



ДЕЯН СУДЖИЧ



В как BAUHAUS



Азбука



современного



мира



**STRELKA PRESS**

**DEYAN SUDJIC**

**B IS FOR BAUHAUS**

**An A-Z of the Modern World**

ДЕЯН СУДЖИЧ

В как BAUHAUS

Азбука  
современного  
мира



УДК 74  
ББК 30.18  
С89

Перевод с английского Анна Зайцева  
Редактор Петр Фаворов  
Дизайн Дарья Яржамбек, Юрий Остроменцкий

Суджич Д.

С89 В как Bauhaus: Азбука современного мира /  
Пер. с англ. — М.: Strelka Press, 2017. — 400 с.

ISBN 978-5-906264-72-5

«В как Bauhaus» — путеводитель по современному миру, как его видит историк и теоретик дизайна. Идеи и символы, произведения высокого искусства и товары массового спроса, изобретения, без которых невозможно представить наш быт, и проекты, оставшиеся неосуществленными, — реальность, в которой существует сегодня человек, состоит из самых разных элементов, и умение понимать ее устройство, считает директор лондонского Музея дизайна Деян Суджич, делает нашу жизнь намного более осмысленной и интересной.

УДК 74  
ББК 30.18

ISBN 978-5-906264-72-5

© Dejan Sudjic, 2014  
© Институт медиа, архитектуры  
и дизайна «Стрелка», 2017

# ОГЛАВЛЕНИЕ

7	A	AUTHENTIC/ПОДЛИННОСТЬ
24	B	BAUHAUS/БАУХАУС
40	B	BLUEPRINT/ЖУРНАЛ BLUEPRINT
56	C	CAR/АВТОМОБИЛЬ
67	C	CHAIR/СТУЛ
77	C	CHAREAU/ШАРО
83	C	COLLECTING/КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ
104	C	CRITICAL DESIGN/КРИТИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН
117	D	DESIGN/ДИЗАЙН
128	D	DESIGN ART/ДИЗАЙН-АРТ
144	E	EXPO/ЭКСПО
151	F	FASHION/МОДА
158	F	FILM/КИНО
166	F	FUNCTION/ФУНКЦИЯ
177	G	GRAND THEFT AUTO
183	H	HABITAT
192	I	IMPERFECT/НЕСОВЕРШЕНСТВО
200	I	JIM NATURE
204	J	JUMBO/ДЖАМБО-ДЖЕТ
211	K	KAPLICKÝ/КАПЛИЦКИЙ
215	K	KITCHEN/КУХНЯ
222	K	KRIER/КРИЕ
234	L	LOGO/ЛОГОТИП
240	M	MANIFESTO/МАНИФЕСТ
253	M	MUSEUM/МУЗЕЙ
265	N	NATIONAL IDENTITY/НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ
277	O	ORNAMENT/ОРНАМЕНТ

287 P POSTMODERN/ПОСТМОДЕРНИЗМ

300 Q QWERTY

312 R RAMS/PAMC

321 S SLUM/ТРУЩОБЫ

335 S SOTTSASS/COTTACACC

345 T TASTE/ВКУС

353 U UTZON/УТЗОН

360 V VIENNA/ВЕНА

365 W WAR/ВОЙНА

367 X XEROX

376 Y YOUTUBE

380 Z ZIP/ЗАСТЕЖКА-МОЛНИЯ

387 БЛАГОДАРНОСТИ

389 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

## А AUTHENTIC/ПОДЛИННОСТЬ

У меня есть зеленая парка — «рыбий хвост», купленная в подворотне рядом с одним из миланских каналов. В магазине она висела вместе с парой старых летных костюмов, новенькими жилетами цвета хаки и поношенными брюками карго. Такие куртки — из-за отороченного мехом капюшона их иногда называют алясками — носили американские военные во время Корейской войны. Мне захотелось купить эту парку, потому что ее манжеты фиксировались полосками брезентовой ленты на слегка облупленных зеленых пуговицах, потому что у нее была съемная подкладка из стеганого нейлона цвета ржавчины, а вместо названия фирмы-производителя на ярлыке стоял сложный инвентарный номер с развернутым описанием этого предмета экипировки и его назначения.

Оттого что до меня у парки был как минимум один, а может, и несколько владельцев, она отнюдь не теряла своей привлекательности. Ее молния и кнопки были сделаны из тяжелой бронзы, слишком дорогой для любого заказчика, кроме военных, которым не нужно считаться с обычными бюджетными ограничениями розничной торговли.

Я вырос в том же западном пригороде Лондона, где возникла группа The Who, но модом я не был. Сейчас я ношу свою парку не потому, что тоскую по молодости и мотороллеру Vespa с дюжиной зеркал, которого у меня и не было, а потому, что всякий раз, когда я берусь за десятисантиметровый плетеный шнур, приделанный к ее молнии на случай таких холодов, что не снимешь перчатку, я ощущаю, насколько в ней продумана любая мелочь. Эта парка кажется одеждой вне моды, хотя вещи такого рода, без-

условно, занимают в языке моды заметное место. Конечно, ее уже мало что связывает с эскимосами, как и с последовавшими за ними военными, так что сегодня она совмещает в себе множество противоречивых смыслов. В ней есть и подлинность, и неестественность, она подойдет и юному хипстеру, и стареющему директору музея.

Эта парка приводит в смущение всю мою семью, которая считает ее недостаточно презентабельной. Я ношу ее потому, что в каком-то смысле она кажется мне «настоящей». Но кто знает: подлинность, которая изначально привлекла меня в ней, вполне может оказаться изобретательной и любовно выполненной подделкой.

«Подлинность» — это слово, в котором нет никаких обещаний относительно качества исполнения. «Подлинный» не всегда означает «красивый», но зато всегда подразумевает неотразимое сочетание искренности и авторитета. В мире серийных вещей эти свойства чрезвычайно желанны. Какими бы ускользающими они ни казались, как бы ни было сложно определить их словами, осознать их смысл крайне важно, чтобы понять природу дизайна.

Подлинность — это гарантия того, что вещь в самом деле является тем, за что себя выдает. Чем больше в ней подлинности, тем меньше у нас возникает сомнений в ее цене, если не в ее ценности. Но если фабрика на протяжении многих лет выпускает множество идентичных объектов, между тем, что можно назвать «оригиналом», и тем, что можно назвать «подлинником», возникает зазор. Иногда подлинность понимается как мера приближения артефакта к сияющему совершенству новизны, которым обладает серийная вещь, только что сошедшая с конвейера, и которое она быстро утрачивает в процессе использования. В других контекстах подлинность определяется долей уцелевших частей вещи, каким бы плачевным ни было их состояние. Вместе с патиной священные реликвии постепенно обретают ореол святости. Полусгнившие фрагменты старинного кресла считаются более подлинными, чем кресло целое, отполированное, но поддельное. Подлинность можно определять по-разному и противоречащими друг другу способами. Она присутствует и в достоверном воссо-

здании вещи в ее изначальном виде, и в тщательном сохранении ее в том состоянии, в которое она пришла с течением времени.

Автомобили эльзасского завода Bugatti, выпущенные между 1909 и 1940 годом, или мебель, чуть позже изготовленная в мастерской Жана Пруве в Нанси, ценятся наравне с произведениями искусства. В результате они точно так же становятся мишенью для фальсификаторов и мошенников.

Эttore Бугатти скрупулезно, месяц за месяцем, вел поштучный учет выпущенных им машин. И все равно настоящая вещь стоит теперь так дорого, что дело не ограничивается «аутентичной» реставрацией разбитых или сгнивших автомобилей. На свет появляются совершенно новые Bugatti, многие из которых выдаются за оригиналы. В некоторые из них включены фрагменты подлинных автомобилей — особенно такие, на которых стоит настоящий номер рамы. Но кузов, сиденья и большая часть механики у этих экземпляров либо новые, либо сняты с другой машины. В любом случае выглядят они точь-в-точь как машины времен Бугатти, и реставрация их производится с применением тех же технологий и навыков. В глазах специалистов такая машина является подделкой не потому, что состоит в основном из новых деталей, а потому, что им важнее всего номер рамы, который тут либо отсутствует, либо совпадает с номером на автомобиле с более надежным провенансом.

Спор о природе подлинности касается и архитектуры. В этом случае вопрос стоит скорее о культурной ценности здания, чем о его цене. Японский храм Исэ-Дзингу разбирают по доскам и перестраивают каждые двадцать лет, но при этом считается, что по своей сути храм тот же — хотя вся древесина новая. В Западной Европе в понятие аутентичной реставрации вкладывается другой смысл. Вместо того чтобы придавать старым зданиям вид новых, тем самым умаляя значение подлинной старины, Уильям Моррис и его Общество защиты старинных зданий выступали за менее радикальные методы реставрации. Они хотели, чтобы новые фрагменты и выглядели как новые, а не притворялись тем, чем они не были, то есть старыми.

Вместо того чтобы ремонтировать британские соборы в том состоянии, которое они приобрели со временем, Джордж Гилберт Скотт вознамерился перестраивать их, придавая им вид, в котором они, по мнению Скотта, задумывались изначально. Его воззрения выворачивали идею подлинности наизнанку. Скотт был готов сносить подлинные пристройки в стиле перпендикулярной готики, много столетий назад добавленные к памятникам раннеанглийского готического стиля, и заменять их тем, что, как ему казалось, построили бы архитекторы XI века, если бы смогли сами закончить начатый ими труд.

Когда Скотт добрался до собора в Честере, эта реставрационная тактика выжженной земли наконец-то заставила оппонентов создать Общество защиты старинных зданий, чтобы попытаться его остановить. Сформулированные ими правила легли в основу того вдумчивого подхода к реставрации, который применяется до настоящего времени. Впрочем, и сейчас находятся люди, которые с ними не согласны. Когда Музей дизайна привез в Лондон один из сборных «Тропических домов» Жана Пруве, мы обнаружили, что он подвергся такой беспощадной реставрации, что о его возрасте наглядно свидетельствовало лишь пулевое отверстие в одной из дверей. Дом был куплен американским коллекционером у некоего французского антиквара, который, в свою очередь, разыскал его в Браззавиле. Как именно антиквару удалось уговорить изначального владельца продать дом, неизвестно. Но свое приобретение он привел в порядок с такой решимостью, что не будь там отметины времени в виде следа перестрелки, можно было бы легко предположить, что дом совершенно новый.

Такой подход характерен и для многих коллекционеров автомобилей, которые считают реставрацию подобием операции по подтяжке кожи лица, предпочитая глянцевое сияние совершенства любым проступающим приметам возраста. Кузова своих автомобилей они накачивают чем-то вроде ботокса для антиквариата.

В случае с мебелью, спроектированной пионерами модернизма, разобраться с подлинностью еще сложнее. И Мис ван дер Роэ, и Ле Корбюзье, и Марсель Брёйер провозглашали одним из

своих принципов отказ от ручного труда ради демократизма серийного производства. При их жизни спроектированные ими вещи делались разными фабриками, и в дизайн каждой последующей версии вносились мелкие изменения. Права на производство «подлинных» версий продавались и покупались по нескольку раз, а в некоторых случаях контроль над лицензией оказывался и вовсе потерян. В ситуации, когда мы имеем дело с множеством вариантов первоначального дизайна, ответить на вопрос, какой из них самый подлинный, нелегко — особенно если некоторые из них выпускались десятками, а то и сотнями тысяч экземпляров.

Подлинными шезлонгами V306 работы Ле Корбюзье, Шарлотты Перриан и Пьера Жаннере можно, к примеру, считать лишь те, что были изготовлены при жизни и под непосредственным наблюдением авторов. А можно объявить подлинным и тот шезлонг, который изготовлен в наше время по лицензии Фонда Ле Корбюзье — официального хранителя архива и частичного правопреемника архитектора. При этом существуют и пиратские варианты кресел Ле Корбюзье: правообладатели не получают за них никаких отчислений, но они больше соответствуют изначальному дизайну, чем современные официальные версии. Различия могут быть довольно сильными. Подушки теперь набиваются поролоном, а не пером. Стандартные диаметры стальных труб уже не такие, как в 1920-е годы. В результате производители, выпускающие модификации кресел из новых типов стали, с поролоновыми подушками и опорой для ног, имеющей мало общего с исходным проектом, могут подавать в суд на тех, кто использует аутентичные материалы, но не имеет лицензии на дизайн. Подлинность в этом контексте служит гарантией скорее законности и высокой цены, а не точного следования изначальному замыслу автора.

Но что, если дизайнер еще жив и сам согласился изменить свой дизайн с учетом современных производственных методов? Что в этом случае считать более подлинным — первый авторский замысел или второй? С этой дилеммой знакомы и некоторые архитекторы — в частности, Норман Фостер и Ричард Роджерс,



столкнувшиеся с тем, что их ранние постройки вошли в реестр памятников Англии и теперь официально защищены от внесения несанкционированных изменений. Чтобы поменять что-то в своих собственных произведениях, они должны обращаться за разрешением в органы охраны культурного наследия.

Не менее мучительными вопросами о природе подлинности задается и искусство. Оно даже сделало подлинность одной из своих основных тем. Художники постоянно играют с апроприацией образов массовой культуры, а потом еще и заимствуют апроприированные образы друг у друга. Фонд Энди Уорхола, основанный после смерти художника его душеприказчиками, на протяжении многих лет выступал в роли Святой инквизиции: учрежденная им комиссия по удостоверению подлинности решала судьбу приписываемых Уорхолу произведений, объявляя некоторые из них подлинными, а некоторые — провалившимися испытания. Произведения, которые после демонстрации пыточных орудий признавались благочестивыми, включались в канон. Не прошедшие возвращались к своим коленопреклоненным хозяевам с клеймом «ОТКАЗАТЬ». Действия фонда не раз становились причиной судебных разбирательств: он обвинялся в том, что поддерживал стоимость собственной коллекции, ограничивая произведениям из других источников доступ на рынок. Судебные издержки оказались так велики, что в конце концов фонд отказался от роли контролера подлинности. Сокрушительный удар по его репутации нанес арт-критик Ричард Дормент, опубликовавший на страницах журнала *The New York Review of Books* статью о том, как комиссия признала подлинными те же самые произведения, которые до этого объявила поддельными и запретила выставлять на продажу.

Для художника вопрос о подлинности — это вопрос о самой природе вещей. На стене одного из залов стокгольмского Музея современного искусства можно увидеть шелкографию с размноженным изображением Мэрилин Монро, а напротив, в углу — штабель коробок из-под моющего средства Brillo. То, что «25 Мэрилин» — произведение Уорхола, никаких сомнений не вызывает.

А вот с подлинностью коробок все не так однозначно. Из двуязычной этикетки следует, что они являются произведением Уорхола и были подарены музею его первым директором и основателем Понтюсом Хьюлтенем. Но уже одно это способно вызвать вопросы.

Хьюлтен был одним из самых влиятельных кураторов второй половины XX века и основал не только стокгольмский музей, но и Центр Помпиду в Париже и Музей современного искусства в Лос-Анджелесе. Именно он в 1968 году первым в Европе организовал масштабную выставку Уорхола, и эти коробки оказались одним из самых спорных ее итогов. Сначала они показывались на выставке, проведенной Хьюлтенем в Швеции, но это были не те копии настоящих коробок Brillo, которые Уорхол изготовил в 1964 году для нью-йоркской галереи Stable Gallery, чтобы высказаться на тему повтора. Везти коробки из Америки было слишком дорого. На выставке 1968 года экспонировались сделанные в Швеции копии нью-йоркских копий настоящих коробок Brillo, причем у Хьюлтена имелось разрешение Уорхола на изготовление этих копий. Но когда ретроспектива переезжала в другие музеи, Хьюлтен продолжал делать копии коробок, уже не ставя в известность Уорхола. Именно такие копии и появились на рынке после смерти Хьюлтена, производя некоторый скандал. Чем их считать: подлинными подделками подлинной подделки подлинной подделки? Или подделками подлинной подделки подлинной подделки? Особое беспокойство поклонников Хьюлтена вызвало то, что его поступок (по меньшей мере нравственно неоднозначный) мог подорвать силу изначальной идеи Уорхола — художника, для пропаганды творчества которого Хьюлтен так много сделал.

Пройдя по коридору, мы попадаем из зала с коробками Brillo в следующий, где на стенах представлены четыре работы, не просто похожие на Уорхола, но сделанные на тех же шелковых трафаретах, что использовали его помощники, в той же технике и теми же чернилами; автором этих работ, однако, является Элен Стюртевант, американская художница, построившая всю свою карьеру на апроприации чужих произведений.

Утверждая, что эти работы принадлежат ей, а не Уорхолу, Стюртевант дает понять: это — не подделка и не оммаж, а атака на псевдоморальную идею подлинности как таковую, с ее коннотациями законнорожденности ребенка, зачатого в браке. Таким образом, Стюртевант настаивает, что в ее произведениях больше подлинности, чем во всех других Уорхолах, выставленных в Стокгольме. Сам Энди Уорхол иногда направлял к ней интересовавшихся его техническими приемами, давая понять, что Стюртевант разбирается в них не хуже его.

Применительно к серийному производству главный вопрос обычно состоит не в том, что оригинально, а что нет, а в том, что можно считать подделкой. В многочисленных лавках Шанхая или Шэньчжэня вы найдете часы Rolex, которые разваливаются в руках при первой попытке их завести, несмотря на наличие впечатляющих голограмм, удостоверяющих их подлинность. Здесь же продаются устройства, похожие на iPod, но только производятся они совсем не на том шэньчжэньском заводе, который занимается сборкой устройств, поставляемых на прилавки компанией, основанной в 1976 году Стивом Джобсом и Стивом Возняком. Еще больше Apple встревожило то, как компании Samsung удалось продублировать не только iPhone, но и iPad. Apple сочла это не подделкой, а нарушением авторских прав.

Для дизайнера понятие подлинности содержит в себе парадокс. Под подлинностью дизайна подразумевается нечто большее, чем просто то, что это не подделка. Сверх того в подлинной вещи должна присутствовать непосредственность; ее форма не может определяться желанием угодить или соблазнить. Наличие этого качества зависит от некоей искренности при ответе на практические вопросы, возникающие в ходе решения технической проблемы. Вместе с тем дизайн — это очень далекое от непосредственности занятие, в котором едва ли можно обойтись без манипулирования эмоциями. Уже одно то, что в создании вещи участвует некий дизайнер, противоречит подлинности в таком ее понимании. Дизайн не может не быть крайне искусственным в своих взаимоотношениях с миром. Даже простое признание,

что дизайнер осознанно работает над подлинностью, делает эту цель едва ли достижимой. Стремление к подлинности есть признак как раз обратного. Брендом Bugatti сегодня владеет компания Volkswagen, выпускающая под этим названием штучные и очень дорогие двухместные спортивные машины, разительно отличающиеся от ее основной продукции — миллионов автомобилей для массового потребителя. Ценность радиаторных решеток в виде подковы и красно-белой эмалированной эмблемы Bugatti состоит для руководства Volkswagen в возникающих у публики ассоциациях с элегантностью инженерных решений прошлого. Это добавляет индивидуальности всему модельному ряду, но такие Bugatti настолько же подлинны, насколько с точки зрения компании, производившей Bentley в 1920-е годы, подлинны современные автомобили Bentley, которые изготавливаются на заводе, также принадлежащем Volkswagen.

В 1980-е годы, когда Британия была охвачена гражданскими беспорядками, лондонская полиция настолько озаботилась тем, как она выглядит в глазах общества, что прибегла к помощи дизайнеров, чтобы те помогли ей сделать свой образ более дружелюбным. В то время как министр внутренних дел велел полицейским пересмотреть свою стратегию оценки вероятности правонарушений по расовому признаку, какой-то экспериментатор из руководства Скотленд-Ярда обратился в брендинговое агентство Wolff Olins — то самое, которое придумало логотип в виде колибри для строительной компании под названием Bovis (что в переводе с латыни означает «вол») и занималось внешним видом заправок станций и бюджетных авиалиний. В те годы такая инициатива выглядела куда более экстравагантно, чем в наши дни, когда все мы превратились из пассажиров в клиентов.

Самым заметным итогом работы Wolff Olins оказалось то, что шрифт, которым писалось слово «полиция», стал немного напоминать рукописный. Переход от резких очертаний Times Roman — шрифта с засечками, который восходит своими корнями к буквам, вырубленным античным каменщиком на травертине, — к создающим впечатление незащищенности мазкам кисти

определенно способствовал тому, что надписи на автозаках стали выглядеть менее грозно. Но само по себе это едва ли могло заставить полицейских патрулировать улицы Брикстона с дополнительным уважением к правам местных жителей. Критики сочли это циничной попыткой камуфляжа, фальшивкой самого низкого сорта. Розовые полицейские автомобили, наверное, радикальнее изменили бы и самоощущение стражей порядка, и восприятие обществом сидящих в таких автомобилях полицейских. Пересадив своих подчиненных с патрульных машин на велосипеды, боссы полиции добились во взаимодействии с внешним миром гораздо больших перемен, чем это удалось агентству Wolff Olins.

Дизайнеры неисправимы. Чем больше они стремятся к подлинности, тем меньше ее остается. И все же они зачарованы этим качеством. Они ищут его повсюду — от свозимых ими со всех концов света якобы безыскусных поделок народных умельцев до профессионального спортивного инвентаря, к которому они питают настоящую страсть. Подлинность видится им и в том, как сделаны ручки и переключатели на фотоаппарате Leica, и в форме приклада автомата АК-47. На все эти решения дизайнеры ориентируются в создании собственных произведений. Как настоящие фетишисты, они заикливаются на каких-нибудь замысловатых деталях того или иного вида оружия или на пряжках и липучках военного обмундирования. Все это — примеры дизайна, который, как иногда говорят, свободен от необходимости продавать. Когда цена ничем не ограничена и решение принимает не потребитель, а эксперт, вещи приобретают иной характер. Экипировка покорителей Эвереста, материалы, разработанные для военной авиации, и хирургические инструменты служат образцами для дизайнеров самого разного толка. От таких вещей исходит множество визуальных сигналов, влияющих на воображение дизайнера. В 1980-е годы компания Sony, захотев придать своей бытовой электронике флер высокой технологичности профессионального оборудования, задействовала немало дизайнерских приемов такого рода: корпус из грязно-оливкового формованного пластика с встроенными ручками для переноски, тумблеры, изо всех сил ими-

тирующие основательность военного оборудования, и матовый алюминий, который выражал ту же идею в более мягкой форме.

Когда дизайнеры автомобилей хотели придать своим произведениям брутальность, они присматривались к характерным приметам внедорожников Jeep и первых моделей Land Rover. Они старались, чтобы их машины выглядели так, как будто над ними не работал дизайнер. Функциональные особенности становились у них разновидностью декора. А превращение военного автомобиля Humvee (некогда известного как High-Mobility Multipurpose Wheeled Vehicle — «высокоподвижное многоцелевое колесное транспортное средство») в Hummer стало еще одним свидетельством того, что настоящее сохраняет свою притягательность.

Подлинность для дизайнера — это качество, возникающее из попыток понять, как дизайн создает ощущение искренности, и последующей имитации этой искренности. Нагляднее всего это проявляется в графическом дизайне. Gotham — это гарнитура, изобретенная для американской версии глянцевого мужского журнала GQ дизайнером Тобиасом Фрер-Джонсом, перед которым была поставлена задача придать изданию бодрый современный вид.

В каталоге учрежденной Фрер-Джонсом компании Hoeffler & Frere-Jones об истории гарнитуры Gotham рассказывается подробно и с любовью, что выдает все уловки, которые использовались при ее создании:

Каждый дизайнер испытывал восхищение перед обстоятельностью кустарных американских вывесок — перед этими занимающими такое заметное место в городском ландшафте буквами, написанными краской или сделанными из гипса, неона, стекла и стали. Gotham — это гимн притягательности и безыскусности шрифтового решения большого города. Общественные пространства наводнены рукодельными беззасечными шрифтами, опирающимися на одну и ту же структуру, на ин-

женерную идею «простейшей надписи», просвечивающую и в выборе материалов, и в приемах, которыми пользуются их создатели. Это и отлитые в бронзе, веско заявляющие о себе цифры на фасадах офисных зданий; и тексты, выбитые на закладных камнях, выполненные в нейтральном, спокойном стиле, неподвластном течению времени; и прозаичные неоновые вывески, сообщающие, что здесь находится винный магазин или аптека; и имена владельцев, величаво начертанные краской на бортах грузовиков. Эти буквы просты и не знают сомнений, хотя при этом обладают яркой индивидуальностью и всегда выведены со знанием дела. Gotham — это редчайший пример такого дизайна, где новое кажется отчасти знакомым. Gotham унаследовал честную интонацию — твердую, но не навязчивую; дружескую, но не фамильярную; уверенную в себе, но не надменную.

Именно об этих качествах думала команда Барака Обамы, запустившая в 2008 году его первую президентскую кампанию. Во время съезда Демократической партии гарнитуру Gotham можно было увидеть на плакатах Обамы с их выделенными жирным шрифтом обещаниями «перемен, в которые мы можем поверить» — это была осознанная попытка донести до аудитории все эти характеристики.

Обама хотел обратиться к ценностям ушедшей Америки. Gotham — это шрифт рузвельтовского Нового курса, эпохи строительства плотины Гувера, шрифт системы нью-йоркских парковцев\*, шрифт судебных и федеральных зданий 1930-х годов. Это символ Америки, неравнодушной к судьбам мира и поверившей, что она может сделать этот мир лучше. В те годы, когда

\* Озелененные автострады с живописным ландшафтным решением, которые строились в Америке в основном в 1930–1940-е годы. (Здесь и далее примеч. ред.)

предшественник шрифта Gotham был молод, Америка и правда строила плотины, университеты и национальные парки. Программа Обамы на такое замахиваться не могла, но выбранная им типографика посылала Америке подсознательный намек, суть которого можно было понять как признание неодолимого разлада между формой и содержанием. Но у Обамы за использованием шрифта Gotham по крайней мере стояла реальная политическая повестка. Он хотел, чтобы его обещания оказались правдой, хотя добиться этого и было не в его силах. Мироприятие компаний вроде Starbucks или производителя зубной пасты Crest вряд ли настолько идеалистично, но они тоже пустили Gotham в дело, стоило Обаме одержать победу на первых президентских выборах.

Когда Gotham служит харизматичному политику с прекрасным ораторским даром, приписываемые этому шрифту качества обретают опору и силу. Когда тем же шрифтом пользуется сеть кофеен, его качества разрушаются и выхолащиваются, поскольку действенность любого шрифта зависит от вызываемых им ассоциаций, а не от какого-то смысла, присущего ему изначально.

Сам Фрер-Джонс, говоря о шрифтах, использует метафору одежды. Возможно, одежда и вправду должна соответствовать личности того, кто ее носит, но она может служить и своего рода маскировкой. Еще шрифты можно сравнить с классовыми или региональными особенностями произношения. Некоторые из тех и других ассоциируются с возможностью отдавать распоряжения, а некоторые — нет.

Шрифт Gotham прошел путь от знака надежд на Барака Обаму до циничного выражения коммерческого, своекорыстного интереса.

Это не первый случай, когда типографика проделывала подобную эволюцию. Незадолго до распада СССР западные производители алкоголя, до того десятилетиями лепившие на водочные бутылки глянцевые этикетки и упаковывавшие их в аккуратные коробки, внезапно заинтересовались коммерческим потенциалом подлинности. Вместо изображений двуглавых орлов, красо-



вавшихся на этикетках водки Smirnoff, появилась новая мода — придавать водке, произведенной в Уоррингтоне или Нью-Джерси, вид более подлинного продукта, изготовленного в современной России. Это требовало скорее неказистости, чем аккуратности. Печать с плохой приводкой стала признаком подлинности и, следовательно, высокого качества, а не наоборот.

«Столичная», права на которую некогда принадлежали советскому государству, имела пролетарское происхождение, о чем и говорила ее отнюдь не глянцевая этикетка без всяких тиснений золотой фольгой: покупателя она не соблазняла ничем, кроме изображения самой водочной фабрики\*. Очень скоро этот прием взяли на вооружение все супермаркеты: оформляя продукцию собственных брендов, они искусно имитировали безыскусную подлинность немного несовершенной этикетки, которой не касалась рука маркетолога.

Такое встречается не только в двумерной типографике. Самые яркие образцы тщательно сконструированной подлинности можно найти в дизайне интерьеров. Большую часть жизни мы проводим в сменяющих одна другую декорациях, образцами для которых служат воображаемые образы того мира, в котором мы бы хотели жить, а не того, который нас окружает.

Я сижу в сравнительно новом ресторане неподалеку от лондонского Стрэнда. Его название позаимствовано у некогда очень известной, но уже давно позабытой и почившей в бозе автомобильной марки Delaunay-Belleville. Привязанность владельцев этого ресторана к истории автостроения сродни нервному тикку: у них уже есть довольно успешный ресторан на Пикадилли, названный в честь некогда занимавшего то же помещение автосалона компании Wolseley; а следом они открыли третье заведение, которому из каких-то уже совсем загадочных соображений дали имя одной из немногих швейцарских автомобильных марок Zedel.

\* На самом деле на этикетке изображен схематичный силуэт гостиницы «Москва».

Delaunay выглядит так, будто впервые распахнул свои двери лет сто назад. Старинные настенные часы, черно-белый кафельный пол и войлочные шторы у входа, призванные оградить посетителей от ревущих центральноевропейских метелей, — все это с поразительной достоверностью воссоздает то, что в общем-то никогда не существовало. На минуту и впрямь может показаться, что мы очутились в венской кофейне неподалеку от Штефансплац. С трудно поддающимся анализу удовольствием тут воображаешь, что за порогом остался холод и черные рынки оккупированной союзническими войсками Вены времен Гарри Лайма; а может, даже переносишься в ту Вену, где, сидя в кафе, вели свои блистательные беседы Адольф Лоос и Роберт Музиль. И все это — посреди Лондона, где темой застольного разговора может быть что угодно, только не философия. Ресторан приглашает к игре. Это театр, в котором можно поразмыслить над тем, что ритуалы повседневности значат больше, чем нам вообще-то кажется. Delaunay дает нам бесконечно более скромный пример того же эскапистского успокоения, которое принц-регент\* обрел под индийскими куполами Брайтонского павильона.

Delaunay особенно ярко демонстрирует, чем стала для нас еда вне дома, — возможностью опосредованно пожить так, как в наших мечтах живут другие люди. В далеком 1973 году образ закуской для дальнобойщиков или дешевой забегаловки где-то на Среднем Западе заставил весь мир полюбить настоящие гамбургеры, пиво Rolling Rock и домашнюю картошку фри. Тщательно продуманный дизайн интерьера прежде указывал на этническую специализацию ресторана: бумажные фонарики сопутствовали азиатской кухне, а оцинкованные столы ассоциировались с бифштексом и жареным картофелем. Сегодня археологически точные реконструкции разных эпох и мест утратили связь с особенностями кухни. В Нью-Йорке, да и в Лондоне тоже можно найти

\* Британский король Георг IV (1762–1830) с 1811 до 1820 года правил страной как принц-регент при своем психически больном отце Георге III. Его приморский дворец («павильон») в индийском стиле построен в Брайтоне архитектором Джоном Нэшем.

такие крайние случаи этого подхода, как Balthazar — ресторан, доподлинно и кропотливо воспроизводящий интерьер парижской brasserie года 1924-го, с потрескавшимися зеркалами, замысловатыми золочеными надписями и мраморными стойками. Вот только ни в Лондоне, ни в Нью-Йорке вас не окутают синие клубы дыма сигарет Disque Bleu, да и меню здесь стандартное, типично североамериканское.

Всего в нескольких шагах находится сказочный островок «английскости», особняк Гертруды Райнлендер на Мэдисон-авеню, в котором теперь расположился магазин Ralph Lauren: деревянные игрушки, крикетные биты, лодки с веслами и рамы для картин, привезенные сюда в контейнерах с другого берега Атлантики, заполняют весь интерьер, не оставляя свободным ни одного квадратного сантиметра. Позже Лорен создал еще одну страну грез, но там новая денежная аристократия может рядиться в одежды не столько старой аристократии, сколько старой бедноты. Бренд Double RL дает покупателю возможность почувствовать себя работягой с ранчо, солью земли: каждая пуговица здесь совмещается с пряжкой, а каждый шов для надежности прострочен дважды. Эта одежда продается в оформленных со всей тщательностью фирменных магазинах, любовно начиненных бархлом, собранным по задним дворам старой доброй Америки пикапов и реднеков.

В такое же галлюцинаторное состояние вы погружаетесь и в ресторане Delaunay, где иллюзия подлинности подчиняет себе сразу несколько органов чувств — и вкусовые рецепторы, и глаза. Одного кусочка венского шницеля или братвурста достаточно, чтобы убедить человека, знакомого с Веной не понаслышке, но пузырь лопается в тот самый момент, когда, несмотря на всю учтивость официанта, становится ясно, что он никогда не бывал в Австрии и не имеет ни малейшего понятия о том, что в этих декорациях он должен исполнять определенную роль.

Смутные картины столичной культуры былой Вены по-прежнему сняты лондонским рестораторам. Садомазохистская точность и строгость спроектированного Лоосом «Американ-

ского бара», который открылся в Вене в 1908 году, реальнее умо-  
зрительной подлинности Delaunay. Но Лоос тоже мечтал о дале-  
ких краях: чем же, как не миражем, мог быть «Американский  
бар», расположенный в самом сердце Австро-Венгерской импе-  
рии? В нем была подлинность, хотя настоящим он мог и не быть.  
Он подлинен в своей художественной искренности. Лоос создал  
не парафраз чужого произведения, а оригинальный образ, в ко-  
торый верил сам, и это — единственное мерило настоящей под-  
линности.

## В BAUHAUS/БАУХАУС

На протяжении большей части XX века у архитекторов-модернистов была своя высшая лига. В нее входили всего четверо: француз швейцарского происхождения Ле Корбюзье и трое американцев — Фрэнк Ллойд Райт, Вальтер Гропиус и Мис ван дер Роэ, — двое из которых были уроженцами Германии. Этот список — отражение иерархии, выстроенной в 1920-е годы никем не уполномоченной группой историков, пропагандистов и критиков. У членов этой «банды четырех» было мало общего. Ле Корбюзье, в чьем лице архитектура почти обрела своего Пикассо, прошел путь от создания в городке часовщиков, где он родился, собственной версии Движения искусств и ремесел до сооружения в Роншане на востоке Франции капеллы в виде бетонной скульптуры. Мис ван дер Роэ строил минималистские башни из стекла и стали, разрабатывая в них собственную версию классицизма. Носивший пелерину и берет Фрэнк Ллойд Райт, который уже в девяносто с лишним лет старался достроить здание музея Гуггенхайма, по едкому замечанию Филипа Джонсона — первого куратора архитектурного отдела в Музее современного искусства, а впоследствии одного из самых плодовитых постмодернистов, — был «величайшим американским архитектором XIX века». Неудивительно, что отношения между четырьмя всадниками модернизма никогда не были гармоничными. Тем не менее поклонники провозгласили их передовым отрядом, оставившим далеко позади и Алвара Аалто, и Якобуса Ауда — обитавших соответственно на финской и голландской окраинах и входивших в первый дивизион. Разного рода австрийцы, итальянцы и русские — прежде всего Адольф Лоос, Отто Вагнер, Джузеппе Тер-

раньи и Константин Мельников — стояли в списках еще ниже. Но они, по крайней мере, были более заметны, чем Эйлин Грей или, скажем, Пьер Шаро — автор поразительного парижского Стеклянного дома, законченного в 1932 году, но настолько радикального, что сорока годами позже он стал источником вдохновения Ричарда Роджерса и Ренцо Пиано, строивших Центр Помпиду. Господствующая точка зрения сводилась к тому, что Шаро и Грей были не более чем дилетантами или декораторами, а может, и тем и другим сразу. В подобной иерархии никогда не было особого смысла, но именно она задавала рамки для рассуждений о современной архитектуре до тех самых пор, пока модернизм не начал терять свою привлекательность.

Что бы ни утверждали их хулители, Ле Корбюзье, Райт и Мис ван дер Роэ строили здания, которые смотрятся мощно и полвека спустя. Принадлежность к архитектурной элите Вальтера Гропиуса вызывает больше вопросов. Своей карьерой он обязан череде счастливых случайностей. Не в последнюю очередь к ним принадлежат и встречи с людьми, с которыми Гропиусу повезло сотрудничать. С Адольфом Мейером он познакомился, когда они оба работали ассистентами в берлинской студии Петера Беренса: именно там они научились модернизировать классицизм так, чтобы он соответствовал запросам индустриальной экономики. Там же у них на глазах рождалось понятие корпоративного стиля, этой черной магии современного мира. Беренс проектировал для компании AEG решительно все — электрочайники, товарные знаки и целые фабричные здания. С Беренсом работал не только Гропиус, но и Мис ван дер Роэ, и Ле Корбюзье. Достаточно взглянуть на здание немецкого посольства в Санкт-Петербурге (проект подписан именем Беренса, но строительством занимался Мис ван дер Роэ), чтобы понять, что Мис в нем решал для классической колоннады ту же проблему оформления угла, с которой он позже будет иметь дело в случае стальных двутавровых балок.

Когда Гропиус ушел из мастерской Беренса, чтобы начать собственное дело, Мейер последовал за своим более именитым партнером. На двоих у них было достаточно таланта, чтобы по-

строенный ими накануне Первой мировой войны корпус фабрики обувных колодок Fagus смог обеспечить Гропиусу одну из главных ролей в истории архитектурного модернизма.

В начале 1930-х Гропиус бежал из Германии и выстроил собственную карьеру, но без помощи правильных людей дело двигалось трудно. В поздние годы Architects' Collaborative, американская компания Гропиуса, докатилась до проектирования из шершавых бетонных панелей лондонского форпоста клуба Playboy. А самым шумевшим зданием Гропиуса на Манхэттене стала башня компании Pan American, вознесшаяся над крышей вокзала Гранд-Сентрал, причем именно Гропиус убедил архитектурное бюро Emery Roth & Sons, нанявшее его в качестве консультанта, принять чудовищное в градостроительном смысле решение и расположить небоскреб так, что он перекрыл виды вдоль Парк-авеню. Но в одном из своих начинаний Гропиус все же добился такого успеха, что его репутация первопроходца модернизма не подлежит никакому сомнению — только связан этот успех был не с архитектурой, а с преподаванием. Гропиус создал Баухаус (или bauhaus, потому что именно так предпочитали писать это слово и он сам, и его дизайнеры-шрифтовики, воинственные поборники строчных букв), превратив его, отчасти благодаря масштабной рекламной кампании, в самую знаменитую школу искусств и дизайна XX века. Как школа Баухаус, может, и не охватывал всего творческого разнообразия модернизма, но подобной репутации не смогло добиться ни одно учебное заведение ни тогда, ни потом. Когда берлинский Баухаус закрылся под давлением гестапо, миф о нем продолжал расти, пока не начал отбрасывать тень на любой разговор о дизайне. Благодаря этому мифу выставки и книги о Баухаусе как будто сходят с конвейера, причем со временем этот конвейер только набирает скорость.

Я сам впервые побывал на такой выставке еще школьником — она проходила в лондонской Королевской академии в 1968 году. Ее 658-страничный каталог был мне тогда еще не по карману. Я обзавелся им лишь три года спустя, и он до сих пор стоит у меня на полке. Этот каталог — что-то вроде Священного писания: от-

крываешь его не часто, но он всегда — десятилетие за десятилетием — находится рядом, как молчаливое напоминание о том фундаментальном значении, которое это движение имеет для формирования образа мыслей любого современного дизайнера.

У каталога массивный восьмисантиметровый корешок с одним-единственным словом BAUHAUS, набранным прописными буквами тремя частично перекрывающимися цветами. На полке он смотрится как поблекший транспарант, провозглашающий свой лозунг на всю комнату. Черно-белые иллюстрации внутри книги создают до невозможности экзотичный авангардный ландшафт, просторы которого заполняют загадочные машины, экспериментальная фотография, марионетки в духе кубизма и ткани с кашеобразными узорами.

Одна иллюстрация особенно хорошо сохранила свою способность шокировать. Одета по моде того времени женщина в плиссированной юбке и туфлях на каблуках-«рюмочках» расположилась на сделанном из стальных трубок кресле «Василий» дизайнера Марселя Брёйера. Вроде бы все нормально, но тут вы замечаете, что вместо лица у нее — полированное металлическое яйцо с тремя прорезями для глаз и рта. Это монструозный получеловек-полумашина, в котором заключены скорее тревоги и разочарования модернизма, чем его оптимизм. Помню, впервые увидев эту картинку, я подумал: как это соотносится с тем, что школьный учитель рисования рассказывал мне о Баухаусе, называя его провозвестником современного мира? Как это глубоко пугающее изображение кафкианского гибрида связано с миром приглашенной современной архитектуры и благоразумием хорошего вкуса, который демонстрируют отмеченные Советом по дизайну\* предметы домашнего обихода?

С тех пор я успел ознакомиться с разными экспозициями, рассказывающими о Баухаусе, от утомительной до отупения выставки в нью-йоркском Музее современного искусства до более

\* Британское государственное агентство, в задачи которого входит пропаганда современных подходов к промышленному дизайну, основано в 1944 году.



лаконичной — в лондонском Музее дизайна. Совсем недавно я побывал на весьма элегантной ретроспективе в похожей на лабиринт галерее Барбикан, хотя отыскать стартовую точку хронологически выстроенной экспозиции мне удалось, лишь когда я наткнулся взглядом на «Стеклянный собор» — ксилографию работы Лионеля Фейнингера, украшавшую обложку учредительного манифеста школы.

Каждому поколению нужна своя выставка про Баухаус, но фабула у них, пожалуй, одна и та же. Итак, титры пошли. Баухаус зарождается в 1919 году, в самый разгар травматичного для Германии революционного периода, последовавшего за крушением империи. Гропиус встает во главе основанной бельгийским дизайнером Анри ван де Вельде Школы визуальных искусств в Веймаре, меняя ее название и задачи. Баухаус становится средоточием всех новейших идей в области дизайна, которые формировались в Европе два предшествующих десятилетия. На протяжении четырнадцати лет школа находится в самом центре событий; потом к власти в Германии приходят нацисты и закрывают ее. Но идея Баухауса слишком сильна, чтобы ее можно было уничтожить. Его этические установки распространяются повсеместно, меняя мир по своему образу и подобию, и с тех пор все мы живем в окружении изысканной простоты.

На самом деле история Баухауса не так впечатляет, как нас пытается убедить миф о нем. Гропиус действительно основал школу в 1919 году, а учредительный манифест действительно украшала выразительная ксилография Фейнингера. Манифест состоял из набора напыщенных заявлений о единстве всех искусств. Но, создавая на бумаге представление о цельной идеологии, на практике Баухаус не выработал какой-то одной ясной позиции. Приоритеты школы менялись со временем, в ней соединялись разные, зачастую противоречивые творческие течения. Ее программа преподносилась как воплощение модернистских идей, но сам Гропиус называл в числе ее провозвестников Уильяма Морриса, который не питал никакой любви к машинному веку. Своим устройством Баухаус очень напоминал сред-

невековый цех с его мастерами, ремесленниками и подмастерьями. Наконец, ксилография Фейнингера свидетельствовала скорее о приверженности экспрессионизму, а не функциональному рационализму.

Гропиус верил, что Баухаус способен покончить с иерархическими отношениями между разными формами визуальной культуры, и утверждал, что не существует никакой разницы между «изящными искусствами» и тем, что деликатно именовалось «прикладным искусством». В англосаксонском мире прикладное искусство куда менее деликатно называли «коммерческим», чтобы четче отделить его от настоящего.

Баухаус был удивительно силен в саморекламе. Без нее было не обойтись, поскольку от привлечения талантливых студентов зависит успешность любой школы. В школе преподавали известные люди, и она пользовалась авторитетом в международном масштабе. Чтобы выжить во враждебном климате — а проблема не сводилась к членам нацистской партии, считавшим школу «не-немецкой» по своему духу, — Баухаус нуждался в помощи друзей, в число которых входили Альберт Эйнштейн, Марк Шагал и Оскар Кокошка. Были у него трения и с потенциальными союзниками — например, с Тео ван Дусбургом, которому показалось, что его пригласили преподавать в Веймар. Баухаус при этом считал, что ван Дусбург приехал по собственному почину и организовал альтернативную программу за пределами школы.

Не прошло и пяти лет после открытия школы, как она занялась поисками нового дома; не потому, что ей не хватало места, а потому, что, когда на местных выборах победили правые, ее присутствие в Веймаре стало нежелательным для властей. Готовность приютить Баухаус выразили сразу несколько городов. Логичнее всего было бы переехать во Франкфурт-на-Майне с его прогрессивной политикой в области строительства социального жилья. Но Гропиус счел самым привлекательным предложение расположенного неподалеку от Берлина городка Дессау, чей честолюбивый мэр согласился оплатить строительство поразительного нового здания Баухауса по проекту самого Гропиуса.

По меньшей мере один историк архитектуры, Франческо Даль Ко, толкует выбор в пользу Дессау как свидетельство врожденного консерватизма Гропиуса, шедшего вразрез с декларативным радикализмом культурной политики Баухауса. По мысли Даль Ко, если бы Гропиус действительно хотел, чтобы школа способствовала изменению общества, он бы перевез ее во Франкфурт, где масштабные проекты уже воплощали в жизнь образ современного города. Но Гропиус довольствовался сохранением автономии Баухауса и предпочел остаться на периферии процесса, обосновавшись в Дессау.

Ставшие вторым домом для школы корпуса Гропиуса с их гладкими оштукатуренными поверхностями выглядели так, будто их извлекли из литейной формы, хотя на деле все здесь было результатом кропотливого ручного труда. Эти здания были чем-то вроде строгой монохромной рекламы того мира, который построят выпускники Баухауса, если им только представится такая возможность. И разумеется, такую возможность они получили. На протяжении последующих пятидесяти лет продукция любой развитой индустриальной экономики мира выглядела именно так, а не иначе, потому что на свете существовал Баухаус. Его влияния не избежала даже Америка, с ее пристрастием к обусловленному интересами рынка мгновенному устареванию вещей вкупе с незрелой чувственностью в духе Элвиса Пресли, дополнительно подчеркнутой тем направлением в автомобильном и прочем дизайне, которое принято называть «стилем бутылки кока-колы». Ткани, типографика, мебель, архитектура и керамика — все это было отмечено несмываемой печатью Баухауса, его холодной нейтральностью. Складывалось впечатление, будто за этим направлением стоит историческая неотвратимость.

Сохранился групповой портрет мастеров Баухауса, снятый на крыше здания в Дессау вскоре после его открытия в 1926 году. Гропиус стоит в центре. Как и у большинства мужчин на фотографии, на шее у него — галстук-бабочка, но подчеркнуто современный, урезанный до минималистского прямоугольника. Фетровая шляпа и длинный пиджак выглядят достаточно консервативно,

чтобы Гропиус мог сойти за какого-нибудь бизнесмена, но его поза (одна рука засунута в карман, в другой — сигарета) — более открытая, чем у Ласло Мохой-Надь, — указывает на более высокий уровень культурных амбиций. Мохой-Надь, в очках без оправы и в пролетарской матерчатой кепке, стоит в двух шагах от директора, слегка заслоняя Герберта Байера, одетого в брюки-гольф, которые не очень ожидаешь увидеть на шрифтовике-новаторе. Василий Кандинский и Пауль Клее (с сигарой) стоят справа от Гропиуса, и вид у них еще более консервативный. Преподаватели Йозеф Альберс, Лионель Фейнингер и Оскар Шлеммер тоже здесь. Если бы на этой крыше разорвалась бомба, развитие визуальной культуры XX века пошло бы совсем иным путем. Вместе эти люди приложили руку решительно ко всему — от фотографии и театра до живописи и архитектуры.

Глядя на этот снимок, сложно вообразить себе, каким был Баухаус в качестве живой, дышащей художественной школы, но, судя по представленным здесь персонажам, жизнь преподавательского состава должна была напоминать сцены, разыгрываемые Ричардом Бёртоном и Элизабет Тейлор в фильме «Кто боится Вирджинии Вульф?». Баухаус был рассадником вздорных позеров, волокит и властолюбивых эгоцентриков; именно здесь Иоганнес Иттен, автор знаменитого «форкурса» — предтечи системы вводного обучения в британских школах искусств, — щеголял своими многочисленными эксцентричными прическами. Однажды он выстриг у себя на затылке звезду. Одевался он не менее эксцентрично, а кроме того, придерживался строгой макробиотической диеты. Иттен был приверженцем мистического культа, наследующего зороастризму, к которому, вызывая недовольство более традиционно настроенных коллег, он приобщал и своих студентов. Другие мастера занимались растлением учеников и интриговали друг против друга. Студенты выпивали, бастовали и жаловались на школу. Местные жители, как и положено местным жителям, приходили от всего этого в ужас.

У Гропиуса имелось ясное представление о том, каким должен быть дизайн в машинную эру, но он был готов терпеть ог-

ромное разнообразие мнений среди своих преподавателей. Он ставил талант выше верности определенной партийной линии и всегда был рад извлечь максимум пользы из дарований своих идеологических оппонентов. Своим преемником он сделал швейцарского архитектора-марксиста Ханнеса Мейера, а когда настало время принести Мейера в жертву политическим реалиям стремительно поляризующейся Германии, Гропиус мгновенно предложил на пост директора кандидатуру Миса ван дер Роэ, хоть они и оставались соперниками на протяжении всей своей жизни. Даже когда оба перебрались в Америку, Мис так и не стал терпимее к Гропиусу и его — как казалось Мису — аристократическому высокомерию. Тогда как он, Мис ван дер Роэ — сын каменщика, специализировавшегося на надгробиях, — был изгнан из Берлина в провинциальный Чикаго и возглавил там архитектурную школу при Иллинойском технологическом институте, Гропиус — сын одного архитектора, внучатый племянник другого и муж (пусть и рогатый) вдовы Густава Малера Альмы — сумел воцариться в Гарварде.

Преемник Гропиуса начал многообещающе. Мейер получил заказ на проектирование социального жилья для Дессау и добился того, чтобы школа получала процент от коммерческой продукции своих мастерских. Самым доходным оказался рисунок обоев, который захотел использовать даже Альберт Шпеер: обновляя интерьеры берлинской штаб-квартиры национал-социалистов, он решил поместить сторонников готовящегося захватить власть Гитлера на элегантный фон. При Мейере версия модернизма, которую предлагал Баухаус, становилась все более аскетичной и материалистичной. Гропиусу удавалось сохранить связь модернизма с его культурными истоками, а Мейер довел функционализм до логического завершения.

В 1929 году Мейер писал:

В каждом принимаемом дизайнером творческом решении, которое соответствует жизненным нуждам, мы распознаем организованную форму су-

ществования; при условии должного воплощения каждое такое решение является отражением современного общества; строительство и проектирование для нас — одно и то же, и это социальный процесс, «университет дизайна». Баухаус в Дессау — это не художественное, а социальное явление. Будучи творчески мыслящими дизайнерами, мы понимаем, что наша деятельность детерминирована обществом, что общество определяет диапазон наших задач. Разве сегодняшнее немецкое общество не требует от нас тысяч народных школ, народных парков, народных жилых домов? Сотен тысяч народных квартир? Миллионов предметов мебели для народа? Чего стоит знаточеское бормотание в сравнении с этим, после объективности кубистских кубов Баухауса? Таким образом, мы принимаем структуру и жизненные потребности нашего общества как данность.

Мы стремимся как можно полнее изучить народную жизнь. Как можно глубже проникнуть в душу народа, как можно шире понять наше общество. Мы, творчески мыслящие дизайнеры, — слуги этого общества. Наша работа — это служение народу. Вся жизнь состоит из стремления к гармонии. Растить — значит стремиться к гармоничному потреблению смеси «кислород + углерод + сахар + крахмал + белок». Работать — значит искать гармоничные формы существования. Мы не хотим создавать стиль Баухауса или моду Баухауса. Наша цель — не модный орнамент в духе неопластицизма, состоящий из цветных прямоугольников, разделенных горизонтальными и вертикальными полосами. Мы не занимаемся поиском геометрических и стереометрических конструкций, чуждых жизни и враждебных к функции. Мы не в Тим-

букту: наша творческая работа не подчиняется диктату ритуала и иерархии. Мы презираем любую форму, униженную до состояния формулы.

В таком подходе имелись свои привлекательные стороны, но он был далек от производственных реалий даже того времени, когда он был впервые сформулирован, хотя тогда еще можно было заниматься изучением подвижных частей механизма миеографа или, скажем, велосипеда, чтобы создавать на их основе композиционное решение. Преемник Мейера, Мис ван дер Роэ грубо и презрительно отверг его идеи. Углерод + сахар + крахмал? «Это же воняет».

Деньги, выделенные городскими властями Дессау на новое здание школы, а также муниципальные заказы и финансовые субсидии, которые предоставляли школе (даже ценой урезания бюджетов других культурных проектов, за которыми стояли влиятельные местные жители) — все это оправдывалось для маленького городка желанием заявить о себе. Приглашение высококлассной образовательной институции должно было способствовать расцвету местного производства и привлечению туристов. Но когда Германия стала скатываться к тоталитаризму, политика Мейера привела к кризису. Группа студентов-коммунистов организовала в школе партийную ячейку. Мейер отказался их отчислить и этим решением поставил под угрозу само существование Баухауса. Гропиус, к которому обратились городские власти, посоветовал передать школу под управление Миса ван дер Роэ. Но смены директора оказалось недостаточно для того, чтобы сохранить Баухаус в Дессау. Национал-социалистам не удалось немедленно изгнать школу из города и снести ее здание, но мэр Дессау попытался-таки запретить Баухаусу писать свое название строчной буквы. В Германии тех лет столь вопиющий вызов установленным нормам однозначно воспринимался как тщательно обдуманная жест неповиновения. Провинциальное окружение способствовало расцвету Баухауса, но когда на смену оппортунизму пришел фанатизм, оно же его в конце концов и сгубило.

В 1932 году местная газета Anhalter Tagezeitung потребовала от городских властей «снести азиатский стеклянный дворец Баухауса». Нацистская газета Völkischer Beobachter разразилась еще более истеричной тирадой, назвав здание Баухауса «храмом марксизма, при этом чертовски смахивающим на синагогу».

С годами школа стала восприниматься как средоточие прогрессивных ценностей. В результате гротескного упрощения мебель из стальных трубок и плоские крыши превратились в знак политического радикализма, в то время как классические колонны стали прочно ассоциироваться с фашизмом. Но все это — не более чем басня. Гропиус действительно был вынужден бежать из Германии, но многие его помощники остались. Они быстро нашли себе применение в нацистских строительных проектах; Гитлер любил классическую архитектуру, но авиабазы люфтваффе выглядели как типичная архитектурная продукция Баухауса. Эрнст Загебиль, построивший министерство авиации для Геринга, некогда был правой рукой выдающегося модерниста Эриха Мендельсона. Мис изгнал из школы студентов-коммунистов и обеспечил оставшимся отходной путь в Берлин, подальше от Дессау и его политиков. Но даже в столице существенно продлить жизнь Баухаусу Мис ван дер Роэ не смог. Однажды утром, приехав к новому зданию школы, он обнаружил у дверей вооруженных гестаповских охранников, которые не пускали внутрь ни сотрудников, ни студентов.

Баухаус просуществовал недостаточно долго для того, чтобы превратиться в клише. Не пришлось ему и столкнуться с необходимостью пересмотра своих изначальных установок под давлением внешних обстоятельств. Репрессии, которым Баухаус подвергся в нацистской Германии, помогли обеспечить ему влияние во всем мире. После того как в 1933 году Гитлер сосредоточил власть в своих руках, тем, кто не хотел идти с ним на компромисс, оставалось или покинуть страну, или хранить молчание. Окончательное закрытие Баухауса стало сигналом для возникновения разбросанной по всей планете творческой диаспоры; принципы школы, ее методы работы и радикальность



подхода получили распространение почти повсеместно — в Англии, Турции, Соединенных Штатах, Латинской Америке, Японии и Израиле. Не подлежит сомнению, что в Америке Баухаус пользовался успехом — по крайней мере, определенное его прочтение. Филип Джонсон, который, кажется, был отчасти влюблен в Миса ван дер Роэ, послал своей матери открытку с фотографией здания Гропиуса в Дессау со словами о том, что она должна это увидеть. На обороте же он написал, что при Мейере деятельность Баухауса больше не представляет особого интереса.

Мис ван дер Роэ, чьи отношения с нацистами были совсем не такими однозначными, как у его предшественников на директорском посту, оставался в Германии до 1937 года, но в итоге уехал в Чикаго. Этот же город стал домом и для недолго просуществовавшего Нового Баухауса, основанного в 1938 году Ласло Мохой-Надем. Самым прямым наследником Баухауса в послевоенное время оказалась Ульмская школа дизайна, учрежденная Максом Биллом, графическим дизайнером Отто Айхером и его женой Инге Айхер-Шолль в память о героически погибших Софи и Хансе Шолль, брате и сестре Инге, основавших антинацистское движение «Белая роза».

Многие годы после того как Мис распустил Баухаус, наследие школы продолжало определять концепцию дизайнерского образования — даже когда Баухаус наконец стал восприниматься не как пример, которому нужно следовать, а как модель, от которой нужно отталкиваться. Для пионеров Баухауса дизайн, искусство и архитектура были составными частями единого подхода к культуре. Это выражалось в идее общего вводного курса, который слушали все студенты, прежде чем выбрать себе специализацию. Тем не менее искусство и дизайн все больше удалялись друг от друга. В годы директорства Мейера художники чувствовали, что над ними нависла угроза. Баухаус, особенно когда его возглавляли Гропиус и Мейер, был неизменно предан своему общественному служению. Но стоило им очутиться в Америке, уцелевшие представители Баухауса начали ссориться между собой. Анни Альберс распространяла слухи о той готовности, с ко-

торой Мис ван дер Роэ сотрудничал с тоталитарным режимом. В Европе Ульмская школа распалась из-за ожесточенного внутреннего конфликта между теми, кто полагал, что искусство входит в сферу ее компетенции, и теми, кто усматривал в этом попытку подорвать ее рациональные принципы изрядной дозой субъективности. В Америке же Гропиус, продолжив преподавать архитектуру в Гарварде, воспитал целое поколение модернистов и заставил Чарльза Дженкса начать формулировать те идеи, которые впоследствии позволят ему провозгласить, что модернизм умер.

Пожалуй, самое поразительное из множества поразительных обстоятельств, связанных с Баухаусом времен Дессау, состоит в том, что школе удалось добиться столь многого, находясь в такой глухой провинции. Даже буколическая на вид академия Кранбрук, которой руководил Элиель Сааринен и где преподавал Чарльз Имз, вообще-то располагалась на окраине Детройта. Между тем Дессау — заурядный городишко в Германии, население которого не превышает 80 тысяч человек. Он едва различим на культурной карте Германии, не говоря уж о международном масштабе. Но в 1920-е и 1930-е годы Дессау ненадолго, но вполне убедительно смог заявить о своем праве считаться центром, а не отдаленной окраиной мира дизайна. В прошлом этого города мало что предвещало такой поворот. Гуго Юнкерс построил здесь свой знаменитый авиастроительный завод, и именно Дессау стал местом первого в мире испытания ракеты на жидком топливе. В Дессау родился Курт Вайль, но по сравнению с Веймаром — городом Шиллера и Гете, который до сих пор сохраняет определенную интеллектуальную ауру, — творческие достижения Дессау всегда оставались весьма скромными. В отличие от Франкфурта-на-Майне или Штутгарта не затронули его и новые архитектурные веяния — если не считать собственно корпусов самого Баухауса.

Наследство в виде отреставрированного здания Баухауса, которое успело последовательно побывать школой для нацистских чиновников и авиационным заводом, а потом пережить неприятие не заботившихся о его сохранности коммунистов, сегодня

является главным активом города. Здание, которое в 1999 году было включено в Список всемирного наследия ЮНЕСКО и в котором сегодня снова располагается школа дизайна, — главная надежда Дессау на будущее. Та разновидность столичной культуры, от которой зависит успех креативных центров, расцветает, когда численность населения измеряется миллионами. Амбициозные и талантливые скапливаются во все меньшем числе городов, которым приходится становиться все больше и больше, чтобы сохранить конкурентоспособность. Даже такому столичному по характеру городу, как Берлин, приходится стараться изо всех сил, чтобы всерьез претендовать на положение культурного лидера.

Почему же ни одна из более поздних художественных школ не смогла достичь подобной влиятельности? Пожалуй, это самый сложный вопрос, который ставит перед нами история Баухауса. Многим заведениям удалось произвести на свет поколение студентов, которым было что сказать. К их числу можно отнести лондонский Голдсмитс-колледж, который дал импульс появлению очень самобытного течения в британском искусстве 1980-х годов; или Королевскую академию художеств в Антверпене, сформировавшую целое поколение бельгийских фэшн-дизайнеров во главе с Мартином Маржела и Дрисом ван Нотеном. Академия дизайна в Эйндховене изменила саму природу голландского дизайна. На счету лондонского Королевского художественного колледжа (RCA) замечательные достижения в самых разных областях; его студентами были Мэри Куант и Дэвид Хокни, Джеймс Дайсон и Джаспер Моррисон. Его отделения общего и автомобильного дизайна из года в год привлекают одаренных студентов со всего мира, но мы ничего не слышали ни о стиле RCA, ни о его манифесте. Для студентов такое положение дел, пожалуй, более выигрышно, чем для профессоров.

Баухаус, однако, обладал тем, чего не было ни у одной школы ни до, ни после: его последовательно возглавляли три ведущих дизайнера своего времени; его здание стало точным и мгновенно запоминающимся воплощением философии его основателя; наконец, Баухаусу принадлежит неоспоримое место в самом

сердце модернизма, доминирующего направления культуры XX века. Нам известны школы, во главе которых стояли сильные лидеры, успешные и в собственном творчестве, хотя сейчас такое встречается все реже. Кое-какие школы прочно ассоциируются с определенными направлениями в дизайне: миланская академия «Домус», к примеру, отождествлялась в 1980-е годы с постмодернизмом. Наконец, некоторые школы располагаются в выдающихся памятниках архитектуры, начиная с шедевра Чарльза Ренни Макинтоша в Глазго и заканчивая Центром искусств в Пасадене. Но у Баухауса было и то, и другое, и третье: архитектурный шедевр, студенты со всего света и прославленные преподаватели, которых, по меткому выражению Тома Вольфа, благоговеющая Америка приняла как «серебряных принцев», когда в конце 1930-х годов они начали массово перебираться через Атлантику.

## В BLUEPRINT/ ЖУРНАЛ BLUEPRINT

В стопке старых журналов на полу моего кабинета есть пожелтевший номер Blueprint — ежемесячного журнала, который в 1983 году начал издавать в Лондоне Питер Мюррей. Он объединил вокруг себя группу журналистов, фотографов, исследователей и дизайнеров, и все мы считали, что сможем перевернуть мир дизайна и архитектуры вверх тормашками. Как это часто бывает, выразилось это в том, что мы стали что было сил громить репутацию предыдущего поколения дизайнеров, архитекторов — и, как следствие, предыдущего поколения критиков. Мы написали на своих знаменах новые имена, имена наших ровесников, чтобы помочь им в борьбе за вытеснение предшественников.

И разумеется, по мере того как они без видимых усилий взмывали к вершинам своей профессии, мы собирались добиться того же в своей. Сегодня мы — кто с бóльшим, а кто с меньшим смирением — ожидаем, когда с нами расправится следующее поколение, обрушив на нас свои электронные хайку длиной 140 символов. Если же мы окажемся достаточно прыткими, то сможем сами покончить с нашими кумирами и начать воспевать свежую партию дизайнеров и архитекторов, а через несколько лет, если надо, снова повторить тот же трюк.

Цикличность моды — естественное явление, позволяющее убрать с пути одно поколение и освободить место для следующего, но она не всегда способствует точности критических суждений. В 1980-е годы, когда я начинал писать об архитектуре в газеты, вежливо-провинциальный мир британской архитектуры со всей очевидностью испускал дух. Напористый пятидесятилетний архитектор Норман Фостер только что продемонстри-

ровал сияющее алюминиевой облицовкой будущее, построив для Университета Восточной Англии здание Центра Сейнсбери, больше похожее на самолетный ангар, чем на музей. Но прочие сооружения тех лет были не особенно интересными, и это означало, что у нас была лицензия на отстрел почти всех тогдашних мастеров. Blueprint не признавал авторитетов, жил одним днем и делал ставку на укоренение архитектуры, дизайна, моды и вообще визуальности в популярной культуре того времени.

Не будем скрывать, отправка на бойню такого количества священных коров доставляла нам почти физиологическое удовольствие. Любимой нашей мишенью стал бедный сэр Хью Кассон, придворный архитектор ее величества. Сегодняшнее поколение критиков держит на прицеле не только Нормана Фостера. К нему добавилась и Заха Хадид, о которой стали с легким скепсисом говорить как о «надежном профессионале» всего через шесть лет после того, как ее проект Оперного театра в Кардиффе был провозглашен технически неосуществимым. Дэвиду Чипперфильду и Уиллу Олсопу тоже приходится нелегко. Те, кто хочет прийти на их место, видят в них представителей истеблишмента, а значит, свою законную добычу.

Новое поколение набрасывается на предыдущее, и это — часть естественного порядка вещей. Те же процессы происходят и в критике. Архитектурным критикам не часто выпадает шанс опровергнуть какое-нибудь устоявшееся мнение. Но иногда некоторым из них все же удается сообщить миру, что нечто, привычно воспринимаемое как непоправимый кошмар, на самом деле представляет собой непризнанный шедевр, да еще и убедить всех в своей правоте. В 1950-е годы все лавры за то, что у нас открылись глаза на достоинства викторианской архитектуры, достались Джону Бетчману, хотя черновая работа в основном была проделана Джоном Саммерсоном, да и Николаус Певзнер тоже сыграл свою роль. Благодаря их усилиям то, что раньше в лучшем случае считалось забавным недоразумением, было признано бесценным наследием.

Иэн Нейрн — чудака, переквалифицировавшийся в критики из военных пилотов, — заставил нас взглянуть в то, что каза-

лось нам заурядным, и задуматься о его истинном значении. Он исследовал пригороды в графстве Эссекс, провинциальные фабрики, архитектуру объездных дорог и промзоны. У него был дар придумывать обороты речи, западающие в память. «Обреченная и зловеще величественная» — так он описал великое произведение Хоксмур, церковь Крайст-черч в Спиталфилдсе, и эти слова всегда приходят мне на ум, когда я вижу это здание.

Следующие друг за другом поколения находятся в непрерывном взаимодействии. Мы вдохновляемся своими предшественниками, но представляем для них угрозу, и такую же угрозу для нас представляют наши преемники. Моим первым заданием в *The Sunday Times* стал некролог Иэна Нейрна. Тридцать лет спустя я писал рецензию на «Путеводитель по новым руинам Великобритании» Оуэна Хазерли. Я держал в руках книгу автора более молодого поколения, который тоже оглядывался на Нейрна и — так же как Нейрн — пытался заставить нас взглядеться, казалось бы, в обычные явления окружающего мира и понять, что в них нет ничего обычного. В случае Хазерли речь шла о заступничестве за английский провинциальный брутализм. Но рецензировать книгу представителя поколения, которое стремится вытолкнуть твое со сцены, — занятие, безусловно, мало располагающее к объективности.

У книги Хазерли есть нечто общее с пьесой Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», где все происходящее с Гамлетом увидено глазами двух второстепенных персонажей. Рассказывая историю британской архитектуры последних тридцати лет, Хазерли отводит роль статистов Норману Фостеру, Элисон и Питеру Смитсон, Джеймсу Стирлингу и Денису Ласдану; главными действующими лицами становятся Оуэн Ладер, Родни Гордон и Роберт Листер, авторы мегалитических торговых центров в провинциальных городках, парковок из шершавого бетона и профсоюзных офисов.

Таблоидный формат *Blueprint* с его ярким дизайном работы Саймона Эстерсона был позаимствован у недолго просуществовавшего нью-йоркского журнала *Skyline*, который был обязан своим элегантным обликом дизайнеру Массимо Виньелли; *Sky-*

line создал тревожный прецедент, обанкротившись прямо перед выходом нашего первого номера. Диапазон тем — от моды и архитектуры до автомобильного дизайна — мы взяли у миланского журнала Domus, основанного Джо Понти. Blueprint должен был стать всем тем, чем когда-то был важнейший журнал Architectural Review и чем он на тот момент уже не являлся. Когда в Architectural Review работали Бетчман, Певзнер и Рейнер Бэнем, он задавал определенный стандарт — и своим подходом к верстке, и масштабом идей. Но ко времени появления нашего журнала AR уже потерял былой лоск и превратился в боязливое, отставшее от жизни издание. Краем света для него была Финляндия, а дальше начиналась пугающая неизвестность.

Blueprint позволял нам ставить вопросы и отправляться туда, где происходило что-то интересное. Мы начали исследовать новые, экзотические, набирающие влияние центры дизайнерской мысли. Неожиданно в фокусе внимания оказался Токио — это произошло с появлением первых факсовых аппаратов, в пред-рассветные часы с непривычным электронным скрежетом доставлявших нам со всех концов света известия о загадочных архитектурных конкурсах.

Что до номера Blueprint, который лежит на полу моего кабинета, он увидел свет четверть века назад, и на его обложке изображен ангелоподобный Дэвид Чипперфильд на фоне только что построенного им лондонского магазина Issey Miyake. Рядом с Дэвидом стоит Кен Армстронг, в то время — партнер Чипперфильда по бюро; в молодости оба они подавали огромные надежды, но сегодня Кен как-то пропал из виду. Чипперфильд же работает до сих пор, открыв после Лондона офисы в Берлине, Милане и Шанхае; его здания стоят в Китае, Корее, Америке, Японии, Италии, Испании и Германии. Его шевелюра поредела, зато он получил рыцарский титул и золотую медаль Королевского института британских архитекторов.

В попытке сделать дизайн и архитектуру понятными за пределами профессионального гетто мы стали помещать фотографии наших героев (и героинь — хотя, увы, и в недостаточном коли-



честве) на обложку журнала. Идея состояла в том, что абстрактная идея архитектуры должна обрести лицо. Или даже так: мы хотели, чтобы журнал о дизайне вступал в зрительный контакт с человеком, проходившим мимо прилавка с прессой. Но у нас никогда не было так уж много покупателей, и в итоге мы просто вносили свой скромный вклад в создание удручающего культа звезд, грозившего вот-вот захлестнуть архитектуру и дизайн. Довольно скоро мы обнаружили, что над нашим журналом как будто нависло проклятие. Партнеры, снявшиеся вместе для обложки *Blueprint*, имели прискорбное обыкновение мгновенно расходиться — точно так же, как свадебные фотографии знаменитостей на обложке *Hello!* становились предвестниками развода. Вскоре после появления на нашей обложке Армстронг отправился в Париж, чтобы самостоятельно заняться там проектированием Дома японской культуры. Я почувствовал неладное уже в тот момент, когда он позвонил мне после съемки и начал жаловаться, что мы представляем их сотрудничество с Чипперфильдом в ложном свете: Кен на фото стоял, а Дэвид сидел, причем на переднем плане.

Чипперфильду понадобилось больше времени, чтобы заполнить проект, не уступавший по резонансности первому сольному выступлению Армстронга: Дом японской культуры в какой-то момент ставился в один ряд с Институтом арабского мира, новаторским зданием Жана Нувеля на набережной Сены. Знакомство с Мияке, состоявшееся во время работы над магазином, смогло помочь ему попасть в Японию; он стал одним из первых западных архитекторов, которые отправились работать в Токио эпохи экономического бума.

Лондон 1985 года, каким он представал на страницах *Blueprint*, разительно отличается от Лондона, которым руководит его нынешний мэр Борис Джонсон. Примерно так же современный журнал отличается от того, что верстался на разметочных досках посредством приклеивания к ним фотографий и столбцов машинописного текста. Если начистоту, в самых первых номерах для набора заголовков использовалась древняя технология переводных шрифтов *Letraset*.

Офис Чипперфильда располагался в том же полузаброшенном здании на Крэмер-стрит, где сидела редакция Blueprint. В отличие от нынешних начинающих архитекторов, которые ютятся на далеких городских окраинах, поскольку аренда в Хокстоне\* им не по карману, мы могли снимать офис в Вест-Энде, прямо около Мэрилебон-Хай-стрит. У Чипперфильда было много свободного места, так что он превратил подвал в архитектурную галерею 9Н и разместил там же редакцию одноименного журнала. В отличие от нас 9Н был серьезен, академичен и интеллектуален. Свое название он получил по маркировке самого твердого из всех твердых карандашей, а его редколлегия (Чипперфильд, Рики Бурдетт, Йехуда Сафран и Уилфрид Ванг) была полна решимости привлечь внимание зашоренного англосаксонского мира к чуждому сентиментальности этосу тогда еще малоизвестных швейцарцев — в частности, Херцога и де Мерона — и австрийцев разного толка. Впоследствии 9Н был преобразован в Архитектурный фонд с прицелом на то, чтобы сделать современную архитектуру предметом серьезного обсуждения в Британии. Королевский институт британских архитекторов фонд считал учреждением ужасающе провинциальным и к тому же неспособным интеллектуально противостоять принцу Уэльскому, который как раз тогда развязал свой вздорный крестовый поход против всего, что не устраивало его своим внешним видом.

Если Blueprint был попыткой изменить журналы, то 9Н, а впоследствии и фонд хотели сделать то же самое с архитектурными институциями. Рики Бурдетт, первый директор фонда, прозорливо включил в управляющий совет Николаса Сероту, Алана Йентоба, Дорис Саатчи и Андреаса Уиттема Смита, тем самым обеспечив своим идеям аудиторию за пределами профессионального гетто.

Суровый тон 9Н был чем-то совершенно новым для Лондона того времени, с его безосновательной верой в собственное архитектурное превосходство, порожденной самодовольством

\* Богемный район в лондонском Ист-Энде.

островной обособленности. На самом деле эта стратегия привела к довольно непредвиденным последствиям. Конкурс на реконструкцию заброшенной электростанции на южном берегу Темзы для нового здания галереи Тейт выиграли Херцог и де Мерон, а не Дэвид Чипперфильд, который вложил в свой проект все, что мог. В последний момент он даже решился кастрировать здание, предложив разобрать его знаменитую трубу, — но для победы этого оказалось недостаточно.

С Крэмер-стрит вышло целых три куратора Венецианской архитектурной биеннале. В 2002 году ее курировал я, в 2008-м моему примеру последовал Рики Бурдетт, а через десять лет после меня куратором стал Дэвид Чипперфильд.

На той старой обложке Blueprint с магазином Issey Miyake можно разглядеть подробности первого значительного проекта Чипперфильда: белый в прожилках мрамор, широкие дощатые половицы и сложную палитру вспомогательных материалов. Для сегодняшнего Чипперфильда интерьер, пожалуй, выглядит слишком богато, но по замыслу и устремлениям это изощренное упражнение в организации пространства не так уж сильно отличается от того, что бы он сделал сегодня. Даже тогда он готов был признать, что в любом деле важно не переусердствовать: дизайн магазина вполне может ограничиваться укладкой очень красивого пола.

В начале карьеры Чипперфильду довелось пару раз пострадать в столкновениях с воинствующим британским мещанством. Когда Чипперфильд спроектировал для фотографа Ника Найта скромный дом в ничем не примечательном пригороде на западе Лондона, соседи, нисколько не смущаясь банальности своей улицы, сплошь отделанной каменной штукатуркой, сделали все возможное, чтобы воспрепятствовать этому вторжению. Не легче далось Чипперфильду и строительство его собственного офиса в бывших конюшнях в Кэмдене\*. Газета The Evening Standard радостно подзадоривала противников его проекта, который она называла «агрессивно модернистским и не соответствующим

\* Близкий к центру район северного Лондона.

масштабом своему окружению». Чипперфильд осознал: если он хочет иметь хоть какой-то шанс что-то построить (а на самом деле — выжить), ему нужно обратить свой взор за пределы Британии, на континентальную Европу. Здесь он мог считать себя участником целой группы серьезных архитекторов с определенными интеллектуальными устремлениями, чьи работы шли дальше манерного стилизаторства. Чипперфильд, который в столь многих отношениях является воплощением английскости, стал самым европейским из британских архитекторов.

Это непростое положение — особенно для архитектора, которому важна связь его произведений с конкретными местами, воспоминаниями и материалами. Если уж ты присоединился к труппе бродячего цирка международной архитектуры, как не поддаться царящей там моде на эффектные жесты и легкие решения?

Подход Чипперфильда можно назвать консервативным в самом лучшем смысле этого слова. Он хочет строить на века; его архитектура противостоит культуре спектакля. Помню, как Чипперфильд представлял свой проект новой штаб-квартиры Би-би-си в Глазго: в состав конкурсного жюри входил восторженный Грег Дайк, в то время генеральный директор телекомпании, который, чтобы получше рассмотреть макет, внезапно встал на четвереньки. Под строительство был отведен участок у заброшенного дока на городской окраине, посреди унылой пустоши с безликими бизнес-парками и многоквартирными башнями.

По словам Чипперфильда, его задача состояла в том, чтобы попытаться придать индивидуальность и стабильность архитектурному ландшафту, который выглядел так, будто его могло сдуть первым же порывом ветра. В числе соперников Чипперфильда были Ричард Роджерс (это был не его день), Уилкинсон Эйр, который никак не мог найти подходящих для такого случая слов, и голландское бюро Месапоо с проектом, похожим на гавайскую рубашку: на церемонии открытия их здание смотрелось бы неплохо, но лет через десять телекомпании стало бы просто неловко вести оттуда свои каждодневные передачи.

Из-за ограниченности бюджета и до ужаса незамысловатой схемы тендера — Би-би-си отдавала проект на аутсорсинг кредитной организации — у Чипперфильда не было особой свободы маневра. Тем не менее он смог предложить проект, в котором главная роль отводилась интерьеру. Словно готовя Raumplan («пространственный план») в духе Адольфа Лооса (а Лоос был настоящим героем группы 9Н), Чипперфильд взял предписанные заказчиком элементы (телестудии) и поставил их друг на друга, построив гигантскую лестницу. Над ними каскадом объемов, вздымающимся на всю высоту внутреннего атриума, расположились общественные зоны. Благодаря такому решению Чипперфильд смог создать что-то из ничего и, почти полностью рассорившись в процессе с местными архитекторами, которые вели проект, все же построить привлекательное здание.

Его самым сложным и хуже всего укладывающимся в известные классификации проектом стала реконструкция берлинского Нового музея. Работа продолжалась почти двенадцать лет, но это здание обернулось самой впечатляющей победой Чипперфильда и, возможно, самым рискованным в смысловом отношении его предприятием. Предложенные им решения традиционны и следуют реставрационным стратегиям, сформулированным еще в XIX веке Уильямом Моррисом и его Обществом защиты старинных зданий, — но в них имеется и особая, абсолютно современная строгость.

В здании, изуродованном войной и окончательно пришедшем в упадок за десятилетия послевоенного небрежения, Чипперфильд бережно сохранил каждый уцелевший фрагмент красочных слоев, предложив совершенно новый подход к работе с историей. Это музей, в котором оболочка для содержимого сама стала содержанием. На протяжении полувека корпус, разрушенный в последние дни Второй мировой войны, представлял собой руинированный остров. До этого его история была отражением процесса зарождения современного музея. Впервые это здание открыло свои двери в 1850 году, когда Пруссия почти не обладала настоящими археологическими ценностями. Музей скорее

был образовательным центром, его заполняли копии и реплики, а не подлинные вещи. Росписи на стенах имитировали египетский храм, греческий акрополь или римский пантеон. Но когда отряды немецких археологов начали свозить к себе на родину настоящие древние памятники, первоначальный интерьер музея начал вызывать недоумение и очень скоро исчез под обволакивающими покровами сдержанности в духе Баухауса: именно в этих декорациях тут выставлялись трофеи, добытые во время раскопок по всему Ближнему Востоку.

Бомбы военного времени нанесли ущерб всем историческим слоям здания, но затронули их неравномерно, создав совершенно новую ситуацию. Кирпичная кладка, чугунные несущие конструкции, изначально предполагавшиеся как незаметные для посетителя, фрагменты старой штукатурки, коллаж осыпающихся настенных росписей, следы от рухнувших потолков, которые раньше скрывали первоначальную лепнину, — все эти детали сами по себе составляли историю музея. Чипперфильд потратил больше десяти лет, сшивая расползающуюся ткань мертвого здания и возвращая ему тепло жизни, — это была не реставрация в привычном смысле слова, а поиск нового качества в многообразных следах прошлого.

Берлинский проект представляет лишь одно из направлений творчества Чипперфильда. Здание, построенное им в порту Валенсии, готовившейся принимать парусную регату на кубок Америки, — напоминание о том, что его всегда интересовали взаимоотношения архитектуры и градостроительства, а также общественные аспекты любого проекта. Архитектор ненавязчиво изменил изначальную концепцию этой постройки, которая планировалась как смотровая площадка для избранных спонсоров гонки, и связал его с городом, частично открыв для публики.

Не менее изобретательно — и совершенно по-своему — им был сформирован архитектурный ансамбль в Марбахе, первым элементом которого стал Немецкий литературный музей. Здание Чипперфильда, расположенное на возвышенности и соседствующее с неоклассическим музеем Шиллера, нарушило глав-

ное послевоенное табу немецкой архитектуры. Пройгнорировав авторитарный привкус классицизма, Чипперфильд предложил нечто, что можно определить только как модернизированную классику — колоннаду, лишенную антаблемента и капителей.

На фоне прочей архитектурной продукции, по большей части охваченной манией неразборчивого формотворчества, все эти проекты отличает определенная сдержанность и погруженность в традиционные проблемы архитектуры. Для Чипперфильда важно, как на белую стену падает солнечный свет; как с переходом из одного пространства в другое ощущение замкнутости сменяется чувством освобождения. У него есть глубокое понимание первоочередной задачи, которую должен решать архитектор и которая состоит в том, чтобы отыскать смысл проекта, а не бездумно создавать все больше пространства. Градостроительный план для Чипперфильда не просто расположение блоков на карте или архитектура в более крупном масштабе; это средство, позволяющее выразить общее представление о том, каким бы мог быть университет или как сделать культурный центр вместилищем городской жизни. Чипперфильд, безусловно, прагматик. Каждый, кто содержит большой офис, обязан быть прагматиком. Он готов, пользуясь словами пословицы, шить шелковые кошельки из свиного уха, к примеру — облагораживать доступное массовое жилье, строящееся на окраине Мадрида. Но он сохраняет веру в содержательность архитектуры.

Впервые я приехал в Барселону в 1980 году, чтобы посмотреть на коммуну архитекторов-хиппи, которую Рикардо Бофилл обустроил в здании заброшенного цементного завода в пригороде Сан-Жуст-Десверн. На крыше росли кипарисы, у подножия высоченного бетонного элеватора стояли столы работы Антонио Гауди — это было жилище поэта. В те дни Бофиллу еще только предстояло изобрести свой непреклонный сборно-бетонный классицизм, который позволит ему строить социальное жилье, снаружи напоминающее Версальский дворец, а внутри, за претенциозными фасадами, имеющее планировку обычных многоквартирных коробок. Его ранние постройки, замысловатые

и многоцветные, привлекали к себе огромное внимание. Трудно представить себе что-то менее похожее на гигантский ансамбль сдержанных судебных зданий, построенный в Барселоне Дэвидом Чипперфильдом.

Барселона тех лет в основном производила впечатление города, живущего солидными запасами воспоминаний о лучших временах. Ее готический центр был наполовину заброшен, деловой район представлял собой скопление непонятных зданий, безуспешно претендующих на звание небоскребов, а непрезентабельные окраины расползались за границы города по окрестным пыльным холмам.

Я вернулся в Барселону теплым ноябрьским вечером, когда готовил специальный номер *Blueprint*. В нем мы хотели разобраться, что заставило город ожить за прошедшие годы.

Перемены были разительными. Два часа за полночь — но жизнь в клубе *Otto Zutz* только начиналась. Зала с черными стальными колоннами и грубыми бетонными стенами была украшена суровыми фресками приглушенных серых тонов; головокружительную пустоту над танцполом прорезала целая сеть навесных мостиков. Дело пошло еще живее, когда начали закрываться соседние бары. Люди перемещались сюда из *Bar 33* (кава, зеркала, пластик), *Universal* (обстановка, напоминающая лофт в Нижнем Ист-Сайде) и *Snooker* (гордость заведения — новенький бильярдный стол).

Это была гедонистическая Испания, далекая от стереотипных представлений, лелеемых в то время многими британцами: они считали Испанию форпостом третьего мира и полагали, что здесь сажают в тюрьму тех, кто целуется на людях, не говоря уже о купающихся без лифчика девушках. Барная жизнь придала облику Барселоны искушенность, хотя город и продолжал производить свои «сеаты» по безнадежно устаревшим чертежам концерна *Fiat*.

Хавьер Марискаль смог уловить то, что испытывали тогда в Барселоне приезжие: им казалось, что они открывают для себя что-то новое. «Над обликом Барселоны, в отличие от Парижа, Голливуд никогда не работал, так что нам пришлось создавать свой



образ самостоятельно», — сказал Марискаль в интервью The New York Times. И именно с этой задачей справился его плакат BAR/CEL/ONA — не менее уверенно и эффективно, чем I ♥ NY Милтона Глейзера.

Марискаль сыграл ключевую роль в возрождении Барселоны, сотрудничая с другими художниками и дизайнерами и запуская процесс перекрестного опыления. От иллюстраций и мультфильмов он перешел к дизайну мебели, интерьеров и вещей. Налаженные связи позволили ему, испанцу, просочиться в миланскую группу Этторе Соттсасса «Мемфис», изменившую ландшафт дизайна в 1980-е годы. Но наш Blueprint Марискаля прошляпил. Мы вернулись в Лондон с фотографиями, сделанными Дэвидом Бэнксом, которые запечатлели Марискаля посреди слесарной мастерской Пеппе Кортеса, в очках, как у Джона Леннона, делавших дизайнера, с его мальчишеской внешностью, похожим на Гарри Поттера, — но на обложку мы этот снимок не взяли. Вместо него мы поставили фото Кристиана Чиричи, который бережно обнимает стальную двутавровую балку, подпирающую консольную крышу только что восстановленного им барселонского павильона Германии работы Миса ван дер Роэ. Этот примечательный проект заставлял вспомнить короткий, но бурный расцвет, пережитый модернистской роскошью в 1929 году, — но напоминал и о том, что Барселона 1980-х оставалась городом множества конфликтующих эстетических позиций.

В дизайне Барселона тогда еще была восторженным новичком. К 1990-м она обрела больше уверенности в своих силах: перестала считать себя далеким эхом Милана и имитировать гладкость, отшлифованность и утонченность итальянского дизайна, созрела для того, чтобы стать ярче. Барселона меняла свой облик, инвестировала в городскую инфраструктуру, готовилась к Олимпийским играм 1992 года и все упорнее старалась вернуть себе тот оптимизм, который она испытала после смерти Франко, когда люди впервые поверили, что город сможет стать другим.

Хотя Марискаль был уроженцем Валенсии и по-прежнему скептически относился к каталонцам, ему удалось сыграть в этом

процессе заметную роль. Он работал с Фернандо Аматом, владельцем первого в Барселоне дизайнерского магазина Vinçon. Марискаль и Альфредо Аррибас спроектировали самый барочный ночной клуб Барселоны — Torres de Avila, от которого у все более сварливого с годами Роберта Хьюза, тогда собиравшего материалы для своей книги о Барселоне, случился настоящий заворот кишок. Хьюз писал, что Барселона «вступила в 1990-е годы, помешавшись на дизайне; дизайнеры сегодня являются для нее тем же, чем для Нью-Йорка 1980-х были дымящиеся сигарами звезды арт-сцены». По его мнению, «Torres de Avila с его постмодернистскими клише стоит сохранить именно как образец чистого ужаса». Это мнение больше относится к эгоцентричности самого Хьюза, чем к чему бы то ни было еще.

Ничто не могло соперничать с барселонским дизайном в игривости и буйстве. Он не стал обременять себя интеллектуальным багажом группы «Мемфис». Вместо этого он был зрелищным и гедонистичным, в итоге оказавшись настолько созвучным новой Испании, что Марискаль без труда переместился из социального подполья на центральные позиции в испанском обществе. Именно он придумал собачку Коби, ставшую официальным талисманом Олимпийских игр 1992 года. Он сумел изменить интонацию, с которой вся страна обращалась к внешнему миру.

Добившись поразительных успехов в строительстве инфраструктуры, новых дорог, системы общественного транспорта, новых аэропортов и городских учреждений, Барселона начала пробуксовывать. Концертно-выставочный комплекс Forum Херцога и де Мерона, опустевший и разгромленный всего через несколько лет после открытия, обозначил тревожную тенденцию: город сначала строил, а потом начинал думать, что делать с построенным. И все это происходило еще до того, как Испанию захлестнул долговой кризис.

В том же номере Blueprint мы поместили материал о небоскребе Нумана, построенном Майклом Грейвсом в Луисвилле, штат Кентукки, — этом на удивление монументальном храме пастельных тонов, обозначившем наивысшую точку постмодер-

нистского прилива. Сегодня он смахивает на экспонат из музея. Грейвс выиграл конкурс у Нормана Фостера, и сложно представить себе более далекие друг от друга проекты. В самом деле, как-то раз Грейвс даже заявил, что скорее станет юристом, чем начнет строить в стиле хай-тек. Был момент, когда Чарльз Дженкс называл Грейвса величайшим американским архитектором со времен Фрэнка Ллойда Райта; он обладал той же аурой, которая четверть века спустя, после того как был закончен музей Гуттенхайма в Бильбао, появилась у Фрэнка Гери. С тех пор Грейвс успел опуститься до строительства саморазоблачительных курортных гостиниц гигантских масштабов.

Когда я теперь смотрю на эти антикварные номера Blueprint, на меня накатывает меланхолия. Разве сегодня кому-то придет в голову начать новый журнальный проект, если на Amazon число платных скачиваний файлов для Kindle впервые превзошло число проданных реальных книг в твердом переплете? Возможно, бумажный формат исчерпал свой потенциал: с одной стороны, его потеснили более современные и дешевые медиа, с другой — возможность физического переживания выставки, которое к тому же можно разделить с другими. Но новые журналы все равно появляются, позволяя нам по-прежнему наслаждаться запахом свежих чернил и ощущением прикосновения к бумажной странице. И эти журналы несут в себе ту же энергию и тот же оптимизм, которые когда-то были у Blueprint.

Одно из самых разительных отличий, с которыми я столкнулся, перестав издавать журнал об архитектуре и дизайне и превратившись в директора музея, — это непосредственный контакт с аудиторией. Делать журнал — это все равно что закупоривать послания в бутылки и бросать их в море. Иногда отклик, впрочем, приходит: когда я работал в Domus, мой итальянский издатель получил разгневанное письмо от Марио Ботты с жалобами на то, что он-де стал жертвой англосаксонских наймитов, подкупленных мною, чтобы разделаться с ним — очевидно, примерно так же, как он сам разделался с театром Ла Скала. Бывает, что угрожают и судебными исками. Но куда чаще редактора просят

уточнить, какой артикул бетона использовала при строительстве сарагосского моста-павильона Заха Хадид.

Руководить музеем — почти то же самое, что руководить театром. Реакцию на составленную тобой программу можно увидеть воочию. Если людям нравится то, что происходит в музее, они приходят туда и проводят там свое время. Если им нравится выставка, если они ее обсуждают и фотографируют этикетки на телефон, ты это видишь и слышишь. Но если они недовольны, это тоже видно: никто не приходит.

Цифры выходят совершенно разные. Аудитория архитектурной выставки хоть и не часто, но может достичь сотен тысяч человек. Ни один номер журнала про архитектуру или дизайн таким тиражом разойтись не способен. На этом основании не стоит делать вывод о ценности одного формата и противопоставлять его другому. Но ясно, что в выставке, если она сделана хорошо, есть что-то такое, что подвигнет заплатить за нее гораздо большее число людей, чем за книгу или журнал той же стоимости. Архитектурная выставка не способна заменить непосредственное переживание архитектуры — стоит ли в который раз повторять эту избитую истину; то, что показывают на выставках, — в каком-то смысле второй сорт по сравнению с непосредственным ощущением от самого произведения искусства. И тем не менее хорошая выставка об архитектуре оставляет более насыщенное и глубокое впечатление, чем любое описание в книге или журнале, и потому может привлечь куда больше людей. Живые концерты продолжают пользоваться популярностью, хотя объемы продаж музыкальных записей катастрофически падают — так что у коллективного физического переживания, которое обеспечивает и выставка, явно есть будущее. Перспективы журнала на сегодняшний день выглядят менее убедительно: он может выжить разве что как противовес той дикости, в которую превратились любые дебаты в интернете.

## С CAR/АВТОМОБИЛЬ

Перефразируя мысль, впервые сформулированную Роланом Бартом, эксцентричный британский критик Стивен Бэйли однажды заметил, что если бы Микеланджело жил в наши дни, он не терял бы время в Риме, высекая мраморные надгробия для Ватикана. Его городом стал бы Детройт, материалом — коричневая модельная глина, а занятием — главный в наше время вид искусства, автомобильный дизайн. Сам Барт, впрочем, забрался в историю еще на три века глубже. Он полагал, что безымянные каменотесы Шартрского собора сегодня нашли бы применение своим творческим способностям на конвейерных линиях корпорации Citroën.

Бэйли писал это в 1980-е годы, когда будущее автомобилестроения выглядело куда более оптимистично, чем сейчас. Центр тяжести отрасли еще не успел решительно сместиться на восток, а параметрическому компьютерному моделированию тогда было далеко до того, чтобы заменить собой глину. Высказывание Бэйли основано на мысли, что современное искусство больше не способно достучаться до публики вне галерейных стен. Он хотел намекнуть, каким замечательным объектом на самом деле является выпускаемый миллионными партиями автомобиль. Пожалуй, больше, чем любой другой потребительский товар, машина определяет устройство и очертания современной жизни, олицетворяя в наиболее чистом виде и преимущества, и недостатки серийного производства. Машина может быть красивой. Она вызывает в нас сильные чувства и демонстрирует размах человеческой изобретательности и находчивости. Машина дарит ощущение личной свободы. Но в то же время, стремясь

утолить ее неутолимую жажду асфальта, мы раздираем на части свои города. Ее выхлопные газы угрожают будущему нашей планеты. Она смертельно опасна для пешеходов, велосипедистов и прочих пользователей дорог.

Видя автомобили повсюду, мы склонны недооценивать их значение, однако, чтобы объяснить то огромное влияние, которое они оказывают на наш мир, их вовсе не обязательно считать произведениями искусства. Как бы мы к ней ни относились, машина — высшее достижение индустриальной культуры, которая и породила практику современного дизайна. Впрочем, в наше время власть машин начинает ослабевать. Компания Ford, основанная Генри Фордом, который как человек был отнюдь не подарок — ничуть не лучше Стива Джобса, — когда-то была образцом передовой корпорации, с выросшими вокруг ее заводов городами, собственным оркестром и особой униформой сотрудников. Apple и Google пришли на смену Ford и IBM в качестве моделей, на которые ориентируются все остальные. И хотя на разных континентах сегодня работают производители, которые сделали автомобилестроение более доходным и эффективным, чем это когда-либо удавалось компании Ford, по сути, они заняты совершенствованием зрелого продукта, жизненный цикл которого, возможно, подходит к концу.

Предположение Бэйли звучало бы более убедительно, если бы не одно из менее предсказуемых последствий бума музейного строительства, который случился в первые годы третьего тысячелетия: у современного искусства образовалась массовая аудитория. Поскольку современную часть собрания Тейт в год посещает более четырех миллионов человек, главным видом искусства XXI века все же оказывается искусство. Между тем у нас есть основания полагать, что когда художники действительно обращаются к автомобильному дизайну, ничего хорошего из этого не выходит. Уроженец России скульптор Наум Габо, например, сотрудничал с подчеркнуто британским дизайнерским бюро Design Research Unit и получил задание поработать над внешним обликом автомобиля. Как ни странно, речь шла о проекте для

йоркширской компании Jowett. Она пережила кратковременный всплеск изобретательности в начале 1950-х годов, а затем быстро разорилась — после чего почти все автомобилестроительные компании Британии как будто нарочно стараются следовать ее примеру. Хотя у Габо и было инженерное образование, его состоящий из сплошных выпуклостей кузов выглядел совершенно неубедительно на фоне его же ранних революционных достижений в художественном творчестве.

Ролан Барт был ослеплен красотой автомобиля Citroën DS. В 1955 году, когда была выпущена эта модель, она выглядела настолько современно, что Барт сравнил ее с инопланетным предметом, упавшим с небес. Глядя на нее, можно было подумать, что ее и впрямь спроектировал художник калибра Наума Габо. Но автомобили — плод деятельности многих людей, каждый из которых просто не сможет эффективно выполнять свою часть работы, если вообразит себя художником. В самом пламенном пассаже «Мифологий» Барт описывает Citroën DS как точный эквивалент великих готических соборов: гладкость его корпуса столь совершенна, что даже не верится, что человек мог создать эту машину без помощи свыше. Чрезвычайно затянувшийся процесс разработки Citroën DS делает ее сравнение с таким грандиозным предприятием, как строительство собора, и в самом деле оправданным. Пьер Буланже, который возглавил компанию после Андре Ситроена, затеял этот проект в 1937 году, а свой первый пробег по Елисейским Полям автомобиль совершил лишь через восемнадцать лет, в 1955-м. Буланже, по его собственным словам, хотел создать лучшую в мире, самую красивую, самую удобную и самую современную машину, чтобы показать всем — и в особенности американцам, — на что способна Франция. Он прожил недостаточно долго, чтобы увидеть это воочию.

Техническое решение задачи, поставленной Буланже, нашел инженер Андре Лефевр вместе с командами специалистов, занимавшихся двигателем, системой подвески и тормозами. Каждый элемент сам по себе был плодом вдохновенного творчества. За внешний облик машины отвечал Фламинио Бертони — итальян-

нец, который, несмотря на то что он, разумеется, умел рисовать и к тому же интересовался скульптурой, начал трудовую жизнь как ученик плотника в кузовной мастерской. Если Габо оказался никудышным дизайнером автомобилей, то Бертони как дизайнер был блистателен, а вот как скульптор не представлял собой ничего особенного. И в этом несоответствии состоит главная проблема тех, кто считает автомобильный дизайн важнейшим для нашего времени видом искусства. Реальные машины проектируют люди, которые не выглядят и не говорят как художники; они преследуют совершенно иные цели, и ими движут совершенно иные амбиции, чем в мире искусства.

Автомобильный дизайн — в высшей степени обособленная область. По сравнению с другими дизайнерскими специальностями здесь нужен совсем другой склад ума — причем это касается не только тех, кто проектирует автомобили, но и тех, кто о них размышляет. Мое восхищение автомобилями безгранично, но вождение не доставляет мне ни малейшего удовольствия. Мои машины становились для меня не ключом к независимости и свободе передвижения, а продолжением кухонного стола с археологическими наслоениями из потемневших яблочных огрызков, апельсиновых корок, вскрытых писем, стопок книг, старых газет, сумок с бельем для прачечной и самоклеящихся конвертов из прозрачного пластика, в которые вкладываются уведомления о штрафе за неправильную парковку. В моем непосредственном восприятии машина скорее представляет собой передвижную свалку, а не совершенный в скульптурном отношении кузов.

В целом у автомобильного дизайна мало существенных пересечений с модой, дизайном мебели, промышленным дизайном и архитектурой — разве что на самом поверхностном уровне, примером которого может служить схема покраски Range Rover, разработанная Викторией Бекхэм. Хотя история знает и некоторые знаменитые исключения из этого правила. В 1930 году Вальтер Гропиус участвовал в работе над дизайном лимузина компании Adler, и результат получился впечатляющим, пусть и мало напоминающим его архитектуру, — но на фоне технических иннова-



ций Citroën или Volkswagen этот успех стоит считать исторической аномалией. Амбициозная попытка Ле Корбюзье убедить французский автопром начать производство разработанного им легкого и дешевого предшественника модели Citroën 2CV закончилась неудачей.

Проект Марио Беллини Kar-a-Sutra — автомобиль, придуманный им для посвященной итальянскому дизайну выставки «Италия: новый ландшафт дома», проходившей в 1972 году в нью-йоркском Музее современного искусства, — получился более перспективным. Вполне вероятно, что эта работа, частично профинансированная Citroën, и впрямь натолкнула инженеров Renault на новую мысль, приведя в 1980-е годы к радикальной перестройке базовых элементов привычной конструкции европейского легкового автомобиля: моторный отсек, салон и багажник, ранее представлявшие собой три отдельных объема, оказались соединены воедино.

Но в целом такие примеры оставались на периферии и мало сказывались на магистральном подходе к дизайну автомобилей. Наоборот, машины служили источником вдохновения для разного рода дизайнеров. Архитекторы больше всех стремились воспроизвести скорость и точность автомобилестроительного конвейера на стройплощадках, но особых успехов тут не добились. Кроме того, эстетика и культурная значимость машины всегда интриговала художников. Слова Барта приковывают наше внимание благодаря своей непривычности. Машина — неотъемлемая часть мирового ландшафта, но как предмет для интеллектуального анализа она практически не существует для всех, кроме энтузиастов автотранспорта, воспринимающих ее до крайности ограниченно. Барт поместил автомобиль в более широкий культурный контекст, предложив перестать рассматривать его исключительно с водительского сиденья. Его интересовали смыслы, а не время разгона или количество лошадиных сил.

Та же широта восприятия отличала Понтюса Хюльтена — первого директора Центра Помпиду и человека, сделавшего для современного музейного дела больше всех прочих. В 1968 году

Хюльтен курировал выставку в нью-йоркском Музее современного искусства, которую, проявив незаурядную проницательность, назвал «Восприятие машины на исходе машинного века». Задолго до того, как цифровые технологии покончили с аналоговыми порядками, точно такие же восторги вызывал и транзистор. Наряду со скульптурой Умберто Боччони «Динамизм скаковой лошади + дома» (1915) и фотографиями умопомрачительно красивых гоночных машин, которые Жак-Анри Лартиг снял на французском Гран-при 1912 года, одним из самых на шумевших экспонатов выставки стал автомобиль, в том же 1968 году спроектированный для гонок «Индианаполис-500». Во время предгоночных тестов Грэм Хилл разогнался на нем до рекордной скорости 275 километров в час. Форма этой машины привела Хюльтена в восторг. Он писал:

Современная гоночная машина — поразительный объект на стыке технологии и искусства. Не имея практического применения, она исключительно функциональна. Ни одному конструктору не пришло бы в голову что-то модифицировать в гоночном автомобиле из эстетических соображений. Тем не менее многие из этих машин приходится признавать очень красивыми. Гоночный автомобиль — апофеоз великой мечты 1920-х годов, потому что красота функциональности максимально приближает здесь возможное к невозможному.

Как к ним ни относиться, в этих словах Хюльтена содержится интересная мысль о значении слова «функциональный». Но по касательной они задевают и еще один занятный сюжет. Хюльтен отобрал на свою выставку одну из пяти машин, спроектированных для Энди Гранателли Колином Чепменом, инженерным гением британских автогонок и создателем автомобильной марки Lotus. Гранателли пришел к Чепмену с предложением заменить традиционный поршневой мотор газотурбинным. Взяв газотур-

бинный двигатель компании Pratt & Whitney, изначально спроектированный для вертолетов, команда Чепмена придала автомобилю уникальную клиновидную форму, которая и привлекла внимание Хьюлтена. По тем временам это была самая быстрая машина, которую когда-либо видела Америка. Но вклад Чепмена в развитие автомобильной отрасли этим не ограничился. Знания, приобретенные на гоночных трассах, он применил для создания дорожных автомобилей.

В 1960-е годы, в пору моего взросления, самой крутой передачей, которую показывали по телевизору — тогда еще черно-белому, с кинескопом на 405 строк, — был бесконечно познавательный сериал «Мстители». Под маской захватывающей истории о непрестанной и элегантной борьбе добра со злом — то есть беспечных в своем бесстрашии агентов немного необычного британского правительственного учреждения с разномастными злодеями, которые страдали манией величия и поглаживали котов в бриллиантовых ошейниках, — там вполне напрямик рассказывалось о меняющихся реалиях современной британской жизни. Каждую неделю Дайана Ригг (в роли Эммы Пил), неизменно одетая в облегающий комбинезон из черной кожи, и Патрик Макги (в роли Джона Стида), в котелке из магазина James Lock & Co.\* и с гвоздикой в петлице полосатого костюма от H. Huntsman & Sons\*\*, вступали в схватку с бесчисленными врагами государства.

Мысль, выраженная в разительном контрасте их одежды, еще больше подчеркивалась автомобилями, на которых они ездили. У Стида был древний Bentley, огромный, как стог сена, и с соответствующей аэродинамикой. Пил разъезжала на новеньком обтекаемом Lotus Elan. Этот автомобиль был творением Чепмена, который, отвлекшись от почти бесполезной пользы трасс «Формулы-1», вышел за пределы чистой инженерии — если такая штука вообще существует — и обратил внимание на семантику вождения. При нажатии на кнопку посаженные на шарниры

\* Старейшая в мире шляпная лавка на Сент-Джеймс-стрит в Лондоне.

\*\* Основанное в 1849 году престижное лондонское ателье на Сэвил-роу.

спортивные фары выезжали из недр обтекаемого, как дюна, формованного корпуса — а когда в них не было необходимости, погружались обратно. Это устройство якобы позволяло уменьшить коэффициент сопротивления воздуха, но на самом деле было беспримесными понтами.

«Мстители» предлагали нам внимательнее присмотреться к щеголеватой новой Британии — стране, где рушились классовые барьеры и где слова «традиция» и «родословная» превратились почти что в ругательства. Показная роскошь, не обязательно подкрепленная реальными финансовыми возможностями, стала не просто социально приемлемой, а тем, к чему главным образом и нужно было стремиться. Недаром в это самое время зарождается поп-культура. Безусловно, именно поэтому изобретательная эффектность, свойственная бренду Lotus, всегда вызывала определенные вопросы.

Компания возникла в Британии времен строгой экономии конца 1940-х годов, и изначально ее кредо состояло в том, чтобы научить людей получать удовольствие от жизни даже в условиях карточной системы и существования под лозунгом «довольствуйся малым». Стране не хватало всего — свежих фруктов, бензина, одежды и мебели; ради экономии угля горячую воду в ванну можно было набирать только на 7 сантиметров. Машины Lotus были порождением этих трудных и бережливых времен.

Если Bentley заказывала у фирмы Mulliner кузова из алюминия, то корпус Lotus Elan формовался из стеклопластика. Если Bentley, пока ее не купила компания Rolls-Royce, сама производила свои двигатели, то Lotus ставила двигатели от модели Ford Classic, а рулевые механизмы — от Triumph Herald.

Пряча скромное содержание за эффектным фасадом, Elan была беспощадно точным отражением новой Британии. Но у этой машины имелся не только стиль, но и выдающиеся инженерные находки. Lotus обладала опытом, накопленным за тридцать с лишним лет конструирования машин для гоночных трасс всего мира. В результате Elan по своим ходовым качествам не уступала спортивному Jaguar Type E.

Первый вариант кузова Elan был создан Роном Хикманом — самоучкой из Южной Африки, впоследствии сколотившим состояние благодаря патентам на верстаки Black & Decker, которые он стал проектировать после ухода из Lotus. Когда Хикман приехал в Британию, у него с собой не было ничего, кроме школьных блокнотов с эскизами. Два года он проработал на компанию Ford, быстро переключавшись из модельной мастерской в команду дизайнеров, трудившихся над новой версией Ford Anglia. Придя в Lotus, Хикман участвовал в создании их первой модели городского автомобиля, которая не принесла компании никаких денег. А потом стартовал проект Elan. Запуском этой модели вместе с Чепменом и Хикманом занимался Джон Фрейлинг — и им удалось спроектировать машину, которая была красивой, практичной, надежной и несложной в производстве. Не хватало лишь одного — имиджа. Бренд Lotus просто не был достаточно дорогим. Elan был доступен для всех желающих: купить его можно было всего лишь за 1200 фунтов (в пересчете на сегодняшние фунты — примерно 25 тысяч). Еще хуже с имиджевой точки зрения было то, что энтузиасты могли приобрести Lotus Elan в виде набора для самостоятельной сборки. Поэтому, несмотря на то что издали законченная машина смотрелась не менее экзотично, чем, скажем, Cisitalia с ее кузовом полумонококовой конструкции, на деле она была ближе по духу к дому на колесах, собранному каким-нибудь изворотливым самоделкиным. Cisitalia Серджио Пининфарины попала в постоянную экспозицию нью-йоркского Музея современного искусства, а Elan — нет. Но поскольку для развития автомобилестроения второй половины XX века Elan куда важнее, чем Cisitalia, несмотря на всю ее красоту, отсутствие Elan в музейном собрании произведений дизайна больше говорит о самом собрании, чем об этих автомобилях. Cisitalia была сделана из металла, тогда как Elan — один из первых примеров использования стеклопластика в автопроме.

Слово «изворотливость» очень точно характеризует тот мир, с которым, даже став преуспевающим человеком, так и не смог окончательно распрощаться Энтони Колин Брюс Чепмен — обладатель инженерского диплома лондонского Имперского кол-

леджа, в 1952 году основавший компанию Lotus. Чепмен носил темные очки, усы щеткой, как у Лесли Филлипса, и пышные бакенбарды, что придавало ему сходство с подозрительными господами, которые трутся в богатых дамских гостиных. Свою первую машину — модифицированный Austin 7 — он собрал в 1948 году в гараже на севере Лондона и сам опробовал ее на гоночной трассе. Почему он назвал свою компанию Lotus, Чепмен никогда толком не объяснял. Поговаривают, что «цветком лотоса» он ласково называл девушку, на которой позже женился. Инициалы, выведенные на эмблеме компании, как на блейзере школьного крикетного клуба, принадлежат самому Чепмену. Каждая гоночная модель компании обозначалась номером, но некоторые из чисел пропускались из суеверия: например, модели Lotus 13 не существует. Дорожным автомобилям, чтобы отличать их от гоночных, присваивались имена, и все они начинались на «Е» — Esprit, Eclat, Elan, а также Elise и Europa.

После малообещающего начала в виде того самого модифицированного Austin 7, который вошел в историю как Lotus Mark-1, Чепмен создал Lotus 7 — главную спортивную машину Британии. Права на эту модель он продал компании Caterham Cars, которая продолжает выпускать ее вариации по сей день.

Проект Lotus оказался успешным благодаря умению Чепмена находить способы обхода производственных и технических проблем, которые неизбежно возникают при создании каждой новой машины. Чепмен был не первым, кто предложил использовать пространственную раму, чтобы придать жесткость машине, не увеличивая ее вес. Бакминстер Фуллер применил это решение в своем прототипе Dymaxion на несколько десятков лет раньше, еще в 1930-е годы. Фуллер был достаточно прозорлив, чтобы понять перспективность таких рам, но во время первых демонстрационных заездов произошла авария, в которой погиб водитель. Это перечеркнуло будущее Dymaxion, так что выпустить такие машины на рынок удалось именно Чепмену. Точно так же Ганс Ледвинка, блистательный дизайнер чешской компании Tatra, у которой Фердинанд Порше многое позаимствовал для своего

«фольксвагена», разрабатывал идею хребтовой рамы; опираясь на его опыт, Lotus смог найти простое и экономичное решение для придания жесткости кузову из стеклопластика.

Чтобы экономить за счет масштаба и привлекать инвестиции, нужно быть корпорацией вроде Nissan, Ford или Fiat — а без этого невозможно создать по-настоящему промышленное производство автомобилей. На протяжении последних десятилетий единственной реальной альтернативой автомобилю серийного производства был автомобиль *haute couture*. Коллекции работы Ива Сен-Лорана или Кристофера Бейли почти так же далеки от ассортимента магазина Banana Republic в торговом центре, как Lamborghini от Ford. Когда цена на автомобиль выражается семизначным числом, становится возможным практически все: специальный дизайн специально изготовленных дверных ручек, зеркал заднего вида и приборной панели, а также необъятных размеров двигатель и кузов, несравнимый с произведением скульптора. Чепмен пытался вести свой бизнес по производству дорожных автомобилей совсем иначе. Начав в той части рыночного спектра, где энтузиасты покупали автомобили в виде набора для самостоятельной сборки, он умел работать по принципу «дешево и сердито» и знал, где раздобыть детали, которым можно найти новое, непривычное применение, чтобы добиться нужного результата. Глядя на дверную ручку или какой-нибудь прибор на торпеде, легко было догадаться, что они позаимствованы у других производителей — но схема работала.

В конце концов, именно это и объясняет, чем дизайн и сборка автомобиля отличаются от создания произведения искусства. Автомобильный дизайнер обязан работать с тем, что есть в наличии, художник же работает с идеями. Внимательно взглянув на автомобиль, мы можем многое понять о том, как мы живем и как изготавливаем вещи — а также о нас самих. Не являясь произведением искусства, машина представляет собой высшее достижение дизайна; артефакт, в каждом квадратном сантиметре которого сосредоточено больше дизайнерского таланта, чем где бы то ни было еще.

## С CHAIR/СТУЛ

Стулом\* дизайнеры интересовались больше, чем практически любой другой вещью. Возможно, только велосипед и штопор претерпели столько же спорных модификаций и трансформаций во все более разгоряченных попытках найти новое и непохожее решение так часто решаемой проблемы.

Нетрудно понять, почему дизайнерам так хочется создать удачный стул. Наличие названного твоим именем стула обеспечивает определенное профессиональное долголетие, которое сложно заработать в других областях дизайна. Усилия дизайнера, работающего над мобильным телефоном или ноутбуком, канут в Лету с душераздирающей быстротой. Стул же долговечен — и как физический объект, и как дизайнерское решение. Стул определенной модели может не сниматься с производства гораздо дольше, чем почти любая другая вещь, которая изготавливается промышленным способом. По крайней мере, так было раньше. Придуманный Михаэлем Тонетом в 1859 году стул из гнутой древесины был произведен за эти годы многими миллионами экземпляров и продолжает выпускаться до сих пор. Шезлонг Имза, появившийся в продаже в 1956 году, сейчас по-прежнему делают компании Herman Miller в Америке и Vitra в Европе, не считая десятков китайских производителей без лицензии. Этторе Соттсасс как-то заметил, что Имз придумал не столько стул, сколько новый способ сидеть. Сегодня это творение выглядит не менее современно, чем тогда, чего никак не скажешь о двух других,

\* Английское слово *chair* имеет более широкое значение, чем русское «стул».

Так, *armchair* («кресло») — это разновидность *chair*, а не отдельный тип мебели, как в русском языке.



некогда столь же харизматичных дизайнерских работах того же 1956 года — автомобиле Cadillac Coupe de Ville с его высокими и острыми хвостовыми плавниками и черно-белом телевизоре Raytheon на тонюсеньких ножках. Но, судя по некоторым приметам, наше отношение к стулу тоже меняется. Нешадная гонка за новизной, которая теперь задает тон в том, как мы потребляем дизайн, сделала стул куда более зависимым от колебаний моды.

Питер Смитсон, один из немногих архитекторов 1960-х годов, по-настоящему тонко понимавших дизайн, считал, что причина непреходящей притягательности стула для людей, которые не занимаются дизайном профессионально, — в его миловидной антропоморфности:

Люди редко коллекционируют буфеты, туалетные столики и табуретки, но коллекционирование стульев — дело вполне обычное. Возможно, мы воспринимаем стулья как домашних животных: у них тоже есть ножки, ручки и спинки. Они симметричны относительно одной плоскости — совсем как животные, да и как и мы сами.

Я никогда не рассматривал стулья с этой точки зрения. Некоторые из них хочется купить, поскольку на них хочется сидеть. Другими — например, красно-синим креслом Геррита Ритвельда — лучше просто любоваться с другого конца комнаты. Во всяком случае, это касается той версии кресла Ритвельда, которая есть у меня, — ее выпускает итальянская фирма Cassina, купившая лицензию после смерти дизайнера. А вот стоящее у меня в кабинете кресло Rover служит напоминанием о конкретном периоде в начале 1980-х, когда я познакомился с его автором Роном Арадом, как раз добившимся своего первого успеха благодаря творческому освоению промышленного мусора.

Смитсон пишет: «Мы начинаем обозначать территорию со своей одежды, с ее стиля, с того, как мы двигаемся и держимся в этой одежде. С помощью стула мы расширяем чувство обла-

дания территорией за пределы тела, навязываем свое присутствие пустому пространству». В своей бесконечно цитируемой статье, опубликованной в журнале *Domus* в 1946 году, Эрнесто Роджерс описал архитектуру как все «от города до ложки». Заставляя вспомнить об этом определении, Смитсон выдвигает следующую идею: «Можно сказать, что, проектируя стул, мы создаем модель общества и города в миниатюре. В нашем столетии это очевидно как никогда. Мы прекрасно осознаем, какими виделись город и общество Мису ван дер Роэ».

Питер и Элисон Смитсон, прежде всего известные своими монументальными кварталами муниципального жилья для пролетариата в лондонском Ист-Энде, несколько раз пытались создать подчеркнуто непролетарские стулья. Итогом этих попыток стал ряд любопытных объектов, включая стул *Pogo* из плоских прозрачных листов оргстекла, закрепленных на металлическом каркасе, стул *Saddle*, отделанный искусственным мехом в духе Барбареллы, и, пожалуй, более удавшееся им кресло *Trundling Turk*, сходное по цветовому решению и геометричности форм с красно-синим креслом Геррита Ритвельда. Но если у Ритвельда невесомые и почти лишённые толщины плоскости парили в воздухе, то *Trundling Turk* представлял собой груды массивных, набитых поролоном подушек, водруженную на колёсики. Несмотря на все старания Смитсонов, ни одному из их стульев не удалось стать такой же вехой в истории, какой стала продукция фабрик Тонета. В конечном счете архитектура удавалась им все же лучше, чем дизайн.

Стул следует воспринимать как утилитарный объект, но, поскольку он имеет столь длинную историю, а его применение столь разнообразно и выходит далеко за пределы утилитарности, он приобрел еще и культурную значимость. Он стал воплощением власти и статуса. Кроме того, стул превратился в лабораторную установку для испытания новых материалов (от гнутой древесины до стальных трубок, стеклопластика и углепластика) и экспериментов в области производственных технологий, благодаря которым и возникают такие материалы. Технологические

и эстетические достижения оставляют свой отчетливый отпечаток на форме стула.

Неудивительно, что история современного дизайна чаще всего наглядно изображается как череда стульев, а не автомобилей, револьверов или шрифтов, хотя и они тоже вполне могут претендовать на эту роль.

Мебель заимствует эстетический язык у тех пространств, в которых она используется и для которых она изначально создавалась. Таким образом, стул можно считать квинтэссенцией архитектурной идеологии. В героический период модернизма дизайнеры создали несколько важнейших предметов мебели — например, стул с консольным каркасом из стальных трубок, — в основном как замену архитектуре, поскольку не имели возможности осуществить свои замыслы в более крупном масштабе. Такие предметы служили чем-то вроде суррогата архитектурного подхода к дизайну и материалу. Стулья Чарльза Ренни Макинтоша или Геррита Ритвельда воплотили в себе многие качества их архитектурных сооружений.

Дизайнеры, добившиеся выдающихся успехов в проектировании мебели, позже на удивление часто устремляются в более возвышенные сферы настоящей архитектуры. Но некоторые существенные различия — не в последнюю очередь связанные с масштабом — делают такой переход весьма непростым.

Стулья дизайнеров, которые не являются архитекторами, часто оказываются в тени канонических произведений дизайнеров-архитекторов. Исключением в ряду дизайнеров-архитекторов, доминировавших в проектировании стульев, был Чарльз Имз: хотя у него имелось архитектурное образование и он построил себе незаурядный дом с мастерской, прославился Имз именно благодаря стульям. Его дом в Санта-Монике стал воплощением всего, во что верили сам Имз и его жена Рэй Кайзер. В основном в нем использовались промышленно изготовленные компоненты из стекла и металла, и потому он был скорее не построен, как обычно строят дома, а собран — очень быстро, как будто конструктор. При этом изящество структуры и строгость пропорций

придавали этому сооружению черты традиционного японского дома. Дом Имз стал аргументом в пользу того подхода к дизайну, который стремился соответствовать современному миру с помощью максимальной сдержанности в средствах самовыражения.

Летом 1958 года, через два года после того как шезлонг Имза впервые поступил в продажу, адвокатское бюро Price & Heneveld подало от имени Чарльза Имза патентную заявку на гибкое амортизирующее крепление, делающее шезлонг исключительно комфортным. Чертежи этого узла бесстрастны, как схема какого-нибудь научного прибора. Глядя на них, кажется, что дизайн — это отсутствие эмоций и объективность, а не соблазн и экспрессия. Каждый болт и каждая гайка аккуратно обрисованы жирными линиями и старательно заштрихованы. На чертежах отображены все тринадцать гаек, шайб и болтов — в плане, разрезе и изометрии. Схемы с маркировкой от «Рис. 1» до «Рис. 6» дают представление об изгибах фанеры, которые определяют форму кресла. Под словом «изобретатель» печатным прописным курсивом трогательно выведено имя Имза. Эти патентные чертежи — при всей точности и полноте, с которой они описывают изделие, — как будто принадлежат не тому веку, к которому относится сама вещь.

Последний патент, защищавший этот дизайнерский проект, был получен в 1961 году. К этому времени Имз и его коллеги (вклад которых не всегда отмечался) работали над своим шезлонгом уже второе десятилетие: его прообразом был стул из трех листов формованной многослойной древесины, созданный еще в 1949 году. Сам Чарльз Имз называл свой шезлонг «притягательно безобразным». Его вогнутые наподобие раковины сиденье и спинка изначально покрывались шпоном из бразильского палисандра, находящегося под угрозой исчезновения, и никакой технологической инновацией здесь и не пахло. К этому времени Имз уже испробовал в своей мебели куда более новаторский стеклопластик, а литой алюминий, с которым он начал работать позже, позволил ему достичь исключительного изящества форм. Шезлонг же был полным отказом от идей доступности и демократичности, воплотившихся в доме Имз. В 2012 году комплект

из кресла с оттоманкой стоил 5000 фунтов, что было, безусловно, дорого. Технология его производства сложна и предполагает значительный объем ручного труда. Но несмотря на все это, шезлонг Имза — один из немногих предметов мебели, определивших облик дизайна в XX веке. Отсюда можно сделать вывод, что последовательность в целях была для Имза вовсе не обязательной.

Хотя с тех пор, как Имз создал свой шезлонг, дизайн полностью преобразился, не осознав масштабы его достижения, нам сложно понять направление, в котором дизайн стал развиваться дальше. Именно этот стул больше, чем любая другая вещь, смог произвести впечатление на мир, лежащий за пределами дизайнерского гетто. Именно в нем наиболее убедительным образом воплотились современные представления о роскоши и комфорте. Собственно, Имз к этому и стремился. Он хотел создать кресло, в котором бы чувствовалась морщинистая, потертая простота аристократичной мебели из какого-нибудь клуба на Восточном побережье США, которое бы обладало уютным обаянием выдавшей виды кожаной бейсбольной перчатки. Обивая свои кресла кожей, он сообщал им тактильные качества материала, который умеет благородно стареть. Подушки, изначально набивавшиеся гусиным пером, со временем обретали приятную потертость, сохраняя отпечаток тех, кто на них сидел.

Очертания спинки и подлокотников определялись развитием той же технологии формовки фанеры, которую Имз уже опробовал в других предметах. Но шезлонг был больше, тяжелее и имел значительно более сложную конструкцию. Чтобы соединить все его компоненты в нечто цельное и сбалансированное, множеству специалистов пришлось перепробовать немало разных решений.

Появлению на рынке шезлонга Имза — а выпустила его компания Herman Miller, с которой дизайнер сотрудничал на протяжении большей части своей карьеры, — сопутствовал запуск тщательно продуманного мифа. То, что такое кресло имелось у голливудского кинорежиссера Билли Уайлдера, как и то, что он в нем фотографировался, — святая правда. Но то, что кресло проектировалось специально для него, действительности

не соответствует, хотя именно так это преподносила компания и на это же при случае намекал сам Имз. Уайлдер интересовался мебелью Венских мастерских задолго до того, как стал кинорежиссером. Его берлинскую квартиру проектировал выпускник Баухауса, и она была обставлена мебелью Миса ван дер Роэ. Он даже был знаком с Имзом, но шезлонг появился на свет задолго до этого знакомства.

Из-за того что человечество сломя голову несется к глобальному ожирению, пропорции шезлонга Имза, возможно, придется пересмотреть, но сам процесс сидения вряд ли постигнет участь виниловых пластинок или бумажных газет. Стул как объект сохранит свою актуальность и в далеком будущем.

История стула позволяет проследить ключевые этапы технологической эволюции дизайна. После того как в XIX веке резец, токарный станок и столярное искусство перестали определять параметры новых стульев, все начало стремительно меняться, и семейство Тонетов превратило производство мебели в полностью индустриальный процесс. Михаэль Тонет убрал из мебельного производства понятие мастерства, сделав ставку на машины и изобретая новые технологии, позволявшие изготавливать сложные формы без каких-либо ремесленных навыков. Он сделал с мебелью то же, что McDonald's с общественным питанием.

От гнутой древесины дизайнеры стульев перешли к другому только что изобретенному материалу — стальным трубкам, которые стали настоящим символом машинного века. В начале 1920-х годов Марсель Брёйер, Март Стам и Мис ван дер Роэ — три ключевые фигуры модернистского движения — с разницей в несколько месяцев принялись разрабатывать каждый свою версию консольного стула из стальных трубок. Для дизайна стульев это имело такое же значение, как появление электричества для истории освещения. Такие трубки можно было сгибать в прочные, упругие дуги, которые потеснили традиционную конструкцию стула — четыре ножки по четырем углам. Безвестные американские инженеры делали похожие стулья и раньше, но Брёйера — одного из тех студентов Баухауса, которые потом начали там

преподавать, — Стама и Миса ван дер Роэ интересовало совсем другое. Они хотели придать привычным домашним вещам радикально новые формы, превратив их в манифест нового мира. Построить утопию они, быть может, и не смогли, но Стам точно смог заплатить слесарю, чтобы тот с помощью всего метра-другого газовой трубы создал нечто, что давало приблизительное представление об облике этого утопического машинного века.

Марсель Брёйер изготовил для здания Баухауса гораздо более совершенный консольный стул, а Мис ван дер Роэ превратил подобную мебель в томные полосы сверкающей стали, длинными дугами тянувшиеся по его классицистским интерьерам из стекла и травертина. Эйлин Грей воспела поэзию механизмов в своих лаконичных и элегантных стульях, светильниках, столах и зеркалах с возможностью регулировать положение отдельных элементов.

Проекты Чарльза Имза задействовали три технологических решения, изменивших облик мебели в XX веке. Имз создавал из формованной фанеры сложные объекты с многочисленными радиусами кривизны, продвинувшись в этом деле гораздо дальше Алвара Аалто, в 1930-е годы работавшего с клееной березой. Он также одним из первых начал делать вогнутые сиденья из формованного стеклопластика, которые были легче фанерных и проще в изготовлении. Наконец, он применял литой алюминий в каркасах своих секционных стульев.

После стальных трубок и литого алюминия в дизайне стульев начали широко применяться разнообразные полимеры, стеклопластики, углепластики и ротационное формование. Легенда гласит, что Марсель Брёйер, работая в Баухаусе, передвигался по улицам Дессау на велосипеде фирмы Adler и что именно велосипедный руль натолкнул его на мысль использовать стальные трубки в дизайне мебели. Пластик не давал дизайнерам таких подсказок, и, чтобы оценить его потенциал, потребовалось озарение более абстрактного свойства. Первая разновидность пластика, которая использовалась в производстве стульев, была запатентована Отто Хаасом в 1933 году под фирменным названием Plexiglass. Компания Хааса повсюду искала потребителей мате-

риала, который был прочнее стекла, не уступая ему в прозрачности. Жан Пруве сделал из единого листа плексигласа спинку и сиденье кресла с перфорированным стальным каркасом. Для нью-йоркской Всемирной выставки 1939 года компания Rohm & Haas подготовила специальную версию машины Pontiac Deluxe Six с кузовом из прозрачных плексигласовых панелей.

Робин Дэй нашел применение полипропилену: он сделал из него сиденье дешевого и прочного штабелируемого стула, одного из самых удачных творений британского дизайна за всю историю его существования. Однако и Имз, и Дэй могли использовать пластик лишь ограниченно — для спинок и сидений, но не для несущих деталей вроде ножек и подлокотников. Если бы все части можно было изготовить из одного материала, это бы преобразило технологический процесс, сделав стул продуктом промышленного производства без использования какого-либо ручного труда. Но это произойдет лишь в 1960-е годы, с внедрением метода литья пластмасс под давлением.

Чтобы начать изготавливать из пластика что-то кроме простейшей домашней мебели, нужно было преодолеть не только технические сложности. Дизайнерам пришлось изменить отношение людей к пластиковым вещам, подправить их репутацию. Пластик считался эрзац-материалом — заменителем материалов «настоящих». Его глянцеви́той поверхности не касалась рука искусного мастера, в нем не чувствовалось благородства — а именно эти качества по традиции определяли ценность вещи.

Изготовление формы для литья под давлением стоит дорого и требует высокой квалификации, но в конечном продукте — в том пластиковом стуле, который появляется на свет вроде как сам по себе, — всего этого особо незаметно. Сам процесс производства дешев и не требует серьезных навыков. Сырье тоже не кажется дорогостоящим, а литье не оставляет на изделии следов человеческого прикосновения.

Раз уж пластику предстояло стать общепринятым материалом для изготовления мебели, амбиции, простиравшиеся далеко за пределы чистой утилитарности, требовали создания новой эсте-



тики. В основу этой эстетики должно было лечь отрицание традиции ручного труда и устоявшихся критериев качества. В ней ценились бы идеально блестящая поверхность и магия непостижимой, загадочной вещи, мгновенно возникающей из машины.

Можно сказать, что когда в 1968 году датский дизайнер Вернер Пантон создал свою самую знаменитую вещь — стул из формованного полиэстера, армированного стекловолокном, — ему удалось реализовать все возможности, которые пластик открывал для производства мебели. Спинка этого стула перетекала в сиденье, а затем в опорную часть, образуя цельную, вызывающе скульптурную форму, полностью обходившуюся без крепежа. Однако эта модель не была ни коммерчески успешной, ни технически совершенной — все это пришло к ней лишь двадцать лет спустя, когда ее переработали инженеры компании Vitra. Более удачно выступили итальянские дизайнеры и производители. Стул модели 4867, который в 1967 году спроектировал для фирмы Kartell Джо Коломбо, стал первым штабелируемым цельнолитым стулом стандартных размеров, и он оказался куда более практичным. Вслед за ним, в 1968-м, появился стул Вико Маджистретти Selene, сделанный для компании Artemide. Эти дизайнерские проекты привели к даже более решительному перевороту в производстве стульев, чем гнутая древесина Тонета или стальные трубки.

В наше время пытаться представить эволюцию современного дизайна как череду стульев — все равно что учить историю человечества исключительно по сменяющим друг друга династиям. Некоторые стулья могут немало рассказать о формальных, технологических и социальных аспектах дизайна. Но если бы дизайн оставался таким узким явлением, он бы постепенно деградировал до уровня милой безделицы — как это случилось с переплетным или кузнечным делом, некогда имевшим жизненно важное значение, а сегодня ставшим чисто декоративным. Дизайн бесконечно интересен тем, что постоянно меняет свои параметры и приоритеты. Дизайн может, но не обязан быть изобретением новых форм. Дизайн может, но не обязан быть созданием вещей. Дизайн может, но не обязан быть дизайном стульев.

## С CHAREAU/ШАРО

Двадцать пять лет назад я побывал на экскурсии в доме Шрёдер в Утрехте, а еще через несколько месяцев мне наконец удалось проникнуть в парижский Maison de Verre, или «Стеклянный дом». Два этих здания, строительство которых было начато в 1924 и 1928 годах соответственно, многое говорят о героическом периоде европейского модернизма. Дом Шрёдер, спроектированный Герритом Ритвельдом и Трюс Шрёдер, производит впечатление взрыва в пространстве, но построен он с голландской прямоотой. Одна деревянная панель перекрывает другую. Ничто здесь не скрыто по соображениям приличия. «Стеклянный дом» — это тщательно продуманное и пышное прославление механики и механизмов. Я знаю, в каком из этих двух домов предпочел бы жить сам, и не только потому, что «Стеклянный дом» стоит в тихом переулке, отходящем от бульвара Сен-Жермен неподалеку от Café de Flore, а дом Шрёдер выходит на эстакаду автомагистрали, огибающей Утрехт.

В теории двигателем архитектурного развития в XX веке была массовая культура и идея муниципального жилья. На практике же историю модернизма можно почти полностью рассказать, используя в качестве примеров тщательно подобранный набор частных домов, из которых очень немногие можно назвать доступными по цене. «Стеклянный дом» и дом Ритвельда — Шрёдер безусловные шедевры архитектуры. Они же дают нам поводы поразмышлять о том, что происходит с выдающимися домами после смерти их первых хозяев.

Когда Геррит Ритвельд познакомился со своей заказчицей Трюс Шрёдер, у обоих уже были семьи. Последние годы жизни

они провели вместе — в доме, который сегодня находится под опекой Музея Утрехта. Ничто здесь теперь не напоминает о личной жизни создавших его поразительных людей. Посетителей запускают внутрь группами и держат под неусыпным контролем. На ноги нужно надевать бумажные бахилы — по крайней мере при мне было именно так. Все это делает здание похожим не на частный дом, а на лабораторию — стерильную, безопасную, но в большой мере лишенную заложенного в нее смысла.

В «Стеклянном доме» все было по-другому. Гинеколог Жан Дальзас, заказавший проект своего дома Пьеру Шаро, умер за несколько лет до моего визита. Смотровая и операционная уже не использовались по назначению, но домом по-прежнему владело семейство Дальзасов. Попастъ внутрь посторонний мог только изредка. Но хотя частный характер здания был налицо, оно уже не было прежним семейным домом — салоном прогрессивных французских интеллектуалов 1930-х годов. Его индивидуальность поблекла, резиновое покрытие пола растрескалось, никем не читаемые книги неприкаянно стояли на полках.

С тех пор дом успел приобрести американец по имени Роберт Рубин, в прошлом сырьевой брокер. Этот ценитель наследия Жана Пруве и Пьера Шаро занимается кропотливой реставрацией «Стеклянного дома» с той же терпеливостью и планомерностью, с которой раньше реставрировал антикварные автомобили — его предыдущее увлечение.

Отношения, которые связывают дома с их создателями, очень хрупки. Джон Соун сам превратил свое лондонское жилище в музей, и именно это придает их связи ту прочность, которая позволяет ей уверенно противостоять напору многочисленных посетителей.

В 1959 году Алвар Аалто построил в пригороде Парижа дом для арт-дилера Луи Карре; попасть туда вскоре после того, как дом выкупил некий фонд, было большой удачей, потому что там еще чувствовалось присутствие его владельца. Оно было и в костюмах Chanel, которые висели в гардеробе его жены Ольги, и в книжке Ле Корбюзье «К архитектуре» с дарственной надпи-

сю автора — когда-то они с Карре были соседями. Почувствовать все это мне удалось потому, что помимо меня там находилось лишь несколько человек. В доме, полностью открытом для публики, такое испытать невозможно.

Пьер Шаро был маленьким элегантным человеком, питавшим слабость к двубортным пиджакам и шелковым платкам. Глядя на его портрет, никогда не подумаешь, что это он вместе с голландским архитектором Бернаром Бейвудом спроектировал одно из самых выдающихся зданий XX века. Формально Шаро даже не имел права называть себя архитектором. Он учился живописи в парижской Школе изящных искусств, потом увлекся музыкой и, наконец, пошел в ученики к мебельщику. Открыв свое дело, Шаро занимался дизайном интерьеров, делал уникальную мебель по заказам нескольких постоянных клиентов и иногда изготавливал декорации для кинофильмов.

Однако смыслом жизни для Шаро была не погоня за новизной ради новизны, а стремление к совершенству. Чтобы добиться совершенства в «Стеклянном доме», выстроенном им по адресу улица Сен-Гийом, 31, Шаро спроектировал там каждую мелочь — и взмывающее ввысь пространство гостиной, и мыльницу в ванной комнате. Даже вешалки в шкафах здесь изготовлены по специальному заказу.

Фасад — самый ошеломительный, но и самый красивый элемент дома. Квадратные рельефные стеклоблоки, вмонтированные в стальные черные рамы — изящные, как японские бумажные ширмы, — образуют сплошную стеклянную стену высотой в три этажа. Через нее в дом проникают потоки света, но из-за рельефа стекла прохожие заглянуть внутрь не могут. Интерьеры комнат, расположенных вокруг центрального открытого пространства высотой в два пролета, решены не менее радикально.

Использовать в комфортабельном буржуазном доме перфорированные листы алюминия вместо обоев, выставить на всеобщее обозрение в гостиной огромные стальные фермы с выпирающими заклепками, как на нижних уровнях Эйфелевой башни, и застилать пол резиной — раньше такое никому в голову не при-

ходило. «Помню, одна дама просто не смогла подняться по лестнице „Стеклянного дома“, потому что там не было ни перил, ни подступенков», — писал современник и друг хозяев дома. Вместо обычных открывающихся окон для вентиляции использовались отдельные откидные фрамуги, которые приводились в движение с помощью специальных маховиков, внешне напоминающих оборудование электростанции. Поговаривали, что у стройплощадки часто околачивался Ле Корбюзье, теряясь в догадках при виде диковинного набора деталей, которые одна за другой заносились внутрь.

«Стеклянный дом» — одно из тех редких зданий, которые созданы с такой фантазией и излучают такую энергию, что меняют все, что строится после них. По влиятельности с ним может сравниться дом Чарльза Имза в Лос-Анджелесе. К недавним примерам этого редчайшего типа стоит, пожалуй, отнести и дом, который Фрэнк Гери построил себе в Санта-Монике в 1980-е годы, и дом Рема Колхаса в пригороде Бордо. За каждым из этих зданий стоит яркая индивидуальность дизайнера — такая же, как у Шаро, который фонтанировал идеями, ничего не принимал на веру и был тверд в своем желании переосмыслить решительно каждую мелочь.

«Стеклянный дом» не смог избавить Шаро, который был совсем никудышным предпринимателем, от финансовых затруднений. Ему пришлось распродать художественную коллекцию, собранную после Первой мировой войны, когда его дела еще шли более успешно. Брак и Пикассо, украшавшие стены его квартиры, Мондриан, висевший в офисе, — со всеми пришлось расстаться. Скульптура Модильяни, стоявшая у Шаро в саду, теперь принадлежит нью-йоркскому Музею современного искусства. Когда нацисты захватили Францию, Шаро бежал в Америку, где едва зарабатывал себе на жизнь. Он умер в США в 1950 году, осуществив там лишь один значительный проект — мастерскую американского живописца Роберта Мазервелла в городке Ист-Хэмптон. Это было сооружение из деталей списанного за ненужностью армейского ангара и окон старой промышленной те-

плицы, но даже и оно уже снесено — равно как и построенная Шаро во французском Туре гостиница, от которой осталось лишь собрание специально им спроектированной и изготовленной в его мастерской изящной мебели. И еще до наших дней дожил «Стеклянный дом».

Семья Дальзас на протяжении многих лет дружила с Шаро и его английской женой Луиз Дайт. До того Шаро уже спроектировал для них квартиру. Но строительство «Стеклянного дома» заняло целых четыре года и двигалось очень тяжело, отчасти потому, что дама, имевшая пожизненный договор на аренду третьего этажа дома, приобретенного Дальзасами для последующего сноса, упорно не желала съезжать. В итоге Шаро нашел способ подвести под ее квартиру стальные опоры, разрушить все, что находилось ниже, кроме лестницы, и встроить новый дом в образовавшийся проем. Он сделал всего несколько рабочих чертежей — скорее, аккуратных набросков — и много импровизировал на ходу. Шаро любил такой метод работы. «Следует уважать и поощрять изобретательность строителя, если вы занимаетесь архитектурой, и мебельщика — если вы проектируете мебель. Ремесленнику могут прийти в голову такие идеи, о которых дизайнер и планировщик могут только мечтать», — говорил он. При строительстве «Стеклянного дома» он поступил именно так, положившись на своего верного мастера по металлу Луи Дальбера, которого этот проект полностью изнурил и разорил.

Переднюю часть дома образует гостиная высотой в два пролета, расположенная над операционной. Верхний этаж занимают спальни, а столовая и более укромные помещения расположены в задней части дома, обращенной к саду. Шкафы в ванной поворачиваются на тщательно сбалансированных шарнирах, обеспечивая доступ к ящикам и вешалкам для всего, что только могло прийти в голову Шаро и его заказчикам. Чтобы электрикам никогда не пришлось портить стены и полы, добираясь до проводки, она была проложена внутри металлических труб, отстоящих от стен на пятнадцать сантиметров. А чтобы Дальзасам было проще ориентироваться в ночное время, выключатели были настроены

так, чтобы свет сам показывал, куда идти. Нажав кнопку у входной двери, хозяин озарял себе путь наверх до самой спальни.

Изобретательность и изящество Шаро видны тут в каждой детали. Остается лишь сожалеть, что он прожил недостаточно долго, чтобы построить больше.

# С COLLECTING / КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ

Импульс, который заставляет нас коллекционировать вещи, универсален и восходит к основным характеристикам человека как вида. Коллекционирование старше серийного производства и дизайна, но оно раскрывает суть наших взаимоотношений с тем, чем мы обладаем, и позволяет понять, какие сигналы шлют нам вещи и по каким критериям мы их оцениваем. Разбираясь в природе коллекционирования, мы узнаем кое-что и о самих себе, и о природе вещей.

Мы собираем вещи в качестве утешения, по привычке и чтобы отмерять течение своей жизни — например, с помощью обручальных колец или подарков на день рождения. Мы собираем вещи, потому что нас привлекает блеск металла — или его современный эквивалент, черная матовая поверхность, — и манят более тонкие наслаждения, связанные с ностальгией по недавнему прошлому или памятью о далеких исторических эпохах. Собирая вещи, мы больше узнаем о мире и о людях, которые оказали на него влияние. Мы коллекционируем ради самосовершенствования, чтобы продемонстрировать свой вкус или привнести в жизнь ощущение порядка, дисциплины и контроля, а порой и для того, чтобы обозначить свои тревоги и примириться со своей неспособностью выстроить отношения с миром. Это именно те мотивы, в которых нужно разбираться дизайнеру, и именно те качества, которыми он манипулирует, создавая вещи, какой бы ни была их номинальная функция.

Коллекционирование любых на первый взгляд утилитарных вещей выдает, что их значение для нас объясняется чем угодно, но только не утилитарностью. Собирая какие-то предметы — от



стульев до банкнот, — мы нивелируем их номинальное предназначение. Мы отказываемся от их первоначального смысла и рассчитываем получить взамен нечто совсем другое.

Учитывая, что с помощью ноутбука или смартфона можно отлично слушать почти любую из существующих в мире радиостанций, несложно предположить, что радиоприемники сегодня никому не нужны. Но, даже оставив в стороне эти соображения, кажется очевидным, что для удовлетворения любых практических нужд каждому члену семьи более чем достаточно одного приемника. Чем тогда объяснить наличие четырех приемников в моем кабинете (за последние восемь лет я включал лишь один из них), трех — в спальне, одного — в ванной и еще трех — на кухне? У моего знакомого арт-дилера — триста приемников, из которых самый новый — 1961 года выпуска, а некоторые датируются аж 1924 годом. Очевидно, что наше желание обладать ими не объясняется ни надежностью приема сигнала, ни качеством звука. Они служат нам напоминанием о том времени, когда радио было предметом мебели, образующим смысловой центр человеческого жилья — чем-то вроде домашнего очага. Стоило покрутить ручку — и голос далекого диктора заливал комнату, принося известия о бедствиях и избавлении. На круглой настроенной шкале, придуманной Уэллсом Коутсом для приемника Ексо, одно за другим высвечиваются названия давно исчезнувших призрачных радиостанций, но из громкоговорителя доносятся голоса современных ведущих Би-би-си.

Дизайн радиоприемников — это бесчисленные вариации основной темы, которая задается процессом настройки, а также наличием выключателя и громкоговорителя. Самая ранняя из моих моделей относится к началу 1960-х годов и была создана для компании Brionvega дизайнерами Марко Дзанузо и Рихардом Заппером. Этот приемник состоит из двух половин, соединенных шарниром: в одной находится колонка, в другой — настроечный блок. Во время переноски половинки можно сложить и защелкнуть, а когда приемник используется, они раскладываются. При повороте ручек по шкале пробегает цветная вспышка.

Это устройство кажется мне идеальным воплощением определенного периода итальянского дизайна; оно позволяет понять ход мысли двух наиболее одаренных его представителей. Дзанузо и Заппер преобразили прибор, ставший к тому времени привычным и повседневным, и придали ему внешнюю форму, хоть пока и не внутреннее содержание, куда более мощного технического решения. Еще у меня есть приемник Beolit 707 фирмы Bang & Olufsen, дизайн которого аскетичен, как датское муниципальное здание 1950-х годов, и радиочасы фирмы Braun — странная двуглазая коробка с прозрачной плексигласовой решеткой, которая отвалилась и обнажила спрятанную за ней картонную перепонку динамика.

Кроме того, у меня хранится много банкнот. Десятилетней давности бумажка в 100 тысяч турецких лир — настоящее пособие по национальной символике и экономике. На одной ее стороне основатель современной Турции Кемаль Ататюрк изображен в двубортном пиджаке и с платком в нагрудном кармане; он принимает букет от стайки детей — примерно так, как это делают все диктаторы мира. На другой — и вот это уже более необычно — Ататюрк показан дважды. Первый раз — в виде небольшой конной статуи, с мечом, который он выхватывает из ножен. Второй — более крупным планом: Ататюрк в рубашке с высоким воротничком и в полосатом галстуке улыбается из-под упавшего на лоб локона. С тех пор Турция провела деноминацию своей валюты, стряхнув с банкнот целую вереницу нулей, но Ататюрк в белой рубашке остался на своем месте. Рядом в ящике стола хранится выданная Банком Китая справка об обмене валюты, похожая на скидочный сигаретный купон, и сингапурский доллар с джонкой на одной стороне и станцией спутниковой связи, расположенной на острове Сентоса, на обороте. Там же лежит купюра Резервного банка Индии, обеспеченная гарантиями центрального правительства и изрешеченная дырочками от булавок, с помощью которых ее сохранность обеспечивали себе предыдущие владельцы. На некоторых из моих банкнот изображены архитекторы. На стене кабинета в рамке висит купюра достоин-

ством двадцать фунтов, выпущенная в 1999 году банком Clydesdale. Поскольку ее выпуск был приурочен к проведению в Глазго Года архитектуры и дизайна, она украшена портретом второго по известности архитектора Глазго Александра Грека Томсона. На моем экземпляре стоит собственноручная подпись Фреда Гудвина, впоследствии оставившего Clydesdale, чтобы возглавить и почти погубить Royal Bank of Scotland.

Современная 10-франковая швейцарская банкнота с портретом Ле Корбюзье хранится в конверте вместе с вышедшей из обращения купюрой 50 финских марок с изображением Алвара Аалто. Там же лежит словенская банкнота достоинством 500 толлеров, украшенная портретом бородатого создателя библиотеки Люблянского университета Йоже Плечника в галстук-бабочке и шляпе, а также старая австро-венгерская купюра 1000 крон, некогда припасенная на черный день моей бабушкой.

У меня есть голландская банкнота достоинством 10 гульденов, настолько приблизившаяся к абстракции, насколько это вообще может сделать денежный знак, и удивительно похожие на нее 10 гонконгских долларов. Настоящий нумизмат ни за что не назвал бы это коллекцией. Но мне интересно, что это, казалось бы, случайное собрание банкнот рассказывает, как каждая нация формирует свой образ и что по этому образу можно о ней понять.

Чтобы стать коллекционером, признанным коллекционерами, мне не хватает дисциплины. У меня нет желания скупить все модели радиоприемников, когда-либо выпущенные фирмой Braun, да и в филателии я тоже не проявил достаточной организованности, так и не решив, собирать ли мне марки по темам или стремиться к хронологической полноте.

Я совершенно не в состоянии заполнить блокнот от начала и до конца: мечусь, выхватывая три страницы здесь, полстраницы там и меняя местами верх и низ. Меня устраивает, что на моем столе несколько радиоприемников, а на соседней полке рядом стоят миниатюрные модели классических модернистских кресел. Уж они-то, разумеется, предназначены лишь для того, чтобы быть предметом коллекционирования, и так же бессовестно бес-

полезны, как рядок пресс-папье с Эйфелевой башней в снежном буране. Частная потребность в коллекционировании отражает наше желание приобретать, снабжать ярлыками, расставлять по местам, фиксировать и, таким образом, наводить порядок.

Общедоступные музейные коллекции имеют другие задачи: они служат проводниками тех представлений, которые имеют о себе страны или их лидеры — начиная с Наполеона, который триумфально разграбил Италию, чтобы заполнить Лувр, и заканчивая современными греками, которые, желая упрочить национальную идентичность, проявляют такой интерес к мраморным фризам Парфенона. Как пример можно привести и лондонскую галерею Тейт, которая решила разделиться на британское и современное собрания, чтобы точнее и многограннее отражать непрерывно меняющиеся представления Британии о самой себе. Общественные и частные коллекции иногда могут перетекать одна в другую. Некоторые коллекционеры движимы только своей частной страстью, другим же нужно публичное признание — нечто, что выходит за пределы частной сферы и оборачивается тщеславием. Арманд Хаммер, например, был достаточно самоуверен, чтобы присвоить одному из рукописных альбомов Леонардо да Винчи название «Кодекс Хаммера» лишь на том основании, что он владел им в течение четырнадцати лет. Нынешний владелец, Билл Гейтс, это название сохранять не стал.

Чтобы понять коллекционирование, его можно воспринимать как накопление реликвий, подходящих для наполнения святилища, которое обессмертит имя своего основателя. Это современный аналог китайских ритуальных банкнот или же той утвари, которая захоранивалась вместе с фараонами, чтобы служить им в загробной жизни. Такой посыл хорошо знаком посетителям нью-йоркского музея Метрополитен: некоторые посмертные дары передавались музею с условием, что экспозиция будет в точности воспроизводить то, как эти вещи демонстрировались в доме дарителя — вплоть до детальной реконструкции комнат.

Более тонкий подход к коллекционированию не ограничивается вопросами статуса, смерти и материальной выгоды; он

предлагает изучать коллекцию как нечто позволяющее взять под контроль и упорядочить ту крохотную часть беспорядочной вселенной, которая находится в пределах досягаемости конкретного человека.

Может показаться, что даже самые знаменитые коллекционеры не имели ясного представления о том, почему они этим занимаются, но в их биографиях удастся найти некоторые под-сказки. Когда Жан Пол Гетти был богатейшим человеком Америки, он приводил в движение целые армии торговцев искусством. Месяц за месяцем на протяжении 1960-х и начала 1970-х годов по всему свету транспортировались тщательно упакованные и сопровождаемые курьерами в белых хлопчатобумажных перчатках ящики, которым, казалось, никогда не будет конца; открывать их следовало только в помещениях с тщательно контролируемой влажностью. Внутри этих аккуратно собранных ящиков, на каждом из которых по трафарету было выведено имя покупателя, находились французские гобелены, мебель эпохи рококо, редкие книги, живописные полотна и изделия из серебра, которых самому Гетти часто вообще не суждено было увидеть. Он постоянно уверял себя и весь мир, что коллекционирование осталось для него в прошлом, что он завязал с ним в 1964 году — но всегда находился еще какой-нибудь Рубенс, или ваза, или Сера, которых необходимо было приобрести.

Агенты Гетти скупали для него вещи на международных аукционах и у доверенных дилеров. Некоторые экспонаты доставлялись прямиком в Малибу — в музей, который носил имя Гетти, был им построен и полностью содержался на его средства, но в котором сам Гетти ни разу не был. Иные вещи он передавал в дар другим музеям. Совсем немногие попадали в его английскую резиденцию.

Так было не всегда. Восьмиметровый ардебильский ковер XVI века, купленный Гетти в 1931 году за 70 тысяч долларов и получивший от него титул «самого прекрасного персидского ковра на свете», некоторое время пролежал на полу в его нью-йоркской квартире. При этом Гетти не упоминал, что ковер был одним из

двух, приобретенных британским дилером в 1870 году, и что он был частично принесен в жертву ради реставрации второго, большего по размеру и до сих пор хранящегося в лондонском Музее Виктории и Альберта. Зато Гетти совсем не скрывал, что отказался от 250 тысяч долларов, которые ему предлагал за ковер египетский король Фарук, желавший преподнести его в качестве свадебного подарка иранскому шаху. Вскоре после покупки Гетти передал ковер Музею искусств округа Лос-Анджелес. «Об этом ковре говорили, что он слишком красив, чтобы на него смотрели глаза христиан, но мне показалось, что он слишком красив, чтобы на него любовались лишь единицы, и я подарил его музею», — писал Гетти в своих мемуарах.

Для Гетти коллекционирование началось с личной одержимости римскими и греческими древностями, французской мебелью и европейской живописью. Затем его разномастная коллекция стала доступна немногочисленным посетителям, которые попадали в его загородный дом в Малибу в те редкие дни, когда он был открыт для публики. Переехав в Европу, Гетти оставил в Америке специально построенный частный музей, размещенный в археологически точной копии помпейской виллы. После его смерти душеприказчики вложили деньги в строительство череды новых зданий для огромного Центра Гетти — хранилищ, образовательных центров и собственно музея. Архитектурный проект Ричарда Мейера самому меценату, скорее всего, не понравился бы: он не желал покупать ничего новее импрессионистов, а в 1970 году обмолвился, что не станет платить «ни за очередной бетонный бункер, на которых помешались музейные архитекторы, ни за какой-нибудь кошмар из нержавеющей стали и тонированного стекла».

Что же заставляло Гетти маниакально заниматься коллекционированием, если в финансовых делах он был настолько осмотрителен, что установил в Саттон-плейсе, своем тюдоровском особняке в Суррее, платный телефон-автомат? Гетти был достаточно уверен в себе, чтобы предложить свой вариант ответа на этот вопрос. Он полагал, что коллекция была для него источником

личного удовольствия и общественным служением. В 1965 году он опубликовал «Радости коллекционирования» — скорее брошюру, чем книгу, — выразив на страницах этого сочинения надежду, что его «скромный и непритязательный» музей «доставит удовольствие тем жителям Лос-Анджелеса и окрестностей, которым будет интересна моя коллекция». Куда лучше суть дела раскрывают его слова, что коллекционирование — «это одно из тех человеческих занятий, которые больше всего приносят радости и удовлетворения». Гетти рассуждает об «удовольствии от достижения желаемого». Удовольствие, которое получал от своей коллекции Гетти, похоже, состояло в том, что он утверждал собственный, не такой, как у всех, взгляд на мир и показывал, что делает все по-своему. «Следуя за толпой, настоящего удовлетворения получить нельзя», — говорил Гетти. Однако ему было не все равно, что о нем говорили и думали другие. Он был достаточно обидчив, чтобы не прощать насмешек, и достаточно задирист, чтобы всегда стараться оставить последнее слово за собой. Он цитирует некоего критика, обвинившего его в дилетантизме: «Пол Гетти покупает только то, что ему нравится, ему недостает сосредоточенности на определенной цели и сконцентрированности, которые... должны отличать коллекцию». И тут же приводит в свое оправдание слова сэра Алека Мартина, главы аукционного дома Christie's, для которого Гетти был важным клиентом. «Как же мне надоели безликие законченные коллекции, которые по заказу одних собирают другие», — заявлял Мартин, после чего переходил к восхвалению огромной общественной значимости коллекции Гетти.

В полемичной и многословной автобиографии «Как я вижу» Гетти пересказывает каждую историю, которую публиковали о нем газеты, — от выдуманных журналистами проституток в баре нью-йоркского отеля Riege до критических рецензий на его коллекцию и музей, — и все это лишь для того, чтобы дать сдачи. «Идея воссоздать Виллу папирусов считалась неподобающей, не соответствующей музейным канонам — видимо, имелось в виду, что, в отличие от многих современных музеев, моя

вилла не похожа на тюрьму», — писал он. Но все, что требуется от невозмутимого (как он сам себя называет) Гетти, — это набраться терпения, и уже совсем скоро он цитирует критика The Los Angeles Times, который объявляет его музей лучшим в Америке.

Дальше Гетти поясняет, что, если сложить затраты на музейную коллекцию, строительство здания, зарплаты и текущие расходы — которые он высчитывает до последнего цента, — то каждый из 300 тысяч человек, посещающих музей за год, обходится ему в десять долларов, а с учетом налоговых льгот — в три.

В «Радостях коллекционирования» рассказывается о продуманно контрастных комбинациях живописных полотен разных эпох, которые коллекционер может выстраивать, доверившись своему просвещенному вкусу. «Рафаэль и Ренуар могут спокойно висеть в одном зале», но втиснуть в этот зал еще и оп-арт было бы для Гетти чересчур.

Дневниковые записи, которые Гетти с 1938 по 1976 год вел в одинаковых блокнотах на пружинках, позволяют лучше понять мотивы его коллекционирования. Сегодня все эти дневники оцифрованы, и их можно прочесть в интернете — за исключением изъятых по политическим соображениям пассажиров о взаимоотношениях Гетти с саудовскими принцами и иранским шахом. Почерком, в котором буквы в разные годы имеют наклон то в одну, то в другую сторону и который превращается то в неразборчивый хаос, то в по-детски аккуратные прописи, Гетти пишет о визитах в разные полупустые музеи. Он отмечает произведший на него впечатление особняк XIX века: по оценкам Гетти, «с обстановкой и предметами искусства он обошелся в два миллиона долларов». В том же буднично-перечислительном тоне он записывает свое давление, состояние стула, время отправления поезда в Дувр и сумму, уплаченную за какие-то нефтяные акции. Гетти оставил запись и о своей первой встрече с лордом Дювином, предтечей всех современных арт-дилеров, который — всегда имея под рукой нужные экспертные атрибуции Бернарда Беренсона — снабжал американских нефтяных и биржевых баронов всем, что им требовалось для удовлетворения культурных потребностей.



Дювин был Гагосяном и Джоплингом своего времени: торгуя работами старых мастеров и вращаясь среди нуворишей Восточного побережья США, он оказывал им такие же услуги, которые оказывают сейчас торгующие Дэмиеном Хёрстом арт-дилеры украинским олигархам. Дювин, по свидетельству Гетти, «в свои 69 лет выглядел на 55». Согласно дневнику, в течение одного года Генри Фрик сделал у Дювина покупок на семь миллионов долларов, включая «комнату Фрагонара, купленную у Моргана и перепроданную Фрику за 1,25 миллиона». О своем первом приобретении у Дювина Гетти пишет: «Купил ковер, принадлежавший турецкому султану и взятый в качестве трофея под Веной в 1689 году». Затем идут размеры ковра, перечень предыдущих владельцев и цена, которую заплатил Гетти. Явная сомнительность провенанса Гетти не смущала. Он признавал, что ардебильский ковер тоже вполне мог быть добычей мародеров: согласно одной из версий, русские солдаты вытащили этот ковер из мечети, для которой он был изначально соткан.

Пример Гетти позволяет предположить, что между тягой к собирательству и навязчивой привычкой вести дневник существует некая связь. И это не просто игра слов, основанная на том, что дневник — это собрание воспоминаний. Дневник действительно дает ощущение упорядоченности в окружающей неразберихе и, пожалуй, имеет ту же функцию регистрации, которую по отношению к произведению искусства выполняет провенанс. Никто не станет читать дневники Гетти ради их литературных достоинств, но Гетти, безусловно, умел собирать воспоминания. Генри Джеймс и Вальтер Беньямин куда глубже анализируют происходящее. Дневники Гетти заставляют нас вспомнить, с какими трудностями сталкиваются исследователи, когда в их руках вдруг оказывается слишком много первоисточников. Для ученого недостаточно триумфально заполучить доступ к архиву — ему нужно как-то в нем разобраться.

И Джеймс, и Беньямин были увлечены идеей коллекционирования и, кроме того, на протяжении всей жизни коллекционировали впечатления в своих дневниках, составляя там целые

списки и архивные каталоги. Оба они размышляли о смысле коллекций и музеев. В «Трофеях Пойнтон» Джеймс писал:

Спору нет, «вещи» — квинтэссенция мира; только для миссис Герет квинтэссенцией мира была французская мебель и китайский фарфор. Она могла с большой натяжкой допустить, что у людей всего этого может не быть, но она решительно не способна была представить себе, что им этого и не надо и от отсутствия этого они ничуть не страдают\*.

Вальтер Беньямин, как известно, исследовал движущий импульс коллекционирования в своем «Проекте аркад». Он писал:

Для коллекционера в каждой его вещи содержится — а на самом деле упорядочивается — целый мир. Достаточно вспомнить, какое значение тот или иной коллекционер придает не только принадлежащей ему вещи, но и всему ее прошлому — касается ли это ее создания и объективных характеристик или подробностей того, что кажется ее внешней историей: предыдущих владельцев, цены покупки, нынешней стоимости и так далее. Все эти данные — и «объективные», и остальные — сходятся для истинного коллекционера воедино в каждом принадлежащем ему предмете, чтобы образовать целую магическую энциклопедию, упорядоченный мир, в центре которого находится судьба вещи... Достаточно лишь понаблюдать, как любой коллекционер обращается с вещами в своей витрине. Стоит ему взять вещь в руку — и на него словно находит вдохновение, он смотрит сквозь нее вдаль, как будто в ней содержится знамение будущего.

\* Рус. пер. Н.Ф. Роговской, М.А. Шерешевской.

Беньямин, который очень внимательно относился к собственным записным книжкам, никогда не видел дневников Гетти, но можно подумать, что он описывает именно их.

Несмотря на огромный финансовый успех и на всю ту бодрую самоуверенность, которая сквозит в его мемуарах, Гетти — если судить по некоторым деталям его биографии — предстает человеком, движимым страхами и навязчивыми идеями. С годами он все сильнее боялся авиаперелетов. После 1951 года его нога не ступала на американскую землю. Коллекционирование стало утешением. Жизнь бессистемна, зато коллекция — даже та, которую ты не видишь, а лишь распорядился создать — по крайней мере способна обеспечить ощущение внутренней непротиворечивости, вместе с которым в жизни возникают цель, структура, смысл и, прежде всего, контроль.

Зигмунд Фрейд уделил значительное внимание психопатологии азартных игр, пристрастия к которым у него не было, и зависимости от табака, которая у него была. О коллекционировании, которое можно назвать его навязчивой идеей, он, однако, высказывался куда реже. В 1938 году, когда Фрейд был вынужден бежать из захваченной нацистами Вены в Лондон, Эдмунд Энгельман сфотографировал около 2000 предметов, собранных Фрейдом за сорок с лишним лет, прошедших со дня смерти его отца. Письменный стол Фрейда украшало изготовленное не позднее 664 года до нашей эры изображение Исиды, кормящей грудью маленького Хора. Фрейд скупал греческие и римские статуэтки, а также китайский фарфор. Когда он перебрался в Англию, его преданный ассистент смог воссоздать по фотографиям Энгельмана тот стол с мешаниной объектов, который всегда занимал главенствующее место в смотровых комнатах Фрейда.

В 1899 году, во время работы над «Толкованием сновидений», Фрейд, уезжая в свой дом в горах, взял с собой часть коллекции — пользуясь его собственными словами, «старых замшелых божков, которые помогают мне в моих трудах, служа пресс-папье для рукописей». Юнгу он однажды заметил: «Мне всегда нужна какая-нибудь вещь, чтобы ее любить».

Интересно, что на закате своей жизни Фрейд писал, что «коллекция, не пополняемая новыми вещами, по-настоящему мертва». Время от времени он давал более или менее прагматичные объяснения своей страсти к вещам: «Психоаналитик, подобно археологу, должен слой за слоем вскрывать психику своего пациента, пока не доберется до самых глубоких и наиболее ценных сокровищ». Но куда больше о страсти Фрейда к коллекционированию говорят, пожалуй, случайно оброненные намеки. Ссылаясь на самого Фрейда, его биограф Эрнест Джонс пишет, что, купив новую вещь, он клал ее перед собой на обеденный стол, «как если бы она была его сотрапезником».

Среди коллекционеров и их коллекций существует иерархия, которая не обязательно основана на стоимости вещей. Коллекционировать искусство — значит поставить себя на вершину этой пирамиды. Хотя некоторые почтовые марки стоят дороже иных произведений искусства, почти любой филателист с сомнением отнесся бы к предположению, что предметы его вожделения обладают большей культурной значимостью, чем искусство. При этом коллекционирование марок, пожалуй, стоит выше коллекционирования сырных этикеток, коробок из-под печенья или открыток. По крайней мере, так было раньше. В своем доме в Нью-Йорке Энди Уорхол посвятил семнадцать лет жизни заполнению бесчисленных картонных коробок осколками повседневности. Когда места в коробке не оставалось, Уорхол запечатывал ее, проставлял на ней номер и дату, а потом отправлял на склад в штате Нью-Джерси. Ко времени своей смерти он успел заполнить 610 коробок. Сейчас они находятся в Музее Энди Уорхола в Питтсбурге. Команда хранителей на протяжении шести лет изучала их содержимое, занося результаты своих исследований в музейную базу данных. В среднем в одной коробке Уорхола сложено 400 предметов, но иногда их число доходит до 1200. Содержимое коробок разнообразно — от рассыпанного куска торта со свадьбы Кэролин Кеннеди до забальзамированной ноги, некогда принадлежавшей древнему египтянину. Здесь можно найти сингл группы Ramones с автографом Джоуи Рамона, вы-

резки из газет, письма знаменитостей (поэта Аллена Гинзберга) и людей никому не известных (двоюродной родни Уорхола). При этом дело отнюдь не ограничивается коробками. Уорхол оставил после себя целый дом, набитый всякой всячиной: сумки с разнообразным антиквариатом, одеждой и книгами, — трофеями, добытыми во время его ежедневных экспедиций по магазинам; коллекция ювелирных украшений, хранившаяся в одном ящике стола, и ворох банкнот, которыми доверху был набит другой; нагромождения мебели, груды писем поклонников, старые банки с супом, а также тридцать семь серебристых париков, которые Уорхол имел обыкновение носить по два разом. Такие беспорядочные скопления вещей порой обнаруживаются в домах, где умер страдавший агорафобией затворник, и санитарные бригады выезжают на место для их дезинфекции.

Благодаря славе Уорхола и возможностям его фонда, потратившего на каталогизацию и систематизацию хаотичного содержимого коробок 600 тысяч долларов, эта груда хлама — независимо от того, какими были намерения самого художника, — превратилась в то, что можно назвать либо коллекцией, либо полноправным произведением искусства.

Это один из многих примеров того, как иерархия, существующая в области коллекционирования, может обрушиться или перевернуться вверх дном. Искусство располагается на вершине пирамиды, дизайн — или, как бы сказали раньше, декоративно-прикладное искусство, — ставится ниже. Если хлам Уорхола обладает неким скрытым значением, то почему бы ему не обнаружиться и в накопленном каким-нибудь художником-аутсайдером или, например, Робертом Опи, чья обширная коллекция упаковки, начавшаяся с поднятой с тротуара шоколадной обертки, сегодня занимает целый музей брендов в западном Лондоне.

Ценность, или, скажем более аккуратно, цена искусства определяется рынком, формируясь почти так же, как финансовые аналитики устанавливают стоимость облигаций. Покупатели, как правило, полагаются на экспертное мнение консультантов,

которые сами покупателями не являются. Ни финансовые аналитики, ни дилеры не обладают иммунитетом к веяниям моды, но их риторика всегда вращается вокруг эстетических достоинств или фундаментальных финансовых индикаторов. В филателии высокая стоимость определяется только редкостью марки, а не ее красотой или изощренностью технического исполнения. Редкость, безусловно, играет определенную роль и в искусстве. Как художника Вермеера можно ставить выше или ниже Рембрандта, но его работ на рынке гораздо меньше, и поэтому стоят они дороже.

Коллекционирование отчасти связано с воспоминаниями, но цифровой мир не позволяет нам забыть вообще ничего. Парадоксальным образом это одновременно подрывает нашу способность что-либо помнить. Нашим карьерным перспективам никогда не избавиться от влияния фейсбука. Следы наших электронных писем и смс-сообщений не сотрутся до тех самых пор, пока целы серверные кластеры, уже обеспечившие что-то вроде бессмертия каждому, у кого есть аккаунт в твиттере. Но из-за Google мы перестаем пользоваться мускулатурой памяти. Хуже того, мы лишаемся того утешения, которое представителям всех предшествующих поколений давало обладание вещью. Наше общество владеет бóльшим числом вещей, чем когда бы то ни было, но никогда раньше люди не избавлялись от этих вещей с такой быстротой. Мы — биологический вид, привыкший отмечать течение жизни отметинами и царапинами, вмятинами на металле и износом дерева, камня или кожи. Именно эти изменения, повседневные или катастрофические, рассказывают нам о том, кем мы были прежде. Мы испытываем эмоциональную потребность передавать вещи потомкам. Своих бабушек, дедушек и родителей мы помним по тем вещам, которые они нам оставили, и нам хочется, чтобы ту же задачу выполнили вещи, которые мы завещаем детям. Однако набор предметов, которые можно передать по наследству, по мере развития цифровых технологий становится все более ограниченным. Вкрадчивая и действенная реклама швейцарских часов демонстрирует

нам ухоженного, седеющего, но еще стройного хозяина жизни с его молодым, но столь же элегантным сыном. «Часы никогда не принадлежат только вам, вы храните их для будущих поколений», — гласит рекламный слоган. Конечно, по цене небольшого автомобиля нам предлагается купить устройство для определения времени, не превосходящее средний мобильный телефон ни точностью, ни удобством. Но вместе с тем эта реклама служит пронзительным напоминанием о том, какое значение вещи имели в прошлом, и о нашем отчаянном желании это значение сохранить. Физическим носителем памяти были тогда не только семейные реликвии. В этой роли выступали и самые обычные предметы, которыми мы пользовались каждый день.

Мобильный телефон заменил собой не только часы — он ликвидировал массу прочих предметов. При этом всего через девять месяцев после того, как он извлечен из блестящей коробки, такой телефон часто отправляется на свалку, чтобы освободить место для телефона следующего поколения, который — в точности как предписывает закон Мура — оказывается в два раза эффективнее и в два раза дешевле.

На наших глазах невиданная скорость технологических изменений меняет ритуалы повседневной жизни. Пути назад нет, и наручным часам удастся кое-как выживать лишь благодаря масштабным инвестициям производителей в рекламу и маркетинг. Но прочие вещи, которые обычно служили подарками на памятные даты, — например, перьевая ручка или настенные часы, — находятся на грани исчезновения. А флешка едва ли способна вызвать похожие чувства.

Судя по количеству коллекционеров, которые без видимой логики переключаются с современной мебели на диснеевские сувениры, а с серебра Венских мастерских — на доспехи, сама вещь не обязательно является тем, что в первую очередь привлекает таких людей. Самолюбие соперников может быть удовлетворено и стоимостью приобретенного. В 2009 году, когда на аукцион была выставлена коллекция Ива Сен-Лорана, из вырученных за нее 28 миллионов долларов 19,4 миллиона пришлось

на кресло работы Эйлин Грей — это рекорд для произведения дизайнера XX века. Отчасти это можно объяснить конкуренцией двух коллекционеров, которые боролись за это кресло. По сравнению с той суммой, за которую можно было купить целую виллу Грей на юге Франции, эта цифра просто абсурдна. Но в ней отражен еще один существенный аспект инстинкта, движущего коллекционером, — неумолимое желание заполучить какую-то вещь и не дать завладеть ею кому-то другому. Разбогатев, человек не желает довольствоваться одним лишь богатством. Чтобы выделиться на фоне других, состоятельные люди пытаются выразить себя через масштаб и качество своих коллекций.

Патина индивидуальной истории вещи тоже сказывается на ее цене. То, что раньше кресло принадлежало Сен-Лорану, можно рассматривать как один из факторов ценообразования, тогда как на стоимость альбома Леонардо недолгое владение им Арманом Хаммером никак не повлияло. Что цена отражает не всегда, так это собственно качество вещи, представляемый ею интерес. Кресло с подлокотниками из бараньих рогов, самый дорогой предмет мебели XX века, точно не является ни наиболее характерным, ни самым ярким творением Грей, но для человека с диагнозом «коллекционер» это может не иметь никакого значения.

Более захватывающий, чем каталог какого-нибудь аукциона, экскурс в психологию коллекционирования предлагает замечательный роман Орхана Памука «Музей невинности». Поначалу кажется, что это история обреченной любви Кемаля, рассказчика, и Фюсун — девушки, которая хоть и является его дальней родственницей, но стоит на социальной лестнице ниже Кемаля. Рассказывая историю их отношений, Памук создает миниатюрный портрет общества, где разворачивается действие, — Турции 1970-х годов. Это мир, где шоферы возят своих нанимателей в древних американских автомобилях, которые продолжают колесить по дорогам лишь потому, что высокие импортные пошлины не позволяют заменить их на более современные. Это мир рекламных щитов, на которых красуются привезенные в Турцию из Германии светловолосые фотомодели; мир далекой от утон-



ченности киноиндустрии и продажных светских колумнистов. Но кроме того, как утверждает Памук, это и Стамбул, на окраинах которого проводятся ритуалы массового обрезания мальчиков из бедных семей. В этом Стамбуле соседствуют танцплощадки и исполнители танца живота, а по некоторым его улицам во время религиозных праздников рекой льется кровь бесчисленных жертвенных баранов.

В молодости Памук изучал архитектуру, и его до сих пор завораживает сложное многослойное устройство Стамбула как города. В книге есть и то и другое — равно как и анализ феномена собирательства. Такое соединение кажется мне особенно захватывающим.

В то время Турция еще не вполне примирилась со стремительной модернизацией — в республике, выстроенной Ата-тюрком на фундаменте воинствующего секуляризма, это слово имело особую важность. В Стамбуле уже был свой Hilton, спроектированный бюро SOM, и именно в этом отеле происходит действие ключевых сцен романа. Воздвигнутое на вершине холма здание стало архитектурным символом новой эпохи: его было видно со всех концов города. Но на примере того же отеля хорошо заметна амбивалентность турецкой модернизации. Памук пишет, что Hilton был одной из немногих гостиниц в стране, где пара могла снять номер без предъявления свидетельства о браке. Такие детали описываются в романе с трогательной подробностью, тогда как частые военные перевороты и террористические акты тех лет упоминаются лишь вскользь, образуя далекий фон, который едва замечают герои на переднем плане.

Постепенно становится ясно, что роман — совсем не то, чем кажется сначала. С самого первого эпизода герой Памука начинает отмерять этапы своих отношений с Фюсун с помощью вещей: сережки, которую теряет Фюсун, когда они занимаются любовью; сумочки, которую Кемаль покупает для своей невесты Сибель в магазине, где работает Фюсун, и которая — как он выясняет, к своему смущению, — может оказаться турецкой подделкой под французский оригинал. Вскоре Кемаль уже тайком под-

бирает брошенные Фюсун окурки. А потом начинает воровать вещи из дома ее родителей.

Но Памук не просто исследует смысл коллекционирования художественными средствами своего романа; он создает настоящую, а не вымышленную коллекцию и строит для нее музей в Бейоглу — районе Стамбула, где до распада Османской империи проживали ее еврейские, греческие и армянские подданные. Это здесь султан на исходе XIX века строил трамвайные пути, освещал улицы электричеством и открывал универсальные магазины в то время, как в остальной империи стагнировала административная система.

Отчасти книга Памука — это размышление о природе музея как физического переживания. И вместе с тем это рассказ о том, что значит коллекционировать. Памук отождествляет себя со своим главным героем и разделяет с ним то утешение, которое тот обретает в собирательстве:

Думаю, привязанность к вещам возникает в травматичные времена, а любовь — это травма. Может быть, люди начинают скапливать вещи, когда оказываются в беде. Их тянет к этим вещам. А уровня коллекционирования накопление вещей достигает, когда появляется объединяющая их история.

Коллекция, описанная в романе, складывалась на протяжении многих лет — до и после того, как Памук начал писать свою книгу. Когда-то он часами бродил по блошиным рынкам среди охраняемых небритыми мужчинами осколков прошедших жизней. Но с тех пор цифровой мир неузнаваемо изменил механику коллекционирования.

Раньше коллекционеру нужны были ноги: за вещью приходилось куда-то идти. А с интернетом достаточно одного пальца — клик, клик, клик, — говорит Памук, вскакивая с места и нарезая

очередной круг по вестибюлю музея. — Над этим можно шутить, но цены-то в результате выросли. Люди никогда не коллекционировали старые зубные щетки и бутылки из-под ликера — зато они собирали маленькие, миниатюрные бутылочки. Раньше предметом коллекционирования были ключницы, но потом они разом исчезли.

Музей Памука — это не просто литературный прием и не только своего рода арт-инсталляция, хотя его можно считать и инсталляцией. Впрочем, инсталляции обычно не оборудуют действующим пожарным выходом. У этого музея есть директор; здесь есть киоск, где продаются открытки и альбомы по искусству; есть касса и охранники. У его дверей не иссякает поток посетителей, готовых заплатить за вход скромную плату; для тех, кто купил книгу, вход бесплатный. Билеты приобретаются в окошке, выходящем на улицу: дверь открывается — и посетители оказываются посреди полого пространства, которое сам Памук сравнивает со спиралевидным атриумом в музее Гуггенхайма. Подобно книге, которая прикидывается любовным романом, этот музей только прикидывается музеем социальной и городской истории.

Хотя и книга, и инсталляция создают яркий образ сложно устроенного города, запечатленного в совершенно особый момент его долгой истории, на самом деле в них исследуется природа коллекционирования и его навязчивый характер. Именно это отличает музей Памука от любого другого музея городского быта, на который он поверхностно так похож. Одну из стен вестибюля целиком занимает витрина с 4213 окурками сигарет, которые Фюсун выкурила между первой встречей с Кемалем и их расставанием. Каждый окурочек подписан рукой самого Памука, чей плотный угловатый почерк выдает в нем бывшего архитектора. Окурки эти, конечно, — тщательно выполненная подделка; по крайней мере, к ним можно применить такое определение. Даже если Фюсун и существовала в реальности, именно эти сигареты она точно не курила. Но выполненные от руки подписи вполне реальны.

Созданный Памуком музей далеко не невинен. Над некоторыми экспонатами он трудился вместе с командой опытных графических дизайнеров — например, над этикеткой турецкого газированного напитка, занимающего в романе заметное место, или рекламным плакатом с гламурной немецкой фотомоделлю. Реклама выглядит совершенно как настоящая и заставляет с нежностью вспомнить о временах, когда в модернизированной Турции мужчины впервые начали отращивать бакенбарды; но эта реклама — такая же подделка, как и стена с сигаретами. Такой марки никогда не существовало. В самой книге невинности ничуть не больше: герой Памука Кемаль наделен многими автобиографическими чертами, но помимо него в романе есть еще и персонаж Орхан Памук, который берет на себя роль рассказчика в конце книги. Любовно созданные Памуком памятные вещицы перемежаются в музее с настоящим антиквариатом — радиоприемниками, клетками для птиц, тарелками, ножами и картонными спичками.

Памук рассказывает, что был знаком с человеком, который составлял каталог коробок Уорхола, но ему они кажутся небедительными. «Уорхол ловко выстраивал свою собственную славу. Я не считаю это искусством. Не все собранные случайно вещи одинаковы; вот у меня тут все не случайно», — говорит он о своем музее.

## С CRITICAL DESIGN/ КРИТИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

Белоснежный мохеровый пуф Тони Данна и Фионы Рэби на ощупь кажется таким же невинным, как мягкая игрушка, прижавшись к которой ребенок, разбуженный ночным кошмаром, успокаивается и засыпает вновь. На первый взгляд может показаться, что дизайнеры вплотную подошли тут к созданию вещи, наделенной наиболее привлекательными чертами домашнего животного. Но взгляните в форму пуфа как следует, и вам станет очевиден другой скрытый в нем далеко не невинный смысл.

В очертаниях пуфа безошибочно угадывается форма грибовидного облака, каким оно предстает в ставших символом целой исторической эпохи тревожных фотографиях, сделанных во время атмосферных ядерных испытаний 1950-х годов. Во все более безнадежной обстановке холодной войны ядерный армагеддон казался неизбежным, омрачая каждый поход в школу или магазин чувством смутного, но сильного страха. Может, именно сегодня наступит тот вечер, когда горизонт, освещенный желтым светом натриевых фонарей, закружится жаркими облаками радиоактивного пара и пыли? Этот приводящий в смятение вопрос постоянно присутствовал на периферии сознания.

Данн и Рэби сделали себе имя, преподавая дизайн в лондонском Королевском колледже искусств. «Ядерный гриб для обнимания» — так называется этот пуф — имеет полусферическое куполообразное сиденье; под ним, насаженный на тонкую ножку, располагается второй диск, напоминающий корону или юбку. Физики называют это конденсационным кольцом. Уильям Батлер Йейтс, у которого в стихотворении о дублинском Пасхальном восстании 1916 года есть слова «родилась страшная

красота», придумал бы название получше. Пуф выпускался во многих версиях — разных цветов, разных размеров и из разных тканей.

Эту вещь можно понимать по-разному. Несмотря на название, ее можно считать просто очередным предметом бессловесной мебели — пуфом, который нужно сравнивать со всеми прочими пуфами, основываясь на критериях удобства, внешнего вида и цены. В ней можно увидеть и образчик крайне неприятного китча — вроде надувных фигур из мунковского «Крика», которые норовят превратить невыразимую трагедию в модный сувенир.

А может, это одно из тех появившихся в последнее время произведений, которые выглядят, как дизайн, но требуют, чтобы их воспринимали как искусство? Или стоит поверить на слово самим Данну и Рэби, которые заявляют, что «„Ядерный гриб для обнищания“ создавался для тех, кто боится ядерного истребления»? Они уверяют, что в работе над этим дизайном отталкивались от медицинских методов борьбы с разного рода фобиями, где пациентов избавляют от страхов, предлагая им в ограниченных, переносимых дозах общение со змеями или пауками, воздушные перелеты и так далее.

Пуфы бывают побольше и поменьше: «Покупая „Ядерный гриб“, следует выбрать тот размер, который соответствует величине вашего страха». Это один из нескольких предметов, созданных Данном и Рэби как пример «дизайна для людей с хрупкой психикой, живущих в тревожные времена». Сами они описывают этот проект так:

Мы сосредоточились на иррациональных, но реальных страхах, вроде страха похищения инопланетянами или ядерного уничтожения. Решив не игнорировать их, как большинство дизайнеров, но и не раздувать до уровня паранойи, мы отнеслись к этим фобиям так, как если бы они были совершенно обоснованными, и создали вещи, которые могли бы поддержать своих владельцев.

Но к смыслу пуфа это относится примерно в той же мере, в какой студенты Данна и Рэби на их курсе в Королевском колледже искусств, предлагавшие разводить свиней, чтобы получать сердечные клапаны, генетически приспособленные для трансплантации конкретным пациентам, действительно собирались проводить хирургические операции или заниматься животноводством. Спровоцировать дискуссию — вот в чем была их настоящая цель. При всей серьезности тона Данн и Рэби не рассчитывают на то, что их пуф в самом деле излечит человека с повышенной тревожностью. Не уверен, что им этого хотелось бы, даже если бы излечение было в их силах. Уничтожения человечества в ядерной войне, равно как и множества других вещей — от климатических изменений до катастрофического перенаселения Земли, — действительно стоит бояться. Страх — совершенно рациональная реакция на проявление всех тех угроз, с которыми мы столкнулись.

Данн и Рэби преследуют более узкие цели. Они надеются, что их работы заставят нас взглянуть на дизайн по-новому. Они хотят, чтобы мы поняли, что дизайн не исчерпывается поверхностным оптимизмом конструирования потребительского вождения. Проект по разведению свиней на органы ставил вопрос о цене нашего собственного выживания — ведь в жертву ему приносилось живое существо, чей геном теперь отчасти совпадал с нашим. Пациент получает сердечный клапан и тем самым сохраняет себе жизнь — но происходит это только ценой жизни свиньи, частица которой продолжает существовать в своем новом, теперь уже немного освиневшем хозяине. Студенты придумали объект, который с одного конца был корытом, а с другого — обеденным столом; организовав такую встречу животного и человека, они обозначили их тесную взаимозависимость, обнажили связывающие их отношения и предложили зрителю поразмышлять о природе этой сделки. Этот проект получился гораздо более убедительным, чем грибовидный пуф.

Произведения Данна и Рэби не предназначены для того, чтобы их воспринимали как дизайн в привычном нам смы-

сле. Это не практические предложения и не проекты настоящих товаров. Скорее они относятся к той гораздо более сложно устроенной разновидности дизайна, которая задается вопросом о предназначении самого дизайна. Дизайн в традиционном понимании конструктивен, но Данн и Рэби вкладывают в него критический смысл. Мейнстрим решает проблемы — критический дизайн занимается их выявлением. Дизайн, который стремится услужить рынку, ищет ответы, а Данн и Рэби используют дизайн как метод, позволяющий формулировать вопросы.

Какие же вопросы ставит грибовидный пуф? Убедительнее всего выглядит предположение, что он предлагает нам разобраться, как дизайн манипулирует нашими эмоциональными реакциями. «Обычно дизайн занимается производством вещей, которые повышают нашу самооценку; он убеждает нас в том, что мы умнее, богаче, значительнее или моложе, чем мы есть на самом деле», — говорят Данн и Рэби. Грибовидный пуф, на свой мрачноватый лад, вскрывает смехотворность этого явления. Пуф может помочь справиться со страхом перед надвигающимся ядерным уничтожением не больше, чем новый кухонный гарнитур — спасти распадающийся брак.

С точки зрения рынка дизайн — это нечто, связанное с производством, а не с дискуссиями. Традиционный дизайн стремится к инновациям — Данн и Рэби хотят провокации. Пользуясь их же словами, их интересуют не дизайнерские концепции, а концептуальный дизайн. Дизайн для них — не научная, а социальная фантастика. Они не хотят, чтобы дизайн побуждал покупать вещи, — они хотят, чтобы он побуждал думать; процесс проектирования интересует их меньше, чем идея авторства. Они называют то, чем занимаются, критическим дизайном.

В самой мысли, что дизайн может представлять собой критическую деятельность и ставить под вопрос ту самую индустриальную систему, которая его, в первую очередь, и породила, есть некоторая извращенность. Звучит это так же невероятно, как критическое строительство или критическая стоматология. Тем не менее критический дизайн родился почти одновременно



с промышленным дизайном, а его историю можно отсчитывать по меньшей мере со времен Уильяма Морриса.

Дизайн и индустриализация — не совсем синонимы. Еще до промышленной революции существовали формы серийного производства, где дизайн был совершенно необходим, — например, в изготовлении монет и амфор, которым люди занимались и тысячи лет назад. Но именно фабрики XIX века, где требовался дизайн в современном понимании этого слова, создали новый общественный класс, промышленный пролетариат, вырванный из сельской общины и сгрудившийся в городских трущобах. Социальных критиков ужасало то, что в их глазах было униженностью фабричного труда и убожеством жизни в промышленных городах. Критики от культуры порицали пошлость, низкопробную омерзительность того, что производили уничтожавшие ремесленные навыки машины. Уильям Моррис отвергал вообще все. Ему хотелось революционных перемен — и создавать красивые обои.

На фоне многочисленных критиков индустриальной системы Моррис выделялся своей непреклонностью и красноречием. Он выступал против серийного производства и той моральной пустоты, которую оно, по его мнению, в себе заключало. Но, парадоксальным образом, он же считается одним из творцов модернизма. В книге Николауса Певзнера «Пионеры современного дизайна: от Уильяма Морриса до Вальтера Гропиуса» Моррис описан как ключевая фигура, повлиявшая на развитие модернистского дизайна, что — по крайней мере, отчасти — объясняется желанием автора сделать модернизм более удобоваримым для своей британской аудитории, представив его как местный продукт, а не скучный перечень немецких и голландских имен.

Возможно, именно это привело к неверному пониманию наследия Морриса. В нем увидели набор практических предложений в классическом модернистском духе, и, исходя из этой предпосылки, объявили его растянутым во времени поражением. Моррис мечтал, чтобы дизайн обеспечивал массам дос-

тойные вещи определенного качества. Но, отрицая индустриализацию, он был не в состоянии производить эти вещи за ту цену, которую массы могли себе позволить. Упуская критическую суть наследия Морриса — его стремление задавать вопросы, а не предлагать решения, — сложно распознать в нем дизайнера, смотревшего в будущее. Но если воспринимать его мебель как произведение критического дизайна в том смысле, который вкладывали в это понятие Данн и Рэби, — как постановку вопроса о месте дизайна в обществе, об отношениях между изготовителем и пользователем, — его наследие окажется чем угодно, но только не поражением.

Моррис оглядывался на доиндустриальный повседневный уклад в то время, как прочие с готовностью бросались в объятия современности; на этом фоне его презрение к машинам казалось совсем неуместным. Он хотел производить вещи, для создания которых требовались бы навыки, а индустриальный мир списывал навыки со счетов. Он хотел, чтобы ремесленник мог получать удовольствие от своей работы, поскольку верил, что труд благороден сам по себе, и поскольку видел в нем путь к высшим эстетическим достижениям. И еще он хотел, чтобы обычные люди могли наполнять свои дома достойными предметами обихода.

Конечно, его позиция была крайне противоречива. Продукт ремесленного труда стоил слишком дорого, чтобы рабочий класс мог его себе позволить. Клиентами Морриса были только состоятельные люди, и такое несоответствие устремлений и реального положения дел со временем стало для Морриса невыносимым.

Однажды, когда Моррис оформлял интерьеры в доме сэра Лоутиана Белла, тот услышал, как он «что-то возбужденно кричит и бежит по комнате». Белл подошел узнать, не случилось ли чего, и тогда Моррис, развернувшись к нему, «как дикий зверь», ответил: „Случилось лишь то, что я трачу свою жизнь на потворство свинской роскоши богачей“. При этом Моррис не чурался использовать в своих ткацких мастерских детский труд, потому что пальцы ребенка лучше справлялись с тонкой работой. Противоречие здесь почти столь же разительное, как и в страданиях

Морриса от того, что своей свободой действий он обязан доходам от отцовских инвестиций в акции горнодобывающих компаний.

Промышленная революция, по мнению Морриса, привела к обеднению и отчуждению подавляющего большинства людей. Его социалистические порывы — той же природы, что его отвращение к низкосортной продукции машин и тому рабскому положению, в которое эти машины ставили рабочих. Компанию Morris & Co. он основал для того, чтобы производить прочные, добротные вещи для просвещенного пролетариата и создать противовес вредному влиянию избыточного украшения, буйным цветом расцветшего на недавно появившихся фабриках.

Наша мебель, — писал он, — должна быть мебелью для достойных граждан. Она должна быть надежной и хорошо сделанной и в ремесленном, и в дизайнерском отношении. В ней не должно быть ничего неоправданного, безобразного или нелепого, в ней даже не должно быть красоты — чтобы красота нас не утомила.

Промышленное производство позволяло делать вещи, доступные по цене, чего не могли обеспечить ремесленные методы. Моррис открыл свое дело через четыре года после того, как Михаэль Тонет, который был его полной противоположностью, построил свою первую мебельную фабрику. Она располагалась рядом с городком Коричаны на окраине Австро-Венгерской империи, в удобном соседстве с источниками древесины и неквалифицированной, но дешевой рабочей силы. К началу 1914 года компания умершего в 1871-м Тонета изготовила уже семь миллионов стульев «модели № 14» — без подлокотников, со спинкой из гнутого дерева и тростниковым сиденьем. Morris & Co. редко выпускала какой-нибудь предмет более чем в нескольких десятках экземпляров и совсем ненадолго пережила своего основателя.

Тонет опирался на исключение навыков из производственного процесса, низводя ремесленника до положения оператора

разных участков сборочной линии. Стулья Тонета были красивы, элегантны и дешевы; то, как они изготавливались, не играло никакой роли в их привлекательности. Мастерские Морриса производили ограниченные партии вещей, которые были всегда дороги и не всегда красивы.

За все годы, что я проработал в журналистике, больше всего писем — причем самых возмущенных — я получил после публикации моей рецензии на впечатляющую биографию Морриса, написанную Фионой Маккарти. В порядке рабочей гипотезы я указал на то, что ненависть Морриса к городам, машинам и всем их производным, которая выразилась в его пророческом романе «Вести ниоткуда», представлявшем собой анархистскую и буколическую утопию, любопытным образом отозвалась в истреблении Пол Потом жителей Пномпеня. Опустевший Лондон Моррис описывал с воодушевлением: Парламентская площадь превращалась у него в навозную кучу, над которой ветер разносит утратившие ценность денежные купюры. Я, конечно же, не хотел приравнивать Морриса к массовым убийцам, но в его неприятии современных городов было что-то от ненависти, которую красные кхмеры питали к городской элите. С годами я заметил, что начинаю относиться к Моррису более терпимо. Бродя среди унылых, отделанных каменной штукатуркой фасадов Бекслихита\* в поисках «Красного дома», построенного Моррисом для себя накануне первой женитьбы, невозможно не растрогаться от того, что у него получилось. Когда-то это были сады, тянувшиеся до самого подножия кентских холмов. Сегодня здесь нет ничего, кроме печальных торговых улиц и сплошных террас однотипных домов — мрачных развалин варварской экономической системы, основанной на практической целесообразности и прижимистости. Во всем районе не встретишь ничего ободряющего, пока не наткнешься на ставшую щербатой стену из красного кирпича, за которой укрылся некогда принадлежавший Моррису дом. И в этот момент понимаешь, что Моррис предла-

\* Юго-восточный пригород Лондона.

гал образ того, какой могла бы быть жизнь, а не какая она есть. Перед нами поразительный эксперимент, предпринятый поразительным человеком, который не пожалел ни времени, ни денег на то, чтобы показать, каким может быть жилище. Красный дом трогает обилием ошибок. Филип Уэбб, спроектировавший его для своего друга, много лет спустя писал, что ни одному архитектору не стоит позволять строить, пока ему не исполнится сорок лет. Дом для Морриса Уэбб построил в двадцать восемь и сам признавал, что неправильно расположил его относительно солнца. Но это здание было манифестом, и его влияние оказалось огромным. Так оно и стоит, служа немой укором своему окружению и напоминая о том, что глубокая суть архитектуры должна заключаться в ее оптимизме.

Мебель Морриса была политическим высказыванием, но в то время лишь немногие понимали тот политический смысл, который он пытался в нее вложить. В конце концов, какое отношение к политике может иметь мебель? Манифест, публичное выступление, уличный протест, создание политической партии — совсем другое дело. Неудивительно, что в итоге Моррис займется всем этим, уделяя куда меньше внимания дизайну и предпринимательству.

Мысль о том, что дизайн не только может, но и обязан критиковать сам себя, не теряет своей актуальности. Критик Виктор Папанек, австриец по происхождению, начинает свою книгу «Дизайн для реального мира» с громкого заявления: «Конечно, существуют и более вредные профессии, нежели промышленный дизайн, но их совсем немного»\*. Чуть дальше он пишет:

Создавая все новые виды мусора, захламляющего и уродующего пейзажи, а также ратуя за использование материалов и технологий, загрязняющих воздух, которым мы дышим, дизайнеры становятся по-настоящему опасными людьми.

\* Здесь и далее рус. пер. Г.М. Северской.

По мнению Папанека, дизайнер должен работать над полезными для общества проектами, а не помогать своим клиентам продавать товары по завышенным ценам тем, кому эти товары либо не нужны, либо не по карману. Папанек был предтечей экологического движения — он разрабатывал радиоприемники для мест, где нет электроснабжения, интересовался вторичной переработкой сырья и энергией ветра.

Папанек называл то, чем занимался, антидизайном, и хотя можно подумать, что это что-то сродни критическому дизайну, как его понимают Данн и Рэби, разница тут довольно значительная. В пылу дебатов Папанек мало того что провозглашал любой формальный язык дизайна манипулятивным и бесчестным по своей сути — он считал неприемлемыми почти любые контакты между дизайном и коммерцией. Учитывая кровное родство дизайна и промышленной революции, такая позиция была обречена на провал из-за своей внутренней противоречивости. Книги Папанека написаны намеренно безыскусно; проектные задания, которые он давал своим студентам, консультационная деятельность при правительствах стран третьего мира — все это было неизменно низкотехнологично, утилитарно, прямолинейно, бесхитростно и почти всегда безрезультатно. Данн и Рэби тоже занимаются критикой, но они стремятся освоить формальный язык дизайна, поставить его себе на службу и использовать его против него самого. Такой подход впервые сформировался в Италии конца 1960-х и 1970-х годов, в переживающем трудные времена нарциссическом обществе, которому не казалось противоестественным, что дети из богатых семей убивают полицейских во имя революции, а издатели, владеющие миллионными состояниями и яхтами, пытаются взрывать линии электропередачи и таким образом бороться с капитализмом. В подобном климате дизайн имел возможность стать чисто исследовательской деятельностью, свободной от нужд производства, обслуживания брендов и вопросов ценообразования. Дизайнеры перестали интересоваться такими скучными вещами, как пожелания заказчика, бюджет и маркетинговая стратегия,

и занялись гораздо более приятным делом — теоретизированием и критикой.

Разделение дизайна на производственный и подрывной по-разному прослеживается в разных культурах. Одни оказываются более идеологизированными, чем другие. Италия дала дизайнерам возможность работать над промышленными проектами в рамках системы, одновременно исследуя то, что некоторые называли антидизайном или радикальным дизайном и что теперь скорее принято описывать как критический дизайн. Алессандро Мендини и Андреа Бранци проектировали диваны и столовые приборы для гостинных итальянской буржуазии и в то же время работали над вещами, ниспровергавшими и высмеивавшими буржуазный вкус. Крупные итальянские производители были готовы заказывать дизайнерам проекты, совершенно не приспособленные для тиражирования в промышленных масштабах, чтобы продемонстрировать собственную культурную чуткость и привлечь внимание прессы.

В Берлине 1990-х годов господствовал гораздо более непримиримый антиконсюмеризм, чем в Италии. Нидерланды создали собственную эстетику, развившуюся в основном из деконструкции языка современного дизайна. Экосистема Британии или, скажем аккуратнее, Лондона была достаточно сложна, чтобы в ней могли сосуществовать самые разные подходы к дизайну.

Мало-помалу критическому дизайну удалось отвоевать для себя особую территорию. Профессорские позиции на факультетах дизайна, заказы на инсталляции для Миланской ярмарки мебели, продажи малотиражных вещей через галереи частным коллекционерам и музеям — все это имелось теперь в достаточном количестве, чтобы занятие критическим дизайном смогло превратиться в одно из возможных направлений дизайнерской карьеры.

Критический дизайн, похоже, оказался более востребован теми музеями, которые стремятся формировать наше понимание дизайна, а не тем большинством, где заняты показом технических и формальных инноваций. Из закупленных нью-

йоркским Музеем современного искусства с 1995 по 2008 год восьмидесяти четырех предметов, имеющих хотя бы отдаленное отношение к британскому дизайну, лишь небольшой процент составляет промышленный дизайн в его традиционном понимании. Это харизматичный автомобиль Jaguar E-Type, мотоцикл 1949 года Vincent Black Shadow, велосипед Moulton, а также ряд произведений купертиновцев под руководством Джонатана Айва, главное из которых — iPod — из-за природной британской скромности никто, конечно, примером британского дизайна не считает. Имеется в этом списке и пара исторических экспонатов — в первую очередь замечательное кресло Джеральда Саммерса, сделанное из цельного куска гнутой резаной фанеры. Львиную долю составляют тут, однако, результаты критического мышления Данна и Рэби с их учениками — или же работы Рона Арада, которые, хоть и не отличаются столь явной полемичностью, ничуть не менее решительно отказываются укладываться в рамки традиционных представлений о дизайне.

Все эти вещи произведены ограниченным тиражом и по замыслу их создателей оспаривают существующее положение дел. Немедленно встает вопрос: имеем ли мы тут дело с переосмыслением дизайна и возникновением новой дисциплины — критического, или концептуального дизайна? Или же речь идет об отказе дизайна от своей обязанности взаимодействовать с реальным миром. Если принять эту точку зрения, получается, что дизайн как экономическая и социальная сила сходит со сцены и ищет укрытия в музеях и аукционных домах.

Стратегия Данна и Рэби состояла в том, чтобы использовать дизайн как провокацию, как антирыночную прививку для своих студентов, которых они приучали задаваться вопросом «а что, если...». Это был призыв к дизайнерам не отмахиваться от неудобных и болезненных проблем, занимаясь лишь бездумным изобретением форм:

От проектирования вещей для нынешней ситуации нам нужно перейти к проектированию вещей



для того, что может случиться. Мы должны задуматься об альтернативах, о разных способах существования и о том, как облечь в материальную форму новые ценности и приоритеты. Пользователи и потребители обычно понимаются в дизайне узко и стереотипно, и в итоге мы получаем мир промышленных изделий, отражающий упрощенные представления о существе человека. Своим проектом мы стремились предложить такой подход к дизайну, который приведет к появлению вещей, воплотивших в себе понимание потребителя как сложного экзистенциального существа.

Проблема, однако, заключается вот в чем: сколько раз можно ставить одни и те же вопросы о дизайне, прежде чем ответ на них станет очевиден еще до того, как они прозвучат?

## D DESIGN/ДИЗАЙН

Я ходил в школу, в которой было принято увлекаться театром и спортом. Не имея талантов ни в той, ни в другой области, я проводил свободное время в библиотеке — такая у меня была оборонительная стратегия. И именно там, читая статьи Рейнера Бэнема в давно закрытом еженедельнике *New Society*, я впервые познакомился с дизайном. К выпускному экзамену по истории искусства мне нужно было прочесть ключевой текст Николауса Певзнера «Пионеры модернистского дизайна». Книга эта показалась мне немного затхлой. В сравнении с ней литературная манера Бэнема, некогда студента Певзнера, просто ошеломляла. Обрывочные мысли, уже приходившие в голову мне самому, он умел облекать в отчетливые и остроумные формулировки, производившие совершенно неизгладимое впечатление. Он указывал на то, что значения объекта иногда могут выходить за пределы дизайнерского замысла. Он как будто предлагал читателю новый взгляд на вещи — современный способ видения современного мира.

Своим высшим достижением Бэнем мог считать пересмотр традиционной англо-американской трактовки развития модернизма. Он показал значение таких далеких явлений, как русский конструктивизм и итальянский рационализм, которые прежде исключались из стандартной истории архитектуры XX века. Таким образом Бэнем, конечно, расчищал место и для себя самого как для нового влиятельного критика, теснящего своих предшественников.

В 1950-е годы он одним из первых обратил внимание на работы Питера и Элисон Смитсон — так называемых бруталистов, которым принадлежит авторство двух британских сооружений

того времени, получивших самый большой международный резонанс. Это школа в Ханстентоне, реинкарнация стеклянно-стального Чикаго Миса ван дер Роэ, будто по волшебству перенесенная в Норфолк; и башня журнала *The Economist*, травертиновый монолит неподалеку от лондонской Сент-Джеймс-стрит. Бэнэм также активно отстаивал прагматизм Седрика Прайса, архитектора, спроектировавшего птичник в Лондонском зоопарке. Для Прайса любое здание к моменту окончания стройки уже становилось вчерашним днем. Бэнэм симпатизировал всем этим архитекторам за их скептическое отношение к монументальности, но позже явно разочаровался в своих протеже, не желавших соответствовать его представлениям о том, что делает архитектуру культурно значимой. Он обратил свое внимание на молодого Нормана Фостера, который — во всяком случае, в те времена — не боялся заявить потенциальным заказчикам, что лучшее средство для достижения их целей — вообще ничего не строить. Больше всего сторонников традиционных взглядов на архитектурную эстетику возмущало в Фостере то, как он восторгался чудаковатым визионерством Бакминстера Фуллера и его геодезическими куполами.

Со временем история дизайна превратилась в академическую дисциплину, заняв место где-то посередине между культурологией и социальной антропологией, и эти перемены не вызывают у меня особой радости. Но дизайн продолжает менять свой облик и благодаря этому сохраняет свою значимость. Самым ясным, хотя и не вполне исчерпывающим образом дизайн можно определить через его отношение к серийному производству. Производство больших партий некоторых вещей существовало и раньше последних десятилетий XVIII века, к которым обычно относят начало промышленной революции; в число таких вещей входили, например, монеты, амфоры, венецианские галеры, пули и стрелы — и это значит, что дизайн имеет более долгую историю, чем иногда представляется. Но, за вычетом этих исключений, до появления фабричной системы между производителем и пользователем вещи существовала самая непосред-

венная связь. Индустриализация разрушила эту связь и создала дизайнера в современном понимании этого слова. Сегодня, когда такая фабрика, на которой с одного конца заводится рулон листовой стали, а на другом выезжает готовый автомобиль, уже отошла в прошлое, дизайн никуда не исчез, но снова меняет свой смысл.

Во времена, предшествовавшие промышленной революции, умелый мастер мог изготовить предмет мебели с учетом специфических нужд конкретного потребителя. Он мог сделать меч для левши или сельскохозяйственное орудие, приспособленное к ландшафтным особенностям данной местности. До того как обрести материальный облик, такие вещи существовали в воображении мастера. В их основе лежали традиционные формы и навыки. Ремесленник мог сделать стул, основываясь на сочетании памяти и интуиции. Подобно тому как опытный повар обходится без записанного рецепта, а музыканту не обязательно знать нотную грамоту, ремесленнику не нужен ни чертеж, ни прототип, чтобы проверить правильность своего замысла. В этом процессе нет ничего такого, что можно было бы обозначить словом «дизайн» или «проектирование», — а если и есть, то проектирование и изготовление здесь без стыков соединяются в одну стадию, и их синтез ближе к ремеслу, чем к дизайну. Иначе дело обстояло с более изысканными изделиями. Например, с церемониальными доспехами, нагрудник которых украшала инкрустация и сложный фигурный рисунок; они не предназначались для битвы, а заказывались, скажем, к началу новой военной кампании. Или с набором серебряных подсвечников, которые входили в приданое невесты. Или с дверями баптистерия Флорентийского собора. В таких случаях к выполнению заказа мог привлекаться не только ремесленник, но и художник.

Художник творчески направлял работу с помощью рисунков — *designs*. Ориентируясь на них, целая группа ремесленников осуществляла физическое изготовление вещи, наделенной культурными амбициями, которых были лишены менее изысканные кустарные изделия. «Дизайнеры» такого рода часто требовались в самых разных сферах творческой деятельности — от приклад-

ного искусства и скульптуры до архитектуры. Им поручали преобразить функциональную вещь, украсить ее и таким образом придать ей символическое значение. Такие предметы использовались в церемониальных или ритуальных целях — скажем, во время свадьбы или при подписании дипломатического соглашения; они увековечивали какое-то событие или просто демонстрировали благосостояние и статус.

В прикладном искусстве взаимоотношения между изготовителем, пользователем и художником продолжают определять сущность дизайна. Это та искра, благодаря которой оживают навыки. Возьмем, к примеру, Лоренцо Гиберти, золотых дел мастера, скульптора и архитектора, который возродил метод литья по выплавляемой восковой модели и применил его в изготовлении дверей флорентийского баптистерия. Но хотя Гиберти и можно назвать дизайнером, изучение его методов и идей не поможет нам разобраться в том весьма непохожем изводе дизайна, которым, скажем, занимается в компании Apple Джонатан Айв.

Когда серийное производство разорвало связь между изготовителем и пользователем, дизайн начал обрастать смыслами, отличными от тех, которыми его наделяли в прикладном искусстве. Дизайн стал способом провозгласить свою современность.

Именно серийное производство потребовало появления специалиста нового типа, которого и называли дизайнером. Он не занимался изготовлением вещи физически — точно так же, как современный архитектор не кладет камень, не крепит стропила и не мешает бетон, хотя его профессия исторически связана с этими ремесленными навыками. В том же направлении движется и искусство: многие художники отделили искусство как концептуальный замысел от физического воплощения этой концепции.

Система фабричного производства требовала от дизайнера информированности, достаточной для изготовления такого подробного дизайна, чтобы по нему можно было легко изготовить вещь. Другими словами, требовались рисунки или чертежи, представляющие объект до его появления. Система также нуждается в понимании, как именно эта вещь будет изготавливаться. Это понимание

может либо исходить от инженера-технолога, либо рождаться из вызова, который дизайнер бросает существующим технологиям, поскольку инстинктивно склонен задаваться вопросом, почему что-то сделать нельзя, а не просто смиряться с существующими технологическими ограничениями. И в том и в другом случае появлению производственного образца предшествует прототип.

Дизайнер был нужен, чтобы придать окончательную форму новым типам вещей, которые изобретала индустрия, и убедить потребителя их купить. Задачей дизайнера стало создание знаков, которые бы делали вещь достаточно дорогой на вид и на ощупь, чтобы соответствовать ее цене; в некоторых случаях дизайнер должен был приспособливать предмет к гендеру потребителя. Например, фен или бритвенный станок для мужчин внешне может отличаться от того же предмета, адресованного покупателю-женщине. Стереотипы тут предсказуемы до обидного: мягкость и округлые формы считаются женскими, а вещи, предназначенные для мужчин, агрессивны на вид и изготавливаются из твердых материалов. Кроме того, дизайнер должен сделать вещь доступной для понимания, снабдив ее сигналами, которые сообщают пользователю о ее назначении и способе применения.

Кое-где пережитки старых отношений между изготовителем и пользователем еще сохранились — к примеру, в труде портного, с помощью сантиметра, мела и нитки намечающего крой костюма, который будет формировать внешнее восприятие конкретного человека, или в работе тех ювелирных мастеров, которые работают на заказ. Схожие взаимоотношения складываются, когда дизайнер обставляет дом богатого клиента, — и примерно теми же соображениями можно объяснить неувядающую привлекательность вещи, выпущенной ограниченным тиражом. В основе такого труда лежат навыки и глубокие знания. В прошлом они нередко накапливались несколькими поколениями, передавались через практику ученичества или становились народной традицией. Сегодня все меняется гораздо стремительнее, а диапазон материалов и техник, доступных для изготовителя, чрезвычайно расширился.

Когда Джон Рёскин и Уильям Моррис, вдохновители Движения искусств и ремесел, описывали — верно или ошибочно — ремесло как результат постоянного процесса медленного совершенствования, в котором каждое поколение опирается на прецеденты, созданные предшественниками, они, по сути, противопоставляли его поверхностной погоне за мертвенной новизной, которую с помощью машин вела современная им промышленность.

На самом деле в ремесле тоже есть место для личных амбиций. Назваться ремесленником или мастером — не значит отказаться от своего эго. В вездесущих и чрезмерно эффектных стеклянных композициях Дейла Чихули или в мебели Джона Мейкписа авторский стиль чувствуется не меньше, чем в дизайнерских работах Филиппа Старка, а никакой умеренности и анонимности там нет и в помине. И это справедливо для любого поколения. Виртуозный делфтский ювелир XVI века Жак Биливер — прославленный автор лазуритовой вазы, сделанной им по эскизам Бернардо Буонталенти, или Роджер Фрай и его соратники по фирме Omega Workshops, или какой-нибудь краснодеревщик XVIII века, например Томас Мальтон, — разве они были скромнее в демонстрации своего мастерства? Это кажется маловероятным, как бы ни хотелось Уильяму Моррису верить в обратное.

С появлением промышленного дизайна в современном его понимании позиции ремесла значительно пошатнулись. Когда кустарные навыки лишаются практического смысла и становятся уделом осознающего свою уникальность «мастера» — как его принято называть теперь вместо традиционного слова «ремесленник», — потребность в самовыражении обрекает некогда функциональную вещь на барочную избыточность. Сегодняшние гончары делают вазы, в которые нельзя поставить цветы, а переплетчики — книги, которые невозможно читать. Взгляните на произведение какого-нибудь Чихули — и вы обнаружите в нем мастерство, но очень мало вкуса. Такие вещи убеждают нас в том, что без дизайнерского ума, вложенного в проектирование вещи, она не будет выглядеть убедительно — и одного мастерства тут недостаточно.

Без дизайнерского ума ремесло превратилось в захолустье нашей культуры. Отточенные навыки теперь нужно искать совсем в других областях — вроде изготовления стекловолоконных кузовов гоночных автомобилей McLaren, лопастей турбовентиляторных двигателей или прессов для серийного литейного производства.

Сегодня статус навыка сомнителен. То, что что-то конкретное можно сделать руками, само по себе производит впечатление, но истинное значение имеет лишь сфера приложения этой способности. И именно в этом разграничении — причина того, что положение ремесла остается шатким. В XX веке было два течения, в которых заново открывались ремесленные традиции. Одно, развивавшееся параллельно с возрождением народной музыки, было направлено на сохранение исчезающих традиций. Другое исходило из того, что ремесло, чтобы выжить, должно переосмыслить себя и обновить свой арсенал форм и материалов. Первый путь был менее проблематичен. Усвоив необходимые навыки, в дальнейшем можно было положиться на формальные архетипы, сформированные традицией. Обновление представляло большую сложность. Здесь требовалось не просто умение обрабатывать дерево, плести корзины, формовать глину или чеканить металл; нужны были еще и концептуальная изобретательность и чувство формы, чтобы найти этим навыкам актуальное и творческое применение.

Самая большая проблема, стоящая перед современными ремеслами, состоит в том, до какой степени наше визуальное мышление сформировано индустриальным миром. Поскольку мы привыкли к формам, которые можно получить инъекционным прессованием пластика или литьем под давлением, они определяют наше зрительное восприятие, и нам уже сложно иначе смотреть на вещь, изготовленную вручную. Этот наш прежний опыт задает репертуар форм и материалов, в тени которого оказывается все, что способен создать ремесленник, — даже если материалы и инструменты, с которыми он работает, этому репертуару совершенно не соответствуют. В 1970-е годы и так напряженные отношения между дизайном и ремеслом стали



еще более сложными. Художественные школы начали готовить больше промышленных дизайнеров, чем могла трудоустроить усыхающая промышленность Британии, и некоторые выпускники в качестве стратегии выживания решили применять свои навыки в собственных мастерских, производя штучные или малотиражные вещи. Они старательно подчеркивали, что то, чем они занимаются, не может быть названо ремеслом. Их натаскивали совсем на другое и приучили к тому, что слово «ремесло» имеет негативный оттенок. Проявлялось это в том рвении, с которым они старались придать своим изделиям физические качества продукта, изготовленного машинным способом, хоть им и было не по карману дорогостоящее оборудование, без которого невозможно настоящее серийное производство.

Именно так в студенческие годы начинал Джаспер Моррисон, собрав стол из двух старых велосипедных рулей, куска дерева и стеклянного круга. Учась в Королевском колледже искусств, он также сделал серию стульев и столов с барашковыми гайками, применив техники и материалы, которые обычно используются для изготовления бельевых корзин. Такая стратегия произрастала из зазоров между искусством, дизайном и ремеслом. Некоторые сочли ее самодостаточной, для других она стала ступенью к последующим находкам.

Выставка Дэвида Рэдхеда, которая прошла в Совете по ремеслам в 2001 году, имела сжатое и емкое название — «Индустрия одного». Оно замечательно суммировало странную историю взаимоотношений между понятиями «делать» и «проектировать». «Делать» обязательно подразумевает «уметь на практике», а «проектировать» относится или, по крайней мере, должно относиться к сфере идей. В слове «ремесло» звучит и желание защитить традицию от угроз индустриализации, и знаточество. Ремесло постоянно колеблется между стремлением переосмыслить, обновить и сохранить; дизайн воспринимался и как угроза, и как новый шанс.

Немного найдется дизайнеров, которым эта дихотомия знакома лучше, чем Константину Грчику. Он начинал как ученик

Джона Мейкписа в его Школе плотницкого ремесла в дорсетской деревне Парнем. Грчик вспоминает, как постепенно отвыкал видеть мир из окна мастерской и привыкал видеть его через окно студии. Делать что-то руками, использовать слово «ремесло» значит в известном смысле становиться в оппозицию к окружающему миру. Это значит подвергать сомнению ценности серийного производства и задаваться вопросом о своем месте в созданном им мире. Поначалу, когда он только приехал в Парнем — школу, которую можно считать последним хранителем традиций Движения искусств и ремесел, на протяжении почти века создававшего в сельской глуши общины утопического толка, — Грчик смотрел на мир именно так, но позже расстался с этими взглядами. Сам он описывал это так:

[После какого-то времени в Парнем] даже само слово «делать» превратилось в синоним дизайна. В дизайне содержится вопрос о том, что ты делаешь, как ты это делаешь и для кого. Это процесс. Одновременно я открыл для себя историю дизайна и работы некоторых дизайнеров, начал понимать общую картину. Дизайн развился из серийного производства, ремесла и мелкой промышленности. Деревенский ремесленник был не в состоянии нарисовать тот стул, который ему предстояло сделать. Все усложнилось и стало требовать специализации — идет ли речь о мебели или более изощренных разновидностях промышленного дизайна и дизайнерских услуг. Но в конечном итоге концепция дизайна всегда опирается на то, что реально делается, — это не голая теория.

Дизайн может быть формой творческого самовыражения. Для меня это именно так, и это отличает дизайнерские студии вроде моей от других, действующих более прагматично. Мы не просто предоставляем услугу тем, кому нужен продукт.

Мы можем дать нечто большее. Авторский подход — часть хорошего дизайна, и мы это ценим. Мы хотим видеть его в продукте. Дизайн может быть хорошим в силу своей функциональности, но он будет неинтересным, если не добавить ему привлекательности. Это качество способен дать только дизайн — и не важно, знаете вы имя дизайнера или нет.

Дизайн — это добавленная стоимость. Может, это и означает прибавку к цене. Нет сомнений, что иногда дизайн используют цинично, так что часто люди относятся к нему с недоверием. «Дизайнерское» что-то в их представлении — это не знак особого качества, а маркетинговый трюк и средство их одурачить. Я сам точно не знаю, как решить эту проблему. У дизайна должна быть индивидуальность, но за ней должно стоять качество.

Не бывает «недизайнерского» продукта. Но взгляните на вещи, по которым прекрасно видно, что кто-то над ними корпел, стараясь быть оригинальным. В лучших из них удастся произвести переоценку, усовершенствовать нечто и переосмыслить — вывести вещь на следующий уровень. Дизайн может быть анонимным и вместе с тем оказаться реальным вкладом в развитие. Лучшие вещи — те, в которые вложена работа дизайнера. Любопытно, что «дизайн» лишился доверия в секторе промышленного дизайна, но в сфере услуг мы используем дизайн технологий для завоевания доверия. Дизайнер процессов составляет расписание так, чтобы оно было надежным. В этом контексте дизайн еще продолжает что-то значить. Он синонимичен всему хорошему: кто-то пытается что-то улучшить, сделать более эффективным — я понимаю дизайн именно так.

Работа дизайнера не равна работе скульптора, хотя у нее тоже есть формальный аспект. Дизайн — это дисциплина, идеология которой во многом сформирована архитекторами, что любопытно, так как архитектура главным образом должна интересоваться пространством. Заботы дизайнеров — совсем иные. Но у этих двух отраслей есть много общих черт, которые используются в одних и тех же целях — чтобы придать индивидуальность конечному продукту и донести определенное послание. При самом низменном подходе цель может состоять в том, чтобы привлечь покупателя, придать вещи новаторский вид и сделать ее желанной.

Но сегодня дизайн все чаще имеет дело с потребностью в создании определенного опыта взаимодействия. Например, с набором вопросов, на которые вы должны ответить, чтобы подтвердить свою личность, когда звоните в банк. С процедурой голосования на выборах или регистрации в отеле. Со способами оплаты мобильного телефона и с умышленной невнятностью тарифов, которые вам предлагаются. Все это — примеры дизайна процессов.

Дизайн связан с серийным производством, но способы производства вещей тоже претерпевают стремительные изменения. Фабричная система, роль дизайнера, промышленные технологии — все это уходит в прошлое. Цифровое производство и процесс, который обычно называют 3D-печатью, радикально изменят способы проектирования и изготовления вещей. Рано или поздно маленький ящик, который будет стоять в гостиной или в сарае, позволит владельцу выбрать дизайн почти любой вещи и изготовить ее самостоятельно. Трудно представить себе, что таким образом можно произвести стул или ноутбук, но именно так в походных условиях уже изготавливаются запчасти на американских авианосцах.

Когда это станет нормой, дизайн в очередной раз изменит вектор своего развития; и этот разворот будет иметь даже более масштабные последствия, чем появление фабрик.

## D DESIGN ART/ДИЗАЙН-АРТ

Дизайн чаще определяется не напрямую, а через то, чем он не является. Первое место в ряду того, чем не является дизайн, занимает искусство. В разные эпохи дизайн называли коммерческим или декоративно-прикладным искусством. Если копнуть глубже, выяснится, что дизайн принято считать чем-то полезным и, соответственно, ставить ниже искусства, не обремененного утилитарностью.

Художников напряженность этих отношений по большей части не волновала, но дизайнеры и поклонники дизайна не перестают ощупывать неровности шрама, отделяющего их от искусства. На свете хватает дизайнеров, которые не прочь объявить свои работы произведениями искусства, но из художников мало кто готов на ответный жест. Это не значит, что искусство не в состоянии сделать дизайн предметом своего изучения и источником своих тем. И отсюда не следует, что у искусства и дизайна нет общих интересов и поля деятельности. Дюшана занимал реди-мейд; Ричард Гамильтон исследовал глянцеви́тость промышленного дизайна; творчество Дэмиена Хёрста в некотором смысле имеет дело с алхимией или надувательскими технологиями брендинга, позволяющими втюхать покупателю что угодно.

Художники и архитекторы осторожно кружат друг вокруг друга, подобно двум магнитным стрелкам, балансирующим между притяжением и отталкиванием. Каждая сторона относится к другой с интересом и подозрением, с ревностью и равнодушием. Это явление отразилось в спорах между художником Робертом Ирвином и архитектором Ричардом Майером, пред-

ложившими взаимоисключающие концепции для сада Музея Гетти. Подробно задокументированные трения между Фрэнком Гери и Ричардом Серрой — свидетельство сходной несовместимости восприятия. Когда-то они были близкими друзьями, но потом Серра начал жаловаться, что Гери, на взгляд Серры, стал вторгаться в его сферу и строить из себя художника.

Отношения между искусством и дизайном могут быть не менее напряженными. Непреходящая настороженность, которую арт-мир испытывает к Исаму Ногуту, коренится в его успешности как автора абажуров, кофейных столиков и — что еще хуже — серийного бакелитового корпуса первой в мире радионяни Zenith Radio Nurse. До наступления века иронии художник, оберегающий свою репутацию, не мог позволить себе заниматься такими вещами. Но когда закрылся ресторан Pharmasu, интерьеры которого оформлял Дэмиен Хёрст, мебель, посуда и прочие предметы обстановки (к тому же размноженные за счет копий) были выставлены на аукцион, как если бы речь шла о произведениях искусства, хотя по большей части это были произведения Джаспера Моррисона.

Конфликт между искусством и дизайном — это, по крайней мере отчасти, борьба за власть. Когда Матисс приступал к выполнению заказа, который включал художественное оформление часовни в Сен-Поль-де-Вансе, витражи и дизайн священнических одеяний, у него был шанс поработать с Ле Корбюзье: спроектировать вместе с ним здание, которое стало бы подходящей оправой для его собственных произведений. Предложение, которое исходило от аббата Мари-Алана Кутюрье, доминиканского интеллектуала, стремившегося оживить культурную жизнь церкви, было отвергнуто. Как следует из биографии Матисса, написанной Хилари Сперлинг, он предпочел работать с пожилым архитектором Огюстом Перре, «потому что тот будет делать все, что я скажу». Результатом стало великое искусство в блеклой архитектурной оболочке. Предположить, что сочетание великого искусства и великой архитектуры стало бы лучшим исходом дела, — значит напрашиваться на многочисленные вопросы.

В отличие от искусства дизайн укоренен в пользе. Нас по-прежнему нервируют вопросы, что является искусством, а что к нему лишь приближается, но искусством может и не оказаться. Мы упорно считаем искусство неким особым гибридом магии и религии, хотя при этом нас страшно интересует его коммерческий потенциал. Это противоречивое сочетание денег и сверхъестественного затрудняет любую дискуссию о значении искусства. Художникам, как и папам римским, необходим ореол непогрешимости. С тех пор как возникла новая художественная вера, каждое последующее религиозное откровение должно лишь продемонстрировать принадлежность соответствующей пастве, чтобы доказать свою истинность. Если искусство — это система верований, то любое произведение, даже самого незначительного художника, становится проявлением того же божественного откровения. Сомневаться в его ценности — значит подрывать ту веру, на которой оно основано. Таким образом, искусство слилось с брендингом. Раньше Джулиан Шнабель писал много холстов, прикрепляя к ним осколки тарелок. Когда он перестал этим заниматься, возникла неразбериха: как же теперь понять, что у тебя настоящий Шнабель? Дэмиен Хёрст настолько уверовал, что ему принадлежат исключительные права на художественное расположение кружочков, что попробовал судиться с одной британской авиакомпанией, раскрасившей кружочками фюзеляжи своих самолетов. А Лучо Фонтана усмотрел издевку над своими произведениями в рекламной кампании сигаретной марки Silk Cut.

Одна из теорий, объясняющих наше почтительное отношение к искусству, гласит, что оно не приемлет компромиссов. Однако Рембрандт с готовностью писал на заказ: на его гонорар за произведение заранее оговоренного размера скидывались все восемнадцать героев картины «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока», также известной как «Ночной дозор», и он пользовался квалифицированной помощью своих подмастерьев.

Другая теория, объясняющая смысл искусства, утверждает, что оно состоит в иных отношениях с временем, чем преходящий

дизайн. Стиральная машина, пишущая машинка, а отчасти даже и стул возникают в ответ на запросы конкретной эпохи; они являются продуктом определенных технологий, социальных практик и методов дистрибуции. Когда эти технологии и обычаи теряют актуальность, вещи, служившие их воплощением, тоже лишаются львиной доли значимости. Вне своей эпохи они становятся неприкаянными, незащищенными, а то и вовсе ничемными. С искусством дело обстоит иначе — по крайней мере, мы успокаиваем себя этой мыслью: искусство представляется нам способным сохранять актуальность в любом контексте. Если бы не эта вера, мы бы лишились того утешения, которое черпаем в искусстве, — чувства, что в нашем несовершенном мире существуют некие духовные ценности. Давайте пока назовем это качество «красотой». Красота этого рода не просто соблазняет — нам кажется, что в ней есть какая-то правда, непреходящая ценность и совершенство. Тем не менее искусство также зависит и от моды, и от рынка, о чем свидетельствуют взлет, падение и новый взлет цен на картины прерафаэлитов.

Парадоксальным образом время от времени технологическое устаревание способно отчасти наделить дизайн аурой искусства. При жизни Жан Пруве занимал особое место в умах целого поколения британских архитекторов. Прагматичный подход к производству и сборке зданий сделал Пруве ключевой фигурой в развитии архитектуры хай-тека, эстетизировавшей инженерные конструкции. Но дизайнерские проекты Пруве никогда не могли сравниться по влиятельности с работами Чарльза Имза. Пруве ассоциировался скорее с 1930-ми, чем с 1960-ми, и, соответственно, считался представителем менее современной версии модернизма. Но после смерти Пруве, как раз в тот период, когда его производственные методы начали казаться безнадежно устаревшими, произошло нечто непредвиденное. Стараниями нескольких парижских дилеров его мебель и даже уцелевшие архитектурные произведения обрели новую жизнь. Они стали предметом коллекционирования. Пруве, будучи убежденным социалистом, проектировал добротную и дешевую обстановку



для школьных классов и общежитий. Он стремился придать общественным пространствам приличный вид с минимальными затратами. Другие, может, и вкладывали в его вещи иные смыслы, но сам Пруве никогда не проектировал ничего самоценного или претендующего на что-то, кроме утилитарности. Когда наследие Пруве выросло в цене, его сохранившиеся интерьеры, увы, постигла судьба слоновьего заповедника, оказавшегося во власти охотников за слоновой костью. Карло Моллино был прежде всего архитектором, но помимо этого он проектировал замечательную мебель, которая встречается гораздо реже, чем мебель Пруве, и, соответственно, ценится еще выше. В придачу Моллино построил гоночный автомобиль и произвел на свет море фотографий эротического толка — все это, сложенное вместе, обеспечило ему внимание аудитории, больше ориентированной на искусство, чем на дизайн.

В Британии 1960-х годов художники чаще зарабатывали преподаванием, а не продажей собственных произведений. Профессии дизайнера и архитектора казались более надежным выбором. Сегодня куда лучшим жребием представляется искусство, поскольку немало художников зарабатывают не хуже, чем академики XIX века, которые строили себе гигантские мастерские в Кенсингтоне или Челси. Новая поросль таких мастерских пробивается в Хокстоне и Шордиче\*, а их проектированием занимается уже не Джордж Эйчисон — автор дома Фредерика Лейтона в Холланд-парке, а Дэвид Аджайе.

В дизайне же, наоборот, куда меньше места для индивидуального успеха. Большинство дизайнеров либо работают за зарплату, либо перебиваются нерегулярными заработками и балансируют на грани бедности. В начале 1980-х годов то, что сейчас принято называть дизайном ограниченных партий или даже дизайн-артом, как раз и было одной из стратегий выживания. Дизайнерам, не востребованным производителями и потому не имевшим доступа к промышленным методам, только и оставалось, что делать

\* Модные среди богемы районы лондонского Ист-Энда.

вещи самим. Созданный таким образом стул можно скорее принять за скульптурное выражение идеи стула, чем за стул как таковой. Поначалу эта продукция располагалась где-то на периферии мира дизайна. Но аукционные дома и галереи интересовались ею все больше и больше, цены на нее постепенно росли, и для многих она переместилась с периферии на авансцену.

Если и есть на свете человек, по-настоящему умеющий балансировать на грани искусства и дизайна — двух миров, глядящих друг на друга с недоверием, — то это Рон Арад.

Впервые в жизни он выставлялся в 1987 году в Париже — это случилось в Центре Помпиду, который был создан как раз для того, чтобы попытаться устранить все классовые различия внутри визуальной культуры. Свое десятилетие музей отметил выставкой «Nouvelle Tendences» [«Новые тенденции»], по словам организаторов, представлявшей новое поколение дизайнеров. Араду — так же как и Филиппу Старку, Хансу Холляйну и Алесандро Мендини — выделили 30 квадратных метров. Ему было тридцать шесть лет, и он был самым молодым в этой группе, хотя — благодаря присутствию Старка — и не единственным *enfant terrible*. Старк показал на выставке линейку брендированных вещей, сделанных по мотивам «смайлика». Арад решил выставить электрический уплотнитель металлолома. Нужную фирму он нашел в телефонной книге — она специализировалась на оборудовании для мусоропереработки. Уплотнитель не мог не обращать на себя внимания. Во включенном состоянии машина производила невероятный шум; ее едва ли скрывала надпись «Палки и камни могут переломать мне кости»\*, которая была набрана грубо вырезанными из металла буквами 30 сантиметров высотой, прикрепленными к ее выступам. Своими механическими челюстями, оснащенными крокодильими зубами, она за считанные минуты превращала горы мусора в аккуратные, обтянутые

\* Начало английской поговорки «Sticks and stones may break my bones but names will never hurt me» («Палки и камни могут переломать мне кости, но обзывательства мне не опасны»), которую часто повторяют тем детям, которых обижают сверстники.

сеткой кубы металлического крошева. Это чудовище точно не было произведением дизайна в том смысле, который когда-то вкладывался в это слово. Не имело оно отношения и к ремеслу, и к декоративно-прикладному искусству.

Арад просил посетителей сдавать в музей ненужные стулья. За это дарители получали специальные сертификаты, а принесенное ими скармливалось чудовищу и превращалось в блоки для строительства стены, постепенно перегораживавшей выставочный зал. Отчасти подражание Сезару Бальдаччини или Джону Чемберлену, которые проделывали нечто подобное с разбитыми автомобилями, отчасти бессовестная провокация, эта работа Арада лукаво намекала, что в мире уже слишком много стульев.

«Палки и камни...» — раннее проявление склонности, которую Арад питает к каламбурам. Уже тогда он играл в дизайн по правилам искусства, добавляя ему сложности, — настолько, что некоторые представители дизайнерского цеха не понимали смысла того, что он делал. Работы Арада в те годы были не особо изысканными, и его кредо сложно было определить иначе, как словом «грубый». Иногда в нем проявлялось что-то панковское. В 1980-е годы он вдохновил создателей рекламного ролика для модного пива: некий творческий тип с трехдневной щетиной мрачно вышвыривает из окна своего лофта постмодернистские стулья, чтобы освободить место для сваренной им из металла мебели.

По Центру Помпиду ходили слухи, что машине Арада не санкционированно скармливались стулья из музейных кабинетов, а из-за попытки компании Louis Vuitton, спонсора выставки, использовать экспонат для публичной расправы над грудой контрафактных сумок разразился скандал.

Двадцать лет спустя Арад вернулся в зал для временных экспозиций на первом этаже Центра Помпиду с не менее задиристой, но теперь уже сольной выставкой. Впоследствии она переехала из Парижа в нью-йоркский Музей современного искусства, а потом и в амстердамский Стеделик. На этот раз Араду нужно было представить и отчет о прошлых достижениях, и новые работы. Выставка была шумной и зрелищной. Огромная гидравлическая

платформа гоняла стальной диск из конца в конец зала, а разрез одного из архитектурных сооружений Арада был воссоздан в виде внушительных размеров модели почти в натуральную величину.

Начиная с первой парижской выставки Арад метался между искусством, архитектурой и дизайном. Сегодня его представляет один из ведущих арт-дилеров, он участвует в лондонской художественной ярмарке Frieze и входит в число очень немногих дизайнеров, за работы которых на аукционах выкладывают шестизначные суммы. При этом Арад сотрудничает с Alessi, Kartell, Moroso, Vitra и другими производителями, создавая серийные вещи, наделенные всеми качествами успешного промышленного дизайна. Дизайнер, работающий таким образом, должен думать об экономических аспектах производства, о том, как вещь будет упакована и как ее продавать. В этой стихии совсем некомфортно дизайнерам, которые хотят казаться в первую очередь озабоченными вопросами творческого самовыражения. Но за годы работы Араду удалось проявить себя в обеих ипостасях дизайна — эмоционально-интуитивной и технически-коммерческой.

В 2010 году в израильском городе Холон открылся новый музей дизайна, на сегодняшний день — самое значительное архитектурное творение Арада. Таким образом, он доказал еще и то, что в отличие от столь многих дизайнеров способен успешно сменить масштаб, перейдя от создания вещей к строительству зданий.

В жизни Рона Арада не было недостатка в поворотных моментах. Первым из них стало его решение перебраться в Лондон, бросив иерусалимскую академию художеств «Бецалель» до получения диплома. Вторым стал тот день, когда Арад, уйдя на обед, решил не возвращаться к своему кульману в маленьком бюро в Хемпстеде, куда он устроился после окончания Архитектурной ассоциации. Арад приехал в Лондон совершенно не для того, чтобы чертить унылые схемы расположения дверных проемов. Питер Кук, его наставник в Архитектурной ассоциации, и не думал готовить своего ученика к архитектурной практике такого рода.

По словам самого Арада, идея сделать кресло впервые пришла ему в голову, когда он возвращался в тот день домой. Проходя мимо свалки металлолома, он заметил остов Rover 2000 — очень добротного и надежного британского автомобиля 1960-х годов. Арад выковырял из ржавого кузова пару кожаных сидений, которым и предстояло стать первыми креслами Rover. Они были красными, что, как выяснил Арад позже, является большой редкостью. Скрепив несколько гнутых металлических труб, из которых собирают строительные леса, монтажными зажимами фирмы Klee Klamp, Арад превратил автомобильные сиденья во вполне пристойный диван.

Раньше Арад уже пользовался такими зажимами, собирая из труб столы, кровати и основания для балконных настилов, но все это больше походило на архитектурные конструкции, чем на мебель. Кресло Rover стало именно самостоятельной вещью и напоминало, хоть и непреднамеренно, скорее созданное на несколько десятилетий раньше регулируемое кресло Жана Пруве, чем фрагмент автомобиля.

Следующее поворотное событие произошло в 1987 году в Касселе, маленьком аристократическом городке в тогда еще Западной Германии. В порядке эксперимента организаторы восьмой «Документы» — обширной выставки, которая проходит там каждые пять лет, — попросили ее куратора Михаэля Эрлхоффа выбрать нескольких дизайнеров и показать их работы вместе с работами художников. Одним из таких дизайнеров оказался Рон Арад, тогда как предыдущее поколение представляли Алессандро Мендини и Андреа Бранци. Произведения нескольких берлинских дизайнеров составляли тревожно-невротичный контрапункт более цветастым работам из Милана. Как и следовало ожидать, не все художники обрадовались тому, что их произведения соседствуют с дизайном. Работа Анжа Леччия состояла в покупке новенького Mercedes Benz и водружении его во имя искусства на медленно вращающийся подиум. Леччия был неприятно поражен тем, что в соседнем зале машина экспонировалась именно как произведение дизайна, запятнанное остаточными ассоциа-

циями с коммерческой утилитарностью — это, как полагал художник, умаляло его работу.

Это противостояние предвосхитило историю, позже произошедшую с Арадом на художественной ярмарке Frieze. Организаторы отказались предоставить место галеристу Эрнесту Мурману, который собирался показывать его работы. В итоге Арад попал на стенд галереи Jablonka, обладавшей в арт-мире достаточным весом, чтобы администрация не ставила под вопрос ее право решать, кто тут художник, а кто нет.

Оглядываясь назад, можно сказать, что именно на «Документе» Араду пришлось принять самое судьбоносное решение в своей карьере — хотя тогда он мог этого и не осознавать. Именно это решение привело его к серийному промышленному производству в сотрудничестве с изготовителями мебели вроде фирмы Kartell, которая выпрессовывает километры пластикового профиля, чтобы получить на выходе его технически изобретательные и функциональные полки; или Magis, изготавливающей пластиковые кресла Арада способом ротационного формования; или Vitra, с которой Арад выпускает стулья для кафе. За этими проектами последовало множество других: наручные часы, стеллажи для хранения вина и ведерки для его охлаждения, очки и посуда. Все они отвечают традиционному пониманию дизайнерских задач. Здесь Арад идет дорогой, проложенной еще в середине XVIII века, когда массовое производство взяло верх над декоративно-прикладным искусством, а промышленный дизайн заполнил собой пустоту, образовавшуюся после гибели ремесленника. С тех пор работу дизайнера воспринимают как определенный тип услуг, обеспечивающий бесперебойное производство, рост репутации бренда и расширение ассортимента.

Такое развитие событий лишь отчасти отражает интересы Арада. На деле им движет стремление к большей свободе, к такой форме творчества, которая не вмещается в готовые категории, и работа, выставленная в Касселе, очень ясно сообщала об этом стремлении. Она называлась «Full House» и была выполнена из толстой алюминиевой пластины. Выполнена при этом очень

грубо — даже топорно. Арад сделал в металле разрезы с зазубринами, пробил отверстия, обмотал лист тросами, добавил петли кустарного производства и лебедку, благодаря которой плоский ковер превращался в подобие трехмерного дивана. На этом диване даже почти можно было сидеть, а когда надобность в нем отпадала, он мог снова исчезнуть, распластавшись по полу; в довершение всей операции ручку лебедки можно было отогнуть назад, заподлицо с металлической пластиной. К традиционным представлениям о том, что составляет суть дизайна, этот предмет имел такое же отношение, как песня «My Way» в обработке Сиды Вишеса к Фрэнку Синатре. Но одновременно диван Арада обращал на себя внимание тем, что в нем намечались новые пути развития дизайна, причем сделано это было в тот момент, когда казалось, что дизайн исчерпал все свои идеи.

В день открытия «Документы» президент компании Vitra Рольф Фельбаум подошел к Араду, чтобы узнать, сколько стоит его произведение. Новые перспективы дизайна страшно интересовали Фельбаума. Он понял, что творчество Арада — это исследовательская лаборатория проектов массового производства, которые определяют будущее его бизнеса.

Фельбаум хотел приобрести пластину Арада для своей личной коллекции и обсудить возможный проект для завода Vitra. Встреча закончилась рукопожатием, но насчет дивана никакого уговора не было. Позже в тот же день перед экспонатом остановился швейцарский арт-дилер и галерист Бруно Бишофбергер. Это продается? Арад замялся. «Я сказал, что на этот диван уже претендует другой человек». Бишофбергер ответил, что заплатит любую цену, какую назначит Арад. Тот попросил дать ему время, чтобы созвониться с Фельбаумом и удостовериться в серьезности его намерений. Бишофбергер ответил, что сделка состоится сейчас или никогда, и Арад сказал «нет».

Это решение определило всю его дальнейшую карьеру. Если бы Арад продал диван Бишофбергеру, то выбрал бы мир искусства. Продать его фирме Vitra значило прочно обосноваться в лагере дизайнеров, хотя Арад — это Арад, и он всегда все делает по-своему.

Когда Фельбаум предложил Араду сотрудничество с Vitra, тот уклонился от возможности создать вещь, которая могла бы серийно выпускаться десятками тысяч экземпляров. Вместо этого Арад спроектировал кресло Well Tempered Chair\*, которое можно было с равным успехом производить и в его собственной лондонской мастерской, и на заводе Фельбаума. Это была конструкция из листов закаленной стали, скрепленных барашковыми винтами, — технология не самая хитрая, но довольно смелая, поскольку Арад попытался придать устойчивость предмету из крайне неустойчивого, гибкого листового металла.

В каком-то смысле большую часть своих дальнейших усилий Арад положил на то, чтобы наверстать упущения того дня. Если бы он тогда последовал за Бишофбергером, то, возможно, уже никогда бы не стал работать в промышленности, что для истории современного дизайна, безусловно, оказалось бы серьезной потерей.

У Арада подвижный, не знающий усталости ум шахматиста, он страстно влюблен в материал, а его изобретательность придает каждой его серийной вещи неповторимый характер. Но очевидно, что всего этого ему мало. Им движут культурные амбиции другого уровня.

И все же работа в дизайне сослужила Араду хорошую службу. Его можно назвать художником, который выбрал дизайн темой своего творчества. Такое определение более-менее подходит для человека, который является еще и одаренным архитектором, но, пожалуй, не полностью удовлетворит тех, кто, как и сам Арад, испытывает восхищение перед машинерией арт-мира и с ловкостью фехтовальщика парирует любые попытки загнать себя в рамки существующих категорий.

В работах, выходящих из мастерской Арада, как и любого другого художника, можно обнаружить повторяющиеся мотивы. Это не значит, что Арад вновь и вновь создает одно и то же кресло. Он

\* «Хорошо темперированное кресло» — каламбур, поскольку *tempered* — это и «темперированный», и «закаленный».



по-разному использует определенные формальные архетипы, воплощая их в разных материалах и преследуя разные цели.

Арад не перестает возвращаться к Big Easy — форме, изобретенной им еще в 1980-е годы, когда он сам занимался сваркой и сам резал металл. С тех пор эта форма последовательно облекалась в разные материалы и получала разную конечную обработку; она воплощалась и в серийных вещах из выдувной пластмассы, и в углепластиковых изделиях, выпускаемых ограниченными партиями; иногда она полировалась, иногда красилась и всегда менялась в размерах. Самое первое кресло Big Easy и более поздние варианты, по сути, имеют одну форму, но ранние экземпляры сделаны так грубо, что их можно назвать какими угодно, только не изящными. Первые модели были «плохо» сварены и согнуты — и в этом заключалось их обаяние. В поздних уже гораздо больше шлифовки.

Последнее пополнение в серии Big Easy — это парные кресла, позитив и негатив. Одно из них покрыто замысловатым, похожим на кружево, орнаментом из дыр — у второго же имеются выпуклости, в точности повторяющие расположение этих дыр, что превращает его в негативного близнеца первого. Вместе они обретают мерцающую нематериальность цифрового изображения или мыльного пузыря, который вот-вот лопнет, издав легкий хлопок.

Готовясь к своей второй выставке в Центре Помпиду, Арад работал над новой формой — предметом, который он назвал Gomli в честь британского художника Энтони Гормли. Эта новинка в репертуаре Арада предполагает разные варианты использования. Кроме того, Gomli можно считать ответом на размышления самого Арада о своей карьере, тесно связанной с креслами. В случае с Gomli вся соль не в форме кресла, а в форме того, кто в нем сидит.

Если ты дизайнер, то постоянно придумываешь емкости для кого-то, кого ты не знаешь. Это может быть Паваротти, а может быть Твигги — кресло от

этого не меняется. Ты тратишь жизнь на придумывание вещей для человека-невидимки. И тогда начинаешь задумываться: а как этот невидимка выглядит? Вот мы и спроектировали фигуру — не для того, чтобы было красиво, а чтобы в ней отпечатался его зад. Называется она Gomli. Я показывал ее Гормли, и мы обсуждали этот проект.

Это не первое фигуративное произведение Арада. В 1980-е годы он занимался проектом, в котором использовал технологию Эрика Виктора, известную как «трансформер». Виктор разработал способ фиксации сломанных костей, позволяющий доставить пострадавшего в больницу, не усугубляя его травм; изобретение представляло собой мешок с пенопластовыми гранулами, форму которого можно фиксировать, откачивая из него воздух. Арад использовал эту технологию для изготовления сидений, форма которых повторяла очертания тела владельцев.

В каком-то смысле Gomli — антипод вакуумной формовки. Она позволяла мгновенно адаптировать вещь к конкретному клиенту. Но я выяснил, что людям не нравится сидеть в чем-то, повторяющем форму их собственного тела. Такая мебель для нас некомфортна. Изобретение Виктора похоже на сшитый по мерке костюм, а Gomli — на прет-а-порте.

Использование реди-мейда всегда было важнейшей для Арада темой. На заре своей карьеры он апроприировал вещи — автомобильное сиденье, строительные леса и крепеж фирмы Kее Klamp. За этим последовали конвейерные ленты из строительной сетки и настольные лампы из автомобильных антенн. В недавних работах Арад использовал идею реди-мейда, чтобы сосредоточиться на более важных решениях, проявляя готовность принимать эстетические последствия своей веры в природу материала, в диктат геометрии и детали.

Даже если я полностью смоделирую вещь на компьютере, чтобы представить себе ее эффект, предсказать ничего нельзя. Приняв первое решение, ты смотришь, что из этого получится. Ты знаешь, что Gomli будет шесть штук, а серийных стульев — 60 тысяч. Последствия успеха и провала здесь совершенно разные. В случае с Gomli я свободен. Передо мной не стоит задача убеждать. Вещь просто должна понравиться какому-то человеку настолько, чтобы он ее купил. Но даже это не всегда обязательно. Можно сказать, что искусство и дизайн устроены абсолютно по-разному. Но это — смотря в каком контексте рассуждать. Художник, который ценит абстракцию, мог бы сказать: «Это не кресло, а скульптура». А иногда то, что говорят люди, вообще не важно. Если это мебель, то спинка у нее должна иметь наклон. Вы делаете наклон именно по этой причине — и ни по какой другой. Это вопрос коммерческий, а не идеологический.

Повторение избитых соображений о различиях между искусством и дизайном вызывает у Арада раздражение. Он сравнивает эти споры с прежними трениями между дисциплинами.

Когда-то в искусство не пускали фотографию. Потом не пускали видео. Все это — самосбывающиеся пророчества. Дизайн-арт возник в качестве реакции на то, что в остальном мире искусства не признают дизайн. Если бы арт-мир спокойно относился к вещам, которые имеют некоторое отношение к мебели, никакой мир дизайн-арта нам бы вообще не понадобился. А может, он нам и не нужен. Рынок доказал, что существует и такое явление. На эти вещи есть спрос, а называть их можно как угодно.

Для Арада важны не столько определения, сколько контекст.

Вопрос, пожалуй, не в том, как мы их называем, а в том, где мы их показываем. Мне проще выставиться в Downtown Gallery, которая много лет продает Пруве. Мне этот круг близок, хотя мы, конечно, не знаем, что бы сегодня делали Пруве и другие. Беда дизайна, как мне кажется, в том, что его поглотил «стиль жизни». Мне нет никакого дела до раковины на кухне или цвета занавесок. Меня не интересуют ни вкус, ни журналы.

У Арада есть вопросы не только к дизайну, но и к искусству. «Кому-то на какое-то время могут помочь готовые формулы. Но единственно верного метода работы не существует; нет никакого „правильно“ и „неправильно“. Есть восхитительное, интересное, захватывающее и обаятельное — а есть скучное и банальное». Из-за таких взглядов он с неохотой обсуждает критерии, с помощью которых можно оценивать формотворчество, изменившее сегодняшнюю архитектуру. «То, что мы раньше считали неприличным, сегодня стало нормой. Бесформенные здания сегодня проектируют на компьютерах представители поколения Game Boy и Nintendo, которые работают на старых мастерах».

Арад умудрился усидеть на двух стульях. Он — один из очень немногих современных дизайнеров, произведения которых пользуются спросом на аукционах и которые при этом успешно работают в промышленности. Арад играет по собственным правилам, и ему удалось изменить саму суть игры.

## Е ЕХРО/ЭКСПО

Было бы неверно представлять лондонскую Всемирную выставку 1851 года как безоговорочное торжество современности. Но построенному для нее Хрустальному дворцу такое определение вполне подходит, и величайшим достижением той выставки стал, пожалуй, именно он. Именно сам дворец, а не его содержимое, овладел творческой фантазией XIX и XX столетий. Хрустальный дворец не походил ни на одно предшествующее здание. В те годы, когда как раз начиналась эпоха неоготики — период наивысшей роскоши викторианской архитектуры, ставший попыткой возродить XIII век посреди железных дорог, каналов и фабрик, — Хрустальный дворец походил на межзвездную машину времени, внезапно вернувшуюся из будущего.

С тех пор честолюбивые города, движимые желанием запомниться, безуспешно пытались затмить Хрустальный дворец. Некоторым это почти удалось: Эйфелева башня была детищем Всемирной выставки 1889 года. Экспо-1967 в Монреале чуть не довела город до банкротства. В 1992 году Севилья убедила испанское правительство в необходимости соорудить скоростную железную дорогу, доставляющую гостей из Мадрида, и построить новый терминал международного аэропорта Сан-Пабло. Но мечты Севильи о том, чтобы благодаря Экспо превратиться в высокотехнологичный портал между Америкой и Европой, потонули в местной трясине.

Архитектором Хрустального дворца был Джозеф Пакстон, мастер на все руки: свою карьеру он начинал в качестве главного садовника герцога Девонширского в Чатсуорте, а его первым архитектурным проектом стали оранжереи, построенные для ра-

ботодателя. Дворец олицетворял новую индустриальную эпоху. Он был возведен всего за восемь месяцев благодаря неслыханно широкому на тот момент применению готовых конструкций. Чугунный каркас был облицован таким количеством стекла, что оно составило треть от годового производства всей стекольной промышленности Британии. При остеклении использовались специальные вагонетки, благодаря которым за день можно было смонтировать 108 листов. Дворец был огромен: в нем могли поместиться целые деревья, а при длине свыше 500 метров его общая площадь равнялась 92 тысячам квадратных метров — цифра фантастическая. На стройке было занято 2000 человек, и обошлась она в 79 800 фунтов стерлингов; строители израсходовали 4500 тонн железа и 293 тысячи листов стекла.

Хрустальный дворец сплавил множество типов городского пространства — променад, пьядцу и форум — в единое гигантское целое. Он продемонстрировал новый подход к внедрению дизайна во все без исключения сферы жизни. Несмотря на жесткую утилитарность пакстоновского здания, в его интерьерах было гораздо больше стилистического разнообразия. В команду, проектировавшую внутренние помещения, входили Оуэн Джонс — автор «Грамматики орнамента», пожалуй, первой визуальной энциклопедии декоративного дизайна, — и Огастес Уэлби Пьюджин, который занялся Средневековым двориком.

Средства, вырученные от продажи билетов на выставку, Генри Коул потратил на создание Королевского колледжа искусств, обучение дизайнеров и строительство учреждения, позднее получившего название музея Виктории и Альберта — первого в мире музея дизайна. Изначально этот музей должен был стать наглядным пособием для студентов и промышленников, демонстрирующим, чего может добиться дизайн, но очень скоро замысел Коула был забыт, и V&A превратился в ретроспективное собрание декоративно-прикладного искусства всех видов.

Если Уильям Моррис презирал Всемирную выставку и вообще отказался заходить в Хрустальный дворец, то ровесник Морриса Кристофер Дрессер (оба родились в 1834 году) оценил дворец по

достоинству и, пожалуй, наиболее продуктивно из всех дизайнеров использовал полученный там опыт. В семнадцать лет Дрессер уже был выпускником Правительственной школы дизайна. Очутившись в Хрустальном дворце, он был потрясен его содержанием — по крайней мере, изобретательностью форм и декора экспонатов, прибывших из-за пределов Европы. Если Моррис отрицал промышленное производство, то Дрессер с ним плодотворно сотрудничал: он консультировал множество разных компаний и разработал дизайн сотен производимых машинами товаров, начиная от тканей и заканчивая обоями, керамикой, стеклянной посудой и металлическими изделиями.

В то время, когда члены быстро разраставшегося среднего класса стремились обставлять свои дома так, чтобы подать себя в выгодном свете, Дрессер проектировал все, что им было нужно для сервировки стола, — кувшины для вина, чайные сервизы, столовые блюда, подставки для гренок, подсвечники и солонки. На общем фоне работы Дрессера выглядели радикально: в те годы многие дизайнеры до умопомрачения смешивали разные культуры и эпохи, а в столовом серебре восторжествовал чрезвычайно декоративный стиль неорококо. Четкие геометричные формы Дрессера и сегодня кажутся удивительно современными, но пионером дизайна считается Моррис, а имя Дрессера знакомо только специалистам.

После выставки Хрустальный дворец был разобран и перенесен в южный пригород Лондона, который до сих пор называется в его честь. В последующие годы сооружение Пакстона использовалось для проведения разного рода мероприятий, пока в 1936 году его не уничтожил пожар.

Exposition publique des produits de l'industrie française [Первая публичная выставка изделий французской промышленности] состоялась на Марсовом поле, недалеко от того места, где сейчас стоит Эйфелева башня, в VII году по революционному летоисчислению Французской Республики, или в 1798-м по нашему счету. Там было представлено всего 110 участников, и, если не считать парившего в воздухе на канате наполненного горячим воздухом

шара, экспозиция хлопчатобумажной пряжи, часов, бумаги и тканей была похвальным, но едва ли зрелищным свидетельством первых шагов грядущей промышленной революции.

Незадолго до того Франция оккупировала Женеву и безуспешно попыталась высадиться в Ирландии, чтобы поддержать восстание против британцев. Наполеон еще не вернулся из Египта и не провозгласил себя первым консулом республики, не говоря уже о присвоении себе титула императора французов.

Придуманный французами выставочный павильон быстро стал важной частью современного города и начал использоваться с самыми разными целями — в том числе как конференц-центр и как универсальный магазин. Сама Экспо со временем превратилась в любопытную смесь высокопарной, но пустопорожней болтовни о международной солидарности и утопическом будущем, с одной стороны, и напыщенного национализма и ярмарочных увеселений — с другой. Парижская Всемирная выставка 1889 года, приуроченная к столетнему юбилею Великой французской революции, по размаху и пышности даже превзошла лондонскую. Ее высокомерно-роскошные национальные павильоны привлекли целых двадцать восемь миллионов посетителей, и она стала образцом для всех последующих мероприятий такого рода. Наряду с башней Эйфеля — этим шедевром инженерного искусства, как известно, неоднозначно воспринятым современниками (они называли ее «бессмысленным уродством»), — и громадными прозрачными сводами Галереи машин целая поросль новых причудливых зданий пусть ненадолго, но решительно вторглась в панораму Парижа. Фантазийные аспекты выставки — все эти муляжи пагод Ангкор-Вата, сенегальских деревень и индокитайских дворцов, чьи силуэты нелепо вырисовывались на фоне купола Дома инвалидов, были проигнорированы более привередливыми из историков архитектуры, объявившими их обычным китчем, но, как стало ясно со временем, оказали не меньше влияния на будущее, чем инженерный гений Эйфеля.

Миновав турникеты, приобретшие билет посетители могли прогуляться по кривой улочке старого Каира, мимо довольно



точно воссозданной Бастилии, которую каждый час штурмовали специально нанятые актеры, и до средневекового пригорода Сент-Антуан, где в открытом кафе подавали прохладительные напитки. Это был Диснейленд, появившийся задолго до изобретения мультипликации, не говоря уж о Микки Маусе.

На парижской выставке 1937 года нацистское и советское правительства постарались перешеголять друг друга размером и импозантностью своих павильонов. Обелиск Шпеера смотрел прямо на рабочего и колхозницу, размахивавших серпом и молотом. На той же самой выставке прозвучало и другое, куда более громкое политическое высказывание: в испанском павильоне работы архитектора Жозепа Льюиса Серта была выставлена «Герника» Пикассо.

На нью-йоркскую выставку 1939 года Германия не поехала, а вот павильон, возведенный в Квинсе сталинским архитектором Борисом Иофаном, стал настоящим гимном Советскому Союзу. Роберт Мозес, который занимает в урбанистике XX века примерно такое же место, как Джон Эдгар Гувер\* в политике и который на протяжении сорока лет контролировал всю инфраструктуру Нью-Йорка, руководствуясь своими никогда не менявшимися взглядами, организовал две Экспо, в 1939 и 1964 годах. Разница между ними позволяет проследить, как всемирные выставки скатывались к коммерческой банальности. В 1939 году над Экспо возносились «Трайлон» и «Перисфера» Уоллеса Харрисона, известные под общим названием Тематического центра. Они были отражением мира, который еще был исполнен подросткового трепета перед нейлоном, хромом, автомобилями и кондиционерами. Тогда же Норман Бел Геддес спроектировал «Футураму» — гигантскую инсталляцию компании General Motors, гордо провозгласившую себя городом будущего. Ее полмиллиона точных архитектурных макетов зданий, миллион деревьев и 50 тысяч машин, из которых 10 тысяч ездили по-настоящему, определили образ

\* Джон Эдгар Гувер (1895–1972) занимал пост директора Федерального бюро расследований США с 1924 года до самой смерти.

современности в массовом сознании. Модель была чудесной, но она низводила человека до размеров муравья, тем самым открывая Мозесу путь к прокладке скоростных автомагистралей сквозь Бронкс и сносу целых манхэттенских кварталов ради строительства Линкольн-центра, чем он займется в 1940-е и 1950-е годы.

В 1964 году состоялась вторая нью-йоркская Всемирная выставка — ею руководил все тот же Мозес, но к тому времени он уже заслужил звание злого гения ревитализации городских районов и подвергался критике со всех сторон. Сама идея города будущего осталась к этому времени в прошлом. К современному искусству Мозес относился с еще большей подозрительностью, чем к современной архитектуре, и единственная предпринятая им попытка привлечь к проекту молодое поколение художников закончилась конфузом. Энди Уорхол сделал для Экспо фреску «13 самых разыскиваемых мужчин», скандал вокруг которой успел разгореться до того, как Мозес распорядился ее закрасить.

Выставка 1964 года отмечена слиянием традиций Экспо с традициями Диснея. За десять лет до того Уолт Дисней построил в Калифорнии свой первый парк развлечений, так что в преддверии этой выставки он предложил свои услуги нескольким крупнейшим коммерческим экспонентам. Для павильона компании Ford он придумал стадо движущихся динозавров, а для Pepsi — хор говорящих и танцующих кукол, которые славили колу на дюжине языков.

Первая парижская выставка и нью-йоркский проект 1939 года с его прекраснотушной устремленностью в будущее; Фестиваль Британии 1951 года, заряженный оптимизмом государства всеобщего благоденствия, и лубочная корпоративная картинка, продемонстрированная Нью-Йорком в 1964-м, — каждая из этих выставок представляла в сжатой форме свое особое понимание идеи города. Самым радикальным воплощением бодрой современности стала монреальская Экспо-1967 — с ее бетонными жилыми зиккуратами Моше Сафди, куполом Бакминстера Фуллера, в котором разместился павильон США, и монорельсом.

Экспо, несмотря на всю свою суетность и затратность, по-прежнему не сдаётся и отказывается умирать. Шанхайская Экспо-2010 установила исторический рекорд посещаемости, что стало результатом стремительно растущей мобильности китайских трудящихся и стремления правительств всех стран представить себя на этом гигантском потенциальном рынке в наилучшем виде. Но для утомленного потребителя Европы и Америки идея Экспо утратила былое культурное значение.

Лондонский «Купол тысячелетия», который, строго говоря, не является куполом и не имеет отношения к Экспо, очень ясно продемонстрировал, насколько успели поблекнуть мероприятия такого рода. Организаторы выставки были слишком благовоспитанны, чтобы позволить себе полнокровную безвкусицу великих Экспо прошлого, а само здание — слишком пресным, чтобы обладать искупающим все остальное архитектурным блеском Хрустального дворца. Вместо настоящего новаторства оставалось лишь предаться душеспасительным, но совершенно пустым разговорам об устойчивом развитии и современных технологиях, которые показались бы знакомыми и принцу Альберту.

Чем более поверхностно изощренным кажется мир, тем отчетливее его общественные ритуалы свидетельствуют, что в его основе лежат все те же дурманящие атавизмы. Подобно Олимпийским играм или гонкам Гран-при, Экспо облакает себя в сияющие одежды современности. Но как бы она ни прикрывалась лозунгом городской ревитализации, в действительности значение такой выставки гораздо ближе к мотивации создателей каменных голов на острове Пасхи или участников ритуальных празднеств майя. Все эти затеи неимоверно расточительны: гигантские ресурсы переводятся на то, что в случае Гран-при длится менее двух часов. Оценки, используемые в повседневной жизни, тут совершенно неуместны. Подобные мероприятия следует считать отражением национального престижа, навязыванием сплоченности — или же безудержной погоней за зрелищностью ради одной только зрелищности.

## F FASHION/МОДА

Первой вещью хоть с какими-то модными притязаниями, которую я купил себе самостоятельно, был плисовый галстук с бирюзовым орнаментом бута. Это совсем не тот предмет, который хочется хранить после того, как срок его службы вышел. К этому разряду не относились и стильный ремень шириной десять сантиметров с массивной металлической пряжкой и оранжево-желтым зигзагом на тканевой вставке; и пиджак с кожаными накладками на плечах; и замшевые ботинки с принтом, имитирующим кожу акулы. Все эти вещи были хороши в субботний вечер как дополнение к благопристойному твидовому пиджаку с обтянутыми кожей пуговицами: они позволяли сделать реверанс моде и в то же время удержаться в рамках подросткового бюджета и не заслужить родительский остракизм.

В Лондоне конца 1960-х мода была вопросом социального, а порой даже физического выживания. Одеваясь определенным образом, вы декларировали солидарность с ценностями одного из враждующих племен и, соответственно, могли рассчитывать на его покровительство. В моем случае речь шла о выборе между Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band и футбольным клубом «Челси». Я должен был одеваться, как участники The Beatles, или прописаться в рядах скинхедов и, соответственно, носить рубашку Ben Sherman, вишневые «мартенсы» и брюки Sta-Prest. Как-то раз я опробовал короткую стрижку (каждый волос на моей голове торчал строго перпендикулярно черепу), но футбол был все-таки не для меня.

Зато я отчетливо помню день, когда на редкость впечатлительный учитель музыки влетел в класс с «Сержантом Пеппе-

ром» в руках. Альбом только что вышел, и мы прослушали его целиком — обе стороны, от начала и до конца. Учитель буквально захлебывался восторгом, что произвело на меня сильное впечатление. Красный мундир гренадерского гвардейского полка из лавки «Я был ординарцем лорда Китченера» на Портобелло-роуд был недостижим в силу финансовых ограничений. Но вторым номером в списке моих желаний шла шинель бойца гражданской обороны, продававшаяся в Laurence Corner, армейском магазине на задворках вокзала Юстон, — и вот ее-то можно было представить родителям как приобретение одновременно незатратное и практичное.

Одежда из секонд-хендов была непременной фишкой студенческой жизни. У меня, к примеру, имелась дубленка офицера шведской армии, которую я продал, когда оказался на мели; и еще один предмет одежды, который мой приятель — куда более светский, чем я, — называл «клубным блейзером каноиста». Позже настала пора варенок, а также маек с номерами как у игроков в американский футбол. Все это я носил с ботинками-«дезертами», шнуровавшимися до середины икр и выше, но их все равно не было видно из-за узких розовых вельветовых джинсов в тонкий рубчик. Наконец, в моем гардеробе появился коричневый бархатный костюм, к которому прилагались запонки в стиле ар-нуво из магазина Biba. У пиджака были гипертрофированные тюльпановидные лацканы, которые несомненно привлекали к себе внимание на улицах Эдинбурга после закрытия пабов. Брюки доходили до самых пяток и почти полностью покрывали зеленые ботинки на платформе, оставляя между низом штанины и землей лишь что-то напоминавшее плинтус в виде паза, позже ставший отличительной чертой архитектуры Джона Поусона. Глэм-рок был для меня альтернативой доминировавшему тогда стилю студенческой одежды, обязательными элементами которого были рубашки без ворота и вязаные свитера с орнаментом в традициях острова Фэр-Айл. Все эти вещи были очень важны для моей юношеской идентичности, но, повзрослев, я с ними расстался. Точно так же я расстаюсь со всеми своими рубашками,

которые покупал и в молодости, и много позже. Если б их можно было собрать вместе, они бы образовали специфическую историю вкуса, который я не рискую назвать своим. В этой истории были бы главы про аэртекс и грубую марлю, мадрасский хлопок и лен — и про таинственные эластичные волокна, которые Миучча Прада вплетала в свои лабораторные наряды безумного профессора. Но век рубашек недолог.

Остаются только вещи, которые напоминают о каких-то особых жизненных событиях. Даже по прошествии тридцати лет эти моменты кажутся слишком значительными, чтобы отправить такую одежду в секонд-хенд.

Самый древний предмет в моем шкафу стоил при покупке баснословно дорого: это пиджак из вельвета — настолько прочного и жесткого, что когда-то его можно было спокойно ставить на пол. Пиджак этот был творением модельера Маргарет Хауэлл, которая всегда предпочитает идти против течения моды: в качестве источника вдохновения она использовала те самые вязаные студенческие свитера. Она же придумала брюки в духе романа «Вдали от безумной толпы», у которых сзади имелись замысловатые клапаны, не дававшие съезжать подтяжкам. Лично я, впрочем, предпочитал те ее вещи, которые не так явно отсылали к прошлому, — например, шерстяные рубашки в яркую клетку. Но у того пиджака — а я носил его с не менее импозантными вельветовыми брюками, срок которым давно уже вышел, — на локтях изначально имелись профессорские кожаные заплаты, а манжеты тоже были отделаны кожей. Количество карманов поражало воображение, а сделан он был так добротно, что я могу носить его и сегодня, спустя тридцать лет. На самом деле он только сейчас приобрел тот изрядно поношенный, заплатанно-выцветший вид, на который незаслуженно претендовал в момент покупки.

Вскоре я купил на Довер-стрит свой первый — и последний — смокинг. Автором его был Скотт Кролла, который открыл свой бутик Scolla на пару с Джорджиной Годли и стал одной из великих несбывшихся надежд мира моды. В 1983 году его барочный гламур для взрослых был явлением совершенно уникальным:

казалось, что дверь распахнется — и сюда, чтобы обновить гардероб, зайдет Брайан Ферри. Не успели мы оглянуться, как Кролла открыл филиал в Токио, но совершил при этом роковую ошибку — опрометчиво подписал контракт, не предусматривавший колебаний валютных курсов.

Поскольку мало кто надевает смокинг — некогда менее формальную альтернативу фраку — так уж часто, обычно он держится дольше, чем породивший его стиль, и потому всегда выглядит несовременно. Тот, кто купил смокинг в 1960-е, страдает от его нелепой расцветки. Смокинг 1950-х похож на форму демобилизованного или на спецодежду. Модная черта моего смокинга заключалась на момент покупки в ненавязчивом намеке на недавнее прошлое в виде отогнутых манжет с пуговицами.

От коричневого бархата меня к тому времени уже отделяли несколько других костюмов. В частности — крикливый клетчатый пиджак Village Gate с огромными зазубренными лацканами. Приходится признать, что я по меньшей мере однажды надевал его с большой бабочкой на резинке, коричневой в кремовый горошек. За клетчатым пиджаком последовал мой первый костюм от Пола Смита, приобретенный в одном брайтонском магазине вместе с галстуком и рубашкой того же дизайнера. Я уже тогда знал, что эта покупка особенная, хотя в те времена Смит еще не изобрел идею классики с вывертами. Это был наряд, в котором Филлип Марлоу\* вполне мог бы патрулировать криминальные районы Лос-Анджелеса. Двубортный пиджак с заостренными лацканами, кремовая рубашка с очень маленьким воротником и галстук в разноцветный ромбик — такие костюмы в 1940-е годы носил мой отец, хотя в момент покупки я осознавал это очень смутно.

Вскоре Пол Смит открыл свой первый магазин в Ковент-Гардене, откуда еще не совсем съехал овощной рынок, — голые бетонные стены, итальянские светильники с крупными колпаками из белого стекла и витрина, которую Смит оформлял с помощью слайд-проекций.

\* Частный детектив из романов Рэймонда Чандлера.

Со Смитом мы познакомились, когда я был главным редактором журнала Blueprint. Он как раз занимался покорением Японии, экономика которой в середине 1980-х еще раздувалась, как пузырь: один американский социолог незадолго до того выпустил книжку под названием «Япония — номер один», а японские компании были тогда в состоянии купить все, что угодно. Жизнь в Японии была не менее загадочна, чем жизнь на Марсе, и мы отправились туда в тот самый уикенд, когда случилась чернобыльская авария. В тот раз Смит познакомил меня с Рей Кавакубо, отстаивавшей в *Comme des Garçons* взгляды на моду, прямо противоположные его собственным.

Меня поразила эта женщина, которая придумала магазин, до такой степени сведенный к минимуму, что от него осталась только касса: если вы хотели посмотреть какую-то вещь, ее выносили в зал из-за перегородки.

В конце концов я написал о Кавакубо монографию, в которой проследил, как она работает над коллекцией — от эскизов и выбора тканей до парижского дефиле. Собственно, именно так в моем гардеробе появился пиджак из ее коллекции *Homme Plus* 1989 года: она мне его подарила. Сегодня его силуэт с нависающими плечами кажется преувеличенно рыхлым, но никаких других японских хитростей в нем поначалу незаметно. Только потом обнаруживается, что вообще-то это два пиджака. Его подкладка представляет собой клетчатый блузон с длинными рукавами и эластичными манжетами, который можно пристегнуть внутрь внешнего пиджака. И еще в нем множество потайных карманов. Мы возвращались из Токио через Северный полюс с дозаправкой в Анкоридже — там я и надел этот пиджак, а потом всю дорогу домой страшно собой гордился, поскольку другого такого не было ни у кого во всей Британии.

В моем шкафу до сих пор висит почти что его ровесник — серый шерстяной костюм Paul Smith, сшитый в Италии. Его я, пожалуй, носил куда чаще, чем пиджак *Comme des Garçons*, который в конце концов начал обтрепываться по краям, несмотря на вложенное в него выдающееся японское мастерство и внимание



к каждой мелочи. Костюм от Пола Смита я купил себе на сорокалетие, покинув продолжительное праздничное застолье. Его по-прежнему можно носить, не рискуя оскорбить современное чувство стиля, но с годами он превратился из остро актуального в, скорее, уютный.

Из рубашек у меня не сохранилось ни одной. Некоторые из тех, что мне нравились, я помню — и мне было сложно найти им замену, когда у них начинали истираться воротнички. Когда-то давно у меня была хлопчатобумажная рубашка Austen Reed — ярко-полосатая, с широким воротом. Много позже — розовая от *Comme des Garçons*, обжигающе-флуоресцентная. Зато я сохранил несколько галстуков, в основном в широкую горизонтальную полосу.

В тот момент, когда я покупал все эти вещи, я совершенно не думал, что они имеют какое-то отношение к моде. Просто я лучше себя в них чувствовал. Тем не менее все они представляют собой определенные этапы моды, которые проще отслеживать по изменениям в диаметре штанин, а не в крае воротничков. Я прекрасно помню, как обтягивающие брюки из тонкого вельвета внезапно распустились клешем (у самых смелых моделей еще и со вставками контрастных цветов) и как спустя некоторое время узкие штанины неожиданно снова стали нормой, а вслед за ними появились такие же узкие галстуки.

В Британии принято смотреть сверху вниз на тех, кто придает одежде слишком большое значение, но еще более сурово обходятся с теми, кто одевается не так, как положено.

Мне трудно покупать себе одежду, поэтому я предпочитаю делать это короткими набегами, за которыми следуют годы бездеятельности. Armani прошел мимо меня, но с Prada мы все же пересеклись — примерно в тот момент, когда Миучча Прада пригласила Рема Колхаса и Жака Херцога проектировать ее магазины. Следующим оказался жесткий тевтонский модернизм Jill Sander. Одно из последних моих приобретений — плащ, который я купил в аутлете в окраинном гонконгском районе Абердин. Эта 24-этажная бетонная коробка некогда была фабрикой: когда

центр промышленного производства сместился в Шэньчжэнь, многие гонконгские предприятия закрылись, но этот завод обрел вторую жизнь, став для фэшн-индустрии чем-то вроде чистилища. Здесь, вдали от сияющих магазинов Центрального Гонконга с их травертиновыми полами и щегольскими витринами, этаж за этажом уставлены вешалками с вещами, которые бутики не успели сбыть до прихода новой коллекции. На ценниках представлено по три даты, и с наступлением каждой стоимость вещи падает еще на 20 процентов.

Я люблю этот плащ. Он сделан из черного прорезиненного габардина и напоминает те дождевики, которые в 1950-е годы носили британские полисмены. За рядом кнопок под нахлестом ткани спрятана дублирующая молния. Силуэт у плаща стильный и строгий, карманы плоские и совсем не оттопыренные. Металлические люверсы, не бросающийся в глаза воротник — и к тому же ярко-розовая подкладка.

Я бы с удовольствием носил его каждый день, но понимаю, что это укоротит его век. Я стараюсь продлить пребывание плаща в своем гардеробе и ограничиваю его выходы в свет, надеясь сохранить изначальную четкость его очертаний. Но я знаю, что рано или поздно придет тот день, когда и он уступит место чему-то новому.

## F FILM/КИНО

Я еще могу представить себе архитектора по имени Говард Рорк, но Сторли Крэклайт — а именно так зовут толстяка, которого играет Брайан Деннехи в гринузевском фильме «Живот архитектора», — по-моему, звучит уж совсем неубедительно. Рорк в исполнении Гэри Купера, герой посредственного фильма Кинга Видора «Источник», снятого по одноименной книге Айн Рэнд, — человек с рельефной мускулатурой и неизбывной тоской, который, устроившись в каменоломню поденным рабочим, ловко орудует отбойным молотком и грубо овладевает дочерью своего босса Доминик Франкон. Крэклайт в версии Брайана Деннехи сполна наделен животом, который буквально — в лучших традициях весившего около 130 килограммов Джеймса Стирлинга — одерживает верх над его ремнем. Оба эти фильма всегда меня завораживали. Но в «Источнике» самый притягательный для меня персонаж все же не Рорк, этот страдающий гений, в котором смешались черты Луиса Салливана и Фрэнка Ллойда Райта, хотя сложно не проникнуться теплотой к архитектору, который скорее вломится на стройплощадку и разнесет там все динамитом, чем согласится, чтобы кто-то не столь одаренный налепил декоративные рюши на отвесные стены его устремленной в небо башни. Нанять такого архитектора вы, может, и не захотите, но внимания он заслуживает. По-настоящему «Источник» покорила меня тем, что в роли главного злодея тут выступает архитектурный критик. Вкрадчивый мерзавец по имени Элсворт Монктон Тухи показан тут опасным врагом владельца газеты, в которой сам и работает: он заставляет уволиться звездного кolumnиста и натравливает на Рорка читателей. Ах, если бы так было в жизни!

Крэклайт, хоть в нем и не было угрожающей мужественности Говарда Рорка, завораживал меня ничуть не меньше, потому что служил грозным предупреждением о худшей участи, которая может ждать куратора. Фильм о нем я посмотрел, когда, как и Крэклайт, курировал архитектурную выставку в Италии. Он готовил экспозицию о творчестве Этьена-Луи Булле в Риме, я — Венецианскую архитектурную биеннале. Я лучше справился со своей задачей, потому что меня все же не отравили, хоть биеннале и известна губительностью подводных течений своей архитектурной политики. «Берегись людей лагуны, — говорил мне Ренцо Пиано. — Наверху светит солнце, но под водой они кусаются».

На экране и за его пределами кино и архитектура имеют долгую историю взаимоотношений, причем как поверхностных, так и глубоких. За полвека до того как Брэд Питт стал частым гостем в мастерской Фрэнка Гери и затеял строительство экологичного и дешевого жилья в Новом Орлеане, Альфред Хичкок уже увлекался архитектурой. Он ее снимал, он ее придумывал, он заставлял о ней думать. В фильме «К северу через северо-запад», который я могу пересматривать бесконечно, архитектуры полно, начиная с титров работы Сола Басса, которые сначала кажутся абстрактной решеткой, а потом превращаются в стеклянный фасад штаб-квартиры ООН, построенной на Манхэттене архитектором Уоллесом Харрисоном. Хичкоковский вариант ооновского фойе был воссоздан в голливудской студии и при ближайшем рассмотрении очень напоминает то, что сегодня проектирует Заха Хадид (она сама признает, что питает слабость к этому фильму). Позже в кадре появляется дом Ван Дамма, якобы расположенный где-то в Северной Дакоте, — он похож на произведение Фрэнка Ллойда Райта больше, чем настоящие дома Райта, хотя на самом деле это была построенная Хичкоком декорация. Камилла Палья много лет назад обратила внимание на постоянную одержимость Хичкока архитектурой, хотя его единственным персонажем, хотя бы отдаленно связанным с этой профессией, стал промышленный дизайнер, которого сыграла Ева Мари Сейнт. Архитектура в кинематографе Хичкока в мельчайших подробностях задокумен-

тирована архитектурным критиком Стивеном Джейкобсом. Он скрупулезно, кадр за кадром, изучил ключевые интерьеры в его фильмах и на основе этих исследований начертил план каждого дома. Результаты были опубликованы Джейкобсом в книге «Неправильный дом: архитектура Альфреда Хичкока». Метод Джейкобса позволяет определить точку, в которой физическая реальность пересекается с миром воображаемого, и продемонстрировать, каким непредсказуемым бывает взаимодействие пространства, способного существовать только в кино, и более материальных объемов, которые можно реализовать средствами архитектуры.

Благодаря кадрам с изгибающейся полукругом улицей мы знаем, как выглядит дом в лондонском районе Мейда-Вейл, где происходит действие фильма «В случае убийства набирайте „М“». Рисунки Джейкобса показывают, что обычное прямоугольное пространство — а именно таким оно выглядит через объектив кинокамеры — на самом деле должно бы быть вписано в расширяющееся к заднему фасаду здание, которое Хичкок выбрал для наружных кадров. Две формы отображения архитектуры задают две версии того, что подразумевается как единое пространственное переживание, но требует разных физических характеристик.

Кино и архитектуру связывает и еще кое-что, на чем стоит остановиться. И то и другое занятие одновременно требует от человека качеств интроверта и экстраверта. Чтобы снять фильм или построить дом, важен творческий импульс, но чтобы привлечь финансирование, нужна деловая хватка; наконец, требуется быть сильной личностью, чтобы, стоя на строительной или съемочной площадке, быть в состоянии навязать свою волю скептически настроенным рабочим, актерам и съемочной группе.

Что не всегда ясно, так это конкретные параллели. Чью роль играет архитектор — режиссера или кинозвезды? Под его громкое имя можно получить большой бюджет — точно так же, как подписанный с Колином Фертом или Джорджем Клуни контракт дает фильму зеленый свет. Иногда действительно случается, что девелопер, желая привлечь к проекту внимание или упростить получение разрешения на строительство, обращается к Норману Фостеру или

Фрэнку Гери, и банкиры выделяют мезонинный кредит на строительство бизнес-парка, жилого квартала или небоскреба, полагаясь именно на участие этого архитектора. Но куда убедительнее сравнение архитектора со сценаристом, результат труда которого перекраивается и переделывается до тех пор, пока все то, что делало его уникальным, не скроется под наслоениями всякой дряни.

Одно лишь то, что в фильме появляется архитектура, еще не значит, что он может многое о ней рассказать. Воссозданный в натуральную величину спиралевидный атриум музея Гуттенхайма, гибнущий под пулями автоматов в чудовищном триллере «Интернэшнл», — скорее пример архитектурного продакт-плейсмента, а не проникновения в суть архитектурного пространства. Первые кадры фильма «Начало», где ненадолго появляется Майкл Кейн в роли профессора архитектуры, помогают понять мать всех искусств не больше, чем упомянутая вскользь архитектурная специальность героя Вуди Харрельсона в фильме «Непристойное предложение».

Дело тут не просто в разнице между арт-хаусом и блокбастерами. Пролить свет на архитектуру способно и то и другое. Арт-хаусный документальный фильм «Мой архитектор» немало сообщает и о внутренних переживаниях сына архитектора, и об архитектуре, в конечном итоге лишившей Натаниэла Кана его отца — легендарного американского архитектора Луиса Кана, который умел соединить модернизм с монументальностью и построил такие здания, как парламентский комплекс в столице Бангладеш Дакке и Центр британского искусства при Йельском университете. В этом фильме много остроумного и точно подмеченного: Натаниэл разбирает жизнь своего отца с всепрощающей, печальной нежностью, оценивая и его недостатки, и его творческие свершения. По эмоциональному воздействию фильм можно сравнить с американскими горками: Кан разговаривает с двумя своими сводными сестрами, со своей матерью — любовницей уже покойного Луиса, — со своими тетками, а также с таксистами, раввинами, бывшими сотрудниками отца, его клиентами, критиками и знаменитыми архитекторами, задавая им

всем — а в первую очередь самому себе — очень трудные вопросы и пытаюсь найти на них ответ.

Отношения между Луисом Каном и Харриет Паттисон, матерью Натаниэла, были очень непростыми. Луис Кан приезжал к ней раз в неделю, в самый последний момент предупреждая звонком о своем появлении. Он играл во дворе с сыном, обедал, оставался на ужин, выпивал пару бокалов охлажденного martin. Потом Харриет отвозила его в город и высаживала в конце темной улицы, а Натаниэл смотрел, завернувшись в одеяло, как отец исчезает в ночи, возвращаясь к жене. Автор не скрывает от нас все те унижения, которым его отец подвергал его мать. Когда в офис Кана заходила его жена, дверь кабинета, где работала Харриет, запиралась на ключ, а чтобы узнать, куда он пошел, ей приходилось задабривать секретаршу. Ее имя было вычеркнуто из списка гостей, приглашенных на открытие Художественного музея Кимбелла в Форт-Уорте, одного из величайших зданий в карьере Луиса Кана, притом что она сама была автором ландшафтного решения этого проекта.

После окончания Йеля, где он изучал философию, постоянно ловя себя на том, что разглядывает монументальные пространства двух музейных зданий, спроектированных отцом, Натаниэл стал актером. Он узнает в себе отцовскую тягу к лицедейству.

Из образа архитектора он не выходил никогда; его одежда была сродни театральному костюму, — рассказывает Натаниэл, имея в виду, что отец неизменно носил мягкий галстук-бабочку, а временами и пелерину. — «Даже когда я сижу в парикмахерской, я остаюсь архитектором, понимаешь?» — повторял он. И о его самоощущении это говорит очень многое. Архитектура была для него не просто профессией. Это было призвание, в романтическом смысле слова. А на практическом уровне она помогала очаровывать женщин: эта профессия делает человека невероятно привлекательным.

Натаниэл доводит свою мать почти до слез вопросом, почему она так и не вышла замуж. Со сводными сестрами он заводит разговор об отцовских похоронах, где они встретились в первый раз и куда жена Кана пыталась не пустить двоих из его троих детей и их матерей. «Не уверена, что это правда», — задумчиво говорит ее дочь, и за этой фразой скрываются годы боли и лжи.

Некоторые сцены почти невыносимы. Натаниэл встречается с архитектором, который руководил строительством здания Института биологических исследований, спроектированного Луисом Каном для Джонаса Солка, изобретателя вакцины от полиомиелита. «Вы хорошо знали моего отца?» — спрашивает он мимоходом. «О да, он бывал у нас на Рождество, играл с моими детьми». Камера останавливается на лице Кана. Мы видим, как он вздрагивает и бледнеет — как будто получил пощечину, но старается не подать вида.

В какой-то момент Натаниэл читает на камеру текст, который он называет первым письмом, написанным им отцу после стольких лет. «Ты, правда, собирался приехать к нам в Мэн на каникулы или просто сказал так матери, чтобы поскорее положить трубку? Чтоб ты знал, Лу, мы тебя очень ждали». Но, несмотря ни на что, в «Моем архитекторе» нет ни ожесточения, ни злости — как нет их и во всех его героях. Портрет Луиса Кана нарисован с теплом и симпатией: он был мал ростом, всего 167 сантиметров, его лицо было обезображено шрамами от ожогов, полученными еще в детстве, в Эстонии, а пальцы всегда перемазаны черным угольным карандашом. В фильме есть эпизод, где Натаниэл неторопливо и расслабленно нарезает на роликах круги по грандиозному двору Института Солка. Архитектура Кана словно нависает над кромкой Тихого океана, через двор тихо течет вода фонтанов — и Натаниэл похож на ребенка, который демонстрирует папе новый освоенный им трюк. Или вот архивные кинокадры: Луис Кан сидит за столом со студентами, которые ловят каждое его слово. Именно в этот момент он произносит свой знаменитый афоризм о том, что архитектор должен слушать кирпич и делать из него то, что он сам попросит: «Здравствуй, кирпич». «Ох, и натерпелся я из-за



этого кирпича. Когда мои сверстники в старших классах действительно хотели мне досадить, они прикладывали ухо к стене и говорили: „Шшш, я слушаю кирпичи“, — рассказывает Натаниэл.

Голливудский продюсер Джоэл Сильвер (который коллекционирует здания Фрэнка Ллойда Райта примерно так же, как некоторые коллекционируют старые автомобили) в спектре отображения архитектурного пространства находится в области блокбастеров, на противоположном конце от Натаниэла Кана. В первых двух «Крепких орешках» он увлекает зрителя в недра небоскребов и аэропортов, показывая, как работают здания и сложно устроенные пространства, — причем они выходят у него гораздо менее плоскими, чем герой из плоти и крови в исполнении Брюса Уиллиса.

Австралийский триллер «Жара» режиссера Филлипа Нойса представляет еще одну трактовку основных тем «Источника». Ричард Мойр играет здесь идеалистичного, но наделенного честолюбием архитектора Стива Уэста, клиентом которого становится беспощадный девелопер. Уэст стоит на пороге своего главного успеха — строительства жилого комплекса «Эдем» в запущенном районе Сиднея. «Зачем вы это делаете?» — спрашивает его местная активистка (Джуди Дэвис), которая хочет предотвратить снос своего квартала. «Если этого не сделаю я, это сделают те, у кого вдвое меньше таланта». Позже Уэст практически повторит слова Рорка: «Это не мой проект». В реальной жизни архитектор не стал бы так откровенно демонстрировать непоколебимую уверенность в себе.

Некоторым фильмам удастся уловить смену архитектурных настроений раньше, чем ее осознают сами архитекторы. «Бегущий по лезвию» действительно спровоцировал взрыв интереса к антиутопии, где город будущего предстает сумрачным хаосом с выпускающими пар машинами и подпольными генетическими лабораториями в подворотнях. Этот фильм анализировали на семинарах и конференциях в архитектурных школах по всему миру. Другие ленты — например, «Вторжение» Энтони Мингеллы — смогли отчасти выразить саму суть городской жизни, ее многослойность; показать город как среду, в которой бок о бок

живут очень разные группы людей, едва подозревающие о существовании друг друга. Офис ландшафтного архитектора (его играет Джуд Лоу) располагается в отпескоструенном до блеска кирпичном здании бывшего склада в самом центре реконструируемого лондонского квартала Кингс-Кросс, который по ночам оккупируют албанские наркодилеры и нигерийские мусорщики.

Вряд ли перечисление фильмов или изложение их сюжетов поможет нам узнать об архитектуре что-то новое: не больше, чем Сэм Лейкер — персонаж Фрэнка Синатры в фильме «Обнаженный беглец», который сначала был дизайнером мебели, а потом переквалифицировался в гангстера, — способен рассказать про Чарльза Имза, пусть даже в пентхаусе, где в фильме расположена мастерская Лейкера, впоследствии и поселился сам Джефффри Арчер. Безусловно, в том, что в фильме Антониони «Профессия: репортер» студентка, которую играет Мария Шнайдер, изучает именно архитектуру, есть определенное нарциссическое любование, — кого же еще можно за такое короткое время снять на фоне грубых бетонных стен Брансуик-центра\* в Лондоне и на крыше барселонской Педреры Антонио Гауди? Но дело не только в этом. Настоящее архитектурное качество этот фильм обретает в кульминационном, снятом одним кадром семиминутном эпизоде, начинающемся в гостиничном номере Джека Николсона на юге Испании: камера сначала дает панораму комнаты, а затем выходит наружу сквозь решетку окна и делает круг по площади. Схожей кристаллизации пространства достигает в фильме Бернардо Бертолуччи «Конформист» оператор Витторио Стораро: Жан-Луи Трентиньян блуждает в бесконечных пространствах какого-то фашистского министерства, когда экран неожиданно заполняет собой огромный бюст Муссолини, который проносят слева направо. Архитекторы всегда хотели владеть таким волшебством, но здания неподвижны, а зрителю не навяжешь нужный ракурс. Тем не менее архитекторы не оставляют своих попыток.

\* Жилой комплекс в форме зиккурата в лондонском районе Блумсбери, один из известнейших памятников британского брутализма.

## F FUNCTION/ФУНКЦИЯ

Идея функционализма демонстрирует поразительную живучесть — она просто отказывается умирать. В качестве прагматической предпосылки с ней не поспоришь: работа дизайнера всегда начинается с системного изучения практических нужд. Но функционализм — это еще и особая философия, своеобразное понимание природы вещей, и в этом виде он далеко не так однозначен и полезен, как пытается нас убедить старый лозунг «форму определяет функция».

Вера в то, что форма вещи может быть целиком выведена путем тщательного изучения ее технического предназначения, гораздо старше, чем сам термин «функционализм», и имеет отношение и к эстетике, и к практике. Такое мировоззрение подразумевает не только конкретные средства достижения эффективности, но и убежденность в том, что стремление к совершенной эффективности и есть путь к визуальному совершенству. В нем можно распознать отголосок учений Платона и его веры в идеальную форму. Оно отражает рыночную стратегию римского архитектора Витрувия, который руководствовался принципами прочности, пользы и красоты. В англоязычный мир идеи Витрувия проникли в переводе сэра Генри Уоттона, который был английским посланником в Венеции и прославился своей довольно двусмысленной фразой: «Посол — это честный человек, посланный за границу лгать на благо своей страны».

Мао Цзэдуну приписывается высказывание вполне в духе Витрувия. «Польза, экономичность и, по возможности, красота» — вот те приоритеты, которыми он руководствовался при реконструкции Пекина, разрушая городские стены и подумывая о сносе

императорского дворца. В поэзии идеал функционализма выражен в строках Джона Китса из «Оды к греческой вазе»:

В прекрасном — правда, в правде — красота.  
Вот знания земного смысл и суть\*.

Слова Китса — напоминание о том, что этот идеал иногда имеет больше отношения к эстетике, чем к утилитарности.

Мы привыкли к тому, что красоту можно найти в произведениях ремесленника — отточенных, выверенных и доведенных до совершенства поколениями мастеров, стремившихся как можно полнее удовлетворить наши физические и материальные потребности: в норвежских деревянных лыжах, стальном клинке из Толедо или корейской селадоновой вазе. Но красота того же типа есть и в высоких технологиях — в крыле самолета, висячем мосте или углеволоконном кузове болида «Формулы-1».

Мысль о том, что совершенство формы, как в ходе дарвиновской эволюции, возникает из технической необходимости, на протяжении долгого времени отстаивалась и теоретиками, и критиками. Ле Корбюзье, например, щедро проиллюстрировал свою полемическую книгу «К архитектуре» фотографиями зерновых элеваторов, которые у него соседствуют с Парфеноном, бипланами и автомобилями: всех их, по мысли Ле Корбюзье, объединяет стремление к неприкрашенной простоте, верности материалу и ясному отражению оптимальных решений конструктивных задач. В действительности все, конечно, обстояло немного иначе. Ле Корбюзье наверняка знал, что древние греки покрывали свои храмы аляповатой цветной росписью. У нас есть основания полагать, что Ле Корбюзье, стремясь сделать свои доводы как можно убедительнее, ретушировал фотографии элеваторов Среднего Запада, вымарывая из них декоративные элементы и исторические наслоения, которые смягчали утилитарную строгость этих сооружений.

\* Рус. пер. В.Б. Микушевича.

Вышеупомянутый лозунг «форму определяет функция» стал мантрой модернизма начала XX века, существовавшего в виде псевдонаучной религии функционализма. Впервые подобную формулировку выдвинул чикагский архитектор Луис Салливан. В своей статье 1896 года «Высотное конторское здание с художественной точки зрения» он писал:

Это общий закон всех явлений — органических и неорганических, физических и метафизических, человеческих и сверхчеловеческих, всех истинных произведений ума, сердца, души: жизнь распознается по своим проявлениям, а форма всегда следует за функцией. Это — закон.

Закон этот явно запал в душу самому знаменитому сотруднику Салливана — Фрэнку Ллойд Райту. Он же слышится и в мистическом заклинании Луиса Кана, призывавшего архитекторов спрашивать у каждого кирпича, чем он хочет стать; этот подход определил облик проектов самого Кана — парламентского комплекса в столице Бангладеш Дакке и Художественного музея Кимбелла в Техасе.

Используя метафору машины и аналогию с научным методом, модернисты стремились освободить свои произведения от сентиментальности и иррациональности. Они хотели придать процессу проектирования максимальную объективность. Для созданного ими языка дизайна характерна простота форм и гладкость поверхностей, которые как бы намекали на машинный способ их производства. Риторический посыл проекта стал не менее важен, чем его материальная сущность. Будучи отличным пропагандистом, Ле Корбюзье додумался до блестящего определения дома как машины для жилья. С помощью одной этой фразы он позволил архитекторам и дизайнерам провозгласить себя инженерами и учеными. На основании поэтических и метафорических по своей сути идей он вывел метод проектирования, обещавший на выходе оптимальные результаты. В своих произ-

ведениях функционалисты воплощали требование машиноподобия вполне буквально: они полагали, что если вещь выглядит рациональной, то таковой она и является.

Футуристы, славившие красоту войны, влюбились в образ и риторику машины — особенно сильна и непристойна была их любовь к красоте пулемета и тех кровавых цветов, которые из-за него распускались. Практическая эффективность машин интересовала их несколько меньше.

Пытаться понять функцию стула или ложки, игнорируя ритуальный аспект или социальную иерархию, которые выражаются с помощью этих вещей, — значит трактовать их назначение узко и буквально. Куда продуктивнее тот подход, который предполагает изучение более сложного и дробного набора функций каждой вещи. Если мы начнем разбираться в функции стула, который стоит в детской, то она окажется совсем не такой, как у стула, на котором подписываются мирные соглашения, или у стула в зале заседаний парламента. Ложка, которую дарят на свадьбу, имеет совсем иную функцию, чем мерная ложка для перорального приема пенициллина, хотя называются они одинаково и состоят из одних и тех же базовых элементов. Принципиально важно учитывать и вопрос стоимости. Дизайн стула, который будет продаваться за 50 долларов, предполагает совершенно другой набор приемов и решений, чем дизайн стула, который будет продаваться за 500 или 5000 долларов.

Функция меча или доспехов зачастую не связана с их применением в бою. Они могут служить самоценными символами престижа, благородного происхождения или власти. Что бы ни говорили сторонники функционализма, тщательное изучение практического назначения и того, что иногда описывается словом «эргономика» (несовершенная наука об удобстве использования), само по себе не является достаточным условием для создания харизматичной вещи.

Сегодня этот факт даже более верен, чем в первые десятилетия прошлого века, когда кодекс модернизма еще находился в стадии формирования. В так называемый машинный век ути-

литарная вещь еще включала в себя подвижные механические элементы: дизайнер мог, спрятав функциональные элементы, создать чистую форму, только напоминавшую о машине, или, наоборот, демонстративно выставить механические элементы напоказ. Они служили отправной точкой для понимания соотношения между каждой отдельной деталью и механизмом в целом.

С тех пор электроника, проникшая в производство почти каждой товарной категории, покончила с механическими элементами во многих вещах. Раньше работа с пишущей машинкой или арифмометром основывалась на ловком манипулировании механическими приводами. Сегодня в роли пишущей машинки выступает лэптоп, а цифровая камера заменила аналоговую, пленочную. Подвижные механические элементы им уже не нужны. Назначение или функция у этих предметов вроде бы одинаковые, но их невозможно проектировать теми же методами. Чипы и монтажные платы не диктуют форму вещи и конфигурацию ее компонентов в той же мере, что рычаги, переключатели и клапаны. Дизайн электронного прибора следует иным приоритетам и иной внутренней логике, чем в случае его механического эквивалента. Переход от одного к другому может как никогда полно продемонстрировать природу данного типа вещей. Парадоксальным образом электронный и аналоговый варианты могут в итоге получиться очень похожими, поскольку некоторые предметы ассоциируются у нас с совершенно определенными визуальными формами, получившими статус идеальных или архетипических.

Polaroid SX-70 — фотоаппарат, который стал вершиной изощренности, изобретательности и обаяния аналогового мира. Мира, который — если не считать отдельные пережитки вроде механических наручных часов, а также более стойкие категории автотранспорта и бытовых приборов — уходит в прошлое, оставляя нам только ностальгию, выразителями которой служат нестигаемые энтузиасты винила, бумажных книг и целлулоидной негативной пленки.

Дизайном SX-70, который был запущен в производство в 1972 году, занималась фирма Генри Дрейфуса — одного из пи-

онеров американского промышленного дизайна: за тридцать пять лет до того он сделал обтекаемыми локомотивы поезда 20<sup>th</sup> Century Limited, курсировавшего между Нью-Йорком и Чикаго. У Дрейфуса получилась изящная складная конструкция, делавшая фотоаппарат похожим на ранние камеры с фокусировочными мехами. В сложенном состоянии аппарат отчасти напоминал портсигар с матовыми металлическими поверхностями и отделкой из кожи. При открывании из корпуса выезжал видоискатель, а расположенные внутри зеркала направляли в него полученное объективом изображение, которое должно было потом попасть на плоско лежащую в нижней части камеры кассету с пленкой.

При нажатии на расположенную на передней панели кнопку открывался затвор, который пропускал внутрь строго отмеренное количество света и снова закрывался. Через секунду из аппарата появлялась светочувствительная пластина. Проявка и фиксация изображения занимали меньше минуты: в нижней части каждой кассеты располагалась полость с химикатами, которые распределялись по поверхности светочувствительного материала при движении пластины. Тонкий прямоугольник фотобумаги выезжал из аппарата на свет с убедительным жужжанием. Изображение начинало проступать почти сразу: за считанные секунды молочно-матовая поверхность пластифицированной бумаги превращалась в четкую картинку с насыщенными цветами.

Раньше фотографирование было процессом мучительно долгим: только для того, чтобы начать, нужно было извлечь целлюлоидную пленку, завернутую в защищающую ее от солнечного света фольгу, из картонной коробки, а затем заправить ее в фотоаппарат, продев в щель ролика перемотки. То, на что был способен Polaroid SX-70, казалось на этом фоне даже не фокусом — это было чудо.

Кассета с полароидными пластинами была чем-то вроде заранее приготовленного солдатского перевязочного пакета. Она делала процесс фотографирования почти мгновенным и, разумеется, невероятно затягивающим. Нажатие на кнопку, щелчок, жужжание, ощущение работающего в твоих руках механизма —



и вот на глазах материализуется картинка: сначала бледная, как лик Христа на Туринской плащанице, а затем обретающая глубину и цвет готовой фотографии. Все это порождало непреодолимое желание повторить чудо, и если человек поддавался соблазну, то ему требовалось все больше и больше чрезвычайно дорогих касет. Фотография временно стала Откровением.

В этом примере аналоговая технология максимально приближалась к невесомости и нематериальности цифровой. Лежащие в ее основе физические, химические и механические процессы никуда не делись, но насколько сократились число технических стадий и длительность ожидания! В качестве побочного продукта Polaroid SX-70, впрочем, производил горы мусора — коробки, бумагу, фольгу и химикаты, которые в итоге оказывались на городских свалках. Десятилетие спустя со всем этим было покончено. Цифровой мир победил, а дизайнерам пришлось искать новые способы осмысления своего призвания.

После того как электроника преобразила почти все товарные категории, поддерживать функционалистский миф стало гораздо сложнее. В ноутбуке подвижные элементы почти отсутствуют, а львиная доля дизайнерских усилий тратится на незаметные для глаза монтажные платы. Это уже не формотворчество в том смысле, который в это понятие вкладывал Баухаус. Когда смотришь видеоролики с имитацией пролета через внутреннее пространство айфона, ощущаешь себя внутри микрогорода: здесь есть свои кварталы, бульвары и многоуровневые развязки, но они не дают промышленному дизайнеру, разрабатывающему внешнюю форму вещи, никакого ключа к пониманию того, в каком объекте должны соединиться все эти отдельные элементы. Миниатюризация означает одно: электрические контуры — это последнее, что может определить форму вещи.

В отсутствие привычных подсказок дизайнерам остается полагаться на архетипы, чтобы понять, в какую сторону двигаться. Именно это происходило с дизайном фотоаппаратов непосредственно до, во время и после цифровой революции. Облик однообъективного зеркального фотоаппарата складывался на протя-

жении многих лет. Он определялся форматом кадра, устройством механического затвора, который позволял свету строго определенное время воздействовать на нитрат серебра, и конструкцией видоискателя, необходимого, чтобы заранее скомпоновать изображение, которое будет спроецировано на пленку.

Каким образом новый пользователь мог освоить такую хитрую, сложно устроенную технику, если он никогда с ней раньше не сталкивался? Нужно было дать ему визуальные подсказки — намекнуть, какая кнопка управляет затвором, какой рычаг отвечает за перемотку и, в первую очередь, для чего вообще используется этот прибор. Похож ли он на камеру? Сообщает ли он что-то о том, за какую часть его держать и как им управлять?

Образ аналогового фотоаппарата стал архетипом, который помогал объяснить пользователю новой цифровой камеры, как она работает, и напоминал о том, что с ее помощью можно делать. Камера, в основе которой лежали совершенно конкретные механические и технические решения, определила внешний облик камер, использующих абсолютно иные технологии. Им пришлось стать похожими на ту старую камеру, потому что камеры всегда выглядели именно так, хотя в фотографии больше не используются ни химические реакции, ни пленка, ни контролируемый поток света, пропущенный через целлулоид и сфокусированный с помощью объектива фотоувеличителя на фоточувствительной бумаге.

Цифровые технологии делают все эти процессы излишними. Если на экране можно увидеть в точности ту картинку, которую светочувствительные элементы матрицы фиксируют в момент нажатия кнопки, то видоискатель уже ни к чему. Механический затвор тоже не нужен, хотя, как мы знаем, абсолютно все мобильные телефоны издают при съемке звук, похожий на его щелчок, а в айфоне (а может, и где-то еще) к тому же имеется его визуальная имитация. Нет больше физического наведения фокуса и механической перемотки. Изображение, зафиксированное цифровой камерой, мгновенно передается на лэптоп, где его проверяет и редактирует фотограф.

Как же на все это отреагировали дизайнеры? Камера, в которой пленку заменили пиксели, могла выглядеть как угодно. Поначалу некоторые производители — особенно те, кто был в этой отрасли новичком, — хотели придать своей продукции совершенно новые формы, чтобы подчеркнуть, насколько все изменилось. Одни пробовали подражать конфигурации прежних кинокамер. Аппараты других походили на маленькие ракетные установки или телескопы. Луиджи Колани разрабатывал камеры, внешне напоминающие морских обитателей.

Каждому из этих аппаратов нужно было найти новый способ вступить в коммуникацию с пользователем, чтобы он понял, как с ними обращаться. Но очень скоро многие цифровые камеры стали выглядеть точно так же, как всегда выглядели однообъективные зеркалки. Копировался и размер, и расположение элементов управления, потому что они четко сообщали о своем предназначении, даже несмотря на то, что никаких механических оснований этот дизайн уже не имел. Дигитализация сделала взаимодействие фотографа и объекта съемки куда более непосредственным. Камера почти перестала служить преградой и алиби.

Фотокамера как объект смогла выжить, пусть и с трудом, даже после того, как была стерта граница между подвижным и статичным изображением. А вот привычной форме телевизора это не удалось. Если очертания вещи диктуются необходимостью разместить внутри нее кинескоп, где в вакууме излучаются пучки электронов, то с появлением жидкокристаллического дисплея эта вещь утрачивает всякий смысл: телевизор редуцируется до плоского экрана, и все, что остается дизайнеру, — это обработать его края. Больше времени потребовалось для того, чтобы плоский телевизор нашел свое место в пространстве дома. ЖК-панель, висящая на стене как картина с болтающимися под ней проводами, отчего-то кажется нам чересчур навязчивой.

Произошедший во многих отраслях переход к цифровым технологиям во многом лишил дизайнеров их привычной работы — проектирования скульптурных форм вещей. Дизайн теперь имеет дело с чередой картинок на плоском экране и свя-

зан с созданием логичных способов переключения от одной из них к другой.

Эти изменения подтолкнули дизайнеров к поиску новых подходов: если раньше дизайн в первую очередь воспринимался как поиск решения механических и технических проблем, то теперь он связан с разъяснением пользователю назначения и смысла той или иной вещи.

Однако остается одна область дизайнерской мысли, в которой идея объективного анализа в духе функционализма сохраняет свою притягательность. Задавшись вопросом, как предмет может минимизировать энергопотребление и выброс парниковых газов, новое поколение дизайнеров смогло заново открыть для себя моральную строгость функционализма.

С одной стороны, в идее экологического дизайна чувствуется почти ностальгическое желание вернуться к прежнему подходу к процессу проектирования. Придя на смену сосредоточенности на том, как функционирует данная вещь и как ее работа соотносится с ее подвижными элементами, представление об экологических характеристиках как генераторе формы позволило дизайнеру заняться анализом энергозатрат, выбросов окиси углерода и многого другого, в глубокой уверенности, что если дизайн окажется экологичным, то он будет и хорошим. Такая формула кажется знакомой и потому внушает доверие, но едва ли ею можно удовлетвориться. Слишком многие вопросы при таком отношении все равно остаются без ответа. Возьмем, к примеру, заботу об уровне выброса углекислого газа. Скорее всего, не имеет никакого смысла пересаживать весь мир на электромобили, если это означает замену каждого существующего автомобиля и полное уничтожение сети бензоколонок. Пользоваться тридцатилетним «фольксвагеном» еще лет пять кажется более разумным, чем купить электрическую модель. Если бы электромобили появились у всех, а электричество вырабатывалось бы исключительно атомными электростанциями, мы бы смогли снизить количество оксида углерода, попадающего в атмосферу в результате эксплуатации автомобилей. Но на пути к этому тотально электрифици-

рованному будущему выбросы парниковых газов будут просто огромны. Бережливое потребление энергии, возможность вторичной переработки — все эти качества желательны, но дизайн не может ограничиваться только ими, как и критериями любой другой формы функционализма.

Я заметил, что покупаю новый лэптоп каждые восемнадцать месяцев, а новый мобильный телефон — каждые полгода, при этом кабель питания от аппарата нового поколения не подходит к старому; от всего этого даже я начал переживать за наше общее будущее, хоть я и не член партии зеленых. Но потом, держа в руке четвертый айфон, я задумался: а что, собственно, он собой представляет? Ведь он заменяет и телефон, и музыкальный центр, и фотокамеру, и библиотеку, и навигатор, и почтовый сервер. Он избавляет нас от массы вещей — пленки и химикатов для ее обработки, фотобумаги, проигрывателей, виниловых пластинок, фабрик, которые их производят, и магазинов, которые их продают, а также от выбросов оксида углерода, которыми чреват каждый поход в такой магазин. Окончательные выводы делать пока рано. Каждый год мы покупаем и выбрасываем миллионы айфонов. Для работы им нужен литий, который используется в элементах питания. Он добывается открытым способом, и мировых запасов, согласно подсчетам, хватит еще на сорок лет. Человечество работает над тем, чтобы снизить вред от утилизации отработанных батареек на обычных свалках. Но у нас пока просто недостаточно сведений, чтобы сравнить затраты на утилизацию одноразовых вещей и выгоду от того, что множество устройств переведено в цифровой формат и мы больше не затрачиваем ресурсы на их производство. В 1960-е годы критик Рейнер Бэнэм, художники поп-арта и архитектор Питер Кук мечтали об одноразовом будущем, в котором свобода заменит чувство вины, — о будущем не монументальном и не материалистическом. Возможно, именно его и подарили нам Apple и Стив Джобс.

## G GRAND THEFT AUTO

Новое поколение видеоигр, точнее, того, что мы по привычке обозначаем этим словом, позволяет желающим плескаться в лужах крови, а людям с более мирными интересами слушать музыку, общаться и исследовать город. Для настолько сложного моделирования пространства, архитектуры и градостроительных решений создатели игры должны обладать литературными и драматургическими навыками сценариста и пространственным мышлением архитектора. Кроме того, видеоигры — это прекрасный способ исследовать, чем стал переставший быть материальным дизайн в эфемерном цифровом мире.

Прежде мне не доводилось держать в руках PlayStation или Xbox, так что вежливому и бесконечно терпеливому сотруднику компании Rockstar Games, которая разработала Grand Theft Auto IV, пришлось объяснять мне каждый шаг. Но подростком я пережил сильное, хоть и недолгое увлечение железнодорожным моделизмом, которого мне оказалось достаточно, чтобы распознать в GTA IV самую проработанную на свете игрушечную железную дорогу.

Обеспеченные мужчины среднего возраста, которые теперь составляют наиболее многочисленную и платежеспособную часть клиентуры Rockstar Games, — прямые наследники тех, кто, одно или два поколения назад, целыми днями просиживал в сараях или на чердаках в окружении похожих на спагетти петель игрушечных путей в масштабе 1:76, стараясь заставить поезда ездить по расписанию. Сегодня это хобби еще встречается, но чаще всего среди немолодых рок-звезд со склонностью к ностальгии. Они с невероятной тщательностью строят целые миниатюрные

миры, опутанные густой сетью магистральных и вспомогательных железнодорожных веток и наводненные пассажирскими, товарными и скорыми поездами. Паровозы здесь, может, и приводятся в движение электричеством, но шатуны у них ходят совсем как у настоящих. Безопасность обеспечивают работающие semaфopы с лампочками, а туннели и мосты укрощают ландшафт, наводненный точными архитектурными макетами крупных вокзалов и скромных сельских станций.

Цифровой вариант этого времяпрепровождения подразумевает многие часы перед 60-дюймовым плоским экраном, подключенным к Xbox; удовольствия тут примерно те же самые, но, кроме того, можно убивать людей. Мир GTA гораздо сложнее, чем все, что может предложить даже самая изощренная железнодорожная модель. Конечно, здешняя жизнь тоже катится по заранее проложенным рельсам, но обилие развилок и объездов создает у игрока иллюзию настоящей свободы воли. У этой игры достаточно культурных амбиций, чтобы точность отправления поездов уже не была в ней единственным мерилom успеха. GTA способна ставить неприятные вопросы о природе описываемого ею мира. Представьте себе, что, играя в настольную железную дорогу, вы можете в ожидании пересадки перепихнуться со случайным партнером в привокзальном туалете, — и вы поймете, какую встряску Rockstar устроила игровому миру, выпустив дополнение к GTA IV под названием «Баллада о гее Тони».

Нью-Йорк в Grand Theft Auto урезан до четырех боро\* и называется Либерти-Сити [Город свободы]. Статен-Айленд здесь нет — он слишком похож на пригород, и разработчики сочли, что ему недостает драматического потенциала; а вот север Нью-Джерси с изящным сарказмом переименован в Олдерни\*\*, намекая на британское происхождение основателей Rockstar Games. Игра позволяет передвигаться по городу как пешком, так и на

\* Самая крупная единица административного деления в Нью-Йорке. Город состоит из пяти боро: Манхэттен, Бруклин, Куинс, Бронкс и Статен-Айленд.

\*\* Один из принадлежащих британской короне Нормандских островов в проливе Ла-Манш.

вертолете, машине или метро, а также пересаживаться с одного вида транспорта на другой. Либерти-Сити, может, и не хватает третьего пространственного измерения, но здесь есть свет и звук, и смоделирован город потрясающе реалистично. Время в нем движется ускоренными 24-часовыми циклами: день сменяется ночью, а загруженность дорог автоматически варьируется от часа пик к периодам затишья. Игроки имеют возможность полюбоваться видами и архитектурой, пойти за покупками или прокатиться по городу на автомобиле, выбрав радиостанцию по своему вкусу. И конечно, здесь можно убивать — вышибать мозги полицейским и агентам ФБР, профессиональным киллерам и невинным прохожим. К услугам игроков — целый арсенал хорошо прорисованного оружия, от гранатометов до АК-47.

Когда правительственные чиновники заговаривают об инвестировании в проекты, начинавшиеся как частные инициативы облаченных в черные майки бледных юношей с ироничной небритостью, скорее всего, это значит, что некогда очень успешная отрасль британской креативной индустрии уже давно не в лучшей форме. Внимание официальных кругов — сигнал, что отрасль либо становится никому не интересной, либо вот-вот проиграет конкурентам с Тайваня или из Южной Кореи. Именно это сейчас происходит с индустрией так называемых видеоигр. Раздаются призывы выделить средства на организацию специальной академии, снизить налоги для компаний-производителей и ввести новые университетские программы. При этом те самые разработчики, программисты и дизайнеры, которые породили в Британии бум в этой области, либо перебираются за границу, либо продают свои компании конкурентам, либо вовсе уходят с рынка.

Но интерес политиков понять несложно. При запуске Grand Theft Auto IV в конце 2009 года за первую неделю было продано 3,6 миллиона копий, так что выручка Take Two Interactive, американского владельца Rockstar Games, составила 500 миллионов долларов. Спустя два года общее число проданных копий достигло 22 миллионов. Предыдущая версия, GTA III, в которой разработчикам впервые удалось добиться реалистичной картинки,



вышла в 2006 году и разошлась тиражом 27 миллионов. А если вспомнить, что продажи самой первой версии Grand Theft Auto, выпущенной Rockstar в 1998 году, составили всего 150 тысяч копий, становится понятно, что за это время мир видеоигр изменился до неузнаваемости.

Rockstar Games казалась идеальным образчиком нарождающейся постиндустриальной экономики. Этой компании не нужны были ни географическая компактность, ни заводы, ни офисы. На Rockstar работали разные профессиональные объединения: визуальной составляющей занимались в одном месте, программированием — в другом. В отличие от банковских служащих, юристов и футболистов, люди в черных майках равнодушны к мишленовским звездам, скупке искусства в галерее Ларри Гагосяна и театру, поэтому офисы Rockstar Games находятся не только в Вене и Сан-Диего, но и в Лидсе и Линкольне. Судя по всему, на сегодняшний день стадия взрывного развития для индустрии видеоигр позади. Конкуренты Rockstar Games объявили о сокращениях. Материнская компания самой Rockstar отчиталась об убытках за 2012 финансовый год, которые отчасти объясняются сложностями при запуске Grand Theft Auto V. Но все это еще и симптомы зрелости отрасли: стоимость производства выросла, и теперь в этом процессе участвуют сотни людей, работающих над проектом в течение двух-трех лет. Наконец появившись на прилавках, игра GTA V, действие которой разворачивается в Лос-Сантосе (то есть Лос-Анджелесе) и окрестностях, за первые три дня заработала миллиард долларов.

Grand Theft Auto III и IV примечательны тем, что на деле доказали обоснованность претензий так называемых видеоигр на статус нового вида искусства, занимающего место где-то между классическим романом XIX века и спагетти-вестерном. Видеоигру, несомненно, можно описать как произведение дизайнера, дающее пользователю новый ракурс восприятия города и архитектуры. Первые кинозрители приходили в ужас от того, что на них надвигался скорый поезд. Любители Grand Theft Auto прекрасно знают, что военный вертолет, который охотится за ними

по улицам Либерти-Сити, не причинит им никакого вреда. Но они играют ради эффекта погружения вглубь двумерной картинки, который тут куда сильнее, чем в традиционном кинематографе.

Grand Theft Auto — это настоящий прорыв в техническом, визуальном и сюжетном смысле. Он случился благодаря родившимся в Лондоне братьям Сэму и Дэну Хаузерам, и вполне возможно, что они носили черные майки и были слегка небриты, когда перенесли в Нью-Йорк свою компанию Rockstar Games. За плечами у Дэна, впрочем, был Оксфорд, а то, что он купил бывший дом Трумена Капоте в районе Бруклин-хайтс, ясно свидетельствует, что заурядным гиком его не назовешь.

В бурный период своего становления индустрия видеоигр была во многом похожа на ранний Голливуд. Вызванная ею в обществе моральная паника очень напоминала ту, что когда-то привела к введению цензуры в кино: снова звучали жалобы на показ обнаженной натуры, секс и насилие. Видеоиграм — как и роману и художественному кино — требовались свои собственные визуальные и нарративные техники. Их и изобрела компания Rockstar Games.

В лице Дэна Хаузера видеоигры обрели своего Уилки Коллинза — а может, и Чарльза Диккенса. Он стал мастером нового вида искусства, все еще развивающегося и не устоявшегося. В свое время, чтобы показать жизнь разума и внутренний монолог, роману потребовался новый инструментарий. Точно так же Rockstar сыграла огромную роль в эволюции видеоигр: от ранних аркад, суть которых сводилась к уничтожению все более беспощадных инопланетных существ или космических кораблей при помощи единственной кнопки, к играм с открытым сюжетом, моделирующим пространство города или, как в Red and Dead Redemption, ландшафт вестерна, по которому игрок мог перемещаться в любом направлении. Эти игры допускали множественность точек обзора, не ограничиваясь видом от первого лица, как это было в шутерах с лабиринтами переходящих одна в другую комнат.

Едва родившись на свет, роман потребовал появления новых форм литературной критики. Видеоигры тоже породили свой тип

критического текста, который прошел путь от первых восторженных заметок в фэнзинах до более традиционных форм критики. Газета The New York Times описывала GTA IV как «законченное произведение социальной сатиры, скрытой под маской развлекательности, — жесткое, умное, приземленное, трогательное, оскорбительное и изощренное».

Но чтобы по-настоящему разобраться в значении GTA IV, нужно прислушаться к критикам более узкого профиля, исследующим метаисточники этого жанра. Некоторые из них сосредоточены на технических характеристиках GTA. Они пишут о том, как выбранная частота кадров разрушает натуралистичность изображения, а всплывающие окна — плавность течения игры. Захватывающая дискуссия развернулась и вокруг взаимодействия игроков с персонажами, населяющими мир GTA. Считается, что чем лучше твоя физическая форма и оружие, тем больше у тебя шансов выжить. Но на пользу идет и принадлежность к сплоченной группе. Игрок должен социализироваться — постоянно поддерживать отношения с членами своей банды. Иными словами, в игру встроена система менеджмента дружбы: если ты не отвечаешь на текстовые сообщения коллег, они теряют к тебе интерес, и ты становишься уязвимее.

Но на более высоком уровне дискуссия идет об эстетических и пространственных аспектах игры. «В сцене ограбления мы переносимся из банка в подвал, потом на улицу, в метро и снова на улицу, постоянно отстреливаясь от полицейских. Действие ни разу не притормаживает. Городское пространство, в котором все это происходит, поражает своей связностью, отсутствием каких-либо швов» — так некий критик характеризует техническую виртуозность Grand Theft Auto. Примечательно, что приблизительно так же какой-нибудь киновед может расписывать достоинства фильмов Кубрика или Хичкока. И именно на этих принципах новые поколения архитекторов будут основывать свои навигационные и пространственные решения.

## Н НАБИТАТ

Если сеть мебельных магазинов Habitat, основанная Теренсом Конраном, чтобы спасти британский средний класс от виниловых обоев с узорами и электрокаминов, неубедительно изображавших горение дров, когда-то была для домашнего интерьера тем же, чем Элизабет Дэвид — для кулинарии, то IKEA Ингвара Кампрада больше похожа на Делию Смит. IKEA дешевле, преследует вас повсюду и всегда готова пойти на маленькие хитрости с половиной банки грибного супа. IKEA захватила почти весь земной шар, от северной Европы до Китая. По части дизайна IKEA многое заимствует у других, но ее влияние на нашу повседневную жизнь гораздо больше, чем у Баухауса и Совета по дизайну, вместе взятых.

Habitat, которая маленькой провинцией ненадолго вошла в состав империи IKEA, а потом едва не отдала концы, — это органическая ферма дизайна, работающая по принципу свободного выгула. IKEA с ее множеством заводов-поставщиков, которые каждый год переводят бесчисленные гектары словацкого и латвийского соснового леса на полки для самостоятельной сборки, — бройлерная птицефабрика домашнего интерьера: очень дешево, сытно, но деликатесом не назовешь, да и экологичность производства тоже вызывает вопросы.

Культурные амбиции Habitat и ее основателя простирались гораздо дальше, чем у IKEA. Конрана как дизайнера отличает умение создавать такой образ жизни, который хочется перенять. Многие критики сравнивали универсальные магазины с музеями. Конран открыл множество магазинов и построил музей. В подвале музея Виктории и Альберта он обустроил собственное

выставочное пространство Boilerhouse Project, в основе которого лежало свойственное ему четкое представление о том, что такое дизайн и что такое музей. Путь Конрана иногда был тернист: он подталкивал музеи в том направлении, куда им не обязательно хотелось двигаться. Дошло до того, что он предложил сделать чучело из директора музея Виктории и Альберта сэра Роя Стронга — набить его тушку, поместить в витрину и выставить в его же музее в качестве экспоната, — на том основании, что обвислые усы и пристрастие к коричневым бархатным костюмам с острыми лацканами делали сэра Роя ценным памятником уходящей эпохи, срочно нуждающимся в консервации.

Впрочем, сам Конран, пожалуй, представляет для понимания меняющихся вкусов современной Британии еще бо́льшую ценность. Студентом он съездил во Францию, где полюбил посуду из массивного белого фарфора, эмалированные кофейники и прессы для чеснока. Захотев, чтобы всем этим смог насладиться каждый, Конран открыл соответствующий магазин. Заинтересовавшись кулинарией, он открыл ресторан. Занявшись дизайном мебели, он открыл еще один магазин, поскольку никто, кроме него самого, эту мебель продавать бы не стал. А заподозрив, что Британия перестала понимать, что значит Дизайн с большой буквы «Д», открыл Boilerhouse Project, чтобы напомнить: дизайн — это не серебряные табакерки, а серийное производство и вообще будущее. Именно тогда Рой Стронг испытал на себе его едкое остроумие, а вскоре после этого Boilerhouse Project пришлось съехать: он перебрался в Саутворк\*, в здание, принадлежащее самому Конрану, и превратился в Музей дизайна.

Конран не был миссионером-бессребреником, но деньги никогда не были для него единственным стимулом. Открытия в дизайне он совершал так же, как открывал для себя новое вкусное блюдо — из чистого любопытства, — и, совершив такое открытие, хотел поделиться им со всеми. «Я всегда полагал, что, если пред-

\* Район на южном берегу Темзы, занятый в основном бывшими портовыми складами.

ложить человеку выбор между хорошим и плохим дизайном, он выберет первое», — говорит Конран.

Конран, который основал Habitat в 1964 году, больше кого-либо повлиял на наши представления об идеальном быте и на наше отношение к тому, чем мы пользуемся и как мы живем. В начале 1980-х пол моей кухни в Клэпеме\* был выложен пробковыми плитами, купленными в большом магазине Habitat на Кингс-роуд. Кухонный гарнитур Habitat с сосновыми фасадами и меламиновыми столешницами я устанавливал сам. Над массивным, как из лавки мясника, столом я повесил в линию три лампы с металлическими абажурами, а вокруг расставил четыре чудовищно неудобных югославских складных стула из выкрашенной в красный цвет березовой доски. На полу у меня лежал темно-синий — цвета пачки «Житана» — индийский ковер. Все эти предметы были приобретены в Habitat — равно как и коричнево-кремовые обои с крупным узором в виде сплетенных прутьев.

Перипетии начального этапа профессионального пути Конрана — отражение истории послевоенного британского дизайна. Страна оправлялась от бедности военного времени, и, тогда еще худой, как палка, молодой Конран курсировал на своем новеньком мотороллере Vespa — одном из первых, импортированных из Италии, — между квартирой в районе Эрлс-корт и мастерской в Ист-Энде, которую он делил с Эдуардо Паолоцци. «Он научил меня готовить *risotto nero*, а я его — обращаться со сварочным аппаратом», — вспоминает Конран. Работы Конрана выставлялись в павильоне «Купол открытия» на Фестивале Британии\*\*. В 1950-е годы он, в полосатой рубашке и с подтяжками шириной семь сантиметров, священнодействовал над очень стильной эспрессо-машиной в своем первом кафе Soup Kitchen. Первый магазин Habitat Конран — к тому времени обладатель внушительных бакенбард — открыл рядом с Кингс-роуд практически накануне взрыва популярности «свингующего Лондона» в 1960-х

\* Район в южном Лондоне.

\*\* Выставка достижений британской культуры и промышленности, прошедшая летом 1951 года на южном берегу Темзы в Лондоне.

годах. Именно Конран определил облик типичной гостиной семьи среднего класса 1970-х годов, где отсылающие к наследию Баухауса кресла на консольном каркасе из хромированной стали соседствовали с модульными диванами и причудливыми антикварными безделушками. В 1990-е он покидает пределы дома и изобретает гигантский ресторан, а вместе с ним и новый стиль времяпрепровождения в общественных местах. Рестораны Конрана отличались промышленными размерами; они были достаточно просторными, чтобы происходящее в них становилось частью театрального представления городских улиц. Побочным эффектом их возникновения стал отчаянный дефицит поваров и официантов. Успех был так велик, что в какой-то момент все провинциальные города, у которых было хоть какое-то честолюбие, разом решили, что без его ресторана им просто не жить. Глазго, к примеру, был готов даже профинансировать Конрана из городского бюджета, лишь бы он открыл там свое заведение.

Конран не из тех, кто старается ошеломить вас авторской неповторимостью своих произведений; сам он говорит, что его дизайн «ясен, прост и практичен». Его вещам не свойственна агрессивная современность, они полагаются на удобные и простые материалы, среди которых особое место занимает массив дерева. Многие из этих вещей изготовлены в мастерской, которую Конран вместе с двумя молодыми мебельщиками обустроил в 1983 году при своем загородном доме в графстве Беркшир. Изобретательность его вещей заставляет вспомнить Конрана-школьника, смастерившего себе гончарный круг и печь для обжига из деталей старого распределительного вала. Дизайн Конрана подкупает и трогает своей английскостью: в нем чувствуется и сорочья хватка взгляда, и пристрастие к ручному труду.

Стиль Конрана востребован не потому, что люди хотят быть похожими на самого Конрана, а потому, что он умеет налаживать такой образ жизни, который симпатичен каждому, — со свежесваренным кофе, отпуском во Франции, выходами в не очень роскошные рестораны по вечерам и элегантным садиком перед домом. Конран никогда не проповедовал демонстративное потре-

бление: новые яркие стулья из пластика у него могут спокойно соседствовать с находками из лавки старьевщика и, изредка, — антиквариатом. Сначала это был стиль стесненного в средствах студента или молодого специалиста, впервые обставляющего свой дом; позднее, шаг за шагом тесня своих предшественников, он почти незаметно стал фирменным стилем взрослой Британии. Этот поколенческий сдвиг достиг своего апогея в тот вечер, когда чета Блэр пригласила Билла и Хиллари Клинтон на ужин в Pont de la Tour, ресторан Конрана на набережной Темзы. Разумеется, этот стиль теперь тоже отчасти кажется реликтом своей эпохи, но таким, который уже стал объектом ностальгического возрождения.

Мировоззрение Конрана состоит в том, чтобы пробовать сделать обычные, банальные пространства немного необычными. Каталоги Habitat блистательно представляли картины этого мира: листая их, вы будто прижимали нос к окну, подглядывая за незнакомым семейством, празднующим Рождество. И даже из-за стекла этот праздник казался таким достижимым, таким уютным — лишенным всякой помпезности и щегольства. Конечно, это был мир мечты — Франция, какой мы бы хотели ее видеть (а не какая она на самом деле), и семейная жизнь, какой она должна быть.

ИКЕА, появившаяся на свет в 1943 году, когда Кампраду было всего семнадцать, до сих пор остается семейным предприятием, хоть и обросшим непролазной чащей холдинговых компаний, лицензиатов, фондов и зарегистрированных в Голландии трастов. Мало того, это предприятие значительно обогнало Habitat и по доходности, и по влиятельности во всем мире. В ИКЕА работает 118 тысяч человек, ежегодный объем продаж составляет 17 миллиардов долларов, ее магазины расположены в тридцати пяти странах. С какой стороны ни посмотри, это крайне примечательная компания, и не в последнюю очередь потому, что она добилась поразительных успехов, делая все совершенно по-своему. ИКЕА превратила мебельную индустрию из кустарного производства в транснациональный конвейер. Блистательно свела свою продукцию к набору простейших деталей, которыми можно загружать трейлеры под завязку. Обзавелась самыми дешевыми поставщи-



ками из всех возможных. И наконец, доказала, что от Гонконга до России и от Дубая до Уэмбли потребители охотно обставляют свои дома, используя одни и те же составные элементы.

В Британии прежде никому не известная IKEA появилась в 1990-е годы; сегодня семнадцать огромных магазинов сети разбросаны по всей стране. Она не просто навязала стране новые представления о том, как выглядит покупка мебели, приучив нас отправляться в большой синий ангар в пригородах, чтобы вернуться оттуда с полным багажником ДСП и шестигранным ключом. Она изменила облик наших домов, проигнорировав почти все расхожие представления о том, что любят британцы и как подходят к делу в Британии.

Несмотря на безусловную популярность Habitat в 1970-е годы, подавляющее большинство населения страны продолжало считать современный дизайн данью чопорному хорошему вкусу, который более благовоспитанные члены общества норовят навязать своим менее везучим согражданам. Тогда еще была памятна так называемая практичная мебель военных лет — столы, стулья и платяные шкафы, в которых лучшие британские дизайнеры старались с максимальной пользой использовать вечно дефицитные материалы, чтобы облегчить участь тех, кто пострадал от бомбежек, — поэтому простота в духе «рай в шалаше» и модернистский дизайн прочно ассоциировались у британцев с трудными временами. Когда появлялась возможность выбора, большая часть населения обращала свои взоры в прямо противоположную сторону. Малопродуманные усилия Совета по дизайну, направленные на то, чтобы объяснить Британии, что значит хороший дизайн (электрический камин с фальшивыми поленьями — плохо; с обнаженным и ничем не украшенным нагревательным элементом — хорошо), ни к чему не привели.

Икеевские вещи не просто дешевы. Они сделаны с умом и похожи на вещи из реального мира, а не прикидываются тем, чем они не являются. Дизайн IKEA отчетливо современен. Кроме того, ее товары имеют такие названия, что над ними так и хочется поиздеваться.

Располагая продуктом, созданным для совершенно другой аудитории, — особенно если его наименованием служит какое-то непроезжимое шведское имя, название финского овоща или норвежского города, — большинство компаний сочло бы уместным немного его модифицировать или даже провести легкий ребрендинг.

ИКЕА выбрала наступательную стратегию. Меняться нужно не ей, а британскому потребителю: это он должен переучиваться и перестраиваться. ИКЕА, как мы прекрасно помним, вознамерилась убедить нас вынести из дома все тюлевые занавески и ситцевые покрывала\*. Она выстроила нас в очереди к кассам, чтобы мы — поначалу, может, и неуверенно — заказали себе стол «Йеркер»\*\*. А следом за «Йеркером» и другие товары — все эти «Стилби», «Куббио» и «Кносы». Кого волнует, что «Мокер» — странное название для настольной лампы, если она стоит всего 2 фунта 75 пенсов?

Как ни удивительно, стратегия ИКЕА сработала. Раньше приобретение кухни было одной из тех вещей, которые вы делаете раз в жизни. При икеевских ценах кухню можно покупать так же часто, как одежду в магазине Topshop, — хоть каждую субботу. Формула ИКЕА оказалась столь успешной, что к концу 1990-х, когда я жил в Глазго, а ИКЕА еще не вырвалась за пределы Англии, стеллажами «Клиппан» и икеевской посудой грезила вся Шотландия. Некоторые даже делали на этом неплохой бизнес: набирали заказы, отправлялись в Ньюкасл, закупали там все выбранное по каталогу, привозили клиенту, собирали и устанавливали.

ИКЕА вознамерилась отучить нас не только от ностальгии и походов в антикварные лавки. Пару лет назад компания развернула свои орудия в сторону самого дизайнерского сообщества. Британское рекламное агентство придумало по заказу ИКЕА суперзвездного дизайнера по имени Ван Ден Срууль\*\*\*: он одевался

\* Имеется в виду рекламный ролик 1996 года.

\*\* Название этой модели, произведенное от шведского мужского имени — Jerker, — в английском языке означает «онанист».

\*\*\* По-английски — Van Den Puur.

как Филипп Старк, и был наделен его скромностью и самокритичностью. Ван Ден Срууль стал лицом чрезвычайно щедро финансируемой инициативной группы «Элита дизайна против IKEA». Свою задачу группа видела в том, чтобы покончить с дешевой мебелью. Ее манифест гласил:

Мы — элита дизайна. Наша мебель основательна и красива, мы делаем ее для людей с деньгами и вкусом — вот почему IKEA повергает нас в ярость, в бешенство, в гнев. Разве в их дизайне есть жизнь, есть настоящая страсть? Разве он родился в слезах страдания? Способен ли он нежно коснуться самых глубин человеческой души? Конечно же, нет. Не больше, чем сорняк способен привлечь пчелу. Большая синяя коробка омерзительна. Дешевый дизайн тошнотворно пуст, и мы ненавидим его даже больше футбола. Мы призываем вас разделить нашу безграничную ненависть.

Это, конечно, была реклама, но реклама с на удивление двусмысленным посылом. IKEA хотела разом убить двух зайцев. С одной стороны, она выставляла дизайнеров шутами гороховыми, монструозными, самовлюбленными клоунами, время которых ушло, — и иногда с этим мнением сложно не согласиться.

С другой стороны, ролики с Ван Ден Сруулем намекали на то, что IKEA делает то же самое, но лучше и дешевле конкурентов; это можно было понять в том смысле, что быть облапошенным незазорно, если за это удовольствие не пришлось платить втридорога. Стал ли бы, скажем, Topshop кусать руку, которая его кормит, разворачивая сатирическую кампанию против Вивьен Вествуд и Карла Лагерфельда?

Икеевский каталог по сей день доносит до клиентов эту мысль. Дизайн без дизайнерской наценки — вот мантра, которая повторяется в нем непрерывно. Вы готовы провести целый день в гигантском ангаре, расположенном на окраине убиваемого

им города? Томиться в очереди, ожидая, пока вам вынесут ваш диван, полки и кухонный гарнитур? А потом копать в инструкциях по сборке, которые слабонервным лучше не видеть? Если да, то вы запросто сможете обставить всю квартиру за деньги, которых бы вам едва хватило на один дорогой диван. И выглядит эта мебель вполне пристойно, если не присматриваться к тому, как она сделана, и не думать о том, сколько продержится обивка, посаженная на канцелярские скрепки.

ИКЕА во многом сформировала наш образ жизни. Она снабдила нас дешевыми и простыми кухонными гарнитурами, недорогими и удобными диванами. Но она также внесла свой вклад в разрушение городской ткани и сделала покупку мебели чрезвычайно похожей на блуждания по пятому терминалу аэропорта Хитроу в тот день, когда там особенно много людей.

# I IMPERFECT/ НЕСОВЕРШЕНСТВО

Достичь совершенства, может, и нелегко, зато понять, что это такое, совсем не сложно. В зависимости от своего мастерства вы в той или иной мере достигаете или не достигаете совершенства. Именно совершенство стало главной заботой дизайнеров с тех самых пор, как они включились в процесс промышленного производства.

В свое время к совершенству стремился Дитер Рамс, а сегодня то же самое делает Джонатан Айв: чтобы определить совершенный радиус кривизны или получить поверхность с совершенной текстурой, на которой не остается отпечатков, им не жалко никаких сил — ни своих собственных, ни своих сотрудников. Именно поиски совершенства породили выразительный язык модернизма, и поэтому мы отчасти воспринимаем их как принадлежность ушедшей эпохи. Несовершенство — характеристика не такая конкретная, и руководствоваться ею сложнее, не в последнюю очередь потому, что она с трудом поддается количественной оценке. Тем не менее она может быть ничуть не менее продуктивной. Несовершенство соответствует духу нашей эпохи с ее агностицизмом, пришедшим на смену моральной определенности 1930-х годов.

Добиваться совершенства исполнения — значит четко понимать, в чем состоит дизайнерская задача в проектировании каждого узла, каждого стыка и каждой поверхности. Но чтобы удостовериться, что свои достоинства есть и в несовершенстве, нужно перестать слепо полагаться на шаблон и технологический процесс, перестать ожидать, что желаемый результат будет достигнут только лишь благодаря навыкам, настойчивости или последовательности. Тут требуется совсем иной подход.

Стремление к совершенству восходит к одной из ключевых особенностей, которые были присущи массовому производству на ранней стадии его существования, когда многие детали отливались в формах. Заливка и перезаливка горячего металла в литейную форму неизбежно вела к смазыванию четких контуров и появлению дефектов на поверхностях — то есть к снижению качества изделий, которые изготавливались таким образом. В ходе производственного процесса каждый последующий экземпляр понемногу терял первоначальную точность, становясь все менее совершенной копией оригинала. Именно этим объясняется возникновение концепции ограниченного тиража: существование вещи или отпечатка всего в девяти экземплярах гарантирует определенное качество каждого из них. Соответственно, любое отступление от нормы считалось признаком предмета «не совсем совершенного» и потому менее ценного. Массовое производство искало способы сохранить совершенство каждой детали, покидающей литейную форму.

Самое сложное для дизайнера, ищущего положительные качества в несовершенстве, — это обосновывать каждое свое эстетическое решение. Таким образом, в дизайне становится возможной не только объективная, но и субъективная оценка.

Допуская саму возможность совершенства, мы подразумеваем, что существует некий оригинал, наделенный особыми свойствами, к которому может стремиться каждая копия. Но массовая продукция — это результат промышленного производства: в нем может иметься прототип (или прототипы), но никакого оригинала, который с большей или меньшей точностью воспроизводят последующие копии, здесь не существует. В промышленности есть лишь средства производства или идея, но нет единственного идеального объекта, который, как сказал бы Вальтер Беньямин, обладает «аурой» искусства, позволяющей в век механического воспроизведения вычлнить определенную категорию объектов из бесчисленного множества копий.

Именно серийный характер продукции и является смыслом всего процесса: каждый Volkswagen Polo из определенной партии

должен быть полностью идентичен любому другому Polo. Если не считать дополнительных опций, любое отклонение от спецификации расценивается как дефект. А «дефектный» — совсем не то же самое, что «несовершенный». Все автомобили конкретной модели должны иметь одни и те же характеристики — как листы в блокноте или экземпляры одного и того же газетного выпуска.

Эта установка во многом противоречит тяге человека к особенному и неповторимому, его инстинктивному желанию иметь что-то свое — или же тому импульсу, который заставляет восточных ковроделов с любовью вводить в свои произведения толику несовершенства в знак религиозного смирения перед Всевышним.

Интересно, что в случае с банкнотами гарантией их подлинности и совершенства является именно их неполная идентичность: серийный номер каждой уникален, и подделать его преступникам гораздо сложнее, чем скопировать все остальное.

Дизайнер, променявший стремление к совершенству на изучение положительных качеств несовершенства, рискует куда больше обычного. Каждый этап его работы требует принятия самостоятельного решения без всякой, так сказать, подстраховки.

Именно так работает Хелла Йонгериус — один из самых влиятельных дизайнеров своего поколения. Она не кустарь-одиночка, который производит штучный товар по конкретному заказу и для конкретного потребителя. На ее вещах не лежит неповторимая печать процесса изготовления, в них не чувствуется прикосновение конкретной человеческой руки, их облик не сформирован бесчисленным множеством отдельных решений. Она работает в рамках системы промышленного производства, пользуясь всеми ее преимуществами для снижения себестоимости каждой отдельной вещи за счет неограниченного роста тиража. Йонгериус считается с тем, что наша осведомленность о возможностях промышленности сформировала то, как мы воспринимаем материальный мир. Но кроме того, ей хочется добиться особой изощренности в использовании промышленных методов. Ее задача состоит не в том, чтобы научить машину делать вещи, похожие на результат ручного труда, — что еще с начала XIX века подра-

зумевалось в процессе развития фабричного производства. Ее подход также не стоит воспринимать как вариант хорошо знакомой нам идеи кастомизации, несколько неискренне сулящей потребителю богатство выбора. Новейшее изобретение в этой области — так называемая серийная кастомизация. Она стала возможной благодаря новым цифровым технологиям, делающим ненужным дорогостоящее оборудование: 3D-печать позволяет изготавливать сложные детали без станков и отливочных форм, лишая таким образом унификацию ее смысла и преимуществ.

Когда нет отливочной формы, нет и необходимости изготавливать крупные партии идентичных изделий, ведь они были нужны лишь для того, чтобы амортизировать расходы за счет многократного повторения производственного цикла.

Если вопрос с качеством продукции решен, то сами по себе точность или многократность воспроизведения лишены какого-либо смысла. Ничто теперь не мешает нам воспользоваться всеми теми возможностями, которые заложены в отклонении от мнимой нормы. Йонгериус любит сочетать ремесленные методы с новыми материалами — раскрашивать фарфоровые вазы аэрозольными красками, а потом покрывать их лаком; комбинировать в одном полотне войлок и пробку. Однажды в Мексике она пробовала делать вазы с использованием натурального латекса, который собирают в местной сельве.

Йонгериус старается извлечь нечто новое из самого процесса изготовления. Сияющие полированные поверхности сменяются шероховатыми. Строгая геометрия больше не является единственно возможным вариантом формы. Чистые цвета уступают место мешанине оттенков. Симметрия перестает быть неизбежной. В этом с Йонгериус солидарны и некоторые дизайнеры старшего поколения. Гаэтано Пеше, к примеру, сотрудничал с ремесленниками и небольшими мастерскими, производя серийные, но не идентичные вещи, в которых допускались индивидуальные вариации.

Пытаясь высвободить потенциал несовершенства с помощью мелких модификаций в методах серийного производства, дизайнер может смягчить, одомашнить промышленную вещь,



наделить ее харизмой единичного и оригинального. Раз эта конкретная ваза, стакан или стул отличаются от всех прочих, их уже можно считать именно личными — или уникальными, если вместо «несовершенный» использовать слово с более положительными коннотациями.

Несовершенство может проявляться в неровностях, оставленных на полотне ткацким станком, в технологических метках цветной печати по ткани, в разномастности пуговиц для мебельной обивки или в несоблюдении технологии стекольного производства, из-за чего на посуде остаются следы рук.

Не следует путать все это с профессиональными приемами ремесленника. Скорее тут уместно вспомнить модельера Рей Кавакубо, которая однажды призналась, что всегда старается придать тканям для своей коллекции неповторимость, пусть даже и ценой вторжения в механизм ткацкого станка.

На самом деле идея несовершенства совсем не нова: это изложенная на новый лад концепция ваби-саби, на которой по сей день базируются эстетические представления японской культуры. «Ваби» означает безыскусность; тут подразумевается возможность черпать энергию в случайных особенностях объекта. «Саби» — патина времени и износа. Ваби-саби учит нас смирению с тем, что совершенство неуловимо, а красоту следует искать в его отсутствии. Это один из примеров того аристократического предпочтения, которое многие культуры отдают старому и издавшему виды перед лицом вульгарности новизны.

В каком-то смысле постиндустриальный интерес к несовершенству — это отражение того культа несовершенства, который зародился на Западе под влиянием трудов Джона Рёскина и Уильяма Морриса. Эти двое восстали против тиранической догмы совершенства, которой машинный век, как смирительной рубашкой, связывал руки ремесленнику. Не менее определенно Рёскин высказывался и против репрессивной роли дизайнера, который настоятельно требовал безжизненной точности в исполнении каждой детали, не оставляя ремесленнику никакой возможности для самовыражения.

В «Семи светочах архитектуры» Рёскин, объясняя, в чем состоит ценность несовершенства, писал:

Краски, наложенные чисто механически и безо всякого понимания, гораздо сильнее вредят архитектурному проекту, нежели грубо выполненная каменная резьба. Последнее является всего лишь недостатком, а первое убивает всякое дыхание жизни и разрушает гармонию целого.

Немного ниже он продолжает:

...Ручную работу всегда можно отличить от машинной, учитывая, однако, что человек может работать как машина и снизить качество своего труда до уровня машинного; но до тех пор, пока человек работает как человек, вкладывая в свой труд душу и все свои силы, не важно, хороший ли он мастер, все равно в ручной работе будет заключено нечто бесценное: будет ясно видно, что одни элементы доставляли мастеру больше удовольствия, чем другие, — что на них он останавливался дольше и выполнял их тщательнее; а затем пойдут второстепенные элементы и проходные элементы; вот здесь удар резца сильнее, а там легче, а рядом совсем робкий; и если ум и сердце человека ощущаются в его работе, то все будет на месте и каждая часть будет дополнять другую и общее впечатление по сравнению с той же работой, выполненной машиной или равнодушной рукой, будет такое, как от поэзии, хорошо прочитанной и глубоко прочувствованной по сравнению с теми же стихами, вы зубренными и оттарабаненными. Для многих разница незаметна, но в ней вся суть для тех, кто любит поэзию, — они предпочтут вовсе не слы-

шать стихов, чем слышать их в плохом исполнении; и для тех, кто любит Архитектуру, жизнь и прикосновение руки — это главное. Они предпочтут вообще не видеть украшение, чем видеть его вырезанным не так, как подобает, — то есть мертвым. Я не устану повторять, что вовсе не грубая обработка, вовсе не примитивная обработка обязательно плоха; но бездушная, везде одинаково приглаженная, ровная, холодная невозмутимость бесчувствия — унылая правильность борозд на плоском поле. Холод скорее проявится в законченной работе, чем в любой другой, — человек охладевает к тому, что он делает, ему это уже надоедает, когда он делает работу законченной; а если считать, что законченность заключается в шлифовке и достигается с помощью наждачной бумаги, то можно с таким же успехом доверить эту работу токарному станку\*.

Рёскину не удалось избежать насмешек. Прямой вызов его идее несовершенства бросил экономист Торстейн Веблен в своей книге «Теория праздного класса»: «Ограниченный тираж на деле является гарантией, несколько, правда, грубой, что данная книга — дефицит и что, следовательно, она дорого стоит и дает возможность потребителю отличиться в денежном отношении». И далее: «Отсюда и возникло то возвеличивание несовершенного, с которым в свое время так горячо выступали Джон Рёскин и Уильям Моррис. И на том же основании их пропаганда всякой незавершенности и расточения сил была подхвачена и донесена до наших дней»\*\*.

Но у Рёскина были и многочисленные поклонники. Чарльз Ренни Макинтош выразил самую суть его мировоззрения, когда записал своим характерным шрифтом афоризм архитектора

\* Рус. пер. М.В. Куренной, С.Л. Сухарева.

\*\* Рус. пер. С.Г. Сорокиной.

Дж.Д. Седдинга: «В искренней ошибке остается надежда; в ледяном совершенстве стилизатора надежды нет». Много позже, в 1970-е годы, ту же мысль повторит питавший склонность к мистицизму архитектор Кристофер Александр. Вот что он советует дизайнерам в своем эссе «Совершенство несовершенства»: «Чтобы достичь целостности, вам следует стремиться к *этому* роду совершенства, в котором все несущественное остается сырым и незначительным, а существенному уделяется глубочайшее внимание. Такое совершенство кажется несовершенным. Но глубины в нем намного больше».

Уже совсем скоро мы сможем скачать цифровую модель и напечатать на 3D-принтере дверную ручку или запчасть. В устроенном таким образом мире нам совершенно необходимо еще раз пересмотреть категории совершенства и несовершенства.

Если для изготовления вещи больше не нужен специальный инструмент, не имеет никакого смысла и дальше пользоваться интеллектуальным аппаратом, разработанным для управления серийным производством. Прежде дизайнеры комбинировали те формы, которые могли быть созданы с помощью фабричного оборудования и стандартных промышленных методов — будь то литье металла или продавливание расплавленного пластика через формующие отверстия. Эти формы и инструменты определяли визуальный язык, которым пользовались дизайнеры. Так же возник и доступный нам вокабуляр отделок, вокабуляр родом из прошлого. Сегодня мы работаем над новым языком, в основе которого будет лежать именно изменившееся понимание соотношения между совершенством и несовершенством.

## J JIM NATURE

Филипп Старк не входит в число дизайнеров, которые пользуются особой любовью у нынешних студентов. Современное поколение интересуется тем, что делает Джонатан Айв в компании Apple, или отдает предпочтение более радикальным течениям вроде дизайна с открытым исходным кодом. На фоне хакерства, аддитивных технологий (так теперь именуют 3D-печать) и критического дизайна Старк кажется старомодным, если не полностью устаревшим.

Несмотря на все его бодрые заявления, что экология волновала его задолго до того, как это стало модным, теперь, когда мода прошла, Старк ассоциируется у нас — если он вообще с чем-то ассоциируется — с тем отрезком 1980-х годов, когда в дизайне впервые появились свои звезды. Яркость личности сыграла в карьере Старка ничуть не меньшую роль, чем созданные им вещи. В состав «формулы Старка» входит продуманная палитра ярких цветов; сюрреалистические скачки масштаба; умильная антропоморфность; умение эффектно оформить лобби отеля; а также утомительная привычка давать повседневным вещам абсурдные и непроизносимые названия. Тут он выступает вполне на уровне Фрэнка Заппы, потому что заставлять человека спрашивать в магазине транзисторный радиоприемник «Моа-моа» не менее жестоко, чем назвать собственную дочь Мун Юнит.

Из-за легкости, с которой Старк выдумывал простую, как детская считалка, философию для каждого нового продукта — начиная со стула на трех ножках и заканчивая зубной щеткой, явно вдохновленной скульптурами Бранкузи, — после того как первое очарование улетучилось, на него начали смотреть как на бол-

тливую выскочку. Но с тех пор как Франсуа Миттеран заказывал Старку новый интерьер президентских апартаментов в Елисейском дворце, прошло уже, кажется, достаточно времени, чтобы мы были в состоянии взглянуть на него немного со стороны — и как на дизайнера, и как на феномен.

Старка, который родился в 1949 году, можно принять за реинкарнацию другого известного дизайнера, тоже уроженца Франции Раймонда Лоуи. Именно Лоуи с его врожденным талантом к саморекламе стал прообразом дизайнера — героического формотворца. В декорациях собственной студии, возведенных в нью-йоркском Метрополитен-музее, Лоуи фотографируется верхом на стеллаже, закинув ногу на ногу, и с безупречно белым платком в кармашке пиджака. На обложке журнала Time он красуется в центре вселенной созданных им вещей. Еще одна незабываемая фотография изображает его небрежно прислонившимся к передней части массивного паровоза Pennsylvania Railroad S1, превращенного им в гигантскую обтекаемую пулю. Мягкая фетровая шляпа, аккуратно подстриженные усы, безупречный крой костюма — всем своим беззаботным видом Лоуи показывает, что мощное механическое чудовище, на котором он примостился, находится полностью в его власти.

Старк не увлекался костюмами на заказ. В молодости он имел вечно помятый вид и носил щетину, которая никогда так и не превратилась в бороду. Но в области саморекламы он ничуть не уступал Лоуи — как и в склонности к доморощенному философствованию. Если Лоуи не уставал повторять, что знает секрет ИНКОВ (Инженерные Нововведения, Которые Очаровывают Всех), благодаря которому кривая сбыта неизменно лезет вверх, то Старк твердит каждому, кто готов его выслушивать, что верит не в красивый, а в хороший дизайн.

Но словесные упражнения Старка не должны отвлекать нас от его реальных достижений. Пожалуй, событием более важным, чем заказ на оформление имперских президентских покоев, стало сотрудничество Старка с компанией Thomson, незадолго до того национализированной французским правительством.

Контракт со Старком был последней попыткой Thomson предотвратить неминуемый крах европейского производства телевизоров. В 1994 году, когда дни кинескопов уже были сочтены, Старк создал для разных брендов компании целый ряд поразительных объектов. Победа в ценовой войне или технологической гонке казалась маловероятной, но в Thomson решились на то, чтобы Старк переосмыслил сам язык бытовой электроники — и на уровне материалов, и на уровне формы. Самой запоминающейся получилась модель, выпущенная под брендом SABA, — это был переносной телевизор, который Старк назвал Jim Nature. Тут сказалась одна из его менее приятных привычек — называть свои работы в честь персонажей научно-фантастических романов Филипа Дика. Корпус этого «Джима» был частично сделан из формованного ДСП, а частично из литого пластика. Ручка для переноски представляла собой полоску ткани. Выбрав в качестве материала дерево, Старк хотел напомнить о заре телевизионной эпохи. Как и радиоприемник, телевизор поначалу воспринимался как предмет мебели, и его одомашниванием занимался краснодеревщик.

Jim Nature обращен одновременно и в прошлое, и — благодаря крутым изгибам боков и одинаково тщательной проработке задней и передней панелей — в будущее. Сигналы, которые посылают его материалы, нарочито двусмысленны. Дерево может с равным успехом символизировать и роскошь (например, когда приборная доска автомобиля сделана из орешника), и экономичность (ДСП — материал практичный). Воспользовавшись тем, что в предшествующее десятилетие дерево, некогда столь привычное, вообще не использовалось в дизайне телевизоров, Старк смог создать по-настоящему оригинальную вещь.

Телевизор был почти в каждом доме, и это один из самых харизматичных объектов XX века. Но технология, на которой он основан, безнадежно устарела. Связанные с ним формы социального поведения — замена семейным посиделкам перед камином — остались в прошлом. То же самое можно сказать и о том типе СМИ, который телевизор обслуживал, обеспечивая ограниченному кругу программ нескольких частных и на-

циональных вещателей широчайшую аудиторию, равную населению целой страны.

Jim Nature завершил собой целую традицию, связанную с созданием нарочито дизайнерских телевизоров. Ее истоки лежат в Италии 1960-х годов, где Марко Дзанузо и Рихард Заппер придумали для компании Brionvega телевизоры Algol и Black (минималистичный черный куб с акриловыми боками). Другим ее примером может считаться линия мониторов ProFeel, в которой компания Sony применила свою технологию Trinitron. Ставя точку в этой истории, Филипп Старк создал объект, который полнее всего описывает, как язык дизайна способен выходить за пределы одного лишь формального совершенства.



# J

## JUMBO/ДЖАМБО-ДЖЕТ

Самолет — самая сложная из всех вещей, которые можно считать произведением дизайна. Не являясь в полной мере продуктом массового производства, самолеты выпускаются сотнями, а то и тысячами и должны справляться с труднейшими задачами — безопасно подниматься с земли, переносить пассажиров на большое расстояние, не создавая для них совсем уж невыносимых неудобств, и снова опускаться на землю. Технологические и финансовые аспекты самолетостроения обязаны соответствовать специфике авиационной отрасли, которая, как мы прекрасно знаем, постоянно переживает то взлет, то падение. Современный самолет, может, и меньше океанского лайнера, но больше многих произведений архитектуры. Чтобы построить его, индустриальной системе приходится напрягать все силы.

Самолет глубоко и разносторонне повлиял на устройство нашего мира. Массовые авиаперевозки изменили миграционные потоки, взаимоотношения между городами и природу современной экономики. Образ самолета прочно укоренился в нашем визуальном сознании. Харли Эрл, глава отдела моделирования General Motors, открыл новую эру в автомобилестроении, когда применил в своем кадиллаке вертикальные плавники-стабилизаторы, беззастенчиво позаимствованные у истребителя Lockheed P-38 Lightning. Многие инженеры и архитекторы, включая Жана Пруве, вдохновлялись геометричными алюминиевыми фюзеляжами довоенных транспортных юнкерсов. Проектируя мебель, Чарльз Имз изучал использование фанеры в конструкции самолетов времен Второй мировой войны. Первый в мире реактивный лайнер D. H.106 Comet, построенный британской авиастро-

ительной фирмой De Havilland, был элегантен, как скульптура: Бранкузи высоко оценил бы изящество и красоту инженерного решения, позволившего объединить двигатели и крыло этого самолета в единое целое. Он был одним из целой череды самолетов, которые способствовали созданию визуального языка, сначала отразившего современный мир, а потом и отразившегося в нем. Потрясающей красоты крыло истребителя Spitfire и изумительная революционность бомбардировщика-невидимки B-2 стали вехами не только в истории авиации. Они повлияли на дизайн автомобилей и мебели, одежды и бытовой техники.

Но самое заметное место в нашей картине мира занял Boeing 747, вскоре после своего появления получивший прозвище «джамбо-джет»\*: можно сказать, что он изменил человеческую жизнь несравнимо сильнее, чем любой другой самолет. Когда 747-й впервые предстал перед публикой 30 сентября 1968 года, он был самым большим пассажирским самолетом в истории авиастроения. Первая версия могла взять на борт четыреста пятьдесят пассажиров — в два раза больше, чем ее самый крупный предшественник. В более поздних вариантах вместимость была доведена до шестисот человек. Первого полета Boeing 747 оставалось ждать еще четыре месяца, а в состав воздушного флота авиакомпании Pan American он вошел лишь в январе 1970 года. Но с той самой минуты, когда в Сиэтле распахнулись ворота ангара и из них показался непомерный китовый нос и алюминиевая туша лайнера City of Everett с бортовым номером N7470, стало понятно, что мир обрел нового кумира. Раньше о двухпалубном пассажирском авиалайнере шли одни разговоры — теперь же он стал реальностью. Это был не просто очередной самолет. Джамбо-джет ни с чем нельзя было перепутать — благодаря уникально-

\* Jumbo — кличка гигантского африканского слона, в 1865 году вывезенного из Судана в Лондонский зоопарк, а в 1881-м проданного в знаменитый американский цирк Финеаса Барнума. Его популярность была так велика, что слово «джамбо» вошло в английский язык как синоним всего огромного. Джамбо-джет, таким образом, — это, дословно, «огромный реактивный самолет».

сти своего силуэта он опознавался мгновенно. А вот то, что ему предстоит стать самым успешным самолетом в истории авиации, было тогда еще не так очевидно. Его не снимут с производства и тридцать пять лет спустя, так что в сентябре 1993 года компания Boeing поставит Singapore Airlines свой тысячный 747-й. В последующие годы будет построено еще 400: они будут превосходить машины первого поколения по размеру, скорости и интеллекту, но их технологическая ДНК все равно останется примерно той же, что у N7470, даже после удлинения верхней палубы и добавления вертикальных законцовок крыла.

На то, чтобы задать стандарт новой категории широкофюзеляжного пассажирского авиалайнера (такого, где ряды кресел в салоне разделены не одним, а двумя проходами), претендовал не только Boeing 747. Он совсем ненамного опередил двух своих конкурентов, выпущенных компаниями Lockheed и McDonnell Douglas. Это была битва титанов: победитель получал в виде награды рынок крупных реактивных самолетов, а проигравшим предстояло покинуть поле сражения. Все началось с военных разработок, когда американское правительство заказало трем авиастроительным концернам проекты большегрузных военно-транспортных самолетов, пригодных к адаптации для гражданских нужд. Lockheed построил Tristar, а McDonnell Douglas — DC-10. Обе модели были трехмоторными в отличие от более смелого — и дорогостоящего — четырехмоторного решения компании Boeing. Lockheed предложила самолет интегрированной конструкции, разместив третий двигатель в основании киля. Расположение двигателей в DC-10 изяществом не отличалось. Его третий двигатель не крепился к фюзеляжу, как у Lockheed, а висел прямо на хвосте. Выглядело это не особо надежно, и предубеждения эстетического свойства трагически подтвердились, когда DC-10 рухнул, потеряв двигатель на взлете, — все находившиеся на борту погибли. Boeing 747 начал пользоваться спросом не только у авиакомпаний, которые работали на маршрутах с большим пассажиропотоком. Для тех политиков и магнатов, которые особенно опасались за свою безопасность, наличие одного или двух джамбо-джетов

стало на время таким же обязательным признаком успеха, как и парк бронированных «мерседесов» или поросль зеркальных небоскребов в родном городе.

Первый джамбо-джет поражал огромностью своих размеров: он как гора нависал над крохотными автомобилями наземного обслуживания, высыпавшими на взлетную полосу в Сиэтле, чтобы поприветствовать N7470. Больше всего это было похоже на лилипутов, силящихся связать Гулливера.

Если смотреть на самолет спереди, его бесстрашный и устрашающий вид заставляет вспомнить о скульптурных портретах американских президентов на горе Рашмор. Четыре двигателя закреплены на пилонах, которые можно сравнить с контрфорсами готического собора. Эта конструкция унаследована от B-52, ядерного бомбардировщика той же фирмы Boeing. Именно Boeing строила американский флот стратегических бомбардировщиков, и крепить реактивные двигатели к пилонам под крылом самолета — что было принципиально для всей конструкции — здесь умели. Хвост 747-го возвышается над фюзеляжем, как горнолыжный трамплин, — и вся эта махина еще и движется. Поначалу, когда одна из этих поразительных машин появлялась в небе, люди специально выбегали на улицу. Это казалось таким же чудом, как если бы в облаках плыл целый многоэтажный дом.

Проходясь под брюхом Boeing 747, можно испытать что-то вроде головокружения — теряешь пространственную ориентацию и перестаешь чувствовать масштаб и пропорции. С одной стороны, мы имеем дело с транспортным средством, с производением человеческих рук, которое способно подняться в воздух, разогнавшись по взлетной полосе до 320 километров в час. С другой — джамбо-джет все же похож на гору. Одно только шасси у него больше человеческого роста, хотя издалика кажется, что оно меньше колесика офисного стула.

Появление широкого фюзеляжа и верхней палубы позволило осуществиться фантазиям школьников 1950-х годов о том, как будет выглядеть воздухоплавание будущего. В начале 1970-х в самолетах в самом деле были и концертные рояли, и барные

стойки с коктейлями: авиакомпании старались остроумно замаскировать постоянную недозагрузку рейсов. Но когда межконтинентальные перелеты начали пользоваться массовым спросом, все это закончилось: условия путешествия у набившихся в салон шестисот пассажиров теперь не сильно отличались от тех, которые предлагались переселенцам XIX века на нижней палубе плывущего через Атлантику корабля. Радовало лишь то, что путь по воздуху занимал гораздо меньше времени, чем по морю. Но даже сегодня, когда пассажирский люк захлопывается в самом начале путешествия в Австралию с пересадкой в Сингапуре, невозможно не почувствовать особого облегчения оттого, что на двенадцать часов вы гарантированно изолированы от суетности внешнего мира.

Пассажирский салон 747-го так и хочется назвать интерьером архитектурного сооружения. Его образуют бесконечные петли коридоров и анфилада залов, у каждого из которых свой характер. По сравнению с прежними авиалайнерами, летающими сигарными футлярами, вызывавшими острую клаустрофобию, джамбо-джет кажется игроком другой лиги. Неудивительно, что когда телекомпания Би-би-си предложила Норману Фостеру снять фильм о его любимом произведении архитектуры XX века, он посвятил ленту Boeing 747, и в этом решении не было заметно ни намека на иронию.

Джамбо-джет — одна из немногих серийных вещей, наделенных подлинно личными чертами. Эти самолеты производятся на заводах, они являются плодом холодного коммерческого расчета и безукоризненных инженерных вычислений — и все же они обладают особой индивидуальностью, так же как «фольксваген» или бакелитовый телефон. Панегириком Boeing 747 стал фильм Нормана Фостера. Citroën DS удостоился эссе Ролана Барта.

Вместе с тем джамбо-джет — технический феномен, оказавший огромное влияние на ход социальной истории. Его вместительность положила начало новой эре массового воздухоплавания, которую во времена Boeing 707 можно было лишь смутно предчувствовать. Эффект масштаба позволил резко сократить

стоимость одного пассажироместа на межконтинентальных рейсах. До тех пор для большинства европейцев авиаперелет означал путешествие на курорты Средиземноморья. Джамбо-джет сделал достигаемыми Флориду и Таиланд. Он ускорил слияние мегаполисов, расположенных в разных частях света. Еще более глубокие и долговременные перемены в культуре вызвало то, что из-за доступности авиаперевозок миграция перестала быть необратимой и изолирующей. Когда-то морское путешествие от Сицилии до Австралии занимало четыре недели и стоило годового заработка: переезд означал разрыв семейных и культурных связей. Сегодня британцы пакистанского или ямайского происхождения летают в Равалпинди или Кингстон на выходные, так что связи сохраняются, а идентичность выстраивается на совершенно иных основаниях.

Джамбо-джет — настоящий красавец, и за это мы почти готовы простить ему и шум, и вредные выхлопы. Только название у него удивительно незлегантное. Еще менее элегантным получился его отпрыск — British Aerospace 146. Этот тщедушный четырехмоторный региональный самолет, который, как смазанный финальный аккорд в длинной пьесе, скомпрометировал напоследок британское пассажирское авиастроение, получил от одной швейцарской авиакомпании прозвище «джамболино».

Boeing 747 стал отправной точкой для последующих моделей, которые постепенно увеличивались в объеме, наращивая протяженность «горба» за кабиной пилотов. Эта стратегия была доведена до предела в A380 — самолете компании Airbus Industry, ставшей заклятым соперником Boeing. Airbus смогла построить самый большой в мире авиалайнер, продлив верхнюю палубу на всю длину фюзеляжа — так что рекорду 747-го было не устоять. Создание этой машины было невероятным достижением: крылья изготавливались в Англии (мастерство именно в этой области сохранилось в стране еще со времен Spitfire), фюзеляж — в Германии, а финальная сборка производилась во Франции. С поистине фараоновским размахом для доставки крупных узлов к месту монтажа расширялись дороги и строились новые

мосты. Изготовление такого аэробуса по масштабу сравнимо со строительством Стоунхенджа или собора Нотр-Дам. Чем-то похожий на акулу, а чем-то на кита, А380 кажется слишком огромным и неуклюжим, чтобы взбираться в небо. Лестница, соединяющая его палубы, величественна, как декорации к фильму Басби Беркли. А380 велик — и в физическом, и в инженерном смысле. Но у него нет той узнаваемости и харизмы, которой обладал первый широкофюзеляжный 747-й, и дело тут, пожалуй, не в том, что дизайнерам и инженерам не хватило таланта. Дело в законах аэродинамики. Самолет способен выглядеть элегантно лишь до определенных пределов: стоит переступить черту, например сделав его чуть больше, и об индивидуальном обаянии больше не может быть и речи.

## К KARLICKÝ/КАПЛИЦКИЙ

Когда зарабатываешь на жизнь текстами про архитектуру, чувствуешь себя в какой-то мере обязанным потратить собственные, пусть и небольшие деньги на то, о чем пишешь. Соответственно, когда я решил перестроить свое жилище в одном из разделенных на квартиры домов XIX века в лондонском районе Майда-Вейл, я обратился к Яну Каплицкому. В то время я работал в газете The Sunday Times, а он только что попал под очередную волну сокращений в бюро Нормана Фостера.

За те годы, что я время от времени общался с Каплицким, я осознал, что он — архитектор, единственный в своем роде. Родившись в Чехословакии и получив образование по ту сторону железного занавеса, он тем не менее был страстно увлечен идеей будущего. Ему нравилось придумывать проекты роботизированных космических станций, переносных домов для вертолетчиков или конических убежищ, которые можно было мгновенно установить на пляже или на вершине горы. Не то чтобы я рассчитывал на нечто подобное. Но он все время увлекался чем-то новым.

Однажды на выставке в Музее дизайна, посвященной разного рода техническим приспособлениям, Каплицкого попросили сфотографироваться с каким-нибудь экспонатом. Его выбор пал на ручной пулемет Vep, разработанный в чешском городе Брно и произведенный в пригороде Лондона Энфилде. Каплицкий всегда стремился примирить два этих мира, потому что ему довелось жить и там и там. В Британии он рассказывал мне про похожие на рептилии лимузины Tatra, от которых ведут свою родословную ранние фольксвагеновские модели, про построенную Адольфом Лоосом Мюллерову виллу в Праге и про чехословац-



кие военные укрепления времен Второй мировой войны. Еще он показывал фотографии тех немногих проектов, которые ему удалось осуществить до 1968 года, когда в Прагу вошли советские танки и Каплицкий бежал из страны. Его работы смотрелись бы поразительно свежо в любом контексте. Но на фоне того, что мы, как нам казалось, знали о жизни в странах Варшавского договора, они производили и вовсе ошеломляющее впечатление.

Жизнь Каплицкого была изломана трагедиями XX века. Когда он был совсем маленьким, в Чехословакию вторглась гитлеровская армия, покончив со смелым модернистским экспериментом молодой республики. В 1948 году, когда он еще не вышел из детского возраста, чехословацкая демократия была загублена вновь, на сей раз Советским Союзом. В 1968-м, когда к молодому независимому архитектору как раз пришел первый успех, советские танки въехали на Вацлавскую площадь.

К этому времени Каплицкий уже успел побывать в Америке и даже видел работы Чарльза Имза: он посетил Американскую национальную выставку в Москве, дизайном которой занимались братья Имз, — ту самую, где состоялись знаменитые «кухонные дебаты» Хрущева и Никсона. В 1968 году Каплицкий уехал в Лондон, но перед отъездом аккуратно, предварительно попросив мать проверить грамматику, вывел на стене пражского Национального музея надпись, по-русски предлагавшую незванным гостям убираться туда, откуда пришли.

В первый раз я увидел интерьеры Мюллеровой виллы Лооса во время похорон Яна. Он умер в тот день, когда родилась его дочь Йоханна, и несколько дней спустя члены семьи и немногочисленные друзья собрались на вилле, чтобы с ним проститься. Когда-то Ян праздновал здесь свою свадьбу, а шестьдесят лет назад, в 1940-е, ребенком приходил сюда играть с детьми Мюллеров.

Каплицкий был чехом, Лоос — божемским немцем. Но в их архитектуре, да и в отношении к миру было что-то общее. Оба были страстными спорщиками, хотя Лоос считал своим долгом отстаивать здравомыслие и уместность, а Каплицкий был убежден, что архитектура, которая не шокирует, не раздражает и не

является возмутительно чувственной, вообще недостойна того, чтобы тратить на нее свои умственные усилия.

Оказавшись в Лондоне в 1960-е годы, Каплицкий попал в самый центр архитектурного мира, за которым раньше мог только подглядывать через замочную скважину контрабандных номеров Vogue и Life. Он сразу же обнаружил способность оказываться в нужном месте в нужное время. Каплицкий запечатлен на групповой фотографии команды Ренцо Пиано и Ричарда Роджерса, только что выигравшей конкурс на проектирование парижского Центра Помпиду, а в бюро Нормана Фостера он попадет как раз к началу работы над гонконгским небоскребом банка HSBC.

У Яна была замечательная квартира: ее украшала фотография гамбургера, занимавшая целую стену, а обеденный стол был весь в дырах — казалось, что он позаимствован с бомбардировщика Wellington.

Но все это время Каплицкий обитал в другом мире. Не в реальном, а в том, где все обстояло как надо, где работа архитектора — это не грязь и сумбур (а именно так и есть в жизни), а проектирование орбитальных космических станций, собираемых роботами, и быстровозводимых убежищ, которые подвешиваются к брюху грузового вертолета Chinook и опускаются прямо в нужную точку. Такой взгляд на вещи мог поддерживаться лишь его неугасимым оптимизмом, его верой в то, что все остальные дружно отправятся вместе с ним в путешествие в будущее на ракете с солнечным двигателем и неопреновой обивкой салона. Этот оптимизм был так силен, что иногда Каплицкий не мог понять, почему мы начинаем тихонько переглядываться, как будто хотим, чтобы он уже наконец перестал им с нами делиться.

Вместе со своим другом Дэвидом Никсоном он основал Future Systems. Услышав такое название, представляешь себе корпорацию, в которой работают сотни сотрудников, но Future Systems держались главным образом на упорстве самого Каплицкого и на изысканной красоте его чертежей. Элегантность, с которой он вел линию тушью, чем-то напоминала точность иллюстраций работы его матери.

Future Systems перестали быть чистой фантазией, когда у Каплицкого появилась собственная мастерская. Первым проектом стала моя квартира — космический корабль, пришвартованный внутри заурядного лондонского дома XIX века и застрявший в нем, словно в ловушке. Рабочих позаимствовали у Евы Жиричны, тоже архитектора и тоже эмигрантки из Чехии. Каплицкий придумал череду отделанных алюминием платформ, немного не достигающих до стен, а также Т-образный кухонный модуль, который сам он называл кулинарным терминалом. Верх модуля был сделан из стеклопластика, который плавился, если на него поставить что-то горячее, — такой «китайский синдром»\* в масштабах одной квартиры.

Каплицкому удалось претворить в жизнь некоторые из своих непрерывно возникающих идей. Другие так и остались мечтами, но послужили источником вдохновения для его последователей — например, проект Национальной библиотеки Франции, задуманный как стеклянный каньон, две стороны которого разделял пешеходный мост через Сену; или блистательный вариант афинского Музея Акрополя.

В сотрудничестве с Амандой Ливит Каплицкому удалось осуществить несколько крупных проектов — универсам Selfridges в Бирмингеме и пресс-центр крикетного стадиона Lord's в Лондоне. Еще позднее он выиграл конкурс на новое здание Национальной библиотеки Чехии в Праге и получил заказ на проектирование концертного зала в городе Ческе-Будеёвице. Оба проекта наделали много шума, но так и остались на бумаге.

Его архитектура всегда была гимном красоте. Он находил эстетическое вдохновение в крыле самолета, закрученной лопасти вертолетного винта, ножках лунохода, металлическом платье Пако Рабана и изгибах человеческого тела — все это он привносил в свою архитектуру, доказывая, что мир вокруг нас можно видеть совсем иначе.

\* Широко распространенный в западной массовой культуре нереалистичный сценарий аварии на атомной электростанции, во время которой ядерное топливо проплавляет всю толщу планеты, выходя на поверхность в противоположной точке Земли (условно — в Китае).

## К KITCHEN/КУХНЯ

В начале XX века по кухням в домах представителей среднего класса проходил фронт классовой войны, где разворачивались особенно ожесточенные ее сражения, причем велись они обычно в таких же стесненных условиях, в каких работали саперы, рывшие окопы на берегах Соммы. Сторонами конфликта были горничные, которым следовало прятаться в дальних закоулках жилища, чтобы хозяева их не видели и не слышали, и собственно наниматели, положение которых было немногим лучше, так как вся их домашняя жизнь протекала в присутствии зрителей. Каждый скрип лестницы или вскрик в соседней комнате заставлял обе стороны фронта делать молчаливые выводы о том, что происходит за стенкой.

В загородном особняке, где имелись и черные лестницы, и обитые зеленым сукном двери, и особые помещения для прислуги, военные действия можно было вести на широком оперативном просторе, так что клаустрофобичность домашнего уклада чувствовалась здесь не так остро. Но на кухне пригородного дома на одну семью сражающиеся стороны сталкивались нос к носу, и здесь борьба шла за каждый квадратный сантиметр.

В начале XX века кухня — независимо от ее размеров — была чем-то вроде буферной зоны. Ее можно сравнить с котельным отделением на корабле, где место членам экипажа, но никак не пассажирам. За редкими исключениями интерьер кухни определялся не эстетическими, а утилитарными соображениями. Но простота этого рода становилась с годами все более привлекательной. Теренсу Конрану, на котором лежит львиная доля ответственности за образ британского дома мечты, сложившийся в по-

следнюю четверть XX века, довелось учиться в школе-интернате, расположенной в загородном особняке работы Нормана Шоу, и он часто вспоминает, что подвальный мир тамошних кухонь с их сосновыми разделочными столами, открытыми очагами и голыми стенами казался ему гораздо более интересным, чем парадные комнаты на верхних этажах. Именно через кухню в дом начали проникать электрические и механические приспособления. Поскольку любые машины ассоциировались тогда с трудовой деятельностью, процесс этот протекал довольно болезненно. На протяжении всего XIX века каждый, кто мог себе это позволить, старался полностью разграничить дом и работу. Добиться этого можно было, только обладая определенным общественным положением. Первые радиоприемники и граммофоны маскировались под мебель из опасения, что в неприкрытом виде они разрушат домашний уют. Кухня же была самой механизированной частью жилища — местом, где ценились порядок и методичность.

Современная кухня — результат смешения двух этих миров, которое произошло в тот момент, когда домашний уют, снеся все перегородки, заполнил прежнюю буферную зону. Кухня стала символическим центром дома, которым она никогда раньше не являлась, — святилищем домашней жизни и семейного общения. Но именно на кухне символическое значение приобрела и эффективность организации пространства, которая теперь гордо выставлялась напоказ.

Если Конран помог кухне превратиться в модную альтернативу гостиной, то венский архитектор Маргарете Шютте-Лихоцки, всю жизнь остававшаяся пламенной социалисткой, оказалась, как ни странно, именно тем человеком, который сформулировал базовые принципы ее организации. В конце 1920-х годов Шютте-Лихоцки удалось соединить эгалитаризм с рациональностью, создав «франкфуртскую кухню», которую можно с полным правом называть прародительницей всех встраиваемых кухонь. Целых 8000 таких кухонных комплектов были установлены в квартирах, построенных городским советом для франкфуртских рабочих. На Шютте-Лихоцки повлияли идеи тейлоризма — теории, назван-

ной в честь американца Фредерика Тейлора, основоположника научной организации труда. Тейлор стремился оптимизировать поточное производство, сделав каждого рабочего неотъемлемой частью сборочной линии. Позже Шютте-Лихоцки будет разрабатывать Генплан Магнитогорска для Сталина и строить школы для Фиделя Кастро.

Шютте-Лихоцки прожила достаточно долго, чтобы в 1997 году отметить свой столетний юбилей в атриуме Музея прикладного искусства — венского аналога музея Виктории и Альберта. Отдавая дань уважения ее непреклонному радикализму, а также проектам, осуществленным на Кубе и в СССР, на торжестве подняли флаги обеих стран. Официанты в белых перчатках разносили *Sekt* и *Sachertorte*<sup>\*</sup>, а сама юбилярша танцевала вальс.

В 1916 году Шютте-Лихоцки стала одной из первых женщин, поступивших на архитектурное отделение Венской академии прикладных искусств, которое по сей день находится рядом с музеем. Большинство ее однокурсников с энтузиазмом осваивали декоративный стиль Венского сецессиона, но Шютте-Лихоцки больше интересовал функционализм. Ее студенческие работы свидетельствуют о замечательных художественных способностях, но ей самой хотелось использовать архитектуру для решения насущных проблем повседневной жизни. Позже она скажет, что «занялась архитектурой ради очень конкретной задачи — служить людям».

Первая мировая война вызвала глубокие социальные потрясения в постимперской Вене. Город едва справлялся с потоком беженцев. Шютте-Лихоцки участвовала в многочисленных проектах, направленных на облегчение жизни в районах бараков и временок, которые вырастали на венских окраинах, становясь рассадниками болезней. Вечерами после занятий она объезжала жилища переселенцев, помогая им наладить снабжение водой и электроэнергией. В том же 1918 году по всему миру прокатилась эпидемия испанского гриппа, которая унесла жизни двад-

<sup>\*</sup> Игристое вино, торт «Захер» (нем.).

цати миллионов человек, включая Эгона Шиле и Густава Климта. От испанки Шютте-Лихоцки убереглась, но заразилась туберкулезом. Эта эпидемия, безусловно, в большой степени определила то особое значение, которое пионеры модернизма стали придавать в своих программах вопросам гигиены.

Окончив академию, она пошла работать к Адольфу Лоосу, где занялась проектированием жилых домов для рабочего класса. Лооса она вспоминала как человека «обаятельного, но всегда готового все бросить, чтобы укатить на Лазурный берег» — с таким подходом в работе над проектами муниципального жилья было не преуспеть.

С немецким архитектором Эрнстом Маем, строившим новаторское социальное жилье во Франкфурте-на-Майне, Шютте-Лихоцки познакомилась случайно: Лоос должен был провести для него экскурсию по только что достроенным венским квартирам, но прислал вместо себя молодую сотрудницу. В результате Май предложил ей перебраться во Франкфурт и присоединиться к его команде. Позже она последует за ним в изгнание в Советский Союз. Во второй половине 1920-х она за пять лет разработала множество проектов стандартизированных кухонь, которыми оборудовались все новые муниципальные дома Франкфурта.

В своей работе Шютте-Лихоцки должна была считаться с тем, что кухонные помещения имели минимальную площадь — каждый сантиметр был на счету. Характерные элементы ее кухонь — это аккуратные ряды полок и контейнеров для хранения разных припасов, а также легко моющиеся рабочие поверхности. В 1950-х годах кухня в доме моих родителей в Эктоне была скорее похожа на кладовку, где стоя могли поместиться лишь два человека; с газовой плитой и раковиной, но без холодильника, она представляла собой неупорядоченный вариант камбуза Шютте-Лихоцки.

Дизайн ее встраиваемых модулей производит впечатление продуманности и целесообразности. Ради снижения затрат Шютте-Лихоцки разработала для одной из кухонь изготавливаемую в заводских условиях бетонную раковину. Поскольку все

функции нужно было вписать в минимальный метраж, в некоторых случаях кухня находилась в одном помещении с санузлом, так что Шютте-Лихоцки придумала ванну с крышкой — когда в ней не мылись, она превращалась в дополнительную рабочую поверхность. С гостиной кухня соединялась широкими раздвижными дверями, чтобы мать могла легко приглядывать за детьми. В вопросах градостроительства Шютте-Лихоцки была не менее прагматична. Она убедила городские власти отказаться от размещения одиноких женщин в отдельных общежитиях и предложила предусмотреть для них жилье в обычных домах. Это казалось более разумным, чем запираť работающую женщину в гетто, а женщинам, сидевшим без дела, давало возможность заработать немного денег стиркой, уборкой и присмотром за соседскими детьми.

В 1930 году Маргарете вместе с Эрнстом Маем и его командой архитекторов отправилась в Советский Союз, чтобы заняться проектированием городов для великой сталинской утопии. Когда чистки и показательные судебные процессы сделали жизнь совершенно невыносимой, она уехала и, ненадолго задержавшись в Лондоне и Париже, осела в Стамбуле, где примкнула к группе эмигрантов-антифашистов.

В 1940-м Шютте-Лихоцки по собственной воле вернулась в Австрию, чтобы бороться с нацистами, но почти сразу была схвачена гестапо и приговорена к пятнадцати годам концлагерей. Выйдя на свободу в 1945-м, она работала в Восточной Германии, на Кубе, а также в Австрии — проектировала муниципальное жилье, детские сады, детскую мебель и выставочное оборудование.

Ее будут помнить не за какое-то конкретное здание, но за радикальное переосмысление взаимоотношений, возникающих между простым человеком и жилищем, которое построил для него архитектор. Шютте-Лихоцки одной из первых настойчиво заговорила о том, что архитектор должен нести ответственность перед своим настоящим клиентом — не перед правительственной бюрократией, которая дает заказ и выделяет бюджет на строительство социального жилья, а перед людьми, которые будут там



жить. Именно она впервые вывела эти соображения на передний план архитектурного мышления. Логичность и упорядоченность, которые она привнесла в кухонный дизайн, воплотились в функциональных рабочих поверхностях, встроенных раковинах и подвесных держателях для банок со специями, но жизнь сыграла с Шютте-Лихоцки злую шутку. Франкфуртская кухня была слишком мала для праздных воскресных завтраков с овсяными хлопьями и апельсиновым соком. Но именно соединение образа идеального дома с характерной для Шютте-Лихоцки заботой об эффективности сделало кухню центром домашней вселенной. В результате как раз ради кухни состоятельный человек и готов раскошелиться, чтобы там было как можно больше травертиновых полов, фасадов из известкового дуба и столов из нержавеющей стали — несмотря на отмирание традиций совместной трапезы и совместного приготовления пищи. Кухня стала пространством, где он проживает свою мечту — будь то мечта о воскресном утре в Провансе, бревенчатом скандинавском домике или умении готовить не хуже, чем повар в мишленовском ресторане. В некоторых домах к такой кухне пристроена другая, где как раз готовят еду. Одна предназначена для прислуги, другая — для хозяев, которые обедают на фоне винных шкафов с контролируемой температурой, сенсорных машин для изготовления льда и плит, работающих по принципу электромагнитной индукции. Желающие даже могут приобрести у компании Electrolux домашнюю версию того кухонного оборудования, каким пользовался Ферран Адриа в ресторане El Bulli, — если, конечно, цена 250 тысяч фунтов им по карману.

Несмотря на всю преданность Шютте-Лихоцки мировому пролетариату, именно кухня стала главным маркером социального класса в пространстве дома. Что, где, когда и как вы едите и кто вам готовит — все это складывается в самую точную характеристику каждого отдельного человека. Элиту завораживает мир люмпенов, где коллективные трапезы — если они вообще случаются — проходят на диване без использования посуды, а то и столовых приборов. На улице богатые изумленно провожают

взглядом жующего на ходу представителя низших классов, для которого не существует ни обеденного стола, ни установленных часов приема пищи. Сами же они страшно трясутся над своими гастрономическими ритуалами. Неужели покупать полуфабрикаты в супермаркетах лучше, чем положиться на хипстеров, сделавших готовку своей профессией? Если смысл моды действительно состоит в том, чтобы служить мерилom классовых различий, то эффективней всего это проявляется на кухне, где по-прежнему господствует опасение не поспеть за меняющимися вкусами.

## К KRIER/KPIE

Большую часть своей профессиональной жизни Леон Крие посвятил тому, чтобы заставить архитектуру свернуть с ее нынешнего пути. Одни считают его идеи глубоко реакционными, другие — иконоборческими, но оптимистичными по существу. Так или иначе, эти идеи в равной мере и обнажают ненавистные Крие аспекты современности, и предлагают им альтернативу.

Внешне Крие не особо похож на архитектора. Большинство представителей этого вида одеваются во все черное, придерживаясь пусть и немного устаревшего, но по-прежнему господствующего в их среде стиля Йодзи Ямамото. В гардеробе Крие, напротив, много льна, он носит очки в тонкой оправе, широкополые шляпы и шейные платки — все это обычно ассоциируется с второстепенными персонажами фильмов компании Merchant Ivory, снятых по мотивам литературной классики. Его прическу уместнее всего сравнить с птичьим гнездом; вообще, в его манере есть что-то от священника. Однако при всей внешней мягкости Крие все-таки настоящий архитектор: он беспощаден в спорах, а его влияние отнюдь не ограничивается небольшим, хотя и растущим числом осуществленных им проектов. Свои теоретические декларации Крие формулирует с интонациями фундаменталиста — в них слышны отголоски его марксистского прошлого и чувствуется страстность неопита. Два его главных врага — это консюмеризм и модернизм, воплощением которых являются типичный современный город, затерявшийся в пустыне бизнес-парков, и бескрайние пригородные районы с торчащими здесь и там, агрессивно выпячивающими себя произведениями современной архитектуры. Крие превозносит скромность города

традиционного — мир добротно спланированных, красивых, но не претенциозных улиц, где время от времени, но всегда к месту возникает памятник в классическом стиле. Он не видит препятствий для того, чтобы и сегодня создавать пространства, сравнимые по своим качествам с центральными районами Оксфорда, Праги или Любляны, хотя обоснованность такого оптимизма вызывает определенные сомнения.

О масштабе полемических дарований Крие можно судить по тому, что свои личные взгляды он смог возвести в ранг официальной архитектурной политики и будущего короля Англии, и мэра Рима. Предисловие к его недавно вышедшей книге написал Роберт Стерн, в прошлом член совета директоров корпорации Disney, а теперь декан Архитектурной школы Йельского университета, а заодно автор проекта президентской библиотеки Джорджа Буша-младшего в штате Техас. Ученики Крие разбросаны по всему миру от Флориды до Румынии. Он — отец-основатель того, что его последователи в США обозначают термином «новый урбанизм»: в Британии эта концепция воплотилась прежде всего в градостроительном начинании принца Уэльского — городке Паундбери, расположенном в окрестностях Дорчестера. Крие не берет пленных в словесных баталиях и, очевидно, не приемлет никаких компромиссов.

Крие точно не боится идти против моды. Самый сомнительный его архитектурный герой — Альберт Шпеер, о котором он много писал и которого провозгласил последней великой надеждой классического урбанизма. В глазах Крие Шпеер — трагическая жертва Нюрнберга, угодившая в тюрьму Шпандау за любовь к дорическим колоннам. Куда более разрушительный талант Вернера фон Брауна, создателя ракет Фау-2, союзники признали достаточно полезным, чтобы без лишнего шума вывезти его в Штаты, где он возглавил исследовательский проект, со временем подаривший миру крылатые ракеты и дроны Predator.

Проекты Шпеера продолжают вызывать у архитекторов почти такой же напускной ужас, какой секс

вызывает у девственницы... Нынешняя неспособность к разумному восприятию этого явления никак не характеризует архитектуру национал-социализма, но многое говорит о нравственном упадке в профессии, которая, с одной стороны, всеми правдами и неправдами силится доказать, что модернистская архитектура лучше, чем выглядит, а с другой — утверждает, что нацистская архитектура глубоко отвратительна, как бы хороша на вид она ни была.

В молодости Леон Крие утверждал, что любой архитектор с принципами обязан меланхолично отказаться от самой мысли что-либо строить. «В наше время ответственный архитектор строить ничего не может... Строить сегодня — значит лишь вносить мощный вклад в саморазрушение цивилизованного общества». Работа над реальными проектами была для него равносильна соучастию в преступлении века, а именно — разрушении традиционного европейского города. «Я создаю Архитектуру, — заявил он в 1970-е годы, — именно потому, что ничего не строю. Я не строю, потому что я Архитектор».

Однако теперь Крие решил, что пришла пора наладить контакт с миром, и выступил с набором инструкций, следуя которым саморазрушение можно остановить. «После многих лет обещаний, которые так и остались невыполненными, и экспериментов, ни один из которых не удался, ситуация в пригородах стала критической, и теперь мы просто обязаны заняться поиском практических решений. На самом деле эти решения уже найдены, но модернистские предрассудки, ведущие к возникновению идеологических и психологических барьеров, очевидно заставляют нас игнорировать и отбрасывать эти традиционные решения, а то и полагать, что они себя дискредитировали».

Здесь мы, безусловно, имеем дело не только с Крие, который решил сменить тактику, но и с Крие, который пытается умирить свою ненависть к окружающему миру. Но даже когда он на-

строен примирительно, в его речах чувствуется обличительный накал. Деятельность своих оппонентов он провозглашает «бесмыслицей, которой нет оправдания». Даже если они заняты такой простой вещью, как проектирование уличного освещения, Крие объявляет их нормативы «безумными». «Сама мысль заменить все блистательное разнообразие мира традиционной архитектуры одним-единственным интернациональным стилем — опасное безумие», — пишет он, и с ним сложно не согласиться, но поскольку едва ли отыщется человек, который выступит с таким предложением, замечание Крие представляется излишним. При этом черты фамильного сходства легко заметить и в его собственных работах — скажем, в вальяжном зале собраний в штате Флорида и в проектах для итальянского города Александрия.

Крие задался целью создать учебное пособие по «новому урбанизму». «Недостаточно ясное словоупотребление, смешение терминов и обширное использование бессмысленного профессионального жаргона стоят на пути ясного архитектурного и средового мышления... Сейчас я дам определение некоторым важнейшим концепциям и понятиям». (Эй, внимание на задней парте!) «Понятия „современный“ (modern) и „модернистский“ (modernist) постоянно путают. Первое указывает на отрезок времени, второе является идеологическим определением», — отмечает он, желая продемонстрировать, что реакционность его взглядов не безнадежна, что он совершенно не против скоростных автомобилей и готов ловко подрисовать серебристый четырехвинтовой самолет Super Constellation к плану реконструкции Вашингтона, выдержанному в высокопарном классическом стиле, который полюбился бы пришедшему к власти президенту Линдбергу\* из романа Филипа Рота «Заговор против Америки».

\* Чарльз Линдберг (1902-1974) — знаменитый американский летчик, отличавшийся во второй половине 1930-х годов изоляционистскими и германофильскими взглядами. В романе Филипа Рота он выведен как победоносный лидер американских нацистов.

Крие верит в типологию. Мы знаем, как должна выглядеть церковь, и поэтому нам незачем каждый раз изобретать ее заново. Мы прекрасно умеем создавать новые архитектурные типологии, когда и если нам это потребуется, — например, железнодорожный вокзал или даже, с некоторым запозданием, аэропорт; о зоне вылета в новом терминале аэропорта Парижа — Шарль-де-Голль и о работе, которую Сезар Пелли проделал в Вашингтоне, Крие отзывается вполне одобрительно.

Ненависть Крие направлена на новаторство ради самого новаторства, хотя теми же соображениями всегда руководствовался и Мис ван дер Роэ, который хотел создавать хорошую, а не интересную архитектуру.

В традиционных культурах изобретение, нововведение и открытие являются средствами для модернизации проверенных и практичных систем быта, мышления, планирования, строительства и репрезентации... Все эти средства служат достижению определенной цели — постигать, осмыслять и сохранять прочный, надежный, практичный, красивый и человеческий мир.

В модернистских культурах, согласно Крие, все устроено наоборот: «Здесь изобретение, нововведение и открытие оказываются целью в себе... В традиционных культурах имитация — это способ производства сходных, но уникальных вещей». В понимании Крие «традиционную архитектуру образуют две взаимодополняющие дисциплины — местная строительная культура и классическая или монументальная архитектура».

Крие не только предлагает нам дефиниции, но и делится некоторыми пронизательными наблюдениями — так, он замечает, что в низких домах с высокими потолками куда больше архитектуры, чем в высоких домах с низкими потолками. Еще он приводит четкие инструкции для расчета правильного соотношения общественных и частных пространств в городе: 70 процентов об-

ественных пространств — слишком много, 25 — слишком мало. Удобоваримыми все эти наставления делает то, что он снабжает их бьющими наповал иллюстрациями иногда незабываемой красоты. Зачастую в них видно то исключительное остроумие, которое отличало «Контрасты» Огастеса Уэлби Пьюджина, прославленного защитника «истинных принципов Стрельчатой, или Христианской, архитектуры»\*. Каллиграфический стиль подписей будто позаимствован у слоненка Бабара\*\*, а сам формат во многом подсмотрен в полемическом трактате Ле Корбюзье «К архитектуре». Все, что Крие и Ле Корбюзье не нравится, перечеркивается большими крестами, а когда нужно сказать что-то ВАЖНОЕ, они оба переходят на прописные буквы. Вообще, это постоянное равнение на Ле Корбюзье наводит на мысль о значении психологического фактора для понимания профессионального пути Леона Крие.

Крие, родившийся и выросший в Люксембурге, описывает, как однажды они всей семьей отправились в Марсель смотреть Жилую единицу Ле Корбюзье. Подростком он, по его собственным словам, влюбился в работы Ле Корбюзье по фотографиям. Но когда ему наконец довелось увидеть Единицу собственными глазами, она привела его в ужас, оказавшись сумасшедшим домом из полосатого бетона. То, что обещало стать трансцендентным переживанием, обернулось обманом. Сам Крие считает это поворотным моментом в своей биографии. Несомненно, его враждебное отношение к модернизму развилось именно из этих обманутых ожиданий. Через десятки лет после марсельского путешествия он даже предпримет трогательную попытку спасти своего падшего Люцифера. Преподавая в Йельском университете, Крие предложит студентам перепроектировать ослепительно-белую виллу Савой, сохранив энергетику созданных

\* «Контрасты, или Параллели между величественными постройками Средневековья и современными зданиями, демонстрирующими отсутствие вкуса» (1836).

\*\* Герой иллюстрированной детской книги «История Бабара, маленького слоненка» (1931) французского писателя Жана де Брюноффа.



Ле Корбюзье плана и композиции, но используя традиционные материалы и строительные методы.

Что бы ни довелось Крие пережить в Марселе, это не помешало ему отправиться в 1968 году в Лондон и шесть лет проработать в мастерской Джеймса Стирлинга. Стирлинга часто называют величайшим британским архитектором XX века, но к любимцам принца Уэльского он точно не относился. Наоборот, кембриджские энтузиасты, разделяющие архитектурные взгляды его высочества, сделали все возможное, чтобы уничтожить построенную Стирлингом библиотеку исторического факультета. А построенное Стирлингом офисное здание № 1 Poultry, которое использует многие композиционные принципы, характерные для творчества самого Крие, принц тем не менее раскритиковал в выражениях почти столь же резких, как и приземистую стекляшку Миса ван дер Роэ, которую собирались возвести на этом месте раньше.

Мастерство Крие в обращении с пером и тушью всюду использовалось Стирлингом в годы их совместной работы. В уголке перспективного эскиза учебного центра компании Olivetti Крие расположил массивную фигуру своего начальника, восседающего на стуле работы Томаса Хоупа, чьи произведения Стирлинг коллекционировал. Крие внес большой вклад в конкурсный проект нового центрального квартала в городе Дерби. Стирлинг тогда проиграл, но его вариант предполагал строительство масштабной полукруглой галереи и сохранение классического фасада существующего дома городских собраний, который, впрочем, планировалось превратить в плоскую декорацию и наклонить под углом 45 градусов. Наконец, Крие выступил составителем полного собрания сочинений Стирлинга, за образец для которого он взял «Oeuvre complète» Ле Корбюзье. Очевидно, умонастроения Крие изменились не сразу. В 1970-е годы он еще признавался, что центр Сейнсбери, построенный Норманом Фостером из стали и алюминия и представлявший собой помесь самолетного ангара с греческим храмом, произвел на него более сильное впечатление, чем он сам ожидал.

Уйдя от Стирлинга, Крие начал преподавать в Архитектурной ассоциации — частном высшем учебном заведении, которое в Лондоне 1970-х годов воспринималось как неформальная оппозиция блеклому мейнстриму британской архитектуры. Он развил в себе почти такое же презрение к избранной им профессии, как Рем Колхас, — еще один архитектор, болезненно одержимый Ле Корбюзье и по воле случая преподававший в Ассоциации в те же годы. Но если Крие пришел к выводу, что ни один уважающий себя архитектор, не желающий запятнать свою совесть, ничего строить не должен, то Колхас высмеивал сентиментальность и бессилие архитекторов, которые смогли противопоставить волне бизнес-парков и мегамоллов, захлестнувшей весь мир, лишь затворническую, аутичную погруженность в вопросы, связанные с точностью прилегания дверей к косяку или шириной зазора между половыми досками и нависающей над ними оштукатуренной стеной. В поисках выхода Колхас оспаривал саму возможность существования архитектуры. Физические, материальные возможности архитектуры, похоже, не интересовали ни его, ни Крие. Но если у Крие современность вызывала такой же ужас, как у Уильяма Морриса, то Колхас избавился от этого чувства, подняв на щит кошмарный образ того, что он сам назвал «мусорным пространством», — мягкое подбрюшье торговых центров, необъятных складов и терминалов аэропортов.

Работая в Архитектурной ассоциации, оба они оказались учителями Захи Хадид. Вместо того чтобы строить, Крие на протяжении двадцати лет вел партизанскую войну против современного градостроительства и архитектуры. Он хотел подготовить почву для городов, укорененных в традициях прошлого.

С тех пор и Колхас, и Крие успели сменить подход. Колхас познакомился с Миуччей Прадой и директором китайской государственной телекомпании CCTV, а Крие оказался при дворе принца Уэльского. И вот теперь-то, полагает Крие, мир готов к нему прислушаться. Он явно уверен, что смог повернуть ход истории вспять. Еще один, последний бросок, и все будет кончено. В дис-

куссии о градостроительстве он, кажется, уже победил. Осталось лишь справиться со стеклянными небоскребами и эксгибиционизмом нынешнего поколения архитектурных звезд:

Модернизм отрицает все, что составляет полезность архитектуры, — крыши, несущие стены, колонны, арки, вертикальные окна, улицы, площади, уют, величественность, декоративность, ремесленное мастерство, историю и традицию. Следующим шагом, безусловно, должно стать отрицание этого отрицания.

Несколько лет назад неомодернисты вынуждены были признать, что при работе с городской тканью ничто не способно по-настоящему заменить традиционные улицы и площади. Тем не менее они продолжают отрицать традиционную архитектуру, прибегая к тем же избитым аргументам, которыми вчера обосновывали отрицание традиционного градостроительства.

В войне против модернистов Крие не щадит никого, но если сравнить его идеи — все, что он говорит про оживленные улицы и кипучие общественные пространства, — с идеями Ричарда Роджерса, страстно пропагандирующего уличные кафе и крытые пассажи, то мы, к своему удивлению, обнаружим, что никакого противоречия между ними, по сути, и нет.

Крие сотрудничал с самыми разными заказчиками, от застройщиков утопического прибрежного курорта Сисайд в штате Флорида до принца Уэльского, для которого он подготовил генеральный план нового поселения Паундбери; он работал на муниципалитеты итальянских и румынских городов и на лорда Ротшильда, а сэр Стюарт Липтон заказал ему план реконструкции лондонского рынка Спиталфилдс. Его заказчиком — что уж скрывать — был даже я. Когда я работал редактором в журнале *Blueprint*, мы вместе с моим коллегой Дэном Крукшанком попросили

Крие подготовить проект перестройки лондонского Саут-Банка\*. Он предложил спрятать Национальный театр за нагромождением палладианских фасадов — и первым из современных градостроителей вернул в оборот слово «квартал», впоследствии очень любимшееся девелоперам.

Одержимость Крие работами Шпеера отчасти может восприниматься как провокация, но доказывать, что классицизм вовсе не обязательно связан с авторитарными режимами, — это одно, а развернуть кампанию против «варварского уничтожения» шпеевских уличных фонарей (а именно так Крие воспринимал попытку снести то единственное, что Шпееру удалось осуществить из своего плана по превращению Берлина в «Столицу мира Германии») — совсем другое.

Симпатии Крие к нацистской архитектуре (которых он теперь почти не демонстрирует), конечно же, не могут обесценить его воззрения. Он сам отмечает, что Мис ван дер Роэ приложил все усилия, чтобы получить у Гитлера заказ на проектирование здания Рейхсбанка, и участвовал в конкурсе на строительство павильона Германии для Всемирной выставки в Брюсселе: минималистичный проект из стекла и стали был выдержан в той же манере, что и павильон Германии в Барселоне, только теперь на плоской крыше должны были появиться орел и свастика. Но ведь никому не приходит в голову называть Миса нацистом, а небоскреб Сигрем-билдинг — образцом нацистской архитектуры.

Но восторги Крие по поводу гнусного плана реконструкции Берлина, который Шпеер разработал для Гитлера, — с широкими бульварами для триумфальных шествий и монструозным Залом народа, — пожалуй, свидетельствуют о наивности и неискушенности, от которых он так и не смог избавиться. В его книге «Архитек-

\* Вытянувшийся вдоль южного берега Темзы ансамбль важнейших культурных учреждений Лондона, среди которых галерея Тейт Модерн, Королевский фестивальный зал, Британский институт кино и театр «Глобус». Расположенные там же здания Национального театра и галереи Хейворд относятся к самым знаменитым образцам британского брутализма.

тура сообщества» на странице 18 можно увидеть три нарисованные автором головы, якобы являющие собой идеализированные, гармоничные образы представителей европейской, африканской и азиатской рас. Все три портрета равноценны и объединены подписью «Истинный плюрализм». На той же странице представлен другой рисунок — лицо, в котором грубо соединены характерные черты всех трех рас; подпись под ним гласит: «Ложный плюрализм». Неужели столь опытный полемист может и в самом деле не понимать, возможность каких сомнительных прочтений заложена в такой композиции?

Принц Уэльский любил окружить себя целым роем архитектурных советников. Большинство из них позже один за другим получили отставку за неуместную склонность к саморекламе. Крие — фигура серьезная, и его никто в отставку не отправлял; наоборот, если верить молве, его пришлось настойчиво уговаривать не уходить, когда он впал в отчаяние от того, что из проекта Паундбери вымываются заложенные им принципы.

Архитектура Крие мощна и изобретательна. Он на много световых лет обогнал немощного неопалладия Куинлана Терри, не говоря уже о неповоротливом Роберте Адаме, или о Джоне Симпсоне, или даже о его собственном брате Робе Крие, тоже архитекторе.

В своих проектах Крие использует традиционные элементы, но складывает из них новые, непривычные комбинации. Они производят впечатление не потому, что выдают себя за что-то, чем не являются. Дело как раз в присущих именно им силе и энергии, в качестве вызываемых ими пространственных переживаний, в том глубоком уме, который мы различаем за изощренными манипуляциям Крие с архитектурными деталями.

Курорт Сисайд во Флориде проектировали два ученика Крие — Андрес Дуани и Элизабет Платер-Зибек. Оказавшись съемочной площадкой фильма «Шоу Трумана», Сисайд преподнес настоящий подарок всем тем, кто видел в нем лишь ностальгическое чудачество, не имеющее никакого отношения к реальному миру.

Хотя от Крие этого ни за что не узнаешь, то, как выглядят и функционируют наши города, определяется отнюдь не только решениями архитекторов. Город — это продукт экономической и политической системы, его судьба зависит от роста численности населения, от уровня благосостояния и бедности, от развития транспорта и работы инженеров-дорожников. Но Крие и его покровители о таких вещах почти не задумываются. Подобная узость взглядов укрепляет нашего героя в сознании собственной значимости, которое, по-видимому, составляет основу психического устройства всех архитекторов, а вовсе не только модернистов. В воинствующем смирении Крие, скорее всего, нет вообще никакого смирения.

## L LOGO/ЛОГОТИП

Логотип — это современный способ преобразовывать сложные значения и идентичности в графические символы, но сам этот процесс древнее, чем фонетическая письменность. Клинопись, египетская и китайская иероглифика поначалу были системами пиктограмм и потому могут уверенно претендовать на то, чтобы считаться предками логотипа. Некоторые знаки предназначены для того, чтобы их понимали лишь посвященные. Другие стремятся к повсеместному признанию.

Во времена ранних гонений христиане использовали знак рыбы, чтобы сообщать друг другу об общей вере. Когда христианство окрепло, на смену рыбе пришел крест, один из самых долговечных знаков в истории человечества. Его могущество оказалось так велико, что он стал восприниматься не просто как символ христианской религии, но как ее физическое воплощение.

Как раз об этом и мечтает большинство честолюбивых бренд-менеджеров, но добиваются такого лишь единицы. Бутылка кока-колы — это сразу и логотип, и продукт. Надевая джинсы Levi's, человек становится носителем этого логотипа. Так выглядит присутствие в исполнении графического дизайнера. Бутылка кока-колы готовит нас к вкусу своего содержимого. Наши эмоциональные реакции запрограммированы заранее — и достигается это масштабными инвестициями в рекламу на протяжении многих десятков лет. Пей кока-колу — и стань одним из тех, кто выступает за мир во всем мире, празднует Рождество в семейном кругу и идет в ногу со временем. Компании Coca-Cola и Levi's решили сосредоточиться на самой сути продукта, а также на ясности и запоминаемости логотипа или набора товарных знаков. Кока-кола — это не

только бутылка или банка, но и шрифт надписи, и характерный красный цвет. В случае с Levi's — это и само название, и его графическое исполнение (которое за годы существования компании варьировалось гораздо свободнее, чем у Coca-Cola), и лейбл на поясе, и медные заклепки, и ярлычок на заднем кармане.

Но залог успеха логотипа — это не только отличное качество и высокая узнаваемость. Денежные ставки сегодня слишком высоки, и во все, что касается логотипов, самым активным образом вмешивается юриспруденция. Когда Лондон начал готовиться к Олимпиаде 2012 года, британский парламент выступил с целым рядом удивительных законодательных инициатив. Например, были приняты нормы, освобождающие от уплаты налогов не только атлетов, но и официальных спонсоров Олимпиады. Вне закона объявлялась деятельность, которую окрестили «паразитическим маркетингом», но которая при других обстоятельствах могла бы считаться осуществлением права на свободу слова. Новые правила строжайше запрещали использовать без разрешения Международного олимпийского комитета и Лондонского организационного комитета Олимпийских игр не только олимпийские кольца, но и слова «олимпийский», «Лондон» и «2012» в любой последовательности.

Одной из первых жертв этих нововведений стала детская книжка, название которой не соответствовало правилам: оргкомитет бросил на борьбу с ней весь свой могучий юридический департамент. Позже бразильский оргкомитет тоже пробовал отравить под нож тираж книги, в заглавии которой использовалось слово «олимпийский», — они полагали, что вправе запретить его использовать решительно всем. При всей вздорности этой идеи сам факт, что она хоть кому-то пришла в голову, показывает, какой беспредельной властью обладает так называемая олимпийская семья.

Олимпийские кольца превратились в логотип, и эти новые законы с ужасающей наглядностью продемонстрировали, до какой степени право собственности на логотипы ведет к приватизации определенных слов и даже смыслов.



Если группа немолодых людей сомнительных нравственных достоинств, привыкшая путешествовать по миру с шестизвездочным комфортом, может заявить право собственности на какое-то слово, то почему бы им — или тем, кто действует от их имени, — не запретить использовать это слово не только на обложке книги, но и в газете? На собственном опыте я убедился, что они по крайней мере готовы пригрозить судом любому, кто захочет сослаться на Олимпиаду в названии выставки. А если вы собрались сделать Олимпиаду ее темой, то у них обнаружится неменьший арсенал средств, чтобы вам помешать. Лондонский олимпийский оргкомитет регистрирует право интеллектуальной собственности на любой дизайнерский продукт, произведенный по его заказу, так что не вздумайте показать где-нибудь архитектурный проект стадиона, олимпийский талисман или даже плакат, не заручившись их разрешением. И не надейтесь получить такое разрешение с легкостью, потому что это одна из тех привилегий, которые зарезервированы за коммерческими спонсорами, даже если в сравнении с ассигнованиями из государственного бюджета их вклад является просто каплей в море. Выгоду от частного спонсорства в первую очередь получают МОК и национальные оргкомитеты, а их коммерческие интересы превыше всего.

За последние двадцать лет коммерческая значимость логотипов превратила их создание в целую индустрию, если не научную отрасль. Настоящий знаток содрогнется при виде профана, не делающего различий между маркой и брендом, логотипом и фирменным стилем. В терминологии можно копаться бесконечно, но, как ни крути, все это часть единого алхимического процесса, в котором крутятся огромные деньги. В конце 2006 года, когда компании Ford срочно понадобились средства, среди прочих активов она заложила свой торговый знак в виде синего овала и выручила взамен 23,5 миллиарда долларов.

Название компании может меняться, а логотип оставаться прежним. Авиакомпания British Airways на разных этапах называлась то British Overseas Airways Corporation [«Британская корпорация международных авиаперевозок»], то British Airways, то

просто British. Сейчас она снова British Airways [«Британские авиалинии»], но принадлежит некоей International Airlines Group. Когда компании показалось, что однозначная имиджевая ассоциация с Соединенным Королевством отпугивает зарубежных клиентов, она заменила британский флаг и единый стиль оформления самолетов стилистическим многообразием. Художникам разных стран было заказано столько орнаментов, что ни один самолет в авиапарке компании не походил на другой. Потом, впрочем, от всего этого снова отказались, не в последнюю очередь из-за знаменитого инцидента с Маргарет Тэтчер: во время съезда Консервативной партии она зашла на стенд British Airways, где стояла модель нового самолета, и замотала носовым платком ее, как выражались критики, «этнический хвост». Но как бы компания ни изменяла свое название, на протяжении последних семидесяти лет где-то на фюзеляже их самолетов обязательно имелась схематично нарисованная летящая птица — даже если ее последние модификации больше напоминают стремительный росчерк компании Nike, а не элегантный образ, возникший еще в 1930-х годах.

Все это — признак корпорации, которая никак не может решить, что она собой представляет. Coca-Cola никогда не знала таких сомнений: она, может, и гадко американская — но именно американская, и не стесняется этого, даже когда ее логотип пишется тайскими, китайскими, арабскими, еврейскими или кириллическими символами.

Придумывая себе названия, корпорации так же подвержены моде, как человек, выбирающий имя ребенку. Двадцать пять лет назад почти не существовало компаний с названиями на -ia. Сегодня же, несмотря на то что попытка переименовать Королевскую почту Великобритании в Consignia закончилась полным провалом и к тому же обошлась в круглую сумму, трудно найти корпорацию, чье название не казалось бы сгенерированным на компьютере. Бренды этого поколения подчеркнута синтетичны, из них вычищена любая лингвистическая гибкость и смысловая конкретика. У них нет ни рода, ни племени, поскольку они

сконструированы с таким расчетом, чтобы нейтрально звучать на любом языке и не иметь никакой очевидной географической привязки. Иногда, впрочем, истоки их происхождения можно проследить. *Consignia*, по замыслу авторов, на подсознательном уровне должна была ассоциироваться с *insignia* (в переводе с латыни и английского — знаки отличия или регалии), вызывая в памяти полузабытый образ короны, которая была опознавательным знаком Королевской почты. Возможно, они также хотели намекнуть на надежность почтовой службы: ведь именно ей мы поручаем — *consign* — свои самые ценные послания. Когда Королевская почта обнародовала сумму, в которую обошелся этот ребрендинг, ей указали на то, что никакой бренд не может сравниться по ценности с самим понятием «Королевская почта», а именно на него у компании уже имелись все права, и никаких дальнейших трат здесь не требовалось.

Мой пенсионный фонд, когда-то называвшийся Norwich Union, теперь превратился в Aviva. Capita является отпрыском Института государственных финансов и бухгалтерского дела, Accenture выросла из аудиторской компании Arthur Anderson Consulting, а Ivensys раньше именовалась Британской шинно-каучуковой компанией.

В недавнем прошлом у компьютерных, технологических и коммуникационных компаний вошли в моду названия разнообразных плодов: Tangerine (мандарин), Orange (апельсин), Black-Berry (ежевика) и, конечно же, Apple (яблоко).

Свои траектории развития есть и у логотипов. В первой половине XX века они еще многое заимствовали у геральдики, но во второй модернизм подтолкнул их к абстракции: государственный оператор британских железных дорог British Railways заменил льва с колесом, который когда-то красовался на боку каждого паровоза, на сдвоенную стрелку, тем самым давая понять, что поезд — не менее современное средство передвижения, чем самолет. Сейчас British Railways уже нет, но сдвоенная стрелка живет, превратившись в символ железнодорожного транспорта как такового, а не конкретного перевозчика. Еще позднее геометри-

ческая абстракция середины века уступила место менее агрессивному дизайну: абстрактные символы с их рубленой геометрией сменяются более мягкими и реалистичными логотипами.

С повышенным вниманием к логотипу начинают относиться в переломные моменты — женитьбы, развода, рождения и смерти. Обычно его хозяева ограничиваются полумерами — до тех пор, пока не решаются на радикальное хирургическое вмешательство.

Самыми дорогими из сегодняшних логотипов являются как раз те, которые в свое время обошлись дешевле всего. Графические образы таких компаний, как Coca-Cola, Apple, Nike и даже Ford, когда-то создавались почти между делом и практически бесплатно. Но чем больше они матерели и поднимались в цене, тем больше денег текло в карманы консультантов, которые их опекали. Самые мощные из них остаются практически неизменными, несмотря на все творческие потуги и денежные вливания. Это своего рода психотерапия для корпораций — бесконечный процесс нарциссического разглядывания собственного пупа, который редко когда приводит к заметным результатам.

## М MANIFESTO/МАНИФЕСТ

Архитектор, который хочет заявить о себе, в наше время может обойтись и без манифеста. Сделав нас агностиками во всем, что касается модернизма, 1970-е годы подточили нашу уверенность в своей правоте, без которой невозможно произвести убедительный образец этого назидательного и не знающего сомнений жанра. Тем не менее сегодня манифест снова начинает подавать признаки жизни. Некоторые архитекторы и дизайнеры вновь испытывают потребность выразить себя в слове, а не только в вещах и зданиях. Им хочется снабдить свои произведения интеллектуальным балластом, чтобы придать теоретическую весомость тому, что в противном случае могло бы показаться легкомысленным злоупотреблением формотворчеством.

В подобных начинаниях очень сложно отделить желание автора самоутвердиться от того вклада, который его текст действительно способен — или не способен — внести в уяснение дилемм, стоящих перед дизайном.

Из всех эстетических манифестов 1920-х годов больше всего внимания к себе привлек текст Ле Корбюзье «К архитектуре». Это послание объемом сорок тысяч слов увидело свет в 1923 году и было составлено из расширенных и переработанных в книгу версий статей, которые были написаны для издаваемого самим автором журнала *L'Esprit Nouveau*.

Реакция последовала мгновенно и была по-настоящему бурной. Книга Ле Корбюзье спровоцировала бунт на архитектурном отделении Высшей школы изящных искусств в Париже. Ее изъяли из библиотеки архитектурного факультета Римского университета. Она пробудила новое поколение архитекторов и дизайнеров

на пространстве от Шотландии до Японии. И даже восемьдесят лет спустя она продолжает вызывать у комментаторов пароксизмы ярости. Саймон Дженкинс, председатель британского Национального фонда охраны памятников истории и природы, а в прошлом — главный редактор газеты The Times, был так раздражен выставкой о модернизме в музее Виктории и Альберта, что написал в рецензии: «За всю историю человечества ничто не принесло ему больше несчастий, чем жестокий брутализм Ле Корбюзье».

Книга Ле Корбюзье примечательна и как произведение графического дизайна. Авторское восхищение океанскими лайнерами, самолетами, бетонными башнями элеваторов и гоночными автомобилями видно почти по каждой странице. Издание, которое я читал в последнем классе школы, хранится у меня до сих пор. Оно вышло в 1967 году, но по сравнению с первым английским изданием 1931 года в нем мало что изменилось. Книга Ле Корбюзье стала чем-то вроде молитвенника, и никто не испытывал особого желания экспериментировать со Священным писанием.

Изображение биплана Farman Goliath Ле Корбюзье поместил рядом с фотографией собора Нотр-Дам, а на одном из его коллажей Парижская опера, Нотр-Дам и Триумфальная арка красовались на фоне океанского лайнера «Аквитания», принадлежавшего компании Cunard. Такое наложение шокировало: это было прославление современного индустриального мира, которое, казалось, должно было донести до читателей некую значительную, но ускользающую мысль автора о масштабе, городах и прогрессе. Впрочем, воздействие иллюстраций несколько ослаблялось их расплывчатостью: из-за низкого качества печати на некоторых было трудно что-либо рассмотреть.

Текст Ле Корбюзье был куда более прямолинеен, чем дизайнерское решение его книги. Он был наполнен лозунгами намеренно шокирующего содержания, задача которых состояла в том, чтобы подтолкнуть архитектурное сообщество к приятию индустриализации со всеми ее последствиями, а заодно — возможно, даже в большей степени — привлечь внимание к самому автору.

Ле Корбюзье точно знал, что не является архитектурой: «Стили Людовика XV, XVI, XIV или готика относятся к архитектуре так же, как перо на шляпке к женской голове. Иной раз это красиво, но не всегда, и не более того»\*.

О том, что является архитектурой, он имел представление столь же ясное: «Архитектура есть умелая, точная, великолепная игра объемов на свету». Это, конечно, довольно традиционное понимание архитектуры как работы с материалом и скульптурной формой: оно применимо и к водруженной на двойной ряд опор вилле Савой самого Ле Корбюзье, и к дорическим храмам Пестума.

Самый дидактичный и знаменитый из его лозунгов звучал более радикально: «Дом — это машина для жилья». В своем едком отзыве на книгу Ле Корбюзье, опубликованном в *The Times*, английский классицист сэр Эдвин Лаченс с порога отверг этот тезис: «Если здание — это машина, ему никогда не стать нам домом». Лаченс писал, что «логика французского разума способна создать виллу Ле Корбюзье или даже Версаль, но Хэмптон-корт\*\* — никогда». Произведения Ле Корбюзье он назвал архитектурой для «незрячих роботов, потому что если глаза лишены способности прозревать, их нельзя научить видеть».

Самого себя Ле Корбюзье между тем представлял трезвым технократом, готовым бесстрашно взглянуть в глаза современности:

Начинается великая эпоха.

Возникают новые веяния.

Индустрия, нахлынувшая, словно бурный поток, принесла с собой новые орудия, приспособленные к этой новой эпохе и порожденные новыми веяниями.

\* Рус. пер. под общ. ред. А.В. Иконникова, И.Л. Маца, Г.М. Орлова.

\*\* Загородный дворец английских королей, расположенный на берегу Темзы к юго-западу от Лондона. В данном случае Лаченс противопоставляет продуманную и холодную симметрию Версаля несколько хаотичному уюту Хэмптон-курта.

Закон экономики властно управляет нашими действиями и мыслями.

Проблема дома — это проблема эпохи. От нее ныне зависит социальное равновесие. Первая задача архитектуры в эпоху обновления — произвести переоценку ценностей, переоценку составных элементов дома.

Серия основана на анализе и эксперименте.

Тяжелая индустрия должна заняться разработкой и массовым производством типовых элементов дома.

Надо повсеместно внедрить дух серийности, серийного домостроения, утвердить понятие дома как промышленного изделия массового производства, вызвать стремление жить в таком доме.

Если мы вырвем из своего сердца и разума застывшее понятие дома и рассмотрим вопрос с критической и объективной точек зрения, мы придем к дому-машине, промышленному изделию, здоровому (и в моральном отношении) и прекрасному\*.

С Ле Корбюзье готовы померяться силами два самых влиятельных архитектора первого десятилетия XXI века — Рем Колхас и Жак Херцог. Но если Колхас, похоже, видит себя реинкарнацией Ле Корбюзье, то Херцог, достаточно уверенный в себе, чтобы, живя в Базеле, построить олимпийский стадион в Пекине, судя по всему, способен ехидно намекнуть, что фигура эта сильно переоценена. Ле Корбюзье продемонстрировал, как создать себе репутацию с помощью книг, и Колхас явно усвоил этот урок. Может, именно поэтому Херцог, который строит не в пример больше, но пишет куда меньше, остается в тени Колхаса.

Со времен Ле Корбюзье ни один архитектор не публиковал столько слов, как Рем Колхас. Он обрушил на нас лавину книг,

\* Рус. пер. В.Н. Зайцева.



и это наводит на мысль, что полемика интересует его куда больше, чем активная архитектурная практика. В лондонскую Архитектурную ассоциацию он поступил лишь после того, как попробовал себя в амплуа сценариста и недолгое время проработал в журналистике. То, что эти занятия предшествовали его архитектурным штудиям, не случайно. Сам Колхас говорил, что выбрал Ассоциацию как альтернативу Делфтскому техническому университету: больше в Голландии учиться было негде, а там, по его собственному выражению, он бы научился только проектировать госпитали для коммунистического Вьетнама.

Но, даже сделав свой выбор, Колхас начал свою архитектурную карьеру не со строительного проекта, а с книги. Она не была похожа на традиционную книгу архитектора со множеством глянцевого цветных фотографий, иллюстрирующих творчество автора, и статьями дружественных ему критиков; скорее это был сборник идей. «Нью-Йорк вне себя» — так называлось это сочинение — был «ретроактивным манифестом»: Колхас пытался разобраться, каким образом Нью-Йорк стал воплощением того, что он обозначил термином «культура перегрузки». Поскольку к этому времени архитекторы, наученные печальными последствиями большинства предыдущих манифестов, уже не доверяли пафосной риторике, необходимой для создания подобных текстов, Колхас занял расчетливо амбивалентную позицию, ловко балансируя на грани сатиры. Это был блистательный ход, позволивший автору мгновенно занять мощную интеллектуальную позицию в архитектурном ландшафте, даже несмотря на то, что никто по-прежнему не знал, как по его мнению должна выглядеть реальная архитектура в современном мире.

Вторая книга Колхаса была толстой, как кирпич. Называлась она «S,M,L,XL», и эта простейшая таксономия оказалась очень удобна для систематизации проделанной Колхасом работы. К этому времени он уже успел начать архитектурную практику, то есть по меньшей мере стал считать строительство чем-то в принципе допустимым. На сей раз в книге нашлось место для некоторого числа подчеркнуто неглянцевых изображений кол-

хасовских зданий: пары частных домов, выставочного центра рядом с вокзалом скоростных поездов в Лилле, театра танца в Гааге и художественной галереи в Роттердаме. Но на традиционную архитектурную монографию эта книга похожа еще меньше, чем «Нью-Йорк вне себя». На ее страницах проекты Колхаса проиллюстрированы не идеально отретушированными фотографиями, а снимками с экрана и грубо состряпанными коллажами. Возможно, кроме этого ему было особо и нечего показать.

Наряду с многослойными коллажами, представлявшими сами проекты, в книгу вошло множество других занимательных картинок и сюжетов, отвлекающих читательское внимание, — фантастическая история павильона Германии Миса ван дер Роэ, японская порнография, Берлинская стена, — а также диаграммы, отражающие время пребывания самого Колхаса в разных гостиницах по всему миру. Замысел автора был очевиден: он хотел показать, что собственно архитектура в его карьере не самое важное. Эта книга не в меньшей, а может, и в большей мере, чем его здания, способствовала тому, что сегодня имя Колхаса неизбежно всплывает в связи с любым новым проектом, которому требуется высокооктановая смесь актуальности и звездного статуса архитектора.

В «Путеводителе по шопингу для аспирантов Гарвардской школы дизайна» — следующей значительной книге Колхаса — автор производит впечатление Савонаролы в костюме Prada. «Путеводитель» противоречив: презрение к современникам смешивается здесь с чем-то очень похожим на ненависть Колхаса к самому себе. Вот как он высказывается о минимализме: «Фарисейское преступление; минимализм означает не красоту, а вину».

По Колхасу, шопинг поглотил мир, сделав музеи, торговые центры и гостиницы частями одного хаотичного целого. Три года его аспиранты занимались изучением шопинга, и вот какой вывод он в результате сделал: «Самая подходящая метафора для шопинга — умирающее животное: умирающий слон, который в предсмертной агонии становится бешеным и совершенно неуправляемым». Картина мира, в котором приходится сущест-

зовать архитектуре, у Колхаса получается жуткой, апокалиптически мрачной: единственной рациональной реакцией на нее является профессиональное самоубийство. Только что, пишет Колхас, мы оказались свидетелями окончательного истребления архитектуры:

В XX веке архитектура исчезла. Продукт модернизации в строительстве — это не современная архитектура, а мусорное пространство. Несмотря на то что отдельные его части обязаны своим появлением выдающимся изобретениям, четко спланированы человеческим разумом и опираются на бесконечные расчеты, в своей совокупности они знаменуют собой конец Просвещения, которое воскрешается в виде фарса, в виде низкопробного чистилища\*.

Хотя к архитектуре Колхас относится с безграничным пессимизмом, расстаться с ней он не в силах. При всей развязности и грубости его инвектив по поводу самодовольства и развращенности общества потребления он энергично бросается в его кондиционированные и ароматизированные объятия. Спроектированный Колхасом магазин Prada в нью-йоркском Сохо врывается в самое сердце здания, где некогда находился филиал музея Гуггенхайма, ликвидируя последний барьер, разделяющий культуру и коммерцию. А когда Condé Nast — издательский дом, выпускающий самые глянцевого в мире журналы, — предложил Колхасу стать его креативным консультантом, он принял это предложение.

Несмотря на весь свой пессимизм, Колхас способен производить действительно мощную архитектуру. Зачастую сила его проектов в том, как там критикуются работы других архитекторов. К главному залу Дома музыки — новой филармонии

\* Текст «Путеводителя по шопингу для аспирантов Гарвардской школы дизайна» частично совпадает с текстом эссе «Мусорное пространство». Эти фрагменты цит. по: Колхас Р. Мусорное пространство / Пер. В.Ф. Бабицкой. М.: Гараж, 2015.

в Порту — ведет эффектная лестница, каскад острых, как лезвие бритвы, металлических ступеней. На полпути вверх вы натываетесь на пару странных кресел, обтянутых красным плюшем. Они как будто перенесены сюда из другого времени и места, через дыру в пространственно-временном континууме телепортированы в воздушное здание Колхаса напрямик из эпохи диско. Автор кресел — никому не известный португальский архитектор 1970-х годов. Колхас воссоздал их по оригинальным эскизам специально для Дома музыки, объяснив свое решение так: «Это освободило нас от нужды воображать больше, чем необходимо».

Не стоит поддаваться первому впечатлению и искать в этом замечании Колхаса слишком глубокий смысл, однако это чувствительный пинок тем из его коллег, кто еще недостаточно свободен и прогрессивен, чтобы не заниматься дизайном своих диванов. Колхас презирает как очевидное, так и архитекторов, которые лезут из кожи вон, чтобы показаться «интересными» или «изобретательными».

Комментируя рискованный дизайн зрительного зала Дома музыки (две его стены сделаны из стекла), Колхас расправляется с профессией архитектора как таковой, причем делает это в стиле Харрисона Форда — единственным выстрелом из револьвера обезвреживая оппонента, вооруженного ятаганом:

Идеальная в смысле акустики форма концертного зала — это обувная коробка. И мы знаем много архитекторов, которые пытались заинтересовать нас обувными коробками или придумать для них интересный дизайн. Мы от коробки просто избавились.

Принимая заказы от торговых сетей и музеев, так яростно обличаемых им в печати, Колхас намекает, что занят подготовкой революции изнутри. Но, какими бы ни были его намерения, он настолько прочно сросся с тем, что сам так страстно ниспровергает, что его больше нельзя считать ни беспристрастным наблюдателем, ни тем более оппозиционером. В этих мутных водах Колхас на-

шел для своих текстов такое же неоднозначное средство распространения. «Путеводитель» вышел в издательстве Taschen. Наряду с книгами по искусству и архитектуре оно с самым невозмутимым видом занимается распространением жесткой порнографии, которую книжные магазины даже не выставляют в открытый доступ. Вскоре после презентации «Путеводителя», прошедшей в лондонской галерее Тейт Модерн, которую Колхас уже много лет подвергает разгромной критике, он получил заказ на расширение Художественного музея округа Лос-Анджелес, уже и без того раскинувшегося на восьми гектарах. Подобно генералу Уэстморленду, стратегия которого заключалась в спасении Вьетнама от самого Вьетнама, разработку нового проекта Колхас начал с требования полностью снести старое здание. Директор музея Андреа Рич, называвшая Колхаса «самым влиятельным архитектором своего поколения» и «прекрасным партнером, который поможет LACMA стать музеем будущего», уволила его через шесть месяцев.

Колхас называет музеи «монастырями, раздувшимися до масштабов универмагов». «Это ханжеское Мусорное пространство: нет ауры прочнее, чем аура святости», — пишет о них Колхас. Застенчиво не указывая напрямую на Тейт Модерн, он обрушивается на музеи, для которых «нет сюжета слишком абсурдного, тривиального, бессмысленного, оскорбительного»:

В лабиринте спонсорских табличек кураторы выделывают трюки с развеской, устраивая неожиданные столкновения с ловкостью заведующего универмагом: вместо нижнего белья — тематический раздел «Нагота. Движение. Тело», вместо косметики — «История. Память. Общество».

Наконец, он беспощадно проходится по своим бывшим коллегам Херцогу и де Мерону, авторам здания Тейт Модерн:

Все полотна, в основе которых лежит черная решетка, стаскиваются в одну белую комнату. Огром-

ные пауки в циклопических размеров зале, некогда бывшем чем-то вроде цеха, вводят массы в состояние делириума... Чем небрежнее обработан дуб, тем больше... прибыли.

Такая жесткая риторика помогает понять, почему Колхас не терял заказы почти так же быстро, как и обзаводился множеством новых.

Атака Колхаса на Тейт Модерн похожа на сверхкомпенсацию или даже на уязвленное самолюбие. Ходили разговоры, что до того как Херцог и де Мерон вдвоем выиграли конкурс на проектирование здания галереи, они планировали подавать заявку совместно с Колхасом. Позже Херцог и Колхас вместе работали над проектом нью-йоркской гостиницы по заказу Яна Шрагера, но дело кончилось ничем из-за высокомерно-враждебного отношения Колхаса к клиенту. Из чувства солидарности Херцог не стал браться за проект в одиночку. Их отношения — это симбиоз. Неутомимый, талантливый, но непостоянный Колхас за гипнотизировал архитектурный мир. Тот в ответ признает его крупным мыслителем, хотя, судя по интеллектуальной скудости подготовленного Колхасом в качестве приглашенного редактора номера журнала *Wired*, ему может быть не просто поддерживать такую репутацию, оказавшись один на один с публикой. Херцог, напротив, тоньше и спокойнее, его заботят проблемы строительства, и он умеет рисовать.

Совместными усилиями они изменили повестку архитектурной дискуссии: Колхас — пытаюсь объяснить людям устройство городского ландшафта, который меняется с головокружительной скоростью; Херцог — непрерывно изобретая поразительные типологии и методы строительства, которыми он делится с целой школой своих последователей.

Фиксация Колхаса на Ле Корбюзье проявляется еще в одном. Хотя Франция хоронила Ле Корбюзье с государственными почестями, а Швейцария поместила его портрет на свои банкноты, сам он считал себя вечным аутсайдером и трагической жертвой

безмозглых клиентов; его проекты вечно крали, а идеи — игнорировали. Колхаса преследует тот же рок. Некоторые проекты, на которые было потрачено столько стараний и сил, он расписывает самым подробным образом лишь для того, чтобы сообщить, что клиенты от них отказались. Такая судьба постигла его варианты гигантского комплекса кинокомпании MGM Studios в Лос-Анджелесе, нового крыла музея Уитни в Нью-Йорке и здания мэрии в Гааге. Со штаб-квартирой CCTV в Пекине и вовсе произошла трагедия. Когда стройка была уже почти закончена, в здании произошел пожар, причиной которого стал запуск петард во время празднования китайского Нового года; число погибших не раскрывалось, но это событие омрачило проект, который мог стать для Колхаса вершиной карьеры. Кроме того, этот пожар способствовал скандальному разрыву Колхаса с партнером его бюро Оле Шереном, который руководил всеми работами из Пекина и которому начало казаться, что авторство проекта принадлежит ему в той же мере, что и его работодателю.

Колхас питает патологическую страсть к точности во всем, что не касается его зданий. Таблицы, цифры, графики, карты, гистограммы и первичные данные всех сортов доставляют ему истинное удовольствие. В лос-анджелесском магазине Prada на Родео-драйв стены рядом с VIP-зоной на верхнем этаже испещрены статистическими данными, так что, зайдя за новой рубашкой, клиенты вроде Брэда Питта могут уточнить, какой процент американцев старше шестидесяти пяти лет живет в домах престарелых.

Выставка «Содержание» в берлинской Национальной галерее, приуроченная к открытию спроектированного Колхасом здания голландского посольства, пестрела цифрами. Одна диаграмма была посвящена числу мигрантов в Европе; другая предлагала сопоставить 800 евро, которые голландский турист в среднем тратит на пеший поход к Мачу-Пикчу, и 4000 евро, которые перуанский нелегал должен добыть, чтобы пробраться в Испанию. Здесь же можно было найти перечень годовых доходов важнейших музеев мира и информацию о среднем возрасте жителей крупнейших

городов, а также множество других самых неожиданных сведений практически обо всем, что только может прийти в голову.

Продравшись через эту статистику, вы обнаруживали портрет самого архитектора, в роли которого выступало произведение Тони Оуслера. Это была кукла, насаженная на стальной шест, воткнутый в середину кучи забракованных и разломанных макетов. Черная рубашка и серые полосатые брюки — в точности как у Колхаса, — безусловно, происходили из магазина Prada. На гладкую белую голову куклы проецировалось лицо архитектора; хорошенько прислушавшись, можно было разобрать, что кукла зачитывает одну из его статей. Вполне возможно, что это была панихида по всем неосуществленным проектам на выставке.

Колхас посадил меня в свое такси и повез смотреть построенное им посольство. Когда мы въехали в бывший Восточный Берлин, он, пристально наблюдая за выражением моего лица, сообщил, что очень гордится тем, что Нидерланды решили расположить свое посольство именно на бывшей территории ГДР, то есть в той части города, которую, по его словам, пронизывал дух дружбы. Такой дружбы, что люди готовы были рисковать жизнью, чтобы отсюда выбраться, заметил я. «Все вы, бывшие коммунисты, одинаковые», — ответил Колхас.

Когда мы добрались до места, сложно было делать вид, что я не замечаю ковров, которыми сотрудники посольства старались осушить лужи, делавшие путешествие через фойе весьма опасным.

Год спустя Колхас (как показало будущее, очень прозорливо) отказался участвовать в конкурсе проектов для участка, где стояли башни Всемирного торгового центра, обвинив Америку в том, что она стремится со сталинским размахом увековечить жалость к самой себе.

В подтексте всего, что говорит Колхас, лежит — и тут он опять-таки подражает беспощадной суровости Ле Корбюзье — желание прослыть самым крутым парнем в классе. Пока большинство его коллег заламывают руки и приходят в ужас от парков развлечений и беспорядочного расползания городов, Колхас



демонстрирует готовность взглянуть этому миру в глаза и играть по его правилам. Вот что он говорит о хаотичности Лагоса: «Я ожидал, что город произведет на меня гнетущее впечатление, но он оказался мощным, вдохновляющим и brutальным».

В словаре Колхаса слово «brутальный» имеет оттенок восхищения. Он стремится доказать, что архитекторы, из лучших побуждений пытавшиеся одомашнить современный город, выгорая живая в нем пешеходные зоны и занимаясь охраной памятников, совершали фатальную ошибку. Им следовало обострять качества, присущие городу, а не пытаться его кастрировать:

Как ни поразительно, мы можем обнаружить генеалогическую связь между Джейн Джекобс и Диснеем. Самые благонамеренные умы, которые трудились в нашей профессии начиная с 1960-х годов, внесли свой вклад в тот результат, который мы имеем теперь, — в предсмертное состояние шоппинга.

Усилия, направленные на сохранение улицы, ненависть к автомобилю и ко всему, что является неотъемлемым атрибутом XX века, — все это создало зоны консервации, во имя которой целые районы в городских центрах были превращены в по сути антиурбанистические пространства. От этого нам всем следовало бы взвешивать воем. Кто бы мог подумать, что XX век завершится фаустовской сделкой с мышью.

## М MUSEUM/МУЗЕЙ

Музей Гуггенхайма на Пятой авеню — это столица идеалистической культурной империи, которая простирается от Нью-Йорка до берегов реки Ибайсабаль, протекающей через Бильбао, и Гранд-канала в Венеции. Именно это учреждение, объединив усилия с Фрэнком Гери, больше других сделало, чтобы превратить музейное здание в самую яркую архитектурную типологию двух первых десятилетий XXI века. Здание его филиала в Бильбао наделало столько шума, что всем прочим музеям осталось только следовать той же дорогой, обзаводясь все более эффектной архитектурой.

Музей Гуггенхайма не оставляет попыток развить свой успех и беспрерывно терпит неудачи. Форпосты Гуггенхайма возникли в Берлине, в нью-йоркском Сохо и в Лас-Вегасе. Музей мечтал расширить свои феодальные владения за счет Зальцбурга, Вены, Санкт-Петербурга, Парижа, Абу-Даби, Рио, Гонконга, Макао, Тайчжуна, Хельсинки и Монтерея, но эти замыслы пока так и не претворены в жизнь. От строительства большого нового здания на Манхэттене, спроектированного Фрэнком Гери, музей отказался лет десять назад. В Абу-Даби проект находится в подвешенном состоянии, и за очередным запуском работ следуют новые переносы даты окончания. В Хельсинки строительство поддержал мэр города, но оно было отвергнуто на референдуме.

Стратегия Гуггенхайма вызывающе амбициозна — он изменил наши представления о смысле музея в принципе. Мы перестали считать музеи в первую очередь местом хранения ценных артефактов. Национальными сокровищницами они тоже больше не являются. Самые успешные из музеев превратились в эпи-

центры развлечений, зрелищ и городского развития, а мерилом их успешности стали цифры: если музей посещает меньше пяти миллионов человек в год, он вылетает из первого дивизиона. Гуггенхайм мог выйти на этот уровень только за счет филиалов.

Музей Гуггенхайма в его нынешней реинкарнации — детище бывшего директора Томаса Кренса: именно по его милости амбициозные политики, ослепленные кажущимся успехом Бильбао, жаждут повторить этот успех, а собраты по музейному цеху относятся к Гуггенхайму с пренебрежением. Альфред Пакман, директор Центра Помпиду, заявил как-то, что его музей находится в разных весовых категориях с Гуггенхаймом. Его главный куратор Ален Сайаг, которому предстояло на пару с Кренсом разрабатывать концепцию нового гигантского культурного комплекса в Гонконге, дошел до того, что назвал Гуггенхайм музейным аналогом кока-колы. «Помпиду и Гуггенхайм — музеи разного уровня. Мы — музей мирового класса, а они — второго», — считает Сайаг. Это заявление немного шокирует своей откровенностью: музеи, разумеется, критикуют друг друга, но в кулуарах, а не на публике. Кроме того, оно просто несправедливо. Занимаясь строительством глобальной сети, Гуггенхайм не меньше любой другой институции способствовал переосмыслению природы современного музея. Сработает ли эта модель, пока неясно, но в своем желании к ней прибегнуть Гуггенхайм далеко не одинок. В итоге директору и главному куратору Центра Помпиду пришлось взять свои слова назад — этого потребовал президент попечительского совета Центра, а опосредованно и французское правительство, которое настояло на том, чтобы они подписали соглашение о партнерстве с Гуггенхаймом в борьбе за потенциально весьма прибыльный гонконгский контракт. Затея, впрочем, не увенчалась успехом, потому что власти Гонконга решили самостоятельно развивать культурный квартал в Западном Коулуне.

Гуггенхайм — особенно кричащий образчик самовлюбленной тяги музеев к бурному монументальному строительству, но на его примере хорошо видно, что в большей или меньшей

мере эта тенденция определяет сейчас развитие любого музея. Движущей силой для таких учреждений стала комбинация амбиций и денег, которая возникает в непрестанном противоборстве попечителей, директоров и архитекторов, стремящихся к несовместимым целям — расширению музейной коллекции и зрелищности. Следы этих баталий видны в каждой новой экспозиционистской по архитектуре пристройке, в каждом зале, названном в честь какого-нибудь спонсора, и в каждом новом трофее, поступившем в музейное собрание.

Имперские амбиции, которые отличали Гуггенхайм на рубеже тысячелетий, имелись у него не всегда.

По словам Томаса Кренса, музей Гуггенхайма появился на свет благодаря совсем не случайной встрече в парижском отеле, произошедшей однажды утром в 1927 году. Хилла Ребай — эффектная женщина лет под сорок, которая представлялась баронессой и с умеренным успехом занималась живописью, — три дня просидела в гостиничном фойе, поджидая Соломона Гуггенхайма. Ее состояние испарилось в годы германской гиперинфляции, и теперь ей приходилось добывать хлеб, работая иллюстратором и рисуя ничем не выдающиеся портреты. Чтобы бежать из Европы, она решила заручиться поддержкой одного из богатейших мужчин Америки, уже женатого и давно вышедшего из среднего возраста. В разговоре со мной Кренс высказал предположение, что имя Гуггенхайма она нашла в одном из списков пассажиров трансатлантических лайнеров, которые тогда публиковались в газетах, — и, узнав оттуда же название его отеля, притаилась в засаде. Сидя в своем любимом ресторане в Бильбао и поедая профитролы после продолжительного обеда с попечителями, Кренс рассказывал, что знакомство Ребай и Гуггенхайма походило на «ту сцену из „Основного инстинкта“, где Шарон Стоун скидывает ногу с ноги». Но есть и другие версии. По одним сведениям, их встреча произошла уже в Нью-Йорке, и Ребай приехала к Гуггенхайму с неким рекомендательным письмом; по другим — Ребай отдыхала в Америке и через общих друзей познакомилась с Ирен, женой Гуггенхайма.

Кураторы гуттенхаймовской ретроспективы Хиллы Ребай утверждают, что в ее письмах нет никаких указаний, что они с Соломоном Гуттенхаймом были любовниками. Бесспорным является то, что Ребай уговорила его позировать ей для портрета, а затем стала его советницей в художественных вопросах и, соответственно, распорядительницей его чековой книжки. С Рембрандта и Фрагонара Гуттенхайм переключился на коллекционирование Кандинского, Клее и особенно Рудольфа Бауэра, который как раз совершенно точно был любовником Ребай. Гуттенхайм даже начал покупать живопись самой Хиллы, и к 1939 году его коллекция насчитывала 215 работ Бауэра, 103 — Кандинского и 13 — Ребай.

Вопрос, как сделать свое собрание доступным для публики, начал заботить Гуттенхайма почти сразу. Ребай была самовлюбленной эгоисткой, но вместе с тем в ее душе пылал миссионерский огонь, и она видела свой долг в том, чтобы нести нефигуративное искусство в массы. К этому времени Альфред Барр уже представил Нью-Йорку основные течения модернизма в Музее современного искусства, так что Ребай выстраивала экспозицию с собственных экспрессионистских позиций. Сначала полотна из коллекции были показаны на выставке, устроенной в номере самого Гуттенхайма в отеле Plaza, а позже Музей нефигуративного искусства на время обосновался в бывшем торговом зале в Верхнем Ист-Сайде. По настоянию Ребай, полы в залах, где показывались картины, застилалась коврами; настроиться на правильный лад посетителям помогала музыка. Незадолго до смерти Гуттенхайма Ребай убедила его поручить проектирование постоянного музейного здания на Пятой авеню Фрэнку Ллойд Райту.

Соломон был не единственным Гуттенхаймом, питавшим слабость к искусству. Его племянница Пегги заложила основы своей коллекции, живя в Париже в 1920-е годы. Она была дочерью не столь состоятельного брата Соломона — Бенджамина, героически погибшего на «Титанике»: последние часы жизни он провел, помогая женщинам и детям грузиться в спасательные шлюпки, а потом переоделся во фрак, чтобы достойно встретить смерть. Пегги Гуттенхайм сменила немало любовников и мужей из чи-

сла художников, и самым выдающимся из них был Макс Эрнст, с которым они поженились, чтобы он смог получить американскую визу и бежать от нацистов. Но и в том, что касалось самого искусства, глаз у Пегги был наметанный, что стало причиной ее ожесточенного конфликта с Хиллой Ребай. Апогея их противостояние достигло, когда Пегги написала Соломону письмо с предложением своей коллекции его музею. Ребай грубо отвергла эту идею, написав в ответ, что они «не покупают у дилеров», и обвинив Пегги в том, что она порочит свою фамилию.

Пегги в лицо назвала Ребай «нацистской ведьмой», а та пригрозила организовать депортацию Макса Эрнста, если Пегги еще раз позволит себе нечто подобное. Но на деле проблемы с американской иммиграционной службой возникли именно у Ребай после того, как она поссорилась с Бауэром. По ее просьбе Соломон Гуггенхайм выкупил Бауэра из рук нацистов, приобрел для него дом в Уэстпорте, штат Коннектикут, и нанял туда служанку. Бауэр, показав себя человеком неблагодарным, женился на этой служанке, а когда ревнивая Ребай стала его преследовать, позвонил в полицию и объявил ее немецкой шпионкой. ФБР начало следствие, из-за которого Ребай пришлось безвылазно сидеть в Коннектикуте, но ничего, кроме унижительного обнаружения запасов кофе и сахара, приобретенных на черном рынке, ей инкриминировать не удалось.

Рейбай имела самые обширные связи. В круг ее знакомых входили и Ханс Арп, ставший ее очередным любовником, и Джексон Поллок, работавший у нее плотником. Связи Рейбай, помноженные на состояние Гуггенхайма, и дали миру одну из величайших в истории коллекций, которая впоследствии перешла во владение фонда Гуггенхайма.

Эксцентричность Рейбай в личной жизни выплескивалась и в публичную сферу. Бауэра как художника она ставила гораздо выше Кандинского: в музее ему было отведено самое почетное место, тогда как Клее и Мондриан томились в запасниках. Однажды ее застукали в тот момент, когда она прямо на выставке пыталась переписать один холст из коллекции.

В лице Фрэнка Ллойда Райта Ребай нашла архитектора с не менее развитым эго. Райт и его третья жена Олдживанна\*, не выдержав ее постоянных, напористых уговоров, согласились удалить себе все зубы: Ребай полагала, что путь к духовному здоровью способна открыть только эта радикальная стоматологическая операция. Но когда она предложила подвергнуть той же процедуре дочь Райтов, Олдживанна отказалась, заявив мужу, что они «принесли уже достаточно жертв ради этого заказа». Райт был готов идти напролом в своем стремлении построить музей именно таким, каким он его видел; он обратился за поддержкой к собственному свояку Роберту Мозесу, который в те годы единолично определял нью-йоркскую градостроительную политику: с его помощью он надеялся найти для музея подходящий участок и обойти некоторые пункты строительного кодекса, которым не соответствовал его проект.

Лишь после смерти Гуттенхайма попечители музея смогли набраться решимости, чтобы выдворить Ребай из ее кабинета. Заняв место Соломона, Гарри Гуттенхайм нанял Джеймса Джонсона Суини, только что покинувшего Музей современного искусства после ссоры с его директором.

За всю историю своего существования музей Гуттенхайма сменил всего шесть директоров, и все они относились друг к другу без особого почтения. Ребай отзывалась о Суини особенно нелестно. Этот состоятельный поэт, сотрудничавший когда-то с Джеймсом Джойсом, превращался в ее описании в «торгаша корсетами, который сам напросился на увольнение из Музея современного искусства».

Райту было уже хорошо за восемьдесят, когда он придумал знаменитую спираль Гуттенхайма — один из самых узнаваемых архитектурных памятников XX века. Самому зданию он придавал гораздо больше значения, чем искусству, которое должно было стать его содержимым, так что его проект почти полностью игно-

\* Ольга Ивановна (Олдживанна) Лазович, танцовщица русско-черногорского происхождения, позднее — крупная деятельница теософского движения.

рировал специфику и заказа, и отведенного под музей земельного участка. Да и зачем было Райту, на склоне лет, считаться с интересами клиента? Никаких резонов идти на компромисс у него не было. Этим заказом он воспользовался для того, чтобы свести счеты с прошлым. За десять лет до того у него уже был проект похожей формы — тогда это здание должно было стать «достопримечательностью для автомобилистов». Музей Гутгенхайма был для Райта единственным шансом осуществить тот старый план. Но сделать все по-своему ему не удалось.

Суини, пожалуй, стал первым в истории директором музея, которому пришлось пойти на прямой конфликт с архитектором-модернистом, чтобы заставить его хоть как-то соблюсти требования предпроектного задания. Потом его примеру последуют многие. В борьбе с Райтом Суини смог добиться боевой ничьей; позже, когда его отношения с Гарри Гутгенхаймом станут совсем невыносимыми, он переберется в Хьюстон и повторит свое достижение в матче против Миса ван дер Роэ, автора проекта хьюстонского Музея изящных искусств. Суини изобрел минималистский музей с белыми стенами, который был полной противоположностью тому, чего хотели Райт и Ребай. Закрученные по спирали наклонные стены Райта приводили Суини в отчаяние — ведь здесь предстояло показывать серьезное искусство. Все его попытки убедить Райта изменить здание так, чтобы оно хотя бы немного лучше отвечало своим задачам, были проигнорированы. В ответ Райт стал добиваться отставки Суини, которого он называл «вешателем картинок», и даже вызвался самостоятельно подобрать Суини замену — человека со связями, который бы обеспечил музею хороших спонсоров. По словам Райта, Суини «развернул злонамеренную кампанию за покраску музейных стен в белый цвет, тем самым разрушая всю органичную целостность проекта».

В конечном итоге Суини пришлось дожидаться, пока Райт умрет, чтобы начать работу над системой из реек и тросов, позволяющей экспонировать плоские прямоугольные холсты на изогнутых и наклонных стенах. Но даже после этого многие нью-йоркские художники, включая Роберта Мазервелла и Виллема де Кунинга,



посчитали нужным составить петицию, в которой они подвергли сомнению приспособленность здания к показу их произведений.

Преемник Суини Томас Мессер приложил немало усилий, чтобы коллекция Пегги Гуггенхайм после ее смерти оказалась в распоряжении именно его музея. Мессер смог увести коллекцию из-под носа у лондонской галереи Тейт, которой Пегги в какой-то момент ее пообещала. Из-за требований итальянского налогового законодательства Пегги было не по карману вывезти картины обратно в Америку из своего венецианского палаццо. Так как коллекция стала неотъемлемой частью итальянского культурного ландшафта, возникла идея превратить Гуггенхайм в международный музей.

Томас Кренс усвоил из опыта своего предшественника несколько важных вещей. Во-первых, он принял решение, что в отличие от Мессера не позволит помыкать собой членам попечительского совета, в чьих руках номинально находится судьба музея. Во-вторых, он осознал, что ничто не мешает ему продавать значительные части коллекции ради осуществления своих экспансионистских планов. Кроме того, Кренс добавил к портрету директора такие черты, как толстокожесть, талант к саморекламе и одержимость монументальными архитектурными формами.

Когда Кренс вступил в должность, музею очень не хватало денег: чтобы оплатить реставрацию здания Райта и постройку нового крыла, более приспособленного для показа коллекции, пришлось взять заем на 54,9 миллиона долларов. Вскоре после этого Кренс продал три живописные работы — одно из полотен Модильяни (за 10 миллионов долларов), «Фугу» Кандинского (она ушла к швейцарскому дилеру Эрнсту Бейелеру за 20,9 миллиона) и «День рождения» Шагала (открытки с репродукцией этой картины были бестселлером музейного магазина). Большую часть вырученных средств Кренс потратил на приобретение собрания концептуалистов и минималистов у Джузеппе Панца ди Бьюмы — среди прочего в него входили работы Дональда Джадда и Дэна Флавина. Это был смелый шаг, который на тот момент привел в ужас многих критиков: они считали минимализм сию-

минутной модой, недостойной места в музейном собрании. Были и те, кто просто завидовал Кренсу, потому что сами упустили такую возможность.

Следующий шаг Кренса сделал знаменитым на весь мир и его самого, и музей: такой славы Гуттенхайм не знал со времен сенсационного открытия нью-йоркского здания Райта. Кренс обнаружил, что название музея может стать франшизой. В Зальцбурге случился фальстарт, но затем настал черед Бильбао, за ним Берлина и, наконец, Лас-Вегаса: эти здания так льстили местному самолюбию, что их финансирование Кренсу обеспечили, соответственно, баскские политики, немецкие банкиры и невадские владельцы казино. В одночасье родилась новая архитектурная концепция — музей как приманка для туристов.

Каждый последующий проект оказывался экстравагантнее предыдущего. Бразильский Гуттенхайм, который французский архитектор Жан Нувель собирался построить в Рио-де-Жанейро, должен был почти полностью располагаться под водой. Стоимость строительства оценивалась в 250 миллионов долларов, но Кренс совершил оплошность, публично заявив, что Гуттенхайм заработает на этом проекте 40 миллионов в качестве комиссии. Его тщеславие спровоцировало бурю возмущения со стороны тех, кто считал строительство музея Гуттенхайма в родном городе либо проявлением культурного империализма, либо пустой тратой денег, либо и тем и другим. Суд Рио признал сделку незаконной и заблокировал подписание соглашения о строительстве. На Тайване дело дошло до стадии проектирования здания Захой Хадид. Филиал Гуттенхайма планировалось построить в провинциальном Тайчжуне, где не было даже международного аэропорта, и расчет был на то, что музей поможет привлечь в город туристов. Но городской совет отменил решение мэра и отказал в финансировании.

Это поставило Гуттенхайм в сложное положение. Чтобы удержаться на плаву, Кренсу нужны были деньги и от Рио, и от Тайчжуна. Финансовый кризис, вызванный отменой этих проектов, самым болезненным образом продемонстрировал, что предло-

женная Кренсом экономическая модель, основанная на постоянной экспансии, не работает. Кренс сделал ставку на всемирную музейную сеть, понадеявшись, что так он сможет распределять расходы на организацию выставок между своими колониями — все более своенравными музеями в Берлине и Бильбао, а также прочими территориями, над которыми он водрузит гуггенхаймовский флаг. За счет увеличения количества посетителей можно максимизировать выручку от продажи билетов, но экспозиции-блокбастеры, которые собирают толпы народа и потому окупаются, не очень приспособлены к мировым гастролям. Музей, как выяснилось, — это совсем не издательство, которое разом выпускает книгу во многих странах, чтобы добиться больших продаж и снизить побочные расходы. Владельцы произведений искусства не любят длинных турне, а экономия от распределения расходов между разными выставочными площадками оказалась гораздо скромнее, чем рассчитывал Кренс. При всей своей бешеной активности Гуггенхайм был не в состоянии генерировать достаточно выручки, чтобы сбалансировать свой бюджет. Кренсу постоянно приходилось искать новые источники доходов.

Возглавив скромный музей, сильно уступающий многим гораздо менее известным заведениям и по объему денежных пожертвований в целевом фонде, и по составу коллекции, Кренс за семнадцать лет превратил его в мировой художественный цирк, нечто среднее по концепции между казино и торговым центром. Открыв филиал в Бильбао, Гуггенхайм получил от баскского правительства 20 миллионов долларов чистыми, но чтобы покрыть текущие расходы нью-йоркского музея в 2001–2002 годах, он был вынужден потратить часть целевого капитала и к тому же продать очередную порцию работ из коллекции на сумму 14 миллионов. В годы бурного роста Гуггенхайм часто сравнивали с корпорацией Enron\*. При Кренсе был даже запущен сайт [guggenheim.com](http://guggenheim.com), который, если верить ему самому, обошелся в 20 миллионов дол-

\* Американский энергетический гигант, который оказался в центре общемирового скандала, обанкротившись в 2001 году из-за многочисленных финансовых нарушений и неосмотрительной политики расширения.

ларов. Наняв бывшего редактора отдела домашнего интерьера в журнале *Martha Stewart Living*\*, Кренс рассчитывал, что благодаря сайту музей быстро разбогатеет.

Когда Гуггенхайм открылся в одном из казино Лас-Вегаса, многим такое столкновение высокой и низкой культуры показалось настоящей пародией. Кренс строил планы насчет дальнейшего развития франшизы и сооружения музеев в Токио, Гвадалахаре, Санкт-Петербурге и Эдинбурге, но вечно сопротивляться законам гравитации он не мог. Гуггенхайм в Лас-Вегасе — ржавая стальная коробка, встроенная Ремом Колхасом в недра казино *Venetian*, — закрылся унизительно быстро после открытия. Строительство по проекту Фрэнка Гери гигантского нового здания в Нью-Йорке было отменено. Даже в Бильбао стало заметно снижение числа посетителей. Нью-йоркским кураторам не на что было выполнять запланированную выставочную программу, но Кренс, похоже, был слишком поглощен поисками средств на очередной огромный архитектурный макет, который он намеревался отправить на Дальний Восток, чтобы соблазнить еще какого-нибудь партнера строительством еще одного Гуггенхайма.

Когда нью-йоркский музей Гуггенхайма готовил выставку произведений братьев Чепмен и Дэмиена Хёрста из собрания Чарльза Саатчи, Кренс попросил у коллекционера несколько миллионов долларов на срочные нужды — Саатчи отказал, но эта история выплыла наружу. А когда Кренсу в самом деле удалось получить от Джорджио Армани 15 миллионов в обмен на выставку *Armani* в гуггенхаймовском атриуме, он подвергся всеобщему осуждению за оскорбление музейного достоинства. Тем не менее Метрополитен-музеем похожая сделка с Ральфом Лореном легко сошла с рук — видимо, потому, что он не выглядел до такой степени нуждающимся в деньгах.

Гуггенхайм до сих пор безуспешно пытается открыть филиал в Абу-Даби, снова и снова воскрешая проект Фрэнка Гери. Кренс между тем в последний раз был замечен в составе консорциума,

\* Популярный американский журнал для домохозяек.

который называет себя культурным аналогом фонда прямых инвестиций. Эта организация ищет клиентов в Москве и, с более заметным успехом, в Китае, предлагая им построить знаковое архитектурное сооружение, купить важнейшее произведение искусства или провести выставку-блокбастер. Глаза у Кренса блестят, и Хилле Ребай этот блеск мог бы показаться знакомым.

# N NATIONAL IDENTITY/ НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

Методы производства идентичности, составляющие один из важнейших практических аспектов дизайна, всегда вызывали у меня живой интерес. В детстве я проводил каждое лето в стране, называвшейся Югославией, и помню, как гадал, почему на банкноте 1000 динаров на одной стороне изображен сталелитейщик в картузе и робе у доменной печи, а на другой — масса горящих факелов и красных звезд. В Британии между тем, как я уже тогда успел заметить, банкноты, помимо изображения королевы, были украшены портретами благородных мужей XVIII столетия с бакенбардами и в пышных париках.

Лет двадцать спустя, как раз в то время, когда Югославия скатывалась к кровавому хаосу, я готовил в Копенгагене выставку о том, как дизайн используется для создания национальной идентичности, и решил показать, как получившие независимость Хорватия и Словения перекраивают свой собственный образ. Словенцы были рады помочь, предоставив все эскизы, связанные с начатой ими еще до войны работой над изящными банкнотами толара. Чтобы получить такие же материалы по хорватской куне, банкноты которой были специально сделаны почти неотличимыми от марок ФРГ, нам пришлось, по свидетельству моей немецкой помощницы, изрядно помучиться. Прежде чем принять решение о сотрудничестве, не назвавшиеся представители служб безопасности захотели изучить мою биографию.

В 2007 году с докладом на ту же тему — о национальной идентичности — меня пригласили на первый в истории фестиваль дизайна в Белграде — городе, в котором я не был к тому времени уже двадцать пять лет. Фестиваль проходил в архитектурном

выражении апофеоза титовской Югославии — отеле с огромным, облепившим его основание конференц-центром. И отель, и конференц-центр были закончены в 1979 году, когда Белград готовился принять один из бесчисленных саммитов Движения неприсоединившихся стран, которые казались тогда такими важными, несмотря на то, как мало там удавалось решить. Здание должно было стать витриной, которую Югославия хотела предъявить капиталистическому миру. Прежде чем спроектировать огромную стеклянную коробку, напоминающую сильно увеличенный калорифер, архитектор получил возможность объездить страны Запада и познакомиться там с аналогичными проектами. В итоге он наодалживал там и тут разрозненные фрагменты заказанного ему комплекса — магазины, рестораны и собственно конференц-зал. Красивым это здание назвать сложно, но с его помощью номинально коммунистическое государство одним махом познакомило тех своих граждан, которые имели доступ к твердой валюте, с понятиями и пятизвездочного отеля, и торгового центра — хотя ни одна из международных сетей, которые обычно работали в таких местах, в страну допущена не была.

Зайдя внутрь, на мгновение можно снова поверить в сказку о титовской Югославии. Ничто не изменилось здесь со дня открытия, на котором лично присутствовал противоречивый маршал. Оранжево-салатовая раскраска потускнела, но осталась нетронутой. Раскрытые трубо- и воздухопроводы в духе Центра Помпиду по-прежнему оплетают стены. Тут еще витает мираж государства, в основе которого якобы лежало братство и единение, но функционирование которого могла обеспечить лишь мощь вездесущей секретной полиции. Здание оставляет впечатление современности, прогресса и компетентности. Но мираж рассеивается сразу, как только выходишь на улицу. Все ведущие к отелю дороги испещрены рытвинами, а напротив шеренги гостиничных такси встали лагерем старьевщики со своими телегами и лошадьми.

Под люстрами фойе расположилась маленькая гипсокартонная церковь с золотыми луковицами куполов, копиями икон и поддельными революционными плакатами. Это сцена, с ко-

торой музыканты развлекают посетителей кафе «Распутин», уместность которого здесь вызывает определенные сомнения — именно в этом фойе трое киллеров, вооруженных автоматами Heckler & Koch, застрелили прославившегося своей жестокостью сербского полевого командира Аркана.

Даже сегодня разговор об идентичности дается в Белграде непросто. Телевизор в моем гостиничном номере включился на каком-то кабельном канале, бесконечно крутящем фильмы о победах сербской армии в Балканской войне 1912 года. Строка, бегущая вдоль нижней кромки экрана, состояла из текстовых сообщений в поддержку Караджича и Младича. Я вычеркнул из текста доклада несколько абзацев.

Архитектура сыграла определенную роль в генезисе югославского конфликта, но в этой конкретной обстановке подробно останавливаться на этом, похоже, не стоило. Хорваты и сербы устроили настоящее соревнование по строительству храмов, призванных за столбить спорные территории. Где тут кто, было видно с первого взгляда. Церкви хорватов-католиков строились из стекла и бетона и выглядели подчеркнуто современно. Церкви православных сербов — с «традиционными» куполами, каменной кладкой и черепичными крышами — не менее нарочито следовали византийским образцам. Это было не просто указание на то, какой из общин принадлежала округа. Облик хорватских сооружений, кажется, провозглашал, что построившее их государство ориентировано не на Восток, а на Запад. Эту открытость к новому можно было истолковать и как часть осознанной программы по превращению культуры в инструмент создания собственной идентичности. Подобное применение определенного архитектурного стиля можно описать как проявление культурного национализма — тактики, отлично знакомой и хорватам, и сербам. Использование культуры для достижения политических целей насаждалось во всех марксистских государствах.

Стоило разразиться войне за югославское наследство, вскрылась и обратная сторона этой политики — целенаправленное уничтожение памятников истории и архитектуры тех народов,



с которыми пытались расправиться сербские радикалы. По мере того как на территории бывшей Югославии множилось число воюющих сторон, в круговорот взаимного уничтожения втянулись и хорваты, и боснийские мусульмане, и косовары. Сербы взрывали минареты в Боснии. Хорваты разрушили средневековый мост в Мостаре. Боснийские сербы уничтожили Национальную библиотеку в Сараеве, где хранилось бесценное собрание старинных книг. Я решил, что обсуждать это здесь и сейчас как-то неуместно, и сосредоточился на архитектурной политике далеко за пределами Балканского полуострова.

В таком смягченном виде я и прочел свой доклад. После него меня познакомили с одним тоскующим архитектором, который поведал, что чувствует себя тут в полной изоляции: «Из всех моих студентов лучше всего устроился самый бездарный. Строит для нуворишей дома с балюстрадами».

Уже по дороге в аэропорт я увидел из окна такси отель «Югославия» — огромный, современный, пустующий. Нынешним владельцам было совершенно не до него — их интересовала только прилагающаяся к отелю лицензия на ведение игорного бизнеса. Соседнее здание — такое же массивное и пустующее — на волне модернизации 1980-х было построено для федерального правительства Югославии. Теперь внутри никого не было, потому что исчезла страна, которой оно управляло.

Совсем рядом с аэропортом стоит еще один памятник покойной Югославии — стеклянный пузырь Музея авиации. Пространство перед ним плотно заставлено шеренгами вертолетов и тренировочных самолетов, которых хватило бы на целую эскадрилью. Некогда блестящая стеклянная оболочка здания помутнела и покрылась грязью. Но музей еще работает — и вот я уже осматриваю собрание тщательно отреставрированных самолетов. Экспозиция начинается с расчалочного фанерного биплана 1910 года, сделанного в Австро-Венгерской империи. За ним идет немецкий Messerschmitt из тех, что накануне Второй мировой войны Третий рейх в порядке союзнической помощи поставлял прогерманскому правительству Югославского королевства. Когда в 1941 году власть

в Белграде захватили офицеры-антифашисты (им удалось продержаться всего девять дней), он стал одним из тех самолетов, которые отчаянно и крайне неудачно обороняли город от наступавших войск стран «оси». В следующем зале выставлен английский Spitfire, который оказывал поддержку с воздуха партизанским отрядам. За ним — американский Thunderbolt времен холодной войны: Тито был коммунистом, но одновременно и врагом Сталина, и потому Америка и Британия укрепляли югославские военно-воздушные силы, стремясь помешать СССР расширить зону своего влияния до Адриатики. Последняя группа экспонатов вызывает более тяжелые чувства. Крылатая ракета морского базирования Tomahawk, сбитая недалеко от Кралева в марте 1999 года: одно из трех крыльев отвалилось, система управления отсутствует — вероятно, продана китайскому правительству. Рядом с ней фонарь кабины и киль истребителя F-16, сбитого под Белградом. На поврежденном киле нарисован орел, камуфляжное покрытие вздулось, обнажив углеволокно. Ровный ряд бомб, нарисованных под регистрационным номером, позволяет оценить количество боевых вылетов. Тут же и M61 Vulcan — извлеченная из-под обломков самолета шестиствольная авиационная пушка производства компании General Electric; в ее камору все еще вставлен погнутый заряд. К потолку подвешен дрон Predator с полным оснащением. В витрине — фонарь кабины самолета-невидимки F-117A, под аварийным люком краской выведено имя: «Капитан Кен Вжик Дуэлл». Смотреть на все это непросто.

Пока истребители носились в небе над Сербией, я сидел в Глазго и беспокоился только о выставках дизайна. В те редкие минуты, когда я вспоминал о Белграде, я думал, что натовские бомбардировки — единственный способ остановить кровавую бойню в Косове. Теперь я понимаю, что должны были чувствовать два моих дяди, их жены и дети, ожидая бомбежки у себя дома. Это осознание поставило передо мной вопрос идентичности в гораздо более острой форме, чем весь мой шотландский опыт.

«Будучи известным англичанином, работающим в Шотландии, сталкивались ли вы с проявлениями расовых предрас-

судков?» На такой вопрос правильно ответить невозможно. Но именно его задал мне репортер из газеты The Scotsman, позвонив наутро после того, как Шотландия проголосовала за восстановление парламента в Эдинбурге\*. На тот момент я уже отработал почти половину своего срока на посту программного директора Года архитектуры и дизайна в Глазго и не знал, как мне реагировать в этой ситуации. Чувствовать себя польщенным подобным вниманием? Или, быть может, меня унизили в особо изысканной форме, намекнув, что я здесь чужой? Во всяком случае, мне стало понятно, до какой степени мы судим о других по тому, как, а не что они говорят. Несмотря на то что большинству англичан, не говоря уж о шотландцах, для произнесения моего имени требуется специальная тренировка, моего собственного произношения было в Глазго явно достаточно, чтобы считать меня англичанином.

Произношение является важнейшей частью нашей идентичности. Своим произношением я обязан Лондону 1950–1960-х годов, где прошло мое детство, и родителям, которые никогда не разговаривали дома по-английски. Мог ли репортер не заметить, что я представляю собой весьма специфический подвид лондонца, просто услышав, как я говорю по телефону? Мое произношение — результат строгой лингвистической диеты, на которой я сидел в возрасте от одного года до пяти лет и которая состояла из радиопередач Британской службы Би-би-си. Еще до того как ее переименовали в BBC Radio 4, на ее волнах можно было услышать идеальный оксфордский выговор Дафны Оксенфорд\*\*: каждый вечер ее гулкий голос подзывал нас с матерью к бежевому пластиковому приемнику. «Устроились поудобнее? Тогда я начинаю», — говорила нам Дафна.

До трех лет, как мне рассказывали позднее, я почти не разговаривал, но зато когда начал, то сразу же очень бегло. Я оди-

\* Имеется в виду референдум 1997 года, который стал одним из этапов процесса деволюции, то есть передачи части суверенитета от Британии к Шотландии.

\*\* Актриса Дафна Оксенфорд многие годы вела детскую радиопередачу «Слушай вместе с мамой» (Listen with Mother).

наково хорошо владел английским языком Би-би-си и родным для моих родителей сербо-хорватским. Бог знает, что они чувствовали, произведя на свет отпрыска, который, едва раскрыв рот, заговорил на своем слегка снобском английском, заставляя их остро ощущать пролегшую между нами культурную пропасть. Но я, пока не вырос из коротких штанишек, совершенно не замечал, что произношение родителей отличается от моего, а их английский далек от совершенства. Только подростком я впервые осознал, что другие произносят слово «aunt» так, что оно совсем не рифмуется с «count». Что родители могут стесняться таких вещей, не приходило мне в голову еще дольше, пока однажды я не попробовал сделать матери замечание. Свой английский я использовал для того, чтобы как можно меньше выделяться в лондонском пригороде, где по утрам бутылки с молоком еще развозили на лошадях молочники в фуражках. В Лондоне моего детства в конце нашей улицы еще останавливался красный троллейбус, который потом сменит новый вид транспорта — безрогий автобус. Я этого не знал, но Вторая мировая война закончилась тогда совсем недавно, и люди еще хранили сахар и чай в старых жестяных банках кремового цвета, украшенных короной и инициалами Георга VI, — тех самых, в которых в военное время кормящим матерям выдавали сухое молоко.

Мы занимали половину скромного дома на две семьи на тихой пригородной улице. Каждую осень нам привозили уголь: мускулистый мужчина в кепке ссыпал в подвал мешок через закрывавшийся чугунной крышкой люк в мостовой, и на одну-две минуты вся улица наполнялась едким сладковатым запахом антрацита.

Уже став взрослым, я пару раз навещал наш старый дом, пытаясь припомнить тот восторг, с которым в летние месяцы встречал каждый четверг: встав в семь утра, я садился на нижней ступеньке лестницы на второй этаж и поджидал, когда за витражом входной двери промелькнет силуэт почтальона и я смогу выхватить из ящика последний выпуск Eagle\*. Этот журнал комиксов

\* Еженедельный журнал комиксов, издававшийся с 1950 по 1969 год.

предназначался для мальчиков из среднего класса, и свое место в верхних эшелонах полиграфического рынка занимал вполне обоснованно: в отличие от низкосортных изданий на газетной бумаге он печатался на дорогой мелованной. Открыть журнал и почувствовать резкий запах свежей типографской краски — этот особый вид удовольствия я впервые познал именно благодаря «Орлу». Больше всего мне не терпелось узнать о новых похождениях «Отважного Дэна, pilota будущего». Вдохновение для восхитительно подробных панорам города будущего, где разворачивалась битва Дэна и его верного ординарца Дигби со злодеем Меконем и его тринами\*, художник Фрэнк Хэмпсон черпал в градостроительных фантазиях Фрэнка Ллойда Райта. Возможно, именно благодаря этому обстоятельству я в результате и стал заниматься архитектурой.

В западном Лондоне 1950-х годов самым экзотическим зрелищем еще оставалась лавка деликатесов на главной улице района: грустные польские беженцы пополняли там свои запасы маринованных огурцов из стоявшей у входа сосновой бочки. Но меня больше интересовал местный магазин тканей, потому что там имелось хитроумное приспособление, выдававшее матери сдачу, — электрифицированная система с подвешенными к рельсе под потолком ящичками, которые со свистом выезжали из центрального кассового аппарата.

Я никогда толком не понимал, как виделась родителям их жизнь в Лондоне. Но в одиннадцать лет ребенок вообще мало думает о том, какой жизнью живут другие, особенно если этот ребенок по большей части прячется в мире книг и радиопередач.

Одно время мой отец подрабатывал на Всемирной службе Би-би-си — читал новости, сидя перед старым большим микрофоном, который подвешивался на витых пружинках внутри металлического круга. Иногда он брал меня с собой в студию, располагавшуюся где-то в недрах Буш-хауса, и я наблюдал за ним

\* В комиксе так называются зеленые гуманоиды, прилетевшие на Землю из южного полушария Венеры.

через стекло аппаратной. Дома у него стояла высокая пишущая машинка, и он двумя пальцами настукивал на ней через копирку новостные сводки, покуривая сигареты Player's Navy Cut, — все это походило на мизансцену из «Первой полосы»\*. Именно тогда у отца появилось тихое покашливание, каким люди обычно хотят привлечь к себе внимание: теперь то же покашливание я с сожалением замечаю и у себя. У отца не было фетровой шляпы, но однажды я нашел у него в ящике стола пропуск в ложу для прессы в зале Нюрнбергского трибунала. Я гордился им. Хотя если бы он был англичанином, я бы, конечно, гордился им куда больше. Мне казалось, что в сравнении с английской журналистикой новости на языке, которого никто больше не понимает, все равно что Болгарская ривьера в сравнении с Сан-Тропе. Моя гордость была не так уж велика еще и потому, что это была не настоящая работа, а лишь посменная подработка в периоды между провальными предприятиями, которые отец то и дело затевал, чтобы быстро разбогатеть, — от торговли сковородками с антипригарным покрытием до сдачи внаем курортного жилья.

Так было не всегда. После войны моя семья прекрасно жила на отцовскую зарплату: он работал лондонским корреспондентом югославского новостного агентства «Танюг», а дополнительные деньги ему — как он сам не раз намекал — приносило управление тайным фондом, который правительство Тито держало для подкупа нужных людей и оплаты различных услуг. Жили они в роскошной квартире в Кенсингтоне, у двух моих старших братьев была нянька, а потом их отдали в частные школы. У отца имелся свой столик в «Веселом гусаре»\*\*, отпуск семья проводила во Франции. Позже, много позже, я нашел фотографию, на которой отец сидит рядом с самим маршалом Тито, переводя для него во время встречи с какими-то британскими политиками.

Мир, окружавший меня в Эктоне, казался безопасным и прочным в сравнении с неизвестностью и тревогами, которые моим

\* Пьеса Бена Хехта и Чарльза Маккартура (1928), в которой рассказывается о чикагских газетчиках 1920-х годов.

\*\* Знаменитый ресторан венгерской кухни в лондонском Сохо.

родителям довелось пережить в прошлом. Балканы вторгались в нашу жизнь только изредка — когда приезжали бабушки, с головы до ног одетые в черное. Мы встречали их на вокзале Виктория под угрожающее крещендо отъезжающего паровоза. Бабушки привозили с собой подарки, которые казались мне ужасно стыдными, — зажаренного целиком молочного поросенка, завернутого в коричневую бумагу, коробки с приторными пирогами и всякие невиданные овощи. Они гостили у нас достаточно долго, чтобы начать действовать всем на нервы. У бабушки по маминой линии, впрочем, был высоко ценимый нами талант готовить яблочный штрудель: она полностью оккупировала кухонный стол и тщательно раскатывала на нем тончайшие листы теста.

Поначалу Балканы представлялись мне чем-то страшным и угрожающим: они, как мрачная тень, нависали над моим детством. Я был слишком мал, чтобы понимать, что Вторая мировая война уже несколько лет как закончилась, и Балканы по-прежнему ассоциировались у меня с насилием. Когда оглядываешься назад, эти воспоминания о прошлом кажутся предчувствием будущего. Но когда мне исполнилось десять лет, я начал каждое лето курсировать между мирами. Путешествие занимало два дня: оно начиналось на вокзале Виктория, откуда поезд доставлял меня на дуврский паром, и заканчивалось на каменной пристани черногорской деревни, где по-прежнему жила моя бабушка по отцовской линии. Замкнутым английским школьникам в сандалиях фирмы Clark's нелегко приспособиться к жизни в деревне, где не принято сдерживать свои эмоции, а бесчисленные уса́тые тетушки так и норовят обнять тебя, как бы ты от них ни увертывался.

Для моих родителей вопрос идентичности был актуален всегда: они родились гражданами государств, которые прекратили свое существование, едва они пошли в школу; страна, которую позже они считали своей, тоже исчезла, а они в итоге стали гражданами еще одного государства, обзаведясь британскими паспортами. Из года в год им приходилось являться в лондонское управление министерства внутренних дел, чтобы получить в па-

спорт вождельный штамп, удостоверяющий их право на дальнейшее пребывание в Великобритании.

Поняв это, я заодно впервые осознал, что родительский опыт во многом определил мой интерес к тому, как архитектура и повседневные предметы формируют наше самовосприятие. Благодаря им я смог выглянуть за пределы тесного мира дизайнера и хотя бы отчасти понять, что должны чувствовать сегодняшние беженцы, составляющие куда более приметную социальную группу, балансирующую между разными идентичностями.

Мой отец никогда не отличался организованностью. Были вещи, которые он так и не смог забыть, но хранить он ничего не умел. После его смерти нам осталось лишь несколько хозяйственных сумок, набитых машинописными листами, куча книг и немного поношенной одежды — вот, собственно, и все свидетельства жизненного пути длиной восемьдесят три удачных и неудачных года. Будь отец более аккуратен, он бы оставил еще и стопку из шести паспортов, выданных ему шестью разными государствами.

Когда моя бабушка Драга (что в переводе означает «дражайшая») вышла замуж за моего дедушку Йово Суджича, эмигрировавшего в Америку из городка Петровац на Адриатическом побережье, она переехала к нему в Бисби, штат Аризона. Бисби был городом медных рудников, куда в первое десятилетие XX века в поисках работы и лучшей жизни в великом множестве перебирались выходцы из Восточной Европы.

У бабушки было двое детей — мой отец Миса и мой дядя, умерший в младенчестве и похороненный в Аризоне. Дедушка работал продавцом в галантерейном магазине, но вскоре умер от гриппа по дороге на родину. После этого Драга предпочла остаться в родительском доме — вместе с моим отцом и своим американским паспортом. В 1912 году черногорское побережье еще принадлежало Австро-Венгерской империи. В годы Первой мировой границы Королевства Черногория постоянно передвигались, но к концу войны оно уже было совершенно готово расстроиться в новообразованном Королевстве Югославия. В 1941-м Черногорию оккупировали Италия и Германия, восстановив ее



в качестве марионеточного королевства. Позже Тито объявит о создании Федеративной Народной Республики Югославия, и Черногория войдет в ее состав как Социалистическая Республика. Десять лет спустя отец уже будет постоянным жителем Лондона, и для него начнется процесс смены идентичности с югославской на британскую. Югославское государство, которым он когда-то необычайно гордился, распадется еще при его жизни, и на его месте воцарится кровавая анархия.

Такой стопки паспортов никогда не существовало. В 1912 году Соединенные Штаты Америки не требовали наличия паспортов у всех своих граждан: Миса путешествовал по документам матери. Но эта стопка всегда присутствовала в моем воображении. В самом низу — сложенный вдоль и поперек листок с красной бумажной печатью, над которой распростер крылья тисненый американский орел. Австро-венгерский паспорт рубежа веков представлял собой бумажный прямоугольник размером восемь на девять дюймов. На лицевой стороне — австрийский двуглавый орел, знак императорской власти, и описание внешности владельца. На обороте — подробные инструкции для граждан, путешествующих по многочисленным провинциям империи.

Мне довелось держать в руках отцовский паспорт, выданный ему Народной Республикой Югославия. Это была книжечка с коричневой картонной обложкой, на которой были изображены горящие факелы и звезда. Позже их сменяют золотые львы и единороги, а обложка из коричневой станет темно-синей — именно так выглядели паспорта Великобритании до ее вступления в Евросоюз.

Именно это призрачное собрание паспортов всегда заставляло меня относиться к национальной идентичности как к идее отчасти временной, но при этом совершенно неоспоримой. И все разновидности дизайна по-прежнему служат этой идее.

# О ORNAMENT/ORNAMENT

Поверхностным орнамент уж точно не назовешь. Орнамент — дело предельно серьезное: инструмент самоидентификации для культур и отдельных людей. Татуировки, камуфляж, листья аканта и граффити — все это разновидности орнамента.

Такой разновидностью является и узор на страницах словенских паспортов, находящихся в обращении с 1992 года. Обычно дизайнеры документов используют для защиты от подделок гильоширную сетку в духе банкнот XIX века, но Миленко Ликул взял за основу участок топографической карты с горизонталями, изображающими рельеф горы Триглав, самой высокой вершины молодой страны. Разбив его на фрагменты, он заново сложил их в коллаж и получил именно то, что в понимании критика XIX века и называлось орнаментом. Хотя Ликул и отказался от языка, который традиционно использовался для таких случаев, это декоративное решение было глубоко укоренено в национальной культуре.

На протяжении столетий стиль (характерная особенность визуального языка) в первую очередь определялся именно орнаментом. В XIX веке впервые в истории возникает необходимость переосмыслить их взаимосвязь. Некогда орнамент был тем, что позволяло ремесленнику привнести что-то свое в общую идею, но машины покончили с этой личностной привязкой.

Для некоторых критиков поиск новых теоретических обоснований орнамента стал принципиально важной задачей. Одни полагали, что иначе картина современного мира будет незаконченной и неполной. Другие придерживались мнения, что конец эпохи ручного труда давал современности шанс выразить себя не через верный орнамент, а через его полное отсутствие.

Оуэн Джонс, один из главных идеологов лондонской Всемирной выставки 1851 года и создания музея Виктории и Альберта, произвел на свет поистине энциклопедический труд, озаглавленный «Грамматика орнамента». Джонс писал: «Сооружения нуждаются в украшении, но украшения не должны целенаправленно сооружаться». Иными словами, функция — хоть она и первична — обязана облачиться в пристойный наряд, чтобы соответствовать элементарным представлениям о хороших манерах. Но украшение ради украшения еще более непристойно, чем его полное отсутствие.

Более века спустя Ричард Роджерс и Ренцо Пиано решили раскрасить в разные цвета трубы, вынесенные на фасад Центра Помпиду, ворвавшегося в парижский ландшафт в 1970-е годы. Таким образом — скорее всего, неосознанно — они оказались последователями Оуэна Джонса.

Пуританские наклонности, свойственные всей современной архитектуре, заставили Роджерса и Пиано попытаться найти для своего цветового решения функциональное алиби. Они воспользовались системой маркировки, принятой у инженеров: водопроводные трубы обозначаются зеленым цветом, электропроводка — желтым и так далее. В данном случае такая раскраска труб и кабелепроводов не служит никакой практической цели. С тем же успехом можно было разрисовать их цветочками и облачками, но выбранное цветовое решение позволило авторам уйти от обвинений в субъективности и сентиментальности. Джонс вполне мог бы назвать это украшенным сооружением.

Самым одаренным учеником Оуэна Джонса был Кристофер Дрессер, которого, пожалуй, можно назвать первым в мире промышленным дизайнером в современном смысле. В лекции, прочитанной им в Королевском обществе искусств в 1871 году, Дрессер провозгласил:

Истинно орнаментальная форма является порождением одного лишь разума и состоит из воображения, переведенного на язык символов. Орна-

ментализм — искусство не только изящное... но и высокое. <...> Как искусство он даже выше, чем то, каким занимаются живописцы, потому что он целиком порождение разума.

Декор, по его мнению, перешагнул границы ремесла и сместился из субъективной сферы в сферу мыслительных категорий. В поисках интеллектуального инструментария Дрессер, который изучал не только дизайн, но и ботанику, обратился к аналогиям с живой природой. Этот подход исторически вполне оправдан: в архитектурных ордерах ботанический материал — от листьев аканта до папируса — представлен очень широко. Но и современному дизайну было, по мнению Дрессера, чему поучиться у ботаники и природных форм. Он полагал, что в природе не существует ничего лишнего — все в ней красиво, просто по форме и имеет ясную функцию. Те же принципы он попытался применить и к дизайну.

Дрессер выступал в нескольких ипостасях: дизайнера, консультанта, критика и преподавателя. Сам он заявлял, что «как орнаменталист имеет самую обширную практику во всем королевстве»: к нему стекались заказы на дизайн обоев, текстиля, витражей, керамики и металлических изделий.

Как дизайнер Дрессер был невероятно изобретателен: он работал с самыми разнообразными материалами и обладал поразительным диапазоном формальных решений. Дизайн его бытовых вещей — керамических, стеклянных и металлических — удивительно оригинален. Казалось, они существуют вне исторических эпох и часто не имеют никаких аналогов и в природе. Чайник, который он придумал для бирмингемского промышленника Джеймса Диксона в 1879 году, полностью лишен декоративных элементов: это упражнение в чистой геометрической форме, которое выглядело бы новаторским и шестьдесят лет спустя, и сегодня по-прежнему кажется смелым. Дрессер не был единственным, кто занимался поиском специфически современных форм орнамента. Готфрид Земпер, не по своей воле оказавшийся в Лондоне в 1850–1851 годах, использует это время для формулирова-

ния собственных архитектурных теорий. А в Вене об орнаменте разворачивается целая дискуссия, пусть и преимущественно односторонняя, между Йозефом Хоффманом и Адольфом Лоосом. Хоффман и Лоос оба были уроженцами Богемии, они вместе учились и почти одновременно переехали в Вену. Общего у них было гораздо больше, чем может показаться из-за полемической резкости Лооса. Поначалу Лоос даже признавался в том, что рассуждать о Хоффмане ему непросто. В 1898 году он писал: «Я категорически возражаю против той тенденции, которая возобладала сегодня в творчестве молодых художников, причем не только в Вене. Традиция для меня — все, а свобода воображения второстепенна. Но здесь мы имеем дело с художником, наделенным буйным воображением, который нападает на старые традиции так успешно, что этот успех вынужден признать даже я».

Но когда Хоффман открыл свои Венские мастерские (Wiener Werkstätte) — предприятие, по выражению Лооса, занимавшееся обслуживанием дочек богатых родителей, — всякий политес был отброшен. Ожесточенность, с которой Лоос нападал на Хоффмана, была обусловлена скорее острой профессиональной ревностью, чем реальными идеологическими разногласиями.

Из них двоих более одаренным писателем был, безусловно, Лоос. Но именно яркость его риторики, возможно, мешала читателю вникнуть в смысл его слов. Самый знаменитый текст Лооса «Орнамент и преступление» содержит гораздо более сложные и тонкие соображения о природе современной визуальной культуры, чем можно подумать, глядя на прямолинейный, но сразу обращающий на себя внимание заголовок. Это сочинение необходимо рассматривать в контексте венской культурной политики тех лет, когда город активно перестраивался стараниями Отто Вагнера, поддерживавшего и Хоффмана, и Лооса. Хоффман лучше умел искать заказы, Лоос был более эффектен и напорист в полемике: можно сказать, что они были Норманом Фостером и Ремом Колхасом своего времени.

Вопреки названию, в «Орнаменте и преступлении» не все сводится к примитивным нападкам на декоративность. Битва за

простоту, по мнению Лооса, уже была выиграна: на ее стороне сражалась историческая предопределенность. На самом деле текст Лооса — это критика Венских мастерских Йозефа Хоффмана и Коломана Мозера, которые занялись малотиражным производством изысканных вещей в современной манере и в процессе заново открыли орнамент. В своем манифесте они писали:

Неизмеримый урон, нанесенный искусствам и ремеслам низкопробным массовым производством, с одной стороны, и бездумным подражанием стилям прошлых эпох — с другой, наблюдается повсеместно: эти явления захлестнули весь мир мощным потоком. Мы утратили связь с культурой предков и стали игрушкой тысяч разнонаправленных прихотей и запросов. Почти везде машина заменила собой ручной труд, а делец занял место ремесленника. Плыть против такого течения было бы безумием. Нашим первейшим требованием является польза, а наша сила должна состоять в выверенности пропорций и умелом обращении с материалами. Мы постараемся использовать декор, но не считаем его обязательным и уж во всяком случае не будем делать это любой ценой. К работе прикладного художника следует подходить с тем же мерилom, что и к произведениям живописца или скульптора.

Лоос был не меньшим сторонником пользы, выверенности пропорций и умелого обращения с материалами. Но, провозгласив декор видом искусства, Хоффман подставился под удар, и Лоос не преминул вонзить смертоносный кинжал в оппонента.

Лоос был уверен, что открыл миру жизненно важный секрет: «С развитием культуры орнамент на предметах обихода постепенно исчезает»\*. Он нес людям благую весть, которая должна

\* Рус. пер. А.В. Иконникова.

была сделать их свободными, но тут, откуда ни возьмись, появился Хоффман и под видом искусства начал изобретать для современного мира новый орнамент. С декором у Лооса определенно были проблемы. Говоря о еде, он признавался: «Пышное кулинарное искусство прошлых веков, с его вычурными блюдами, архитектурными сооружениями из павлинов, фазанов и омаров, отбивает у меня всякий аппетит. На выставке кулинарного искусства меня охватывает отвращение, когда подумаю, что существуют люди, способные есть эту чучелоподобную мертвечину. Что касается меня, я предпочитаю ростбиф».

При этом Лоос прекрасно понимал, чего требует от своих современников. Он убеждал их отказаться от попыток оставить след в истории, создав свой собственный стиль, ведь орнамент для них и был синонимом стиля. Современный стиль, объяснял Лоос, состоит в принципиальном отказе от изобретения какого бы то ни было стиля:

Мы выросли из всего этого. В наше время мы предпочитаем простой портсигар богато украшенному. Если мне захочется пряника, я выберу гладкий и прямоугольный, а не узорчатый, в форме сердечка, младенца или всадника. Орнамент не добавляет радости в жизнь ни мне, ни любому образованному человеку.

Аргументация оппонентов Лооса, по его мнению, строилась на суррогатных духовных ценностях и на фальсификации понятия «искусство».

Но Лоос метил не только в Хоффмана. В эссе «О бедном богатом человеке» предметом его насмешек стал бельгийский архитектор ван де Вельде.

Татуировка — это орнамент; татуировки носят только преступники или дегенераты; следовательно, орнамент преступен. С такими изящными, как кувалда, построениями Лоос обрушивается на орнамент в прикладном искусстве. Но его соображения

не исчерпываются тем, что заявлено в заголовке. С его точки зрения, все изменилось с появлением массового производства: «Орнамент, потеряв всякую органическую связь с нашей культурой, перестал быть средством ее выражения».

По мысли Лооса, массовое производство обеспечило дизайну демократичность. Отсюда он делает экономический вывод, который имеет отношение и к потребителю, и к изготовителю. «Орнамент перестал быть естественным продуктом нашей культуры, и, как следствие, работа орнаменталиста перестала адекватно оплачиваться. Тарелки с орнаментом стоят дорого, а белый фаянс, из которого нравится есть современному человеку, — дешево», — утверждает Лоос, но тут он не вполне точен. Пристрастие XXI века к минимализму сделало простоту отнюдь не дешевой.

Лоосу хватило прозорливости, чтобы использовать для укрепления своих позиций политические аргументы. В «Орнаменте и преступлении» он говорит, что орнамент является преступлением не столько эстетическим, сколько экономическим:

Я, пожалуй, принял бы участие во всех попытках искусственно возродить орнамент, если бы это касалось только вопросов эстетики. Но такие попытки обречены уже при своем зарождении: никакие силы во всем свете, даже государственная власть, не могут остановить развитие человеческой культуры. <...> Что меня приводит в бешенство, так это не ущерб для эстетики, а экономический урон, к которому приводит смехотворный культ прошлого. На изготовление орнаментов изводят материалы и деньги, растрачивают человеческие жизни.

При этом Лоос уверяет, что не является озлобленным пуританином, который хочет лишить ремесленника его простых радостей:

Я обращаюсь к аристократу, а не революционеру.  
Аристократ-атеист снимет шляпу, проходя мимо



церкви. Аристократ вкуса с пониманием отнесется к старушке, вяжущей свои причудливые изделия из шелка и бисера, — аристократ предоставит им всем заниматься своим делом, меж тем как революционер объявил бы все это вздором.

Мишенью Лооса оказываются дизайнеры. В отличие от ремесленников они, как и он сам, могут найти более возвышенное применение для своего вдохновения:

Человек, который, вернувшись с Девятой симфонии, усаживается за стол, чтобы создать эскиз обоев — или мошенник, или дегенерат. <...> Симфонии Бетховена не могли быть созданы автором, разодетым в атлас и кружева. Завидев сегодня субъекта в бархатной куртке, мы знаем, что это не художник, а клоун или маляр.

Существует и иная трактовка орнамента, гораздо более прагматичная, нежели те, которые предложили Джонс и Лоос. Она заключается в поиске функционального оправдания для его применения. Украшения и орнамент всегда использовались для маскировки несовершенств в произведениях человека или машины. В традиционном домостроении декор применялся на стыках разных плоскостей и материалов: с его помощью маскировались строительные дефекты. Там, где оштукатуренная стена переходит в деревянный пол, происходит встреча не только разных материалов, но и разных специалистов, обладающих разными навыками. Штукатурку так же сложно вывести идеально ровную нижнюю кромку, как плотнику — идеально подогнать друг к другу все доски, чтобы они образовали ровный и гладкий край. С таким уровнем несовершенства как раз и может справиться декор. Неровным зазором между штукатуркой и деревом можно пренебречь: его скроет более или менее нарядный плинтус. На стыке потолка и стены те же проблемы решает карниз. Покрывая орна-

ментом плинтусы и карнизы, мы привлекаем к ним внимание и тем самым даем понять, что они появились здесь в результате нашего осознанного эстетического выбора, а не были добавлены наобум и задним числом. Врезая в дверь замочную личинку или прилаживая к стене электровыключатель, мы тоже вынуждены задумываться о том, как соединить эти разные элементы.

При известном уровне мастерства плинтуса может и вовсе не быть. Он очень бросается в глаза, и поэтому — сначала в выставочных залах, а потом и в домашних интерьерах — его теперь часто заменяют пазом, чтобы ни на стенах, ни на полу ничто не отвлекало внимания от произведений искусства. Штукатурку накладывают очень аккуратно, так, чтобы она немного не доходила до пола. С той же аккуратностью укладывается и половая доска: ее край скрывается под нависающим слоем штукатурки, создавая впечатление, что ни вертикальная, ни горизонтальная плоскости не обрываются. Декоративный бордюрный элемент здесь полностью исключен, но сам паз тоже можно признать разновидностью орнамента. Во всяком случае, выполнить его качественно так же мучительно трудно, как и справиться с самыми изощренными декоративными завитушками.

Приметой модернизма стало стремление к практически полному отсутствию орнамента. Теперь узор имеет право на существование, только если является органической частью самого материала — например, оникса и травертина, которые Мис ван дер Роэ использовал в своем павильоне Германии. Такое же право есть и у бархатистой ржавчины, покрывающей кортеновскую сталь, которая применяется в строительстве небоскребов.

Автомобильная отрасль демонстрирует тот же прагматизм, что и строительная. Дизайн отдельных узлов машины направлен на то, чтобы облегчить, а не усложнить сборку. Он скрадывает визуальные несовершенства производственного процесса, а не выставляет их напоказ. Если вы, например, присмотритесь к лобовому стеклу самого обычного «Форда», то, скорее всего, заметите полосу напечатанных на стекле точек вдоль всего его края. Она делает менее заметным неизбежно неровный контур

прокладки, герметизирующей шов между стеклом и металлическим кузовом.

Практического смысла в этих точках нет, но они стали частью орнаментального рисунка автомобиля. Самостоятельные декоративные элементы на капоте машины сегодня являются редкостью, но сами изгибы кузова тоже играют теперь декоративную роль. Такие детали привлекают нас не только сложностью в изготовлении (которая делает их показателями качества), но и самим своим внешним видом. Блоки передних и задних фар, наряду с радиаторной решеткой и дверными ручками, тоже нуждаются в тщательной дизайнерской проработке.

В современных серийных вещах домашнего обихода функциональное алиби есть почти у каждого элемента декора. Это относится и к пылесосам Dyson, и к использованию цвета в «цитрусовом» поколении айбуков компании Apple.

Адольф Лоос победил — хотя плоды этой победы вряд ли пришлись бы ему по вкусу. Орнамент не является искусством. Но он продолжает жить в нашей привычке украшать утилитарные вещи после того, как они сошли с заводского конвейера, — и это бы понравилось Лоосу еще меньше. Мы засовываем смартфоны в леопардовые чехлы, обклеиваем чемоданы стикерами и навешиваем на них пластиковые фигурки. Кажется, что теперь мы покрываем татуировками не только себя, но и свои вещи. О том, насколько мы по-прежнему привязаны к орнаменту, как раз и можно судить по нашему стремлению повсюду оставлять свои метки.

## Р POSTMODERN/ ПОСТМОДЕРНИЗМ

Особенность самой известной книги Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», впервые увидевшей свет в 1977 году, состояла в том, что она вгоняла читателя в ступор буквально первой же своей фразой. «„Новая архитектура“ умерла в Сент-Луисе, Миссури, 15 июля 1972 г. в 3:32 пополудни (или около того), когда пользовавшийся дурной славой квартал Пруитт-Айгоу, а точнее, несколько его корпусов были взорваны динамитом. Это был *coup de grâse*»\*. Это была не первая попытка покончить с модернизмом и всеми его творениями во имя того, что получило название постмодернизма. За десять лет до Дженкса архитекторы Роберт Вентури и Дениз Скотт Браун (позже они станут авторами самого заметного произведения британского постмодернизма — нового корпуса Национальной галереи на Трафальгарской площади, так называемого крыла Сейнсбери) написали «Сложности и противоречия в архитектуре» — книгу, посвященную доказательству того, что «меньше» — не значит «больше», как полагал Мис ван дер Роз: «меньше» — значит «скучно». Не навязывая никому своего мнения, они принялись украшать постройки флористическим орнаментом пастельных тонов, включать в них фрагменты исторического декора и цитировать архитектурные стили прошлых эпох; они перенимали опыт у Лас-Вегаса, изучая архитектуру казино Caesar's Palace.

Далеко превзойдя в радикализме Вентури и Скотт Браун, Дженкс заявил, что модернистская архитектура была мертва еще при рождении, причем сделал он это всего через несколько де-

\* Рус. пер. А.В. Рябушина, М.В. Уваровой.

сятiletий после того, как модернизм оформился в стиль, призванный покончить со всеми стилями. Это заявление примерно в равной мере характеризовало и амбициозность сделавшего его человека, и состояние модернизма.

Дженкс писал: «...то, что так называемые современные архитекторы продолжают все так же, прежним образом заниматься своим ремеслом, как будто бы она [новая архитектура] 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)». Кто знает, какие еще смелые выводы сделал бы Дженкс, если бы знал, что другой гигантский архитектурный комплекс, спроектированный тем же архитектором, что и Пруитт-Айгоу, постигнет еще более трагический конец. Создателем Всемирного торгового центра в Нью-Йорке тоже был Минору Ямасаки. Ликование Дженкса по поводу сноса Пруитт-Айгоу, выразившееся в формулировке «и наконец-то — бабах! — со всем его ничтожеством было покончено», сегодня производит гораздо более тревожное впечатление, чем в то время, когда были написаны эти слова.

Кому было дело, что Дженкс, как он сам позднее признался, просто выдумал время взрыва с точностью до минуты, добавившее столько живости его повествованию? И имело ли какое-то значение, что Ямасаки — американец японского происхождения, питавший слабость к вычурным накладным украшениям в готическом духе, — никогда не был модернистом в строгом смысле этого слова? Или что, вопреки утверждениям газетчиков, Пруитт-Айгоу никогда не получал архитектурных наград, а в его упадке, как установили историки-ревизионисты во главе с Кэтрин Бристол, следует винить не модернизм, а недостаток среди его обитателей отцов и мужей? Невзирая на все эти осложняющие обстоятельства, взрыв был эффектным образом, позволившим Дженксу сделать свое и впрямь ошеломительное заявление, задачей которого было подвести черту под чем-то очень значительным. Не в меньшей мере Дженксу хотелось стать провоз-

вестником нового явления, которое, как он искренне надеялся, окажется столь же значительным.

Дженкс назвал его постмодернизмом и объявил своим собственным изобретением. По его мнению (с которым кое-кто может не согласиться), постмодернизм вернул в состав дизайна такие отвергнутые модернизмом ингредиенты, как остроумие, эмоциональность и исторический опыт. Постмодернизм не объявлял, а разрешал, он был двусмысленным, а не однозначным, и вкусы у него скорее вселенские, чем сектантские.

Но на тех, кто не разделял взглядов Дженкса, постмодернизм производил еще более унылое впечатление, чем модернизм. Для них он не столько порывал с недавним прошлым, сколько был его продолжением. Они считали, что постмодернизм — это модернизм плюс французская теория литературы.

О чем Дженкс не позаботился, так это о том, чтобы дать четкое определение сути модернизма — да и постмодернизма тоже. Но на влиятельности его книги эти упущения никак не сказались. Бросает ли постмодернистский дизайн вызов капитализму? Да, отвечали многие из его ранних адептов; но очень скоро постмодернизм стал синонимом избыточного потребления, напыщенной корпоративной архитектуры Майкла Грейвса и красных пластмассовых птичек на носиках чайников фирмы Alessi.

Списать модернизм со счетов, да еще так уверенно и непринужденно; провозгласить его трупом и без тени сожаления сплясать на его могиле — в этом была какая-то поражающая воображение категоричность. Это было совсем не то же самое, что объявить ар-деко устаревшим или сказать, что розовый — это новый черный. К джазу никто никогда не относился серьезнее, чем к занятому, но преходящему веянию моды. Никто не оплакивал конец ар-нуво. Но быть модернистом значило не просто создавать произведения по моде своего времени. Это значило придерживаться особых взглядов на все — начиная от музыки и заканчивая психоанализом. Это значило стоять на позициях морали, ратуя за «честное» отношение к материалам, и верить в то, что долг дизайнера — делать мир лучше с помощью плоских

крыш и сплошных строчных букв. Никакое другое прилагательное, кроме «модернистский», не прилагалось так неразборчиво почти ко всему на свете — и оно по-прежнему подразумевает наличие совершенно особого взгляда на мир. Модернистское искусство, модернистская архитектура, модернистское движение — во всех этих понятиях чувствуется указание на то, каким мир должен быть на самом деле. В английском «модернистский» (modern) не является точной производной от «модернизма» (modernism). Первое может выступать как синоним слова «современный» (и может использоваться, например, в выражении «современная жизнь»), второе стало обозначением конкретного творческого метода, попеременно вызывавшего у нас восхищение и неприятие.

Еще до Первой мировой войны слово «модернистский», отлитое в стали и бетоне и обретшее абсолютную ясность очертаний в безупречной строгости гротескового шрифта, получило такую власть, которой не было ни у одного прилагательного, когда-либо использовавшегося как определение культурного направления. Оставляя в стороне рассуждения о духе времени и новизне пространственного восприятия, скажем, что слово «модернистский» подразумевало разложение всех сложных форм на элементарные составляющие — кубы, конусы, сферы — и использование нетрадиционных материалов и технологий. Но чтобы наполниться содержанием, модернизм требовал поставить эти тактические приемы на службу созданию нового образа жизни. Модернизм нес в себе новое восприятие не только пространства, но и мира вообще.

Похоронить модернизм сама по себе книга Дженкса, конечно же, не могла. Это движение выдержало все виды нападков — и от друзей, и от принципиальных противников. С таким же успехом можно сказать, что модернизм умер в 1929 году — в тот день, когда Альфред Барр и семейство Рокфеллеров поймали его в хитроумно расставленную универсальную ловушку денег и надежно упрятали в хранилища нью-йоркского Музея современного искусства, где модернизм уже никому не мог причинить вреда.

Поместив его в музей, они низвели клокочущую социально-культурную энергию до уровня эстетической категории.

Модернизм на протяжении многих лет определял облик нашей повседневности — начиная с машин, на которых мы ездим, и заканчивая искусством, которое выставляется в галереях и музеях; его влияние видно в типографике почтовых марок и в разделении наших городов на функциональные зоны, благодаря которому жилье не соседствует с магазинами, офисы с фабриками, а школы с автострадами. Если, добившись так многого, модернизм действительно умер, то что же теперь поможет нам сориентироваться в этом мире?

После объявления о кончине модернизма архитекторы принялись строить жилые комплексы, похожие на римские амфитеатры и акведуки. Они стали украшать фасады фрагментами античных колонн и гораздо активнее использовать цвет. Изменения произошли не только в архитектуре — они затронули коммерческий дизайн, типографику и даже дизайн автомобилей.

Мебель, в 1984 году спроектированная Робертом Вентури и Дениз Скотт Браун для фирмы Knoll, очень избирательно цитировала и воплощала в формованной фанере разные декоративные стили, включая чиппендейл, шератон, ампи́р и ар-деко. Святотатство казалось еще более вопиющим, поскольку Knoll всегда была внимательна к дизайну своей продукции и репутация ее основывалась на серийном изготовлении «барселонского кресла» Миса ван дер Роэ. Недоброжелатели называли мебель Вентури и Скотт Браун карикатурой, пародией на исторический подлинник. Да, для Роберта Вентури «меньше», может, и означало скуку. Но Knoll выпускала эти модели всего четыре с небольшим года, из чего можно сделать вывод, что избыточность способна наскучить покупателям так же быстро, как и аскеза.

Еще больше оригинальности проявил Дэниел Вайль, деконструируя язык бытовой электроники. Он создал радиоприемник, в котором привычный жесткий ящик корпуса был заменен прозрачным целлофановым пакетом, сквозь который были прекрасно видны монтажные платы среди случайно разбросанных кусочков ткани.



На короткое время идея постмодернизма завладела умами по всей планете — подобно взрывному распространению арнуво на рубеже XX века. Шрифты стали воинственно неразборчивыми. Автомобили обрели игривость. Этот разгул беспорядка приводил в ярость самых негибких архитекторов и дизайнеров. Гарри Зайдлер, некогда учившийся в Гарварде у Вальтера Гропиуса, а потом перебравшийся в Сидней, чтобы стать одним из отцов-основателей австралийского модернизма, на старости лет опрометчиво объявил постмодернизм архитектурным эквивалентом СПИДа.

Пол Рэнд, создатель фирменных стилей для Стива Джобса, Елгон и IBM, сделал для американского графического дизайна примерно столько же, сколько Зайдлер — для австралийской архитектуры. Его обескураживал, по его собственному выражению, «коллаж из неразберихи и хаоса, где хай-тек смешивается с низким искусством, причем все это проделывается с невероятным апломбом». Он, конечно, имел в виду постмодернизм, который описывал следующим образом:

Загогулины, пиксели, черточки, обрывки орнамента, бесцельно разбросанные лилипутские квадратики; бирюзовые, персиковые, ярко-зеленые, лиловые цвета; компиляции в стиле ар-деко, глянцевые поверхности, небрежные текстуры; эффекты «сияния» и «аэрографа»; микроскопические фотографии, окруженные огромным белым пространством; нечитаемая, фиглярская типографика; мелкий кегль с гигантским интерлиньяжем; набор одними прописными (хотя давно признано, что строчные буквы лучше читаются, менее формальны и более комфортны); вездесущая разрядка, аннотированная типографика, малые прописные; псевдодадаистские и псевдофутуристические коллажи и любые эффекты, на которые только способен компьютер. Это вдохновенное украшательство,

очевидно, считается подходящей заменой настоящим идеям и подлинным умениям\*.

И Зайдлер, и Рэнд защищались от угрозы, нависшей и над ними самими, и над идеями, в которые они верили. Они чувствовали, что сели на мель из-за отлива истории, и полагали, что их преемники жаждут с ними расправиться. Гарвард 1960-х — именно в эти годы там учился Чарльз Дженкс — еще находился полностью под влиянием Гропиуса. Пройдет десять лет, и первые постмодернисты наберутся решимости, чтобы наконец отомстить.

В 1970–1980-е годы был период, когда всем показалось, что модернизм действительно умер. Архитекторы впали в состояние коллективного нервного срыва. Понукаемые принцем Уэльским, который с удивительной бестактностью заявил однажды: «Как ни относиться к легчикам люфтваффе, они нанесли Британии меньший урон, чем британские архитекторы-модернисты», они принялись искать опору в традиционной британской архитектуре или даже в каких-то изводах классицизма. Стремление построить новый, залитый солнцем мир, на протяжении многих лет двигавшее модернизм вперед, похоже, пропало без следа.

А потом постмодернизм сник и испустил дух, причем так быстро, как будто презрение к нему Рэнда и Зайдлера было вполне оправданным. Особенно резко пошла под уклон карьера Майкла Грейвса — пожалуй, самого прославленного представителя архитектурного постмодернизма. То, что раньше считалось остроумным и провокативным, быстро стало казаться поверхностным, избыточным и самовлюбленным. В телефильме «Короли безграничных пространств», снятом в 1980-е годы, Дженкс называл Грейвса величайшим американским архитектором со времен Фрэнка Ллойда Райта. Но после того как мир узрел построенный Грейвсом во флоридском Диснейленде чудо-отель, увенчанный гигантскими изваяниями лебедей, почти никто уже не решался признаться, что он когда-то был постмодернистом. С тех пор за-

\* Рус. пер. И. Фофонова.

казать Грейвсу проект музейного или офисного здания значило расписаться в маргинальности своего вкуса, а не продемонстрировать открытость ко всему новому.

Сорок лет спустя, когда музей Виктории и Альберта созрел для ретроспективной выставки постмодернизма, стало казаться, что этот этап в истории дизайна уже благополучно и полностью пройден. Вирус был обезврежен, и в безопасном, деактивированном виде его можно было снова предъявить публике.

Нам сложно установить момент, когда модернизм то ли постигла, то ли не постигла смерть, но разобраться в его происхождении тоже не так уж просто. Возводить модернизм к написанному в 1919 году Вальтером Гропиусом манифесту Баухауса, с экспрессионистской ксилографией на обложке и вдохновленной Уильямом Моррисом проповедью единства всех искусств, дизайна и архитектуры, или даже к статьям, которые в 1900-е годы публиковал в венских газетах Адольф Лоос, значило бы упускать из виду значение предыдущих двухсот лет индустриализации, роль просвещения и научного метода. Слово «модернизм» в негативном значении появляется уже в 1737 году у Джонатана Свифта: «модернистами» он называл тех, кто коверкал современный ему язык.

Критик и историк архитектуры Джозеф Рикверт решительно порвал со стереотипами и довольно убедительно доказал, что концепция «модерности» применительно к дизайну зародилась двести пятьдесят лет назад в момент ухода архитектуры от того, что раньше называли бы прочими искусствами. Сейчас они, по мысли Рикверта, живут в разводе, и это вызывает у него явное сожаление, поскольку почти все, что мы строим сегодня, представляется ему либо слишком банальным, чтобы быть достойным обсуждения, либо слишком пустым, чтобы вообще это замечать. Последовавшее за расставанием развитие искусств и архитектуры Рикверт описывает с таким скепсисом, что читатель вполне вправе усомниться, что их дела, с точки зрения автора, могли бы пойти существенно лучше, если бы стороны ради блага детей все же решили сохранить отношения.

Рикверт оглядывается на период, предшествующий модерности, отсчет которой он ведет от начала деятельности братьев Адам, создателей характерных гостиниц XVIII века с гипсовыми гирляндами фабричного производства и типовой дверной фурнитурой. Прежде, согласно Рикверту, существовали общая публичная сфера и общая публичная культура. С его точки зрения, это было время, когда художники не могли и помыслить о том, чтобы расфасовывать по баночкам собственные экскременты (похоже, Пьеро Мандзони вызывает у автора стойкую неприязнь). Время, когда архитектор еще вправе был ожидать, что с ним посоветуются, прежде чем под видом скульптуры разместить перед одним из его зданий 150 метров ржавеющей стали. И наконец — время, когда реклама и граффити еще не преобразили наши города, похоронив под собой любые другие, более сложные пласты смыслов. Последний пункт наводит на мысль, что Рикверт наивно уверен в аутентичности городов доиндустриальной эпохи.

Если отсчет модерности ведется с эпохи Просвещения, то модернизм — и два этих понятия не стоит путать — начинает оформляться приблизительно в годы Первой мировой войны; его самый энергичный первый период закончился примерно двадцать лет спустя, но в 1960-е годы на сцену вышло второе поколение модернистов. Если говорить о течениях в живописи, на формирование модернизма повлияла, в частности, геометричность пуризма. Ответом на пространственные искания кубистов стала архитектура Ле Корбюзье. Модернизм испытал влияние самых разных новаторских культурных явлений, начиная с литературных экспериментов Джойса и заканчивая психоанализом Фрейда.

Первых историков модернизма в первую очередь занимало то, что происходило в Западной Европе. Но это явление было гораздо шире. Модернизм родился не только в Париже, где жил Ле Корбюзье, но и в Веймаре, где Вальтер Гропиус открыл Баухаус — художественную школу, заложившую основы языка современного дизайна, и в Вене Адольфа Лооса. Влияние модернизма стремительно распространилось на Глазго и Прагу, на Будапешт и Хельсинки. В короткий межвоенный период Чехословакия за-

нималась строительством именно модернистского государства — она делала это совершенно осознанно и очень этим гордилась. После изгнания Габсбургов чешский король Карл IV был перезахоронен в пражском соборе Святого Вита в саркофаге радикально нетрадиционного дизайна. Семейство Батя\* построило совершенно новый промышленный город, а Томаш Батя оборудовал себе кабинет прямо в стеклянном лифте и перемещался в нем по разным производственным подразделениям.

Отличительной чертой модернизма был громогласный отказ от истории, традиции и прецедента. Гропиус, Ле Корбюзье и Людвиг Мис ван дер Роэ — отцы-основатели модернистского движения — изобретали дизайн каждого стула, каждого чайника так, будто в прошлом таких вещей просто не существовало. Мессианская одержимость идеей машины сочеталась у них со стремлением поставить знак равенства между дизайном и нравственностью. Они считали декор предосудительным, поскольку он скрывал ту неприкрашенную правду, которую они пытались найти в современных материалах. Адольф Лоос откровенно приравнивал орнамент к преступлению, утверждая, что любой человек с татуировкой либо уже является преступником, либо непременно им станет. Новая концепция дома стала для них тараном, с помощью которого они надеялись разрушить традиционные представления о том, как должен быть построен наш быт или по крайней мере как он должен выглядеть. Белые стены, голые потолки, стеклянные стены и фурнитура из хромированной стали превратились в полноценные символы новизны. Модернисты считали, что вещи должны хотя бы внешне походить на машины или на продукцию машинного производства, даже если на самом деле они были результатом кропотливого ручного труда. Бескомпромиссный технократ Бакминстер Фуллер презирал ту разновидность функционализма, которая занималась лишь внешним видом кухонного крана, совершенно не интересуясь канализационными и водопроводными трубами, от которых зависела его работа.

\* Семья, владеющая знаменитым обувным концерном Bata.

Дизайнеры-модернисты были достаточно нарциссичны, чтобы перепроектировать свой собственный облик в соответствии со своими же навязчивыми идеями. Они одевались в упрощенные, «рациональные» костюмы и не расставались с идеально круглыми очками в черной оправе, которые так фотогенично бликовали на снимках. «Нормаль-одежда» для рабочих, спроектированная Владимиром Татлиным в 1923 году, имела съемную фланелевую подкладку и широкие рукава, чтобы в них „не капливался пот“. Костюм дополняли кепка и ботинки. Неменьший интерес к радикальной «конструктивистской» одежде проявлял и Александр Родченко. Такого рода проекты становились предметом нацистской сатиры, а потом и гонений со стороны нацистских властей.

Можно лишь удивляться тому, насколько модернизм повлиял на наш вкус. Без него не было бы ни встроенных кухонь, ни жилых лофтов. Совершенно иначе выглядели бы школы и больницы в богатых странах. Другим был бы ландшафт современного британского жилища. У нас не было бы ни элегантных и рациональных дорожных указателей Джозефа Киннира и Маргарет Калверт, ни логотипа со сдвоенной стрелкой, которым компания British Rail заменила геральдику своей предшественницы British Railways.

Британия — страна с глубоко амбивалентным отношением к собственному месту в современном мире; нация, которая первой совершила промышленную революцию, пришла от нее в такой ужас, что именно в британской культуре, как ни в какой другой, развился ностальгический культ уютного сельского дома. Эта амбивалентность сохраняется по сей день. В конце концов, именно в Британии сэр Реджинальд Блумфилд, возглавлявший в межвоенный период Королевский институт британской архитектуры, мог утверждать, что «модернизмус» (он использовал только такое слово) — это заговор иностранцев. Директор галереи Тейт в 1930-е годы отказался выдать бумагу, подтверждающую, что картина Пикассо является произведением искусства, что позволило бы ввезти ее в страну без импортной пошлины.

Британским ответом на ошеломляющее наступление гладких модернистских коробок из беленого бетона (к их числу принадлежат дом Эриха Мендельсона и Сергея Чермаева, построенный в 1930-е годы в лондонском Челси, и его сосед по Олд-черч-стрит, спроектированный Вальтером Гропиусом и Максвеллом Фрайем) становится профессор Отто Силен, «русоволосый молодой человек в очках с толстыми стеклами, за которыми, как рыбки в аквариуме, поворачиваются из стороны в сторону глаза», — угрюмый комический персонаж романа Ивлина Во «Упадок и разрушение», списанный с Вальтера Гропиуса. Марго Бест-Четвинд узнает имя Силена из «одного прогрессивного венгерского журнала» и просит, чтобы вместо фамильного неоготического особняка он построил ей «что-нибудь чистенькое и простенькое». «Задачи зодчества, как я их понимаю... те же, что у искусства вообще. Архитектуре должно быть чуждо все человеческое», — говорит Силен\*.

Британия смогла полюбить модернизм лишь после того, как Теренс Конран и Пол Смит утомили и одомашнили его, атаковав каждый со своего фланга, так что сегодня модернизм-лайт можно найти в каждом магазине IKEA и в каждом ресторане Pizza Express.

Раз модернизм умер, а постмодернизм и подавно, Чарльзу Дженксу не оставалось ничего другого, кроме как заняться поиском очередной глобальной концепции. Следующий крупный этап в развитии архитектуры он окрестил «новой парадигмой». Дженкс выдвинул эту эстетическую теорию, чтобы осмыслить архитектурные сооружения в виде нефтяных капель, песчаных дюн и обломков потерпевшего крушение поезда, заполонившие западный мир в начале XXI века. Для этого он произвел на свет целый выводок идей научно-мистического толка, почерпнутых из новейших подходов в биологии, геологии и астрофизике, из теории чисел и «гипотезы Геи»\*\*.

\* Рус. пер. С.Б. Белова и В.Э. Орла.

\*\* Предложенная в 1970-х годах британским экологом Джеймсом Лавлоком гипотеза о Земле как едином сверхорганизме.

Если за пятьдесят лет наше понимание природы Вселенной так радикально изменилось, то почему же в строительстве мы, несмотря на разнообразие способов природной самоорганизации, продолжаем упорно цепляться за прямой угол? Именно такой подход, как полагает Дженкс, объединяет разбитые черепки Имперского военного музея Даниэля Либескинда в Солфорде, скульптурное формотворчество Фрэнка Гери в Бильбао и оперный театр Захи Хадид в Гуанчжоу, хотя эта его гипотеза, в общем-то, является порождением того же контркультурного первичного бульона, из которого когда-то возник его постмодернизм. За страстностью Дженкса можно различить желание решить задачку, над которой бьется каждый критик, — как обосновать и оправдать собственные вкусы, не поддающиеся ни количественному исчислению, ни логическому обоснованию. В глубине души Дженкс любит изогнутые линии и салатový цвет куда больше, чем стеклянные коробки и белые стены. Если вы не разделяете его вкусов, вам будет непросто разделить его взгляды на значимость постмодернизма.



## Q QWERTY

То, что вы пишете, неизбежно определяется тем, как или с помощью чего вы это делаете, — это известно любому, кто когда-нибудь пользовался функцией предиктивного набора на телефоне. Книгу можно написать и не пользуясь клавиатурой — с помощью ручки или карандаша; ее можно надиктовать — человеку или автоматическому расшифровщику. Особенности той или иной процедуры непременно отразятся на конечном результате. Надиктованные тексты обладают свойствами, которые позволяют безошибочно отличить их от текстов, набранных на клавиатуре; точно так же, когда мы узнаем время по часам со стрелками, а не с дисплеем, или ведем автомобиль по левой, а не правой стороне дороги, наш мозг реагирует на это. В процессе коммуникации задействована не только клавиатура, но и алфавит, и грамматическая структура языка. Если клавиатура в конце концов исчезнет, та же участь, возможно, постигнет и сам акт письма. Технологии распознавания речи бросают вызов культуре, где доминирует литература. Если коммуникация станет возможной без письменности, долго ли продержится наша потребность в чтении? Технологическое развитие вполне может вернуть нас к дописьменной культуре, где определять структуру памяти станут сказители и саги.

Лингвистическая теория утверждает, что язык формирует нас в той же мере, в какой мы формируем язык. Один американский экономист-теоретик обнаружил корреляцию между долей ВВП, которую страна откладывает на будущее, и грамматической структурой языка, на котором там разговаривают. Согласно его данным, чем четче в языке выражены формы будущего времени, тем меньше данная культура предрасположена к бережливости.

Он предположил, что в языках с менее артикулированным будущим временем планирование наперед в куда большей степени воспринимается как часть настоящего.

Джек Керуак утверждал, что написал свой роман «На дороге» всего за три недели, для чего заранее склеил скотчем рулон кальки длиной 40 метров. Он явно полагал, что природа исходного материала и способ его применения так же важны для творчества, для того, что он намеревался сказать, как и грамматическая структура. Керуак хотел избежать даже незначительных остановок в процессе печатания, связанных с необходимостью каждые 220 слов заправлять в пишущую машинку новый лист бумаги; примерно поэтому же он избегал привычной разбивки текста на абзацы и главы. Отчасти характер и структура его книги определяются именно этим.

Керуак превратил процесс письма в перформанс, темп и ритм которого задавались не техническими возможностями его инструмента, а спонтанностью речевого потока. Стремясь высвободить текст из-под власти устройства, с помощью которого он создавался, Керуак предложил новый дизайн для процесса письма. Управление машинами и получение от них информации имеет ключевое значение и в работе дизайнера.

В результате у Керуака получился манускрипт, внешне напоминающий современный вариант свитков Мертвого моря: очертания каждой немного вдавленной буквы смазывались и растекались там, где чернила, которыми была пропитана лента пишущей машинки, попадали на невидимые глазу разрывы бумажных волокон.

Отступы, отмечающие начало нового абзаца, так же как и маркирующие предложения запятые и точки, являются условностями литературной формы. Заправка в машинку новых листов бумаги — побочный эффект процесса печатания. На содержании, а также на форме текста все это сказывается в той же мере, в какой технология звукозаписи сказывается на музыке. Альбомы по шесть песен на каждой стороне соответствовали емкости стандартных грампластинок, и этот формат утратил свое значение,

когда скачивание цифровых файлов пришло на смену походам в музыкальный магазин.

Хотя Керуаку и удалось обойти одно из технических ограничений того формата, в котором он работал, он смирился с более фундаментальным вмешательством в процесс коммуникации между подбирающим слова сознанием и кристаллизированным в письменной форме текстом. Посредником между его пальцами, точнее, даже не пальцами, а мозгом и бумагой служила клавиатура с раскладкой QWERTY. Причем связь эта была опосредованной: если характер прикосновения пианиста к клавишам фортепиано определяет качество музыкального исполнения, то само по себе умение бить по клавишам пишущей машинки ничего не говорит о качестве текста.

Точно так же как руль не является единственным инструментом, с помощью которого можно управлять автомобилем, клавиатура с раскладкой QWERTY не является единственно возможным интерфейсом для писательского труда. В первых автомобилях вместо руля использовались рычаги. В современных болидах «Формулы-1» руль скорее напоминает самолетный штурвал, усеянный электронными кнопками, с помощью которых гонщик отдает указания устройствам, отвечающим за скорость и направление движения своей машины. Клавиатуры мобильных телефонов выглядят иначе и работают медленнее: чтобы получить желаемый результат, здесь нужно варьировать количество нажатий на одну и ту же кнопку. Этот процесс, в свою очередь, сильно отличается от набора номера на дисковом телефоне в бакелитовом корпусе.

Чтобы от нее была польза, любая машина должна уметь коммуницировать. Некоторые устройства обмениваются информацией только со своим оператором, да и то лишь на самом примитивном уровне — с помощью кнопки «вкл./выкл.». Другим нужно взаимодействовать с более широкой аудиторией, и коммуникация эта устроена сложнее: банкомат общается с нами посредством экрана и клавиатуры, аэропорт — с помощью табло прилета и вылета. Крутящиеся ручки, тумблеры и даже — в случае пор-

тативного приемника Beolit 707 фирмы Bang & Olufsen — похожий на бегунок логарифмической линейки магнитный регулятор с крошечными металлическими шариками — все это лишь становящиеся с годами все более изящными средства, благодаря которым человек может вообразить себя властелином механического и электронного мира.

Дизайнеры начали осознавать, как по-разному могут работать эти лазейки в самом сердце машины: с их помощью можно и создать у потребителя чувство чрезвычайной значимости происходящего, и развлечь его забавной деталью. Револьверная рукоятка с курком может найти применение не только в огнестрельном оружии, но и в портативном пылесосе или в опрыскивателе для растений, где такое дизайнерское решение адресовано клиенту, желающему подчеркнуть собственную мужественность.

Работая над ярко-желтым настольным калькулятором Divisumma, Марио Беллини — дизайнер, больше всех сделавший для создания продвинутого образа Италии 1960-х годов, — вложил все свое мастерство в тактильные свойства круглых кнопок, обтянутых мягкой резиной. Во время лекций Беллини несколько опошлял достигнутый им эффект, неизменно чередуя крупные боковые планы своего калькулятора с картинкой, где одна из кнопок превращалась в сосок, к которому тянулся микеланджеловский палец Бога-творца.

Клавиатура с раскладкой QWERTY оставалась самым эффективным средством коммуникации с машиной и управления ею до тех пор, пока Стив Джобс не объединил ее с экраном и мышкой — иными словами, до появления так называемого графического пользовательского интерфейса: вместо окна, через которое компьютер с грехом пополам пытался объясниться с пользователем, Джобс создал пространство, где человек и машина могли работать сообща. Управляющая курсором мышка, конечно, не была его изобретением — Джобс позаимствовал эту идею в исследовательской лаборатории компании Херох в Пало-Альто, а та, в свою очередь, отталкивалась от еще более ранних разработок. Увидев прототип, Джобс передал его на доработку своим инженерам, ко-

которые смогли достаточно удешевить производство, чтобы это приспособление стало и практичным, и удобным в использовании.

Свою первую книгу я написал на пишущей машинке. Это был древний Imperial с вертикальной компоновкой клавиш, который весил как стиральная машина. Внутри черной блестящей рамы — полированной, как рояль, на которой золотой фольгой было выведено название производителя, похожее на логотип какой-нибудь газеты, — помещалась литерная корзина. Иссиня-серые литеры были покрыты слоем смазки, чтобы скользить при соприкосновении друг с другом, но время от времени они все равно застревали, и их приходилось разнимать руками, отчего на пальцах оставались чернильные пятна. Клавиша пробела треснула и была наскоро скреплена планкой.

Чтобы перейти от журналистского спринта к марафонской дистанции 100 тысяч слов, мне пришлось взять болевой барьер. Imperial превращал работу в настоящую пытку — физическую и моральную: оба указательных пальца болели, а иногда и немного кровоточили от продолжавшейся месяц за месяцем непрерывной молотьбы по круглым клавишам, которыми заканчивались механические рычажки машинки.

Главная особенность пишущей машинки состоит в том, что все ее части подвижны друг относительно друга: клавиши, бумага, валик, под который заправляются листы. Неизменной остается лишь точка, в которой с бумагой соприкасается литера. Именно этим определяется суть работы на пишущей машинке.

Дойдя до конца строки, нужно было вернуть каретку на начальную позицию и повернуть ручку, прикрепленную к валику, чтобы промотать бумагу вверх. Особый хромированный рычажок позволял, если все работало как надо, проделать обе эти операции одним движением — разом переместиться в начало следующей строки и установить правильный отступ от предыдущей. Чтобы вы не забывали о приближении нижнего края листа, в нужный момент при переводе строки раздавался звон.

Этот способ нанесения символов на бумагу был поразительно замысловат и технически изобретателен, но вместе с тем и очень

понятен, потому что почти полностью повторял то, как мы буква за буквой выводим слова ручкой или пером. Управление этой машиной было устроено примерно так же, как тот процесс, который она собой замещала. Впрочем, при этом она совершенно не прощала ошибок. Неопытный пользователь мог с легкостью промахнуться мимо нужной клавиши, и так же легко что-то могло пойти не так с рычажком — и тогда вы обнаруживали, что новая строка почти наехала на предыдущую. При столь высокой вероятности брака и притом, что исправить его можно было лишь с помощью баночки с замазкой, листа мелованной бумаги или клавиши «х», каждый удар становился результатом тщательно обдуманного решения. Дело было не просто в физической фиксации мыслей. Клавиатура была важнейшей составляющей процесса письма. Она определяла и замедляла акт творчества. Процесс печатания слова требовал почти такой же аккуратности, с какой камнетес высекает буквы на каменной плите. Желание довести до совершенства каждую строку и каждую страницу заставляло делать черновые пометки на полях и постоянно перепечатывать текст до тех пор, пока он не оказывался свободным от каких-либо помарок и ошибок. Чтобы достичь такого результата, требовался упорный физический труд. Удерживать мысль и сохранять творческую концентрацию в таких условиях было нелегко.

Писать от руки, ручкой и чернилами, физически было проще, дело шло быстрее — по крайней мере в моем случае — и более гладко, но результату как будто не хватало объективности. Постепенно этот навык у меня атрофировался. Пока я не увижу свои слова с дистанции, которая возникает в тот момент, когда я держу перед собой напечатанный текст, мне сложно оценить их воздействие. Мне не хватает мотивации, чтобы закончить обрывочные фразы и недоформулированные мысли, пока они не покинут субъективные пределы рукописи и не пройдут проверку печатным набором.

Моим первым местом работы было издательство Architectural Press, занимавшее несколько краснокирпичных домов XVIII века на лондонской улице Куин-Эннс-гейт. В подвальном этаже нахо-

дился закрытый для посторонних паб под названием «Датская невеста», с чучелом льва, барной стойкой и настольным кегельбаном, спасенными из разрушенных при немецких бомбардировках пивных сотрудниками журнала *Architectural Review*, к числу которых тогда принадлежали Джон Бетчман и Николаус Певзнер. Я пришел в издательство в конце 1970-х годов, и даже тогда младшим редакторам еще полагалось писать свои материалы от руки, чтобы сначала отдать их на перепечатку секретарше, потом — наборщикам, которые делали по машинописи типографскую верстку, и, наконец, вычитать текст в гранках. Мне хватило нахальства потребовать, чтобы в моем кабинете установили пишущую машинку: умея печатать лишь двумя пальцами, да и то весьма неуверенно, я все же рассчитывал укоротить всю эту цепочку хотя бы на одно звено. Печатать на машинке казалось тогда очень современным, хотя персональный компьютер уже маячил где-то на горизонте.

Когда я писал свою первую книгу, электрические пишущие машинки были давно в ходу. Компания IBM уже двадцать лет как выпустила модель *Selectric*, и этот аппарат с его похожими на мячик для игры в гольф печатающими головками и транзисторными платами считался последним словом техники в писательском ремесле. Но на деле он был лишь первым неуверенным шагом по направлению к тому, что в итоге стало известно как электронная обработка текста (*word processing*) — хотя это словосочетание скорее ассоциируется с массовой рассылкой писем или счетов, нежели с написанием книги, которую кому-нибудь захочется прочесть. Один мячик для гольфа легко заменялся на другой — так у нас впервые появилась возможность выбирать шрифт.

Элиот Нойес, прежде чем стать главным дизайнером компании IBM, учился архитектуре у Вальтера Гропиуса в Гарвардском университете и работал куратором в нью-йоркском Музее современного искусства. Он придал своей электрической пишущей машинке такую элегантную скульптурную форму, что ее можно было принять за существо из другого мира — каким в 1950-е годы казался автомобиль Citroën DS 19. Кроме того, Нойес принес

в мир офисной техники цвет. Selectric выпускалась в трех версиях — серо-бежевой, коричнево-розовой и цвета авокадо, — таких же элегантных, как и он сам, с его короткой стрижкой и мохеровыми костюмами.

Selectric покончила с механическими молоточками, которые оставались неотъемлемой частью пишущей машинки начиная с первых патентов 1870-х годов. Вместе с ними исчезло и последнее рациональное обоснование для прежней клавиатурной раскладки, в которой в верхнем ряду подряд шли четыре гласные. Клавиатура с раскладкой QWERTY, вопреки расхожему мнению, придумывалась не для того, чтобы снизить скорость печатания из опасения, что первые машинки окажутся слишком хрупкими и не выдержат напор особо резвых пользователей. На самом деле такое расположение клавиш должно было позволить печатать достаточно быстро, не вызывая при этом заклинивания механических рычагов внутри машинки. Буквы, которые часто идут подряд, — например, *q* и *u* или *p* и *t*, — разносились на клавиатуре как можно дальше, чтобы молоточки с соответствующими литерами не цепляли друг друга при встречном движении. Так появилась раскладка, в которой на первый взгляд нет никакой логики, но которая на самом деле основана на безупречно функциональных принципах. Казалось, что независимо от воли дизайнера тут проявилась личность самой машины.

Поворотная печатающая головка Selectric делала все это ненужным. Но клавиатура этой модели сохранила старую раскладку, а заодно и отнюдь не безупречные отношения между творческим импульсом и процессом набора текста. Прямо с момента включения из машинки начинал доноситься равномерный гул, с которым она разминала свои шестеренки, готовясь ринуться в бой; во время работы ее движения наводили на мысли о роботах, а производимый шум напоминал жужжание целого роя механических цикад. Менее изощренным техническим решением была лепестковая печатающая головка. Все это были осторожные шаги в сторону цифровой технологии, благодаря которым отпечатанные страницы начали приобретать более опрятный и даже



изысканный вид. Замазка Tírr-Ex, а за ней и мелованная бумага вышли из употребления, поскольку в 1970-е годы пишущие машинки начали обзаводиться памятью: теперь можно было ввести фразу (а позже — строку или целый абзац), проверить правильность каждой буквы и только потом отправить ее на печать посредством лепестковой головки.

У Керуака вся эта возня, безусловно, вызвала бы еще большее раздражение, чем необходимость каждые 220 слов вставлять в пишущую машинку новый лист бумаги. Он-то как раз стремился избавиться от всего, что могло оказаться помехой на пути превращения мысли в напечатанное слово.

Раскладка QWERTY стала архетипом: несмотря на все попытки свергнуть ее с пьедестала, она продолжает безоговорочно доминировать в своей категории. Ее долгожительство обусловлено не только тем, как сложно было бы переучить на новый лад всех, кто уже овладел методом слепой печати. Несмотря на все уверения, что альтернативные раскладки более эффективны и в них больше логики, никому еще не удалось придумать ничего превосходящего QWERTY настолько, чтобы оправдать такие радикальные перемены. Доказательством могут служить малоудачные эксперименты производителей смартфонов и разработчиков технологий распознавания речи. Попытки изменить конфигурацию клавиатуры, сделав ее более рациональной, обречены на провал точно так же, как и попытки сделать языком международного общения эсперанто, а не английский, — да и выглядят они таким же безумием. В качестве панели управления (а клавиатура, по сути, и есть панель управления) QWERTY обладает огромным преимуществом интуитивной ясности для пользователя. Нажимаешь на кнопку и точно знаешь, что получишь. Единственными нюансами, в которых нужно было разбираться пользователю пишущей машинки, были работа в верхнем и нижнем регистрах, некоторое количество специальных символов и, в редких случаях, цвет. С изобретением многоцветных лент появилась возможность выбирать между красным и черным. Чтобы получить дополнительную копию текста, нужно было проложить два ли-

ста бумаги противной липкой копиркой, вставить всю стопку под валик и усилить удары по клавишам настолько, чтобы получить читаемые отпечатки литер через два или три слоя. Первая компьютерная клавиатура представляла собой механизм управления, в гораздо меньшей мере рассчитанный на интуитивное освоение: там имелись загадочные функциональные кнопки, не говоря уж о комбинациях с клавишами *control* и *shift*.

Свою вторую книгу я решил написать на машинке, которая и на вид, и на слух была куда более современна, чем мой старый Imperial. Фирма Olivetti заказала Марио Беллини разработку первой, как гласила реклама, портативной машинки с шаровой печатающей головкой — Lexikon 82. Беллини занялся ею в 1973 году, а в производство на фабрике Olivetti в Глазго она была запущена в 1976-м. Выглядела модель потрясающе: Беллини придал ее корпусу из литого АБС-пластика чувственные округлые формы. Некоторые машинки были кремовыми — часть корпуса более светлого, часть более темного тона. Но у моего экземпляра корпус был угольно-серым, а верхняя часть шаровой головки — ярко-красной. Весил Lexikon одиннадцать килограммов, так что портативность его была относительной. Машинка продавалась в комплекте с модным пластиковым кофром, но таскать ее по комнате было так же тяжело, как переносить с места на место старый телевизор с кинескопом.

К ее клавиатуре нужно было привыкнуть. Механическая машинка требовала значительного физического усилия: надавливать приходилось всей рукой, а при обратном движении клавиша отбрасывала палец назад, так что он тут же начинал нащупывать следующую — по ритмике и напряженности этот процесс можно было сравнить с бегом на цыпочках. Когда я наконец перешел на лэптоп, оказалось, что избавиться от этой техники печати довольно сложно. Но в случае моего итальянского приобретения каким бы нежным ни было прикосновение к любой клавише, оно неизменно производило эффект взрыва, и буква начинала стремительно множиться, будто силясь от меня убежать. Через десять минут непрерывного использования Lexikon обнаружил

полную неспособность выдавать ровную текстовую строку — то ли из-за инженерной ошибки, то ли в силу недостаточного контроля качества на фабрике в Глазго.

В этот момент я впервые испытал чувство горького разочарования в дизайне, который не справился со своей задачей. Романтически мрачную фотографию своего Lexikon 82 я в свое время увидел на обложке номера журнала Design с материалом о преимуществах черного цвета в промышленном дизайне. Это была машинка, которая могла сделать из меня настоящего писателя, полностью экипированного гражданина современности. Lexikon обещал перенести меня прямым путем в искушенный мир тогдашнего Милана. Стоила машинка недешево, но я решил раскошелиться, потому что не сомневался, что оно того стоит.

Никакие передергивания выключателя вверх и вниз не помогали, машинка отказывалась вернуться к прямой линии строки и не пускать слова по ухабам через всю страницу, так что в итоге я ее проклинал. Да и корпус ее, хоть и стремился к совершенству формы, не мог соревноваться по качеству исполнения с IBM Selectric. В машинке компании IBM были скрупулезно решены все проблемы физического, механического и технического свойства. Она являла собой настоящее достижение промышленной культуры, поскольку покончила не только с молоточками, которыми управляли клавиши, но и с кареткой, отвечающей за перемещение бумаги. Ее печатающая головка сама носилась взад и вперед вдоль листа с тем же проворством, с каким шарик в пинболе резко сворачивает то в одну, то в другую сторону. Lexikon был обольстителен для глаза, но его чары улетучивались, как только вы к нему прикасались. За новизной формы, которая была заслугой Беллини, компания Olivetti скрывала интеллектуальную неряшливость и недоработки своих инженеров. Шаровая головка была тут неподвижна, и машинке по-прежнему требовалась каретка. Засунув Lexikon обратно в кофр, я водрузил его на верхнюю полку, где он очень скоро покрылся таким слоем пыли, что прикасаться к нему расхотелось окончательно. Таков был печальный конец моего первого серьезного романа с итальянским дизайном. С тех

пор Lexikon 82 уже стал антиквариатом, но раскладка его клавиатуры остается наследием всех его предшественников и образцом для преемников. Технологии распознавания почерка и речи так по-прежнему и пытаются составить ей конкуренцию. Однажды они, быть может, и вправду покончат с QWERTY, и тогда она перестанет быть универсальным посредником и превратится в предмет узкоспециального навыка, вроде владения стенографией.

## R RAMS/PAMC

Глядя на скучную и уродливую электрическую зубную щетку, на которой сегодня стоит логотип фирмы Braun, или же на ту сомнительную продукцию, которую под ее брендом с некоторых пор выпускают китайские лицензиаты, сложно представить себе, в какой мере эта фирма когда-то определяла облик повседневных вещей. В свой золотой век, то есть в период между 1950 и 1975 годом, она была выразителем той возвышенной версии материализма, которая по сей день продолжает оказывать поразительно мощное влияние на представления если не каждого потребителя, то уж точно большинства дизайнеров. Это было торжество той простоты, в которой нет ничего простого.

Braun и особенно Дитер Рамс, многие годы проработавший в компании главным дизайнером, позволили среднему классу обзаводиться телевизорами и стереосистемами (которые в 1960-е годы красноречивей всего свидетельствовали о социальном статусе семьи), не испытывая угрызений совести: свою продукцию фирма представляла именно как техническое оборудование, аскетичное и серьезное, отказавшись от более прямолинейных способов привлечения внимания. Некоторые конкуренты выдумывали для своих товаров симпатичные названия — Braun пользовалась исключительно буквами и цифрами. Все это придавало ее изделиям такое благородство, что они казались изготовленными в мастерских Баухауса, которые по какой-то прихоти социальной истории вдруг заработали в торговых центрах Европы. Компании хватало уверенности в себе, чтобы преподносить какой-нибудь миксер как не просто очередной электроприбор, но противовес всему тому хламу, который в послевоенную эпоху

обрушила на мир волна новообретенного товарного изобилия. В потребительской продукции Braun не было ни капли привычной для маркетинга фальшивой слащавости; фирма почти не занималась исследованиями рынка. С тех самых пор выработанный Braun язык остается для дизайнеров отправной точкой в проектировании любого электронного прибора или бытового предмета, претендующего на то, чтобы стать воплощением современности в ее умеренной и безопасной версии.

Этот язык стал итогом работы Рамса и всего дизайнерского отдела Braun, которым он почти тридцать лет руководил из заурядного здания на окраине Франкфурта-на-Майне. Самые банальные и непритязательные предметы быта Рамс превращал в идеальные формы. Его вещи нельзя было купить в том цвете, который вам нравился. Они были либо черными, либо белыми; в виде редкого исключения использовались основные цвета. Будь на то воля Рамса, музыку к рекламе Braun писал бы только Арнольд Шёнберг. Но такие вопросы, конечно, решал не он один, и в результате на свет появилось одно весьма забавное произведение — рекламный ролик бритвы Micron Universal, где кадры скользящего среди травы гоночного автомобиля Porsche 911 с его похожим на поднос задним спойлером сменялись изображением косящего щетину на мужском подбородке прибора в стальном полированном корпусе с узором из точек черной резины.

В вещах, которые придумывал Рамс, помимо поверхностной прагматичности подспудно ощущался некий более глубокий смысл. Приготовление тостов, бритье и настройка радио «по Рамсу» становились для его верных адептов актом пресуществления. Казалось, что брауновская электробритва могла превратить бритье из рутинного занятия, которое лишь отнимает у вас время, в ежедневный религиозный ритуал. С брауновской соковыжималкой изготовление апельсинового сока становилось менее трудоемкой версией японской чайной церемонии.

Тевтонская приверженность Рамса порядку и рассудительности могла и привлекать, и вызывать раздражение. Едва начав работать с логотипом Braun, художник Ричард Гамильтон насадил

вставную челюсть на электрическую зубную щетку и назвал это произведение «Критик смеется», добавив тем самым немного иронии к создаваемой им галерее образов, прославляющих качественный дизайн. Еще до этого брауновский тостер стал главным персонажем серии шелкографий Гамильтона и темой эссе английского критика Рейнера Бэнема. В них не вполне заметна та безусловная приверженность вневременным платоновским формам, к которой Гамильтон приучил нас позднее.

Продукция Braun вызывала у Гамильтона и Бэнема противоречивые чувства. Они занялись ее изучением, поскольку пытались разобраться в значении менявшего тогда облик мира консюмеризма, и поначалу их отношение к ней было типичным для членов «Независимой группы»\*. Они хотели воспеть всю поп-культуру одноразового использования, от кадиллаков до холодильников-гигантов. Относясь к поколению, которое прошло войну и помнило карточную систему, они знали, что значит мыться в ванне, которая по нормативам заполняется горячей водой лишь на десять сантиметров, привыкли пользоваться мебелью, изготовленной в соответствии с правительственными инструкциями об экономии древесины, и держали в руках талоны на одежду. В жизни им уже хватило ограничений, так что к вещам, обещавшим служить вечно, они относились без всякого энтузиазма: в любой момент на прилавках могло появиться что-то поновее и получше. Рейнер Бэнем, питавший слабость к более размашистому американскому подходу к промышленному дизайну, жаловался в одной из своих статей на авторитарную сущность тостера, инструкция к которому предписывала использовать в нем ломтики хлеба строго определенной толщины, допуская отклонение не более четырех миллиметров в ту или иную сторону.

\* «Независимая группа» (Independent Group) — британское художественное объединение первой половины 1950-х годов. Его участники, увлеченные работой с образами американского общества потребления, считаются провозвестниками поп-арта. Кроме художников Ричарда Гамильтона, Эдуардо Паолоцци, Найджела Хендерсона и других, в IG входили теоретики Лоуренс Эллоуей и Рейнер Бэнем, а также, к примеру, архитектор Джеймс Стирлинг.

В дальнейшем, используя образцы брауновского дизайна как отправную точку для своего творчества, Гамильтон отказался от какой-либо амбивалентности. В тексте, написанном им к берлинской выставке продукции Braun, он предположил, что этот тостер имел для его искусства то же значение, что гора Сен-Виктуар — для Сезанна.

Рамс стремился придать повседневности то же достоинство и ту же осмысленность, которые проявлялись в каждой детали его собственной рабочей обстановки, находившейся под его неусыпным контролем. Все модели, карандаши, прототипы, образцы и кульманы во франкфуртской студии имели свои строго определенные места. Все здесь было точнейшим образом выровнено по линиям единой решетки — начиная от стеллажей, естественно, спроектированных самим Рамсом, и заканчивая шагом напольной плитки. Единственным цветным пятном в студии была оранжевая пачка сигарет *Ernte 23*, которую Рамс никогда не выпускал из рук. Эффект от нее был такой же, как от редких цветовых акцентов, вводимых Рамсом в палитру продукции Braun. Яркую зажигалку или кофемашину на фоне привычной монохромности он сравнивал с «вазой с цветами посреди комнаты».

Несмотря на использованные антисептичные материалы, студия не была похожа на клинику. По атмосфере она больше напоминала плотницкую мастерскую, которую Рамс оборудовал у себя дома. Даже теперь, уже выйдя на пенсию, он сохранил ее в память о том, как еще до того, как начать изучать архитектуру, работал подмастерьем у краснодеревщика. Британский промышленный дизайнер Сэм Хехт как-то сказал, что все спроектированное Рамсом как будто сделано для одной комнаты. Если такая комната действительно существует, то это именно его мастерская.

В 1956 году, когда в продаже появился «гроб Белоснежки» (этим обидным прозвищем конкуренты наградили первый в истории проигрыватель с прозрачной крышкой из плексигласа, официально именовавшийся Braun SK4), Рамс не подозревал, что изобрел стандарт, которому будет следовать вся аудиоаппаратура класса *hi-fi* на протяжении следующих тридцати лет. Эта модель



оказалась ключевой для компании, основанной после Первой мировой войны Максом Брауном, и совсем недавно перешедшей под управление двух его сыновей — Артура и Эрвина. SK4 стал броском Braun из эры радиоламп в транзисторный век. Чтобы показать, как сильно изменились технологии, понадобился новый визуальный язык.

В межвоенные годы фирма специализировалась на производстве радиоприемников, и задача дизайнера виделась в том, чтобы одомашнить это устройство, приспособив его к условиям типичной гостиной. Двое младших Браунов лелеяли амбициозные планы модернизировать компанию, сделав ее передовой не только в техническом, но и в культурном плане. Они пригласили на работу кинематографиста Фрица Айхлера, который взял на себя роль творческого лидера компании, и Ханса Гугелота, вплоть до своей ранней кончины возглавлявшего отдел дизайна. До того Гугелот преподавал в Ульмской школе дизайна, которая была олицетворением послевоенного немецкого модернизма, и работал ассистентом у Макса Билла. Билл, в свою очередь, учился в Баухаусе, став таким образом связующим звеном между Braun и тем наследием, к которому вполне осознанно обращался Рамс. Кроме того, Билл был не только дизайнером, но и заслуживающим внимания художником.

Во время работы над SK4 Дитеру Рамсу было всего двадцать с небольшим лет, и он совсем недавно перешел в Braun из архитектурного бюро Отто Аппеля. Его первоначальной задачей было проектирование новых демонстрационных залов компании. До войны Аппель был ассистентом Альберта Шпеера и участвовал в создании его чудовищного проекта по преобразованию Берлина в новую нацистскую столицу Германии. Открыв собственное бюро, Аппель позабыл про национал-социализм и занялся модернистской архитектурой для корпоративных клиентов. Он выступал местным партнером в проектах, которые архитектурная фирма Skidmore, Owings & Merrill осуществляла в Западной Германии по заказу американского правительства. Именно эта версия модернизма середины века и сформировала взгляды Рамса на дизайн.

Гугелот полагал, что в SK4 нужно было отказаться от образности традиционной мебели, которая прежде способствовала встраиванию бытовой техники в домашнюю обстановку. Но его предложение сделать крышку проигрывателя из металла оказалось неудачным: во время испытаний прототипа обнаружилось, что она слишком сильно вибрирует. Вклад Рамса состоял в идее использовать вместо металла плексиглас. «Сначала Гугелот сказал, что мой вариант слишком броский и в нем слишком много стиля, но потом согласился», — рассказывал Рамс.

Вскоре после смерти Гугелота Рамс возглавил отдел дизайна. Из всех дизайнеров, работавших для Braun на протяжении следующих трех десятилетий, Рамс был самым непреклонным и последовательным поборником того особого отношения к дизайну, которое было присуще этой компании. Рамс считал, что задача дизайна состоит не в том, чтобы продать побольше вещей, а в том, чтобы сделать продаваемые вещи лучше. Такие взгляды не пользовались популярностью в маркетинговом отделе. Рамс был из тех дизайнеров, которые пытались разрешить неразрешимое противоречие между дизайном как культурным проектом и дизайном как родом коммерческой деятельности.

Хотя Рамс и не мог достичь эмоционального диапазона Макса Билла, нет никаких сомнений, что внешний вид вещи интересовал его не меньше, чем ее эргономика, — какое бы значение он ни придавал логике и порядку. Рамс кропотливо подбирал степень прозрачности пластика, накрывающего настроечную шкалу, чтобы названия радиостанций смотрелись как можно лучше. Дизайн задних и передних панелей его радиоприемников проработан с одинаковой тщательностью.

Встретить Рамса в середине 1980-х было все равно что наткнуться на спящего героя легендарного века, на великана, сгинувшего во франкфуртской Вальгалле, но ждущего своего часа, чтобы, услышав призыв, спасти очередное поколение от коварных опасностей постмодернизма и декоративных рюш. Компания Braun, какой ее знал Рамс, — блюстительница нравственных ценностей Западной Германии времен расцвета, когда страна пе-

реживала экономический бум, а просвещенная капиталистическая экономика чувствовала себя ответственной перед потребителем, — была на грани исчезновения. Сначала ее купила фирма Gillette, а потом Procter & Gamble — и для той и для другой подобные утопические ценности не имели особого значения. Они просто хотели извлекать максимальную выгоду из успешных проектов Рамса, отказавшись от безнадежных. У электрических бритв и зубных щеток было будущее, но производить в Европе стереосистемы и телевизоры для массового потребителя было уже невозможно. Вскоре Рамс ушел из компании.

К этому времени его работы казались приметами прошлого. Электронные калькуляторы, к примеру, уже утратили технологическую актуальность: их платы, батарейки, клавиши и светодиодные экраны теперь умещались в объекте размером с кредитную карточку. Совсем скоро функцию калькулятора должны были присвоить себе мобильные телефоны. Но вместо этого Braun предлагает нечто куда более существенное. Калькулятор Braun ET44, созданный Рамсом вместе с Дитрихом Лубсом, продавался не как электронный прибор, а как скульптурное произведение с определенными тактильными свойствами. Он, казалось, сулил потребителю утешение совершенством каждого изгиба, а также расположения кнопок, логичности управления, прилагавшегося к нему пластикового чехла и цветового решения. В суматошном, сложном и, возможно, лишенном всякого смысла мире ET44 обнадеживал как островок стабильности и осмысленности.

Procter & Gamble передала лицензию на все брауновские радиоприемники и часы компании, которая перенесла их производство в Китай; китайские изготовители также получили право использовать логотип Braun на всей новой продукции, дизайн которой они разрабатывают самостоятельно. Дух Braun ненадолго вернулся в наш мир с выходом айфона первого поколения: интерфейс приложения «Калькулятор» с желтыми и коричневыми кнопками был осознанным и откровенным оммажем дизайну ET44.

Последний раз я виделся с Рамсом в Лондоне, когда в Музее дизайна проходила его ретроспектива. Часть музейного пространства была отведена под реконструкцию его собственной гостиной. Пол покрывала белая плитка, образующая ту очень своеобразную решетку, которую Рамс сам выбрал для своего дома. На стене были установлены катушечный магнитофон, усилитель и колонки, спроектированные Рамсом для Braun, причем весили они так много, что музейным работникам пришлось дополнительно укрепить перегородку. Звучала музыка Modern Jazz Quartet. Вдоль стен были расставлены стеллажи из системы хранения, которую Рамс придумал для фирмы Vitsoe. На полу стоял браунский телевизор. В каком-то смысле с 1960-х годов ничего не изменилось. Эстетика Рамса совсем не растеряла своей актуальности. Возможно, даже наоборот, потому что теперь у него есть последователи — если это слово применимо к Джонатану Айву, Джасперу Моррисону, Сэму Хехту и Наото Фукасава: языку всех этих дизайнеров свойственны так характерные для Рамса ограниченность цветовой палитры и тщательность в каждой детали.

Рамс как-то вспоминал про свою встречу с французским дизайнером Филиппом Старком — провокатором и мастером нарочитой игривости. «Старк сказал: „Все, что Джонатан Айв сделал для Apple, он украл у вас“». Но сам Рамс видел в этом лишь подтверждение того, что его работы по-прежнему современные.

Рамс по-прежнему внушает уважение одним своим видом и сохраняет непреклонность пророка. В атмосфере нынешнего морального релятивизма почти не осталось дизайнеров, которые могут сравниться с Рамсом в готовности поставить свою подпись под манифестом. Его мировоззрение сконцентрировано в словах «меньше, да лучше» — самом главном из десяти принципов, впервые опубликованных им в 2008 году. Эстетическая и материальная долговечность вещей обеспечивает нам алиби, позволяющее не чувствовать столь острой вины за наше потребление, — вот в чем состоит суть этой формулы.

Рамс сохраняет свою притягательность для поколения, испытывающего ностальгию по той целеустремленности, которой

наделяли дизайн моральная твердость 1960-х годов и серьезный настрой Ульмской школы. Этих дизайнеров завораживают закатные отсветы аналоговой эпохи. Нам предстоит решить, какое место найдется таким настроениям в дизайне будущего, вместо того чтобы предаваться воспоминаниям о дизайне прошлого. Тем не менее они служат напоминанием о том, что материальные предметы не утратили для нас своего могущества, а их тщательно продуманная дизайнером простота — своего обаяния.

## S SLUM/ТРУЩОБЫ

Страх перед трущобами был важнейшей составляющей того эмоционального фона, на котором происходило развитие современной архитектуры. И Фридрих Энгельс, и Армия спасения считали трущобы самым отвратительным порождением Нового времени: они были рассадником болезней, пороков и преступности.

Прогресс был средством искоренить трущобы и заменить их утопическим, идеальным городом — таким, каким ему следует быть. Многие — от лорда Розбери, первого главы Совета Лондонского графства, до Уильяма Морриса — считали город порочным уродством, с которым, как с физиологической патологией, можно справиться только хирургическим вмешательством.

Слово «трущобы» вызывало во мне беспокойство. Книгу Джейн Джекобс «Смерть и жизнь больших американских городов» я впервые прочел, еще когда был подростком, и она повергла меня в шок. Джекобс живописала целомудренную добродетель здоровых городских сообществ и заставляла читателя прочувствовать все многочисленные опасности, которые этим сообществам угрожали. Если верить отчаянным предупреждениям Джекобс, городская ткань — внешне столь прочная и надежная — постоянно балансировала на грани гнилостного разложения. Здоровую на первый взгляд плоть города могло разрушить даже самое пустяковое заражение. Хорошо знакомые нам улицы грозили вот-вот превратиться в трущобы — градостроительный аналог нашествия зомби. Гигантские усилия были потрачены на предотвращение всех тех опасностей, которые они якобы собой представляли. Когда в описании борьбы с трущобами не применялась медицинская лексика, работа специальных планировочных отделов, девелоперских кор-

пораций и районных инфраструктурных инициатив описывалась как военные действия. Войне с наркотиками предшествовала даже более бескомпромиссная война с трущобами, и ее непредвиденные последствия оказались ничуть не менее разрушительными. Считалось, что город нужно срочно спасти от него самого. Во имя гигиены и солнечного света через пораженную городскую ткань пробивались дороги. Вместо перенаселенных развалюх строились новые дома с ванными, балконами и электроснабжением. Но, как показала сама Джекобс, многие из этих методов лечения принесли столько же, если не больше вреда, чем болезни, которые они якобы победили. Город в ее изображении был опасен, страшен и неуправляем. Многие считают так до сих пор, а у некоторых, похоже, даже развился вкус к мрачной стороне городской жизни. Майк Дэвис смаковал апокалиптические сценарии будущего городов в своих многочисленных сочинениях, начиная с «Планеты трущоб». Но куда более интересной представляется мысль, что любые трущобы являются уникальным продуктом своей среды: индийские трущобы принципиально отличаются от китайских. Вместо того чтобы бояться трущоб, мы можем многому у них научиться. На примере трущоб — их плотности и сложнейшего внутреннего устройства — мы можем понять, что полезно для города, а что нет. Пристальное наблюдение за ритмами трущобного существования позволяет обнаружить и творческий потенциал, и негативные аспекты городской жизни. Живой город — это не стерильное или хотя бы гигиеничное пространство, а спектр возможностей — неопрятный, но полный энергии.

Классические трущобы находятся теперь не в лондонском Ист-Энде, где реформаторы XIX века обнаружили, как они считали, «злонамеренную бедность», и не в кварталах бывшего ирландского гетто на Манхэттене. Трущобные районы Азии, Африки и Латинской Америки — вот что привлекает внимание нынешних реформаторов, желающих привлечь внимание к самим себе. При этом их реакция на эти районы проходит через те же стадии, что у их европейских предшественников: интерес, сопряженный с отвращением, точно так же сменяется просто интересом.

Человек, постоянно меняющий часовые пояса, привык каждый день просыпаться с одним и тем же смешанным чувством неопределенности и надежности своего положения. Он никогда не может с полной уверенностью сказать, в какой точке мира находится, но точно знает, какой сети принадлежит отель, где он продрал глаза. Однажды воскресным утром в отеле Hilton Towers так проснулся и я. Все, что меня окружало, безошибочно опознавалось как интерьер отеля, входящего в одну из международных сетей, но определить с первого взгляда, где именно этот отель находится, не представлялось возможным. Комната имела размер больше среднего и была оформлена в бежевых тонах, которые в моем сознании скорее ассоциировались с Hilton, нежели, скажем, с Hyatt. Стол у окна, пара диванов, поставленных друг против друга, холодильник, набитый высококалорийной снедью, и бутилированная вода, доставленная сюда за тысячи миль, — все это были характерные проявления лишаящего нас представления о своих географических координатах международного отельного бизнеса, который так ловко комбинирует обнадеживающую неизменность обстановки со строго дозированной экзотикой. Пол в ванной за стенкой был выложен пламенно-красным мрамором; стоило повернуть кран, как он послушно и без усилий выпускал ровную струю прохладной чистой воды. Пока мой мозг усваивал все эти обычные приметы гостиницы мирового класса, я начал осознать, что могу находиться только в одном крайне необычном месте. Дело было не только в том, что, прибыв в отель с приземлившегося в два часа ночи рейса из Европы, я уже через десять минут завтракал в номере блинчиками доса; и даже не в том, что я помнил, что должен обязательно принять таблетку от малярии. За окном в предрассветных сумерках маячили галлюциногенные силуэты готических башен Мумбайского университета — сложенного из щедро украшенного резьбой камня тропического двойника Южного Кенсингтона\*, одновременно

\* Район в центре Лондона, где сосредоточены крупнейшие культурные учреждения Викторианской эпохи — музей Виктории и Альберта, Музей науки, Королевский имперский колледж и концертный зал Альберт-холл.



поразительного и безжалостно уродливого. Не менее впечатляющей была и похожая на Биг-Бен башня с курантами, которые били каждые пятнадцать минут.

Еще из окна мне были видны неоновые вывески, отделанные мрамором офисные башни и ряды одинаковых машин Hindustan Ambassador\*. Индийский чиновный класс признавал только их — как и сорока годами ранее, когда первая сборочная линия была перевезена в Индию с оксфордской фабрики компании Morris Motors, потому что эту модель сочли безнадежно устаревшей для британского рынка.

Впервые я побывал в этом городе тридцать лет назад, и за это время Мумбай изменился до неузнаваемости. Тогда в нем еще чувствовался затхлый дух 1940-х годов. Магазины, где продавались товары мировых брендов, можно было пересчитать по пальцам. Торговых центров и фастфудов не было вовсе, реклама встречалась редко — а та, что была, с наивной самоуверенностью рисовалась вручную.

Теперь, хотя большая часть города выглядела немного обветшавшей — крыша здания Центрального суда была перекрыта гофрированным железом, а внутри на полках громоздились плесневелые стопки бумаг (здешнее судопроизводство показалось бы очень знакомым Чарльзу Диккенсу), — почти везде бросались в глаза как положительные, так и печальные приметы устойчивого экономического роста, ежегодно выражаемого почти двузначными числами. Выйдя из отеля, вы сразу оказывались перед огромным магазином Gucci, затмившим собой лавки, где продавались серебро и кожаная галантерея. Глянцевые итальянские бренды теснили ремесленников, которые шили рубашки на заказ. По дорогам мимо новых офисных зданий сновали японские автомобили, а с огромных, подсвеченных изнутри рекламных плакатов смотрели модели с искусственно выбеленной кожей. В телевизионную рекламу проникла зараза тонкой иронии.

\* Индийский автомобиль, выпускавшийся с 1958 до 2014 года. Был создан на базе британской модели Morris Oxford III.

В ролике, который рекламировал мобильные телефоны, хипстер в темных очках выхватывал микрофон из рук увешанного цветочными гирляндами политика-традиционалиста в шапочке, как у Джавахарлала Неру, и делал селфи.

Строительные краны трудились над превращением в безвкусные торговые центры старых ткацких фабрик, которые во время Гражданской войны в США обеспечили городу первый экономический бум. Коровы, которым когда-то позволялось свободно пастись на дорогах вокруг аэропорта, исчезли без следа. Плотная городская ткань покрылась разрывами, из которых показались дорожные эстакады: благодаря им автовладельцы, составляющие десять процентов населения города, смогли вознестись над многолюдными улицами и теперь свободно курсировали по собственному Мумбаю — между полями для гольфа, закрытыми загородными клубами, аэропортом и деловыми кварталами.

Всего через полчаса после выхода из отеля я попал в совсем другой город, где целые огромные семьи из нескольких поколений ютились в одной-единственной комнате вдвое меньше моей гостиничной спальни. Причем здесь не только жили: у гончаров, в гости к которым я отправился, дом был совмещен с мастерской.

Преодолевая расстояние от Дораб-Тата-роуд, отделяющей шереунгу роскошных мумбайских гостиниц от Аравийского моря, до Найнти-Фит-роуд, главной артерии района Дхарави, вы углубляетесь в трехсотлетнюю городскую историю. Верхний ее слой — это современный Мумбай, финансовый центр Индии и большей части Азии, в том числе стран Персидского залива. В этом Мумбае, как вставшие на рейд огромные океанские лайнеры, пришвартовались сияющие огнями отели — скользящие по поверхности окружающей городской застройки самодостаточные миры, полные золота и хрусталя, великосветскими банкетам и иностранными шеф-поварами, кинозвездами и заезжими учеными, экологами и специалистами по углеродному следу, врачами и бухгалтерами, — миры, где все разыгрывают друг перед другом бесконечный спектакль. В 2008 году именно в такой мир грубо ворвались террористы, устроившие бойню в гостинице Taj Mahal Palace и ее окрестностях.

Следующий слой — это викторианский город: его ажурный резной силуэт возвышается над зелеными лужайками площади Овал-Майдан, где игроки в крикет разыгрывают свой ежедневный балетный спектакль. Вокруг все еще стоят памятники достопочтенным мужам XIX столетия: за свою непрестанную заботу о бедняках исповедовавшие джайнизм и зороастризм благотворители увековечены тут в позах текстильных магнатов из пуританского Брайдхилла. Сегодня они взирают на облюбовавших площадь бездомных и двухэтажные автобусы, а чуть дальше возвышаются псевдотюдоровские особняки и построенные в первые десятилетия XX века многоэтажные дома в стиле ар-деко.

Индию модернистскую, утопическую, но одновременно и раздражаемую непримиримыми противоречиями, представляет изобретательный интернациональный стиль ветерана индийской архитектуры Чарльза Корреа. Город Корреа выглядит так, будто принадлежит всем его гражданам, но на деле наслаждаться им может только элита.

Покинув центр, улица начинает петлять: пересекает железную дорогу, взбирается на эстакаду, с которой вы мельком замечаете огромный подсвеченный крест Церкви Христа, минует мечети и индуистские храмы, а потом и бизнес-парки, рассчитывающие стать для новой индийской бизнес-элиты четко функционирующим «городом на краю»\*.

Бедняков в Мумбае встречаешь всюду. Они заполняют центр и толкуются на обочине взлетно-посадочной полосы международного аэропорта. Они селятся в зоне отчуждения вдоль железной дороги, на путях которой каждый месяц гибнет множество обитателей трущоб.

Дхарави начинается совершенно внезапно. Дорогу плотно обступают лачуги, на крышах которых кучами свалены стройматериалы — их продажей живут местные жители. На основ-

\* Концепция *edge city* (города на краю) — нового многофункционального города-спутника, где люди в основном не живут, а работают, совершают покупки и развлекаются, — была предложена урбанистом Джозелом Гарро в 1991 году.

ной ведущей в трущобы улице, где зловоние открытых сточных канав достигает своего максимума, рядом с мастерской по починке электронасосов и велосипедной лавкой вдруг обнаруживается ювелирный магазин — с огромной стеклянной витриной, отделкой из светлого мрамора и удобными, обтянутыми белым винилом креслами, в которых могут посидеть покупатели. Хотя за порогом царит нищета, тут нет ни железных жалюзи на окнах, ни вооруженной охраны, ни детекторов на входе, ни системы сигнализации.

В Дхарави жизнь все громоздит одно на другое. Открытая печь, в которой горят хлопковые отходы и один за другим обжигаются горшки, может стоять и в дальней комнате лачуги, и на ее заднем дворе. Люди сидят на ступеньках, приглядывая за товаром, или с тяжелым грузом на голове протискиваются мимо вас дальше в проулки.

Так выглядит поселение, занимающее площадь всего один квадратный километр, но насчитывающее 300 тысяч жителей. Такова эта жизнь на вкус, на запах и на ощупь. Сквозь окутавшую тут все сизую дымку, похожую на клубы сигарного дыма, после полуночи заполняющего берлинский бар, эта жизнь кажется завораживающе, но тревожно прекрасной. Повторяющиеся формы красноватых глиняных кувшинов, приготовленных к отправке на оптовые рынки, сливаются в единую скульптурную композицию.

Этот трущобный район расположен на территории, прилегающей к самому центру: его окружают виллы представителей среднего класса и опутывает сеть железнодорожных путей, которые делают Мумбай городом с самой развитой в Индии транспортной инфраструктурой. Земля здесь должна стоить дорого — и столько она, в общем, и стоит. С похожими проблемами сталкиваются Пекин и Шанхай. С некоторых пор в Индии для расчистки трущоб пытаются использовать те же командно-административные методы, которыми китайские власти преобразуют свои города. Конечной целью тут тоже является переселение многочисленных жителей трущоб на окраину города ради освобождения потенциально дорогостоящей земли. Компенсацию

в Индии и в Китае предлагают одинаковую — новое жилье взамен утраченного; но и проблемы те же. Для многих переселенцев расходы по содержанию полученной недвижимости, скорее всего, будут непосильными. Вдали от родных мест жертвы расчисток окажутся отрезанными от всех привычных источников средств к существованию.

Разница между Китаем и Индией обусловлена тем, что в бывшей британской колонии допускается несогласие с решениями властей. Гончары, которым предложили переехать в рамках обширной программы расчистки, смогли оказать сопротивление, потому что участки, на которых стоят их хижины, принадлежат им по закону. Они поселились здесь еще до провозглашения независимости и разделения страны на Индию и Пакистан, у них имеются британские документы на землю, и они полагают, что для чиновников этого должно быть достаточно, чтобы исключить их квартал из списка трущоб. «Мы обратились за помощью к нашему члену парламента. Мы все за него голосовали, а он и пальцем для нас не пошевелит», — жаловались они нам.

Спустя двадцать четыре часа я уже был в Лондоне, где люди занимаются сортировкой мусора, потому что так они самовыражаются, а не потому, что их, как мусорщика из Мумбая, вынуждает к этому экономическая необходимость. Как и все западные гости Дхарави, я мог сделать шаг и очутиться за пределами мира, внутри которого негде спрятаться от дыма, пыли и просто напора толпы. Поскольку в Дхарави на три часа в день все же включают воду, а у многих домов надстроен второй этаж, то местных жителей можно с долей черного юмора назвать представителями трущобного среднего класса. Но даже образование позволяет выбраться из этого мира далеко не каждому. Четырнадцатилетний мальчик, переводивший мне слова своего отца, рассказал, что после того, как он окончит школу, семья ждет его обратно в Дхарави, поскольку им не хватает рабочих рук.

В Мумбае с его шестью миллионами трущобных обитателей так живет большинство, хотя по площади трущобы занимают лишь восемь процентов территории города. В хижинах, построен-

ных незаконно, где нет ни водопровода, ни уборных, дела обстоят еще хуже. А сотням тысяч людей, обитающих просто на улице, приходится бесконечно труднее, чем тем, кто живет в Дхарави.

Мумбай справедливо гордится тем, как его граждане умеют сплотиться в борьбе с регулярными наводками, когда город частично уходит под воду, автомобили оказываются заблокированы на отряхав автострад, а целые городские районы превращаются в острова. В худшие годы в таких наводнениях гибли сотни людей, но обитатели трущоб всегда были готовы приютить и накормить пострадавших. Они выстраивались цепочками и вызволяли водителей с магистралей, которые когда-то разрезали надвое их родные кварталы; раздача одеял и предметов первой необходимости организовывалась тут с такой четкостью, что жителям Нового Орлеана — гражданам «первого мира» — впору было бы сгореть со стыда. Но даже в погожий день жизнь в мумбайских трущобах зачастую выглядит так, будто здесь только что прошел ураган «Катрина».

Одиноким молодым мужчинам, которые стекаются в город из деревень, спасаясь от тирании кастовой системы, здесь приходится особенно туго: они приезжают за скудным заработком, чтобы отсылать хоть немного денег своим семьям, и составляют клиентуру самых обширных — и изобретательных — кварталов красных фонарей на всем Азиатском континенте. Чтобы поспать, они арендуют кровати с почасовой оплатой. Они моются в общественных уборных. Они почти не видят родных.

Трущобы Индии — не место для сентиментальных размышлений о преимуществах двух последствий крайней нищеты: высокой плотности населения и особого типа экологии человеческого общежития. Но «Максимальный город» Сукету Мехты — автобиографическая книга, в которой дан превосходный портрет Мумбая, — позволяет понять, какую функцию трущобы выполняют в городском организме и какой образ жизни они формируют. Убожество трущобных районов не связано с их физическими параметрами. Чтобы наглядно представить структуру городской ткани, мы, как правило, пользуемся схематическими картами за-

строенных и незастроенных участков. В сущности, это диаграмма, на которой представлено пространство между домами. Положив рядом такие диаграммы Дхарави и токийского района Синдзюку, где в узких переулках и двориках прячутся бесчисленные бары и рестораны, вы обнаружите, что они практически идентичны: и там и там — черные массы на белом фоне, который затекает промеж них наподобие трещин, изображая проходы. Как абстрактную схему такую диаграмму можно принять за изображение города, спроектированного Камилло Зитте, первооткрывателем живописности в градостроительстве. Но за одной диаграммой будет скрываться мир изобилия, а за другой — мир нищеты. В бывших токийских трущобах теперь есть и электричество, и кондиционеры, и компьютеры. Численность населения там удалось несколько снизить, поскольку построившее Синдзюку общество до неузнаваемости изменилось благодаря послевоенному экономическому чуду. Вторая же диаграмма в абстрактной форме выражает реалии Дхарави, где человек зачастую лишен доступа к самым элементарным благам цивилизации. Так неужели же этот район, как и образ жизни, который ведут его обитатели, доказывает, что автор «Планеты трущоб» был прав в своем гневе?

Концептуальный аппарат, которым я пользуюсь с тех самых пор, как начал писать про урбанистику, включает в себя утешительное представление о городах, какими бы нищими и разобщенными они ни были, как о машинах, которые превращают совсем отчаявшихся людей в не совсем отчаявшихся. Для вчерашнего деревенского жителя переезд в город — это первый и важнейший шаг на пути к тому, чтобы сделать свою жизнь лучше. Понемногу город открывает ему такие возможности, каких в деревне у него никогда бы не появилось. Вот только можно ли сохранить этот оптимистический настрой, глядя на то, как живут городские бездомные?

Диаграмма застроенных и незастроенных участков — это чистая абстракция, которая игнорирует и злобное, и чувство страха. Тем не менее в жизни обитателей трущоб есть вещи вполне утешительные и даже вселяющие надежду. По сравнению со мно-

гими альтернативными вариантами жизнь в мумбайских трущобах может показаться почти нормальной. Каждая улица тут — это идеальная улица из книги Джейн Джекобс, где любой человек чувствует себя в безопасности, поскольку постоянно находится в поле зрения десятков соседей. Трущобы Мумбая — это полная противоположность пригородам аризонского Финикса с их отчужденностью и социальной изоляцией. Количество совершаемых здесь каждый день преступлений не идет ни в какое сравнение с тем, что происходит в бразильских фавелах или трущобах Йоханнесбурга. В смысле сокращения отрицательного воздействия человека на окружающую среду достижения Дхарави просто поразительны; своим существованием такие районы отчасти компенсируют тот чудовищный ущерб, который наносит планете большая часть из нас, обитателей Запада. Неудивительно, что Дхарави привлекает внимание таких людей, как принц Уэльский. Перед его визитом для ознакомления с успехами народной, низовой урбанизации здесь, если верить слухам, на всякий случай построили специальный ватерклозет. Кевин Макклауд, самый успешный популяризатор архитектуры на британском телевидении, вернулся из Дхарави, буквально захлебываясь от впечатлений.

Если сосредоточиться только на положительных сторонах жизни трущоб, можно успокаивать себя мыслью, что человеческая изобретательность и способность к сотрудничеству позволяют добиться поистине замечательных результатов. Взять, к примеру, армию мумбайских разносчиков пищи, тиффин валла, каждый день решающих логистическую задачу, с которой не справились бы и компьютерные системы транснациональных компаний, — собрать еду, которая готовится на домашних кухнях по всему городу, и доставить ее в офисы и мастерские сотням тысяч представителей среднего класса. Весь процесс напоминает балет с очень сложной хореографией: сначала плотно закрытые и помеченные каждый своим цветом алюминиевые контейнеры с вареными овощами, лепешками и бобовым супом дал по эстафете передаются на особые сборные пункты, а затем с невероятной точностью развозятся по верным адресам, этажам



и даже конкретным рабочим местам. После обеда пустая посуда точно так же, стадия за стадией, собирается от клиентов и возвращается на кухни, где ее моют и сразу же начинают заново заполнять завтрашними блюдами.

Даже курьерская компания TNT могла бы поучиться — и учиться — у тиффин валла искусству логистики, тем более что в Мумбае все это проделывается без компьютеров и штрихкодов. Эта система не просто удобна для потребителей — она обеспечивает средствами к существованию поваров и разносчиков. Но, несмотря на всю ее изобретательность, справедливо ли то жалование, которое достается ее пехотинцам?

В «Максимальном городе» ярко описано еще одно поразительное и умело организованное представление поистине промышленного масштаба. Ареной для него становятся участки зелени у морского берега в самом центре Мумбая. В течение дня эти бесценные клочки газона заняты несметными толпами мечтающих о спортивной славе игроков в крикет: здесь они тренируются, соревнуются и шлифуют свое мастерство, неизменно одетые в аккуратно выглаженные белые брюки. С наступлением сумерек игра прекращается, и лужайки заполняют слаженные бригады устроителей свадеб, задача которых — показать богатство новобрачных. На газонах внезапно возникают праздничные шатры, украшенные слонами из зеркальных блесток и цветочными гирляндами; альковы устилаются толстым слоем подушек; в небо запускаются фейерверки. К утру этот временный город, не примяв ни единой травинки, исчезает, и в дело снова вступают спортсмены.

Эти общественные ритуалы не только определяют жизнь города и придают ей своеобразие. На них держатся целые индустрии, они создают особые цепочки поставщиков, обеспечивают заработком квалифицированных ремесленников всех мастей и позволяют новому поколению получить профессиональные навыки.

И это еще не все открытия, которые можно сделать в Мумбае. Когда наши принципы сталкиваются с реалиями повседневной жизни в Дхарави, становится ясно, что не все они так уж прочны

и неизменны, как кажется. Взять, к примеру, наше отношение к подкупу в политической сфере. Если бороться за нормальное водоснабжение и юридическую защиту обитатели трущоб могут только в предвыборный период, когда политикам приходится скупать их голоса, стоит ли так однозначно осуждать это явление?

Кстати о демократии. Индия — не Китай. Тут верят в постоянное и открытое обсуждение политических вопросов, свободную прессу и верховенство закона, хотя все эти блага обеспечены в основном жителям городов, а не деревенской глубинки. Тем не менее кое-каких успехов Китай смог добиться лишь потому, что его власти не связаны по рукам и ногам демократическими хитросплетениями.

В Дхарави нет обычной преступности — как не было ее в мелких американских городах в 1950-е годы, — но можем ли мы успокаивать себя этим фактом? По свидетельству Сукету Мехты, над Мумбаем по-прежнему нависает угроза чудовищных межобщинных конфликтов, «и если это чудовище действительно явится, то именно из трущоб».

Мумбай принадлежит современному миру, хотя в чем-то уклад здешней жизни несколько не изменился за последние двести, а то и тысячу лет. Во имя модернизации здесь совершаются ужасные вещи; расчистка трущоб зачастую оборачивается переселением людей в такие мрачные многоэтажки, что в них невозможно было бы разместить даже сталинский концлагерь.

Учитывая прекрасное приморское расположение, Мумбай мог бы стать по-настоящему удобным для жизни городом, но он упускает свой шанс из-за оппортунизма и жажды наживы. Старые ткацкие фабрики и доки оказались ненужными и ожидают решения своей участи. Они могли бы приносить пользу всему населению, но ничего подобного пока не происходит. Да, Мумбай — это «максимальный город», но в Индии, где со времен Ганди принято испытывать определенную антипатию к крупным городам, они пока не настолько автономны, чтобы самостоятельно определять свое будущее: политическая власть сосредоточена в руках правительств штатов и федерального правительства в Нью-Дели.

Можно ли сказать, что мы, как якобы непредвзятые наблюдатели, осознаем ситуацию лучше тех, кто каждодневно видит перед собой, но предпочитает беспечно игнорировать растущую пропасть между раззолоченным миром восседающего в лимузинах зажиточного класса и царящим вокруг него упадком?

То, что от Дхарави до Лондона одиннадцать часов лету на бонинге и что оттуда я не могу ни видеть Дхарави, ни чувствовать его запахи, хотя в моих волосах еще полно сажи от его гончарных печей, не означает, что я перестал быть частью той же самой вселенной. Как заметил один из начальников лондонской полиции, Мумбай — один из пограничных столбов, отмечающих рубежи Лондона.

Что могу предложить такому городу я, равно как и множество других урбанистов, постоянно посещающих Дхарави? Есть ли от нашей аналитики хоть какая-то польза? Может ли наше мнение считаться экспертным, если мы принадлежим к обществу, где жилье, далеко превосходящее самые смелые мечты жителей мумбайских трущоб, сносится лишь потому, что никто не хочет там жить? В чем вообще смысл таких поездок? Остается лишь утешаться словами Сукету Мехты: раз уж в Мумбае рождается множество людей, которые станут следующим поколением лондонцев, нынешнему поколению лондонцев важно знать про Мумбай как можно больше.

## S SOTTSASS/COTTCACC

Модернистский дизайн, который стараниями Уильяма Морриса и Кристофера Дрессера зародился в Британии во времена промышленной революции, а позже прошел кодификацию в немецком Баухаусе, был полностью переосмыслен в Италии 1960-х годов. У немцев модернизм был обречен на рассудительность и аскетизм. Итальянцы придали ему флер соблазнительности, богатство тактильных ощущений, глянцевого блеска и цветовую насыщенность. Мы знали, как важен электрочайник, придуманный Петером Беренсом для AEG, и ценили достижения дизайнеров Баухауса. Но у себя дома нам хотелось иметь отлитый из ярко-желтого пластика арифмометр Olivetti и блестящую пластиковую мебель Kartell, красную, как губная помада.

Италия последней из европейских держав вступила на путь модернизации и занялась построением индустриального общества: процесс этот продолжался вплоть до 1950-х годов. Ключевую роль в перепрофилировании ее экономики сыграла группа предпринимателей, достаточно амбициозных, чтобы мыслить в масштабах не только семейных династий, но и целого государства — Джованни Аньелли, Адриано Оливетти и прочие. Огромное значение имело и их сотрудничество с такими блистательными дизайнерами, как Джо Понти, Акилле Кастильони, Вико Маджистретти, Марко Дзанузо, Джо Коломбо, Этторе Соттсасс и Марио Беллини — некоторые из них продолжали работать и в XXI веке. Новые фабрики и передовые технологии в сочетании с поначалу дешевой рабочей силой позволили Италии, как и Китаю пятьдесят лет спустя, найти рынки сбыта для своей продукции. В 1972 году выдающиеся достижения итальянцев были

отмечены выставкой «Италия: новый ландшафт дома» — одной из самых амбициозных экспозиций нью-йоркского Музея современного искусства, когда-либо посвященных дизайну. Именно в этот момент Италия по-настоящему вышла из тени на авансцену. Тогда она задавала тон, точно так же как это делала Япония в моде 1980-х, или — почти наверняка — будет делать Китай в самом ближайшем будущем.

Хотя в 1972 году могло показаться иначе, оглядываясь назад, мы понимаем, что наиболее значительными дизайнерами из представленных на той выставке были Марио Беллини и Этторе Соттсасс. Оба они получили архитектурное образование, оба возглавляли мастерские в компании Olivetti и работали независимыми консультантами. Но если Беллини был основоположником своего рода глянцевого версий итальянского дизайна, то позиция Соттсасса была более сложной: он работал и в рамках магистрального направления отрасли, и за его пределами.

Соттсасс прожил долгую жизнь, так что его биография и отражает становление современной Италии, и проливает свет на некоторые стороны этого процесса.

Соттсасс родился в 1917 году в Инсбруке, то есть с неверной стороны от линии фронта, разделившей Италию и Австро-Венгрию во время Первой мировой войны — войны, которой было суждено изменить облик обеих стран. Родители Соттсасса одинаково свободно говорили на немецком и итальянском. По примеру отца Соттсасс выучился на архитектора, и поначалу они работали вместе. Потом младший Соттсасс открыл собственную мастерскую в Турине, а еще позже перебрался в Милан, где занялся дизайном вещей для дома — светильников, стеклянной посуды и мебели, которые производились микроскопическими партиями.

В годы учебы на архитектора в туринском Политехническом институте он много сотрудничал со студенческим театром в качестве сценографа, добился определенного признания как художник и вступил в фашистскую молодежную организацию. Свой членский билет он сохранил, как и почти все вещи, знаменательные для разных этапов его жизни. Теперь этот документ

находится в картотечном шкафу в миланской квартире Соттсасса на виа Понтаччио, где он еще при жизни обустроил свой архив.

Во время Второй мировой войны Соттсасс служил лейтенантом в одном из элитных альпийских полков, брошенных на завоевание Черногории, которое было частью нелепых империалистических планов режима Муссолини. Болезнь заставила Соттсасса на время покинуть казармы и спасла от переброски в Албанию, откуда весь его полк в полном составе двинулся покорять Грецию. Еще большей удачей для Соттсасса стало то, что несколько месяцев спустя он не попал в один из эшелонов, идущих в Советский Союз, потому что из этой кампании в Италию вернулись совсем немногие.

Рисовать Соттсасс начал еще в младших классах школы: он рисовал в тетрадах, блокнотах и на случайных клочках бумаги, на типографских обрезках и старых конвертах. Эти рисунки он тщательно собирал, как и все свои школьные записи, паспорта, фотонегативы и даже отчеты об успеваемости отца еще тех времен, когда тот обучался архитектуре в Вене.

Рисунки, сделанные Соттсассом в Черногории во время войны, свидетельствуют о невероятном увлечении цветом и тоном. Его акварели в мельчайших подробностях изображали плетение нитей в домотканых коврах. Еще более примечателен выполненный черной тушью рисунок военного времени, где Соттсасс, терпеливо и тщательно подбирая слова, подписал каждый из двух десятков цветов, которые он разглядел в заплечной сумке случайно встреченной крестьянки. Об испытаниях той страшной войны, с ее бессмысленным кровопролитием и предсказуемыми предательствами, он расскажет в своих дневниках много позже. Итальянцы, завоевав противоположный адриатический берег, зачастую соперничали в борьбе своих жертв против бывших немецких союзников. Писал он и о своих сербских и черногорских любовницах, судя по всему, совершенно не задумываясь о том, что их ждало после прогулок в обществе итальянского офицера.

Полвека спустя Соттсасса по-прежнему, как когда-то в Черногории, будет занимать цвет, к которому он сохранит плотскую

страсть. Английский дизайнер Джеймс Ирвайн, работавший с ним в Милане, рассказывал, что, объясняя, какой цвет он хочет использовать в одном из проектов, Соттсасс сказал, что цвет должен быть как у платья его первой жены Нанды Пивано на какой-то вечеринке много лет назад. В результате Ирвайн был отправлен к ней домой, чтобы узнать, сохранилось ли это платье и не одолжит ли она его в качестве образца.

Когда Италия капитулировала, немцы отправили Соттсасса в югославский лагерь для интернированных лиц, где, выбирая между тюрьмой и коллаборационизмом, он поступил на службу в дивизию «Монте Роза», которая была частью армии новоявленной Республики Сало, последнего обломка муссолиниевской империи. Первое время после войны это решение сильно осложняло его карьеру: много лет спустя он вспоминал, как в фойе Дворца искусств, где проходила Миланская триеннале, другой дизайнер, счастливо избежавший тех испытаний, которые довелось пережить Соттсассу, публично назвал его фашистом.

В послевоенные годы восстановления Италии Соттсасс занимался строительством социального жилья (поначалу совместно с отцом), а также дизайном мелких вещей домашнего обихода. Он переехал из Турина в Милан, который стремительно становился столицей итальянского дизайна. Мир за пределами Италии и дизайна он открыл для себя благодаря переводчице художественной литературы Нанде Пивано. Она работала с Хемингуэем и американскими поэтами-битниками, а много позже перевела Брета Истона Эллиса. Соттсасс фотографировал себя и Пивано в Кортине-д'Ампеццо, Венеции и на Кубе. Вместе они побывали и в Нью-Йорке, где Соттсассу удалось недолго поработать в мастерской ведущего американского промышленного дизайнера Джорджа Нельсона. В 1959 году именно этот трансатлантический опыт помог ему получить первый заказ от Olivetti — как ни удивительно, им стал дизайн внешнего вида первой в истории итальянской супер-ЭВМ. Не имея никакого опыта в области обработки данных, Соттсасс перешел к работе над огромным компьютером непосредственно от декоративных корзинок для

фруктов, а первый свой эскиз он сделал на обороте макета, который готовил для американского журнала Industrial Design по поручению Нельсона. Впрочем, поворот этот был, пожалуй, не более резким, чем в судьбе норвежского художника Жана Хейберга, который сначала учился живописи в мастерской Анри Матисса, а потом создал канонический для XX века бакелитовый телефон по заказу фирмы Ericsson.

Elea 9003 стала первой и практически последней итальянской супер-ЭВМ. Инженерную команду, работавшую над созданием полностью транзисторной машины, возглавлял Марио Чу; благодаря этой разработке компания Olivetti рассчитывала стать конкурентом лучших американских, британских и французских производителей. Задача Соттсасса состояла в том, чтобы придать Elea 9003 неповторимую индивидуальность. Имя, которое получила машина, само по себе немало говорит о самовосприятии Olivetti: Элея была древнегреческим полисом на Апеннинском полуострове, где в свое время сформировалась особая школа философов-досократиков.

Соттсасс подошел к дизайну компьютера довольно революционно, предложив рассматривать его как набор самостоятельно обслуживаемых блоков, которые соединялись вместе, чтобы достичь нужной мощности. Он обошелся с супер-ЭВМ так, как будто это была переносная мебель. Экран тут отсутствовал, а емкость памяти позволяла Elea 9003 работать менее чем с миллионом буквенно-цифровых символов — этого не хватило бы даже на то, чтобы целиком набрать роман Льва Толстого. Провода шли поверху, а не убирались под фальшпол, как у конкурентов. Такое нововведение упрощало монтаж машины и делало ее скорее отдельной вещью, нежели составной частью здания, в котором она находилась.

«Как должен выглядеть компьютер?» — спрашивал себя Соттсасс, приступая к работе. «Не как стиральная машина», — записал он на листке бумаги, который теперь хранится в архиве Пармского университета.

Elea 9003 была размером с целую комнату, но проектировалась Соттсассом с таким расчетом, чтобы операторы, занимав-



шиеся ее обслуживанием в стерильной атмосфере определенной температуры и влажности, не чувствовали, будто находятся в ее чреве. Забота о человеке проявилась не только в этом: Соттсасс подумал и об эмоциональной составляющей дизайна. Прикасаясь к клавиатуре Elea 9003, человек чувствовал, что вступает в контакт с чем-то невероятно важным и значительным. Это был портал в будущее, и, чтобы внешний вид машины соответствовал этой ее роли, Соттсасс отчасти задействовал свои подсознательные представления о визуальных кодах, которые издревле использовались в священных объектах.

Не менее важное место в истории итальянского дизайна занимает пишущая машинка Valentine, спроектированная для Olivetti Соттсассом и Перри Кингом. Корпус у нее был пластиковый, ярко-красного цвета с двумя яркими оранжевыми всполохами катушек печатающей ленты. То, что раньше воспринималось как обыденная офисная техника, превращалось, таким образом, в глубоко личное достояние. Все аспекты дизайна были подчинены тут тому, чтобы мы воспринимали производимые Olivetti вещи не так, как прежде. Используя литой пластик и яркую цветовую палитру, Соттсасс смог придать игровой и домашний характер предмету, который раньше ассоциировался только с рабочей рутинной: в дизайне офисной техники это стало настоящим прорывом. Но Valentine представляла собой лишь одну крайность его дизайнерского диапазона. В более обыкновенных пишущих машинках — вроде электрической Текне — он предпочел прибегнуть к менее экспрессивному эстетическому вокабуляру. «Если у вас в офисе несколько сотен одинаковых аппаратов, вам не захочется, чтобы каждый привлекал внимание своей индивидуальностью. Они должны сливаться в единый архитектурный ландшафт», — говорил Соттсасс.

На протяжении двух десятилетий, пока Olivetti оставалась семейным предприятием, Соттсасс тесно сотрудничал с фирмой, разрабатывая дизайн пишущих машинок, офисной мебели, арифмометров и различных аксессуаров. На некоторое время именно его дизайнерские решения определили представления о том, как должен выглядеть современный офис. Но Olivetti не удалось ос-

войти в цифровой мир, и именно это нежелание компании меняться в конце концов привело ее к краху. Залогом ее успеха было мастерство инженеров, замечательно проектировавших механизмы арифмометров, калькуляторов и пишущих машинок, но все эти навыки стремительно выходили из употребления.

Соттсасс никогда не работал исключительно на Olivetti. Он сохранял для себя возможность исследовать в дизайне то, что было интересно ему лично, — именно этим он занимался в своей собственной студии. В 1980-е годы, когда группа «Мемфис» взорвала устоявшиеся представления о «современном дизайне», Соттсасс — ее творческий лидер — уже заработал себе пенсию, но еще далеко не сдался. На самом деле он стоял на пороге самого успешного и плодотворного этапа своей карьеры, которую и без того можно было считать блистательной.

Четверть века спустя, в 2007 году, когда Соттсасс, угрюмый, с грустными, как у гончей, глазами и аккуратно заплетенной косичкой, праздновал свое девяностолетие, он был по-прежнему деятелен, все так же работал в миланской студии и не растерял своего тихого сарказма.

Говоря о чем-то успехе, мы больше всего злоупотребляем словом «великий». Но сказать так про Соттсасса — значит просто отдать ему должное. Именно он вместе с некоторыми коллегами — прежде всего Акилле Кастильони — доказал, что современный дизайн может выйти за пределы чистой утилитарности, перестать быть средством циничного манипулирования и подняться до уровня подлинной формы культурного самовыражения. Вместе с тем Соттсасс умел максимально использовать возможности современного производства. Именно поэтическое чутье в сочетании с умением работать в основном русле промышленного дизайна сделали Соттсасса явлением уникальным. Он был готов заниматься решением прагматических, повседневных проблем офисной жизни, но ни на минуту не забывал о выразительных качествах своих вещей.

Может показаться, что Соттсасс произвел кардинальную смену позиций, оставив промышленный мир Olivetti и основав

группу «Мемфис», взгляды которой абсолютно не укладывались в рамки общепринятых представлений о хорошем вкусе. Но на деле он был очень последователен. В вещах, которые продолжали выходить из его мастерской почти до самой смерти, чувствуется тот же дух, что в его керамике и стеклянных изделиях 1950-х. Величие Соттсасса состоит и в этом тоже, а не только в умении работать с индустрией, не позволяя себя поработить. Соттсасс повидал в жизни слишком много, чтобы поверить в сияющий оптимизм гляцевых поверхностей, но он умел превращать в красоту ту печаль, которая приходит к человеку с опытом.

Начиная с 1960-х годов Соттсасс постоянно интересовался контркультурой. Он бывал в Калифорнии во времена Тимоти Лири и Аллена Гинзберга, и в Индии, когда Запад только начал оглядываться по сторонам в поисках альтернативы своим привычным материалистическим ценностям. На посту арт-директора журнала *Domus* Соттсасс в сотрудничестве с главным редактором Алессандро Мендини постарался избавить это издание от самодовольства итальянского хорошего вкуса; вместе им удалось выразить характерное для них восприятие дизайна в экспозициях студии «Алхимия».

Позже «Алхимию» затмит «Мемфис», созданный самим Соттсассом. В «Мемфисе» он сведет вместе молодых итальянцев, прежде всего Микеле де Лукки и Альдо Чибика, и представителей международного постмодернистского движения, включая Майкла Грейвса, Широ Курамату и Ханса Холляйна, — однако некоторый эстетический разнобой с лихвой компенсировался тут мощью производимого эффекта. «Мемфис» выглядел как сплав высокого искусства с поп-культурой, и таким образом целенаправленно атаковал общепринятые представления о хорошем вкусе. Название «Мемфис» Соттсасс объяснял по-разному, ссылаясь то на Боба Дилана, то на Элвиса Пресли, то на Древний Египет. Ироничность и легкая провокативность дизайна сочетались тут с чрезвычайно декоративным использованием цвета и орнамента. Яркие цвета и пластиковый ламинат с узорами отчасти были плодом воображения самого Соттсасса, а отчасти

позаимствованы им в раннем итальянском модернизме 1950-х, наивном и оптимистичном, образчики которого к 1980-м годам уцелели лишь в поблекших кофейнях на миланских окраинах. Даже тот, кого эстетика «Мемфиса» оставляла равнодушным, не мог не признавать азарта и убежденности участников группы.

«Мемфис» весело и без начальственной серьезности провозглашал дизайн формой выражения эмоций. Кроме всего прочего, его участники покусывали руку, которая их кормила, тонко высмеивая систему промышленного производства. Дизайн в конечном счете занимается тем, что убеждает нас закупить как можно больше вещей, и Соттсасс, в глубине души всегда остававшийся ниспровергателем, относился к этому в высшей степени амбивалентно. Он спроектировал ряд выдающихся зданий, в том числе и дом для своего бельгийского галериста Эрнеста Мурмана. Когда я работал редактором журнала *Domus*, мне довелось провести там выходные. Соттсасс хотел, чтобы фотографии дома, выстроенного вокруг вольера, где Мурман держал своих редких птиц, появились у нас в журнале. «Почему бы вам не пригласить Хельмута Ньютона?» — спросил он. Ньютон был нам не по карману, но он все же приехал, и они с Соттсассом провели время в изящных пикировках о том, кто тут главный.

В современном мире бесполезное ценится больше полезного, так что незапятнанное утилитарностью искусство мы славим куда громче, чем изобретательный дизайн, обремененный конкретной функцией. Иерархия нашей культуры выстраивается в соответствии с этими представлениями. Пожалуй, величайшим достижением Соттсасса за долгие годы плодотворной работы стало именно то, что он снял это разграничение. Ему было неинтересно придумывать вещи, которые продаются благодаря своей привлекательности, соблазнительности или изысканности. Ему хотелось найти способ наделить бытовую вещь своего рода смыслом. Он стремился показать, что ее форма — не клубок банальных решений, а продукт творческого интеллекта и что в ее основе лежит понимание того, как вещь изготавливается и используется.

На протяжении всей своей жизни Соттсасс умудрялся двигаться в двух разных направлениях. Работая с массовым производством и стараясь облагородить его приземленную продукцию, он одновременно создавал малотиражную керамику, изделия из стекла и предметы мебели, которые по силе эмоционального воздействия являются настоящими произведениями искусства.

Сегодняшний дизайн подчинен культу молодости и беспощадной гонке за новизной. Но над Соттсассом время оказалось невластно. Вместе с английским дизайнером Крисом Редферном он продолжал творчески руководить своей очень занятой мастерской до самой смерти в декабре 2007 года.

Соттсасс, как и его отец, которого тоже звали Этторе, считал себя прежде всего архитектором. Во времена Соттсасса почти все итальянские дизайнеры имели архитектурное образование, и слишком многие из них мечтали вернуться к проектированию зданий, даже если им явно не стоило заниматься ничем крупнее вилок или стульев. Соттсасс составлял исключение, поскольку был одарен и в этом, хотя его здания и нельзя отнести к магистральному направлению архитектуры. Он знал всех и работал повсюду. В неожиданной для себя обстановке лондонского Олбани\* он проектирует квартиру для «глянцевого» фотографа, коллекционера и антрепренера Жана Пигоцци. На другом конце спектра его архитектурных достижений находится гольф-клуб, построенный по заказу Китайской народно-освободительной армии.

Сегодняшняя Италия по-прежнему живет в тени поколения, к которому принадлежал Соттсасс. Многие из его представителей дожили до девятого десятка и не прекращали работать до самой смерти. Молодежи было просто негде развернуться. Милан удержал позиции мировой столицы дизайна, но все большую роль здесь играют дизайнеры, приехавшие из-за границы.

\* Лондонский жилой комплекс конца XVIII века, расположенный неподалеку от площади Пикадилли-серкус. В 69 апартаментах Олбани уже больше 200 лет селятся главным образом состоятельные холостяки из высшего класса, от бесчисленных министров до лорда Байрона и сэра Исая Берлина.

## T TASTE/ВКУС

Интеллектуалам приходится изрядно поломать голову, чтобы осмыслить понятие вкуса, которое они воспринимают в классовых терминах. Осознавая, разумеется, что сами тоже являются представителями определенного класса, они предпочитают не говорить прямо о собственных вкусах и, уж конечно, не хотят, чтобы их причисляли к тому или иному классу на основании этих вкусов.

Немецкие социологи и французские структуралисты — от Иммануила Канта до Георга Зиммеля и далее до Пьера Бурдьё — понимали вкус и моду (которые для них были почти синонимами) как инструменты, позволяющие классу выстроить собственную идентичность и транслировать ее вовне. В картине мира, нарисованной Кантом, Зиммелем и их единомышленниками, модные тенденции и вкусы формировал правящий класс, а остальные лишь из всех сил старались им соответствовать, но никогда не добивались этого до конца. Стоило представителям социальных низов приблизиться к модным стандартам, как элита меняла правила и снова уходила в отрыв.

Анализируя самые разные повседневные вещи — от тостера до фургона мороженщика, — Рейнер Бэнем заслужил репутацию проницательного исследователя вкусов, но непосредственно на тему моды он, по большому счету, не высказывался. Тем не менее он делал это косвенно с помощью определенного фасона галстука, который носил. Таким образом он, в частности, давал понять, что считает себя воинствующим аутсайдером. Бэнем защитил диссертацию в Институте Курто\*, но с куда большей охо-

\* Расположенное в Лондоне элитное учебное заведение, готовящее искусствоведов и историков искусства.

той распространялся о том времени, когда работал помощником инженера, чем об обучении у Энтони Бланта\*. С некоторых пор он начал использовать свое второе, немецкое имя вместо первого Питер и полюбил носить галстуки-боло.

В Англии галстук-боло — кожаный шнурок, скрепленный серебряным зажимом, — известен благодаря своей популярности среди тедди-боев, пролетарских денди 1950-х годов. В Америке же это выдуманная традиция западных штатов, корни которой прослеживаются всего лишь с 1940-х годов. Там боло скорее вызывает ассоциации с консервативными политиками из Республиканской партии, нежели с историками архитектуры. Выбирая именно такой галстук, Бэнем давал ясно понять, что прекрасно осведомлен о мире хорошего вкуса, но не хочет иметь с ним ничего общего.

Не менее внимательно к вопросам моды относился и Адольф Лоос, который, впрочем, был гораздо бóльшим франтом, чем Бэнем. Он ненавязчиво выделялся из толпы своих венских соперников благодаря сшитым на заказ английским костюмам, приобретенным им на обратном пути из Америки. «Хорошо одеваться? Кто же этого не хочет. Что толку иметь мозги, если вам нечем оттенить свой ум?» — однажды заметил Лоос. Он же спроектировал два самых модных венских магазина мужской одежды — Knize, в берлинском филиале которого одевался Мис ван дер Роз, и Goldman & Salatsch — став, таким образом, одним из зачинателей распространившейся позднее почти повсеместно тенденции заказывать интерьеры бутиков известным архитекторам.

Лоос вел полные элегантных парадоксов колонки в двух давно закрывшихся венских газетах — Neues Freie Presse и Neues Wiener Tagblatt. Возможно, именно благодаря внимательному отношению к собственной внешности он смог предложить более тонкое толкование вкуса, чем то, которое основывалось только лишь на классовой теории:

\* Энтони Блант (1907–1983) — знаменитый британский искусствовед, эстет и оригинал, директор Института Курто, хранитель живописной коллекции королевы Елизаветы II. В конце жизни Блант был разоблачен как советский шпион, соратник Кима Филби.

Что значит хорошо одеваться? Это значит одеваться правильно. Корректно! У меня такое чувство, словно я приоткрыл тайну, которая до сих пор окутывала нашу моду. Словами «прекрасно», «шикарно», «элегантно», «пикантно», «смело» мы как бы заклинаям моду, хотим угнаться за ней. Но дело-то вовсе не в этом. Дело в том, чтобы наша одежда меньше всего бросалась в глаза. Красный фрак на балу бросается в глаза. Следовательно, красный фрак в бальном зале старомоден. Цилиндр бросается в глаза на катке. Следовательно, на катке он старомоден. Все броское в хорошем обществе считается вульгарным.

Но этот принцип осуществим не повсеместно. Пиджак, который останется незамеченным в Гайд-парке, непременно покажется броским в Пекине, в Занзибаре и на площади Святого Стефана в Вене\*.

Любопытно, что архитектор, который построил на венской площади Михаэлерплац изысканный и изящный дом, навлекший на себя всеобщее недовольство, ратовал за сдержанность и в архитектуре, и в одежде. Тем не менее Лоос был не прочь привлечь к себе повышенное внимание — если не костюмом, то интеллектуальной позицией и архитектурой. Он наслаждался скандалом, который вызвал его вступивший в конфликт с габсбургским императорским дворцом дом на Михаэлерплац, а еще больше — возможностью публично защищать свой проект.

Георг Зиммель, обозревая проблему с позиции начала XX века, считал моду явлением принципиально антидемократичным и нехарактерным для истинно эгалитарных обществ:

Кафры обладают очень расчлененной социальной иерархией, и у них мода, хотя одежда и украшения

\* Рус. пер. Э.В. Венгеровой.



регулируются и ограничиваются законами, достаточно быстро меняется; напротив, у бушменов, у которых еще нет классов, мода вообще отсутствует, т. е. отсутствует интерес к изменению одежды и украшений\*.

Мы ничего не знаем о масштабе полевых исследований повседневной одежды, проведенных Зиммелем как в Южной Африке, так и во Флоренции, но это ничуть не помешало ему сделать следующий вывод:

Именно эти отрицательные причины иногда препятствовали в высоких культурах образованию моды, и совершалось это вполне сознательно. Так, во Флоренции около 1390 г. в мужской одежде, по-видимому, вообще отсутствовала мода, так как каждый старался одеваться особым образом. Здесь, следовательно, отсутствует один момент, потребность в соединении, без которого моды быть не может. С другой стороны, у венецианских нобилей, как сообщается, не было моды потому, что все они по определенному закону должны были одеваться в черное, чтобы их незначительное число не было замечено массами. Здесь, таким образом, моды не было потому, что отсутствовал другой ее конститутивный момент, — высший слой намеренно избегал отличия от низших слоев. <...>

Сущность моды состоит в том, что ей следует всегда лишь часть группы, группа же в целом находится только на пути к ней. Как только мода полностью принята, т. е. как только то, что первоначально делали только некоторые, теперь действительно совершается всеми без исключения, что

\* Здесь и далее рус. пер. М.И. Левиной.

и произошло с некоторыми элементами одежды и форм общения, это больше не называют модой.  
<...> Распространение моды ведет к ее концу, так как уничтожает различие.

Возьмем, к примеру, фирму Burberry, которая возникла как лавка Томаса Берберри в графстве Гэмпшир, а позже стала йоркширским производителем одежды. Поначалу она ассоциировалась с британскими офицерами, носящими тренчи, потом — с пролетарским увлечением футболом, а недавно превратилась в возрожденную марку высокой моды. Может показаться, что извилистый путь, проделанный Burberry за последние двадцать лет, подтверждает точность этого наблюдения Зиммеля.

В 1980-е годы британские футбольные команды начали выезжать на матчи в Европу. За ними последовали их фанаты из рабочих среды, где одежда всегда была предметом страсти. Когда они познакомились там со своими итальянскими противниками, одетыми в Lacoste и Fila, у них возникло желание обзавестись одеждой тех же брендов или, повинуясь националистическому рефлексу, адаптировать к своим нуждам ближайший отечественный аналог. Так, после модов и скинхедов появились последователи субкультуры кэжуал, из рядов которых со временем вышли чавы. В поиске подходящих бейсболок, шарфов и шорт фанаты остановили свой выбор на Burberry — или на том, что выглядело как Burberry. Подделки из фирменной для Burberry бежевой ткани с черно-красной клеткой заполнили рынок. Фирме нужно было решить эту проблему, и она стала, с одной стороны, бороться с изготовителями контрафакта и дешевыми распространителями, а с другой — инвестировать огромные средства в более творческое прочтение своей идентичности. Новый креативный директор марки Кристофер Бейли добился того, что понятие «настоящий Burberry» вышло далеко за пределы прямолинейного использования определенного орнамента.

Но этот процесс не полностью укладывается в теорию моды, предложенную Зиммелем. Даже в те времена, когда Burberry тес-

нее всего ассоциировалась с рабочим классом, находились модники-индивидуалисты, которые носили одежду этой фирмы именно потому, что понимали неоднозначность заложенных в ней смыслов. Сигналы, которые подает окружающим тот или иной вкус, не возникают независимо друг от друга. Они мигрируют между классами в обоих направлениях. Некоторые подростки из состоятельных лондонских семей, принадлежащих к среднему классу, перенимают ритмику речи у детей карибских иммигрантов, скорее стараясь смешаться со своими сверстниками на улицах, чем выделиться на их фоне: это что-то вроде защитной реакции. Другие же чувствуют себя достаточно уверенно и считают, что не навредят своему статусу, даже если будут заимствовать вкусы и стили других классов.

Развитие вкуса не всегда сводится к стремлению низших классов походить на тех, кто стоит выше на социальной лестнице. Представители среднего класса за последние тридцать лет пристрастились к татуировкам, спортивным костюмам и футболу. Мода носить штаны сильно приспущенными возникла среди молодежи американских гетто, скорее всего, в подражание заключенным, которым запрещено использовать ремни. Это придавало внешности молодого человека брутальность, так что теперь благодаря Александру Маккуину этот стиль распространился среди учеников британских частных школ.

Организации, которые занимаются популяризацией дизайна, всегда интересовались проблемой вкуса. Они изо всех сил стараются выставить вкус не характеристикой класса, а инструментом различения хорошего и плохого дизайна. Генри Коул, первый директор музея Виктории и Альберта, собрал целую выставку плохого, по его мнению, дизайна, чтобы продемонстрировать, чего не надо делать. В 1950-е годы примерно тем же самым занимался Совет по дизайну, противопоставлявший эффективность и простоту «современных» каминов «аляповатости» и «декоративности» их собратьев, которые только и могут, что собирать пыль. Такие начинания во многом способствовали распространению мнения, что «хороший дизайн» — это то, что просвещен-

ные представители высшего класса навязывают пребывающим в неведении массам, и результат этой деятельности предсказуемо оказался обратным. В 1980-е годы вкус стал темой выставки, устроенной в одном из залов музея Виктории и Альберта, где под именем Boilerhouse Project базировался тогда будущий Музей дизайна. В сопроводительном тексте, факсимильно воспроизводившем почерк директора Boilerhouse Project Стивена Бейли, говорилось, что «вкус — один из механизмов, с помощью которых мы оцениваем дизайн». Предметы, представленные как образчики хорошего вкуса, экспонировались на постаментах и мольбертах, а прочие были расставлены на мусорных баках.

В итоге эта выставка была воспринята буквально — как вердикт, вынесенный тем или иным вещам, а не как рассуждение об идее вкуса. Обнаружив, что макет построенной им постмодернистской штаб-квартиры телекомпании TV-am, с ее игривыми пинаклями в форме яиц в рюмках, выставлен на мусорном баке, архитектор Терри Фаррелл просто забрал экспонат с собой.

Моя первая книга «Культовые вещи» тоже была несколько простодушным взглядом на проблему вкуса. «Вы говорите на берберри?» — этот вопрос был помещен на ее обложку задолго до того, как Кристофер Бейли превратил название производителя непромокаемых пальто не первой молодости в самый успешный модный бренд в британской истории. Почему, спрашивал я, знакомство с Morris Minor приятнее, чем встреча с Datsun? У меня никогда не было вещей Burberry, и я никогда не ездил на Volkswagen Golf, но, перечитывая «Культовые вещи», я понимаю, что эта книга была скорее исповедальной, чем аналитической. Она больше рассказывала о моих собственных вкусах, чем о вкусе как таковом. Я расхваливал радиоприемники Beolit 707 фирмы Bang & Olufsen и TS505 фирмы Brionvega, очки RayBan, одежду Barbour, ежедневники Filofax, механические часы Rolex и первые в мире электронные часы Bulova Accutron, швейцарские армейские ножи и зажигалки Zippo. Мне казалось, что я пишу о самой природе вещей, но на деле я писал о совершенно конкретном времени, начале 1980-х, и о том, как оно на меня повлияло.

С этой коллекцией вещей — а на самом деле и с книгой — произошло именно то, что Джеймс Лавер проницательно и остроумно описал в своей книге «Вкус и мода», опубликованной в 1937 году. Лавер работал куратором отдела гравюры и графики в музее Виктории и Альберта, а заодно сделал успешную карьеру драматурга. Его подход — в сравнении с Кантом и Зиммелем — был куда менее тяжеловесным. Лавер обратил внимание на то, как наши взгляды на то или иное модное веяние меняются по мере того, как мы знакомимся с ней все ближе. Модные тенденции, намного опережающие свое время, встречают отторжение и воспринимаются как выход за рамки допустимого, а те, которые еще не совсем отошли в прошлое, вызывают скорее насмешку, чем раздражение. Но то, что мы сначала считаем преступным, а потом устаревшим, в конце концов переходит в разряд красивого. Лавер подсчитал, что переход от «непристойного» к «вызывающему», «смелому» и затем «элегантному» занимает десять лет. Еще через год та же вещь кажется нам старомодной, а через десять — уродливой. В течение следующих ста лет мы будем последовательно считать ее смехотворной, забавной, причудливой, очаровательной и романтической.

Вывод Лавера по-прежнему верен, хотя сроки, которые он высчитал, с тех пор сжались, а время пошло быстрее.

## U UTZON/УТЗОН

Я не был знаком с Йорном Утзоном, но однажды присутствовал на его выступлении. Это было в 1978 году, когда ему уже исполнилось шестьдесят. Это был стройный, элегантный мужчина очень высокого роста. Он приехал в Лондон получать Королевскую золотую медаль за заслуги в области архитектуры. В своей речи он высказался в том смысле, что лучший способ наградить архитектора — заказать ему проект, а не вручить медаль.

Сиднейский оперный театр — здание, прославившее Утзона и изменившее наши представления не только о Сиднее, но и об Австралии, — я увидел лишь через десять лет. А Утзон его законченным так и не увидел. Он покинул Австралию в 1966 году, через девять лет после того, как выиграл конкурс на проектирование здания, которое станет одним из немногих действительно знаковых произведений архитектуры XX века. В тот момент надземная часть театра только начинала обретать свои очертания. Больше Утзон в Австралию не возвращался.

От своего проекта он отстранился после череды яростных стычек с местными властями. Эти стычки не касались денег напрямую, но деньги, безусловно, были их причиной. Австралийских чиновников — как потом и шотландских при строительстве в Эдинбурге здания парламента — обвиняли в том, что они сознательно занизили первоначальную смету: представив обманчиво оптимистичный бюджет, они получили добро на запуск строительства, а потом начали давить с помощью этих цифр на команду проектировщиков. По большому счету, в основе конфликта лежала борьба за власть. Главный вопрос состоял в том, будет ли это здание творением его архитектора или памятни-

ком тогдашнему министру общественных работ Нового Южного Уэльса? Или, быть может, чем-то важным для города и всей Австралии — как это в итоге и случилось?

Одновременно проект столкнулся с рядом серьезных технических проблем, которые и спровоцировали разрыв. Утзон пробовал решать сложнейшие задачи в те времена, когда компьютеры еще не сняли почти все преграды в проектировании строительных конструкций: он хотел выстроить придуманные им криволинейные оболочки из несущего бетона и при этом разместить в здании все то, что предписывалось его программой. Утзону нужно было втиснуть очень много помещений в очень небольшое пространство, из-за чего в зрительных залах никак не помещалось столько кресел, сколько требовалось для безубыточности оперного театра.

Кроме того, дело было в складе ума самого Утзона. На старте проекта у него был лучший на свете помощник — невероятно влиятельный инженер Уве Аруп. Отношения между двумя датчанами, поначалу теплые, позже испортились. После смерти Арупа английский критик Питер Мюррей получил доступ к его архиву. Бумаги свидетельствовали, что Аруп много раз предлагал Утзону реалистичные технические решения, но тот их отвергал, поскольку они не соответствовали чистоте его архитектурного замысла. В период самых острых разногласий он перестал даже отвечать на письма Арупа. По-видимому, сложности, с которыми он столкнулся, совершенно его парализовали, и он не мог предложить никакого выхода из создавшегося положения. После ухода Утзона Аруп отказался покинуть проект, что послужило причиной серьезной ссоры и многолетнего разрыва отношений. Утзон воспринял поступок Арупа как предательство. Аруп же, в свою очередь, полагал, что его долг перед заказчиком — закончить работу. Утзон проиграл в политической игре и в результате ловкой интриги сам подал заявление об отставке, не до конца понимая, что это решение необратимо. Он хотел лишь пригрозить своим уходом и совсем не думал, что уйти придется по-настоящему. Когда Утзона подловили на блефе, он покинул Австралию на-

всегда. Здание вместо него достраивала команда, собранная из местных архитекторов. Один из них до того даже подписал коллективную петицию сотрудников управления архитектуры Нового Южного Уэльса, в которой говорилось, что в случае отстранения Утзона они не станут участвовать в проекте.

Для архитектора нет худшей судьбы, чем увидеть, как проект, который должен был стать вершиной твоей карьеры, уплывает в руки тех, кого ты сам считаешь кликой ничего не смыслящих филистеров. Политики изгнали Утзона вовсе не из-за превышения бюджета. Основные перерасходы начались гораздо позднее его отъезда из Австралии. Главную роль в финальном поражении Утзона сыграло то, что одновременно со сменой правящей партии в парламенте Нового Южного Уэльса в тесном замкнутом мире сиднейского муниципалитета разгорелась очередная свара — якобы о том, отделять ли фанерой определенные помещения театра и во сколько это обойдется. Кроме всего прочего, Утзон еще и остался в минусе, что было уж совсем унижительно: став жертвой карательной системы двойного налогообложения, он оказался должником и австралийской, и датской налоговой службы.

Утзон хранил горделивое молчание о том, как с ним обошлись в Сиднее. Когда в 1973-м королева Елизавета II наконец открыла здание оперы, он значился в числе приглашенных, но в этот день ему непременно нужно было быть в совершенно другом месте. В том же году Королевский австралийский институт архитекторов наградил его золотой медалью, которую Утзон принял, но от участия в церемонии уклонился. Когда его пригласили спроектировать курорт в австралийском штате Квинсленд, он согласился, но непосредственно с клиентом работали двое его сыновей, архитекторы Ян и Ким. В 1988 году Сидней сделал попытку исправить положение и присвоил Утзону звание почетного гражданина, но лорд-мэру пришлось лично отвезти символический ключ от города в Данию. На устроенное вскоре празднование двадцатипятилетия здания оперы в Сидней приехала дочь Утзона Лин. Вместе с премьер-министром Нового Южного Уэльса она объявила о создании Фонда Утзона, который раз в два года



присуждает премию в размере 37 тысяч фунтов за выдающиеся достижения в искусстве — но сам Йорн Утзон в Австралию так и не вернулся. В 1978 году, получая золотую медаль Королевского института британских архитекторов, он заявил: «Если вам нравятся здания архитектора, вы даете ему работу, а не медаль».

После того как Утзон справил свое восьмидесятилетие, в его отношениях с Австралией наметилось что-то вроде примирения. Было принято решение переделать интерьеры оперного театра, максимально приблизив их к первоначальному замыслу. Сын Утзона Ян участвовал в исправлении проблем, связанных с акустикой зала и критической нехваткой закулисного пространства. Задача была не из легких. Внук Утзона Йеппе, тоже архитектор, и вовсе сомневался, что на этой стадии возможно в полной мере осуществить исходный проект.

С травмой, полученной в Сиднее, Утзон справился. Он построил еще несколько значительных зданий, из которых по крайней мере два — церковь в Багсверде в его родной Дании (1968–1976) и здание Кувейтской национальной ассамблеи (начато в 1971 году, закончено в 1983-м и восстановлено в 1993-м) — можно назвать шедеврами. Как и его работа в Сиднее, эти проекты стоят в стороне от магистрального направления архитектуры XX века. Скульптурная чистота всех трех зданий делает их по-настоящему убедительными произведениями архитектуры. Дом с видом на Средиземное море, который Утзон построил на Майорке и в котором он прожил много лет, стал воплощенной в масштабе частного жилища суммой всех его архитектурных идей: он щедро оделил его тактильными качествами и наполнил деталями, напоминающими, что суть архитектуры издревле определялась игрой света на поверхности камня.

Впрочем, для такого одаренного архитектора и такой продолжительной карьеры итоги выглядят довольно скромно. Кроме всего прочего, в Кувейте, как и в Сиднее, Утзона преследовали фатальные неудачи. Сначала его здание было заброшено правящей династией как нелюбимое напоминание о коротком периоде демократических реформ, потом попало под обстрел иракских

войск, а после войны в Персидском заливе было без вдохновения восстановлено американским архитектурным бюро Hellmuth, Obata + Kassabaum.

Могла ли судьба Утзона сложиться иначе? Есть определенный соблазн предположить, что если бы строительство Сиднейской оперы прошло более гладко, то его ждала бы карьера, сопоставимая с карьерой признанных гигантов архитектуры XX века — Луиса Кана или даже Ле Корбюзье.

Если бы Утзон строил здание за зданием, развивая ключевые аспекты своих наиболее успешных проектов, он бы действительно изменил архитектурный ландшафт. Но ничего такого ему не удалось — и вряд ли могло удаться. Утзону была глубоко чужда мысль, что архитектурой можно заниматься как корпоративным бизнесом, набирая множество проектов по всему миру. Выиграв конкурс на строительство оперного театра, Утзон отказался от проектирования здания художественного музея Луизиана на окраине Копенгагена. Этот заказ был для него почти идеальным, но Утзон им пожертвовал, потому что боялся, что не сможет полностью сосредоточиться на опере. Его психика была устроена так, что профессиональный успех казался ему делом слишком хлопотным, чтобы за ним гнаться.

Разумеется, его личный архитектурный язык был странной смесью разных влияний из непохожих источников — от стремительных дуг морских яхт, проектированием которых занимался его отец, до рукотворного ландшафта Монте-Альбана и других великих доколумбовых поселений Мексики; от средневековых замков его родной Дании до зданий современных европейских мастеров. Но Сиднейский оперный театр остается сооружением, единственным в своем роде; оно изменило жизнь Утзона и, возможно, ход австралийской истории.

Конкурс на его проектирование был объявлен в 1956 году, когда Мельбурн, главный конкурент Сиднея, принимал у себя Олимпийские игры: в то время именно там несомненно находился основной центр городской жизни Австралии. Мельбурн был крупнее, известнее, богаче и успешнее своего северного со-

перника. Строительство оперного театра, профинансированное из выручки от специально проведенной государственной лотереи, полностью перевернуло ситуацию. Сиднейская опера стала знаковым зданием, и с ее появлением восприятие Австралии в целом и Сиднея в частности начало кардинально меняться. Этот проект больше любого другого способствовал освобождению Австралии от «культурного низкопоклонства»\*. Архитектурным памятником этому низкопоклонству стало здание Национального музея Австралии в Канберре: в интерьер главного фойе его создатели внедрили фрагмент оперного театра, который по их замыслу должен был стать горьким напоминанием о том, что произошло в Сиднее. По словам архитектора здания, «это не творение Утзона, а фрагмент спроектированного уже после его ухода стеклянного фасада, который должен показать нам, на какие нелепости способна Австралия».

Здание оперного театра превратило район Сиднейской гавани из хаотичной, изрезанной трамвайными линиями промзоны в одну из самых прекрасных морских набережных планеты. В 2000 году, когда Сидней спустя 44 года после Мельбурна принимал у себя Олимпийские игры, оперный театр мелькал в телевизионных трансляциях по всему миру как узнаваемый, но по-прежнему поражающий воображение образ. И появился он благодаря Утзону.

Ничего похожего на Сиднейскую оперу мир раньше не видел, но за десять лет до проведения этого конкурса Утзон подготовил проект здания, которое должно было появиться на месте лондонского Хрустального дворца; этот проект не был принят, но уже тогда Утзон предлагал построить нечто не менее поразительное, чем опера в Сиднее. Это был глубоко личный и очень пластичный проект, ничем не напоминавший манеру, характерную для архитектуры того времени. Его можно было сравнить только с парящими, взмывающими ввысь бетонными крышами Ээро Сааринена, ко-

\* Важный термин австралийской социальной антропологии, обозначающий интернализованный комплекс неполноценности, с которым население Австралии относится к Европе и США.

торый входил в жюри сиднейского конкурса. Схожий подход Саринен избрал, когда строил терминал авиакомпании TWA в нью-йоркском аэропорту имени Кеннеди. Сиднейский оперный театр принадлежал к альтернативной версии современной архитектуры. Будь Утзон человеком с иным темпераментом, этот проект мог бы вылиться в нечто большее, вместо того чтобы остаться в истории не более чем поразительной случайностью. Но Утзон был Утзоном. Это не помешало тому, чтобы и в Австралии, и за ее пределами расцвел настоящий культ архитектора — культ, который представлял его несправедливо обиженным гением. В первые годы XXI века этот культ сыграл определенную роль в возникновении всемирной одержимости знаковыми сооружениями, которая, к счастью, пошла теперь на спад по сравнению со своим пиком в момент открытия построенного Фрэнком Гери здания музея Гуггенхайма в Бильбао. Неслучайно Притцкеровская премия досталась Утзону в 2003 году, когда Гери был одним из членов жюри. Не менее показательно, пожалуй, и то, что Утзон, который родился в Копенгагене и учился архитектуре там же, в Королевской академии изящных искусств, некоторое время проработал в Хельсинки в архитектурном бюро Алвара Аалто — еще одного поборника нестандартных строительных типологий и изогнутых линий.

Между Сиднеем и Бильбао можно заметить некоторое поверхностное сходство. Изобретательность обоих зданий сделала их символами городов, в которых они построены. Оба они стали чем-то вроде архитектурных логотипов. При этом они, однако, воплощают совершенно разные типы восприятия. Оперный театр Утзона — пример архитектуры, процесс создания которой полностью контролируется тщательно контролирующим себя автором; он сформирован верой в то, что в дизайне возможно достичь совершенства. Архитектурное мышление Гери тоже способно порождать поразительно запоминающиеся формы и узнаваемые очертания. Но Гери родился не в Скандинавии, а в Калифорнии, и в основе его подхода лежит пристрастие бессистемного и случайного. Если бы Утзон смог этому научиться, уезжать из Австралии ему бы уже не пришлось.

## V VIENNA/ВЕНА

Учебное заведение, называемое теперь Университетом прикладных искусств, было основано в Вене в 1867 году и заняло построенное специально для него палаццо из украшенного терракотой кирпича. Оно находится в самом центре города, на Рингштрассе, неподалеку от здания Почтового сберегательного банка — шедевра Отто Вагнера, появившегося здесь через сорок лет после постройки университета. Это первый памятник модернизма: крышу банка украшают отлитые из алюминия девушки с высоко поднятыми венками, сводчатый потолок кассового зала сделан из молочного стекла, а ножки фирменных стульев защищены целомудренными металлическими набойками. Банк расположен прямо через улицу от университета, некогда именовавшегося Художественно-ремесленным училищем: оно готовило кадры, в которых нуждалась австро-венгерская экономика, а точнее — фирмы-поставщики императорского и королевского двора. В обиходе это определение — по-немецки *Kaiserlich und Königlich* — сокращалось до *K. & K.*, так что венские любители копрологического юмора превращали его в «Каканию». Именно Художественно-ремесленное училище создало ту интеллектуальную атмосферу, в которой стало возможным сооружение здания Почтового сберегательного банка.

Со временем училище было переименовано в Высшую школу прикладных искусств, а уже потом стало университетом. Я приехал туда в качестве приглашенного профессора в 1993 году; в то время еще можно было, прищурив глаза и глядя на сводчатый потолок, представить, что на троне по-прежнему находится кто-то из Габсбургов. Каждый семестр начинался с устрашающе плото-

ядного профессорского завтрака — подавали холодное мясо, пиво и претцели. Мы с Роном Арадом — два лондонских гостя — вздрагивали от громогласных восклицаний «Grüss Gott!», что значит «Да приветствует тебя Господь!». К сожалению, тогда мы еще не знали, что протестанты из северных областей Германии на это приветствие обычно язвительно отвечают: «Hoffentlich nicht so bald» («Надеюсь, не прямо сейчас»).

По просьбе сотрудника бухгалтерия могла переводить его зарплату на номерной банковский счет, до которого было не добраться налоговой службе. Если вы не хотели скрывать свои доходы, то получали дебетную карточку с голографическим изображением Бетховена, приложившего к уху ладонь. С командировочными расходами дело обстояло непросто. Бухгалтерии еще только предстояло признать принципиальную возможность воздушного транспорта — как будто мы жили во времена старой доброй империи. Оплатить билет в первый класс на поезд Лондон — Вена университет мог, а перелет эконом-классом — нет.

Но еще больше меня поразила другая история, которая многое объяснила мне про то, как делаются дела в Австрии: однажды все профессора нашли в своих кафедральных почтовых ящиках письма от некоей американской юридической фирмы. В них говорилось о мерах, которые американцы собираются предпринять в отношении ректора университета, выдавшего ложные экспертные заключения о подлинности нескольких произведений, приписываемых Йозефу Бойсу.

Это была Вена — город, в котором президентский дворец занимал Курт Вальдхайм, отрицавший свое нацистское прошлое, несмотря на наличие его фотографий в немецкой форме. Ректор ни в чем не сознался, не извинился и в отставку не подал.

Работать в Вене мне было непросто. В самом конце XIX века сюда отправился изучать право брат моей бабушки, который был родом из Черногории и потому имел подданство Австро-Венгерской империи. Я сам оказался в Вене в роли профессора и, соответственно, принадлежал к классу, представители которого приветствовали друг друга фразой «Grüss Gott!». Но за все четыре

года, что я курсировал между Веной и домом, мне никогда не было здесь уютно. Городом, язык которой был моим, была Вена низших слоев населения — таксистов и официантов, приехавших сюда с Балкан. Их сербский или хорватский я понимал гораздо лучше, чем немецкий моего собственного круга.

И все же я считал, что провести некоторое время в Вене для меня важно. В начале XX века здесь работали и Адольф Лоос, и Йозеф Хоффман, сыгравший огромную роль в истории Высшей школы прикладных искусств и Венских мастерских. В современный мегаполис Вену превратил Отто Вагнер. Это он разработал план венской инфраструктуры, обустроил водные пути в городе и построил подземную железную дорогу с ее выдающимися станциями, архитектурное решение которых каждый на свой лад скопировали Париж и Лондон. Работая с радикально новыми формами и материалами, Вагнер определил внешний облик как новых учреждений, от газетных редакций до банков, так и новых технологий.

Некоторое время мне казалось, что в Вене можно ближе, чем где бы то ни было, подобраться к самой сути модернистского дизайна. Именно здесь, а не в твердынях Баухауса в Веймаре и Дессау, родился модернизм как воинствующая эстетическая идеология. Барселона и Глазго произвели на свет особенно вычурные варианты ар-нуво, в которых национализм был не менее важен, чем модернизм. Но в Вене самая ранняя форма модернизма оказалась реализованной во всей своей полноте, и многие архитектурные памятники дошли до наших дней в первозданном виде. В те годы Вена была метрополией, а не провинциальным захолустьем. Вы по-прежнему можете выпить бокал мартини в «Американском баре» Лооса и обнаружить за углом огромный магазин фирмы J. & L. Lobmeyr, где продаются стаканы, дизайн которых в 1910 году разработали Лоос и Хоффман. Вы можете осмотреть Штайнхоф — целый город для больных телом и душой, спланированный Отто Вагнером вокруг поразительной церкви, которая была призвана дарить утешение пациентам. А можете зайти в дом, который Людвиг Виттгенштейн построил для своей сестры:

безупречная, беспощадная логика его пропорций по-прежнему налицо, хотя интерьер и загроможден пожитками обосновавшегося здесь Болгарского культурного центра. Наконец, в Вене попадаются улицы, где вы чувствуете, будто оказались на съемочной площадке «Третьего человека»\*.

Я приехал в Вену с накрепко усвоенным представлением о модернизме как воплощении идеи прогресса. Тогда я еще не понимал, что в недавней венской истории радикальность Отто Вагнера была связана с далеко не самыми прогрессивными явлениями. Свои строительные заказы Вагнер получал благодаря Карлу Люгеру, бургомистру Вены, которого император Франц Иосиф отказывался утвердить в этой должности, несмотря на трехкратную победу на выборах, поскольку считал, что антисемитская политика возглавляемой Люгером Христианско-социальной партии навредит и городу, и империи.

В 1897 году Люгер наконец дорвался до власти и занялся модернизацией, необходимой в условиях стремительно растущего населения. Он строит или совершенствует системы снабжения столицы газом, водой и электроэнергией. При нем Вена проводит социальную политику всеобщего благосостояния и начинает обустройство парков и общественных пространств. Именно Карл Люгер принял на посту бургомистра решения о строительстве Почтового сберегательного банка и метрополитена по проектам Отто Вагнера.

В это же время Фрейд и Юнг выдвигали новые теории, объясняющие работу разума, Густав Малер создавал свои лучшие произведения, активно работал Густав Климт. Историки, выступающие с позитивистских позиций, пытаются увязать всплеск творческой активности во всех этих областях с идеей экономического и социального прогресса. Но дело в том, что расцвет венской культуры пришелся на тот период, когда дни имперской системы были уже сочтены и она находилась на грани распада.

\* «Третий человек» (1949, режиссер Кэрол Рид) — классический шпионский триллер.



Совсем скоро венские евреи, которым мы обязаны многими из этих достижений, окажутся перед выбором — покинуть родину или погибнуть.

В Вене модернизм оказался связан скорее с кончиной старого общественного устройства, чем с рождением нового. В конце XX века город чувствовал собственную ущербность из-за того, что потерял общину, которая внесла такой большой вклад в его творческую и интеллектуальную жизнь. Культурный вакуум, оставшийся после исчезновения евреев, заполнился мраком акционистов — художников вроде Германа Нитча, который творил свои похожие на мучительный стон произведения из крови и плоти, — и такой же ожесточенной и болезненной архитектурой Вольфа Прикса. Ранний модернизм оставил в городе свой материальный след. Но людей, которые вызвали его к жизни, здесь больше не было.

## W WAR/ВОЙНА

В 2012 году лондонский Музей дизайна приобрел для своей постоянной коллекции АК-47 — печально знаменитый автомат, сделанный в 1947 году в Советском Союзе. Это решение некоторые встретили враждебно. Чаще всего музеи дизайна оружие не собирают — возможно, это объясняется по-прежнему сохраняющимся разделением дизайна на хороший и плохой. Штурмовая винтовка — то есть винтовка, предназначенная для ближнего боя, когда людей, пытающихся убить друг друга, разделяет не более четырехсот метров, — может быть прочной, надежной, простой в обращении и экономичной в производстве по всему миру. Основываясь на этих характеристиках, она может оказаться воплощением функционализма в его самом высоком смысле. Автомат АК-47 сыграл огромную роль в истории, он присутствует на государственном флаге Мозамбика и в свое время стал значительным технологическим новшеством. Наконец, на свете существует не так уж много предметов, промышленное производство которых началось в 1947 году и не прекращается по сей день. Вне зависимости от того, является ли АК-47 злом, сложно поспорить с тем, что это пример дизайна, неподвластного времени.

Но если считать, что музейные коллекции должны показывать пример хорошего дизайна, — а большинство собраний, по крайней мере изначально, стремились именно к этому, — то никакому оружию там не место. Оружие несет смерть, и поэтому его дизайн нельзя назвать хорошим, даже если он совершенно блистателен. Ни в нью-йоркском Музее современного искусства, ни в венском Музее прикладного искусства, ни в мюнхенском Новом собрании никаких автоматов нет. Для других вещей во-

енного назначения, например для джипа или вертолета, могут делаться исключения. Но стрелковое оружие остается для музеев табу, хоть оно и сыграло важную роль в становлении стандартизации, серийного производства и модульной сборки.

Оружие нельзя восхвалять и превращать в фетиш, но оно может помочь нам понять нечто важное про другие вещи. Именно поэтому Музей дизайна и купил свой АК-47. Споры вокруг оружия — отражение споров о природе вещей. Дизайн значительного произведения не обязан быть «хорошим» ни в одном из двух смыслов, в котором обычно употребляется это слово: ни похвальным в моральном отношении, ни удачным с точки зрения практического применения.

Самолет Spitfire куда менее спорен как произведение дизайна, и дело тут, скорее всего, в том, что он внес решающий вклад в оборону демократической Британии от нацистской агрессии. Многочисленные технические инновации соединились в нем с утонченной красотой: то, как его крылья составляют единое целое с фюзеляжем, сделало этот самолет мгновенно узнаваемым.

Парадокс, который должен принимать во внимание любой исследователь дизайна, состоит в том, что многие ключевые технологические и дизайнерские достижения стали возможны благодаря форсированным инвестициям военного времени. Развитие реактивного двигателя подтолкнула вперед Вторая мировая война. Профилактическими средствами против малярии мы обязаны войнам, которые Британия и Америка вели в кишачих комарами джунглях Юго-Восточной Азии. Интернет, разумеется, является гражданской сетью, но возник он благодаря разработке распределенных систем военной связи, способных работать в условиях атомной войны. 3D-печать, она же аддитивное производство, изначально использовалась для экстренного изготовления запчастей на находящихся в море американских авианосцах. Не существует никакой четкой грани между военными и невоенными технологиями, и поэтому АК-47 можно считать исключительно важным образцом промышленного дизайна, значение которого не исчерпывается его непосредственной функцией.

## Х XEROX

Два прославленных мировых бренда — причем оба так или иначе связаны с производством или обработкой изображений — зародились в одном малоизвестном городке в северной части штата Нью-Йорк. Оба названия состоят из пяти букв. И там и там первая буква совпадает с последней. Две эти компании добились грандиозных успехов, а их роль в создании некоторых важнейших объектов промышленного дизайна была не менее существенной, чем роль любого дизайнера. В их историях есть много параллелей, но о сути дела больше говорят их различия. Одной удалось выжить, другой — нет. Именно продолжающееся по сей день долголетие одних производителей способно многое объяснить во взлетах и падениях других.

Ни Kodak, ни его чуть более молодой сосед Xerox не сохранили имен, данных им при рождении. Компания Kodak когда-то называлась Eastman Dry Plate Company [«Компания сухих пластин Истмена»], по имени ее основателя Джорджа Истмена. Xerox появилась на свет на пятнадцать лет позже, в 1906 году, и долгое время была известна как Haloid Photographic Company [«Галоидная фотографическая компания»]. В годы своего становления и Kodak, и Xerox базировались в Рочестере — городке, в котором живет меньше 250 тысяч жителей и местоположение которого точно описывается выражением «у черта на куличках». В память о них Рочестеру осталось два здания, господствующих в силуэте города. Более внушительно и оригинально выглядит готический небоскреб Kodak — недаром построившая его компания достигла пика благосостояния куда раньше. Xerox соорудила свою безжизненную стеклянную коробку гораздо позднее, в 1960-е годы, и почти сразу же переехала в другой штат.

Компания, со временем официально переименовавшаяся в Eastman Kodak, сегодня представляет собой лишь бледную тень самодовольного корпоративного гиганта прошлых лет. Ее некогда вездесущие желтые коробки и конверты с ярким красным логотипом, призванным привлечь внимание покупателей, уже начали забываться. После процедуры банкротства лучшим активом, оставшимся в распоряжении Kodak, стал арсенал патентов, позволяющих своему владельцу осложнять жизнь более успешным компаниям обвинениями в нарушении прав на интеллектуальную собственность, вместо того чтобы самому производить или продавать вещи. Это еще одна из примет капитализма в стадии загнивания, наряду с тем обстоятельством, что капитал используется теперь не для инвестиций в производство, а для игры на колебаниях биржевых индексов.

Когда-то Kodak имела 140 тысяч сотрудников и входила в число самых успешных и новаторских компаний мира. На протяжении десятилетий она фактически обладала монополией на производство и проявку фотопленки, пока японской Fujі наконец не удалось создать ей серьезную конкуренцию.

Выпустив в 1900 году первый фотоаппарат Kodak, Джордж Истмен проложил дорогу, которой однажды пойдут Стив Джобс и Apple. Благодаря Истмену заправка пленки и ее экспонирование перестали быть химическим экспериментом и превратились в простую потребительскую услугу. Истмен изобрел фотографию для масс. Он избавил фотографа от необходимости самостоятельно проявлять отснятую пленку и печатать получившиеся изображения. Он превратил фотографию из увлечения для редких энтузиастов в повальное хобби, так что теперь Kodak могла зарабатывать на продаже одновременно и услуг, и продуктов. «Потяни за шнур, поверни ручку и нажми кнопку, а все остальное сделаем мы», — гласил ее ранний рекламный слоган.

Kodak оставила свой след и в истории фотографического оборудования, поскольку проектировала и производила собственные фотокамеры. Ящичный фотоаппарат Brownie стал одной из самых характерных вещей своей эпохи. Череда последовательных

усовершенствований внешнего вида привела в итоге к обретению им спроектированного Уолтером Дорвином Тигом корпуса из литого бакелита, смутно отсылающего своей формой к стилю ар-нуво. Много лет спустя, в 1963 году, на рынок был выпущен Instamatic — компактный прямоугольный фотоаппарат с хромированными и матовыми деталями, который был снабжен картриджем, позволяющим успешно справиться с заправкой пленки даже тупице. Если сравнивать с дизайном автомобилей, это было равносильно отказу от хвостовых плавников-стабилизаторов или происходившему как раз в то время переходу от Morris Minor к современным решениям Mini.

Водить машину мне тогда еще было рано, но подаренный на Рождество Instamatic, только что поступивший в магазины Британии, привел меня в полный восторг. Это была первая подчеркнуто современная вещь, к которой мне довелось прикоснуться. Некоторое время Instamatic оставался единственной такой вещью в нашем доме, где горячая вода для ванны поступала из бойлера Ascot, а холодильника вообще не было. Через несколько лет к фотокамере присоединилась обтекаемая, горчично-желтая настольная лампа Anglepoise с фигурным абажуром в ее тогдашнем варианте 1960-х годов. С подпружиненной опоры свисал маленький черно-белый треугольник, на котором было написано: «Выбор Центра дизайна». Эту лампу я купил сам, на деньги, полученные в награду за успешно сданные экзамены перед старшими классами, а вскоре после этого обзавелся кассетным магнитофоном Sony. У него был матовый алюминиевый корпус со скошенным, как у гоночного автомобиля, ребром, на котором располагались клавиши управления, и профессионально выглядящий стрелочный индикатор, информировавший меня то ли об уровне записи, то ли о заряде батарей. Я понимал важность всего этого, поскольку у других магнитофонов корпус был пластиковым и выглядели они куда архаичнее. Все три предмета имели для меня большое значение, но именно благодаря кодаковскому Instamatic я понял, как много вещь может рассказать сама о себе.

В то время компания Kodak неизменно оказывалась впереди своих конкурентов — точно так же, как и за десять лет до того, когда двое моих старших братьев вернулись из Америки с еще не виданными в Британии цветными фотографиями. Когда первый Instamatic 100 появился на рынке, Sony еще находилась на положении бедного родственника американских и немецких компаний, занимаясь изготовлением дешевых аналогов их продуктов. Samsung же в тот период уделяла больше внимания страховому бизнесу, а не производству бытовой электроники, поскольку опустошительная война в Южной Корее закончилась меньше десяти лет назад, и страна спешно латала свою экономику.

Несмотря на всю обольстительность фотокамеры Instamatic, настоящие деньги в области фотографии Kodak зарабатывала проявкой пленок, а не продажей оборудования; точно так же поступает фирма Gillette, которая торгует лезвиями, но раздает бритвенные станки почти даром, или же мобильные операторы, субсидирующие покупку телефонных аппаратов, чтобы навязать их обладателям дорогостоящие контракты на услуги связи. С годами фотокамеры, может, и меняли свой внешний вид, и в обращении становились немного проще, но за семь десятилетий в этой отрасли не произошло никаких существенных технологических сдвигов или перемен в бизнес-модели.

От негативной пленки Kodak перешла к цветным слайдам, в итоге создав для них дополнительный бренд Kodachrome. Некоторое время казалось, что именно это — последнее слово современности, но великая цифровая революция поглотила и его. Слайды изменили облик публичного выступления, сильно расширив границы возможного по сравнению с популярными в начале XX века лекциями с использованием волшебного фонаря. Изобретение карусельного диапроектора стало провозвестником ставших теперь столь привычными презентаций в PowerPoint и заодно открыло дорогу к полиэкраным проекциям, с которыми первыми начали работать Чарльз и Рэй Имз. У меня дома хранится множество коробок со слайдами, вставленными в маленькие картонные рамки, на каждой из которых стоит логотип

Kodak и штамп с указанием года и месяца проявки; но я не заглядывал в них уже с четверть века. Они принадлежат другому миру, который кажется нам столь же далеким, как мир газовых фонарей и валов для пианолы; точно так же смотрятся сейчас и прочие несчетные жертвы массового вымирания технологий, некогда казавшихся перспективными, но не успевших полностью раскрыть свой потенциал до завершения аналоговой эпохи.

На пике формы, в 1997 году — непосредственно перед тем, как продажи пленки покатались под откос, — Kodak оценивалась в 30 миллиардов долларов. Через пятнадцать лет компания обанкротилась. При этом она предвидела появление цифровой фотографии. Ее инженеры даже сконструировали фотоаппарат QuickTake, выпущенный в 1994 году под брендом Apple: несмотря на начальную цену 750 долларов, он стал одним из первых цифровых фотоаппаратов, рассчитанных на непрофессиональную аудиторию. Но когда изображения стали храниться в виде случайных массивов пикселей, а не с помощью бумаги и солей серебра, специальные знания в области химии и система дистрибуции, которую Kodak выстраивала на протяжении десятилетий, утратили свою актуальность. Компании Apple она не могла предложить почти ничего. Как только цифровая фотография укрепила свои позиции, доходы Kodak рухнули и само ее выживание оказалось под вопросом.

Падение было на удивление стремительным. В 2000 году по всему миру было продано 950 миллионов катушек пленки, и основная их часть приходилась на Kodak. Через десять лет эта цифра упала до 100 миллионов. Продажи аналоговых фотоаппаратов, достигшие своего максимума — 20 миллионов штук — в 2000 году, сегодня слишком незначительны, чтобы такие устройства можно было считать отдельным сегментом рынка. Цифровым камерам хватило всего семи лет, чтобы, начав с нуля, к 2003 году обогнать аналоговые по объему продаж. Судя по стоимости ее акций, в конце 2011 года Kodak стоила всего 265 миллионов долларов. В начале 2012-го бренд провозгласили не стоящим ни гроша.



Хотя изначально компания Хегох работала с почти той же товарной категорией, на длинной дистанции она выступила куда лучше, чем Kodak. Ей удалось удержать свои позиции, потому что она постоянно старалась понять, за что еще готов платить покупатель, а не ограничивалась теми вещами, которые уже научилась делать. Технология копирования сыграла ключевую роль в развитии промышленного дизайна. Именно в модифицированной версии мимеографа Gestetner, созданной Раймондом Лоуи, офисное оборудование впервые было наделено обольстительными чертами потребительского товара. В 1930-е годы этот аппарат был таким же характерным атрибутом амбициозной компании, желающей наладить собственный перспективный бизнес, каким в 1990-е годы являлся пластиковый iMac цитрусовых цветов. Корпорация Хегох пошла дальше изменения внешнего вида вещи, она изобрела новую технологию копирования.

В те годы, когда Хегох еще называлась Haloid, она понемногу росла, специализируясь на производстве фотобумаги. Ее появление на рынке копировальной техники кардинально изменило работу офисов. Копирование, подшивка и хранение страниц составляют основу бюрократической деятельности в любой стране; именно так документируется вся наша жизнь. Хегох завоевывала эту нишу постепенно. Сначала она выкупила права на технологию Photostat, позволявшую, по сути, фотографировать документы, и продала лицензию на нее компании Kodak. Потом в Haloid пришел Честер Карлсон — изобретатель, ученый и юрист-патентовед, предлагавший свою идею новой технологии копирования каждому встречному. На то, чтобы вывести этот продукт на рынок, потребовалось почти двадцать лет, но когда в 1959 году аппарат Хегох 914 поступил в продажу, его ждал грандиозный успех. Прежние копировальные методы основывались на применении пачкающих все вокруг чернил. Аппараты Хегох использовали сухой порошок, частицы которого несли электрический заряд. Эта технология не только сделала возможной современную бюрократию, но и дала в руки целому поколению радикально настроенных студентов инструмент, позволявший

им распространять свои политические воззрения, — вот почему диктаторские режимы Латинской Америки и стран Варшавского договора относились к этим устройствам с таким недоверием, что держали их под замком.

Когда ошеломительный успех Хегох 914 стал очевиден, Haloid переименовалась в честь своего нового продукта — точно так же, как в свое время поступила компания Eastman. Освоив копирование, Хегох занялась множительной техникой, которая работала медленнее, чем печатный станок, но была дешевле и проще в использовании. Сегодня Хегох рекламирует себя как компанию, не только производящую фотокопировальную аппаратуру, но и умеющую издавать технические руководства и организовывать работу колл-центров. Возможно, настанет день, когда бумага окончательно выйдет из употребления, но Хегох полна решимости и впредь изобретать технологии, способные быть для потребителей тем, чем некогда было фотокопирование, — независимо от конкретных носителей или технических решений.

Ассортимент Kodak включал и продукты, предназначенные для использования в офисах, но основным ее адресатом был частный потребитель; Хегох захватила лидерство в оборудовании рабочих мест. Одна компания смотрела беде в глаза, но не выдержала ее взгляда; вторая перевела штаб-квартиру туда, где условия были благоприятнее, и выжила. Головной офис Хегох переехал в Коннектикут, а ее исследовательский центр открылся в калифорнийском Пало-Альто, что позволило компании разглядеть новые перспективы за пределами того, что она уже знала о фотокопировании, и оценить значение возникающих технологий для своего будущего. Kodak была безусловным мировым лидером в своей отрасли, но канула в Лету, не в состоянии адаптироваться к переменам, принесенным цифровыми технологиями. Она зарабатывала на продаже фотопленки и не смогла быстро перестроить свой бизнес, когда эта пленка стала никому не нужна.

Хегох всегда щедро финансировала исследовательские проекты. Уже в начале 1960-х она изучала возможность подключения своих копировальных машин к медным парам абонентских

телефонных линий. В центре ее внимания было не копирование, а информация — способы ее хранения и передачи. Ученые компании первыми построили работающий прототип персонального компьютера, соединив вместе все его элементы — клавиатуру с раскладкой QWERTY, экран с электронно-лучевой трубкой, графический интерфейс и первую удобную в использовании мышь. Хегох оказалась достаточно проницательной, чтобы понять, что не должна привязывать свой бизнес к какому-то одному техническому решению, и предоставила группе поразительно одаренных ученых все ресурсы для разработки самых разнообразных технологий будущего, многими из которых она сама так никогда и не воспользовалась. В своей биографии Стива Джобса Уолтер Айзексон рассказывает об одной перепалке, произошедшей между Джобсом и Биллом Гейтсом в 1980-е годы, когда Microsoft вывела на рынок Windows. Джобс считал, что Microsoft совершила не что иное, как кражу, применив в своей операционной системе иконки программ и управление графическим интерфейсом с помощью мыши: «„Это грабеж! — возмущался он. — Я вам доверял, а вы нас обворовываете!“ ...Гейтс спокойно посмотрел Стиву в глаза и проговорил своим скрипучим голосом: „Знаешь, Стив, я думаю, что есть и другая точка зрения. Скажем так: у нас обоих есть богатый сосед по имени Хегох, я забрался к нему в дом, чтобы украсть телевизор, и обнаружил, что ты меня опередил“»\*.

То, что, несмотря на некоторую свойственную им неискренность, оба названия — и Kodak, и Хегох — оказались такими долговечными и вездесущими, доказывает, что искусственно созданные бренды не всегда воспринимаются как обман или напыщенность.

Слово Хегох, хоть и похоже на случайную комбинацию гласных и согласных звуков, на деле имеет вполне внятное происхождение. Оно образовано от греческих слов «ксерос» («сухой») и «графо» («пишу»), из которых Честер Карлсон составил название изобретенной им ксерографии.

\* Рус. пер. Ю.В. Поleshук.

Слово Kodak появилось на свет благодаря любви Джорджа Истмена к букве *k*, с которой начиналось имя его матери. В 1888 году, подавая заявку на регистрацию названия Kodak в британское патентное ведомство, он писал так: «Это не имя собственное и не иностранное слово. Я придумал название, которое бы отвечало определенной цели. У него есть следующие достоинства. Оно короткое. В его произношении невозможно сделать ошибку. Оно не похоже ни на какое другое слово в этой сфере».

Брендинг стал панацеей постиндустриального мира. Целые сложные экономические системы выстраиваются на основе представлений о ценности нематериального — названия, идентичности, возможных концепций бизнеса. Однако, как явственно демонстрирует пример Kodak и Херох, ценностью обладает не образ, формируемый названием, а то, что компания в состоянии предложить по части чего-то более осязаемого.

## Y YOUTUBE

Знания, приобретенные в граверной мастерской филладельфийского университета Индиана, Чад Херли применил в своем первом крупном дизайнерском проекте, завершенном им в 1999 году, всего через несколько месяцев после получения диплома. Это был не особо впечатляющий логотип новой онлайн-платежной системы под названием PayPal — синяя надпись, набранная на белом фоне курсивным шрифтом без засечек. Учась на дизайнера, Херли увлекся возможностями нового компьютерного языка HTML и самостоятельно его освоил. Слушая лекции по искусству и технологиям и посещая занятия по трехмерному моделированию для веба, он получил творческий инструментарий, необходимый, чтобы стать успешным дизайнером нового типа — дизайнером, который работает с нематериальным миром не меньше, чем с материальным. Джонатан Айв, родившийся за десять лет до Херли, еще успел освоить дизайн как чисто материальную практику и смог применить этот подход в цифровом мире. Херли пришел в профессию слишком поздно, чтобы застать аналоговую эпоху. Его первым по-настоящему значительным произведением стал не логотип PayPal, а кнопка оплаты на том же сайте, позволяющая одним щелчком перевести деньги на промежуточный счет, где они хранились до момента получения покупателем посланного продавцом товара. Эта опция была особенно удобна для совершения покупок на аукционах eBay. Она так способствовала популярности eBay, что меньше чем через три года после того, как Херли разработал свою кнопку, eBay целиком выкупил компанию PayPal за полтора миллиарда долларов. Кнопка оплаты PayPal представляет собой всего-навсего светящееся изображение на экране, но

ее механическое и формальное устройство гораздо сложнее, чем у любой дверной ручки, клавиатуры или переключателя. И она, возможно, стала самым дорогим переключателем в истории. Три года спустя Херли спроектировал нечто обладающее еще большей стоимостью. С двумя бывшими коллегами по PayPal, Стивом Ченом и Джаведом Каримом, он придумал сервис, позволяющий делиться видеороликами, в том числе и с оснащенных функцией видеозаписи мобильных телефонов, которые тогда только начали появляться в продаже. Сервис получил название YouTube и оказался достаточно популярным, чтобы в 2006 году компания Google выложила за него 1,65 миллиарда долларов.

В далекие 1970-е появление первых любительских видеоканалов было радостно встречено юными радикалами, которые рассчитывали с их помощью подорвать власть крупных СМИ и дать обычным людям возможность рассказывать о своей жизни. Надежды эти не оправдались. Сделанные на коленке общественные видеоканалы были не в состоянии составить какую-либо конкуренцию телекомпаниям Би-би-си. На фоне Голливуда они казались чем угодно, но только не глотком свободы, больше напоминавшая семейную кинохронику, которую никто не хочет смотреть.

С первого же взгляда было ясно, что YouTube — нечто совсем иное. За несколько недель после запуска некоторые загруженные на сайт ролики набрали миллионы просмотров. Почти мгновенно YouTube превратился в невероятно влиятельную альтернативу любому телеканалу. Здесь рождались новые музыкальные звезды, раньше всего публиковались новости, транслировались угрозы террористов, распространялась отравка отрицания Холокоста и танцевали котики. Херли и его партнеры, скорее всего, не имели в виду ничего подобного. Создание YouTube окружено множеством мифов: с его помощью планировалось то ли обмениваться видеозаписями с вечеринок, то ли искать кадры со знаменитой «неполадкой в гардеробе» Джанет Джексон\*. Согласно другой вер-

\* Во время перерыва в матче 2004 года на Суперкубок по американскому футболу Джастин Тимберлейк на одну секунду обнажил правую грудь Джанет Джексон.

сии, YouTube должен был стать чем-то вроде сайта знакомств, где популярность измерялась бы количеством лайков.

Как объект дизайна сайт YouTube требовал решения двух проблем — технической (раньше ее называли бы механической) и творческой. Как добиться того, чтобы сервис мог работать с разными форматами видео? Что делать со слишком большими файлами, которые нельзя переслать по электронной почте, или с файлами, для которых нет подходящего медиаплеера? Но вопрос был еще и в концепции. Станет ли YouTube сайтом, где размещают ролики про вещи, которые хотят продать на eBay? Или же это социальная сеть, где люди общаются друг с другом?

Создатели приняли решение не делать сайт узкоспециальным, а заложить в нем возможность адаптации к самым разным нуждам. YouTube стал инструментом, который можно использовать почти в любых целях, а не особым языком, предназначенным для единственной разновидности действий. Как изобретение он скорее напоминает книгопечатание, а не алфавит. И появился он как раз в тот момент, когда интернет достиг достаточной мощности, чтобы огромные объемы контента доставлялись без особых затрат.

Биллу Моггриджу, дизайнеру-новатору из Кремниевой долины и бывшему директору нью-йоркского Смитсоновского музея дизайна Купер-Хьюитт, Чад рассказывал, что очень старался избежать как чрезмерного усложнения сайта YouTube, так и его сходства с сайтом какой-нибудь корпорации. А выбранное им название намекало на персональный телеканал как одно из возможных применений сервиса.

Когда компания Google купила YouTube, там работало меньше сотни сотрудников — это напоминание о том, что, наращивая капитализацию, современные технологии не то чтобы увеличивают количество рабочих мест. Компания Kodak в лучшие свои годы давала работу 140 тысячам высококвалифицированных специалистов.

Взрывной успех YouTube многое говорит о состоянии нашего мира. Он показывает, с какой скоростью теперь происходят из-

менения. Телефону потребовалось пятьдесят лет, чтобы пройти путь от прототипа до насыщения рынка, а iPad компании Apple распродается миллионами штук за считанные недели. По этому успеху видно и то, как сильно цифровой мир преобразил практическую сторону дизайна. Он также демонстрирует, как быстро подобные инновации способны менять наши мировоззренческие установки — например, приучить нас к тому, что успех и провал можно оценить с беспощадной прямоотой. Статистика каждого ролика тщательно фиксируется. Ни одна из моих лекций, ни один из моих видеосюжетов, ничего из того, что я сделал в жизни, не набрало больше 6000 просмотров. По меркам YouTube, где некоторые ролики за несколько часов успевают посмотреть миллионы людей, это меньше, чем ничего.

Ежечасно на YouTube загружаются видеофайлы, для просмотра которых требуется несколько месяцев, — за всю свою жизнь ни один человек не в состоянии увидеть даже малую толику всего представленного там материала. YouTube превратился в некое подобие хранилища крупного музея, но в гораздо большем масштабе. Если какое-нибудь собрание насчитывает четыре или пять миллионов экспонатов, без помощи каталога работать с ним невозможно. В неразобранном виде оно бессмысленно — его нельзя ни осмотреть, ни проанализировать. YouTube не имеет каталога и упорядочивает свой контент лишь за счет безудержной гонки популярности. Клипы, набравшие больше всего просмотров, попадают в верхние строчки поиска, еще больше укрепляя свои позиции. Этот феномен плохо вяжется с предполагаемой демократичностью сайта. Ролики, не всплывшие на поверхность, превращаются в невидимок, так что культура YouTube обречена не оспаривать существующие вкусы, а способствовать их упрочению.



## Z ZIP/ЗАСТЕЖКА-МОЛНИЯ

Один из важных подходов к изучению дизайна состоит в том, чтобы сосредоточиться на обыкновенном и анонимном, а не искусном и искусственном. Делается это наперекор тем, кто стремится ограничить разговор о дизайне биографиями знаменитостей и перечислением вещей, цепляющих своей эффектно слепленной внешностью. Этот подход позволяет исследовать реальность промышленного производства, оспорив одномерные трактовки дизайна, которые пытаются представить его как форму самовыражения. Изучая анонимный дизайн, мы осознаем вклад тех, кто, возможно, и не называл себя дизайнером, но все же оказал огромное влияние на мир вещей.

Анонимный дизайн разнообразен — он включает в себя и серийные товары, и вещи, изготовленные вручную. Он настолько широк, что привлекал восторженное внимание и викторианских традиционалистов, и модернистов XX века.

Японские ножницы, сделанные на заказ мужские туфли с Джермин-стрит\*, характерные для XVIII века серебряные вилки с тремя зубцами, застежки-молнии, самолетные винты и канцелярские скрепки — все эти вещи, каждая на свой лад, могут считаться произведениями анонимного дизайна, хотя на деле все они созданы поколениями ремесленников или командами инженеров, то есть людьми с конкретными именами и зачастую сильным ощущением связи со своим произведением. К этим вещам не приклеен ярлык с именем автора, их форма возникла

\* Улица в лондонском районе Сент-Джеймс, где сосредоточены работающие не первое столетие магазины изготовленных вручную товаров для состоятельных мужчин.

не в результате личного произвола, и они не занимаются выпячиванием чьего-то «я». Когда дизайну хватает скромности для того, чтобы позволить себе анонимность, он перестает быть циничным и манипулятивным.

И все же авторство или то, что можно назвать брендом, было важным фактором в развитии дизайна в его современном виде. Это явление становилось все более отталкивающим по мере того, как делалось вездесущим.

Явление это не новое. Джозайя Уэджвуд внес свой вклад в формирование современной практики дизайна, создав спрос на керамику, выпускавшуюся под его собственным брендом. То же относится и к Кристоферу Дрессеру, который одним из первых начал сотрудничать в качестве консультанта со многими производителями, получая процент с продаж своих вещей.

Раймонд Лоуи — первый дизайнер, чей портрет появился на обложке журнала Time, — помог превратить нарратив дизайна в сказку, не знающую ни трудностей, ни хитросплетений. В такой сказке дизайнер должен был быть универсальным гением, героическим формотворцем, производящим на свет новую вещь одной только силой своей индивидуальности. Карьера Лоуи в промышленном дизайне началась в 1930-е годы с мимеографа Gestetner. Но сказать, что он его спроектировал, значило бы не затронуть несколько важнейших вопросов. Все технические решения, на которых основывалась работа машины, были найдены еще до того, как Лоуи взялся за дело. Его задача состояла лишь в том — или именно в том, — чтобы придумать для Gestetner новую оболочку. Продавать красивую, обтекаемую машину, упоминая в связи с ней имя одного только Лоуи, а не всех ее создателей, было проще, чем объяснять, как эта машина появилась на свет на самом деле.

У канцелярской скрепки конкретного автора, конечно же, нет. Эта вещь — образчик анонимного дизайна. Главное в ней — это остроумное и экономичное использование материала для достижения определенной цели. История таких вещей зачастую очень сложна. Она не является рассказом об однократной вспышке вдох-

новения, а складывается из множества эпизодов, в которых свою изобретательность демонстрируют разные люди. Патент, выданный в США в 1899 году, защищал права на машину, с помощью которой можно было изготавливать скрепки. Сама скрепка никаким патентом не защищена и существовала задолго до того, как появилась производящая скрепки машина.

История с авторством застёжки-молнии столь же запутанна. В 1914 году американский инженер шведского происхождения по имени Гидеон Сундбэк подал в патентное ведомство США документы на изобретение под названием «застёжка без крючков № 2». Изделие Сундбэка развивало идею застёжки со смещёнными зубцами, бродившую в умах его коллег на протяжении десятилетий. Уиткомб Джадсон запатентовал вариант подобной металлической застёжки ещё в 1893-м, но она была сложна в изготовлении и не очень надёжно функционировала. До Сундбэка отладить работу молнии не удавалось никому: зубцы или очень слабо удерживали вместе две стороны, или изнашивались слишком быстро для какого-либо практического применения.

Сундбэк снабдил верхнюю часть каждого зубца заостренным выступом, которому соответствовало углубление с нижней стороны следующего зубца, что обеспечивало им крепкое сцепление. Даже если в одном месте зубцы расходились, прочие оставались соединёнными. Эта конструкция достаточно отличалась от того, что предлагал Джадсон, чтобы Сундбэк смог получить на нее патент.

Первым покупателем новаторской продукции Hookless Fastener Company [«Компания бескрючковых застёжек»] стала фирма В. Ф. Goodrich, в 1923 году начавшая производство резиновых галош с молнией. Благодаря такой застёжке галоши надевались и снимались одним быстрым движением. Бенджамен Гудрич придумал для нее звукоподражательное название Zip-er-Up [Зззззастёжка], со временем сократившееся до слова *zipper*, которое и закрепилось в английском языке в качестве названия приспособления этого типа. Примерно тогда же Компания бескрючковых застёжек сменила свое название на Talon.

Первые десять лет ее основным покупателем оставалась компания B. F. Goodrich. Молния была изделием относительно малозаметным и применялась только в производстве обуви. Но к 1930-м годам она превратилась в важнейший символ современности и начала пользоваться повсеместным спросом. Молния нравилась всем, у кого было не так много времени, чтобы продолжать мириться с архаичными обычаями, связанными с пуговицами. Молния покончила с той гендерной и классовой конкретикой, которую пуговицы приносили в любой предмет одежды: справа они или слева, сделаны ли из благородного металла или простой кости, обтянуты ли тканью. Изготовленная со знанием дела, прагматичная, непритязательная молния стала признаком организованного пролетариата или тех, кто хотел с ним ассоциироваться. Молнии начали использоваться в военном обмундировании. На молнию застегивалась парка, летный костюм и кожаная куртка мотоциклиста. Ее можно было лихо расположить на одной стороне груди — как на скафандре Отважного Дэна — или добавить в качестве дублирующего декоративного элемента туда, где никакого практического смысла в ней не было, — скажем, на манжеты.

Самый богатый символический ряд был связан с появлением молнии на брючной ширинке. После многовекового господства пуговиц и, несмотря на то что неосторожное застегивание было в таком случае чревато серьезными увечьями, молния стала опознавательным знаком новой сексуальной доступности. Она была воспета Эрикой Йонг\*, а Энди Ворхол использовал ее в своем дизайне обложки для альбома «Sticky Fingers» группы Rolling Stones.

Хотя пуговицы более хлопотны в обращении, им все же удалось выжить, а молния с годами перестала ассоциироваться с рациональностью и современностью.

Канцелярские скрепки, японские ножницы, серебряные вилки и застёжки-молнии — все эти вещи, казалось бы, избави-

\* Эрика Йонг (р. 1942) — американская писательница, автор романа «Я не боюсь летать» (1973), в котором она ввела знаменитый образ «секса без молнии» (zipless fuck).

лись от всяких излишеств. Они — продукт длительного процесса усовершенствования, который, подобно дарвиновской эволюции, привел к максимальной экономности в средствах. Результаты этого процесса отражают эстетические предпочтения модернизма. Модернисты всегда утверждали, что у них аллергия на стиль, но, парадоксальным образом, смогли развить в себе крайнюю чувствительность к вопросам стиля. Марсель Брёйер, например, говорил, что его мебель из стальных трубок «не имеет стиля» и что им двигало желание проектировать приспособления, необходимые человеку в его повседневной жизни. Однако на какое-то время стальные трубки превратились в символ, который в высшей мере осознанно использовали для демонстрации своих устремлений архитекторы и дизайнеры, а зачастую и их клиенты, желавшие выглядеть «современно» в глазах окружающих.

Попытки понять природу анонимного продукта промышленного производства вновь и вновь предпринимаются кураторами по всему миру. Они собирают коллекции канцелярских скрепок и шариковых ручек, пачек наклеек Post-It, прищепок, резиновых перчаток и других, как их часто называют, скромных шедевров, выбранных именно за их простоту и целесообразность. Или — как, например, в случае с перчатками, предназначенными исключительно для чистки устриц, или полотенцем, которое благодаря упаковке в термоусадочную пленку суживается до размера куска мыла, — за изобретательность, проявленную в решении конкретной задачи.

Впервые такие вещи начали попадать в музеи благодаря Бернарду Рудофски, саркастичному критику и куратору, родившемуся в Австро-Венгрии и переехавшему потом в США. Самым известным проектом Рудофски стала выставка «Архитектура без архитекторов», прошедшая в нью-йоркском Музее современного искусства в 1964 году. Там было собрано множество материалов о, как это называлось в те годы, народной архитектуре — сирийских водяных колесах, ливийских глинобитных крепостях, жилых пещерах и домах на деревьях, которые настолько эффективно и элегантно приспособлялись к особенностям климата

и конкретным задачам, что затмевали многое из того, на что способны профессиональные архитекторы. Он не ограничился любованием тем, как легко народная архитектура разбиралась с проблемами вроде регулирования температуры, которые так тревожат наш расточительно расходующий энергию век. С хитрым прищуром Рудофски начал оспаривать устоявшиеся представления о каждом аспекте повседневной жизни; он исследовал предпосылки, лежащие в основе того, как мы едим, моемся или сидим на стуле.

Очень близкий подход можно применить и к анонимному дизайну — к дизайну без дизайнеров. Мы можем не знать, кто изобрел молнию; возможно, это изобретение вообще неправильно связывать с именем какого-то одного дизайнера. Но нет никаких сомнений в том, что молния — одно из многих новаторских произведений дизайна, изменивших жизнь человека в XX веке. Некоторые вещи такого рода имеют конкретных авторов: тетраэдрический молочный пакет Tetra Pak, например, был придуман Рубеном Раусингом и Эриком Валленбергом и во многом повлиял на облик целого поколения японцев, выросших в 1970-е годы, поскольку сделал молоко частью национального рациона. Стандартный транспортный контейнер — инновация из области низких технологий — преобразил не только морские грузовые суда, но и те доки, где они разгружались, и портовые города, а следовательно, весь мир. Для контейнеров понадобились корабли большей вместительности и просторные доки под открытым небом. В результате темзские доки в городской черте Лондона были закрыты, а через двадцать лет на их месте появился новый деловой район Канэри-Уорф. Шариковая ручка, которую англичане часто называют *biro* по имени ее изобретателя венгра Ласло Биро, — произведение, конечно, совсем не анонимное, но возникла она из простой, но плодотворной догадки, как экономично и эффективно добиться равномерного поступления чернил на бумагу.

Идея всмотреться в те вещи, которые настолько знакомы, что мы их больше не замечаем, помогает найти путь к осознанию

истинной движущей силы дизайна. Этот подход способен разрешить противоречие между мифотворческим пониманием дизайна и реальностью постепенных усовершенствований, между культом гениальной личности и зависимостью производства от командных усилий.

Ни в английской булавке, ни в канцелярской скрепке нет ни стиля, ни самолюбования; они просты и универсальны, как морской узел. Сравнение скромных продуктов анонимного дизайна с капризной самовлюбленностью дизайнера авторского на первый взгляд учит нас тому, что дизайн не исчерпывается изменениями внешнего вида или деятельностью дизайнеров-звезд. Но, несмотря на то ощущение святости, которое вызывает у нас подлинность непосредственного и анонимного, чем внимательнее мы к этой анонимности присматриваемся, тем сложнее становится ответить на вопрос, что, собственно, она собой представляет. Анонимность можно счесть чем-то вроде автоматического письма, неизбежным итогом практического подхода к решению проблем — своего рода функционализмом. Но анонимный дизайн все же является результатом работы конкретного человека, принимающего конкретные решения. Что же до молнии, она продолжает восприниматься как дизайн вне времени. Кое-где ее, может, и заменила застежка-липучка, но даже спустя более ста лет она по-прежнему кажется маленьким чудом.

## БЛАГОДАРНОСТИ

Эта книга начиналась как обычный словарь, но словари оказались одной из первых жертв произошедшей в издательском деле цифровой революции. К счастью, Стефан Макграт, которому принадлежала первоначальная идея его составления, всегда одобрял определенный уровень субъективности. При поддержке моего редактора Хелен Конфорд эта субъективность — или, если хотите, энтузиазм — оказалась исходной точкой всего проекта. Очень многое в моей книге появилось благодаря разным местам, которые я посетил за те годы, что работал редактором журналов *Blueprint* и *Domus*, и благодаря людям, с которыми я познакомился во время этих поездок. Джейн Фергюссон, мой редактор в газете *Observer*, особенно решительно поощряла любые мои начинания, к примеру, отправив меня в Калифорнию на встречу с Натаниэлом Каном и позволив мне написать о возвращении в Белград.

Журнал *London Review of Books* любезно предоставил мне возможность порассуждать о творчестве Леона Крие. Элена Фостер подтолкнула меня к размышлениям о сложных взаимоотношениях между художниками и архитекторами. Джоанна Агерман Росс из журнала *Disegno* познакомила меня с Орханом Памуком. Изящная речь Рольфа Фельбаума в роттердамском музее Бойманса впервые заставила меня задуматься о роли несовершенства.

Мой унижительный проигрыш Грейсону Перри в диспуте о достоинствах и недостатках Рёскина побудил меня перечитать «Семь светочей архитектуры». Рикки Бердетт из Лондонской школы экономики вытащил меня в Мумбай, где я увидел Дха-



рави. Рон Арад устроил мне экскурсию по построенному им музею в Холоне.

Однако в первую очередь я бы хотел поблагодарить Музей дизайна, где я работал все то время, пока писал эту книгу, и который обеспечил мне самую выгодную из всех возможных позиций для наблюдения за миром современного дизайна и архитектуры.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аалто А. 24, 74, 78, 86, 359  
Адам Р. 232, 295  
Аджайе Д. 132  
Адриа Ф. 220  
Айв Дж. 115, 120, 192, 200, 319, 376  
Айзексон У. 374  
Айхер О. 316  
Айхер-Шолль И. 316  
Айхлер Ф. 316  
Александр К. 199  
Альберс А. 36  
Альберс Й. 31  
Альберт Саксен-Кобург-Готский 150  
Амат Ф. 53  
Антониони М. 165  
Аньелли Дж. 335  
Аппель О. 316  
Арад Р. 68, 115, 133–143, 361  
Армани Дж. 263  
Армстронг К. 43, 44  
Арп Х. 257  
Аррибас А. 53  
Аруп У. 354  
Арчер Дж. 165  
Ататюрк М.К. 85, 100  
Ауд Я. 24  
Байер Г. 31  
Байрон Дж. Г. 344  
Бальдаччини С. 134  
Барнум Ф. 205  
Барр А. 256, 290  
Барт Р. 56, 58, 60, 208  
Басс С. 159  
Батя Т. 296  
Бауэр Р. 256, 257  
Бейвут Б. 79  
Бейелер Э. 260  
Бейли К. 66, 349, 351  
Бейли С. 351  
Бекхэм В. 59  
Бел Геддес Н. 148  
Белл Л. 108  
Беллини М. 60, 303, 309, 310, 335, 336  
Беньямин В. 92–94, 193  
Берберри Т. 349  
Беренс П. 25, 335  
Беренсон Б. 91  
Берлин И. 344  
Бертоллучи Б. 165

- Бёртон Р. 31  
 Бертони Ф. 58, 59  
 Бетховен Л. ван 284, 361  
 Бетчеман Дж. 41, 43, 306  
 Биливер Ж. 122  
 Билл М. 36, 316, 317  
 Биро Л. 385  
 Бишофбергер Б. 138, 139  
 Блант Э. 346  
 Блумфилд Р. 297  
 Блэр Т. 187  
 Бойс Й. 361  
 Ботта М. 54  
 Бофилл Р. 50  
 Боччони У. 61  
 Брак Ж. 80  
 Бранкузи К. 200, 205  
 Бранци А. 114, 136  
 Браун А. 316  
 Браун В. фон 223  
 Браун Д.С. 287, 291  
 Браун М. 316  
 Браун Э. 316  
 Брёйер М. 10, 27, 73, 74, 384  
 Бристол К. 288  
 Броз Тито И. 269, 273, 276  
 Бугатти Э. 9  
 Буланже П. 58  
 Булле Э.-Л. 159  
 Буонталенти Б. 122  
 Бурдетт Р. 45, 46  
 Бурдые П. 345  
 Буш Дж. мл. 223  
 Бьюма Дж. П. ди 260  
 Бэйли С. 56, 57  
 Бэнем Р. 43, 117, 118, 176, 314, 345  
 Бэнкс Д. 52  
 Вагнер О. 24, 280, 360, 362, 363  
 Вайль Д. 291  
 Вайль К. 37  
 Валленберг Э. 385  
 Вальдхайм К. 361  
 Ванг У. 45  
 Веблен Т. 198  
 Вельде А. ван де 28, 282  
 Вентури Р. 287, 291  
 Вермеер Я. 97  
 Вествуд В. 190  
 Видор К. 158  
 Виктор Э. 141  
 Виньелли М. 42  
 Витгенштейн Л. 362  
 Витрувий 166  
 Вишес С. 138  
 Во И. 298  
 Возняк С. 14  
 Вольф Т. 39  
 Габо Н. 57–59  
 Гагосян Л. 92, 180  
 Гамильтон Р. 128, 313, 314  
 Ганди М. 333  
 Гарро Дж. 326  
 Гауди А. 50, 165  
 Гейтс Б. 87, 374  
 Георг III 21  
 Георг IV 21

- Георг VI 271  
 Гери Ф. 54, 80, 159, 161, 253, 263, 299, 359  
 Геринг Г. 35  
 Гёте И.В. фон 37  
 Гетти Ж.П. 88–92, 94, 129  
 Гиберти Л. 120  
 Гинзберг А. 95, 342  
 Гитлер А. 32, 35, 231  
 Глейзер М. 52  
 Годли Дж. 153  
 Гордон Р. 42  
 Гормли Э. 140, 141  
 Гранателли Э. 61  
 Грей Э. 25, 74, 98, 99  
 Грейвс М. 53, 54, 289, 293, 294, 342  
 Гринуэй П. 158  
 Гропиус В. 24–26, 28–32, 34–37, 59, 108, 292–296, 298, 306  
 Грчик К. 124, 125  
 Гувер Г. 18  
 Гувер Д.Э. 148  
 Гуггенхайм С. 24, 54, 102, 161, 246, 253–263, 359  
 Гугелот Ф. 316, 317  
 Гудвин Ф. 86  
  
 Дайк Г. 47  
 Дайсон Дж. 38  
 Дайт Л. 81  
 Даль Ко Ф. 30  
 Дальбер Л. 81  
 Дальзас Ж. 78, 81  
 Данн Т. 104–107, 109, 113, 115  
  
 Деннехи Б. 158  
 Джадд Д. 260  
 Джадсон У. 382  
 Джейкобсон С. 160  
 Джеймс Г. 92, 93  
 Джекобс Дж. 252, 321, 322, 331, 377  
 Дженкинс С. 241  
 Дженкс Ч. 37, 54, 287–290, 293, 298, 299  
 Джобс С. 14, 57, 176, 292, 303, 368, 374  
 Джойс Дж. 258, 295  
 Джонс О. 145, 278, 284  
 Джонс Э. 95  
 Джонсон Б. 44  
 Джонсон Ф. 24, 36  
 Джоплинг Дж. 92  
 Дзанузо М. 84, 85, 203, 335  
 Дик Ф. 202  
 Диккенс Ч. 181, 324  
 Диксон Дж. 279  
 Дилан Б. 342  
 Дормент Р. 12  
 Дрейфус Г. 170, 171  
 Дрессер К. 145, 146, 278–279, 335, 381  
 Дуани А. 232  
 Дусбург Т. ван 29  
 Дэвид Э. 183  
 Дэвис Дж. 164  
 Дэвис М. 322  
 Дэй Р. 75  
 Дювин Дж. 91, 92  
 Дюшан М. 128

Елизавета II 346, 355

Жаннере П. 11

Жирична Е. 214

Загембиль Э. 35

Зайдлер Г. 292, 293

Заппа Ф. 200

Заппер Р. 84, 85, 203

Земпер Г. 279

Зиммель Г. 345, 347–349, 352

Зитте К. 330

Имз Р. 70, 370

Имз Ч. 37, 67, 70–75, 80, 131,

165, 204, 212, 370

Иофан Б. 148

Ирвайн Дж. 338

Ирвин Р. 128

Истмен Дж. 367, 368, 375

Иттен И. 31

Йейтс У.Б. 104

Йентоб А. 45

Йонг Э. 383

Йонгериус Х. 194, 195

Кавакубо Р. 155, 196

Кайзер Р. см. Имз Р.

Калверт М. 297

Кампрад И. 183, 187

Кан Л. 161–163, 168, 357

Кан Н. 161–164

Кандинский В. 31, 256, 257,

260

Кант И. 345, 352

Каплицкий Я. 211–214

Капоте Т. 181

Караджич Р. 267

Карим Дж. 377

Карл IV 296

Карлсон Ч. 372, 374

Карре Л. 78, 79

Кассон Х. 41

Кастильони А. 335, 341

Кастро Ф. 217

Кейн М. 161

Кеннеди К. 95

Керуак Дж. 301, 302, 308

Кинг П. 340

Киннир Дж. 297

Китс Дж. 167

Клее П. 31, 256, 257

Клинт Г. 218, 363

Клинтон Б. 187

Клинтон Х. 187

Клуни Дж. 160

Кокошка О. 29

Колани Л. 174

Коллинз У. 181

Коломбо Дж. 76, 335

Колхас Р. 80, 156, 228, 229,

243–252, 263, 280

Конран Т. 183–187, 215, 216,

298

Корреа Ч. 326

Кортес П. 52

Коул Г. 145, 350

Коутс У. 84

Кренс Т. 254, 255, 260–264

Крие Л. 222–233  
Крие Р. 232  
Кролла С. 153, 154  
Крукшанк Дж. 231  
Куант М. 38  
Кубрик С. 182  
Кук П. 135, 176  
Кунинг В. де 259  
Купер Г. 158  
Курамата Ш. 342  
Кутюрье М.-А. 129

Лавер Дж. 352  
Лавлок Дж. 298  
Лагерфельд К. 190  
Ладер О. 42  
Лазович О.И. 258  
Лартиг Ж.-А. 61  
Ласдан Д. 42  
Лаченс Э. 242  
Ле Корбюзье 10, 11, 24, 25, 60,  
78, 80, 86, 129, 167, 168, 227–  
229, 240–244, 249, 251, 295,  
296, 357  
Ледвинка Г. 65  
Лейтон Ф. 132  
Леннон Дж. 52  
Леонардо да Винчи 87, 99  
Лефевр А. 58  
Леччиа А. 136  
Либескинд Д. 299  
Ливит А. 214  
Ликул М. 277  
Линдберг Ч. 225  
Липтон С. 230

Лири Т. 342  
Листер Р. 42  
Лоос А. 21–24, 48, 211, 212, 218,  
280–284, 286, 294, 296, 346,  
347, 362  
Лорен Р. 263  
Лоу Дж. 165  
Лоуи Р. 201, 372, 381  
Лубс Д. 318  
Лукки М. де 342  
Люгер К. 363

Маджистретти В. 76, 335  
Мазервелл Р. 80, 259  
Май Э. 218, 219  
Майер Р. 128  
Макартур Ч. 273  
Макги П. 62  
Макинтош Ч.Р. 39, 70, 198  
Маккарти Ф. 111  
Макклауд К. 331  
Маккуин А. 350  
Малер Г. 32, 363  
Мальтон Т. 122  
Мандзони П. 295  
Мао Цзэдун 166  
Маржела М. 38  
Марискаль Х. 51–53  
Мартин А. 90  
Матисс А. 129, 339  
Мац И.Л. 242  
Мейер А. 25  
Мейер Р. 89  
Мейер Х. 32, 34, 36  
Мейкпис Дж. 122, 125

- Мельников К. 25  
 Мендельсон Э. 298  
 Мендини А. 114, 133, 136, 342  
 Мёрон П. де 45, 46, 53, 248, 249  
 Мессер Т. 260  
 Мехта С. 329, 333, 334  
 Микеланджело 56  
 Мингелла Э. 164  
 Мис ван дер Роэ Л. 10, 24, 25, 32, 34–37, 52, 69, 73, 74, 118, 226, 228, 231, 245, 259, 285, 287, 291, 296, 346  
 Миттеран Ф. 201  
 Мияке И. 44  
 Младич Р. 267  
 Моггридж Б. 378  
 Модильяни А. 80, 260  
 Мозер К. 281  
 Мозес Р. 148, 149, 258  
 Мойр Р. 164  
 Моллино К. 132  
 Мондриан П. 80, 257  
 Монро М. 12  
 Моррис У. 9, 28, 48, 108–112, 122, 145, 146, 196, 198, 229, 294, 321, 335  
 Моррисон Дж. 38, 124, 129, 319  
 Мохой-Надь Л. 31, 36  
 Музиль Р. 21  
 Мур Г. 98  
 Мурман Э. 137, 343  
 Муссолини Б. 165, 337  
 Мюррей П. 40, 354  
 Найт Н. 46  
 Наполеон 87, 147  
 Нейрн И. 41, 42  
 Нельсон Дж. 338, 339  
 Неру Дж. 325  
 Николсон Дж. 165  
 Никсон Д. 213  
 Никсон Р. 212  
 Нитч Г. 364  
 Ногуты И. 129  
 Нойес Э. 306  
 Нойс Ф. 164  
 Нотен Д. ван 38  
 Нувель Ж. 44, 261  
 Ньютон Х. 343  
 Нэш Дж. 21  
 Обама Б. 18, 19  
 Оксенфорд Д. 270  
 Оливетти А. 335  
 Олсеп У. 41  
 Опи Р. 96  
 Оуслер Т. 251  
 Паваротти Л. 140  
 Пакман А. 254  
 Пакстон Дж. 144, 146  
 Палья К. 159  
 Памук О. 99–103  
 Пантон В. 76  
 Паолоцци Э. 185, 314  
 Папанек В. 112, 113  
 Паттисон Х. 162  
 Певзнер Н. 41, 43, 108, 117, 306  
 Пелли С. 226

- Перре О. 129  
 Перриан Ш. 11  
 Пеше Г. 195  
 Пиано Р. 159, 213, 278  
 Пиано Р. 25  
 Пивано Ф. 338  
 Пигоцци Ж. 344  
 Пикассо П. 24, 80, 148, 297  
 Пининфарина С. 64  
 Питт Б. 159, 250  
 Платер-Зибек Э. 232  
 Платон 166  
 Плечник Й. 86  
 Поллок Дж. 257  
 Понти Дж. 43, 335  
 Порше Ф. 65  
 Пот П. 111  
 Поусон Дж. 152  
 Прада М. 153, 156, 229  
 Прайс С. 118  
 Пресли Э. 30, 342  
 Прикс В. 364  
 Примроуз А., граф Розбери  
 321  
 Пруве Ж. 9, 10, 75, 78, 131, 132,  
 136, 142, 204  
 Пьюджин О.У. 145, 226  
  
 Рабан П. 214  
 Ражнатович Ж. (Аркан) 267  
 Райнлендер Г. 22  
 Райт Ф.Л. 24, 25, 54, 158, 159,  
 164, 168, 256, 258–261, 272, 293  
 Рамон Дж. 95  
 Рамс Д. 192, 312–313, 315–319  
  
 Рафаэль 91  
 Ребай Х. 255–259, 264  
 Редферн К. 344  
 Рембрандт 97, 130, 256  
 Ренуар П.О. 91  
 Рёскин Дж. 122, 196–198  
 Ригт Д. 62  
 Рид К. 363  
 Рикверт Дж. 294, 295  
 Ритвельд Г. 68–70, 77  
 Рич А. 248  
 Роджерс Р. 11, 25, 47, 213, 230,  
 278  
 Роджерс Э. 69  
 Родченко А. 297  
 Рот Ф. 225  
 Ротшильд Дж. 230  
 Рубенс П. 88  
 Рубин Р. 78  
 Рудофски Б. 384, 385  
 Русинг Р. 385  
 Рэби Ф. 104–107, 109, 113, 115  
 Рэдхед Д. 124  
 Рэнд А. 158  
 Рэнд П. 292, 293  
  
 Сааринен Э. 37, 358, 359  
 Саатчи Д. 45  
 Саатчи Ч. 263  
 Савонарола Дж. 245  
 Сайаг А. 254  
 Салливан Л. 158, 168  
 Саммерсон Дж. 41, 115  
 Сафди М. 149  
 Сафран Й. 45



- Свифт Дж. 294  
 Седдинг Дж. Д. 199  
 Сезанн П. 315  
 Сейнт Е.М. 159  
 Сен-Лоран И. 66, 98, 99  
 Сёра Ж. 88  
 Серота Н. 45  
 Серра Р. 129  
 Серт Ж.Л. 148  
 Сильвер Дж. 164  
 Симпсон Дж. 232  
 Синатра Ф. 138, 165  
 Ситроен А. 58  
 Скотт Дж. Г. 10  
 Смит А.У. 45  
 Смит Д. 183  
 Смит П. 154–156, 298  
 Смитсон П. 42, 68, 69, 117  
 Смитсон Э. 42, 69, 117  
 Солк Дж. 163  
 Соттсасс Э. 67, 335–344  
 Соун Дж. 78  
 Сперлинг Х. 129  
 Сталин И. 217, 269  
 Стам М. 73, 74  
 Старк Ф. 122, 133, 190, 200–203, 319  
 Стерн Р. 223  
 Стирлинг Дж. 42, 158, 227, 228, 314  
 Стоппард Т. 42  
 Стораро В. 165  
 Стоун Ш. 255  
 Стронг Р. 184  
 Стюртевант Э. 13, 14  
 Суджич Й. 275  
 Суини Дж. Дж. 258–260  
 Сундбэк Г. 382  
 Татлин В. 297  
 Твигги 140  
 Тейлор Ф. 217  
 Тейлор Э. 31  
 Терраньи Дж. 24, 25  
 Терри К. 232  
 Тиг У.Д. 369  
 Тимберлейк Дж. 377  
 Толстой Л.Н. 339  
 Томсон А. 86  
 Тонет М. 67, 69, 73, 76, 110  
 Трентиньян Ж.-Л. 165  
 Тэтчер М. 237  
 Уайлдер Б. 72, 73  
 Уиллис Б. 164  
 Уорхол Э. 12–14, 95, 96, 103, 149, 383  
 Уоттон Г. 166  
 Утзон Й. 353–359  
 Уэбб Ф. 111, 112  
 Уэджвуд Дж. 381  
 Фаррелл Т. 351  
 Фарук I 89  
 Фейнингер Л. 28, 29, 31  
 Фельбаум Р. 138, 139  
 Ферри Б. 154  
 Ферт К. 160  
 Филби К. 346  
 Филлипс Л. 65

- Флавин Д. 260  
 Фонтана Л. 130  
 Форд Г. 57  
 Форд Х. 247  
 Фостер Н. 11, 40–42, 54, 118, 160, 208, 211, 213, 228, 280  
 Фрагонар Ж.-О. 92, 256  
 Фрай М. 298  
 Фрай Р. 122  
 Франко Ф. 52  
 Франц Иосиф I 363  
 Фрейд З. 94, 95, 295, 363  
 Фрейлинг Дж. 64  
 Фрер-Джонс Т. 17, 19  
 Фрик Г. 92  
 Фукасава Н. 319  
 Фуллер Б. 65, 118, 149, 296  
  
 Хаас О. 74  
 Хадид З. 41, 55, 159, 229, 299  
 Хазерли О. 42  
 Хаммер А. 87, 99  
 Харрельсон В. 161  
 Харрисон У. 148, 159  
 Хаузер Д. 181  
 Хаузер С. 181  
 Хауэлл М. 153  
 Хейберг Ж. 339  
 Хемингуэй Э. 338  
 Хендерсон Н. 314  
 Херли Ч. 376–378  
 Хёрст Д. 92, 128–130, 263  
 Херцог Ж. 45, 46, 53, 156, 243, 248, 249  
 Хехт Б. 273  
  
 Хехт С. 315, 319  
 Хикман Р. 64  
 Хилл Г. 61  
 Хичкок А. 159, 160, 182  
 Хокни Д. 38  
 Хоксмур Н. 42  
 Холляйн Х. 133, 342  
 Хоуп Т. 228  
 Хоффман Й. 280–282, 362  
 Хрущев Н.С. 212  
 Хьюз Р. 53  
 Хэмпсон Ф. 272  
 Хюльтен П. 13, 60–62  
  
 Чандлер Р. 154  
 Чарльз, принц Уэльский 45, 223, 228–230, 232, 293, 331  
 Чармаев С. 298  
 Чемберлен Дж. 134  
 Чен С. 377  
 Чепмен К. 61, 62, 64–66, 263  
 Чибик А. 342  
 Чипперфильд Д. 41, 43–51  
 Чиричи К. 52  
 Чихули Д. 122  
 Чу М. 339  
  
 Шагал М. 29, 260  
 Шаро П. 25, 78–82  
 Шёнберг А. 313  
 Шерен О. 250  
 Шиле Э. 218  
 Шиллер Ф. 37  
 Шлеммер О. 31  
 Шнабель Дж. 130

Шнайдер М. 165  
Шолль С. 36  
Шолль Х. 36  
Шоу Н. 216  
Шпеер А. 32, 148, 223, 231, 316  
Шрагер Я. 249  
Шрёдер Т. 77  
Шютте-Лихоцки М. 216–220

Эйнштейн А. 29  
Эйр У. 47  
Эйфель Г. 147  
Эйчисон Дж. 132  
Эллис Б.И. 338  
Эллоувей Л. 314  
Энгельман Э. 94  
Энгельс Ф. 321  
Эрл Х. 204  
Эрлхофф М. 136  
Эрнст М. 257  
Эстерсон С. 42

Юнг К.Г. 94, 363  
Юнкерс Г. 37

Ямамото Й. 222  
Ямасаки М. 288



Деян Суджич  
В как Bauhaus  
Азбука современного мира

Выпускающий редактор Татьяна Григорьева  
Корректоры Светлана Крючкова, Светлана Луконина  
Верстка Андрей Кондаков  
Производство Агата Чачко

Strelka Press  
Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка»  
119072, Москва  
Берсенеvская набережная, дом 14, строение 5а  
Телефон: +7 (495) 268 06 19  
e-mail: [more@strelka.com](mailto:more@strelka.com)  
[www.strelka.com](http://www.strelka.com)

Подписано в печать 6 сентября 2017 года  
Формат 84×108/32. Гарнитуры Bvioni, Fugue  
Объем 21 усл. печ. л. Бумага офсетная. Печать офсетная  
Заказ № 429. Тираж 5 000 экземпляров

Отпечатано в ООО «УП ПРИНТ»  
129626, Москва  
3-я Мытищинская улица, дом 16, строение 16  
Телефон: +7 (495) 980 92 30

«В как Bauhaus» — путеводитель по современному миру, как его видит историк и теоретик дизайна. Идеи и символы, произведения высокого искусства и товары массового спроса, изобретения, без которых невозможно представить наш быт, и проекты, оставшиеся неосуществленными, — реальность, в которой существует сегодня человек, состоит из самых разных элементов, и умение понимать ее устройство, считает директор лондонского Музея дизайна Деян Суджич, делает нашу жизнь намного более осмысленной и интересной.

ISBN 978-5-906264-72-5



9 785906 264725

