

Содержание

<i>Предисловие. Рай в шалаше</i>	<i>7</i>
1 Вавилонская башня, Вавилон	25
2 Золотой дом, Рим	49
3 Джингереберская мечеть, Тимбукту	85
4 Палаццо Ручеллаи, Флоренция.....	109
5 Сад совершенной ясности, Пекин.....	141
6 Байройтский фестивальный театр, Германия.....	167
7 Автомобильный завод в Хайленд-парке, Детройт	197
8 E-1027, Кап-Мартен	231
9 Лечебно-оздоровительный центр в Финсбери, Лондон.....	261
10 Пешеходный мост, Рио-де-Жанейро	287
<i>Примечания.....</i>	<i>301</i>
<i>Благодарности</i>	<i>313</i>
<i>Избранная библиография</i>	<i>314</i>
<i>Об авторе</i>	<i>319</i>
<i>Предметный указатель.....</i>	<i>320</i>

Предисловие

Рай в шалаше

Истоки архитектуры

То, что обнаруживается в историческом начале вещей, — это не идентичность, еще сохранившаяся от их происхождения, это распря других вещей, это несоответствие.

*Мишель Фуко.
Ницше, генеалогия, история¹*

В избушке было что-то отвратительное.

*Стелла Гиббонс.
Неуютная ферма*



Домик композитора, Тоблах

На усыпанном цветами альпийском склоне стоит разборный домик с двускатной крышей (наверное, с этого и начиналось зодчество — с простых деревянных построек в глуши). Не живописная лачуга, но и не роскошное шале. Вокруг сосновый частокол, поверху которого пущена колючая проволока, а позади дом окружают, будто крадущиеся разбойники, раскидистые деревья. Шелестит листва, галдят крестьянские ребятишки (на дворе 1909 год, крестьяне в этих местах еще встречаются), а из дома доносятся звуки фортепиано. Мелодия, ясно слышная в неподвижном прозрачном воздухе, то спотыкается и прерывается, то льется свободно. Вдруг в дом врзается какой-то взъерошенный клубок, раздастся звон разбитого стекла. Фортепиано умолкает, и обитатель дома — Густав Малер — вскрикивает от неожиданности. Влетевшая в окно галка, спасавшаяся от сокола, отбивается от своего преследователя прямо над головой жильца.

Тысячелетиями люди представляли, что именно так и зародилась архитектура: лесной пейзаж, деревянная хижина и порыв вдохновения положили начало целой области человеческой деятельности (хотя, пожалуй, галки и композиторы в этих картинах фигурируют нечасто). К истокам зодчества обращаются не только историки: многие представители искусства, как и Малер, предпочитали творить в слиянии с природой, да и популярность пляжных шалашей, хижин на деревьях и садовых домиков говорит сама за себя. «Рай в шалаше» привлекает и художников, и отдыхающих, и историков — первозданной чистотой и возможностью начать с нуля. Однако возвращение к истокам не только дает ответы, но и порождает новые вопросы. Сколько было таких истоков — один или много? И следует ли рассматривать неудачные, тупиковые попытки или стоит ограничиться историей, написанной победителями? Откуда черпать сведения о доисто-

рических постройках? И где проходит водораздел между примитивными первобытными сооружениями и Архитектурой с большой буквы?

Боюсь, последний вопрос останется риторическим — я на него ответить не берусь. Историк архитектуры Николаус Певзнер начинает свои «Очерки о европейской архитектуре» (Outline of European Architecture) с того, что высокомерно называет велосипедный сарай чем-то, не заслуживающим внимания и не имеющим отношения к зодчеству, а вот я собираюсь изрядно покопаться в «сараях» истории. Что же касается истоков — тут я несколько лукавлю, поскольку начал не с доисторических времен (Малер при всех его недостатках неандертальцем не был). Я просто выбрал подходящую отправную точку и с равным успехом мог бы взять любой пример возвращения человека к примитивной постройке. Я воспользовался тайным ходом, срезал путь, отклонившись от линии времени и выбрав, может быть, менее изящный, но зато более удобный способ изложить достаточно запутанную тему. И хотя десять тематических глав моей книги выстроены в хронологическом порядке, мы и дальше будем кое-где пользоваться тайными ходами и перемещаться во времени и пространстве, рассматривая самые разные темы — секс, власть, нравственность и т. д. — в контексте их связи с архитектурой. Давайте же перенесемся вслед за Малером в доисторические кущи: его скромный выбор места для работы как нельзя лучше перекликается с первой моей темой — истоки архитектуры.

Малер удалялся в горы от соблазнов современного города и создавал основные свои произведения поочередно в трех альпийских «шалашах» — в перерывах между дирижированием оркестрами в Вене и Нью-Йорке. В третьей из этих построек (как раз той, что описана выше), находившейся на территории фермы в тирольской коммуне Тоблах, Малер провел три последних лета своей жизни. В начале XX века Тоблах, располагавшийся вдали от шумной жаркой Вены, сохранял доиндустриальный сельский уклад. Но «тихая» деревенская жизнь действовала Малеру на нервы. Он жаловался жене на шумных хозяев фермы. «Как замечательно было бы жить в сельской глуши, если бы крестьяне рождались исключительно глухонемыми!»² — говорилось в одном его письме домой, а в другом: «Мир

был бы чудесен, если бы можно было огородить забором участок земли и сидеть посередине в одиночестве»³. Однако Малеру никак не удавалось изолировать себя от окружающего мира и его назойливых обитателей. Крестьяне лезли через полутораметровый забор кланчить деньги, поэтому пришлось пустить поверху колючую проволоку. Но и после этого покой и уединение Малеру только снились. «Как отучить петуха кукарекать?» — поинтересовался у хозяина фермы измученный композитор. «Проще простого, — ответил тот. — Сверните ему шею»⁴.

К досадным неприятностям сельской жизни добавлялись и серьезные несчастья: в 1907 году умерла от воспаления легких маленькая дочь Малера, а в 1910-м он получил в Тоблахе нервный срыв, узнав, что жена изменяет ему с архитектором Вальтером Гропиусом (будущим учредителем Баухауза и создателем еще одной «примитивной» постройки — деревянного дома Зоммерфельда в пригороде Берлина). Измученный переживаниями и болезнью сердца, следующей весной Малер умер: спастись от мира оказалось невозможно даже в четырех стенах за высоким забором.

Малер был не единственным, кто искал уединения в «шалаше». Немало художников и писателей работали в схожих примитивных постройках. Многим для вдохновения требуется одиночество и возврат к истокам, к самому элементарному, как своеобразный способ начать с чистого листа. Марк Твен, Вирджиния Вульф, Дилан Томас, Роальд Даль и Бернард Шоу творили в деревенских домиках (который у Шоу поворачивался вокруг своей оси вслед за солнцем). Хайдеггер и Витгенштейн философствовали в лачугах, Гоген умер в хижине на Таити в окружении несовершеннолетних островитянок — он называл эту хижину *maison du jouir* (дом оргазма). Гоген отправился в Полинезию по гранту французского правительства, которому потребовалось запечатлеть местных жителей и их обычаи для истории и, возможно, в качестве рекламы, чтобы привлечь других колонистов. Бежавший от буржуазного мещанства художник увековечивал нетронутую, девственную культуру, заодно заражая ее представительниц сифилисом.

Первым среди творческих людей уединение в «шалаше» выбрал американский писатель Генри Торо. В 1845 году он построил на земле своего

друга Эмерсона небольшой домик, чтобы слиться с природой, не отрезая себя, однако, полностью от цивилизации. Свое отшельничество Торо описал в книге «Уолден, или Жизнь в лесу». В главе о звуках, которые слышны в его избушке, перечислены, помимо пасторальных — птичьего пения, отдаленного колокольного звона и «безутешного коровьего мычания», гудки проходящих поездов. «Свисток паровоза слышен в моем лесу летом и зимой; он похож на крик ястреба». В отличие от Малера Торо никакие звуки — ни естественного, ни искусственного происхождения — не раздражают, он радуется им как весточкам из внешнего мира. У Торо и человек, и созданные им машины существуют в гармонии с природой, а не противостоят ей. Железнодорожное полотно, вдоль которого он шагает к ближайшей деревне, связывает его «с человеческим обществом»⁵.

Небольшой бревенчатый дом без водопровода и электричества в шварцвальдском Тодтнауберге стал убежищем для писателя, чья тяга к ретроградству была куда менее безобидна. Именно в этом доме немецкий философ Мартин Хайдеггер создал немалую часть своих трудов. И именно там в 1933 году устроил праздник для студентов и преподавателей Фрайбургского университета, ректором которого являлся в ту пору. В темном лесу под треск жаркого пламени костра они обсуждали национализацию немецких университетов, и именно там Хайдеггер признался в лояльности новым властям. Я вовсе не хочу сказать, что все обитатели «шалашей» — негодяи. Несмотря на сомнительные политические убеждения Хайдеггера, некоторые его идеи, касающиеся зодчества, по-прежнему актуальны. Так, его утверждение, что конечный облик здания зависит от обитателей в той же степени, что и от строителей, и его приверженность самобытным местным формам опускают с небес на землю тех, для кого в архитектуре нет места самоучкам и непрофессионалам. И все же в хайдеггеровской концепции возврата к архитектурным истокам есть нечто настораживающее. В философии Хайдеггера все многообразие архитектурных функций сводится лишь к одной — жилищной. Ради того, чтобы «жить исконной жизнью», Хайдеггер предлагает отказаться от технологий, поскольку они разрывают метафизическую связь с вещами и местами. Его взгляды сильно отличаются от представлений Торо о гар-

монии технологического прогресса и природы, однако и мир со времен Торо успел заметно измениться. Спустя столетие после «Уолдена» немцы смотрели на технологический прогресс иначе. Особенно немцы правого толка (хайдеггеровская одержимость корнями напрямую соотносится с нацистской теорией «крови и почвы», которая прослеживала сомнительную взаимосвязь между нациями и местами их обитания и породила пристрастие арийцев к «фольклорным» домикам, а также геноцид). Как ни странно, несмотря на то что хайдеггеровская концепция жилища должна приземлять чрезмерно рациональный взгляд на архитектуру, она, наоборот, возвышает его до абстракции. Точно так же и история у Хайдеггера превращается из последовательности определенных социальных обстоятельств в некую абстрактную «историчность». Причина и следствие в его метафизике летят кувырком, равно как и этика. За сочувствие нацистам Хайдеггер так и не принес извинений. Его избушка, отрезанная от общества, прогресса и — своим возвратом к истокам — от самой истории, как нельзя лучше располагала к тому, чтобы расслабиться и сложить с себя всякую ответственность.

Кроме богемного круга композиторов и витающих в эмпириях философов, находится немало других желающих пожить в «шалаше». Дощатые загородные дачи русских, совершенные в своей хрупкости японские чайные домики, пятизвездочные пляжные бунгало на островных курортах, немецкие летние дома на садовых участках, тянущихся вдоль железных дорог и населенных гипсовыми гномами, и, наконец, британские пляжные сарайчики наглядно свидетельствуют о желании слиться с природой, хотя, разумеется, мало кто из многочисленной братии отдыхающих использует в качестве туалета ведро или ближайшие кусты: *nostalgie de la boue* (буквально: «тоска по грязи») так далеко не простирается. Своей тягой к первобытной простоте мы и многие из упомянутых выше творческих личностей обязаны Руссо и его последователям: по логике романтизма, переселяясь в хижину бесхитростного дикаря, мы смываем с себя порочный налет цивилизации.

Что до любителей работать в «шалаше», для них это — место без истории, возможность начать с чистого листа, хотя на самом деле их игра

в дикарей не обходится без доли лукавства. В действительности история у «шалашей» как раз есть — как правило, это история лишения привилегий. А еще у них имеются протекающие крыши, проблемы с канализацией, полчища грызунов и сквозняки из всех щелей. Именно «шалаша» в первую очередь страдают от оползней, землетрясений, лесных пожаров и цунами.

Поиски английского аналога «шалаша» доромантической эпохи приведут нас в лачугу, служившую пристанищем не благородному дикарю, а зависимому от феодала крестьянину. Попав в такую лачугу, изгнанный из замка король Лир потерял рассудок от резкого контраста между привычным ему и увиденным. Лишь после европейских буржуазных и промышленных революций, когда ужасы феодального быта начали постепенно выветриваться из народной памяти, страх перед лачугами пропал и идеализировать «хижины» стало проще. Однако некоторые прелести феодализма дожили и до наших дней. Пятизвездочные пляжные бунгалло на Бали — современный аналог стилизованного крестьянского домика Марии Антуанетты в Версале, где королева изображала молочницу, раздевшись в шелковые «лохмотья». Богачи и сильные мира сего играют в бедность на глазах местного населения, в этой бедности живущего.

Историки, заглядывающие в прошлое, сталкиваются с теми же трудностями, что и художники, философы и туристы, желающие обратить вспять развитие архитектуры. Римский военный инженер I века нашей эры Витрувий написал трактат «Об архитектуре» — самый ранний из дошедших до нас трудов на эту тему, где изложил начала зодчества. Его работа, забытая в Средние века и открытая заново учеными Возрождения, стала настоящей библией для грядущих поколений архитекторов.

На заре веков, пишет Витрувий, люди обитали в пещерах и лесах, питаясь, как животные, подножным кормом. В один прекрасный день они потянулись к зажженному молнией лесному костру. Затем, объединенные источником тепла и света, начали общаться и, селясь вместе, строить примитивные жилища: одни делали шалаша из веток и листьев, другие зарывались в норы, третьи по примеру ласточек обмазывали плетеную основу шалаша глиной. Со временем постройкой совершенствовались, люди

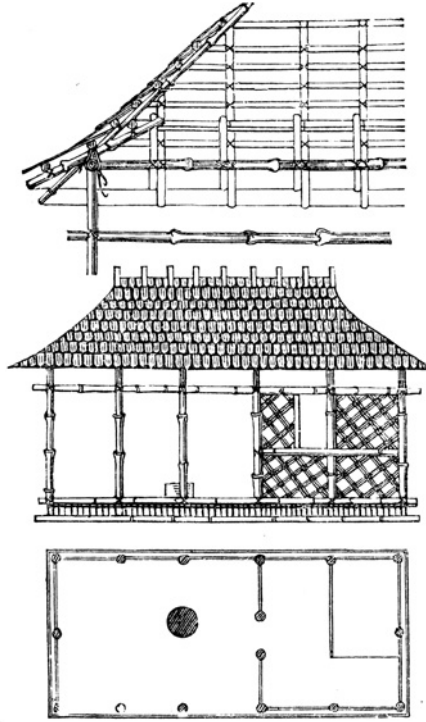
стремились улучшить свой дом — в мирном соревновании с другими. «То, что зодчество зародилось именно таким образом, подтверждается и тем, что до наших дней у иноземных племен здания строятся из такого же материала»⁶ (пережитки прошлого всегда сохраняются лишь у чужеземцев). Витрувий был военным инженером, и ему доводилось строить крепости на захваченных Римом территориях, где он и сталкивался с племенами, чьи постройки приводил в пример как примитивные, глядя на них через призму агрессии, высокомерия и настороженности. В этом контексте довольно смешно утверждать, что двигателем архитектурного развития служило «мирное соревнование».

Витрувий полагал, что греко-римская архитектура начиналась с такого же примитива, как и у покоряемых народов, доказывая, что даже величайшие храмы копировали своих деревянных предшественников. По его теории, вырезанные в мраморе декоративные мотивы изначально были функциональными элементами деревянных конструкций. Однако, утверждает Витрувий, именно греческий гений подарил этим воссозданным в камне деревянным строениям золотые пропорции человеческого тела. Ордера классической архитектуры — традиционное деление на типы в зависимости от пропорций колонн и вариантов орнамента — были впервые описаны именно в трактате Витрувия. Каждый из этих ордеров, говорит он, брал за образец человеческую фигуру: в основе дорического — простого и крепкого — лежат мужские пропорции; стройный и богато украшенный ионический списан с женской фигуры, а еще более изящный коринфский — с девичьей.

Но при всем своем очаровании и затейливости витрувианская теория происхождения «высокой» архитектуры имеет неприятный подтекст: именно итальянские пропорции самые совершенные и именно римлянам и их зодчеству суждено покорить мир. Таким же архитектурным расизмом отличались и нацисты, видевшие в немецких сельских домах улыбающиеся лица арийских крестьян, а в модернистских постройках — «невыразительные», «одутловатые» лица «прочих народов»⁷.

Оставим ненадолго Витрувия и перенесемся на полтора тысячелетия вперед, к другой попытке отыскать истоки архитектуры. На дворе 1851 год.

Бежавший из страны немецкий революционер и бывший придворный архитектор саксонского короля Готфрид Земпер рассматривает на Всемирной выставке в Лондоне заморские трофеи крупнейшей в мире империи. В пестрой мешанине экспонатов, представленных в Хрустальном дворце, его внимание привлекает скромное жилище с Вест-Индских островов (кариб-



Карибская хижина, увиденная Земпером

ская хижина, как он его назвал), сделанное из бамбуковых реек. Именно тогда, в годы лондонского изгнания, Земпер задумал свой фундаментальный, неудобочитаемый, однако крайне влиятельный труд «Стиль в технических и тектонических искусствах», где доказывал, что архитектура берет начало в простых постройках вроде увиденной им в Хрустальном дворце.

Может показаться, что вдохновившее Земпера знакомство с первобытным жилищем в точности повторяет историю столкновения Витрувия с варварским зодчеством, однако, в отличие от Витрувия, который во главу угла ставил пропорции человеческого тела, Земпер сосредоточился на четырех базовых технологиях — плетении, гончарном производстве, плотницком деле и каменной кладке — и на создаваемых ими ограниченных пространствах. Карибской хижине Земпер придавал особое значение, поскольку «она демонстрирует все составляющие древнего зодчества в чистой, иконной форме: очаг в центре, земляной фундамент в виде окруженной подпорками *террасы*, *крыша* на опорах и плетеная загородка в качестве *пространственного ограничителя*, или *стены*»⁸. Это концепция оказала огромное влияние на развитие современной архитектуры с ее тенденцией играть пространствами и объемами. Вы можете подумать, что отход от пережитков витрувианской доктрины с ее расистским подтекстом стал шагом вперед, однако земперовская теория тоже возникла в силу определенных обстоятельств, обусловивших встречу ее автора с хижинной карибских аборигенов в сердце самого крупного промышленного города в 1851 году. Не начни Британская империя обогащаться за счет рабского труда населения Карибов, хижина не попала бы в Лондон. «Абстрактное огороженное пространство» на самом деле представляло собой бывшее жилище выселенного аборигена (сопротивлявшиеся порабощению местные жители были в два счета изгнаны с исконных земель). Как и воображаемая первая постройка у Витрувия, первая хижина по версии ученого XIX века тоже была жилищем представителя завоеванного народа, которое теоретик смог увидеть лишь благодаря территориальным завоеваниям метрополии. И сохранилось оно лишь на страницах его труда, а в действительности, скорее всего, было сожжено, растоптано, уничтожено.

Заря архитектурной истории в представлении древнего римлянина или жителя викторианского Лондона зачастую означала закат чьей-то другой архитектуры. Эта жестокая диалектика присутствует и в «Сердце тьмы» (1899) Джозефа Конрада, где рассказчик поднимается по реке Конго в поисках одиозного бельгийского торгового агента по фамилии Курц. При этом он словно движется вспять во времени. Встре-

ченные им по пути европейцы на все лады хвалят Курца за красноречие и одаренность. Но, когда мы наконец добираемся до станции Курца, нас ждет глубочайшее разочарование. Что-то неладное случилось с европейцем, о котором мы уже столько наслышаны, и первой о его возврате к варварству свидетельствует именно архитектура. Рассказчик видит



Бельгийская станция на реке Конго (1889)

в бинокль полуразвалившееся здание на вершине холма и, отметив зияющие в крыше дыры, сообщает:

«Я не заметил никакой изгороди, но, очевидно, раньше она здесь была, так как перед домом вытянулись в ряд шесть тонких столбов, грубо обструганных и украшенных круглыми шарами. <...> Потом стал наводить бинокль на все столбы по очереди и окончательно убедился в своей ошибке. Эти круглые шары были не украшением, но символом, выразительным, загадочным и волнующим, пищей для размышления, а также — для коршунов, если бы таковые парили в небе»⁹.

Шары на столбах оказались высохшими оскаленными человеческими головами — «выразительным и загадочным» символом первобытной

жестокости, той самой, на которой зиждутся пространственные абстракции Земпера и аркадианский миф Витрувия. Если и в самом деле воспринимать путешествие вверх по Конго как путешествие во времени, то эти головы на столбах ставят под сомнение теорию Витрувия о том, что зодчество развивалось благодаря сотрудничеству между людьми. А утверждению, будто греческий гений исходил при постройке храмов из пропорций человеческого тела, это крайнее проявление антропоморфизма придает совсем уж макабрическую окраску. Созданная на пороге XX века повесть Конрада отражает кульминацию европейской экспансии, и хотя под пятой Запада к тому времени оказался уже почти весь мир, кое-кто — в том числе и Конрад — начинал осознавать, что ни к чему хорошему это не приведет. Однако, несмотря на попытки Конрада разоблачить жестокость колониальной политики, его слог проникнут тем же презрением к африканцам, которое и породило ужас Бельгийского Конго, где погибло 10 млн человек (особенно врезается в память сравнение технически подкованного африканца с собакой в штанах)¹⁰. В конце концов бесчеловечность колонизаторов нашла выход внутри Европы, и с 1914 по 1945 год ее народы применяли друг против друга приемы ведения войны и методы порабощения, отработанные на других континентах. Среди этих методов был и особый вид жилья, придуманный британцами во время Бурской войны, — концлагерные бараки.

Потрясения двух мировых войн заставили Европу изменить отношение к собственному прошлому и истории, что отразилось и во взглядах на архитектурный примитивизм. Это видно из рассказа Сэмюэла Беккета «Первая любовь», написанного в 1946 году, вскоре после войны, во время которой автор участвовал во французском Сопротивлении.

«...ведь воздух уже начинал пощипывать холодом, и по другим причинам, о которых я не стану распространяться таким подонкам, как вы, окопался в заброшенном коровнике, примеченном мною во время одного из набегов. Он находился на краю поля, на котором крапивы было больше, чем травы,

а грязи больше, чем крапивы, но почва которого была, видимо, исключительных свойств. И в этом вот коровнике, заваленном засохшими и усохшими коровьими лепешками, со вздохом оседавшими под нажимом моего пальца, мне пришлось в первый — я был бы рад сказать в последний, если б у меня имелся цианистый калий — раз в жизни бороться с чувством, которое, к моему ужасу, постепенно приобретало отвратительное имя любви»¹¹.

Герой Беккета приглашает нас в свое доморощенное убежище — заброшенный коровник. Это отсылает нас к еще одной разновидности примитивизма, ведь предвестницей романтического идеала первозданных истоков была пастушья хижина, которая воспевалась еще античными поэтами, в частности Вергилием. Традиционное место пасторальных утех, несмотря на подмеченные героем Беккета коровьи лепешки на полу, по-прежнему служит колыбелью любви — и зарождения жизни, а также литературного творчества, поскольку именно там рассказчик «выцарапывал буквы, составляющие слово “Лулу”, на старой коровьей лепешке». Безжалостному разоблачению любви и искусства (колосса, в буквальном смысле стоящего на глиняных ногах) предшествует лирическое отступление на исторические темы и выпад в адрес ирландцев: «Все очарование наших краев, ежели, конечно, отвлечься от скудости населения, и это при том, что у нас отсутствуют простейшие противозачаточные средства, состоит в том, что все у нас ужасно ветхое, за единственным вычетом всякого древнего исторического дерьма. Оно пользуется бешеной популярностью, из него делают чучела и выстраиваются к ним в очередь. Где бы тошнотворное время ни наложило отличных увесистых какашек, там можно узреть наших патриотов, вынюхивающих на четвереньках с горящими рожами»¹².

«Не вижу никакой связи между этими замечаниями», — утверждает герой с невинным видом, однако именно в тот период любовь, история и творчество дружно увязли в экскрементах. Тем не менее тогда же архитектурные авгиевы конюшни европейских городов были в значительной степени расчищены — об этом позаботилось люфтваффе и британская Королевская авиация. Можно было начинать с чистого листа.

Начал возрождаться из пепла чуть более оптимистичный послевоенный примитивизм. Проведение в Лондоне в 1956 году выставки «Это завтрашний день» (This is Tomorrow) часто называют моментом рождения поп-арта, когда высокая культура в упоении начала вбирать в себя ширпотребовские образы. Однако один из экспонатов выставки явно выби-



Дворик и павильон (1956)

вался из общего ряда: заходя за высокий деревянный забор (снова напоминает о себе малеровская альпийская деревня?), посетители оказывались на песчаном пустыре, усеянном обломками. Посередине возвышался хлипкий щелястый сарай с прозрачной шиферной крышей. Внутри взору посетителей представал огромный коллаж в виде головы — древней, уродливой, с содранной кожей, сожженной, окостеневшей... При ближайшем рассмотрении выяснялось, что она составлена из увеличенных микроснимков обугленного дерева и ржавчины, а также изображения старого башмака. Авторами этой инсталляции под названием «Дворик и павильон» были Питер и Элисон Смитсоны (основоположники брутализма и создатели спорного проекта муниципальной застройки — жилого комплекса «Сады Робин Гуда»), художник Эдуардо Паолоцци и фотограф Найджел Хендерсон. Вчетвером они придумали этот образ — сарай

после ядерного апокалипсиса, страшный призрак которого витал над 1950-ми. Плоды западного потребительства, прославляемые в других инсталляциях, представляли здесь покореженными и перекрученными археологическими находками, останками погибшей цивилизации, причудливо перекомпонованными и послужившими строительным материалом для нового человеческого жилища. Инсталляция не давала забыть, что новое строится на обломках старого. Вспоминая впоследствии о выставке, Смитсоны отмечали, что в тот период им был близок Сэмюэл Беккет — и действительно в их собранном из чего попало сарае чувствуется беккетовская упорная живучесть: «Не в силах продолжать. Я продолжаю». В этих словах сосредоточена вся пугающая сложность истории архитектуры. На фоне ужасов прошедшего столетия возможность прогресса — в том числе и архитектурного — зачастую выглядела абсолютно мифической. Это ставит под сомнение и возможность написания истории, которое слишком часто тоже превращается в мифотворчество, однако отказ от него представляется еще более опасным. Как знать, может, из обломков еще можно сколотить что-то пригодное для обитания.

В этой книге я рассматриваю десять зданий, удаленных друг от друга во времени и пространстве: из древнего Вавилона мы будем перемещаться в Пекин рубежа XVIII–XIX веков, а затем в современный Рио. Но, вместо того чтобы пытаться соединить эти точки, я буду обращать внимание на различия, на особенности времени и места. И хотя каждая глава посвящена определенной теме — истокам архитектуры (в предисловии), сексу, труду, я постараюсь не выносить историю за скобки, как делали Земпер и Хайдеггер, в угоду абстрактным понятиям объема, жилища и прочих пустых терминов, которыми любят щеголять архитектурные критики. Как (я надеюсь) показал этот разговор об истоках, избранные мною темы многогранны, с трудом поддаются анализу и не спешат расставаться со своими секретами. Как и сами здания, они меняются со временем, по мере того как люди переосмысливают, перерабатывают, искажают, расширяют и уничтожают их. Они требуют целого арсенала уловок и особых подходов, подобно кэрролловскому Снарку, которого

РАЙ В ШАЛАШЕ

приходится ловить с помощью пакетов акций, вилок и надежды (а в итоге Снарк оказывается Буджумом). Объединяет их мой интерес к тому, как архитектура формирует человеческое мировоззрение, и наоборот. Архитектура — самый необходимый из всех видов искусств: можно прожить без живописи и камерной музыки, можно в крайнем случае обойтись без фильмов и фотографий, но даже у кочевников-бедуинов есть шатры. Люди повсюду живут в окружении архитектуры, а она, в свою очередь, глубоко проникла в нас — как часть нашего общества, наших жизней, наших представлений.

1

Вавилонская башня, Вавилон

(около 650 года до нашей эры)

Архитектура и власть

И Вавилон будет грудой развалин, жилищем шакалов, ужасом
и посмеянием, без жителей.

Иеремия 51:37

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине «Электронный универс»
(e-Univers.ru)