

УРОКИ

ЛАС-ВЕГАСА:

ЗАБЫТЫЙ

СИМВОЛИЗМ

АРХИТЕКТУРНОЙ

ФОРМЫ

Роберт



Вентури

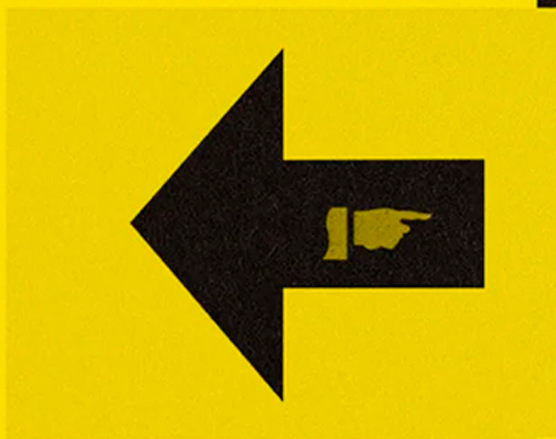
Дениз

СКОТТ

Браун

Стивен

Айзенур



# Роберт Вентури

## Уроки Лас-Вегаса.

### Забывтый символизм

### архитектурной формы

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=70106116](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=70106116)*

*Р. Вентури. Уроки Лас-Вегаса. Забывтый символизм архитектурной формы: Ад Маргинем Пресс; Москва; 2023  
ISBN 978-5-91103-726-0*

### **Аннотация**

Осенью 1968 года тринадцать студентов и три преподавателя Йельского университета отправились в экспедицию в Лас-Вегас – мировую столицу вульгарности и плохого вкуса, кошмар архитектора того времени – времени строгих и лаконичных архитектурных форм, социальных амбиций и высокой миссии архитектурной профессии. Итоги скромного студенческого исследования были подведены в работе «Уроки Лас-Вегаса». Настоящая книга – это новое издание классического труда, ставшего главным манифестом постмодернизма. «Уроки Лас-Вегаса» реабилитировали уродливую и заурядную архитектуру и навсегда изменили представления о красоте и функциональности городского пространства.

В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

# Содержание

|   |    |
|---|----|
| Предисловие к первому изданию   | 5  |
| Предисловие к исправленному изданию                                       | 14 |
| Часть I. Значимость автостоянок у супермаркетов A&P, или уроки Лас-Вегаса | 21 |
| → Значимость автостоянок у супермаркетов A&P, или Уроки Лас-Вегаса        | 21 |
| → Коммерческие ценности и коммерческие методы                             | 25 |
| Рекламные щиты – это почти нормально                                      | 27 |
| Архитектура как пространство  | 29 |
| Архитектура как символ  | 32 |
| Конец ознакомительного фрагмента.   | 35 |

**Роберт Вентури**  
**Уроки Лас-Вегаса.**  
**ЗАБЫТЫЙ СИМВОЛИЗМ**  
**АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ**

Robert Venturi

Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of  
Architectural Form

© The Massachusetts Institute of Technology, 1972, 1977

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2023

\* \* \*

*Посвящается Роберту Скотту Брауну*

# Предисловие к первому изданию

Первая часть настоящей книги – это описание нашего исследования архитектуры коммерческой полосы (*commercial strip*, *англ.*). Вторая часть – обобщение темы символизма в архитектуре и иконографии «расползающегося города», основанное на наблюдениях и заключениях, сделанных и изложенных нами в первой части.

«Через Лас-Вегас проходит Шоссе № 91, архетипический образец коммерческой полосы, чистейший и ярчайший феномен. Мы полагаем, что тщательное документирование и анализ физической формы коммерческой полосы сегодня настолько же значимы для архитекторов и урбанистов, насколько для прежних поколений было значимым изучение средневековой Европы, Древнего Рима и Греции. Подобное исследование поможет описать новую урбанистическую форму, зарождающуюся в Америке и Европе, радикально отличающуюся от всего, что мы знали прежде; форму, для работы с которой у нас не было подходящих инструментов и которую мы, не имея лучшего термина, называем сегодня „расползающимся городом“ (*urban sprawl*, *англ.*). Задача данного практического курса будет заключаться в том, чтобы путем непредвзятого и безоценочного исследования прийти к пониманию этой новой формы и начать разработку методов управления ею».

Так начиналось введение в практический курс, который мы провели в Школе искусства и архитектуры Йельского университета осенью 1968 года. На самом деле это был исследовательский проект, предпринятый группой, состоявшей из трех инструкторов, девяти студентов-архитекторов, двух студентов градостроительного факультета и двух студентов факультета графических искусств, проходивший в рамках программы их обучения в магистратуре. Курс назывался «Уроки Лас-Вегаса, или Анализ формы как проектное исследование». Ближе к концу семестра, к тому времени, когда дух Лас-Вегаса их захватил, студенты поменяли второе название на «Великий локомотив пролетарской культуры».

Мы провели три недели в библиотеке, четыре дня в Лос-Анджелесе и десять дней в Лас-Вегасе. Затем вернулись в Йель и потратили десять недель на анализ и подготовку презентации наших открытий. Перед этим мы, авторы, несколько раз побывали в Лас-Вегасе и написали текст под названием «Значимость автостоянок у супермаркетов A&P<sup>1</sup>, или Уроки Лас-Вегаса» (журнал *Architectural Forum*, март, 1968); этот текст стал основой для нашей исследовательской про-

---

<sup>1</sup> A&P – «Великая Атлантическая и Тихоокеанская чайная компания» – старейшая сеть супермаркетов в мире. Также название рассказа Джона Апдайка (1961). По словам критика М. Джилберта Портера, героя этого рассказа, супермаркет A&P представляет собой «олицетворение обывательского мира субурбии... наиболее удачный символ для обозначения массовых этических взглядов, принятых в обществе потребления». – Здесь и далее цифрами обозначены примечания редактора, а астерисками – примечания автора.

граммы, план которой мы набросали летом 1968-го. Мы разбили работу на двенадцать тем, каждая из которых была поручена отдельному студенту или группе, и на пять фаз, включая Фазу 3 – «Практическое исследование» в Лас-Вегасе. Первая часть этой книги содержит эту исходную статью, дополненную открытиями, сделанными в рамках нашего исследовательского проекта. К сожалению, силами двенадцати, или около того, человек мы не смогли проработать все запланированные для исследования темы. Кроме того, у нас было недостаточно времени и данных для того, чтобы охватить темы, не вошедшие в наш перечень: за рамками рассмотрения остался огромный пласт архитектурной информации, которую еще предстоит извлечь из Лас-Вегаса в будущем. В этой книге мы решили не акцентировать внимание на некоторых аспектах, которые имеют методическое значение, – например, на нашем интересе как педагогов к превращению традиционного «студийного» формата архитектурного обучения в новое комплексное средство архитектурного образования, а также наш особый интерес к поиску графических средств – более подходящих, чем те, что сегодня используются архитекторами и градостроителями, – для описания урбанистического феномена «расползающегося города» и, в частности, «коммерческой полосы».

Лас-Вегас отнесся к нашему проекту с уважением, мы получили одобрение как со стороны органов городского планирования, так и со стороны органов, ответственных за приня-

тие управленческих решений. При этом свободных средств не нашлось ни у городского совета, ни у совета округа, и тогда председатель Комитета по благоустройству Стрипа<sup>2</sup> (Strip Beautification Committee, *англ.*) решил, что Йельский университет должен сам заплатить городу за исследование. В день нашего приезда в местной газете появилось сообщение: «Профессор Йельского университета поддержит Стрип суммой в 8925 долларов». Несколько дней спустя, когда мы, всё еще полные надежд, запросили дополнительные средства на создание фильма, газета мгновенно отреагировала на это заметкой «Профессор Йельского университета увеличивает сумму, предназначенную для поддержки Стрипа». В итоге максимальная финансовая поддержка, которую нам удалось получить от местных органов, свелась к снижению стандартной почасовой оплаты вертолета мистера Говарда Хьюза, который мы брали у него в аренду.

Наши итоговые предложения также были встречены с вежливым скептицизмом, и мы пришли к выводу, что Комитет по благоустройству Стрипа будет продолжать настаивать на том, чтобы превратить Стрип в западный аналог Елисейских Полей, маскируя рекламные знаки деревьями и повышая уровень влажности при помощи гигантских фонтанов, а местные агентства по планированию и зонированию будут

---

<sup>2</sup> Стрип (*англ.* Strip) – семикилометровый участок бульвара Лас-Вегас, расположенный за административной границей самого города, на котором сосредоточены все основные казино и отели.

продолжать пытаться убедить хозяев бензоколонок имитировать архитектуру местных казино в интересах общего архитектурного единства.

С другой стороны, отель Stardust, один из лучших на Стрипе, предоставил всем нам безвозмездно полный пансион. Агентства по прокату автомобилей объединились, чтобы предоставить нам машину в бесплатное пользование на неделю. А компания YESCO<sup>3</sup> и сам мистер Воан Кэннон вызвались быть нашими личными покровителями и помощниками в Лас-Вегасе. Кроме того, мы очень благодарны мистру Джерри Литману, работавшему тогда в газете *Las Vegas Sun*, за то, что он пытался обеспечить нашему исследованию более благоприятную прессу. И, наконец, большое спасибо одному очень уважаемому гражданину Лас-Вегаса, который официально пригласил никому не известную профессоршу из Йеля на торжественное открытие казино Circus Circus и провел на этот светский праздник, полуофициально, всю нашу группу, одевшуюся по такому случаю в уцененные флуоресцентные костюмы из местного магазина Армии спасения.

Велико искушение дополнить список людьми, которым трое из нас благодарны за интеллектуальную помощь. Нижеследующий список – лишь выдержка из гораздо более обширного списка тех, кто сыграл особенно важную роль в создании интеллектуального и художественного фундамен-

---

<sup>3</sup> YESCO, Young Electric Sign Company – компания по производству фирменных знаков, электронных табло, билбордов и световой рекламы.

та для этого проекта. Это покойный Дональд Дрю Эгберт, Херберт Дж. Гэнс, Дж. Б. Джексон, Луис Кан, Артур Корн, Жан Лабату, Эстер Маккой, Роберт Б. Митчелл, Чарльз Мур, Льюис Мамфорд, поп-арт-художники (в особенности Эдвард Руша), Винсент Скалли, Чарльз Сигер, Мелвин М. Веббер и Том Вулф. Набравшись смелости, мы выражаем благодарность за помощь Микеланджело, итальянским и английским маньеристам, сэру Эдвину Лютенсу, сэру Патрику Геддесу, Фрэнку Ллойд Райту и старшему поколению архитекторов-модернистов Героического периода.

Поскольку мы подвергаем критике современную архитектуру, здесь следует подчеркнуть наше глубочайшее восхищение ее ранним периодом, когда основатели этого движения, хорошо чувствовавшие свое время, совершили необходимую революцию. В общем и целом мы возражаем только против неуместного и искаженного продления этой давно свершившейся революции, имеющего место в наши дни. Точно также мы не имеем ничего против многих сегодняшних архитекторов, которые под экономическим давлением практики убедились в том, что риторика архитектурной революции больше не работает, и, отказавшись от нее, начали строить здания, искренне идущие навстречу пожеланиям заказчика и требованиям времени. Не относится наша критика и к тем архитекторам и теоретикам, которые разрабатывают новые подходы к архитектуре через исследование смежных областей и освоение научных методов. Эту тенденцию также

можно рассматривать как реакцию на ту разновидность архитектуры, которую мы критикуем. Мы полагаем, что, чем больше разных направлений вбирает в себя архитектура на нынешнем этапе, тем лучше. И что «наши» направления не исключают «их» направлений и наоборот.

Мы выражаем нашу более формальную, но не менее сердечную благодарность за помощь в осуществлении проекта: компании по прокату автомобилей Avis, Лас-Вегас; Фонду Селесты и Арманда Бартоса; Деннису Дердену; уважаемому мэру Лас-Вегаса Орану Грегсону; администратору округа Кларк доктору Дэвиду Генри; компании по прокату автомобилей Hertz, Лас-Вегас; Джорджу Айзенуру; Филипу Джонсону; Фонду Эдгара Дж. Кауфмана; Алану Лапидусу; Моррису Лапидусу; компании по прокату автомобилей National, Лас-Вегас; The Ossabaw Island Project<sup>4</sup>; Фонду Натаниэля и Мэрджори Оуингс; компании Rohm and Haas, Филадельфия; сотрудникам Градостроительной комиссии Лас-Вегаса; Школе архитектуры и градостроительства при Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе; Отчетам Йельского университета (The Yale Reports, *англ.*); компании YESCO, Лас-Вегас; и всем людям так или иначе связанным с Йельской школой искусства и архитектуры, которые внесли свой вклад и оказали помощь проекту, в особенности Герту Ву-

---

<sup>4</sup> The Ossabaw Island Project – «дом творчества» для людей искусства, науки, педагогов и религиозных деятелей на частном острове Оссабо в штате Джорджия, заповедном барьерном острове в Атлантическом океане, основанный владелицей острова Элеанор Торри (Сэнди) Уэст и просуществовавший с 1961 по 1982 год.

ду; а также декану Школы Говарду Уиверу, Чарльзу Муру, и всему Йельскому университету, где никому не показалось странным, что архитекторы Йеля могут преследовать серьезные цели в Лас-Вегасе, – всем тем, кто выручил нас, когда наши скудные источники финансирования были исчерпаны.

Мы также выражаем благодарность студентам, чье мастерство, энергия и остроумие питали «Великий культурный локомотив» и придавали ему особый характер, – тем, кто помог нам понять, что в Лас-Вегасе можно учиться, играя.

За возможность написания этой книги мы благодарны Фонду Эдгара Дж. Кауфмана и Фонду Селесты и Арманда Бартоса, которые помогли нам уже во второй раз; Национальному фонду искусств в Вашингтоне – федеральному агентству, созданному по постановлению Конгресса 1965 года; нашей фирме Venturi and Rauch, и в особенности нашему партнеру Джону Рауху, неприступному, как Гибралтарская скала<sup>5</sup>, за его подчас неохотную, но всегда решающую поддержку и за пожертвования в нашу пользу, которые совсем небольшая фирма делала, пока трое ее сотрудников писали книгу; мы благодарим Вирджинию Гордан, а также Дэна и Кэрол Скалли за их помощь и советы по поводу иллюстраций; Джанет Шурен и Кэрол Раух – за машинописный набор рукописи. И наконец, мы говорим спасибо Стивену Айзену-

---

<sup>5</sup> Игра слов: в оригинале Rauch (нем. «грубый», «неотесанный») of Gibraltar, по аналогии с Rock of Gibraltar (Гибралтарская скала).

ру, нашему сотруднику, соавтору и *sine qua non*<sup>6</sup>.

*Дениз Скотт Браун и Роберт Вентури*  
*Остров Каливини, Вест-Индия*

---

<sup>6</sup> *Sine qua non* (полн. *Conditio sine qua non*, *лат.*) – необходимое условие; то, без чего было бы невозможно обойтись.

# Предисловие к исправленному изданию

Это новое издание «Уроков Лас-Вегаса» появилось в результате недовольства, выраженного студентами и другими людьми по поводу розничной цены первого издания. Понимая, что второй выпуск оригинальной версии будет стоить почти вдвое дороже первого, мы предпочли сократить книгу, чтобы донести ее идеи до тех, кто хотел бы ее прочесть. В тоже время мы воспользовались случаем, чтобы еще четче сформулировать свои доводы и кое-что добавить, так что это новое издание, хотя и сокращенное, имеет самостоятельное значение и расширяет рамки первоначального.

Главное, что было в нем опущено, это последний раздел, посвященный нашим практическим предложениям, а также около трети иллюстраций, включая почти все цветные, а также те черно-белые, которые не имело смысла воспроизводить на страницах уменьшенного формата. Смена формата дополнительно снижает стоимость, но мы надеемся, что предпринятые изменения будут даже полезны в смысловом плане – они помогут перенести акцент с иллюстраций на текст и устранить противоречие между нашей критикой Баухауса и исходным оформлением книги в стиле позднего, осовремененного Баухауса: мы почувствовали, что «инте-

ресный» модернистский дизайн первого издания дает неверное представление о содержании, а тройной межстрочный интервал делает текст неудобочитаемым.

Анализ, входящий в первую часть, и теории, составляющие содержание второй, после их «расчистки» и облачения в новые одежды должны проявиться яснее – стать тем, чем мы стремились их сделать, а именно трактатом о символизме в архитектуре. Лас-Вегас не является основной темой книги. Ее тема – символизм архитектурной формы. Большинство изменений, внесенных в текст (помимо исправления ошибок и изменений, которые необходимо было внести в соответствии с новым форматом), сделано именно для того, чтобы подчеркнуть эту направленность. По той же причине мы добавили подзаголовок «Забывтый символизм архитектурной формы». Помимо этого, в текст – как мы надеемся, достаточно элегантно – были внесены некоторые изменения, призванные сделать его «бесполом». Согласно более здравым и более человеческим обычаям сегодняшнего дня, архитектора уже не принято обозначать в третьем лице словом «он».

Это предисловие – не самое подходящее место для ответов на критику в наш адрес. Но раз уж мы решили не только сократить, но и дополнить текст, я позволю себе перечислить источники, в которых желающие могут найти такие ответы.

Ответ на утверждения о том, что в исследовании Лас-Вегаса мы проявили социальную безответственность, можно найти в статье под названием «О формализме в архитекту-

ре и социальной ответственности; Дискурс для специалистов по социальному планированию и модных архитекторов-радикалов»<sup>7</sup>.

С тех пор как были написаны «Уроки Лас-Вегаса», огни Лас-Вегаса успели на какое-то время потускнеть, и оптимизм американцев по поводу автомобиля и других благ цивилизации поколебался в ходе кризиса, подобных которому, скорее всего, будет еще много. Высокий уровень потребления энергии и городская расточительность не являются центральными темами нашего исследования роли символики и восприимчивости к ценностям других людей в архитектуре; почему так получилось, я попыталась объяснить в интервью, опубликованном в номере журнала *On Site*, посвященном энергетике<sup>8</sup>.

Сделанное в первом издании замечание Роберта Вентури на тему авторства – с призывом отдать должное его соавторам и сотрудникам – было категорически проигнорировано почти всеми рецензентами. Личное раздражение по поводу полного невнимания со стороны архитекторов и журналистов к моему вкладу в проект и к проблеме авторства в целом подтолкнуло меня заняться анализом социальной структуры профессии, доминирования в ней мужчин из высшего класса и того значения, которое архитекторы придают системе

---

<sup>7</sup> On Architectural Formalism and Social Concern; a Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects // *Oppositions* 5. Summer 1976. P. 99–112.

<sup>8</sup> *On Site On Energy*, issue 5/6 / ed. A. Sky, M. Stone. New York: SITE, Inc., 1974.

«звезд». Результатом стала статья «Сексизм и система звезд в архитектуре».

Ссылки на публикации этих и других статей можно найти в библиографии Вентури и Рауха, прилагающейся к данному изданию. Этот перечень текстов, написанных сотрудниками нашего бюро и другими людьми, является наиболее полным на сегодняшний день. Приветствуется любая информация о том, что мы, возможно, упустили из виду.

С момента выхода в свет этой книги наши соображения по поводу символизма в архитектуре развивались в рамках нескольких различных проектов. Через год после йельского архитектурного курса, в результате которого появилась книга «Уроки Лас-Вегаса», нами было проведено исследование архитектурной символики жилого пригорода, получившее название «Жилье как лекарство для архитекторов, или Уроки Левиттауна». Материал этого исследования стал частью выставки «Признаки жизни. Символы в американском городе», приуроченной к двухсотлетию США и подготовленной нами для Национальной художественной коллекции Смитсоновского института в галерее Renwick. Дальнейшим развитием той же темы стала статья «Символы, знаки и эстетика: архитектурный вкус в плюралистическом обществе», где даются комментарии по поводу социального содержания архитектурной символики и отношения архитекторов к вкусам, присущим разным культурным группам нашего общества. Еще одна статья, «Архитектура как кров с украшения-

ми на нем», углубляет наши теории символизма.

Вопросы архитектурной педагогики имели большое значение для двух наших йельских проектов, однако в первом издании «Уроков Лас-Вегаса» эта тема затрагивается лишь вскользь. В новой версии книги курсовые заметки, располагавшиеся в первом издании на полях, были сгруппированы в отдельный раздел первой части. Такая форма отчасти возвращает им их исходный характер и смысл. Продолжение размышлений на тему преподавания архитектуры, исследовательской и практической работы изложено в статье под названием «О формальном анализе как проектном исследовании с замечаниями по поводу педагогической работы, основанной на практике»<sup>9</sup>.

Публикации, посвященные нашим архитектурным работам, перечислены в библиографии. Сравнительно недавняя масштабная публикация, подробно освещающая работу нашей фирмы, вышла в двухтомном издании японского журнала *Architecture and Urbanism (Architecture And Urbanism (A + U))*, 12 (1981)).

За девять лет, прошедших с тех пор, как мы начали наше исследование, Лас-Вегас и сам Стрип также изменились. У некоторых зданий появились новые пристройки и поменялись фасады. Пропали некоторые знаки. Изящные и яркие неоновые вывески уступили место вялым, белым пла-

---

<sup>9</sup> Formal Analysis as Design Research, With Some Notes on Studio Pedagogy // Journal on Architectural Education. May 1979. Vol. XXXII. № 4.

стикovým информационным панелям с задней подсветкой, меняющим масштаб и живость орнаментации Стрипа. Порткошеры теперь конкурируют с въездными знаками за право быть носителями символической информации.

Мы чувствуем, что идеи, начало которым было положено в «Уроках Лас-Вегаса», получают сегодня гораздо большее признание, чем во времена, когда книга была впервые опубликована. Мы также чувствуем, что в умы архитекторов, за исключением небольшой горстки упрямец, проникает то знание, которое мы извлекли из изучения Лас-Вегаса. А это знание, среди прочего, включает в себя и понимание того, что неуместно устанавливать на Елисейских Полях огромные неоновые вывески и водружать мерцающее панно « $2 \times 2 = 4$ » на крышу Математического факультета, – вместо этого необходимо стремиться к более отчетливому осмыслению роли символизма в архитектуре, и, через такое осмысление, развивать свою восприимчивость к вкусам и ценностям других людей, достигая тем самым большего смирения в своих проектах и в восприятии общественной роли архитектора. Архитектура в последней четверти нашего столетия должна в социальном смысле стать менее диктаторской, а в эстетическом – более живой, чем воинственные и помпезные здания недавнего прошлого. Мы как архитекторы можем научиться этому у Рима, у Лас-Вегаса, да и просто рассматривая то, что нас окружает, где бы мы ни находились.

*Дениз Скотт Браун*

*Уэст-Маунт-Эйри, Филадельфия*

# Часть I. Значимость автостоянок у супермаркетов A&P, или уроки Лас-Вегаса

## → Значимость автостоянок у супермаркетов A&P, или Уроки Лас-Вегаса

*«Содержание для писателя состоит не только из реальностей, которые он, как ему кажется, открывает самостоятельно, но еще в большей степени из тех реальностей, которые стали доступными ему благодаря литературе и идиомам его времени, а также благодаря образам литературы прошлого, сохранившим свою жизненную силу. Стилистически писатель может выразить свое отношение к этому содержанию либо при помощи имитации, если это содержание ему близко, либо при помощи пародии, если это не так»<sup>10</sup>.*

Извлекать уроки из существующего ландшафта – один

---

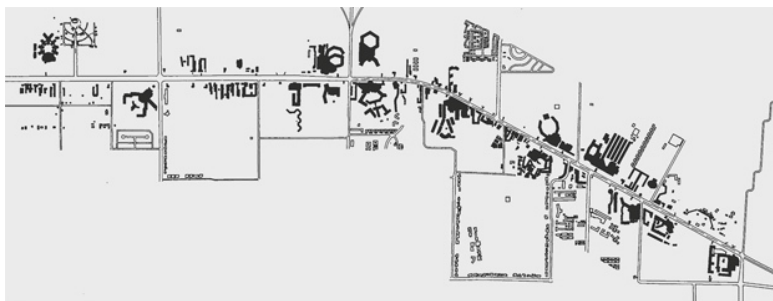
<sup>10</sup> → См. тексты под соответствующими заголовками в материалах курса, следующих после первой части. *Poiter R. T. S. Eliot and the Literature of Waste // The New Republic. May 20, 1967. P. 21.*

из путей, делающих архитектора революционером. Не такой очевидный, как путь Ле Корбюзье, призвавшего в 1920-е годы разрушить Париж и выстроить его заново, а более толерантный; этот путь ставит под вопрос привычный для нас способ смотреть на вещи.

На коммерческую полосу, образцом которой является Лас-Вегас-Стрип (илл. 1, 2), архитектору не так-то просто посмотреть доброжелательными, менее воинственными глазами. Архитекторы вообще давно разучились смотреть вокруг без осуждения – ведь исповедуемый ими ортодоксальный модернизм по определению прогрессивен, если не революционен, утопичен и проникнут духом пуризма; он не удовлетворяется *существующим* состоянием. Модернистской архитектуре до сих пор было свойственно всё что угодно, только не терпимость: архитекторы предпочитали изменять существующую среду вместо того, чтобы пытаться ее улучшить.



Илл. 1. Лас-Вегас-Стрип. Вид на юго-запад



Илл. 2. Карта Лас-Вегас-Стрип

При этом способность проникать в суть вещей через внимание к обыденному не является чем-то новым: высокое искусство сплошь и рядом идет по стопам фольклора. Архи-

текторы-романтики XVIII века неожиданно открыли для себя давно существовавшую традиционную деревенскую архитектуру. Архитекторы раннего модернизма усвоили без особых изменений лексикон давно существующей, конвенциональной промышленной архитектуры. Ле Корбюзье любил элеваторы и пароходы. Здание Баухауса выглядело как фабрика.

Мис усовершенствовал детали американских сталелитейных заводов, приспособив их для зданий из бетона. Архитекторы-модернисты опираются на аналогии, символы и образы – пусть даже ценой огромных усилий им удалось убедить всех в том, что форма их построек определяется исключительно конструктивной необходимостью и программой, – и они черпают идеи, аналогии и стимулы из самых неожиданных образов. Учеба – противоречивый процесс: мы оглядываемся назад, обращаясь к истории и традиции, чтобы двигаться вперед; иногда мы смотрим вниз, чтобы двигаться вверх. И воздержание от скоропалительных оценок может стать хорошим инструментом, для того чтобы сделать последующее суждение более пронизательным. Это путь извлечения уроков из всего.

## → **Коммерческие ценности и коммерческие методы**

Лас-Вегас становится здесь предметом анализа исключительно как феномен архитектурной коммуникации. Так же, как анализ конструктивных особенностей готического собора не обязан включать в себя обсуждение средневековой религиозной морали, мы позволяем себе отвлечься от характерной для Лас-Вегаса системы ценностей. Мы не принимаем в расчет нравственность или безнравственность коммерческой рекламы, интересов игорных заведений и инстинкта конкуренции – хотя, разумеется, полагаем, что эти темы должны рассматриваться в свете более широких, *синтетических* задач архитектора, по отношению к которым анализ, подобный нашему, будет лишь частным аспектом. Анализ церкви для автомобилистов (церкви «драйв-ин») под предлагаемым нами углом зрения дал бы примерно те же результаты, что и анализ ресторана для автомобилистов (ресторана «драйв-ин»), так как предметом нашего исследования является метод, а не содержание. Анализ одной, отдельно взятой архитектурной переменной в изоляции от других – вполне легитимная научная и гуманитарная деятельность, поскольку в итоговом проекте множество таких частных переменных вновь приходит к единству. Анализ сложившихся в Америке градостроительных контекстов также является обще-

ственно полезным занятием, поскольку учит нас, архитекторов, быть более восприимчивыми и менее авторитарными в наших проектах обновления стагнирующих городских центров и застройки новых районов. И, наконец, нет причин, по которым рассматриваемый здесь способ «коммерческого убеждения» (*persuasion*, *англ.*) и архитектурный силуэт, состоящий из знаков на фоне неба, не могли бы послужить цели культурного оздоровления общества. Хотя это зависит не только от архитектора.

# Рекламные щиты – это почти нормально

Архитекторы вполне готовы усваивать уроки народного вернакуляра<sup>11</sup>, в изобилии поставляемые выставками типа «Архитектура без архитектора», они также без колебаний перенимают мотивы промышленного вернакуляра, которые так легко сделать созвучными вернакуляру электронному и космическому, создавая на их основе замысловатые мегаструктуры в стиле необрутализма и неоконструктивизма, однако они с огромным трудом признают легитимность коммерческого вернакуляра как объекта для подражания. Для художника создание нового может означать выбор чего-то конкретного из прошлого или существующего в настоящий момент. Представители поп-арта вспомнили об этом. Наше признание уже сложившейся коммерческой архитектуры в масштабе хайвея принадлежит к той же традиции мышления.

Модернистская архитектура не столько игнорировала

---

<sup>11</sup> К категории вернакуляра принято относить все строения, созданные без участия профессиональных архитекторов и инженеров. Авторы существенно расширяют границы этого понятия, включая в него, с одной стороны, технические сооружения, а с другой – сооружения подчеркнуто коммерческого назначения, в создании которых практически всегда принимают участие архитекторы, пусть и не первого ряда.

коммерческий вернакуляр, сколько пыталась подчинить его через насаждение вернакуляра собственного изобретения, усовершенствованного и универсального. Модернизм исключал возможность взаимодействия высокого и массового, нерафинированного искусства. В итальянском городе вульгарно-народное начало всегда гармонично сочеталось с витрувианским: *contorni* («плотные кварталы жилой застройки», «округа», *итал.*) вокруг *duomo* («собор», *итал.*), бельё *portiere* («привратника», «портье», *итал.*), развешенное прямо напротив хозяйского *portone* («парадного», *итал.*), «Суперкортемаджоре»<sup>12</sup> рядом с романской апсидой. Голые дети никогда не плескались в наших американских фонтанах, и Юй Мин Пэй<sup>13</sup> никогда не почувствует себя счастливым на Шоссе № 66.

---

<sup>12</sup> Supercortemaggiore – марка спортивного автомобиля.

<sup>13</sup> Юй Мин Пэй (Бэй Юймин) (1917–2019) – американский архитектор-модернист китайского происхождения, один из первых лауреатов Прицкеровской премии.

# Архитектура как пространство

Единственный элемент итальянского города, который завораживает архитекторов, – это пьяцца. Ее традиционное, затейливо замкнутое, пешеходное по масштабу пространство полюбить проще, чем пространственное расплывание Шоссе № 66 и Лос-Анджелеса. До сих пор архитекторы воспитывались на идее Пространства, а с замкнутым пространством легче всего иметь дело. На протяжении последних сорока лет теоретики Современной архитектуры уделяли всё свое внимание пространству как сущностному ингредиенту, отличающему архитектуру от живописи, скульптуры и литературы (правило, изредка нарушавшееся лишь Райтом и Корбюзье). Их определения всячески прославляют уникальность пространства как медиума; и хотя в скульптуре и живописи иногда можно допустить присутствие чисто пространственных свойств, «скульптурная» или «картинная» архитектура недопустима – ибо пространство священно.

Появление пуристической архитектуры в известной мере было реакцией на эклектику XIX века. Готические соборы, банки эпохи Ренессанса, особняки в яковитском стиле<sup>14</sup> были искренними в своей живописности. А смешение стилей перевело их в ранг выразительных средств. «Одетые» в исторические стили здания стали генераторами прямых ас-

---

<sup>14</sup> Эпохи английского короля Якова I (1603–1625).

социаций и романтических аллюзий, связанных с конкретным прошлым, и призванных донести до зрителя литературную, церковную, национальную или функционально-утилитарную символику. Простое понимание архитектуры как пространства и формы на службе у функции и конструкции было слишком узким. Примесь других дисциплин могла размывать идентичность архитектуры как отдельного специфического искусства, но она обогащала ее смысловое содержание.

Архитекторы-модернисты отказались от иконологической традиции, в которой живопись, скульптура и графика соединялись с архитектурой. Изящные иероглифы на массивном пилоне, лапидарные надписи на архитравах римских зданий, вереницы мозаик в базилике Св. Аполлинария в Классе, полностью «татуированная» кистью Джотто Капелла Скровеньи, чины Небесной иерархии вокруг порталов готических соборов, даже иллюзионистские фрески венецианской виллы – все они несут какое-то более глубокое послание, а не просто являются орнаментальным дополнением к архитектурному пространству. Интеграция изобразительного искусства в Современную архитектуру всегда провозглашалась хорошим делом. Но никому не полагалось писать фрески *поверх* Миса. Живописные панели, разделенные теньевыми швами, должны были парить в воздухе в отрыве от конструкций; скульптура могла быть установлена внутри или снаружи здания, но почти никогда – на здании. Предметы

искусства использовались, чтобы усилить воздействие архитектурного пространства в ущерб их собственному содержанию. Скульптура Кольбе<sup>15</sup> в барселонском павильоне<sup>16</sup> вносила контраст в направленное пространство: послание было по большей части чисто архитектурным. Миниатюрные знаки в большинстве модернистских зданий несли лишь самые необходимые сообщения, такие как «Дамская комната»: незначительные и скупо расставленные акценты.

---

<sup>15</sup> Статуя «Утро» Георга Кольбе.

<sup>16</sup> Павильон Германии на Всемирной выставке 1929 года в Барселоне архитектора Миса ван дер Роэ.

# Архитектура как символ

Критики и историки, отмечавшие «упадок популярных символов» в искусстве, поддерживали ортодоксальных архитекторов-модернистов, отвергавших символизм формы как особое средство выражения или усиления содержания: смысл нужно было передавать не через отсылки к известным ранее формам, а при помощи неотъемлемых, физиогномических характеристик самой формы. Создание архитектурной формы должно было стать логическим процессом, свободным от образов из прошлого опыта, определяемым исключительно функцией и конструкцией, с периодическим включением интуиции, как советовал Алан Колхаун<sup>17</sup>.

Однако некоторые более поздние критики усомнились в содержательном потенциале абстрактных форм. Другие показали, что ранние функционалисты, несмотря на свои протесты, строили собственный формальный лексикон преимущественно на основе современных им направлений в искусстве и промышленного вернакуляра; а их нынешние последователи, такие как группа Archigram<sup>18</sup>, всё так же ратуют

---

<sup>17</sup> Colquhoun A. Typology and Design Method // Arena. Journal of the Architectural Association. June 1967. P. 11–14.

<sup>18</sup> Группа британских архитекторов-визионеров, включавшая, среди прочих, Питера Кука, Рона Херрона и Дэвида Грина, пик активности которой пришелся на середину-конец 1960-х годов.

за стерильность, обратились к образам поп-арта и космической индустрии. При этом большинство критиков продолжает всё так же игнорировать иконологию и коммуникативную геральдику, которая продолжает действовать в популярном коммерческом искусстве, пронизывая собой всю среду нашей повседневной жизни – от рекламных страниц в *New Yorker* до супер-билбордов Хьюстона. Поспешное заключение о «девальвации» символической архитектуры во времена эклектики XIX века ослепило этих критиков, не позволив им разглядеть ценность репрезентативной архитектуры вдоль автострад. Те же, кто признаёт существование этой придорожной эклектики, ругают ее за то, что она с восторгом и без всякой разборчивости украшает себя то штампами десятилетней давности, то стилем прошлого века. Но почему бы и нет? Время сегодня летит быстро.

Мотель *Miami Beach Modern* на унылом отрезке шоссе в южной части штата Делавэр напоминает обессилевшим водителям о гостеприимной роскоши тропического курорта, стараясь, быть может, переманить к себе завсегдаев тенистого оазиса под названием «мотель *Monticello*», расположенного по другую сторону границы штата, в Виргинии. Настоящий отель в Майами ориентируется на интернациональную стильность бразильского курорта, которая, в свою очередь, тяготеет к интернациональному стилю Корбюзье, характерному для среднего этапа его творчества. Эта эстафета от высокого источника через «средний» источник к «низ-

кому» источнику заняла всего тридцать лет. «Средний» источник традиционализма – неоэклектическая архитектура 1940–1950-х годов – сегодня не так интересен, как его коммерческая апроприация. Придорожные копии Эда Стоуна интереснее, чем настоящий Эд Стоун<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Эдвард Дьюрелл Стоун (1902–1978) – американский архитектор, сочетавший модернизм с обращением к элементам традиционной тектоники.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.