, 2015. Далее: [B-Movie].

обрела вид кинестетических экспериментов, которые продолжатся и в дальнейшем.

В одной такой каморке внутри опоры автодорожной эстакады группа обустроила свою первую «студию», где в 1980 году был записан сингл Für Den Untergang («Во имя крушения»). В качестве музыкальных инструментов были использованы строительные материалы, старая стиральная машина и прочий металлолом, — одним словом, впечатляющий набор всевозможных артефактов берлинских свалок. Инструментом выступила и сама архитектура. Во-первых, свой посильный вклад в звучание внесли проезжающие над «студией» авто⁽⁴⁾. Во-вторых, барабанные партии приняли на себя стены [18]. Композиция полностью соответствовала условиям записи — то есть была сконструирована из топота, скрежета и шумового хаоса.

Сначала игра на подручных средствах была, скорее, вынужденной мерой за неимением настоящих музыкальных инструментов. Впоследствии же это стало концепцией. Отдельного внимания заслуживает первая ударная установка, составленная из разнородных металлических предметов. В 1981–1982 годах эту установку, сначала собранную по «классическому» образцу, снова демонтируют до отдельных элементов, из которых начинают компоновать разнообразные комбинации «ударных» [Radio ARCADE]. Намеренный подрыв устойчивой формы и неожиданная перекомпоновка ее составляющих по своей сути чрезвычайно деструктивны. Это также немного напоминает дадаистский коллаж. В результате на свет появляется более бескомпромиссная и «немузыкальная» модификация панк-рока, взявшая себе на вооружение авангардистские приемы и стратегии.

Ранние альбомы Kollaps (1981) и Haus Der Lüge (1989) насквозь пропитаны идеей хаоса. «Когда ты сидишь в пространстве 1,5 метра высотой, представляющем собой пустую стальную ферму длиной 40 метров, и слышишь, как над тобой шумят проезжающие грузовые машины, довольно трудно создать что-то, имеющее отношение к движению борьбы за мир», — признается Бликса [B-Movie]. Таким образом, несомненное влияние среды, в которой создавалась группа,

(4) Горохов А. Новостройки обрушиваются тридцать лет подряд // DW.COM. 2010. 29 окт. URL: <https://www.dw.com/ru/новостройки-обрушиваются-тридцать-лет-подряд/a-6156007> (дата обращения 19.11.2020). Далее: [Горохов].

на ее первоначальное звучание и сформировавшуюся концепцию позволяет с уверенностью говорить об околорхитектурном субстрате раннего творчества «Новостроек».

1990–2000-е годы для EN также отмечены атональными экспериментами. Вместе с тем заметен резкий переход от шума к своего рода квинтэссенции тишины и более устойчивому ритму. Музыканты перебрались в настоящую звукозаписывающую студию, однако даже в этих условиях им удалось сохранить свою самобытность. В этот период особого внимания заслуживает лирика — интеллектуальная, поэтически и концептуально превосходящая панк и чуть менее утопичная в некоторых социальных аспектах. Однако в своих актуальных реалиях музыканты достаточно бескомпромиссны: они по-прежнему не хотят иметь ничего общего с истеблишментом. Еще одним идейным противником в глазах Баргельда становится... архитектура.

Симптомы этого неприятия можно обнаружить уже в заглавной песне альбома Haus Der Lüge («Дом лжи», 1989). Архитектурное сооружение в несколько этажей выступает здесь как репрезентация универсума. На первом этаже живут те, кто думает, что верно оценивает действительность. На втором этаже, оклеенном старыми, исписанными ругательствами обоями, толпятся квартиросъемщики. На четвертом этаже живет архитектор, одержимый проектированием новых ярусов до самого неба. Ах да, между архитектором и очередью на жилье пролегает этаж ошибок, которыми выкладывают поверхность пола. Сюда «вход воспрещен». Старый чердак занимает Бог, который совершает суицид. Пуля пробивает не только Его череп, но и конек крыши. После того как верхнее помещение трагически освободилось, его решают отстроить заново. Себя же Бликса помещает в подвал, где «темно и влажно, как во чреве»⁽⁵⁾ (или в могиле), намекая на то, что не собирается участвовать в жизни и дальнейшем возведении этого здания. Впоследствии образы архитектуры становятся еще конкретнее.

С 1960-х годов многих практиков и теоретиков занимает вопрос, «как субъект — индивид или искусство — стремится защитить свою

(5) © Copyright: Пашкевич — О Песенках. Дом лжи — Einstuerzende Neubauten // Проза.ру. 2006. URL: <https://proza.ru/2006/09/26-176> (дата обращения 06.12.2020).

внутреннюю целостность и при этом приспособлять себя к шоку мегаполиса» [19, с. 2]. Последующие десятилетия также отмечены дискуссиями о своеобразном кризисе архитектуры и урбанистики. Скептическое отношение к современному строительству иногда даже принимает форму разговора о «смерти архитектуры». Итальянский теоретик М. Тафури определил, «что для него единственное условие возможности современной архитектуры: раствориться в системе, которая гарантирует ее гибель, или уйти в гипнотическое одиночество» [там же]. И творчество команды Баргельда, в некотором роде, также несет на себе печать этой проблематики. Изначально представлявшее собой контркультурное явление, оно со временем успешно интегрировалось в общекультурный процесс.

В качестве одного из источников вдохновения музыканты называют идеи философа Вальтера Беньямина, который в своей заметке 1931 года «Разрушительный характер» (Der destruktive Charakter)⁽⁶⁾ писал: «У разрушителя — веселый и дружелюбный характер. Он знает только одну цель — создание свободного пространства» [11]. Сами за себя говорят названия четырех компиляций Strategies against architecture («Стратегии против архитектуры») и собрания текстов песен Headcleaner⁽⁷⁾: Text Fur Einstürzende Neubauten / Text for Collapsing New Buildings («Очиститель: текст для разрушения новостроек»), 1997. Одним из лейтмотивов творчества группы становится архитектурный объект как символ ограничений и закономерное желание человека освободиться от его рамок. Позицию Баргельда ярко иллюстрирует песня Architektur ist Geiselnahme («Архитектура — это захват заложников», 2001): если «певец — то, что он поет, а поет он о том, что видит», то ментально он — заложник, в том числе и архитектуры, а именно «строительного безумия» и «фасадного надувательства — камень за камнем от фасадных лжецов» (пер. автора).

EN свободны от распространенного заблуждения, согласно которому пространство — это пассивная среда, заполняемая предметами

и явлениями, которые рассматриваются лишь в своей автономности. В нескольких интервью Баргельд заявляет, что архитектура всегда оказывает влияние на человеческое сознание, хотим мы того или нет. Архитектура — «тюрьма» еще и потому, что диктует, каким должен быть предназначенный для нее музыкальный инструмент. Например, орган в церкви. Фантазии Баргельда простираются даже до органа для тюрьмы и торгового центра [Radio ARCADA].

Желая расширить границы существования в искусственно созданной среде обитания с ее же искусственными законами, Бликса в композиции Was ist ist («Что есть», Ende Neu LP, 1996) конструирует некое «мировое здание без стен, в котором должно быть много места». Он заявляет: «Мы требуем разнообразия на нашей орбите!» Эти идеи отдаленно напоминают некоторые проекты движения антидизайна, в частности открытые платформы, заменяющие дома. И вторит этому песня Ich Gehe Jetzt («Мне пора»): «С ограничениями пора заканчивать!»⁽⁸⁾

Очевидно, для «Новостроек» враг номер один — типовая, обезличенная, но отнюдь не нейтральная по своему воздействию архитектура, подчиняющая своим законам человека — «бетонная проза», как они ее называют все в той же Ich Gehe Jetzt. «Они превращают постройки в дома», — так Бликса в песне Youme & Meyou характеризует возлюбленных, косвенно намекая на то, что есть сила, неподвластная стандартизации, а также на то, что без дополнительной эмоциональной подпитки подобные сооружения проблематично обживать.

Безусловно, эта песня о любви, и Баргельд в ней нетипично романтичен. Однако верно и то, что именно пары формируют семейные ячейки, которые, как отметил А. Лефевр, призваны обеспечивать значение типовых жилых комплексов [6, с. 229] — якобы доступных, удобных и необходимых в условиях роста населения городов и Земли в целом. И мнимое уважение жилищной среды к законам природы, на самом деле ею уничтожаемой, — «зеленые зоны», из которых эта природа практически исторгнута, а также ориентированность на семейную ячейку как источник воспроизводства [там же]. Поскольку этот

(6) Оригинальное высказывание: «Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Haß... Der destruktive Charakter ist jung und heiter» [13, с. 396–398].

(7) В данном случае (что, в принципе, типично для текстов EN) имеет место игра слов: 'head cleaner' — «главный уборщик, очиститель» и 'headcleaner' — буквально «очиститель головы».

(8) © Copyright: Пашкевич — О Песенках. Альбом Einst. Neubauten Perpetuum Mobile, 2004 // Проза.ру. 2010. URL: <https://proza.ru/2010/10/23/150> (дата обращения 06.12.2020).

закон природы даже столь деспотичная среда полностью не заглушает, он еще сильнее выделяется на фоне остальных, зачастую подавленных сторон естества. А потому обращение Баргельда к образу влюбленной пары как носителя жизни в контексте современной застройки вполне объяснимо. Хотя перспективы существования в подобных условиях, как мы увидим далее, явно вызывают у него беспокойство.

Бликса восстает не только против стандартизации жилья, но и против кальки формально-стилистической, идеологической, а также стандартизации инфраструктуры. В той же Youme & Meyou находим следующие строчки: *«Они идут не из точки А в точку В, они ходят кругами и возвращаются туда, откуда начинали, — потому что там вечная стройка, Starbucks и опять-таки Гуггенхайм»* (филиал которого есть и в Берлине) (пер. автора). Метафора Starbucks-Гуггенхайм коррелирует с концепцией «не-мест» французского антрополога М. Оже, согласно которой повторяемость архитектуры и компонентов инфраструктуры приводит к взаимозаменяемости городов [17]. Если место, в понимании Оже, создает идентичность и причастно к истории, то «не-место» — его полная противоположность. Оно безлико, не связано с идентичностью и явно не стремится к этой связи. Негласный закон, которому подчиняются посетители «не-мест», — анонимность, универсальность поведения, тотальное сходство [8, с. 112]. Стандартное жилье с его инфраструктурой, а также распространенные сети типа Starbucks подозрительно напоминают «не-места» и занимают большую часть современных городов.

Сложнее ситуация с музеями Гуггенхайма. Безусловно, каждое такое сооружение, например в Нью-Йорке или Бильбао, является городским вау-фактором, что, на первый взгляд, исключает безликость и повторяемость. Под идентичностью же можно подразумевать новую — без ярко выраженной историко-культурной подложки, но как визитную карточку города в мире глобализации. Берлинскому Гуггенхайму, организованному на первом этаже здания Deutsche Bank 1920-х годов, в принципе едва ли можно подобрать стилистический эквивалент в этой музейной сети. Однако Бликсой в данном случае тонко прочувствована постмодернистская «экспансия выставочной инфраструктуры» [13, с. 9]. А главное, музей превращается в мировую франшизу, и возникающие филиалы, порождаемые не первоначаль-

ным посылом, но готовым шаблоном, обречены на некоторую унификацию и смысловую вторичность.

Такой предсказуемостью строительство значительно замыкает наши горизонты. Стандартизация архитектуры по всему миру парадоксально делает саму Землю еще круглее, поскольку куда бы ни шел человек, он, по сути дела, не покидает пространство, которое намеревался оставить позади. Стоит отметить, что тема круга и замкнутости вообще является довольно распространенной в творчестве Баргельда. М. Оже также выделяет круг как фигуру, определяющую все современные процессы [9].

Чтобы выбраться из predeterminedности, во имя спасения и сохранения своей человечности герои Youme & Meyou строят корабль — собственную мобильную архитектуру. А потом решают его сжечь — когда понимают, что его строительство каждую зиму становится рутиной. Важно то, что, создавая свое пространство самостоятельно, человек подстраивает его прежде всего под самого себя и себе же подчиняет. О необходимости вовлечения всего общества в проектирование с целью выстраивания по-настоящему гуманной, гибкой среды и с учетом естественной, психологической подоплеки высказывались и многие теоретики, например, К. Александер [1, с. 19, 22–24]. Таким образом, раздражителем для EN является любой симптом «не-места».

В конце концов команду «Новостроек» привлекла идея анархитектуры, что нашло свое отражение в одноименном лонгпле (Anarchitektur, 2005). Несмотря на явный симбиоз излюбленных для группы тем — архитектуры и анархии, этот термин не является изобретением Бликсы. Такое название было дано деятельности американского художника конца 1960–1970-х годов Гордона Матта-Кларка, который раскраивал пустующие постройки на несколько частей, превращая их в автономные арт-объекты на стыке архитектуры и скульптуры, а также срезал отдельные структуры зданий, например участки фасадов. Деформация, перекомпоновка, хаос — то, что отличает анархитектуру, присуще и музыке Einstürzende Neubauten. Такая характеристика, по сути дела, отвечает духу постмодернизма, особенно идеям деконструктивистов. Однако в данной точке необходимо несколько прояснить дефиниции, чтобы понять специфику музыкальных построений Баргельда и его обращение непосредственно к анархитектуре.

Н. Салингарос скептически, но небезосновательно заметил, что архитектура постмодернизма (и соответственно деконструктивизма как ее направления) представляет собой интернациональное и в целом довольно предсказуемое явление с «игривыми» внешними чертами [12, с. 13]. Анархитектура же — не течение, а метод небольшой группы художников. Их работы были весьма немногочисленны и локализовались в основном в Нью-Йорке, Париже и Антверпене. Вероятно, Бликс импонирует в том числе эта присущая анархитектуре эксклюзивность. Воспевать же творения деконструктивизма, в некотором смысле, означает быть в русле тенденции, что EN категорически отвергается. Как отвергается и откровенная «игривость».

Нужно признать, что некоторые особенности музыки ранних «Новостроев» все же роднят их с деконструктивизмом. Примечательно, что оба явления формируются примерно в одно и то же время — 1980-е годы, EN даже слегка опережают деконструктивистов. Их объединяет стремление к разнообразию и то, что это архитектура и музыка *шума*. Основное же — вызываемый этим шумом *дискомфорт*. Ранняя музыка EN неудобна для слуха, как беспощаден и деконструктивизм к ощущениям человека. Музыка «анархитектоничная» еще более неудобна, как и сама анархитектура абсолютно непригодна для жизни. С одной стороны, вполне закономерно, что бунтари EN обратились к более радикальным формам. С другой, — это не похоже на культивируемый Бликсой идеал архитектуры нетривиальной, но все же гуманной.

Вероятно, для EN привлекателен прежде всего анархитектурный принцип формообразования. Анархитектура — это не агрессивно причудливые формы деконструктивизма, а модифицированная строгая структура. Матта-Кларк, по сути дела, стремился выявить конструкцию сооружений, а не скрыть ее. Так, в одном из зданий на трех этажах ровно друг над другом в потолке и досках пола были вырезаны прямоугольные сегменты, в результате чего «получилась вертикальная шахта, открывающая структуру перекрытий» [5, с. 217]. То есть анархитектурная форма не наращивается, а наоборот отсекается до основания, что коррелирует с минимализмом зрелых работ EN.

У такого препарирования формы есть и иная примечательная цель. Части сооружений вырезаются не только для того, чтобы подчеркнуть структуру, но и если, по мнению архитектора, поверхности стены слишком много. И он делает отверстие там, где хочет загля-

нуть как бы сквозь нее. Так, парижская работа Матта-Кларка Conical Intersect («Коническое сечение») представляла собой здание, пробитое насквозь таким образом, что через отверстие в одной наружной стене открывался вид на современную застройку, а огромная брешь в стене напротив напрямую соединяла этот новый железобетонный город со «старым фондом»⁽⁹⁾.

Результатом этого рискованного предприятия становилось преобразование среды в менее раздробленное, пронцаемое пространство, в определенном смысле соединяющее автономные участки. Кроме того, эти проемы по форме были свободны от строгой конфигурации классических окон и дверей. В связи с этим вспоминается уже заявленная программа Беньямина-Баргельда по освобождению места. Нестройное же чередование пустот и конструктивных элементов, характерное для архитектурного эквивалента, в случае музыкальной модификации становится новым экспериментом с произвольными паузами разной длины. Они, как и случайные проемы, делаются там, где музыкант хочет вслушаться в тишину и наслаждаться ею ровно столько, сколько ему заблагорассудится. Таким образом, против «архитектуры» непронцаемого шума выступает «архитектура» пауз, которые, впрочем, автоматически освобождают место для более естественных включений. Каких?

Например, для звука редко падающих капель, отраженного эха, вдвойне акцентированной тишиной, которую они разрывают. Как выразилась Р. Краусс, пространство расчищается, «чтобы получившаяся в результате обрезки пустота в буквальном смысле наполнилась природной плотью» [5, с. 222]. Примечательно, что, пробивая насквозь здание, «анархитектор», по сути дела, «открывает все шлюзы» для звуков внешнего мира. То есть постройка все же оказывается пронзенной *шумом* города. Однако характер и частота этих звуков случайны — они могут наслаиваться друг на друга, и их может почти не быть, например в ночное время. Так образуются случайные паузы в звуковой жизни пространства. И так же музыка, сконструирован-

⁽⁹⁾ Тарханов А. Анархитектурный институт. Проекты Гордона Матта-Кларка в Париже // Коммерсантъ. 2018. 13 авг. № 143. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3712616> (дата обращения 28.11.2020).

ная из падающих капель и эха, подчинена естественным законам, а не строгому ритмическому рисунку.

У анархитектуры Бликсы нет слов (за исключением прошептанного 'A-NAR-CHI-ТЕК-TUR'), нет и образов. Вместо зашифрованных посланий он откровенно приглашает к исследованию того, как звучит взаимодействие материалов и веществ. Случай анархитектуры Матта-Кларка показателен своей промежуточностью между модернизмом и постмодернизмом, между отказом от аскетичных и стандартных форм и поиском образности. Анархитектура нетривиальна, но не навевает предметных аллюзий сродни «гефилте-фиш» в творчестве Ф. Гери⁽¹⁰⁾. Сообщением в данном случае выступает физическое состояние здания [5, с. 222]. Раскраивать существующую постройку означает в том числе исследовать и ее материалы. А также оставшиеся на них следы времени⁽¹¹⁾.

В произведениях анархитектуры, основу которых составляли здания, предназначенные под снос, подчеркнута их принадлежность прошлому [5, с. 222]. Выполненные же преобразования — своеобразное предложение альтернативной формы их существования в современном контексте — в качестве арт-объектов. Идея неожиданного применения тому, что кто-то уже списал в утиль, вполне отвечает страсти EN ко всякого рода металлолому. Вместе с тем постройка априори не может существовать в подобном состоянии длительное время и так или иначе обречена. Однако творческий акт преобразования позволяет ненадолго продлить ее жизнь и эффектно обозначить ее разрушение. Таким образом, Матта-Кларк был архитектором, который создавал не новые сооружения, предназначенные будущему, но лебединую песнь старинных построек перед их окончательным распадом и исчезновением — состояниями, которые живо интересуют Бликсу Баргельда.

⁽¹⁰⁾ Условно — образ рыбы в творчестве Ф. Гери. Как возможный источник вдохновения часто указывается детское воспоминание архитектора о блюде «Гефилте-фиш» и предположительно купленном для его приготовления живом карпе. Сам Гери, то предаваясь ностальгии, то отрицая решающую роль гефилте-фиш, однозначного ответа на вопрос о происхождении образа не дает.

⁽¹¹⁾ Гурштейн К. Гордон Матта-Кларк и десять его интервенций // OpenSpace.ru. 2009. 17 марта. URL: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/8657/> (дата обращения 02.12.2020).

У «Новостроек» есть весьма радикальное решение по трансформации и «спасению» архитектуры от навязанных условностей — Король Огонь. Для Бликсы в зрелый период существования группы одной из центральных тем становится идея огня как средства очищения, подобно привычным «грохоту, лязгу и шуму» [Горохов]. «Попытки запретить человеку обращение с огнем так тоталитарны», — говорит он [15, с. 116]. Эта тенденция наметилась еще в альбоме Haus Der Lüge («Дом лжи»). Суть огненной темы выражена в песне Feuerio («Огонь»), в которой упоминается история коммуниста Маринуса ван дер Люббе, осужденного за поджог Рейхстага в 1933 году: «*Маринус, Маринус, ты меня слышишь? Маринус, Маринус, это был не ты — это был Король Огонь!*» В интерпретации Баргельда повреждение постройки приобретает характер высвобождения, а также суда, свершенного над цитаделью тоталитаризма властью еще более разрушительной — «антиархитектором» Королем Огнем.

Примечательно, как в некоторых случаях Бликса практически сетует на прочность архитектуры: «*Только полмира — тефлон и асбест, остальное же легко воспламеняется. А иногда даже горит...*» (пер. автора). То есть полмира из асбеста и тефлона все-таки рискует не сгореть в очистительном пламени. А это предметы быта, которые в будущем вполне могут стать новыми «музыкальными инструментами», и архитектура. В Feuerio жаропрочность фактически выступает как символ равнодушия, в то время как мир с населяющими его людьми способен пылать. Однако этим материалам «Новостройки» вскоре также находят другое «применение», воплощенное в песне Salamandrina. Существует гипотеза, согласно которой легенда о саламандре имеет своим прототипом ритуальную малую пластику из асбеста. И в песне выражением любви, таким образом, становится косвенное облачение ее в этот материал, а также обещание: «*Ни эльфов, ни фей, ни русалок... — но тебя не тронет огонь... Саламандрина*» (пер. автора).

Баргельд не раз обращается к архитектурным и топографическим категориям как к аллегории эмоциональных состояний. Так, в песне Zebulon («Завулон») путь вглубь, к сердцу, оформлен колоннадой. Еще интереснее другой образ. Одной из тем, вероятно, также вскормленных Западным Берлином, становится мотив анклава, в переносном смысле — человека, заключенного в собственной отрешенности. Однако это состояние Бликса неожиданно называет не Берлином,

а Нагорным Карабахом. В одноименной песне (Nagorny Karabach) есть следующие строчки: «Я заперт в анклав собственного выбора, я прячусь в Нагорном Карабахе» (пер. автора). С ней корреспондирует композиция Fiat Lux («Да будет свет»): «Я замкнут в своих кругах, но я не являюсь их центром» (пер. автора).

«Текст немного играет с темой изгнания... речь идет о Нагорном Карабахе в моей голове... который всегда со мной... о чем-то, в чем нельзя спрятаться», — так описывает свою задумку Бликса⁽¹²⁾. Повторение мотива убежища и его невозможности в лирике EN по-своему также является симптомом своего времени. Распространение «не-мест» с их нивелированием индивидуальности закономерно порождает новые формы одиночества [8, с. 101] и подталкивает к интересной ответной реакции. В данном случае спасение от экспансивной среды ищется в конструировании собственного пространства в уме. Нечто подобное встречается и в песне Regretium Mobile (примечательно, что слово «пространство» вообще достаточно активно вторгается в различные области знания). Характеристика переживаний также задействует пространственные и двигательные ассоциации: «Я теряюсь в анклав моего сердца — в Нагорном Карабахе» (пер. автора).

Чтобы абстрагироваться от реальности, Бликса «колонирует» нестандартные ландшафты, и его убежище, как правило, расположено либо на горе («Город лежит в тумане, а я на своей горе» в Nagorny Karabach; Эверест — «крыша мира, на которой устраивается вечеринка для двоих» в Stella Maris; Анды, где «нацисты спрятали НЛО» в Ich warte («Я жду»), либо под землей («Мы копаем Вавилонскую шахту...» в Der Schacht von Babel («Вавилонская шахта»). Но убежище никогда не размещается в черте города, что довольно любопытно, поскольку панки, а также выходцы из панка, целиком принадлежат городской культуре со всеми ее атрибутами [10, с. 154–156]. И Баргельд — не исключение. Неверно было бы, однако, считать это симпатией к дезурбанизации, хотя нечто сродни мотиву возврата к первозданному все же присутствует. В том же «Карабахе» Бликса задается вопросом: «Любит ли

меня тот город?» И свое воображаемое пространство обустроивает неподалеку от него: «У меня лучший вид на облака и город в моем Нагорном Карабахе» (пер. автора).

Просто отношение Баргельда к городу неоднозначно. Бликса предпочитает смотреть на него с высоты птичьего полета, не спускаясь в его дебри, как можно заметить и в Nagorny Karabach, и в Die Befindlichkeit Des Landes («Состояние страны», Silence Is Sexy LP, 2000). Ж. Старобинский отмечал это присущее современному поэту желание смотреть на все как бы сверху, тем самым отвоевывая место для своей индивидуальности в условиях тотальной унификации [8, с. 100]. В «Состоянии страны» локацией вновь выступает Берлин, пространства которого как прежде досадно «скованы бетоном». Однако помимо обыденности есть еще причина недоверия городу — проблема времени.

Замысел этой песни имеет явную отсылку к сочинению Вальтера Беньямина «О понятии истории» [2]. В частности, Бликса заимствует образ ангела истории, обращенного лицом к громоздящимся руинам — настоящему, из которого его уносит вихрь прогресса. «Он реет на распростертых крыльях, бессонный, — лицезреет руины. За его спиной — будущее. Он медленно поднимается выше и выше, пока взгляд его не охватывает всю страну... Каково состояние страны?..» (пер. автора).

Беньямин видел в модернистских формах «мечту, предчувствие, желание предвосхитить облик архитектуры грядущего века» [8, с. 102]. Ангел, изображенный Баргельдом, видит, что эти ожидаемые «новые храмы уже треснули». Примечательно, что он, в отличие от своего прообраза, никуда не спешит, будто спешить больше некуда и конец Берлина уже обозрим. «Все — только лишь будущие руины, материал для следующих напластований... Мела-, мела-, меланхолия, топ шер... Парит над новым городом и над страной... Над центрами управления, над бетонными полями, над секретными бункерами, от которых не избавиться. Марлен, иди домой! — и да, над Марлен Дитрих-платц... Новые храмы уже треснули — будущие руины. Когда-нибудь этот город покроет трава...» (пер. автора). Берлин обречен на то же разрушение, что и древний Вавилон — также один из повторяющихся образов в лирике Баргельда («Вавилонская шахта», компиляция Berlin Babylon, в песне Was ist ist встречается «вавилонское бормотание»). Кстати, это и образ недостижимой полноты конструкции, как ее охарактеризовал

(12) Материалы интервью Бликсы Баргельда для итальянского журнала Kronic, 14 января 2008. См.: Mutter_nacht. А правда ли, что Нагорный Карабах и Армения? — Нет!!! // Einstürzende Neubauten — LiveJournal. 2010. 7 марта. URL: <https://ru-neubauten.livejournal.com/83866.html> (дата обращения 01.12.2020). Далее: [Kronic].

Ж. Деррида [4, с. 10], — разрушающейся, как Вавилон исторический, или незавершенной, как Вавилон библейский. Это повсеместные стройки, что так раздражают Баргельда, вместо окончательно сформированных видов.

Предикат городского времени, болезненно разорванного по минутам, — его раздробленность и конечность. «Не-места» живут по расписанию [8, с. 112]. Примечательно, что время города ограничено, а убежища — нет: «Приходи навестить меня, у меня бесконечно много времени в моем Нагорном Карабахе» [Kronic]. Приглашение в анклав сердца подкрепляется образами того, что не найти в городе, — приятным, а главное, целостным видом на окружающий мир и неограниченным временем. Таким образом, город в глазах Баргельда оказывается более уязвимым перед ходом истории, чем личная цитадель, в которой эфемерное пространство и время вновь оказываются практически однородными и неделимыми, как в точке сингулярности.

В 2010-е годы эксперименты музыкантов с новыми материалами и таящимися в них возможностями продолжают, хоть и не в столь радикальной форме, как это было прежде. Дело в том, что в Германии ужесточился закон, и теперь для посещения свалки требуется особое разрешение. Кроме того, музыканты жалуются на то, что им не дают осмотреть весь арсенал потенциальных музыкальных инструментов, предлагая лишь бесполезный мусор⁽¹³⁾. Экспериментальная музыка постепенно становится элитарной. Бликса Баргельд начинает практиковать новый тип звуковых построений — из отдельных реплик и игры голоса [14].

Однако тема архитектуры в позднем творчестве «Новостроек» отнюдь не забыта. Пространство конструируется практически по формуле «Состояния страны» — меланхолия на фоне реальных объектов. Особого внимания заслуживает песня Tempelhof из альбома Alles in Allem («В общем»), вышедшего 15 мая 2020 года.

Темпельхоф по проекту Эрнста Загебиля — прообраз аэропортов современного типа с развитой инфраструктурой. С 2008 года комплекс

не функционирует по прямому назначению: ныне это конгломерат многочисленных офисов и магазинов, а обширное открытое пространство превращено в зеленую зону, парк для активного отдыха. На первый взгляд, это тот самый пример архитектуры, практически переставшей жестко регламентировать пребывание в ней человека. Кроме того, современное состояние Темпельхофа — это волеизъявление жителей города, отстоявших территорию от появления новостроек⁽¹⁴⁾, — разумеется, в архитектурном смысле, поскольку «Новостройки» музыкальные здесь все же обозначились.

Кстати, по давней традиции они исследуют городские ландшафты в ночное время [18]. «Там, где ночь самая плоская и полная дверей, я затерялся среди столбов» (пер. автора), — Бликса вновь демонстрирует присущее ему чувство формы, подразумевая плоское перекрытие Темпельхофа. Возможность же затеряться в стройном ряду пилонов свидетельствует о его значительной протяженности — тем самым дается пространственная характеристика. Пройдя терминал и выйдя через гейт, мимо ряда лестниц под навесом Бликса направляется к самому краю взлетно-посадочной полосы — и снова признается, что заблудился.

Отчасти это можно объяснить тем, что такие пространства, как аэропорты, формируются потоками направленного движения и нуждаются в указателях, что также является характерной чертой «не-мест» [8, с. 104]. Когда же диктат назначения оказывается сброшенным, место-функция превращается практически в пастбище для людей. В результате посетитель чувствует себя потерянным в огромном, отныне не конституируемом пространстве и, как следствие, сталкивается с перспективой ничем не детерминированного передвижения. Однако Баргельда это, очевидно, не слишком смущает, иначе он не выбрал бы для посещения Темпельхофа ночное время, когда людей, формирующих поток движения, априори меньше. На самом деле он и не терялся: если отбросить детали, становится видно, что его путь — «коридор — холл со стойками регистрации — зона посад-

(13) Толкунов Д. Einstürzende Neubauten: Обычно, начиная новый альбом, мы отправляемся на свалку // Звуки музыки с Дмитрием Толкуновым / Вся Андорра — Все Пиренеи. 2020. 29 марта. URL: <https://all-andorra.com/ru/einsturzende-neubauten-obychno-nachinayapovnyj-albom-my-otpravlyaemsa-na-svalku/> (дата обращения 04.12.2020).

(14) Долгова А. Летное поле экспериментов: что происходит с бывшим аэропортом Темпельхоф в Берлине // STRELKA MAG. 2018. 3 дек. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/letnoe-pole-eksperimentov-cto-proiskhodit-s-byvshim-aeroporotom-tempelkhof-v-berline> (дата обращения 02.12.2020).

ки», по сути дела, повторяет маршрут пассажира. В какой-то момент Бликса даже признается, что ему скучно. Вероятно, его привлекает возможность гулять там, где раньше это было невозможно: «*Без контроля через следующую дверь...*»

Потеряться также означает не узнать. Безусловно, Бликса не может не помнить прежний Темпельхоф. К тому же, обладая всеми признаками «не-места», Темпельхоф одновременно является известным и исторически значимым сооружением — и по своей новаторской структуре, и по связанным с ним событиям Второй мировой войны. И чтобы окончательно привыкнуть к нему новому, посетителю старого требуется время.

В тексте завуалирована еще одна линия: оболочка места, исторического и переставшего функционировать по прямому назначению, в некотором смысле также является руинами. Это не физическое разрушение, поскольку сооружение используется. Тем не менее «*листья на мраморном полу*» подразумевают не только открытое пространство, но и некоторую заброшенность. Это подтверждает и упоминание пустых стоек регистрации и зоны ожидания, птичьего гнезда, а также грядок, разбитых здесь местными жителями. «*Ниши давно пустыют*», — отмечает Бликса. Выбранная музыкальная форма не отражает его беспокойства по этому поводу. Но ностальгия определенно присутствует, как и осознание невозможности полета. Таким образом, Tempelhof — это песня о пространстве-призраке.

Нечто подобное встречается в сингле 1999 года Goes Without Saying («Безусловно»): «*Лабиринт. Но у него нет стен. Здесь нет знаков „Выход“, нет стрелок и красных линий. Но здесь есть я и есть ты, безусловно... И все же это сложно — принимать решение в лабиринте, лишенном стен... В этом лабиринте без стен, где ни один путь не обозначен, мы найдем непроторенные. Безусловно*» (пер. автора). Примечательно, что оправдание всем своим сомнениям Бликса ищет в образе стены — прежде, кажется, самой ненавистной части сооружения. В данном же случае она практически признается необходимым направляющим фактором.

Впрочем, окружающая среда снова вносит свои коррективы в восприятие Баргельдом архитектуры и срывает наметившееся «при-

мирение». «Концепция видео на песню Ten Grand Goldie⁽¹⁵⁾ («Десять больших золотых дисков») во многом — пространства, в которых мы заперты в условиях карантина. Многие называют эту пандемию войной с невидимым врагом. Это не война — это оккупация», — заявляет Бликса Баргельд [Radio ARCADA]. Показанное в формате Zoom-конференции среднестатистическое жилье, в котором мы сейчас вынуждены проводить почти все свое время, отличается крайней безыскусностью обстановки. Ничем не приукрашенные и не измененные, скомпонованные системой Zoom кадры представляют собой довольно ироничный коллаж. Не без сарказма Баргельд подчеркивает: «*То, что ты считаешь хорошим, возможно, не так уж прекрасно. А то, что ты не полагаешь таковым, может оказаться не таким уж плохим*» (пер. автора).

Из ряда современных построек Бликса особо выделяет Антивиллу по проекту студии Арно Брандльхубера. Но даже свободный абрис проемов, а также приставка «анти-», отличающие этот архитектурный ансамбль, не изменили позицию Баргельда. На вопрос о связи между зодчеством и музыкой Бликса отвечает достаточно прозаично: «*Математика, пропорции*». Интереснее то, как он их дифференцирует: «*Архитектура неизменно оказывает влияние на человеческое сознание. Моя музыка, напротив, не стремится никого ни в чем убедить. Она предназначена тем, кто думает так же, как я*» [Radio ARCADA].

(15) Дословно — «Десять больших золотых дисков». Возможно, имеется в виду карта «10 Пентаклей», символизирующая накопление материальных благ, а также завершение некоего жизненного этапа.

Список литературы:

- 1 Александр К. Язык шаблонов. Города. Здания. Строительство / Пер. с англ. Сыровой И. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2014. 1096 с.
- 2 Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81–90.
- 3 Бирн Д. Как работает музыка / Дэвид Бирн; пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 400 с.
- 4 Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен / Пер. с франц. и коммент. В.Е. Лапицкого. 2-е изд., испр. СПб.: Machina, 2012. 118 с.
- 5 Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.
- 6 Лефевр А. Производство пространства / Пер. с фр. М.: Streka Press, 2015. 432 с.
- 7 Мельникова М. Не просто панельки. Немецкий опыт работы с районами массовой жилой застройки. Электронное издание 1.1. Издатель: Мария Мельникова, 2020. 130 с.
- 8 Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / Пер. с франц. Коннова А.Ю. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.
- 9 Оже М. От города воображаемого к городу-фигции / Пер. Мизиано В. // Художественный журнал. 1999. № 24. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/75/article/1623> (дата обращения 18.11.2020).
- 10 О'Хара К. Философия панка: Больше чем шум / Пер. с англ. Аксютинной О., Артюх А., Чеснокова П.С. М.: Нота-Р, 2003. 208 с.
- 11 Ребрин Л. Бликса Баргельд: «Разрушение нужно, чтобы создать пространство». Материалы книги Андреа Канджиоли «Einstürzende Neubauten» / Stampa Alternativa / Пер. Ребриной Л., Борисовой Е. // BAD LEMON. 2014. 6 марта. URL: <https://badlemon.rocks/2014/03/06/bliksa-bargeld-ya-vnimatelno-slushayu/> (дата обращения 18.11.2020).
- 12 Салингарос Н.А. Антиархитектура и деконструкция. Триумф нигилизма / Пер. с англ. Быстровой Т., Дуйловской Е. 4-е изд. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 296 с.
- 13 Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005 / Брэндон Тейлор; пер. с англ. Э.Д. Меленевской; М.: СЛОВО / SLOVO, 2006. 256 с.
- 14 Bargeld B. Solo Vocal Performance // Projects – Blixa Bargeld. 2020. URL: <https://blixa-bargeld.com/projects/> (дата обращения 19.11.2020).
- 15 Bargeld B., Zinfert M., Partridge M. Headcleaner: Text Fur Einstürzende Neubauten // Text for Collapsing New Buildings / translated by Partridge M. Berlin: Die Gestalten Verlag, 1997. 271 p.
- 16 Benjamin W. 'Der destruktive Charakter' // Benjamin W. Gesammelte Schriften: in 7 Bänden. Frankfurt a. M., 1972–1989. Bd. 4. S. 396–398.
- 17 Klooster Indira van 't. Архитектура для людей // Reynaers Aluminium. 2020. URL: <https://www.reynaers.ru/ru-RU/arkitektura-dlya-lyudey> (дата обращения 18.11.2020).
- 18 Macdonald C. Building an Iconic Sound: Einstürzende Neubauten // XLR8R. 2010. 15 Dec. URL: <https://xlr8r.com/gear/70-4/> (дата обращения 18.11.2020).
- 19 Hays M.K. Architecture Theory since 1968. Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, New York. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1998. 824 p.

References:

- 1 Alexander C. *Jazyk shablonov. Goroda. Zdanija. Stroitel'stvo* [A Pattern Language. Towns. Buildings. Construction], translated by Syrova I.M. Moscow, Izdatel'stvo Studii Artemija Lebedeva Publ., 2014. 1096 p. (In Russ.)
- 2 Benjamin W. O ponjatii istorii [On the Concept of History], translated and commented by Romashko S. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2000, no. 46. pp. 81–90. (In Russ.)
- 3 Byrne D. *Kak rabotaet muzyka* [How Music Works]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2020. 400 p. (In Russ.)
- 4 Derrida J. *Vokrug Vavilonskih bashen* [Around Babylon Towers], translated and commented by Lapickij V.E. 2nd Edition. St. Petersburg, Machina Publ., 2012. 118 p. (In Russ.)
- 5 Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. Moscow, Hudozhestvennyj zhurnal Publ., 2003. 318 p. (In Russ.)
- 6 Lefebvre H. *Proizvodstvo prostranstva* [The Production of Space]. Moscow, Streka Press Publ., 2015. 432 p. (In Russ.)
- 7 Mel'nikova M. *Ne prosto panel'ki. Nemeckij opyt raboty s rajonami massovoj zhiljoj zastrojki* [Not Just Panels. German Experience of Working With Areas of Mass Housing Development]. Electronic edition 1.1. Marija Mel'nikova Publ., 2020. 130 p. (In Russ.)
- 8 Augé M. *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiju gipermoderna* [Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity], translated by Konnov A.Ju. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 136 p. (In Russ.)
- 9 Augé M. *От города воображаемого к городу-фигции* [From Imaginary City to Fiction City], translated by Miziano V. *Hudozhestvennyj Zhurnal*, 1999, no. 24. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/75/article/1623> (accessed 18.11.2020). (In Russ.)
- 10 O'Hara C. *Filosofija panky: Bol'she chem shum* [The Philosophy of Punk: More Than Noise], translated by Aksjutina O., Artjuh A., Chesnokov P.S. Moscow, Nota-R Publ., 2003. 208 p. (In Russ.)
- 11 Rebrina L. Blixa Bargeld: "Razrushenie nuzhno, chtoby sozdat' prostranstvo" [Blixa Bargeld: "Destruction is Needed to Create Space"]. *Materialy knigi Andreja Kandzhioli «Einstürzende Neubauten»*, Stampa Alternativa, translated by Rebrina L., Borisova E. *BAD LEMON*, 2014, March 6. Available at: <https://badlemon.rocks/2014/03/06/bliksa-bargeld-ya-vnimatelno-slushayu/> (accessed 18.11.2020). (In Russ.)
- 12 Salingaros N.A. *Antiarhitektura i dekonstrukcija. Triumf nigilizma* [Anti-Architecture and Deconstruction. The Triumph of Nihilism], translated by Bystrova T., Dujlovskaja E. 4th Edition. Yekaterinburg, Kabinetnyj uchjonij Publ., 2017. 296 p. (In Russ.)
- 13 Taylor B. *Art today. Aktual'noe iskusstvo 1970–2005* [Art Today 1970–2005], translated by Melenevskaja Je.D. Moscow, SLOVO Publ., 2006. 256 p. (In Russ.)
- 14 Bargeld B. Solo Vocal Performance. *Projects – Blixa Bargeld*, 2020. Available at: <https://blixa-bargeld.com/projects/> (accessed 19.11.2020).
- 15 Bargeld B., Zinfert M., Partridge M. Headcleaner: Text Fur Einstürzende Neubauten. *Text for Collapsing New Buildings*, translated by Partridge M. Berlin, Die Gestalten Verlag, 1997. 271 p.
- 16 Benjamin W. 'Der destruktive Charakter'. Benjamin W. *Gesammelte Schriften: in 7 Bänden*. Frankfurt a. M., 1972–1989. Bd. 4. S. 396–398.
- 17 Klooster Indira van 't. Архитектура для людей [Architecture for People]. *Reynaers Aluminium*, 2020. Available at: <https://www.reynaers.ru/ru-RU/arkitektura-dlya-lyudey> (accessed 18.11.2020). (In Russ.)
- 18 Macdonald C. Building an Iconic Sound: Einstürzende Neubauten. *XLR8R*, 2010, Dec. 15. Available at: <https://xlr8r.com/gear/70-4/> (accessed 18.11.2020).
- 19 Hays M.K. *Architecture Theory since 1968*. Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, New York. Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1998. 824 p.