

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

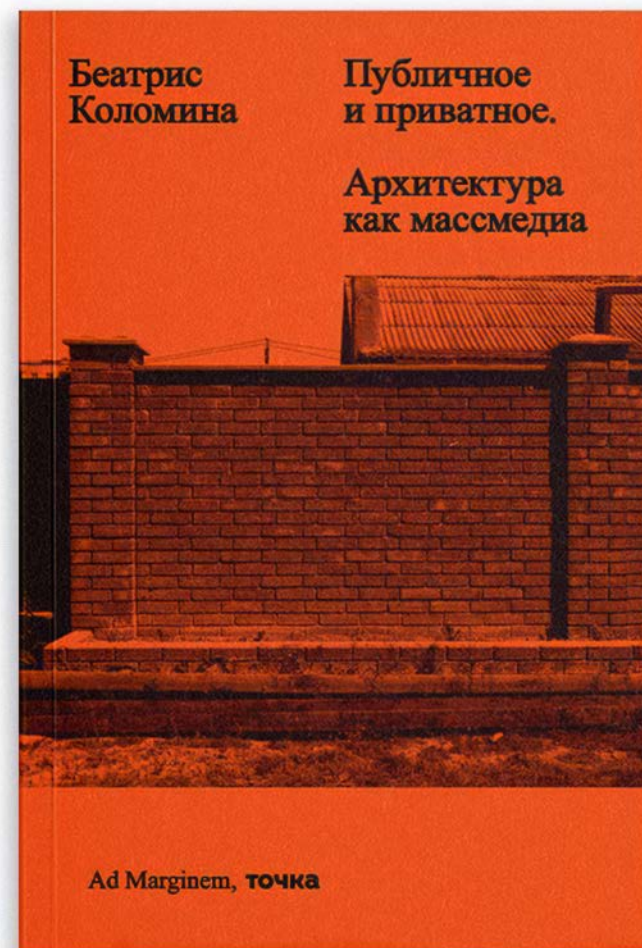
ЧЕЛОВЕК
ПОДГЛЯДЫВАЮЩИЙ

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-268-273

О. А. УЛЬЯНОВА

Европейский университет
в Санкт-Петербурге
191187, Россия, Санкт-Петербург,
Гагаринская ул., д. 6/1, А
o.ulyanova@eu.spb.ru

Коломина, Беатрис. Публичное и приватное.
Архитектура как массмедиа / пер. с англ. М.: Ад Маргинем
Пресс, 2024. 248 с.



В издательстве «Ад Маргинем Пресс» в 2024 году вышла книга Беатрис Коломины «Публичное и приватное. Архитектура как массмедиа» в переводе Ивана Третьякова и Антона Вознесенского. Беатрис Коломина — американский историк и теоретик архитектуры, куратор, профессор Принстонского университета. Родилась в Испании в 1952 году, училась в Валенсии и Барселоне на направлении «История, теория и урбанизм»; в начале 1980-х переехала в США, преподавала в Колумбийском университете, затем в Принстоне, а также в качестве приглашенного лектора выступала на множестве открытых площадок — от МоМА и Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке до Архитектурного института в Японии. Основной фокус исследований Коломины — на взаимодействии архитектуры с массмедиа: способы ее репрезентации, стратегии архитекторов, и влияние всего этого на зрителя. Разумеется, речь идет прежде всего об архитектуре до- и послевоенного модернизма, становление которой неразрывно связано с институтом массмедиа.

«Публичное и приватное» — первая книга Коломины, переведенная на русский язык. Впервые она была издана на английском в 1994 году. По словам автора, работа над ней началась с эссе, написанного в 1981 году еще на испанском языке. Автор вернулась к тексту спустя почти десять лет и, проведя большую работу в библиотеках МоМА, Колумбийского и Принстонского университетов, а также в бездонных архивах Ле Корбюзье, произвела на свет этот текст, интригующий и во многих отношениях провокационный, в первую очередь для постсоветского читателя, привыкшего идеализировать Корбюзье, чья фигура — безо всякого посягательства на ее авторитет — подвергается здесь детальному дознанию и в некотором смысле пересмотру. В основе композиции книги — сопоставление двух личностей, двух архитектур и двух стратегий саморепрезентации: Адольфа Лооса и Ле Корбюзье.

Исследование стратегий обоих архитекторов представляет собой вызов для исследователя. И Коломина принимает его: она очень подробно разбирает устройство их интерьеров, вплоть до механизмов открывания окон, — и делает выводы, часто образные, интуитивные, но чрезвычайно выразительные и убедительные. Коломина обращается к оригиналам текстов Ле Корбюзье и Лооса и обнаруживает массу лакун: английские переводчики (как и русские) многие детали, важные для понимания личностей этих архитекторов, намеренно опускали. Она щедро цитирует тексты, добытые ею в архивах; местами ее книга становится буквально коллажом из цитат. Иллюстрировано издание концептуально, в стиле самого Ле Корбюзье, помноженном на идеи Лооса: почти каждое фото раскрывает свой смысл только в купе с текстом и версткой.

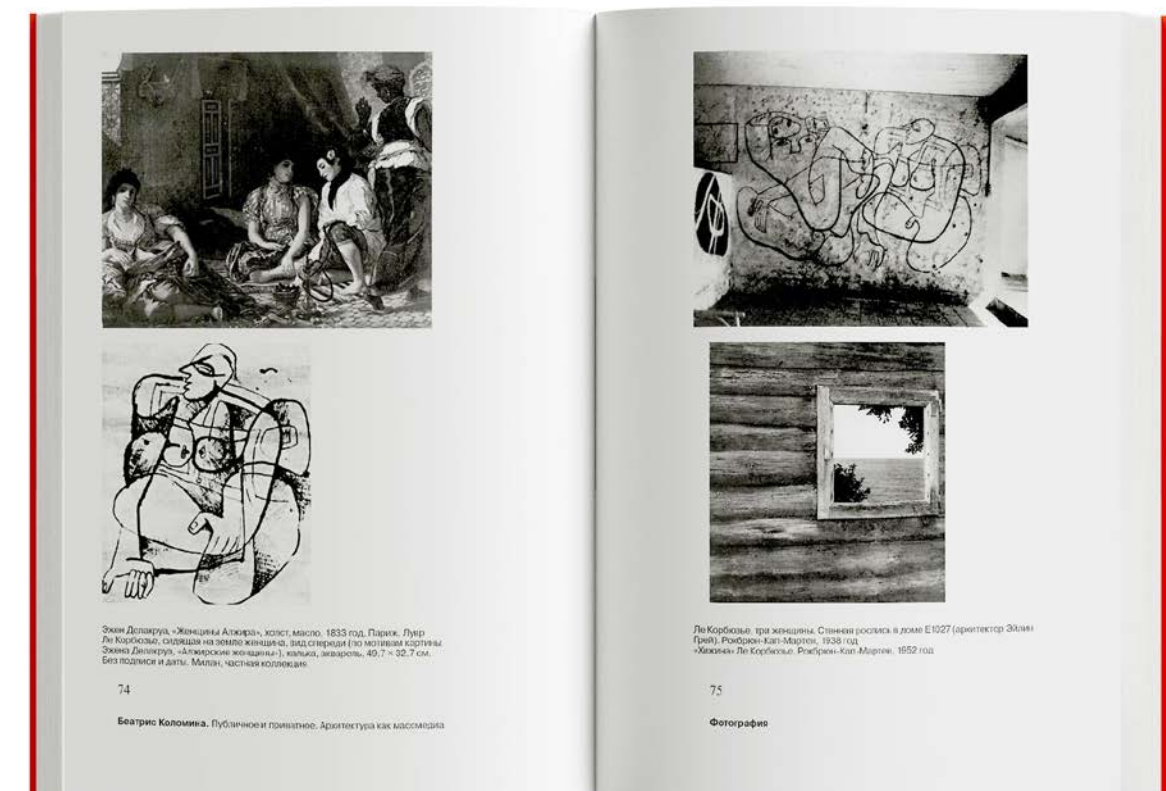
У архитекторов были прямо противоположные подходы к самоархивации. Ле Корбюзье оставил после себя необъятный архив — от телефонных счетов и чеков до текстов и рисунков, — который был институционализирован и стал основой коллекции Фонда на вилле Ла Рош-Жаннере (где и работала Коломина). Впоследствии значительная его часть была опубликована

в 32 томах. Лоос намеренно не оставил почти ничего. Ле Корбюзье мыслил дом как укрытие, из которого можно смотреть наружу, и посредством архитектуры моделировал картину в окне, (но не только: Коломина приводит как пример спроектированные Ле Корбюзье апартаменты Шарля де Бестеги (1929–1931) на крыше старинного здания на Елисейских Полях, с автоматизированными подвижными ширмами из живой изгороди, которыми можно было изолировать жилое пространство от городского или, наоборот, открыв, обрмить ими виды Парижа; с. 196). Для Лооса дом — исключительно укрытие от внешнего. В нем, как пишет Коломина, «множество уголков, где можно уютно устроиться». В одном из них расположился (порой его не сразу удастся заметить) обитатель дома, чей взгляд направлен внутрь помещения: как зритель из ложи глядит на сцену.

Окно для Ле Корбюзье — это пункт наблюдения за внешним миром, и коль скоро оно становится ленточным, для наблюдателя расширяется обзор. Пространство в окне кадрируется специфическим образом, не так как на картине, а скорее как на светочувствительной пленке; фактически Коломина утверждает, что Ле Корбюзье превращает окно в киноэкран, что было невозможно проделывать с вертикальным «французским окном» (с. 100–108). В архитектуре же Лооса окна нужны только для того, чтобы «пропускать свет, но не пропускать взгляд». Процесс рисования для Ле Корбюзье был идентичен тактильному взаимодействию с объектом; нарисовать значит изобрести, постичь, запомнить навсегда (с. 72–84). Лоос рисовал мало и гордился репутацией «архитектора без карандаша»; рисунок для него был исключительно способом наглядной демонстрации своих идей заказчику (с. 60).

Ле Корбюзье много фотографировал сам, но более интересна его работа с чужими фотографиями и тиражными репродукциями разного рода, включая открытки, рекламные картинки из брошюр и журналов: он перерисовывал их, вырезал, кадрировал — изымая таким образом из контекста и наделяя новым смыслом. Кроме того, Ле Корбюзье ретушировал фотографии собственных построек: убирал детали, тени, даже окружающий ландшафт, чтобы вернуть чистоту своему замыслу, поскольку «реализованная архитектура смешивается с миром феноменов и неизменно теряет чистоту» (Коломина делает блестящий анализ ретуши фотографии виллы Швоб, с. 89). Лоос был убежден, что ни фотография, ни рисунок не в состоянии адекватно передать сущность архитектуры (с. 59), и полагал успехом то обстоятельство, что созданные им интерьеры на снимках кажутся совершенно неинтересными. Живи Ле Корбюзье в наше время, он непременно вел бы несколько блогов, причем делал бы это сам — так же, как занимался размещением рекламы и продвижением в журнале L'Esprit Nouveau; Лооса же, напротив, в пространстве соцсетей представить невозможно.

Коломина отмечает, что Ле Корбюзье и Лооса многое и объединяет. Оба выстраивали пространство в своих проектах подобно театральной мизансцене, предполагая, что в нем будут не просто жить, но в первую очередь *смотреть* — на него или через него. Для обоих архитектура становится рамкой: у Лооса — для внутреннего, у Ле Корбюзье — для внешнего.



Взгляд наблюдателя определяет особенности пространства. На мысе Мартен, на границе с участком виллы, спроектированной Эйлин Грей для Жана Бадовичи, Ле Корбюзье строит крошечную хижину (1952), очевидно, чтобы наблюдать за Грей (с. 76). В центре особняка Жозефины Бейкер Лоос запроектировал освещенный естественным светом бассейн, окруженный низкими переходами, из которых можно было сквозь прорезанные в чаше бассейна окна с толстыми стеклами наблюдать за теми, кто плавал и нырял в кристально-чистой воде в сиянии потоков света (с. 171). Кроме того, оба архитектора хорошо понимали различие между изображением и объектом, только Ле Корбюзье сам, в качестве редактора *L'Esprit Nouveau*, стал производителем пространства печатной страницы и мотором индустриализации архитектуры через ее интеграцию в культуру индустрии, а Лоос всячески сторонился этого.

В книге «Публичное и приватное» Коломина исходит из того, что на культуру XX века повлияли новые системы коммуникации — массовые «медиа», которые и стали той площадкой, где в действительности создается современная архитектура и с которыми она напрямую взаимодействует» (с. 21). Эту идею Коломина развивает и в других своих публикациях. Например, ее статья *Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture*¹ посвящена Чарльзу и Рей Имзам и их многоканальному фильму *Glimpses of the USA* для Американской выставки в Сокольниках 1959 года. Имзы придерживались схожих с Ле Корбюзье стратегий самоархивации, однако располагая куда более совершенными средствами фиксации, подробно документировали свою жизнь и тем самым внесли значительный вклад в конструирование образа дома как объекта желания. Они проводили многочисленные фотосессии в интерьере собственной студии, публично демонстрируя свое приватное пространство широкому зрителю и выстраивая каждый раз новые, тщательно продуманные ситуации. Характерно, что Имзы увлекались кино, что в итоге и привело их к созданию пропагандистского фильма, каким, безусловно, является *Glimpses of the USA*. В нем авторы показали один день обычного американца: утро, жена, дети, город, работа, небо, облака, вечер и снова дом, — рассчитывая, что советский зритель сопоставит себя и свою жизнь со всем, что увидел. Имзы считали личную жизнь (как известного архитектора, так и обычного человека) — квинтэссенцию субъективного, неповторимого и в то же время обыденного — зрелищем, которое манит посторонний взгляд, а значит становится лучшим материалом для самопродвижения. Живи Имзы в наше время, они бы первыми придумали социальную сеть с фотографиями заданного формата, созданную для саморепрезентации через самоидеализацию.

Имзы, как и послевоенные дизайн и архитектура в целом, испытали огромное влияние военных технологий. Как известно, гнутьё фанеры Имзы

осваивали, изготавливая медицинские лангеты для солдат, а затем уже применяли в конструкциях стульев. Война питает не только промышленность, но и информационные технологии. И об этом Коломина также упоминает в «Публичном и приватном»: своим масштабом Первая мировая война была обязана в том числе средствам коммуникации (кстати, в той же степени строительство Хрустального дворца в столь короткий срок было бы невозможно без телеграфа).

Подробно о влиянии военных — и в том числе информационных — технологий на архитектуру и дизайн модернизма Коломина рассказывает в книге *Domesticity at War*². Одна из ее глав (*Unbreathed Air*) посвящена Элисон и Питеру Смитсоном, с которыми Коломине довелось общаться лично и, вероятно, довольно близко; тексты³, посвященные им, пронизаны эмпатией. Смитсоны также много работали с репрезентацией различных архитектурных идей, но скорее критиковали массмедиа и рефлексировали над их потреблением, а не использовали их для самопродвижения, как Ле Корбюзье или Чарльз и Рей Имзы. Их *House of Tomorrow* 1956 года был создан в единственном экземпляре внутри павильона очередной выставки *Ideal Home* как модель дома будущего. В его конструкции и интерьере воплотились «модные» тенденции конца 1950-х. В частности, авторы заявляли, что дом построен полностью из пластмасс, в то время как он был преимущественно из фанеры и гипса. И пресса охотно тиражировала эту утку: пластмассы были новыми и популярными материалами, символом позитивистского оптимизма 1960-х и веры в прогресс; некоторые издания по истории архитектуры из пластмасс и в 1970-е годы, пока тема пластика была актуальна, включали *House of Tomorrow* Смитсонов в списки «полностью пластмассовых домов». В данном случае репрезентация в массмедиа стала частью комплексного замысла архитекторов: позволить прессе и публике видеть то, что они хотят видеть.

В конечном счете книга «Публичное и приватное», конечно, не об архитекторах и не об архитектуре и даже не о массмедиа — она о человеке XX века. В своих исследованиях Коломина возвращает читателя к сложной рефлексии о том, как новые медиа определяют наше восприятие современной архитектуры, интерьера, пространства. Архитектура Лооса создана для глаз обитателя, нередко самого архитектора; интерьер Ле Корбюзье тоже спроектирован вуайеристом, но как пункт наблюдения за внешним миром. Имзы наследуют Ле Корбюзье, но идут дальше: документируя свою жизнь, они предлагают самих себя в качестве объекта наблюдения, а публике отводят роль «легитимизированного наблюдателя», который подглядывает за ними. И это уже сверхсовременно, ведь сегодня наше представление об архитектуре, пространстве и в конце концов о самих себе зависит от того, за кем мы «подглядываем».

1 Colomina, B. *Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture* // Grey Room 02, Winter 2001. Pp. 6–29.

2 Colomina, B. *Domesticity at War*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

3 See: Colomina, B. *Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson* // October 94, Fall 2000. Pp. 3–30;

Colomina, B. *Unbreathed Air 1956* // Grey Room 15, Spring 2004. Pp. 28–59.