

*Опасность заключается в том, что все это просто разговоры. Но опять-таки — опасно, что это не просто разговоры. Я верю, что сказанное может стать реальностью.*

Джей Зи, из интервью 2010 года

## РЕАЛЬНЫЕ ВЫМЫСЛЫ

«Клыкдав, — убеждает нас Вуди Аллен, — это мифический зверь с головой льва и телом льва, но другого». В клыкдаве выдуманное и реальное сливаются в безупречное целое. При всей радикальности сращивания граница между мифом и биологией остается невидимой: невозможно сказать, где заканчивается одно и начинается другое, какая из частей — миф, а какая — реальность. Возможно ли, что передними лапами это существо ступает по земле, а задними остается на территории мифа? Или же и передняя, и задняя части ее тела реальны, а миф заключен в месте соединения? Прочие мифические создания — полулюди-полуживотные: сатиры, фавны, кентавры и им подобные — искажают реальность, наполняя ее порождениями чистого вымысла, имеющими скрытый биологический характер. Клыкдав же воплощает собой странное и абсурдное состояние, при котором такие противоположности, как вымысел и реальность, содержатся в одном и том же физическом теле. Ни одно не отменяет другое. Вместо этого сама идея такого существа (его мифологический вымысел) и его форма (реальный лев) идеально совмещаются.

Создав это юмичное и абсурдное существо, Вуди Аллен случайно снабдил нас подходящим средством описания того, каким образом архитектура завладевает миром. Ведь архитектура, подобно клыкдаву, одновременно и мифологична, и реальна. Мифологична в том смысле, что является продуктом создавшего ее общества — «волей эпохи, воплощенной в пространстве», как

говорил Мис ван дер Роэ. Реальна — поскольку образует ландшафт, в котором мы обитаем. Идеальное совмещение двух этих состояний наделяет архитектуру собственной сверхъестественной властью: прозаическая внешняя сторона полностью скрывает ее мифические, вымышленные корни. Чтобы начать понимать, что архитектура подобна клыкдаву, мы должны для начала осознать, каким образом архитектура мифологизирует и измышляет самое себя, а затем проанализировать, как она преобразует эти вымыслы в реальность.

Подобно мифическому зверю, архитектура возникает из психокультурного ландшафта, сформированного общественными, политическими и экономическими условиями. Ее тело может представлять собой изящный труп из (биологически невозможных) архитектурных конечностей, торсов, голов и хвостов, притом что сама она будет оставаться бодрой, деятельной и живой — как монстр, сотворенный Франкенштейном. В каждый конкретный момент архитектура демонстрирует современному миру собственную историческую ситуацию — грандиозную, плотную массу нарративов, ее прообразов. Тем самым архитектура юреним образом переписывает эту историю, сращивая и сшивая нарративы, чтобы создать радикально новый прототип будущего.

История, безусловно, — крайне политизированная сфера. Ее пишут победители, говорил Черчилль. Он считал, что история — это, как минимум отчасти, продукт вымысла, а возможность написать ее по-своему — военный трофей. Архитектура — в своем роде тоже военный трофей, порождение идеологических, эстетических, экономических и военных конфликтов. Однако в

отличие от письменной истории победоносный нарратив архитектуры проявляет себя как реальность. Архитектура не просто представляет и иллюстрирует вымышленную историю, но физически ее воплощает, воссоздавая посредством материи, пространства и проекта.

Проследив историю архитектуры, мы можем заметить, что воссоздание (enactment) является базовым принципом ее развития. Обзор истории воссоздания в архитектуре можно начать с египетской колонны, представлявшей собой вырезанные из камня ствол дерева или связку тростника. Здесь, непосредственно в момент зарождения архитектуры, мы наблюдаем воссоздание как ее первичную идею. Примитивное дерево-колонна возвращается как раз в тот момент, когда на ее место приходят новые технологии. Воссоздание в камне радикально меняет изначальный смысл дерева-колонны, возрождая его в виде ритуализированного символа, воспевающего собственные юрны.

Древнегреческой архитектуре также была свойственна тяга к воссозданию. Дорический, ионический и коринфский ордер стали новым вариантом египетской колонны, но, кроме того, воссоздание — а именно воспроизведение в камне примитивных деревянных греческих храмов — породило весь язык классической архитектуры. Как и в случае с египетской колонной, камень приходит на смену дереву, но здесь речь идет уже о замене целой конструкции. И в этой трансформации архитектура показывает свои истоки только тогда, когда становится чем-то иным. Мы наблюдаем это на примере таких деталей, как триглифы — вертикальные плиты с желобками на фризе дорического ордера, которые принято считать каменным воссозданием деревянных

концевых балок (притом что такие балки в каменной постройке не нужны). Под триглифами располагаются каменные гуты, которые воспроизводят деревянные колышки, необходимые для фиксации деревянной стоечно-балочной конструкции, хотя здесь, в камне, они нужны только для красоты. Приведенные примеры показывают, как одна строительная технология повторяется в другой; образ первой пересекается с материалом второй, что парадоксально. Подобные технологические наложения и являются теми моментами, когда воссоздание становится видимым, — это все равно что наблюдать на экране мобильного телефона за актером, участвующим в реконструкции событий Гражданской войны. Это все равно что пестрые шелкографии Уорхолла или фидбэк от микрофона, когда сам способ воссоздания искажает изначальный объект, когда оно превращается в активную часть процесса по сотворению нового.

Открывая одну за другой страницы истории архитектуры, мы видим, как объектом воссоздания становились элементы, избыточные с культурной, технологической и структурной точек зрения. В каждом случае такое воссоздание оказывается радикально новым повторением существовавшего прежде образа. Представления Черчилля об историческом процессе применимы и к архитектуре: воссоздание здесь — это пристрастный и вымышленный нарратив. Выбор объекта, равно как и способа, воссоздания в архитектуре составляет идеологическое высказывание.

Перескакивая с одной эпохи в другую, более позднюю, мы увидим, как архитектурный язык Греции распространился на новые древнеримские реалии; как возродился (и был вновь

изобретен) классический язык архитектуры, с тем чтобы облагородить и легитимировать культуру Возрождения. Увидим формы средневековых конструкций, которые члены движения «Искусства и ремесла» возродили в качестве средства противостояния промышленной революции, — визуальный, материальный и структурный аналог их протосоциалистических идей. Заметим, что модернизм присвоил язык промышленных зданий, например, тогда, когда Корбюзье отозвался об элеваторах города Буффало как о «великолепных первых плодах нового века». Стремление модернизма воссоздать логику промышленной архитектуры — логику механизации и эффективности — работало как полемический прием. Во-первых, это была возможность подорвать систему общественной и политической иерархии, воплощением которой служила неоклассическая архитектура. Во-вторых, модернизм смог заявить права на существовавшую ранее эстетику машинного века, предложить архитектуру, уже пустившую корни в современной почве.

В своем свободном, ничем не ограниченном переписывании прошлого архитектура использует историю как трамплин в будущее. Она бесконечно воссоздает сама себя, сознательно закладывая собственное прошлое в свое же будущее, заново вписывая присущий ей миф в ткань грядущего. В то же время архитектура узаконивает собственные новые предложения, внедряя их в тех же границах, в которых находятся существующие языки, материалы и типологии. Сопутствующее воссозданию повторение того, что уже есть, помогает смягчить потрясение от новизны, при этом само оно объявляет себя неизбежным продуктом исторических обстоятельств. Таким образом,

архитектура мифологизирует собственное творение, обеспечивая себе исторические доводы и предлагая мир будущего, и все это — в пределах своей сущности.

Пристрастие архитектуры к самовоспроизведению есть нечто большее, нежели шутка, понятная лишь посвященным. В отличие, например, от участников исторических реконструкций, она никогда не собирает вещи и не уходит домой, потому что сама является домом (или другим пространством, где мы могли бы находиться). Архитектурные воссоздания совершенно серьезны и абсолютно реальны.

Можно было бы рассматривать архитектурное воссоздание истории в настоящем как некий анахроничный радикализм. Фрагменты истории перемешивают, не учитывая хронологического порядка, освобождают от исторического контекста, чтобы они могли стать приспособлениями, стратегическими приемами, образами и формами, которые можно затем доверху накачать другими нарративами и нацелить на выполнение другой задачи. Все эти переформулированные ориентиры — одновременно знакомые и ставшие чужими — можно потом использовать для обоснования и предъявления версии настоящего. Посредством воссоздания архитектура переписывает самое себя, превращая вымыслы в часть реального, окружающего нас пейзажа.

Стратегии архитектурной реконструкции напоминают нам о рисках путешествий во времени (по крайней мере в научно-фантастическом понимании): внедряясь в прошлое, рискуешь радикально изменить будущее. Достаточно прихлопнуть одну-единственную доисторическую бабочку — и можешь вернуться в

совершенно другой мир. Архитектура также обладает способностью переписывать настоящее. Опираясь не столько на воображаемую технологию, сколько на мощь культурного вымысла, архитектура мобилизует тот же потенциал, что и научная фантастика: использует прошлое для создания множества вариантов будущего.



## АУТЕНТИЧНЫЕ КОПИИ

В городе Дирборне, штат Мичиган, на территории обширного массива, принадлежащего корпорации Ford, находится Гринфилд-Виллидж. По соседству — испытательный трек, здания исследовательских центров и производственный комплекс «Форд-Ривер-Руж» (на момент завершения строительства в 1928 году это был крупнейший промышленный комбинат в мире: шесть фабрик, отгрузочные доки прямо у реки, сотни миль железнодорожных путей, собственная электростанция и завод по переработке руды). Посреди этой гигантской промышленной территории расположились два культурных центра, также основанные Генри Фордом: музей и «деревня». Архитектурная ткань музея, носящего имя великого предпринимателя, включает в себя реплику филадельфийского Индепенденс-холла — явный намек на то, чем нас встретит этот автомир-автобиография, где идеализированный образ самого Форда, его корпорации и американская мифология сливаются в единый военно-промышленный комплекс, в равных масштабах выпускающий автомобили и идеологию. Этот авто-автобиографический пейзаж завершается территорией Гринфилд-Виллидж.

Для создания Гринфилд-Виллидж Форд выкупил ряд исторических зданий и перевез их к себе. Используя эти перемещенные объекты, он разработал технику, которую можно описать как урбанистический бриколаж, соединивший 83 «аутентичных исторических постройки» для создания образа

архетипической деревни с главной улицей, центральной площадью, жилыми домами и т.д.

Гринфилд — крайний случай архитектурного воссоздания. Мы можем использовать его в нашей работе как алгоритм для исследования типичного для архитектуры явления — превращения воображаемого в реальность. Хотя деревня и создана из «реальных» предметов — настоящих зданий, по кирпичику перенесенных со своих мест на поле в Дирборне, все, что там есть, демонстрирует фордовский вымысел. Вся аутентичность Гринфилда служит для поддержки этого состояния вымышленности, для того чтобы сделать его реальным.

Гринфилд-Виллидж воплощает образовательную философию Форда — «обучение действием» в противовес академическому знанию (именно против него направлены часто цитируемые утверждения Форда о том, что «история — сплошная чушь»). Генри Форд считал, что его деревня должна послужить тому, чтобы студенты могли получить необходимые познания через непосредственной опыт. Таким образом, Гринфилд — это механизм подачи истории в виде набора опыта и переживаний, которые облачают в зримые формы представление Форда о том, что в основе американской нации лежит дух предпринимательства. Синтетическая аутентичность Гринфилда считается как место и вымысел, с помощью которых Генри Форд сумел написать собственную версию истории.

Попад в Гринфилд, мы минуем вокзал, пересекаем пути, по которым вокруг деревни постоянно циркулирует настоящий паровоз, проходим ферму, загоны для лошадей и заворачиваем на Мейн-стрит, где находим магазин и велосипедную мастерскую

братьев Райт. Сама мастерская — во дворе, там же недостроенный летательный аппарат и разложенные инструменты: как будто Орвил и Уилбур просто вышли на минутку. Напротив — дом Хайнца с подвалом, в котором восьмилетний Генри Джон Хайнц начал раскладывать по банкам соус из тертого хрена. Символы современной Америки — полет и кетчуп — присутствуют (по соседству друг с другом) и здесь, в пределах небольшого городка. Хотя здания и настоящие, они создают вымысел, сжимая пространство и время по воле Форда.

Чуть поодаль, на холме, возвышающемся над перенесенной из Коннектикута фермой и мельницей с полуострова Кейп-Код, — каменный дом и кузница, когда-то стоявшие в английском Котсуолде. Кузница находится в рабочем состоянии и поставляет изделия, нужные для ремонта деревни. Таким образом, даже техобслуживание превращается в Дирборне в процесс создания аутентичных копий, которые постепенно, деталь за деталью, заменяют части действительно аутентичных строений.

Совсем рядом разместились дом Ноя Уэбстера, где был составлен первый американский словарь, и поместье, выстроенное рабами на плантации Хермитедж в Саванне, штат Джорджия. Можно посетить здание суда графства Логан, где работал адвокатом Авраам Линкольн, и, конечно, родительский дом самого Генри Форда, раньше находившийся примерно в пяти километрах отсюда.

Деревня функционирует как театральный задник, на фоне которого воссоздаются исторические события вроде Гражданской войны, а одетые по тогдашней моде «экскурсоводы» выполняют разные соответствующие работы: трудятся на ферме, шьют,

готовят. Здесь можно встретить нанятого актера в роли Эдисона — он проводит пресс-конференцию «у себя» в лаборатории, обращается к посетителям как к журналистам, — и все это восторженное лицедейство проходит в реальном, перемещенном, аутентично-фальшивом окружении.

Воссоздание — ключевой принцип Гринфилда. Музей начал работать в пятнадцатую годовщину изобретения Эдисоном лампочки, и на церемонии открытия настоящий, живой Эдисон воссоздал момент изобретения в перенесенной сюда и заново отстроенной лаборатории. Форд попросил Эдисона подняться на второй этаж главной мастерской. Сам он стоял внизу, ожидая знака от Эдисона, — тот должен был издать радостный возглас, точно так же, как в миг озарения за пятьдесят лет до этого. Услышав крик, Форд ринулся наверх и потребовал прибить к полу стул, на котором сидел изобретатель, чтобы увековечить это воссозданное мгновение.

По дорогам Гринфилда кружат легендарные автомобили модели «Ти». Это копии, собранные в честь столетия первого выпуска. Один из автомобилей останавливается — как вагончик в парке развлечений, — и водитель предлагает индивидуальный тур по деревне. Рэнди (так зовут шофера) рассказывает о копиях модели «Ти». Как все машины (а эти подделки — настоящие машины), они ломаются, даже врезаются друг в друга. За прошедшее время, полагает Рэнди, все части всех автомобилей уже были заменены или обновлены. Выходит, даже эти копии уже перестали быть самими собой. Тем самым они разыгрывают классический парадокс юрарбля Тесея. Плутарх описал эту философскую проблему в 75 году до н.э. Согласно мифу,

героический греческий корабль содержался афинянами в состоянии готовности к плаванию. Однако со временем он стал гнить, в нем начали заменять доски, и вскоре от первоначального корабля ничего не осталось. Однако само судно по-прежнему существовало. Такая ситуация, по мнению Плутарха, являла собой парадокс: это все еще корабль Тесея или уже что-то совершенно новое? Если у исходного объекта были заменены одна за другой все части, остается ли объект тем же? И что происходит, когда новые части используются для создания новой версии?

Проблема определения аутентичного — с целью указать на реальное — ключевая составляющая идеи воссоздания. Воссоздание сохраняет образ реального. Оно сохраняет модель «Ти» в качестве реального объекта. Но оно также делает ее нереальной — репрезентацией самой себя. Таким образом, по Гринфилду колесят реально-нереальные аутентичные копии. Если сам объект нагружен конкурирующими формами аутентичности — реальной и репрезентативной, обе они служат для воссоздания идеи реального. Гринфилд-Виллидж — тщательно выверенная идеология, завернутая в слои узаконенной аутентичности. Архитектура Гринфилда буквально реконструирует и разыгрывает историю, придает достоверность представлениям Форда об Америке.

Прежде чем покинуть Гринфилд-Виллидж, заглянем в воскрешенную лабораторию Эдисона, где находится предмет, который можно рассматривать как аллегория воссоздания и его способности производить реальность. На столе выставлена электрическая ручка Эдисона. Она снабжена электромотором, который управляет иглой, а та, в свою очередь, пробивает

отверстия в листе бумаги — последний действует как трафарет, позволяя печатать копии документа посредством прессы. Изначально устройству сопутствовал успех, но вскоре ему на смену пришли другие копируемые технологии. Новое применение для электрической ручки Эдисона нашел в 1891 году Самюэль О’Рейли, переделавший ее в первую электрическую татуировочную машинку. Переацелив технологию Эдисона, О’Рейли трансформировал прибор, предназначенный для производства копий, в средство нанесения нестираемой маркировки на наши собственные тела. Вместо изготовления копий копируемая машинка теперь внедряет вымыслы в саму кожу реальности.

Конечно, Гринфилд-Виллидж никакая не деревня, а остров, идеализированная фантазия, которая может быть реализована лишь в отрыве от остального мира. Граница Гринфилда, подобно белой линии на спортивной площадке, очерчивает пространство, в пределах которого действует определенный набор правил и норм поведения; вне этих пределов такой набор существовать не может. Несмотря на всю свою аутентичность, трехмерность и масштаб, это лишь ослабленная форма реальности. Она отражает не архитектурное, а скорее театральное состояние реальности, то есть такой реальности, где мы, чтобы быть вовлеченными в нее, должны отбросить свое недоверие; где мы полностью погружены в ее физическое измерение, от которого, однако, по-прежнему отделены, оставаясь не актерами, но зрителями.

Как при заборе крови находят самую наполненную вену, так и воссоздание выявляет внутреннюю механику действия и изображения в архитектуре, чтобы мы могли яснее разглядеть,

какими способами архитектура создает воображаемое в границах реальности. В воссоздании, где вымышленное и реальное упорядочены и реализованы в опыте, способность архитектуры воплощать выражена в более смелой форме. Таким образом, воссоздание, несмотря на статус исключительности, которым его часто награждают, служит лучше укоренившейся, более привычной версией общего состояния архитектуры.

## КАК АРХИТЕКТУРА ВВОДИТ СВОИ ИДЕИ В МИР

Мы можем рассуждать о мире (или, скорее, о мире, каким мы его сделали) как о смеси мифа и реальности. Мифическое заключает в себе идеи и идеологию, смыслы и мнения, составляющие наш культурный нарратив. Это то, что мы пишем, рисуем, говорим и думаем. Такой мир представляется и описывается посредством искусства, литературы и философии. Так, например, роман предлагает описание мира, которое помогает нам осознать свое отношение к миру или друг другу. Однако он не меняет непосредственно суть мира. Сила романа зависит исключительно от нашего собственного воображения и восприятия.

С другой стороны, реальное — это то, что мы можем потрогать, взвесить, измерить эмпирически, то есть физические факты нашего окружения. Такой мир можно создать посредством науки, конструирования и права — того, что пытается представить реальное как неоспоримый, материальный факт.

Миры мифического и реального четко различимы — хоть и существуют в непосредственной близости друг от друга и формируются в прямом взаимодействии. Как правило, отличие факта от вымысла, воображаемого от реального, сцены от улицы сомнения не вызывает. Лишь немногие явления функционируют как алленовский клыкодав, пребывающий в обоих мирах и существующий параллельно и как вымысел, и как реальность. В этом-то и заключается особый статус архитектуры.

Архитектуре приходится делать воображаемое реальным. Архитектура, реальная в своем физическом присутствии,



одновременно является продуктом воображения. Даже самый прозаический фрагмент застроенной среды сначала возникает как идея, взятая из широкого спектра обусловивших строительство мотиваций: коммерческий интерес, создание символа, реализация культурного или социального проекта, самолюбование, любовь, печаль и т.д. Актуализация воображаемого в реальности — базовый принцип действия архитектуры, неизбежная функция ее как передаточного звена. Можно сказать, что архитектура как дисциплина уникальным образом трансформирует вымышленное, воображаемое и идеологическое в плоть и кровь охватывающего нас физического мира. Она берет идею или идеологию и являет ее в форме сооружения — не как иллюстрацию, репрезентацию или описание, но по-настоящему.

Рассмотрим, например, головной офис компании Johnson Wax, построенный по проекту Фрэнка Ллойда Райта. Это здание, где Главный рабочий зал освещается через верхние окна под потолком, показывает, что корпорация становится возможной лишь благодаря архитектуре. Так, Центральный рабочий зал, где сидящие за рядами столов клерки печатают корпоративные письма, есть воплощение идеи о корпорации как о бюрократическом единстве. Придание пространственной формы и материализация делают идею организации реальной. Таким образом, архитектура в форме выстроенного здания — одновременно идея и реальность.

Отталкиваясь от воображаемого и трансформируя его в повседневную реальность, архитектура меняет местами полюса вымысла и реальности, которые мы привыкли ассоциировать с иными формами творчества. Романы, фильмы и пьесы, к примеру, используют реальность во имя вымысла. Они применяют

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