Owen Hatherley

MILITANT MODERNISM

A defence of Modernism
against its defenders

John Hunt Publishing
2009

Оуэн Хазерли

ВОИНСТВУЮЩИЙ МОДЕРНИЗМ

Защита модернизма
от его защитников

Кучково поле
2019

УДК 7.036
ББК 85.103(2)6:85.103(3)
Х99

Хазерли О.
Х99 Воинствующий модернизм. Защита модернизма от его защитников / пер. с англ. М. Шера. — М.: Кучково поле, 2019. — 192 с.: ил.

ISBN 978-5-9950-0969-6

Задача этой книги — защитить модернизм от его защитников. По-своему трактуя современный дизайн, кино, поп-культуру и особенно архитектуру, автор стремится спасти революционную составляющую модернизма от ее поглощения «индустрией наследия» и эстетикой жилья премиум-класса. «Воинствующий модернизм» содержит новые трактовки знакомых имен — Бертольта Брехта, Ле Корбюзье, но в большей степени посвящен менее известным модернистам XX века, занимавшимся рядовой архитектурой. Автор затрагивает темы индустриальной и бруталистской эстетики в Британии, русского конструктивизма в архитектуре, секспола и идей Вильгельма Райха в кино и дизайне, эффекта остранения у Брехта и Ханса Эйслера в музыке и на экране с единственной целью — выступить за модернизм повседневности с его вопросами социализма, сексуальной политики и технологий. Русское издание специально дополнено автором послесловием и справочником-указателем воинствующего модерниста.

УДК 7.036
ББК 85.103(2)6:85.103(3)

ISBN 978-5-9950-0969-6

© John Hunt Publishing, текст, 2009
© Хазерли О., 2009, 2019
© Шер М. Я., перевод, 2018
© Фотографы, изображения
© ООО «Кучково поле Музеон», дизайн-макет, 2019
© ООО «Кучково поле», издание, 2019

Содержание

7 Помни, вперед шагая
Проследить до истоков / Эльдорадо для рабочего класса

19 Брутальность британского модернизма
Дом англичанина — его крепость / Эстетика ада / «Великий лондонский вортицизм»: Уиндем Льюис — гопник / Муниципальный вортицизм и сверхнасилие / В 4:13 утра в «Парк-Хилл» все кончили в унисон / Будущие руины

47 Дыра в будущее
Красная планета Марс / Теории ценности руин / Революция повседневности / Институт преобразования человечества

72 Вопросы революционного оргазма
Энергетический функционализм / Физкультура в лав-отеле и минимальном жилище / Дорогу крылатому Эросу! / От секспола до сексплуатации / I Still Dream of Orgonon

96 Аффекты остранения
Годо против Галилея / Кто боится Verfremdungs-effekt? / Трехгрошовое кино и трехгрошовая тяжба / Краткий курс реализма с точки зрения полиции / The Half That's Never Been Told

115 После и дальше
Демонтаж контркультуры / К новому пролеткульту

122 Наша античность
Послесловие к русскому изданию

140 Приложение
Справочник-указатель воинствующего модерниста

У практичных людей есть манера говорить — мол, «пробовали, не получилось». Еще бы, конечно. Думаете, у всех сразу получалось сыграть свою «правильную» пьесу на пианино вечности, не сфальшивив? Да, не получилось и еще пятьдесят раз не получится. Пока у вас пальцы как у ребенка, ваше дело — не о пальцах думать, а смотреть на ноты. Когда люди в первый раз идут в поход с альпенштоком, то всегда пользуются им неправильно. Стоит показать, как правильно, и они, решив попрактиковаться, всегда неуклюже падают, растягивая голень. «Практичные» сразу бы с серьезным видом сказали: «Попробовали, не получилось». Но большинство желающих освоить искусство горных походов — натуры поэтичные, поэтому они непрактично заявляют: «Попробуем по новой» — и, упав еще несколько раз, в итоге обретают «веру» и способность перейти через ледник.

ДЖОН РЁСКИН. «В ЗАЩИТУ ИДЕАЛИСТОВ» (1853)[1]

Книга посвящается сотрудникам
архитектурного управления
Саутгемптонского городского совета

[1] A Book of Ruskin / Ed. by E. M. Hewetson. Thomas Nelson, 1940. P. 87–88.

Помни, вперед шагая

Проследить до истоков

Не оставлять следов. Разрушать, чтобы созидать. Построить новый мир на обломках старого. В этом, как принято считать, состоит модернистский императив, но как быть, если новое общество так и не возникло? Нас выкинули из будущего, но руины этого будущего — рядом с нами, скрыты от глаз или гниют у всех на виду. Зачем вообще искать остатки будущего, зачем понимать ход мысли тех, кто, по выражению Вальтера Беньямина, хотел «жить, не оставляя следов»? Зачем нужны раскопки утопии?

Такое занятие было бы последним и злейшим предательством всей сущности модернизма. При том что в модернизме всегда существовало несколько направлений, в основе самого значимого из них всегда лежал призыв Бертольта Брехта, высказанный в «Хрестоматии для жителей городов» 1926 года: *«Не оставляй следов!»* Беньяминовское толкование этого рефрена можно найти в сборнике эссе «Короткие тени» 1933 года. Если упростить, Беньямин хотел уничтожить жуткое нагромождение историцистского хлама, составлявшего буржуазную эстетику. Он пишет о буржуазных интерьерах: «Жить в этих “плюшевых” квартирах — значит просто оставлять в них следы своих привычек. Даже ярость из-за какой-нибудь разбившейся безделицы — видимо, лишь реакция человека, “след от земных дней” которого оказался вдруг стерт. Следы на подушках и креслах,

“следы” от родни на фотографиях, следы от вещей на обоях и в разных футлярчиках — скученность, как в каком-нибудь траурном зале, набитом погребальными урнами»[2]. Всё это модернизм и собирался безжалостно стереть с лица земли: «Современные архитекторы со своей сталью и своим стеклом создали помещения, в которых не так просто оставить след»[3]. В «Опыте и скудости» в том же страшном 1933 году Беньямин пишет о зодчих Баухауса, Корбюзье и Адольфе Лоосе — типажах так называемой «героической эпохи» современной архитектуры — как об образцовых архитекторах, стирающих следы, и выражает надежду, что созданный ими новый мир переживет своих врагов. Мы снова видим еще более эффектно стертые следы в беньяминовском портрете человека, пропустившего через себя и прочувствовавшего модернизм всеми фибрами души: «Деструктивный характер знает только один девиз — с дороги; только одно дело — освободить пространство. Его потребность в свежем воздухе и свободном пространстве сильнее, чем любая ненависть»[4]. При этом беньяминовская похвала здесь диалектична, она допускает двойное толкование. Совершенства в заметании следов, в конце концов, добивается профессиональный преступник, и это представление об отверженной эстетике модернизма существует бок о бок с жадным коллекционированием следов, отходов и осколков, то есть как раз с этим гнетущим веще-миром, который «новая культура стекла» хочет уничтожить на корню, чтобы, как писал Беньямин в своих изысканиях о парижских пассажах, взломать исторический континуум, явить миру латентные утопии в крытых стеклянных переходах недавнего прошлого. Цель — пробудиться от мечтаний, от фантасмагории расползающихся во все стороны товаров и оказаться в совершенно новом мире — мире, созданном обещаниями самой мечты.

В бесчисленных модернистских манифестах и декларациях можно заметить глубочайшее неверие в фантастический, сновидческий город, возникший в результате накопления, воспроизведения и сохранения старого, — именно эти действия в равной степени характеризуют современный европейский городской ландшафт и интерьеры конца XIX века. Эль Лисицкий писал о своих горизонтальных небоскребах, что «город состоит из атрофирующихся старых частей и растущих живых, новых. Этот контраст мы хотим углубить»[5]. Противоречия между новым и старым, «атрофирующимся» городом должны быть усилены, и эта битва неизбежно завершится смертью последнего. Модернизм вел отчаянную борьбу со старым городом; Маринетти и Сант-Элиа в своем знаменитом «Манифесте футуристской архитектуры» заявляли: «Наши дома будут менее долговечны, чем мы сами. Каждому поколению придется возводить свои», — то есть призывали к «постоянному обновлению архитектурной среды»[6]. Между беньяминовской озабоченностью революционным перерождением и футуристской фетишизацией запрограммированного устаревания — пропасть, но и то и другое суть модернизмы, в равной степени враждебные «наследию». Именно в этом смысл стирания следов: обогнать старый мир, пока он не догнал вас.

[2] *Benjamin W.* Selected Writings. Vol. 2. Pt. 2. Harvard, 1999. P. 701–702.

[3] *Беньямин В.* Озарения. М., 2000. Перевод Н. М. Берновской. — *Прим. пер.*

[4] Там же. С. 543, 261.

[5] *Lissitzky El.* A Series of Skyscrapers for Moscow, 1926 // *Cooke C.* Russian Avant-Garde Theories of Art, Architecture and the City. Wiley, 1995. P. 198. URL: https://arzamas.academy/materials/513 (дата обращения: 09.11.2019).

[6] Цит. по: *Banham R.* Theory and Design in the First Machine Age. Butterworth, 1988. P. 134–135; *Сант’Элиа А.* Манифест футуристской архитектуры // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 163–167; URL: http://opentextnn.ru/man/?id=3288 (дата обращения: 09.11.2019).

[7] DOCOMOMO (International Committee for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement) — Международная рабочая группа по документации и консервации зданий, достопримечательных мест и объектов градостроительства современного движения (модернизма), была создана в 1988 году по инициативе Международного совета по сохранению памятников и достопримечательных мест (ICOMOS, International Council on Monuments and Sites). — *Прим. ред.*

[8] *Pawley M.* Terminal Architecture. Reaktion, 1998. P. 98, 214.

[9] The Modern Movement in Architecture: Selections from the DOCOMOMO Register / Ed. by C. Cooke and D. Sharp. 010. 2000. P. 7.

Если мы хотим сохранить остатки модернизма, то неизбежно должны будем вступить в сговор с теми, кто всегда выступал против него, — людьми из «индустрии наследия», цепкой хваткой держащими всю Европу. Пройдя путь от перманентной революции до градозащиты, модернисты стали, по выражению покойного Мартина Поли, «квислингами», то есть коллаборационистами. Поли писал в конце 1990-х, что организации, занимающиеся сохранением модернизма — DOCOMOMO[7], например,— «были вынуждены слить модернистское наследие и согласиться на его включение в систему историко-художественной классификации в качестве стиля, хотя он никогда им не был. Взамен они заполучили музейный статус для множества модернистских зданий, превратив амбициозные когда-то орудия революции в памятники для услады масс, ничем не отличающиеся от старорежимных дворцов, <...> и пообещав, что часть “наследственных” щедрот будет в будущем потрачена на латание модернистских развалин»[8]. Будто иллюстрируя фундаменталистские насмешки Поли, глава DOCOMOMO Хуберт-Ян Хенкет написал в сборнике «Избранное из реестра» 2000 года: «...модернистские здания — достояние нашей последовательно развивающейся цивилизации и разных культур; они должны быть сохранены в той или иной форме на радость будущим поколениям»[9]. Что тут скажешь: практически ни в одном из своих проявлений модернизм не выказывал интереса к последовательно развивающейся цивилизации и неостановимой поступи прогресса. Именно поэтому так быстро и резко — за каких-то десять лет — произошел отказ от мраморной облицовки зданий XIX века в пользу голой бетонной стены. Никакой это не «прогресс», а разрыв, перелом, полный отказ от традиции, невзирая на появившиеся позднее попытки вписать модернизм в историю.

Эльдорадо для рабочего класса

От чего надо спасать те или иные явления? Не только, да и вообще не от бесславия и забвения, в котором они якобы оказались, а от катастрофы, очень часто предстающей в форме натужного их распространения, их «включения в состав наследия». Но спасти их можно путем предъявления разлома, который через них проходит. Традиция — вот настоящая катастрофа.

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН. «О ТЕОРИИ ЗНАНИЯ, ТЕОРИИ ПРОГРЕССА»[10]

Стилистический эклектизм постмодернизма, его тяга к копиям и симулякрам усложняет память до такой степени, что восторг перед какой-нибудь модернистской руиной не значит простое ее списание в историю. Я родился в начале 1980-х в портовом Саутгемптоне, сильно пострадавшем от бомбежек Второй мировой. Послевоенная застройка города модернистскими зданиями завершилась как минимум десятилетием раньше. Я помню, как любовался сформировавшимся в основном в 1960-е годы силуэтом города из окон крытого перехода между корпусами кирпичного постмодернистского торгового центра Asda и думал, насколько этот скайлайн, «небесная линия», удивительно современен по сравнению с самим ТЦ — пусть не слишком выразительный, но это все же был вариант сверкающих башен из научной фантастики.

На фоне общей сдержанности и безликости выделялись необычные сооружения, например социальный жилой дом «Уиндем-Корт», вошедший в историю архитектуры. По заказу городского совета архитекторы бюро Lyons Israel Ellis спроектировали эдакий бруталистский бетонный пароход. Были и очень странные места, например район Уэстон-Шор — «последний берег»[11], пляж, зажатый между отличными павильонами 1930-х годов и шестью торчащими из-за кустов и деревьев монолитными многоэтажками, из окон которых открывались виды на гигантский нефтеперегонный завод. Многоэтажки спроектировал очень плодовитый городской архитектор — некий Леон Берджер. Об этой его работе с похвалой отозвались авторы «Архитектурного путеводителя по Англии» (The Buildings of England), включившие Уэстон-Шор в число лучших послевоенных построек страны. Берджер выстроил и скромные, сомасштабные человеку сооружения, типа жилого комплекса «Нортем-Истейт», и нелепые в своем гигантизме башни «Ширли-Тауэрс»[12]. Еще загадочный Л. Берджер спроектировал школу из стекла и бетона, где я учился, — ее недавно снесли и выстроили на том же месте новую, — в «частно-государственном стиле».

Я не сразу осознал реальный возраст новых городских построек: в 1980-е все были увлечены копированием 1890-х. Кварталы, построенные до 1979 года, уничтожаемые сегодня бульдозерами и динамитом, казались намного футуристичнее жилых домов и нескончаемых торговых центров, вырастающих на моих глазах. Возможно, именно поэтому бетонные аллеи и продуваемые

[10] *Benjamin W.* The Arcades Project. Harvard, 2002. P. 473.

[11] Отсылка к одноименному сборнику научно-фантастических рассказов Джеймса Балларда (1964).

[12] *Lloyd D., Pevsner N.* The Buildings of England: Hampshire and the Isle of Wight. Penguin, 1966.

«Уиндем-Корт» в Саутгемптоне
Lyons Israel Ellis по заказу Саутгемптонского горсовета, 1969
Фото, 2007*

всеми ветрами дворы всегда вызывали у меня щемящее чувство. Наверное, сказывается распространенный в наши дни феномен тоски по будущему — по робким попыткам построить после войны новое общество, которые к моменту, когда я родился, практически сошли на нет. Теперь эти руины социал-демократии можно в лучшем случае использовать как упрек в недостаточности амбиций сегодняшнего общества и критики его гротескного неравенства.

Печальный парадокс ностальгии по грядущему заключается в том, что утопическое воображение — основа любого проекта по переустройству мира — иссякло. Тем не менее само слово Утопия после десятков лет разоблачений в последнее время вновь на слуху. И это уже не отстраненно-сентиментальный восторг или презрение к несбывшимся идеалам прошлого, а желание в том или ином виде создавать идеальные, ничем не испорченные сообщества. К идеалу стремятся и охраняемые коттеджные поселки, воображающие себя островками, до которых не дотянулся враждебный и опасный внешний мир, и «диснеевская» урбанистика, которая

* Здесь и далее, если автор фотографии не указан, снимок принадлежит Оуэну Хазерли.

плодит города типа Селебрейшна во Флориде, — отменяющие будущее и притворяющиеся воплощением выдуманного прошлого[13]. В общем, как говорят в Англии, такой «Идеальный дом». Кстати, в лондонском Доклендсе очень своевременно появилось агентство недвижимости под названием «Утопия».

Для тех, кто с удовольствием создал бы новый, хотя и не столь вдохновляющий модернизм по образцу понастроенных на берегах Темзы и Эруэлла люксовых жилых комплексов, проблема заключается в том, что модернизм, особенно в Британии, воспринимается как пережиток политических обстоятельств, сильно отличающихся от наших нынешних, как осколок неудобного недавнего прошлого, социалистического или социал-демократического «междуцарствия», которое, как нам постоянно напоминают, закончилось в хаосе конца 70-х. Эту связь между модернизмом и социализмом проводили и многие архитекторы-модернисты, хотя они имели в виду нечто иное — не мифологизированную государственническую антиутопию, с которой модернизм теперь всегда будет ассоциироваться. В Москве на трех жилых многоэтажках когда-то красовалась надпись — по одному слову на каждом доме: «Слава рабочему классу».

Отбросьте на минутку дурацкую остальгию[14], убожество и ложь ее политического контекста и представьте себе общество, в котором социальное жилье действительно олицетворяет эту «славу» — эльдорадо для рабочего класса, как когда-то полушутя назвал его Бертольд Любеткин[15]; или Национальную жилищную систему, которую предлагал создать Энайрин Беван[16]. Потом вспомните, какое место занимает социальное жилье в Британии сегодня. Как замечает Линси Хенли в своей меланхолической автобиографической книге «Личная история социального жилья» (Estates: An Intimate History)[17], словосочетание «социальное жилье» — это теперь такой эвфемизм, за которым скрываются общая люмпен-пролетарская продажность и бесчинство, удобный способ для очередной знаменитости рассказать о своем пути из грязи в князи. Но, что интересно, в сегодняшней Британии есть два настоящих пережитка короткой и стремительной эпохи бевановского послевоенного социализма: во-первых, это Национальная система здравоохранения, сакрализованная настолько, что, даже уничтожая ее,

[13] Об этих фантастических неолиберальных пространствах отчуждения можно прочесть в сборнике Evil Paradises (New Press, 2007) под редакцией Майка Дэвиса и Дэниела Бертран-Монка; в книге показана удивительная деградация утопического воображаемого, когда идеальный мир становится опошленной версией XIX века, Средневековья или зачастую кинематографа 1980-х. Утопия всегда готова стать идеологией, а неолиберализм далеко *не всегда* ее антагонист. Вообще-то неолиберализм производит собственные утопические фантазии, о которых, в частности о либертарианских плавающих городах, пишет Чайна Мьевилль в указанном выше сборнике. И тем не менее недостатки этих охраняемых такс-фри-утопий говорят сами за себя.

[14] Остальгия — тоска по временам и культуре ГДР, шире — ностальгия по социалистическому прошлому в странах соцлагеря. — *Прим. ред.*

[15] Бертольд Любеткин (1901–1990) — архитектор, один из лидеров британского модернизма, выходец из России, выпускник Вхутемаса, автор многочисленных проектов жилых комплексов. — *Прим. ред.*

[16] Энайрин Беван (1897–1960) — британский политик-лейборист, социалист, создатель Национальной системы здравоохранения. — *Прим. ред.*

[17] *Hanley L.* Estates: An Intimate History. Granta, 2007.

[18] Back-to-back houses (*англ.* «дома, стоящие задней стеной друг к другу») — тип жилой застройки для рабочих, возникший в Англии в эпоху промышленной революции и применявшийся до 1875 года; на смену этому типу жилья пришли таунхаусы — жилые комплексы, где дома примыкали друг к другу боковыми стенами. — *Прим. пер.*

[19] Chav (*англ.*, *презр.*) — гопник, «склонный к насилию обитатель районов муниципальной застройки», сокр. от council housed and violent. — *Прим. пер.*

Уэстон-Шор, Саутгемптон
Л. Берджер по заказу Саутгемптонского горсовета, 1967
Фото, 2007

тори и новые лейбористы вынуждены были отдать ей должное; во-вторых — социальные жилые дома, которые по-прежнему стоят в британских городах и всем своим монолитным видом свидетельствуют о его — социализма — фундаментальном провале.

На восприятие модернистских зданий неизменно влияют классовая принадлежность и политика. Согласно общепринятому убеждению, рабочий класс расселили в бетонных многоэтажках, хотя мы-то всегда хотели жить в старых, блокированных задними стенами домах[18], возможно, чуть более просторных, с палисадниками, без сырости и дизентерии. Нельзя себе представить контекст, в котором мы бы *приняли* модернизм и стали бы относиться к нему как к составной части особого коллективного проекта. Всепроникающая классовая ненависть, разлитая под самой поверхностью британской жизни (а что еще может значить слово «гопник»?[19]), направлена в основном на жителей районов социального жилья, которых опасаются и высмеивают одновременно. Однако упадок в этих районах — явление двоякое. Модернистское градостроительство можно было бы воспринимать как один из тех моментов в истории, когда рабочий класс и лейбористское движение «слишком много о себе возомнили» и когда, как для Бевана и Любеткина, любая забота об обычных людях не была лишней.

Наша античность

Послесловие к русскому изданию

Наша сегодняшняя программа посвящена творчеству известного ирландского коллектива «Депеш Мод». Основой для программы стало документальное исследование Дэвида Баскомба «Бог как разновидность героина», изданное в этом году на великобританских островах и любезно переведенное и предоставленное нам нашей лондонской редакцией <...>. Как утверждают биографы, одним серым осенним утром 1962 года в портовом Ольстере, оккупированном британскими колонизаторами, в семье простого ирландского моряка и машинистки Бена и Марии Ганей неожиданно родился мальчик. <...> Тяжелые условия подоккупационного быта не давали его родителям оснований надеяться на что-то стоящее для своего несчастного первенца. Мальчика решили назвать Дейвом — в честь святого Дейва, который, как известно, является патроном ирландских партизан и определенным символом небольшого, по сравнению с нашим, народа в его борьбе с британскими колонизаторами.

СЕРГЕЙ ЖАДАН. «ДЕПЕШ МОД» (2004)[241]

Я начал писать эту книгу в 2006 году и закончил в начале 2008-го, то есть ей уже больше десяти лет. Не такой уж большой срок для книг, хотя дистанция между тобой 23-летним и тобой же 36-летним — огромная. Какое-то время некоторые вещи меня в этой книге смущали — отчасти потому, что она вдруг оказалась бешено модной. Бруталистская архитектура! Советские руины! Обломки будущего! Постпанк и индустриальный дизайн! Заброшенные промзоны! Такой сексуальный бетон! Теперь это всё знакомые трюизмы: в книжных магазинах при арт-галереях Лондона, Берлина и Москвы вы найдете все это в избытке, да и, наверно, в самом искусстве тоже. Не я первый свел всё это воедино — как минимум лет на десять меня опередили Светлана Бойм и Патрик Кейлер — два самых очевидных примера, — но тем не менее я чувствовал себя немного виноватым, особенно когда один уж очень истеричный кусок «Воинствующего модернизма» вставили в нелепый подарочный альбом «на полистать» под названием «Этот брутальный мир» (This Brutal World), в котором изображения больших, сексапильных зданий, надерганные из Google Images, сопроводили пафосными цитатами из Айн Рэнд, Ника Кейва, Леонарда Коэна и кого-то еще. Наверное, это должно было мне льстить, но тогда я подумал: «Руки прочь от моей книги, уроды».

В то же время из этой книги «растет» все, что я вообще написал. С тех пор вышли мои книги о поп-группах 1990-х, о британской модернистской архитектуре и ностальгии, о Советском Союзе, странах Варшавского договора и их зодчестве, о немом кино в США и СССР, и «семена» каждой из них можно найти здесь — в абзаце, одном-двух предложениях перевозбужденной прозы. Я, конечно, сильно волнуюсь из-за того, как воспримет книгу российский, украинский или белорусский читатель, как отреагирует на некоторую инструментализацию своей истории, которая есть в тексте. Я не только не знал языка (и сейчас не знаю, могу только немного читать), но даже и не был в бывшем Советском Союзе, когда писал книгу. Так что прошу меня за это простить, а я постараюсь обосновать некоторые наиболее сомнительные вещи в книге и придумать отговорки для других.

Мой мрачный век

Перечитав «Воинствующий модернизм» десять лет спустя, я удивился тому, насколько я активно продвигал мысль, что ностальгия по модернизму — *проблема*, а не то, что следует принять и (или) продавать. Наверное, я с излишним оптимизмом верил тогда, что, забив голову беньяминовскими «Аркадами»[242], смогу, выражаясь его языком, «спасти», вычленить конкретную идею политизированного модернизма, сделав упор на несопоставимых вещах в модернистской культуре, а не на вещах допустимых и «адекватных» культуре неолиберального капитализма XXI века. При этом, разумеется,

[241] Сергей Жадан, «Депеш Мод». Цит. по фрагменту, опубликованному на сайте: https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_depesh-mod-fragment-romana/214793?mobile=true.

[242] «Проект аркад» («Пассажи») — незавершенный труд, над которым Беньямин работал с 1927 года вплоть до самоубийства в 1940-м, посвящен развитию универмагов из торговых аркад, психологии массового потребления и монополистического капитализма. — *Прим. ред.*

я никак не мог воссоздать ту модернистскую культуру, и получилось в итоге так, что как бы я ни «прививал» свою книгу от ностальгии, модернистская культура стала-таки ностальгическим объектом, полным тоски по невозможному, по тому, что исчезло, по сути, навсегда. Возникшие в результате в Tumblr и Instagram потоки банальных изображений разваливающихся бетонных зданий — неизбежное следствие, не зависящее от того, насколько умнее всего этого я сам себе казался. Удивляться тут было особо нечему. Брехтовское требование «не оставлять следов» из уст такого коллекционера, барахольщика и «накопителя» следов, как я, тоже звучит довольно странно. Из самой книги становится очевидно: она вся — нагромождение следов, и поэтому в ней возникают «монтажные» эффекты. Я быстренько накидал все подряд, причем так, что рядом оказались едва совместимые вещи. Исторические факты также претерпели нарезку и склейку, о чем я сожалею. Например, утверждение, что «большинство» видных модернистов Веймарской республики перебрались в Москву, хоть и не выдумка само по себе, но близко к этому. Еще мне немного неловко из-за того, что я вырезал шовинистское словечко «итальяшка»[243] из дебатов Уиндема Льюиса с Ф. Т. Маринетти — пытался убрать шовинизм из «брутальной» части британского модернизма (но если в оригинале это слово было, убирать его теперь не очень честно, иначе попытки возродить его будут выглядеть подозрительно).

Как бы там ни было, в архитектурной культуре мы можем наблюдать колоссальное бруталистское и в меньшей степени конструктивистское возрождение; удивительным образом оно выплеснулось за пределы довольно герметичного мира архитектурной полемики и теории и вошло в поп-культуру. Выпущены десятки книжек с картинками, моделек, кружек, значков, футболок и даже фильмов типа «Высотки», весело импровизирующих на тему странной ностальгической фантазии, заставляющей людей заниматься сексом на угловатых бетонных балконах под музыку группы Can. Я не хочу иметь ничего общего со всеми этими аполитичными, антиисторичными, часто до зевоты сексистскими приколами. Они не сильно отличаются от своих предыдущих аналогов — превращенной в фетиш архитектуры конца XIX века или помпезного гламура ар-деко. Довольно скоро — когда «крутые парни» займутся возрождением постмодернизма (и, кстати, знатоки архитектуры уже им занялись) — все это выйдет из моды. Ближе к концу книги тоже есть кое-какие темы, к которым прошедшее десятилетие отнеслось не слишком благосклонно.

[243] Wop (*англ.*). — *Прим. пер.*

Пролеткульт на Blogspot'е

Как и у многих людей моего поколения, у меня была страничка на MySpace. Году в 2003-м на MySpace можно было много чего делать. Соцсеть позволяла загружать на страницу с твоим именем песни и видео. Ее даже можно было оформлять под себя с помощью HTML-тегов, менять цвет, двигать элементы оформления страницы туда-сюда — делать ее по-настоящему индивидуальной. Я помню, что воспринимал ее собственнически — именно как «мою» страницу.
Но в июле 2005 года MySpace за 580 миллионов долларов купила мёрдоковская News Corporation. Стремясь отбить вложения, новая, теперь уже принадлежащая Роберту Мердоку MySpace стала забивать страницы рекламой. Я помню, как осознал, что ни гроша не получаю от объявлений на «моей» странице. Благодаря тому, что их легко было кастомизировать, страницы на MySpace всегда были довольно цветастые. Когда их забили рекламой, на них стало слишком много всего, теперь они долго грузились и постоянно глючили. И тут появился Facebook — весь такой гладкий и четкий. В апреле 2008-го Facebook обогнал MySpace по популярности, ввергнув последнюю в необратимый упадок. В 2011 году она прекратила свое существование официально. «Моя» страница исчезла из сети вместе со всеми остальными. Выяснилось, что никакой «моей» она никогда и не была.

РОБЕРТ БАРРИ. «СВОЕ СОБСТВЕННОЕ МЕДИА» (2017)[244]

Как писатель я всем обязан интернету. Начинал я не с проторенной дорожки поиска контактов в Оксфордском и Кембриджском университетах, а с блогерства, которое десятилетие назад было настолько классным, что сегодня трудно даже представить. Я был в составе недолго просуществовавшего созвездия блогеров — Blissblog («Кайфблог») Саймона Рейнольдса, K-Punk Марка Фишера, Infinite Thought («Бесконечная мысль») Нины Пауэр, Poetix Доминика Фокса, Lenin's

[244] A Media of One's Own. Из сб.: The Digital Critic — Literary Culture Online / Ed. H. Barekat, R. Barry, D. Winters. O/R, 2017.

Tomb («Мавзолей Ленина») Ричарда Сеймура, Entschwindet und Vergeht («Исчезает и гибнет»)[245] Дагласа Мерфи — это те, кто был на самом виду, хотя какое-то время казалось, их было десятки — личных сайтов с бурлящим потоком идей и общения. Значительная часть «Воинствующего модернизма» взята из двух блогов, которые я в то время вел — Sit Down Man, You're a Bloody Tragedy («Сядь, мужик, ты кровавый кошмар»)[246], предназначавшегося для короткой, спонтанной писанины, и The Measures Taken («Принятые меры»)[247], где я публиковал квазинаучные тексты подлиннее. Еще какие-то куски книги перенесены непосредственно с сайта Kino Fist[248] — киноклуба, фанзина и блога, которым тогда заправляли мы с Ниной Пауэр. Первые книги издательства Zero Books — «Капиталистический реализм» Марка Фишера и «Одномерная женщина» Пауэр (в нем же вышло первое издание «Воинствующего модернизма») — возникли в этой же среде. Они переведены на многие языки, в том числе на русский. Другие блоги, появившиеся чуть позже, — Cold World («Холодный мир») Доминика Фокса, Non-Stop Inertia («Инерция нон-стоп») Риен Джоунс, Folk Opposition («Фолк-оппозиция») Алекса Нивена и Poor but Sexy[249] («Бедный, но милый») Агаты Пызик (об этом дальше будет подробнее) — заслуживают такой же известности.

Переход от мгновенных интернет-хитов, которые аудитория читает не вникая, к более медленному, более созерцательному медиуму печатной книги можно, наверное, назвать одной из причин для похвал, высказанных в адрес интернета в этой книге. Те из нас, кто пришел в писательство из интернета, а не благодаря старым связям, часто вынуждены были отбиваться от упреков в поверхностности и неубедительности того, что мы делали. Отсюда попытка приплести сюда медиатеории Бертольта Брехта, Вальтера Беньямина и Сергея Третьякова, чтобы задним числом объяснить силу интернета как медиума, обеспечивающего некую демократическую, коммунистическую «обоюдную» коммуникацию, о которой те мечтали, но которая была технически невозможна в 1920-е годы. Сейчас я, конечно, вряд ли стал бы приводить этот аргумент: интернет раздроблен, а социальные сети, Tumblr и Instagram практически полностью поглотили энергию, которая когда-то вкладывалась в блоги, — ни одна из этих площадок никак не содействует возникновению «качественных текстов». Так же как надежды кино и радио 1920-х поглотила немецкая националистическая медиаимперия Альфреда Гугенберга, надежды на демократические каналы общения тех из нас, кому идет четвертый десяток, сожрал Марк Цукерберг. Создание хороших текстов редко бывает самоцелью, и в результате значительная часть политизированного интернета — даже на моем политическом «фланге» — может показаться конспирологичной и карикатурной. Хотя Twitter и ему подобные площадки могут порождать интересные споры и создавать устойчивые сообщества, после прочтения комментариев к какой-нибудь статье в блоге газеты The Guardian под названием Comment is Free[250] верить в радикальный потенциал «рабкоровской газеты» становится все труднее. Еще я не до конца теперь понимаю, в чем ценность мечтаний о сексполе, которые красной нитью проходят через третью часть книги. Возможно, Александра Коллонтай, Вильгельм Райх и Андреа Дворкин одобрили бы жесткие нормы и правила культуры полиаморов и «теорию стакана воды», которую продвигают в Tinder и Grindr. А может, и не одобрили бы. Тем не менее идея медиа массового авторства в последнее десятилетие проявила себя с мрачной стороны, став важным инструментом в борьбе за подконтрольность власти — я имею в виду использование смартфонов для фиксации полицейского произвола: так было с «бессудным» убийством Иана Томлинсона, случайно оказавшегося рядом с антикапиталистическим маршем в Лондоне в 2009 году, так было с многочисленными случаями гибели молодых чернокожих американцев от рук полицейских; эти свидетельства в виде пиксельных видео мгновенно разлетаются по миру. Призыв же к «Новому Пролеткульту» и возрождению футуризма, который содержится в конце книги, наверно, можно в чем-то сопоставить со странным интернет-культом *Полностью Автоматизированного Люкс-Коммунизма*, лозунг которого — *Стандарты Первого мира XXI века для всех!* — в качестве минимального требования для будущего социализма прекрасен, но вряд ли осуществим.

За эти стороны «Воинствующего модернизма» мне сегодня неловко, но в книге есть и другие — их я готов по-прежнему отстаивать. Речь о тех из них, которые мне не слишком удалось развить в своих работах, появившихся после этой книги, и, наверное, жаль, что не получилось все это развернуть как надо; надеюсь, у кого-нибудь другого получится. «Воинствующий модернизм» связан с идеей Марка Фишера о «псевдомодернизме» (Pulp Modernism) и, по сути, является попыткой вбросить идею политизированного модернизма и противопоставить его вместе с «поп-модернизмом» и «общественным модернизмом» разным неинтересным, на мой взгляд, вариантам модернизма, а также постмодернизму, чью бесконфликтную идею поп-культуры я считаю пустой и надменной. Идея поп-модернизма возникла в работах музыкальных критиков и журналистов, многие из которых здесь цитируются: так, Джон Сэвидж нашел подспудные андеграундные корни панк-рока в среде лондонских ультралевых сект и фэшн-дельцов 1970-х,

[245] Слова из песни Франца Шуберта на стихи Маттеуса фон Коллина Wehmut («Печаль»). — *Прим. пер.*

[246] Фраза, которой в 1923 году радикальный левый политик Джеймс Макстон перебил выступавшего с речью в парламенте депутата-лейбориста Джеймса Макдональда, через год ставшего первым премьером от лейбористской партии. — *Прим. пер.*

[247] Один из английских переводов пьесы Б. Брехта «Высшая мера» («Мероприятие»). — *Прим. пер.*

[248] «Кинокулак» (*нем.* + *англ.*). — *Прим. пер.*

[249] Отсылка к высказыванию берлинского бургомистра Клауса Воверайта «Berlin ist arm, aber sexy», ставшему неофициальным девизом города. — *Прим. пер.*

[250] Здесь: «Свободная трибуна» (*англ.*). — *Прим. пер.*

Кодво Эшун с присущим ему футуризмом описал влияние черной научной фантастики на музыку, Саймон Рейнольдс ввел понятие «хардкор-континуум». Все они серьезно отнеслись к формальному и политическому экстриму в творчестве рабочей молодежи, чернокожих и других категорий людей, которые, как правило, считаются исключенными из «истории модернизма» и которых время от времени причисляют к сторонникам консервативной стабильности как в политике, так и в эстетике. Мне показалось, что рассказ о них параллельно с изложением мыслей о «большом», «государственном» бруталистском и конструктивистском модернизме, видениях нового мира, реализуемых силами инженеров и архитекторов, мог бы быть продуктивен, ибо и тот и другой «модернизмы» хорошо иллюстрируют то, чего не хватает в общепринятых идеях о модернизме, и тот и другой были посвящены преобразованию быта, повседневной жизни.

Эта часть книги вызвала критику в том смысле, что будто это абсурд — приплетать Уайли и MC Bruza к дискуссии об Уиндеме Льюисе и «Уиндем-Корте». Через первую и последнюю части книги красной нитью проходит граим — причудливая смесь техно и хип-хопа, возникшая в восточном Лондоне в начале 2000-х. В граиме довольно много брутализма, обычно в качестве фона для видеоклипов, что должно означать: это песни из «гетто», из какой-то жопы мира. Если привести более свежие примеры, у Maxsta в клипе No Retreat[251] снято чуть ли не пять разных социальных жилых комплексов, из которых два внесены в список исторических памятников; ну и можно еще упомянуть ложнопафосное видео Shutdown[252], снятое Skepta на фоне «Барбикана», который, как мы уже знаем, представляет собой жилой комплекс для богатых, где могут себе позволить жить очень немногие исполнители граима (разве что коммерчески успешные — такие как сам Skepta). По-настоящему интересным, однако, представляется феномен «Граим за Корбина» (Grime4Corbyn). Во время кампании перед внеочередными выборами в июне 2017 года, когда сокрушительная победа, предсказанная британской консервативной партии, обернулась для нее катастрофой, а ретроградный социализм Джереми Корбина показал впечатляющий результат, несколько исполнителей граима — JME, Stormzy, Novelist, Maxsta и другие — публично выступили в поддержку Корбина и попытались призвать маргинальную молодежь голосовать за него[253]. Выход граима — в принципе вполне ожидаемый — на поле возрождающейся социалистической политики с идеей, что люди из социальных районов тоже что-то значат и должны иметь голос, стал одним из самых воодушевляющих и неожиданных явлений последних нескольких лет, потому что вообще-то все считали граим просто антисоциальной, нигилистской силой. Но вернемся к нашим делам.

[251] «Ни шагу назад» (*англ.*). — *Прим. пер.*

[252] «Закрытие, выключение» (*англ.*). — *Прим. пер.*

[253] Наиболее интересные тексты о политике и граиме — электронные книги Дэна Хэнкокса Kettled Youth (2011) и Stand Up Tall (2013).

Чужие руины

Я уже признался, что, когда писал книгу, ни в одну постсоветскую страну не ездил. Внезапный перескок в тексте с Московского планетария на британскую девелоперскую фирму Barratt Homes вполне наглядно демонстрирует: я не рассчитывал, что книга окажется в руках русскоязычного читателя (огромное количество отсылок ко всякой второстепенной чепухе с британского телевидения — про Фреда Дибну, Channel U и сериал «Заключенный» — говорит о том же). Раз уж вы дочитали до этого места, я чувствую, что должен объясниться. С момента написания книги я провел довольно много времени на постсоветских территориях и благодаря этому много чего понял (надеюсь, что если, несмотря на жуткую грамматику, я когда-нибудь освою ваш язык, то пойму еще что-нибудь)[254]. В «Воинствующем модернизме» предъявлен в целом троцкистский взгляд на советскую историю, согласно которому большевистский проект по разжиганию мировой революции был столь же возможен, сколь и прекрасен, но его своими действиями и решениями пустила под откос правящая клика во главе со Сталиным. После того как она в конце 1920-х полностью захватила власть, запустив пятилетки и коллективизацию, СССР вплоть до своего развала стал черной дырой с точки зрения прав человека и никакого значения или интереса для людей, ищущих альтернативу капитализму, не представлял.

Не уверен, что занял бы такую позицию сейчас. Парадоксальным образом, сегодня я был бы гораздо критичнее настроен по отношению к первым годам большевистского режима (и к самому Троцкому) и с бóльшим сочувствием отнесся бы к послесталинскому устройству СССР. Однако с политической точки зрения я, как и прежде, считаю, что сталинизм был столь же не нужен, сколь и чудовищен, и что ностальгия по сталинскому правлению, которая в последние годы расползлась повсеместно, меня сильно расстраивает. С эстетической точки зрения, однако, я не уверен, что стал бы сегодня использовать термин «социалистический реализм» в том же уничижительном ключе, в котором он употребляется в книге: после посещения

[254] Результатом тех поездок стали книги Landscapes of Communism («Ландшафты коммунизма», Penguin, 2015), Across the Plaza, вышедшая на русском языке под названием «На площади» (Strelka Press, 2012), и The Adventures of Owen Hatherley in the Post-Soviet Space («Приключения Оуэна Хазерли на постсоветском пространстве», Repeater, 2018).

московского, киевского и петербургского метро не так-то просто отмахнуться от сталинской эстетики как от реакционной и вторичной и аналогичным образом сложно отмахнуться от работ, скажем, Александра Дейнеки как якобы репрезентующих лишь «страх производства». При этом я, разумеется, остаюсь на позиции «анти-анти-коммунизма», которая характеризует книгу, и продолжаю считать, что мы по-прежнему можем много интересного почерпнуть в большевистской лаборатории — только, конечно, не методы политической борьбы — и что понимание этого имеет принципиальное значение для левых сил XXI века. Вопрос в том, насколько все это можно понять, глядя лишь на картинки? «Мой» Советский Союз во второй и третьей главах взят с плакатов, репродукций произведений искусства, англоязычных фильмов и книг и — самое главное — с фотографий Ричарда Пэра в его обзорной книге о конструктивизме «Потерянный авангард». Я всегда по возможности предпочитаю обсуждать здания, только увидев и «потрогав» их вживую, потому что, как не раз замечал Райнер Бэнем, историю модернистской архитектуры слишком часто писали так, как будто это чистый дискурс: например, Уильям Кёртис и другие американские историки обсуждали скадрированные фотографии американских элеваторов, которые сделал Корбюзье, вместо того чтобы поехать посмотреть на эти зернохранилища и уже потом судить о них с учетом их реальных архитектурных качеств и окружающего пространства[255]. С книгой Пэра я нарушил это правило и, оглядываясь назад, могу сказать, что не напрасно, ибо стало четко ясно, насколько ты можешь быть не прав, если пишешь об архитектуре как о медиуме, а не как о реальных постройках. Практически все здания, о которых я писал как об осыпающихся, брошенных развалинах, по-прежнему используются, в них живут или работают люди. Учитывая тот факт, что они продолжают в том или ином виде нести социальную функцию, имеет смысл присмотреться, не оставили ли они какое-нибудь «живое» наследие.

Ричард Пэр, конечно же, ездил и видел эти здания, и «Потерянный авангард» стал настоящим откровением в плане одного только масштаба советского модернистского эксперимента 1920-х — начала 1930-х годов. Он снимал в 1990-е и 2000-е, когда Россия и Украина, а также Азербайджан — а ездил он только в эти три бывшие советские республики — переживали самый глубокий экономический спад из всех пережитых индустриальными странами в мирное время. Серьезную остроту книге придала картина грандиознейшего разорения всех этих удивительно амбициозных проектов — и с социальной, и с архитектурной точки зрения: рабочих клубов, домов-коммун, фабрик-кухонь, даже типологически придуманных для Советского Союза и существовавших первые пятнадцать послереволюционных лет только в СССР (а потом уже и там едва-едва). В «Потерянном авангарде» все это выглядело так, будто эстетика раннего СССР с ее здравой конструктивистской убежденностью оказалась залита какими-то загадочными радиоактивными отходами, по которым бродят герои «Сталкера». И это не просто какие-то древние руины. По фотографиям Пэра видно, с какой жуткой безалаберностью строились эти здания из-за того, что технологии, разработанные для самых передовых отраслей американской, немецкой и французской промышленности, адаптировались под крестьянскую рабочую силу, наводнившую после 1921 года советские города — в большинстве своем неквалифицированную. Результат был удручающий, обескураживающий — под гладкими, ультрасовременными поверхностями скрывалось крестьянское разгильдяйство. На этом основании можно было сделать надуманные выводы — и я их сделал (хотя Пэр — нет) — о том, что вот в этом и был весь Советский Союз, о том, что мечты 20-х теперь поставлены на одну линию с метафорой из «Сталкера», когда ты бродишь среди грязи и развалин в поисках комнаты, где исполняются желания.

Надо сказать, что одна из основных причин моей неловкости из-за такого чрезмерного внимания к руинам — критика Агаты Пызик, высказанная ею в серии статей для журналов Frieze и Architectural Review Asia Pacific, а потом еще и в книге «Бедный, но милый: столкновения культур в Европе Восточной и Западной» (Poor But Sexy — Culture Clashes in Europe East and West), вышедшей в 2014 году в издательстве Zero Books. Пызик критикует стремление видеть в бывшем СССР и соцлагере лишь развалившиеся, «отжившие экосистемы», годные в основном для диггеров со счетчиком Гейгера в руках, при том что в большинстве случаев многоквартирные дома, заводы и общественные здания по-прежнему используются, в них живут и работают люди. Аргумент Пыжик был в том, что такая руинофилия есть форма ориентализма, использующая набор тропов, давно задействованный одной частью Европы для созерцания другой. Поэтому жанр «советских руин» заставляет вспомнить, что руины вообще-то часто создавались искусственно, что деревни, мечети и базары, занимавшие афинский Акрополь, были оттуда вычищены, чтобы мы могли созерцать остатки великой погибшей цивилизации (то же с колоннадами Пальмиры). В артмире одно время гулял модный мем «Модернизм — это наша античность», и с этим культом руин модернизма это особенно верно.

[255] См. в кн.: *Banham R.* A Concrete Atlantis. MIT, 1986.

31
Кинотеатр «Одеон» в лондонском районе Элефант-энд-Касл

Эрно Голдфингер, 1964

Здание было построено в рамках проекта реконструкции района Элефант-энд-Касл (теперь маркетологи называют это место «Южно-Центральный Лондон»): суровое, небольшое по размеру здание входило в состав большого офисного комплекса «Александр-Флеминг-Хаус» (давно перестроенного — и, кстати, гораздо добросовестнее, чем «Эрос-Хаус», — под жилой дом для сотрудников Министерства здравоохранения). Кинотеатр снесли в начале 1990-х, чтобы исключить возможность включения его в список памятников. Сейчас на его месте возведена вполне приличная жилая многоэтажка, примерно воспроизводящая стиль Голдфингера.

32
Здание редакции журнала Economist («Экономист-Плаза») в Лондоне

Элисон и Питер Смитсоны, 1964

Экспериментальное здание расположено в «староденежном» квартале центра Лондона; в нем Смитсоны попытались применить свои теории модернистского проектирования на плотно застроенном историческом участке. Вместо того чтобы с чистого листа вставить сюда фрагмент «Лучезарного города» или, воспользовавшись более популярным подходом, возвести величественную, отдельно стоящую башню на стилобате, Смитсоны прибегли к технике монтажа. Комплекс состоит из двух многоэтажных корпусов, переделанного «Будлс-Клаба» XVIII века, сомасштабного ему невысокого здания, выходящего на улицу Сент-Джеймс, а также лестниц, ведущих к зданиям, сквозь участок на маленькую площадку, которая, несомненно, получилась одной из лучших в городе открытых курилок. Именно благодаря такой планировке комплекс «Экономист-Плаза» стал самым убедительным творением Смитсонов, в котором разница между их талантами теоретиков и архитекторов заметна меньше всего. Что касается формы, комплекс запоминается не столько модульным каркасом со скошенными углами, примененным во всех зданиях, сколько фасадным отделочным камнем, нашпигованным ископаемой фауной: во время перекура можно вдоволь полюбоваться окаменевшими древними рачками, после чего отправляться обратно в офис, чтобы выдать на-гора очередную порцию неолиберальной пропаганды. Хотя нет — Economist недавно отсюда съехал, вроде бы в какое-то более дешевое и гнусное место: в конце концов, если вы от всех требуете бежать по нисходящей[2], почему бы не попрактиковаться в этом самим?

[2] «Race to the bottom» («гонка по нисходящей») — согласно Википедии, «отмена ограничений и снижение стандартов государственного регулирования в результате межнациональной или межрегиональной конкуренции, например, за инвестиции» (*Прим. ред.*). Автор язвит по поводу неолиберальной направленности редакционной политики журнала Economist. — *Прим. пер.*

33
Жилой комплекс «Браунфилд-Истейт» в Лондоне

Эрно Голдфингер, 1963–1967

С точки зрения архитектуры здесь всё будто вырублено из одного камня. С точки зрения социального эффекта сегодня это образец распада.

Лондонский городской совет заказал Голдфингеру проект жилого комплекса на месте трущобной застройки, которая шла под снос. Его проектное предложение состояло из сетки многоквартирных жилых домов из желтого кирпича и трех более монументальных зданий, образ которых определяли четкий, логичный каркас и голдфингеровское фирменное владение бетоном как материалом: и тому и другому он научился у французского «конструктора»-неоклассика Огюста Перре. «Браунфилд-Истейт» спроектирован как единый ансамбль: массивный, 14-этажный «Гленкерри-Хаус», более изящная 26-этажная «Балфрон-Тауэр» и невысокий «Каррадейл-Хаус». Помимо потрясающего качества бетонных работ, благодаря которым фасады выглядят хорошо, несмотря ни на какие английские погоды, планировка корпусов «вертится» вокруг визуально подчеркнутых служебных башен и переходов-галерей. Можно было бы объяснить это простой функциональной необходимостью — модернистская же все-таки архитектура! — но эффект получился такой, будто тут разворачивается действие футуристической мелодрамы, — эдакий «Метрополис» в миниатюре, состоящий из пересекающихся и выступающих объемов. В отличие от более поздней «Треллик-Тауэр», комплекс построен в очень несимпатичном месте, рядом с магистралью, ведущей к Блэкуоллскому тоннелю; этот факт учтен в проекте в меру сил — квартиры подняты на максимально возможную высоту, подальше от шума, который отсекается без необходимости возводить параноидальные стены и заборы. Смитсоны прибегли к ним, когда чуть позже строили свой «Робин-Гуд-Гарденс» неподалеку. Тем не менее «Браунфилд-Истейт» всегда воспринимался как трущобный квартал, как источник «проблем»; интересны, хотя и тягостны, разные реакции на такое отношение. «Гленкерри-Хаус» уже десятки лет управляется как жилищный кооператив, благодаря чему смог избежать судьбы до недавних пор муниципальной «Балфрон-Тауэр»: ее муниципалитет передал какой-то строительной ассоциации, которая выгнала жильцов, заселила башню художниками, потом выселила художников, чтобы продать ее частным инвесторам и, таким образом, направить «перекрестное финансирование» на ремонт квартир. В башне, кстати, какое-то время жил сам Голдфингер, собирая идеи для возведенной им позднее «Треллик-Тауэр».

34
Жилой дом «Треллик-Тауэр» в Лондоне

Эрно Голдфингер, 1972

Более высокая и более изящная версия «Балфрон-Тауэр» с L-образным в плане офисным помещением наверху и примыкающим невысоким жилым зданием внизу; строгий, но менее эффектный проект по сравнению с «Браунфилд-Истейт». Дому пошла на пользу сплоченная организация жильцов, и поэтому он считается ухоженным, хотя, по иронии судьбы, когда его только построили, публика его сразу невзлюбила, несмотря на высочайшее качество работ. Сегодня «башня ужасов» стала для Лондона культовой: стоимость квартир в ней может доходить до миллиона. Посмотреть ее внутри несложно, учитывая, что, в отличие от большинства муниципальных многоэтажек, здесь сидит консьерж. На площадке перед лифтами в бетонную стену вставлен витраж — впечатление, будто вы в миниатюрной модернистской церкви. Впрочем, к этому зданию жители западной части Лондона относятся скорее как к памятнику, достопримечательности, своеобразной Stadtkrone (городской короне)[3]; «Треллик-Тауэр» как бы сообщает тебе, где ты находишься, и с этой задачей ее изящная, асимметричная, похожая на маяк служебная башня справляется прекрасно, гораздо лучше, чем сквоттерский «Балфрон».

[3] Градостроительная концепция создания значимых, выразительных акцентов в центрах городов, выдвинутая немецкими архитекторами-экспрессионистами, в частности Бруно Таутом. — *Прим. пер.*

35
Жилой комплекс «Ферриер-Истейт» в Лондоне

Архитектурное управление Лондонского городского совета, 1968–1972

По-моему, мало где этот жилой комплекс обсуждался так подробно, как в «Воинствующем модернизме», в основном из-за того, что о нем забыли почти сразу после того, как построили. Совершенно фордистский, упорядоченный проект прямолинейных, соединенных друг с другом многоэтажек, расставленных по жесткой сетке, начали расселять уже в 2000-х, хотя конструктивно здания были еще целы. Какое-то время это было самое популярное место у любителей жанра ruin porn: здесь шлялся всякий сброд, переходы-галереи были заброшены, пустые пространства отзывались гулким эхом. Неудивительно, что здесь же расцвела торговля наркотой. Построенный на месте «Ферриера» комплекс «Кидбрук-Виллидж» к 2018 году был в основном закончен. Этот полутрадиционалистский комплекс многоквартирных жилых домов и нескольких улиц умудрился сохранить дух «Ферриера» тем, что был построен сразу целиком в соответствии с единой незамысловатой идеей, а также тем, что находится очень, очень далеко от Лондона (хотя есть прямой поезд до вокзала Виктория).

36
Жилой дом «Ронан-Пойнт» в Лондоне

Архитектурное управление Ньюхемского районного совета, 1967

Печально известная многоэтажка была возведена с использованием системы крупнопанельного домостроения Ларсена-Нильсена — таких было несколько в жилом комплексе «Фримейсонс-Истейт» в Кэннинг-Тауне (восточная часть Лондона) — и стала символом провалов модернизма в Британии, когда в мае 1968 года в результате взрыва газа обрушилась ее боковая часть. Тут, правда, можно было бы говорить скорее о проблемах сборного строительства и отсутствия регулирования строительной сферы — проект был типовой, архитекторы занимались только привязкой к местности; такой подход был очень распространен в Советском Союзе, хотя и в Британии во второй половине 1960-х тоже пользовался популярностью. В данном случае качество строительства было вообще из рук вон плохое — все построенные тогда многоэтажки с тех пор снесены, — но риск таких обрушений есть всегда именно из-за бытового газа. Недавно похожий случай произошел в Днепропетровске.

37
Жилой район Темзмид, 1-я и 2-я очереди, в Лондоне

Архитектурное управление Лондонского городского совета, 1968–1974

В третьей части фильма «Заводной апельсин» показано, как лечат методом навязываемых ассоциаций. Осужденного убийцу и насильника отучают от насилия, постоянно показывая ему киносъемки сцен жестокости и заставляя принимать препараты, из-за которых он сам, глядя на эти изображения, испытывает боль и страдания. Совершенно случайно на фоне некоторых из них звучит Девятая симфония Бетховена, и герой в итоге начинает испытывать физическую боль, как только слышит ее, несмотря на то что она не имеет никакого отношения к насилию, от которого его якобы лечат. «Бедный Людвиг ван, он никому не сделал зла!»[4] Есть злая ирония в том, что Темзмид — построенный по заказу Городского совета Большого Лондона окраинный район, в котором Стенли Кубрик снимал первую часть своего фильма, всегда, практически с момента окончания строительства, ассоциировался с насилием, падением нравов и апокалиптической социальной инженерией, показанными в фильме, хотя причин проводить такую связь не было вообще никаких. Соответственно, один из самых больших по площади и самых фотогеничных модернистских районов 1960-х годов подвергся разнообразным драконовским «хирургическим» операциям, направленным на избавление от ассоциаций со «старым добрым сверхнасилием». Из-за того, что Кубрик — так уж получилось — снял в фильме самую элегантную часть района, ансамбль вокруг озера Саутмир, или потому, что

[4] Фраза из «Заводного апельсина», перевод В. Бошняка. — *Прим. пер.*