

72
1-40

The language
of post-modern
architecture

Ч. Дженкс

4204932

Язык
архитектуры
постмодернизма



Москва
Стройиздат 1985

СОДЕРЖАНИЕ

ПОСТМОДЕРНИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ ЗАПАДА И «ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА» А. В. Рябушин, В. Л. Хайт	5
ВВЕДЕНИЕ	10
ЧАСТЬ I. СМЕРТЬ «НОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ»	14
КРИЗИС В АРХИТЕКТУРЕ	16
ОДНОМЕРНАЯ ФОРМА	20
ОДНОМЕРНЫЕ ФОРМАЛИСТЫ И НЕЧАЯННЫЕ СИМВОЛИСТЫ	24
ОДНОМЕРНОЕ СОДЕРЖАНИЕ	32
ЧАСТЬ II. СПОСОБЫ АРХИТЕКТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ	42
МЕТАФОРА	43
СЛОВА	54
СИНТАКСИС	66
СЕМАНТИКА	67
ЧАСТЬ III. АРХИТЕКТУРА ПОСТМОДЕРНИЗМА	78
ИСТОРИЗМ, НАЧАЛО ПОСТМОДЕРНИЗМА	78
ОТКРОВЕННЫЙ РЕТРОСПЕКТИВИЗМ	89
ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ МЕСТНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ	95
АД-ХОКИЗМ + УРБАНИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД = КОНТЕКСТУАЛИЗМ	102
МЕТАФОРА И МЕТАФИЗИКА	112
ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ПРОСТРАНСТВО	117
ЗАКЛЮЧЕНИЕ — РАДИКАЛЬНЫЙ ЭКЛЕКТИЗМ?	127
ПОСЛЕСЛОВИЕ НАУЧНЫХ РЕДАКТОРОВ	134
ПРИМЕЧАНИЯ	135

Ч. ДЖЕНКС

ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

Редакция переводных изданий
Зав. редакцией М. В. Перевалюк
Редактор Л. В. Мирчевская
Мл. редактор Л. Г. Веглецова
Технический редактор В. Д. Павлова
Корректор Г. А. Кравченко

ИБ № 2571

Сдано в набор 26.01.82. Подписано в печать 24.11.82. Формат 60×90^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 17,0. Печ. л. 17,0. Усл. кр.-отт. 32,75. Уч.-изд. л. 20,11. Тираж 10.000 экз. Изд. № А1Х-9216. Зак. № 524. Цена 2 р.

Стройиздат, 101442, Москва, Калаяевская ул., дом 23а

Можайский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 143200, г. Можайск, ул. Мира, 93

Отпечатано в тип. № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109988, Москва, Ж-88, Южнопортовая, дом 24.

Charles A. Jencks

The language of post-modern architecture

Revised enlarged edition

Rizzoli

Чарльз А. Дженкс

Язык архитектуры постмодернизма

**Перевод с англ. д-ра архит.
А. В. Рябушина, М. В. Уваровой**

**Под редакцией д-ра архит.
А. В. Рябушина,
канд. искусствоведения
В. Л. Хайта**

Москва Стройиздат 1985

УДК 72.036(104)
470493

Печатается по рекомендации ЦНИИТИА

Печать 3/10/85

Печать 9/1

Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Пер. с англ. А. В. Рябушина, М. Е. Уваровой; Под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта — М.: Стройиздат, 1985.—136 с., ил.—Перевод изд.: The Language of Post-Modern Architecture / Charles A. Jencks.—Rizzoli

Критикуя невыразительность современной архитектуры Запада, автор показывает, каким образом архитектура может функционировать в качестве средства общения. В ней есть элементы и системы, сравнимые по их роли со словами, синтаксисом, семантикой, метафорами, которые архитектор может сознательно и последовательно использовать для того, чтобы облик его здания был понятен людям. Завершающая глава книги анализирует практику архитектуры постмодернизма, который становится одним из влиятельных направлений архитектуры капиталистических стран, отражением ее кризиса и одной из попыток выйти из него — главным образом через обращение к опыту архитектуры прошлого.

Для архитекторов.
Ил. 206

ПОСТМОДЕРНИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ ЗАПАДА И «ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА»

Беспрецедентный интерес на Западе к книге Ч. Дженкса, которую по ее воздействию на профессиональное сознание архитекторов капиталистических стран можно, пожалуй, сравнить с книгами Ле Корбюзье «К архитектуре» (1923 г.) и Роберта Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре» (1966 г.), определяется и проблематикой труда, и личностью автора, и его ролью в архитектурном движении 70-х годов. Книгу эту называют «библией постмодернизма». В любом случае — это этапное произведение, отражающее важную стадию в развитии «современной архитектуры» Запада. И если, например, книга З. Гидиона «Время, пространство, архитектура» (1941 г.) зафиксировала взлет этой архитектуры, то книга Дженкса фиксирует ее распад. Книга посвящена анализу одного из новых явлений в архитектуре капиталистических стран. Несмотря на достаточную широту временного охвата и глубину подхода ее нельзя назвать собственно историко-архитектурным исследованием, что подразумевает некоторую отстраненность, дистанцию (если не во времени, то в отношении к предмету). Это работа открытого сторонника, одного из главных пропагандистов, активного участника течения, что, с одной стороны, придает книге особую достоверность, а с другой, позволяет и даже требует воспринимать ее не как научный труд в общепринятом смысле слова, а как откровенно полемическое сочинение.

Автор книги — Чарльз А. Дженкс, достаточно молодой, но широко известный архитектор и исследователь (род. в 1939 г.), — один из лидеров «новой волны» западного архитектуроведения — фигура яркая и многогранная. Американец, работающий в Лондоне, где он начал научные исследования под руководством известного архитектора Рейнера Бэнэма, Дженкс преподает теорию и историю архитектуры, ведет архитектурно-критическую деятельность, проектирует. Его перу принадлежит множество статей, ряд широко известных в профессиональных кругах книг, в том числе «Современные движения в архитектуре», «Архитектура здесь и сейчас», «Архитектура 2000 года». В последнее время появились его книги «Архитектура позднего модернизма», «Фантастические дома Лос-Анджелеса», «Дома-небоскребы — города-небоскребы». Публикации Дженкса неизменно привлекают внимание мыслящих архитекторов и теоретиков архитектуры.

Само появление книги «Язык архитектуры постмодернизма» было не только своевременным, но едва ли не ожидавшимся с нетерпением. Не случайно уже через несколько месяцев после выхода в свет (в начале 1977 г.) первого издания автор подготовил второе, не просто «исправленное и дополненное», но дополненное именно разделом «Архитектура постмодернизма», освещающим ее практику, что, кстати, сразу придало ей новое качество, переводя из разряда чисто концепционно-теоретических в разряд фактографических и, пожалуй, исторических.

Актуальность книги Ч. Дженкса определилась

спецификой периода второй половины 70-х годов. Как уже отмечалось в ряде публикаций советских исследователей, на рубеже 60-х и 70-х годов в архитектуре развитых капиталистических стран произошел резкий поворот, и ко второй половине 70-х годов некоторые новые течения оформились в развернутые творческие концепции.

Изменение направленности архитектуры Запада было вызвано важными и противоречивыми процессами в общественном сознании. Естественно, книга Ч. Дженкса не содержит анализа этих процессов, да и автор, не будучи марксистом, не раскрыл бы их в должном аспекте. Но вместе с тем, книга богата материалом для осознания сущности этих процессов, их причин и следствий — во всяком случае для архитектуры.

Начало 70-х годов во многих экономически развитых капиталистических странах отмечено подъемом так называемой новой консервативной волны в мировоззрении буржуазного общества. Это явление получило развернутый анализ в советской общественно-политической литературе.

В первые десятилетия после окончания второй мировой войны консерватизм был существенно потеснен с авансцены идеологической борьбы. Это было, прежде всего, следствием военного и политического поражения фашизма. Либерально-реформистские настроения подогревались иллюзиями начального этапа научно-технической революции, когда казалось, что предстоящий прогресс науки и техники настолько всемогущ, что сам по себе постепенно снимет все противоречия общественной жизни. Однако «либеральная эйфория» потускнела к концу 60-х годов и развеялась в 70-е. Периодические спады производства, неуклонно растущий уровень безработицы, углубляющаяся инфляция, энергетический, экологический и духовно-нравственный кризисы, утрата веры в принятые ценности истблщшмента — все это нанесло непоправимый урон мифологизированным оптимистическим представлениям о бескризисном развитии «современного» государственно-монополистического капитализма. Отсюда — в качестве реакции (возможно, неадекватной) — нарастающая тяга «молчаливого большинства» к консерватизму.

Объективно к тем же последствиям привел подъем в 60-е годы левого радикализма. Очевидные тупики «Великого отказа», вандализм бунтов «новых левых», гримасы «контркультуры» и «антикультуры» побудили обывателя с тоской оглядываться на «добрые старые времена», все более скептически относиться к плодам развития цивилизации вообще, к идее человеческого прогресса как такового. «Золотой век» все чаще видится теперь в прошлом и реконструируется как антипод современности. Возникнув как тенденция обыденного сознания, «ностальгия по прошлому» проложила дорогу консерватизму на мировоззренческом уровне.

В то же время развитие культуры и науки, тупики антитрадиционализма и однозначно по-

ложительно оцениваемого обновления привели к гуманистическому по своим целям и содержанию осознанию ценности культурного и художественного наследия, важности преемственности и последовательности развития цивилизации и искусства.

Именно в этом сложном и противоречивом идеологическом и политическом контексте заключены причины зарождения и развития в 70-е годы многообразных тенденций «ретро» в искусстве, модах, стилях поведения. Здесь же, по-видимому, и социально-идеологические истоки архитектуры постмодернизма.

В профессиональном и в широком общественном сознании наступило глубокое разочарование в архитектуре «современного движения». И этот факт многогранно и ярко отражен на страницах книги Дженкса. Недовольство «современной архитектурой» во многом было отражением и проявлением гуманистической критики буржуазного общества с его механистичностью, бездуховностью и отчуждением, плодом и символом которого была (или стала казаться) программно однообразная, лаконичная до абстрактности, почти лишенная местных отличий современная архитектура Запада. Архитекторов начали обвинять в создании антигуманной, враждебной «маленькому человеку» среды. Подвергались критике информационная бедность архитектуры, техницистская однозначность, детерминированность повторяющихся геометризованных форм. С одной стороны, в этом отражалось широкое недовольство правящим истеблишментом и его архитектурой, с другой — хотя автор не пишет об этом — истеблишмент, по-видимому, разочаровался в монотонности современной архитектуры, которая ослабила возможности манипулирования сознанием и настроениями масс. Все это сконденсировано в книге Дженкса.

История «современного движения» знает немало критики его принципов и практики, начавшейся еще в 30-е годы. Но все это была критика изнутри, имевшая целью усовершенствовать, улучшить «современную архитектуру». Теперь же речь идет не о попытке ее подправить, а о ниспровержении, упразднении этой архитектуры как таковой. Широко осознается «Кризис в архитектуре», как назвал свою книгу английский теоретик К. Мак-Юэн (так называется и первая глава книги Ч. Дженкса).

Вероятно, наиболее последовательным, хотя и не цельным явлением, родившимся на почве критики функционализма, оказался именно постмодернизм — новейшее архитектурно-художественное течение, которое несет в себе как отрицание господствующей «современной», «новой» архитектуры с ее однообразием, монотонностью, бездуховностью, так и временную, стадийную уверенность в том (точнее, претензию на то), что оно не просто соперничает с нею, но пришло ей на смену (post — после, потом). Термин этот уже получил признание, прижился, активно применяется даже в широкой прессе Запада, хотя многие исследователи недовольны его неопределенностью.

Этот термин имеет свою историю. Как пишет в своей книге Ч. Дженкс, который стал употреблять его с 1975 г., первое использование термина в архитектурном контексте относится еще к 1949 г.

В искусствоведении он применяется давно и широко, хотя нестрого, объединяя едва ли не все направления, которые с 60-х годов программно противопоставляли себя абстрактному искусству, рассматриваемому на Западе как наиболее последовательное выражение «современного» искусства — «модернизма».

Как явствует из западной литературы последних лет, в том числе из книги Ч. Дженкса, архитектурный постмодернизм — типично «зонтичное» определение, относящееся к совокупности разнородных, подчас даже конфронтирующих явлений, объединенных лишь их общей противоположностью «современному движению» в архитектуре, так называемому «модернизму».

И тем не менее постмодернизм в архитектуре имеет достаточно четкую характеристику. В книге Дженкса, обобщающей доктрину постмодернизма, его основные постулаты открыто противопоставлены догматам «современного движения». Это движение и его наследники выступали под техницистскими, нередко под программно антиэстетическими лозунгами. Постмодернизм же выступил как художественное течение, что четко зафиксировано в книге.

Несмотря на видимую обращенность постмодернизма преимущественно к проблемам формы, точнее именно в силу такой его ориентированности, оказываются ревизованными практически все фундаментальные установки «современного движения», начиная с представлений о социальной роли зодчества, его общественно-преобразующих возможностях и кончая взглядами на выразительный арсенал, «язык» архитектуры.

Сегодня профессиональное сознание архитектурного авангарда Запада шарахнулось в противоположную крайность — приспособленчество. Некогда гордая мессианская поза пионеров, мысливших себя спасителями заблудшего общества, сменилась в новейших концепциях смиренной позой служения клиенту, как формулируют сами постмодернисты. Они сознательно идут на поводу у клиента, приспособляясь к вкусам конкретных заказчиков, отвергая идею высокого общественного предназначения архитектуры.

Социальному мессианству «современного движения», особенно его начального героического периода в 70-е годы, противопоставляется (под лозунгами реалистичности, учета конкретной ситуации) программный социальный конформизм, подчинение господствующим в обществе социальным, психологическим и эстетическим предпочтениям. В частности, на смену массовому, стандартизованному, крупномасштабному предлагается индивидуализированное, оригинальное, камерное, на смену индустриализации — ручдельное изготовление строительных деталей.

Пафос полного, тотального преобразования среды сменился в постмодернизме требованиями контекстуализма, «вписывания» в сложившееся окружение или даже прямого подчинения ему, а однократность, решительность преобразований — постепенностью, незначительностью изменений. Вместо «порядка» начинает цениться «хаос», вместо героизированного, приподнятого архитектурного образа — ординарное, обыденное, приземленное. Стремление к новой форме

уступило место историческим реминисценциям и аллюзиям; функциональная и конструктивная обоснованность архитектуры сознательно приносится в жертву интересам выразительности, изобразительности, культурно-исторической знаковой. Даже в чисто визуальном плане на смену стерильности, рафинированной геометрической чистоте форм приходят артикулированное пластическое богатство и живописность, опять-таки все чаще замешанные на историзме и банальных элементах визуального «городского фольклора» — прежде всего, коммерческой рекламы. С архитектурой постмодернизма связываются понятия многозначности и разнообразия, понятности и ассоциативности, ироничности и двусмысленности, символичности и историзма, пластичности и украшенности, живописности и орнаментальности. Все это ярко и остро раскрыто в книге Дженкса.

Как подчеркивает автор, одним из основных обвинений постмодернизма в адрес «современного движения» является недостаточный учет им запросов будущих реальных потребителей архитектуры, ориентация на «человека вообще», а не на конкретную личность, семью, группу, что было связано с несомненным демократическим зарядом творческих концепций пионеров современного движения, однако, выраженным в упрощенной, уравнилельной форме. Но, во-первых, вроде бы гуманистический и антиэлитарный призыв обратиться к человеку чаще всего оборачивается у постмодернистов простым примирением с буржуазной действительностью, а во-вторых, этот «реальный человек», заказчик у них весьма специфичен. Некоторые постмодернисты участвуют в коммуналном строительстве для неимущих, в движении «контестации» («защитного планирования»), но основной прицел их творчества связан прежде всего с потребностями и эстетическими предпочтениями средних слоев, а в США, как прямо указывают критики, — «белого молчаливого большинства».

Еще в 60-е годы распространились требования более широкого участия будущего непосредственного потребителя в процессе проектирования. В 70-е годы эти требования в русле постмодернизма приняли отчетливую форму «партисипации», т. е. «участия» или, точнее, «соучастия», где уже в полной конфронтации с установками «современного движения» позиция архитектора рассматривается как существенно частная, в лучшем случае как равноправная со строителями и, главное, с заказчиком. В книге такие идеи откровенно подчеркиваются, ибо это давняя и принципиальная позиция автора. Ч. Дженкс в одном из интервью прямо заявлял, что только здания, которые созданы в рамках диалектического процесса между архитектором и пользователем, расцениваются теперь как архитектура. Вместе с тем при всей печати коммерциализованности и капитулянтства, которую несет на себе постмодернизм, внимание к запросам потребителя является отражением гуманистической ориентации их архитектуры.

Критикуя невыразительность произведений функционалистской архитектуры, в частности, визуальную невыявленность в ней особенностей контингента обитателей, Дженкс, как и другие практики и теоретики постмодернизма, занялся поисками более сложной и дифференцированной символики форм. Признание множественности

культурной структуры потребителей, под которой постмодернисты скрывают стратификацию социальную, привело их к пропаганде «плюрализма» в образном строе архитектуры.

В противовес провозглашавшемуся основаниями функционализма и изображавшемуся в облике их зданий равенству и близости потребностей будущих их обитателей, установка на архитектурный плюрализм естественно выразилась в поисках сложного, многозначного языка, чтобы, как подчеркивает Дженкс, разные люди могли увидеть, прочесть в архитектурных произведениях свое, близкое и понятное им. Отсюда и его принципиальная установка на «двойное кодирование» архитектуры — в расчете как на профессионала, так и на неискушенного потребителя. Яркая изобразительность архитектуры, по мнению автора, важна тем более, что здания рассчитаны не на интеллектуальную элиту, а на заведомо неподготовленного обывателя. Вместе с тем, не следует закрывать глаза на то, что программируемая вседозволенность плюрализма раскрывает простор для столь характерной для постмодернизма ориентации на рыночные стереотипы и приниженные вкусы, третиовавшиеся ранее как вульгарные. А нередко его композиции отмечены традиционным как раз для модернизма эпатажем, издевательством над зрителем.

Характернейшая черта архитектуры постмодернизма — ретроспективность, архаизация архитектурного образа. Отказ лидеров западной культуры от требования авангардной роли искусства в буржуазном обществе сопровождался новым обращением к традиции. Это характерно для всей визуальной культуры Запада 70-х годов, которая от геометричности архитектуры Мис ван дер Роэ и всего «Интернационального стиля» и полного разрыва с традициями в абстрактной живописи, после вандализма и самоотрицания искусства в «бунтах» конца 60-х годов, через парадоксальную конкретность и вещественность поп-арта пришла к гиперреализму в живописи, стилям ретро в кинематографии, модах, декоративно-прикладном искусстве. Оживление ретроспективизма также связано с ориентацией на средние слои общества с их консервативными запросами, предпочтениями, вкусами. В то же время немалую роль сыграло для него и усиление интереса общественности к культурному наследию, расширение реставрационных и реконструктивных работ в исторических городах.

Обращение к прошлому в новейшей архитектуре Запада — не просто прием, но программа.

На большом фактическом материале Дженкс прослеживает, как ретроспекция в архитектуре 60—70-х годов начала с «цитирования» исторических мотивов в подчеркнuto современных композициях. Имело место и парадоксальное, ироническое применение, иногда как бы выворачивание форм наизнанку (такое использование наследия остается внутрипрофессиональным, непонятным для неподготовленного зрителя). Но уже скоро через обращение к местным материалам и отдельным традиционным приемам, через подражание народному зодчеству и самодеятельным постройкам архитектура постмодернизма пришла к заведомо архаизированным образам, уже обра-

щенным непосредственно к привычным вкусам широкого потребителя.

В русле этой ретроспекции наиболее органично, пожалуй, вошли разные формы регионализма. Но это не «новый» регионализм (по определению, введенному в 30-е годы З. Гидионом), который характеризовало не воспроизведение традиционных форм, но обращение к глубоким и в основном неформальным местным культурным стереотипам, а более явный, внешний, прямо использующий местные архитектурные формы. Здесь очевидно воздействие открытой коммерциализации. «Новейший регионализм» прежде всего появился в объектах развившейся в 50—60-е годы туристской и развлекательной индустрии с характерным для них выявлением местной (и не только местной) экзотики.

Из книги Ч. Дженкса совершенно ясно, что историзм постмодернистской архитектуры очень далек от историчности классицизма или даже эклектики XIX в. или ар-деко, ориентировавшихся на высокие стили. Новый историзм как бы принижен. Его образцами являются претенциозный буржуазный особняк, рядовая застройка XIX в. — в соответствии с постановкой в центр внимания проектировщиков нового «мещанского» потребителя. В 70-е годы часто встречаются и стилизации под архитектуру раннего функционализма. Они свидетельствуют, что для постмодернизма «современная архитектура» — это уже тоже история, и поэтому ее формы можно использовать наравне с иными историческими стилями, особенно для заказчика, который хочет иметь в своем здании знак новизны, современности.

Но в целом для постмодернизма гораздо характернее все расширяющееся и признаваемое его теоретиками вполне закономерным (как следствие поисков культурно-исторических истоков, аналогий и обоснований) откровенно эклектическое направление, как говорит в этой книге Ч. Дженкс, «радикальный эклектизм», соединяющий формы и детали, восходящие к различным стилям. Но это не смущает сторонников новейшего направления, наоборот — вызывает однозначную поддержку и в общекультурном плане расценивается в качестве достижения.

Тем не менее при всей спорности установок на обыденность и архаизацию, использование более разнообразных и привычных (а подчас и откровенно традиционных) форм делает образный строй многих новейших произведений архитектуры Запада более понятным для неподготовленных потребителей, а саму архитектуру — более живой и теплой.

Таким образом, постмодернизм в архитектуре Запада — это явление противоречивое по истокам и следствиям, но вместе с тем явление по-своему творческое, возможно, даже дающее импульсы дальнейшему развитию зодчества. Конечно, постмодернизм не полностью олицетворяет собой картину новейшей западной архитектуры. Ряд явлений, явно выпадающих из круга, бесспорно, поныне господствующей «современной архитектуры», не укладывается и в его почти безграничные рамки. Показательно, что сам Ч. Дженкс выпустил в 1980 г. еще одну книгу, назвав ее «Позднесовременная архитектура» (а не «послесовременная»). Но думается, что активное развитие именно

постмодернистских тенденций свидетельствует о кристаллизации некоего нового этапа в зодчестве капиталистических стран. Возможно, жизнь самого постмодернизма не будет долгой. Но он уже сыграл свою роль в общем историческом процессе развития зодчества XX в. на Западе, сильно расшатал мировоззренческие и эстетические каноны «современного движения» и расчистил тем самым путь новым концепциям в архитектурном творчестве.

Книга «Язык архитектуры постмодернизма» вышла в 1977 г. Анализ архитектурной периодики Западной Европы и Северной Америки последних лет показывает, что несмотря на все отмеченные противоречия и даже творческие слабости постмодернизма, а может быть именно благодаря им, его влияние на архитектурную теорию и практику возрастает. Ретроспективно-коллажный облик приобретают и престижные небоскребы крупных корпораций, и административные учреждения, и общественные здания. Все чаще, чему, безусловно, способствует ухудшение экономической конъюнктуры, вместо строительства нового здания из стекла и стали реконструируется особняк или доходный дом конца XIX — начала XX в.

Характерно, что сам термин постмодернизм применяется не только чаще, но и свободнее, уже без пояснений и оговорок. И в этом утверждении не только нового явления, но и его названия («уже ли слово найдено?»), бесспорно, большую роль сыграла эта книга Ч. Дженкса.

Таким образом, «Язык архитектуры постмодернизма» Ч. Дженкса (не просто выход книги в свет, но сама книга) стал важнейшим этапом созревания и самоосознания архитектурного постмодернизма, его целей и творческой проблематики. Ее по праву называют «главной книгой», «библией постмодернизма». Роль этой книги проявилась, например, в неоднократной перепечатке ее или ее фрагментов (вплоть до иллюстраций с подрисовочными подписями) ведущими зарубежными архитектурными журналами и в переизданиях и переводах книги.

Особенности момента написания и задач книги в большой мере определили не только ее значение, но и содержание, и структуру книги. Она состоит из введения, где, в частности, освещается история термина «постмодернизм», и трех частей: «Смерть современной архитектуры», «Способы архитектурной коммуникации», «Архитектура постмодернизма».

Книга открывается «некрологом» современной архитектуре с точным указанием даты и обстоятельств ее «смерти» и содержит развернутую критику теоретических концепций и практики архитектуры нового движения с достаточно широким охватом ее разновидностей и ответвлений. Критическая работа, проделанная Дженксом, безжалостна и остроумна, часто глубока и аргументирована.

В стремлении вскрыть антигуманистическую реальность зодчества капиталистических стран XX в. Дженкс ударил в самую болевую точку «современной архитектуры», показал ее неудачи в области визуальной коммуникации, причины и следствия утомляющей скучности и непонятности ее языка широким массам потребителей, к которым стремились обращаться ее основоположники, но для которых она стала своего рода символом анти-

гуманной, чуждой человеку среды. «Послания», которые несет архитектура модернизма людям, показывает Дженкс, излишне элементарны и прозаичны и потому, как правило, не воспринимаются позитивно, если даже понятны тем, кому они предназначены. Зачастую же «сообщения», подразумеваемые архитектором современного движения, теряют смысл или искажаются в восприятии потребителя вследствие существенной разницы в их психологических установках, в культурно-эстетических «кодах» того и другого.

В отличие от многочисленных ныне критиков новой архитектуры, Ч. Дженкс не ограничивается констатацией ее недостатков, а переходит — во II части — к рассмотрению некоторых важных теоретических проблем зодчества в целом, в частности, его информационно-коммуникативной функции. На обширном, хотя и субъективно подобранном историческом материале, он анализирует способы передачи архитектурой социальной и культурной информации, что позволяет ему обосновать свою конструктивную программу, прежде всего важность сложного и многозначного языка форм и желательность «двойного кодирования».

Дженкс акцентирует возможности функционирования архитектуры в качестве мощного средства человеческого общения. Он ратует за развитие «лингвистического аппарата» архитектуры, пытается выявить в ней аналогии таким языковым понятиям, как слово, фраза, метафора, семантика, синтаксис — именно из этого круга взяты названия подразделов этой части книги — и раскрыть их роль в системе архитектурных «высказываний». Автор показывает, что ими могут быть и здание, и комплекс сооружений, и город, и вообще предметная среда в ее отдельных фрагментах. Его идеи, не всегда безупречно оригинальные, но ярко поданные, все же остаются в основном лишь общей постановкой вопросов, заявкой на возможные, будущие подходы к архитектуре. Эти вопросы с середины 70-х годов широко обсуждаются в архитектурной теории, и Ч. Дженкс в ряде статей в прессе и сборниках показал себя видным специалистом семиотики архитектуры.

Третья часть книги (напомним, что в первом издании она почти отсутствовала) посвящена анализу и активному отстаиванию проектной и строительной практики постмодернизма.

Конструктивная часть книги явно слабее критической. Ее изложение более конспективно, однако Ч. Дженкс достаточно ясно формулирует складывающиеся альтернативные современной архитектуре творческие пути. В качестве самостоятельных направлений постмодернизма Дженкс выделяет различные оттенки историзма (который он обоснованно считает «началами» постмодернизма), включая прямую ретроспекцию; усиление регионалистских, нео-вернакулярных тенденций; контекстуализм как учет особенностей конкретного окружения; метафоричность архитектуры; многозначность пространственных решений; программный эклектизм. Эклектичность постмодернизма, примеры которой не случайно заключают книгу (последняя глава называется «Радикальный эклектизм»), приоткрывает истинные цели или, скорее, реальную направленность движения и требует с особой критичностью отнестись к теории и к перспективам внедрения в практику концепций пост-

модернизма. И действительно, вопреки мнению некоторых западных критиков книги, Дженкс не опережает развитие событий, наоборот, активно развивающаяся практика постмодернистского движения подчас оставляет позади суждения ее главного адепта.

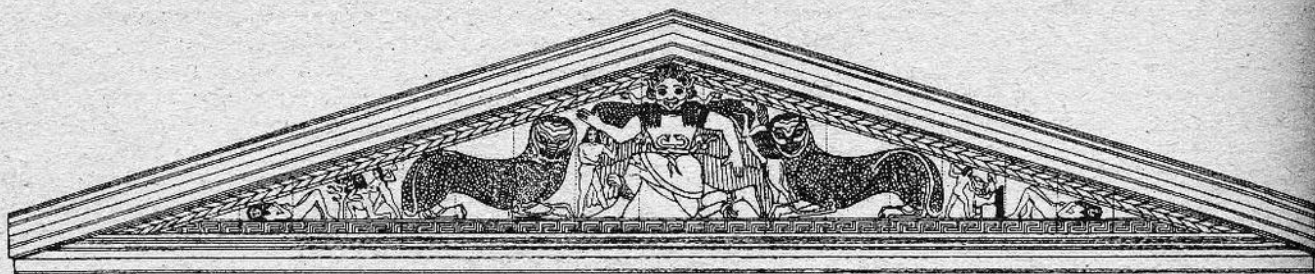
Книга богато и содержательно иллюстрирована, что повышает ее познавательную ценность, наглядность материала и убедительность суждений автора. Зрительный ряд имеет в книге самостоятельное значение. Интересны развернутые подрисовочные подписи с авторскими комментариями, которые дают как бы второй и крайне важный план изложения, чего не было в прежних книгах Ч. Дженкса.

Естественно, не со всеми положениями автора можно согласиться. И дело здесь не только в различии мировоззренческих и методологических позиций Дженкса и его советских читателей, но и в отмеченных выше поставленных перед книгой и в книге задачах автора, в его темпераментной и остроумной, но не всегда строго обоснованной разработке и защите принципов архитектурно-постмодернизма.

Восприятие работ Ч. Дженкса и особенно книги «Язык архитектуры постмодернизма» связано с некоторыми трудностями или, скорее, с необходимостью некоторой перестройки стереотипа восприятия. Читателя, возможно, местами будет шокировать нестрогость аргументации Дженкса и вообще «облегченный», далекий от научных стереотипов стиль книги. Думается, однако, что это сознательный прием, характерный в целом для архитектурной литературы Запада в 70-е годы, подчеркнутое стремление противопоставить свою концепцию не только по существу, но даже и по форме квазинаучному доктринерству публицистики современного движения. Считая (по-видимому, не без основания) нарочитую усложненность профессиональных текстов одним из специфических проявлений элитарности модернизма, Дженкс подчеркнуто делает ставку на заведомое упрощение, ориентируясь на самые широкие слои профессионалов и даже непрофессионалов, стремясь сделать свою книгу предельно понятной и захватывающей не столько строгостью, сколько эмоциональностью аргументации. В то же время есть в книге как бы увиденный на второй план интеллектуальный аристократизм — все время дает о себе знать эрудиция автора, широта его взглядов. Это столкновение противоположных начал тоже шокирует. Но как раз это все и свидетельствует об авторском мастерстве, позволившем достичь своеобразной адекватности формы и содержания книги.

Нет сомнения, что книга Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» будет с интересом встречена советскими читателями. Знакомство с ней поможет архитекторам и неархитекторам критически разобраться в противоречивом, но приобретающем все большее влияние течении в архитектуре капиталистических стран 70—80 годов, в истоках и проявлениях кризиса архитектуры капиталистического общества и в попытках выйти из него.

А. В. Рябушин
В. Л. Хайт



ВВЕДЕНИЕ

Эта книга и ее столь сложное название имеют необычную историю, требующую объяснения. Ситуация, которая свыше двадцати лет складывалась в архитектуре, сейчас находится в стадии интенсивного формирования нового стиля и творческого подхода. Он вырос из новой (modern) архитектуры* во многом подобно тому, как из архитектуры Высокого Возрождения вырос маньеризм, — путем частичных изменений и модификации прежнего языка архитектуры. Это движение сейчас обычно называют «постмодернистской» (Post-Modern) архитектурой в силу того, что термин этот достаточно широк, чтобы охватить множество направлений, и тем не менее указывает все же на происхождение от модернизма**. Подобно своему прародителю, движение занимается текущими вопросами, изменением настоящего, однако в отличие от авангарда отказалось от мысли о постоянных нововведениях или о непрерывной революции.

* Архитектура Запада, сложившаяся в своих основных чертах в 20-е гг. (глубинные ее корни автор книги не без основания относит к середине прошлого столетия), определяется в архитектуроведении как «новая» или «современная». Двойственность термина связана с равноправностью вариантов перевода на русский язык слова «modern», которым она обозначается за рубежом. В книге используются оба эти определения и их производные — например, В. Гропиус, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ с равной степенью обоснованности именуются «пионерами нового (или современного) движения». Производным от слова «modern» является и определение «архитектура модернизма», которое тоже фигурирует в книге. Эта терминологическая модификация чаще всего употребляется тогда, когда «новая (современная)» архитектура рассматривается в широком круге явлений буржуазной культуры XX в., обнимаемых совокупным понятием «модернизм» — (см. след. примечание. Здесь и далее примечания научных редакторов, кроме оговоренных).

** Модернизм — принятое в советском искусствознании определение «нового искусства», возникшего в буржуазном обществе в конце XIX в., которое противопоставило себя «традиционному» искусству и выразило кризис художественной культуры. Включает в себя как декадентские направления, так и боровшиеся с ними «активистские» и агрессивные, проповедующие техницистскую эстетику и антигуманизм. Критическое неприятие действительности перерастает в модернизм в эстетизацию безобразного, мир воспринимается как кошмар и хаос, что в утопических модернистских течениях нередко порождает призыв к гипертрофированной упорядоченности. Художник-модернист отказывается ориентироваться на обывателя и его вкус, но при этом подчас провозглашает принципиальный отказ от понимаемости его искусства, уходит от человечности вообще. Модернизм настолько скомпрометировал себя в глазах не только неподготовленных масс, но даже его апологетов, что во второй половине 60-х гг. в развитых капиталистических странах появились течения, именующие себя «постмодернизмом» и критикующие предшествующий модернизм. (см. «Модернизм», 3-е изд. М., «Искусство», 1980 и др.)

Посвящается Мэгги Кесвик

Постмодернистское здание, если воспользоваться кратким определением, «говорит», обращаясь одновременно, по крайней мере, к двум уровням: к архитекторам и к заинтересованному меньшинству, которое волнуют специфические архитектурные значения, и к публике вообще или к местным жителям, которых заботят другие вопросы, связанные с комфортом, традициями в строительстве и образом жизни. Таким образом, архитектура постмодернизма выглядит гибридной, и, если воспользоваться образным сравнением, скорее всего подобна фасаду классического греческого храма. Последний — это геометрическая архитектура элегантно каннелированных колонн внизу и пышного «рекламного щита» со сражающимися гигантами наверху — фронтона, раскрашенного темно-красным и темно-синим. Архитекторы могут читать скрытые метафоры и тонкие значения барабанов колонн, в то время как публика откликается на явные метафоры и обращения скульпторов. Безусловно, каждый каким-то образом откликается на оба кода значений, так же как и в постмодернистском здании, но, конечно, с различной степенью интенсивности и понимания, и именно этот разрыв во вкусовых культурах и создает как теоретическую базу, так и «двойное кодирование» постмодернизма. Дуалистичный образ классического храма — полезная визуальная формула, которую следует держать в уме в качестве объединяющего фактора при рассмотрении различных отклонений от модернизма, представленных в этой книге. Здания, наиболее характерные для постмодернизма, обнаруживают признаки сознательной дуалистичности*.

Определение «постмодернистский» было впервые введено в широкое употребление в сфере искусства и начиная примерно с 1976 г. стало применяться к новейшим тенденциям, которые противостоят ортодоксальному модернизму (см. приложение с источниками). Подхваченное «Нью-

* Аргументируя необходимость понимания языка архитектуры как профессионалами, так и потребителями, далекими от внутрипрофессиональных представлений, и, соответственно, настаивая на необходимости, как минимум, «двойного кодирования архитектуры» (термин автора книги), Ч. Дженкс употребляет в связи с этим различные термины: двойственность, дуалистичность и даже «шизофреничность» (раздвоение), возможно, восходящие к введенному Ф. М. Достоевским понятию «двойничества», т. е. заведомой сложности и противоречивости человеческой природы, развитому и часто гипертрофированному западной литературой и здесь переводимому в сферу культурной коммуникации.

Рис. 1. Двойное кодирование. Храм Артемиды в Коркире, начало VI в. до н. э. Типичный греческий фронтон показывает смешение значений — популярных и элитарных, которые могут быть прочитаны различными группами людей, на разных уровнях. Здесь бегущая Медуза-Горгона с ее змеями, и неистовые пантеры-львы, и различные акты убийства представлены драматически и красочно. Это репрезентативное искусство буквально взламывает абстрактную геометрию верхней части фронтона, но всюду царит гармония и внутренняя метафора. Человеческие пропорции, визуальная утонченность и чистая архитектура синтаксических элементов также играют свою роль. Два разных языка, каждый со своей собственной целостностью и аудиторией.

суик» и родственными журналами, это определение стало затем прилагаться ко всем постройкам, которые не походили на прямоугольные коробки «международного стиля». Под «постмодернистским» стали понимать, таким образом, любое здание с забавными странностями либо с чувственной образностью — определение, которое, как увидит читатель, я нахожу слишком общим. Этот смысл термина, впервые использованный Николаусом Певзнером в его нападении на «антипионеров» (1966), подразумевает некоторых скульпторов-декораторов и украшателей, которых я тоже осуждаю, но совсем по другим причинам, чем Певзнер: их здания действительно не осуществляют последовательной коммуникации, так как закодированы исключительно на эстетическом уровне. По просту говоря, они являются несостоявшейся скульптурой, непреднамеренные метафоры которой столь же напоминают высказывания миссис Малапроп*, как и сама модернистская архитектура.

Таким образом, термин «постмодернистский» следует пояснить и использовать более точно с тем, чтобы вообще охватывать только тех проектировщиков, которые осознают архитектуру как язык, — отсюда и первая часть заглавия моей книги. Пол Голдбергер и некоторые другие американские критики использовали термин именно в этом смысле и сосредоточили внимание на других его важных качествах: его отношении к исторической памяти и местному контексту. Эти аспекты важны, но, как показывает последняя глава книги, они составляют лишь часть проблемы. Архитектуру постмодернизма отличает также положительное отношение к метафоричности зданий, воспроизведению местных особенностей** и особой двойственности решения пространства. Следовательно, лишь многозначное (плюралистское) определение может охватить все многообразие аспектов; кое-что я попытался пояснить при помощи эволюционного древа (см. с. 79) и в последней главе, проследившая становление традиции. По той же причине нет ни одного архитектора, кто охватил бы все многообразие направлений, и ни одного здания, в котором они объединились бы. Если бы мне нужно было указать на совершенно бесспорного постмодерниста, я привел бы в пример

* Миссис Малапроп — одна из главных действующих лиц пьесы Р. Шеридана «Соперники», неправильно употребляющая красивые или ученые, но непонятные ей слова. Ее имя в англоязычной литературе стало нарицательным для обозначения высказываний «не к месту» (также «малапропизм»).

** Наряду с принятым в советской архитектуроведческой литературе термином переводчики в ряде случаев сохранили авторский термин «вернакуляр», т. е. «местный» (от латинского «vernaculus» — местный, туземный).

Антонио Гауди, что явно невозможно, как поспешили бы указать критики, поскольку он был пре-модернистом. И все же я считаю именно работы Гауди «пробным камнем» постмодернизма, — образом, сравнимая с которым любые современные здания, мы можем наиболее точно выяснить, действительно ли они метафоричны, «контекстуальны» и богаты в точном смысле слова. Тем не менее я ограничил круг примеров этой книги произведениями настоящего момента.

Двусмысленность приставки «пост» обладает забавными и мощнопритягательными аспектами, которые объясняют отчасти, почему она стала столь широко употребительна. Люди, естественно, с энтузиазмом относятся к перспективе стать «пост-современными».

В середине 60-х гг. Дениэл Белл писал о «Пост-индустриальном обществе», подразумевая, что некоторая часть счастливых уроженцев Запада сможет вообще обойтись без тягот изнурительного труда. Недолго просуществовало движение «Пост-живописной абстракции» — движение оппозиции. Как утверждалось, это уклончивая, ускользающая по смыслу приставка, исключительно удобна — она всего лишь указывает, откуда вы ушли, но не куда пришли.

Разум, однако, восстает против этого лингвистического парадокса: как же можем мы оставить позади современный нам век, если мы еще живы? Может быть, мы отбросили настоящее время, подобно футуристам, и расположили свой элизиум в постоянном завтра (или вчера)? Если так, мы можем ожидать «постнатальной» или, может быть, даже «посткоитальной» депрессии, пожиная плоды нашего уклонения от настоящего.

Подобные мысли заставили меня рассматривать термин «постмодернистская архитектура» как временной ярлык, когда я впервые употребил его в 1975 г., однако сейчас я изменил свое мнение. Объясняется это отчасти теми оттенками слова «modern», которые все же сохраняются в этом гибридном названии, его мощной властью и современностью. Архитекторы, художники и вообще люди стремятся быть на уровне дня, даже если они и не отказываются от своего культурного наследия, как это часто делал авангард. Мы можем видеть поучительную «параллель» в Возрождении, когда слово «modern» (современный) было впервые введено в обращение.

В то время также происходили дебаты и царило замешательство, подобное и сравнимое с нашим. Филарете, например, утверждал, что ему «нравились современные (а именно, готические) здания» до тех пор, «пока [он] не начал высоко оценивать классические здания, а к прежним ощущать отвращение...» Но, значит, по мере того, как происходило возрождение античности, готический стиль становился старомодным и в конце концов, начиная с Вазари, члены уравнивания поменялись местами: более старый классический стиль был усовершенствован, т. е. улучшен (или так они думали) до уровня нового, «хорошего современного стиля» — buona maniera moderna*. Таким образом,

* «Ласкающая взгляд красивая современная манера» — Дж. Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», М. — Л., «Academia» т. II, МСМXXXIII, с. 378.

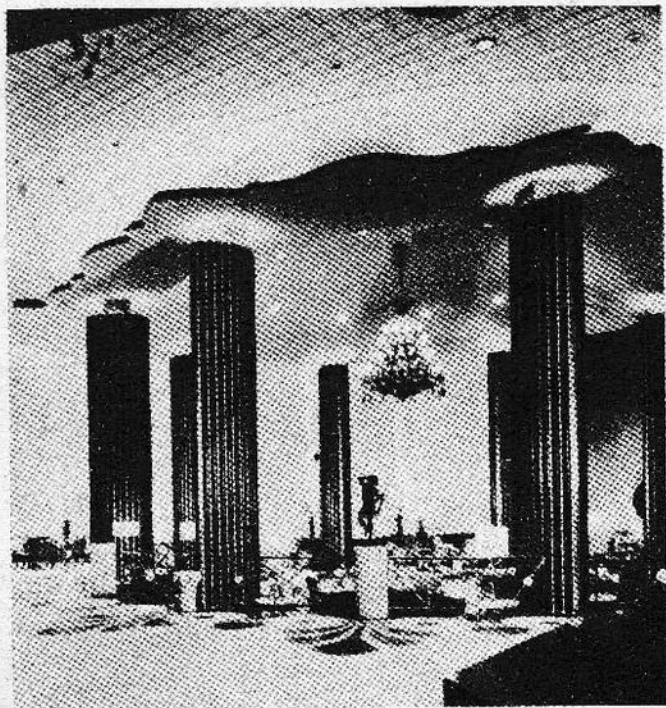


Рис. 2. Морис Липидус. Отель Иден-Рок, Майами, 1954 г. Липидус своими украшениями положил начало эрзац-стилизации больших отелей в 50-е годы во Флориде. Он смешал все широко известные периоды оформления интерьеров — стили Людовика XIV, Роберта Адама, современные обтекаемые формы — в отчетливом, но не поддающемся классификации стиле. Это то, что «могло бы быть барокко». Липидус пришел к этой коммерческой формуле через проектирование магазинов, и теперь она применяется успешно во всем мире.

авторы эпохи Ренессанса запутались в применении этого термина, определение *moderna* употреблялось по отношению к готике, классическому римскому стилю и его возрождению — тремя различными способами. Не важно, как архитекторы фиксировали прошлое, они тем не менее называли его «современным» (новым), как если бы термин имел (и все еще имеет?) неоспоримую власть над настоящим временем — над бытием «сейчас». Только после того, как Джорджо Вазари систематически и сознательно начал применять термин *moderna* для обозначения стиля эпохи Возрождения, его использование стало общеупотребительным и принятым.

Битва «Старого и Современного» происходила с тех пор много раз с такой же путаницей в словоупотреблении, и в каком-то смысле мы и сейчас находимся в аналогичном затруднении, не только расходясь с противниками по существу, но и используя с различным смыслом базовые термины. Здесь не место анализировать различающиеся версии слова *modern*, этот анализ, я уверен, появится по мере того, как будет возрастать неистовство атак и контратак. Но тут уместно подчеркнуть, что это слово все еще обладает своей двусмысленной властью, как это было для Вазари, потому что оно отсылает к современному, развивающемуся состоянию общественного мнения, и имеет эту власть даже над теми, кто отрицает, опровергает или критикует его. Постмодернизм, таким образом, приобретает некоторые из этих оттенков, даже

когда он атакует концепцию авангарда и *Zeitgeist**.

Гораздо более важно, что этот ярлык прекрасно описывает двойственность современной ситуации. Большинство, если не все сегодняшние архитекторы, были обучены в рамках модернизма, однако выходили за пределы или даже восставали против этого обучения. Они еще не достигли новой синтетической цели и не отказались до конца от своего модернистского восприятия, скорее они находятся на полдороге — наполовину модернисты, на половину — пост. Взглянув на работы Вентури, Стерна или Мура — трех закоренелых постмодернистов — мы сможем увидеть там все заимствования из Ле Корбюзье, Кана 20-х годов, а также ссылки на Палладио, Лютенса и на автостраду № 66**.

Такая работа, без сомнения, психотропически закодирована, она есть нечто, чего можно ожидать после того, как движение потерпело крах, и архитекторы двинулись дальше. Итак, мы говорим здесь об эволюции из или от разделяемых всеми позиций, а не о революционном разрыве с ближайшим прошлым; отсюда вытекает одна из истинно удивительных или даже определяющих характеристик постмодернизма: он включает в себя «модернистский стиль» и иконографию в качестве подхода, который может применяться там, где он подходит (для фабрик, больниц и некоторых офисов). В то время как модернизм типа Мис ван дер Роэ был эксклюзивным (исключающим), постмодернизм абсолютно инклюзивен (включающий) настолько, что допускает даже свою пуристскую противоположность, когда это оправдано. Другими словами, постмодернизм находит логическое обоснование возрождению 20-х годов в эпоху, когда любые возрождения возможны и каждое зависит от аргументов в пользу его убедительности, поскольку, без сомнения, невозможно доказать его необходимость.

«Новая архитектура» страдала от элитарности. Постмодернизм стремился преодолеть эту элитарность не путем опрощения, а расширяя язык архитектуры во многих различных направлениях — в сторону освоения местных особенностей, традиции, коммерческого слэнга улицы. Отсюда двойное кодирование, архитектура, которая обращается и к элите, и к человеку с улицы. Конечно, это не очень легкий способ проектирования на первых порах, пока дуализм не станет общепринятым. Но когда на этой основе вырастет традиция, подобно упомянутой классической греческой, она сможет быть гораздо богаче и динамичнее, чем простая элитарность. Почему? Потому что она сможет обращаться к другим архитекторам, профессиональной элите, заинтересованной и способной

* «Дух времени» — здесь и далее автор, как и некоторые другие пишущие на английском, французском, испанском языках искусствоведы, употребляет без перевода термин, впервые появившийся в немецкой литературе.

** В оригинале «Route 66», т. е. автострада № 66 общегосударственного значения, — типичная американская автомагистраль с безуклюжими броскими рекламными щитами по сторонам. Авторы новейших творческих концепций архитектуры Запада (Р. Вентури и др.) заявили, что язык этой рекламы понятен ее постоянному потребителю и необходимо его изучать с целью повышения коммуникабельности архитектуры.

отмечать тонкие различия в быстроменяющемся языке, а также сможет обращаться к потребителям, которые хотят красоты, традиционного окружения и своего собственного образа жизни. Обе группы, часто противоположные и часто использующие различные коды восприятия, должны быть удовлетворены. И архитектура, 50 лет находившаяся на принудительной диете, будет лишь расцветать и становиться более сильной и глубокой.

Все вышесказанное объясняет появление нового издания книги и последней главы, обрисовывающей развитие традиции постмодернизма с 50-х годов. Прежде я сосредоточивался на «языке» в формулировке названия, на что указал Джоффри Бродбент, сейчас же я надеюсь, что и другая часть названия представлена более адекватно. Однако я не претендую на окончательную трактовку и жду появления других книг по этому вопросу, в частности находящейся в работе книги Роберта Стерна в издании *The Harvard Architecture Review* и выставки MOMA — Музея современного искусства, который скоро будет переименован в Музей пост-современного искусства (вслед за Дугласом Дэвисом и др.).

Я благодарен Конраду Джеймсону за прояснение моих взглядов и прочтение текста. Теперь я лучше, чем прежде, понимаю его бескомпромиссную защиту прошлых образцов, руководств по строительству, основанных на местных особенностях, в качестве вызова модернизму и постмодернизму, хотя я и нахожу их значение слабым и слишком ограничивающим. Я признателен Мэгги Кесвик, чьи мнения изменили и отточили мои собственные взгляды, ей я посвящаю книгу за ее настойчивость в пояснении некоторых вопросов стилистики и части наименее привлекательной прозы.

Я благодарен Хейгу Беку и Джекки Куперу за работу над текстом, а также Андреасу Пападакису, который сохранил интерес к этой книге и поощрил этот новый вариант.

Приложение

Первое использование термина «постмодернистский» в архитектурном контексте восходит к 1949 г. и принадлежит Джозефу Хаднату в статье «Постмодернистский дом» из книги «Архитектура и дух человека» (*Architecture and the Spirit of Man*, Cambridge, 1949), вновь опубликованной в книге Льюиса Мамфорда «Корни современной американской архитектуры» (*Roots of Contemporary Architecture*, Reinhold Publishing Corp., New-York, 1952).

Как указал Пенни Спарк в обзоре первого издания этой книги («*Artscribe*, № 8), Николаус Певзнер использовал выражение «постмодернистский» стиль, но только один раз, критикуя тех, кого он также называл «неоэкспрессионистами». Поскольку эти архитекторы в целом не обращаются к архитектурой как к языком и не используют ее для передачи преднамеренных значений, я предпочитаю называть их поздними модернистами, а не постмодернистами (см. выше). Статья Певзнера «Архитектура нашего времени, антипioniеры» (*Architecture in Our Time, The Anti-Pioneers*) была опубликована в «*The Listener*» 29 декабря 1966 г. и 5 января 1967 г.

«Ньюсуик» использовала этот термин в статье «Развитие приближающего взгляда» (*Rise of the Come-Hither Look*, 17 января 1977 г.) по отношению к новым граненым башням из стекла в Америке с их блистающими, чувственными поверхностями. Чтобы отличить их от зданий, считавшихся современными, Пол Голдбергер в статьях о Чарлзе Муре, Харди, Хольцмане и Пфайффере и др. употреблял термин по отношению к архитектуре, богатой символизмом и историческими аллюзиями. В разговоре в феврале 1977 г. он подчеркнул важность живописной образности — того, что я считаю слишком широким и несущественным для определения. Дрекслер также сомневался в применении этого термина к XXII*. (См. статьи Голдбергера в «Нью-Йорк Таймс» — воскресном выпуске, 16 января, 1977, 20 февраля, 1977 и т. д.).

Я впервые использовал этот термин в апреле 1975 г.** на семинаре в Эйндховене (см. в «*Architecture-Inter Town Government, Technische Hogeschool*», Eindhoven, июль 1975, статью «Развитие постмодернистской архитектуры», позже перепечатанную в выпуске *AAQ*, посвященном этому вопросу, Лондон, 1975, № 4). Последующие статьи «Ревизионисты современной архитектуры», посвященные конференции RIBA в июле 1976 г., были напечатаны в «Архитектура: возможности, достижения», изданной Барбарой Голдстейн, публикации RIBA***, Лондон, 1977. Выпуск «*Architectural Design*», апрель, 1977, посвящен этой проблеме, и там я обсуждаю генеалогию этой традиции. И, наконец, статья в «Санди Таймс», май 27, 1977, «Современнее, чем современность», иллюстрирует три аспекта постмодернизма — парсипацию, орнамент и городской плюрализм.

Джозеф Рикерт в том же смысле, что и Певзнер, употребил термин «стиль постмодернистского движения» в статье «Орнамент — не преступление» («*Studio International*»), сентябрь 1975.

Эрвин Панофски дебатировал использование терминов *moderna* и т. п. в его «Возрождение и оживление в западном искусстве» («*Renaissance and Renascences in Western Art*», 1960), откуда взяты приведенные цитаты (см. издание *Paladin*, London, 1970, pp. 19—21, 33—35).

С. Рей использует термин в своей книге «Суперманизм, новые отношения в постмодернистской архитектуре» (*Supermannerism, New Attitudes in Post-Modern Architecture*, E. P. Dutton, New-York, 1977), но только в названии. Он говорит о нескольких американских архитекторах, творчество которых затронуто также и здесь. Разнообразные серии лекций по постмодернизму составлялись в Йельском университете, IAUS в Нью-Йорке, в университете штата Калифорния в Лос-Анджелесе, в Колумбийском университете в 1976 г.

* Аббревиатура упомянутых выше фамилий Харди, Хольцмана и Пфайффера, составляющих единую проектно-творческую группу.

** В западном искусствоведении термин «постмодернизм» используется уже с середины 60-х годов применительно к художественным течениям, программно противопоставившим себя модернизму и особенно абстракционизму. В то же время научный анализ показывает идейную близость их к модернизму, несмотря на пересмотр формального арсенала.

*** Королевский институт (союз) британских архитекторов

К счастью, мы можем датировать смерть «новой архитектуры» точным моментом времени. «Новая архитектура» умерла шумно. То, что многие не заметили этого и никто не скорбел, нисколько не умаляет значения факта, а то, что многие проектировщики все еще пытаются вдохнуть в эту архитектуру жизнь, не значит, что она может быть чудесным образом воскрешена. Нет, она скончалась полностью в 1972 г. после того, как в течение 10 лет ее безжалостно, до смерти пороли такие критики, как Джейн Джекобс. И то, что многие так называемые современные архитекторы продолжают все так же, прежним образом заниматься своим ремеслом, как будто бы она все еще жива, может рассматриваться как один из величайших курьезов нашего столетия (типа обществ «Королевских лучников» или «Доверенных дам опочивальни», жизнь которых искусственно продлевается британской монархией).

«Новая архитектура» умерла в Сент-Луисе, Миссури, 15 июня 1972 г. в 3.32 пополудни (или около того), когда пользовавшийся дурной славой квартал Прютт-Айгоу, а точнее, несколько его корпусов были взорваны динамитом. Это был *coup de grâce**. Постройки квартала до этого были варварски изуродованы и обезображены его обитателями, и хотя в попытках продлить жизнь квартала дополнительно вкладывались миллионы долларов (на починку сломанных лифтов, вставку выбитых стекол, перекраску), в конце концов завершились все связанные с ним несчастья**.

Без сомнения, руины должны быть сохранены, на них следует повесить охрannую доску, чтобы оставить живую память об этом провале градостроительства и архитектуры. Как и в случае с дорогостоящим безрассудством сооружения искусственных руин в поместье эксцентричного английского джентльмена XVIII в., дабы он имел перед глазами поучительное напоминание о бренности былого тщеславия, нам следует научиться ценить и охранять свидетельства наших собственных прошлых несчастий. Как сказал Оскар Уайльд, опыт — это название, которое мы даем нашим ошибкам. Есть определенный здравый смысл в том, чтобы оставить руины продуманно разбросанными в ландшафте в качестве постоянного напоминания и урока.

Прютт-Айгоу был сооружен в соответствии с наиболее прогрессивными идеалами СИАМ (Международные Конгрессы Современных Архитекторов); в 1951 г. проекту была присуждена награда Американского Института Архитекторов. Квартал состоял из элегантных 14-этажных блоков с рациональными «висячими улицами» (которые были безопасны в отношении автомашин, но, как

выяснилось, небезопасны в отношении преступности), полными «солнца, пространства и зелени» — того, что Ле Корбюзье называл «тремя основными радостями урбанизма» (вместо традиционных улиц, садов и полупубличных пространств, которые он отвергал). В квартале было предусмотрено разделение пешеходного и транспортного движения, значительное игровое пространство и местное обслуживание типа прачечных, яслей и центров общения — все это разумная замена традиционных образцов. Кроме того, пуристский стиль архитектуры, ее стерильная чистота, ее больничные метафоры были предназначены для того, чтобы привить посредством хорошего примера соответствующие добродетели жителям. Хорошая форма должна была обеспечить хорошее содержание или, по крайней мере, хорошее наполнение; разумная планировка абстрактного пространства призвана была способствовать здоровому поведению.

Увы, эти, казалось бы, простейшие идеи, вытекающие из философских доктрин рационализма, бихевиоризма и прагматизма, оказались столь же нерациональными, как и сами эти доктрины. «Новая архитектура» как дитя Просвещения унаследовала присущие ему наивные представления — слишком грандиозные и вселяющие слишком большое почтение, чтобы их опровергать в книге, посвященной всего только строительству. В первой части книги я остановлюсь на отмирании очень маленькой ветви большого вредоносного дерева — ради справедливости следует отметить, что эта ветвь — современная архитектура — родственна модернистской живописи, модернистским движениям во всех искусствах. Подобно рациональному подходу к школьному обучению, охране здоровья, созданию женской спортивной одежды, архитектура делает ошибки, в целом характерные для нашего века, который заново и полностью пытается сконструировать себя на рациональных основаниях. Эти недостатки сейчас хорошо известны благодаря работам Ивана Иллича, Жака Эллюля, Е. Ф. Шумахера, Майкла Окшотта и Ханни Арендт*. Поэтому общие концептуальные недочеты рационализма специально рассматриваться не будут, для своего исследования я принимаю их в качестве известных. В большей степени, чем глубоко развернутое наступление на «новую архитектуру», показывающее созвучность его болезней господствующим течениям, я использую средства карикатуры, полемики. Достоинством этого жанра (так же, как и его недостатком) является его способность непринужденно обращаться с самыми широкими обобщениями, пренебрегая разного рода исключениями и тонкостями аргументации. Карикатура, безусловно, не отражает всей правды. Рисунки Домье не показывали, чем в действительности была нищета XIX в., они скорее давали

* Удар милосердия. (Прим. перев.).

** В этом уничтожении жилых домов для наиболее бедных и бесправных жителей города проявился не только крах социально-реформаторских иллюзий «современного движения», но и совершенно идентичная утопическая вера его критиков в возможность устранить социальные «болезни» ликвидацией «вызывавшей их» материально-пространственной среды.

* Модные в 70-е годы на Западе философы антирационалистического, антисциентистского и антипрогрессистского направления.



Рис. 3. Минаору Ямасаки. Жилой комплекс Прютт-Айгоу, Сент-Луис, 1962—1955 гг. Несколько пластинчатых блоков этого комплекса были взорваны в 1972 г. после того как в течение длительного времени они подвергались вандализации. Уровень преступности здесь был выше, чем в других местах, и Оскар Ньюмэн объяснил это в своей книге «Defensible Space» («Защищающее пространство») наличием длинных коридоров, анонимностью и отсутствием контролируемого полупубличного пространства. Другой фактор: он был спроектирован в туристском языке, не согласующемся с архитектурными кодами обитателей. На фото внизу Прютт-Айгоу в руинах. Эти руины стали великим архитектурным символом, который следует сохранить как предостережение. В конце концов, после длительных враждебных акций и несогласий некоторым чернокожим обитателям удалось сформировать общину в части сохранившихся жилых блоков — еще один символ того, что идеология заодно с архитектурой определяет успех охраны окружающей среды.

высоко избирательную картину лишь некоторых истин. Давайте же пройдемся по запущенным участкам «новой архитектуры» и нашим пришедшим в упадок городам подобно некоему туристу-марсианину, который, находясь на экскурсии по Земле, отчужденно взирает на археологические раскопки, озадаченный печальными, но поучительными ошибками умершей архитектурной цивилизации. В конце концов, если она совершенно мертва, почему бы нам не препарировать труп?



Рис. 4. Ричард Сейферт. Пента-отель, Лондон, 1972 г. Английское правительство субсидировало строительство отелей такого типа в конце 60-х годов, чтобы справиться с туристским бумом. Около 20 таких отелей на 500 номеров каждый возникло на главном пути из аэропорта. Снаружи они выполнены в подчеркнuto «международном стиле», внутри — эрзац Липидуса.

Интерьер Пента-отеля задуман в стиле Вассарели для холла аэропорта. Ирония, заключенная в том, что одинаковые интерьеры оказываются всюду, куда бы ни приехал турист, не ускользнула от многих критиков. Тем не менее эта традиция продолжает процветать.

В 1974 г. Малькольм Мак-Юен написал книгу под таким названием, в которой обобщил английскую точку зрения на недочеты «Нового движения» (интегрированного капитализма, подобно всем мировым религиям)* и на те меры, которые в связи с этим следует предпринять. Обзор был написан мастерски, однако рекомендации автора совершенно не укладывались ни в какие рамки: автор видел выход в реконструкции крошечного административного органа — Королевского Института Британских Архитекторов путем изменения отчасти его содержания, а отчасти — формы, как будто бы изменения такого рода могли исключить **многочисленные причины кризиса**. Позвольте же мне воспользоваться его эффектным анализом, но не его выводами, взяв за пример типичного гротеска «новой архитектуры» лишь один типологический раздел — современные отели.

Новый «Пента-отель» в Лондоне насчитывает 914 номеров, что почти в 9 раз превышает средние размеры отеля 50-летней давности, и выдержан (как говорят декораторы) «в теме» Интернационального стиля, а также в манере, которая может быть названа современной манерой оформленного Вазарели** зала ожидания аэропорта. На пути к лондонскому аэропорту возникло неподалеку друг от друга около 20 таких левиафанов. Эта «Отельландия» так нарушает масштаб и саму жизнь города, что равносильна нашествию захватчиков, роль которых выполняют туристы.

В эти свежесформированные батальоны зданий с их ложноблагородными именами входят отель «Черчилль» (500 номеров, выдержан в помпейско-палладианском стиле в духе Роберта Адама); отель «Империял» (720 номеров, интернациональный стиль внутри, а снаружи — а-ля Юлий Цезарь в ультрасовременных материалах); «Парк-Тауэр» (300 номеров, развивает тему «кукурузного початка», а внутри — разнообразные мотивы «солнечного взрыва»).

Непременная особенность этих отелей, построенных между 1969 и 1973 гг., состоит в том, что они, обеспечивая исключительно современные услуги типа воздушного кондиционирования, в то же время выдержаны в стилях старого мира и используют мотивы от рококо, готики, стиля Второй империи, до комбинации всех трех стилей. Соединение старых форм с современным оборудованием оказывалось неизменно успешным в нашем потребительском обществе, и этот эрзац послужил главным коммерческим вызовом ортодоксальной «новой» архитектуре. Но в одном очень важном смысле, в понятиях архитектурного производства, и эрзац, и «новая» архитектура в равной степени способствуют созданию атмосферы

отчуждения и тому, что Мак-Юен называет «кризисом». Я попытался выявить различные причины существующего положения — а их по меньшей мере 11 — и показать, как они действуют в двух современных способах архитектурного производства (отраженных в двух правых колонках таблицы).

В таблице (см. с. 137) представлены три системы архитектурного производства. Левая колонка раскрывает смысл старой, частной системы производства, а правые — показывают две современные системы. Критики современной архитектуры подчеркивали некоторые из этих одиннадцати позиций кризиса, однако, очевидно, позиции эти множественны и взаимодействуют как система внутри экономической сферы. Вопрос в том, сколько переменных должно быть изменено, чтобы изменилась система.

Для противопоставления в первой колонке слева характеризуется старая система частного мелкого, индивидуального архитектурного производства, действовавшая в основном до первой мировой войны, когда архитектор лично знал своего клиента, возможно, разделял его взгляды и имел общие с ним эстетические вкусы. Самым ярким примером этого является вилла «Чизвик» лорда Берлингтона, при строительстве которой сложилась необычная ситуация: архитектор был и строителем (или подрядчиком), и заказчиком, и потребителем одновременно. Поэтому отсутствовало несоответствие между его весьма элитарными, предназначенными для избранных эстетическими предпочтениями (сдержанный интеллектуальный вариант палладианского языка), и его образом жизни. Подобное единство существует и сегодня, хотя и в более скромных масштабах и сравнительно редко — в случаях «самостроя» — самостоятельного строительства жилых домов за пределами городских центров Америки, или в скоплениях домов-лодок в заливе Сосалито (Сан-Франциско), где каждый дом-лодка строится самим жителем в соответствии с собственным вкусом в манере, отличной от других. Эти самодельные дома — свидетельство тесного взаимодействия и даже совпадения значения и формы в архитектуре — в случае, когда строительство идет в ограниченных масштабах и контролируется самими жителями.

Другим фактором, определявшим именно такой тип архитектурной продукции, в прошлом являлась мини-капиталистическая экономика, в рамках которой средства были весьма ограничены. Архитектор или гипотетический застройщик каждый раз проектировал относительно небольшие части города, он работал медленно, откликаясь на давно устоявшиеся запросы, и был всецело подотчетен заказчику, который неизменно являлся также и потребителем. Все эти и другие факторы, показанные в диаграмме, в своей совокупности предопределяли архитектуру, понятную заказчику, и язык архитектурных форм, доступный всем людям.

Во второй и третьей колонках показано, как в основном создается архитектура сегодня и почему она выпадает из масштаба исторических городов и взаимно отчуждает архитектора и общество. Во-первых, в экономическом аспекте она либо производится по ведомству народного

* Автор подчеркивает, что нарочито выражаемая во внешних формах рациональность архитектуры нового движения на самом деле в гораздо большей степени является отражением веры «современных» архитекторов в это ее свойство, чем действительным отражением рациональных оснований архитектуры.

** Вазарели, Виктор — художник, один из создателей «оп-арта», чьи переливающиеся композиции из кружков, точек, линий в 60—70-е годы широко использовались в декоративно-прикладном искусстве.



благополучия, у которого не хватает средств, чтобы претворить в жизнь ориентированные на общественное благо замыслы архитекторов, либо финансируется капиталистическим сектором, и в этом случае монополии вкладывают гигантские средства и, соответственно, возникают гигантские сооружения. Например, «Пента-отель» принадлежит Европейской корпорации отелей, консорциуму пяти авиакомпаний и пяти транснациональных банков. Эти десять корпораций совместно создают монолит, который по финансовому определению должен привлекать массовый вкус, т. е. на уровне среднего класса. В конечном итоге дело не в низком по существу уровне этого вкуса, а в экономических требованиях, которые детерминируют масштаб и определенность результата, заставляют архитектуру стать такой навязчиво претенциозной и жесткой.*

Во-вторых, при современном типе архитектурного производства деятельность архитектора побуждается либо абстрактным желанием «ре-

* Характерный пример социально аморфной западной критики — автор ощущает пагубное влияние на архитектуру всевластия монополий, но не имея четких мировоззренческих критериев, не способен осознать корни сложившейся ситуации, видит их то в отсутствии вкуса у заказчиков, то в громадных размерах проектируемых зданий, то в других безусловно вторичных и побочных приметах.

Рис. 5. Черчилль-отель. Лондон, 1971 г. Типичная комбинация архаизаторского стиля с современными услугами. В рекламном проспекте написано: «Ваша машина скользит к остановке под прикрытием козырька. Дверь открыта. Ваш беглый взгляд охватывает лица ... униформы ... руку, притрагивающуюся к краю шляпы в полуофициальном приветствии ... «доброй вечер, сэр ... сюда, пожалуйста» ... и вы входите в холл. Перед вами простирается зал. Прохладный, протяженный и почти белый. Хрустальные канделябры заливают мраморный пол и колонны мягким белым светом. Здесь есть люди, однако совсем тихо. Ощущения спокойны. И элегантно. Это Черчилль-отель». Если бы Роберт Адам имел воздушные кондиционеры и устройства направленного освещения, он тоже сумел бы сделать что-нибудь столь же прохладное и просторное

шить проблему», либо (когда архитектор оказывается просто разработчиком в крупном проектно-коллективе) стремлением «делать деньги». Почему последняя мотивация не способствует созданию полноценной архитектуры, как это было в прошлом, остается загадкой (если только это не связано с непреодолимым давлением определенного общественного вкуса). Совершенно очевидно, однако, почему абстрактное «решение проблем» не создает архитектуры. Вместо нее производятся «рациональные» решения излишне упрощенных вопросов, и все это выполняется в «стерильных формах».



Рис. 6. Ричард Сейферт. Парк-Тауер, Лондон, 1973 г. Сравнимый с газомером, поставленными друг на друга телевизорами и кукурузным початком, этот активно моделированный объем был попыткой уйти от плоского фасада. Интерьер выдержан в неизменно используемых солнечных мотивах

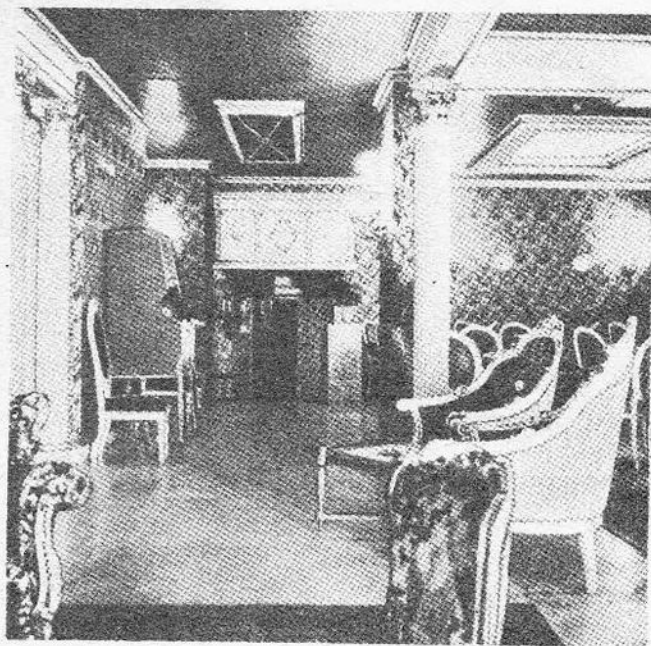


Рис. 7. Воздушное кондиционирование в отеле «Элизабетта», 1972 г. Существование множества современных услуг — электричества, систем наблюдения, телефонной связи, аварийной сигнализации, лифтов — в рамках эрзац-отелей создает несовместимые сочетания. К сюрреалистическому юмору подчас стремились, но достигали слабых результатов. Изобретательность здесь неоспорима, и некоторые отели, подобно «Элизабетта», отваживаются иметь собственную вульгарность

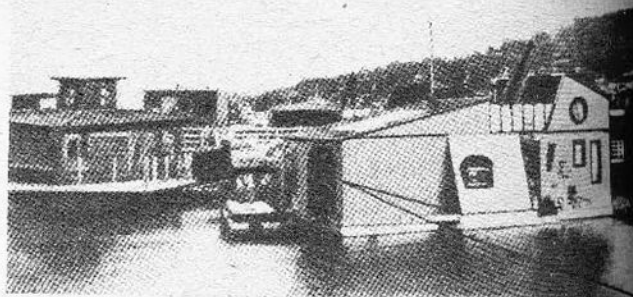


Рис. 8. Дома-лодки залива Сосалито, 1960 г. Подобно построенным самими жителями домов Калифорнии, эти плавающие дома относятся к старейшей форме архитектурного производства — самострою. Все дома приспособлены к вкусу обитателей и выложены в различных стилях; здесь вы найдете лодочный дом-швейцарское шале бок о бок с переделанным фургоном или, как здесь, стиль Вентури рядом с А-каркасным стилем Фуллера

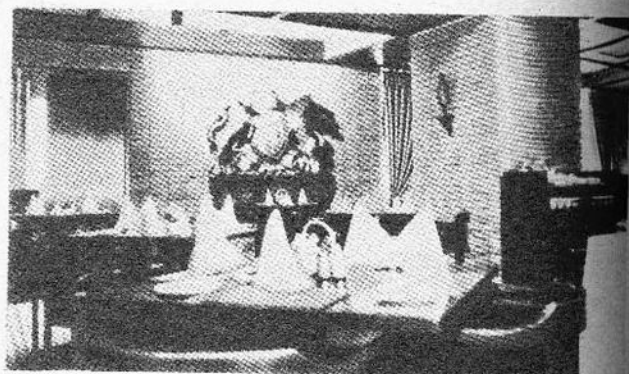


Рис. 9. Интерьер ресторана Пента-отеля с его королевским, выполненным из стекловолокна гербом Dieu-et-mon-droit (бог и мое право). В настоящее время Холлидей-Иннз, крупнейший международный концерн отелей, изготавливает эти символы из стекловолокна фабричным способом и затем высылает их некоторым из своих 1700 концессий. Международные концерны во многом способствовали стандартизации мирового вкуса и созданию мира «общества потребления». Национальная Бисквитная Компания рассчитывает на два миллиарда едоков своей усредненной стандартной продукции

Все же наиболее существенной причиной отчуждения архитектуры является огромный масштаб современных проектов: отели, гаражи, торговые центры и жилые комплексы «слишком велики», равно как и архитектурные учреждения, в которых они проектируются. Что значит — слишком велики? Очевидно, не существует простого ответа на этот вопрос, и еще лишь предстоит его детально исследовать применительно к различным типам строительства. Тем не менее, уже сейчас проблема может быть сформулирована в общем виде и названа «законом уменьшения архитектуры Ивана Ильича» — по аналогии с его исследованиями контрпродуктивного роста в других областях.* Можно полагать: для каждого

* Соединяя эскапистские тенденции молодежного движения конца 60-х годов и модные экологические тревоги, И. Ильич предлагал отказаться от расширенного производства и потребления.

типа строительных объектов существует предел численности людей, превышение которого ведет к ухудшению качества обслуживания и среды в целом. Так, уровень обслуживания в очень больших лондонских отелях снизился из-за сложности полного укомплектования многочисленного персонала. Что же касается собственно туризма, то причина снижения его качества кроется в том, что с туристами обращаются как со стадом скота, которое перегоняют из одного места в другое непрерывным и ровным потоком. Запрограммированное, непрерывно длящееся развлечение и заталкивание людей в очереди, загоны, на движущиеся конвейерные линии — процесс, который был доведен до совершенства Уолтом Диснеем* и теперь практикуется во всех областях массового туризма, принося в итоге контролируемые, мягкоубаюкивающие впечатления. То, что начиналось как поиск острых приключений, окончилось всеобщей тотальной предопределенностью. Чрезмерный рост масштабов и рационализация процесса стали противоречить самим целям, для осуществления которых и был создан институт туризма и планируемых путешествий.

Вышесказанное верно и в отношении крупных архитектурных офисов. Качество проектирования снижается в них из-за того, что никто не осуществляет контроль над всей работой от начала до конца, а также потому, что господствует стремление строить быстро и эффективно согласно апробированным рецептам (рационализация вкуса и его превращение в штамп на основе статистического усреднения стиля и темы). Более того, при разработке таких крупных зданий, как «Пента-отель», архитектуру приходится создавать для заказчика, которого никто из проектировщиков конкретно не знает (это невозможно, так как заказчик — это десять корпораций) и который в любом случае не будет непосредственно пользоваться зданием. Короче говоря, современные здания отвратительны, грубы и чересчур огромны потому, что создаются исключительно ради выгоды анонимными разработчиками для анонимных заказчиков и анонимных потребителей, действительные вкусы и предпочтения которых неизвестны и поэтому принимаются за усредненные (стандартные, клишированные).

Итак, следовательно, существует не одна причина кризиса архитектуры, а **система причин**; и, очевидно, что изменение лишь стилистики или идеологии архитекторов,** как предполагают многие критики, не изменит ситуации в целом. Как бы ни была сильна неприязнь к «международному» стилю или брутализму, к стремлению

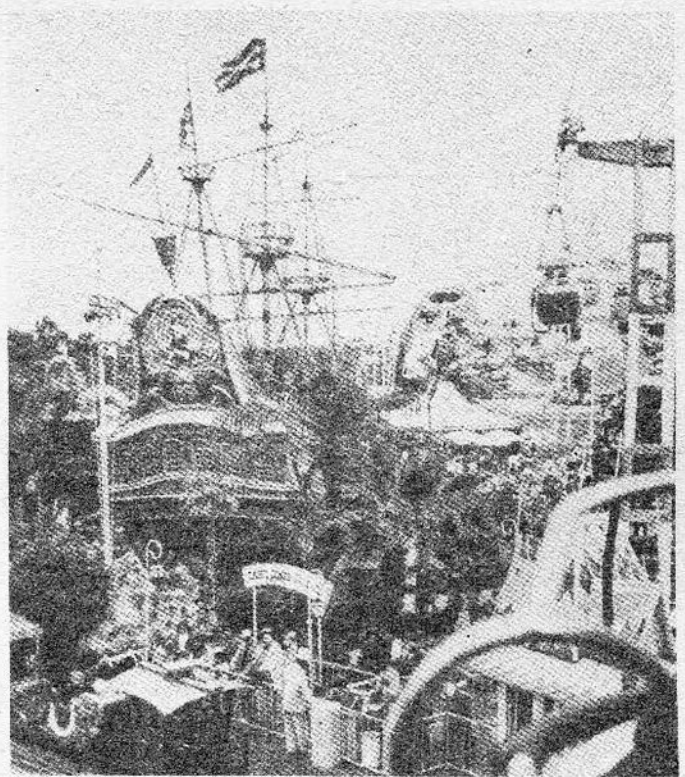


Рис. 10. Диснейленд, открытый в 1955 г. как воплощение мечты Уолта Диснея, знаменавал собой начало новой формы прогулочных парков, в которых люди ставятся на непрерывно движущуюся поточную линию и затем «проталкиваются» сквозь «впечатления». Иногда прогулка оказывается легкой, и вы не ощущаете механизмов. В иных случаях возникают длинные очереди и вы оказываетесь заключенными в огороженные загоны для людей. Международные концерны, такие, как Пенси, Форд, Дженерал Электрик и Галф, вкладывают значительные средства в предприятия Диснейленда

к выгоде, к бюрократии, гигантизму или к чему бы то ни было еще, что могло бы рассматриваться в качестве козла отпущения, — ничто само по себе не изменит положения вещей вокруг и не создаст гуманного окружения. Может сложиться впечатление, что нам следует изменить всю систему архитектурного производства сразу, все выявленные нами 11 причин одновременно. Однако такой радикальный поворот, может быть, и необязателен. Возможно, некоторые причины — вообще лишние, одни более важны, чем другие, и нам следует изменить совокупность лишь некоторых из них. Например, если бы крупные архитектурные офисы были бы заменены небольшими бюро, надежно контролирующими и финансирование, и проектирование, и эти бюро стали бы работать в тесном контакте с подлинными потребителями зданий, — это могло бы оказаться достаточным. Кто знает? Следует провести эксперименты с различными переменными. Все, что можно сказать по этому поводу, заключается в следующем: существующая ситуация обусловлена причинами системного характера, которые должны изменяться как структура, если мы добиваемся коренных изменений. Я прослежу только за двумя причинами кризиса: как «новое движение» обеднило язык архитектуры на уровне формы;

* Имеется в виду не кинематографическая деятельность У. Диснея, а его развлекательный комплекс Диснейленд.

** Явная непоследовательность автора: утверждая, что изменение лишь стилистики и профессиональных представлений не может изменить ситуации в целом, он затем всю свою книгу, претендующую на открытие новых горизонтов развития архитектуры, посвящает именно этим проблемам. Столь же ненаучно его объяснение отчуждения архитектуры громадными размерами рассчитанных на массовое использование ряда вновь проектируемых объектов — постмодернистские требования миниатюризации и приватизации сменили мегаломанию и призыв к массовости «современного движения», но остались в тех же рамках утопического сознания.

и как само оно претерпело обеднение на уровне содержания, т. е. социальных целей, ради которых оно фактически творило.

ОДНОМЕРНАЯ ФОРМА

Для общей характеристики архитектуры, создаваемой на базе одной (или нескольких) упрощенных ценностей, я буду употреблять термин «одномерная»*. Без сомнения, с точки зрения выразительности, архитектура Мис ван дер Роэ и его последователей является самой одномерной формальной системой из всех, которые мы имеем, потому что она использует ограниченный круг материалов и простую прямоугольную геометрию построения форм. Характеризуя этот скупой стиль, его называли рациональным (хотя на самом деле он был неэкономичен) и универсальным (хотя он отвечал лишь немногим функциям). Выдержанная в этом стиле коробка из стекла и металла стала единственной и наиболее распространенной формой в современной архитектуре, и повсюду в мире она воспринимается совершенно однозначно, не означая ничего иного, кроме «здания офиса».

Однако руками Миса и его последователей эта обедненная формальная система была настолько фетишизирована, что стала подавлять все остальные соображения. Соответствуют ли, подходят ли металлические тавровые балки и панели из стекла для жилых домов? Этот вопрос Мис отклонил бы как неуместный.

В целом вопрос об уместности, «декоруме», который обдумывался каждым архитектором от Витрувия до Лютьенса, был отнесен к разряду устаревших универсальной грамматикой Миса и его универсальным презрением к месту строительства и функции объекта. (Он считал функцию слишком эфемерной и условной, чтобы оказывать на архитектурное решение значительное влияние.)

Впервые он классически применил навесную стену в жилищном строительстве, а не для зданий офисов и, очевидно, не для функциональной цели и не в интересах выразительности, смысловой коммуникации, а лишь вследствие того, что был поглощен идеей совершенствования некоторых формальных проблем. В данном случае он концентрировал внимание на пропорциональном отношении тавровых балок к панелям заполнения, стеклянным поверхностям, несущим колоннам и артикулированным членениям фасадов. Он держал детали всех этих фасадных элементов в натуральную величину вблизи своей чертежной доски, чтобы никогда не терять из виду своих «любимцев».

Более важный вопрос, таким образом, перед ним не возник: что будет, если жилые дома станут похожи на офисы, или если эти две функции станут неразличимы? Ясно, что чистым итогом было бы ослабление и компрометация обеих функций в результате их уравнивания: жилье и работа стали бы неразличимы на самом

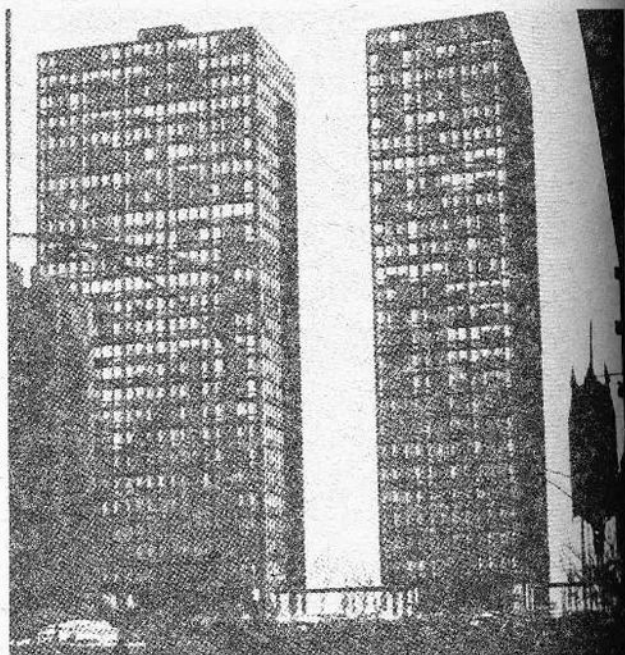


Рис. 11. Мис ван дер Роэ. Жилой комплекс Лейк Шор Драйв, Чикаго, 1950 г. Первое классическое использование навесной стены устанавливает формулу для последующих вариаций, которыми Мис занимался до конца жизни. Здесь плоскость черного стального фасада лишена глубины, и занавеси позади стекла могут располагаться в случайных сочетаниях — «проблемы», которые Мис позднее «разрешил». Более важная проблема — то, что жилье дома выглядят как офисы, — никогда не поднималась

банальном, буквальном уровне и невыраженными на уровне более высоком, метафорическом. Психологические обертоны двух этих различных видов деятельности остались бы невыявленными, утерянными, случайными.

Другой шедевр «новой архитектуры» — Гражданский центр в Чикаго, спроектированный одним из последователей Миса, также обнаруживает эту невидимость коммуникации. Протяженные горизонтальные пролеты, членения из темной стали выражают идею «конторского здания», «мощи», «чистоты», а детализровка фасадной поверхности вызывает «техническое оснащение». Однако эти примитивные (и подчас ошибочные) значения говорят нам не слишком много. На самом элементарном, буквальном уровне здание не выражает ни своей высокой общественной функции, ни, что еще более важно, социальных и психологических значений ответственной социальной задачи (быть местом встреч жителей Чикаго).

Как может архитектор оправдать такое невыразительное здание? Ответ заключается в профессиональной идеологии, считающей необходимым символизировать лишь процессы и изменения в области технологии и строительных материалов. «Новое движение» фетишизировало средства, и Мис в одном из своих редких, загадочных афоризмов, которые слишком шутливы или скорее бредовы, чтобы не обращать на них внимание, выразил этот фетиш: «В индустриализации я вижу центральную проблему строительства в наши дни. Если мы успешно проведем эту индустриализацию, социальные, экономические,

* Термин восходит к названию книги известного лево-радикального философа Герберта Маркузе «Одномерный человек».

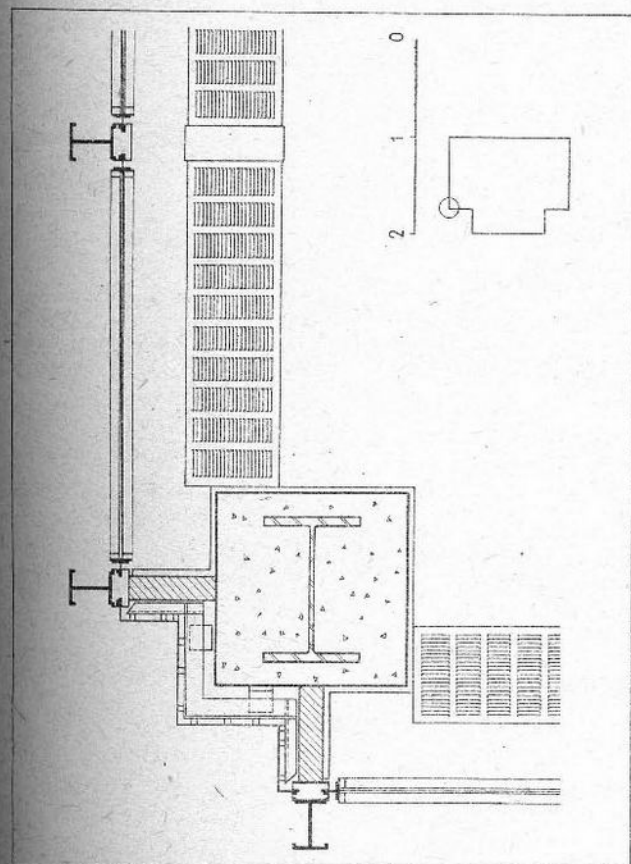
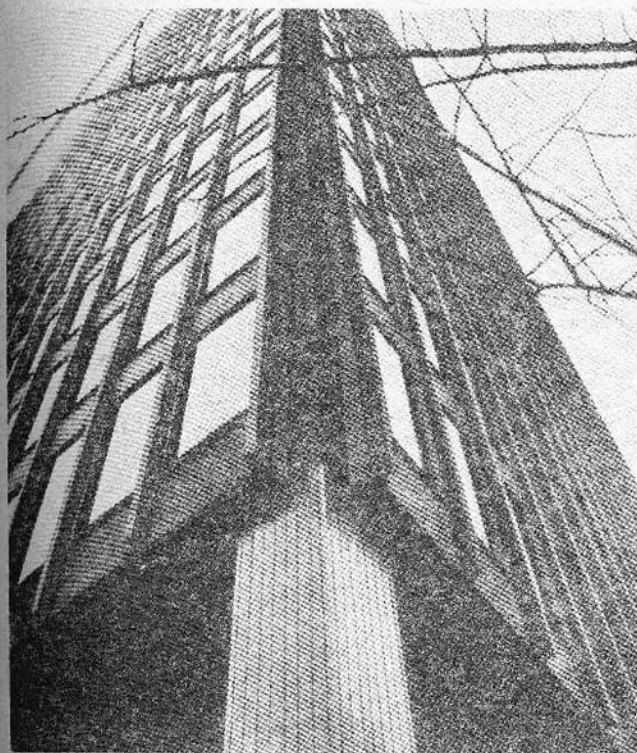


Рис. 12. Мис ван дер Роэ, Сиграм Билдинг, Нью-Йорк, 1953 г. Фрагмент угла здания и его план. Плоскость двутавровых балок выходит на несколько дюймов за линию колонны, так что угол четко артикулирован стальными профилями. Занавеси в интерьере теперь могут быть подняты лишь до предварительно выбранных гармоничных позиций. Детали двутавровых профилей в натуральную величину Мис держал рядом со своим рабочим столом, чтобы устанавливать точно необходимые соотношения. Он считал этот элемент современным эквивалентом дорической колонны

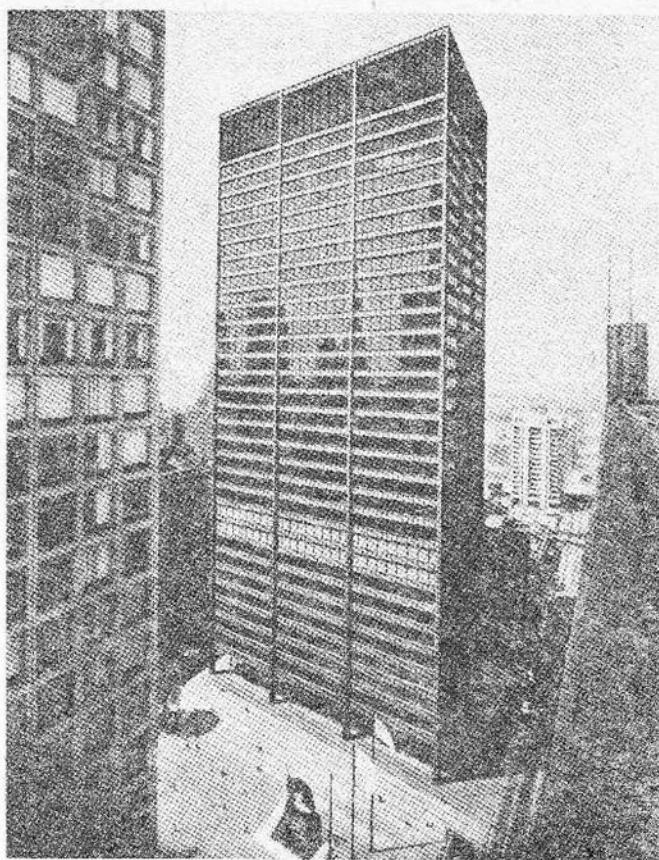


Рис. 13. С. Ф. Мерфи. Гражданский центр Чикаго, 1964 г. В приемах навесной стены Миса это решение демонстрирует горизонтальную акцентировку — уширенные пролеты и слабо выявленные вертикали из коричневой специально проржавленной стали. Если бы не скульптура Пикассо на переднем плане, невозможно было бы опознать ни общественной значимости здания, ни разнообразных осуществляемых в нем политических функций

технические, а также художественные проблемы будут легко решены» (1924 г.)*.

А как насчет теологических и гастрономических «проблем»? Странная неразбериха значений в архитектуре, к которой может привести такой подход, продемонстрирована самим Мисом в городке Иллинойского технологического института в Чикаго, где объединен достаточно широкий круг различных функций, чтобы мы могли считать его (городок) своего рода микрокосмом, отразившим всю полноту сюрреалистического мировосприятия автора.

Он в основном пользовался своей универсальной грамматикой стальных тавровых балок с заполнением из стекла и светло-коричневого кирпича для того, чтобы сказать обо всех важных функциях: жилье, учебные аудитории, залы собраний, помещения студенческого союза, магазины, церковь и т. д. Если мы рассмотрим серию этих зданий по очереди, то увидим, насколько запутан их язык как буквально, так и метафорически.

Характерный прямоугольный блок мог бы быть расшифрован как учебный корпус, где студенты выдаются на конвейер одну за другой схожие

* В этом высказывании проявилась характерная для буржуазного сознания фетишизация техники и ее социально-преобразовательных потенций.

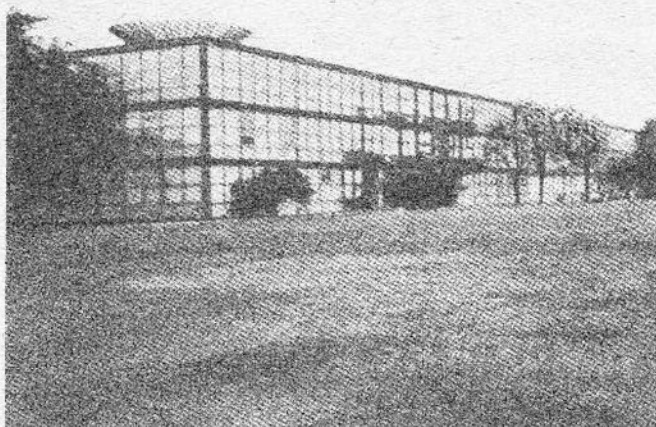


Рис. 14. Мис ван дер Роз. Сигел-билдинг, ИТИ (Иллинойский Технологический институт), Чикаго, 1947 г. Что это — лаборатория астрофизических исследований? Весь кампус института выдержан в «универсальной» эстетике стали, стекла и бежевого кирпича, за исключением самого важного здания (см. рис. 18)

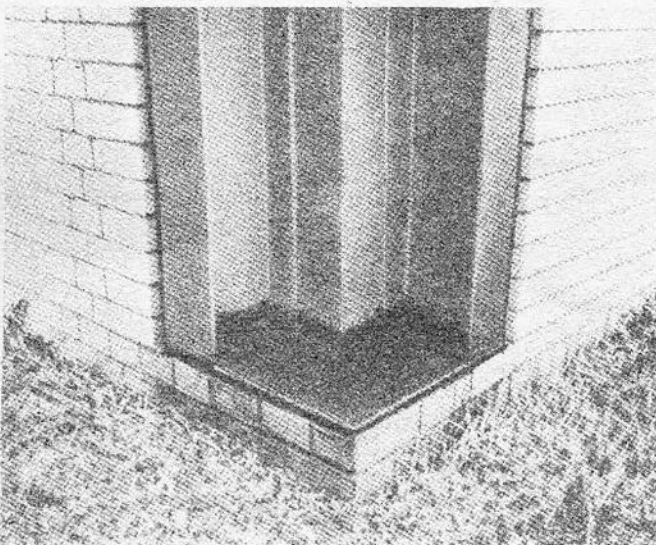


Рис. 15. Нарушающий профессиональную этику угол предыдущего здания ИТИ. Для Лесли Мартина угол выглядел как полная визуальная остановка, однако Ллуэлин-Дэвис заявил, что он выглядит «бесконечным», потому что утоплен внутрь посредством двух двутавров и одного уголка. Тот факт, что в целом здание, предназначенное для обучения, выглядит как «фабрика», закономерно прошел мимо внимания в этой атмосфере фетишизма деталей и экзотерического смысла

идеи — метафора фабрики предполагает именно такое истолкование. И лишь единственный опознавательный знак — решетчатый диск наверху здания говорит о том, что студенты готовятся стать астрофизиками. Но, конечно, эта конкретизирующая деталь не является заслугой Миса. Кто-то другой добавил ее, разрушая чистоту его фундаментального высказывания в духе универсальной грамматики. То, что дейст-

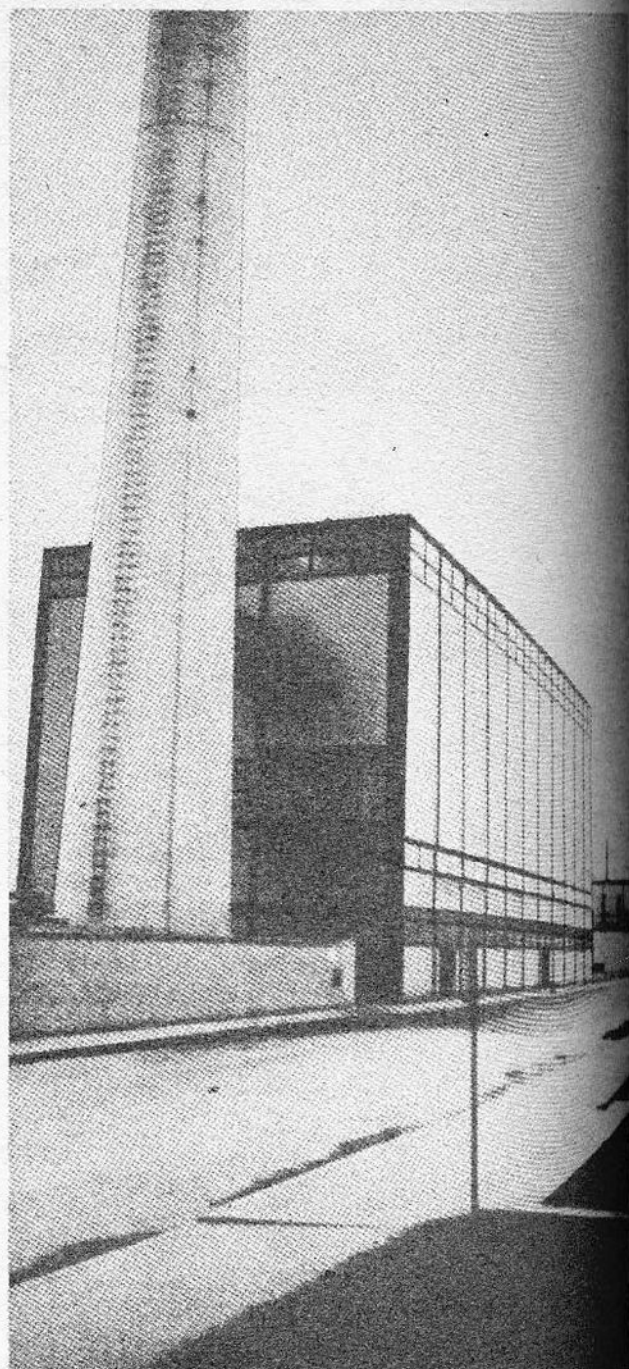


Рис. 16. Мис ван дер Роз. Собор/Котельная ИТИ, Чикаго, 1947 г. Традиционная форма базилики с центральным нефом и двумя боковыми проходами. Имеется даже верхний ряд окон, освещающий хоры, регулярная система ниш и колоколья, показывающие, что это собор.

вительно принадлежит Мису и что вызвало великий архитектурный спор (спор между двумя деканами английских архитектурных колледжей — сэром Лесли Мартином и лордом Ллуэлин-Дэвисом), — это предложенное им решение проблемы угла. Эти два схоласта спорили со средневековой дотошностью и непоследовательностью, символизирует ли, подобно пилестрам Ренессанса, мисовский угол «бесконечность» или

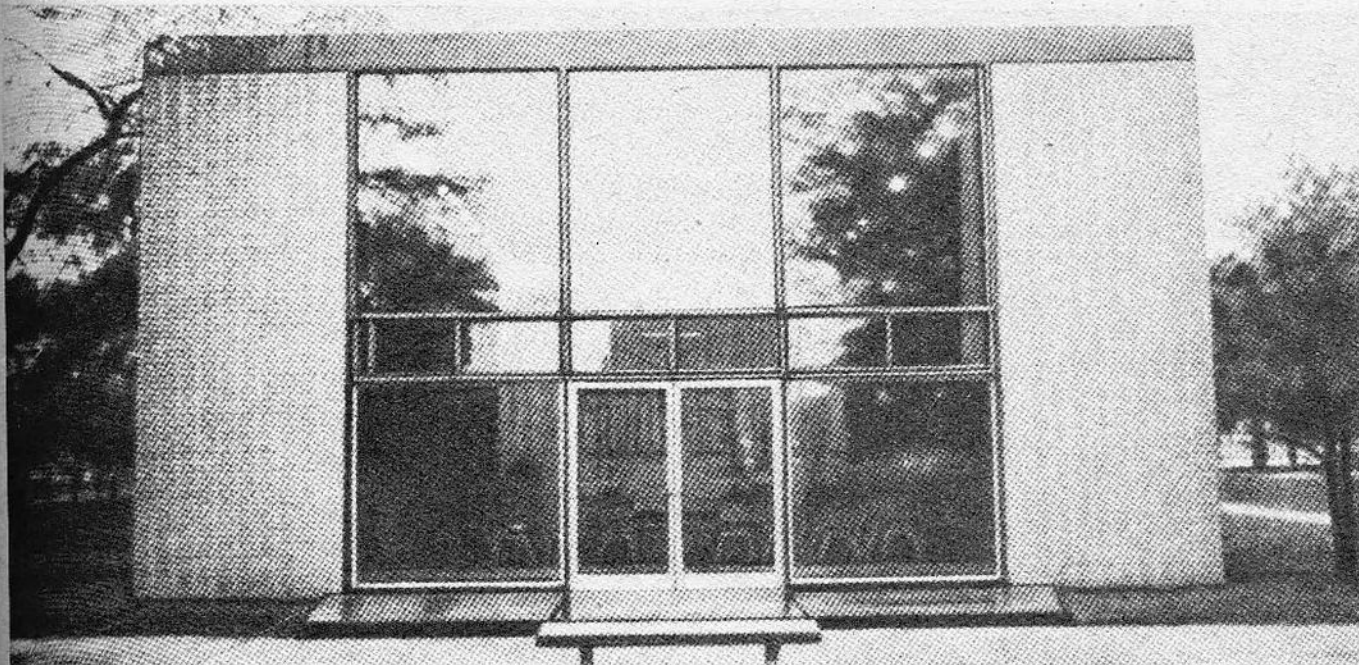


Рис. 17. Мис ван дер Роз. Котельная ИТИ / Церковь. Глухая коробка, помещенная рядом с высокими зданиями, выдержанными в том же характерном для данного места стиле. Коробка, глухая с трех сторон и освещенная светильниками, — ясно, что это котельная

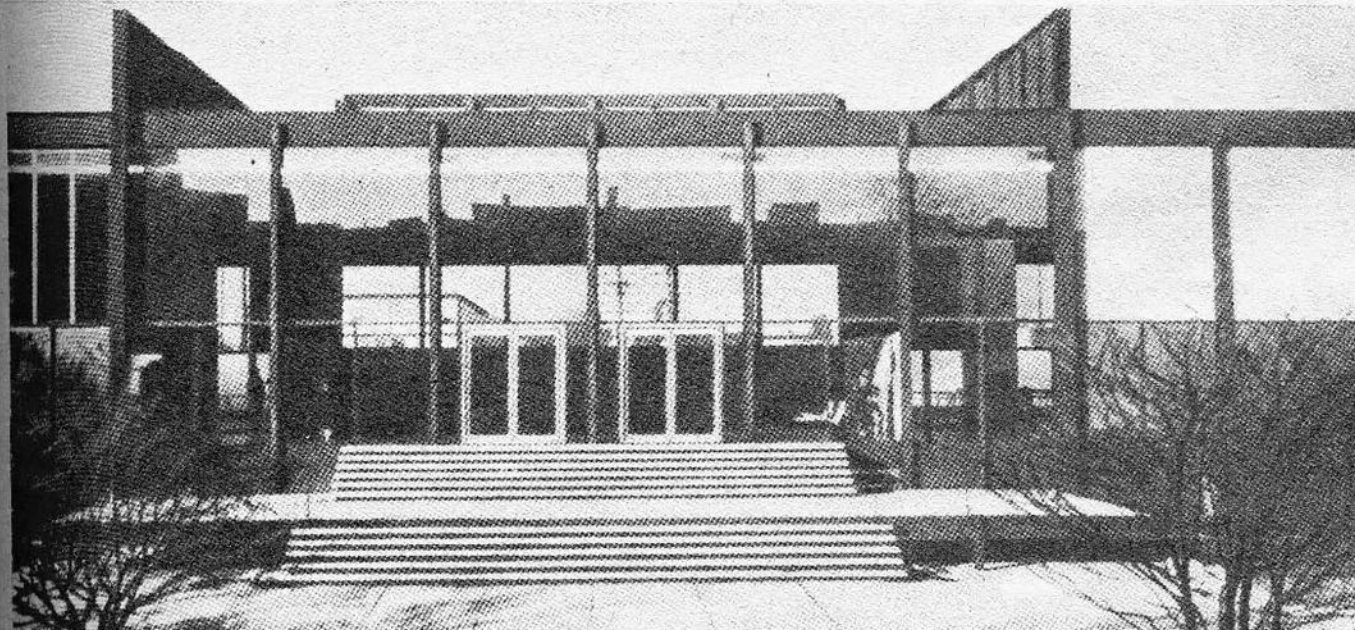


Рис. 18. Мис ван дер Роз. Президентский храм / Факультет архитектуры, ИТИ Чикаго, 1962 г. Черный храм чудесным образом парит в системе гигантского ордера из стальных рам и меньшего по размеру ордера из двутавровых балок. Белые горизонтальные ступени также нарушают закон тяготения. Здание занимает важнейшее место кампуса, как и подобает дому президента

«замкнутость». Тот факт, что он может символизировать и то, и другое, или не символизировать ничего (в зависимости от восприятия наблюдателя), либо факт фабричного символизма и семантической неразберихи — вовсе не обсуждались.

Недалеко от этого вызвавшего споры угла находится другая архитектурная загадка, проектируя которую Мис вновь использовал свой

универсальный язык семантической путаницы. Здесь можно увидеть все принятые в архитектуре указания на смысл затеи: характерная для собора прямоугольная форма, структура центрального и двух боковых нефов, выраженная на восточном фасаде. Религиозный характер здания подчеркивается регулярной системой пролетов и опор; строго говоря, там нет стрельчатых арок, но каждый из боковых и приподня-

тый средний нефы имеют боковые окна. И, наконец, видя вертикаль кирпичной кампаниллы, колокольни, которая возвышается над базиликой, мы окончательно убеждаемся, что это действительно институтский собор.

На самом же деле, это котельная. Вся сносительность столь кардинального нарушения всех принятых представлений может быть по достоинству оценена только после того, как мы увидим настоящую церковь, которая выглядит как котельная. Это непритязательная коробка из промышленных материалов, имеющая всего один ряд светильников, втиснутая между двумя пластинами спальных корпусов, — короче говоря, все признаки убеждают нас в ее прозаической утилитарности.

И, наконец, мы подходим к важнейшему месту кампуса, центральной зоне, где стоит храм, сооруженный из однородного материала, что отличает его от остальных зданий, напоминающих заводские сооружения. Храм этот приподнят на цоколь, имеет величественную колоннаду больших и малых ордеров, грандиозную лестницу из беломраморных плит, удивительным образом парящую в пространстве, как будто некое местное божество до конца проявило свои чудесные возможности. Это должно было бы быть домом президента или по меньшей мере административным центром. В действительности же здесь делают архитекторов — чем еще это могло бы быть?

Итак, мы видим: фабрика — это учебная аудитория, собор — котельная, котельная — церковь, храм президента — школа архитектуры. Таким образом, Мис говорит, что котельная более важна, чем церковь, и что архитекторы, как языческие боги, управляют всем. Безусловно, Мис не преднамеренно высказывал все это, но его приверженность к урезанным формальным ценностям непреднамеренно подводила его.

ОДНОМЕРНЫЕ ФОРМАЛИСТЫ И НЕЧАЯННЫЕ СИМВОЛИСТЫ

Чтобы не думать, будто Мис — особый случай или почему-то не характерен для круга «современных» архитекторов, рассмотрим ряд сходных примеров, которые хотя и возникали в противовес его особому языку, тем не менее внутренне сходны, с точки зрения нашего исследования, — я имею в виду формалистическую реакцию в Америке и критику Группы Х в Европе, которые выступили в 60-х годах против мисовского подхода.

Общественный центр округа Марина — последняя работа Фрэнка Ллойда Райта — типичен для формалистической архитектуры. Здесь решение основано на бесконечном повторении (и трансформации) различных мотивов, смысловые оттенки которых остаются неясными — в данном случае это нежная голубизна и золото побрякушек в духе Елены Рубинштейн* и накладные арки, напоминающие о римском акведуке. Арки фальшивы, они лишь изображают напряженную работу, а на самом деле подвешены как декорация

вместе со своими позолоченными опорами. Золотой шпиль минарета-тотема, который также ассоциируется с творениями ацтеков и майя, завершает облик этого городского центра (которому не хватает только города). В его защиту следует подчеркнуть общую неотразимость сюрреалистического образа, но образ этот может быть понятен лишь с позиций китчевой экстрагантности и не более того. Как и ранее упоминавшийся Гражданский центр в Чикаго, он не сообщает нам ничего существенного ни о роли правительства (эскапизм?), ни об отношении к нему граждан.

Если мы взглянем на работы таких ведущих американских архитекторов, как И. М. Пей, Ульрих Франзен, Филип Джонсон, или фирмы «Скидмор, Оуингс и Мэррилл», то обнаружим в них ту же неопределенность в выражении точного смысла — всегда поражающая форма, обедненный, но сильно действующий образ с непреднамеренными значениями. Примером может служить музей, созданный Гордоном Баншафтом для коллекции Хиршхорна, единственной коллекции современного искусства на центральной эспланаде в Вашингтоне. Здесь доминирует подчеркнутая мощная форма светлого каменного цилиндра. Эта упрощенная форма, в конечном счете восходящая к «модернистам» XVIII столетия Булле и Леду, предназначалась для выражения значений власти и благоговейного трепета, гармоничного и возвышенного. Так и есть. Однако, как указывали «Тайм» и другие журналы, эта форма еще в большей степени напоминает бетонный бункер, дот в Нормандии с его стенами непробиваемой толщины и с пулеметной щелью кругового обзора. Баншафт вроде бы произвольно говорит: «Укройте современное искусство от людей в этой укрепленной цитадели и убивайте их наповал, если они осмелятся приблизиться». Многие всем понятные штрихи усиливают этот смысл и делают его очевидным даже для неискушенных в архитектуре. Конечно, могло бы иметь место многозначное выражение этого смысла, если бы архитектор действительно хотел его выразить и объединил бы образ дота еще с другими чертами иронического свойства. Но, как и в непреднамеренных остротах миссис Малапроп, юмор должен восприниматься подосознанием.

Альдо Росси и итальянские рационалисты* искренне пытаются продолжить классические традиции итальянских городов, проектируя нейтральные здания с «нулевой степенью» исторических ассоциаций. Однако их работы неиз-

* Рационалисты — самоназвание группы итальянских архитекторов 60—70-х гг., прокламирующих свою солидарность с рационалистическими представлениями второй половины XVIII в. (Ж. К. Дюран и др.) о недопустимости в архитектуре всего выходящего за рамки непосредственной целесообразности. В творческом плане они также считают своими предшественниками архитекторов Великой французской буржуазной революции, прежде всего Е. Л. Булле. В своих проектах и постройках итальянские «рационалисты» (А. Росси и др.) стремятся к преувеличенной монументальности и регулярности композиций из восходящих к классицизму упрощенных форм, что, по их мнению, позволяет создавать «вечную» архитектуру, независимую от идеологической и политической конъюнктуры текущего момента.

* Известная американская фирма по производству косметических товаров.

Рис. 19. Фрэнк Ллойд Райт. Общественный центр графства Марин, Сан-Рафаэль, Калифорния, 1959—1964 гг. Огромный «кардский мост», сделанный из картона, изюм и золоченых безделушек, завершающийся ацтекским минаретом, с внутренними дорожками для игры в шары и с небесно-голубой крышей из матового стекла, с полукругами, вырезанными лобзиком. Отличный пример китчевого модерна, к сожалению, непреднамеренного

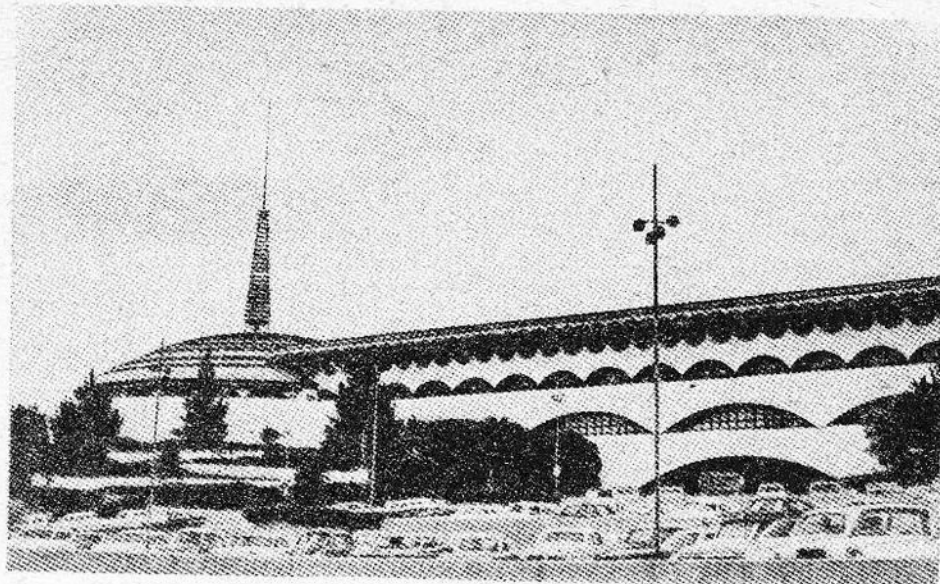


Рис. 20. Й. М. Пей. Музей Эверсона, Саратогуй, Нью-Йорк, 1968 г. Это мог бы быть склад, четырехзальный театр или рынок, если бы глухая коробка со странными формами не стала знаком именно музея в Америке к 1975 г. Подчеркнула скульптурность сверх всех других ценностей, Пей добился того, что его произведение стало сюрреалистским и редуцированным в значении

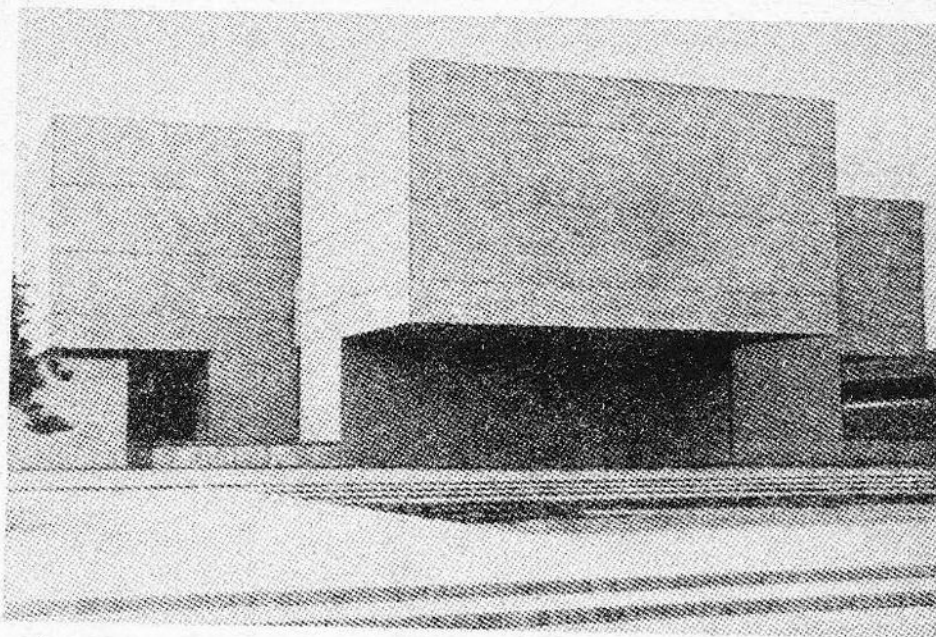
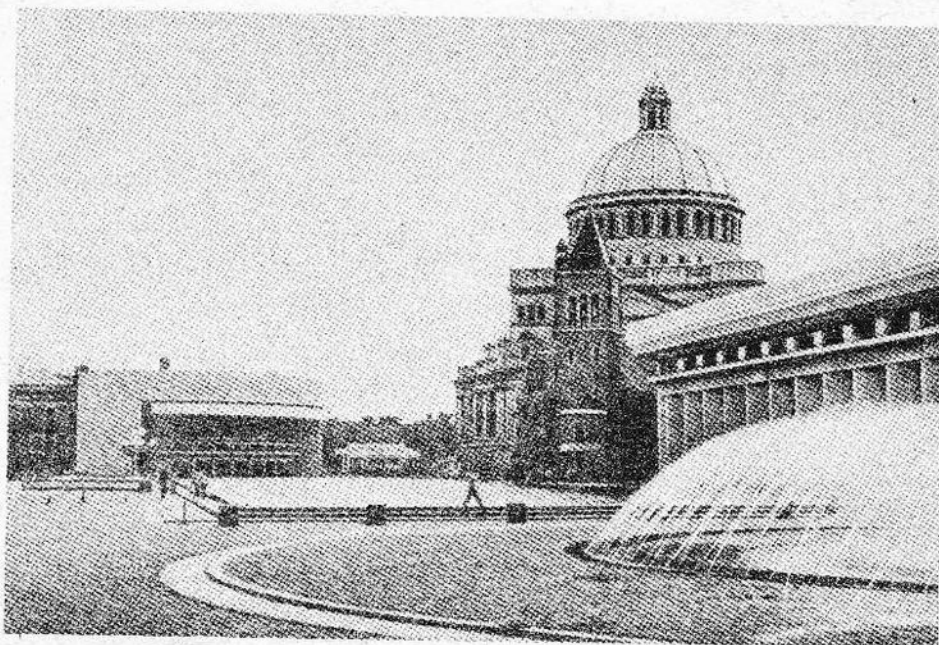


Рис. 21. Й. М. Пей. Церковный центр христианской науки, Бостон, 1973 г. Очень усердно заостренный Ле Корбюзье — фактически, Чандигарх, аккуратно выполненный из бетона. В воздухе можно увидеть, что этот центр спланирован в форме гигантского каллоса, кульминационной точкой которого соответственно оказывается фонтан



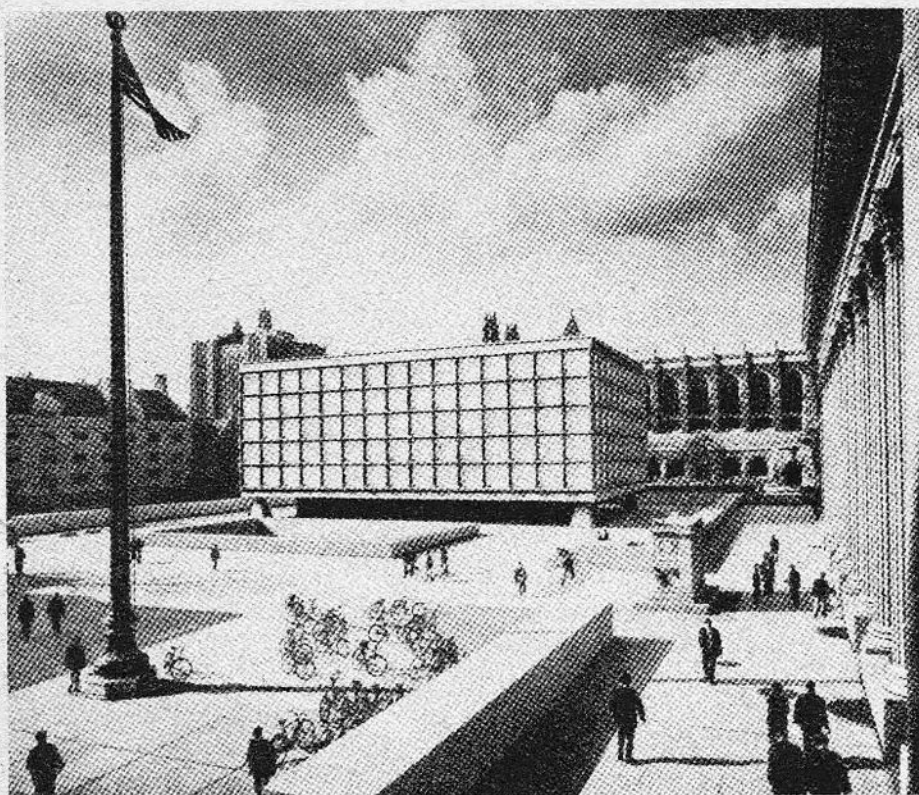
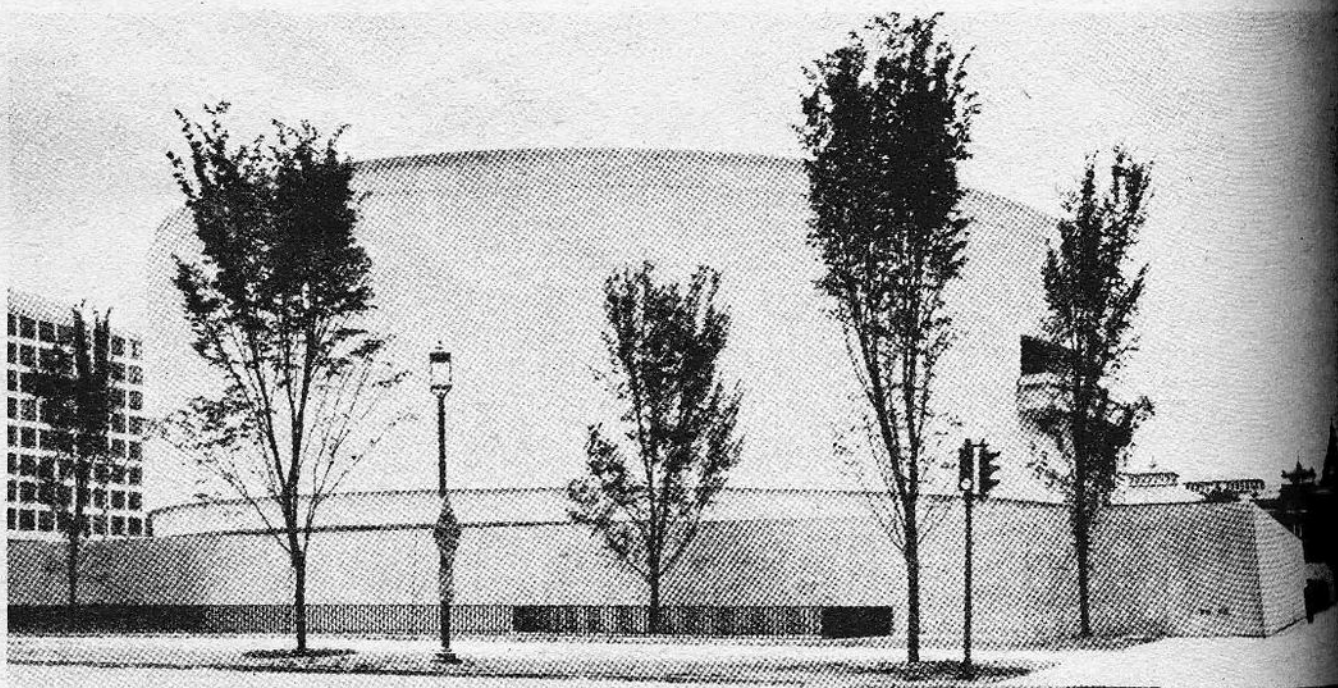


Рис. 22. Фирма «Скидмор, Оуингс и Меррилл», ведущий проектировщик Баншафт. Библиотека Биник, Нильский университет, 1964 г. Этот помпезный храм выглядит необыкновенно ночью, когда сияние света проходит через полупрозрачный мрамор: панели похожи на поставленные друг на друга мерцающие телевизоры

Рис. 23. Гордон Ваншафт и СОМ. Музей Хиршхорн, Вашингтон, 1973 г. Символизм в его наиболее небрежном проявлении — бетонный дот, предназначенный для защиты искусства от людей? Мраморный пончик?



менно напоминают фашистскую архитектуру 30-х годов, несмотря на бесчисленные опровержения имми этого факта. Семантические полутона опять-таки неопределенны и создают в итоге гнетущее ощущение, поскольку здание слишком упрощенно и монотонно. Серьезные критики и апологеты этой творческой линии, такие, как Манфредо Тафури, вынуждены обходить очевидное в попытках оправдать такую архитектуру

при помощи сложных, тщательно разработанных и понятных лишь избранным толкований².

Этот разрыв между общим и элитарным пониманием обнаруживается везде в «новом движении», особенно среди наиболее признанных архитекторов, таких, как Джеймс Стирлинг, Арата Исодзаки, Рикардо Бофил и Герман Хердбергер. Чем выше классом современный архитектор, тем меньше он в состоянии контролиро-

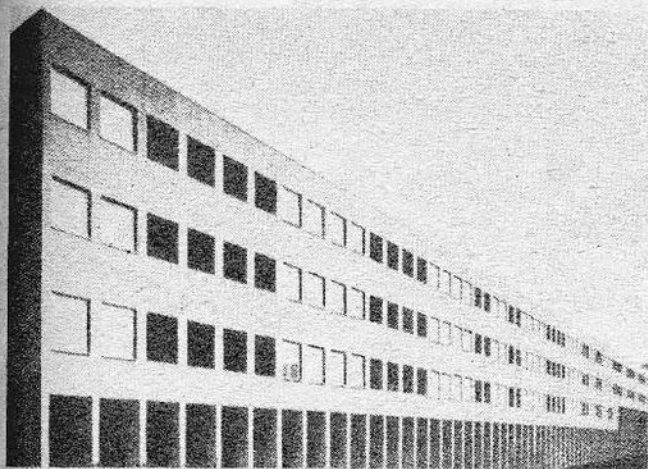


Рис. 24. Альдо Росси. Жилой комплекс Галаратезе, Милан, 1969—1971 гг. Длинный портик из повторяющихся столбов завершается бесконечным повторением прямоугольных окон. Внутренние коридоры также представляют собой скучные тоннели пустоты. Вследствие того что формы «пусты», некоторые критики предполагают, что они — над историческими ассоциациями; однако знаки здесь традиционны и значения — вполне установившиеся в Италии

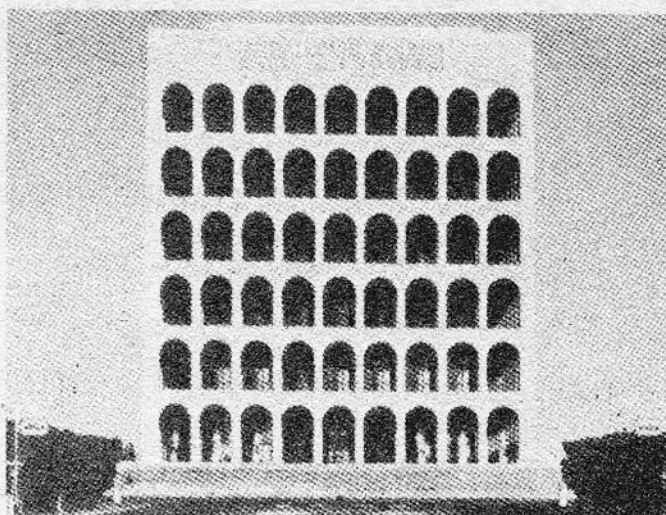
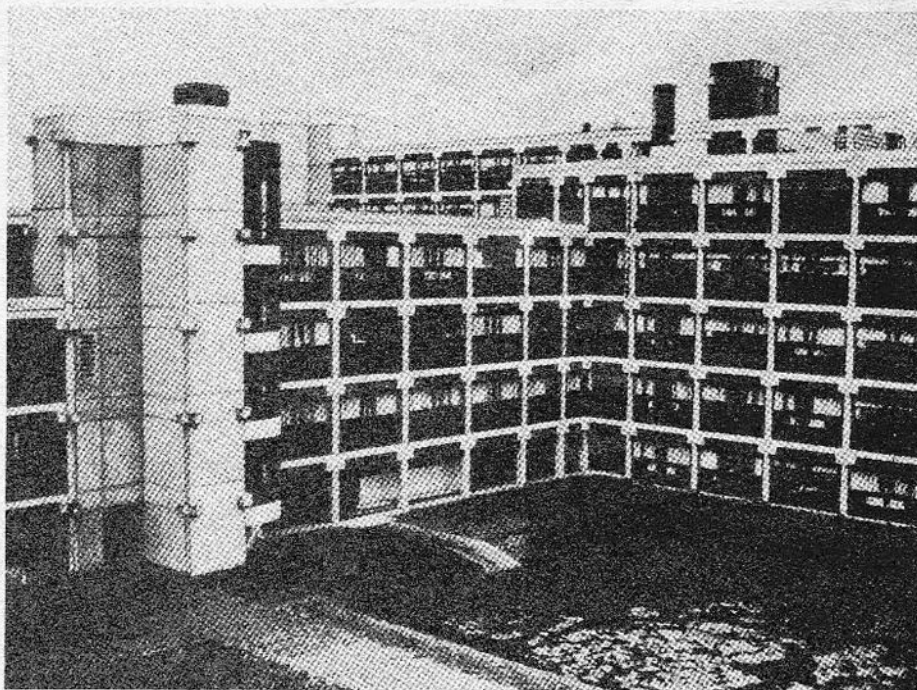


Рис. 25. Гверрини, Лападула и Романо. Дворец итальянской цивилизации, ЭУР, Рим, 1942 г. Выхолощенный классицизм и бесконечно повторяемые пустые формы. Это архитектура диктатуры, и будущие исследования могут показать, что ее скучная избыточность связана с ее подавляющим воздействием

Рис. 26. Герман Херцбергер. Дом для престарелых, Амстердам, 1975 г. Хитроумная головоломка из мелко-масштабных элементов, человеческий масштаб в деталях. Но все это умножено до огромных пропорций. Бесконечный символизм белых крестов с черными гробами в равной степени неожидан и неудачен



вать очевидные значения архитектуры. Изоци- ренно запроектированный Херцбергером дом для престарелых должен был стать, по мысли автора, очаровательным приютом и убежищем со множеством уютных местечек, особой мелкоячеистой урбанистической структурой, где человек психологически укрыт и защищен в укромных уголках и нишах. Форма сама по себе выражает гуманизм, заботу, усложненность и утонченность. Как в ки-

тайской головоломке, здесь качества различно сцепленных элементов и пространств приобретают смысл по аналогии. Однако такая тонкая аналогия едва ли достаточна, когда более сильные, метафорические значения буквально ошарашивают нас. Какие очевидные ассоциации вызывает этот дом престарелых? Каждая комнатная ячейка похожа на черный гроб, помещенный между белыми крестами (фактически это выгля-

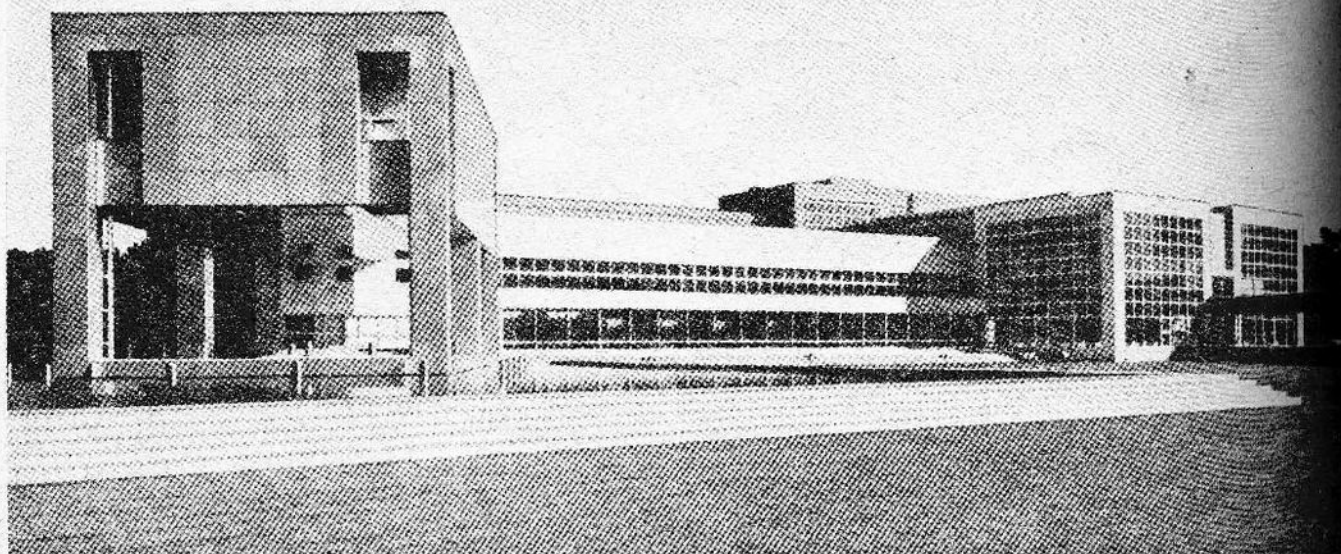


Рис. 27. Арата Исодзак. Музей префектуры Гунма, Такасаки, 1974 г. Драматическая последовательность пространства везде регулируется алюминиевыми площадками и решетками. Однако технократические оттенки чужды определенным видам изящных искусств, выставленным внутри, и все выражение сведено к единому уровню значений: точность, порядок и вездесущая быличная метафора, так распространенная в современной архитектуре

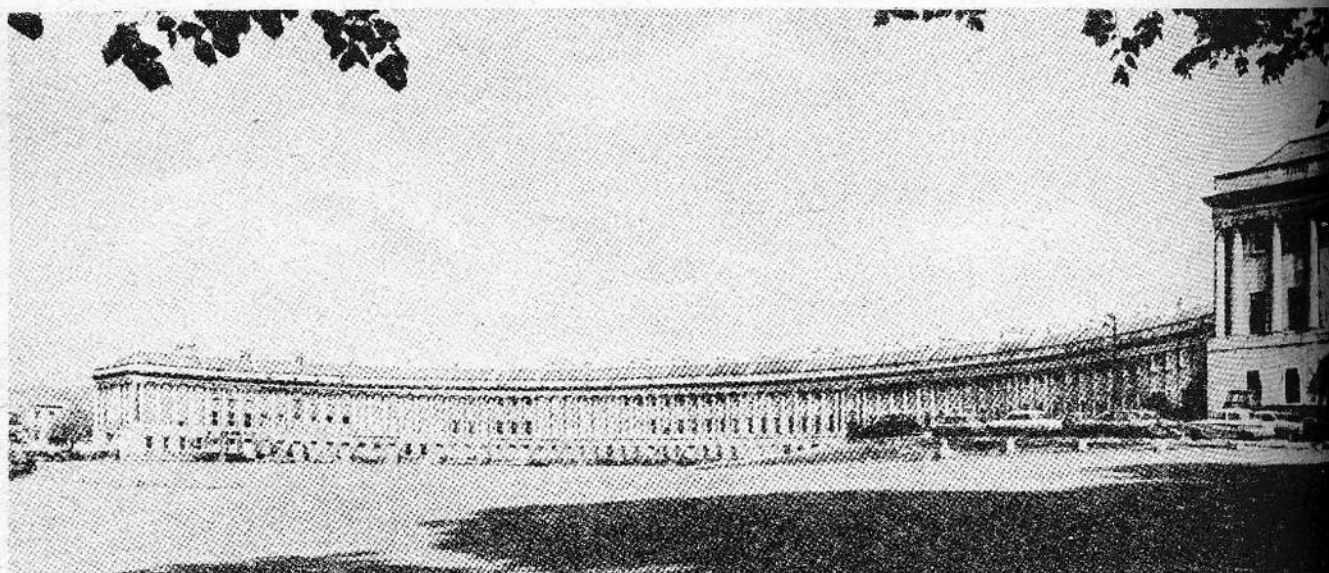


Рис. 28. Джон Вуд II, Королевское полукружие, Бат, 1767—1780 гг. Один из первых примеров жилья, трактуемого как дворец — другой моделью был Колизей. Производя в совокупности грандиозный урбанистический жест, индивидуальные дома все же сохраняют свою опознаваемость, отмеченную вертикальной разделенностью и несколькими вариациями в артикуляции (каминные трубы, брандмауэры, ограждения). Смитсоны остро сознают этот символизм, делающий их собственную неудачу создания его эквивалента еще более горькой

дит настоящим военным кладбищем с белыми крестами). Несмотря на свой гуманизм, архитектор невольно проговаривается, что старость в нашем обществе — явление роковое.

Итак, эти «оговорки метафоры» совершаются все чаще и чаще ведущими современными архитекторами, они могут даже быть совершены теми архитекторами, которые воспринимают архитектуру как язык — Питером и Элисон Смитсонами.

Интересно, что подобно другим апологетам «нового движения», начиная с 1850 г. они объясняют свои работы в терминах лингвистической аналогии и в качестве уроков рассматривают прежние языки архитектуры. Они говорят о городе Бат: «Он уникален ... за счет своей удивительной спаянности, за счет языка форм, понятного всем ..., выработанного всеми»³. Их анализы этого георгианского города из светлого и темного

камня показывают, что его архитектуре присущ уместный во многих отношениях язык, к тому же язык, последовательно проявляющийся на всех уровнях, начиная от скромных деталей типа уличных решеток и вплоть до величественных архитектурных жестов вроде портиков. Эти портики Смитсоны характеризуют как метафоры парадных дверей, главных входов, фронтоны — как метафоры дверей более скромных, — короче говоря, они остро сознают, что этот тип архитектурного языка зависит от традиционного символизма.

Это делает их собственный антитрадиционализм еще более пикантным и эксцентричным; однако Смитсоны как истинные потомки романтической эпохи должны каждый раз «делать по-новому», чтобы избежать обвинения в «обычности». В результате этого они, разумеется, с большим успехом лишают свою архитектуру коммуникабельности, понятности, поскольку все развитые языки должны содержать значительную долю единиц с устоявшимся общепринятым способом использования, хотя бы для того, чтобы сделать более понятными новообразования и отклонения от нормы.

Говоря о возможном современном языке, Питер Смитсон, подобно модернисту 20-х годов, твердо выступает в поддержку машинной эстетики: «... в современных городах, жизнь которых поддерживается машинами, лишь энергичный, холодный, высококонтролируемый, достаточно безличный архитектурный язык может углубить эту основную связь, сделать ее отвечающей всей культуре в целом»⁴.

Ошибочность этой позиции достаточно ясна, однако многие архитекторы и сейчас прочно привержены подобным мнениям в силу своей ориентированности на сферу производственных процессов и своих соответствующих представлений о прогрессе. Они все еще верят в *Zeitgeist*, в детерминированность этого «духа времени» машинерией и технологией — потому-то создаваемые ими здания и символизируют этих теперь несколько старомодных демонов.

Величайшая ирония заключается, однако, в том, что они верят при этом в накопление существенных гуманистических ценностей, которые определяются такими понятиями, как «место, подлинность, личность, возвращение домой» (я называю понятия, цитируя несколько источников Группы X*, ценности которых разделяют и Смитсоны). Как можно передать эти значения используя язык, основанный на машинной метафоре? Это очень трудно, практически невозможно, и Смитсонам пока не удалось добиться этого чуда. В их жилом комплексе Робин Гуд Гарденс в лондонском Ист-Энде этот трюк просто не удался.

Робин Гуд Гарденс — это не современный вариант Королевского полукружия в Бате, нес-

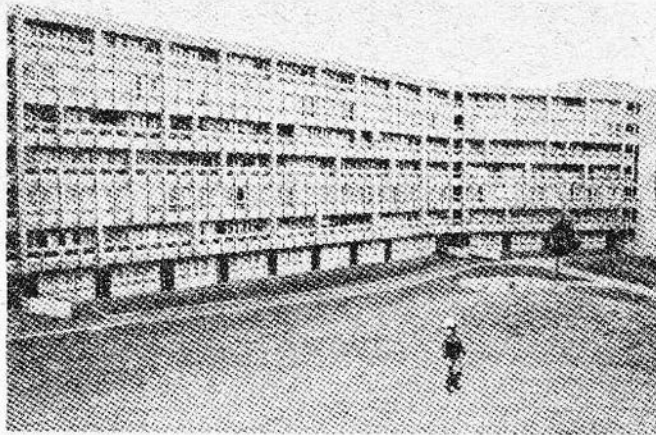


Рис. 29. Элисон и Питер Смитсоны. Робин Гуд Гарденс, Лондон. 1968—1972 гг. Лишенный рельефа бетон (за исключением навесных элементов), широко идентифицируемый сейчас с образом индустриального процесса производства. Отличия вертикальных ребер недостаточно сильны, чтобы идентифицировать каждую квартиру. Уплотненность элементов создает ощущение наличия плотной человеческой стены



Рис. 30. Смитсоны. Робин Гуд Гарденс. Висячие улицы-палубы и общий вход. Длинные пустые висячие улицы не обладают жизнью и удобствами традиционных улиц. Входные пространства, одно из которых было сожжено, темны и анонимны, обслуживают слишком много семей. Проект содержит много проблем, которые Оскар Ньюмен объясняет отсутствием защищенного пространства.

мотря на широкий урбанический жест и V-образный план. Здесь не выявлена индивидуальность каждого жилища, хотя Смитсон восхищается Батом, называя его «безошибочным вариантом объединения отдельных домов». Здесь она подавлена визуальным синкопированием набора вертикальных ребер, частично расположенных произвольно, ради выявления активных горизонтальных членений, воплощающих идею общественной улицы-палубы. Как ни удивительно, «висячим улицам» присущи те же недостатки, которые отмечали сами Смитсоны в других подобных решениях. Они недостаточно используются, коллективные входы имеют жалкий вид и некоторые из них были варварски изуродованы жителями. В действительности это темные, дурно пахнущие, сырые переходы. Здесь мало не только чувства места и общественных удобств, но еще меньше тех «опознавательных элементов», которые, как справедливо говорили сами архитекторы, столь необходимы в современных зданиях.

* «Группа X» — содружество молодых в начале 50-х гг. архитекторов, которым было поручено подготовить материалы к X Международному конгрессу современной архитектуры (СИАМ) и которые выступили против догматизма «мэтров» — основателей эстетизма и сторонников «современного движения»; основоположники «необрутализма», сохраняли творческие связи до конца 70-х гг.



Рис. 31. Лас-Вегас и собор в Эксетере (справа) — два разных типа социальных манифестаций, в которых архитектура превращается в прямое символическое выражение. Независимо от наших взглядов, отражающих точки зрения той или иной социальной группы, следует сказать, что архитекторы-модернисты не учитывали этого уровня символических деталей и частностей. Большая часть городов характеризуется этническим разнообразием, но какая крупномасштабная новая застройка объединяет в едином фронте китайский ресторан с местной мясной лавкой? Архитекторы были слишком далеки от такого уровня деталей; также далеки они и останутся, если не пройдут переподготовку как этнографы или журналисты с тем, чтобы понимать социальную реальность

Смитсоны утверждают, что выявили дух места: «Со стороны сада здание однородно. Это урбанизированное жилище, элемент, частично определяющий лицо города, если только он не станет бесконечно повторяться и тем самым нивелировать разнообразие пространства»⁵.

На самом деле пространство неоднородно, в нем есть неровности и искусственный холм вблизи центра. Но эти «отклонения от нормы» и легкие намеки на визуальную разделенность пространства едва ли достаточны, чтобы противостоять монотонности повторяющихся архитектурных форм и однородного материала, которые активно несут в себе такие смыслы, как «муниципальное жилище», «анонимность», «у властей не достало денег, чтобы применить дерево, штукатурку и т. д.». Короче говоря, архитектурное решение Смитсонов обозначает «социальную обезличенность». Похвальные намерения авторов

создать коммунальное сооружение в масштабе Королевского полукружия в Бате и предложить ту же степень индивидуальной выраженности и неповторимости архитектурного языка, понятного для всех, все эти положительные стремления опровергаются реализованной архитектурной формой.

Подобные несоответствия намерений и результатов достигли в «новой архитектуре» столь внушительных размеров, что в настоящее время можно говорить о своего рода «разрыве правдоподобия», сходном с потерей доверия к политикам. Глубинные причины этого заключаются, я полагаю, в природе архитектуры как языка. Она в этом своем качестве радикально шизофренична, по необходимости раздвоена в своей основе. Корни ее частью уходят в традицию, в прошлое, особенно во впечатления, получаемые в детстве, когда ползая по полу квартиры,



ребенок воспринимает такие обычные архитектурные элементы, как вертикальные двери; частью же архитектуру определяет быстро изменяющееся общество, с его новыми функциональными задачами, новыми материалами, новыми технологиями и идеологиями. С одной стороны, архитектура так же медленно меняется, как разговорный язык (ведь нам до сих пор понятен английский времен Ренессанса), а с другой стороны, она так же быстро меняется и так же эзотерична, как современное искусство и наука.

Другими словами, изначально мы постигаем культурные символы, знаки, характеризующие каждое место в городе, как соотнесенное с какой-либо социальной группой, классом, реальными, исторически существующими людьми. В то же время современные архитекторы, не изучая всех этих особых знаков, проводят время в попытках проектировать для некоего универсального чело-

века, Мифического Современного Человека. Конечно, это чудовище — МСЧ — в действительности не существует, это не что иное, как историческая фикция — создание современных романистов, социологов и идеалистов-планировщиков. Мистер МСЧ, без сомнения — логическая необходимость для архитекторов и всех остальных, кто хочет опираться на статистическое среднее. Том Вулф критиковал романистов за то, что они пишут о таких несуществующих созданиях, и некоторые пункты этой критики могут быть адресованы архитекторам⁶. Они пытаются наделить современного человека сознанием, которому присущи стойкие стереотипы, восходящие к племенным обществам, и которое вместе с тем рафинировано в своей утонченности, полно стремления к «единству в разнообразии» и других подобных же абстрактных качеств. Но фактически такого современного человека нет, и если

бы даже он возник случайно, то неизбежно нуждался бы в реально существующих социальных знаках. Знаках, фиксирующих общественное положение, историю, коммерцию, комфорт, этническую принадлежность, знаках соседства (хотя и не столь четких, как у Джонсов)*. Современные архитекторы не знакомы с этими кодами, они даже не знают, как приблизиться к этой реальности, и поэтому продолжают обслуживать мифические объединения людей в соседские общины — теперь это часто проектирование ценностей среднего класса.

Очень прискорбно, что общество может обойтись без архитекторов, индивидуализировать свои дома или взорвать их, или даже нанять декораторов интерьера. Везде (за исключением России) это не имеет значения.** Всегда найдутся другие, более реалистичные профессии, готовые занять место архитекторов.

Во всяком случае, прежде чем закончить это избиение современной архитектуры (форма садизма, которая становится слишком легкой), мы должны коснуться одной дилеммы, перед которой стоят архитекторы (и которая не целиком создана ими), потому что она влияет на язык, которым они пользуются.

ОДНОМЕРНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Теперь рассмотрим основные типы заказа и преобладающие типы зданий, в которых проявлялось мастерство архитекторов нашего столетия. Необходимо известное беспристрастие, ибо рассматриваемые истины не сразу раскрывают свое лицо. Многие станут отрицать или приукрашивать стоящую за архитектурой социальную действительность, которая столь тривиальна и удручающа, что никто к ней не стремится и некого в ней винить. В этом плане главная ошибка архитекторов нашего столетия состоит, по-видимому, в том, что они вообще родились.

Обратимся все же к основным памятникам современной архитектуры и тем социальным задачам, в соответствии с которыми они создавались. Здесь обнаруживается странный, но оставшийся пока не отмеченным факт отказа современного архитектора от роли социального утописта. Ведь мы видим, что на самом-то деле он фактически обслуживал власть имущих в нашем коммерциализованном обществе, и за эту тайную любовную связь он поплатился, как приходится платить за всякую незаконную любовь. «Новое движение» в архитектуре, зародившееся в 1850-х годах как призыв к нравственности, а в 1920-х годах (в свой героический период) призывавшее к социальным преобразованиям, незаметно для себя оказалось соглашательским сначала практически, а затем

* Распространенная английская фамилия, ставшая нарицательной как обозначение рядовой семьи представителей низшей прослойки среднего класса с их устоявшимися представлениями и ориентацией на взгляды окружающих.

** Поскольку Советское государство в Конституции СССР провозгласило право всех граждан на благоустроенное и соответственно эстетически полноценное жилище и развернуло беспрецедентное по объему жилищное строительство, советские архитекторы несут — понимаемую и автором книги — полную профессиональную ответственность за качественное выполнение этой важнейшей социальной задачи.

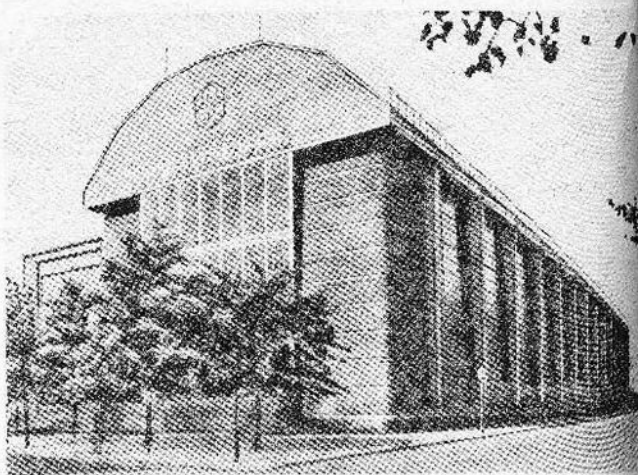


Рис. 32. Петер Беренс. Фабрика АЭГ, Берлин, 1909 г. Часто рассматриваемое как одно из первых великих модернистских зданий, а также первоисточник индустриального дизайна, это произведение сделало фабрику основной метафорой для последующего строительства. Здесь был осуществлен союз между большим бизнесом, «хорошим дизайном» и функциональным стилем. К такому союзу в свое время активно стремился немецкий Веркбунд, и такой скучный транснациональный «плод» созрел спустя — десятью годами позже

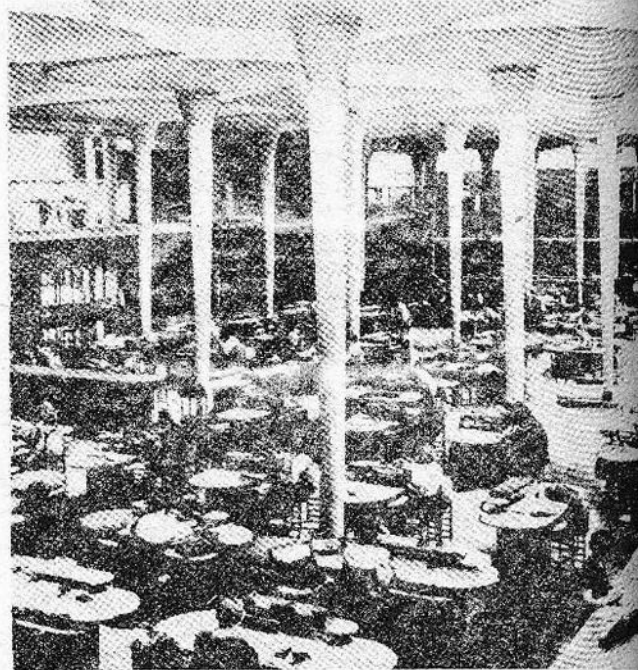


Рис. 33. Фрэнк Ллойд Райт. Здание компании Джонсон Вэкс, Расин, Висконсин, 1938 г. Колонны сужаются книзу и «стоят на латунных башмаках». Все в этом «тотальном произведении искусства» подхватывает тему криволинейности. Идея унифицированного образа стала к 50-м годам стандартной для таких концернов, как CBS, IBM, Оливетти и т. д.

и в полном значении этого слова⁷. Архитекторы стремились отказаться от своей подсобной, рабской роли «хвостистов», плетущихся позади реального развития общества, преодолеть то, что они называли «развращенным господствующим вкусом», и вместо этого хотели стать «врачевателями», руководителями, пророками или, по крайней мере, акушерами нового социального порядка. Но для какого же порядка они строили?

1. Монополии и большой бизнес. Некоторые из общепризнанных шедевров «новой архитек-

туры» были построены для заказчиков, которые сегодня являются многонациональными корпорациями. Петер Беренс строил турбинную фабрику в Берлине для AEG — «Дженерал Электрик» того времени. Это здание 1909 г. часто считают первым великим произведением современной европейской архитектуры за его ясную объемную выразительность, подчеркнуто открытое использование стекла и стали почти что в качестве навесной стены, а также благодаря изысканности выпускавшейся в нем утилитарной продукции, с которой и начался современный промышленный дизайн. Последующие вехи в развитии архитектуры понемногу модифицировали ее язык. Это поэтика криволинейных, мягкоизогнутых пластмассовых труб и динамичной кирпичной кладки в здании крупной компании по производству воска, которое построил Франк Ллойд Райт. Это классическое решение конторской башни, предложенное Гордоном Баншафтом для многонационального концерна, производящего моющие средства. Здание представляет собой сочетание двух четких пластин, одна из которых поставлена под прямым углом к другой. Это и навесная стена из темного стекла в духе Роллс-Ройса, предложенная Мис ван дер Роэ в здании гигантской компании «Сигрэм Виски». Это и насквозь просматриваемая хищная птица, созданная для TWA Ээро Саариненом (см. рис. 60). Это и бесконечные изыски в области навесных стен в больших офисах, сооруженных Скидмором, Оуингом и Мерриллом для компаний безалкогольных напитков, табачных объединений, международных банков и нефтяных компаний. Как следовало бы выразить мощь и концентрацию капитала, коммерческую функцию, использование рынков? Эти задачи могли бы привести к появлению выдающихся памятников архитектуры нашего времени, поскольку за ними стоят огромные деньги, однако их потенциальная роль социальных ориентиров не вызывает доверия.

2. Международные выставки, всемирные выставки. Другая генеалогическая линия современной архитектуры прослеживается от Хрустального Дворца (1851 г.) до Тематического павильона в Осака (1970 г.). Эта линия может поставить себе в заслугу ряд технических триумфов, сложившихся в новый язык решетчатых структур, открытых ферм Эйфеля, сборных параболических покрытий промышленных зданий, ажурных геометрических куполов Бакминстера Фуллера и высоко поднятых парящих тентов Фрея Отто (эти тенты непременно высоко подняты и в суждениях архитектурной критики). Действительно, эти триумфы дали много с точки зрения эстетических возможностей архитектуры. Историки и критики именно поэтому и сконцентрировали внимание на их пространственных и визуальных особенностях, с легкостью переступив через смысловое содержание этих структур, их пропагандистскую роль. Эту позицию восприняли и средства массовой информации. Не замечен был крикливый национализм и искусственность окружения, определявшие характер огромного большинства всемирных выставок. Почему так произошло? Потому, что это невосприимчивое содержание было столь явно гедонистическим и ему недоставало тонкости, и потому, что

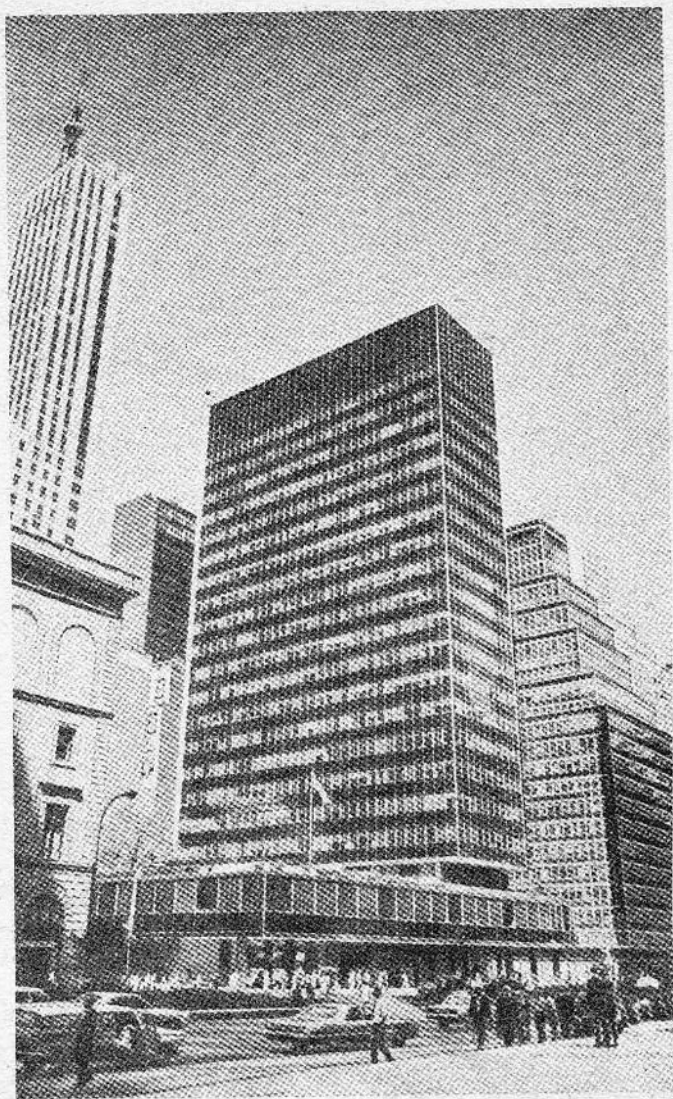


Рис. 34. Гордон Баншафт и СОМ. Здание фирмы братьев Лавер, Нью-Йорк сити, 1951—1952 гг. Первое убедительное использование легкой навесной стены. Глухие поверхности и стекло сменяют друг друга в горизонтальных поясах, которые затем покрываются нейтральной сетью шпостов. К 60-м годам многие концерна на Парк-Авеню имели такие же корпоративные коробки.

не было четкого понимания, как это крикливое содержание срабатывает в системе массовой культуры и насколько оно порой может волновать, побуждать, провоцировать.

3. Фабрики и инженерное мастерство. От фабрики «Фагус» Вальтера Гропиуса (1911 г.) до лозунга Ле Корбюзье: «Дом — машина для жилья» (1922 г.) шел процесс зарождения и утверждения основной метафоры современной архитектуры — образа фабрики, завода, производственного здания. В таком образе задумывалось даже жилище, и нацисты не без оснований атаковали первый международный манифест этой метафоры — поселок Вайсенхоф (1927 г.)^{*} за его несоответствие представлениям о жилье. Почему жилище

^{*} В своей античеловечной и антикультурной политике германский фашизм широко использовал социальную демагогию, выступая «от имени простого человека», культивируя отсталые вкусы, низменные инстинкты. Автор книги здесь акцентирует внимание именно на этой направленности нацистской критики «современной архитектуры».

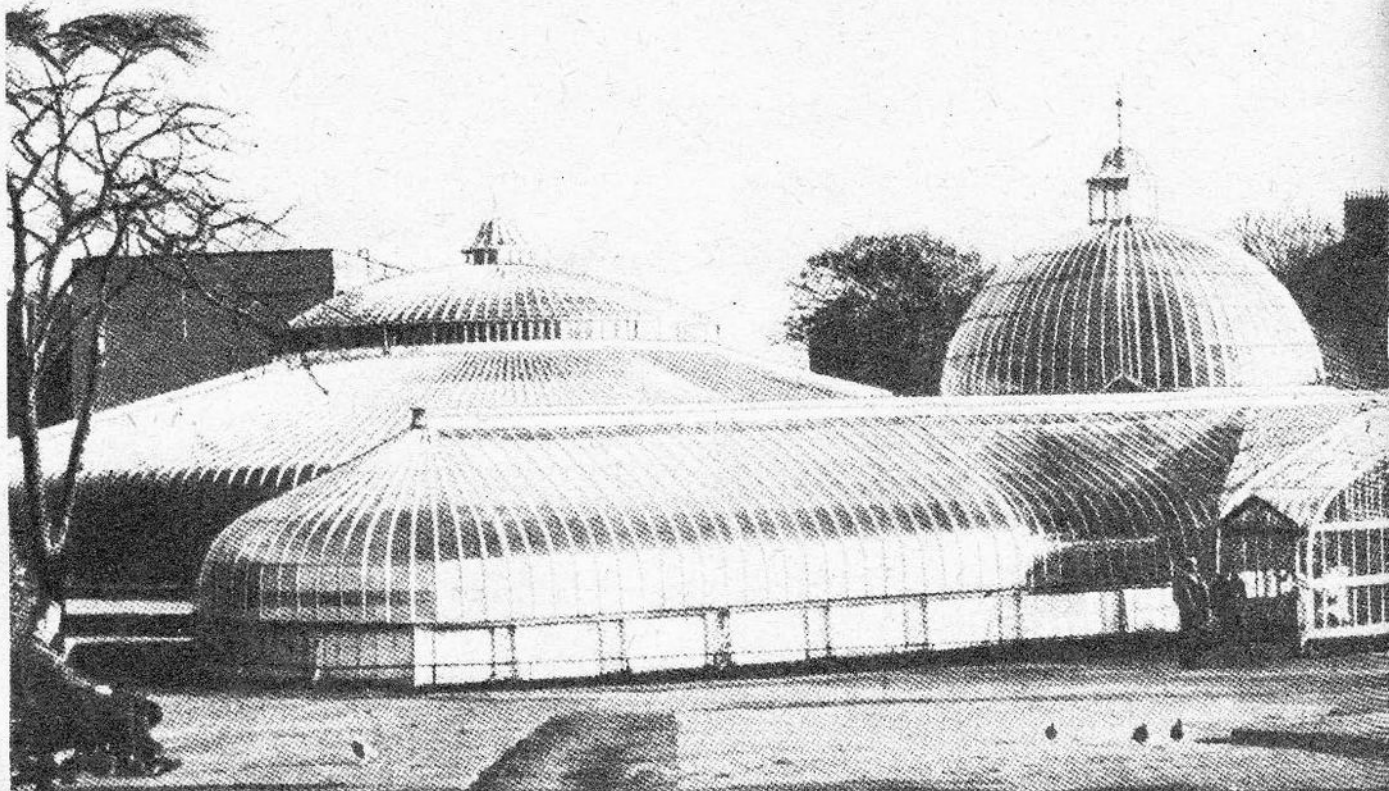


Рис. 35. Джон Киббл. Ботанический сад в Глазго, 1873 г. Перестроенное из прежнего здания типа Хрустального Дворца Искусства, это стеклянное здание напоминает об индийской архитектуре и луковичных куполах. Большой сплюснутый купол на заднем плане имеет 146 футов в диаметре; в центре его располагался пруд с лилиями, где играл оркестр; потолок открывался и закрывался на диминуэндо и крещендо

должно принимать образ массовой конвейерной продукции и стерильную белизну больниц?

Совсем недавние примеры массовой жилой застройки в Англии, в том числе в Лондоне или в Милтон-Кейнзе, тоже следуют этой распространенной метафоре XX столетия. Тот факт, что никто не хотел жить в домах, похожих на фабрики, даже не приходил на ум современному архитектору, поскольку он был увлечен совсем иным — миссией врача-лечебника пораженных болезнью современных городов, невзирая на то, как неприятны на вкус были лекарства. На самом деле было бы лучше, чтобы лекарства походили по вкусу на касторку и вызывали конвульсии, ибо тогда больше надежды было бы на то, что преобразование буржуазного общества станет полным, а пациент преодолет свои изрядные приобретательские устремления и станет хорошим общественно ориентированным гражданином.*

Такие метафоры для жилища отвергались почти везде, где их применяли (исключения

* Автор справедливо иронизирует над распространенной в буржуазном общественном сознании утопической верой в исцеление социальных недугов «простыми» профессиональными средствами, в том числе архитектурными.

Рис. 36. Кендзо Танге. Тематический павильон. ЭКСПО-70, Осака, 1970 г. Мегаструктура, включающая различные службы, была в конце концов выстроена после того, как проекты обсуждались авангардом в течение десяти лет. Всемирные выставки часто способствуют осуществлению таких грандиозных творческих идей и играют поэтому важную роль в эволюции современной архитектуры

Рис. 37. Павильон Камбоджи, Осака, 1970 г. Этот типично националистический павильон переключается с кхмерской архитектурой и Ангкор Ватом. Для большей части архитектуры всемирных выставок характерна стилизация, которая могла бы оскорбить убежденных националистов, однако она соответствует массовым стандартам пристойности. Эта манифестация не привлекает во внимание серьезными критиками и остается не-обсужденной

встречаются лишь в Германии и Швейцарии), однако они удержались в подходящих для этого областях: на стадионах, спортивных площадках, авиационных ангарах и во всех других крупных сооружениях, традиционно связанных с инженерией. Здесь поэтика функционального процесса активно выявляется, не становясь излишне нарочитой или сюрреалистической, и в этих областях мы можем заявить о единственном полном триумфе «новой архитектуры» на уровне ее содержания.

4. Храмы потребления и церкви отвлечения. Представитель чуждой цивилизации, если бы ему довелось пролететь на вертолете над одним из наших разползшихся городов, был бы поражен, увидев, что горожанин молится в местах, посвященных богам коммерции. Современные архитекторы в целом еще не стали хозяевами таких мест и территорий в Диснейленде и прогулочных

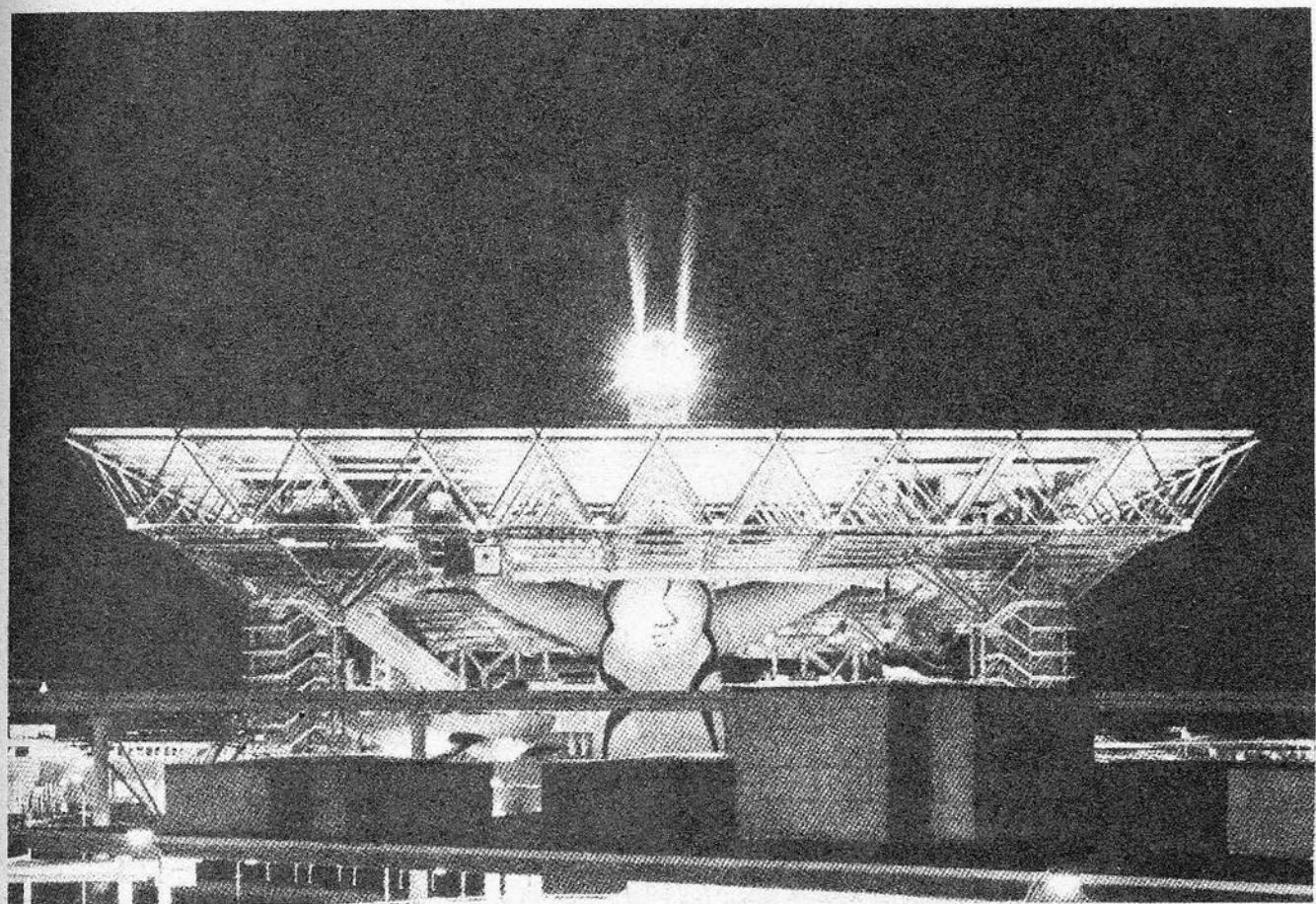




Рис. 38. Патрик Ходжкинсон. Жилой комплекс Фаундлинг Эстейт, Лондон, 1973 г. Протяженные ряды квартир с уподобленными оранжевым общими комнатами поднимаются друг под другом по диагонали. Грандиозный общественный вход, самый большой в Британии, выглядит так, как если бы он вел к церемониальному пространству; на самом же деле он ведет в пустое пространство площади. Футуристская стилизация и семантическая путаница опять являются следствием отрицания современным движением риторики и теории коммуникации

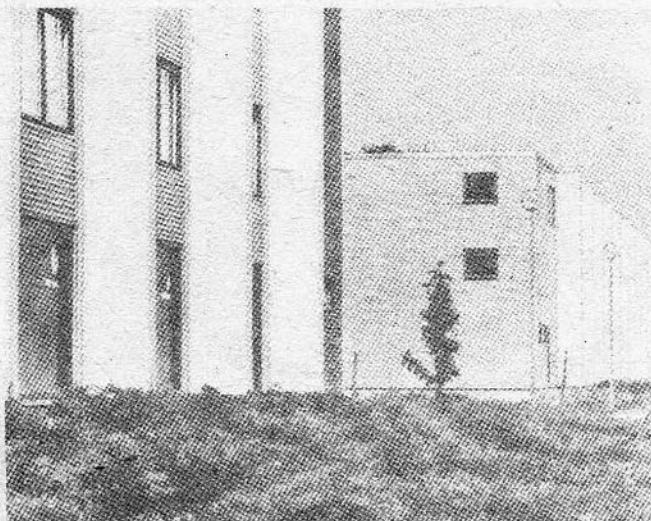


Рис. 39. Джереми Диксон, Крис Крос и Эд Джонс. Жилой комплекс Незерфилд, Милтон Кейнс, 1974 г. Еще одна протяженная линия жилья, на этот раз акцентируемая структурными ребрами, и плоская крыша — апофеоз метафоры конвейера в приложении к жилью

парках, в Кингз Роуд и Сансет Стрип,* но они (архитекторы) пытаются освоить их. Об этом свидетельствуют и элегантные магазины Ханса Холлейна, которые сами по себе выглядят как своеобразные технологические драгоценности, и колоритные лавочки и магазины мелочей и ослепляющие внешним блеском мавзолей, в которых продаются священные реликвии для новобранцев. Такое обилие дизайнерского таланта, потраченного на эти небольшие магазинчики, и создаваемая в них атмосфера таинства убедили бы пришельца в том, что он, наконец-то, наткнулся на истинную веру нашей цивилизации. А увидев те же предметы культа в больших отелях из божественно сверкающего зеркального стекла, он утвердился бы в своей догадке. Идолы этой культуры: мишурный блеск, личные украшения, частные драгоценности. Чем более изощренными становятся архитекторы — приверженцы

«нового движения» в украшении зданий (они, конечно, работают в явно невыгодном положении, уравнивая предвзято «орнамент» и «преступление»), тем больше возникает аномалий. Ювелирное изделие — это ювелирное изделие, но никак не подходящий объект для большой архитектуры. Банальность содержания при этом не исчезнет.

Архитектура, очевидно, отражает то, что общество считает важным, ценным как в духовном, так и в материальном плане. В доиндустриальном прошлом основными объектами архитектурной выразительности были храм, церковь, дворец, агора, дом собраний, загородный дом и ратуша, а сейчас огромные средства расходуются на отели, рестораны и все упомянутые коммерческие типы зданий. Общественные здания, здания, служащие интересам местных общин, так или иначе относящиеся к сфере общественных взаимоотношений, получают урезанные ассигнования. Вложения привлекают лишь объекты, представляющие потребительские ценности. Как говорит Гэлбрейт,* американский капитализм приводит к богатству частных лиц и к общественной нищете.

Несколько современных архитекторов в отчаянной попытке успокоить самих себя решили, что если уж такое положение неизбежно, то в нем должны быть и свои положительные стороны. Заказы коммерции более демократичны, чем исходившие прежде от аристократии и религии: «С Главной улицей** почти все в порядке» — как утверждает Роберт Вентури.

Когда эти задачи коммерческого проектирования впервые были осознаны на рубеже нашего столетия, их приветствовал футурист Сант Элиа — с ликующими интонациями и в морализующем тоне, которым позднее было суждено стать общепотребительными. Новые созидательные задачи,

* Известный американский экономист и политический деятель Дж. Гэлбрейт. Его книга «The New Industrial State» (Boston, 1967) переведена на русский язык — «Новое индустриальное общество» М., 1969.

** Главная улица (Мейн-стрип) — центральная, в основном торговая улица в сотнях американских городов — символ не только визуальных образов «современного фольклора» капиталистического города, основанных на коммерческой рекламе, но также банальности духовных ценностей «одноэтажной Америки» — сегодняшнего «белого молчаливого большинства».

* Кингз Роуд — торговая улица в Лондоне, Сансет Стрип — бульвар в Лос-Анджелесе. Их названия стали нарицательными как олицетворение всевластия безвкусицы и крикливости рекламы.

Рис. 40. Ричард Роджерс и Ренцо Пиано. Центр Помпиду, Париж, 1977 г. Гигантские конструкции, созданные крупном и провозенные ранним утром по улицам Парижа, поддерживают этот колющий культурный центр. Технологический образ воссоздан убедительно, особенно в том, что касается обслуживающих устройств, выкрашенных в яркие основные цвета. Благодаря тому, что здание было понижено и фасад раздроблен, масштаб его хорошо соотносится с традиционными для парижских улиц образцами

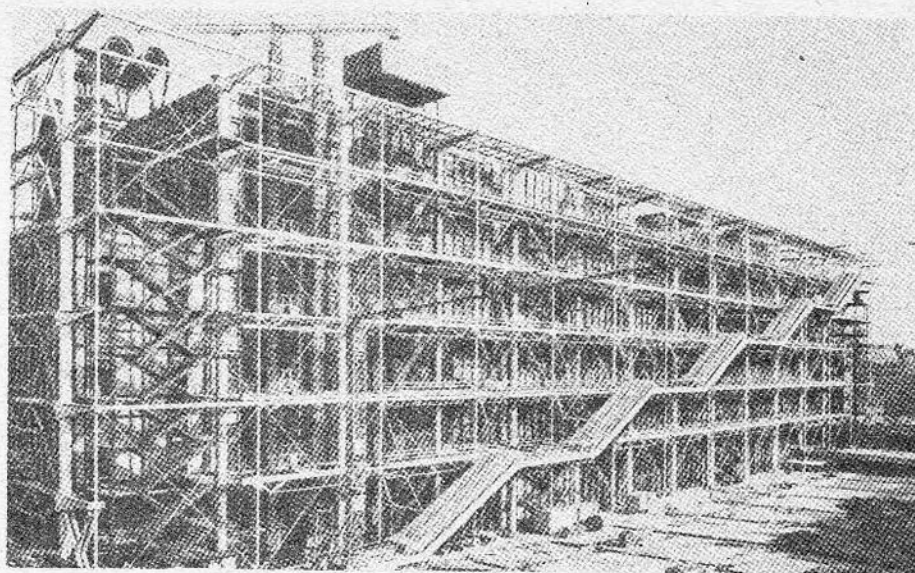
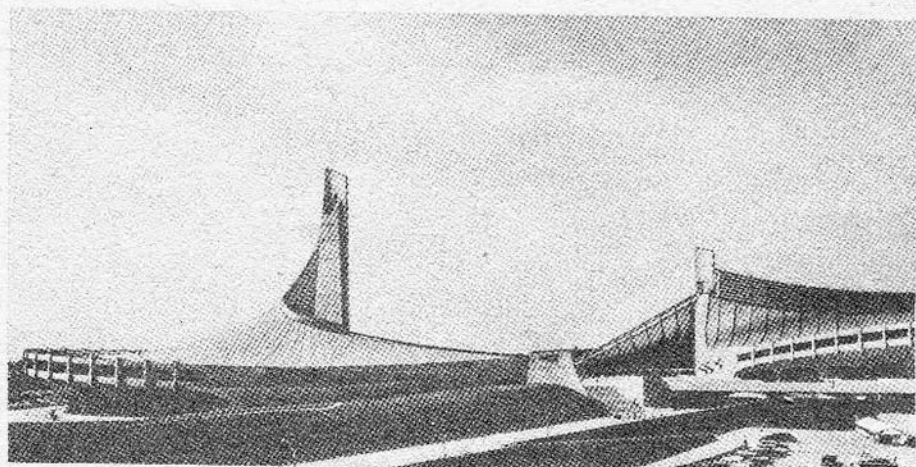


Рис. 41. Кендзо Танге. Национальный спортзал для Олимпийских игр, Токио, 1964 г. Два здания в искусном контрапункте размещены на подиуме. Бетонные пилоны, поддерживающие гиперболические дуги, оканчиваются типичным японским «скосом», который стал чем-то вроде клина. Мягкие изгибы и выявление конструкции — также традиционные знаки



нацеленные на коммерцию и преисполненные энергии, он противопоставлял прежним задачам, посвященным культу, динамизм XIX в. он противопоставлял Святой Деве XIII столетия. «Грандиозное противопоставление современного мира старому определяется всеми теми вещами, которых прежде не существовало... Мы потеряли пристрастие к монументальному, тяжелому, статичному и обогащать мир своих чувств склонностью к легкому, целесообразному, недолговечному, быстрому. Мы больше не ощущаем себя людьми соборов, дворцов и трибун. Мы люди огромных отелей, железнодорожных станций, бесконечных улиц, колоссальных портов, крытых рынков, светящихся пассажей, прямых шоссе и благотворных разрушений»⁸.

Короче говоря, все это охватывает социальную активность туриста из средних слоев, который не сдается от железнодорожного вокзала к отелю по широкому супершоссе, обозначенным чередованием расчищенных от застройки участков и сверкающим огнями неоновых надписей. С небольшими модификациями слова Сант Элиа могли бы описывать блеск Лас-Вегаса или, скажем, менее фешенебельную главную улицу Варшавы. В любой стране, при любой экономической системе такие внеуличные, светские цели строительства сегодня наиболее важны, и современное искусство и архитектура стремятся по возможности зафиксировать этот

факт*. «Героизм повседневной жизни» (это понятие разделяли в 20-е годы Пикассо, Леже и Ле Корбюзье) отразил философскую тенденцию возвести банальные объекты на тот пьедестал, который прежде предназначался для специальных символов поклонения. Авторучка, шкаф для картотеки, стальная балка и пишущая машинка стали новыми иконами. Маяковский и русские конструктивисты вывели искусство на улицы и даже исполнили грандиозную симфонию сирен и паровых свистков, в то время как на фабричных крышах развивались цветные флаги. Эти художники и архитекторы надеялись преобразовать общество на новой классовой и функциональной основе: заменить соборы электростанциями, аристократов — технократами. Родилось бы новое, героическое, демократическое общество, руководимое расой языческих суперменов, авангардом, техниками и капитанами индуст-

* Правильно отмечая безусловное преобладание в XX в. светского строительства, автор необоснованно (и неоднократно) в духе модной в 60-е годы «теории» конвергенции (т. е. мифического сближения социализма и коммунизма) ставит в один ряд «любые экономические системы», тем самым смазывая различия целей созидательной деятельности в различных социально-экономических условиях, коренную противоположность их ориентации на прибыль в капиталистическом обществе и на реальное благо человека при социализме.

рии, просвещенными учеными и группами экспертов. Какая мечта!*

В действительности же произошла «революция менеджеров» и в нескольких странах — социалистические революции**. А мечта была перехвачена Мэдисон-авеню (и ее эквивалентами)***, и «героика объектов каждодневного использования» стала «новым, революционным очищающим средством». Общества продолжали поклоняться старым алтарям, хотя вера их убывала, и в то же время пытались включить в круг поклонения новые ценности. Результат? Культура эрзаца, карикатура сразу на прошлое и будущее, сюрреалистическая фантазия, о которой не мечтали ни авангард, ни традиционалисты, и которая претила им обоим.

С триумфом потребительского общества на Западе и бюрократического государственного капитализма на Востоке**** наш невезучий «современный архитектор» лишился достаточно возвышенного социального содержания для архитектурной символики. Если архитектура должна всемерно стремиться выражать образ жизни и общественные связи, то она оказывается в достаточно затруднительном положении, когда доверие к этим понятиям подорвано. В этой ситуации от архитектора не зависит почти ничего, он может только протестовать как гражданин и проектировать здания, противоречащие принятым представлениям и тем самым выражающие сложность ситуации*****. Он может сообщать об отсутствующих ценностях и иронически критиковать те, которые ему не по вкусу. Но для этого он должен использовать язык конкретной субкультуры, иначе его сообщение не найдет понимания или будет искажено, чтобы соответствовать локальному языку этой субкультуры.

* Автор имеет в виду «производственное искусство» и другие сходные художественные и концептуальные течения послевоенных лет, одним из лидеров которых был В. Маяковский. Вместе с тем Ч. Дженкс недостаточно четко представляет их творческие установки. Поэтизируя «машину», Маяковский и его единомышленники никогда не были сторонниками модного на Западе технократизма и техницизма, выступали с призывами поставить технику на службу человеку и совокупными усилиями искусства и техники художественно переосмыслить, преобразить и перестроить «снизу доверху» всю окружающую человека среду на принципах социальной целесообразности, которая и должна родить новую красоту.

** Снова попытка идентификации совершенно различных по их глубинному существу и социальной направленности процессов в капиталистическом и социалистическом обществе.

*** Средоточие домов моды и фешенебельных магазинов в Нью-Йорке, используется в нарицательном смысле.

**** Автор метко подмечает и остро критикует влияние потребительских тенденций буржуазного общества на архитектуру, но вновь под воздействием идей «конвергенции» не только не видит разницы в социальных процессах, происходящих в капиталистических и социалистических странах и в объективных движущих силах этих процессов, но и использует заведомо искаженные буржуазными политологами названия социально-экономических систем.

***** Автор опять использует тенденциозное название социалистического строя и пренебрегает реальными различиями социально-экономических условий развития архитектуры и деятельности архитектора в социалистическом и капиталистическом обществе, расширением социальных возможностей архитектуры при социализме уже самим фактором обслуживания всего народа с использованием преимуществ общественной собственности и планового управления социалистической экономикой, о чем часто и с понятной завистью говорят и пишут прогрессивные зодчие Запада.

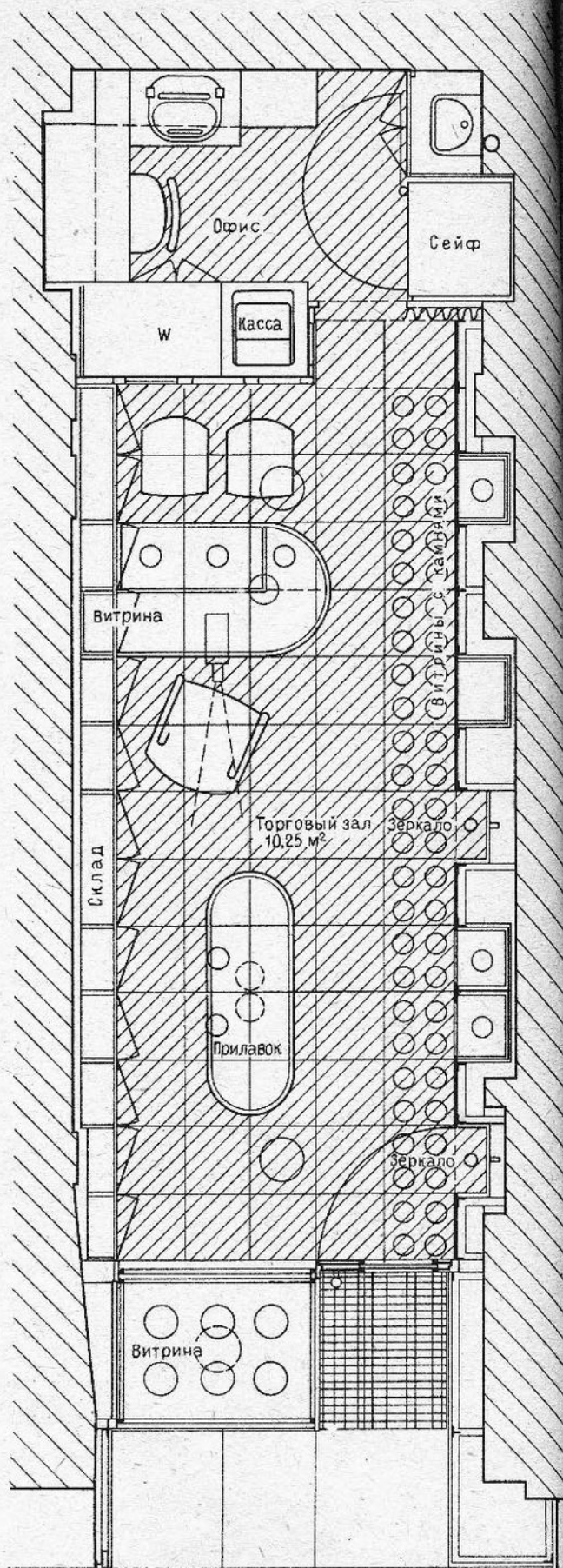




Рис. 42. Ханс Холлейн. Ювелирный магазин, Вена, 1975 г. Холлейн использует чувственный сверкающий мрамор, чтобы оттенить полированное механическое оборудование. Контраст между окружающей плоскостью и трещиной в напоминающем кожу мраморе, а также мерцающими золотом смыкающимися изгибами, очевидно, ироничен. Тесное пространство хитроумным образом расположено так, чтобы еще более ослабить узы, сдерживающие влечение покупателя. Возможно, только житель Вены способен создать такую смесь коммерции и чувственности

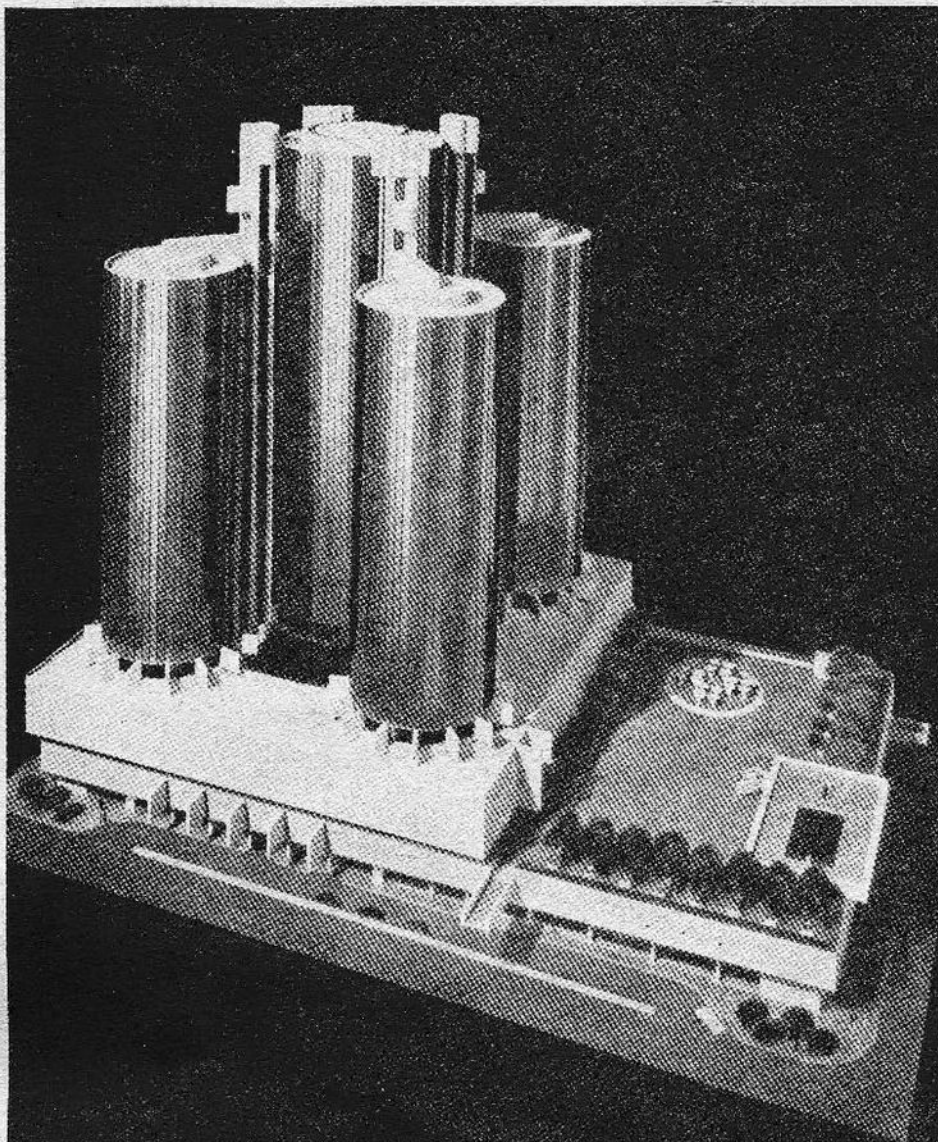


Рис. 43. Джон Портман. Отель Вонавентур, макет, Лос-Анджелес, 1976 г. Портман возродил восходящую к XIX в. традицию огромных стелей — по крайней мере стоимостную сторону этой традиции — своими роскошными «Ридженси Хайатт» в нескольких американских городах. Он придает экстерьерам абсолютный геометрический вид: части их, отражающиеся в зеркальных поверхностях, подобны раздувшимся драгоценным камням. Все это напоминает об отмеченных мегаломанией проектах Булле

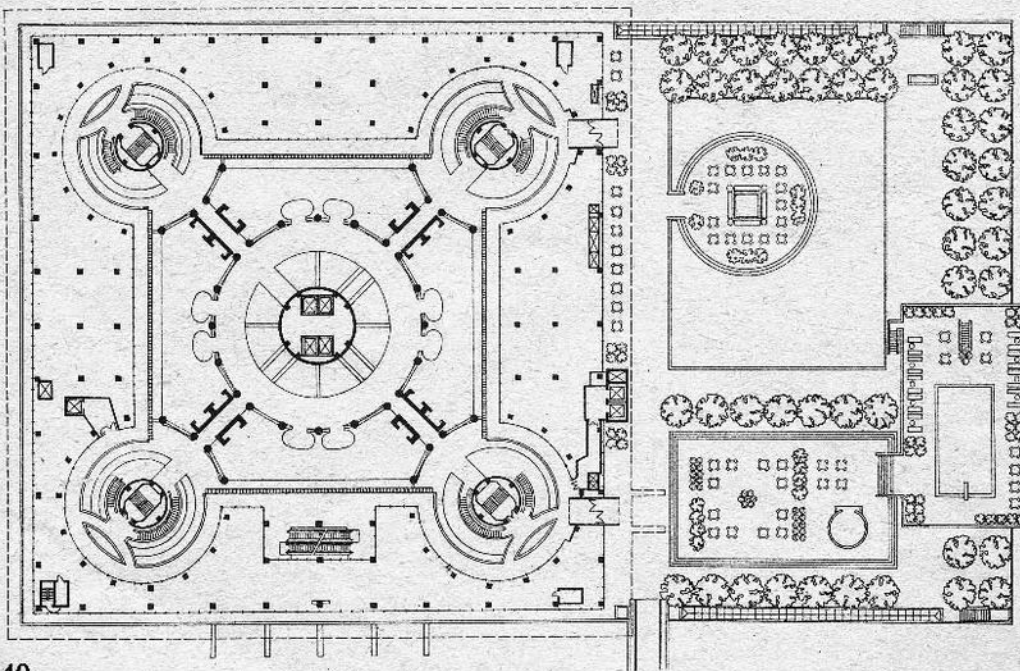


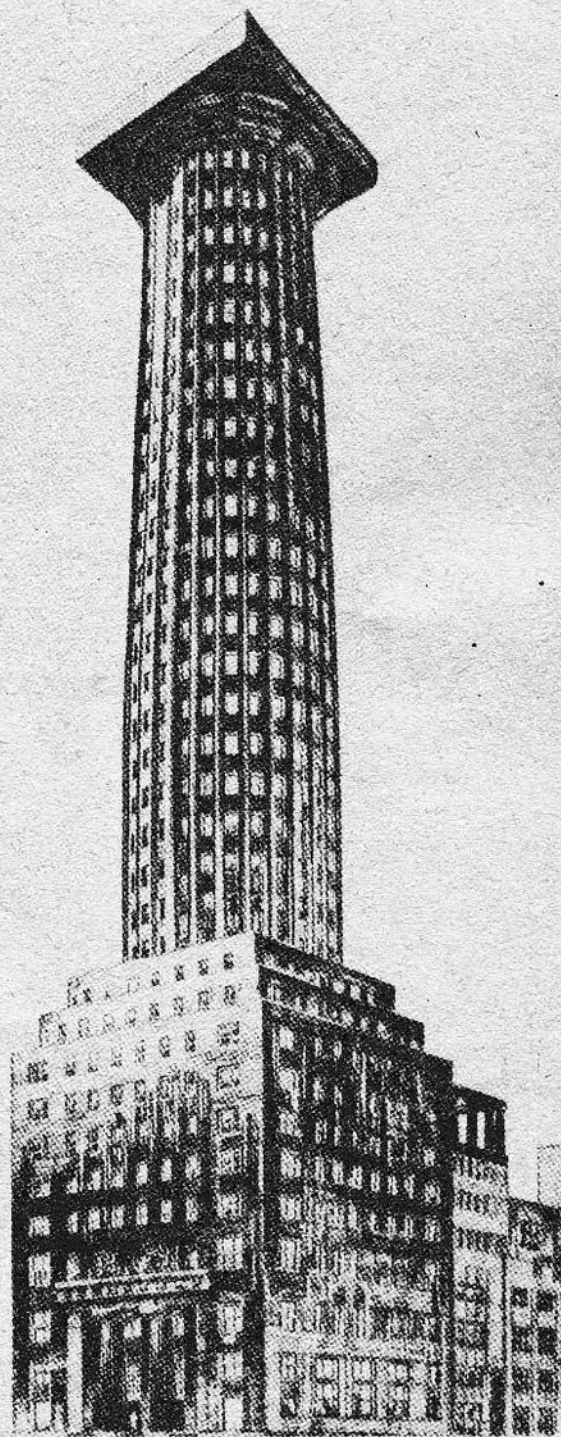


Рис. 44. Световой ландшафт Лас-Вегаса. Развлекательная и коммерческая деятельность, которую прославляли футуристы, реализуется здесь с технологическим артистизмом, от которого они получили бы удовольствие, но с социальным содержанием, от которого у них остановилось бы дыхание



Рис. 45. Маленькая часовня цветов. Лас-Вегас, 1960 г. Придорожная специализирующаяся на браках и разводах дощатая церковь в духе старой Новой Англии, с неоновой рекламой и полностью автоматизированными службами — сочетание одновременно очень нового и очень старого, но апеллирующее ко вкусам большого числа членов «общества потребления»

Рис. 46. Адольф Лоос. Здание газеты «Чикаго Трибюн». Проект, 1922 г.



ЧАСТЬ II. СПОСОБЫ АРХИТЕКТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Мсье Журден, мольеровский «Мещанин во дворянстве», был весьма удивлен, обнаружив, что сорок лет разговаривает прозой, ровно ничего об этом не зная. Архитекторы «нового движения» могли бы тоже поразиться или усомниться, что они используют нечто столь возвышенное, как проза. Взглянуть на то, что окружает нас, — значит согласиться с их сомнениями. Мы слышим невнятный гомон языков, свободное смешение отдельных диалектов, а не классический язык дорического, ионического и коринфского ордоров. Там, где некогда существовали правила архитектурной грамматики, сейчас имеют место взаимные пререкания озабоченных доходами строителей, вместо любезной беседы между зданиями парламента и Вестминстерского аббатства здание фирмы «Шелл» резко кричит через Темзу на Хэйуордскую галерею, которая в свою очередь ворчит на бормочущий и хихикающий Фестивал-холл. Все это — беспорядки и ссоры, и, однако, эта брань является тем не менее языком, пусть и не слишком понятным и убедительным. У архитектуры и языка есть разного рода аналогии, и если оперировать терминами свободно, можно говорить об архитектурных «словах», «фразах», «синтаксисе» и «семантике». Я остановлюсь на нескольких из этих аналогий, показывая, как они могут быть более сознательно использованы в качестве средств коммуникации, начиная со средства, которое в современной архитектуре наиболее часто игнорируется.

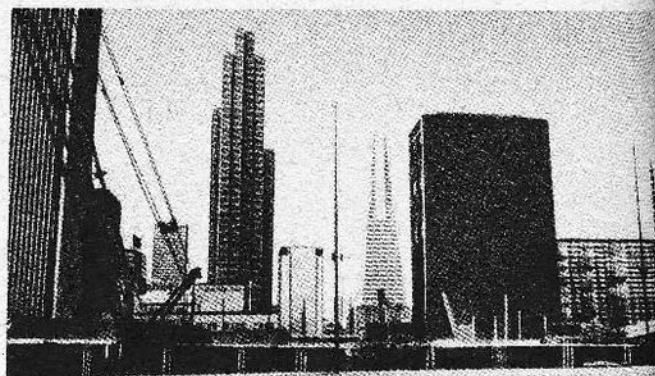
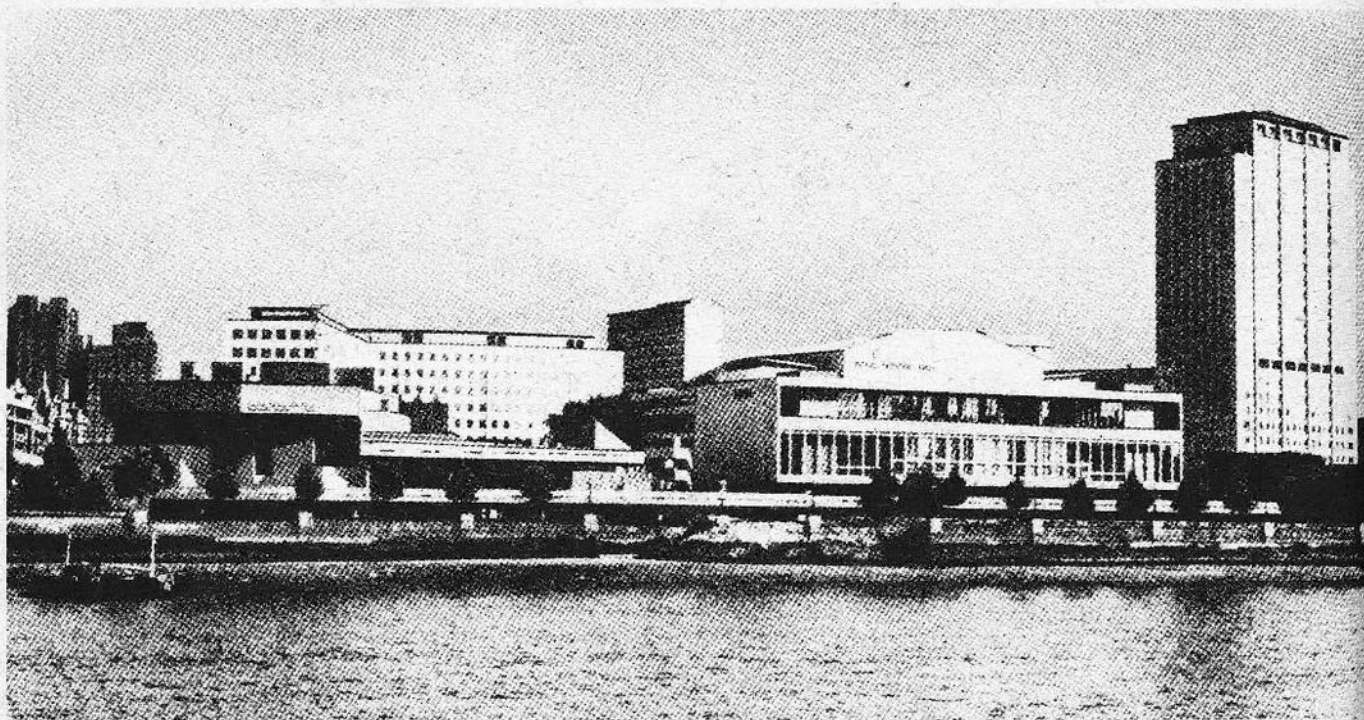


Рис. 47. Городской пейзаж Сан-Франциско, 1973 г., с различными небоскребами, включая пучок прямоугольников и треугольное здание, известное под шутливым прозвищем «игла Перейры» (он проектировал здание Трансамериканской корпорации)

Рис. 48. Саусбанк (Южный Берег Темзы), Лондон, 1976 г. Слева направо: зал королевы Елизаветы, Ройал Фестивал-холл и Шелл Тауэр ведут каждый свою отчетливую партию в целом невнятном «разговоре». Каждый блок посылает самостоятельное, пусть безгласное, сообщение о том, что он является «важным» монументом некоего вида.



Люди неизменно воспринимают то или иное здание, сопоставляя его с отличным или с подобным ему объектом, т. е. как метафору. Чем непривычнее современное здание, тем больше его будут сравнивать метафорически с тем, что уже известно. Эта подгонка одних впечатлений к другим — свойство всякой мысли, в особенности творческой. Так, когда бетонные решетки предварительного изготовления были впервые использованы в зданиях в конце 50-х годов, в них видели «терки для сыра», «ульи», «цепные изгороди», в то время как десятилетиями позже, когда они стали нормой в определенном типе строительства, их стали рассматривать в связи с определенной функциональной принадлежностью: «они похожи на многоэтажные городские гаражи для легковых машин». От метафоры к клише, от неологизма через постоянное повторение к архитектурному знаку — таков непрерывный путь, который проходят новые, успешно входящие в жизнь формы и технические изделия.

Типичными отрицательными метафорами, которые использовались публикой и критиками, такими, как Луис Мамфорд, для порицания современной архитектуры были: «картонная коробка», «коробка для ботинок», «упаковка для яиц», «шкаф для картотеки», «клетчатая бумага». Такие сравнения подбирались не только вследствие их бранного, механистического оттенка, но и потому, что были глубоко заложены, прочно закодированы в культуре, которая стала чувствительна к призраку 1984 г.* Эта очевидная позиция развивается, как мы увидим, в нескольких любопытных аспектах.

Один из них стал очевидным во время моей поездки в Японию к архитектору Кисё Курокава. Мы отправились осматривать его новую собранную из транспортируемых объемных блоков-квартир жилую башню в Токио, общий облик которой был совершенно необычен. Создавалось впечатление, что она сложена из кусков сахара, или даже более того — она напоминала поставленные одна на другую стиральные машины, потому что все белые кубы имели в центре круглые окна. Когда я заметил, что эта метафора несет в себе не свойственные для жилья оттенки, Курокава выказал удивление: «Это не стиральные машины, это клетки для птиц. Видите ли, в Японии мы делаем домики для птиц — скворечники в виде бетонных ящиков с круглыми отверстиями и вешаем их на дерево. Я построил эти птичьи гнезда для путешествующих бизнесменов, которые приезжают в Токио, для холостяков, залетающих сюда так часто со своими птичками». Очень остроумный ответ, возможно, экспромт, но очень точно подчеркнувший разницу смысловых кодов нашего визуального восприятия.

Эта разница еще отчетливее обнаруживается в хорошо известной визуальной иллюзии — знаменитом рисунке «зайца-утки», который сначала можно увидеть одним способом, а затем другим.

* Намек на утопический роман-предупреждение Дж. Оруэлла «1984», где сатирически изображено механистически-бесчеловечное «общество будущего». Роман произвел глубокое впечатление на гуманистически настроенную интеллигенцию Запада. В то же время буржуазная пропаганда пытается трактовать роман Оруэлла в качестве картины грядущего «коммунистического ада».

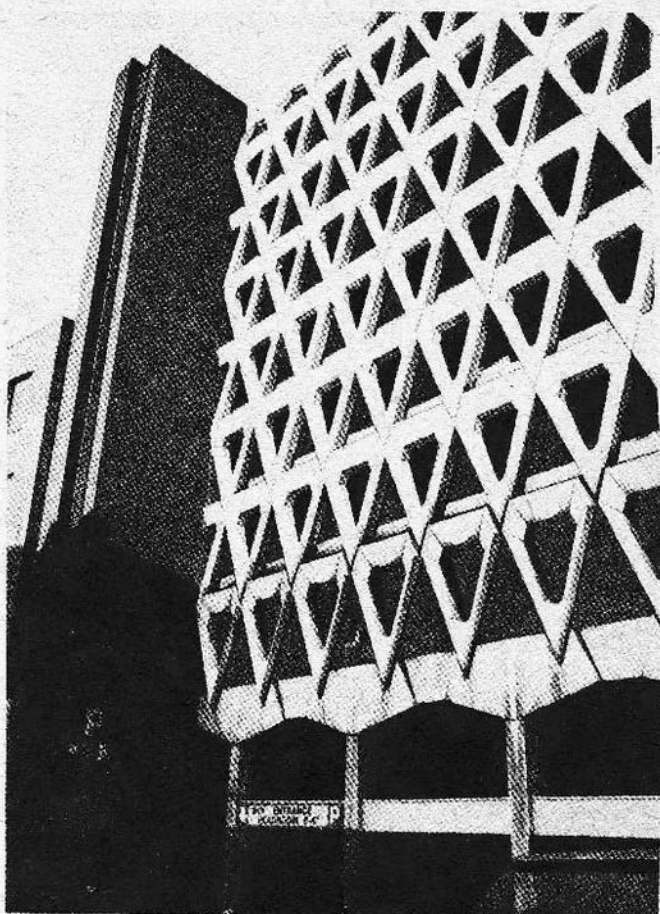


Рис. 49. Бетонные решетки, сейчас являющиеся знаком парковочного гаража, были впервые использованы в американских офисах в конце 50-х годов. Здесь они несут внешние нагрузки и маскируют автомобили. Несмотря на то что «терка для сыра» уже не воспринимается больше как метафора «терки для сыра», сборная решетка все еще в редких случаях используется в офисах. Обозначает ли она гараж или офис, зависит от частоты ее использования

Поскольку всем нам хорошо известны визуальные коды обоих животных, а сейчас, быть может, мы уже знаем даже код монстра-гибрида с двумя головами, мы сможем воспринять этот рисунок в одном из трех смысловых вариантов. Какой-то один вариант может доминировать в зависимости от силы кода или от того ракурса, под которым мы впервые видим рисунок. Добиться дальнейших, более отдаленных трактовок прочтения рисунка — «кузнечные меха» или «замочная скважина» и т. д. — сложнее потому, что эти коды в рисунке слабее, они не столь отчетливо выражены, как предыдущие и менее характерны — по крайней мере для нашей культуры. Таким образом, суть дела заключается в том, что границы кодов, обусловленные обучением и культурой, определяют способ прочтения, и существуют различные коды, среди которых некоторые могут быть конфликтны для разных субкультур. В самом обобщенном смысле можно говорить о существовании двух больших субкультур: для одной из них характерен некий новый код, связанный с обучением и идеологией «нового движения», для другой — традиционный код, основанный на повседневном постижении каждым человеком обычных архитектурных элементов. Как я упоминал, имеются очень веские причины расхождения этих кодов и рациональной шизофре-

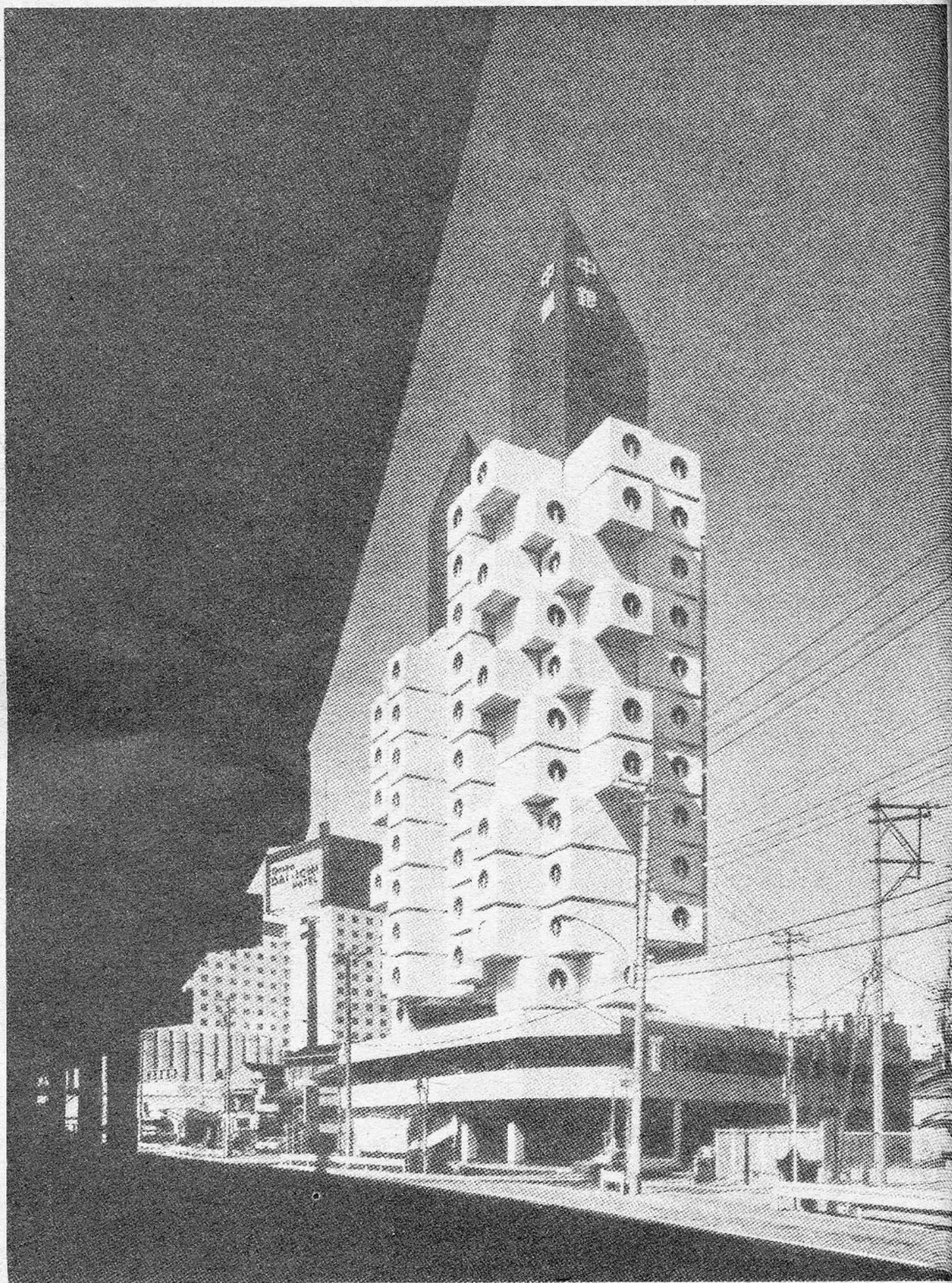


Рис. 50. Кисё Курокава. Накагин, Капсул-Билдинг, Токио, 1972 г. 140 капсул-блоков были доставлены на стройплощадку и подняты на двух бетонных стелах. Каждая жилая единица имеет встроенную ванную комнату, стереомагнитофонную аппаратуру, калькуляторы и другие полезные для бизнесмена устройства. Метафора поставленных друг на друга кирпичей или кусков сахара появляется вновь примерно через каждые пять лет с тех пор, как ее предложил в 1922 г. Вальтер Гропиус. Полутона здесь неопределенны: у одних они всегда вызывают мысль о строгой упорядоченности, у других — о единстве в разнообразии итальянского города на холме

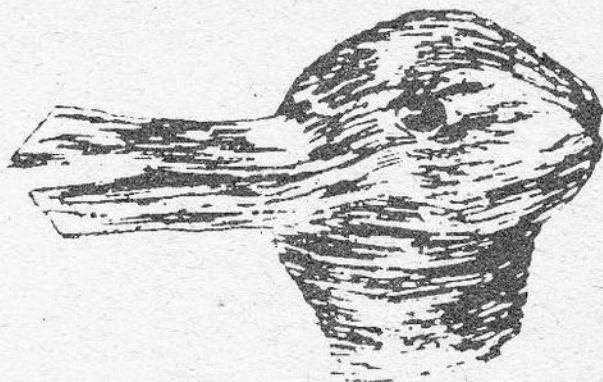


Рис. 51. Иллюзия «заяц-утка» читается слева направо охотниками на уток и справа налево завсегдатаями клуба Плейбой. Поскольку сейчас эта иллюзия хорошо известна, мы можем увидеть здесь новое животное с двумя головами. Но заметьте: каждый раз возможно лишь одно прочтение — в зависимости от кода, выбираемого вами

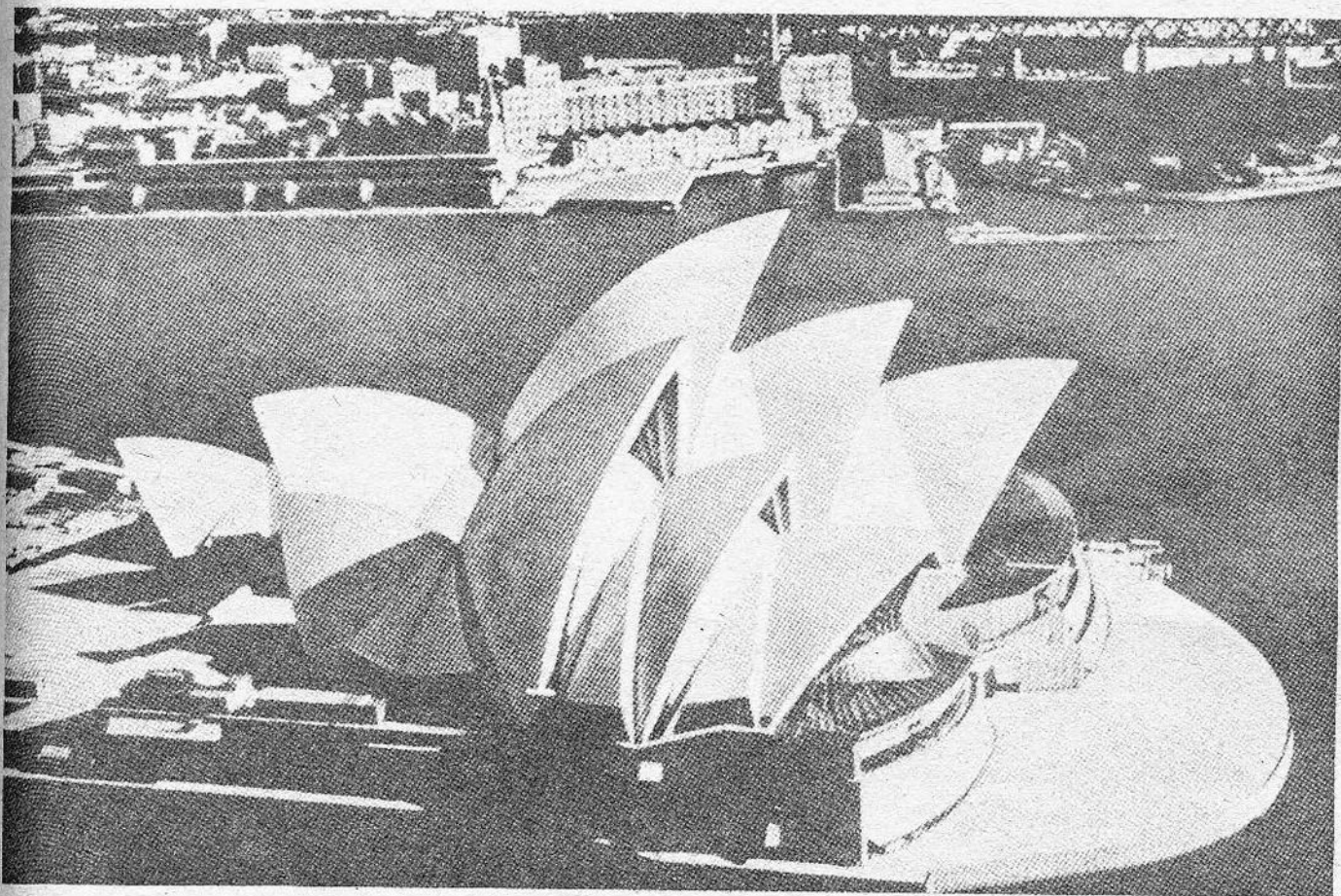


Рис. 52. Йорн Утзон. Сиднейский оперный театр, Австралия, 1957—1974 гг. Смешанная метафора: оболочки символизировали раскрывающиеся цветы, парусники в бухте, рыб, проглатывающих друг друга, а теперь, благодаря местному коду, — высокую стоимость. Как и в случае с Эйфелевой башней, неопределенные значения в конце концов перешли рамки всех возможных функциональных соображений, и здание стало просто национальным символом. Этот знак относится к редкому типу, который, подобно тесту Роршаха, стимулирует отклик, фокусирующий интерес на отвечающем, а не на самом знаке. Его можно было назвать «загадочным знаком», потому что, подобно океану, он принимает значения, выдвигаемые каждым

начности, раздвоенности архитектуры как с точки зрения ее создания, так и восприятия. Поскольку в некоторых зданиях зачастую объединяются различные коды, их можно рассматривать как смесь метафор, в том числе с противоположным смыслом, например, «гармоничный, хорошо пропорционированный, чистый объем», созданный современным архитектором, становится для публики «коробкой для ботинок» или «шкафом для картотеки».

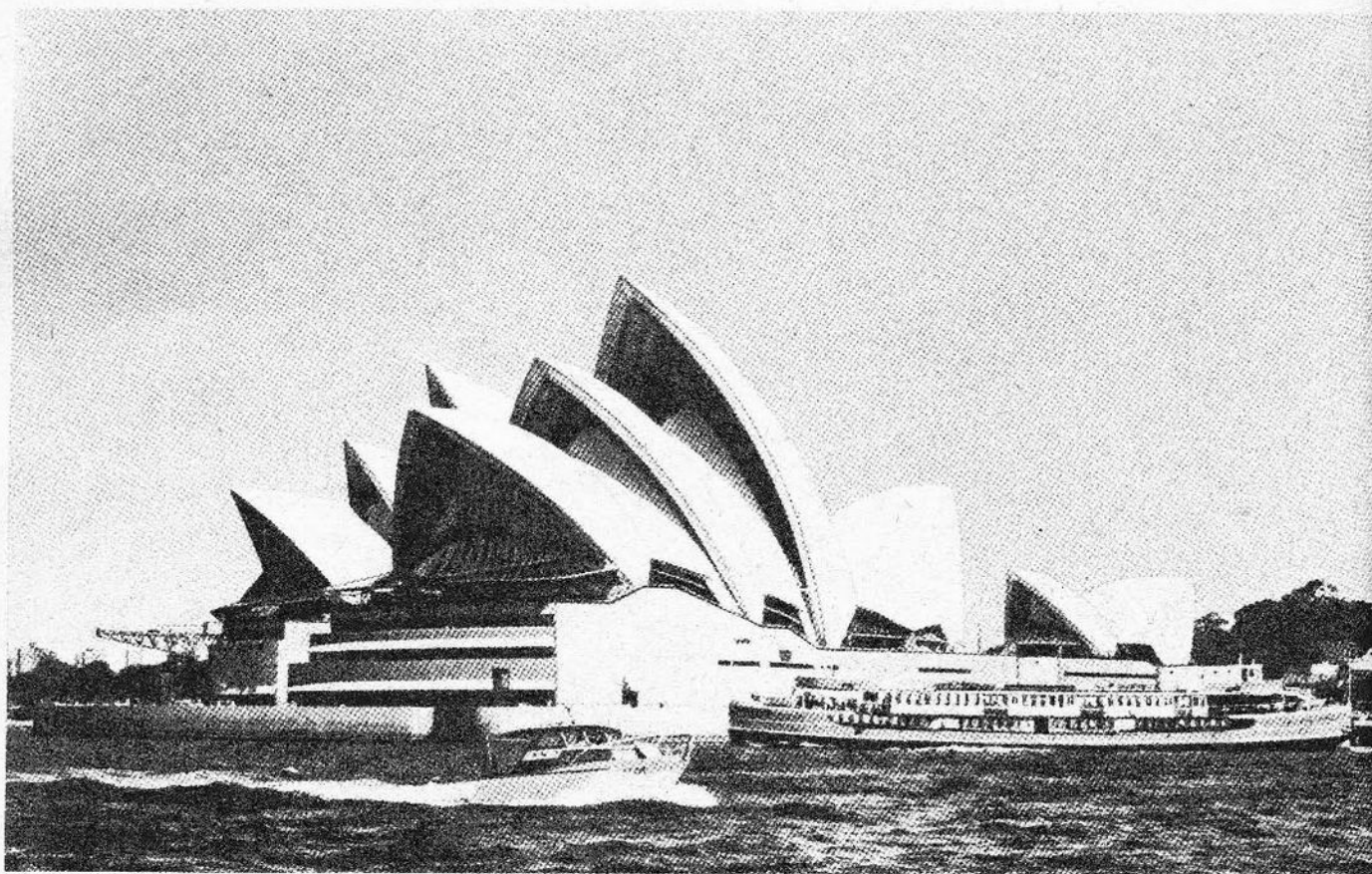
Одно современное здание — оперный театр в Сиднее — вызвало невиданное изобилие метафорических трактовок как в широкой, так и в профессиональной прессе. Причины этого заключаются опять-таки в том, что формы были и необычными

для архитектуры, и в то же время вызывающими иные визуальные образы. Большинство метафор было связано с органическим миром: архитектор — Йорн Утзон — показал, как оболочки здания напоминают и о сферической поверхности (подобно «долькам апельсина»), и о крыле летящей птицы. Они ассоциируются также, очевидно, с белыми морскими раковинами, и именно эта метафора, а также сравнение с белыми парусами, которые полощутся вокруг Сиднейской бухты, стали журналистскими штампами. Здесь всплывает другой очевидный вариант с неожиданным смыслом, интерпретация архитектурных метафор более эластична и больше зависима от местных кодов, чем



Рис. 53. Карикатура, созданная студентами-архитекторами к официальному открытию здания королевой Елизаветой (из журнала «Архитектура в Австралии»).

Рис. 54. Сиднейский оперный театр. Ракурс взмывающих и рушащихся оболочек; еще одна интересная двусмысленностью метафора наряду с другими смешанными метафорами. Здание отблескивает и отражает облака



интерпретация метафор разговорного или письменного языка.

Некоторые критики отмечали, что накладывающиеся одна на другую оболочки напоминают бурный рост цветка — развертывающиеся лепестки, а австралийские студенты-архитекторы изобразили эти же самые формы в виде карикатуры — «черепахи, которые занимаются любовью». С некоторых точек зрения видятся неистово смятые, разбитые

вдребезги формы — пронзает ассоциация «дорожное столкновение, выживших нет»; и одновременно те же самые картины опять вызывают возможные органические метафоры типа «рыбы, пожирающие друг друга». Этому истолкованию способствуют блестящие чешуйчатые элементы покрытой глазурованными плитками поверхности, которые хорошо видны вблизи. Самая экстраординарная метафора, к которой, однако, австралийцы непонятным

Рис. 55. Константин Мельников. Клуб им. Русакова. Москва, 1928 г. Клиновидная форма плюс наклонный прямоугольный блок утвердилось как «слово», соответствующее аудитории в современной архитектуре, благодаря этому зданию. Формы в большей или меньшей степени следуют объемам, необходимым для функций

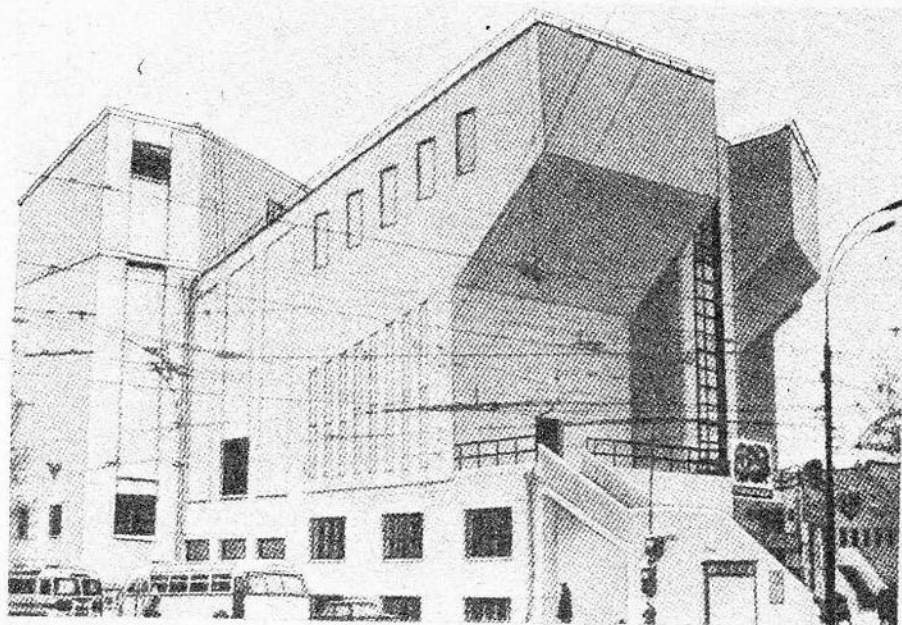
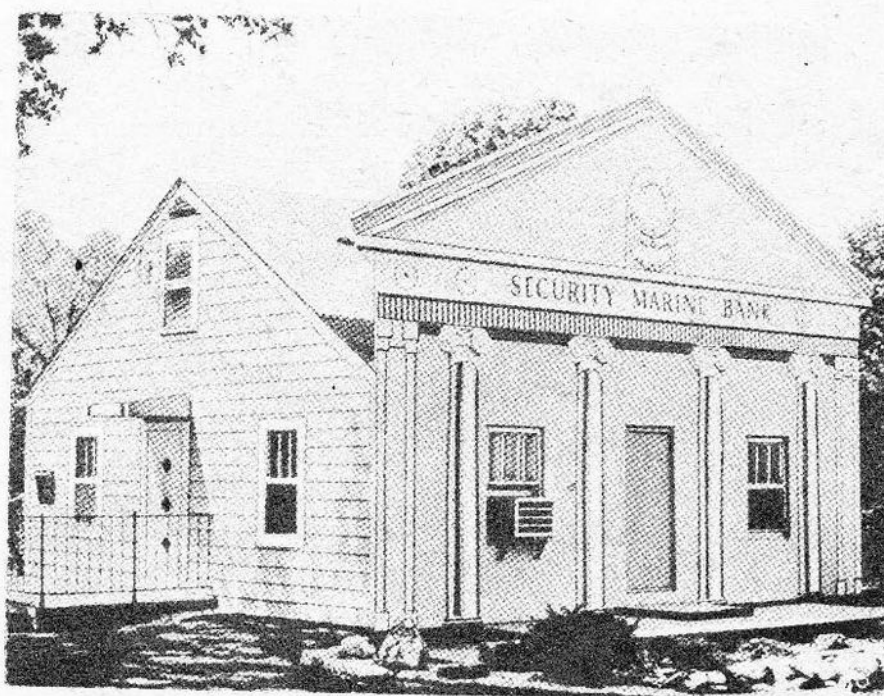
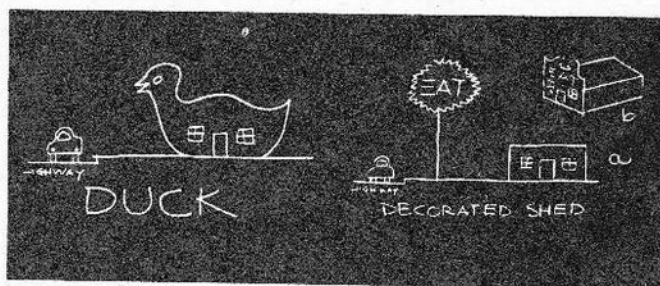


Рис. 56. Роберт Вентури. «Утка» против «Декорированного сарая». Вентури предпочитает декорированные сараи, потому что они, как он утверждает, способны к более эффективной коммуникации, а современные архитекторы слишком долго проектировали только «уток». В терминах семиотики «утка» — иконический знак, так как означающее (форма) имеет некоторые общие аспекты с означаемым (содержание). Декорированный сарай зависит от приобретенных значений — надписей или декораций, которые являются символическими знаками

Рис. 57. Закладной морской банк, Висконсин, 1971 г. Символический сарай: одна часть передает значения статуса и безопасности, другая — функциональна. Сегодняшние коммерческие требования, естественно, ведут к подобному разделению означаемого и означающего, хотя не всегда к такому резкому



образом привязаны — это «стычка монахинь». Все эти оболочки, обращенные навстречу друг другу в двух противоположных направлениях, настолько напоминают головные уборы и облачения двух враждебных монашеских орденов, что в конце концов напрашивается до дикости невероятная мысль о том, что это может быть схватка матерей-настойниц. «Остроумие» определяют как «неожиданное сочетание идей», и чем невероятнее, но острее это соединение, тем больше оно поражает и остается в памяти. Остроумное здание — это то, которое рождает у нас необычные, но убедительные ассоциации.

С очевидностью возникает вопрос, насколько подходят эти метафоры к функции здания и его символической роли. Сосредоточиваясь на этом аспекте и временно отвлекаясь от других, например стоимости (австралийцы приблизительно в 20 раз превысили первоначальную смету на сооружение своей смешанной метафоры), мы можем прийти к следующему выводу. С одной стороны, органические метафоры очень подходят для культурного центра, образы, символизирующие рост, особенно соответствуют смыслу творчества. Здание летит, плывет, плещется, изгибается и раскрывается, подобно живому растению. Прекрасно. Возможно, если бы здание было названо Австралийским Культурным центром (а не оперным театром Сиднея) и служило символом освобождения Австралии от англо-саксонской зависимости (подавляющего влияния Британии и Америки), тогда эта интерпретация могла бы стать более понятной. Мы могли бы тогда увидеть эти необычные метафоры в их самом положительном смысле — в качестве символов того, что Австралия покончила с колониальным конформизмом и провинциализмом.

Однако возникает сомнения. Мы знаем, что здание было спроектировано европейцем (а не австралийцем) как оперный театр, но ни с экономической, ни с функциональной точек зрения не проявляет себя в жизни так, как было задумано в проекте. Поскольку знание этого обстоятельства есть составная часть кода, с помощью которого мы постигаем и оцениваем здание, наше суждение о нем не может избежать пагубного влияния такого рода знания. Это отчасти напоминает разглядывание рисунка «утки-зайца»: наше восприятие направляется и формируется кодами, основанными на предыдущем опыте. Невозможно в полной мере составить суждение о здании, не принимая в расчет злополучной «истории с Сиднейским оперным театром», не вспоминая об увольнении архитектора, о стоимости строительства и так далее. Таким путем эти конкретные специфические факты тоже оказываются в ряду того, что символизируют «экстравагантные» оболочки.

Некоторые апологеты «новой архитектуры» критиковали Оперный театр по другим причинам: как произведение буквальной коммуникации здание мало говорит и много скрывает. Под оболочками невозможно распознать различные театры, рестораны, выставочные залы — именно поэтому здание так раздражало некоторых архитекторов, воспитанных в традициях экспрессивного функционализма. Они желают видеть каждую функцию, воплощенную в самостоятельном четком объеме, который в идеале является внешним выражением этой функции, например, как зрительный

зал. Они бы спроектировали это здание в виде совокупности самостоятельных коробчатых объемов и трапециевидных форм (принятое в архитектуре «нового движения» «слово» для зрительного зала). Здание нарушает этот код, как часто делала классическая архитектура, маскируя действительные функции обобщенными внешними формами. Можно спорить, оправдано ли такое затемнение остроумием и уместностью органической метафоры. Я думаю, что да, другие, однако, стали бы отрицать это.

Возможно, одним из них был бы Роберт Вентури, который также отталкивается от положения, что архитектуру следует рассматривать как коммуникацию, но приходит к выводам, отличным от моих. Он утверждает, что здание должно выглядеть, как «декорированный сарай, а не как утка». «Декорированный сарай» — это простое укрытие со знаками, прикрепленными подобно рекламным щитам, или обычными украшениями типа фронтона, символизирующего вход; в то же время «утка» для него — это здание, которое самими своими формами напоминает о собственной функции (например, здание в форме птицы, где продаются прищипки для уток), или современное здание, где конструкция, внутренняя структура и объем становятся украшением. Ясно, что Сиднейский оперный театр для Вентури — утка, и он стремится исключить эту форму выражения, поскольку считает, что ее значение было преувеличено «новым движением». Я не согласился бы с этим историческим приговором и выдвинул бы еще большие возражения против позиций, которые стоят за ним. Вентури, подобно типичному модернисту, которого он хотел бы сменить, прибегает к тактике исключения инверсии. Он отсекает целую область архитектурной коммуникации, а именно здания-утки (технически выражаясь — иконические знаки), с тем, чтобы сделать предпочитаемый им вариант — декорированные сараи (символические знаки) более значимым. Таким образом, нас призывают (и опять это делает модернист) во имя рациональности пойти по пути исключения, упрощения. Ясно, что нам необходимы все способы коммуникации, которые есть в нашем распоряжении, а не два или три, но как раз модернистская приверженность «архитектурным уличным боям» ведет именно к такому сверхупрощению, а не к сбалансированной теории обозначения.

Во всяком случае, в качестве здания-утки Сиднейский оперный театр все-таки ставит некоторые трудные проблемы из-за отсутствия в нем общепринятой символики, и этот пункт выявляет весь экстремизм позиции Вентури. Хотя органические метафоры в принципе подходят для культурного центра, они не подкрепляются общепринятыми знаками, берущими начало в местном австралийском стиле, и поэтому получают ошибочное истолкование. Скорее, они происходят из широко распространенного среди современных архитекторов формалистического движения, к которому больше подходит термин — сюрреалистическое. Здесь, как в картине Магритта (яблоко, которое разрастается и заполняет все пространство комнаты), смысл воспринимаемого поражает, но тем не менее остается загадочным, совершенно ускользающим. Что кроме примитивного и возбуждающего пытается сказать Утцон? В самом деле, что кроме символ

творчества означают все эти паруса, раковины, цветы, рыбы и монахины? Очевидно, наши эмоции возникают самопроизвольно, по своим законам, и нет определенной точки, в которой сходятся все эти значения. Они витают в нашем сознании и пересекаются где попало, подобно сладостным грезам, следующим за чрезмерным увлечением.

Тем не менее они доказывают общую позицию в отношении коммуникации: чем больше метафор, тем величественнее драма, и чем тоньше они задуманы, тем глубже тайна. Смешанная метафора сильна, как знает каждый, изучающий Шекспира, но метафора, намекающая, наводящая на мысль, поистине обладает мощью.

В архитектуре обозначить метафору в лоб — зачастую значит убить ее. Когда киоски, где продаются горячие сосиски «хот догз», делают в форме этих «хот догз» (см. рис. 85), остается мало простора для работы нашего воображения и подавляются все остальные метафоры: не возникает мысли даже о гамбургерах — бутербродах с горячим бифштексом. Однако даже этого рода однозначные метафоры, вся эта поп-архитектура Лос-Анджелеса по-своему дает пищу нашему воображению и имеет свои собственные коммуникативные возможности. Во-первых, привычный размер и контекст так невероятно искажаются, что самый обыкновенный объект, например пончик, приобретает серию возможных значений, не связываемых обычно с этим съедобным предметом. Когда он раздувается до 30 футов, конструируется из дерева и взгромождается на небольшое сооружение, он становится объектом Магритта, вытесняющим жильцов из дома. В чем-то враждебный и угрожающий, он является тем не менее символом вкусных завтраков и *Gemütlichkeit* (уют — нем.)

Во-вторых, архитектура, создаваемая из подобных знаков, несет недвусмысленные сообщения тем, кто проезжает по городу со скоростью пятьдесят миль в час. В отличие от многих современных зданий эти иконические знаки говорят о своих функциях с точностью и юмором. Их буквализм, как он ни инфантилен, выражает подлинную суть дела, которая затемнена в работах Миса, и последовательное восприятие ряда подобных знаков доставляет всем (не исключая детей) определенное удовольствие. Вопреки мнению Вентури, нам нужно больше уток, современные архитекторы недостаточно пропагандировали их.

Одним из тех, кто пытался это сделать, был Ээро Сааринен. Сразу же после того, как он, присудив на конкурсе первую премию утцоновскому оперному театру, вернулся в Америку, он запрокинул свой собственный вариант здания из криволинейных оболочек. Аэровокзал TWA* в Нью-Йорке — это иконическое изображение птицы и, в расширенном смысле, воздушного полета вообще. В деталях и переплетении изгибающихся поверхностей и линий пассажирских выходов и пересечений эта метафора разработана особенно искусно. Опорная конструкция напоминает ногу птицы, водосток превращается в злоеший клюв, пересекающий внутреннее пространство,



Рис. 58. Генри Дж. Гудвин. Большой Въездной Пончик, Лос-Анджелес, 1954 г. Сначала существовало десять таких гигантов, теперь, увы, три. Пончики хорошо расходятся

висячий мост, покрытый кроваво-красным ковром, уподобляется, я полагаю, легочной артерии. Здесь образные значения сочетаются соответствующим и тщательно продуманным образом, заостряя общепринятую метафору полета; взаимодействие этих значений создает многозначно работающее произведение архитектуры.

Наиболее эффективное использование наводящей на мысль, намекающей метафоры, которое известно мне в современной архитектуре, — это капелла Ле Корбюзье в Роншане, которая сравнивалась со всякого рода вещами, начиная от белых микенских домов и кончая швейцарским сыром. Сила ее частично объясняется этой способностью наводить на мысли — означать много различных вещей сразу. Например, вид с юга смутно напоминает об утке (опять этот известный персонаж современной архитектуры), но также может навести на мысль о корабле, и, не без оснований, пожалуй, о руках, сложенных в молитве. Визуальные коды, которые принимают здесь как элитарные, так и популярные значения, работают в основном на уровне подсознания — в отличие от сосисочных ларьков. Мы читаем эти метафоры сразу же, без труда и, несомненно, мастерство художника зависит от его способности вызвать к жизни наш запас визуальных образов так, чтобы мы даже не осознали его намерение. Возможно, для него это тоже в некотором роде подсознательный процесс. Ле Корбюзье допускал лишь две метафоры, обе они понятны лишь посвященным: «визуальная акустика» изогнутых стен, форма которых реагирует на свет четырех сторон горизонта, как если бы лучи света были «звуками»,

* Принятая аббревиатура названия «Trans World Airlines» (Всемирные авиалинии) — одна из крупнейших американских частных авиакомпаний.

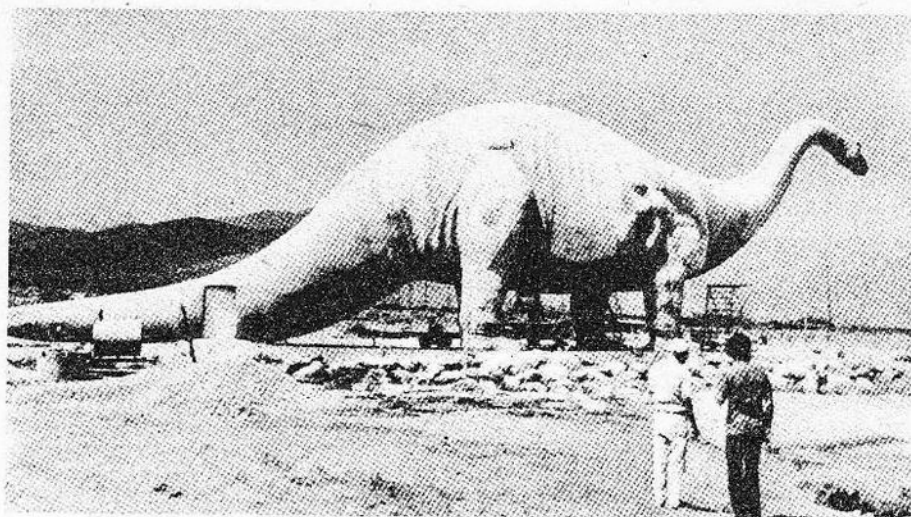


Рис. 59. Динозавр. Лос-Анджелес, 1973 г. Лапка древностей, в которой действительно, среди прочего продается несколько старых костей. Лос-Анджелес изобилует поп-архитектурой в 20-е и 30-е годы, но большая часть ее была вытеснена коммерческими символами поверхностного характера, например «гамбургерами» Мак-Дональда

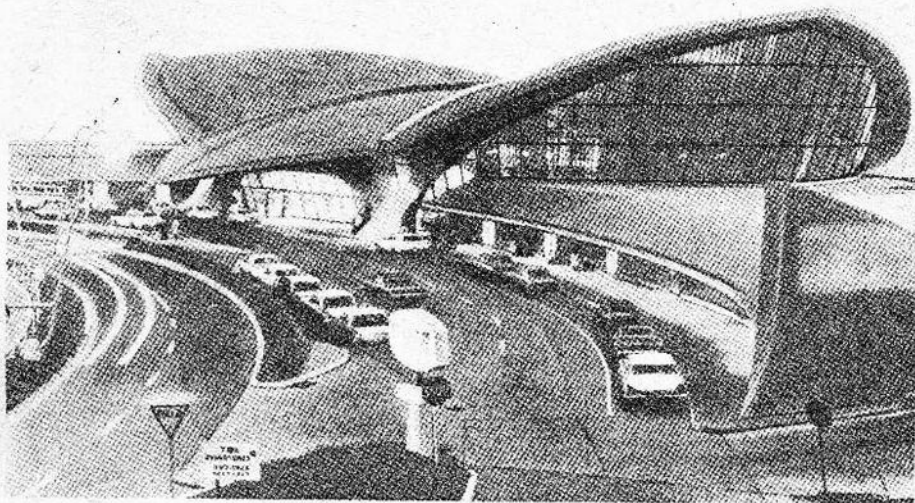


Рис. 60. Ээро Сааринен. Здание аэровокзала TWA. Нью-Йорк, 1962 г. Спроектировано после того, как Сааринен оценивал конкурсные проекты Сиднейского оперного театра. Здесь в бетонных оболочках угадывается метафора полета, хотя приходят на ум и образы других животных

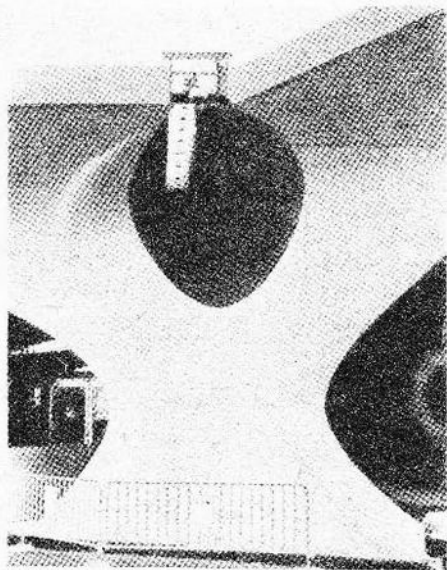


Рис. 61. Здание TWA. Нога птицы представляет в то же время прекрасную абстракцию тектонических сил

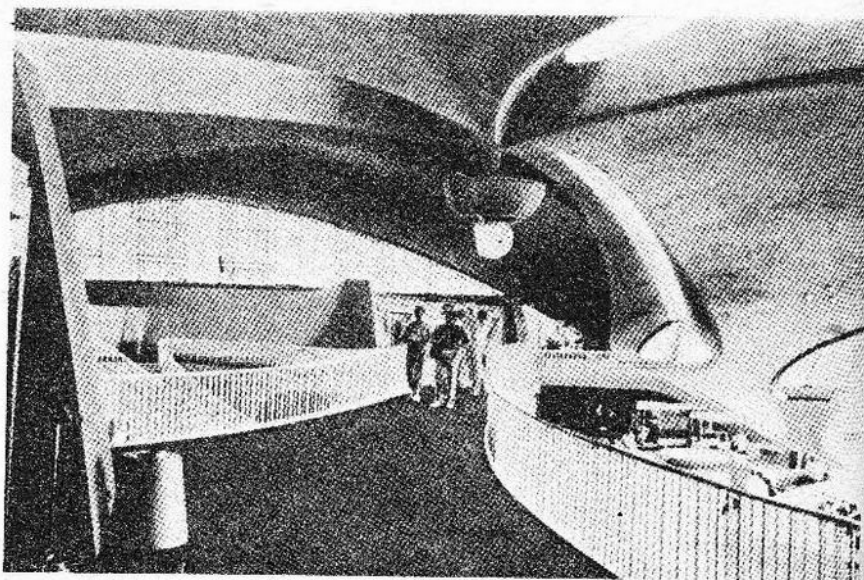


Рис. 62. Здание TWA. Красный ковер переброшен через пространство, изгибы и контризибы усиливают ощущение непрерывного движения — все это уместно в транспортном объекте

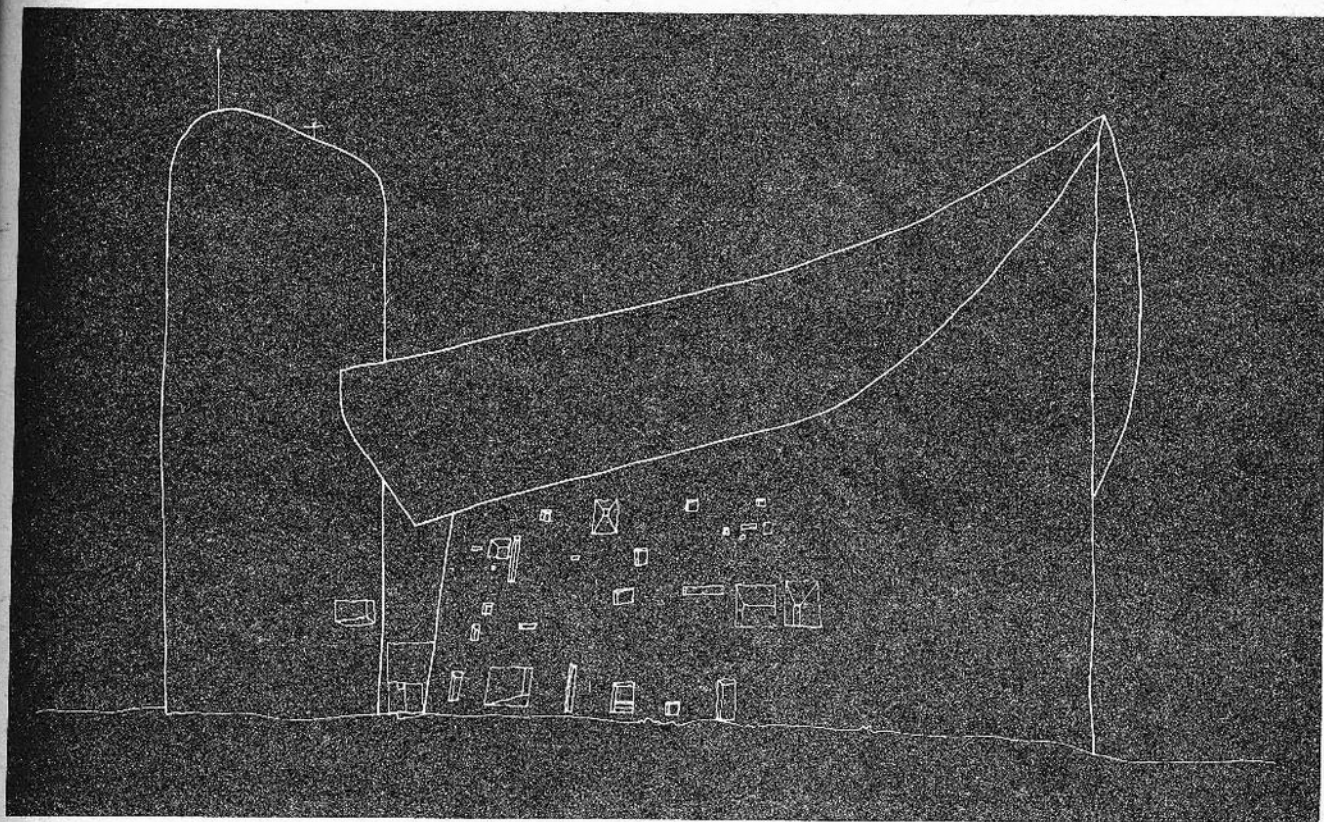
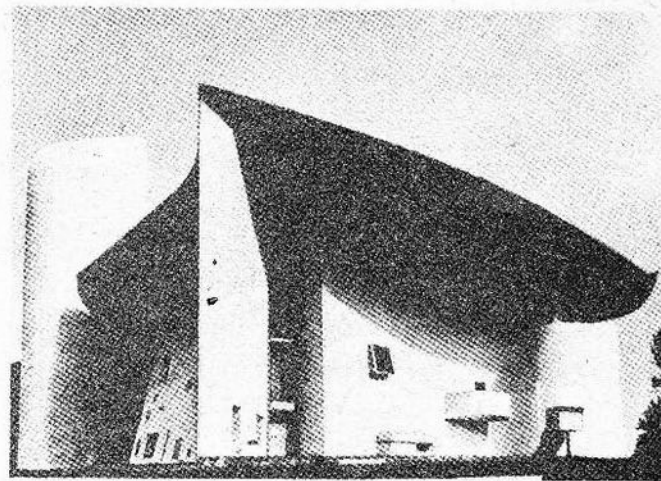


Рис. 63. Ле Корбюзье. Капелла Роншан, Франция, 1955 г. Вид с юго-востока. Здание перенасыщено визуальными метафорами, ни одна из которых не воспринимается как совершенно явная. Именно поэтому здание как будто всегда готово сказать нам нечто, чего мы даже не можем точно определить. Это сравнимо с состоянием, когда слово как бы вертится у нас на языке, а вспомнить его мы никак не можем

откликающимися в антифоне*, и форма «панциря краба» — для крыши. Однако здание имеет гораздо больше метафор, так много, что оно слишком закодировано, насыщено возможными интерпретациями. Это объясняет, почему такие критики, как Певзнер и Стирлинг, нашли здание столь огорчающе беспорядочным, а другие — таким загадочным. Кажется, что здание намекает на некие особые ритуальные значения, оно выглядит как храм какой-то очень мудреной секты, достигшей высокого уровня метафизической софистики, но мы между тем знаем, что это просто часовня для пилигримов, созданная человеком, который верил в естественную религию, пантеизм.

Другими словами, Роншан заворачивает; мы спотыкаемся об этот розетский камень,** обломки ушедшей цивилизации, и каждый раз, расшифровывая знаки на его поверхности, последовательно постигаем значения, которые, как известно, не относятся ни к одной определенной сфере социальной практики. Ле Корбюзье настолько перенасытил свое здание метафорами и так точно соотносил одну часть с другой, что кажется, будто значения были отшлифованы бесчисленными поколениями, вовлеченными в ритуал: нечто столь же



богатое, как утонченные сооружения ислама и точная иконология синтоистских храмов. Как тщетно, как приятно наслаждаться этой игрой значений, которая по преимуществу основывается, как мы знаем, на яркости воображения.

Другое современное здание, в котором благодаря его необычной форме кристаллизуется серия метафор, — это Тихоокеанский дизайн-центр в Лос-Анджелесе. Здание известно в округе как «Голубой Кит». В противоположность капелле Роншан и аэровокзалу TWA здесь использованы линейные формы и навесная стена из трех различных типов стекла, но тем не менее эти привычные элементы в силу необычного обращения с ними вызывают непривычные ассоциации: «айсберг», «кассовый аппарат», «авиационный ангар» и самая подходящая — «штампованные архитектурные обломы» (недаром это центр декораторов интерьера и дизайнеров).

* Переменное согласованное пение двух церковных хоров.

** Каменная плита с одинаковой надписью на древнегреческом и древнеегипетском языках времени династии Птолемея, послужившая Ж. Ф. Шампольону материалом для расшифровки древнеегипетских иероглифов.

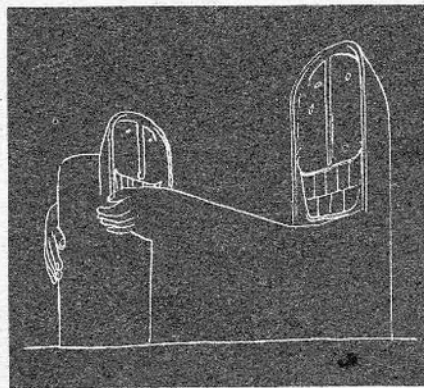
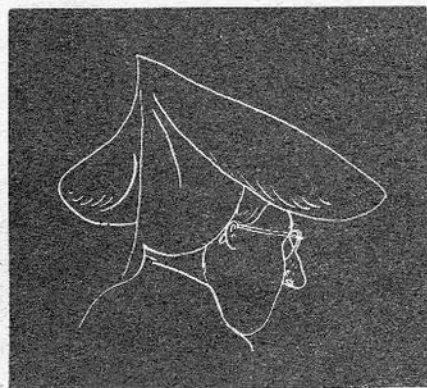
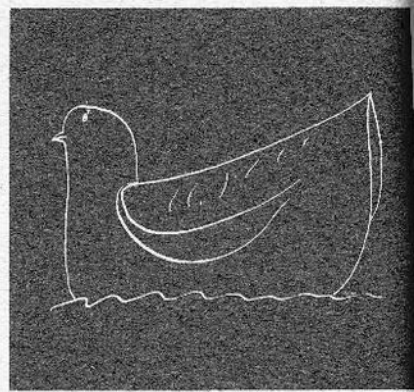
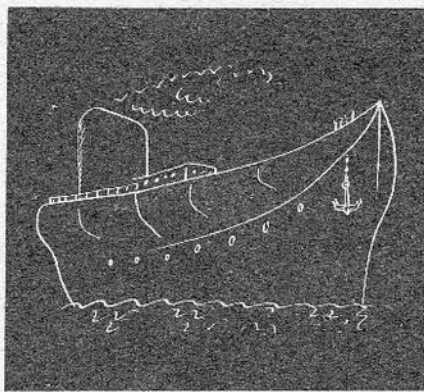
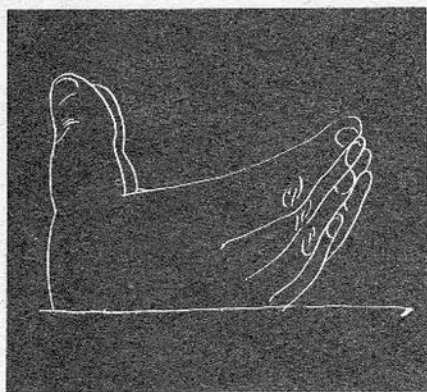


Рис. 64 (I—V). Метафоры Роншан, нарисованные Хиллелем Шокеном на семинаре по архитектурной семиотике в Архитектурной ассоциации. При сравнении с реальными видами удивляет буквального совпадение рисунков

Рис. 65. Сизар Пелли. Тихоокеанский дизайн-центр ТДЦ, Лос-Анджелес, 1976 г. Длинное высокое здание, которое выглядит как тянутый (прессованный) архитектурный облом, в частности потому, что единый профиль проходит по всей длине здания — от начала до конца его боковых фасадов. Эта метафора подходит для его функции, поскольку в здании демонстрируются (среди прочей продукции) и лепные украшения, создаваемые декораторами интерьера. Его голубой экстерьер, просвечивающее, прозрачное и отсвечивающее отражающее стекло создают поразительный образ; благодаря своему размеру здание известно под прозвищем «Голубой кит»

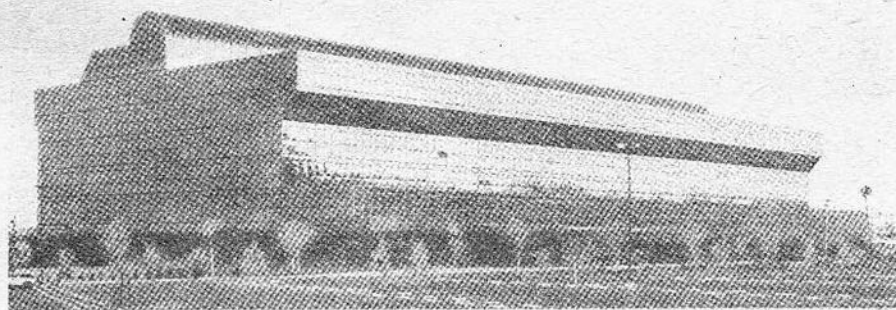
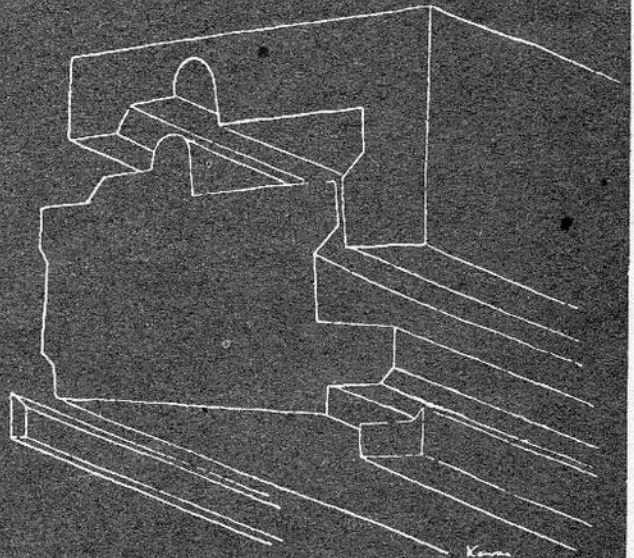
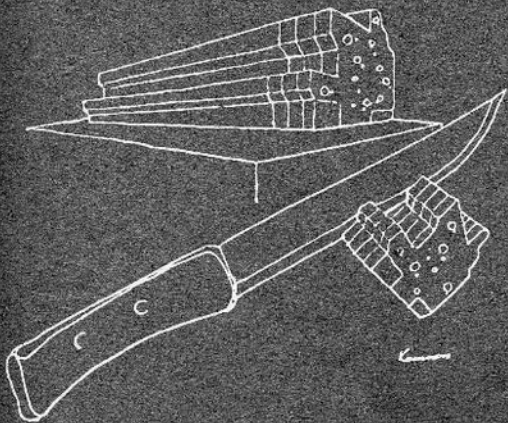
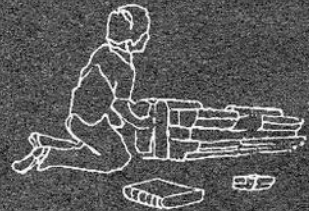
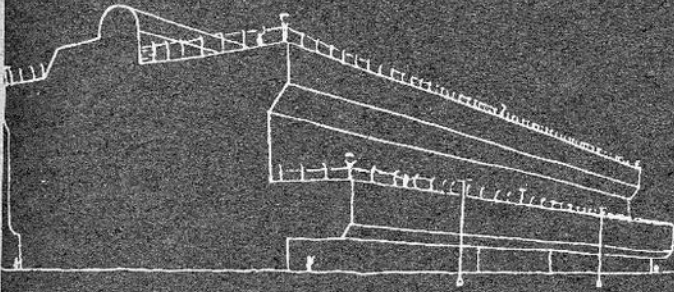
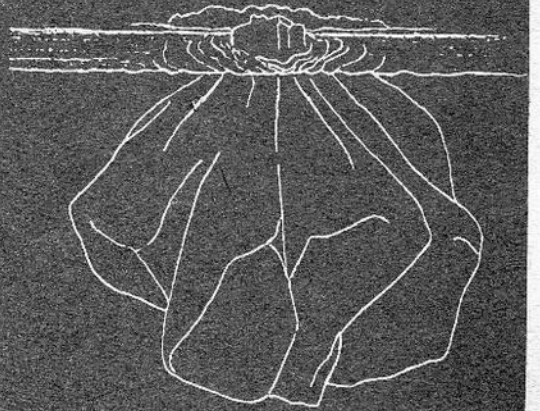
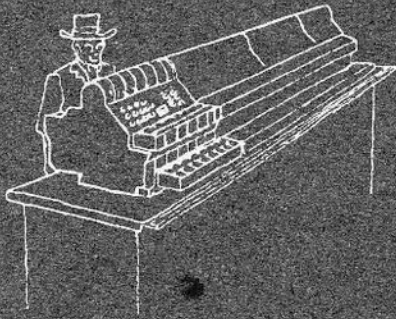
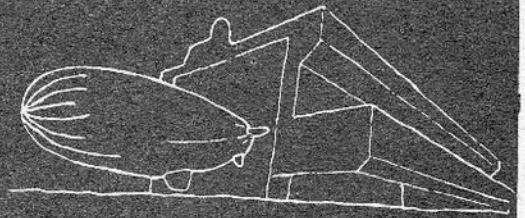
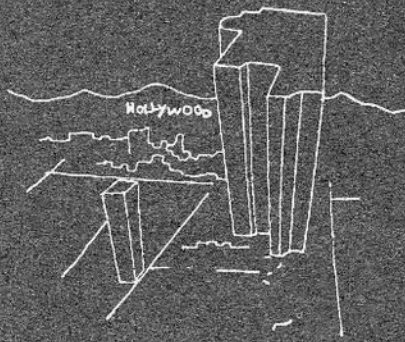
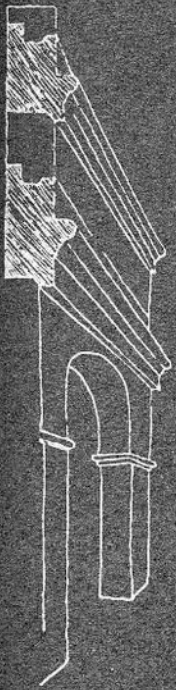


Рис. 66. Метафоры ТДЦ, предложенные на семинаре по архитектурной семиотике в Калифорнийском университете (1976 г.), нарисованные Комраном. Путем голосования был установлен следующий порядок метафор с точки зрения их правдоподобия: 1) авиационный ангар; 2) штамповка или архитектурный облом; 3) здание станции или вокзала; 4) модель здания; 5) склад; 6) голубой айсберг; 7) тюрьма; 8) детские кубики или головоломка. Тот факт, что так много метафор оказались связанными с реальными типами зданий (например, «станция или вокзал»), показывает, что ТДЦ вызывает в памяти некую другую архитектуру

Эти метафоры могут быть совершенно буквально прочитаны во внешних очертаниях и в разрезе здания, чего нельзя сказать об образе «Голубого Кита», на который могут натолкнуть только цвет и масса сооружения. И все же это любимое прозвище. Почему? Потому что по случайности в ресторане поблизости вход сделан в форме пасти огромного голубого кита и потому, что в окружающей мелкомасштабной застройке микрорайона здание воспринимается левиафаном, заглатывающим всех мелких рыбешек (в данном случае мелкие заведения декораторов). Другими словами, два имеющих отношение к местной ситуации кода: большой масштаб и ассоциативная связь с местным рестораном обеспечила превосходство над более вероятными метафорами авиационного ангара или архитектурного облома; это хороший пример того, как трактовка архитектуры еще в большей

степени, чем, скажем, поэзии, находится во власти воспринимающего.

Архитектура как язык более податлива, чем язык разговорный, и подчинена изменениям кратковременных кодов. В то время как здание может простоять 300 лет, способ его восприятия и использования людьми может меняться каждое десятилетие. Было бы извращением переписать сонеты Шекспира, заменить его любовную лирику письмами ненависти, читать комедию как трагедию, но совершенно допустимо вешать белье на украшающие здание балюстрады, превращать церковь в концертный зал и пользоваться зданием каждый день, не глядя на него (это фактически норма). Архитектура часто воспринимается без внимания или же с величайшим предубеждением сердца и ума — прямо противоположно тому, как следует воспринимать симфонию или произведение



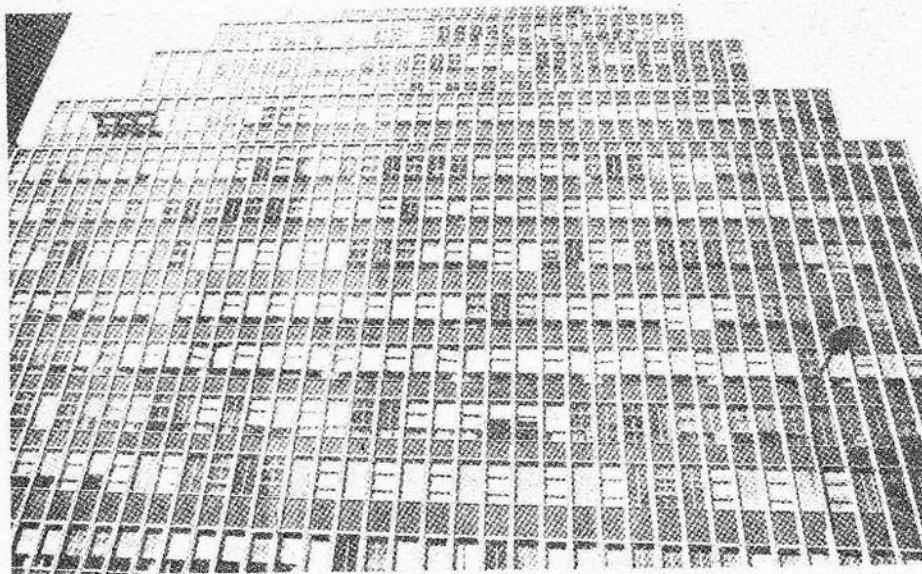


Рис. 67. Мануфактура Ганновер траст (банк), Нью-Йорк, 1970 г. Такого рода здания на Парк Авеню часто сатирически высмеиваются такими карикатуристами, как Стейнберг и Коварски, изображающими их в виде бумаги в клетку, банковского счета или некоей суммы падающих и поднимающихся экономических диаграмм

искусства¹². Отсюда следует, что помимо всего прочего, архитектор должен так насытить свои здания кодами, с избытком используя общепринятые знаки и метафоры, чтобы его произведение осуществляло задуманную коммуникацию и продолжало жить, невзирая на трансформации быстро изменяющихся кодов.

Как это ни удивительно, но многие современные архитекторы отрицают этот наиболее мощный метафорический уровень значения. Они находят его нефункциональным и личным (субъективным), буквальным и неясным, чем-то не поддающимся сознательному контролю и уместному использованию. Вместо этого они концентрируют внимание на рациональных, по общему мнению, аспектах проектирования — стоимости и функции в их узком понимании. В результате их неумышленные метафоры метафорически мстят им и наносят удар в спину: их здания в конечном итоге выглядят как метафоры функции и экономики и как таковые осуждаются. Положение, однако, должно измениться, так как и социологические исследования, и архитектурная семиотика свидетельствуют об объективности всеобщего отклика на метафору. Здесь гораздо большее поддается предсказанию и контролю, чем думали архитекторы; и поскольку метафора играет главенствующую роль в общественном одобрении или осуждении зданий, можно быть уверенным, что архитекторы примут это во внимание, хотя бы лишь в интересах собственного благополучия. Метафоры, которые прочитываются через принятые визуальные коды, различны для разных групп, но они могут быть внятно, если не точно, установлены для всех этих групп в обществе.

СЛОВА

В основе большей части всего, о чем я до сих пор говорил, лежит понятие клише — тот факт, что в архитектурном языке, так же как и в разговорном, должны использоваться известные смысловые целостности (единства). Для полноты лингвистической аналогии можно назвать эти единства архитектурными «словами». Существуют архитектурные словари, в которых определяют значе-

ния этих слов: двери, окна, колонны, простенки и так далее. Очевидно, эти повторяющиеся элементы являются необходимостью в архитектурной практике. Строительная индустрия стандартизует бесчисленные изделия (в Британии насчитываются более 400 строительных систем), и архитектурный офис повторяет свои излюбленные детали.

Как и в языке, вчерашняя свежая метафора сегодня становится привычной. Я упомянул, что косоугольная форма стала знаком зрительного зала и что бетонные решетки — метафоратерок для сыра — стали в основном знаком гаража, стоянки автомашин («офис» — второстепенное употребление). И все же имеется существенная разница между «словами» архитектуры и речи. Рассмотрим случай с колонной. Колонна здания — это одно, колонна Нельсона на Трафальгарской площади — другое, дымовые трубы на электростанции в Баттерси в Лондоне — третье, конкурсный проект Адольфа Лооса для здания газеты «Чикаго Трибюн» в виде колонны — четвертое. Если колонна — «слово», то слово стало фразой предложением и в конце концов целым романом. Ясно, что архитектурные слова более гибки и полиморфны, чем слова письменного или устного языка, и их специфический смысл в большей степени зависит от наличного физического контекста и кода наблюдателя. Чтобы определить, что означает «колонна Нельсона», нужно проанализировать социально-пространственный контекст («Трафальгарская площадь — как центр массовых политических митингов»), семантические оттенки, связанные с именем Нельсона («морские победы», «фигура исторического значения» в т. п.), синтаксические характеристики («стоит отдельно», «окружена открытым пространством и фонтанами») и дополнительные исторические значения понятия «колонна» («используется в храмах», «три ордера», «фаллический символ» и т. д.). Такой анализ выходит за пределы задач данной книги, однако попытки проанализировать колонну в целом показывают, насколько плодотворным он может оказаться¹³. Мы можем провести детальный анализ архитектурных элементов и выявить отправные единицы для любой культуры.

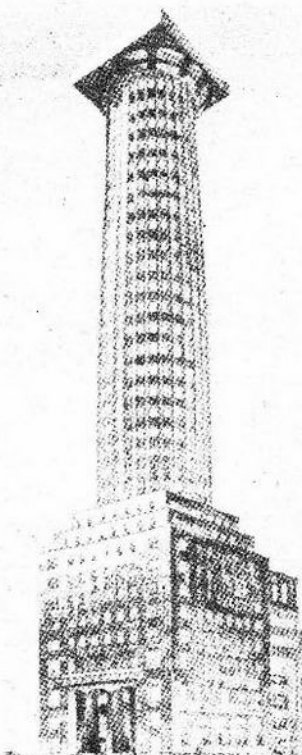
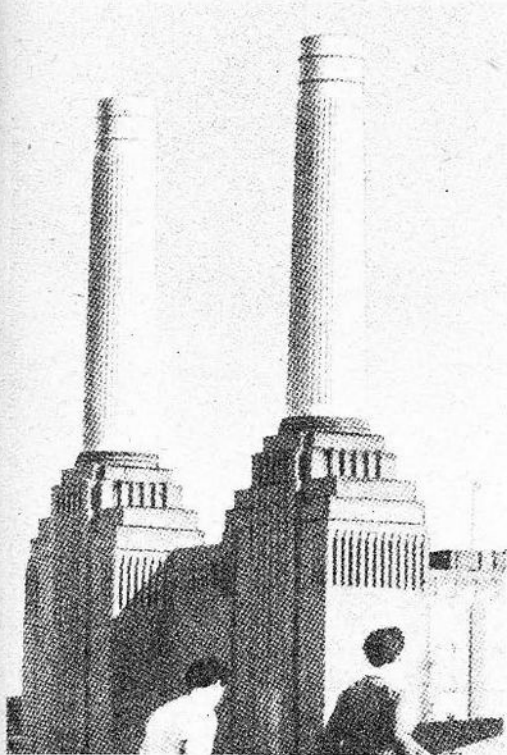
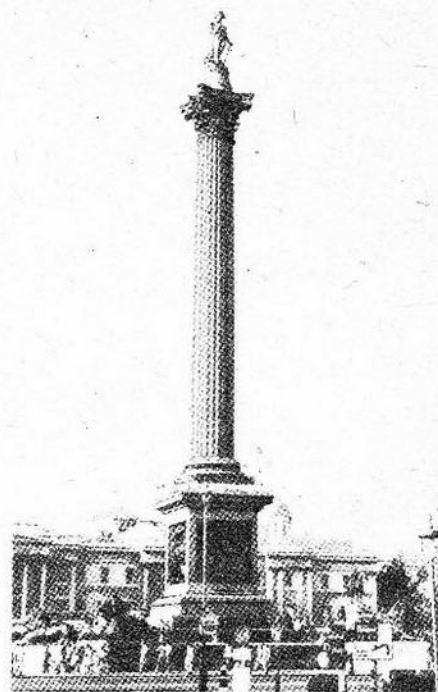
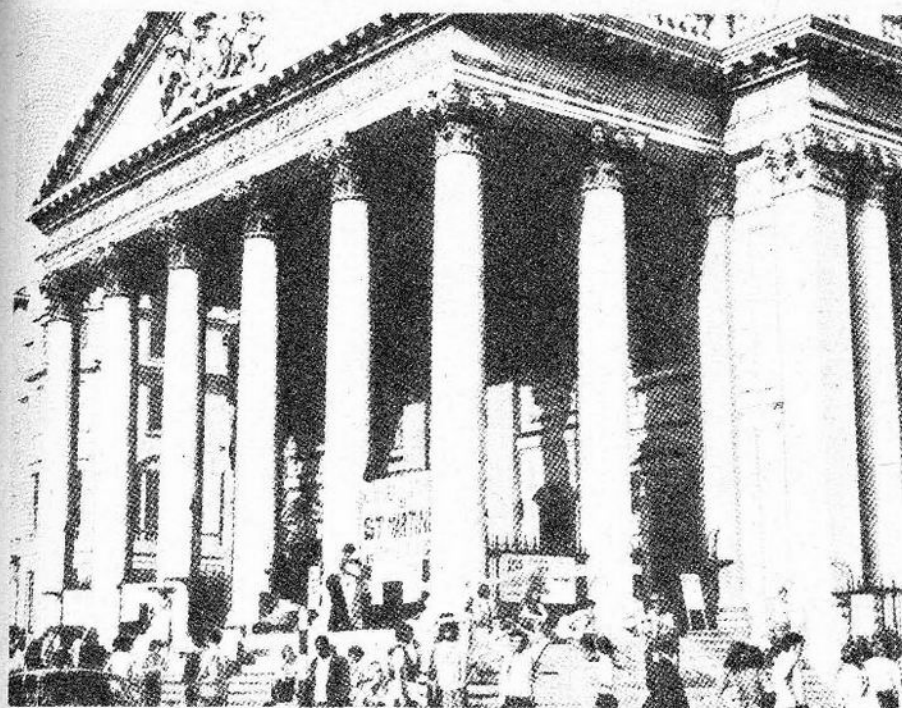


Рис. 68. Колонна как «слово» в разных контекстах изменяет свое значение. В церкви св. Мартина-в-поле, Лондон, 1726 г., она наряду с другими колоннами того же ордера — часть портика и четко обозначает «колоннаду», «вход», «общественное здание», а также вызывает исторические ассоциации. Колонна Нельсона на Трафальгарской площади, 1860 г., сдвигает семантические оттенки в сторону увековечения, «победы», «политики», «исключительности» и т. п. Колонны — дымовые трубы электростанции Бэттерси, Лондон, 1929—1955 гг., вызывают совершенно другие ассоциации благодаря своим синтаксическим свойствам. Они помещены на массивном, четырехугольном основании (именно массивность стала теперь знаком электростанции), поэтому здание выглядит как перевернутый стол. Дым извергается из вершины, которая не увенчана ни капителью, ни антаблементом, — так «колонны с каннелюрами осквернены». Колонна «Чикаго Трибюн» конкурсный проект Адольфа Лоса для здания газеты дважды обыгрывает слово «колонна» («газетная колонка», «трибуна» как название газеты). Лос считал, что дорический ордер — наиболее основательный из всех архитектурных ордеров и поэтому подходит для монумента. И наконец, водонапорная башня округа Кентон, Огайо, 1955; опять показывает многозначный аспект этой вертикальной формы, возможность ее использования в шахтах лифтов, дымовых трубах, ракетных пусковых установках, нефтяных буровых вышках. Благодаря позитивным ассоциациям колонны с античностью ее часто используют с целью маскировки таких «практических и прозаических» функций

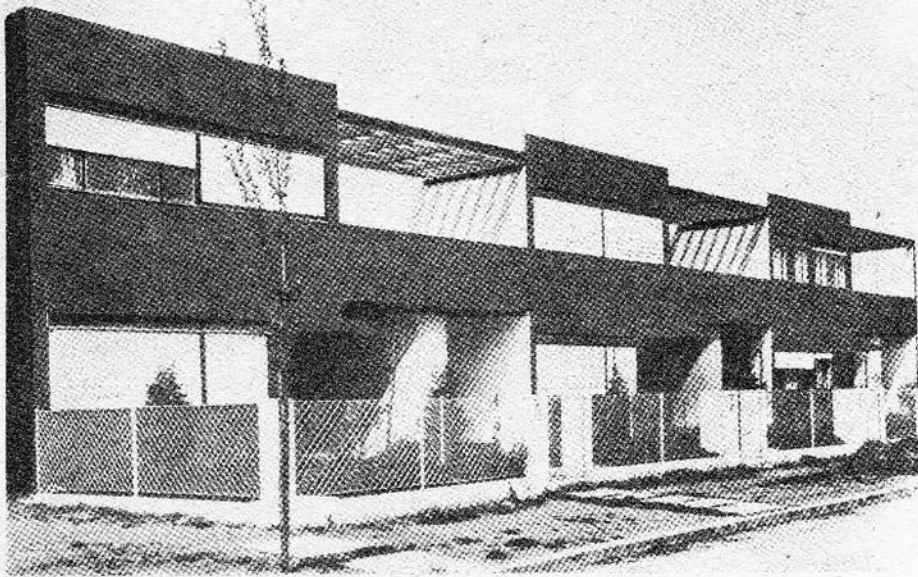
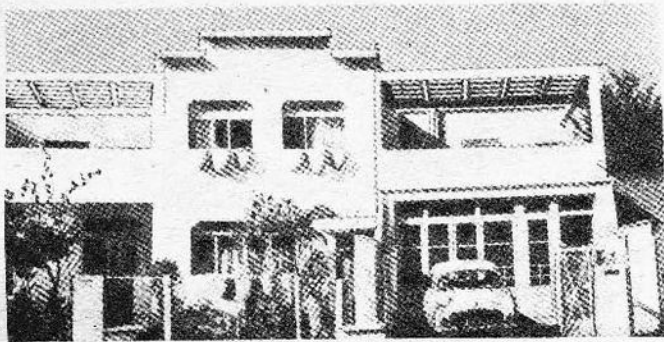


Рис. 69. Ле Корбюзье. Жилой комплекс Пессак, 1925 и 1969 гг. Нижние этажи были со временем обнесены стенами, надстроены скатные крыши, ленточные окна разделены, террасы превращены в дополнительные спальни, и множество знаков, означающих «безопасность», «дом», «собственность», было размещено по всему экстерьеру, совершенно разрушая тем самым пуристский язык



Современные архитекторы не всегда обращались к значениям клише или традиционных слов. Они в основном стремились избежать повторного употребления символических знаков (технический термин для обозначения того смысла, который устанавливается при оговоренном употреблении), поскольку полагали, будто наличие этих исторических элементов свидетельствует о недостатке творческого воображения. Для Франка Ллойда Райта и Вальтера Гропиуса использование исторических элементов представлялось даже отсутствием цельности и характера. Архитектор, который использовал символический знак, был, вероятно, неискренним и, уж конечно, снобом — классические ордера считались чем-то вроде претенциозной латыни — не то, что повседневный вернакуляр индустриального строительства и здоровой утилитарности. Они надеялись, что на основе решения текущих строительных задач может быть построен универсальный (общепонятный) язык типа эсперанто, используемый во всех культурах и основывающийся на функциональных типах. Знаки его были бы индексными (прямо указывающими на значение, подобно стрелкам, прямым коридорам) или иконическими — в случае их применения форма была объяснительной схемой функции (конструктивная форма моста или даже «утка» Вентури). «Современные» архитектурные слова следовало бы ограничить этими типами знаков.

Единственная проблема, которая тем не менее возникает при таком подходе, заключается в том,

что большинство архитектурных слов является символическими знаками, как раз те, что наиболее мощны и убедительны, те, которые усвоены (людьми) и признаны, а не просто единственно присущи объекту. Символический знак доминирует над индексным и иконическим, и правильная интерпретация даже этих последних до некоторой степени зависит от знакомства с ними, от их общепотребительности. Таким образом, в самой основе языка «нового движения» была заложена губительная теоретическая ошибка. Он не мог работать так, как надеялись архитекторы, поскольку на это не способен ни один из живых языков: все они в основном базируются на усвоенных общепринятых договоренностях, условностях, на символических знаках, но не на тех, которые могут быть поняты сами по себе, непосредственно, без обучения.

Хороший пример ошибочного отношения архитекторов к символическому знаку — трактовка ими высокой скатной крыши, традиционно обозначающей в северных странах «дом». Архитектор «нового движения» пренебрег этой традицией из функциональных и эстетических соображений, чтобы устроить сады на крышах, дать больше пространства, добиться прямоугольной формы (Вальтер Гропиус привел шесть рациональных причин в пользу проектирования плоских крыш). Не удивительно, что эти здания с плоскими крышами воспринимались как чуждые, ненадежные, даже незаконченные и «безголовые». Дома были обезглавлены. Многие из жителей поселка Пессак, построенного Ле Корбюзье, чувствовали, что его оголенные белые кубические формы не обеспечивали надлежащего ощущения убежища и защищенности, поэтому они укоротили ленточные окна, добавили ставни и расширили простенки, расчленили пустые белые поверхности окнами, карнизами и свесами крыш, а некоторые прибавили традиционный для Бордо символ убежища — крутую крышу. Короче говоря, они систематически не понимали пуристский язык архитектора и систематически его переименовывали, включая привычные для них общепотребительные знаки дома.

Вопреки нынешней распространенности застройки жилыми домами с плоскими крышами некоторые несправимые люди продолжают идти своим путем, твердо веруя, что высокие крыши означают убежище и психологическую защищенность. Это показали многочисленные исследования, и крупнейшая английская строительная компания, признавая этот факт, избрала своим символом архетипическую пару, идущую рука об руку под зонтиком в форме двускатной крыши. Поскольку этот знак существует, и поскольку повторное использование всегда создает **символический знак**, современный архитектор мог бы изменить свое отношение к этим традиционным условностям. Он мог бы рассматривать их как мощные значения, которыми следует пользоваться обычным образом и в открытую, хотя бы только для того, чтобы привлечь внимание публики, которую он хочет обратить в свою веру.

Если кто-либо хочет изменить свойственные культуре вкус и поведение или, по меньшей мере, повлиять на эти аспекты, чего по их словам и жаждали архитекторы «нового движения», необходимо, во-первых, говорить на языке этой культуры. Если и язык, и содержание сообщения одновременно изменяются, неизбежно их систематическое непонимание и перетолковывание с тем, чтобы приспособиться к установившимся категориям и привычным образцам жизни. Именно это и произошло с современными жилищными комплексами. Прютт-Айгоу и Пессак — два самых знаменитых примера. Более обещающим подходом для современного архитектора, как преобразователя социальной среды, явилось бы изучение повсеместно распространенных домов во всем их разнообразии, чтобы увидеть, как обозначаются различные типы образа жизни в различных вкусовых культурах* и этнических группах.

Вообще говоря, эти группы классифицируются в социально-экономических терминах социологами и исследователями рынка, тем не менее здесь много нечеткости, группы частично перекрываются, между ними существуют заимствования, и размежевание определяют совершенно иные силы¹². Классовое влияние на вкусовые предпочтения — лишь одно из нескольких. Мне представляется более точным говорить о семиотических группах, чем о классовообусловленных вкусовых культурах, поскольку те группы, которые предпочитают одни и те же значения, имеют свою собственную жизнь и целостность, лишь слегка подсвеченную их социально-экономическим фоном.** В основном семиотические группы существуют в различных смысловых универсумах и имеют разные представления о хорошей жизни. Я коснусь

* Как и многие другие западные искусствоведы, автор настойчиво проводит мысль о различных «вкусовых культурах», о многочисленности различных культурных групп («субкультур»), не видя или затеняя лежащую в фундаменте всего этого подлинную дифференциацию социальной структуры в капиталистическом обществе.

** Снова недооценка социально-экономической основы культурно-ценностной и вкусовой дифференциации буржуазного общества (признание которой исследователями-марксистами, конечно, не свидетельствует о недооценке этнических, возрастных, профессиональных и других различий во вкусовых предпочтениях). Раскрытие далее автором характера выделенных им «семиотических групп» убедительно показывает именно их социально-экономическую обусловленность.

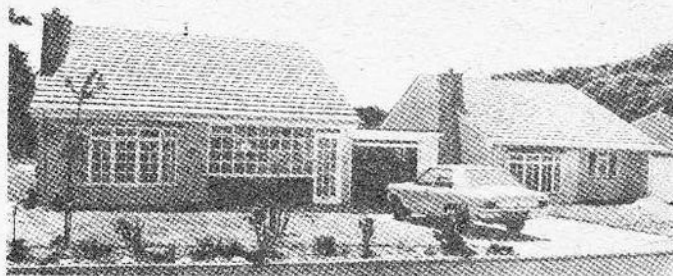


Рис. 70. «Общедоступное бунгало», Уэльс, 1975 г. На этом рынке доминировали строители-дельцы с тех пор, как Левиттаун установил стандарт для нижней прослойки среднего класса. Здесь варьируются явные знаки: георгианские широкие окна сопоставлены с каминными трубами грубой каменной кладки; выставление напоказ автомобиля сопоставлено с садом перед домом; отдаленность от остальной застройки и в то же время выдержанность в стиле микрорайона. Эти мелкие противопоставления как раз и показывают подлинное стирание различий между индивидуальностью и конформностью



Рис. 71. Итон-хауз. Выставка идеального жилища, Лондон, 1974 г. На выставке часто встречается метафора лица, имеется два-три примера строгой симметрии относительно главной двери («рта»). Прибавлены различные знаки статуса (например, детализовка в стиле Адама из стеклоблоков), однако снобизм скорее кажущийся, чем реальный: он нацелен не на то, чтобы убедить соседей, что вы послали сына учиться в Итон, а просто на то, чтобы отличить здание от «муниципального строения». Это, наверное, наиболее сильный социальный мотив — различение «нас» и «их» (тех, кто «под контролем» правительства). Поэтому стили идеального жилища допускают относительно широту возможностей, включая швейцарское шале и американское ранчо. Фактически к 1976 г. «идеальный британский дом» строился в колониальном стиле — непредвиденное последствие 1776 г.

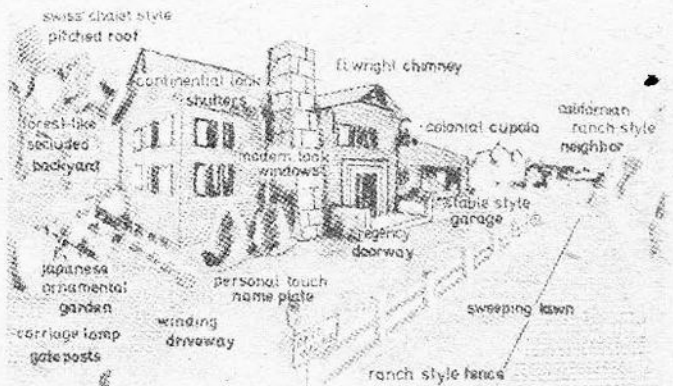


Рис. 72. Кэвин Фишер. Анализ обычного английского дома, 1976 г. Этот синтез нескольких главенствующих на рынке направлений показывает, насколько эклектичным и вседозволяющим становится обычный английский дом. Смесью японского, американского и английского, современного и традиционного, городского и сельского. Немногие архитекторы осмелились бы воспользоваться таким языком из-за его нечистоты, потому рынок остается открытым для дельцов. Конечно, можно использовать любой язык, чтобы послать любое сообщение

трех вариантов повсеместно распространенного дома, которые возникали в этих различных группах.

1. Идеалом большинства рабочих семей является покупка отдельного небольшого дома, «бунгало», приблизительно схожего с остальными в их районе. В этих домах выражены такие ценности, как безопасность, собственность, изолированность (отдельно стоящее здание) и своего рода консервативная анонимность (представленная большей или меньшей степенью соответствия нормам района). Левиттаун в Америке и выставка «Идеальный дом» в Англии, так же как и большинство зданий в обеих странах, удовлетворяют вкусам этой семиотической группы. Они могут быть названы консервативными или конформистскими, трезвыми или мелкобуржуазными в зависимости от тех ценностей, которые подчеркиваются, и от того, кто оценивает, поскольку все эти аспекты очень ясно выражены в языке. Прототипом их является двухэтажный дом с центральным входом, симметричным расположением окон на каждом фасаде, с каминной трубой и высокой крышей — все это смутно напоминает лицо с двумя глазами (верхние окна), носом (входной портик) и ртом (вход).

Полоса растительности перед домом могла бы быть воротничком рубашки или усами, символическим «крепостным рвом с водой» или «лесом» в зависимости от того, какие еще знаки подчеркнуты. Поскольку эта группа обычно стремится выразить свою недавно обретенную независимость, значения тяготеют к поддержке старого англосаксонского принципа «мой дом — моя крепость», и крепость эта может быть защищена частоколом или садовыми гномиками. Имеется достойная аллея, ведущая к главному входу: в прошлом извилистая дорожка в дремучем лесу, теперь — в кустарнике.

2. Следующая семиотическая группа имеет тенденцию считать предыдущие ценности само собой разумеющимися, поскольку они совершенно не напоминают того, что считается переуплотненным городом. В Америке эта группа может быть названа претенциозным средним классом. Принадлежащие им ухоженные лужайки и статусные знаки колониального происхождения (почти всегда фальшивые) яростно стремятся привлечь внимание прохожего, подобно оратору на празднике 200-летия, впадшему в националистическую истерию. Действительно, чистота и осмотрительность, усердный труд и благоразумие, процветание и трезвость — все эти образы призваны здесь выразить великую буржуазную мечту. Единственной проблемой выделения этой группы является то, что привлекательность ее ценностей распространяется далеко за пределы среднего класса.

Например, стиль, господствующий в домах кинозвезд на Беверли Хиллз и Бел Эйр, которые стоят от четверти до трех миллионов долларов, подпадает под эту категорию. Кинозвезды явно не относятся к среднему классу, пусть даже они имеют соответствующие вкусы и сами вышли из этой среды. Можно ли считать, что они просто восприняли ранее существовавшую семиотическую традицию, а затем развили ее? Их часто называют «аристократией Америки», потому что их ценности и образ жизни стали примером подражания для

множества американцев. Фильмы и бесчисленные автобусные экскурсии-осмотры района домов кинозвезд (это своего рода индустрия, зародившаяся в 1922 г.) делали эти здания наиболее влиятельными для массового вкуса. Они тяготеют к одному из следующих шести стилей: 1) стиль южного особняка; 2) староанглийский; 3) новоанглийский колониальный; 4) французский провинциальный — стиль Регентства; 5) испанский колониальный; 6) современно-колониальный гибрид. Эти же шесть стилей доминируют в массовой застройке субурбии. Тщательное рассмотрение показывает, что большинство из этих домов — эрзац. Иными словами, лишь немногие из них представляют собой серьезные, грамотные воспроизведения; они почти не претендуют на историческую точность или серьезный эклектизм. Эти стили отвлеченные, своего рода знаки общественного положения и исторических корней, но знаки, смысл которых — напоминать о прошлом, а не убеждать, что здание живет в настоящем. Есть забавные случаи, когда знаки становятся самим зданием.

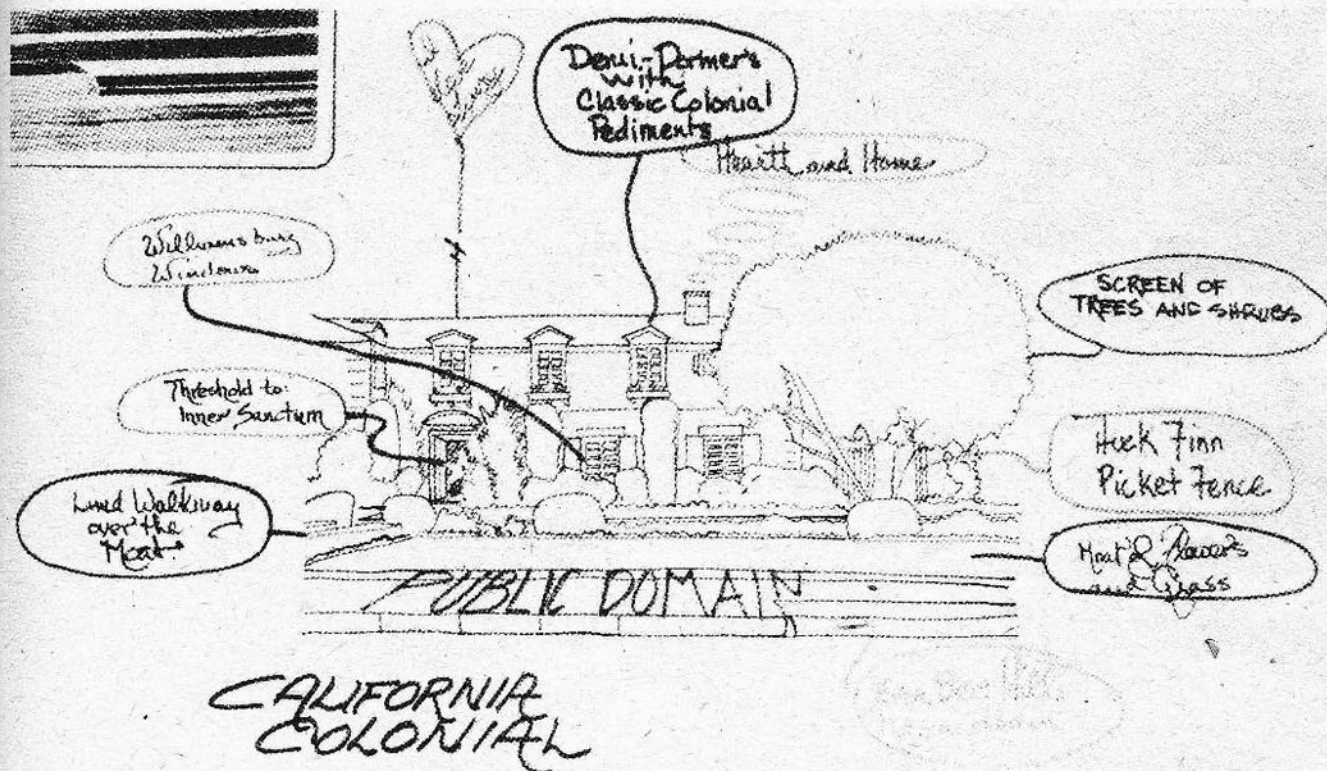
3. Третья семиотическая группа отличается от предыдущей «перевертыванием» ее знаков и ценностей. Старательная небрежность предпочитается привередливой претенциозности, несколько потрепанный, ненарочитый комфорт предпочитается отчетливо выраженному порядку и правильности. Обнищавший аристократ и интеллигент, не принимающий существующего порядка вещей, или представитель левого крыла общества — всех их объединяет неприятие того, что, по их мнению, является вульгарностью «хорошего вкуса» предыдущей группы. Даже архитектор-модернист объединяется с ними в этом пункте.

Соответственно делается упор на природу и естественность, здание ставится изолированно и укрывается среди настоящего леса (в противопоставление кустарникам), который к тому же не доводится при помощи лакировки и косметики до состояния «совершенства». Деревьям дозволяется расти почти свободно, лишь в некоторых местах их подрезают для того, чтобы открылся, как бы по воле счастливого случая, здесь фронтон, там крыша. Фактически, это наш старый друг — живописная традиция, прославление заботливо небрежной и тщательно рассчитанной случайности, которая рядится в новые одежды. Это может быть белая новая архитектура 20-х годов (стиль Корбю стараниями Ричарда Майера фактически стал нагрудным знаком общественного положения) или речечно-сарайный стиль 60-х годов, либо стиль журнала «House and Garden»* последних 70 лет, представленный на массовом уровне в таких курортах и общинах, как Портмейрион и Пор Гримо.

Портмейрион — это итальянский город на холме, оказавшийся случайно не там, где ему положено быть, а на покрытом буйной растительностью побережье Уэльса, окруженный двухмильной полосой рододендронов и других экзотических

* «Дом и сад» (англ.) один из распространенных американских журналов, которые не только рассчитаны на предпочтение и вкусы среднего класса, но во многом формируют (скорее конформируют) их как заведомо потребительские и мещанские. Во многих капиталистических странах в последние десятилетия появились двойники этого журнала.

Рис. 73. Дом Люсиль Болл, Беверли Хиллз, приблизительно 1955 г. Туристский осмотр домов кинозвезд стал с 20-х годов массовой индустрией и услужливо были созданы карты для приезжающих антропологов. Характерные черты и планировка таких домов настолько обусловлены, что стали нармой: сначала общественная улица и тротуар, затем зона ухоженной зелени, тактично обозначающей частное владение, затем беспорядочный с точки зрения чистоты архитектуры дом в одном из пяти принятых стилей, с одной из сторон — гараж. Позади всего этого — теннисный корт, плавающий бассейн и священная комната, где прошлые триумфы звезд показываются приглашенным. «Калифорнийский колониальный» стиль дома Люсиль Болл с его приподнятыми бровями мансардных окон наиболее популярен, следом за ним идет псевдо-Тюдор



растений. С любой точки обозрения здесь открываются заботливо скомпонованные пейзажи, любая тропинка тщательно огибает каждую вышедшую на поверхность скалу, каждый куст и цветок чудесным образом соотносится с близкими и далекими зданиями, и пространство «дышит» и струится, подобно воде, — то в небольшие бассейны, то в открытые драматические каскады. Фальшивые окна, здания, съездившиеся до 5/6 своего нормального размера, приманки для глаз, рассчитанные наивности, причудливые образы (парусная лодка оказывается бетонной и служит поэтому подпорной стенкой) — такого рода добродушно-веселое остроумие оказалось популярным среди писателей и туристов. Строитель сэра Клау Вильям-Эллис «про-

глотил» старые строения, используя их части в своих новых конфекциях.

Эта забота о старом и традиционном весьма очевидна, и ее можно считать характерным признаком этой семиотической группы. Древнее ценится не столько само по себе, сколько как знак преемственности поколений и связи с прошлым. Первое, что напрашивается на ум, — что подобные ценности и ассоциации отвечают только вкусам элиты, однако это оказывается не так. Например, 100 тыс. туристов ежегодно приезжают в Портмейрион, этот изощренный вариант Диснейленда, и миллионы посещают загородные дома в Англии прежде всего потому, что с ними связаны богатые исторические ассоциации.

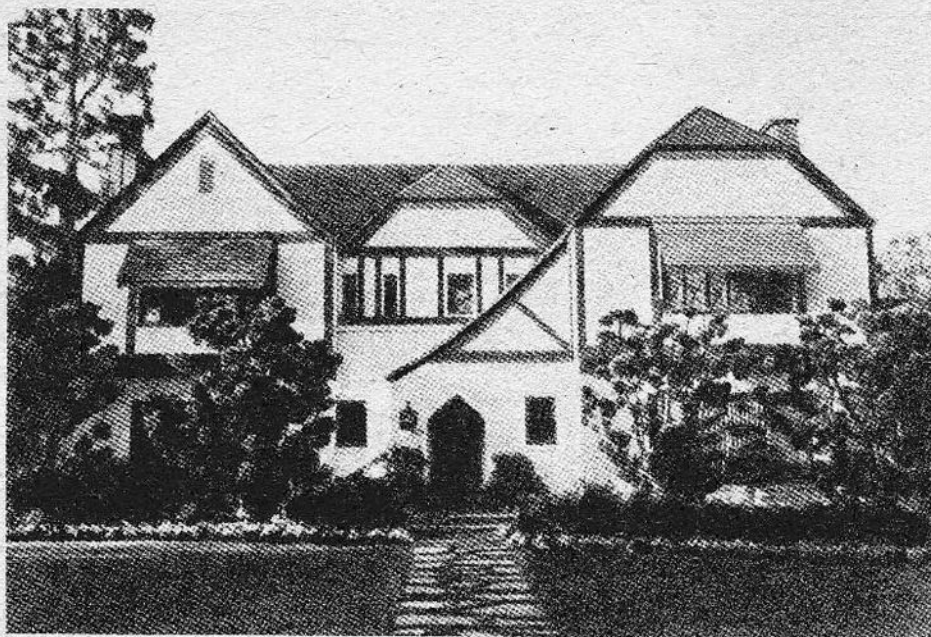
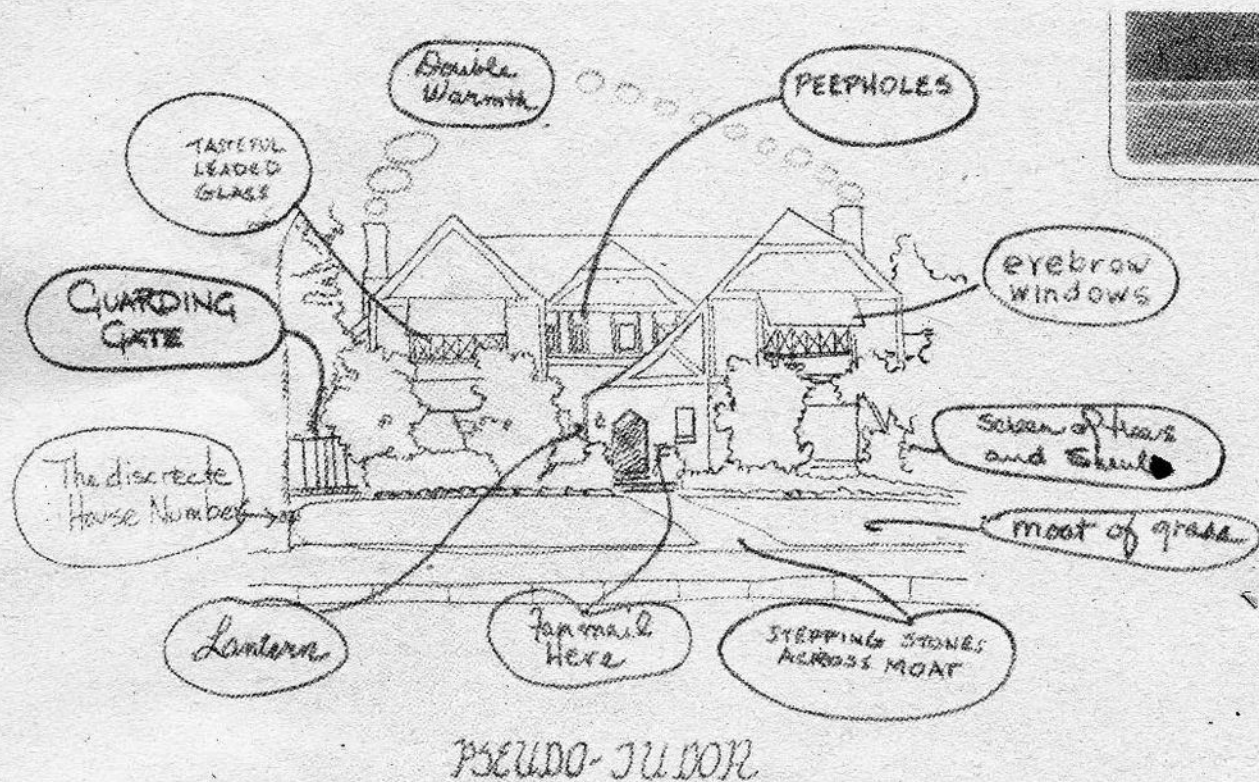


Рис. 74. Дом Джимми Стюарта, Беверли Хиллз, приблизительно 1940 г. Изощренная смесь архитектуры Тюдоров и японской со швейцарским акцентом. Ясность очертаний, чередование черного и белого, тщательно продуманная непосредственность в группировке и распределении масс — все это посылает ясные сообщения. Такие дома, часто показываемые в фильмах, утвердили, если не создали образ «Дома американской мечты». Похожие примеры можно найти вблизи каждого крупного города от Бостона до Лос-Анджелеса и, поскольку норма столь неизменна, почти возник «язык без речи», т. е. можно сказать, что говорит сам язык, а проектировщик — рупор этого языка

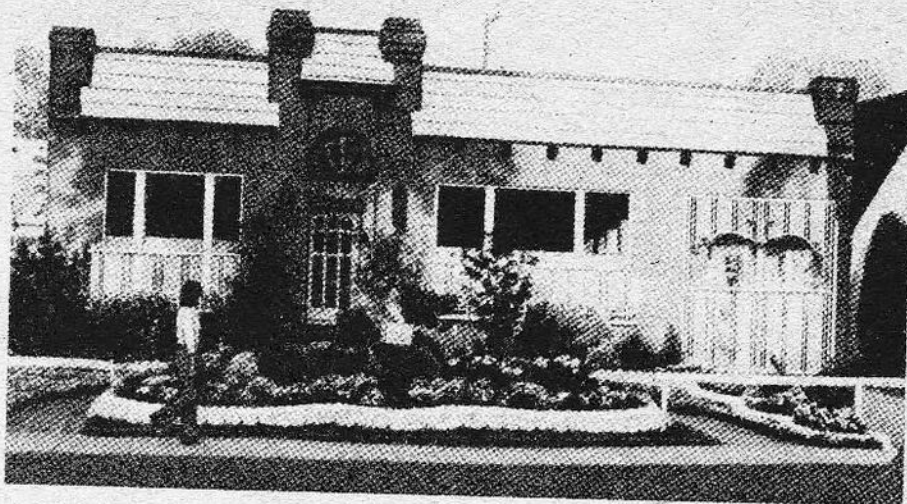


Эти три семиотические группы (консервативная, претенциозная и «естественная») едва ли охватывают все многообразие вкусовых предпочтений, которые существуют в любом большом городе. В Америке существует также «традиция Мейн-стрит», которую Роберт Вентури и Дениз Скотт Браун проанализировали как серию знаков. В Англии ее аналогом является Хай-стрит.

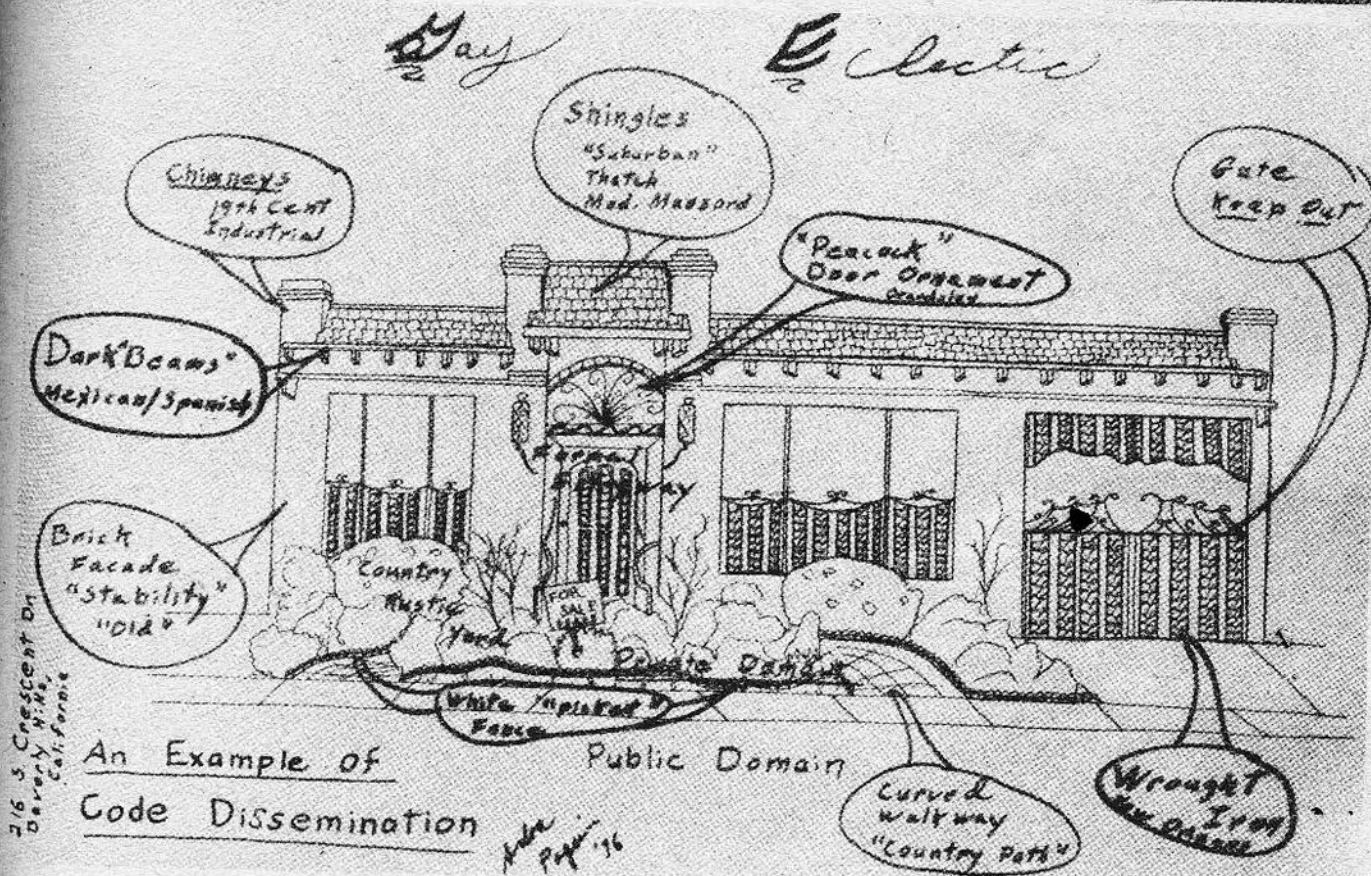
Вентури, Скотт Браун и их группа привлекли внимание к этой обширной области символизма и устроили выставку «Знаки и символы американской жизни», показавшую некоторые образы, из которых складывается массовый язык (поп-язык) предметной среды. Их собственные про-

екты, где только возможно, включают эти знаки, обычно в ироническом виде, понятном лишь посвященным. В то время как многие критики порицают их работы, как без нужды банальные, безобразные или подлаживающиеся под обыденные вкусы (т. е. все, что угодно, лишь бы популярное), их невозмутимый подход вовсе не обязательно плох. В конце концов, архитектор может пользоваться языком не для того, чтобы посылать привычные сообщения, но если он хочет выразить на этом языке «безобразное и обыденное», он имеет полное право это сделать. Группа Вентури оправдывает свой подход социальным критицизмом: они стремятся выразить в деликатной форме свое

Рис. 75. Распространение «языка кинозвезд», «Веселый эклектичный дом» на меньшей стороне Беверли Хиллз, перестроен приблизительно в 1975 г. Анализ Арлоу Пакин. В этом районе декораторы интерьера и другие начали перестраивать свои бунгало 1930-х годов. Начиная с 20-футовой оштукатуренной коробки, они добавляют фальшивый кирпичный фасад (в данном случае) с местом для стоянки машины, решетками, «фальшивым» гонтом и мексиканскими балками. Некоторые из таких искажений кода забавны. Другие несут творческое начало, большинство из них ведут к пресыщению, но, по крайней мере, язык здесь используется (вместо того, чтобы полностью подавлять говорящего)



Eclectic



смешанное отношение к американскому образу жизни. Свое почтительное неодобрение, но вовсе не полное приятие. Они не разделяют всех ценностей потребительского общества, но хотя бы обращаясь к этому обществу, пусть даже расходясь с ним частично во взглядах. К тому же их собственное восприятие насквозь и полностью модернистично, они обучались языку Ле Корбюзье и Луиса Кана и поэтому не могут пользоваться знаками поп-культуры столь же непринужденно и размашисто, как художники реклам Лас-Вегаса, которыми они восхищаются. Да и как бы они могли? Необходимы годы, может быть даже поколения, чтобы овладеть мастерством неосознанного и сознатель-

ного использования нового языка, и поэтому эти архитекторы являются, если воспользоваться выражением футуристов, «предтечами нового восприятия».

Можно ожидать, что следующее поколение архитекторов будет смело пользоваться новым смешанным языком.

Он будет напоминать не «международный стиль», а скорее «Ар-Нуво», включая богатую систему ссылок на прошлое, его широкую метафоричность, его ясно выраженные знаки и вульгарность, его символические знаки и клише — полный набор средств архитектурной выразительности.

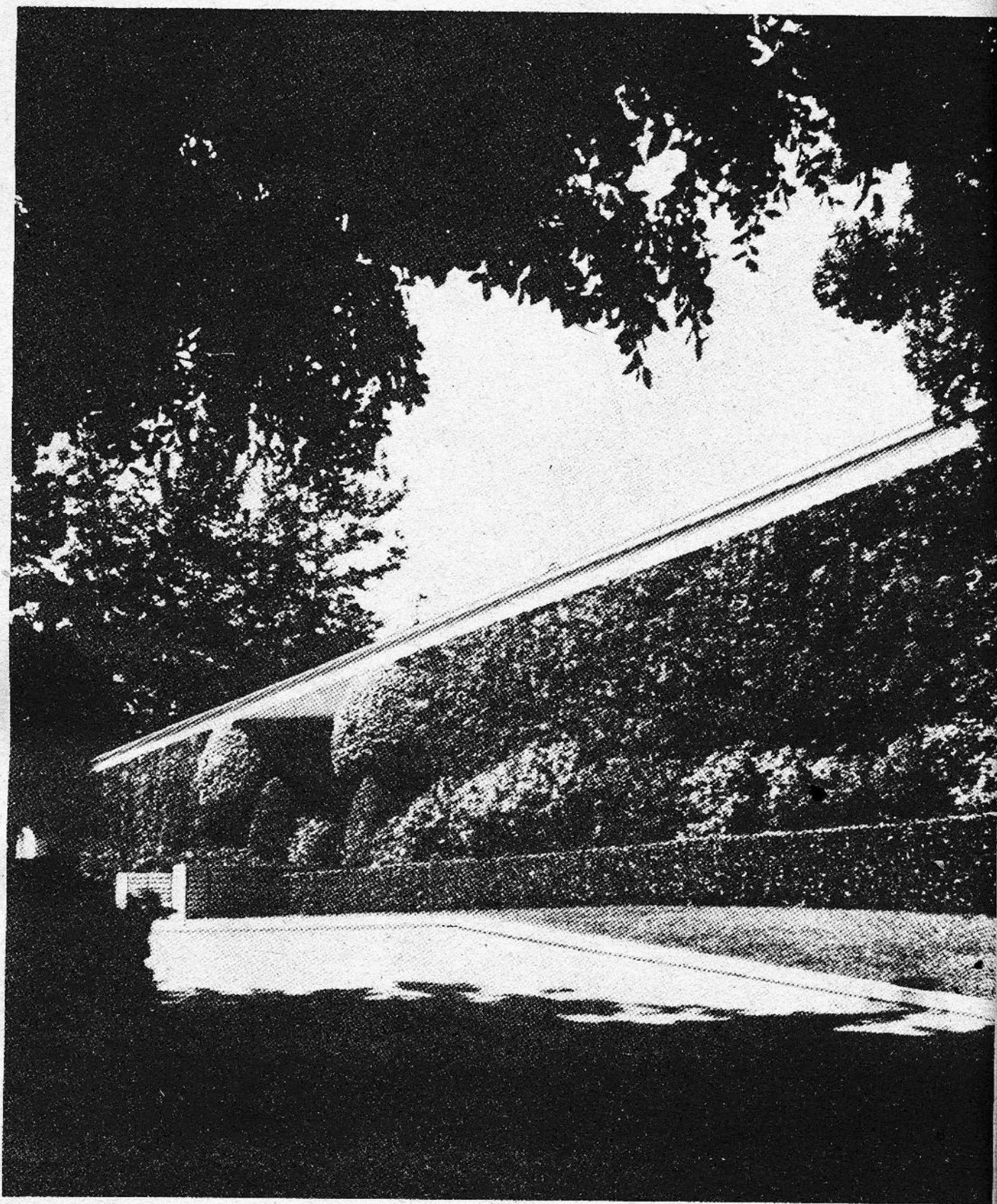
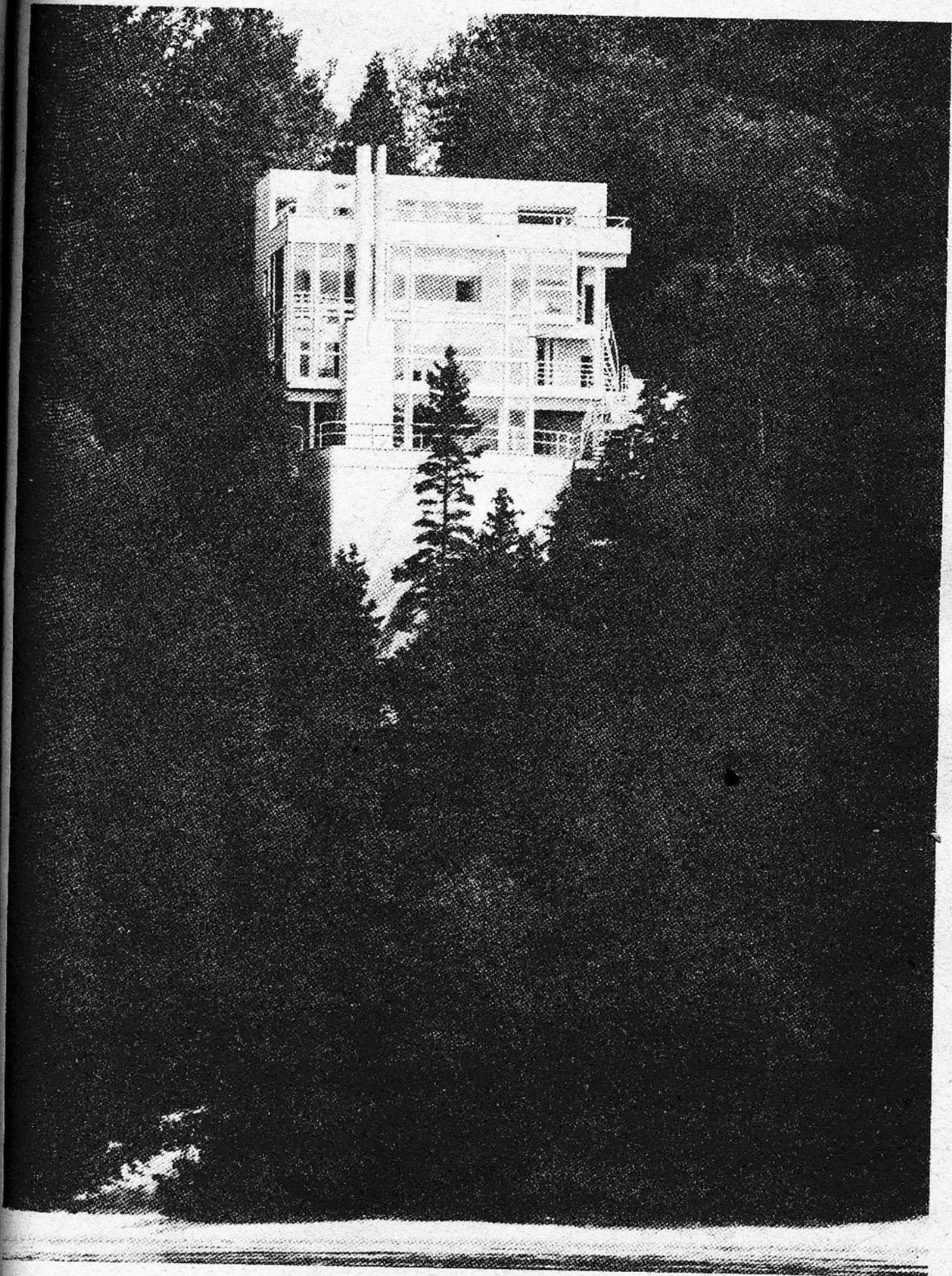


Рис. 76. «Хедж-хауз» («дом-изгородь»). Беверли Хиллз, Калифорния, приблизительно 1965 г. Здесь немного осталось от старой модернистской архитектуры, которую владелец не любил и покрывал различными «естественными» знаками из зелени. Эти подстриженные кусты формируются так, чтобы сохранять линию козырька, подчеркивая этим важность самого акта входа и «защищая» вход. Они стали общепринятыми знаками, обязательными для всех домов кинозвезд

Рис. 77. Ричард Мейер «Дуглас-хауз». Харбор Спрингс, Мичиган, 1971—1973 гг. Вилла на природе, окруженная и защищенная ею, но все же выделенная как элемент, созданный человеком. Это итальянская традиция, воспринятая в равной мере Ле Корбюзье и высшими слоями общества, контраст сырого и приготовленного, нетронутого и обработанного. Здесь Мейер использует корбюзийанский синтаксис для того, чтобы показать пространство интерьера, которое распространяется горизонтально и вертикально по четырем этажам



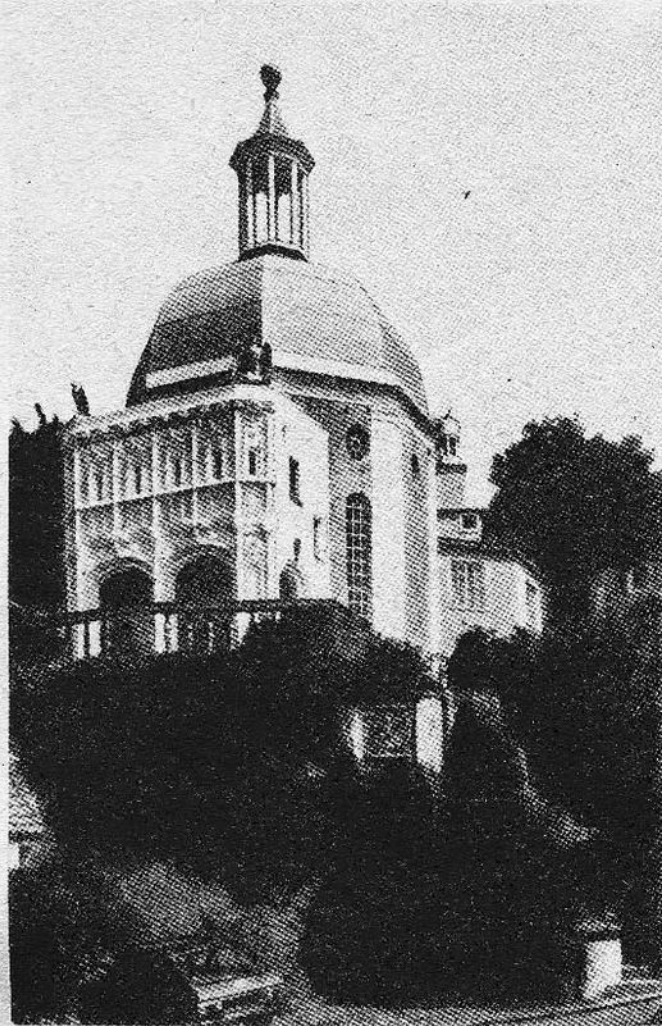


Рис. 78. Сэр Клу Уильям-Эллис. Пантеон, Портмейрион, 1926—1966 гг. Живописное расположение зелени и эклектические фрагменты, нахваченные с разрушенных памятников. Здесь английский фонарь увенчивает флорентийский купол, покрашенный в небесно-голубой цвет и возвышающийся над розово-палладианскими стенами, расположенными за подлинным камином Нормана Шоу (через который он выходит)

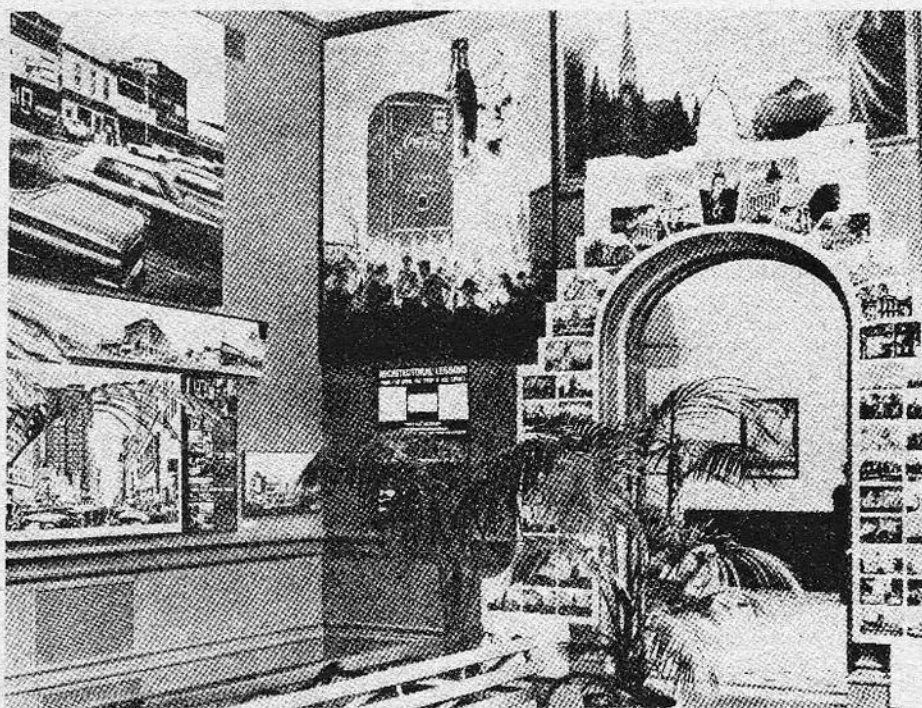


Рис. 79. Портмейрион. Вид на площадь Баттери с приморской архитектурой и итальянской кампаниллой. Неудивительно, что эта театрализованная архитектура использовалась в нескольких фильмах и рекламных выпусках. Здесь была впервые создана формула, позднее применявшаяся в удешевленном варианте в таких общинах, как Пор-Гримо, и массовых прогулочных парках аттракционов типа Диснейленда



Рис. 81. Вентури и Раух. «Такер-хауз». Катона, Нью-Йорк, 1975 г. Экстерьер преувеличивает элементы популярного кода — нависающие карнизы и живописное окно, в то время как в интерьере использован белый плоскостной «международный стиль» — в качестве фона для кича и других объектов. Фактически камин с его круглым зеркалом — это дом в миниатюре, остроумная трактовка традиционной идеи эдикул, миниатюрных моделей и кукольных домов

Рис. 80. Роберт Вентури, Дениз Скотт Браун и группа. «Улица», фрагмент выставки «Знаки жизни: символы американского города», галерея Ренвик, Вашингтон, 1976 г. Общественные здания, капитолии штатов, суды в классицистическом стиле попеременно с коммерческими местными особенностями. Выставка запечатлела популярный символизм в трех основных областях: в доме, на Главной улице (Мейн-стрит) и в коммерческой полосе. «Уроки», которые извлекли эти проектировщики, заключались в предпочтении символической архитектуры скульптурной, «декорированных сараев» — «уткам»



Другой аспект архитектуры, общий с языком, — более земной, чем метафоры и слова. Здание должно стоять и быть скомпоновано в соответствии с определенными правилами или методами сочленения элементов. Законы тяготения и геометрия диктуют такие понятия, как верх и низ, крыша и пол, и различные этажи между ними, точно так же, как законы распространения звука и законы образования речи предопределяют существование гласных, согласных и способов их произношения. Эти непреодолимые силы создают то, что может быть названо синтаксисом архитектуры, т. е. правила комбинации различных слов типа двери, окна, стены и т. д. Например, большинство дверей подчиняются синтаксическому правилу о необходимости пола, непременно плоского, по обеим сторонам. Что получается, если это правило постоянно нарушается? Дом-шутка в парке развлечений; в нем используется тот факт, что наше восприятие неосознанно исходит из существования синтаксических правил, и эффект удовольствия в этом доме возникает от нарушения этих правил. Это, очевидно, одна из определяющих характеристик всех знакомых систем, используемых эстетически. Они привлекают внимание к самому языку путем неправильного его употребления, преувеличения, повторения и т. п.

Майкл Грейвз говорит о «выдвижении на передний план» элементов архитектуры путем опрокидывания их набор, выведения за пределы их обычного, функционального контекста и окраски как в кубистической композиции Хуана Гриса. Его дома — это поэтические искажения кубистского синтаксиса; единственный их дефект, с точки зрения коммуникации, заключается в выборе ограниченного синтаксиса и недостаточном кодировании. Без специального пояснения невозможно понять, что голубая балюстрада — это лежащая колонна. В построенных самими жителями домах на западном побережье сходным образом использован гораздо более доступный синтаксис. Гонт, деревянная наружная обшивка, стандартные окна различных типов, срезанные по бокам, помещенные на углу здания, крыши, скошенные под непривычными углами, бревна, использованные без обработки — эти синтаксические трюки имеют более богатый резонанс значений, исключая, конечно, тех, кто воспитан на синтетическом кубизме. Здесь опять дело в кодировании и богатстве кодирования — именно о них идет речь, а не об абсолютной разнице в значениях.

Архитектурный синтаксис овладел умами архитекторов «нового движения» до состояния навязчивой идеи — это одна из причин, по которой здесь этот вопрос особенно не акцентируется.

Начавшись с теоретиков XIX столетия, таких, как Виолле-ле-Дюк, Земпер и Шуази, интерес к синтаксису был вскоре обожествлен и стал главенствующим значением архитектуры. Получилось, что архитектуре вдруг стало вроде бы не о чем говорить, кроме как о собственно строительном процессе, о способах сочленения частей между собой. Луис Кан писал о форме здания как о некоем «Архитектурном Спасителе», избавляющем от всех иных забот.

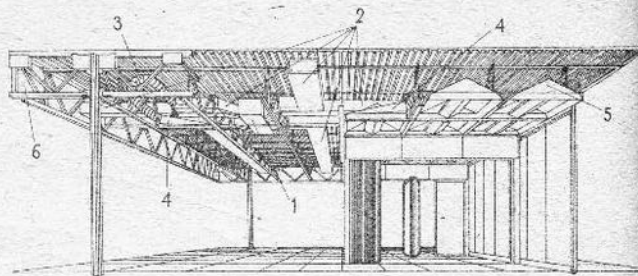


Рис. 82. Эзра Эренкрафт. SCSD (Система конструкции для школьного строительства), Калифорния, 1960 г. Синтаксис архитектуры, очевидно, относится к функциональным соображениям, как показывает этот рисунок. Шесть главных элементов — коробка разного назначения, фиксированные каналы, гибкие трубопроводы, выходные отверстия, освещение, пространство кровли — показывают выполнение требований воздушного кондиционирования. Все это в совокупности с крыши, полом и системой перегородок обеспечивает подвижный синтаксис, который может изменяться несколькими способами

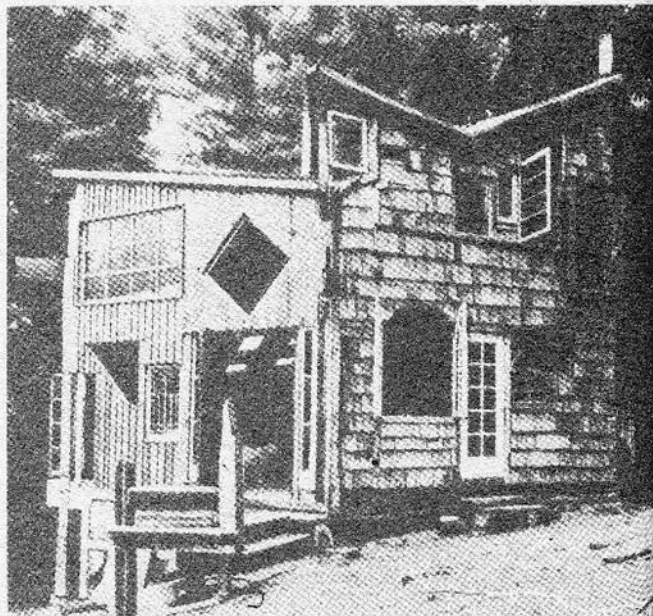


Рис. 83. Самодельный дом. Западное побережье, приблизительно 1970 г. Традиционная деревянная конструкция, а также готовые окна и двери смещены с их обычных синтаксических положений с целью, опять-таки, привлечения к ним внимания: «Оконное здание» (Из работы «Самодельные дома, руководство к искусству домовосека» Арта Бёрка и Барри Шапиро, 1973)

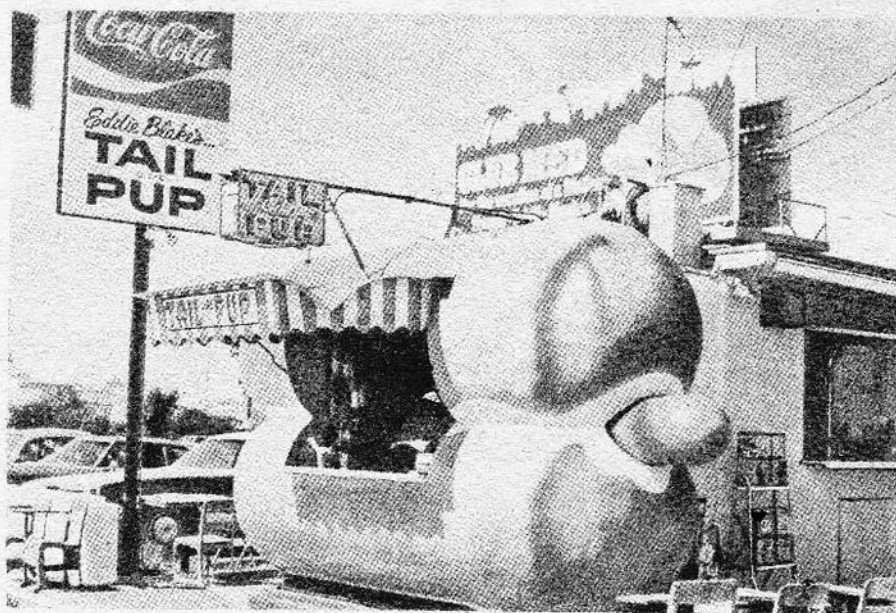
Питер Эйзенман создает красивые синтаксические узлы, которые слепят глаза, смущают ум и в конечном счете обозначают для него процесс, который их породил. Как заманчиво и как банально! Предполагается, что познание духа процесса вознесет вас до небес* и скроет прозу реальности. Опять-таки, как у Миса, замечательно последовательная форма призвана возместить отсутствующие содержательные ценности, увлечь разум куда-то выше обыденных забот. Однако это «Архитектурное Вознесение» недостаточно чудотворно: никакого взлета не происходит — с синтак-

* Автор снова убедительно и едко иронизирует над утопической верой в изменение поведения человека и затем общества через познание физической реальности.

Рис. 84. «Бутмобиль»
(автомобиль-башмак). Лос-Анджелес,
1976 г.



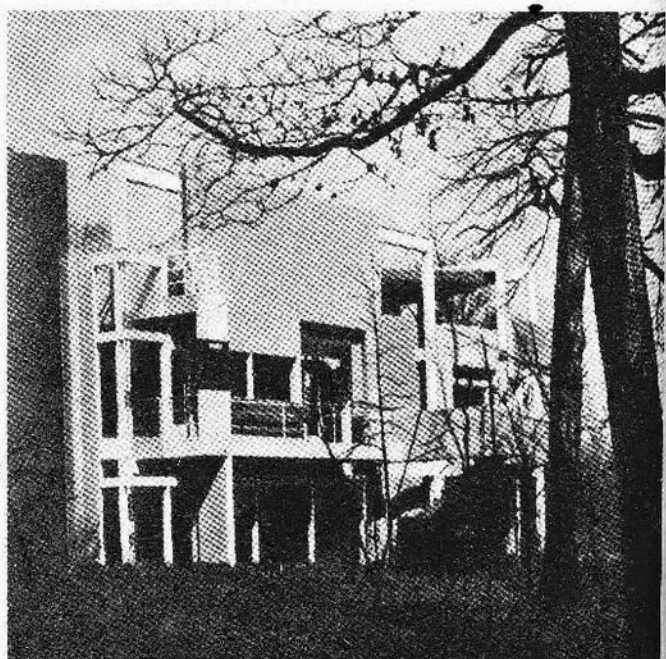
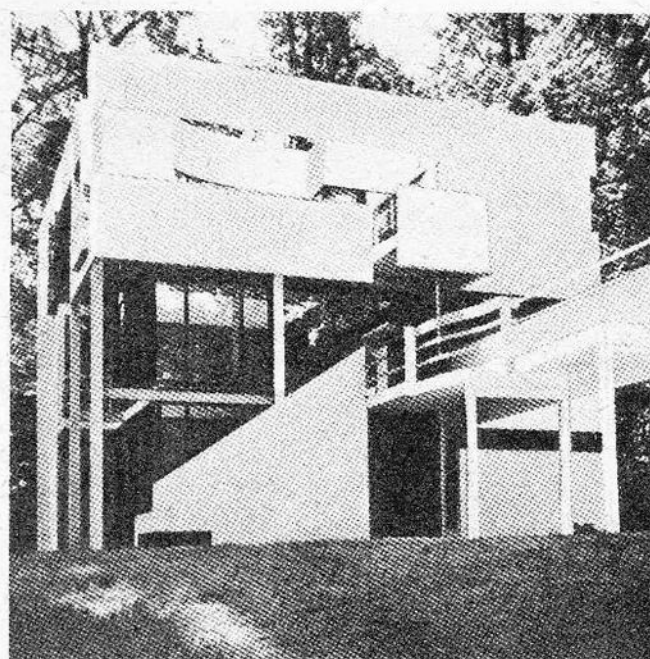
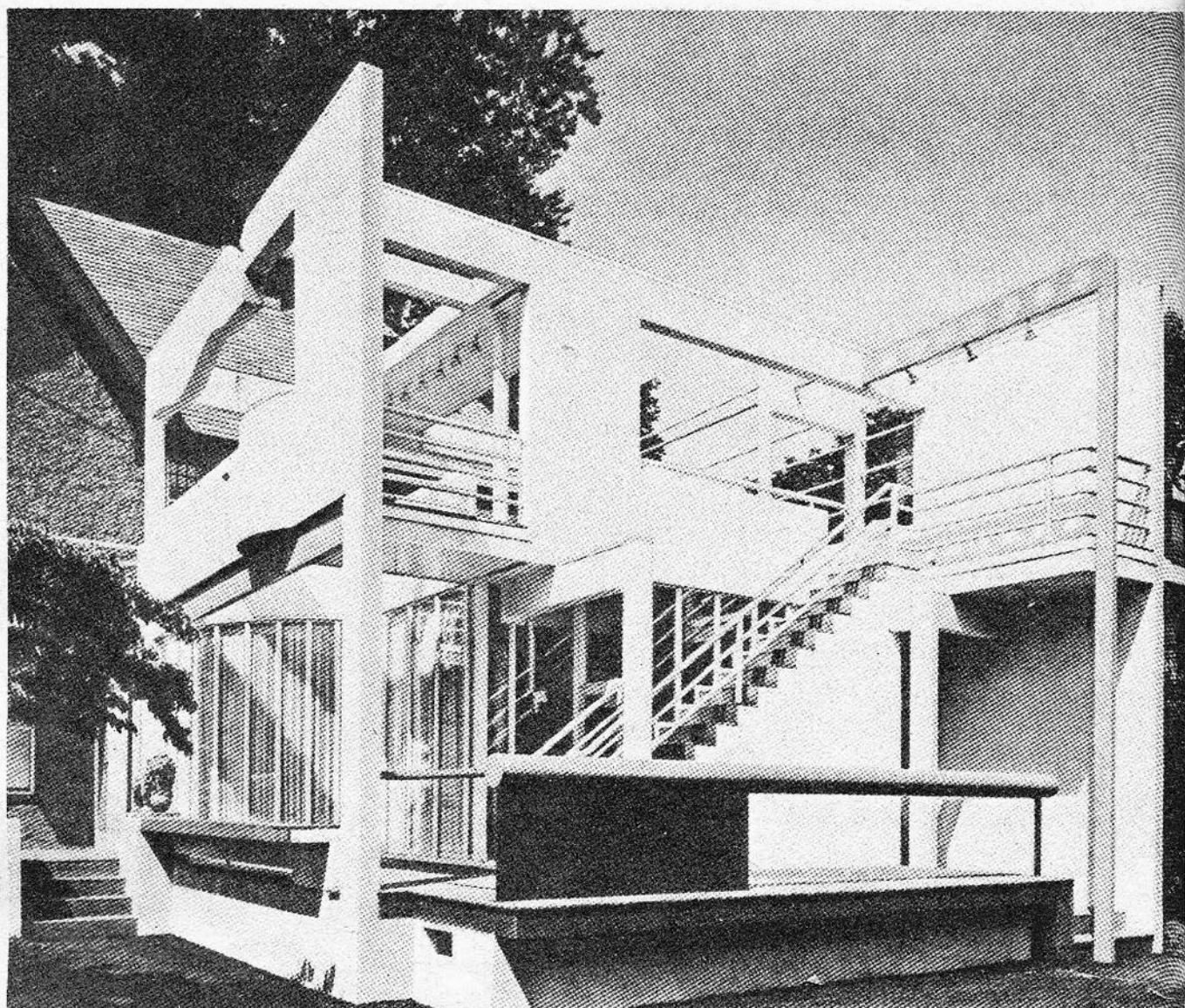
Рис. 85. Ларек бутербродов с горячими
сосисками «хот догс» (горячие собаки).
Лос-Анджелес, приблизительно 1938 г.
Усиление при помощи дополнительных
знаков, таких, как изображение сочащейся
горчицы, «хвоста щенка» и т. п. Казалось бы,
что такая архитектура однозначна, однако
Архитектурная ассоциация в Лондоне
классифицировала ее в библиотеке
диапозитивов как «ларек гамбургеров»
(булочек с рублеными бифштексами). Это
опять говорит о том, что визуальные коды
в основном локальны



сической точки зрения. Семантически (способ коммуникации, презираемый Эйзенманом) его здания выражают резкий белый свет рациональности и добродетели геометрической организации: волнующие «мосты пересечений», удивительные выходящие наружу «разрывы пространства», обрамленные «перспективы», китайские головоломки структуры. Поскольку каждый может понять эти семантические значения и связать их с другими ассоциациями (протестантизм, белая архитектура 20-х годов), поскольку эти здания приобретают более широкий смысл. Другими словами, сам по себе синтаксис способствует восприятию только тогда, когда он включен в семантические поля.

СЕМАНТИКА

В XIX в., когда воскрешались различные стили архитектуры, существовала, безусловно, последовательная семантическая доктрина, которая объясняла, какие стили в каких случаях следует использовать. Для банка архитектор выбирал дорический ордер, поскольку этот ордер и банковская функция имели определенные совместные смысловые обертоны: уравновешенность, беспристрастность, мужественность и рациональность (банк должен был выглядеть достаточно неприступно, чтобы отпугнуть грабителей, и достаточно заметно, чтобы привлечь вкладчиков). Путем сравнения и сопоставления



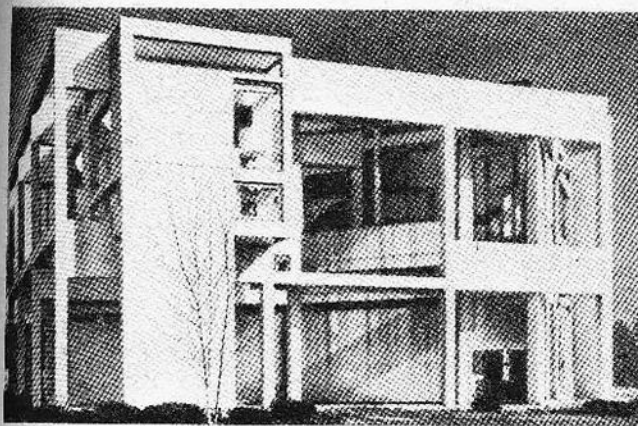


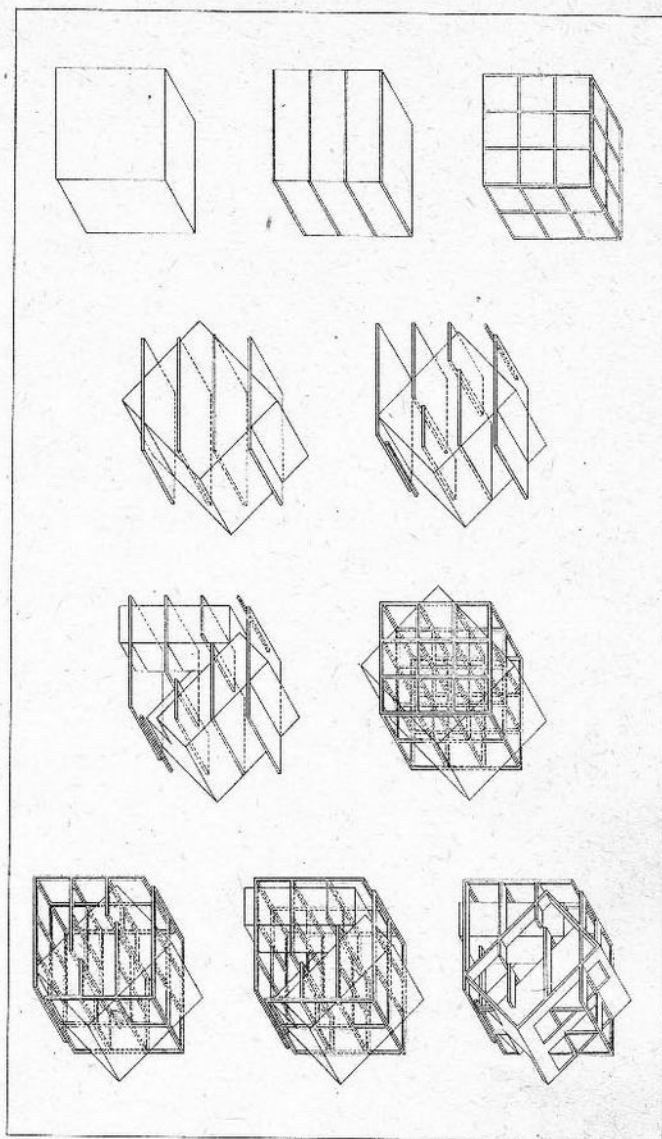
Рис. 89. Питер Эйзенман. Дом III для Роберта Миллера, Лейквилл, Коннектикут, 1971 г. Некоторые рисунки, при помощи которых создавался дом, показывают главные оппозиции между двумя решетками под углом 45° (стадия 6), концептуальную клетку коробчатого пространства (стадия 7), решетку колонн (стадия 3) и режущие стенные плоскости (стадия 5). Мосты и открытые объемы объединяют и разделяют функции комнат. Фасады «отмечают» некоторые трансформации интерьера, но лишь если смотреть на них с диаграммами в руке и долго размышляя. Эта архитектура, подобно программной музыке XIX столетия, нуждается в дополняющем тексте, чтобы быть полностью понятой

Рис. 86. Майкл Грейвз. Пристройка «Бенасераф-хауз». Принстон, 1969 г. Кубистский синтаксис использован для привлечения внимания к самому себе. Это усиление нашего восприятия дверей, лестниц, балконов и видов с террасы сложно и мастерски выполнено. Оно настолько богато, что забываешь спросить о функциях (на самом деле, открытая терраса наверху, игровая комната и столовая внизу). Обратите внимание, как конструкция порой без всякой на то нужды отрывается от стены. Ограждения и вырезанные плоскости стены также служат для фиксации прямоугольной сетки пространства. Фронтальное ограждение — с концептуальной точки зрения — это колонна, лежащая на боку — игра с синтаксическим значением, так же как и вся пристройка

Рис. 87. Майкл Грейвз. «Хэнзелмани-хауз». Форт-Уэйн, Индиана, 1967—1968 гг. Вход в этот дом подчеркнут буквально тем, что приподнят, и метафорически — лестницей на переднем плане, прямым фронтальным подходом и различными артикуляциями над настоящей дверью или обложки нее. Таким образом, акту входа, простоянию по мосту и затем через несколько чередующихся пространств придается почти магическое значение. Виды на деревья и небо также подчеркнуты обрамлениями или криволинейными софитами. Изогнутые перила, три разнесенные в пространстве колонны и диагональ (лестница) — все это привлекает внимание к особенностям синтаксиса

Рис. 88. Майкл Грейвз. «Снайдерман-хауз». Форт-Уэйн, Индиана, 1972 г. Пересечение двух взаимодействующих синтаксисов — корбюзийского и рационалистического — устанавливает реальные семантические значения, например: «война между Мондрианом и Хуаном Грисом»; «штукатурное здание, стремящееся выпрыгнуть из своей тюремной клетки», «столкновение двух кораблей», «строительные леса» и т. п. Эта разработка синтаксиса 1920-х годов является барочной по всем направлениям, кроме криволинейности

ставления ордеров между собой и с другими стилями устанавливались не только эти семантические характеристики, но и множество синтаксических аспектов: величина дорической капители, отношение колонны к другим колоннам и ее пропорциональное отношение к карнизу, фризу и базе. Поскольку эти формы и отношения использовались последовательно, люди ощущали себя способными судить об их уместности, могли сказать, что означает здание, увидеть легкое перемещение



акцентов, вырывание пропорций как изменение значения.

Конечно, говорить так — значит идеализировать ситуацию, поскольку улавливать эти различия могли лишь некоторые, и такое общество (слово «общество» перекликается с однокоренным словом «общение») считало архитектора ответственным за всю чудесную игру в обозначения. А он знал, что, если семантическая система будет грубо опрокинута или станет слишком сложной, его сообщение сведется к примитивным жестам. Действительно, к 1860 г. игра эклектики стала слишком сложной. По этой причине она была низвергнута и через 60 лет очернена, поскольку ей оказалось не под силу выразить те значения, которые архитекторы находили важными. Этого крушения могло бы и не произойти, если бы существовала и действовала адекватная теория эклектизма (я не смог обнаружить чего-либо, что в это время существенно выходило за рамки идеи синкретизма: брать лучшие части от различных зданий и комбинировать их).

Тем не менее архитекторы, воскрешавшие формы прошлого, оправдывали по крайней мере

свой выбор стиля с точки зрения его соответствия, пригодности, что придавало некоторую логичность их формальным предпочтениям. Один из архитекторов — Дж. С. Лоудон — предложил теорию «ассоциативизма», основанную на понятии «ассоциация идей», и зашел даже так далеко, что призывал к тому, чтобы каждый дом выражал в своем стиле характер и социальную роль своего владельца¹³. Если обитателем был сельский приходской священник, дом должен был напоминать готический замок или быть облаченным в сходные одеяния. Таким образом, по мере дифференциации общества и среда становилась бы все более четко читаемой.

Этой доктрине до некоторой степени и следовали в XIX в., и можно обнаружить, что введение всякого нового стиля ассимилировалось соответствующим семантическим полем. Неоегипетский стиль, популярный в 1830 г. благодаря Розеттскому камню и предшествующим военным кампаниям Наполеона, был чутко использован при строительстве банков, гробниц, тюрем и медицинских колледжей. Доводы в пользу его использования могли опираться на предубежденные или на естественные значения. В первом случае неоегипетский стиль оказывался соответствующим, поскольку фараоны зарывали свои сокровища в храмах этого стиля; или потому, что знаменитые египетские доктора, целители и практики медицины были иногда также архитекторами. Исходя из этого, по ассоциации идей, можно было с полным основанием использовать египетский стиль при строительстве банков и аптек. Во-вторых, этот стиль обладал естественными значениями тяжести, непроницаемости и массивности. Утолщенные книзу стены, маленькие проемы — использованный для тюрем этот стиль «естественно» обозначает высокую степень надежности¹⁴.

Следуя тем же ходом рассуждений, обнаруживаем, что необарокко или стиль Второй империи 1860-х годов обладал рядом естественных обертонов. Он был тяжеловесным, сверхартикулированным, вычурным, мускулистым, гарцующим, буйным, насыщенным, игривым, пышным, претенциозным и очень дорогостоящим. Где нужно было его использовать? Конечно, в оперном театре. Парижский «конфекцион» Гарнье 1870-х годов был разодет самым что ни на есть подходящим образом, и не случайно Гитлер, покорив Францию, станцевал жигу на ступенях Парижской оперы. Выбор им этого стиля для Третьего рейха — империи, которая намеревалась просуществовать дольше, чем французские попытки этого плана, — был и подходящим, и в то же время случайным. Он символизировал силу, но подобно многим правительствам, которые его избирали, это была сила, не пережившая своего лидера. Сегодня по этой причине исторического характера общепринятым стало обозначение с его помощью «пустой власти» или «неспособной диктатуры», и его используют в многочисленных кинофильмах и телевизионных драмах для выражения этого двусмысленного пафоса. Кратковременная природа архитектурного кода и разрушение его историческими событиями, таким образом, еще раз выявляют преобладание общепринятого традиционного смысла формы над его естественным значением.

Для прояснения этого пункта рассмотрим

классический язык архитектуры — каким образом три ордера составляли семантическую систему и как она изменялась под давлением эклектизма. Витрувий характеризовал дорический ордер, как уверенный, суровый, простой, грубоватый, верный, правдивый, честный, откровенный, прямой и мужественный. Частично эта характеристика происходит из естественных метафор, присущих этой форме, но объяснялась также и историческими обстоятельствами (или по меньшей мере взглядами Витрувия на рождение дорического ордера).

Коринфский ордер, напротив, был изысканным, утонченным, стройным, орнаментальным, схожим с молодой девушкой. Нетрудно догадаться, что средний ордер — ионический — был для Витрувия своего рода архитектурным гермафродитом, в действительности — нейтральным, в духе почтенной матроны, поскольку он был немного более женственным, чем мужественным благодаря элегантно выглядевшим волютам. Однако эти характеристики в действительности только тогда наполняются смыслом, как указал Е. Х. Гомбрих, когда ордера рассматриваются в противопоставлении один другому. «Строгие ордера античной архитектуры могут показаться формой, совершенно неблагоприятной для выражения психологических и физиологических категорий, однако есть смысл в том, что Витрувий рекомендует дорические храмы для Минервы, Марса и Геркулеса, коринфские — для Венеры, Флоры и Прозерпины, в то время как Юноне, Диане и другим богествам, стоящим между двумя полками, посвящаются ионические храмы. В пределах средств выражения, имеющихся у архитекторов, дорический ордер бесспорно более мужествен, чем коринфский. Мы говорим, что дорика выражает суровость бога; это действительно так, но лишь потому, что он находится на более «суровой» стороне шкалы, а не потому, что действительно столь уж много общего у бога войны и у дорического ордера (Е. Н. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1960, pp. 316—317).

Ясно, что между войной и дорикой нет ничего общего, за исключением внимания к сравнимым объектам или элементам: каждый из них занимает равноценные семантические зоны. Другими словами, если мы разместим три ордера в семантическом пространстве, то важно будет именно соотношение, а не «естественные» значения форм, и не отдельные семантические оси, которые мы выберем (Витрувия или наши собственные).

До тех пор, пока мы ясно видим различия между элементами, не слишком важно, каковы эти различия, потому что привычка и употребление сначала помещают их в одном семантическом пространстве, а затем перемещают в другое. Это можно увидеть на примере быстрого изменения стилистических значений в XIX столетии. Например, говоря очень приблизительно, понятие государственной власти обозначалось последовательно воскрешением римских форм, греческим неоклассицизмом, готикой (по крайней мере, здание парламента), итальянским Высоким Возрождением, высокой викторианской готикой, и, в конце концов, в 1870-х годах стилем Второй империи. В этой эволюции проявлялось общее стремление к все большей и большей напыщенности и артикуляции, которые являются понятными метафорами власти;

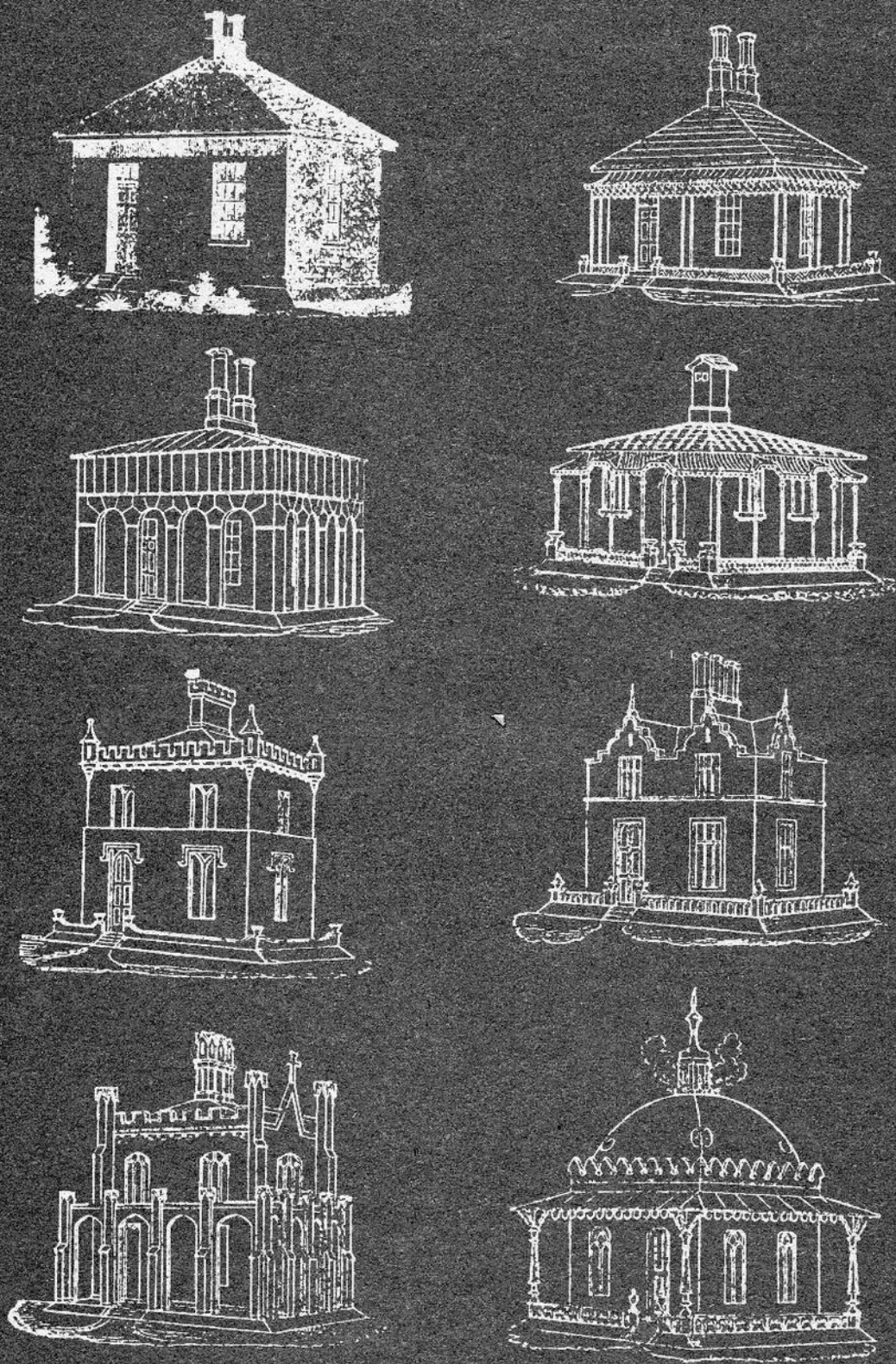


Рис. 90. Дж. С. Лоудон. «Как наряжать утилитарный коттедж». Наброски из «Энциклопедии» Лоудона. Основной куб со скатной крышей преобразуется с помощью веранды, террасы, решетки, оболочки в готический жакет, монастырское облачение и Елизаветинский фасад. Выбор стиля зависит от роли владельца и места жительства

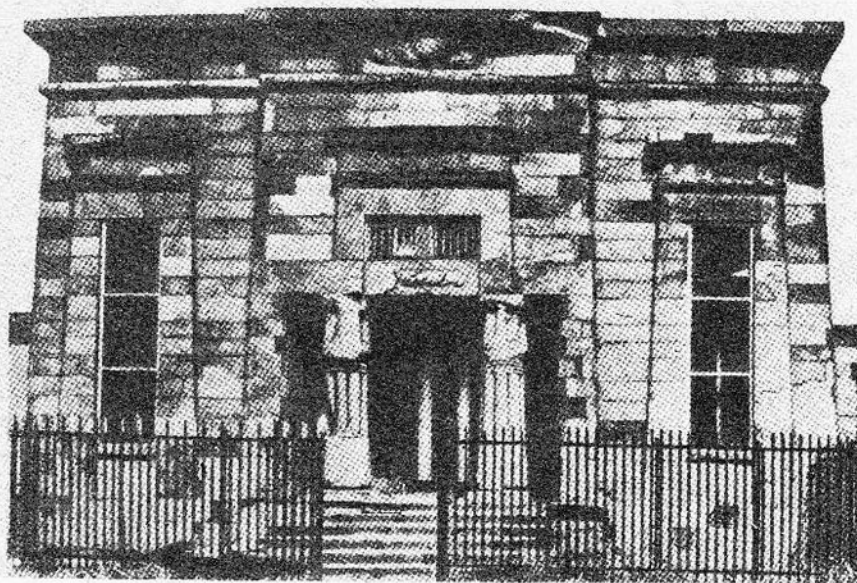


Рис. 91. Томас Астик Уолтер. Тюрьма Майамексинг, Филадельфия. 1835 г. Египетский стиль с наклонными стенами, тяжелыми колоннами и небольшими проемами, конечно, обозначал постройку, из которой было трудно выбраться

но внезапно эта семантическая система перевернулась. Оказалось, что простота может стать выражением могущества, как это было в неоклассике и в «международном стиле». Нет ничего, что могло бы удержать наш век от инвертирования семантического пространства своих предшественников. Отношение формы к значению главным образом конвенционально*.

Мы можем видеть эту трансформацию значений в скачке от классического архитектурного языка к эклектизму и в творчестве одного человека. Николаус Певзнер показал, как Джон Нэш использовал различный «стиль для работы». «[Нэш] обладал прекрасно развитым чувством ассоциативной уместности; это подтверждено его выбором классицизма для городского дома и готики — для загородного особняка (сочетавшегося с готической оранжереей). Более того, он построил Кронкилл в Шропшире (1802) как виллу в итальянском духе с лоджией и полуциркульными арками на стройных колоннах и с далеко выступающими свесами крыши южной фермы; он построил замок Блейз близ Бристоля (1809) в стиле староанглийского деревенского коттеджа с каминными трубами на коньках крыш и соломенными крышами (напоминающими о «Уикфилдском священнике», о дневнике Марии-Антуанетты в парке Версали и о прелестных крестьянских детях Гейнсборо и Греза); продолжил он Брайтонским павильоном в «индийском» стиле, представленном как раз после 1800 г. в Сезинкоте в Котсуолдсе, где владелец, опираясь на личные воспоминания, настаивал на «Индийской готике». (Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, 1964, p. 378.)

В сущности Нэш подставляет ретроспекцию стилей вместо трех классических ордеров. Грубо говоря, «индийский» стиль заменил собой коринфский ордер, готика — ионический, классика —

дорический (староанглийский и итальянские стили занимают ниши* недавнего происхождения).

Более знаменательно то, что отдельная форма приобрела в системе значение, противоположное самой себе. Коринфский (или классический ордер у Нэша) стал мужественным, бесхитростным, простым, поскольку теперь он оказался противопоставленным иным формальным элементам. Эта инверсия является хорошей иллюстрацией семантического правила о том, что отношения между элементами более важны, чем внутренне присущие им значения. На протяжении всей истории архитектуры мы сможем найти бесчисленные примеры тому: эстетика живописности воспринималась как «функциональная» в 1840 г. и как «антифункциональная» в 1920 г.; простые, платонические формы символизировали правду и честность в 1540 г. и обман и искусственность в 1870 г. и т. д. Хотя наша интуиция и восприятие формы могут нам казаться непосредственными и «естественными», на самом деле они основаны на сложном наборе меняющихся условностей. И именно различия между сопоставляемыми элементами во многом определяют их значения, а не естественные обертоны, присущие этим элементам, самим по себе.

Хотя сегодня над архитекторами довлеют соображения формально-эстетического и технического порядка, они все же уделяют определенную меру внимания и семантике. Архитектор пользуется навесной стеной в здании офиса, поскольку стекло и сталь воспринимаются холодными, безличными, точными и упорядоченными, а это и есть обертоны методичной деятельности, рационального планирования и коммерческих сделок. Можно возразить, что архитектору следовало бы модифицировать эти значения, что бизнесу можно было бы придать более занимательный и теплый облик, чем сегодня, однако сам принцип классификации вполне приемлем.

Дереву присущи теплота, податливость, мягкость, органичность, оно полно природных отметин типа сучков и прожилок, поэтому используется

* Распространенное в современном западном искусствоведении понятие, выражающее одновременно, с одной стороны, условность, возможную вариативность, относительность, а с другой — характер определения как результат соглашения, договоренности, а не органического соответствия имманентным свойствам явления.

* Имеются в виду смысловые, семантические ниши.

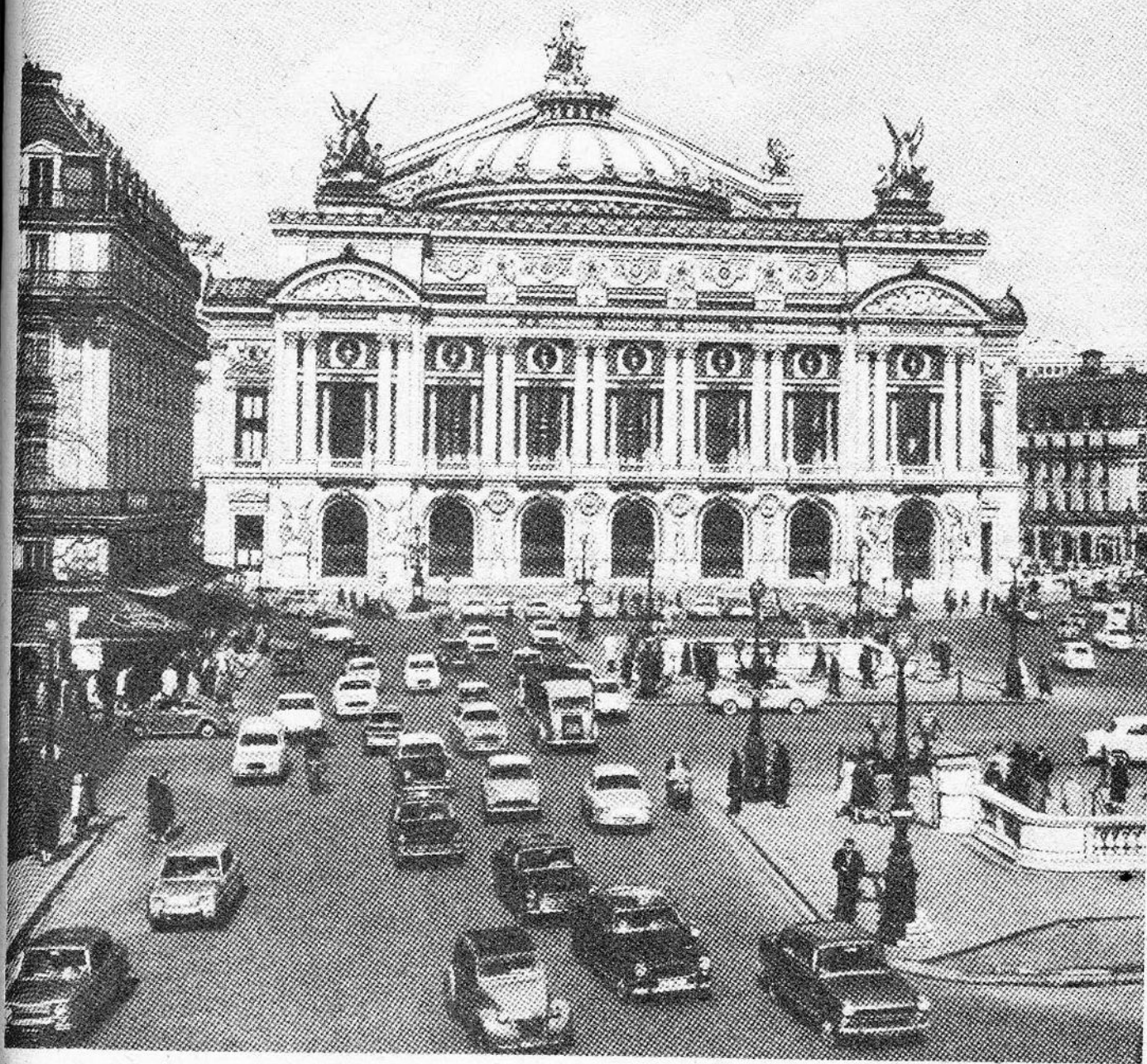


Рис. 92. Шарль Гарнье. Парижский оперный театр, 1861—1874 гг. Громадный героический ордер выглядит в два раза величественнее рядом с меньшим по величине. Скульптура и полихромия обогащают поверхности. Статуи везде имеют оперные позы, напряженные мускулы — даже женщины выглядят устрашающе. Величественная внутренняя лестница подает людей так, как будто они сейчас должны появиться на сцене. Внутренний угол с его дополнительными входящими углами, медальонами и общей многословностью представляет собой наиболее напряженный угол своего времени. Стиль Второй империи естественно обозначал мощь: его воплощение требовало больших средств

в жилье и вообще там, где люди тесно соприкасаются со зданием. Кирпич по своему применению ассоциируется с жилищным строительством, удобен для детализовки и поэтому также употребляется в жилых зданиях. Несмотря на существование гораздо более экономичных систем строительства, сочетание дерева и кирпича до сих пор употребляется в 75% всего объема частного и мун-

ципального жилого строительства в Британии — явный признак того, что семантические соображения превалируют в общественном сознании над техническими.

А как относительно новых материалов, таких, как нейлон, из которых создаются пневматические сооружения? Накачанный воздухом объект, естественно, пухлый, мягкий, свернутый калачиком,

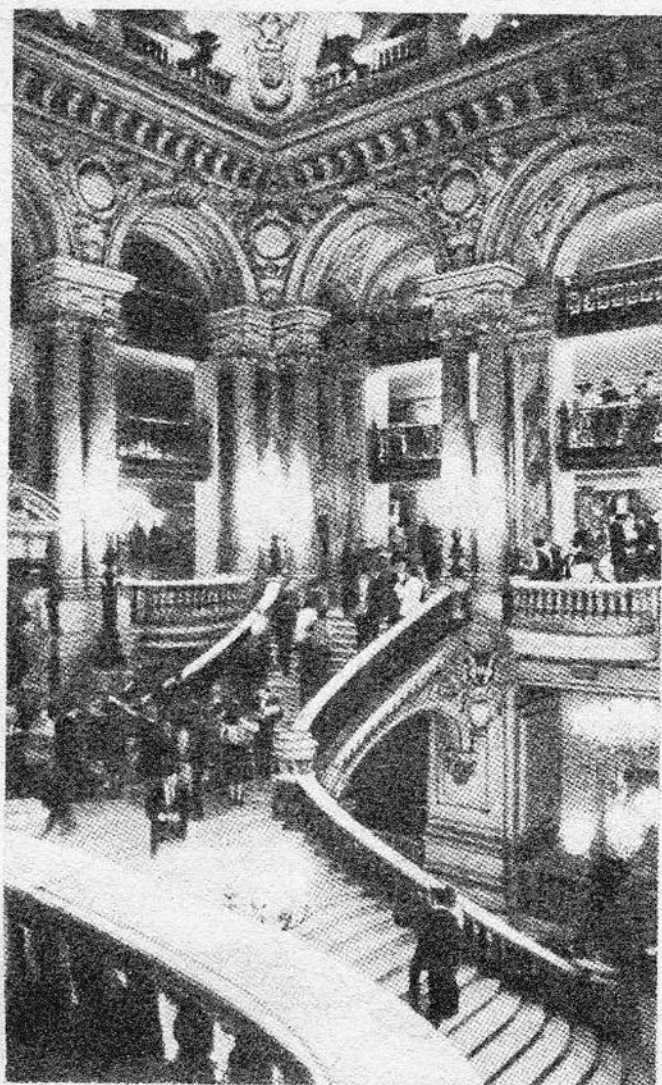


Рис. 94. Джон Нэш. Честер-террас, Ридженс парк, Лондон, 1825 г. Коринфский ордер, триумфальные арки, бесконечно повторяющиеся белые формы использовались в этих городских домах, придавая им уместную в данном случае безличность и правильность. Детализовка была отвлеченная и символическая, вполне понятная для дельцов-строителей. За такой род оппортунизма Нэш был предан анафеме серьезными классицистами. С. Р. Кокерелл: «Истерзанная классика ... поспешно выдуманная и поспешно выполненные сценографические трюки»... Это обвинение могло иметь смысл, однако стремление Нэша добиться уместной семантической системы имело смысл еще больший

Рис. 93. Шарль Гарнье. Парижский оперный театр, фрагмент интерьера

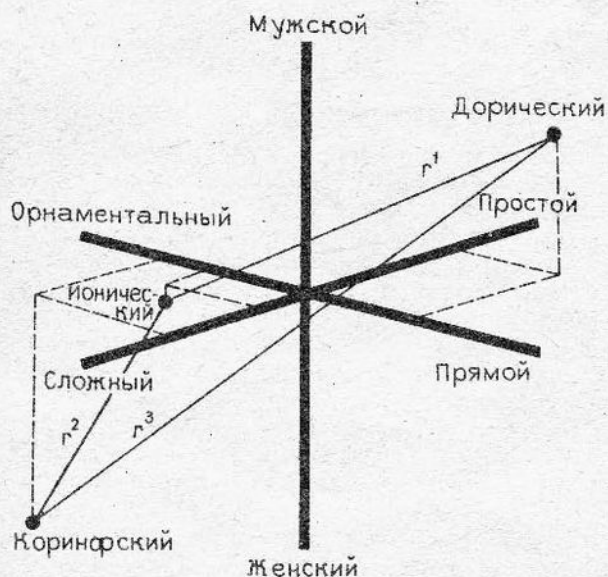


Рис. 95. Три ордера. Я воспользовался именно данными осями Витрувия из соображений простоты и для сравнения с последующими диаграммами. Однако можно выбрать более интересные оппозиции в случае, если они настолько семантически отчетливы, что дают различную информацию. Например, можно противопоставить «природу» и «культуру», «мощь» и «бессилие» и т. д. Семантическое значение выражается частично через оппозиции внутри системы

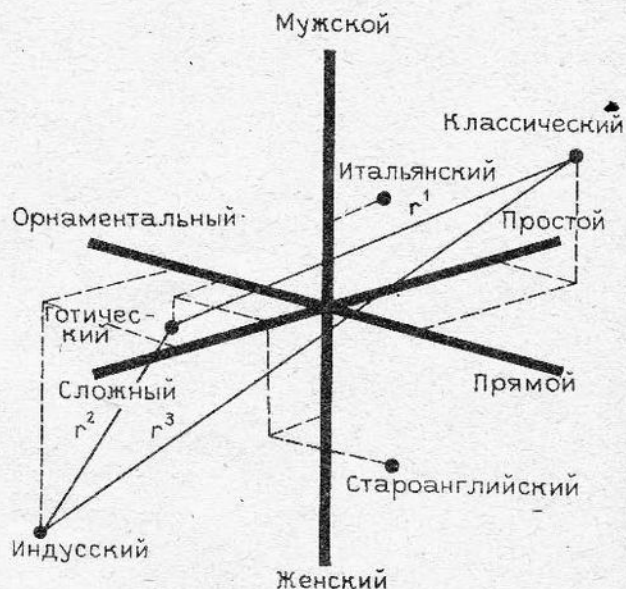


Рис. 96. Пять стилей Джона Нэша, сравниваемые в том же семантическом пространстве, что и «Три ордера». Сравнение показывает, что именно соотношение между стилями или ордерами является наиболее существенным при определении семантического значения. Коринфский, или классический, ордер принял поэтому в системе Нэша прямо противоположное значение, так как здесь он более мужественный, простой и прямой, чем индусский стиль

Рис. 97. Джон Нэш. Королевский павильон, Брайтон, 1815—1818 гг. Нэш наметал в свое суфле немного готики, немного китайского стиля, немного чугуна (пазмовидные колонны) и свой собственный вариант луковичного индусского стиля. Купола слегка напоминают женскую грудь. Это начало современного эрзаца, первое здание бьющего через край кича в Англии. С тех пор дурной вкус стал позитивной творческой силой, достигнув одной из вершин в викторианском загородном доме. Все это затемняет, тем не менее, уместность выбора индусского стиля для дворца-убежища вблизи моря. Если вы проектируете «дворец удовольствия» для принца, желающего уйти от рассудочности Лондона, что может быть лучше, чем стиль Кубла Хана (пущенный в обращение в 1816 г.)?

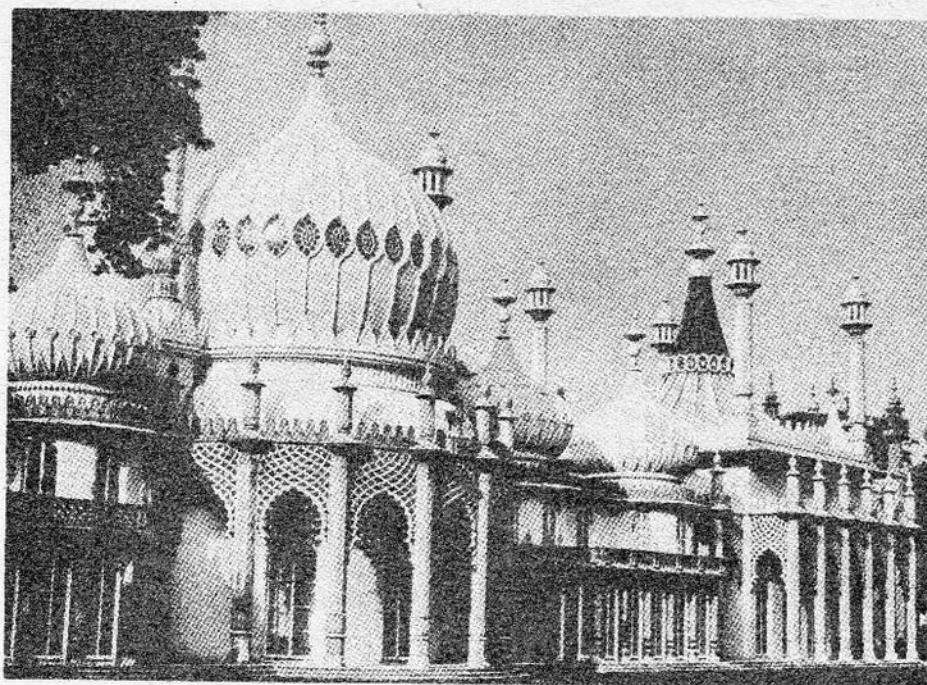
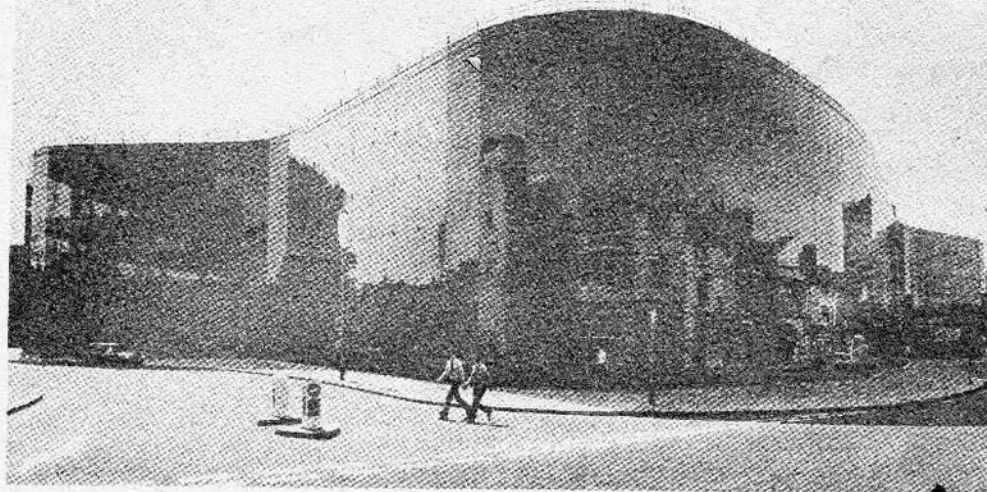


Рис. 98. Норман Фостер. Офис Уиллиса Фабера. Ипсуич, 1975 г. Темное со слабым солнечным оттенком стекло и стальные кнопки делают это «Большое черное пианино» или «Роллс-Ройс» семантически уместным для степенной конторской работы. Здание изгибается, повторяя изгиб улицы и фрагментарно отражает свое окружение



сексуальный*, объемный, приятный на ощупь, разумеется, занял прочное положение в системе семантического поля и используется в плавательных бассейнах, надувной мебели, местах развлечения и других местах. Случайное применение его в церкви или в конторском здании выявляет другие, не доминирующие семантические обертоны.

Эти сравнительные аспекты строительных систем можно зафиксировать в семантическом пространстве, сходном с уже использованным, хотя здесь будут более уместны другие оси, а не те,

* Здесь и в некоторых других местах автор использует термины и сравнения из области секса. Анализ отдельных произведений и приемов исторической и современной архитектуры показывает допустимость такого подхода к их изучению с учетом конкретных социально-психологических условий, генезиса некоторых архаических культовых представлений. Однако автор книги преувеличивает значение данного фактора под воздействием этой модной темы буржуазной художественной, научной и политической литературы, а отдельные архитекторы Запада явно эксплуатируют ее.

что взяты мною у Витрувия. Соотношения между кирпичом, пневматикой, бетоном и сталью устанавливают семантическое поле, которое для каждого отдельного человека будет немного различаться и особым образом использоваться. Архитекторы в настоящее время не соотносят сознательно материалы друг с другом и функции друг с другом и не сравнивают затем эти две системы соотношений. Они скорее оставляют семантические вопросы для области интуитивных решений, если вообще их признают. Однако если наша сложная городская среда должна говорить понятно, то должен быть использован определенный метод. Различные строительные системы, новые материалы, пять или еще больше господствующих стилей — все это создает такое семантическое богатство, которое может вызвать замешательство. До сих пор архитекторы рассматривали это состояние только как позитивный эстетический выигрыш, дающий возможность стилистического выбора в соответствии с психологическими и социальными значениями. В результате никто не рассчитывает осознать



Рис. 99. Традиционное швейцарское шале. «Монбовон», XVI в. В настоящее время находится в Женеве. Естественные свойства дерева делают его семантически пригодным для жилища. Узлы, волокна и текстура — все это метафоры морщин и родимых пятен на коже, поверхность осязаемая, живая, теплая; материал может быть легко обработан в масштабе, соразмерном человеку. В данном случае поверхность ювелирно обработана и декорирована под крестьянский костюм.

здание и прочесть его как текст. Все в проигрыше — и архитектор, и публика. Отсюда и призыв к ясному использованию какой-либо системы семантического упорядочения. Это может быть столь же грубая система, как предлагаемая здесь, поскольку речь идет о крупных различиях и оппозициях, а не о тонких оттенках семантического значения (которые в любом случае могут быть переданы только в языке).

Несколько архитекторов сделали нерешительные шаги в этом направлении — нерешительные, потому что они не опираются на теоретическое понимание и еще более потому, что это — лишь одиночные примеры в огромном объеме архитектурной продукции. Одно такое здание в Риме, законченное в 1965 г., было подвергнуто резкой критике за то, что составлено из клише, и за свою раздвоенность. В этом здании братьев Пассарелли использованы в нижней части общепринятые формы офиса: гладкая черная сталь и стекло, выше — традиционные знаки жилого дома — вьющиеся растения, ломаный силуэт, живописное распределение масс и балконов. Третья строительная система, расположенная ниже уровня земли, монолитная, бруталистская, бетонная, — это гараж. Ходила шутка о том, что каждый из братьев проектировал отдельную часть здания и они никогда при этом не общались друг с другом. Критика этого здания частично направлена на очевидное, раздражающее использование в нем стилей, уже развитых лучше Харрисоном и Абрамовицем, Полом Рудолфом и Ле Корбюзье, и нетрудно увидеть основания для такого рода обвинений.

Однако поводом для этого раздражения было также (и это более глубокая причина) использование различных конструкций и материалов. Архитекторы и критики, воспитанные в духе «международного стиля», были проникнуты пуристским убеждением, что в здании должна быть использована одна эстетическая и структурная система. Этому сопутствовали также классические идеалы, пред-

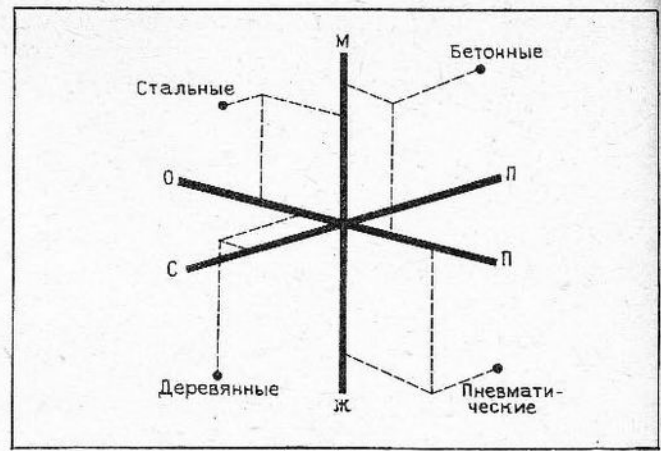


Рис. 100. Четыре строительные системы. Особенности применения каждой из них должны быть установлены прежде, чем эти взаимоотношения могут быть нанесены на диаграмму, например: в каком-то случае использование бетона может фактически быть более сложным и феминистическим, чем применение стали. Затем следует отметить функциональные аспекты в том же семантическом пространстве и сравнить эти две разметки.

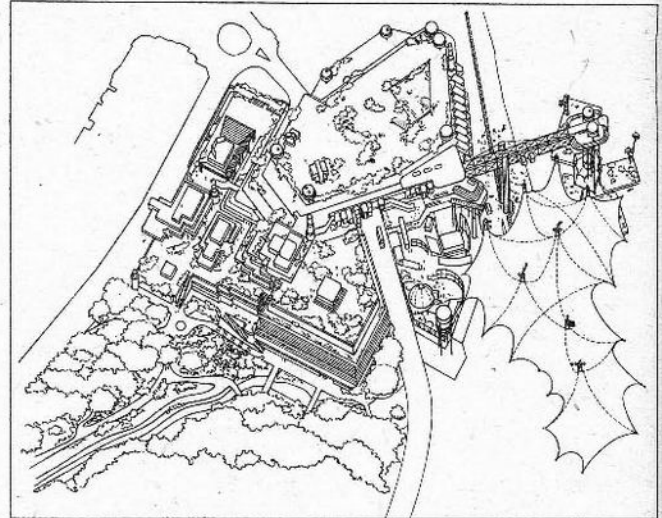


Рис. 101. Аркигрэм. Проект для Борнемауга, 1971 г. Семантически использованы четыре различные строительные системы: тентовые формы обозначают полурейальную деятельность на пляже, необычные ступенчатые формы обозначают широкомасштабную многолюдную активность (универмаг), отдельные индивидуальные объекты являются принятым знаком парка развлекения, а линейная ось классифицирует циркуляцию. Эти системы затем модифицируются и искажаются для артикуляции дальнейших значений: в линейной оси вырезается полоса для того, чтобы вместить пластиковые, похожие на стручок комнаты, и затем она превращается в решетчатую ферму, когда оказывается над водой.

ставления о гармонии, где ничего нельзя ни добавить, ни убавить, не разрушая единого целого, убеждение, будто каждое сооружение имеет, как считал Платон, только одно лучшее решение.

Это здание вызывало также и другой вопрос: осознанное использование обычно противопоставляемых стилей как стилей. Ле Корбюзье говорил: «стили — это ложь». Фрэнк Ллойд Райт и Вальтер Гропиус верили, что единый стиль, выражающий характер и цельность архитектора, должен одушевлять всю его работу; в противном случае архитектор обвиняется в неискренности, в потворствовании прихотям заказчика и в конечном счете развращенному господствующему вкусу. Эклектизм воспринимался просто как ловкий уход от творческих трудностей и отсутствие убеждений.

Есть две очевидные проблемы, касающиеся этого монотипического подхода (до сих пор главенствующего, пусть в менее явном виде, чем раньше). Во-первых, как показывает здание Пассарелли, смешанные стили способствуют коммуникации, и архитектор должен овладеть, по крайней мере, тремя или четырьмя, чтобы сегодня сделать любое сложное сооружение «говорящим» (понятным людям), особенно, если он проектирует интерьер.

Во-вторых, связь каждого отдельного стиля с искренностью, будь то «международный стиль» или конкретная эстетика («ад хок»)* домов, построенных самими их владельцами, — это вопрос истории и условностей, а не какая-то вечная истина. Путем этого типичного процесса исторической инверсии мы фактически пришли к такому положению, когда постоянство и пуризм совсем не означают цельности. Как это произошло?

Это произошло именно потому, что «международный стиль» принимался в массовом порядке теми, кто строит города. Он стал теперь принятым стилем правящего класса и его бюрократии (по крайней мере, для ее крупномасштабных офисов и общественных зданий), таким образом, его использование вряд ли обеспечивает ту самую искренность, стремление к которой обуревало пионеров этого стиля. Более того, «мастера новой архитектуры» (я привожу фразу из целого ряда книг) уподобились потребительским товарам — «кока-коле», «ксероксу», «форду» — каждый со своим собственным почерком, сложившимся «фирменным стилем». Они, конечно, к этому не стремились, но поскольку они не могли давать о себе рекламные объявления (хотя работали в условиях потребительского общества), основным способом, которым можно было утвердить свою репутацию, была выработка особого легко узнаваемого стиля, который мог бы становиться известным через журналы, книги, телевидение. Короче говоря, их аутентичность и сама их искренность стали рыночным товаром.**

Последователи «мастеров» движутся в том же направлении, и в результате мы сейчас сможем узнать стиль Сафди, характерные приметы Курокавы и Танге, манеру Стирлинга и т. д. Откуда знает потребитель или организация какой из них выбрать? Они опираются в своем выборе на книги или статьи, которые показывают отличия их стиля от стиля конкурентов. Оригинальность и отчетливость — это товар рыночный.

Результатом этого скрытого процесса превращения репутации в товар является создание узнаваемого стиля элиты, архитекторов среднего класса; он тяготеет к однозначности в результате жесткой необходимости демонстрировать постоянство. Этот стиль без конца повторяет одну и ту же геометрию, оторванную от большинства метафор, за исключением метафор машинных, он очищен от общепринятого, от знаков, общих для различных семиотических групп, отличных от архитекторов.

Обсуждаемые вопросы содержат очевидную сложность. Архитектор должен до определенной степени развить свой собственный метод творчества, свою собственную систему детализации, свой

* Ad hoc — для данного случая, для данной цели (лат.).

** Не во всем справедливое, но очень важное положение автора, отражающее специфику бытования архитектуры как деятельности в структуре капиталистического общества.



Рис. 102. Братья Пассарелли. Многофункциональная структура, Рим, 1965 г. Бетон и свисающие виноградные лозы обозначают квартиры, навесная стена из черной стали указывает на офис, а ниже уровня земли — нарочито открытый бетон артикулирует гараж. Названное «Шизо» в номере «Architectural Review» и критикуемое модернистами за «нечистоту» (форм), здание, тем не менее, визуально выявляет свои основные отличительные особенности, затемняемые в пуристском проектировании.

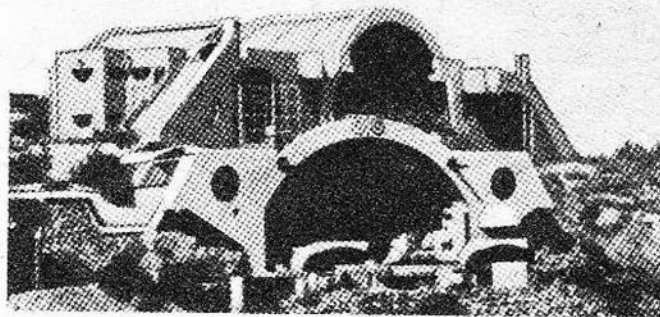


Рис. 103. Паоло Солери. Аркосанти, Кордес Джанкин, Аризона, 1972—1977 гг. Блок ресторана и других помещений слева и свод основания и огромная арка справа с жилыми помещениями на каждой стороне (полукруглые окна). Форма, напоминающая романские образцы, квадраты, круги и плоские сложенные из камня стены не привязаны ни к какой семантической системе. Игра форм радует глаз, но не имеет отношения к чему-нибудь иному, кроме величественных экологических мечтаний Солери.

почерк, однако все это больше не гарантирует подлинности и не свидетельствует о ней, как это было до того, как авангард оказался поглощенным потребительским обществом.* И если теперь такая практика в основном приводит к созданию надоевшего скучной и не принимаемой общественным мнением скульптуры, значит, сегодня искренность архитектора может измеряться его способностью проектировать в множестве стилей.

* Важное наблюдение автора. В капиталистической действительности не только художественный авангард, нарочито противопоставляющий себя принятой направленности искусства, но и вся субкультура протеста (если она не является последовательной социалистически ориентированной борьбой за переустройство общества), как только она превращается в достаточно массовое явление, активно ассимилируется и интегрируется господствующей буржуазной культурой с помощью развитого аппарата средств массовой информации.

ИСТОРИЗМ, НАЧАЛА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Вопрос о том какой из периодов архитектуры было бы уместно возродить, страстно и весьма ожесточенно обсуждался англичанами и итальянцами в конце 50-х годов. Рейнер Бэнем и его учитель Николаус Певзнер начали с совершенно различных сторон резко критиковать итальянскую «нео-либерти» и то, что они воспринимали как возврат к историзму (не путать с использованием этого термина Карлом Поппером* в политике). Профессор Бэнем критиковал «итальянское отступление от новой архитектуры» как «инфантильный регресс», потому что оно возвращалось к стилю домашней эры. Певзнер перечислил другие отступления от веры и обнаружил такие оттенки отклонений, как «нео-Ар-Нуво» и «нео-де-Стиль», «нео», распространяющиеся повсюду, подобно ядовитым сорнякам. Их статьи и нападки продолжались с 1959 по 1962 г. и имели целью уничтожить эти ереси с помощью легкого критического выпалывания сорняков, однако в конечном счете итальянцы дали отпор этому пуританству, замораживающей школе критики¹⁵.

Для круга зданий, которые провоцировали эти дебаты, были характерны смутные или подавленные исторические отсылки: музеи и универмаги «Ринашенте» Франко Альбини (1957—1962) были напоминанием о традиционном для Рима здании; башня Веласка в Милане (1957) чем-то напоминала средневековую башню; Луиджи Моретти использовал существовавшее рустованное основание в доме Джирасоль в Риме (1952), а Любеткин в Англии еще в 1939 г. иронически использовал мотив портика кариатид. Одним из наиболее убедительных примеров историзма 50-х годов был дом Бальди Паоло Портогези (1959—1961) — этюд в свободных криволинейных формах, определенно напоминающих о Борромини, которого автор изучал, и в то же время, безусловно, выдающих влияние Ле Корбюзье. Здесь налицо пересечение двух кодов, что характерно для постмодернизма: охватывающие мягкие кривые барокко, перекрывающие друг друга пространства, различные фокусы пространств, интерферирующих между собой, и в то же время общая бруталистская трактовка, экспрессия бетонного блока, массивность сочленений и «гитарные» формы модернизма. Я привожу даты построек этого итальянского историзма, чтобы сравнить их с чуть более поздним возникновением того же явления в Японии, Испании и Америке (где, как иногда утверждают критики, оно обозначилось впервые). Хотя Сааринен построил свой «купол-корку апельсина», Кресдж-аудиторию и капеллу в 1955 г. и они были реминисценциями ренессансных и средневековых прототипов, историзм в действительности не проявлялся вплоть до его колледжей Стайлза и Морзе в Йельском университете, построенных в 1958—1962 гг. в «хрупкоскор-

лупчатой готике», где историзм заявил о себе в открытую. Здесь мы видим сознательно средневековую планировку и живописное распределение масс, учет местного контекста Йельского университета — в общем, начало тонкой градостроительной работы для конкретного места. Детали и массы, может быть, излишне схематичны и выглядят несколько вяло, но это — наследие модернизма. Сааринен не смог в полной мере сделать следующий шаг и спроектировать привычную декорацию.

Полуисторизм зарождается в Америке по большому счету около 1960 г., начиная с крупных работ Филиппа Джонсона и более китчевых вариантов Ямасаки, Эда Стоуна и Уоллеса Харрисона. Ямасаки и Стоун создали свой сверкающий вариант исламских «решеток и оборок» в 1958 г., а затем «почти настоящую готику» в 1962 г., по крайней мере, именно к этому времени относятся печально известные арки Ямасаки. Историзм здесь разжиженный, стыдливый, наполовину ироничный — ни убедительного применения, ни строгой конструктивности — это проблема для многих архитекторов, которые ушли от Миса в поисках украшений (но так никогда к ним по-настоящему и не пришли).

Филипп Джонсон — явно наиболее образованный и умный из этой группы; вероятно, он действительно обдумывал проблему историзма гораздо раньше и дольше, чем другие архитекторы. Его первый пробный разрыв с Мисом — это синагога в Порт-Честере (1956): снаружи — потрясающее упрощение, напоминающее о подобном же у Леду, внутри — воспоминание о музее архитектора Дж. Соуна. Эти исторические цитаты помещены внутри черной картинной рамы из Мисовой стали, а отсутствие орнамента и содержательности делают здание модернистским; таким образом, Джонсон, как и многие другие, «смотрит в обоих направлениях». Его печатные работы и его чуткость, по-видимому, намного обгоняют его архитектуру с точки зрения вклада в развитие постмодернизма.

В 1955 г. очерк, критикующий «Семь костылей новой архитектуры», раскрыл несколько формул, за которыми прятались ее приверженцы, пытаясь избежать ответственности за формальный выбор: например, притворство полезности и конструктивной эффективности были двумя такими «костылями»¹⁶. Позднее Джонсон в «Профессиональном элементе в архитектуре» (1965) разоблачил также пространственную рационализацию «нового движения». В сочетании с его игрой с историческими формами (пышная сегментная арка появляется в его музее Амона Картера в 1961 г. и в Фолли в 1962 г.) эти аргументы, без сомнения, все шире распахивали двери истории.

«Мис — это такой гений! Но я постарел! И мне все наскучило! Мое направление ясно: эклектическая традиция. Это не академическое воскрешение. Здесь нет классических ордоров или готических флеронов. Я пытаюсь взять то, что мне нравится, из всей истории. Мы не можем не знать истории»¹⁷.

* Поппер, Карл Реймунд — английский логик, философ, методолог, представитель логического позитивизма, апологет буржуазной демократии.

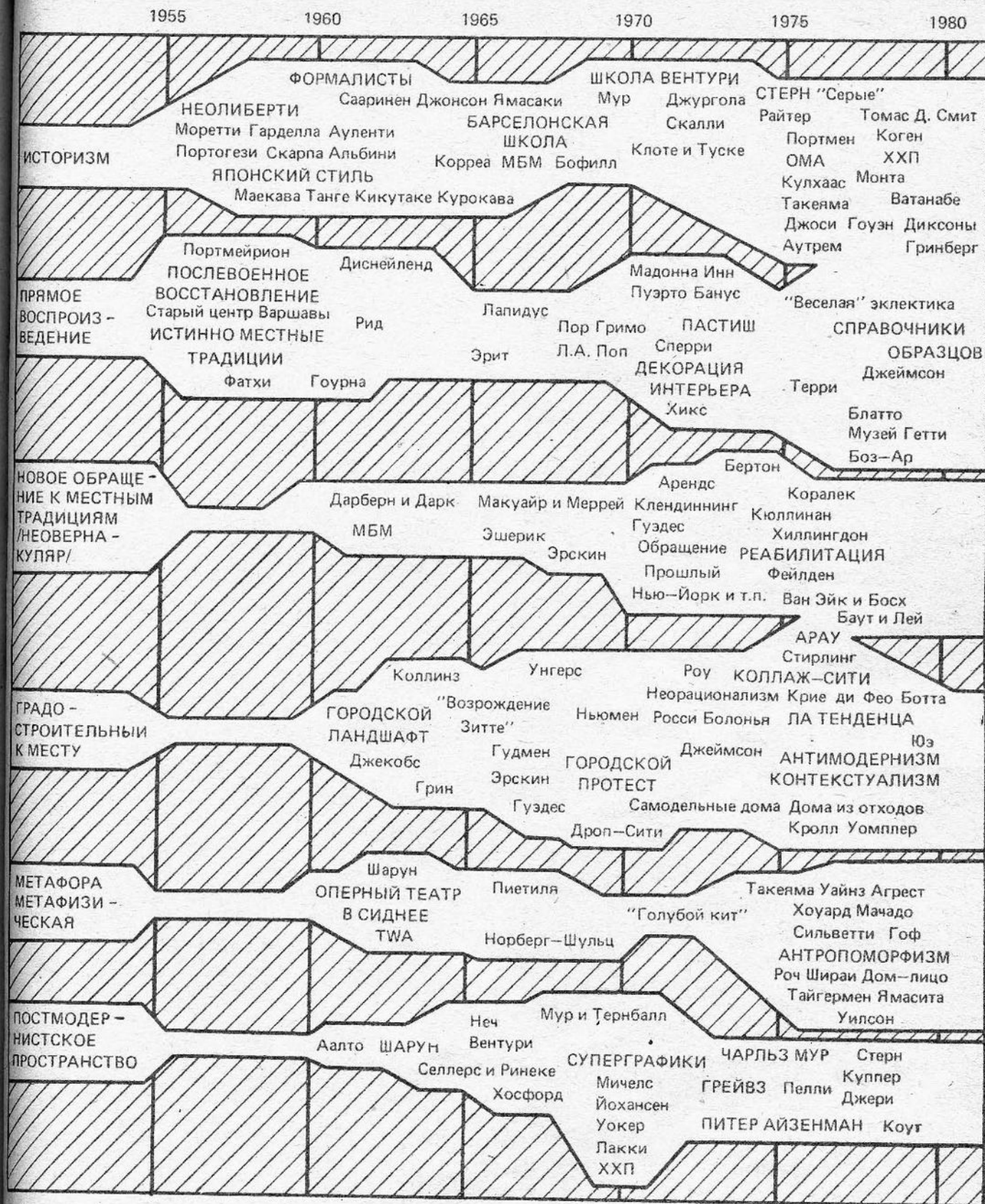


Рис. 104. Эволюционное древо



Рис. 105. Франко Альбини и Франка Хелг. Универмаг «Ринашенте». Рим, 1957—1962 гг. Современное палаццо с тяжелым карнизом и без окон, но с рифлеными обслуживающими каналами, заменяющими их. Открытый стальной каркас соответствует масштабу традиционных римских улиц, а каменная кладка перекликается с контекстом (Оскар Савио)



Рис. 106. Любеткин и Тектон. Хайпойнт II, Хайгейт. 1938 г. Из-за местной враждебности к модернизму архитекторы полупирически использовали отливки с кариатид Эрехтейона. Ссылка на классику, возможно, была уместной для их упорядоченной классической геометрии, однако на том отрезке времени именно присутствие человеческой фигуры и смелость ее репрезентации (там где это уместно — у дверей) достойны быть отмеченными

Рис. 109. Норман Нейербург и др. Музей Гетти, Малибу, 1970—1975 гг. Вилла Папири никогда так не выглядела, потому что там не было гаража-стоянки и хлорированной воды, но отдельные части этого приморского дворца были скопированы. Его трансплантация в Южную Калифорнию и величественный вид на Тихий океан особенно подходят для Музея древностей. Благодаря тому, что он обладает наибольшим среди всех музеев бюджетом и поэтому прекрасно содержится, здесь имеет место несколько даже сверхъестественный доск всех элементов, которому позавидовали бы римляне. Обратите внимание на иллюзорные (trompe-l'œil) колонны, гирлянду и искусственный мрамор. Отдельные помпейские стили сделали достоинством обман, который здесь еще более обманчив в силу ироничности — например, противоположно окрашенные течи

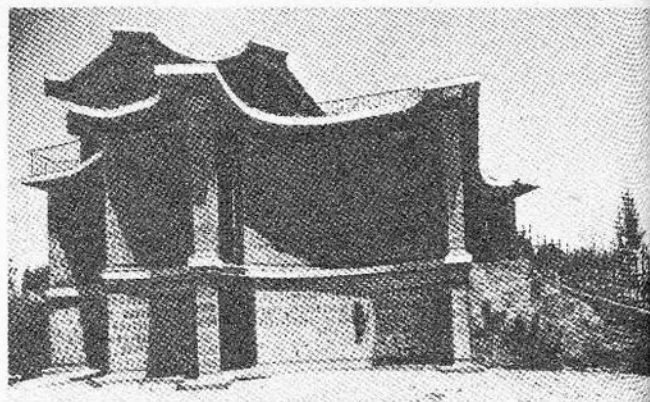


Рис. 107. Паоло Портогези и Витторио Джильотти. Каса Балди I. Рим, 1959—1961 гг. Полубарокко, полумодерн в своих изгибах и материалах. Плоскости стены искривляются, чтобы подтвердить окна и двери или создать перехлестывание фокусов пространства. В отличие от более поздних зданий тех же архитекторов формы не являются полностью скульптурными, но хранят семантическую память (карниз, строительный блок, закрытая спальня)

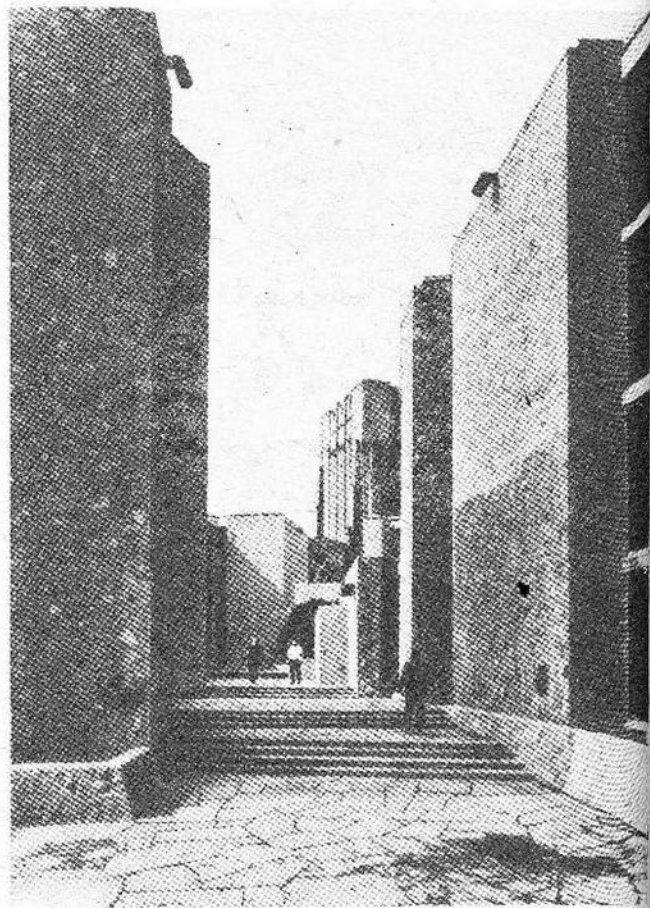
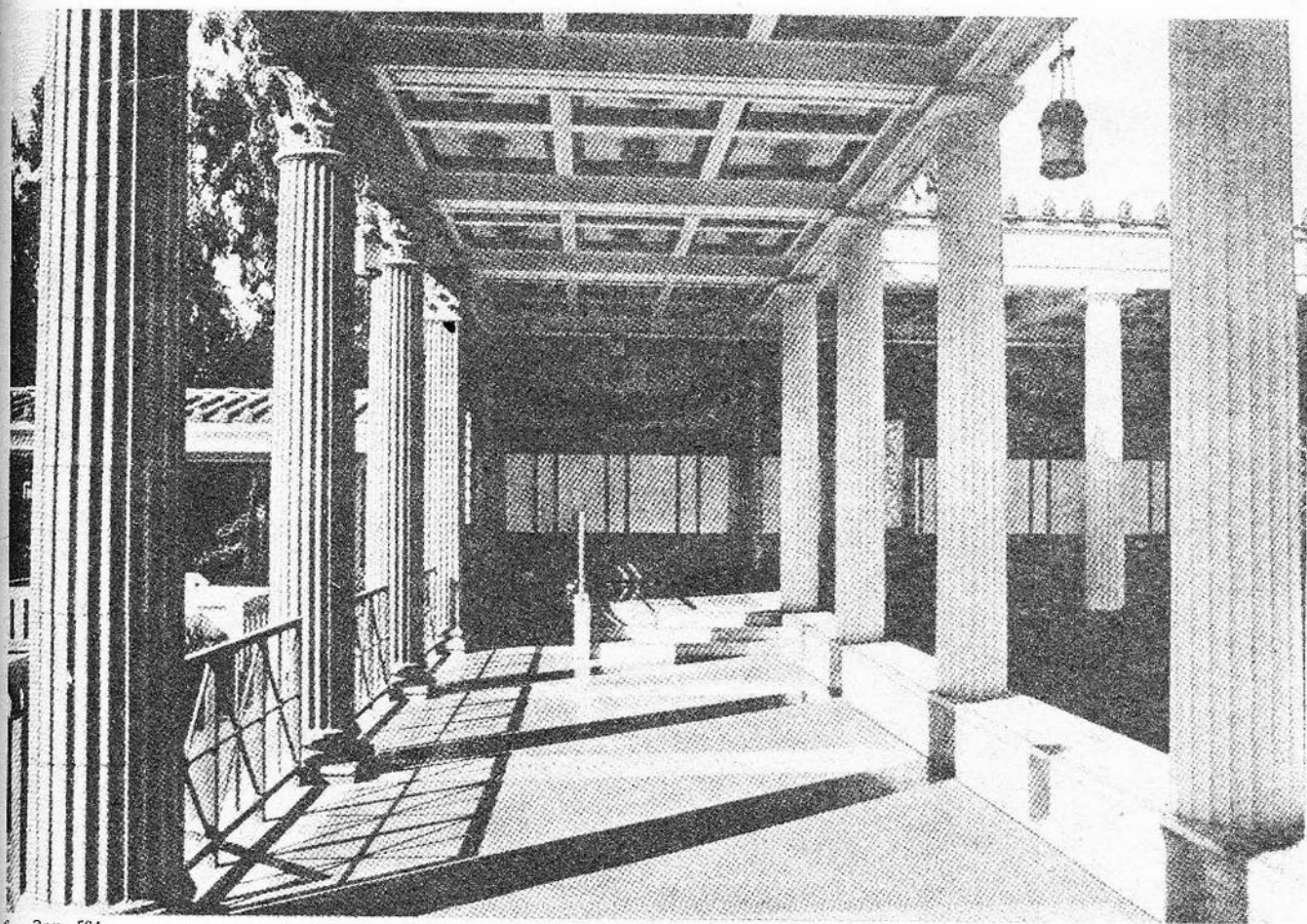
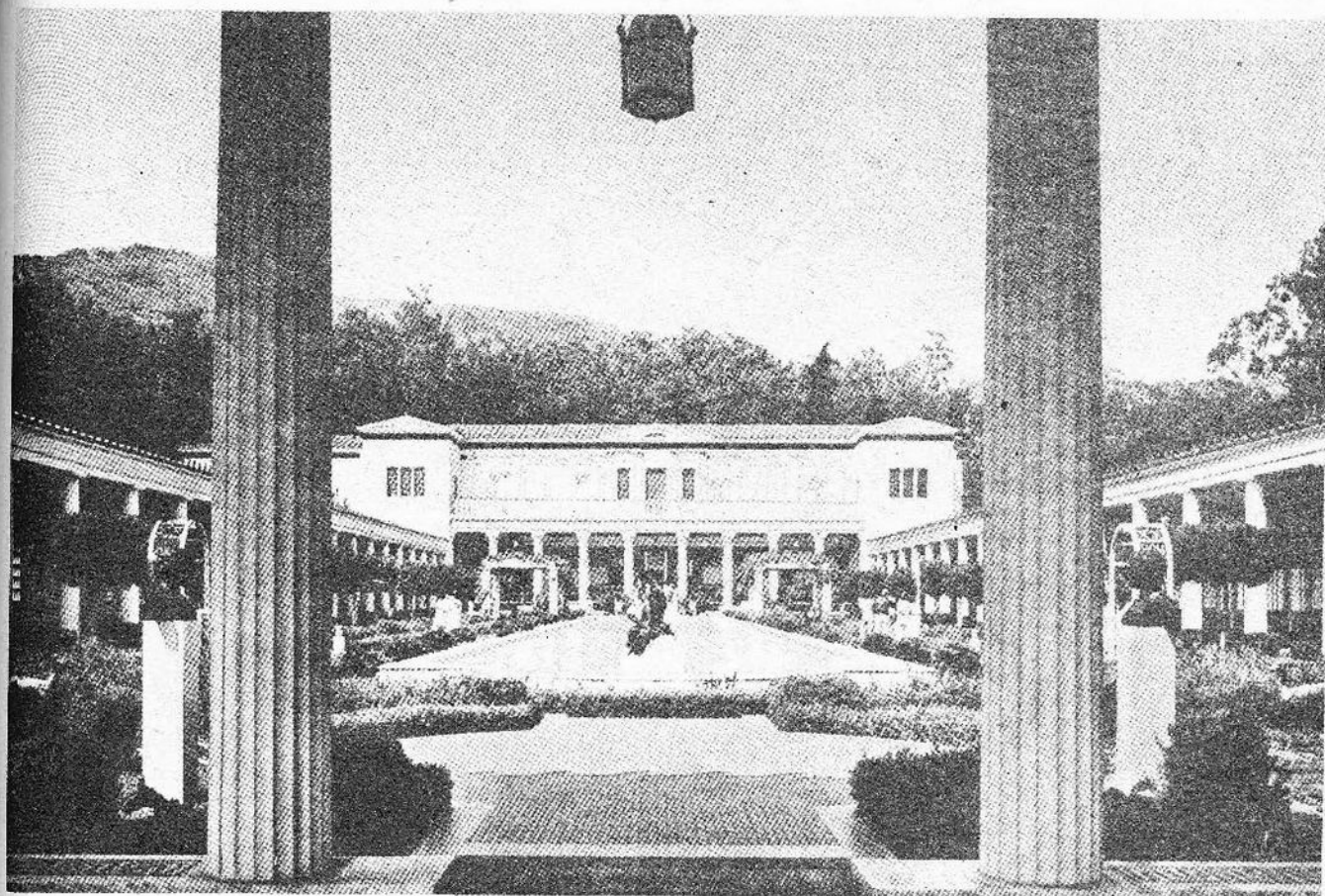


Рис. 108. Ээро Сааринен и др. Колледжи Спидс и Морз, Нью-Хейвен, 1958—1962 гг. Нерегулярные средневековые пространства и тяжелая грубая каменная кладка Сан-Джiminьяно были объектом исследований частично из-за неоготического характера кампуса Йельского университета. В ретроспективе историзм кажется диаграмматическим, таким же гомогенным и лишенным масштаба как и модернизм, против которого он восставал



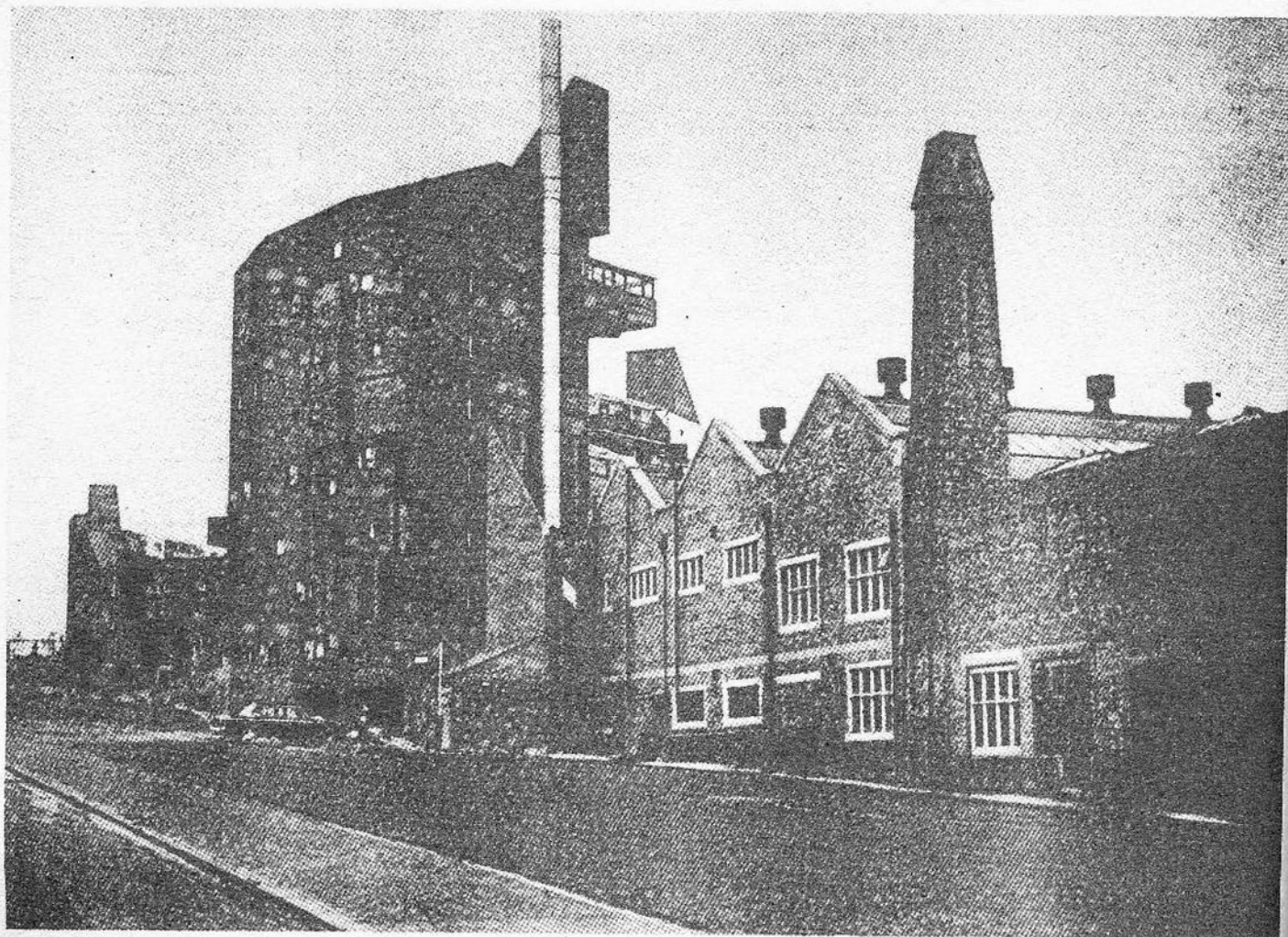


Рис. 110. Ральф Эркин. Байкер-Уолл снаружи, 1976 г. Включает старые здания в композицию, предназначенную защитить жителей от автомобильного шума; многоцветный кирпич и вентиляционные отверстия формируют своего рода синкопированную декорацию, которая совершенно чужда слащавости. Стена придала району редкую неповторимость как в позитивном, так и негативном смысле

Итак, к 1961 г. мы имеем, как минимум, некую позицию, лаконичное заявление в пользу эклектизма. Оно не развито Джонсоном не только из-за шутливости тона и того предпочтения, которое он отдает поверхностному остроумию по сравнению с более глубоким исследованием, но также в силу его сугубо модернистской приверженности к «чистой форме», — уродливой или прекрасной, — но чистой форме»¹⁸. Историзм Джонсона остается на уровне обозначения источника, использует в основном коды, известные лишь посвященным. Он, таким образом, никогда фактически не развивает своих доводов до орнамента, регионального соответствия или контекстуальной уместности — три потенциальные подпорки, которые могли бы укрепить его эклектизм.

Если Джонсон и Сааринен могут быть классифицированы как полуистористы или наполовину постмодернисты (см. генеалогическую схему на с. 79), значит, так же можно классифицировать и «японский стиль» и «Барселонскую школу», которые развивались в то же время, но в направлении региональной выразительности. «Новый японский стиль» — название, примененное Робинот Бойдом, лучше всего представлен в работах 60-х годов Куньо Маекавы, Кензо Танге, Кионоре Кикутаке и

Кисё Курокавы¹⁹. Он объединяет национальные и традиционные элементы в пределах корбюзиянского в своей основе синтаксиса. Так, выступающие концы балок, консоли, перемычки проемов, мягкие кривые, скошенные опоры, общая конструктивная экспрессия — все эти приметы японской деревянной архитектуры переведены в железобетон и размещаются бок о бок в соответствии с методом «уплотнения композиции». Этот метод кубистского коллажа был развит Ле Корбюзье, и японцы, с их традиционной Дзэн-эстетикой асимметричного равновесия, часто используют его для достижения утонченности и изысканности. Несмотря на то что они применяют бруталистские материалы, остро их сочетая, они все же умудряются приходить в итоге к чему-то столь же элегантному, как чайный домик (хотя и в подкрашенном бетоне). Подобно Джонсону и Сааринену, они сохраняют колебания в отношении традиции и осторожность по отношению к полному расцвету эклектизма.

«Так называемый регионализм, — отмечал Танге в 1958 г., — никогда не бывает чем-то большим, чем декоративным использованием традиционных элементов. Такого рода регионализм всегда обращен назад ... то же самое должно быть сказано и о традиции»²⁰.

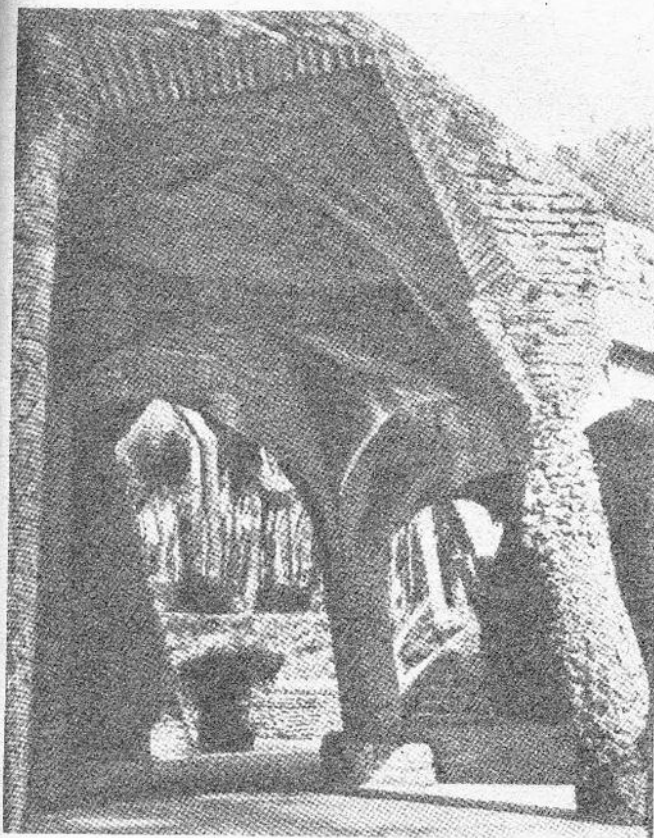


Рис. 112. Антонио Гауди. Церковь колонии Гуэль близ Барселоны, 1908—1915 гг. Этот вход в крипту демонстрирует колонны, наклоняющиеся и поворачивающиеся по отношению друг к другу, подобно мускулам и сухожилиям, артикулирующим эту динамическую игру сил. Некоторые колонны напоминают склоненные деревья, поскольку они облицованы камнем, похожим на кору. Кирпичные купола представляют собой гиперболические параболоиды; вся структура была сначала отработана на модели и лишь потом выстроена. К сожалению, лишь крипта была закончена



Рис. 111. Бернард Мэйбек. Леон Руз-хауз, Сан-Франциско, 1909 г. Очень динамичная трактовка темы лица, сопровождающаяся всякого рода другими идеями: образ тела, набор плотно наслаивающихся фронтальных плоскостей, сочетание готики и стиля Тюдоров, контраст материалов

Рис. 113. Сэр Джон Соун. Зал для завтраков (музей Соуна), Лондон, 1812 г. Купол, впервые секуляризованный Палладио, получил дальнейшую секуляризацию здесь, в этом «храме» домашнего уюта. Зеркала занимают место религиозной иконографии, камин заменяет алтарь, мистический свет заменяется непрямым освещением и очень сжатым наслаивающимся пространством, обозначающим в перспективе глубину. Произведением Соуна восхищаются постмодернисты, такие как Чарльз Мур и Майкл Грейз

Можно спросить, что же действительно плохого в декоративном использовании традиционных элементов, таких, как откровенный орнамент и традиционные стили? Никто в 60-е годы не был готов радикально поставить эти вопросы, и, таким образом, смутное недоверие модернизма к орнаменту и традиции оставалось.

Я полагаю, что первым архитектором-модернистом, агрессивно использовавшим декоративные рельефные тяги и традиционные символы (типа дверной арки), был Роберт Вентури. В его здании конторы медицинских сестер и дантистов (1960 г.) декоративные тяги, подобно неким ненормально преувеличенным бровям, размещены над нижними окнами, а плоская, как бы вырезанная из бумаги арка пересечена диагональными раскосами, которые буквально кричат: «вход для публики». Все категории идей, которые позднее должны были приобрести влияние, представлены в этом здании, поэтому его вполне возможно назвать первым



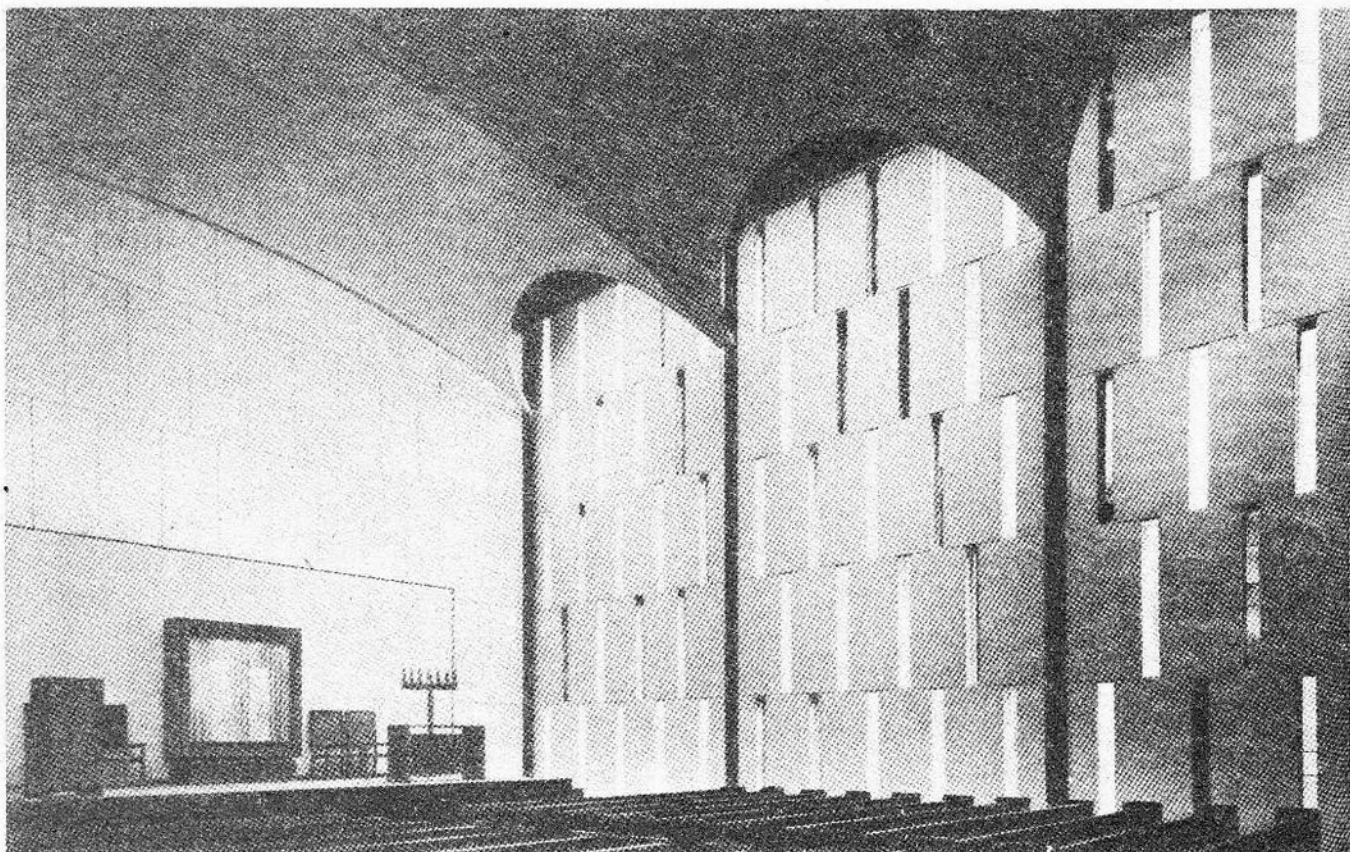


Рис. 114. Филип Джонсон. Синагога Кнеес Тиферет, Порт-Честер, 1956 г. Тонкий покрывающий балдахин, подобно шатру, растянут над нефом, разделяя его на сводчатые пролеты. Такое использование традиционной сжатой формы в натяжении и заднее освещение явно напоминает, на что и рассчитывал Джонсон, удивительное переосмысление Соуном классической грамматики

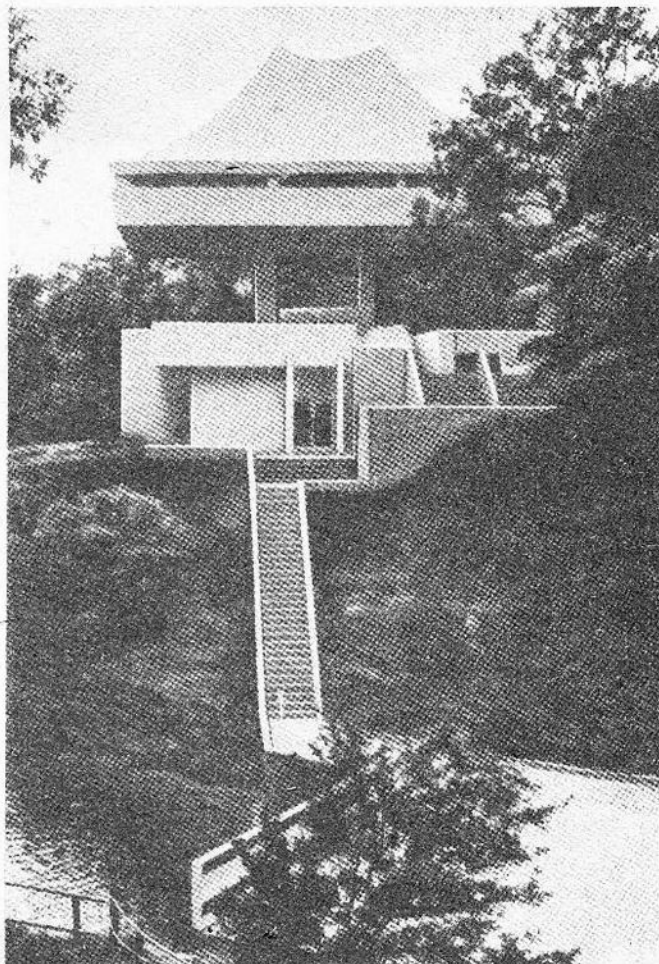


Рис. 115. Кисё Курокава. Входной павильон национального детского центра, Йокогама, 1964—1965 гг. Тяжелая форма крыши с загнутыми вверх свесами, длинные горизонталы и перекрывающие друг друга конструкции — все это традиционные японские знаки; однако пропорции и отсутствие мелкокомасштабных деталей столь же модернистичны, как и стальной тент

анти-монументом постмодернизма. Роберту Стерну суждено было развить эти декоративные идеи, и многие архитекторы, как, например, Чарльз Мур, учились на этих забавных углах, ломаных стенах, на безобразной иронии и «постмодернистском пространстве» (но более подробно об этом будет сказано позднее). Здесь достаточно сказать, что мы, наконец, имеем здание, в некоторых отношениях преднамеренно традиционное; подобно зданиям барокко, оно было спроектировано с учетом урбанистического контекста, требований соблюдения фронта улицы и перетекающего пространства; подобно причудливым произведениям маньеризма, оно творило фокусы с масштабом, раздувая одни окна и двери и преуменьшая другие. Его расчетное безобразие и неуклюжесть явно были маньеристскими: крыша является издевкой над укрытием от непогоды, расчлененность здания на блоки воспринимается пародией на «международный стиль» (как и было задумано).

Полемика Роберта Вентури с модернизмом концентрировалась сначала преимущественно на



Рис. 116. Кийонори Кикутake. Отель Токоен, курорт Каике, Йонаго, 1963—1964 гг. «Японский стиль» очевиден в конструктивных элементах и ресторане под крышей с ее мягкими изгибами. Вдобавок здание исключительно легко читается и разбито на различные семантические зоны: помещения для еды и для конференций внизу, открытая терраса, два уровня жилых номеров отеля (пропорционированных внутри циновками татами) и вертикальный лестничный блок

вопросах вкуса и позднее — символизма. В своей первой книге «Сложность и противоречия в архитектуре» (1966) он выдвинул ряд явных предпочтений, противоположных принципам модернизма: сложность и противоречивость против упрощения, двусмысленность и напряженность, предпочитаемые прямолинейной ясности, принцип «и то, и другое» вместо «или то, или другое», элементы, двойко функционирующие, вместо используемых однозначно, элементы гибридные вместо чистых, беспорядочная жизненность (или «трудное целое») вместо очевидного единства. В добавление к этим стилистическим установкам Вентури обогатил развивающуюся систему доводов еще двумя важными положениями: первое определялось его приверженностью к «сдиранию» с обычно игнорировавшихся исторических произведений, таких, например, как произведения маньеристов и Лютьенса (который теперь вместе с Гауди становится образцом почти для всех постмодернистов); второе положение было связано с его погружением в поп-арт, затем в Мейн-стрит, в Лас-Вегас, и, наконец, в Левиттаун. Вместе со своей женой Дениз Скотт

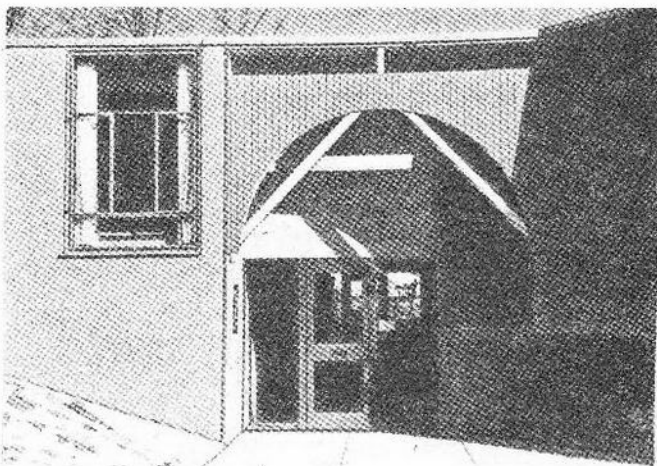


Рис. 117. Роберт Вентури и Шорт. Здание Правления ассоциации приходящих медсестер, Северная Пенсильвания, 1960 г. Арка — знак двери — контрастирует с прямоугольными и диагональными элементами с целью усиления артикуляции общественного входа. Традиционные декоративные обломы также искажены на окнах. Это эксцентричное, даже «безобразное» использование имело тем не менее место в одном из первых зданий, где отчетливо и символически были применены исторические элементы

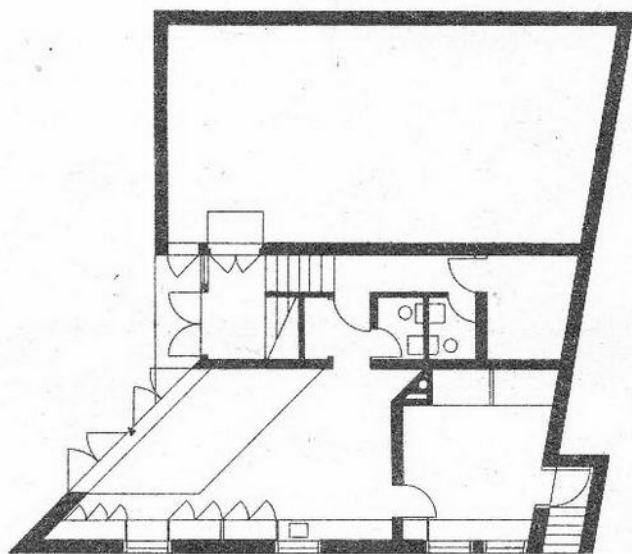


Рис. 118. Вентури и Шорт. Здание Правления. План представляет собой изломанную коробку, которая снаружи образует замкнутый двор, а внутри направляет движение своими диагоналями. Странные углы и искривленное пространство постмодернизма развились из таких планов

Браун и своей проектной группой Вентури рассмотрел эти, до сих пор презираемые проявления массового вкуса для их «Уроков символизма». Результаты были собраны на выставке, которую по справедливости можно было назвать первой антивыставкой постмодернистской архитектуры и которая называлась «Знаки жизни: символы в американском городе» («анти» — потому, что она противоречила традиционным музейным представлениям о показе предметов искусства) (см. рис. 80).

В своих обоснованиях, взятых в целом, Вентури настаивал на переоценке коммерческого шлока* и эклектики XIX столетия с точки зрения их воздействия на уровне массового сознания. Существовали, однако, некоторые проблемы фокусировки: не была выдвинута развитая теория символизма, поэтому множились примеры самого различного свойства; не было критериев для отбора и оценки шлока, и доводы приводились на уровне личного вкуса, а не семантической теории — так что «здания — рекламные щиты» Вентури совершенно случайно одерживали победу над его «утками» (если воспользоваться двумя его явно примитивными категориями) (см. рис. 56). Фактически полное подчинение группы Вентури вкусовым аргументам и переименование вкуса предыдущего поколения были в самой своей сути эксклюзивистскими,** модернистскими²¹. В противоположность этому постмодернизм, который развился из семиотических разработок, исследует абстрактное понятие вкуса и его кодирования и соответственно занимает ситуативную позицию, считая, что ни один код изначально не лучше другого, и поэтому прежде, чем выбрать тот или иной, следует определить, для какой субкультуры проектировать.

Группа Вентури исключает целый набор кодов: не только «утки», но также «героическую и оригинальную» архитектуру, широкий жест, возрождение «palazzo publico» и все работы, которые они осознают в качестве оппозиционных по отношению к их «декорированным сараям»²². Почему? Потому что они до сих пор придерживаются модернистского представления о Zeitgeist, и дух времени в их собственной трактовке — «это не среда для героической коммуникации через чистую архитектуру. Каждое средство хорошо в свое время». Наше время, как заявляет Маклюэн, это время символизма, внедряемого через электронные средства коммуникации — «электрографическая архитектура» Тома Вулфа. Стоит отметить симметрично противоположные позиции группы Вентури и Филипа Джонсона. Обе стороны **априорно** при-

нимают установку «чистой» формы: одна — «против», другая — «за»; как будто такие односторонние взгляды на коммуникацию адекватны действительности. Поскольку постмодернизм радикально инклюзивен, или включающ (подобно архитектуре эпохи Возрождения), он должен обвинить в свехупрощенчестве обе полемизирующие стороны и критиковать их основания. В конце концов модернизм, по большому счету, есть не что иное, как предпочтение одного Zeitgeist другому, каждый из которых заявляет права на исключительное положение, каждый отклоняет маятник слишком далеко в свою сторону, каждый прибегает к военной тактике шока, боевого клича и исключения.

Трудность постмодернизма состоит в принятии множественного кодирования без скатывания к компромиссу и непреднамеренной мешанине; и путь к этому, как мы увидим позднее, лежит через «партиципационное» проектирование*, которое до некоторой степени подчиняет проектировщика кодам, не являющимся его собственными, но подчиняет так, что он может уважать их (см. рис. 155—158).

Группа Вентури определенно откликнулась на несколько кодов, которые до сих пор оставались вне поля творческого внимания архитекторов, кодов, идущих от нижних слоев среднего класса и от коммерческой рекламы автострады № 66. Тем не менее выстроенные ими здания предназначались для другой «вкусовой культуры» — для профессоров колледжей или «клиентов со вкусом», что создавало своего рода разрыв между теорией и практикой²³.

Практическая деятельность группы варьируется в рамках их приверженности к «обыденной и безобразной» архитектуре. Пристройка к музею колледжа в Оберлине (1973—1977) — это декорированный сарай из розового гранита и красного песчаника, «университетский гимнастический зал 40-х годов», как его именуют, нарушающий тихую гармонию неоренессанского здания. Характер сочленения объемов, фактура, покрытие и стилистика — все здесь диссонирует, нарочито плохо пригнано и заставляет усомниться в правомерности оправдания: «художники не хотят архитектурной героики». Здесь — очевидный разрыв в логике, вызванный их настоящей приверженностью к безобразному. Зачем нужно было использовать коды университетского гимнастического зала 40-х годов?

Кодирование дома Брантов (1971) аргументируется путем ассоциации: поскольку владельцы обладают одной из значительных коллекций произведений Ар Деко, различные указания на это присутствуют в подробностях архитектуры. Снаружи — кирпич двух оттенков, покрытый зеленой глазурью, как бы скользящий в диагональном направлении, вдоль фасада полосы сверкающего металла обрамляют поверхность. Внутри, в подражание Лютьенсу, черные и белые мраморные лестницы контрастно взаимодействуют между собой, а входной узел отмечен смещением осей и масштабов.

* Партиципация — соучастие будущего потребителя архитектуры в процессе проектирования.

* Употребляющееся изредка в англоязычной литературе обозначение вещей (предметов) дурного вкуса — от нем. «schlecht» — плохо.

** Т.е. «исключающими». Критики «современной архитектуры» утверждают, что высокохудожественные результаты достигнуты ею за счет отказа от учета многих реальных буржуазной действительности, таких, как конкуренция, реклама, множественность вкусовых ориентаций и т.д. (их мысленного «исключения» из числа учитываемых проблем). «Исключающий» подход является одним из следствий социально-утопического содержания доктрины «современного движения». Этот подход характерен также игнорированием, т.е. опять-таки исключением каких-либо связей с традицией и вообще со всеми иными художественными средствами, отличными от тех, которые были выработаны и приняты «современным движением».

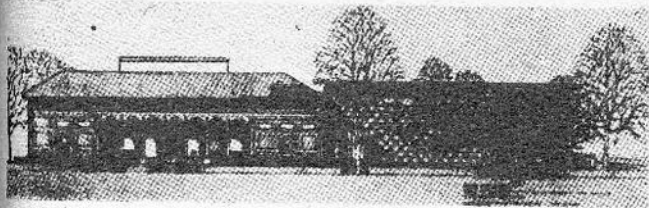


Рис. 119. Вентури и Раух. Музей искусств Аллена, Оберлин-Колледж, 1973—1977 гг. Эта пристройка к зданию в стиле итальянского ренессанса, сооруженному в 1917 г., пытается гармонизировать и контрастировать с прежним зданием посредством своих пропорций, розового и красного камня. С семантической точки зрения, тем не менее этот «элегантно декорированный сарай» скорее похож на спортивный зал, чем на музей, и согласован со своим соседом неуклюже, а отнюдь не грациозно

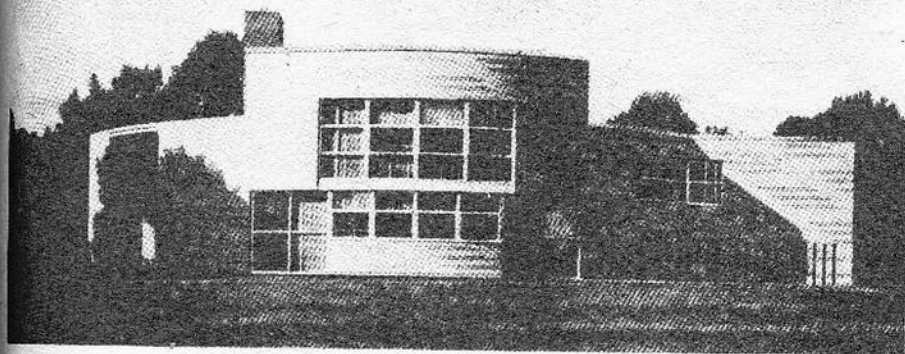
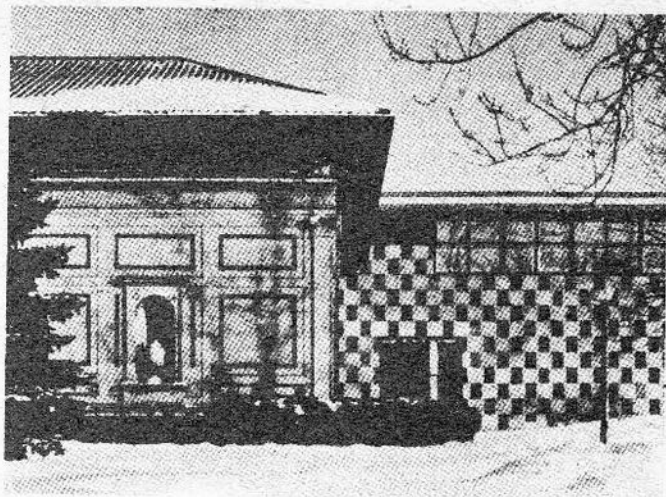


Рис. 120. Вентури и Раух. Брант-хауз, Гринвич, 1971 г. Южный фасад. Зеленый глазурированный кирпич двух оттенков и металлические полосы выполнены в одном ключе с коллекцией ар-деко, принадлежащей владельцам дома, но намеренные ссылки на загородные дома столь косвенны и столь слабо кодированы, что проходят мимо внимания

Но и опять здесь налицо произвольное кодирование, задний фасад — это «почта 1930-х годов и Вальтер Гропиус», как будто эти два источника адекватны Ар Деко. Ясно, что вся группа Вентури «роется на свалках» и наслаждается «скрытыми» сторонами вещей. Еще одна цитата выявляет тайную, понятную лишь посвященным в природу использованных кодов: говорят, что южный фасад «напоминает обыкновенный георгианский загородный дом (исключая отсутствие здесь мотива центрального входа)»²⁴. Уже одно только это сравнение показывает, как, впрочем, и во многих других модернистских зданиях, претендующих на исторический оттенок, что в них преобладают именно неисторические параллели. Изгиб фасада доведен до того, что его не узнал бы ни один георгиевец, равно как и гигантский боковой портик. Окна, волористика, детали — все это антигеоргианское в своих маньеризированных пропорциях. Можно наслаждаться зданием за его удивительную идиосинкразию, старательное искажение кодов и его восхитительное остроумие — очаровательная зеленая решетка вспрыгивает на западный фасад, — но все же удивляет, почему вся группа Вентури должна так стараться быть оригинальной с помощью этой зашифрованности? Как будто ее чувства остаются еще модернистскими, в то время как теория уже «пост».

Два здания, которые наиболее откровенны в

своих исторических ссылках и в своей непринужденной, но интересной игре с прошлым, — это дома Трюбек и Вислоци (1970), в которых обычным, но тем не менее восхитительным образом использован вернакуляр, местные особенности стиля Кейп-код, а также проектное решение Франклин-Корт (1972—1976), созданного к двухсотлетию США в честь Бенджамина Франклина. Здесь очень уместным оказался созданный из нержавеющей стали призрачный образ, фиксирующий контуры старого исчезнувшего особняка. Под ним покоятся археологические остатки, которые можно разглядеть через заботливо предусмотренные на поверхности разнообразие походящие на бункера смотровые колодцы. Сад в неокOLONIALном стиле, разбитый приблизительно по описаниям Франклина, напичкан множеством его морально возвышенных высказываний. Таким образом, группа Вентури создала не здание, но весьма насыщенный развлекательный комплекс, в котором значения (знаки) прошлого и настоящего объединены не слишком уж идиосинкразическим образом. Он соответствует урбанистическому контексту, он — в рамках как популярного, так и элитарного кодов, он безобразен и прекрасен и, таким образом, может быть назван их первым промонументом постмодернизма.

Возможно, из-за того, что Роберт Вентури и Дениз Скотт Браун должны были бороться с мо-

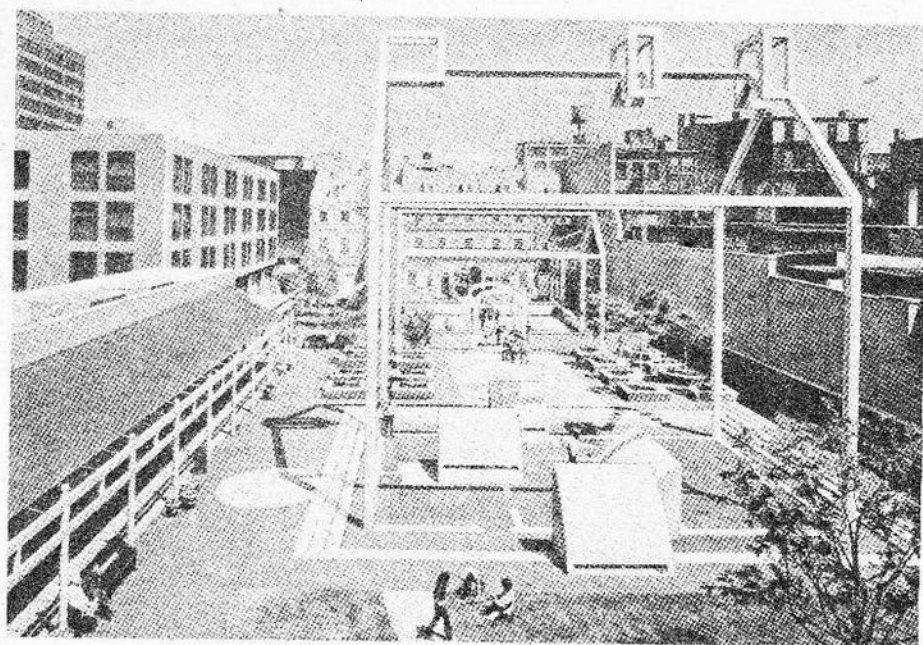


Рис. 121. Вентури и Раух. Франклин-корт — мемориальный двор Б. Франклина, Филадельфия, 1972—1976 гг. Открытый каркас из нержавеющей стали примерно фиксирует контуры старого особняка Франклина, «сад сюрпризов» хранит объекты, связанные с его памятью, а окружающие здания отреставрированы — убедительное и в то же время сдержанное связывание воедино старого и нового

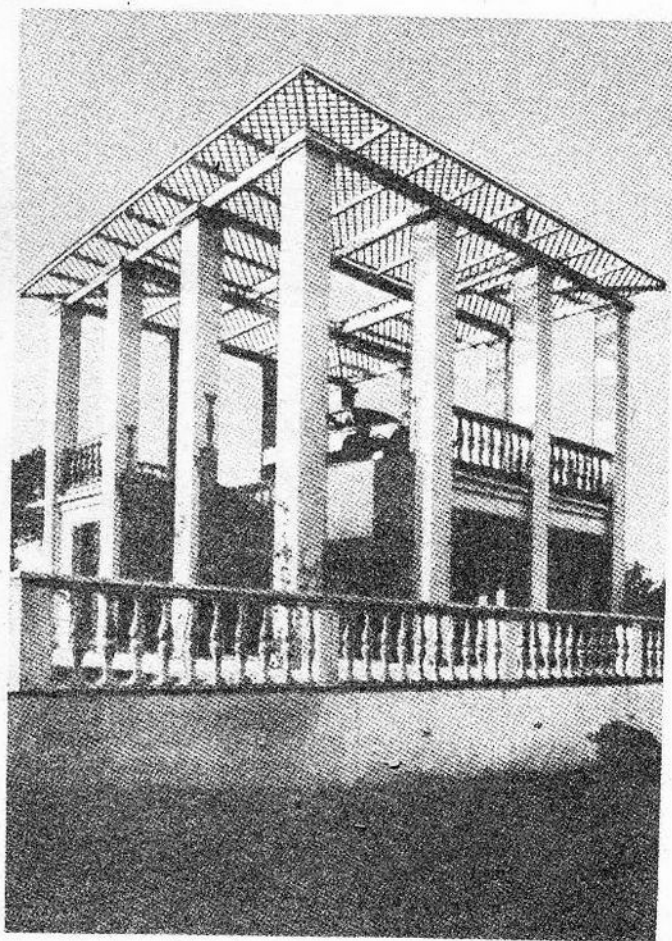


Рис. 122. Луи Клод, Оскар Туске и отец. Бельведер Джоржина, Джерона, 1971—1972 гг. Этот бельведер-спальня предназначен для связи и контраста с классическим поместьем. Вы выезжаете (на крышу) между колонн храма. Пространство десятиной высоты противопоставляется мелкомасштабным решетке, балюстраде и жалюзи из грубого дерева на фоне белой штукатурки — грандиозная ирония постмодернизма

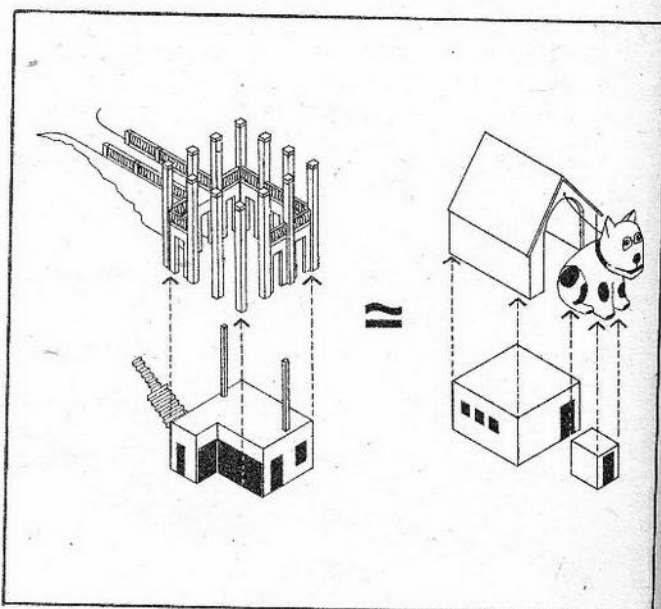
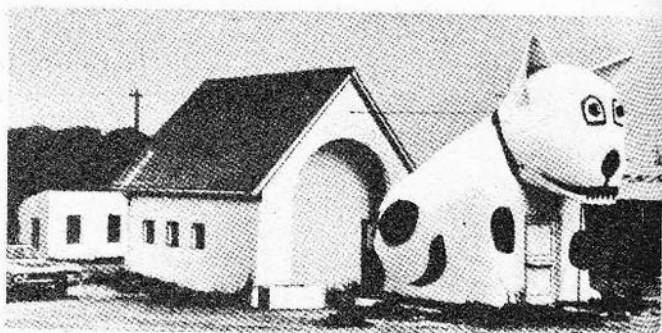


Рис. 123. Клод и Туске. Сравнение их бельведера с «собачьим» домом в Южной Африке. Декор и символизм применены здесь с буквализмом Вентури

дернизмом, чтобы утвердить свой стиль и позиции, они еще не смогли освободиться от традиционных кодов в такой степени, как их последователи. Роберт Стерн, о котором речь пойдет позднее, владеет «стилем Вентури» с избыточной легкостью, а Барселонская школа обратила его на решение своих местных целей²⁵. Одна группа барселонских проектировщиков, Мора — Пиньон — Виаплана, черпала вдохновение не только в формальных идеях Вентури, но также из семиотики вообще с целью создания иронических сопоставлений входного пространства и кругового движения, колонны и стены; другая же группа — Клоде и Туске, добивается повышенного сарказма при сопоставлении нового и старого. Они помещают тонкую, как будто из бумаги решетку над героическим орденом столбов; между столбами и на крыше дома — место для стоянки автомашин, окруженное баллюстрадой; и, наконец, столбы, доходя до земли, играют роль ограждения, за которым расположены обычные ставни и окна, ритм которых не совпадает с шагом столбов. Синкопирование вертикалей сделано мастерски, построение пространства удивительно, контраст значений приводит в восторг. Все это выглядит, как если бы компоновалось классическое здание в соответствии с эстетикой «международного стиля» (или наоборот), — типичный причудливый образ постмодернизма.

С появлением такого здания, законченного в 1972 г., современный архитектор почти примиряется с историзмом и позволяет себе использовать традицию там, где она уместна (здание расположено в классическом поместье). Я подчеркиваю слово «почти», потому что эти проектировщики в действительности не могут все же пойти очень далеко по этому пути традиций, они боятся встречи с декораторами интерьера и реакционерами, идущими назад другой дорогой. Это как раз и приостановило полное использование ими наследия прошлого — бум ностальгии, возобновление архитектуры репродукции с ее скопированной мебелью и традиционалистским стилем, которые никогда не умирали и часто превращались в китч. Эксмодернисты до сих пор не хотят пятнать себя ценностями эстаблишмента, эклектизмом, который был стилем богатства и оппортунизма на протяжении последних 200 лет. Поэтому, когда они делают робкие шаги в направлении этого эклектизма, он всегда у них искажен так, чтобы все же быть воспринимаемым в качестве «современного», по крайней мере структурно противоположного китчу²⁶.

Таким образом, постмодернисты должны отличать себя от следующей группы, тех воскрешателей, которые никогда не были сначала модернистами.

ОТКРОВЕННЫЙ РЕТРОСПЕКТИВИЗМ*

Мы часто удивляемся, читая, что готическая архитектура сохранялась в Англии в XVI, XVII, XVIII столетиях — вплоть до возрождения готики. Она никогда полностью не умирала, потому

* Автор употребляет принятый в англоязычной литературе термин «Revivalism» (от «Revival» — оживление, восходящее к лат. «Revivo» — оживлять); в переводе используется синоним, принятый в советской архитектурной науке.

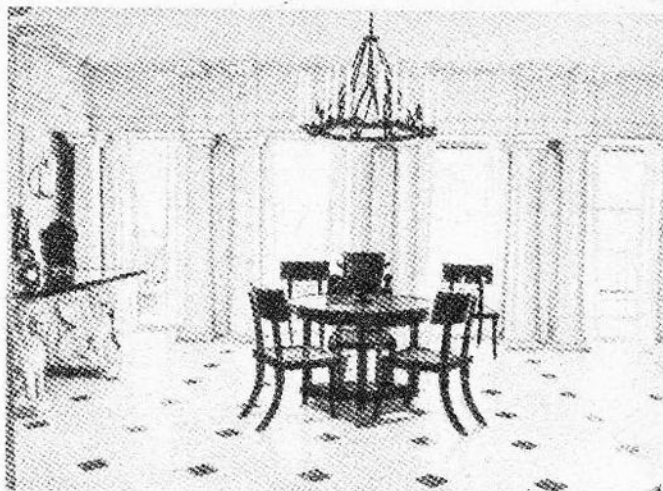


Рис. 124. Дэвид Хикс. Афинские апартаменты, 1972 г. Дорический ордер, выкрашенный в белый цвет и повернутый снаружи здания внутрь, с рельефным антаблементом, где прячутся каналы кондиционирования воздуха. Столы и стулья скопированы с рисунков на античных урнах. Белая и черная графика поражает своей чистотой и скорее модернистична, чем эллинистична

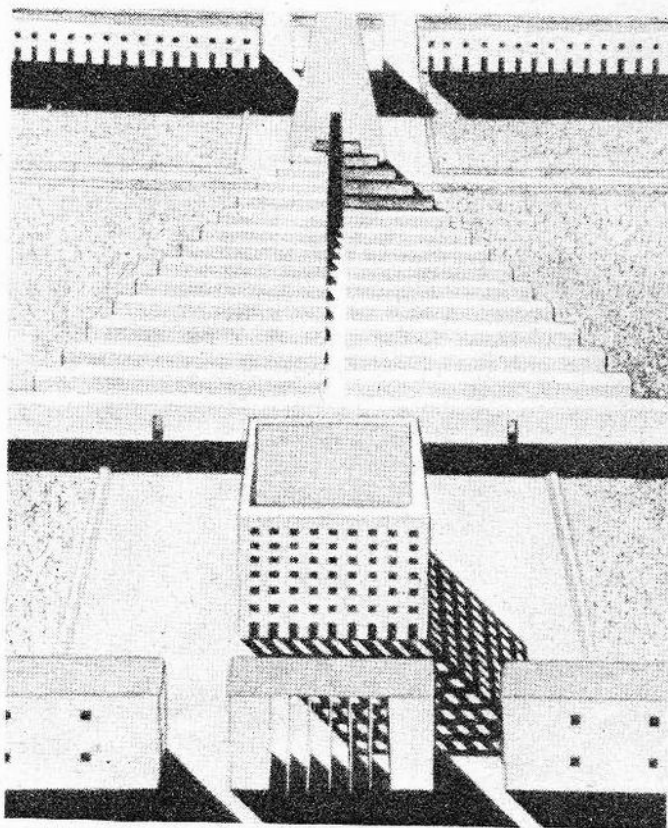


Рис. 125. Альдо Росси. Кладбище в Модене (проект), 1971 г. «Дом мертвых» на переднем плане — буквально преследующий образ. Как в доме с привидениями, окна здесь выбиты, а крыши не существует — это прекрасно подходит для мертвецов и Де Кирико. Пустая аллея ведет к башнеобразно воздымающейся «общей могиле», неудачно закодированной как дымовая труба крематория. Это отчасти нечуткое кодирование, оттенки «Окончательного Решения» привели к популярности Росси и к его позору. Должно ли кладбище быть столь безжалостно мертвым — этот вопрос остается открытым, но несомненно присутствуют монументальность и образ архитектуры как общественной памяти и символизма

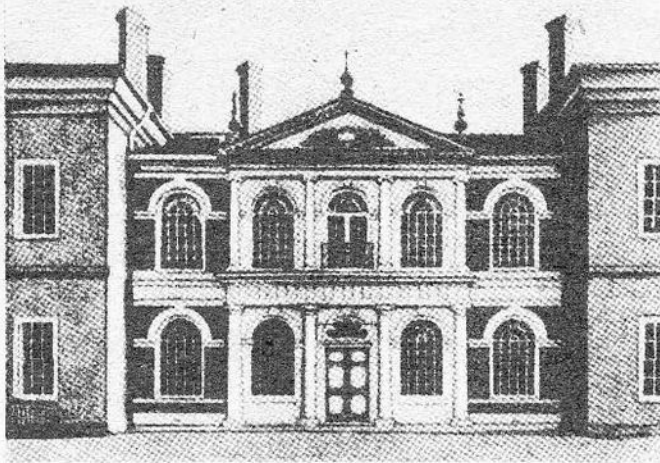


Рис. 126. Реймонд Эрит и Куинлен Терри. Кинсуолден Бери, 1971 г. Симметричный храмовый фасад заглублен в пониженной входной части здания. Очень легкие визуальные ритмы можно проследить в оконных нишах, однако этому эскизису в духе Палладио не хватает лежащей в основе сильной идеи или какого-либо расширения классической традиции

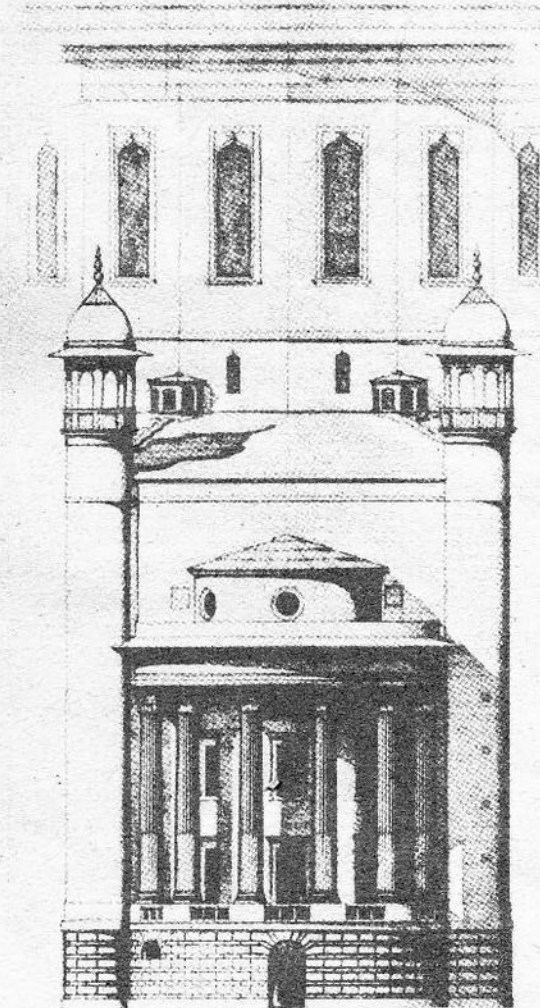


Рис. 127. Куинлен Терри. Мечеть на Среднем Востоке, 1975 г. Классическая романская грамматика центральных зданий с добавлениями колониальной индийской архитектуры; и это для Среднего Востока! Неоклассицист зачастую бывает столь же печуток, как и модернист, считая свой язык универсально приемлемым. Здания Терри тем не менее характеризуются все же прекрасным равновесием частей, человеческим масштабом и мелочайшей текстурой, как показывают его чертежи

что люди любили этот «национальный стиль», и всегда находилось несколько соборов, нуждавшихся в ремонте. В силу подобных обстоятельств старые навыки творчества никогда по-настоящему не прекращали своего существования. Скорее, это историки перестали их видеть, кроме Х. Р. Хичкока, назвавшего одну небольшую главу своей современной истории «Архитектура, называемая традиционной в XX столетии». Но даже Хичкок останавливает свои описания на 1930-х годах, и никто, насколько я знаю, не пытается связным и логичным образом довести историю до сегодняшних дней. Объясняется это частично тем, что ретроспективизм превращается в китч, традиционное — в традиционализм, и все в целом становится формой эрзаца — эти очевидные претензии представлять собой воскрешаемый период не являются ни творческим развитием традиции, ни ученой копией²⁷. Таковы «Собор обучения» в Питтсбурге, 40-этажный готический собор, отданный сфере обучения, или семь московских высотных зданий, спроектированных в стиле «сталинского барокко» (то что интуристовские путеводители называют эвфемистически «стилем пятидесятых»)*. Было построено множество таких конфетий, и некоторые, такие, как Карл-Маркс-аллея в Берлине или рабочий университет в Хихоне, вновь высоко оцениваются Альдо Росси и другими за их урбанистическую включенность²⁸. Росси и другие рационалисты, такие, как братья Крие, утверждают, что, несмотря на обвинения, их произведения не являются фашистскими, ибо на самом деле не существует идеологической архитектуры. Их запутанные аргументы на этот счет весьма высокопарны, ввиду того, что время от времени они заявляют, что их архитектура — коммунистическая.

«[Клеветующие критики] глупы, потому что «фашистской архитектуры» не существует. Однако существует архитектура фашистского периода, итальянская или немецкая, точно так же, как [существует архитектура] сталинского периода. Я действительно испытываю огромное восхищение перед архитектурой сталинского периода и считаю сегодня, что такие произведения, как Московский университет и Карл-Маркс-аллея в Берлине, относятся к числу памятников подлинно современной архитектуры»²⁹.

Почему? Потому что это были «огромные, коллективные подвиги», популярные среди «простых людей» и являющиеся сегодня уроком [вплоть до] идеи улицы и монументального сооружения.

С положительной стороны — Росси способствовал росту интереса к монументальным сооружениям как средству увековечивания и даже формирования исторической памяти и образа города — ключевые идеи постмодернизма в его контактах с областью коллективного или общественного в архитектуре. Без ясного утверждения обществен-

* Отражая распространенную в модернистской критике точку зрения и произвольно называя архитектуру первых семи высотных зданий Москвы «сталинским барокко» (для специалиста ясно, сколь далеки они от любых вариантов барокко XVII—XVIII вв.), автор, не вникая в стилистические тонкости и снова опираясь лишь на поверхностные совпадения, объединяет совершенно разные архитектурно-культурные явления.

и
их-
та-
не
то.
ко-
е-
ра-
та-
то,
ич-
их
к-
р-
в-
ни
ой
е,
ре
й,
»
от
ло
о-
и
е-
и-
а-
о,
в-
т-
е
у
х

ного символизма, а это подразумевает непрерывные монументальные жесты, в которых со всей отчетливостью выражаются определенные ценности, образ города оказывается недоразвитым, а архитектура неполноценной. Но, с негативной стороны, России не удастся понять, как действует символизм, почему города и обыкновенные люди имеют полное право продолжать называть его архитектуру фашистской, даже когда он имеет совсем иные намерения и воображает, что она навеяна крестьянскими домами Ломбардии и воспоминаниями его детства, т. е. опять-таки, у архитектора нет общей теории кодов, понимания, как они постепенно формируются через обычное употребление и обратную связь и как они различаются в зависимости от их класса и окружающего фона. Как архитектор-модернист он наивно осознает лишь те значения, которые понимает, и заключает, что только они, а не какие-либо другие, присущи зданию. В противоположность этому наивному реализму постмодернизм признает всю важность зависимости значений от обстоятельств. Например, независимо от того, в самом ли деле использовал фашизм упрощенные классические формы или нет, постмодернист все же проектирует, держа в уме и эти преходящие знаки. Конечно, не существует никакой от природы «фашистской архитектуры», но столь же очевидно, что не столь давнее использование ее приемов связало неоклассицизм с тоталитаризмом. Рационалисты пытаются мгновенно пересемантизировать эту форму, как это делали фашисты, но пройдет еще 20 лет нового использования, прежде чем старое значение соотрется и они смогут использовать эту форму более нейтрально.

Если время и обычай — решающие переменные архитектурного значения, то явление прямого ретроспективизма становится более проблематичным, поскольку его представители, подобно модернистам, зачастую нечувствительны к тонкостям времени и контекста. Реймонд Эрит и Куинлен Терри в Англии выполнили очень правильные ученые упражнения в классическом стиле — в загородном доме в Кингсуолден Бери, Хертфордшир, в духе Адамса и Палладио, а частично даже в георгианском духе. Но закончен он был в 1971 г., и ничто не указывает на этот факт, за исключением некой одеревенелости его выразительности.

Для мечети где-то на Среднем Востоке Куинлен Терри создает купол — «такой же большой, как купол собора Св. Павла», но в отличие от собора Св. Павла — с двумя расположенными по бокам индийскими минаретами. Опять-таки, чертежи выполнены мастерски с точки зрения светотени, а пропорции приятно безобидны, однако здесь отсутствует чувство иронии в перетасовке культурных форм или пробелов в классическом построении. Хотя «новое движение» могло излишне упрощать и подталкивать к различного рода катастрофам типа Приют-Айгоу, нельзя делать вид, как это сделано в этих проектах, что модернизм не существовал вообще. Сложившиеся представления должны четко подтверждаться, поскольку это не тот «Zeitgeist», который провозглашали модернисты, но скорее обычай, подобный манерам поведения и говоря³⁰. Он принимается и почитается из уважения, а не по необходимости.

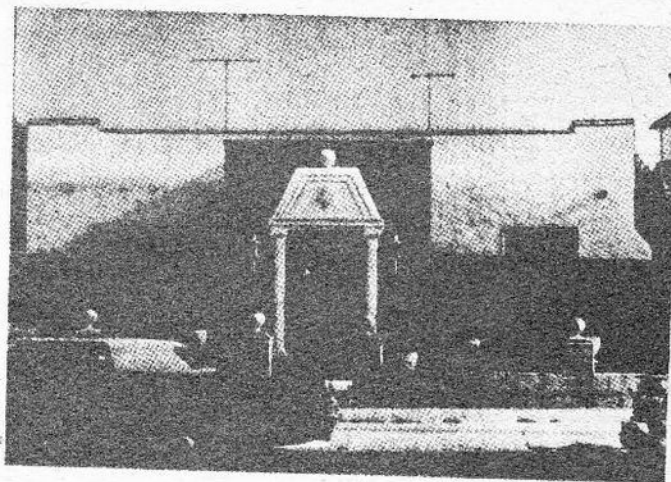
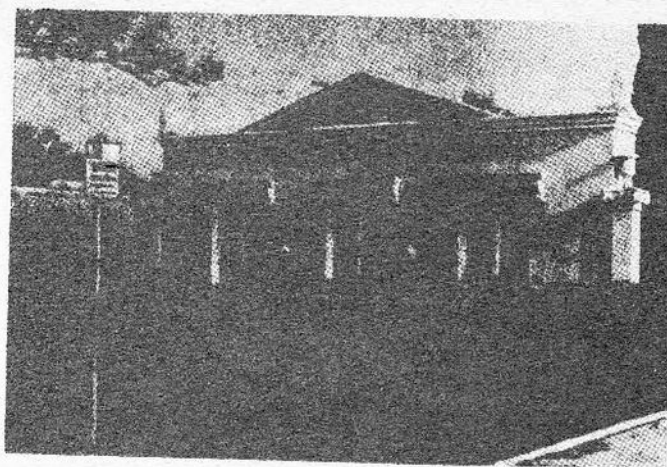


Рис. 128. 8834-Дорингтон и 8836-Рэнгли, Лос-Анджелес, приблизительно 1972 г. Бунгало, перестилизованные в различных неомодах проектировщиками интерьера. Основная 18-футовая коробка отмечена спереди забором, изгородью и затем штукатурными или облицованным кирпичом накладным фасадом (с различными преувеличенными знаками статуса) и входом. Но нестили пародируются с определенным творческим остроумием: обратите внимание на монстров фронтона — это омары, на разрывы в масштабе и яростные контрасты в материале. Эти сценографические трюки очень легко читаемы, как и все хорошие карикатуры

Безразличие ретроспективистов на этом уровне связано, как иногда утверждают, с недостатком у них творческой силы, отсутствием «жизни форм» (если воспользоваться выражением Фосильона) в их искусстве. На эту проблему указал Генри Рассел Хичкок: «... какая-то жизнь, которую традиционная архитектура двадцатого столетия сохраняла до второй и даже третьей декады века, к четвертой — исчезла. Некрологов на смерть традиционной архитектуры было много и зачастую преждевременных. Причины смерти остаются до сих пор спорными, но факт распада к настоящему времени [1958] общепризнан всеми»³¹.

Ну а постмодернизм стал бы оспаривать нечто столь конечное, как смерть, и Куинлен Терри доказал тот факт, что классическая традиция, подобно любой другой, потенциально жива. «Это как игра в шахматы в трех измерениях — чем больше играешь, тем пленительнее игра. Когда я проектирую, я играю в эту игру; я не занимаюсь подражанием. Проекты развиваются, как будто они имеют собственную жизнь. Я нахожу это предельно увлекательным»³².

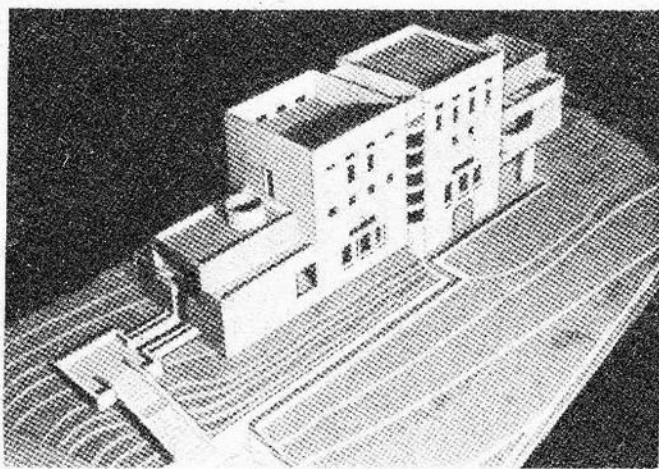


Рис. 129. Модзуна Монта. Окава-хауз, проект, 1974 г. «Возрождение Возрождения», палатко Фарнезе снаружи скрещивается с капеллой Пацци внутри. Поскольку японцы, подобно жителям Лос-Анджелеса, ретранслируют культуру, слегка ее искажая, такие художники, как Монта, берут такую пародию в качестве отправного пункта и создают серьезные произведения, основанные на карикатуре. Результатом иногда является расширение традиционного языка

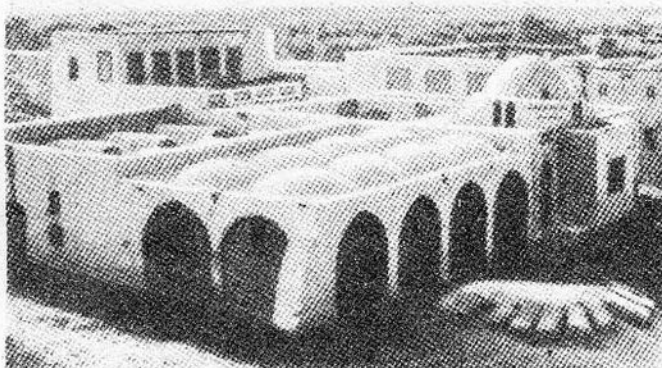


Рис. 131. Хасан Фатхи. Новый город Гурна, Египет, 1945—1947 гг. Новое открытие местных традиций. Эта деревня из сырцового кирпича с тесными защищенными улицами и традиционными формами является примером воспроизведения деревень, существовавших на протяжении 2000 лет. Будучи представителем самостроя, город не только значительно дешевле, чем мог бы быть его модернистский аналог, но и более разнообразен и приятен. Джеймсон утверждает, что роль архитектора состоит в том, чтобы заново открыть подобные строительные традиции прошлого и сохранить их в действии путем частичных модификаций

Шахматная игра разработки ходов, которых еще не было в традиции, — это один из источников вдохновения и жизни; но вопреки Терри, она в равной степени может включать и подражание — игру, в настоящее время неправильно понимаемую.

Респектабельный мир проектирования, академиков и серьезные архитекторы несколько поторопились дать отставку этому виду проектирования, но, к счастью, сейчас есть некоторое число талантливых полупроектировщиков, работающих в этой области. Они весьма различны, начиная от создателей «веселой эклектики» Лос-Анджелеса — декораторов интерьера, которые переходят на наружный объем в своих «Бунгалоидах» (передельные бунгало, облик которых изменился от «испанского

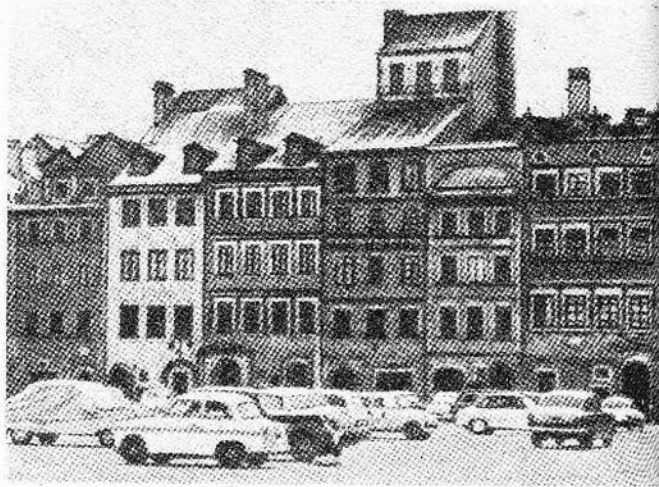


Рис. 130. Старый центр Варшавы, восстановленный в 1945—1953 гг. на основе старых фотографий, обмерных чертежей и описаний людей, живших здесь. Рыночная площадь была отстроена после нацистского разрушения как символ возрождения Польши. Интерьеры, конечно, были постепенно переделаны на новый лад, чтобы соответствовать современным требованиям и оборудованию

стиля» 1930-х гг. до «Рококолы» и других модных поветрий 1970-х) — и кончая такими японскими архитекторами, как Модзуна Монта, сознательно искажающий «новое движение» и ренессанс, делающий из пародии загадочную художественную форму. Тойокадза Ватанабе, например, спаривает виллу «Савой» Ле Корбюзье и ратушу Аалто в одном здании или строит Колизей внутри оттоманского замка. Монта — величайший юморист и человек, который видит и чувствует все культурное замешательство японца, живущего в западных одеждах одновременно в XX и XV вв., — скрестил различные прототипы ренессанса: например, палатко Фарнезе Микеланджело с капеллой Пацци Брунеллески. Результаты такой гибридизации обладают определенной цельностью формы и интересом; шахматы имеют такие же еще не открытые формы шаха и мата, не запрещенные правилами игры. Для культур, подобных лос-анджелесской или японской, которые всегда копируют или реализуют тенденции с некоторым запаздыванием, появляется удовольствие изысканной прелести от превращения этого временного отставания в сознательную форму искусства.

Эта карикатура или пародия на серьезную культуру, безусловно, подрывает ее притязания, так же как непреднамеренное искажение обесценивает ее. Но это ниспровержение лишь временное, краткий промежуток времени перед тем, как скрытый юмор утвердит себя и утвердит пародию в качестве нового уровня культуры. Монта, Ватанабе, Сираи и до определенной степени Исодзак и Такеяма используют пародию как своего рода жанр зеркального отображения культурной неразберихи, и, если пользоваться ею достаточно долго, это может иметь неожиданное значение для объединения* разобщенного общества³³. Одним из

* Сам автор здесь, вопреки декларированной им позиции, сбивается на завышение роли архитектуры в преобразовании общества, возможно, правда, имея в виду чисто культурный аспект.

достоинств пародии, кроме ее остроумия, является мастерское владение клише и условностью — аспектами коммуникации, существенно важными для постмодернизма.

Бывают ли моменты, когда прямое воскрешение прошлого уместно без всякой иронии? Конрад Джеймсон ответил бы «да», когда дело касается жилищного строительства, особенно той массы строительства, где привлекаются справочники образцов³⁴. Доводом здесь может служить то, что георгианские или эдвардианские террасные дома более удобны, чем современные, потому что традиция (какая бы она ни была, до тех пор, пока не разрушена) содержит больше ценностей, к тому же хорошо сбалансированных, чем может придумать или спроектировать архитектор «нового движения». Людям больше нравятся эти террасные дома, чем новые изобретения, потому что они обычно дешевле в строительстве, чем систематически осуществляемые альтернативы, и удачно вписываются в урбанистический контекст по языку и масштабу. Таким образом, выбирается образец языка, подходящий к данной местности, и лишь частично — модифицируется, если необходимо поместить где-то ворота гаража, а где-то холодильник. В случае колебаний традиция всегда получает перевес: архитектура — социальное ремесло, а не свободное искусство.

В то время как доводы Джеймсона приветствуются, особенно в применении к распространенным видам жилищного строительства, представляется, что они не настолько исключают, как он этого хочет: «радикальный традиционализм» — это лишь один из многих возможных подходов, и нет оснований не использовать его также для обозначения несоциальных, эстетических и метафизических значений, адресованных немногим. Таким образом, традиционализм Джеймсона может с полным правом быть принят как ведущее направление постмодернизма, но использоваться он будет как язык, который подчас включает диалектические элементы и говорит о личных, даже элитарных идеях, так же как и о необходимых социальных значениях.

Уже существует одна линия коммерческого ретроспективизма, ставшая крупной индустрией: общедоступный дом и спекулятивное строительство. Есть также хорошо известные пародии Поррейриона, Диснейленда и их распространившиеся по миру варианты. Эта традиция развивается быстрее всего на Дальнем Востоке, в Лос-Анджелесе и Хьюстоне, где новые эрзац-города или по крайней мере обширные жилые массивы возникают так же быстро, как вспучивается пенопласт. Обстановка жизни в некоторых из этих общин столь искусственна, что стоит вам только открыть впервые дверь, и «Подсолнухи» Ван Гога уже висят на стене, а бетонные поленья потрескивают от жара открытых газовых струй. Этот «тотальный сервис», очевидно, помогает семье, которая должна переезжать через каждые два года и не имеет времени выбрать подлинные картины и нарубить дров*.

* Автор иронизирует над активно пропагандируемым буржуазными средствами массовой информации в США стремлением и готовностью к частым переменам места жительства (обычно скрывающим необходимость поисков работы), а также над низким уровнем навязываемых этими средствами информации вкусов и обычаев средних слоев потребительского общества.

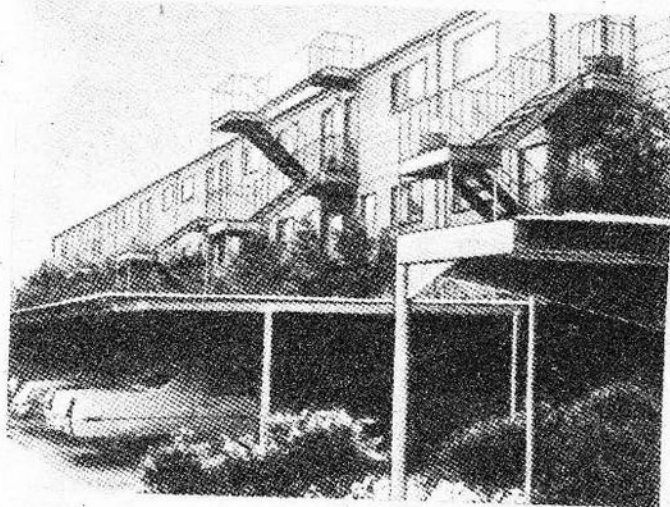
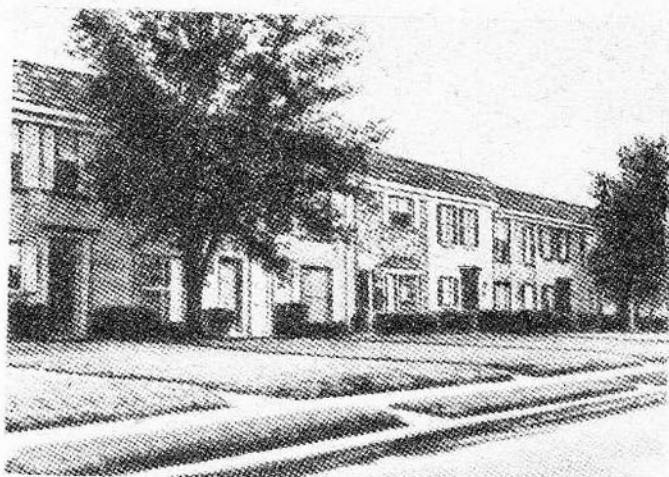


Рис. 132. Хьюстонский жилой массив, приблизительно 1971 г. Все фасады уличного фронта персонализированы в одном из пяти псевдостилей, в то время как весь дворовый фронт использован для стоянки машин и служб (выдержан в манере Баухауза). Очень традиционный разрыв между образами декора и функций, доведенный до степени фиглярства

В Европе создаются своеобразные эрзац-города, особенно на берегу моря, такие, как Пор-Гримо, Ла-Галиот, Пуэрто-Банус. В сравнении с модернистскими новыми городами или даже с современными приморскими курортами эти подделки, бесспорно, более гуманны, уместны, отвечают условиям местности и приятны — отсюда их коммерческий успех. Морис Кюло даже видит в них ответ на вопрос, каким будет коммунистическое будущее — милая ирония раздираемого противоречиями капитализма, выступающего повивальной бабкой истории³⁵. Какие бы «исторические компромиссы» на самом деле не происходили в новых эрзац-городах, наступило время архитекторам последовать за деятелями коммерции в эту область и воспользоваться коммерческим и социальным требованиями для архитектурных целей. От этого союза выигрывали бы и общество, и архитектура.

Американским примером ретроспективизма, вызвавшим все возможные виды откликов архитекторов и критиков, является музей Джона Поля

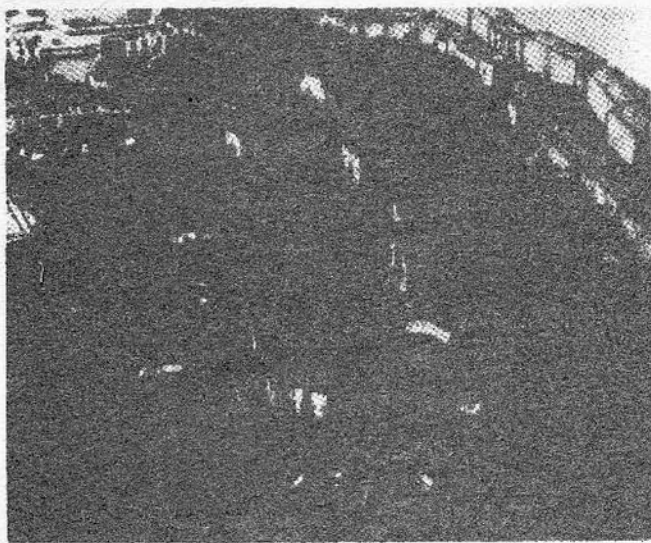


Рис. 133. Франсуа Спёрри. Пор Гримо, 1965—1969 гг. Подкапывайте на своей парусной лодке прямо к подстриженной лужайке провансальской рыбацкой деревни из железобетона. Здесь нет двух одинаковых домов, и по разнообразию пространственных впечатлений эта деревня значительно обходит свои модернистские аналоги, что превращает ее в ведущий образец для курортных центров Средиземноморья

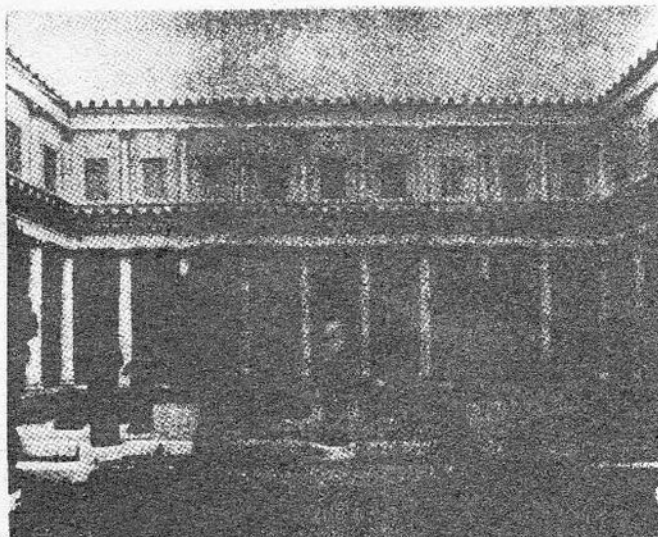


Рис. 134. Музей Гетти, внутренний перистильный двор. Ложные окна, копии статуй, стенная живопись, имитирующая мраморные имитации первого столетия — очень забавное и красочное воспроизведение, остроумие которого, пожалуй, непреднамеренно

Гетти в Малибу, Калифорния, — ученое воспроизведение виллы Папири в Геркулануме плюс остальные помпейские прелести. Архитекторы проклинали это сооружение как «отвратительное», «совершенно возмутительное», «слишком ученое», «повсеместно демонстрирующее отсутствие понимания элементарного смысла архитектурного проектирования», «мошеническое», «воссозданное при помощи неуместных технологических средств», и, конечно, слишком дорогое (10 или даже 17 млн. долл. — это лишь легкая закуска для Гетти). Эти протесты, которые можно было предвидеть, были опровергнуты Дэвидом Гебхардтом,

проницательным историком из Южной Калифорнии, который, указывая на очевидное соответствие постройки ее функции и на ее популярность, считает сооружение одним из наиболее значительных за последние десять лет: «С функциональной точки зрения, музей Гетти работает так же — если не лучше, — как и большинство недавно построенных музеев. [Проектировщики] выказали значительно больше понимания запросов широкой публики, чем это выражено в любом из законченных в последнее время зданий «современного» облика, построенных в США»³⁶.

Рейнер Бэнем, известный своими периодическими восхвалениями поп-развлечений подобного рода, клеймит весь комплекс за безжизненный вид, «бюрократическую точность» в детализовке: «Эрудиция и мастерство безупречны и совершенно мертвенны, как это и должно быть всегда в такого рода архаичных реконструкциях ... здесь не произошло ни крови, ни спермы, ни вина и никакой другой живительной влаги».

Значит, в основе своей постройка на самом деле **недостаточно** римская в ее восприятии и сотворении — старое обвинение модернистов, что традиционалисты в наш век склонны оживлять труп. Чарльз Мур, относящийся в других случаях с симпатией к таким произведениям, также обвинил его в недостатке пространственной изобретательности.

Мои собственные впечатления об этой слишком превозносимой или слишком порицаемой вилле другого рода. Она привлекает своим расположением, безусловно восхищает как опыт хорошего подражания (подобно реконструкции дворца в Кноссе, выполненной сэром Артуром Эвансом), очень соответствует выставленным в ней памятникам древности и является даже вызовом в культурном смысле, так как говорит о том, что наша эпоха, как никакая другая, может заниматься точной исторической имитацией (см. рис. 109). Благодаря нашим репродуктивным технологиям (ксерокс, киносъемка, синтетические материалы) и нашей специализированной археологии (в данном случае работали специалисты по археологии и ландшафту), нашей высокоразвитой технологии воздушного кондиционирования и температурного контроля и нашим конструктивным возможностям (весь комплекс поставлен над гаражом-стоянкой), мы способны сделать то, что было недоступно ретроспективистам XIX столетия. Мы можем воспроизводить отдельные фрагменты различных культур, и поскольку это делалось всеми средствами информации в течение 15 лет, наше восприятие изменилось. Благодаря иллюстрированным журналам, туристическим путешествиям и «Кодаку», Средний Человек имеет хорошо укомплектованный «музей воображения» и является потенциальным эклектиком. По крайней мере, он сталкивается с множеством других культур и может делать выбор и разбираться в этом богатом фонде, в то время, как прошлые культурные периоды ограничивались тем, что они унаследовали.

Итак, я бы сказал, что музей Гетти — это приемлемый, пусть даже и непреднамеренный пример постмодернистского сооружения, достойный похвалы за его плюрализм и открытость выбора, но не блестящий, равно как и не обречен-

ый на вымирание. Возможно, причиной появления неумеренного количества похвальных и ругательных отзывов является то, что это сооружение — как раз в нужное время — подняло вопрос о том, какой должна быть архитектура в 70-е годы, но не дало на него ответа (поэтому все стороны были возбуждены).

Другое аналогичное событие — выставка Артура Дрекслера в Музее современного искусства, названная — «Архитектура парижской Школы изящных искусств» (октябрь 1975 — январь 1976), — также поставило этот вопрос и не дало на него ясного ответа. В данном случае Музей современного искусства, указавший в 1932 г. на рождение «международного стиля», казалось, предлагал возврат к ценностям XIX столетия: орнамент вместо псевдофункционализма (как бы это предположил Дрекслер), градостроительные решения и общественные сооружения вместо массового жилищного строительства, внимание к исторической детали вместо абстрактного, вневременного сообщения. Предлагая такие альтернативы, выставка тем не менее оставалась нерешительной относительно пропаганды прямого возврата к заимствованию из зданий стиля парижской Школы изящных искусств. Одной из очевидных проблем было то, что эта архитектура страдала многими из недостатков модернизма; часто была такая же безличная, скучная и академическая, как худшие из разновидностей «международного стиля». Еще важнее, что на выставке Музея современного искусства не было выработано теоретического контекста в пользу заимствования из прошлого, а без последовательной теории выставка могла вызывать только к чувствам, новому вкусу к прошлому, вкусу «корням», если можно так выразиться.

Этой же проблеме в начале 70-х годов было посвящено много важных книг по викторианской и эдвардианской архитектуре, которые предлагали историзм, но не отстаивали его. Среди книг на английском языке, способствовавших этой аргументации, были: «Архитектура выбора: эклектизм в Америке (1880—1930)» Уолтера Кидни (1974), «Эдвардианская архитектура и ее источники», изданная Эластером Сервисом (1975), «Дома и сады», изданная Салли Вудбридж (1976), «Архитектура викторианского Лондона» Джона Хаммерсона (1976). Эти историки, в особенности представители молодого поколения, такие, как Джон Бич, Гэвин Стэмп и Марк Жирард, находятся в грани воздействия на современную текущую практику, но в основном они привыкли рассматривать прошлое, как нечто окончившееся и завершенное. И все же если мы касаемся развития постмодернистской традиции, их исторические исследования необходимы, поскольку они показывают истоки эклектической архитектуры до того, как она была подавлена модернизмом. Примеры статистического словаря периода «Возрождения стиля» королевы Анны или Лютьенса были поставлены в центр внимания — для изучения их современными эклектиками.

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ МЕСТНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ

Другим ответом на очевидный провал модернистского стремления к всестороннему обновлению

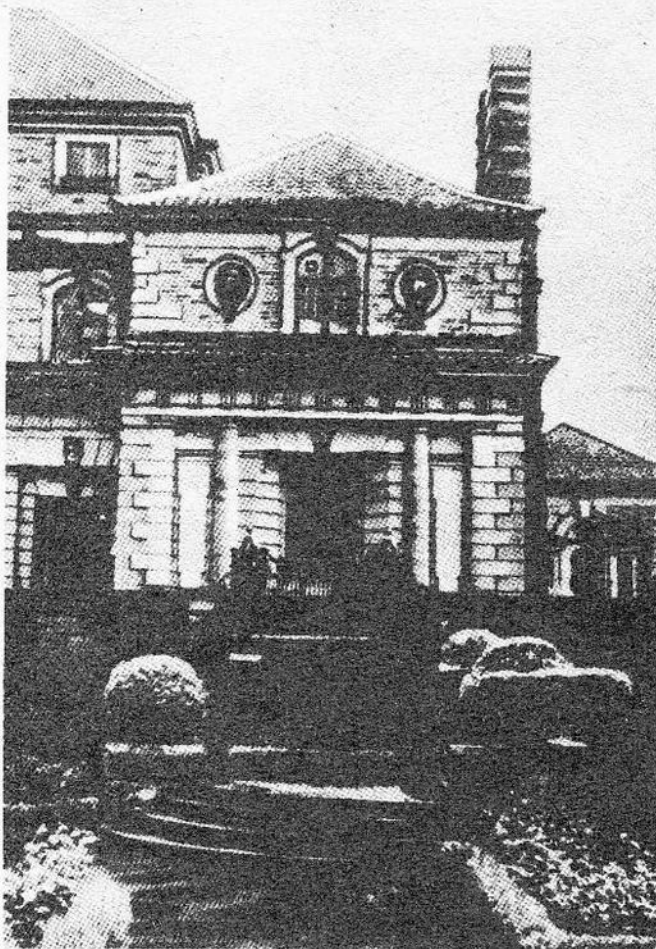


Рис. 135. Эдвин Лютьенс, «Хиткок», Илкли, Йоркшир, 1906 г. Стиль «высокой игры» Лютьенса использует полный набор дорических элементов — базы, колонны, фриз, карнизы — плюс французскую утонченность, чтобы создать впечатляющую громаду здания, приличествующую королевской резиденции или ратуше. Артикулированная пластика и входящие углы превращают его в приятную игру, так же как и метафоры лица обоих крыльев. К Лютьенсу возвращаются сейчас не только из-за его эклектизма, но также из-за его мастерского владения пространственным контрастом и юмором

был возврат к «разновидностям» воспроизведения местных особенностей архитектуры*. Кавычки здесь необходимы (эрзац — это время кавычек),

* Автор употребляет термин «неовернакуляр», т. е. новое обращение к местным особенностям — «вернакуляру» (см. выше).

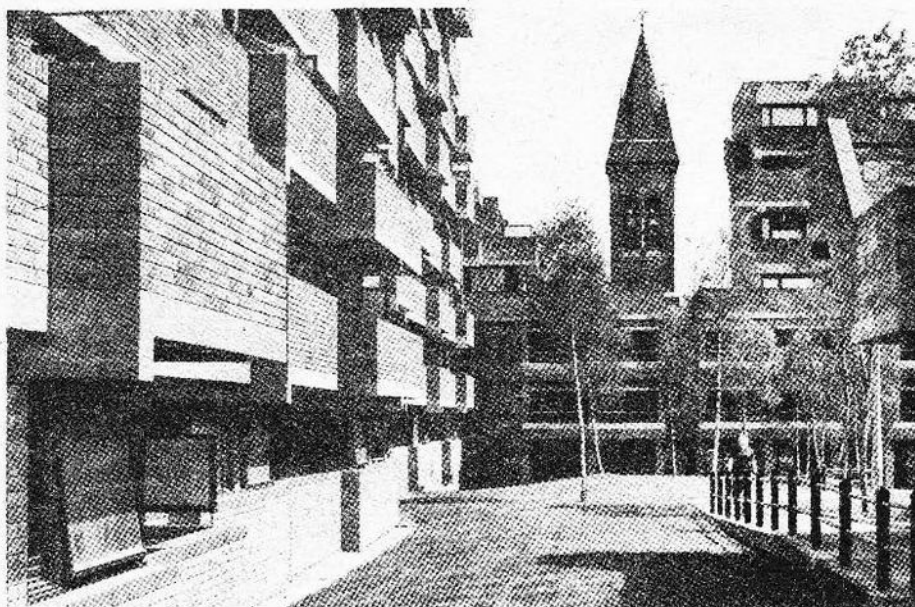


Рис. 136. Дарбурн и Дарк. Жилой комплекс Пимлико, 1961—1968, 1967—1970 гг. Эстетика крупных кирпичных блоков и объемы, трактуемые как гигантские декорации. В этом комплексе смешаны различные функции при относительно малой высоте и большой плотности; здесь сочетаются также новое и старое строительство, ландшафты и каменная кладка. Проекты этих архитекторов всегда выдают чувствительность к контрасту, вырастающему из живописной традиции. Церковь Св. Джеймса была сохранена с тем, чтобы сделать ее фокусом комплекса. Кирпичу было отдано предпочтение частично вследствие экономических причин, а частично из-за ассоциаций, которые были понятны жильцам: естественность вместо «похожих на папиросную бумагу панельных конструкций»



Рис. 137. Дарбурн и Дарк. Жилой комплекс Першор, 1976—1977 гг. Традиционная архитектура английской деревни со скатными крышами, лучковыми арками, небольшими проходами и полупубличным пространством. Пропорции окон и распределение масс нетрадиционны, и некоторые пуристы нашли, что формы неуклюжи, однако этот комплекс представляет собой скорее шаг в направлении возрождения местных традиций, чем намерение прийти к нему

потому что этот местный характер не был ни прямым воспроизведением, ни точной репродукцией, но «квази» или «в духе» — гибрид между постройками современности и кирпичными строениями XIX в. Стиль этот, однако, легко узнаваем и имеет следующие характеристики: почти всегда скатная крыша, крупные детали, живописное распределение объемов и кирпич, кирпич, кирпич. «Кирпич гуманен», как гласит (или окарикату-

ривает) лозунг, настолько гуманен, что, оказываясь, даже экс-бруталист Маекава использует его в небоскребах в центре Токио с целью возмездия (я не насмехаюсь) «гуманность». Понятно, почему многие модернисты, такие, как Джеймс Стирлинг, подшучивают над «Возвратом человеческих деталей в Нодди-ленд»³⁷. Это своего рода косметическая тонкость в большей части этой работы, располагающая, сделанная «под народное» декорация, маскирующая мрачность современного жилищного комплекса.

Во всяком случае, с тех пор как Джейн Джекобс начала свои нападки на современное проектирование, неуклонно росла необходимость смешанных форм обновления. Это произошло в 1961 г., приблизительно в то время, когда Дарбурн и Дарк выиграли конкурс на постройку комплекса Пимлико в Лондоне у других групп, подобных Аркигрэм, которые стремились к всеобъемлющему преобразованию. Решение, предложенное Дарбурном и Дарком, хорошо иллюстрирует несколько моментов, отмеченных Джейн Джекобс: оно включает старые здания, например церковь XIX в. из темного кирпича; обеспечивает различные виды жизнедеятельности: пивные (пабы) на углу, библиотеку, дом престарелых, жилые дома; имеет много озелененных пространств; отчетливо дает чувство того, о чем думал каждый архитектор 60-х гг. — «чувство конкретного места». Наконец, использована «викторианская» эстетика крупного кирпича и, таким образом, утверждено, если не изобретено, нео-вернакулярный стиль, возрождающий местные особенности.

Для обнищавшей и идеологически неопределенной Британии этот стиль стал в 70-х годах тем самым стилем, которым можно воспользоваться, когда не видишь перед собой никаких других четких направлений. Он был или остается доступным большинству англичан, потому что не отходит слишком далеко от традиционного семейного особняка (хотя Дарбурн и Дарк ввели такие «не английские», но «современные» элементы, как «висячие улицы», квазимансарды и стаккато крупной пластики многоквартирных блоков индивидуальных домов).

На выставке работ в мае—июле 1977 г. Колин Эмери и Лэнс Райт из Architectural Review отмечают то, что считают типичным, хотя и недооцененным главным направлением английской архитектуры, идущим от Пэджина через Шоу и Говарда к пригороду-саду Лечуорс. «[Оно] вновь утверждает типично английские достоинства жилой архитектуры. В то время, как многие местные власти увлекаются оргией негуманной системы строительства, Дарбурн и Дарк спокойно и тихо доказали, что некоторые из важнейших элементов индивидуальной жилой среды, такие, как уединенные, небольшие сады и хорошая ландшафтная архитектура, могут быть обеспечены при больших плотностях в городах с применением местных материалов ... Затем есть такой развитый участок, как Першор, где проявлена забота о возвращении традиционных (и потому приятных сердцу) материалов и форм: кирпичная арка над передней дверью, окна, более вертикальные по своим пропорциям»...³⁸

Более радикальный традиционалист, такой, как Джеймсон, конечно, показал бы, как много ловких неологизмов ввели Дарбурн и Дарк. Наиболее важно то, что они вместо традиционной улицы создали обширный «жилой комплекс» — как бы фрагментарно он ни выглядел внешне. Таким образом, этот нео-вернакуляр (возрождение местных особенностей) стал еще одним возможным компромиссом; он не был задуман ни как современный, ни как традиционный, но понемногу взял от того и другого.

Другими английскими архитекторами, работавшими в соответствии с этим методом и стилем и опять-таки остро чувствовавшими масштаб и живописное взаимодействие масс, были Мэйгар и Мэррей, Арендз Бартон и Коралек, Эдвард Каллинан и иногда GLC, а также дизайнеры интерьера — архитекторы типа Макса Клендининга. Подход этот так усилился, что к 1975 г. он мог бы быть провозглашен официальной британской политикой (хотя политика такого рода никогда не бывает официальной и, конечно, никогда не провозглашается таковой в Британии). Знаком этого является Хиллингдонский общественный центр (1975—1977) с его высоко беспорядочным а-ля викторианским безусловно кирпичным стилем, спроектированный в основном для и в рамках «Государства всеобщего Благосостояния» Эндрью Дербиширом. На конференции RIBA* он совершенно открыто определил свои намерения:

«... в этом проекте мы стремились создать ... здание, которое говорило бы на языке форм, понятном тем, кто этим зданием пользуется (как его непосредственными посетителями, так и жителями окрестных районов), и употребили этот язык, чтобы сказать то, что им хотелось услышать»³⁹.

Затем следуют претенциозные заявления о том, что здание ломает официальные административные барьеры и каждый будет сердечно говорить с кем захочет, как будто бы дружелюбность форм вдруг вызовет соответствующий взрыв добросердечия в округе. Эти утверждения, будто архитектура может радикально менять поведение людей, являются модернистскими, хотя внимание к «реакции потребителя» и подлинные со-

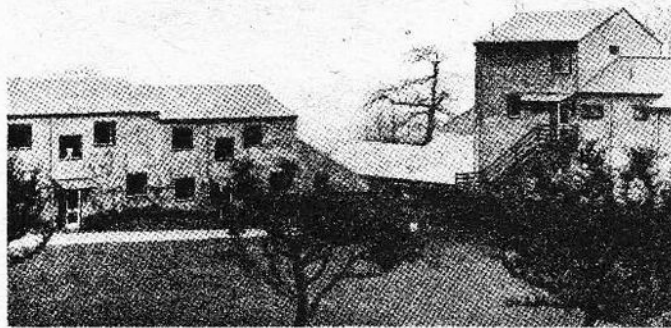


Рис. 138. Мэйгар и Мэррей. Дома служащих колледжа Св. Джона, Брамот, приблизительно 1974 г. Живописный вариант сельской каменной архитектуры, созданный из бетонных блоков. Эти архитекторы изучают местные особенности отчасти подобно Джеймсону — как традицию ремесла, но упор здесь делается на манипуляциях ими в качестве скромной художественной формы. Опять-таки, стоимость и отношение жителей выгодно отличают эти дома от модернистских комплексов такого же размера

циальные исследования являются постмодернистскими. Фактически, подчеркнутое акцентирование языка архитектуры и кодов различных групп, которые могут быть потребителями здания — это ни что иное, как постмодернизм, который здесь отстаивается. Однако аргументы применяются с каким-то наивным популизмом и буквализмом:

«Скатные крыши покрывают ступенчатые секции стен почти до уровня земли, чтобы было видно больше плоскости крыши — этого защищающего, гостеприимного элемента, а не стены — элемента отталкивающего, враждебного»⁴⁰.

Каждая форма трактуется здесь как способная выразить лишь одно прямое значение. В целом понятие о множестве возможных прочтений, о прочтениях, которые меняются с течением времени, сводится к исполненному самонадеянности элементарному утверждению: скатная крыша — «защищающий, гостеприимный элемент».

Нельзя не одобрить нового интереса к реально существующим, распространенным кодам, и в то же время создается впечатление, что их слегка искажают и приспособливают к хорошему вкусу, что это варианты таких кодов для среднего класса. Действительно, произведения в духе воспроизведения местных традиций подчас страдают распространяющейся повсюду чопорностью особого рода, пиететом по отношению к грубоватой простоте, стремящейся нарочито заявить о себе. Этот пиетет может быть более предпочтителен для пустынь массовой застройки, с которой такая архитектура всегда контрастирует, но она есть нечто меньшее, чем точное отражение существующих в области архитектуры вкусовых предпочтений. Работы Вентури и Скотт Браун уже показали, что последние богаче, чем эта кирпичная «Архитектура для Архитектора».

Возрождение местных особенностей архитектуры сделало ясными и вполне приемлемыми связи с курсом на восстановление и новое использование зданий, которое также стало к 1975 г. общественной политикой, на этот раз провозглашенной как «Год европейского архитектурного наследия» и определяющей подход GLC. Такая фирма, как Фил-

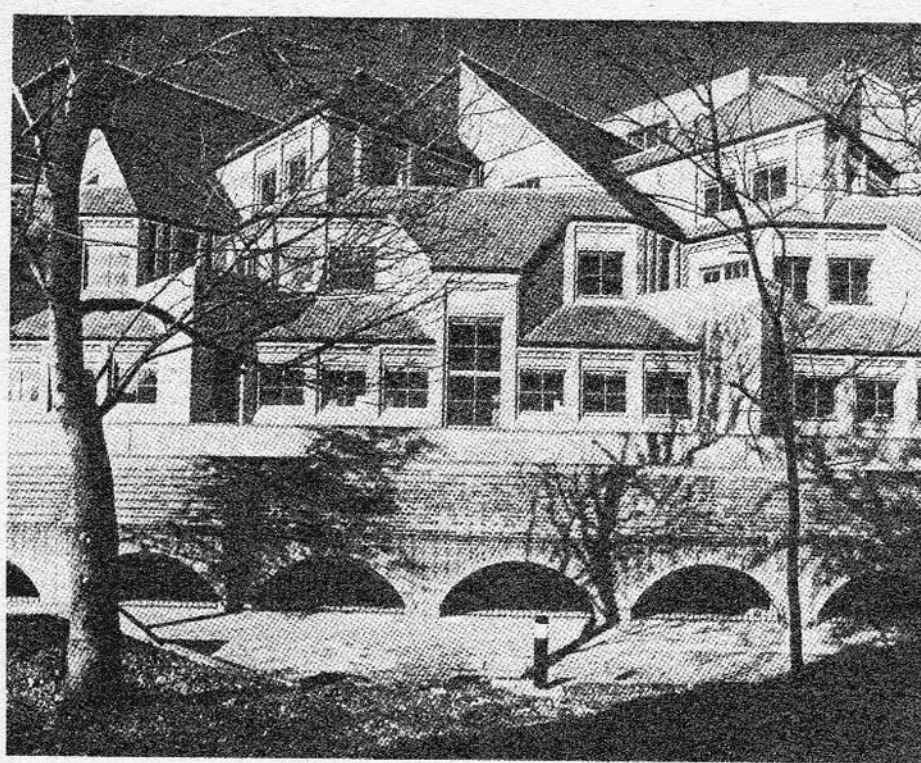


Рис. 139. Эндрю Дербишир из проектной фирмы «Роберт Мэттью, Джонсон, Маршалл и партнеры». Общественный центр Хиллингдона, 1974—1977 гг. Декоративная кирпичная кладка вокруг окон, большая бюрократия, размельченная в деревенском масштабе, столкновение отдельных скатных крыш с манерой Фрэнка Ллойда Райта и «гуманистическими ценностями». Это здание напоминает также о больших курортных отелях XIX столетия в Америке. Архитекторы сознательно стремились проектировать в рамках языка потребителей

ден и Моусон, могла распределить время между реставрацией исторических памятников, прямым модернизмом и возрождением местных традиций — например, их кирпичный жилой комплекс в Нориче, при проектировании которого образцом служил тип высокого северно-европейского купеческого дома. Такие проекты не только возвращались к старым прототипам, но принимали также характерные ситуации древних городов, существующие линии улиц и все богатство наслоившихся случайностей, или, точнее, специфику исторических фактов, которые заставили здесь улицу сделать поворот, а там — ряд домов изогнуться и завернуть. Эти странные, причудливые, живописные местечки, очаровательные отметины средневекового города в конце концов стали проектировочными формулами в недавних работах Альдо Ван Эйка и Тео Босха.

Их проект в Зволле, осуществленный между 1975—1977 гг., объявляет много зданий старого исторического центра и дополняет их смешанной застройкой: 21 деловое здание и 75 новых жилых домов. Узкие и высокие, подобно традиционным голландским прототипам, они также следуют изгибам существующей линии улиц. Так возникает ряд различающихся пространств: короткие переулки, небольшие улицы с аркадами, улицы с наружными лестницами, ведущими в помещения на верхних этажах, полуобщественное пространство с садами. Очертание дома со срезанной верхушкой шпильной крыши — типичное модернистское обезглавление, показывающее, что здание принадлежит нашему времени, но в других отношениях здесь удивительным образом используется традиционная форма: например, внутренние пространства раскрываются через полуоткрытую лоджия, откуда можно увидеть полуобщественные сады или заглянуть наверх в полное солнечного света чердачное пространство непривычных очертаний.

Такая богатая неопределенность характерна для постмодернистского пространства, как будет обсновано далее.

Обращение по поводу этого проекта в 1979 г. к Ван Эйку было типичным для данного времени протестом против негуманной перестройки города. Его аргументация по поводу обновления и «пломбирования» ткани жилой застройки может быть взята в качестве образца недвусмысленного заявления архитектора-модерниста именно в этот момент, когда он становится «Пост».

«То, что предлагается в отношении города — это тщательное регулирование, адаптация, модификация и дополнение. Города хаотичны и обязательно должны быть такими. Они также калейдоскопичны. Это нужно принять как позитивное кредо, пока не слишком поздно... Добавьте к этому положение о том, что никакая абстрактная норма, навязанная сверху, и никакой другой мотив, санитарный или коммерческий, больше не может оправдать безответственного разрушения существующих зданий или привычных улиц... В конце концов, мир сегодня не может позволить себе таких потерь, не может он больше и пренебрегать правом людей сохранять как архитектурную форму, так и социальную ткань их домашнего окружения по своему выбору. Что-либо другое есть социальное самоубийство [т.е. социальное самоубийство] — местный геноцид, при котором в живых остаются только люди»⁴¹.

Другим проектом, явившимся результатом урбанистической активности конца 60-х годов, было обновление района Бикерзейланд в Амстердаме, где архитекторы Ван ден Бут и Де Лей также сотрудничали с местной общиной для того, чтобы создать дома местного типа для «пломбирования». Опять они были высокие, узкие и глубокие — с ровно срезанной над вопросительно-поднятыми бровями голландской головой — если модернист мог зайти

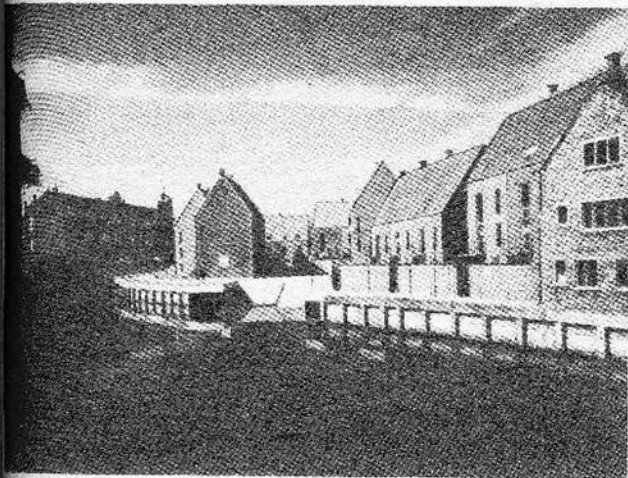
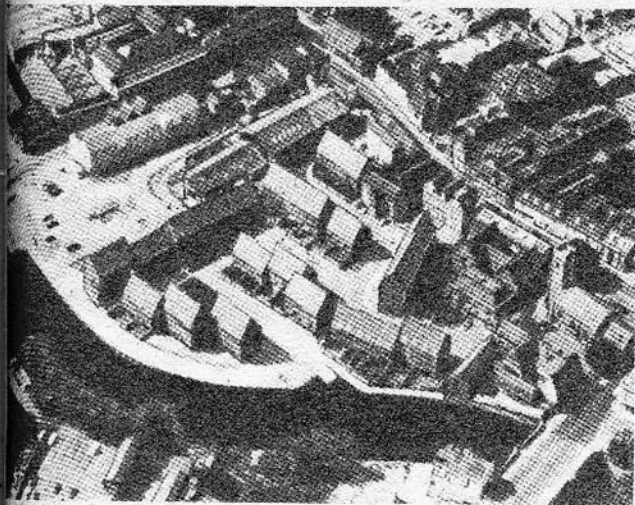


Рис. 140. Филден и Моусон. Жилой массив на набережной Фрайерз, Норвич, 1972—1975 гг. Живописная планировка и европейский купеческий дом приспособлены к этому историческому месту вблизи собора. Крутые скатные крыши, разнообразие цвета и полупубличное пространство — все это укрепляет чувства исторической преемственности. Бернард Филден был участником крупных реставрационных работ в соборе св. Павла и Йоркском соборе



Рис. 141. Альдо Ван Эйк и Тео Босх. Жилая застройка Зволле, 1975—1977 гг. Функциональное переосмысление и обновление старых в сочетании с новым строительством, использующим узкий голландский фасад (лишь конек крыши обрублен). Собирающиеся цепочки зданий формируют традиционные урбанистические решения, сохраняющие рисунок улиц и своеобразие улиц. Было использовано 16 типов жилищ, многие из которых имели полупубличные садики, выходящие на общественное пространство



Рис. 142. Зволле, вид на лоджии, выполняющие роль промежуточного пространства между жилой комнатой, садом и верхним этажом

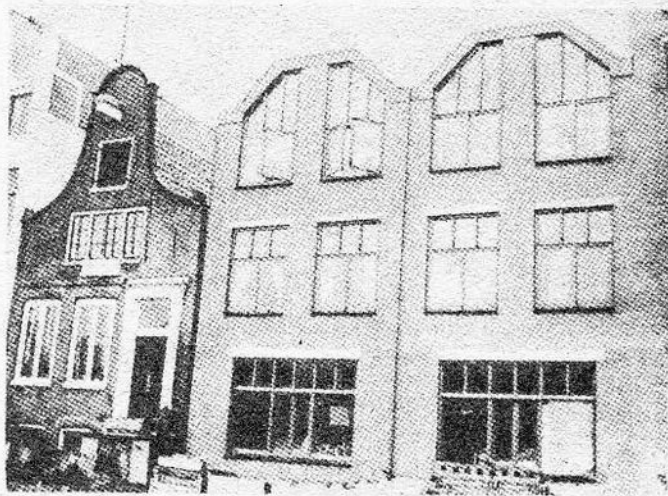


Рис. 143. Ван ден Боут и де Лей. Жилая застройка Бикерзейланд, Амстердам, 1972—1976 гг. Узкие глубокие дома с окнами под крышей, «световые дворики» в центре, срезанные щипцы крыши (сравните с соседним домом XVII столетия) и полубруталистская детализировка. Опять дом-компромисс или работа в новом стиле местных особенностей. Эта дешевая застройка спасла район от преобразования, навязывавшегося внешними коммерческими интересами, к большой радости сохранившейся местной общины. Пример урбанистического протеста, завершившегося, подобно Зволле, позитивными результатами

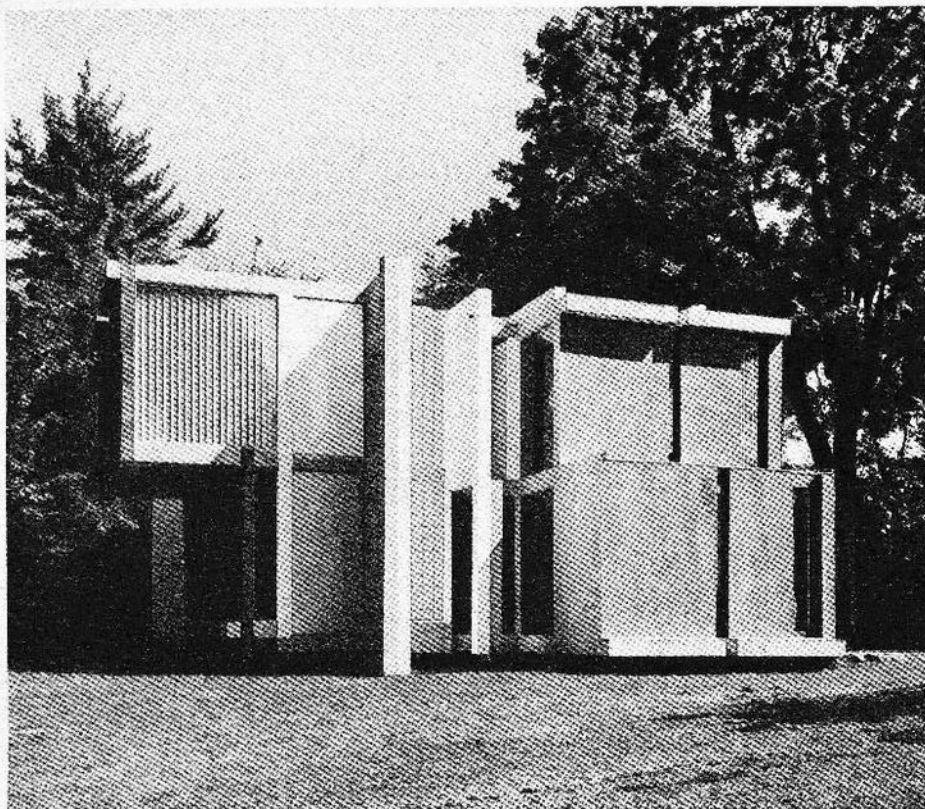
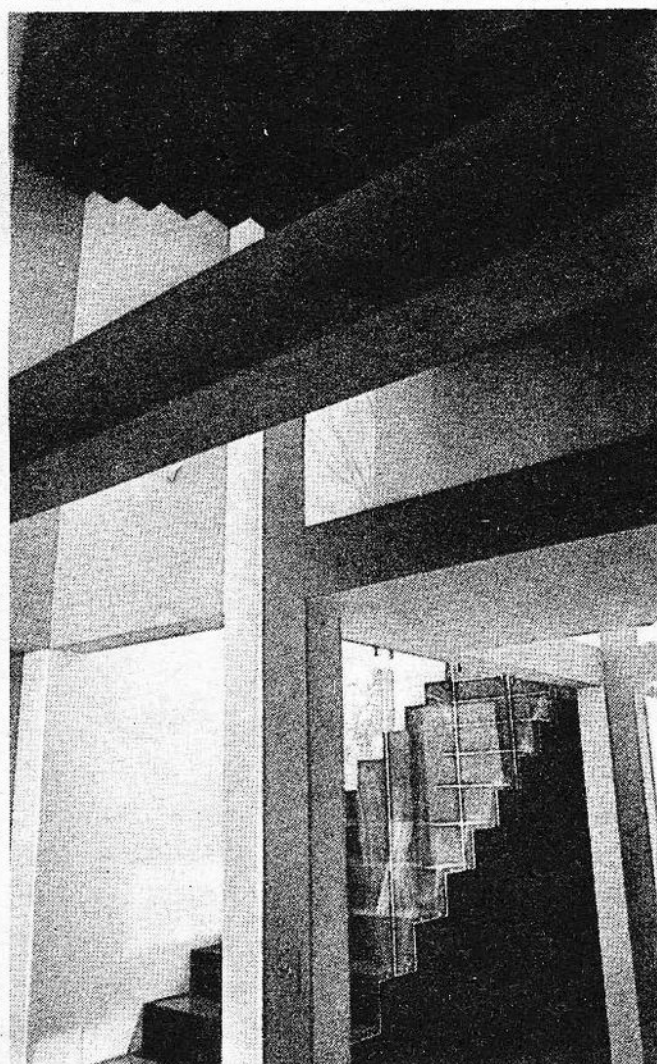


Рис. 144. Питер Эйзенман. Дом VI для Франков, Вашингтон, Коннектикут, 1975 г. Задняя сторона дома продолжает тему большой гладкой плоскости, размещенной фронтально по отношению к подходу, и разнообразных подчиненных вертикалей, расположенных под прямым углом к направлению движения. Обратите внимание на линии колонн, отмечающие снаружи или продолжение пилоастры, или стык пространства между двумя объемами. Передняя дверь за углом налево, главная спальня — на втором этаже справа над гостиной. Найдите висющую колонну в середине, если сумеете

Рис. 145. Колонна и реальная лестница. Колонна покрашена в серый или не совсем белый цвет, чтобы показать различные условия: несет ли она балку или электрическую проводку, или ничего не несет, и ее отношение к другим плоскостям. Фальшивая лестница (вверху) выкрашена в красный цвет в противопоставление настоящей зеленой лестнице (внизу), обозначая запрет и разрешение движения

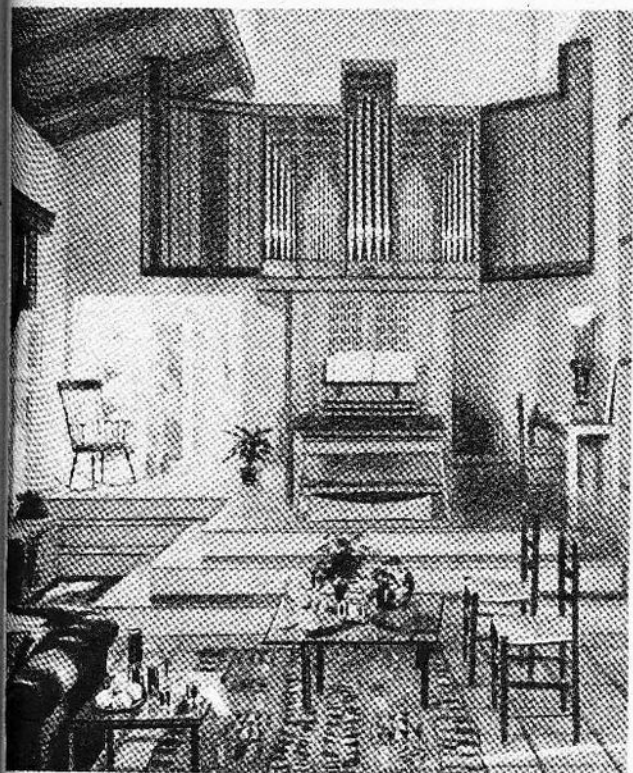


так далеко назад, почему же он не мог сделать следующего шага и правильно воспроизвести прошлое?

В этом контексте интересно сравнить воспроизведение местных особенностей в разных странах, скажем, консервный завод Джозефа Эшерика в Сан-Франциско и жилой комплекс Санта Агуэда, созданный по проекту МБМ* — в Беникассеме, Испания (оба в середине 60-х гг.). Первый из них — это трансформированный товарный пакгауз XIX в. с современной графикой, пронзающими его насквозь лифтами и оживляющим, придающим остроту кирпичным вернакуляром. Кривые линии и арки акцентированы, старая ткань оживлена сужением до минимума оконных простенков и использованием сильных контрастных цветов. Результат оказался очень популярным среди покупателей из среднего класса, поэтому такой тип возрождения старых зданий быстро распространился от Австралии до Канады. Потери в отношении подлинности такие здания с лихвой компенсируют создаваемым ими радостным настроением и, вероятно, именно это качество обеспечивает экономию средств и одновременно является психическим импульсом.

То же отчасти верно в отношении жилых комплексов, сделанных Мартореллом, Бонгасом и Маккеем под старинные с живописной желобчатой черепицей и неизбежным кирпичом. Как в туристских курортах и в Пор Гримо, эстетическая формула в действительности является классово нацеленной и потому экономичной, поскольку такие комфортабельные и уютные образы привлекают средний класс. Фактически в них сплетается

* Аббревиатура, обозначающая творческую группу трех барселонских архитекторов Марторелла, Бонгаса и Маккея.



множество социальных линий, притягивающих богатых и бедных в разных странах. Было бы неверно определить это как универсальный вкус или как более популярный, чем его противоположность — неоклассическое строительство домов террасного типа, но здесь явно подчеркиваются глубоко укорененные коды значений: дружелюбность, переданная через теплое смещение дерева и кирпича, индивидуальность и многозначность, переданные через динамичное распределение масс, некая уважительность, переданная посредством выбора хорошо известных элементов. Если это никогда не поднимает вас слишком высоко над землей

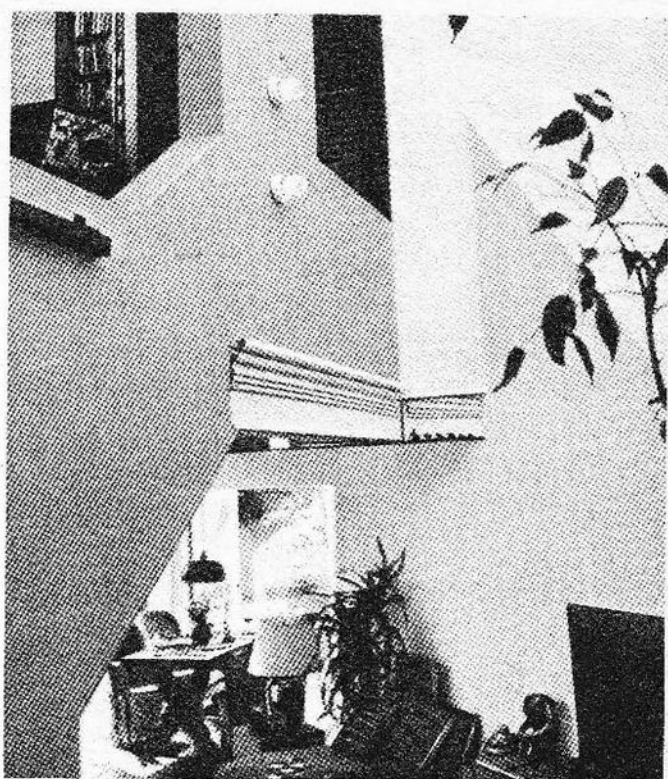


Рис. 147. Бернис-хауз. Орган на возвышении придает интерьеру несколько религиозный оттенок, однако в пространстве в целом он противопоставлен другим выразительным элементам, например мексиканскому балкону (выступающему в роли маленького домика, в который можно забраться). Свет струится из различных точек, и заднее освещение создает видимость большей, чем на самом деле, глубины; противопоставление многослойного, винтообразно развивающегося пространства и монументального объекта вызывает восхищение. Мур может использовать традиционные элементы не только ради их контрастов, но также для создания впечатления легкости, раскрепощенности

Рис. 148. Бернис-хауз. Вид на личные помещения, наверху слева — кабинет, справа — спальня, гардеробная и т. д. Обращение к различным формальным и функциональным элементам одновременно — в данном случае книгам, лестницам и вырезанным экранам — делает пространство таинственным и знакомым, подобно лестнице на чердак

Рис. 146. Чарльз Мур и партнеры. Бернис-хауз. Санта-Моника Каньон, Лос-Анджелес, 1974. Общий вид. Семнадцать оттенков цвета земли создают интересные переходы глубины цвета. Мур развивает традицию южно-калифорнийской архитектурной коробки, которую модернисты, например Шиндлер, также использовали вследствие ее экономического и образного потенциала



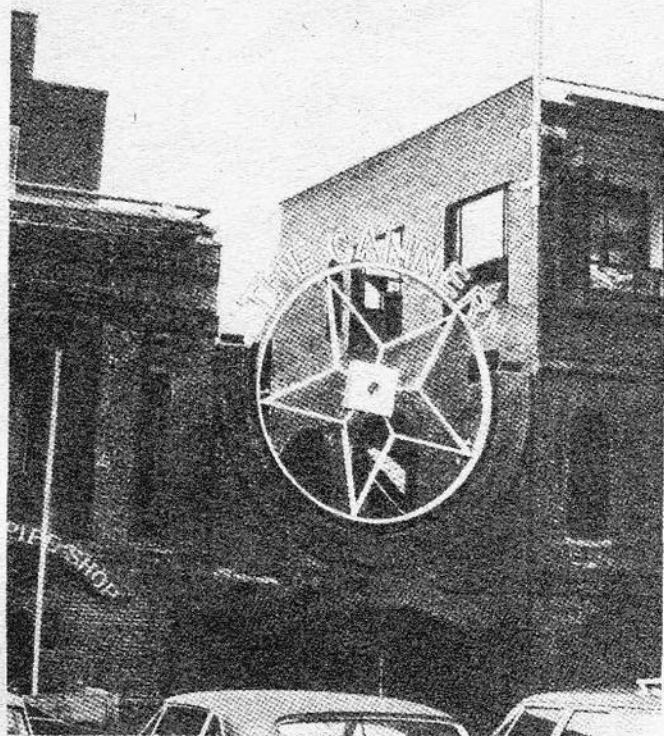


Рис. 149. Джозеф Эшерик. Консервный завод, Сан-Франциско, 1970 г. Почти каждый исторический город сейчас имеет реконструированный район, отданный пешеходам к великой радости владельцев магазинов. Такое усреднение под викторианство (помимо всего) лишает район характера, но обеспечивает приток денег — стоящая мифистифельская сделка! Слащавый, но оживленный, чистый, но грубый, поддельный, но подлинно историчный — таковы противоречивые знаки



Рис. 150. Маргорелл, Воигас и Маккей. Санта-Агуада, Беникассим, Испания, 1966—1967 гг. Жилая застройка в духе популярных местных особенностей, выполненная в живописной манере с желобчатой черепицей и маркизами над окнами (расширяющими пространство жилых комнат). Авторы — типичные эклектики, изменяют свой стиль, приспособляя его к конкретному заказу; это здание построено в одном из пяти современных направлений, включающих также Индустриальный стиль, стиль Барселонской школы, поп-манеру и эклектическое направление

своим блеском и оригинальностью, значит, можно назвать это успехом, поскольку имелось в виду нечто скромное, а не героическое. Суммируя сущность этого важного направления постмодернизма на конференции RIBA в 1976 г., я скомпоновал следующую мешанину выводов, в которой пытался определить то, что, по мнению всех участников, было бы общей, не вызывающей возражений позицией: «[Жилой комплекс] должен быть небольшим по масштабу, включать, где это возможно, сооружения различных функций и разных эпох; быть реконструированным и основой своей иметь в большей степени ремесло, чем высокое искусство. Он может быть спроектирован архитектором или создан на основе справочника образцов, модифицированных в соответствии с ситуацией. По возможности, все должно осуществляться под контролем потребителя, будущего владельца, а иногда даже путем самостроя из отходов и создаваться в псевдонародном стиле в соответствии со вкусами, принятыми в культуре, для которой производится строительство. Жилые дома обозначают образ жизни...»⁴²

Ни один архитектор не подходил ближе к этой цели (не достигнув ее), чем Ральф Эрскин.

АД-ХОКИЗМ*+
+УРБАНИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД=
=КОНТЕКСТУАЛИЗМ**

Эрскин проектировал в нескольких стилях, включая воспроизведение местных особенностей, которое он использовал в высшей степени остроумно в Клэр-колледже, в Кембридже (1966). Здесь мелкий масштаб и интимность граничат с пресыщением и слащавостью, но здание в целом не имеет налета сентиментальности благодаря типичным «эрскинизмам», таким, как приземляющая искаженная детализовка и доведенные до чрезмерности шутки — 12 футов нависающего объема здания над входом — консоль из кирпича, не достигающая на три дюйма до опоры! Эрскин превратил выбор подходящего к конкретному месту средства и ад-хокизм в своего рода художественный прием, в рамках которого его собственный «по воле случая» стиль легко опознается. В Байкере под Ньюкаслем он построил для местной общины жилой комплекс, который, возможно, станет в один ряд с поселком Вайсенхоф в Штутгарте (1927) в смысле установления парадигмы для следования.

Здесь принципиально важным оказалось то, что община в Байкере обладает некоторой сте-

* «Ад-хокизм» или «архитектура ад хок» (от лат. «Ad hoc») — концепция, призывающая при проектировании учитывать прежде всего реальные условия данного места, конкретные обстоятельства, вкусы будущих потребителей и т.п. Она противостоит концепциям, опирающимся на внутри-профессиональные правила и догмы, и по-своему отражает реальную ситуацию капиталистической действительности, провозглашает открытое приспособленчество, безоговорочное выполнение требований заказа, обычно частного.

** Контекстуализм требует максимально чуткого вписывания нового объекта в исторически сложившуюся среду города, рассматриваемую как содержательный текст. В своих крайних, ортодоксальных проявлениях контекстуализм фактически призывает к архаизации вновь создаваемого архитектурного образа, косвенно подразумевая при этом неизменяемость существующих социальных условий.

пению самоуправления, используемой местными властями для противостояния центральной власти города. Чтобы поддержать эту самостоятельность, архитектор расположил свой офис на строительной площадке и позволил людям, которых переселяли (9 500), самим выбирать месторасположение своего жилища, соседей и план квартиры (в рамках определенного бюджета). Такое участие жителей в процессе проектирования помогло сохранить сформировавшуюся общину и существовавшие в ее рамках социальные связи. Поскольку 80% жителей оставалось во время строительства на территории общины, большинство сложившихся сообществ также сохранилось.

Было также сохранено несколько важных зданий: церкви, спортзал, местные общественные здания, так что получившееся смешение старого и нового обладает гораздо большей глубиной исторических ассоциаций, чем типично модернистские новые города. Классические элементы, ставшие ненужными, детали зданий, орнаменты, взятые из прежних построек, — все это было включено в застройку либо как украшение, либо для практических целей — например, для сидений и столов были использованы ад хок (к месту), капители колонн.

При перестройке в Байкере Эрскин допускал многообразие видов деятельности и соответственное многообразие выражения функций, хотя нужно признать, что это выражение более характерно для его собственного ад хок стиля, чем для местных кодов Байкера. Каждое жилище (а 70% жилищ расположено на уровне земли), имеет собственный участок и окружено полуобщественными пространствами типа садов и небольших пешеходных аллей. Даже внешние коридоры квартир в «стене» Байкера расчленены, объединены с растущими здесь же посадками, так что этот большой блок обладает своеобразием и тем ощущением защищенности, которых так не хватало в старой парадигме, реализованной в Прютт-Айгоу и других знаменитых монстрах модернизма.

Эрскин показывает, что, говоря словами Джона Тернера, архитектура, действительно, глагол, действие, а не просто набор правильных теорий и предписаний. Его контора влилась в Байкерскую общину, открыв магазин в бывшем похоронном бюро, продавая растения и цветы (явно популярное в Англии занятие), действуя как местное бюро находок, т. е. занимаясь множеством неархитектурных дел; по мере всего этого он знакомился с жителями, а они — с его группой. Затем в неторопливом процессе проектирования и строительства происходили бесконечные обсуждения с весьма скромными результатами (и принимались весьма скромные решения), так что ландшафт, «вход», цвет, история, идиосинкразия и другие подобные несоизмеримые составляющие могли найти свое место в обсуждениях. Успешный результат — занимательная и гуманная среда — делает этот проект ключевым для постмодернизма в плане теории, если он и не является таковым в плане точного кодирования (здесь могло бы быть больше традиционных домов и восстановления). Однако успех этот зависит в значительной степени от не-подражаемой раскованности, открытости Эрскина, которая помогла ему завоевать без запугивания доверие людей и дать процессу совершиться — гла-



Рис. 151. Ральф Эрскин. Клэр-колледж, Кембридж, 1972 г. Проход с консолью из кирпича, доведенной почти до опоры, но затем в последний момент остановленной — во всех дверях должно быть нечто странное

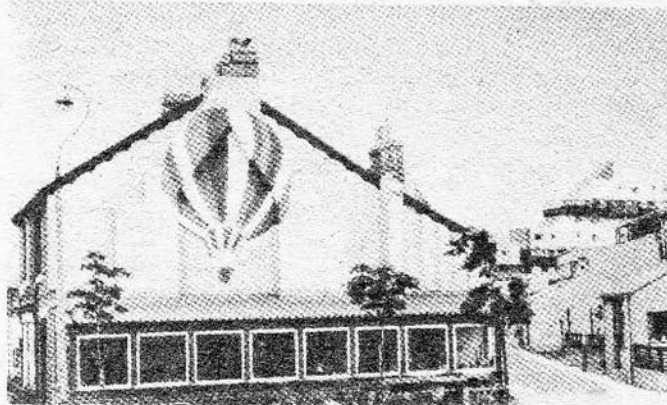


Рис. 152. Ральф Эрскин. Архитектурное бюро общины Байкер, Ньюкасл, 1972—1974 гг. в переделанном похоронном бюро Красная, белая и синяя графика поднимается вверх столь же оптимистично, как воздушный шар на этой конторе в центре обновленной жилой зоны. Проектировщики работали в контакте с жителями округа, которые сказали свое слово относительно будущей планировки, соседей и типов квартир

гол получил сопряжение. Как можно распространять это искусство или обучать ему кроме как на примерах, остается загадкой.

Тем не менее кажется, что плюрализм языка жилого комплекса в Байкере является отчасти результатом процесса соучастия. Соучастие в

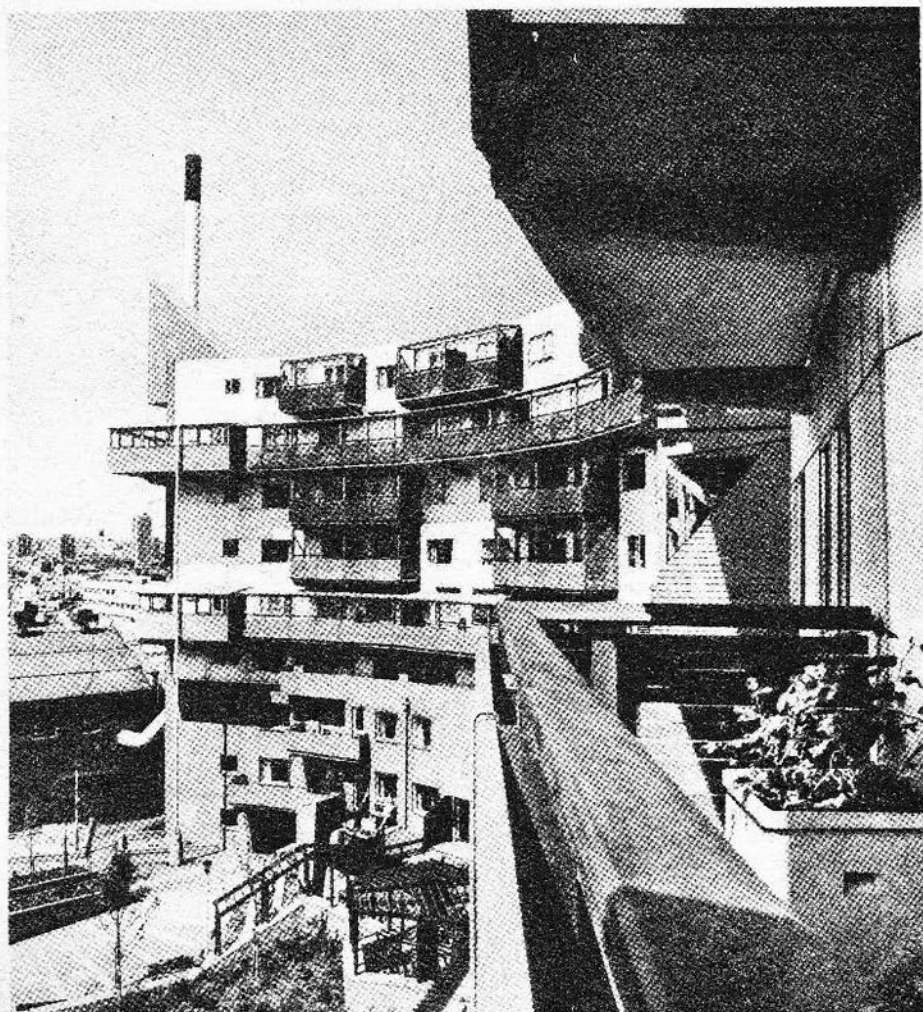


Рис. 153. Ральф Эрскин. Байкер-Уолл. Нью-Йорк, 1974 г. Разнообразные материалы, используемые семантически: кирпич на нижних этажах, рифленый металл и асбест на верхних; общая галерея из зеленой мореной древесины, голубая вытяжная труба и некультивируемая растительность внизу. Эти артикуляции разбивают массивную в потенции стену и придают ей человеческий масштаб

проектировании* стало в Британии в 70-х годах respectable (если только не избыточно) термином, который обычно обозначал одностороннюю консультацию с теми, для кого осуществляется проектирование: они имели возможность видеть планы заранее, но не обладали компетентностью или властью, достаточной для того, чтобы предложить жизнестойкие альтернативы⁴³. В Лувенском университете Люсьен Кролл и его группа продвинули процесс дальше и реально включили общину (или часть ее) в процесс принятия проектных решений.

Студенты, разделенные на группы, участвовали в проектировании зданий вместе с Кроллом, который действовал скорее как руководитель оркестра. Они все время перемещали кусочки пенопласта, вырабатывая окончательную модель. Когда разгорались диспуты или когда одна из групп становилась слишком догматичной и неподвижной, Кролл реорганизовывал группы таким образом, чтобы каждый ознакомился с проблемами всех ос-

тальных до тех пор, пока не появлялось возможное решение. Только тогда он действительно вычерчивал планы и разрезы, которые делали решение осуществимым. Появившиеся в результате здания демонстрируют сложность и богатство значения, искусный плюрализм, которые обычно достигаются годами и в результате усилий многих жителей, вносящих в течение всего времени мелкие усовершенствования.

Разнообразие кодов и возможностей использования зданий отчетливо отражает факт реализации противоположных ценностей, однако даже здесь в конечном итоге проявляются предпочтения. Эстетика всюду живописна, как будто «нормальность» и «молчаливое большинство» твердо игнорируются.

Следуя лишь одному методу взаимодействия в проектировании, Кролл фактически ликвидировал обычную безличную архитектуру и поэтому здесь ощущается даже нехватка доли рассудочности «международного стиля». Постмодернизм принимает «новую архитектуру» не только для фабрик и больниц, но также для семиотического равновесия, отводя ей определенное место в системе значений. Как только система слишком отклоняется в сторону идиосинкразии и ад-хокизма, он призывает к возврату неоклассицизма, даже «фашистского стиля», не для «рациональных» оправданий, как могут предполагать его сторонники, но в целях точности обозначения и богат-

* Важный новый метод в архитектурной деятельности Запада 70-х годов — привлечение будущих потребителей архитектуры к соучастию в процессе проектирования, что позволяет лучше и полнее учесть их потребности, запросы и вкусы. Отражает утопическую веру постмодернистов в то, что обновление метода проектирования без изменения социальных условий способно привести к гуманизации жизненной среды и человеческого существования.



Рис. 154. Люсьен Кролл и Ателье. Здания медицинского факультета, Лувенский университет близ Брюсселя, 1969—1974 гг. Искусственный город-холм, включающий различные виды деятельности, артикулированные разными строительными системами. Обширная застекленная часть относится к общественной сфере, здесь расположен также ресторан; остальные материалы — дерево, кирпич, пластик, алюминий и бетон — также использованы семантически. Включены традиционные знаки: оранжереи, скатные крыши и каминные трубы, обозначающие более частные зоны. Разнообразие общего решения и детализировки выказывают ту постепенность в принятии решений, которая возникает с течением времени и придает всякому старому городу его неповторимый облик

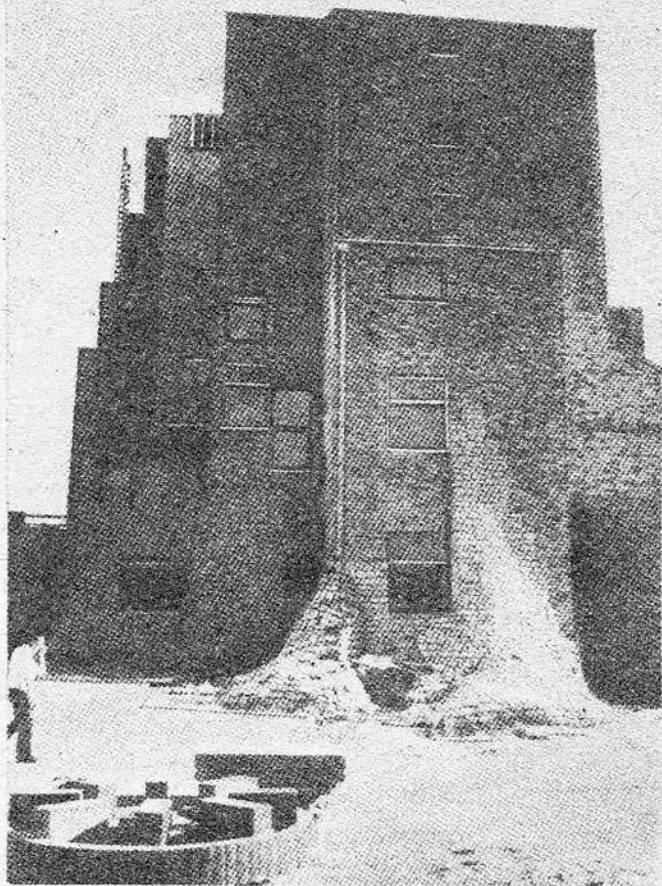


Рис. 155. Вид через главную Пьяццу, показывающий вклад строителей в проект. Камни вырастают из земли, становясь кирпичными, а затем облицованными плитками. Соучастие и индивидуализм создали острое окружение, которому не хватает только нормальности

ства⁴⁴. Значение строится из оппозиций внутри системы, диалектики в пространстве или во времени.

Политически ориентированная группа в Брюсселе ARAU (Atelier de Recherche et d'Action Urbaine)* использовала эти оппозиции для своих собственных целей: прекращения крупномасштабной перестройки столичной площади Общинного рынка. В основном они практикуют стилизацию, работы типа Пор Гримо и истинно брюссельские особенности в противоположность концепции новизны, предлагаемой ИТТ** и другими подобными транснациональными компаниями. Когда такая компания выступает с предложением разрушительного высотного строительства, ARAU встре-

чает его контрпредложением. Эта деятельная группа организует поддержку в среде окрестных жителей, созывает пресс-конференцию, агитирует через газеты и использует свое контр-проектирование для приостановки или изменения направления первоначального предложения. ARAU одержала победу во многих подобных сражениях, используя в качестве градостроительного оружия привлекательную стилизацию, и интересно отметить, что этот стиль или применяемые группой методы возникли в результате активности по привлечению горожан к проектированию. Морис Кюло, один из членов ARAU, сказал: «Для членов ARAU город — это место, где может жить демократия; они отвергают любое предложение, которое изгоняет из города его обитателей... Моя задача — это не создание новых форм, но лишь объяснение предпочтений и программ, обсуждаемых ARAU. Мы совершенно не навязываем людям своих собственных архитектурных вкусов, но следуем советам вовлеченных в дело людей»⁴⁵.

Следующим шагом может оказаться некая форма архитектурного пиратства. ARAU может перехватывать заказы у первоначальных проектировщиков и на самом деле осуществлять свои контр-проекты — тогда привлечение жителей окрестных мест действительно будет что-нибудь значить.

* Мастерская градостроительных исследований и действий.

** Международная телефонно-телеграфная корпорация — американская транснациональная компания, скандально прославившаяся финансовой поддержкой контрреволюционного переворота в Чили в 1973 г.

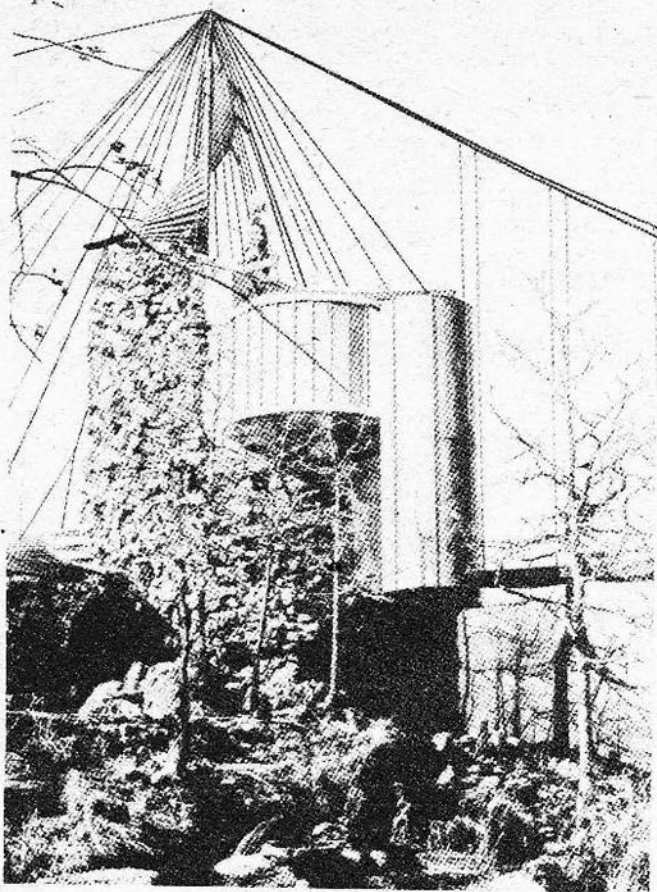


Рис. 156. Брюс Гофф. Бавинджер-хауз, Норман, Оклахома, 1957 г. Гофф — непревзойденный мастер строительства по принципу «ад хок» или «эстетики отходов армии и флота»; использующий всевозможные подручные материалы. Здесь непрерывная спираль пространства окружена песчаником и валунами, подобранными вокруг. Мачта и стальные тросы, позаимствованные из корабельной технологии, поддерживают крышу. Однако он использует также природные органические материалы, например импосты из необработанной древесины растущих рядом деревьев. В дополнение ко всему этому Гофф — единственный крупный архитектор, использующий шлок убедительным образом. Он заставляет нас изучить вкусовые культуры, которыми до этих пор пренебрегали

Хотя и маловероятно, что такие недозволенные законом действия будут поддержаны компаниями типа Шелл, Форд и Всемирным торговым центром, неверно было бы считать, что подобная активность совершенно бесплодна. Кроме изменения общей атмосферы в общественном мнении (сами транснациональные компании тоже сейчас пытаются придать формам своей деятельности местную окраску) такие протесты приостановили разрушение во многих больших городах, например в районе лондонского Ковент-Гардена и Нового рынка в Амстердаме. Защитное планирование в Америке действительно было эффективным для торможения урбанистического распада, хотя само по себе оно не могло стимулировать развитие городов. В Зволле, как мы видели, община в конечном итоге начала действовать решительно только после того, как перед ней возникла действительная угроза перестройки; то же происходило и в Байкере в несколько ином контексте. Относительный успех Мориса Кюло, я полагаю, соблазнителен не только из-за использования им различных стилей и контрпроектов, но и потому, что он вырос на институционализованной основе. ARAU организационно оформле-

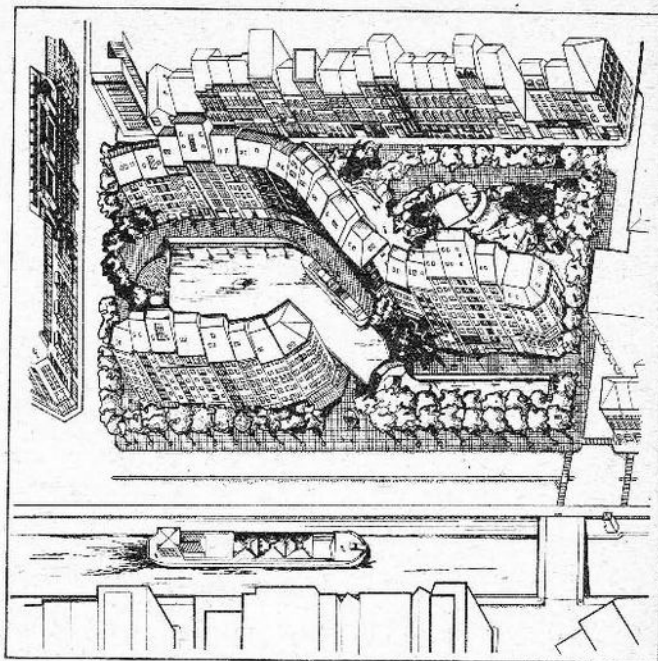


Рис. 157. Группа ARAU, Брюссель, 1975 г. Эта группа предлагает различные контрпроекты, чтобы остановить массивную перестройку городских территорий, оставляя за жителями право выбора того альтернативного или комбинированного варианта, который их устраивает. Используя стилизацию, приемы Пор Гримо или, как в данном случае, Конфлера и Ван Эйка в качестве альтернатив модернистской перестройке, они стремятся сохранить глубинные особенности городской структуры

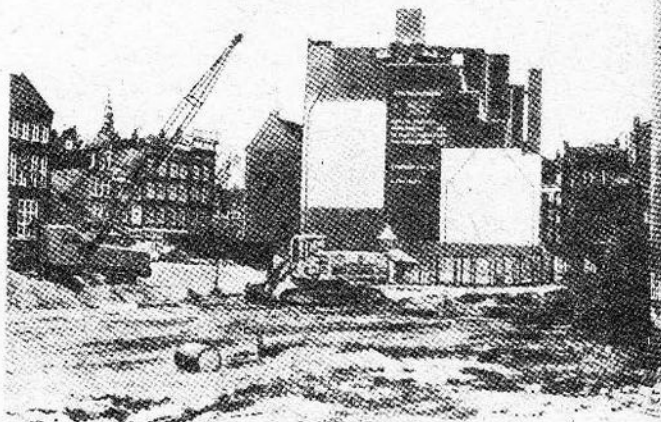


Рис. 158. Ньюмаркет в Амстердаме, 1975 г. Протест против постоянного разрушения старых кварталов для строительства нового метро. Длительные баталии привели к спасению нескольких зданий и районов, но о массовом уничтожении говорят надписи на стене (внутри призрачного абриса разрушенных зданий): «уничтожено войной — 336 жилищ, десятью годами обновления — 335, постройкой метро — 115, построено новых жилищ за 1946—1974 гг. — 6». Жители Амстердама не устают искать новые пути оглашения своих бедствий

но, имеет связи с адвокатами и другими специалистами и может работать в контакте чуть ли не с сотней уже существующих в Брюсселе комитетов действия. Если же в городах местные группы смогут усилиться и стать такими же влиятельными, как их аналоги в субурбии, тогда длительная история беспорядочного разрушения городов может быть повернута вспять.

«Новое движение» сыграло роль в ухудшении состояния городов, поддерживая создание новых

городов, дезурбанизацию и всеобъемлющую реконструкцию — все антигородские направления; однако его апологеты будут утверждать, что злодей, по большому счету, это потребительское общество, автомобиль и притяжение сатернии*. Кто бы ни был в конечном счете признан виновным в преступлении, очевидно, что «новое движение» ничего не сделало для решения проблемы. Оно не имело никакой большой политической и социальной теории, объясняющей, как процветает город и как культивируются и вырабатываются гражданские добродетели.

Постмодернисты, например Кьюло, братья Крие, Конрад Джеймсон, принимают другую точку зрения на городскую жизнь и подчеркивают деятельностный, ценностный аспект. Планировщик, архитектор или исследователь рынка вмешивается, чтобы внедрить те ценности, которые он поддерживает, но делает это в рамках демократического политического контекста, в котором его предложения и ценности могут стать ясными и могут обсуждаться. Надлежащим местом для обсуждения значительной части того, что происходит сейчас в архитектуре или городской планировке, утверждает Джеймсон, является политический форум: собрание жителей окрестных мест или собрание политических представителей. Хотя и не существует соответствующего городского форума, непосредственно предназначенного для этого процесса и обеспечивающего его, постмодернисты настаивают на его крайней желательности.

В сущности, это возврат к старому и никогда не бывшему совершенным институту, к общественной сфере агоры, площади собраний, мечети или гимназии, которые функционировали как пространство, где люди обсуждали свои меняющиеся представления о хорошей жизни или утверждали свою коллективность⁴⁶. В то время как было бы преждевременным заявлять о единстве взглядов по этому вопросу, общественная сфера возвращается в качестве главного фокуса проектирования в работах рационалистов, Чарльза Мура, Рикардо Бофилла, Антуана Грюмбаха и братьев Крие. Среди постмодернистов один лишь Роберт Вентури занимает позицию против агоры и *palazzo publico* и делает это, как мы видели, в силу коммуникационных, а не политических причин.

Роберт и Лео Крие во многих своих проектах и конкурсных предложениях в особенности прославляли сферу общественного. Они также провели оставившую заметный след кампанию против разорения ткани городов. Они критикуют все силы — экономические, идеологические или модернизаторские, которые разрушают ткань городов, а затем предлагают элитные альтернативы, как залатать ее или создать новые целостности.

В сущности братья Крие следуют положению Камилло Зитте об артикуляции непрерывного ур-

банистического пространства как негативного объема, текущего, пульсирующего и достигающего крещендо вокруг общественных зданий — собор или школа могут служить предлогом для появления агоры. Подобный клочок урбанистического общественного пространства — это антитеза практики модернизма, суть которой — свободно стоящий функционалистский монумент.

Лео Крие в проекте Эхтернаха вводит традиционную аркаду и круглую площадь, используя сложившуюся морфологию XVIII столетия для создания опознаваемого планировочного стержня города и кульминации въездного маршрута у существующего монастыря. Высота, размер, силуэт, строительные материалы — все совместимо с существующей тканью, хотя акцентировано таким образом, чтобы создать новое подчеркивание сферы общественного. Лео Крие использует традиционную для туристских карт перспективу с птичьего полета для того, чтобы «сшить вместе» эти формы и концепцию генерального плана, величественный размах которого напоминает о Бате. Такие исторические приемы сочетаются с корбузианским языком форм, в результате чего возникает та самая характерная двойственность в выражении, слышать о которой читатель, должно быть, уже устал.

В конкурсном проекте для района Ла Виллетт Крие предложил возврат к интимному масштабу исторических городов посредством создания единого урбанистического блока, объединяющего на коллективной основе жилища примерно 12 семей. Эти мелкоячеистые блоки используются в свою очередь, как фон для общественных зданий, расположенных вдоль центральной планировочной оси. Идея эта является возвратом к историческому городу Парижу и к архитектурному языку, основанному на социально-опознаваемых типах. «Эти большие сооружения кристаллизуют образы зданий, например Театр, Библиотека, Отель, в специфические архитектурные модели. Они должны быть понимаемы не как уникальные знаки, слова зашифрованного языка, а скорее как попытка создать систему социальных и формальных ссылок, которые станут вехами современного города, заменившими традиционные религиозные и институциональные вехи. Типами зданий нового социального содержания»⁴⁷.

«Новое социальное содержание», неизбежно марксистское для Крие*, является столь же модернистским, как и его рационалистский язык образов, и этот последний не обязательно будет осуществлять социальную коммуникацию, для которой он предназначен вследствие своего абстрактного, вневременного характера. Тем не менее, стремление создать язык, утвердить общественный символизм и увязать все это с тканью Парижа заслуживает похвал. Более того, Крие полагает, что строительство это приобретает свое значение из различных диалектических взаимодействий: между областью частного и общественного, между настоящим и прошлым, между морфологией материальных объемов и пустот. Это семиотическое на-

* Несмотря на иронию автора и небезосновательность его критики «современной архитектуры», безусловно, главным виновником антигуманных условий существования, механизмов, бездуховности, отчуждения вновь создаваемой архитектурной среды является капиталистический социально-экономический строй. В этих условиях и архитектура вместо выполнения высоких гуманистических идеалов професии (независимо от творческой направленности) выступает в целом как сила, враждебная маленькому человеку или во всяком случае недостаточно облегчающая его жизнедеятельность.

* Автор, не будучи марксистом, готов принять политические самоопределения любых архитекторов (см. выше о «коммунистической» архитектуре А. Росси), не вдаваясь в существо их общественной ориентации.

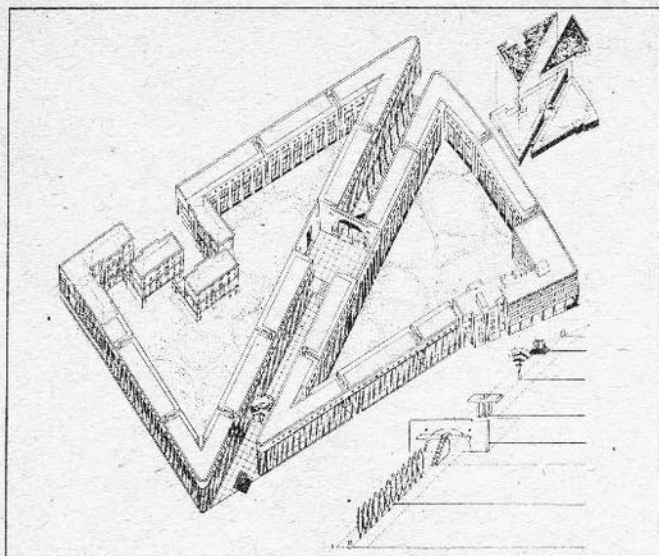


Рис. 159. Лео Крие. Жилая застройка площади Королевского монетного двора, проект, 1974 г. Традиционные линии улиц и застройки сохранены, но квартал рассечен по диагонали «общественным пространством» с различными церемониальными и функциональными элементами (включая киоски и входные портики). Оставлены также несколько старых домов. Проект страдает лишь некоторой помпезностью и монотонностью

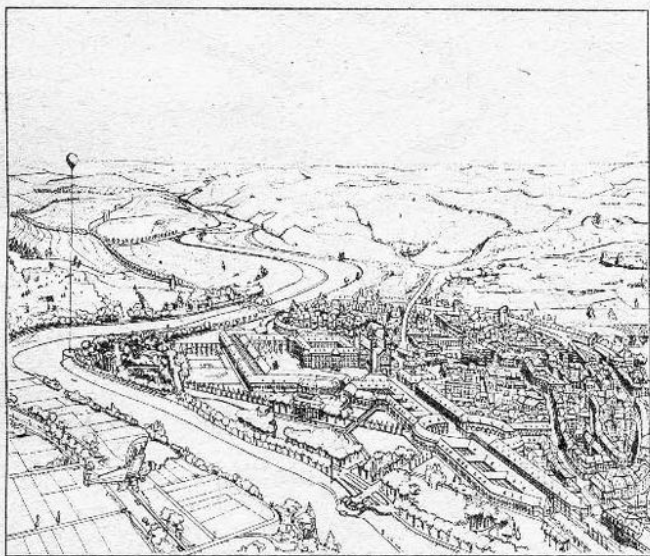


Рис. 160. Лео Крие. Проект Эхтернах, 1970 г. Вид этого люксембургского города с птичьего полета показывает сочленение средневековых, барочных и современных элементов. Круглые площади, просторные проспекты, бесконечные пролеты колонн навевают воспоминания о Бате и Османе. Кажется, что Крие говорит о том, что каждый город должен сохранять свой урбанический облик, чтобы общественные его элементы — площади, улицы, памятники — отчетливо выявляли его историческую память

мерение и город диалектического значения обращают нас к произведениям Колина Роу и к практике, известной как контекстуализм.

Как философия и как движение контекстуализм зародился в начале 60-х годов в Корнелльском университете в связи с исследованиями механизма, при помощи которого город формирует различные бинарные модели, обеспечивающие его

понятность. С этой целью Элвин Боярски изучал работы Камилло Зитте точно так же, как это в свое время делал Джордж Коллинз, и самая важная бинарная пара, которая выявилась из рисунков Зитте, — была оппозиция массы и пустоты или фигуры и фона. Как описывает Грэхем Шейн язык контекстуализма с его неизбежными абстрактными парностями (как будто теоретики обучались Генрихом Вёльфлином при помощи двух диапроекторов), существуют такие урбанистические модели, как регулярное верзус (против) нерегулярное, формальное верзус неформальное, типы верзус варианты, фигуры верзус поля (эффективно скомбинированные, они воспринимаются как серия картин), центр верзус заполнение, рядовая ткань верзус граница и «эй!» (оклик) верзус «гм-м-м» (постоянное гудение).

«Такой словарь может быть начат с термина «контекст». По определению, проект должен подходить к, отвечать на, быть последующим звеном своего окружения, возможно, завершая модель, скрытую в трассировке улицы, или вводя новую модель. Решающим для такой оценки градостроительных моделей является Gestalt* двойного образа фигуры — фона. Эта модель, которая может быть прочтена любым образом — масса и пустота, черное и белое, — является ключом контекстуалистского подхода к городскому пространству»⁴⁸.

Соответственно этому аргументу, провал «новой» архитектуры и планировки объяснялся, говоря кратко, отсутствием понимания городского контекста, акцентированием в большей степени объектов, чем ткани между ними, проектированием изнутри наружу, а не от внешнего пространства — внутрь. Напряженно размышляя по поводу больших участков зачерненных пространств в рисунках Зитте и в карте Рима XVII в. работы Нолли, контекстуалисты преисполнились, как и Роберт Вентури, новым уважением к «роше»** или оставшимся от прошлого зданиям, образующим ткань города, которые служат «фоном» для любых привлекательных «фигур» города.

На долю Колина Роу с его гиббоновской прозой выпала задача соткать все эти парности в отчетливо связанную диалектику бинарных отношений, которая, по-видимому, зарекомендовала себя скорее как вызывающая мысли аналогия, а не как точный рецепт. Его «Коллаж-Сити» выявил противоположность между механизмами мыслителей Просвещения и органицизмом гегельянцев, между воплощенными в Диснейленде мечтами лишенных корней американцев о Старом свете и «Отважным новым миром»*** группы «Суперстудии», слишком тесно связанной с прошлым Флоренции. Он

* Gestalt — образ, структура, форма (нем.), основное понятие оказавшей большое влияние на искусствоведение Запада идеалистической философской теории «гештальтпсихологии», т. е. по определению — психологии восприятия. Обычно в научной литературе употребляется без перевода в значении целостности, не сводимой к сумме частей.

** Roche — мешок (фр.), один из принципов компоновки плана здания, восходящий к классицизму, канонизированный Ecole de Beaux-Arts и начисто отвергнутый «современным движением» с его принципиальной тягой к «раскрытости», «перетеканию» пространств и т. п.

*** Название популярных на Западе романа-антиутопии О. Хаксли, изображающего механистический, бездуховный мир будущего, во многом перекликающийся с образами Дж. Оруэлла в романе «1984».

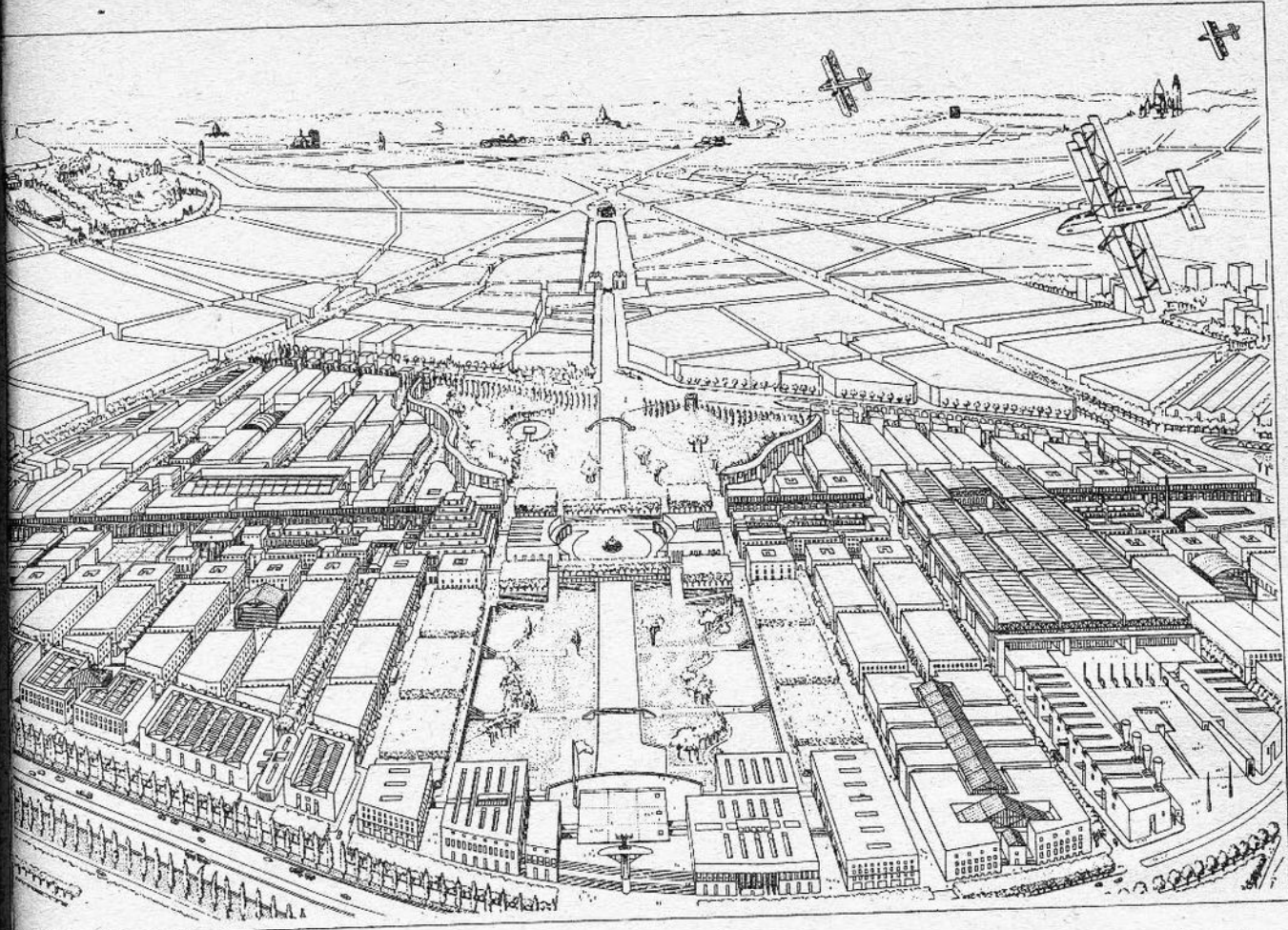


Рис. 161. Лео Крие. Конкурс Ла Виллетт, Париж. 2-я премия, 1976 г. Составленный из небольших жилых блоков примерно на 12 семей, которые, как утверждает Крие, будут иметь местное самоуправление, этот проект тем не менее характеризуется величественной централизованной образностью (все дома похожи). Грандиозный общественный бульвар, протянувшийся с севера на юг (справа налево), включает центральную площадь, площадь жюри и площадь конгрессов. Раскинувшиеся английские парки создают другую ось, ориентированную на исторический Париж. Вилланы напоминают также о Ле Корбюзье

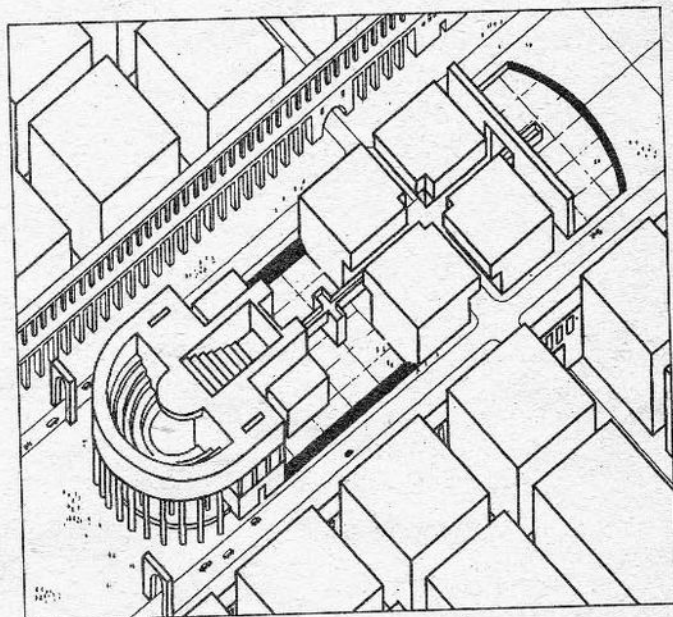
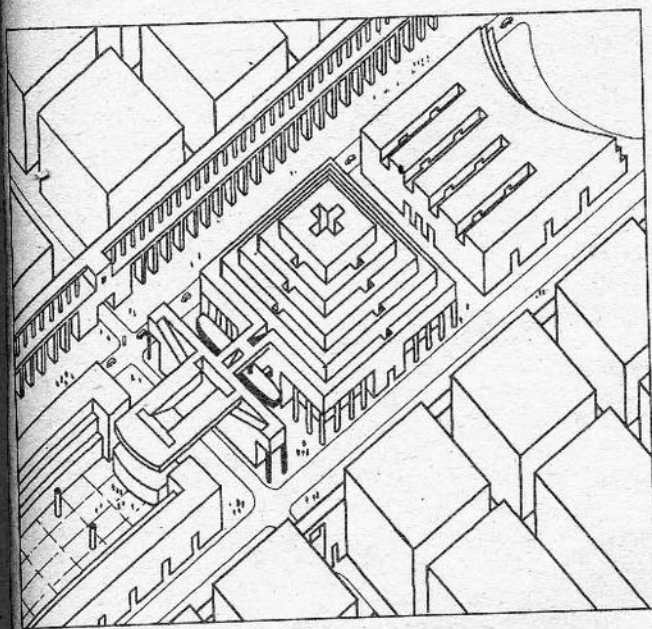


Рис. 162. Лео Крие. Типология Ла Виллетт, отель и культурный центр. Зиккурат вырван из своего исторического контекста, а проект хозяйственной постройки Леду превращен в ратушу, разделенную на четыре части. Надежды Крие на универсальный язык, который должен быть общепонятным, основываются на тех же ошибках, которыми были заражены Леду и Ле Корбюзье. Значение формы носит социальный и временной характер и не может учреждаться указом, в особенности построенным на абстракциях. Любопытно, что Крие, нападающий на Ле Корбюзье за его урбаническую нечувствительность, должен, по-видимому, иметь сходные представления; теория относительно способов коммуникации архитектуры не распространена широко

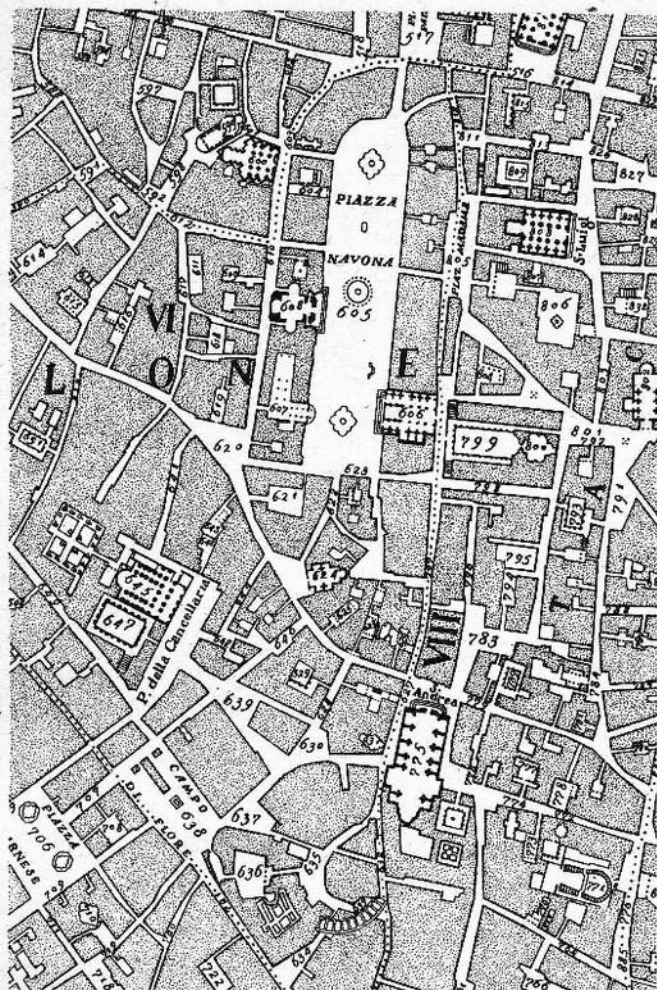


Рис. 163. Джабаттиста Нолли, Карта Рима, 1748 г. В пространство частных зданий, заштрихованное серым, вдается общественное пространство — белый цвет, которое может быть улицей, площадью, внутренним двором или интерьером церкви. Карта дает хорошее представление о полуболическом пространстве и о том, как оно служит связующим звеном в основной антиномии — между частным и общественным

контрастно противопоставил непреложные платонические утопии Ренессанса — «утопии как вытеснение» футуристов, единичные, большие идеи «ежей» — множеству маленьких целей — «лис»*. «Палладио — еж, Джулио Романо — лиса; Хоксмур, Соун, Филип Уэбб — вероятно, ежи, Рен, Нэш, Норман Шоу — почти наверняка, лисы...»⁴⁹.

Такие игры и мышление аналогиями срабатывают наиболее эффективно, когда Роу использует одну сторону своего уравнения для критики другой и получает смесь, включающую обе антиномии. Так, в его «Коллаж-Сити», основанном на методе бриколажа (соединения) многих несходных утопий (или «утопий жилетного кармана»** — Швейцарский кантон, деревня Новой Англии, Вандомская площадь и т. д.), каждый элемент подается обоими путями с благотворными итогами: «на-

* «Еж» может переводиться и как «неуживчивый человек», соответственно, «лиса» — как «умеющий включаться, приспособляться» (Примеч. пер.)

** Автор образно обозначает так называемые «малые утопии», т. е. веру в возможность постепенной перестройки общества на рациональной основе с помощью мелких, малозаметных улучшений.

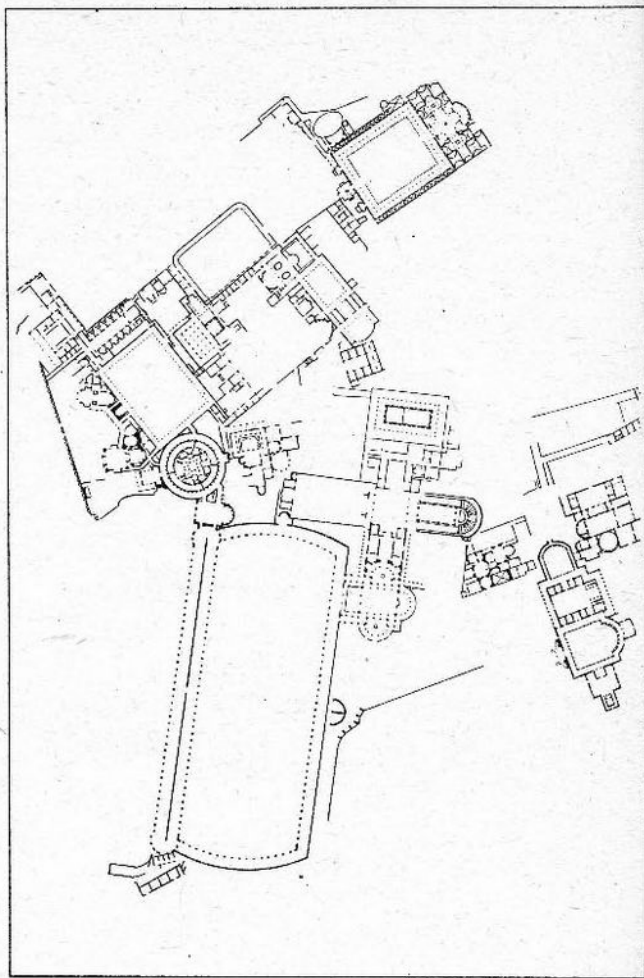


Рис. 164. Вилла Адриана, Тиволи, 118—134 н. э. Ряд ориентированных по осям внутренне завершенных элементов, включенных в этот ранний эклектический комплекс из всех частей Римской империи: храмы и проходы скопированы с Египта, кариатиды из Греции; здесь существовало даже место для «Гадеса» (ад древних греков — Примеч. науч. ред). Наиболее изысканная часть этой виллы-убежища (в действительности это небольшой город) — это Морской театр (слева в середине) с его круглыми каналами и комплексом заходящих одна за другую эскадр, выпуклых и вогнутых. Сюда Адриан уединялся в свою «библиотеку», чтобы читать, есть и принимать ванны. Коллин Роу сказал: «Вилла Адриана представляет требования идеала и признает в то же время нужды «ад хок»

слаждение поэтикой утопии без обязательной для нас необходимости страдать от неудобств утопической политики».

Постройки Адриана, его плюралистский Пантеон, его Рим, особенно вилла в Тиволи, — это компиляция ад хок (применительно к ситуации) и диалектические утопии. Фактически в течение 60-х годов вилла Адриана становится тем самым образцом, моделью, эталоном, на который равняются такие различные архитекторы и критики, как Луис Кан и Зигфрид Гидион, Матиас Унгерс и Винсент Скалли, — короче говоря, модернисты и постмодернисты. Для некоторых она служит примером богатства накладывающихся друг на друга пространственных картин, других привлекает эклектизм источников (Египет и Греция), палимпсест значений или маньеризм резких сопоставлений. Для Роу это высший пример «лисей» диалектики. «Потому что, если Версаль может быть примером тотального проектирования в контексте тотальной политики, вилла Адриана стремится скрыть все

ссылки на любую единую главенствующую идею... Адриан, предлагающий противоположность любой «тотальности», нуждается, кажется, лишь в аккумуляции самых различных фрагментов... Вилла Адриана — это миниатюрный Рим. Она правдоподобно воспроизводит все столкновения набора картин и все случайные эмпирические происшествия, которые так щедро демонстрировал город... Почти очевидно, что эстетическое предпочтение отдается сегодня структурным разрывам и множеству синкопированных ударов, которые представляет вилла Адриана... направленность этой [антижёвой] аргументации должна быть ясна: лучше думать о скоплении небольшого, пусть даже противоречивого набора картин (вроде как продуктов различных режимов), чем забавляться фантазиями о тотальных и «безошибочных» решениях, которые политические условия могут лишь убить в зародыше»⁵⁰.

Эта аргументация в пользу Коллиж-сити* была, подобно аргументам ад-хокизма, основана на методе бриколажа и признавала важность памяти в формировании исходных данных для прогнозирования и городского проектирования⁵¹. Она собрала примеры нескольких полуисториков, упомянутых вначале — Любеткина, Луиджи Моретти, сопоставлявших прошлое с настоящим для достижения более богатого значения. Я упоминаю эти общие точки интереса не для того, чтобы доказать какой-либо приоритет влияния, но чтобы показать неожиданно возникающую в некоторых участках согласованность, которая лучше всего, наверное, представлена в проекте Джеймса Стирлинга для Дюссельдорфа. Потому что здесь к

* Коллиж-сити — неологизм, город столкновений (различных стремлений и вкусов), коллизий.

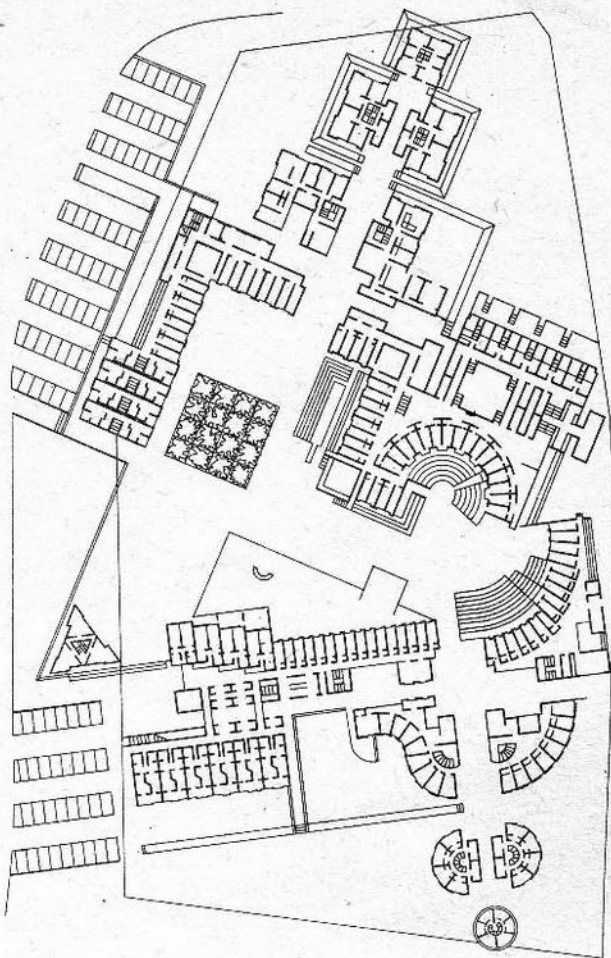


Рис. 165. О. М. Унгерс и др. Конкурсный проект студенческого общежития, 1963 г. Как и в вилле Адриана, несколько завершённых частей чередуются, организованные по своим собственным осям, которые пересекаются и иногда вступают в противоречия. Множество геометрий, диссонирующие углы и уточенный общественный порядок

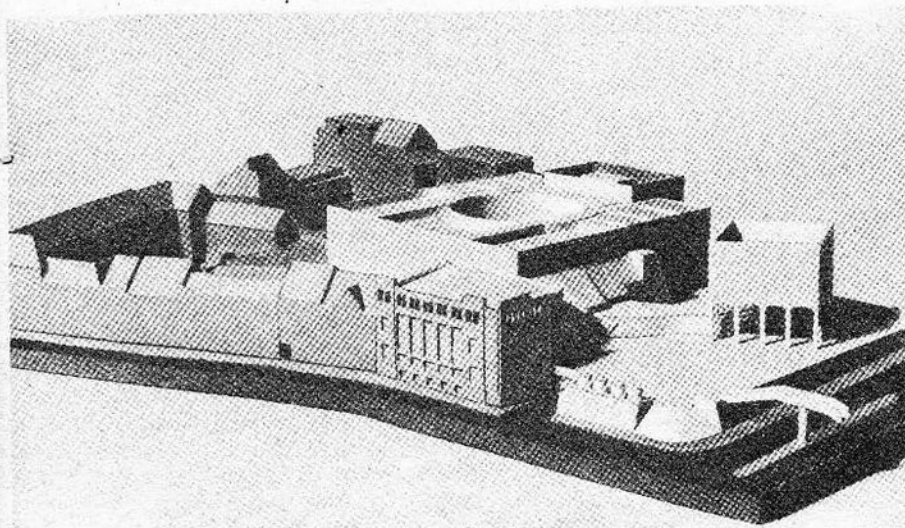
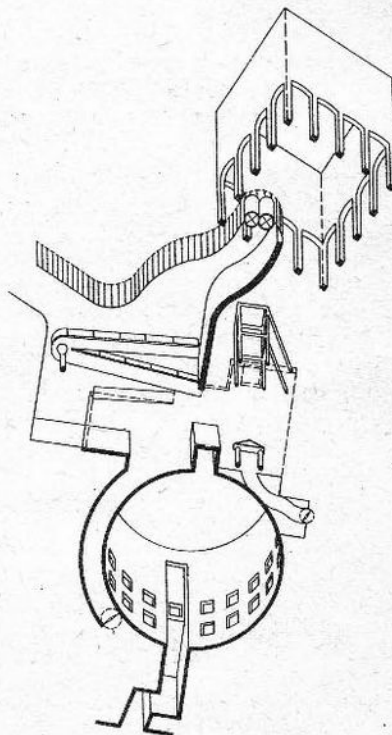


Рис. 166. Джеймс Стирлинг. Проект Дюссельдорфского музея, 1975 г. Тонкий пример контекстуального заполнения, в котором приняты во внимание высота, масштаб и местная фактура зданий, но символическим элементам придано тем не менее их собственное выражение. Куб входа отклоняется от геометрических осей, но является главным фокусом визуальных линий, связывающих на участке другие объекты. Фасад XIX в. слева охватил часть нового музея. Покрывшие из стеклянных листов — единственный модернистский остаток — уместно использовано с точки зрения семантики — в местах циркуляции и скопления публики



1975 г. мы имеем ведущего современного архитектора, использующего **бриколаж** в качестве метода соединения, а иногда и спрессовывания прошлого с настоящим и создания связующего звена между этой основной антиномией: масса урбанистической ткани и пустота общественного пространства. Стирлинг использует на одной стороне изгибающийся фасад XIX столетия для вписывания в контекст, а на другой стороне разрушает его, фиксируя таким образом сознательную стилизацию. Он вытягивает пешеходный маршрут из более плотной, насыщенной городской ткани на круглый двор, а затем переводит этот маршрут — диалектически — в квадратный объект (фон стал фигурой, круг превратился в квадрат). Этот объявленный объект затем разворачивается на своем подиуме для выявления основной оси города и действует как фокусирующий монумент, становясь таким образом еще одним элементом в составе местной группы зданий. За исключением зашифрованных ссылок на Шинкеля и Альберта Шпеера* и сдержанности в исторической детализовке (пустой фронтон, отсутствуют пилястры), этот проект представляет собой новую стадию постмодернистского урбанизма, поскольку показывает современного архитектора, обращающегося с историческим контекстом с такой чуткостью, какую можно было бы ожидать от традиционалиста, но со свежестью и изобретательностью архитектора Ренессанса.

МЕТАФОРА И МЕТАФИЗИКА**

Еще одной причиной, побуждающей архитекторов порвать тенета «нового движения», была его очевидная неспособность хотя бы ставить общие вопросы архитектурного значения: «о чем» должна была бы быть архитектура, особенно теперь, когда вера модернистов в прогрессивную технологию и машинную эстетику оказалась признанной столь наивной (или столь скучной). Архитектура должна иметь значущую отсылку, что-то выражать: у Ренессанса была его платоновская метафизика, римляне верили в организацию империи — что же отражать нашей архитектуре, кроме вежливого агностицизма?

Одной из особенно важных характеристик постмодернизма является стремление его к необычной метафизике, «вслед за чуждыми богами, так сказать, вместо знакомых и надоевших богов технологического процесса и прагматизма»⁵². Но даже со смертью машинной метафоры наш век ненамного приблизился к заслуживающим доверия метафорам или к развитой метафизике. Наука в своем агностицизме едва ли способна дать ответы, однако может опровергнуть их. Более того, всякая метафизика сегодня поставлена под вопрос по двум весьма различным причинам; она часто слишком невосприимчива, чтобы захватить воображение

общества в целом, и она не создает фундамента в обычае и ритуале, поскольку индустриальное общество тяготеет к разрушению или коммерциализации этой традиционной основы.

Тем не менее духовная функция архитектуры остается, она фактически не исчезнет, даже если не будет религии и метафизики, и поэтому постмодернистский архитектор, подобно художнику-сюрреалисту, кристаллизует свой собственный духовный мир вокруг возможных находящихся под рукою метафор. Метафизика, таким образом, выражается через любую подразумеваемую или явную метафору, которая обозначена формой. Наверное, предыдущую аргументацию (см. с. 43—54) следует обобщить. Наиболее известны метафорические здания — капелла Роншан, Сиднейский оперный театр, аэровокзал TWA — варьируются в своем кодировании от скрытого к явному, от смешанной метафоры к соответствующему сходству. Архитектурное «сравнение» — это, как в письменной или устной речи, формальное и явное утверждение метафоры — ларек «хот догз» снабжен таким числом различных намеков на горчицу и булочки, что для каждого очевидна его явная предназначенность.

С другой стороны, большинство архитектурных метафор — скрытые и смешанные. Заезженная метафора, которую новейшие архитекторы только что начали выражать, происходит из органической традиции модернизма и очень тесно связана с образом тела и родством человека с природой и животным миром. Мы можем видеть, как метафизика сейчас в своей примитивной стадии использует очень прямые сравнения. Тело человека, его лицо, симметрия животных форм становится основой для метафизики, которую люди находят непосредственной и уместной. Кроме того, они охотно и подсознательно откликаются на телесные образы, метафоры «внутри» и «снаружи», «верха» и «низа», проекции внутренней ориентации нашего тела. Даже описания архитектуры окрашены этой образностью. Здания «лежат на горизонте» или «поднимаются над ним», имеют «переднюю часть, которая более обзрима, чем задняя» (как у живых существ), бывают «нарядные» или «простые».

Чарльз Мур и Кент Блумер, анализировавшие эти телесные образы в отношении к архитектуре, утверждают, что они составляют основную модель для восприятия окружающей среды и модель, не ограничивающуюся приоритетом зрения.

«Комбинируя ценности и чувства, которые мы приписываем внутренним ориентирам, с моральными качествами, которые мы придаем психофизическим координатам (право — лево и т. д.), мы можем представить модель необыкновенно богатых и тонких значений, связанных с телом. Это легко схватываемая модель (потому что мы «обладаем» ею), хотя она гораздо более по-человечески сложна, чем математическая матрица»⁵³.

По этим причинам город, точно так же, как и дом, считается пустым без антропоморфических измерений, без центрального «сердца» или эквивалента главной площади — символической точки притяжения.

Дом имеет так много антропоморфических примет, что может рассматриваться как живое подтверждение законности такого «трогательного за-

* Автор имеет в виду регулярную классицистическую архитектуру прусского архитектора Фридриха Шинкеля (начало XIX в.) и восходящую к ней архитектуру ведущего архитектора гитлеровской Германии военного преступника А. Шпеера.

** Под метафизикой автор здесь подразумевает далекие от философской трактовки понятия тонкие духовные, внутренние значения архитектурного произведения.

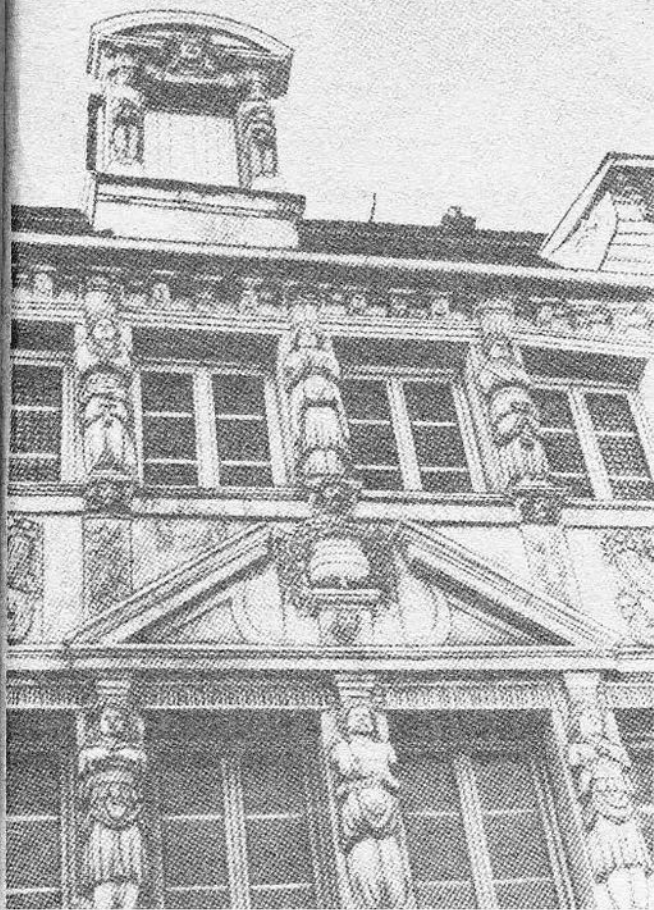


Рис. 167. Дом кариатид, улица Шодроннери, 28, Дижон, приблизительно 1610 г. Тридцать семь голов украшают этот дом — слишком много, наверное, даже для маньериста. Смещение архитектурных и человекоподобных элементов совершенно необычайно в своей изобретательности; обратите внимание, например, на осторожную асимметрию, противопоставленную упорядоченности пилястров-людей. Окна, двери, каминные трубы и другие места перехода или фокуса отмечены сложными метафорами

блуждения». Мы проектируем не только сердце (бчаг), но, как указывал Карл Юнг, — целую анатомию лица и тела⁵⁴. В приводимом им примере, еврейском тексте XVIII столетия, башенки дома — это уши, печь — это живот, а окна, как обычно, глаза. Дом, как сказано выше, часто воспринимается как лицо и при плоской крыше кажется обезглавленным.

В эпоху Ренессанса такие образы тела были приняты и включены в систему архитектурных измерений. Человеческое тело вписывалось как в план, так и в разрез церквей, а метафору воспринимали настолько серьезно, что Бернини был даже подвергнут критике за то, что площадь собора Св. Петра уподобилась в итоге искаженной фигуре с отрубленными руками⁵⁵. Любые сомнения в том, что человека увлекает архитектура, созданная по его образу и подобию, по крайней мере, проекции его собственного образа на архитектурные фасады, могут быть рассеяны при подсчете числа кариатид, герм и т. д., которыми усеян любой большой европейский город — настоящий зверинец из забавных лиц и странных персонажей.

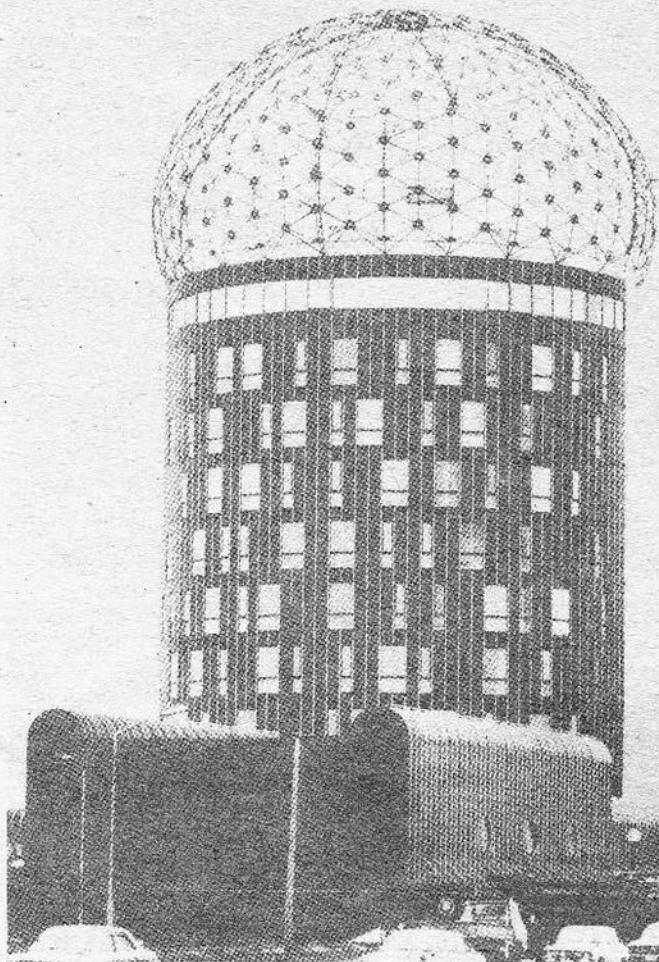


Рис. 169. Минору Такеяма. Отель Беверли Том, Хоккайдо, 1973—1974 гг. Восемьдесят комнат этого отеля синкопированы в трех четвертях цилиндра; на ресторан и сад на крыше указывают другие синтаксические изменения. Общая фаллическая форма читается не слишком четко: этот символизм закодирован вместе с другими функциональными значениями

В последнее время архитекторы-постмодернисты стали прямо, а иногда и вульгарно использовать антропоморфическую метафору и метафизику, превращая образ в явное подобие. Так, отель «Беверли Том» архитектора Минору Такеяма (1974) имеет форму синтоистского символа «тен-ри», т. е. фаллоса — символ, повторяемый в отеле везде, кончая пепельницами! Какая метафизика оправдывает эту метафору? Ясно, что к подобному символу могла привести вертикальная форма, и отели, в банальном смысле слова, являются энергетическими каналами, однако никакие рациональные соображения не в состоянии удовлетворительно объяснить фаллос, который выглядит как абстрактное утверждение примитивной мощи на фоне индустриального пейзажа. Но опять-таки, почему этот отель, как фаллос? Это не эквивалент дольмену, Вандомской площади, обелиску или христианскому шпилью: сама строительная задача здесь не может нести такого сильного содержания.

Стэнли Тайгерман также использует явные метафоры для создания архитектуры: «дом — животное-шутиха», «дом — хот дог», апартаменты

«зиппер»* и снова здание в форме фаллоса, эвфемистически названное «Дейзи-хауз» («дом-маргаритка» или «первоклассный дом»). В данном случае оправдание такой формы связано с пожеланием клиента, который видел дом «хот дог» и хотел чего-нибудь зрительно столь же «пикантного». Различные уклончивые причины привели к окончательной форме; возможно, наиболее пригодным для печати будет объяснение: Тайгерман стремился рассмешить своего клиента. Во всяком случае, для нас важно не то, насколько в конечном счете оправданы и глубоки уподобления Тайгермана или Такеямы, а то, что, в отличие от архитекторов-сторонников «нового движения», они почувствовали необходимость в использовании метафорического плана выражения. Результаты могут быть спорными и иногда нелепыми, однако архитектор стремился использовать этот способ речи, в последнее время ограниченный коммерческим сектором с его гигантскими киосками пончиков и «хот догз», и таким образом здания такого архитектора — это не метафоры-осечки, а уже обстрелянные метафоры постмодернизма на первой стадии его развития.

Возможно, из-за того, что метафора и символизм были подавлены «новым движением», их новое появление сейчас, в период неустоявшейся метафизики, обусловлено стремлением к сверхвыразительности; как бы там ни было, но постмодернисты взяли на себя задачу исследовать этот уровень значения.

Одной из наиболее распространенных значащих метафор в жилищном строительстве было использование образа лица. Дети часто рисуют свой дом как лицо, и мы проецируем — трогательно — наши чувства и мерки на здания. Некоторые другие антропоморфические элементы использовались в традиционной архитектуре: равноценность опор наводила на мысль о ногах, симметрия тела, пропорциональность, говорящая об отношениях человеческой руки к торсу — все это делало архитектуру знакомой и придавало ей располагающий характер. Ряд домов в Амстердаме с их высокими зубчатыми фронтонами, симметричным обликом и напоминающими лица проемами глазелют на вас как группа преуспевающих самодовольных бюргеров на портрете гильдии стрелков Рембрандта. Эта метафора, столь обычная в прошлых столетиях, закодирована так, чтобы непосредственно изображать контраст между конкуренцией и гражданским чувством: каждому из этих стоящих «плечом к плечу» фасадов придан одинаковый вес. Более того, кодирование здесь смешанное и двусмысленное в отличие от изображающих лица сооружений, например палаццо итальянского Возрождения архитектора Цуккарро в Риме и лица у Бомарзо. В последних формы так перекодированы, что лицо перестает быть приветливым, а, напротив, становится отчужденным или таинственным.

Японский архитектор Кацумасу Ямасита довел в Киото это традиционное направление до логически абсурдного результата. Его Дом-лицо с круглыми глазами и носом — ружейным стволом хмурится и вопит и в конце концов проглатывает

обитателя. При таком буквальном отображении форм метафора ослабляется — «это всего лишь загадочное лицо». Такому упрощению, всегда грозящему стать уподоблением, должны быть противопоставлены амстердамские примеры или народные бунгало Америки с их многократно выступающими лбами или антропоморфические творения Бернарда Майбека.

В домах Майбека часто смешиваются архитектурные и неархитектурные метафоры, внутренние коды профессиональной элиты с популярными кодами. Благодаря этому включающему эклектизму Майбек наряду с Лютьенсом и Гауди стал еще одним премодернистом, которого стоит изучать. Его дом Руз, 1909 г. (см. рис. 111), предлагает метафоры, восходящие к периоду Тюдоров и готике, а также к реальному расположению дома в районе залива Сан-Франциско, однако все это тонко переходит в широколицый облик. Лоб — это, вероятно, все же в большей мере ломаная линия карниза; глаза напоминают вначале готические трилистники и *Oeil-de-bœuf**, а уж потом вызывают в нас желание обнаружить хрусталик и радужную оболочку; балкон — сначала пышный вариант «пламенеющей готики», а уж потом — рот. Итак, образ лица, ясно вырисовывающийся, как только мы его увидели, может все же отступить в свой первоначальный контекст и остаться фоном.

Я попытался создать подобное смешанное кодирование в здании студии; профиль его представляет собой обычную скатную крышу в стиле Кейп Код, рот, зубы и брови поданы скорее как чисто архитектурные, и даже явные глаза и нос здесь — достаточно привычные архитектурные элементы и смотрятся просто арками и плоскостью. Поэтому лицо, возможно, сразу не опознается; по крайней мере, оно задумывалось как нечто подсознательное и как расширение архитектурных значений путем придания им полутонов, неосознанных ощущений.

Майкл Грейвз сосредоточил внимание на предложении антропоморфических метафор без названия их. Его разработка окон, входов и профилей — эrogenных зон архитектуры — постигается вовсе не только как привлечение внимания к их синтаксической роли, но и как драматизация каждодневного человеческого опыта привычных действий: стоять у края окна; держаться за него и глядеть; заметить видимое пересечение крыши и неба. Телесные метафоры здесь гораздо более общи и только подразумеваются. Они фактически могут вообще не быть восприняты как таковые. Но непрестанное внимание к затесненному пространству, осязаемым, близко составленным деталям ведет к устойчивому восприятию телесного и является обширным полем для метафорической игры. Мы, естественно, антропоморфируем мир в речи, и в то время, как это может быть неприемлемым умением или трогательным заблуждением, в архитектуре все же может иметь место нечто перекликающееся с этой вездесущей активностью. Конечно, все это еще не сформировалось в законченную метафизику, и эта область остается для постмодернизма под большим знаком вопроса. О чем же в самом деле кроме человеческой и природной сферы должна быть архитектура?

* Застежка-молния. (Примеч. пер.)

* *Oeil-de-bœuf* — букв. «бычий глаз» (фр.), круглое окно.

Рис. 168. Стэнли Тайгерман. «Хот-дог-хауз», северо-западный Индианис, 1975—1976 гг. Простой дом для отдыха, размером 14×70 футов, голая глухая стена из кедра со стороны входа и стеклянная стена в духе Мондриана с фасадной стороны. Частный загородный дом для уик-эндов всегда предоставлял возможности для визуальных шуток, и «хот-дог» — лишь одна из возможных збесей метафор. Метафоры торта или ампулы также имеют место

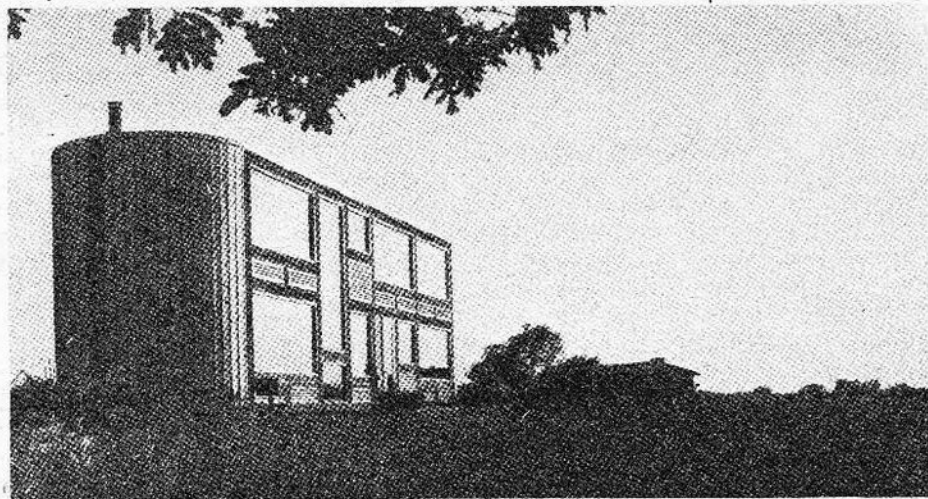


Рис. 170. Стэнли Тайгерман. Дейзи-хауз, Индиана, 1976—1977 гг. План и части фасада, обозначающие с различной степенью уточненности хорошо известные части анатомии мужчины и женщины. Эти формы, отчасти вследствие желаний клиента, опять оттенены сериями оппозиций: плоская штукатурная стена противостоит текстуре кедровых изгибов, прямоугольная оконная решетка — волнообразному очертанию фасадного остекления. Одна глухая сторона дома содержит общественный вход и кухню, другая — выходит на озеро. Показанный фасад — есть трансформация плана, визуальное показывающая, что фаллос продолжается в сторону причального настила и что окна уходят в землю. Символический арочный вход не имеет сейчас своего колокола испанской миссии

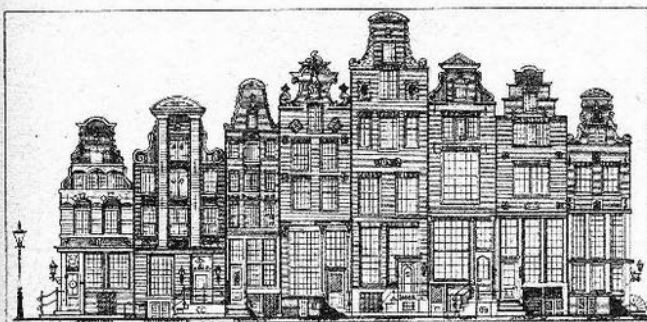
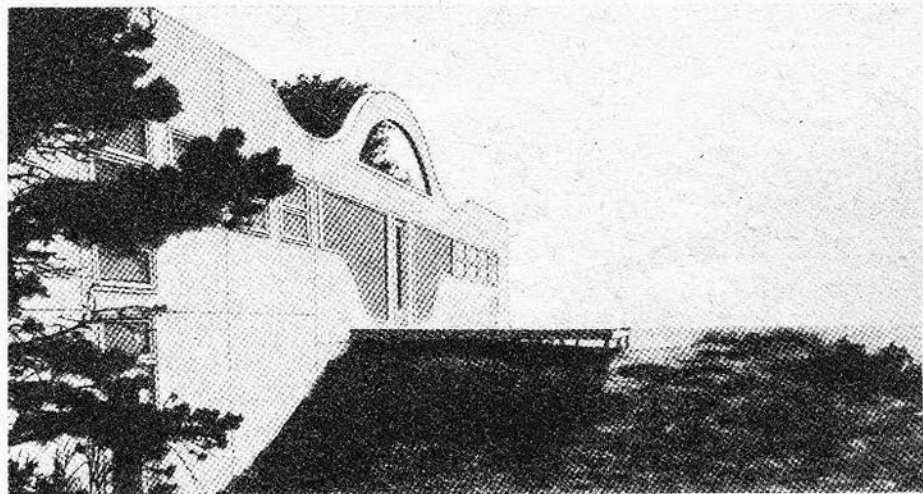


Рис. 171. Фронтоны в Амстердаме. Лица этих зданий столь же различны и занимательны, как лица на типичных портретах голландских бюргеров. Животные, так же как лица и тела, буквально присутствуют в декоре

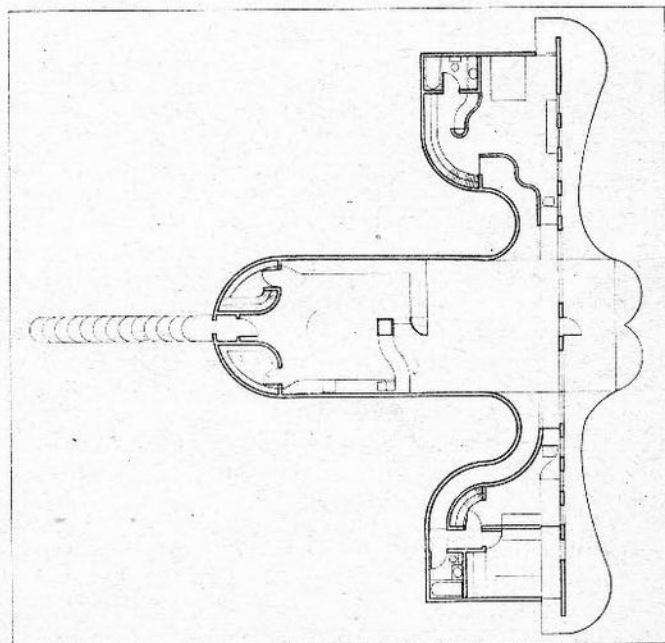




Рис. 172. Федерико Цуккаро. Фасад палатцо, виа Грегориана, Рим, приблизительно 1592 г. Традиционная метафора окон в качестве глаз дома связана здесь со ртом. Дверь гримасничает, в то время как окна смеются. Обратите внимание, как фронтоны, замковые камни и рог изобилия пересекают лицо. Раздувающиеся ноздри и общая физиогномика аналогична Бомарзо. Что это — традиционный вход в Гатес?

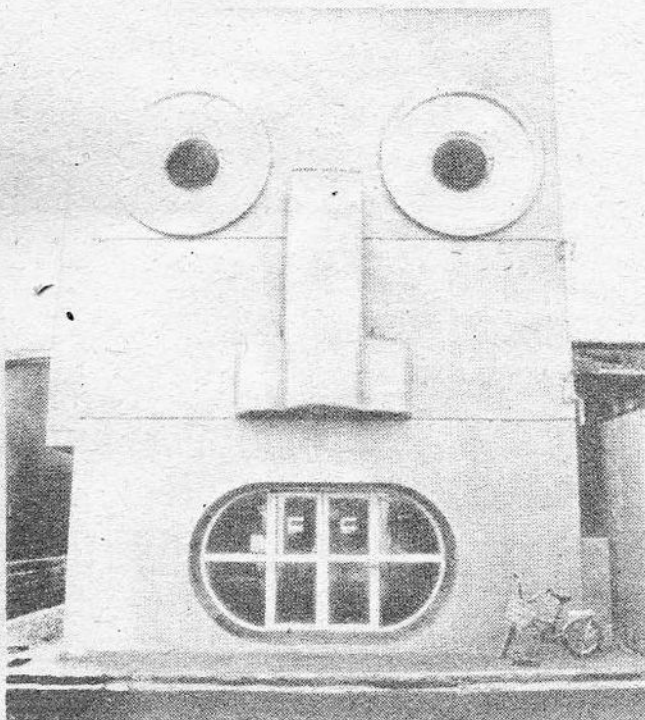


Рис. 173. Кадзумаса Ямасита. «Дом-лицо», Киото, 1974 г. Вас проглатывают с хмурым взглядом; выпученные глаза и нос, нуждающийся в пластической операции. Такой буквализм вызывает подобные неодобрительные замечания и вопрос: «но где же уши?». Необходимо стремиться или к менее, или к более явному кодированию

Рис. 176. Антонио Гауди. Дом Батло, фасад, 1904—1906 гг. Мастерское использование метафоры на метафизической основе. Кости и лава артикулируют два нижних этажа, отданные магазинам и главным апартаментам. Маски смерти и волнообразная морская метафора артикулируют соответствующие жилые помещения в середине здания, а с крыши смотрит вниз сонный дракон. Здание воплощает сепаратистские надежды Барселоны: ее покровитель — Св. Георгий убивает дракона Испании, сожравшего каталонцев — кости и скелеты остаются как памятник мученикам



Рис. 174. Чарльз Дженкс. Гаражи Ротунда, Уэллфлит, 1977 г. Симметричные торцы зданий со скатными крышами часто совершенно случайно создают физиономическое выражение. В данном случае лицо частично скрыто чадрой, основание зубов прячется в кустарнике. Глаза и нос покрашены изнутри в голубой цвет с целью создать отражение и контраст с небом. Метафора эта слегка завуалирована благодаря геометрическому рисунку арок и вертикалей

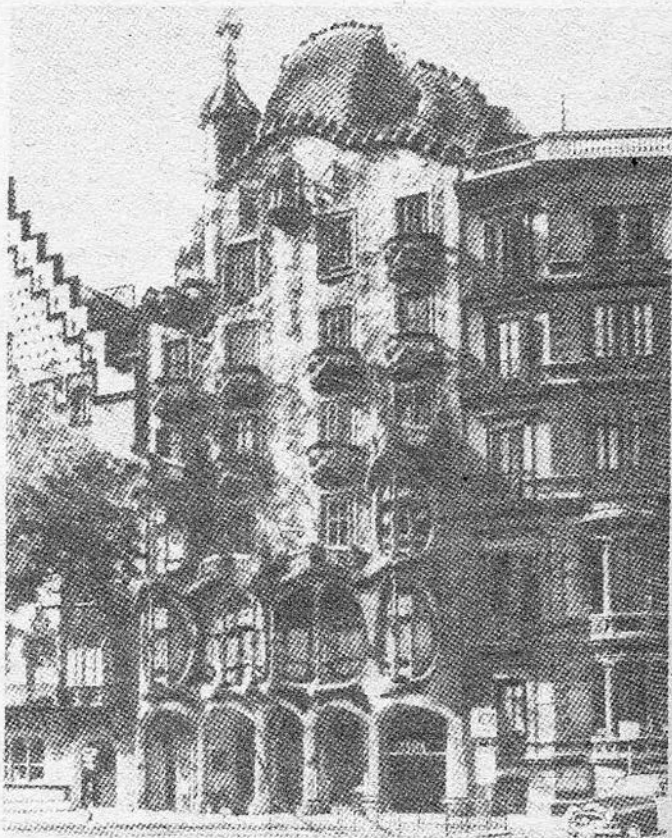
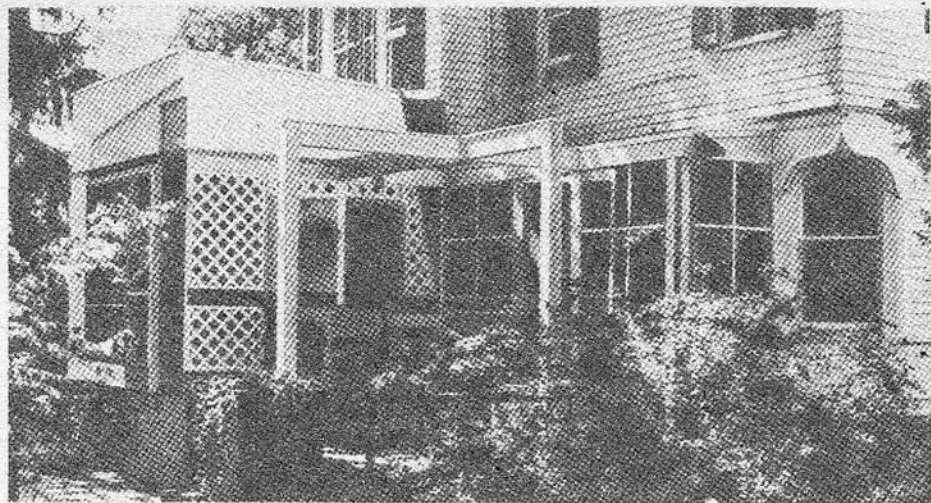


Рис. 175. Майкл Грейз. Клэгхорн-хауз. Принстон, 1974 г. Решетчатые элементы, пояски, разорванный фронтон и знак скатной крыши (уклон парапета) легко распознаются в этой пристройке к дому в стиле королевы Анны. Архитектурные элементы принимают вид естественных метафор (коричневый цвет земли — для основания, зеленый — кусты, голубое обрамление — небо). Крестообразные рамы из столбов и балок обрамляют небо и выступают в роли ворот, пропорциональных человеческим размерам



ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

«Новая архитектура» в качестве главного содержания зачастую рассматривала артикуляцию пространства, т. е. абстрактное пространство, именно как содержание формы. Источник этого восходит к Германии XIX в., когда пространство (Raum), пустота и т. д. имели своего рода метафизический приоритет: считалось, что пространство не только сущность архитектуры, ее конечный материал, но и через его посредство каждая культура выражает свою волю и существование. «Пространственные концепции» Зигфрида Гидиона являются кульминацией этой традиции, так же как Баухауз, выставочный павильон в Барселоне и вилла Савой, которые иллюстрируют идеи Гидиона о прозрачности и восприятии «пространства — времени». Другая традиция современного пространства, возможно, более сильная, идет от «рационального» Чикагского каркаса и развития его Ле Корбюзье в блоке «Дом-ино». Здесь пространство видится изотропным, однородным в каждом направлении, хотя оно и вписано в прямоугольные решетки под прямыми углами к фронтальной плоскости и уровням этажей. Конечным развитием этого «складированного» пространства являются громадные замкнутые залы Миса и его последователей. Помимо своей изотропности оно может быть охарактеризовано и как абстрактное, лимитированное границами или краями и рациональное или могущее быть логически выведенным от части к целому или от целого к части.

В противоположность этому постмодернистское пространство — исторически специфичное, уходящее корнями в традиции, нелимитированное или двусмысленное в отношении зонирования и «иррациональное» или изменяемое с точки зрения отношений частей к целому. Его границы часто остаются неясными, пространство расширяется бесконечно, без видимых пределов. Однако, подобно другим аспектам постмодернизма, этот аспект тоже эволюционен, а не революционен и поэтому содержит модернистские качества: в частности, «наслоение» и «компактную композицию», развитую Ле Корбюзье⁵⁶. Его дом Ла Рош (1923 г.) развивает некоторые из ключевых тем постмодернизма: освещенное сзади, сквозное, экранированное

пространство и впечатление бесконечного расширения, создаваемого зрительно накладывающимися одна на другую плоскостями. К этим формальным мотивам Вентури добавил скошенное или искаженное пространство, созданное при помощи острых углов, которые подчеркивают перспективу. Вместе с Эйзенманом они повысили сложность корбюзиянской компактной композиции. На смену сопоставлению нескольких смелых элементов пришло катастрофическое дорожное столкновение, вместо нескольких картонных обрезков — стены, изгибающиеся подобно бумажным игрушкам и накладывающиеся друг на друга, как лоскутное одеяло. Если пространство Ле Корбюзье — это эквивалент кубистского коллажа, то постмодернистское пространство столь же плотно и богато, как merz Швиттерса*. Действительно, можно сказать, что оно развивалось частично, пусть опосредованно, из великого Merzbild Курта Швиттерса, созданной им внутри его дома колонны памяти, которая была буквальным сращением всех аспектов его жизни (к сожалению, произведение было уничтожено нацистами).

Все же, несмотря на этот прецедент свободной формы и экспрессионистские пространства Ганса Шаруна, постмодернистское пространство — это скорее разработка картезианской решетки, чем органическое упорядочение. Так, дома Эйзенмана или Грейваза всегда дают возможность сохранять мысленную координацию, чувствовать систему независимо от того, насколько они оказываются свободными по форме и барочными. Плоскость, с которой сверяют координацию, всегда подразумевается фронтальной, и маршрут через здание или элементы изогнутых форм соотносятся с этой мысленной сеткой координат.

Эйзенмановский «Дом-VI» (см. рис. 144) является, конечно, в высшей степени модернистским в своем непреклонном исключении всякого контекстуального факта: в нем нет указаний на региональный стиль, прочную колониальную традицию бочарной клепки, лесистое окружение, на семью,

* Швиттерс, Курт (1887—1948) — немецкий художник, близкий к дадаизму и позже к абстракционизму, автор серии картин, где широко используются методы коллажа, перебивки масштабов и т. п.

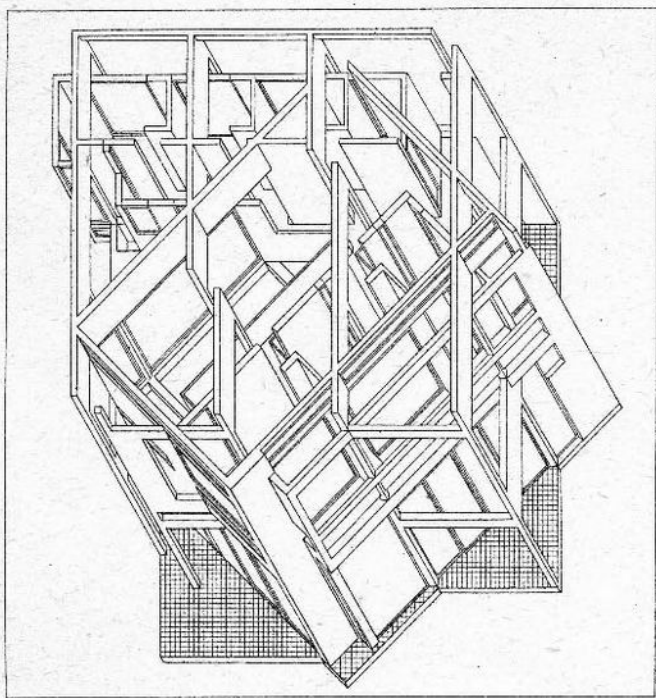


Рис. 177. Питер Эйзенман. Дом III для Роберта Миллера. Лейкуил, 1971 г. Осторожное противопоставление под углом в 45° структуры, объема, функции, пространства, шкафов и всего остального. Строго проследивая эти сопоставления, вы ищите и ожидаете присутствия или отсутствия диагонали. Это архитектура значения, где вы можете следить за игрой, если знаете, что подразумевается

которая здесь живет, или хотя бы на их книги, картины и достопримечательности (что особенно недопустимо по отношению к фотографу и его супруге — историку искусства). Здание может быть перевернуто вверх ногами или опрокинуто набок — большой разницы не будет (тем более, что колонны висят в напряжении, не достигая шести дюймов до земли, а лестница бежит, отраженная своей обратной стороной в зеркале). Однако пространство и определенные юмористические штрихи, безусловно, постмодернистские: не только трюки, подобные рисункам Эшера, которые я упоминал, но и игра в трансформацию синтаксических элементов, особенно колонн.

Колонны окрашены в разные оттенки серого и грязно-белого (все что угодно, но не цвет), чтобы подчеркнуть то их несущую роль, то механическую функцию, то декоративное применение, то вообще беспричинное существование. Проходя по дому, человек ощущает эти вариации, и игра в архитектурные шахматы начинается. Колонна может пребывать в одном из упомянутых выше четырех состояний или, поскольку ее положение подразумевается внутри мысленной сетки координат, она может присутствовать или отсутствовать, или — и это необычайнее всего — она может «продолжаться» в виде прямоугольного выреза пересекаемой поверхности. Эта отсутствующая колонна проходит через крышу, стену и даже пол, окончательно разрушая привычную домашнюю атмосферу (такова сардоническая ненависть Эйзенмана к функции). Она надвое разделяет супружеское ложе. Неверный шаг в спальне — и вы можете приземлиться в гостиной (хозяева застеклили дыру, проделанную этой несуществующей колонной).



Из-за того, что их непредвиденный ребенок (не предвиденный проектировщиком) занимает гостиную, несколько открытых участков в потолке к настоящему времени акустически экранированы плексиглазом; другие пространственные трюки, однако, сохранились.

Опять колонна берет реванш (и опять в спальне хозяина), превращаясь в дверь. Видана ли когда-либо дверь в виде вращающейся колонны? И в трех оттенках серого и белого? Легко рассчитать выступ. Когда колонна «закрыта», все же остается зазор около двух футов, сквозь который проходит кухонный чад и шум гостей и детей. Однако, хотя я и считаю этот зазор совершенно нежелательным, все равно эта вращающаяся вокруг своей оси колонна, которая одновременно и дверь, и не дверь, великолепно как объемный объект и очень забавна в своем контексте. Как единичная конкретная задумка, это может быть спорно, но как переосмысление темы, уже подготовленной к развитию, это великолепно и вызывает восхищение. Одна из невероятных вещей в этом здании, которая, по крайней мере, поразила меня, это то, что внутреннее кодирование, согласованность взаимосвязанных значений внутри дома, созданных ex nihilo*, возмещает отсутствие какого-либо внешнего исторического кодирования, принятых знаков, с помощью которых архитектура обычно достигает определенного значения. В то время как пуристский язык Эйзенмана может быть модернистским, его остроумное семантическое использование этого

* Ex nihilo — из ничего (лат.)

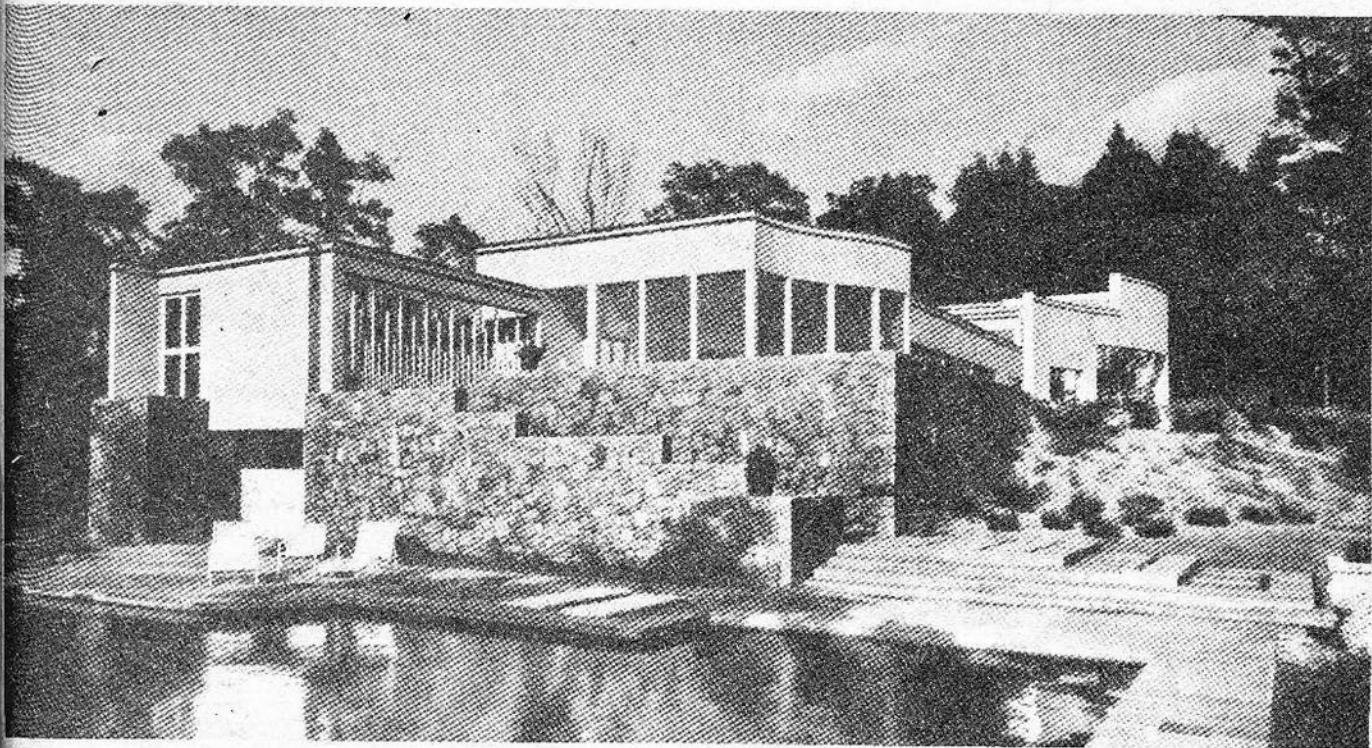
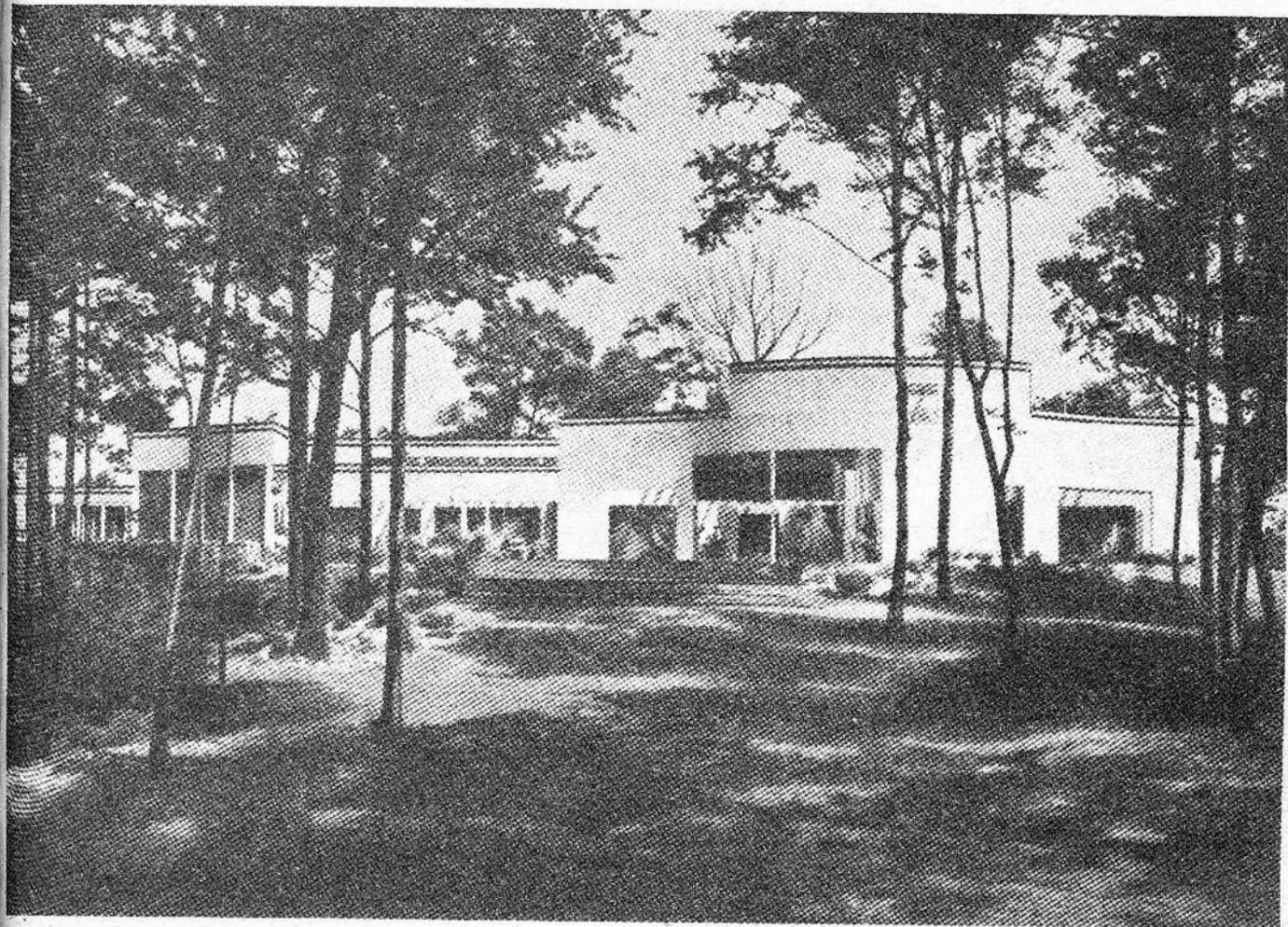
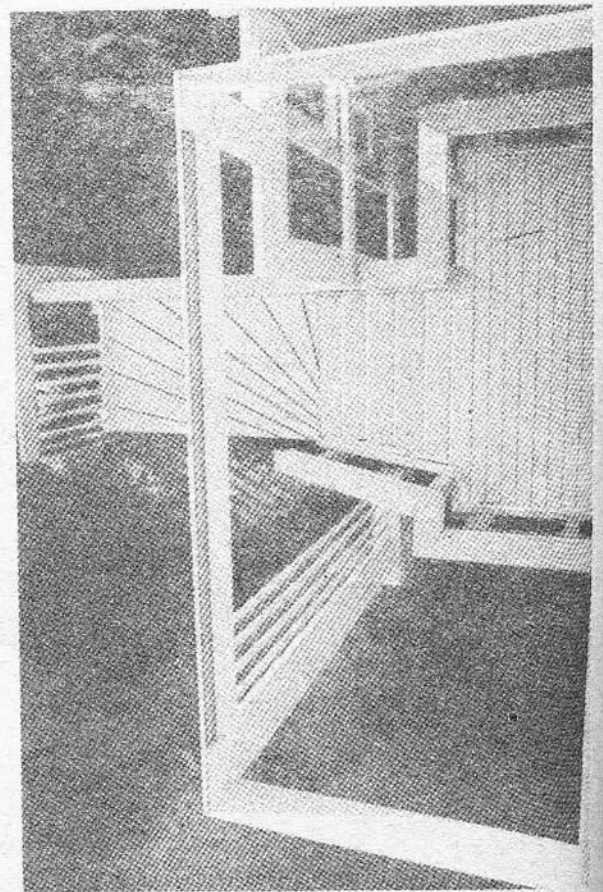
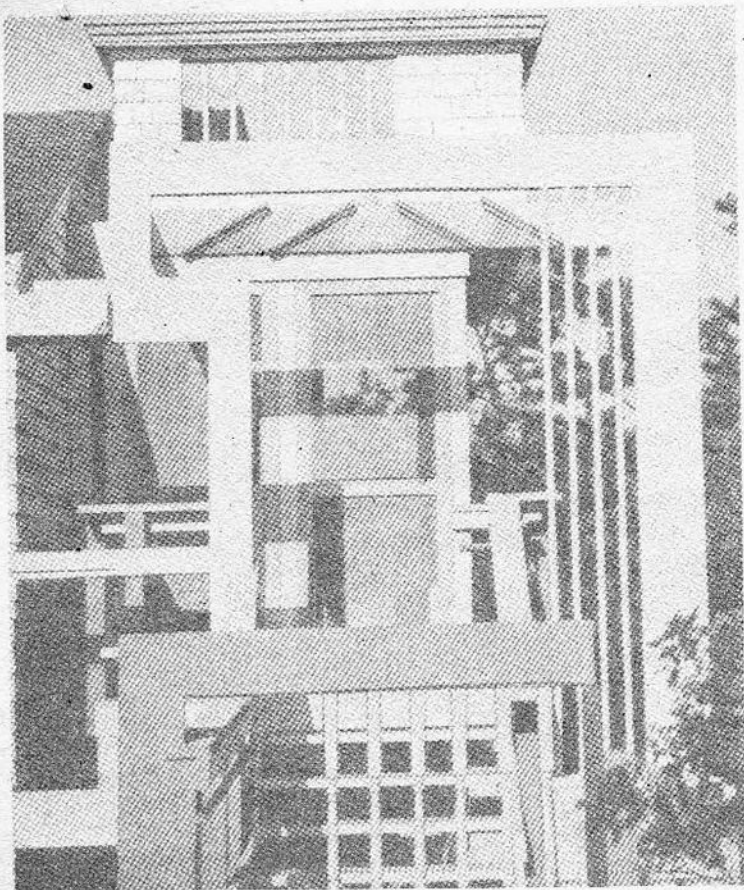
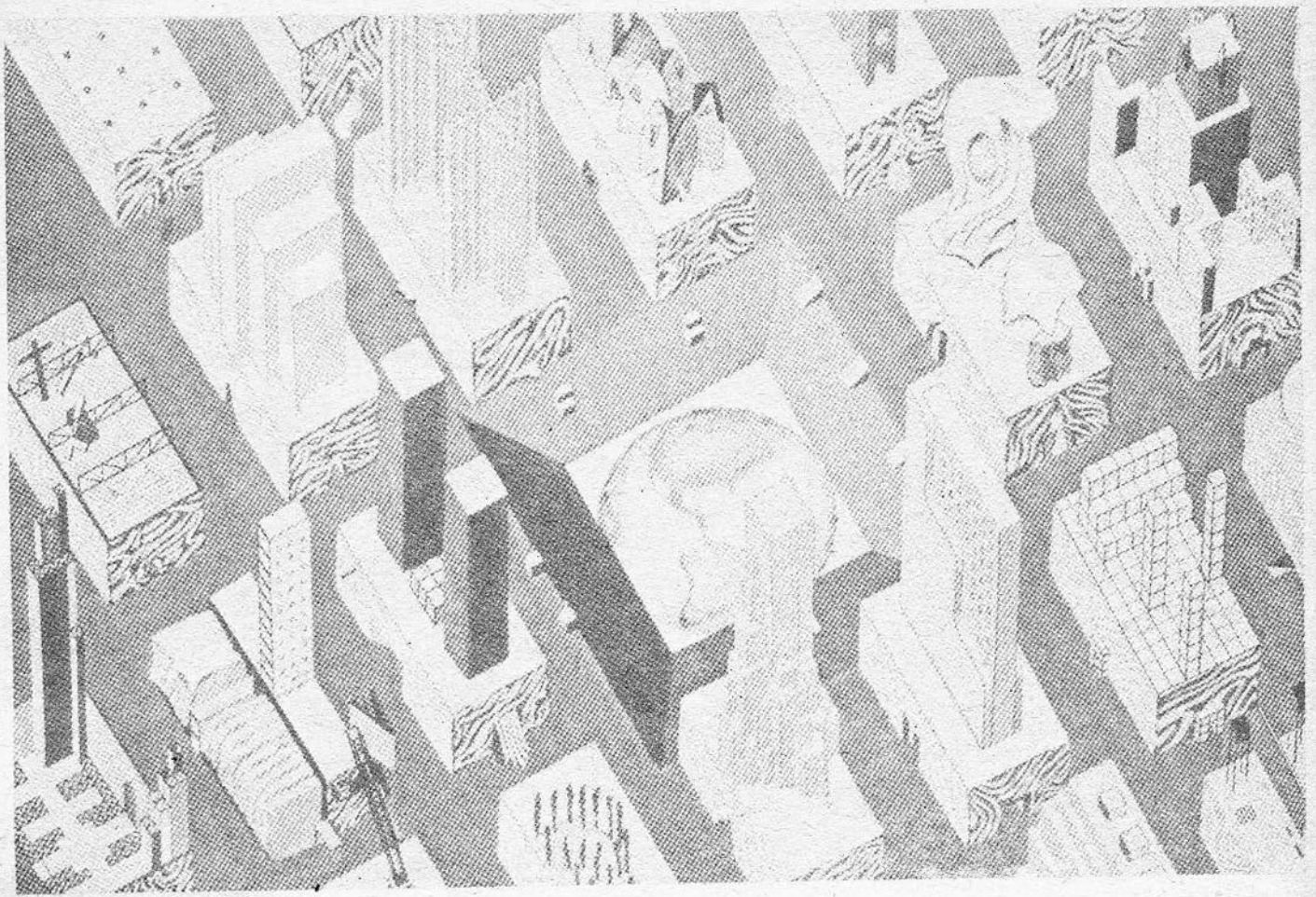


Рис. 178. Роберт Стерн и Джон Хэгмен. Резиденция Вестчестер. Армонк, Нью-Йорк, 1974—1976 гг. Фасады и бассейн на переднем плане с фрагментарными знаками, относящимися к классической архитектуре, Фрэнку Ллойд Райту и Тоскане (свежая охра остановлена тонким по сути дела карнизом из двух красных полосок). Добавочный масштаб и напряжение создаются окружающими кедрами и каменным основанием: штукатурная стена кажется слишком легкой и тонкой для основания, как будто ее вот-вот сдует ветром. Эта хрупкость и непрочность показана в таком большом контрасте, что можно назвать ее маньеристской, разрушительной



языка является принадлежностью постмодернизма; в то время как его исключительно заботливое отношение к синтаксису и презрение к функции модернистичны, многозначность и чувственность его пространственных изобретений — это постмодернизм.

Роберт Стерн, так называемый постмодернист, по контрасту является действительно вполне архитектором «нового движения» или по меньшей мере модерна. Все его работы характеризуются линейностью и картонностью, присущей «международному стилю»; во всех используются обширные плоскости чистой белой стены, разделенные основными цветами и графическими абстракциями в хорошем вкусе. Они могут склоняться к вульгарному и к Ар Деко, поскольку Стерн верит в важность автострады № 66 и «включенности» (он учился у Вентури в Йельском университете), однако он не может преодолеть свойственной ему утонченности. В основе своей Стерн имеет строй чувств нью-йоркского космополита с примесью просвещенного дилетанта из круга или кружка лорда Бёрлингтона, и его природные склонности привели бы его скорее к теме загородного особняка, а не Мэйн-стрит, однако его теория имеет направление в сторону большей множественности. На первый взгляд, кажется удивительным, что Эйзенман — «Белый» и Стерн — «Серый» должны сглаживать свои бесцветные идеологии, чтобы издать совместно сочинения Филипа Джонсона, однако это только на первый взгляд, пока не становится понятным, что все они, во-первых, нью-йоркцы, а во-вторых, имеют родственный строй чувств*.

* Автор имеет в виду сотрудничество П. Эйзенмана и Р. Стерна по изданию «Philip Johnson Writings» («Сочинения Ф. Джонсона»), где первый выступил в качестве автора предисловия к книге, а второй в качестве ее комментатора.

Рис. 179. Рэм Кулхаас и Зу Зенгелис. Город плененного глобуса, 1972 г. Эта попытка сделать то, к чему стремится Нью-Йорк — захватить все мировые идеологии и стили, — есть род эклектизма и плюрализма по сопоставлению. Множественное кодирование восхитительно, однако чистота каждого блока вызывает меньше восторга (хотя авторы, конечно, на это наделись). Экспрессионизм противостоит Ле Корбюзье, Малевич не ладит с Мисом, и диалога не возникает между партиями во взаимной изоляции суперблоками. Тем не менее признание множественности идеологий есть предпосылка радикального эклектизма и господства всеобщего — пусть здесь это и не реализовано. Кульминация возрождения интереса к архитектурным чертежам и рисункам имела место в 1977 г. — с появлением множества выставок и книг; постмодернизм заимствовал технику графики у Аркиграма для антифутуристских целей.

Рис. 180. Чарльз Дженкс. Гаражи Ротунда, Уэллфилл, 1977 г. Архитектура как префабрикация плюс косметика. Заводского изготовления гараж, двери, украшения, фронтоны и т. д. были выбраны из одного и того же каталога стиля Кейп Код и первоначально студия была сконструирована без чьего-либо руководства. Из-за того, что технология и методы были традиционными, сам объект стоил минимально — 5 500 долл., остальные средства можно было потратить на косметику, исправление ошибок, артикулирование исходного объема. Изменение уровней, «едовая прогулка» (площадка с перилами на крыше), фонарь (эркер), ворота при входе и гармоничность интерьера — все это было добавлено к исходному объему. Этот вид показывает верхнюю часть входа с его семью дверями и дважды разорванным и расщепленным фронтоном, артикулирующим действительную входную дверь.

Рис. 181. Гаражи Ротунда, входные ворота, многократно опосредствующие вход снаружи внутрь. Океан и пруд можно увидеть с традиционной «едовой площадки» и, поскольку небо принимает разные оттенки голубого цвета, снаружи были использованы семь разных тонов этого цвета плюс яркий красный цвет, отмечающий электросиловую коробку (слева вверх). Ворота визуально достигают зеленых кустов и разрезают их на прямоугольные участки, обрамленные густым голубым цветом. По мере того как солнце проходит по небосводу, разные оттенки изменяют свою относительную насыщенность, и более темные становятся ярче, чем светлые. Классические элементы упорядочены здесь в соответствии с принципами асимметрии группы Де Стил

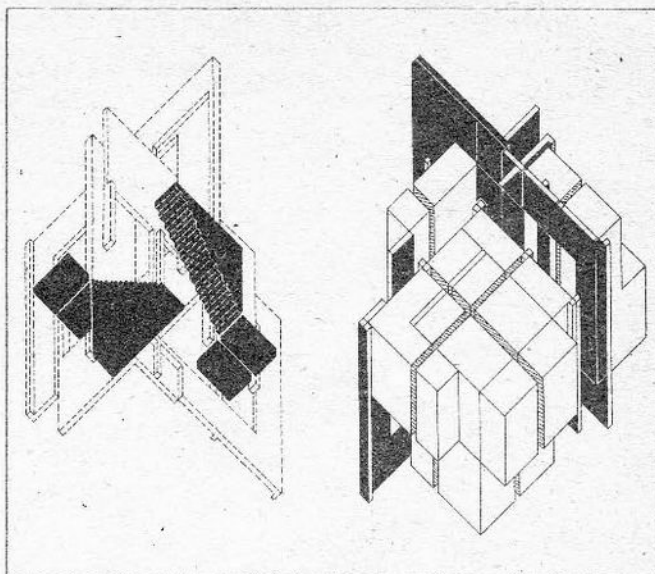


Рис. 182. Питер Эйзенман. Две ступени трансформации, чертеж для Дома-VI. Здесь можно видеть лестницы, реальную и фактически существующую в контрпункте, две ориентирующие плоскости, реальную и фактическую, и лежащее в основании присутствие или отсутствие решетки колонн. Общее наложение решетки сохраняется везде, продолжая таким образом фронтальное движение и поворачиваясь на 90°, однако есть небольшой сдвиг в ориентирующих плоскостях по диагонали под углом 45°.

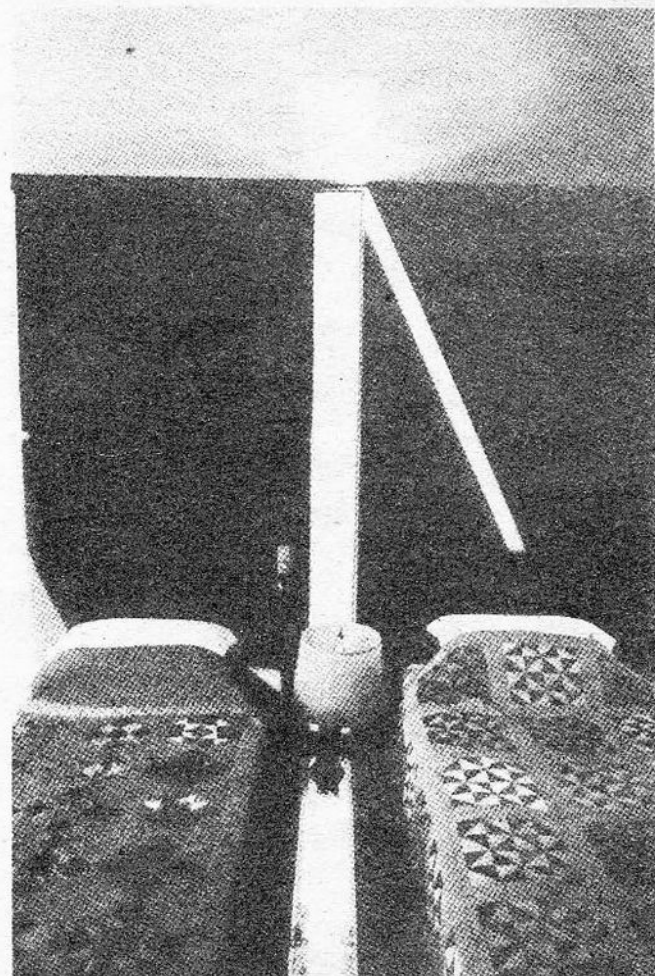


Рис. 183. Отсутствующая колонна, проходящая через потолок, крышу и пол, разделяет супружескую кровать. Первоначально прорезь открывалась прямо в гостиную на нижнем этаже

Пул-хаус, построенный Стерном вблизи первоначального дома в слегка колониальном стиле, свидетельствует о его высокой оценке местного контекста и содержит исторические аллюзии — два аспекта, которые он выделяет для определения постмодернизма. Здесь автор не дал себе волю обильно применять орнамент — его третье определение — и действительно концентрирует внимание на пространственной и синтаксической трансформации «а-ля Эйзенман», чтобы создать в итоге самое что ни на есть модернистское здание. И все же гонтовый стиль, сложную форму покрытия и верхнее освещение, мастерское использование непрямолинейной работающей на просвет дугообразной формы — всего этого невозможно обнаружить в рациональной архитектуре. Нельзя изъять отдельную колонну из регулярной сетки колонн, то же относится и к искажениям входа и лестниц — все это вызванные обстоятельствами артикуляции, которые, нарушая правила, привлекают к себе внимание. Другими словами, это разнородное, не повторяющееся пространство, модифицированное для передачи сигналов о вестибюле или галерее, водосточном желобе или рассчитанной нелепице.

Особняк Стерна в округе Вестчестер также служит продолжением остроумия и абсурдности постмодернизма, но комбинирует их с набором мотивов «нового движения»: тщательные асимметрии сменяют друг друга на не белой (светлая охра) поверхности; здесь отсутствуют обрамления проемов и декоративная артикуляция, за исключением двух красных полос наверху (редуцированный карниз или не на месте расположенная тяга?). Здесь райтовский подиум плоских прямоугольных террас из естественного камня — опять без покрывающих их плит и горизонтальных орнаментов, которые можно было бы ожидать в более традиционном здании. Интерьер с его смелыми всплесками цвета, использованными для акцентирования объема, мог бы быть версией Ар Деко в исполнении Ле Корбюзье, — такой он чистый, светлый и недекорированный. Таким образом, постмодернистский архитектор, по определению, — настаиваю я в своей литании — неизгладимо двойственен, заражен модернистским строем чувств, с которым он не хочет расставаться, но тем не менее эклектически подхватывает фрагменты, откуда только пожелает.

Понятие «фрагменты» важно для Стерна, так же как и для Грейвза, и это становится своего рода композиционным методом в руках их обоих. Южный фасад отчасти объединен при помощи прерывающихся S-образных кривых и разорванных поясков и плоскостей, сдвинутых по отношению друг к другу, т. е. фрагментарных мотивов, восходящих к барокко и Эдвину Лютенсу. План содержит полукружности, полуovalы, полупрямоугольники и полюсы циркуляции, т. е. скорее «полуформы», а не законченные формы, т. е. «формы», которые в эстетике Дзен требуют завершения в воображении.

Пространство трактуется в равной мере соблазнительно и расплывчато (не то что в ясных ячейках «новой архитектуры»), повсюду сложные намеки, всегда ведущие к кульминации, которая никогда не достигается. Возникает, бесспорно, ощущение тисноты ожиданий — как в умствен-

ном, так и психологическом плане, когда у нас, казалось бы, уже созрело твердое «чувство завершения» и постижения целого. Частично параллель можно провести с децентрализованным пространством маньеризма с его рассчитанной двусмысленностью и противоречивыми пространственными ходами. Действительно, К. Рэй Смит охарактеризовал новейшую американскую архитектуру как «суперманьеристскую» из-за избытка пространственных трюков: вездесущих диагоналей, резких изменений масштаба, суперграфики и эксцентричной смены акцентов⁵⁸. Сравнения постмодернистского пространства с маньеристским продуктивны во многих смыслах, но я думаю, что существует и другая аналогичная модель, модель квазирелигиозной природы.

Постмодернистское пространство, подобно китайскому саду, жертвует ясным, окончательным упорядочиванием элементов ради запутанного пути, никогда не достигающего абсолютной цели. Китайский сад кристаллизует «пороговое» или между-пространство, связующее пары антиномий, среди которых пара — страна бессмертных и мир человеческого общества — наиболее явная⁵⁹. Он устраняет нормальные категории времени и пространства, социальные и религиозные категории, которые воздвигаются в обычной архитектуре и в повседневном поведении, чтобы стать «иррациональным», почти в полном смысле слова недоступным для понимания. Точно таким же образом и постмодернисты усложняют и расчленяют свои пространственные планы с помощью экранов, неповторяющихся мотивов, двусмысленностей и шуток, чтобы нарушить наше нормальное ощущение продолжительности и протяженности. Различие, и это различие глубокое, состоит в том, что китайский сад опирался на религиозную и философскую метафизику и создал ставшую общепринятой систему метафор, в то время как наша усложненная архитектура лишена такой принятой основы обозначений. Наша метафизика зачастую остается частной, как в сюррационалистских творениях Джона Хейдака. Поэтому, хотя постмодернистское пространство может быть в любом смысле столь же богато и многозначно, как и пространство китайского сада, оно не может выразить глубину значений с такой же точностью. Его метафорическая и метафизическая основы только закладываются, и неизвестно, насколько они смогут развиваться в индустриальном обществе.

Чарльз Мур пытается своим особым образом развивать архитектуру общедоступной метафоры, и его работы, соединяющие практически все темы постмодернизма, показывают возможности и существующие пределы этого подхода. Мур писал о вилле Адриана и значении образов и исторических аллюзий в создании «чувства места», так что он достаточно квалифицирован, чтобы проектировать для общественной сферы⁶⁰. Общежития его Кресдж-колледжа включают много исторических напоминаний, которые однако присутствуют лишь смутно — это скорее ссылки, чем точное цитирование. Его общая планировка истинно динамична в своих сдвигах и поворотах — здесь как бы соединились и извилистость тропинок китайского сада, и затесненность итальянского города на холме.

Образ средиземноморского поселения неиз-

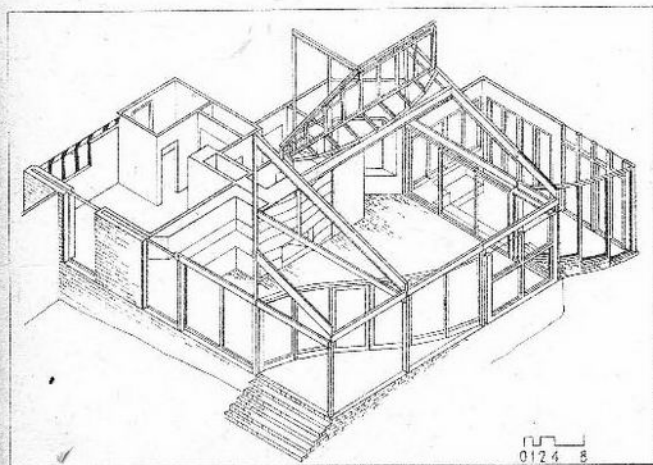
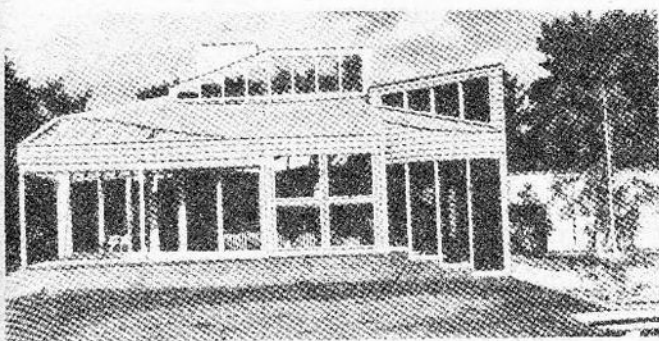


Рис. 184. Роберт Стерн и Джон Хэгмен. Пул-хауз, Гринвич, Коннектикут, 1973—1974 гг. Соотносясь в некоторых деталях со старым домом, а в остальном принадлежа к гонтовому стилю, этот маленький каприз прославляет солнце и воду посредством своей ориентации и пульсирующих ритмов. Веранда двойной высоты разворачивается для обзора; вход изгибается на левой стороне под колоннаду (из трех колонн, имеющих очень странные капители). Системы колонн, балок и крыши претерпели, как и у Эйзенмана, несколько очень сложных трансформаций, разгадывать которые мысленно очень забавно

бежно возникает и усиливается с помощью нескольких подсказок: большие белые плоскости, открытая для всех двухэтажная галерея, примыкание одного объема к другому под углом. Но если южно-европейское поселение производит впечатление стабильности и постоянства, поскольку выстроено из местного камня, Кресдж построен из напоминающего картон дерева, этого «дешевого» материала, мысль о котором всегда зачумляла архитекторов «нового движения». Поэтому ощущение неосновательности возникает в каждой точке, где, наоборот, должна была бы воплощаться метафора надежности, и образ итальянского города на холме опровергает, а не усиливает те значения, которые входили в намерения автора.

Сходным образом все ссылки на Испанскую лестницу, Триумфальную арку, каскады и водные артерии Альгамбры — все воспоминания Мура, накопленные в его многочисленных путешествиях, — вызывают вопрос о нынешнем их использовании. Является ли это родом высокомерной вулгаризации или это имитация и пародия, которые мы отмечали раньше? Вероятно, первое. Мур говорил, и не в уничижительном тоне, о капризе и ностальгии в архитектуре, и эта работа обладает некоторыми достоинствами и недостатками обоих этих жанров. С точки зрения негативной, можно видеть, как невыявленность чувства места в сочетании с яркой суперграфикой и облегченной конструкцией дает повод для студенческого эпитета

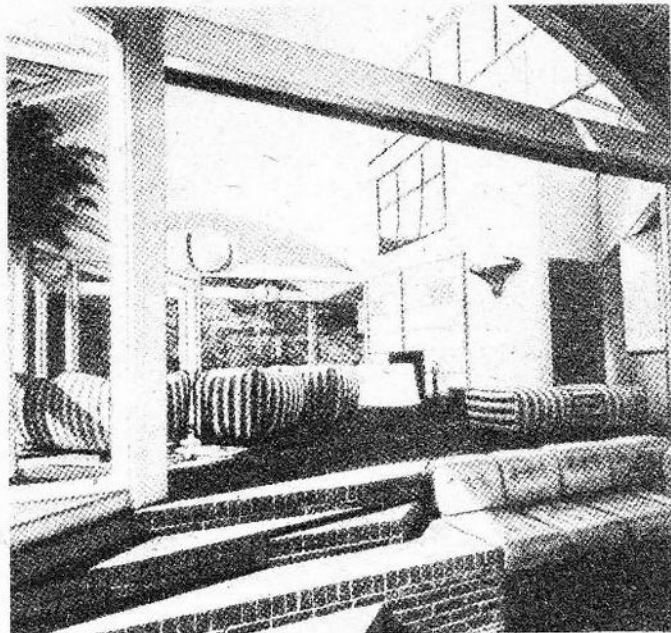


Рис. 185. Интерьер Пул-хауза очень светлый и игривый из-за разнообразия верхнего света — буквальная метафора следования движению солнца. Пространство поворачивается и изгибается вокруг каминя вправо и разрывается линией колонны и лестницей слева. Неудовольное напряжение создается между ориентирующей стеной, ее решеткой и этими искажениями

«Клоунский город». В отношении работ Мура всегда существует опасность, что их относительная дешевизна в сочетании с причудливостью может создать кричаще безвкусный эффект, однако в целом над этими значениями преобладают более мощные метафоры места, задуманные автором.

Так, Кресдж сочетает очень человеческий масштаб деревни с рассчитанными сюрпризами прогулки по саду — то ли английскому, то ли китайскому. Двухэтажные легкие экраны галерей с их различными синкопированными ритмами в сочетании с синкопированными красками за ними повышают чувство ожидания и открытия. Поскольку в плане здания сближены в перспективе, они усиливают чувство движения и глубины, поскольку различные «антимонументы» отмечают путь — почта, прачечная-автомат, телефонный алтарь и т. д. — возникает какое-то, пусть банальное, но все же содержание, которое можно предвкушать. Мур оправдывает этот заведомо сниженный подход его соответствием скромной, эгалитарной роли студенческого общежития. «...Все обитатели — студенты, здесь они вместе на четыре или пять лет. Поэтому нам казалось важным создать не набор привычных монументов вдоль улицы, чтобы способствовать созданию чувства места в целом и ощущения того конкретного уголка улицы, по которому человек проходит, но скорее серию тривиальных «монументов», таких вещей, как дренажные траншеи, превращенные в фонтаны, фасад прачечной-автомата — кафедра для оратора, под которую складывается мусор...»⁶¹

Этот бриколаж, ироническое развенчивание области общественного имеет преднамеренно двойное значение — разметить и задать впечатления и устранить помпезность; однако по контрасту с этим очень хочется видеть здесь чуточку общественного декора, непосредственный жест общественного процветания. Мур изучал театрализован-

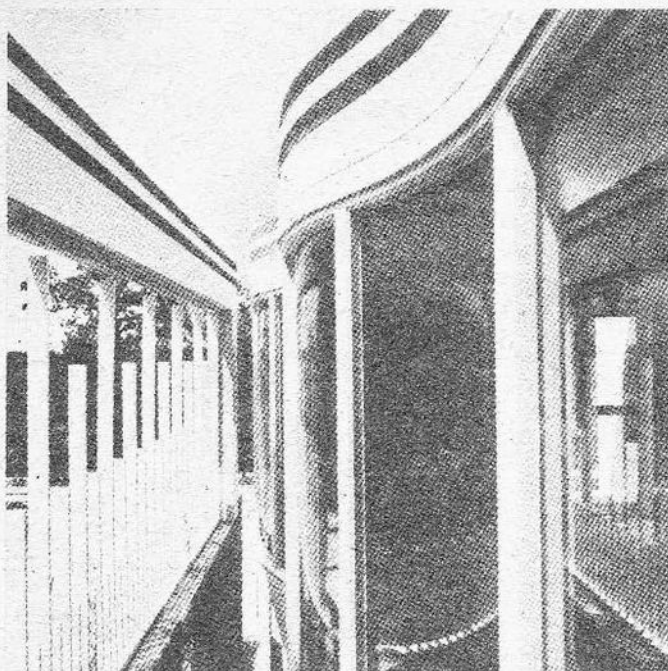


Рис. 186. Роберт Стерн. Вестчестер-хауз. Наложенный накрашенный декоративный карниз противопоставлен структурной декоративной решетке, т. е. традиционное украшение верзус современное. Легкий водообразный изгиб также противопоставлен соседствующему с ним прямолинейному карнизу



Рис. 187. Особняк Вестчестер. Интерьер, вид на камин с непрямым освещением сзади и «выбитым» двусмысленным пространством — воспоминанием о Любене

Рис. 189. Пространство китайского сада, подобно постмодернистскому, двусмысленно, фрагментарно и бесконечно меняется, однако в то же время оно более четко разграничено благодаря принятым условностям. Здесь в одной из множества стен пробиты «лунные ворота», знак которых — круг — символизирует также деньги и совершенство. Кроме того, эти значения усилены серым цветом стены, так что в сумерках отверстие ярко сияет, так же как «луна, омывающая свою душу», в пруду за ним. К другим репрезентативным элементам относятся декоративные скалы и кусты (пейзажная живопись) и надпись над дверью («ночь»). Именно потому, что знаки традиционные, они имеют более широкую основу, чем эзотерические и быстро меняющиеся знаки постмодернизма

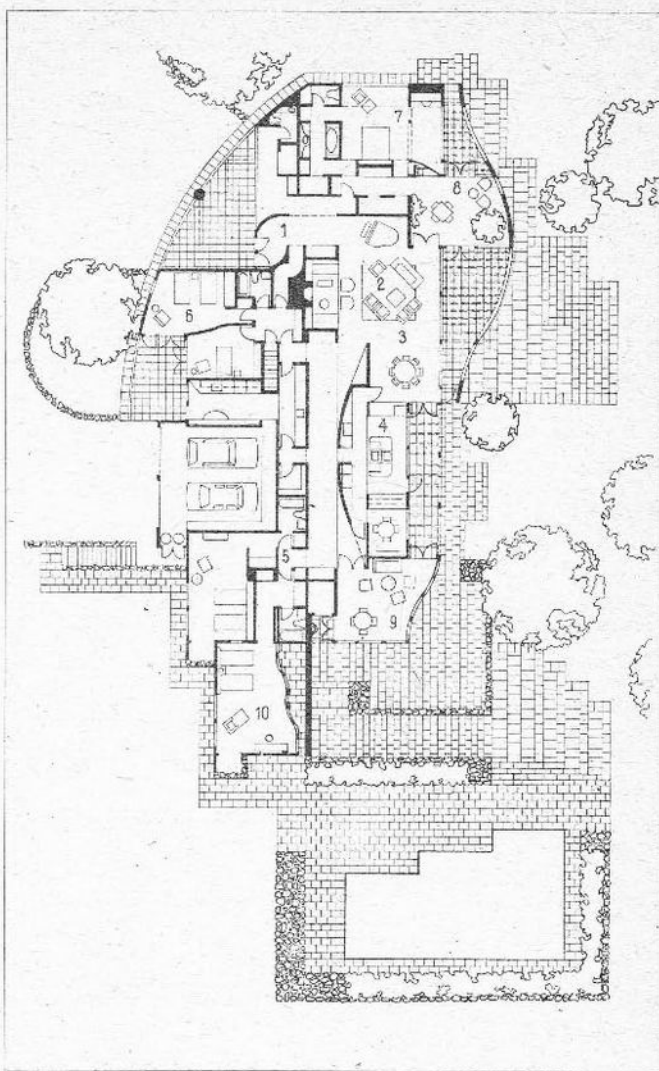
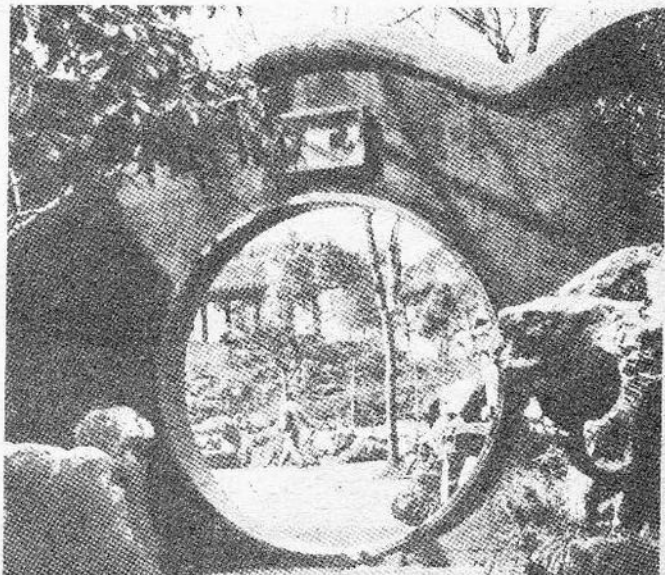


Рис. 188. Внутреннее пространство Вестчестера вытянуто вдоль основной оси, соединяющей спальню хозяина с верандой. Параллельны этой оси пять меньших пространственных элементов, также расположенных фронтально ко входу. То, как пространство пересекает эти оси по направлению внутрь и наружу — великолепно, хотя и трудно прочитывается: изгибающаяся стена превращается в колоннаду и экран, чтобы вновь затем появиться в качестве изгибающейся стены

1 — вход; 2 — гостиная; 3 — столовая; 4 — кухня; 5 — гостиная; 6 — комнаты прислуги; 7 — спальня хозяина; 8 — зимний сад; 9 — веранда; 10 — спальня



ное проектирование Диснейленда, и свойства сценических декораций были здесь успешно воплощены, но ценой всеподавляющей ординарности.

И все же, если сопоставить этот студенческий комплекс с другими, построенными за последние 40 лет, достоинства его становятся предельно очевидными и воспринимаются даже как священные. В противоположность современному университету*, например ИТИ**, этот комплекс размещен в окружающем контексте скорее с подчеркнутой осторожностью, а не брошен туда бесцеремонно, как урбанистическая бомба. Так, задние фасады зданий — из дерева, выкрашенного охрой, — с бережливостью «вступают» в лес, а план комплекса «рыскает» то туда, то сюда, чтобы обойти растущие вокруг мамонтовые деревья. В противоположность предсказуемым пространствам рациональной архитектуры здесь перемены и различные сюрпризы поджидают вас за каждым поворотом и в каждом уголке.

Глубина введенной сюда метафоры увеличивается при непосредственном освидетельствовании: ощущение «места» проистекает не только из остроты образов, но и из продуманной пространственной дислокации различных видов деятельности. Поскольку почта и зона собраний расположены на противоположных концах участка Г-образной формы, возникает естественное движение вперед — назад, и улицы поэтому всегда оживлены; поскольку функции фрагментарны и рассредоточены, всегда есть возможность случайных встреч и возникает живость исторического поселения. Таким образом, метафоры места и общины создаются через функцию, так же как и через образ.

Мур расширил этот тип общественной (подчас причудливой) образности в сторону большей репрезентативности, объединив в одном проекте для Нового Орлеана точную иконографию, как, например, «сапог» Италии, и игру с настоящими историческими ордерами (превращая некоторые метопы в фонтаны под названием «ветопы»***). Однако его наиболее убедительное постмодернистское здание, на мой взгляд, — это Бернз-хаус, построенное для профессора UKLA****. Здесь контуры сценической декорации — нечто вроде фирменной марки Мура — придают дому загадочность, которая восхитительно озадачивает, но не разочаровывает. Путь по дому обострен сюрпризами и разными формами архитектурных пикантностей.

Каждый образ, возникающий на этом пути, — мексиканский балкон, орган, подобный алтарю, местечко у камина и т.д., сначала выступает, как визуальный фокус внимания, а потом, из-за заднего освещения, становится просто поводом для даль-

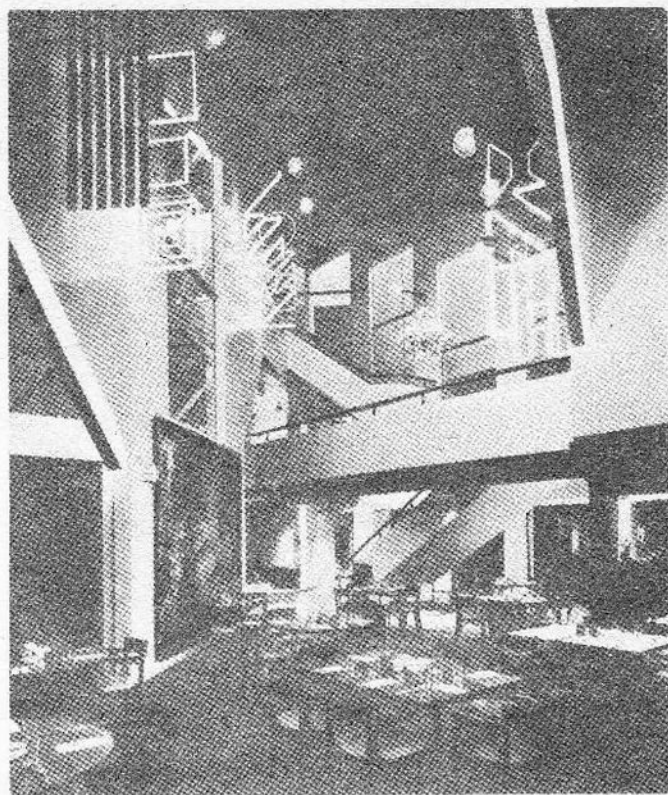


Рис. 190. Чарльз Мур и Уильям Тернбулл. Факультетский клуб. Санта Барбара, 1968 г. Освещенные зади «выбитые» стены предполагают богатство уровней пространства и некую тайну относительно его протяженности. Двусмысленность пространственных намеков в совокупности с традиционными знаками — гобеленами, неоновыми эмблемами — характерны для постмодернизма

нейших открытий. Наслаивание пронизанных проемами стен производит тот же эффект, что и в работе Эйзенмана, создавая впечатление бесконечности, только здесь многие стены поставлены под косыми углами, так что масштаб и ориентация сбиваются. По мере того как вы поднимаетесь по лестнице к кабинету на верхнем этаже, перед вами разворачиваются две необычные мистерии: взгляд назад обнаруживает перспективное искажение такой сложности, что невозможно определить относительный размер и положение объекта, в то время как путь вперед раздваивается и затем расширяется в обратной перспективе (к 1971 г. — принятый мотив).

Этот остаточный идиосинкратический участок лестницы мы могли бы ожидать у святая святых — кабинета, профессорской берлоги, но нижнее направление внезапно превращается в гардеробную в стиле Ар Деко. От Мексики через церковь с ее органом к лестнице на чердак, откуда открывается вид на Голливуд, туалетный столик в глубине сцены, — все образы и настроения здесь совершенно неожиданны, но нельзя сказать, что неуместны. Человек сразу же смотрит на себя в первое зеркало — естественная остановка на пути, затем в следующее, которое, вдруг, оказывается вовсе не зеркалом, а отверстием, вырезанным и размещенным, как предыдущее зеркало. Оно открывается над обрывом высотой в 15 футов. Подобная шутка и использование человеческого тщеславия — еще один характерный сюрприз этого

* Имеются в виду изолированные университетские комплексы, характерные для архитекторов «нового движения» в 40–60-е годы. Университет как символ молодости, обновления, воспитания принадлежит к числу излюбленных ими тем (наряду с новыми городами, небоскребами и т.п.).

** Аббревиатура, обозначающая Иллинойский технологический институт, одну из крупных работ Мис ван дер Роэ в США, где последовательно воплотились его композиционные принципы. Автор детально разбирает этот комплекс в первой части книги.

*** Неологизм. Ч. Мур использует игру слов: «вет» (wet) — «мокрый» (англ.) или, возможно, комбинирует «в-оте» (water) — «вода» (англ.) + метопа.

**** Университет штата Калифорния в Лос-Анджелесе.

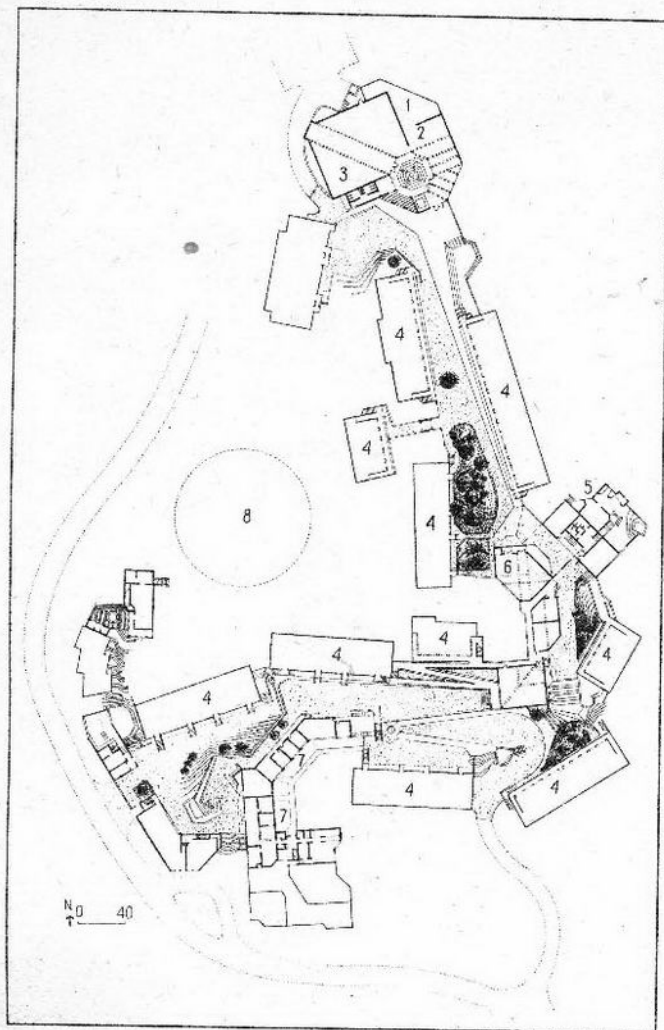


Рис. 191. Чарльз Мур и Уильям Тернбулл. Кресдж-колледж, Калифорнийский университет в Санта Круз, план, 1972—1974 гг. Извилистая дорога проложена по лесу красного дерева, каждая площадь имеет отдельный акцент, определяющий «место». Многие здания устанавливают свои собственные осевые и ритмические системы, подобно вилле Адриана (см. рис. 164), но в данном случае вдоль линейного L-образного маршрута. Чувство места, кроме того, подчеркивается концентрацией на двух концах комплекса противоположных видов деятельности — почти и входная площадь у основания и зона собраний и зона приема пищи наверху. Поэтому улица хорошо функционирует, обеспечивая движение студентов из одного конца в другой. Сложные водные устройства и апельсиновые деревья усиливают испанский образ; «лондромат (прачечная-автомат)» хорошо символизирует городок, но не имеет, к сожалению, того же значения; телефонные киоски превратились в главные проходы-галереи (Морли Баер)

1 — кухня; 2 — столовая; 3 — зал для собраний; 4 — спальные комнаты; 5 — библиотека; 6 — аудитории; 7 — офисы; 8 — спортивные площадки

постмодернистского пространства. Повсюду здесь детали цвета и формы, которые обнаруживаются не сразу — ловушки для глаз, которые могут захлопнуться, подобно пружине.

Внешний облик дома с его 17 оттенками красного и оранжевого (красок почвы) в равной степени забавен и глубок. Некоторые оттенки контрастируют и дают эффект теней там, где их нет, заворачивая, таким образом, угол объема, где его не существует. Другие оттенки отмечают переход от темноты к свету, от скучной, маловыразительной вышки к более важным, ярким функциям. Но все эти тона настолько тонко соотносятся, что действительно интегрируются и в целом создают приятное

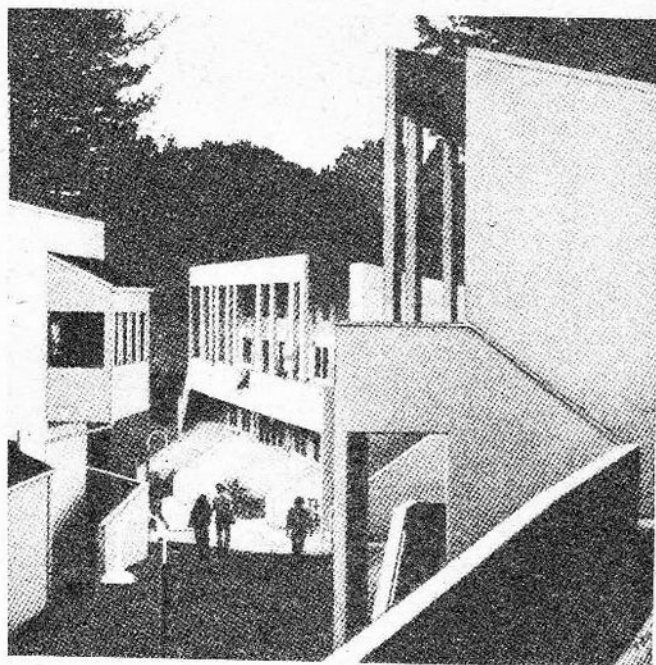


Рис. 192. Кресдж-колледж. Двухэтажная галерея и входная лестница, традиционные элементы, слегка преувеличенные здесь в размере, так же как и обычные таблички с номерами. Устанавливаются сложные ритмы, которые проходят через весь комплекс, как в маньеристской палатке: в данном случае ABCBCDBAC. Галереи, предназначенные для солнечных ванн и обзора улицы, покрашены внизу в яркие основные красные и желтые тона

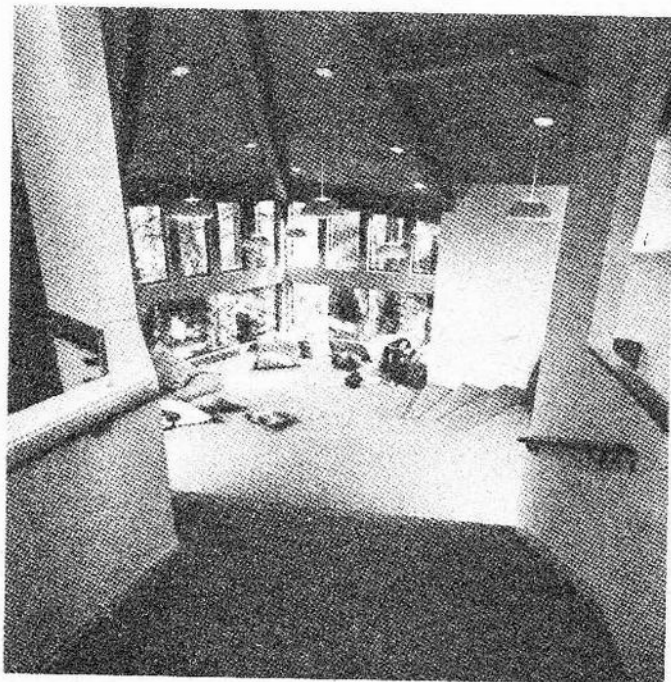
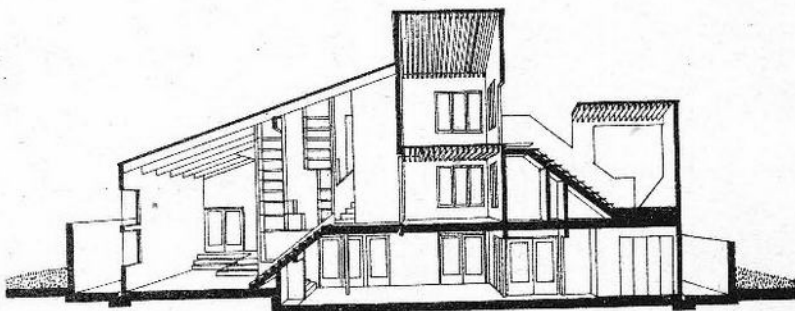
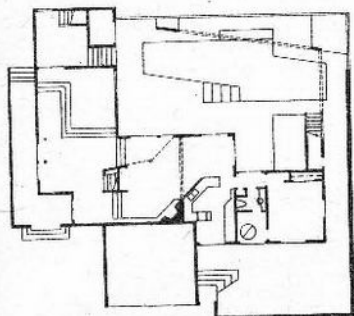
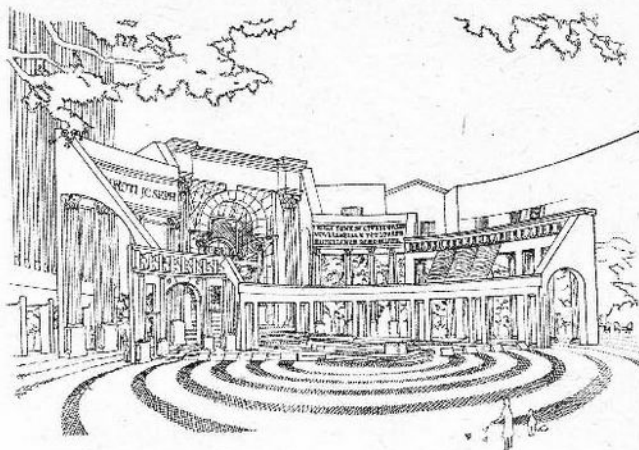


Рис. 193. Кресдж-колледж. Пространство струится из библиотеки каскадом ступеней, фокусирующихся в углу и на красных деревьях снаружи, — типичное «винтообразное» пространство постмодернизма

чувство «домашности», характерное для Южной Калифорнии. Не воскрешая специально стиль испанских миссий и другие местные ассоциации, Мур сумел спроектировать нечто равное им по ощущению, но превосходящее по остроумию.

Рис. 194. Чарльз Мур и Уильям Херси. Пьяцца д'Италия, Нью-Орлеан, 1976 г. Эскадра, оформленная различными ордерами, превращается в фонтан с очертаниями Италии (у основания). Этот проект для итальянской общины города смешивает суперграфику с классицизмом, бурлящую воду с архитектурой

Рис. 195. Бернс-хауз, разрез и план. Пространство течет и продвигается зигзагами к кабинету наверху. Некоторые стены «выбиты» и сканируют прямые углы.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ — РАДИКАЛЬНЫЙ ЭКЛЕКТИЗМ?

Если постмодернистское пространство будет продолжать развиваться в направлении таинственности, двусмысленности и чувственности, оно начнет превращать определенные метафоры квазирелигиозной природы в общепринятые. Маловероятно, что они будут когда-нибудь поддерживаться принятой в обществе метафизикой, и поэтому будут обозначать некую общую духовность, если не очевидную идиосинкразию. Я бы предположил (однако мои пророчества ничем не лучше всех остальных), что современное развитие в направлении сложности и эклектизма продолжится и что мы сможем увидеть архитектуру, совершенно схожую с неостилами королевы Анны и эдвардианскими, существовавшими 80 лет назад. Все индикаторы указывают на растущую сложность в формальном и теоретическом отношении: работы Грейвза, Эйзенмана, Мура и других — это разработка синтаксиса 1920-х гг. до степени маньеризма; на совершенно другом уровне теории Джейн Джекобс и Херберта Гэнса указывают на соответствующую разнородность переехавших в города сельских жителей и их вкусовых культур. Без сомнения, ситуация могла бы развиваться под знаком упрощения и крупномасштабных решений, касающихся утилитарных структур типа шоссе, однако в целом естественное развитие города в направлении увеличивающейся сложности — лоскутное одеяло противоречий и разнородных стремлений — является положительным, поскольку отражает смешение установок и целей, которые

должны выполняться всяким большим метрополисом.

Если искать исторические параллели, когда соперничали многие стили и идеологии, то период 1870—1910 гг. является самым подходящим, потому что тогда по крайней мере 15 стилей противостояли один другому (без сомнения, слишком много) и были распространены сложность и эклектизм. Общая тенденция движения всех стилей в сторону разнородности достигала вершины: высокая готика не могла стать более выразительной или стиль Второй империи — более напыщенным. Если сложность была естественной метафорой мощи, то не было в то время объекта, разработанного сложнее, чем Парижская опера (см. рис. 116), исключая сплошной эклектизм, подобный «стилю королевы Анны», как он выглядит в Техасе, Лос-Анджелесе и Сан-Франциско. Фактически, все стили были гибридными и становились синкретичными, если не эклектичными — нужно было только подумать о заимствованиях, выбирая между Ар-Нуво и стилем Второй империи. Сегодня опять происходят именно такие заимствования, возможно, потому, что все проектировщики сейчас принадлежат к одному узкому миру архитектурных журналов, и идея, зародившись где-то на периферии этого мира, вскоре распространяется повсюду благодаря дешевой полутонковой репродукции. Отсюда фрагментарность в проектировании, не только сознательные «фрагменты» Грейвза или Стерна, или Кролла, но также и естественная фрагментарность, проистекающая из сложного переплетения источников. Более того, возврат к прошлому превратился в нечто вроде гонки вспять, которая может достигнуть пропорций Ренессанса: доста-

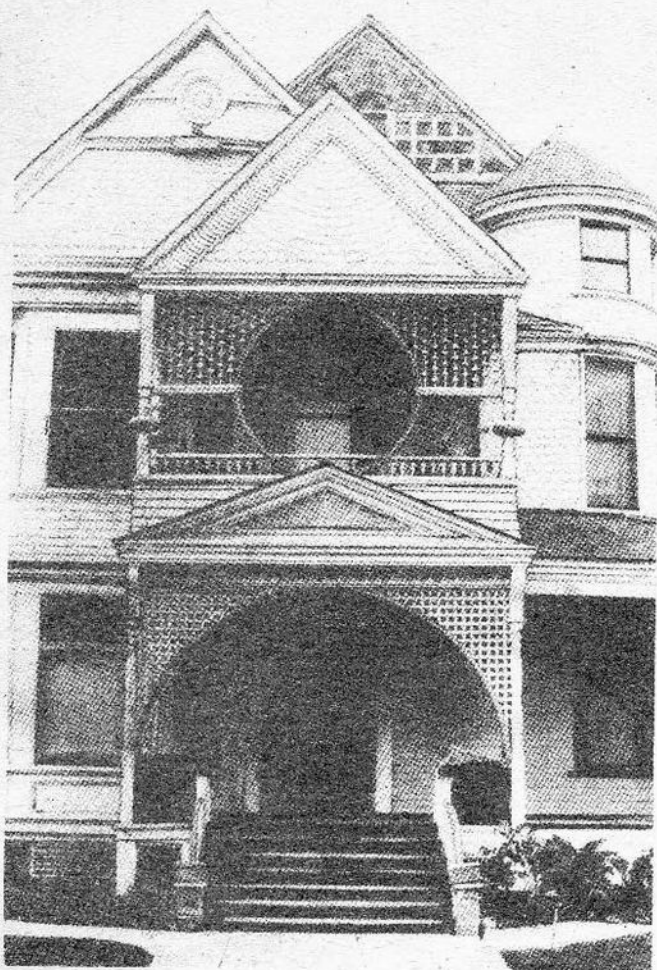


Рис. 196. Дж. Кейтер Ньюсом. Карролл-стрит, 1330, Лос-Анджелес, приблизительно 1888 г. Дом из 12 комнат с «калифорнийским» орнаментом, кружевным заполнением перил и решеткой в «калитуанском стиле». Изысканные узоры из гонта, цветное стекло, контрасты кругов и рельеф карнизов придают входу пространственную глубину и величественность. Такой виртуозности в работе с деревом способствовала уже существовавшая сильная традиция плотницкого мастерства в строительстве. Результаты, как и у Чарльза Мура, были не такими дорогими, как выглядели, и были столь же разнообразны по своим источникам

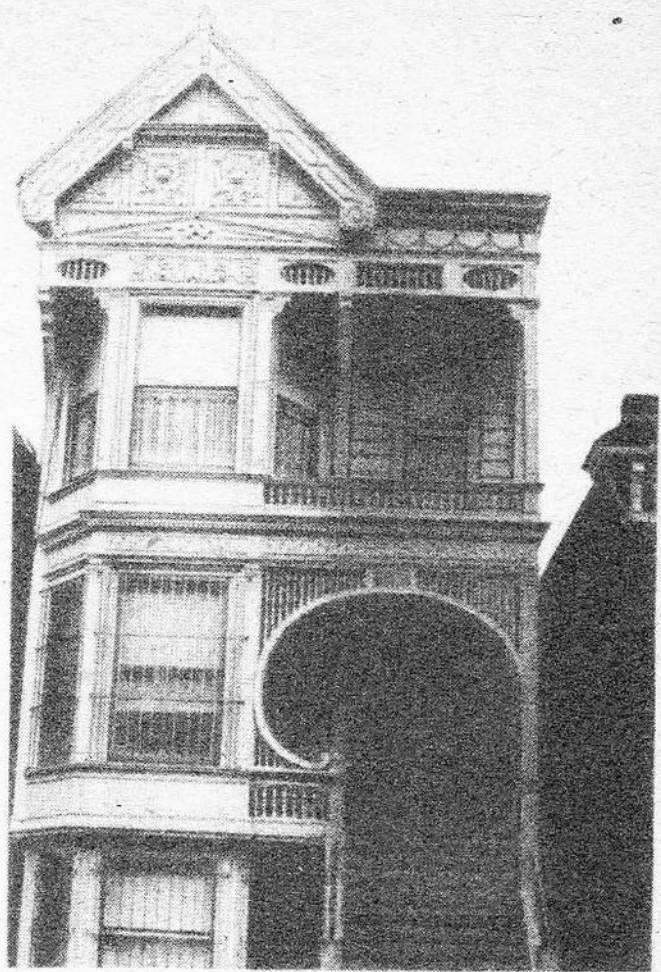


Рис. 197. Дом на Стейнер-стрит, 309, Сан-Франциско, приблизительно 1890 г. «Стиль королевы Анны» был последней крупной попыткой сплавить различные стили и несовместимые материалы. Разные элементы сопоставлены с большим мастерством: фонарь трансформируется в башню с двумя фронтонами, крупномасштабные кривые противопоставлены вертикалям оградений и прямым линиям, декоративные штукатурные работы — дереву. Тысячи таких сработанных плотником зданий, сохранившихся в Сан-Франциско, — свидетельство того, что недорогое строительство не обязательно должно быть скучным и лишенным украшений

точно только перечислить историзм Вентури, непосредственные ретроспекции мира диснейлендов, развитие местных особенностей архитектуры, неоорнаментализацию и контекстуализм — все это указывает в том же самом направлении — через левое плечо кругом.

В конце концов, если наши справочники сегодня включают 400 строительных систем, если «местные» материалы означают сегодня нечто, что можно найти в ближайшей скобяной лавке, то наше естественное использование местных приемов эклектично, если не многоязычно, и даже современное стремление к простым местным приметам не может не заразиться этими смешанными источниками. В терминах семиотики, язык (общая сумма коммуникативных источников) настолько разнороден и разнообразен, что любое единичное слово (индивидуальный выбор) отразит это, хотя бы исключением разнообразия. Таковы факты архитектурного производства.

Соответствующий довод можно привести и в отношении потребления. Каждый горожанин сред-

него класса в любом большом городе от Тегерана до Токио вынужден иметь хорошо укомплектованный, фактически сверхукомплектованный «банк образов», который постоянно пополняется путешествиями и журналами. Его музей воображения может отражать попури, создаваемое продюсерами, но он, тем не менее, естественен для его образа жизни. Несмотря на своего рода всеобщее сокращение разнообразия производства и потребления, мне представляется крайне желательным, чтобы архитекторы научились использовать эту неизбежную разнородность языков. Кроме того, это очень приятно. Если кто-то может позволить себе жить в различные эпохи и в различных культурах, зачем он должен ограничивать себя настоящим и данной локальностью? Эклектизм — это естественная эволюция культуры, обладающей выбором.

Существуют однако возражения. Постоянно указывается на то, что эклектичные системы как в философии, так и в архитектуре не производили ничего особенно оригинального и не ставили перед собой ключевых вопросов с какой бы то ни было

целестремленностью. Обвинение состоит в том, что эклектизм — это род нерешительного компромисса, мешанина, в которой второсортные мысли-тели могут находить убежище в сумбуре путанных антиномий. Они комбинируют противоречивый материал в надежде избежать трудного выбора или поисков творческого решения через проблемность.

Таким образом, эклектики были приспособленцами или дилетантами, их архитектура была часто грубо сработана. Более того, эклектизм XIX столетия был зачастую более мотивирован оппортунизмом, чем убеждением, и архитекторы смешивали свои формы в равной степени как в силу нестрогости убеждений, так и в результате осознанных устремлений. Всем нам знакомы смутные стилизации «в манере» Чего-то, являющегося при этом в большой мере Ничем. Мотивация осуществлялась в основном настроением и комфортом, а это хотя и достойные цели, но, конечно, не удовлетворительные для архитектуры в целом. Было привлечено мало семантических и социальных аргументов, поэтому эклектизм XIX столетия был слаб. Действительно, едва ли существовала какая-либо теория эклектизма помимо выбора подходящего стиля для работы.

В противоположность этому слабому эклектизму, постмодернизм, мне кажется, имеет по крайней мере потенции развить более сильное и радикальное разнообразие. Здесь есть различные формальные, теоретические и социальные нити, которые только ждут, чтобы их выявили и соткали вместе. В самом деле, семь аспектов постмодернизма, которые я обрисовал, действительно составляют такую амальгаму, пусть даже она еще и не является связным целым. Как я постоянно повторял, в этой амальгаме есть место и для следования «новому движению» именно потому, что семиотическая теория постулирует значения через оппозицию и возможность богатого значения, переданного посредством ограниченного языка⁶².

В качестве резюме может быть подчеркнуто общее основание семи подходов, и неожиданно появившийся радикальный эклектизм может быть представлен в качестве возможности, альтернативы слабого эклектизма прошлого.

Радикальный эклектизм включит области экстремальной простоты и редуцирования не только из-за их контраста в пространстве, но и в силу диалектики значения во времени. В противоположность теории «нового движения», однако, это упрощение никогда не будет более чем сиюминутным или ситуативным, зависящим от конкретного контекста. Оно будет мотивировано оригинальным греческим значением эклектики — «Я выбираю» — и будет следовать, по существу, разумному здравому курсу выбора из всех возможных источников тех элементов, которые наиболее пригодны и уместны *ад хок*.

В здании студии, построенной на основе стиля Кейп Код, например, я выбирал элементы из существующих местных приемов традиционных гонтовых построек из основного каталога готовых строительных элементов. Выбор был смесью нового и старого, традиционной балюстрады и современных вращающихся оконных рам, — все это было характерно для данного района и просто в осуществлении. Основная конструкция была гаражом

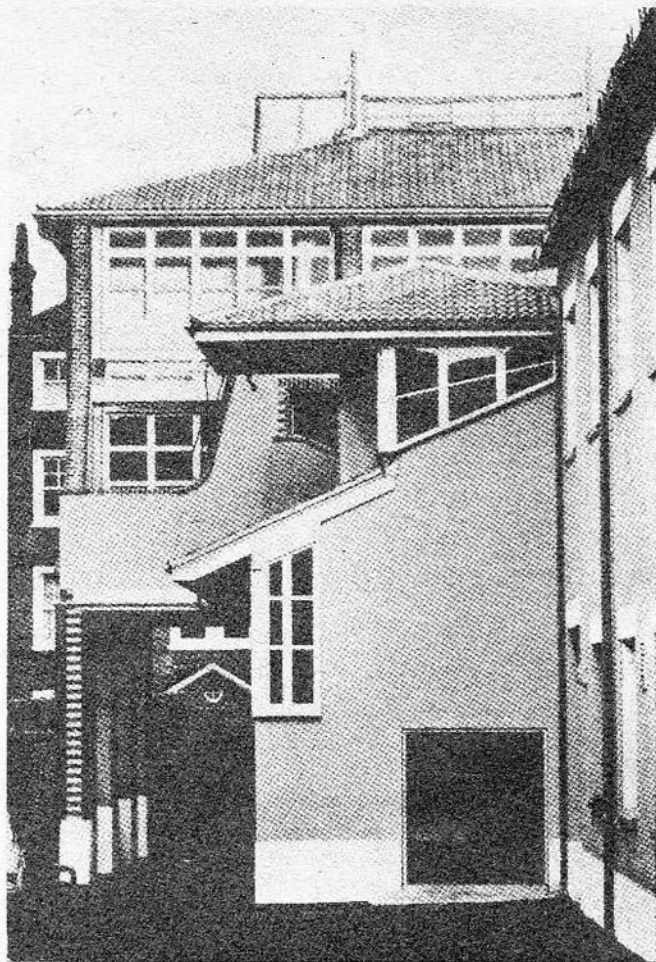


Рис. 198. Камбелл, Зоголович, Уилкинсон и Гоу. Филлипс Уэст 2, жилые дома и офисы, Лондон, 1976 г. Ар-Деко, смешанное с лондонскими местными традициями и желобчатой черепицей, создает меланж, уместный для этого смешения функций

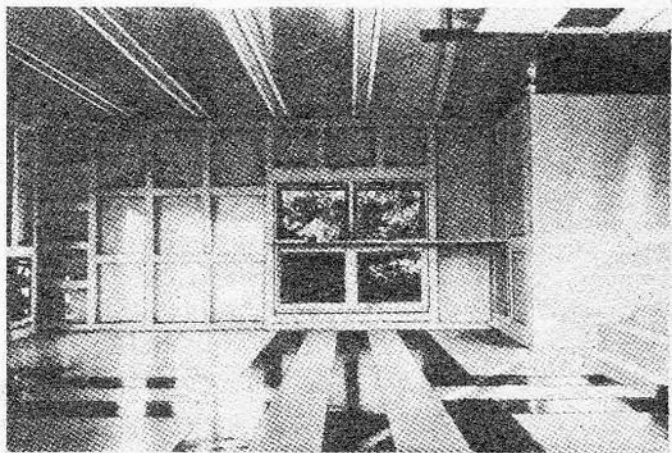


Рис. 199. Гаражи Потунди. Интерьер с частью видимых гармоний. Затяжки кровельной конструкции 4×4 дюйма в сечении покрашены по краям в различные оттенки синего цвета для выявления ритма 3/9/5. Лежащая в основе плана симметрия и оси выявлены на полу линиями из голубых плиток, в то время как плоскости углов покрашены *trompe-l'œil* (обман зрения), имитируя зеркальное отображение

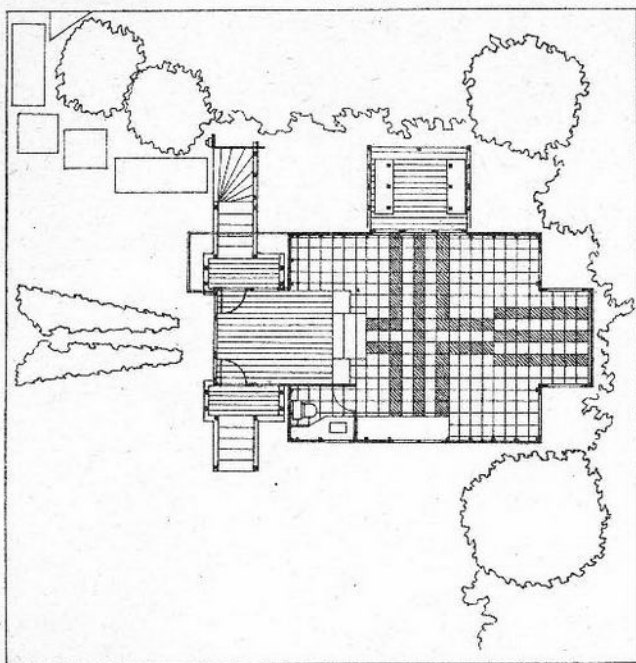


Рис. 200. Гаражи Ротунда. План. Перекрывающие друг друга пространственные модули, подход, организованный по общей S-образной линии, которая заканчивается двумя крестообразными осями, отмеченными на полу голубыми плитками. Пространственные ячейки построены примерно на 4-футовом модуле и по осям, пересекающимся под прямыми углами

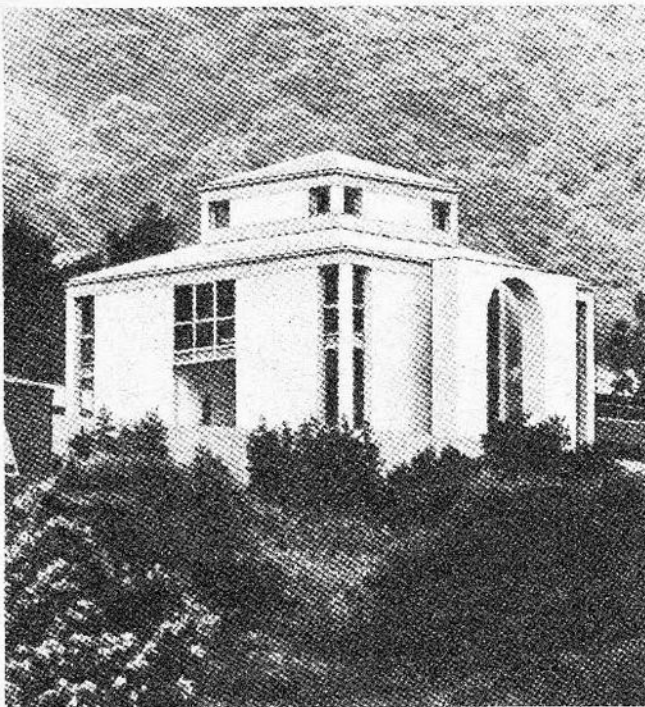


Рис. 201. Бруно Райхлин и Фабио Рейнгардт. Дом Тонини, Швейцария, Торричелла, 1972—1974 гг. Вилла с хорошими пропорциями в традициях Альберти/Палладио, с большой аркой, обрамляющей обзор, симметричными осями и очень простыми математическими пропорциями (здесь видны $ABA'SA'BA$ и $C=A+B$). Завершение и отделка неоправданно тюремноподобны, но думается, что это временное проявление калвинизма, который не останется надолго у этих молодых проектировщиков

фабричного изготовления (хотя, в конце концов, построенным вручную), и ворота гаража оказались самым дешевым способом получить большой, обрамленный проем (и эффект baldacchino)*. Поскольку исходный выбор был абсолютно минимальным, дешевым и основывался на местных строительных особенностях, большую часть средств можно было расходовать на артикуляцию, изменение уровней, создание гармоничных цветовых комбинаций. Я не стану настаивать, что студия является моделью радикального эклектизма, — программа была слишком ограниченной для этого, но тут все же есть смешение языков, и она может быть прочитана местными жителями (например, теми, кто строил все это, пока меня там не было).

По моему мнению, не существует совершенно убедительных примеров радикального эклектизма, кроме почтенных зданий Антонио Гауди; лишь слабые намеки на то, чем это может быть, присутствуют у таких проектировщиков, как Бруно Райхлин в Швейцарии или Томас Гордон Смит в Калифорнии. Однако в целом некоторые его аспекты сейчас прояснились.

В отличие от «нового движения» радикальный эклектизм прибегает к использованию полного спектра коммуникативных средств — метафорических и символических, пространственных и формальных. Подобно традиционному эклектизму, он выбирает надлежащий стиль или субсистему, где он уместен, но смешивает эти элементы в одном здании. Таким образом, семантические обертоны каждого стиля используются в их ближайших функциональных эквивалентах — например, в работах Томаса Г. Смита входу и портику приданы классические формы, в то время как боковые части выдержаны в духе, характерном для данного региона.

Приведенные примеры — это только индивидуальные дома, поэтому они слишком ограничены в своем кодировании и размахе выразительности. В настоящее время требуется более развернутая модель, более крупная по размаху и урбанистическим характеристикам — например, многоквартирный жилой дом в центре города, где можно было бы учесть существующие местные коды.

Теоретически по меньшей мере отдельные ключевые пункты ясны. Начать нужно с определения основной оппозиции в кодировании между жителем и профессионалом, взяв, может быть, за отправной пункт фундаментальное различие Бэзила Бернштейна между «ограниченными» и «разработанными» кодами⁶³. Как уже было сказано, различающиеся коды, основанные на семиотических группах, определяются не одними только классовыми признаками, но обычно являются сложной смесью влияний этнического окружения, эпохи, истории и местности. Проектировщику следует начинать с исследования семиотической группы и всегда иметь в виду меняющиеся представления о хорошей жизни у тех людей, чьи интересы затронуты, поскольку архитектура в конечном счете означает образ жизни — нечто, не вполне понятное «новым движением». Подготовка, необходимая для этого, не обязательно должна

* Baldacchino — балдахин, навес (итал.)

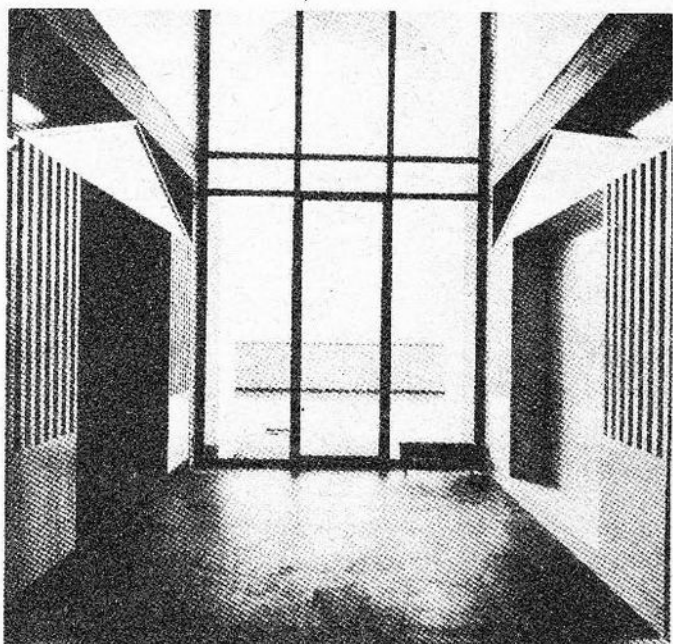
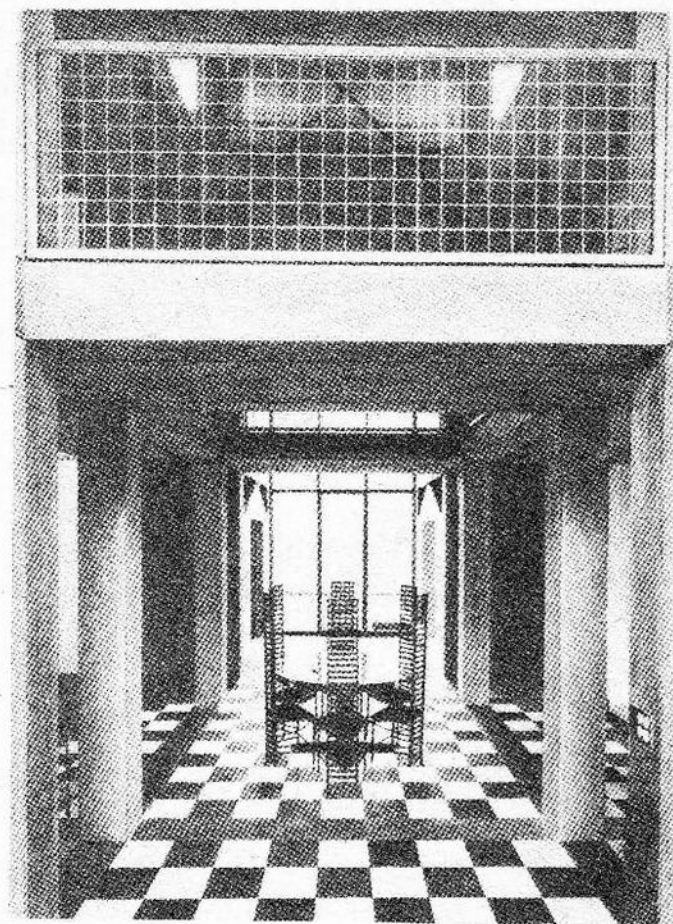
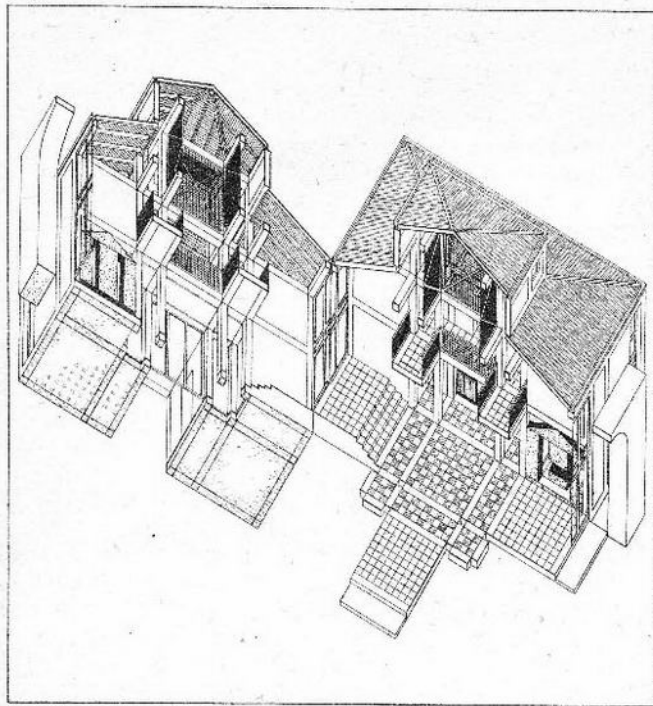


Рис. 203. Дом Тонини. Холл на втором этаже, просматривается вид вдаль, обрамленный аркой и «маленькими домами» (фронтонами) на каждой стороне. Слева — нечто вроде местечка у камина, где удобно почитать. Стулья в духе Макинтоша, занимающие место в центре вокруг круглого обеденного стола, фиксируют общественное пространство внутри дома; оно поднимается на три этажа и освещается сверху

Рис. 202. Дом Тонини. Аксонометрический разрез. Авторы цитируют Альберти: «... «сердце дома» — это главная часть, вокруг которой группируются подчиненные части, это как бы общественная площадь внутри здания». Повторяющиеся квадратные комнаты нужно рассматривать как маленькие дома, теснящиеся вокруг центрального сердца, пьядцы, где семья ест, собравшись за круглым столом

включать ученую степень в области этнографии: может быть достаточно здравого смысла, желания понять среду клиента плюс определенные знания профессиональной этики. Могут помочь социальные исследования. Взаимное понимание и постоянные консультации с клиентом являются минимальными требованиями. Трудность в том, что поскольку преемственность традиций была сломана и профессия имеет свой собственный язык и идеологию, невозможно допустить единства всеобщих ценностей и архитектурного языка. Поэтому самосознающая теория должна суметь связать эту дуалистичность.

Во всяком случае проектировщику следует, во-первых, изучить район, местный язык и понять его полностью, прежде чем начать проектировать. Язык может иметь этнические или культурные характеристики, связанные с характером обитателей, а также чисто архитектурные измерения — местные особенности (которые обычно бывают искажены, но элементы которых сохраняются). Тот круг проблем, который может быть высказан на этом традиционном языке, будет сохранять ценности местной группы: фактически такой охранительный подход — это условие *sine qua non** для любого урбанистического развития по причинам, которые выдвигают охрана памятников, «контекстуалисты» и Конрад Джеймсон. Однако эта традиционная основа не исчерпывает всех вопросов, как они иногда утверждают.

В нескольких исследованиях, посвященных тому, как воспринимается архитектура, я обнару-

* *Sine qua non* — неперенное условие (лат.).

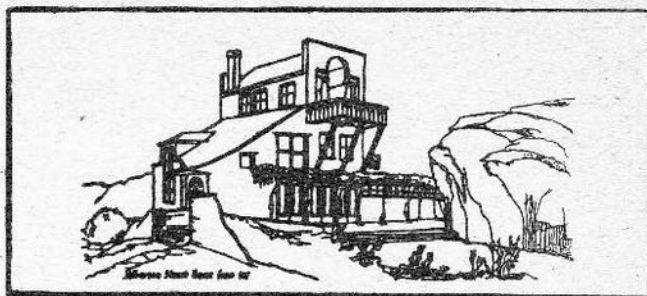
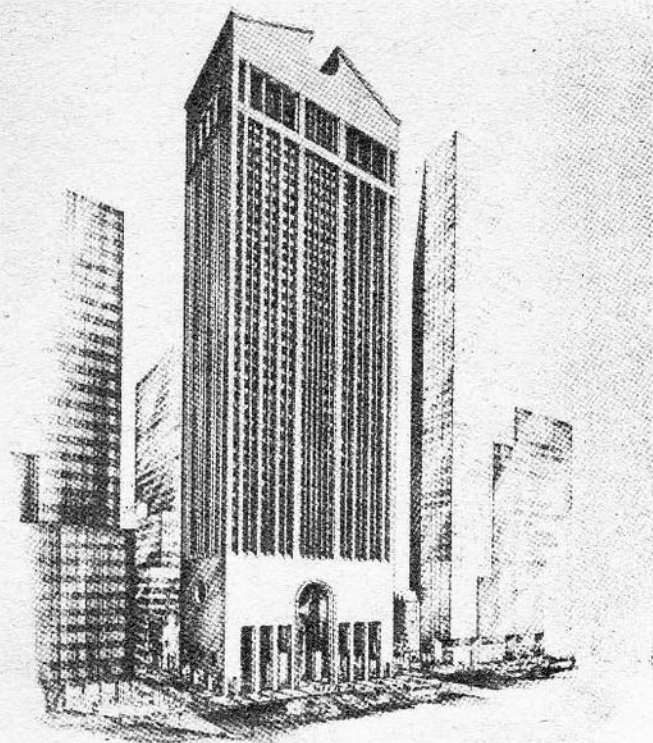


Рис. 205. Томас Гордон Смит. Джефферсон-стрит-хауз, проект, Беркли, Калифорния, 1976 г. Подобно работам в стиле королевы Анны и Мэйбека, это непринужденная смесь величественных традиционных элементов с местными традициями. «Палладианская» обзорная площадка трактуется как симметричный формализованный фасад, организующий непринужденно беспорядочные боковые стороны; значение передается через оппозицию

Рис. 204. Филип К. Джонсон. Здание АТТ, Нью-Йорк, 1978—1982 гг. Названное Полом Голдбергером первым «грандиозным монументом постмодернизма», оно может с тем же успехом представлять в глазах клеветников его могилу. В основе своей небоскреб из стекла и стали модифицировался до дедушкиных часов и заключен в футляр из гранита: Серлио — у основания, чиппендейловская «утонченность» — наверху. Такое дуалистичное кодирование — наполовину модернистское, наполовину традиционное — может раздражающе действовать на обе вкусовые культуры, хотя коды предельно расширены (например, гранитная оболочка выступает и в роли покрытия, предохраняющего от воздействия окружающей среды, а выкружка в завершении в стиле Леду будет изеерзгать отработанный воздух). За рамками этих споров возникает, однако, интересная возможность: небоскреб может потерять свое деликатное, экономическое кодирование и возвратиться к прежнему своему статусу главного фантастического образа олицетворения капитала

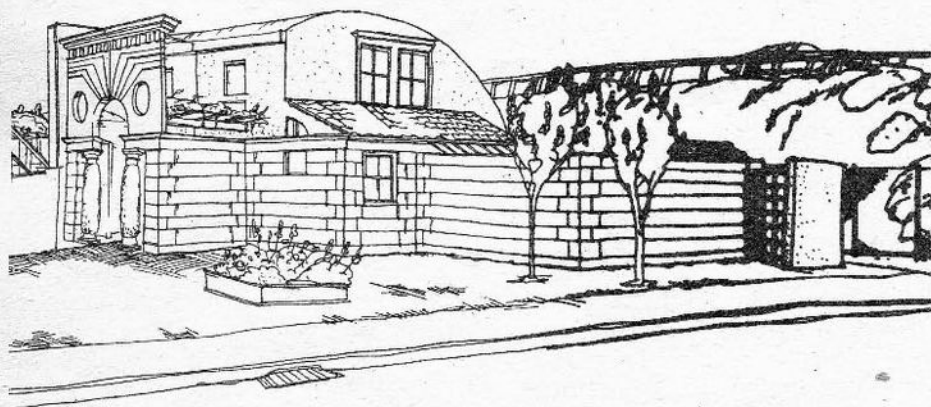


Рис. 206. Томас Гордон Смит. Половина-хауз, Окленд, Калифорния, 1977 г. Постройка заводского изготовления системы «Квонсет», конструкция деревянного каркаса и половина рустованной арки в духе Серлио, которая должна отразиться в зеркале, чтобы стать целой. Угловые камни, замковые камни и другие традиционные элементы сделаны из готовых элементов с целью создать впечатление более основательной конструкции, чем есть на самом деле

жил двойственность, кроющуюся в интерпретациях, которая, я полагаю, параллельна дуалистичной по своей сущности природе архитектурного языка⁶⁴. В общем, существуют два кода: во-первых, популярный, традиционный, медленно меняющийся, подобно разговорному языку, изобилующий клише и имеющий корни в обыденной жизни, и, во-вторых, современный, полный неологизмов и откликающийся на быстрые изменения в технологии, искусстве и моде, так же как и авангард архитектуры. Каждый код, вероятно, предпочтителен для определенного человека, но вполне вероятно, что оба противоречащих кода существуют у одного и того же человека. Поскольку архитектор по роду своей профессии и каждодневной работы неизбежно откликается на быстро меняющиеся коды, — а они, конечно, включают собственнo строительные коды, — то можно понять,

почему он отчужден от медленно меняющихся языков, и для модернизма характерна именно такая идеологическая установка. Это значительно упростило проблему, сведя ее к чисто профессиональной проблеме коммуникации между специалистами. Архитектурные конференции и журналы по необходимости восхваляют профессиональные ценности специалистов, а архитектура как искусство адресована еще более малочисленной элите — «счастливому меньшинству», озабоченному выработкой тонких оригинальностей и сохранением искусства в веках — немалое достижение. Однако существует непроходимая пропасть между элитарными и популярными кодами, профессиональными и традиционными ценностями, современным и местными языками, и поскольку невозможно преодолеть этот разрыв без решительного, тотального маневра, то представляется крайне желательным,

чтобы архитекторы признали эту раздвоенность и кодировали свои постройки на двух уровнях. Отчасти это будет параллельно «высокому» и «низкому» вариантам классической архитектуры, однако не станет, подобно им, однородным языком. Скорее двойное кодирование будет эклектичным с той разнородностью, которой изобилует любой большой город. Отчасти это тот самый «инклюзивизм» (программная включенность), к которому призывают Вентури, Стерн и Мур, но, кроме того, это потребует более точного кодирования в локальном и традиционном аспектах, чем они до сих пор практиковали. Их работа все же отдает приоритет эзотерическим, быстро изменяющимся кодам, а к традиционным кодам зачастую относится как к благоприятной возможности для исторической аллюзии.

В отличие от этого радикальный эклектизм начинается проектирование, отталкиваясь от вкусов и языков, превалирующих в каком-либо месте, и с помощью многих избыточных реплик так насыщает кодами архитектуру, что она может быть понята и принята различными вкусовыми культурами — как простых жителей, так и элиты. Хотя он начинается с этих кодов, вовсе не обязательно использование их только для посылки ожидаемых сообщений или таких, которые просто подтверждали

бы существующие ценности. В этом смысле он и контекстуален и диалектичен, поскольку стремится установить контакт между различными и часто противоположными вкусовыми культурами.

Хотя он создается в соучастии тех, кто будет использовать здание, он переступает рамки их целей и может даже критиковать их. По этим противоречивым причинам он может читаться по крайней мере на двух отчетливо разных уровнях, неся параллельные сообщения, которые могут быть, а могут и не быть совпадающими — в зависимости от контекста и конкретного здания.

Наконец, радикальный эклектизм многозначен в отличие от столь значительной части новой архитектуры. Здесь соединяются различного типа значения, вызывающие к противоположным свойствам нашей души и тела таким образом, что они взаимодействуют и модифицируют друг друга. Вкус здания, его запах и осязаемость вовлекают чувства настолько, насколько могут обеспечить зрение и размышление. В совершенном произведении архитектуры — у Гауди — значения складываются и работают все вместе в глубочайших комбинациях. Мы еще этого не достигли, однако растет традиция, которая отважится предъявить это требование ради будущего.

ПОСЛЕСЛОВИЕ НАУЧНЫХ РЕДАКТОРОВ

Как известно читателю, перевод сделан со 2-го издания книги Ч. Дженкса (1977 г.). К моменту выхода в свет перевода на русский язык появились новые издания книги, к 3-му изданию были добавлены краткое предисловие и содержательный «Постскрипtum». Автор справедливо написал в нем, что после 1978 г. в архитектуре развитых капиталистических стран «произошло несколько важных сдвигов», которые и вызвали необходимость этого постскрипума, расширившего (как и завершающие главы предлагаемого читателю 2-го издания, которых не было ранее) анализ практики постмодернистской архитектуры.

Во вступительной статье нами уже было обращено внимание на поступательное, хотя и противоречивое развитие архитектуры постмодернизма в конце 70-х годов (Ч. Дженкс говорит, что движение постмодернизма распространяется по миру и развивается быстрее, чем выходят новые издания книги) и в особенности на усиливающиеся тенденции ретроспективизма и эклектики. Эти явления представляются главными и автору книги. Со свойственной ему остротой стиля изложения Дженкс дал постскрипту заголовок «К радикальному эклектизму», не побоявшись повторить название сохраненного в новой книге заключения предыдущего издания.

Автор прежде всего отмечает расширение географии постмодернистского движения (хотя центром его остаются, по его мнению, США), а также присоединение к нему некоторых видных архитекторов, например, Дж. Стирлинга, Г. Холлеина, У. Францена и влиятельных архитектурных фирм («Мэрфи» из Чикаго и др.), еще вчера твердо стоявших на позициях «современного движения». При этом он признает, что отдельные мастера (Ф. Джонсон) одновременно создают проекты как в постмодернистской манере, так и в духе «современной» архитектуры.

Ч. Дженкс подробно анализирует несколько действительно характерных новых примеров архитектуры постмодернизма. Это строящееся здание общественных служб в г. Портленде, США (архит. М. Грейвс), здание Австрийского бюро путешествий в Вене и реконструкция ратуши г. Перхтольдсдорфа близ Вены (1976, archit. Г. Холлеин), площадь Италии в Новом Орлеане (1979, archit. Ч. Мур при участии А. Искью и М. Херда) и др.

В то же время Дженкс, как и прежде, навешивает ярлык постмодернизма и на произведения, отличия которых от архитектуры «современного движения» далеко не очевидны, — как приводимые им работы японских архитекторов.

Методологически важно возражение Дженкса против смешения постмодернизма с неоклассицизмом, подтверждаемое анализом конкретных примеров. В отличие от произведений ортодоксальных неоклассицистов композиции постмодернистов заведомо эклектичны, но главное, в них видна глубина воздействия архитектуры «современного движения» и одновременно духовно близких к нему течений в изобразительном искусстве. Постмодернисты при программной архаизации образа смело используют достижения современной техники (Ч. Мур постоянно — газосветные трубки), приемы

рекламы и реалии городского фольклора.

Однако, думается, роль неоклассицизма в становлении (а может быть и для перспектив дальнейшего развития) постмодернизма, особенно на уровне идей, а не конкретных форм, гораздо значительнее, чем это представляется автору книги. Недаром сам он говорит о «постмодернистском классицизме», которому в 1980—1981 гг. были посвящены многочисленные публикации во влиятельных архитектурных журналах Запада.

Третье издание книги заканчивается красноречивыми признаниями Ч. Дженкса о прямой связи постмодернизма с условиями и идеологией современного буржуазного (у Дженкса — «индустриального», «потребительского») общества, с его массовой культурой и о готовности подчиняться им, а также о предупреждениях некоторых архитекторов об угрозе распространения на его волне кича и мистификаций. Хотя эти признания сопровождаются указаниями на возможности (и некоторые бесспорные достижения) постмодернизма в создании выразительной, многозначной, понятной неподготовленному потребителю — и в этом смысле общедоступной — архитектуры, они заставляют более требовательно и критически относиться к идеям постмодернистского движения, а также к пропагандируемому им профессиональным приемам и решениям.

В 1984 г. вышло в свет 4-е издание книги Ч. Дженкса — успех, сравнимый в архитектурной литературе Запада только с классическим трудом ведущего теоретика современного движения З. Гидиона «Пространство, время и архитектура».

В этом издании появилось существенно новое введение под названием «Парадоксальный мир постмодернизма», в котором автор рассказывает о развитии термина «постмодернизм». В новой заключительной главе, названной «Синтез: «Постмодернистский классицизм», он рассказывает о тенденции, в которой видит больше, чем просто ветвь постмодернизма. Дженкс справедливо говорит о различном подходе видных архитекторов-постмодернистов к классике.

Анализируя примеры, приводимые Ч. Дженксом, нельзя не видеть важных особенностей нового классицизма, отражающих кризис архитектуры капиталистического общества, и в связи с этим не поспорить с оптимистической позицией автора книги. В реальности современного капитализма возникает невозможный ранее классицизм без идеалов, хотя бы эстетических. В нем проявилось столь характерное для консервативных, охранительских тенденций в общественном сознании капиталистических стран 70—80-х годов неверие в целительность или хотя бы пользу перемен, отказ от новаторства даже в чисто формальной области, составившего зерно утопии художественного модернизма на Западе в 10—60-е годы. Восходящие к классике попытки эстетизации и гармонизации среды, культурного возрождения, связанные с разочарованием как в капиталистическом истеблишменте, так и в возможностях совершенствования социального устройства, обычно приобретают саркастический, гротесковый, свойственный модернизму абсурдистский характер, который проявляется в подчеркнутой атектоничности и противоречивости архитектурных образов.

А. В. Рябушин
В. Л. Хайт

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. Mies van der Rohe, «Industrialized Building», первоначально напечатанное в журнале «G», Берлин, 1924, и перепечатанное в книге Ulrich Conrads, «Programmes and Manifestoes on 20th-Century Architecture», London, 1970, p. 81
2. См. Manfredo Tafuri, «L'Architecture dans le boudoir», *Oppositions* 3, New York, 1974, p. 45, 60. Тафури утверждает, что «обвинения Росси в фашизме малоосновательны, поскольку его попытки восстановления внеисторической формы исключают вербализацию ее содержания и любой компромисс с действительностью». Этот пункт договора, предусматривающий отказ от взятого обязательства, безусловно, невозможен; все формы будут рассматриваться с исторической точки зрения и привязываться к традиционным ассоциациям; работы Росси не могут избежать этого «компромисса с действительностью» в большей степени, чем вся другая архитектура.
3. Peter and Alison Smithson, «Architectural Design», October 1969, p. 560.
4. Peter Smithson, «Architectural Design», May 1975, p. 272
5. A. et P. Smithson, «Gentle Cultural Accommodation», *L'Architecture d'aujourd'hui*, Janvier/Fevrier 1975, pp. 4—13, и цитата на с. 9. Смитсоны заявляют, что они этого не писали, хотя это характерно для их взглядов. См. «Architectural Design 7», 1977 и мой ответ.
6. См. Tom Wolfe, «The New Journalism», Picador, London, 1975, pp. 54—6 и мою статью «The Rise of Post-Modern Architecture», *Architectural Association Quarterly*, London, Summer 1976, pp. 7—14
7. О призыве к нравственности см. Sigfried Giedion, «Space, Time and Architecture», Cambridge, Mass., 1971, pp. 214, 291—308. О «героическом периоде» см. Peter and Alison Smithson, «Architectural Design», December 1965
8. Sant'Elia's «Manifesto», July 11, 1914 цитирует «Futurismo 1909—1919», выставку итальянского футуризма, организованную Советом северного и шотландского искусства, 1972, каталог, стр. 49.
9. Более строгое сравнение архитектуры с языком проводится архитектурными семиотиками, заменяющими технические термины этими неточными аналогиями. Тем не менее нашей общей цели эти аналогии удовлетворяют до тех пор, пока мы не будем принимать их слишком буквально.
10. Вопрос, затронутый Умберто Эко в «Function and Sign: Semiotics and Architecture»; опубликовано в «Structures Implicit and Explicit», Graduate School of Fine Arts University of Pennsylvania, Vol. 2, 1973. Вновь опубликовано в нашей антологии, подготовленной Джоффри Бродбендом, Диком Бантом и мною; «Знаки, символы и архитектура», появится в 1978. («Signs, Symbols and Architecture»).
11. См. Umberto Eco, «A Componential Analysis of the Architectural Sign/Column», in *Semiotica* 5, Number 2, 1972, Mouton, The Hague, pp. 97—117
12. См., например, описание пяти основных «вкусовых культур», данное Хербертом Гэнсом в его «Popular Culture and High Culture», Basic Books, New York, 1974, pp. 69—103
13. См. G. L. Hersey, «J. C. Loudon and Architectural Associationism», *Architectural Review*, August, 1968, pp. 89—92
14. Использование слова «естественно» затрагивает важный семиотический вопрос о том, насколько естественным может быть знак. Все они зависят от кодирования и поэтому от условности. Вопрос этот, однако, слишком сложен, чтобы обсуждаться здесь. См. Umberto Eco, «A Theory of Semiotics», Indiana University Press, Bloomington, 1976, pp. 191—221
15. Я касался этих дебатов в «Modern Movements in Architecture», Harmondsworth & New York, 1973, pp. 318—28 и сноски для справок. Итальянская пресса подхватила эти споры и применила метафору «замораживания» к английской критике (если моя память мне не изменяет).
16. Philip Johnson, «The Seven Crutches of Modern Architecture», *Perspecta* III, New Haven, 1955; «Whence and Whither», *The Processional Element in Architecture*, *Perspecta* 9/10, New Haven, 1965
17. См. John Jacobus, «Philip Johnson», George Braziller, New York, 1962
18. Письмо к Юргену Едике, 6/12/1961, перепечатанное в John Jacobus, «Philip Johnson», New York, 1962
19. См. Robin Boyd, «New Directions in Japanese Architecture», New York and London, 1968, p. 102
20. См. CIAM'59 in Otterlo, ed. Jurgen Joedicke, London, 1961, p. 182
21. Полную библиографию этих произведений и комментариев на группу Вентури можно найти в «Learning from Las Vegas», revised edition by Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, Cambridge, 1977. Критику см. в моем обзоре «Venturi et. al, are almost all right», in *Architectural Design*, 7, 1977
22. См. Learning from Las Vegas, op. cit., pp. 130 & 149
23. Они часто указывали на это; Роберт Вентури, например, сказал на конференции в Арт Нет, Лондон, июль 1976 г.: «Я прошу прощения за все эти дома Богатых людей, но я возьму все, что мы сможем получить». Их проекты часто направлены на удовлетворение общественных заказов, иногда групп [национальных] меньшинств и находящихся ниже черты бедности
24. См. «A & U, 74:11», посвященный их творчеству с 1970—1974, с. 43.
25. См. мою «MBM and the Barcelona School», *The Architectural Review*, March 1977, pp. 159—65, а также «Arquitectura Bis, 13 & 14», Barcelona, May—June, 1976
26. Я говорил об этой «угрозе» плюрализма и эклектизма в «Isozaki and Radical Eclecticism», *Architectural Design*, January, 1977, pp. 42—8. В этой статье я пытаюсь провести различие между радикальным эклектизмом, семантически обоснованным и многозначным, и «слабым эклектизмом» XIX столетия, представлявшим собой поверхностное перетасовывание стилей.
27. Я отчасти касаюсь этого в «Ersatz — The International Culture of our Times», 1979
28. См. Aldo Rossi, «L'Architettura della Citta», Padua, 1966. «Arquitecturas Bis», No. 12, pp. 25—31. Хихон — это монументальная форма классицизма с вентуриподобными сопоставлениями.
29. См. «L'Architecture d'Aujourd'hui», Formalisme — Realisme, 190, April, 1977, p. 101
30. Я уверен, что по этому поводу возникнет недоумение, поскольку представляется, что я действую сразу в двух направлениях: выступаю в поддержку «духа времени» и против него; однако различие между «атмосферой мнений» и «Zeitgeist» состоит в опоре последнего на условность, а не на необходимость, на выбор, а не на принуждение, на изменение, а не на постоянство, на нравственность, а не на поведение.
31. Henry-Russell Hitchcock, «Architecture Nineteenth & Twentieth Centuries», Harmondsworth, Penguin edition, 1971, p. 533
32. Quinlan Terry, «Architectural Renaissance», *Building Design*, Sept. 17, 1976, p. 18. Терри прочел серию лекций по постмодернизму в 1976 г. в АА (архитектурная ассоциация — Прим. науч. ред.)
33. Как пример отличной дискуссии в этом направлении см. Chris Fawcett «An Anarchist's Guide to Modern Architecture», AAQ, No. 7, vol. 3, 1975, pp. 37—57. Это «руководство» посвящено не столько анархизму, сколько пародии.
34. Работы Конрада Джеймсона были в основном опубликованы в Англии в различных изданиях. Среди источников:

- «Social Research in Architecture», The Architects Journal, 27 October, 1971 и последующие дебаты: «Architects Error», New Society, 8 May, 1975, и последующие дебаты: «Enter Pattern Books, Exit Public Housing Architects: a friendly sermon», The Architects Journal, 11 February 1976, и последующие дебаты: «British Architecture: Thirty Wasted Years», The Sunday Times, February, 1977, и последующие дебаты. Джеймсон, в отличие от других полемистов, действительно знает, как воздействовать на нервные окончания архитекторов-модернистов. Его книга «Notes for a Revolution in Urban Planning» выйдет в издательстве Penguin and Harpers Row.
35. Морис Кюло, один из лидеров ARAU в Брюсселе, провел десять дней в Пор Гримо, обсуждая его значения с архитектором Франсуа Спёрри. В беседе в июне 1977 г. он сказал мне, что убежден в том, что это — тип строительства для народа, но что местные лидеры его социалистической партии (некоторые из них приверженцы моделей 1930-х годов) могут не принять его.
 36. David Gebhardt, «Getty's Museum», Architecture Plus, Sept./Oct. 1974, pp. 57—60. См. также Reyner Banham, «The Lair of the Looter», New Society, 5 May, 1977, p. 238; Building Design, Sept. 13, 1974. В Англии «Обсервер» и «Таймс» публиковали статьи об этом издании.
 37. James Stirling, письмо в Oppositions, 1976, Summer, p. 130. Однако некоторая часть последних работ Стирлинга определенно принадлежит постмодернизму в их контекстуализме — его проекты для Дюссельдорфа и Кельна, см. ниже.
 38. Colin Amery and Lance Wright, «Lifting the Witches Curse», The Architecture of Darbourne and Darke, RIBA Publications, 17 May — 29 July 1977.
 39. Andrew Derbyshire, «Building the Welfare State», RIBA Conference 1976, RIBA Publications, op. cit., p. 29
 40. Там же, с. 50.
 41. Aldo Van Eyck, «In Search of Labyrinthian Clarity», L'Architecture d'Aujourd'hui, Jan/Feb, 1975, p. 18
 42. RIBA Conference, op. cit., p. 62
 43. Скеффингтонский доклад 1968 г. рекомендовал увеличение общественного участия в проектировании, но пока что это привело лишь к росту консультаций или к минимальному выбору относительно расположения комнат, размещения перегородок и т. п., как в проекте PSSHAK, или к разработке планов как в проекте Свинбрук в Северном Кенсингтоне.
 44. «Обозначение и богатство» в архитектуре принимаются в моих аргументах за конечные ценности; аргументы в пользу плюрализма в политике даны Карлом Поппером, богатства в искусстве — И. А. Ричардсом. Мои опасения относительно неорационалистов см. «The Irrational Rationalists», A & U, April and May, 1977, опубликовано в «The Rationalists», ed. Dennis Sharp, Architectural Press, London, 1978
 45. См. Architectural Design, No. 3, 1977, p. 191, выпуск посвященный Кюло, Крие и Тафури.
 46. Ханна Арендт много писала об общественной сфере в «The Human Condition», Chicago, 1958; «On Revolution», New York, 1963. Ее идеи имели влияние на Джорджа Барда, Кэна Фрэмптона, Конрада Джеймсона, Николаса Хабракена и других в области архитектуры.
 47. Leo Krier, «A City with a City», Architectural Design, No. 3, 1977, P. 207
 48. Дискуссию и библиографию см. Grahame Shane, «Contextualism», Architectural Design, No. 11, 1976, pp. 676—9
 49. Colin Rowe, «Collage City», The Architectural Review, August, 1975, p. 80
 50. Там же, с. 80—81.
 51. См. письмо Nathan Silver в «The Architectural Review», Sept., 1975 и последующие дебаты.
 52. См. T. S. Eliot, «After Strange Gods», London 1934
 53. Kent C. Bloomer and Charles W. Moore, «Body, Memory and Architecture», Yale University Press, New Haven, 1977, p. 41—2
 54. Carl G. Jung, et al, «Man and his Symbols», Aldus Books, London, 1964, p. 78
 55. См. Rudolf Wittkower, «Studies in the Italian Baroque», London and New York, 1975, p. 63
 56. О понятии насаивания см. Colin Rowe and Robert Slutsky, «Literal and Phenomenal Transparency», Perspecta 8, 13—14; «компактная композиция» см. мою книгу «Le Corbusier and the Tragic View of Architecture», London and Cambridge, 1973
 57. Роберт Стерн писал о постмодернизме в различных журналах, среди них «Architectural Design», 4, 1977 и определил три его аспекта: контекстуализм, историческая аллюзия и применение украшений. В Америке социальный и партиципационный аспекты постмодернизма считаются несущественными, поскольку аргументация проводится больше на стилистическом и семантическом уровнях. Стерн обсуждал «инклюзивизм» в «New Directions in American Architecture», New York and London, 1969 переиздано с постскриптом о постмодернизме, 1977 г.
 58. C. Ray Smith, «Supermannerism», New Attitudes in Post-Modern Architecture, E. P. Dutton, New York, 1977, p. 91—9
 59. См. Maggie Keswick, «Chinese Gardens», New York and London, 1978. В последней главе, написанной мною, обсуждается понятие такого рода лиминального (?), религиозного пространства, понятие, которое я воспринял из воззрений Эдмунда Лича. См. его «Culture and Communication», Cambridge, 1976, pp. 14, 51, 71—5, 86—7
 60. См. Charles Moore, «Hadrian's Villa», Perspecta 6, 1958; «You Have to Pay for the Public Life», Perspecta 9/10, 1975. Обе статьи перепечатаны в «Dimensions», Gerald Allen, New York, 1977. См. также выпуск «Architecture d'Aujourd'hui», March/April, 1976
 61. Architecture d'Aujourd'hui, p. 60
 62. Эта идея здесь не разработана, но см., например, Juan Pablo Bonta, «Notes for a Theory of Design», in Versus 6, Milano, 1974. Если значение состоит в отношении, тогда его может выразить ограниченная, так же как и богатая палитра. Мое общее предпочтение богатым системам над ограниченными частично объясняется нашим миссовым веком, а частично — тем фактом, что элита и специалисты способны лучше декодировать ограниченные системы, чем широкая публика.
 63. См. Basil Bernstein, «Class, Codes and Control», Vols. 1 & 11, London, 1971—3, и Linda Clarke, «Explorations into the nature of Environmental codes», the Journal of Architectural Research, vol. 3, No. 1, 1974
 64. Эти исследования, безусловно, очень фрагментарны и проведены студентами в Англии, Норвегии и Калифорнии, хотя несколько интервью о зданиях были взяты в Англии и Голландии. Одно исследование было опубликовано: «A Semantic Analysis of Stirling's Olivetti Centre Wing», in AAQ, Vol. 6, No. 2, 1974, а часть другого включена в мой «Signs, Symbols and Architecture». Подтверждающее свидетельство можно найти в B. Bernstein and Philip Boudon, «Lived-in Architecture Le Corbusier's Pessac revisited», London 1972, pp. 46, 65, 112

КРИЗИС В АРХИТЕКТУРЕ

	Система 1-частная		Система 2-общественная		Система 3-разработчик	
	частный архитектор	клиент, он же потребитель	архитектор муниципалитета или кооперативной организации	клиент и потребитель — разные лица	архитектор-разработчик	клиент и потребитель — разные лица
1. Экономическая сфера	мини-капитализм (ограниченные средства)		капиталистическое «общество благоденствия» (недостаток средств)		монополистический капитализм (имеет средства)	
2. Мотивация	эстетическая идеологическая	наседать использовать	решить проблему	жилье потребителя	делать деньги	делать деньги, чтобы использовать
3. Существующая идеология	слишком разнообразна для перечисления		прогресс, эффективность, крупный масштаб, анти-историзм, брутализм и т. д.		то же, что Система 2, плюс прагматизм	
4. Отношение к месту строительства	местный архитектор	клиент-потребитель с данного места	архитектор со стороны	потребители приезжают на место	сторонние и меняющиеся исполнители	отсутствующие клиенты
5. Отношение клиента к архитектуре	Друг-эксперт, постоянные партнеры, небольшая группа		Анонимный доктор, меняющиеся проектировщики, большая группа		Наемный слуга, не знает ни проектировщиков, ни потребителей	
6. Размер проектов	«небольшой»		«несколько больший»		«слишком большой»	
7. Размер / тип архитектурного бюро	небольшой компаньоны		большой централизованный		большой централизованный	
8. Метод проектирования	медленный, чуткий, новаторский, дорогой		безличный, анонимный, консервативный, дешевый		быстрый, дешевый, по проверенной формуле	
9. Ответность	клиенту-потребителю		местному совету и бюрократии		держателям акций, застройщикам и совету	
10. Типы зданий	дома, музеи, университеты и т. д.		жилые комплексы и инфраструктура		торговые центры, отели, офисы, фабрики и т. д.	
11. Стиль	множественный		безличный, безопасный, современный, гарантированный от вандализации		прагматический, клише, напыщенный	