

# DREAM CITIES:

7 УРБАНИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ,  
КОТОРЫЕ СФОРМИРОВАЛИ МИР



УЭЙД ГРЭЖЕМ

Подарочные издания. Архитектура

Уэйд Грэхем

**Dream Cities. 7**  
**урбанистических идей,**  
**которые сформировали мир**

«ЭКСМО»

2016

УДК 72.03  
ББК 85.118

**Грэхем У.**

Dream Cities. 7 урбанистических идей, которые сформировали мир / У. Грэхем — «Эксмо», 2016 — (Подарочные издания. Архитектура)

ISBN 978-5-699-96759-9

Городская архитектура – как она влияет на нас и как мы влияем на нее? Откуда берутся привычные формы зданий? И какие идеи они могут олицетворять? Знаменитый ландшафтный дизайнер, историк и писатель Уэйд Грэхем расскажет истории архитекторов, чье представление о городах стало основой сегодняшнего градостроительства, чтобы через жизнь этих «мечтателей и энтузиастов», их сторонников и противников не только проследить развитие окружающих нас форм, но и научиться по-новому воспринимать мир, в котором мы живем.

УДК 72.03  
ББК 85.118

ISBN 978-5-699-96759-9

© Грэхем У., 2016  
© Эксмо, 2016

## Содержание

Вступление	6
Замки	9
Бертрам Гудхью и романтический город	9
Монументы	28
Дэниел Бернэм и упорядоченный город	28
Конец ознакомительного фрагмента.	41

**Уэйд Грэхем**  
**Dream Cities: 7 урбанистических**  
**идей, которые сформировали мир**

© Т. Новикова, перевод, 2017

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2018

## Вступление

*Чтобы двигаться вперед и представить себе город, каким он может быть, мы должны изучить самые разнообразные представления о наших городах с момента начала активной урбанизации, знаменующей этот век. Какими были предложения? Были ли они проверены, и если да, то чему мы смогли научиться? Какие ценности отстаивали их авторы? До какой степени изменилось общество благодаря развернутой саге урбанизма XX века?*

**Моше Сафди, 1997**

«Города мечты» – это книга, которая изучает наши города по-новому. Я пытался увидеть в них реализацию идей, зачастую весьма противоречивых, касающихся того, как мы должны жить, работать, играть, созидать, покупать и верить. В этой книге рассказаны истории реальных архитекторов и мыслителей, чье представление о городах стало основой мира, в котором мы с вами живем. С XIX века и до сегодняшнего дня то, что поначалу представлялось визионерской концепцией – порой утопической, иногда необычной и всегда противоречивой, – со временем принималось и воплощалось в крупном масштабе, превращаясь в конкретную реальность городов мира, от Дубая до Шанхая, от Лондона до Лос-Анджелеса. Через жизнь этих великих мечтателей и энтузиастов, их сторонников и противников, которые воплощали их планы в жизнь или противостояли им, мы сможем проследить не только развитие окружающих нас городских форм – домов, башен, разнообразных центров, кондоминиумов, торговых центров, бульваров, трасс и свободных пространств, – но и развитие идей, вдохновивших их и воплотившихся в строениях, кварталах и целых городах. Цель этой книги – научить вас по-новому воспринимать мир, в котором мы живем, понять, откуда взялись наши городские формы – наша архитектура, как она формирует нас, как мы формируем ее и как именно участвуем в этом процессе.

В традиционной истории архитектуры всегда говорится о стиле и об уникальности строений, словно они – произведения искусства, которые, подобно картинам, никак не зависят от своего контекста. Но города – это один сплошной контекст. Они состоят не просто из зданий, но из сочетаний форм и пространств и отношений между ними, а также между этой построенной средой и людьми. Архитектура делает города реальными: каждая постройка – это дизайн, намерение, утверждение, удар или контрудар в долгой битве и спорах о том, как мы должны жить. Эта книга – история о том, откуда взялись эти формы и как они работают. Это своеобразный путеводитель, который поможет вам замечать и расшифровывать их.

Иногда мы строим с чистого листа – новые города, пригороды или столицы. Но чаще всего города выстраиваются со временем частями. И части эти порой сочетаются или вытесняют друг друга, сталкиваются, уничтожают друг друга, заменяют или уступают место новому. Вот почему многие города выглядят пестрыми и сложносочиненными – их следует воспринимать как ряд слоев, наложившихся друг на друга с течением времени. Наши города – это сложная система траекторий и столкновений, это своеобразные кладбища старых архитектурных построек, многие из которых все еще живут, но перестраиваются, забываются или меняют свое предназначение. Города – это поля битвы, где разные архитектурные стили соревнуются друг с другом, и каждый имеет свою программу и свои политические и экономические последствия. В этих битвах есть победители и побежденные. Программа одного вида городских форм часто оказывается несовместимой с иными ценностями, воплощенными в других видах форм. Некоторые используют больше ресурсов, чем другие, или забирают ресурсы себе. Некоторые отделяют и отчуждают нас от окружающих людей, от общей

жизни сообщества или от ответственности за планету. Когда архитектура мечты становится реальностью, у этого процесса всегда возникают непредвиденные последствия.

Стеклянные башни деловых кварталов в центре города соседствуют с традиционными кварталами, где мирно уживаются жилые дома, коммерческие здания и общественные пространства. Зеленые улочки обнесенных оградами престижных анклавов напрочь отрицают бетонные коробки, построенные для массового заселения и отрезанные от остального города заполненными машинами эстакадами. Псевдосельские пригороды, заполненные личными машинами, по плотности и присутствию пешеходных зон соперничают с традиционными центрами старых городов или недавно созданных кварталов смешанного назначения. Огромные, перенасыщенные «действием» торговые центры и наземные мини-города, построенные вокруг них, сменили магазины Мэйн-стрит, куда мы ходили с мамами и папами, и изменили границы публичного и личного пространства каждого из нас.

Архитектура – это воплощение желаний дизайнеров и строителей. Архитектурные формы должны формировать людей и через людей формировать мир. Церкви стремятся сделать людей набожными, тюрьмы – покорными, школы – внимательными, а памятники – гражданственными. Мы строим наши города с четким намерением. Каждая архитектурная форма должна приводить к задуманному результату, формировать особую среду, способствовать определенному поведению или предотвращать его. Эта книга посвящена новой архитектуре современного мира, какой видят ее самые влиятельные мечтатели. Высокие башни и скоростные трассы вызывают в нас ощущение современности и эффективности; монументальные музейные кварталы, парки, бульвары и площади пробуждают в нас высокие гражданственные чувства; торговые центры заставляют покупать и от этого становиться счастливее; просторные пригороды помогают почувствовать свою независимость и свободу от городской суеты, а исторические пригороды заставляют забыть о настоящем и переносят нас в другие эпохи; «экологические» кварталы создаются для того, чтобы человек ощутил просвещенный баланс с природой.

Совершенно логично, что городские формы должны отражать колоссальные различия в климатических и географических условиях жизни людей. Инуитское иглу, скальные жилища пуэбло и белые города Средиземноморья идеально приспособлены к условиям окружающей среды. Традиционно города строились с учетом топографии, геологии, направления ветров, температур и погодных условий. Но сегодня найти что-то сугубо местное становится довольно трудно. Постепенно (примерно с 1850 года в Западной Европе и Америке, а сейчас повсеместно) города стали выглядеть скорее похожими друг на друга, чем различными. Сегодняшние города похожи – будь то Сингапур или Улан-Батор, Бостон или Москва, Берлин или Буэнос-Айрес. Единственное исключение составляют те части городов, которые были построены до современной эпохи – необычные церкви, красивые площади, невысокие исторические кварталы. А в целом в мире господствует удивительная глобальная урбанистическая монотонность: тут расположились кварталы небоскребов, там – скоростные автострады, здесь – торговые центры, а вокруг них – псевдоисторические пригороды, тут – формально упорядоченный гражданский центр, вокруг которого на километры растянулись кварталы, заполненные автомобилями. Именно из этих элементов состоит значительная часть большинства современных городов, однако о них редко упоминают в туристических путеводителях или в книгах по истории архитектуры. Эти реалии даже мало кто признает.

Каждый из великих архитекторов, о которых рассказывается в этой книге, стремился с помощью своих творений улучшить положение дел. Многие считали свой стиль в архитектуре и урбанистический дизайн своеобразным лекарством для исцеления болезней современного города, которые, как мы будем слышать снова и снова, ведут к болезням людей. Они часто восставали против современности – им претили огромные масштабы, хаос и

перенаселенность индустриальных и постиндустриальных городов. Некоторые призывали вернуться к простоте прошлого или к воображаемому покою аграрного общества, а то и к самой природе. Другие устремляли взгляд в будущее, когда достижения техники – железные дороги, автомобили или компьютеры – освободят людей от мрачного и безысходного города и породят новый, почти утопический образ жизни. Архитекторы проектировали здания и пространства между ними. Они стремились решить проблему улучшения существования человека через улучшение вещей, его окружающих: построек, жилых домов, транспорта или технологий. Прямо или косвенно визионеры, которым посвящена эта книга, стремились к тому, что теолог Рейнгольд Нибур называл «доктриной спасения посредством одних лишь кирпичей»<sup>1</sup>. Они прилагали все усилия к реформированию строительной среды, видя в ней средство реформирования человека и общества. Это убеждение глубоко укоренилось в нашей культуре, словно мы, жители современных городов, поклоняемся неодушевленным вещам, веря в то, что они способны трансформировать наши дух и душу.

Результаты подобной деятельности различались. Некоторые города мечты, описанные в этой книге, принесли с собой весьма печальные плоды – их строительство привело к разрушению более древних городских пейзажей, достоинства которых позже были общепризнаны, и к переселению миллионов людей из знакомой среды в среду незнакомую и часто неадекватную. Стремление к реформированию густонаселенного города означало (во всем мире) создание и ускорение развития пожирающего ресурсы, подчиненного автомобилям пространства. Однако предпринимались и иные усилия по возрождению города со всеми его достоинствами. Эти архитекторы понимали всю сложность своей задачи, но тем не менее прикладывали героические усилия к тому, чтобы приспособить города к развивающейся современности. Такие визионерские кампании многие из них вели всю жизнь.

Эта книга – не история Утопий, хотя некоторые описанные в ней идеи вполне можно назвать утопическими. Это не полемика о недостатках наших городов – в ней нет модели более совершенного мира. Говоря словами историка и критика Льюиса Мамфорда, «и в конце я обещаю, что не буду делать попыток показать еще одну Утопию. Достаточно будет просто изучить основы, на которых строились все остальные»<sup>2</sup>. Я хотел рассказать историю значительной части нашей застроенной среды, рассказать о мечтах и намерениях (чаще всего неизвестных), стоящих за повседневными формами современного города. Я хотел дать читателю возможность понять архитектуру, которая его окружает (мою книгу можно считать своеобразным определителем, подобным тем, которые натуралисты используют для идентификации животных и растений в природе). Надеюсь, эта книга поможет вам прочесть, расшифровать и понять идеи архитекторов, научит понимать урбанистические типы по их оперению, пению, среде обитания и поведению. И тогда вы поймете, как эти типы активно формируют нашу жизнь, хотя мы, большинство из нас, большую часть времени совершенно этого не замечаем, будучи погруженными в свои повседневные заботы.

## Замки

### Бертрам Гудхью и романтический город

*Вся история – это история стремлений.  
Т. Дж. Джексон Лирс, «Возрождение нации»*

*Спокойно на крепких скалах стоят безобразные дома: Приди и  
увидь мой сияющий дворец, построенный на песке!  
Эдна Сент-Винсент Милле, «Вторая смоква»*

Я вырос в Андалусии XVI века. Или так может показаться. Большая часть маленького городка, где я родился, была застроена белыми оштукатуренными домиками под красными черепичными крышами. Глубоко расположенные окна были загорожены коваными металлическими решетками. Здание городского суда было богато украшено яркими тунисскими плитками и увенчано барочной башней с часами. Даже городская тюрьма – и та напоминала мавританский дворец. Зимой воздух был напоен ароматом цветущих апельсинов. Дома и общественные здания были увиты бугенвиллеей и вьющимися розами. Над морем красных крыш возвышались две колокольни старинной испанской церкви. Улицы пересекались под углом 45 градусов, что предписывалось индейскими законами, и носили имена первых здешних испанских поселенцев. Ряд старинных построек из необожженного кирпича были восстановлены, и сегодня они служат напоминанием о непрерывности исторического развития. Но 99 процентов города – абсолютная подделка. Я говорю о Санта-Барбаре. Этот город находится в Калифорнии, в 145 километрах к северу от Лос-Анджелеса. Санта-Барбара была построена преимущественно в XX веке и продолжает строиться в веке XXI американцами, сколотившими состояние в индустриальную эпоху и желающими жить внутри масштабной декорации, напоминающей о чем-то давно исчезнувшем прошлом.

В детстве я катался по этой псевдосредиземноморской идиллии на скейтборде. Все казалось мне совершенно естественным. Становясь старше, я впитывал в себя эту атмосферу. Понял, что эта двойственность и внимание к деталям делали нас в Санта-Барбаре иными, напоминали о том, насколько лучше жить здесь, чем в окутанном смогом и заполненном машинами Лос-Анджелесе, таком южном Вавилоне. Такая история утешала и успокаивала: псевдостаринный стиль города нес в себе и атмосферу добродетели, и своеобразную защиту, поскольку отделял нас во времени и пространстве от деградирующего и способствующего деградации людей Большого города.

Оценить свободу и пространство было довольно легко: отсутствие безумного количества машин и смога, несомненно, было большим плюсом. В этом отношении другим посчастливилось не так, как нам. Другая же сторона – неуловимое ощущение добродетели, излучаемое городской архитектурой, – поддавалась осознанию не так просто. Постепенно я начал понимать, что это была психологическая игра: ощущение путешествия во времени в лучший мир. И чтобы такое ощущение возникло, город должен находиться не просто на расстоянии многих километров от Большого города. Он должен быть совершенно другим и словно бы затеряться в прошлом. Эта отделенность – нечто большее, чем просто физическое расстояние, и преодолеть ее должно быть гораздо сложнее. На простейшем уровне старинная атмосфера обещает тем, кто вкладывает в город средства, значительную выгоду – не только в плане стоимости недвижимости, но и в плане социальной значимости и, воз-

можно, в плане самооценки. Налет старины на недвижимости окружает человека или семью аурой «старых» денег – вот почему во все времена нувориши стремились отмыть свои деньги, покупая замки. Старина смывала с их богатств дурной запах выскочек. В Санта-Барбаре деньги почти всегда были «новыми», поскольку каждое поколение вновь прибывших везло сюда деньги, добытые на далеких капиталистических полях боя. В этот рай приезжали достойно отдыхать, удалившись на покой.

Иллюзия отделенности во времени и пространстве удовлетворяла и еще одно стремление – стремление не жить в современном городе и не иметь ничего общего с городской жизнью: с работой, тяжелым трудом, борьбой за существование, спешкой и другими людьми – особенно с малосимпатичными. Санта-Барбара – это современный город, добившийся успеха, притворившись, что в нем ничего этого нет. Его «новая старая» архитектура – иллюзия, поддерживающая коллективное заблуждение. Именно отличие и делает Санта-Барбару столь желанной. Это отличие создает основу Утопии: сюда может попасть не каждый.

В юности я несколько раз выезжал дальше к югу. И я видел, что «адский» Лос-Анджелес преимущественно точно такой же: многие кварталы были застроены домами и общественными зданиями в испанском стиле, в других сочетались самые разнообразные исторические и не менее пышные модернистские стили. Разница заключалась лишь в том, что в огромном Лос-Анджелесе существовали значительные разрывы в сценарии, как сказали бы кинематографисты, поэтому иллюзия редко становилась столь же совершенной, как в Санта-Барбаре. И все же основная цель этих кварталов была той же самой: воссоздание исторической архитектуры, чтобы в воображении человека возникло золотое чувство отделенности. Это своего рода представление недвижимости с обычными романтическими ловушками: привлекать должны костюмы, декорации, грим, оперение, удивлять и отвлекать – блестящие украшения.

И как только вы это понимаете, то начинаете видеть это повсюду. В больших городах есть эксклюзивные пригороды или особые анклав. А порой подобное ощущение буквально вплетено в ландшафт целых городов. Исторические воссоздания можно встретить по всей Северной Америке, Европе, да и по всему миру. Эта практика началась в XIX веке, когда индустриальная, урбанистическая современность только зарождалась. В XX веке она распространилась по «Западу» в широком смысле этого слова и продолжает распространяться по всему миру в веке XXI. Это очень любопытное явление: развиваясь, мы стремимся вернуться назад во времени.

И все это вызывает вопросы: почему, откуда все это взялось? Какая культурная потребность это породила и продолжает поддерживать? Неужели все это так много для нас значит, что мы с жаром и страстью инвестируем деньги в такого рода идеи? Как работает такая магия? И ответ, как всегда, лежит на поверхности: в выстроившихся вдоль улиц массивных белых домах с их резными дубовыми дверями и садами с миртовыми изгородями и лимонными деревьями или в загородном клубе, расположенном на холме и увенчанном мощной башней, словно древняя крепость, где счастливицы по рабочим дням играют в гольф на поле с 18 лунками и видом на сверкающий под лучами солнца Тихий океан.

Создателем этого места был один из величайших архитекторов, когда-либо работавших в Америке. Вы, скорее всего, никогда о нем не слышали. Вы могли видеть одно или несколько его зданий – может быть, Капитолий штата Небраска с культовой скульптурой «Сеятель», разбрасывающей семена со 120-метровой башни, или изысканное здание лос-анджелесской Центральной библиотеки, в облике которого тщательно проработанный стиль ар-деко сочетается со средиземноморским, или одну из поразительных готических церквей в Нью-Йорке, Бостоне или Чикаго. Но вы наверняка никогда не связывали эти здания с именем одного архитектора и никогда этого имени не слышали. Имя Бертрама Гудхью известно немногим. Почему? Отчасти потому, что, по мнению критиков-модернистов, пришедших

следом за ним и написавших книги по истории архитектуры, которые мы читаем сегодня, Гудхью не строил «современных» зданий. Поэтому его выбросили в мусорную корзину истории вместе с причудливыми карнизами, колоннами, стрельчатыми арками и украшениями, которые венский архитектор-протомодернист Адольф Лоос называл «преступлением».

Но модернисты многое упустили. Парадоксально, но Гудхью, опираясь на архитектурные формы прошлого, создал планы для огромных пространств глобального современного города. И удалось ему это потому, что он отвергал формы и пространства модернизма. Их он (и многие до и после него) заменил антимодернистским, антиурбанистским миром традиционных символов и форм. И они сотворили настоящее чудо – убедили нас принять современный мир, хотя в глубине души мы его отвергали.

Все началось с игры воображения.

Бертрам Гросвенор Гудхью родился 28 апреля 1869 года в городе Помфрет, штат Коннектикут, в некогда блестящей, но переживающей не лучшие времена семье новоанглийских янки. Пять его предков приплыли в Америку на «Мэйфлаузере», шесть сражались в Войне за независимость. Юный Бертрам был увлечен искусством с самого детства. Мать, Хелен, обучала его дома, уделяя особое внимание музыке и живописи. Они занимались в двух небольших студиях, расположенных в мансарде дома. Мать рассказывала ему истории святого Франциска Ассизского и святого Августина, читала легенды о короле Артуре и «Песнь о Роланде». Мальчик очень рано продемонстрировал поразительный талант к рисованию. Архитектором он решил стать в 9 лет. В школу Бертрам пошел в 11 лет – он поступил в пансион в Нью-Хейвене. Одноклассники вспоминали, что большую часть времени он проводил, «рисую города своей мечты или карикатуры на других учеников»<sup>1</sup>.

Поскольку состояние семьи ухудшалось, Бертрам не смог поступить в Йельский университет, где учились многие его старшие родственники. Не хватило денег и на то, чтобы поступить в лучшее учебное заведение для будущих архитекторов – парижскую Школу изящных искусств, где учились многие богатые молодые американцы. В 1884 году, когда Бертраму было 15 лет, он отправился в Нью-Йорк и стал работать посыльным в фирме «Ренвик, Аспинволл и Расселл» за пять долларов в месяц<sup>2</sup>. Бертрам учился очень быстро и скоро из посыльного перешел в чертежники. Он вступил в «Скетч-клуб», где стал весьма популярен. Многим запомнилась его мальчишеская внешность: светлые волосы, голубые глаза и вечно румяные щеки. Он буквально излучал потрясающую энергию юности.

Через пять лет Гудхью был готов к самостоятельной работе. В 1891 году он принял участие в конкурсе на разработку проекта собора Святого Матфея в Далласе и победил. Он спроектировал собор в популярном готическом стиле, но проект так и не был реализован. Бертрам Гудхью участвовал в конкурсе на строительство собора Святого Иоанна Богослова в Нью-Йорке. Хотя победить ему не удалось, но в ходе конкурса он обратил внимание на проект бостонской фирмы «Крэм и Вентворт». В том же году Гудхью отправился в Бостон, чтобы встретиться с Ральфом Адамсом Крэмом. Крэм был на пять лет его старше. Недавно он создал фирму совместно с инженером Чарлзом Вентвортом. Крэм предложил Бертраму работать в его офисе, а через год Гудхью стал третьим партнером фирмы. Крэму было суждено стать главным архитектором готических церквей Америки. Побывав на католической мессе в Риме, Крэм прошел нечто вроде обращения в новую веру. Забыв суровую эстетику новоанглийской унитарийской церкви, он стал истинным апологетом новой эстетики Оксфорда, то есть англо-католического движения<sup>3</sup>. Это движение, целиком поглощенное ритуалами, символизмом и готическим возрождением в архитектуре, зародилось в Англии примерно на полвека раньше. Основателем его стал О. У. Н. Пьюджин. Со временем оно приобрело популярность и в Соединенных Штатах. Одной из первых совместных работ Гудхью и Крэма стала церковь Всех Святых в Эшмонте, штат Массачусетс. Строительство

началось в 1891 году. Проект был выдержан в стиле норманнской готики. Гудхью и Крэм стали величайшими строителями церквей в Америке своего времени. Их партнерство распалось в 1914 году. До этого времени они успели построить 40 церквей и часовен по всем Соединенным Штатам. Работали они преимущественно в готическом стиле. Истинными шедеврами стали построенные ими капелла военной академии в Вест-Пойнте, штат Нью-Йорк, и капелла Рокфеллера в Чикаго. Как нельзя лучше построенные в Нью-Йорке капелла Покрова, церковь Святого Фомы, церковь Святого Варфоломея, голландская реформатская («Южная») церковь и церковь Святого Винсента Феррера.

Все презентационные эскизы фирмы выполнял Гудхью. Он рисовал плотными, уверенными штрихами карандашом или тушью и иногда пользовался акварелью. Его эскизы были буквально окутаны атмосферой знакомого покоя, но порой становились таинственными и экзотическими, словно окна в другой мир. Несмотря на исключительное правдоподобие, в рисунках Гудхью часто присутствует нечто необычное, странные детали или виньетки, которые придают им юмористический оттенок. Крэм отмечал эту особенность, вспоминая о своем партнере: «Его рисунки тушью были чудом и вызывали восхищение профессионалов. Он обладал творческим воображением, проявлявшимся в исключительно красивых эскизах. В его рисунках присутствовала фантазия, достойная эльфов. От них буквально захватывало дух»<sup>4</sup>.

В период с 1896-го по 1899 год, когда Гудхью было около тридцати лет, он написал ряд подробных путевых заметок о местах, посещенных им во время поездки по Европе. Он описал три малоизвестных места в романтическом стиле, где до сих пор сохранились старинные здания и стародавний образ жизни. Эти места он отразил на потрясающих рисунках тушью. Гудхью выполнил тщательные архитектурные планы основных зданий и перспективные зарисовки кварталов или групп зданий в городах, на природе или в окружении садов. На его рисунках всегда отражена повседневная жизнь обитателей тех мест. В живых заметках архитектор описал посещенные им места и свои беседы с местными жителями. Первое портфолио 1896 года посвящено Траумбургу, средневековому городку в германской Богемии. Главная достопримечательность города – готическая церковь Святого Кевина, по размерам напоминающая настоящий собор<sup>5</sup>. Гудхью начертил тщательный план церкви и зарисовал ее колонны и сводчатые перекрытия. Рисунок на сводах уникален – такой встречается лишь в соборе Святого Илии в Норфолке, построенном в XIV веке. Фасадом церковь выходит на площадь Кевинсплац – ее Гудхью изобразил на рисунках в перспективе. Он с любовью зарисовал прогуливающих горожан и крестьян, передвигающихся на запряженных лошадьми повозках. В переулке мы видим девушку, находящуюся под барочным эркером и смотрящую на стоящего вдалеке под сводами стражника. На крутой черепичной крыше на кирпичной трубе расположилось большое гнездо с аистами. Вдали высится шпиль готической церкви. Другая зарисовка сделана со стороны реки. Мы видим каменный мост и фахверковые домики, собравшиеся вокруг массивной монументальной церкви. Весь городок напоминает коралл, прилепившийся к крупной скале. Огромная колокольня церкви украшена невероятно сложным орнаментом. Она одновременно и массивна, и стройна, и рядом с ней все кажется маленьким и незначительным.

Второе портфолио относится к 1897 году и посвящено вилле Фоска и окружающим ее садам. Гудхью зарисовал виллу в стиле ренессанс, расположенную на уединенном острове в Адриатическом море. Впервые мы видим ее в наклонной перспективе со стороны входа – внутренний двор, с трех сторон окруженный двухэтажными постройками в итальянском стиле под черепичными крышами. Судя по плану залов первого этажа, вилла включала в себя три прилегающих сада строгой формы. Рисунок называется «Грот Гекаты, фонтан сатиров, экседра с тремя танцующими фигурами (грациями?) и статуя Молчания». В заметках Гудхью писал: «Вилла спокойно ветшала и превращалась из величественной постройки в то,

что она представляет собой сейчас, – обиталище обедневшего аристократа». Если смотреть со стороны сада, то вилла частично отражается в большом водоеме, к которому спускается широкая лестница. Величественный римский фасад украшают арки и колонны. Вилла показалась Гудхью перегруженной. Ее проект выдавал «безудержное честолюбие архитектора, по-видимому, сухого, словно пыль, ученика Виньоля», итальянского маньериста XVI века.

Третье портфолио было создано в 1899 году и посвящено Монтевентозо. Этот городок, расположенный в северной Италии, примечателен церковью Святой Екатерины и центральной площадью короля Умберто. Из прилегающей долины зритель, стоящий возле ручья, видел типичный горный городок: дома, слегка напоминающие испанские, начинаются от полей, постепенно поднимаются по склонам и теснятся вокруг собора с трехарочным готическим фасадом и куполом с колоннадой, напоминающим купол лондонского собора Святого Павла. Квадратная колокольня гордо устремлена в небо. На рисунке в перспективе Гудхью изобразил повседневную жизнь площади короля Умберто: кто-то делает покупки или прогуливается, торговка овощами поджидает покупателей за прилавком под зонтиком. Гудхью уловил дух жизни не только в своих рисунках, но и в тщательных заметках: «мелодичные и немелодичные звуки, шумная толпа, печальный бронзовый Умберто и шаткие кованые столики уличного кафе». Он записал долгий разговор об искусстве и музыке с жителем города и передал атмосферу тихого вечера столь же ощутимо и выразительно, как и его современник Генри Джеймс:

*Подо мной в полном безветрии и мерцании теснились пурпурные и красные крыши города. Я видел извилистые улочки – узкие полоски жидкого пурпура между золотыми и лососевыми крышами и стенами. Над всем этим розовым великолепием возносилась колокольня, отчетливо видимая в легкой дымке. Содрогание ее колоколов мгновенно породило в тихом воздухе невидимую бурю, а зубчатые крепостные стены перестали напоминать «стародавние несчастья и сражения давно забытых дней» и лишь усиливали ощущение тишины и покоя этого дня и места<sup>6</sup>.*

За всеми заметками Гудхью стоят серьезные знания в области архитектуры и истории. Порой автор весьма неодобрительно характеризовал увиденное. «Все здания обветшали и потрескались!» – писал он, хотя в целом его заметки выдержаны в легком тоне, характерном для туристов поздней Викторианской эпохи. Гудхью использовал архитектуру для передачи ощущений, создания фона – законченного, населенного людьми, заполненного цветами, звуками и речью, возникшего перед нашими глазами. И это удалось ему так хорошо, что его читатели практически видели все им описанное собственными глазами. Ему удалось создать идеальную иллюзию – и так было на самом деле, поскольку в то время Гудхью никогда не бывал в Европе. И иллюзия его была очень романтична. Название «Траумбург» с немецкого можно перевести как «город мечты», Монтевентозо на итальянском означает «гора, обдуваемая ветрами», а вилла Фоска – «мрачный дом». Заметки Гудхью относятся к давней традиции *voyages imaginaires* (воображаемых путешествий), подобных «Утопии» Томаса Мора (1516) или «Новой Атлантиде» Фрэнсиса Бэкона (1627). Они столь же утопичны – но не в политическом плане, а в архитектурно-изобразительном. Гудхью был не философом, а архитектором, и его заметки были не чисто романтическими или художественными упражнениями, но тщательно проработанными исследованиями, первыми из многих в течение его долгой карьеры. Он всегда ставил перед собой одну задачу: Бертрам Гудхью хотел понять, как сделать города мечты реальностью.

90-е годы XIX века были периодом самого тесного партнерства и художественного взросления Крэма и Гудхью<sup>7</sup>. Этому, несомненно, способствовала их принадлежность к кругу богемной молодежи Бостона и Кембриджа. Они оба были членами буйных студенческих клубов типа «Оловянных кружек» и входили в авангардные художественные группы – «Визионисты» и Ассоциацию бостонских студентов художественных училищ. В Ассоци-

ации часто ставили пьесы в романтическом стиле. Сохранилась фотография Гудхью в театральном костюме – он весьма впечатляюще смотрится с большими накладными усами. В 1897 году Крэм и Гудхью участвовали в создании Общества искусств и ремесел в Бостоне. Основной задачей общества было возрождение традиционных ремесел и искусств. Членов общества влекло все средневековое. Они вдохновлялись примером лидера английского движения «Искусства и ремесла» Уильяма Морриса, создавшего роскошное иллюстрированное издание «Трудов Джеффри Чосера». Эту книгу издательство Морриса Kelmscott Press опубликовало в 1896 году. По примеру Морриса Гудхью создал «Алтарную книгу епископальной церкви». Этот богато иллюстрированный том ни в чем не уступает английскому шедевру. Вместе с Крэмом и другими своими друзьями Гудхью какое-то время выпускал журнал «Странствующий рыцарь». На обложке журнала были помещены его рисунки. На одном из них Гудхью изобразил рыцаря в доспехах. Его конь стоит у ручья в долине, а взгляд рыцаря устремлен на замок, стоящий на высоком холме.

Таланты и способности Гудхью были весьма разнообразными. Он занимался не только архитектурой и искусством, но и нашел время для создания шрифта челтнэм (Cheltenham), который используется и по сей день. Столь же неиссякаемой была и его жизненная сила<sup>8</sup>. В 1890–1900 годах он заражал своей энергией всю бостонскую богемную молодежь. «Он играл главную роль во всем, и в этом с ним не мог сравниться никто, – позже писал Крэм. – Он был буквально одержим чувством романтики... и был медиевалистом во всех отношениях». Гудхью любил актерскую игру и музыку – основные элементы театра. Он страстно любил романтический стиль. Казалось, что он постоянно играет какую-то роль: «Он усаживался на стол в широкополой шляпе, надвинутой на глаза, под светлыми усами дымилась сигарета, на плечи наброшена мексиканская капа, а пальцы перебирали струны потрепанной старой гитары»<sup>9</sup>.

Сегодня название «Искусства и ремесла» звучит странно и простовато. На ум сразу приходит самодельная керамика и витражи. Но это художественное движение просуществовало более полувека и изменило мир. Его по праву можно считать одним из самых широких, распространенных, энергичных и влиятельных течений в современной истории. Это движение остается с нами и по сей день. Хотя мы часто этого не осознаем, но оно сильнейшим образом повлияло на наше отношение к ценностям, аутентичности и уникальному авторству. Оно повлияло на свою кажущуюся противоположность, модернизм, так сильно, что тот факт, что модернизм родился из «Искусств и ремесел», оспаривается крайне редко. Движение получило название лишь в 80-е годы XIX века. Название предложил самый яркий его сторонник и практик, британский поэт, архитектор, дизайнер тканей и мебели Уильям Моррис. Но считается, что название было взято из более ранней работы английского художественного критика Джона Рёскина, который в 1853 году изложил свои взгляды на мир и искусство в книге «Камни Венеции». Рёскин выступал против современной промышленной системы производства, утверждая, что предметы, произведенные машинами, отчуждают работника от плодов его труда, а тех, кто этими предметами пользуется, лишают достоинств труда и искусства, принадлежащих руке человека. Рёскин отрицал Ренессанс с его рационализмом и коммерческими ценностями, называя его «ложным рассветом». Истинным золотым веком он считал Средневековье с гильдиями опытных ремесленников, обеспечивающих органичное единство работника, предмета и «пользователя». Через это единство обеспечивалось и более масштабное единение земли, людей, народа в целом, Церкви и Бога. Рёскин считал строительство готических соборов, многие из которых строились веками, примером моральной эстетики – способом возвращения духовности в повседневную жизнь посредством искусства. Для Рёскина «правильное» искусство было истинной сутью земной Утопии. Искусство должно выражать все человеческие способности, чувства, воспоминания и смыслы и возвращать общество к истинному моральному и духовному равновесию.

Моррис, вдохновленный Рёскином и Пьюджином, а также художниками-праерафаэлистами, первым начал возрождать традиционные ремесленные приемы. Он работал практически со всеми материалами, стараясь поднять статус декоративного искусства с коммерческой деятельности до высокого искусства. Он занимался самыми разными видами ремесел: вручную печатал книги, делал мебель, разрабатывал рисунки для тканей, работал по металлу, с керамикой, ювелирными украшениями, витражами. И всегда в его работах присутствовали образы и природные орнаменты из листьев, цветов, деревьев и птиц. Он был буквально одержим идеями «органичного» дизайна, производства и использования. С 1861 года Моррис создавал в Англии собственные мастерские и обучал работников. Некоторые из его учеников создали собственные мастерские и публиковали свои работы. Движение искусств и ремесел процветало. Оно охватило всю Британию, Европу, Америку и Австралию.

Тот же реформаторский импульс повлиял и на проблему архитектуры города. Убогость новых индустриальных городов стала очевидна. Об этом писали многие, в том числе Фридрих Энгельс, который в 40-е годы XIX века описывал ужасы рабочих кварталов Манчестера, и Чарльз Диккенс. Диккенс так ярко описывал Лондон в своих романах, что новый феномен индустриального городского обнищания получил название «диккенсовского». Это явление вызывало отвращение у «людей» – то есть представителей высшего и среднего классов. Повсеместно раздавались призывы «что-то сделать». И обширная программа социальных реформ была дополнена городским компонентом. Эта программа началась с движения против рабства. Затем возникли движения за трезвость, улучшение условий труда, повышение зарплат, обеспечение безопасности, ограничение детского труда, освобождение женщин, улучшение гигиенических условий, муниципальных услуг и стандартов жилья.

Строительную среду в Америке, Британии и Европе определял тот факт, что промышленные города росли как грибы после дождя. Крестьяне и мелкие фермеры лишались заработка, поскольку цены на сельскохозяйственную продукцию постоянно падали. Но в культуре происходило обратное. Можно сказать, что культура XIX века постоянно выступала против городов, считая их неестественными, угрожающими всему человечеству и неконтролируемыми рассадниками пороков, болезней, опасностей и коррупции. Мораль того времени сводилась к следующему: город ужасен; его противоположность – деревня, оплот добродетели, честности и простоты. Работа на земле вселяет в человека благочестие и умение находить счастье в простых удовольствиях. Спасение можно обрести в золотом веке прошлого. Вот только все забывали, что реальная деревня не имела ничего общего с деревней мифической. Миллионы людей отрывались от корней и бросали тяжелый сельскохозяйственный труд, предпочитая ему наемный труд и городскую бедность. В культуре же господствовали аркадианизм и пасторальность: городу противопоставлялась сельская, аграрная идиллия. И никого не волновало, что позволить себе подобное могли очень немногие.

Но социальных теоретиков всех мастей и архитекторов в частности сияющий путь вел не на сельскую ферму, а в нечто совершенно новое. Они мечтали о городах, обладающих всеми экономическими и социальными преимуществами, но лишенных очевидных недостатков. Такие города имели бы урбанистическую структуру, но в то же время обеспечивали бы своим жителям свободный доступ к зеленым пространствам и свежему воздуху. Это было нечто среднее между городом и фронтиром, между фабрикой и полями. Утопические идеи процветали. Крепло убеждение в том, что реформирование строительной среды приведет к реформированию общества и всего народа. Давняя традиция социалистического идеализма соединилась с новой эстетической моралью. Примером этого может служить требование Рёскина о «морали архитектуры»<sup>10</sup>, которое породило массу вариантов решений поставленной проблемы.

Некоторые промышленники-филантропы видели решение в том, чтобы строить заводы и фабрики в полях. В 1799 году Роберт Оуэн построил в Шотландии свой утопический город ткачей Нью-Ланарк, затем попытался повторить свой опыт в Индиане (Нью-Хармони, 1825). У него появилось множество последователей в разных странах. Другие промышленники строили более патерналистские города – от Лоуэлла, штат Массачусетс, до Пуллмана, штат Иллинойс (1880), где строились железнодорожные вагоны Джорджа Пуллмана. Близ Манчестера, в Англии, в 1888 году производители мыла братья Левер построили город Порт-Санлайт и дали ему название своего чистящего средства. Все эти города были построены в историческом архитектурном стиле, преимущественно тюдоровском или готическом. Это делалось, чтобы подчеркнуть отличие новых поселений от безумных современных городов.

В Соединенных Штатах эксперименты велись повсюду. В 30-е годы XIX века Алекс де Токвиль выразил убеждение американцев в том, что они строят новый мир и новые города: «Новое общество... не имеет прототипов»<sup>11</sup>. В 1840 году Ральф Уолдо Эмерсон писал своему английскому другу Томасу Карлейлю: «У нас здесь слегка закружилась голова от бесчисленного множества проектов социальных реформ. Человек не умеет читать, но в кармане его жилета лежит проект создания нового общества»<sup>12</sup>. Многие эксперименты были совершенно утопическими – например, создание социалистических промышленных городов, орошаемых ферм или колоний художников по примеру поселения движения «Искусства и ремесла»<sup>13</sup>. Можно назвать хотя бы колонии Бердклифф, Брук-Ферм, Онейду, Модерн-Таймс, Гармонию и Челесте (список подобных поселений в Британии, Ирландии, Австралии и Европе очень велик). За сто лет, с 1820-го по 1920 годы, в Соединенных Штатах возникло более 250 утопических обществ, средняя продолжительность существования которых составляла менее четырех лет. Поступало множество других предложений. Новые города строились на неосвоенных просторах – так возникали религиозные общины, орошаемые колонии. Экспериментальные планы городов были призваны избавить жителей от пороков большого города, одновременно давая им все экономические преимущества, которых была лишена настоящая деревня. Кто-то верил в формальные инновации – например, в характерную геометрию, примерами чего могут служить города Серклвилль в штате Огайо и Октагон-Сити в Канзасе<sup>14</sup>. Другие предлагали более сложные планы с жестким контролем за использованием земли и разделением на различные зоны – жилые, промышленные и сельскохозяйственные. Часто такие зоны располагались концентрическими кругами. Самым ярким примером может служить «город-сад». Эту концепцию впервые предложил английский стенограф Эбенезер Говард в 1898 году. В сельской местности должны были строиться отдельно стоящие новые города, в которых сочетались бы промышленность и сельское хозяйство – и все это в небольших масштабах. Поставленные цели достигались путем четкого разделения зон и ограничения численности населения. Зоны располагались концентрическими кругами и отделялись друг от друга и от внешнего влияния зелеными поясами. Идея города-сада вдохновила бесчисленное множество городских планировщиков XX века. Было сделано несколько попыток воплотить ее в жизнь – достаточно вспомнить английский город Летчворт (начиная с 1905 г.) и Гринбелт в штате Мэриленд (начиная с 1935 г.). Большинство подобных городов быстро превратились в спальные пригороды соседних метрополисов и потеряли интегрированную промышленность, которая должна была сделать их иными. Впрочем, подобные схемы быстро погибали, «как множество бумажных солдатиков»<sup>15</sup>, по словам одного из их авторов.

И все же новая и довольно реальная Утопия начала возникать вокруг уже существующих городов, не оспаривая их доминирования. Я говорю о железнодорожных пригородах. Пассажирские железные дороги, проложенные из центральных городов, создавали новую возможность: можно было работать в городе, то есть в его центральных деловых районах,

а жить на природе, в псевдопасторальном Эдеме, вдали от городской бедноты, преступности, засилья иммигрантов и прочих неприятностей. Пригороды превратились в островки старины, порожденные городом и неразрывно связанные с ним пуповиной – промышленной технологией, железным конем. Так родились романтические пригороды: сначала в Англии – в 40-е годы XIX века – вокруг Лондона, Ливерпуля, Манчестера и других городов, а потом в Соединенных Штатах. Первым таким пригородом в Америке стал Льюэллин-Парк в Нью-Джерси, пасторальный жилой район со средневековыми воротами, построенными местным бизнесменом, когда благодаря новой железной дороге появилась возможность быстро добираться до Манхэттена, расположенного всего в 21 километре. Американский ландшафтный архитектор Фредерик Лоу Олмстед создал романтический Центральный парк в Нью-Йорке. Компания «Олмстед и Во» спроектировала 16 зеленых пригородов, в том числе Риверсайд в Иллинойсе; Бруклин и Честнат-Хилл в Массачусетсе; Роланд-парк в Мэриленде; Йонкерс и Тэрритаун-Хейтс в Нью-Йорке. Девелоперы окраин промышленных городов всего мира быстро уловили новую тенденцию. Сочетание относительно дешевой земли и удобного транспорта (для тех, кто мог это позволить) было невероятно привлекательным, и пригороды стали расти вокруг викторианских городов, как грибы после дождя.

Такие пригороды были не городами, где можно было найти услуги и работу, но спальными районами для «белых воротничков». Часто они были обнесены оградами и отделены от остального мира романтическими, живописными ландшафтами и архитектурой в средневековом стиле. (Как писал германский социолог Георг Шimmel, «романтизм – это продолжение городской сентиментальности, преддверие туризма, требующее немалых денег»<sup>16</sup>.) Хотя пригороды имели псевдосельский облик, жизнь в них не имела ничего общего с сельской. Это было абсолютно современное городское явление, декорация, внутри которой могли жить люди. Сначала такие пригороды строились для высшего класса, потом туда стали перебираться представители среднего класса «белых воротничков». Социальные и гигиенические соображения требовали от людей покидать города, продолжая зарабатывать себе на жизнь именно в них. Город и достойный дом стали считаться, «несмотря на сохраняющееся взаимное подкрепление, не просто различными, но и абсолютно несовместимыми понятиями... Город наносил раны, а дом залечивал их»<sup>17</sup>. Если город был понятием сугубо мужским, связанным с машинами, работой и опасностями, то идеальный викторианский дом представлял собой нечто противоположное. Истинные дома такого типа строились в безопасной «сельской» местности, были невероятно женственными и домашними, с кружевными занавесками и ухоженной геранью в горшках – вездесущими символами хрупкой женственности – на подоконниках. Женщины правили, но в то же время оставались зависимыми. Они демонстрировали состоятельность своих мужей – у семьи не было финансовой потребности в том, чтобы работали оба супруга. Женщины были заперты в домах-замках, надежно защищающих их от внешних угроз современного мира. В 1917 году во время выборов мэра Сан-Диего один из кандидатов говорил о «дымящих трубах против герани»<sup>18</sup>.

Одновременно с железнодорожными пригородами появилась новая разновидность людей, которые ежедневно ездили в города на работу. И сразу же эти люди стали архетипом – их ярко описал Диккенс в «Больших надеждах» (1861). Мистер Уэммик работает клерком у лондонского адвоката по уголовным делам. Этот человек был «худощав и невысок ростом, а черты его квадратного деревянного лица точно выдолблены тупым долотом»<sup>19</sup>. Он занимался тем, что хранил деньги и устраивал повседневную жизнь своей криминальной клиентуры в Ньюгетской тюрьме. Каждый вечер мистер Уэммик возвращался в свой маленький домик в Уолворте, южном пригороде Лондона. «Дом Уэммика, маленький, деревянный, стоял в саду, фасад его вверху был выпилен и раскрашен наподобие артиллерийской батареи. И хозяин с гордостью называл его Замок. Мистер Уэммик устроил себе образцовое

загородное поместье с маленьким рвом и перекидным мостиком, извилистыми тропинками, садом, красивым озерцом, фонтаном, стрельчатыми готическими окнами и пушкой по имени Громобой, из которой он стрелял каждый вечер. Возвращаясь с работы домой, мистер Уэммик попадал в другой мир и говорил об этом своему гостю, Пипу: «Контора – это одно, а личная жизнь – другое. Когда я ухожу в контору, я прощаюсь с замком, а когда прихожу в замок, прощаюсь с конторой»<sup>20</sup>. Трансформация почти магическая – или патологическая, как у доктора Джекилла и мистера Хайда. Когда Уэммик и Пип вернулись на поезд, чтобы отправиться в город, Пип заметил: «По мере приближения в городе Уэммик становился все суше и жестче, и рот его все больше уподоблялся щели почтового ящика. И когда мы наконец вошли в контору и он вытащил из-за ворота ключ, ничто в его облике уже не напоминало об Уолворте, словно и замок, и подъемный мост, и беседка, и озеро, и фонтан... – все развеялось в прах от последнего выстрела Громобоя»<sup>21</sup>.

Конечно, Замок – это фантазия, в которой житель пригорода становится сельским джентльменом, а не городским работником. Но именно фантазия делает город функционально переносимым. В городе человек постоянно испытывает давление – ему нужно успеть вовремя, вовремя закончить, не нарушить рабочий график. Возвращение же в воображаемый золотой век, где время остановилось, это одновременно и утешение, и форма сопротивления. Физическое разделение работы и дома отражает психологическое разделение, которое человеку необходимо. И все это позволяет мистеру Уэммику и бесчисленному множеству других людей маскировать современность, в которой они живут. Это театр: костюмы и декорации, связанные с Заком, и его абсурдные исторические драмы – фантазия; город и мир работы – это тоже фантазия со своими костюмами-униформами, условностями и необходимыми заблуждениями в необходимости мобильности, успеха, справедливости и стремлений. В эссе «Долгая прогулка» (1927) Вирджиния Вулф очень точно описала трансформацию, происходящую в пригородном поезде:

*На этом коротком пути от работы до дома они погружены в наркотический сон, именно сейчас, когда они свободны от службы и свежий воздух румянит их щеки. Они надевают яркие наряды, весь день висевшие под замком, и превращаются в великих крикетистов, известных актрис, солдат, спасших родную страну в час испытаний. Мечтая, жестикулируя, часто бормоча что-то вслух, они проносятся по Стрэнду и мосту Ватерлоо, чтобы погрузиться в длинные грохочущие поезда и направиться на милые, маленькие виллы в Барнсе или Сурбитоне, где вид часов в холле и запах ужина из кухни пробудят их ото сна<sup>22</sup>.*

Не случайно этот период стал золотым веком детской литературы. Это в полной мере относится к эдвардианскому периоду – с 1901 года, года смерти королевы Виктории и восхождения на престол Эдуарда VII, до 1910 года, когда Эдуард умер, или до 1914 года, когда убийство эрцгерцога Фердинанда в Сараево стало поводом для начала Первой мировой войны. В это десятилетие появились бессмертные детские книги в совершенно новом жанре детской романтики. И превзойти их до сих пор никому не удалось. В этот период Беатрис Поттер написала своего «Кролика Питера» (1902), Джеймс Барри – «Питера Пэна» (1904), Эдит Несбит – «Детей железной дороги» (1905), Кеннет Грэм – «Ветер в ивах» (1908), Люси Мод Монтгомери – «Аню из Зеленых Мезонинов» (1908), Фрэнсис Ходжсон Бернетт – «Таинственный сад» (1910) и т. п. В этих книгах стиралась грань между фантазией и повседневной жизнью, действие разворачивалось в обветшавших старинных домах, садах или на настоящих пастбищах (пастораль). В них были магия, приключения и переодевания – и героями часто становились маленькие пушистые зверьки, которые одевались и действовали как люди. Как и вся культура XIX века, эти истории были проникнуты ностальгией по воображаемому сельскому прошлому, в них детская невинность сталкивалась с опасностями суро-

вого, деспотичного, страшного взрослого мира. Книги пользовались огромным успехом – и не только у детей. В 1904 году главным хитом лондонской театральной сцены был спектакль «Питер Пэн, или Мальчик, который не хотел взрослеть».

Неудивительно, что детская литература пережила такой расцвет, когда в США и Великобритании правили мужчины, которые, говоря словами специалиста по детской литературе Сета Лерера, «так никогда и не повзрослели»<sup>23</sup>: Теодор Рузвельт и король Эдуард VII. Оба они любили приключения, путешествия, переодевания и периодические «маленькие победоносные войны». На фоне реальной повседневной жизни, мучительных социальных и экономических перемен, постоянных военных конфликтов на имперских границах Соединенных Штатов и европейских государств эти, по выражению Лерера, «картографии ностальгии» (вспомните чудесные карты: Чудесный лес Винни-Пуха, страна Неверленд Питера Пэна и т. п.) были невероятно привлекательны. Когда настоящее и будущее были пугающими, эти истории часто превращались в путешествия назад во времени: поскольку Средневековье считалось детством европейской цивилизации, детская литература, равно как и другие важные эстетические движения того времени, часто использовала квазисредневековый контекст. Но Неверленд Питера Пэна был гораздо меньшим эскапизмом, чем Королевский павильон короля Георга IV в Брайтоне – фантастический замок в придуманном «индо-сарацинском» стиле, – попури восточных мотивов стало яркой и колоритной альтернативой серой готике. Таким стал официальный стиль британской колонизации Индии, который породил массу ужасной архитектуры во всем мире – от лондонских отелей, напоминавших свадебные торты, до увенчанного луковичным куполом особняка магната П. Т. Барнума «Иранистан» в Коннектикуте.

Но в целом революционные идеи движения «Искусства и ремесла» провалились: предметы ручной работы были слишком дорогими для обычных людей. Позволить себе их могли лишь богатые, которые сделали свои состояния на индустриализации и стандартизации производства, категорически отрицаемых художественным движением. В конце концов искусство превратилось в нечто абсолютно консервативное и декоративное в худшем смысле слова: архитектура и урбанистические творения служили цели сохранения статус-кво, а не оспаривания его. Реформаторы движения «Искусства и ремесла» обратили свой взгляд не на то, что нужно. Они сосредоточились на вещах. Моррис хотел верить в то, что красивые предметы, сделанные человеческими руками, смогут исцелить социальные болезни общества. Создатели городов-садов и другие критики язв новых промышленных городов хотели верить в то, что во всем виноваты сами города, а не экономические условия, способствовавшие их росту. Они не видели собственных действий, хотя именно они, подобно волшебнику из страны Оз, управляли машинами из-за занавеса.

Социальная проблема крылась не в вещах, а в неравенстве в доступе к власти, богатству, образованию и ресурсам. Улучшение дизайна не могло спасти нас от самих себя.

Хотя Гудхью не бывал в Европе до написания трех сборников путевых заметок о городах мечты, путешествовать он начал еще в бостонские годы – и никогда не прекращал своих путешествий. После бесплодных переговоров со спонсорами Далласского собора в 1891 году он на несколько месяцев укатил в соседнюю Мексику<sup>24</sup>. Гудхью путешествовал поездами, а иногда верхом. В следующем году он опубликовал «Мексиканские воспоминания»: рассказ о коротком путешествии за желтую реку Рио-Гранде. Это остроумное самоуничтожительное повествование представляло собой не путевые заметки, а, скорее, декадентские размышления о времени и прогрессе. «В настоящее время Мехико не опустился до уровня других городов, – писал он, – и в этом, по-видимому, заключен главный секрет его обаяния». Опускание – это прогресс: неустанное ускорение, достигнутое с помощью машин, полное пожирание тех немногих сохранившихся мест, где западные туристы еще могли ощутить давнюю экзотику и вернуться назад во времени. Такие места будили ностальгию, кото-

рая являлась главной основой романтизма. «Сегодня волшебный ковер восточной истории лежит вдали от пути прогресса. Наблюдать за этим мучительно, но самый обычный и лишенный воображения турист может перенестись из Каламазу, скажем, в Нижний Новгород с минимальными затратами времени и с бесконечно большей роскошью и легкостью, чем мог бы ему обеспечить любой ковер, сколь бы “волшебным” он ни был».

Гудхью печалится из-за распространения железных дорог, но с радостью пользуется ими – несколько дней верховой езды оказались для него слишком мучительными. Чтобы сгладить это противоречие, он риторически сравнивает машины с животными – зооморфизирует их, как это мог бы сделать детский писатель эдвардианской эпохи: «Железные дороги, несмотря на все что я писал ранее, являются очень полезными существами, а осел или даже прекрасная, чистокровная местная лошадь после двух-трех дней верховой езды превращается в нечто пугающее и мучительное»<sup>25</sup>. Скорость и удобство поездов сделали ориенталистскую «историю Востока» доступной для массового туризма, зародившегося в XIX века. Именно железные дороги открыли Гудхью уверенный прогресс романтических перспектив. Подъезжая к Мехико, он наблюдал романтическую сцену, словно придуманную им самим: «Поезд приближался, и я видел, как стремительно растет и увеличивается великий Город. Тысячи куполов и белоснежные стены сверкали в первых лучах солнца. Передо мной был город мечты. Надо всем этим великолепием высились башни собора... Колоссальные... почти нависающие над всем городом»<sup>26</sup>.

При возможности Гудхью пересаживался на лошадей, чтобы посетить «восхитительно сонные» городки и деревушки Мексики. Он восхищался белыми стенами, домами, словно перенесенными из средневековой Иберии, индейскими деревнями. Он с удовольствием перевоплощался в элегантного вооруженного кабальеро, надевал «сомбреро, сарапе, красивую свободную рубашку, короткий жакет, страшно тугие бриджи, украшенные серебряным орнаментом... кожаный пояс, покрытый индейскими рисунками и специальными кармашками для разных инструментов, откуда ненавязчиво выглядывали рукоятки, сделанные из слоновой кости»<sup>27</sup>. В своих заметках Гудхью пересказал истории старого Мехико, рассказанные ему местными жителями. И все эти истории связаны с течением времени. Один монах, фрей Антонио, бесследно исчез из своего монастыря и появился вновь через 200 лет, крайне возмущенный тем, что монахи заняли его старую келью. Гудхью описывал бои быков, индейцев, бандитов, сеньорит, вулканы, церкви и музыку. Свои заметки он иллюстрировал акварельными набросками башен в своеобразной манере. Вся книга проникнута духом романтики и острой ностальгии по тому, что вот-вот исчезнет. «Но ты должен торопиться, друг мой, – писал он, – потому что времена в Мексике меняются очень быстро, а вместе с ними меняются и люди»<sup>28</sup>.

В конце сентября 1894 года Гудхью отправился в Квебек и сделал ряд карандашных зарисовок Старого города, которые поражают обилием тщательно подмеченных деталей<sup>29</sup>. Рисунки очень выразительны: на одном изображена площадь, на которой лицом к зрителям играют дети, а вокруг ящиков и повозок шумного рынка бродит собака; на другом мы видим дым, поднимающийся над трубами, веревку с сушащимся бельем, натянутую над узким переулком, и кур, гуляющих прямо по улице. По широкой реке, покрытой рябью, словно на рисунке Тёрнера, плывут лодки, а вдали на холме высится собор.

Хотя Гудхью можно назвать самым выдающимся архитектором своего времени, создателем фантастически детально проработанных зданий, круг его интересов одной архитектурой не ограничивался. Он страстно интересовался всеми сторонами городской жизни: его рисунки и заметки были посвящены архитектурному урбанизму, здания обретали значимость не как самостоятельные объекты, но как части некоей большой, постоянно развивающейся драмы. Гудхью с восторгом прочел книгу английского готического архитектора

Уильяма Летаби «Архитектура, мистицизм и миф». Летаби ставил в центр общественной жизни средневековый собор – не архитектурную постройку, но место: «Было бы ошибкой пытаться определять его только как форму: он воплощает дух, устремление, эпоху»<sup>30</sup>. Гудхью в точности вторит своему кумиру: «Во Франции собор находился... в центре всего – религии, управления, государства, общества и личной жизни человека. Поэтому он почти всегда выходил фасадом на рыночную площадь, где торговки сидели под зонтиками прямо на его ступенях, а маленькие магазинчики и лавки устраивались прямо между его контрфорсами»<sup>31</sup>. Собор был якорем миниатюрного города. На рисунках Гудхью всегда присутствовали зарисовки городских миров. Проектируя вместе с Крэмом собор Воплощения в Балтиморе, штат Мэриленд, Гудхью в своих эскизах заполнил роскошные интерьеры прихожанами и хористами, занимающимися своими делами. Он нарисовал потрясающий вид города с высоты птичьего полета. На этом рисунке мы видим заполненный кораблями порт, дома, улицы, железнодорожные пути и далекие поля. Рисунок он подписал так: «Вид соборного города Балтимора. Узрите! Собор высится над городом Балтимором, аки перст, указующий на небо. Дома теснятся вокруг него, словно дети, цепляющиеся за юбку матери. В нем укрепится вера и молитвы тысяч».

Крэм и Вентворт много работали в 90-е годы XIX века<sup>32</sup>. Они строили кампусы, готические церкви и дома в весьма эклектичных стилях. В 1897 году Чарлз Вентворт умер, его место занял инженер Фрэнк Фергюсон, и в 1898 году фирма получила название «Крэм, Гудхью и Фергюсон»<sup>33</sup>. Проекты осуществлялись в самых разных местах. Приходилось много работать и много путешествовать. Гудхью свалился с тяжелой пневмонией. В декабре 1898 года он на четыре месяца уехал в сухую Мексику<sup>34</sup>. На этот раз его спутниками стали Сильвестр Бакстер, много писавший об архитектуре, и фотограф Генри Пибоди. Гудхью помогал им собирать материал и готовить рисунки для монументального труда «Испанская колониальная архитектура в Мексике». Как всегда, он уделял огромное внимание деталям. И это принесло свои плоды.

В 1901 году у Гудхью появился новый клиент, Джеймс Уолдрон Гиллеспи, богатый холостяк, коллекционер произведений искусства. Гудхью сопровождал его в путешествиях сначала по Европе, потом по Ближнему Востоку. Они побывали в Италии, Леванте и Персии. В Персии они проделали 1300 километров верхом от Каспийского моря на юг, к Персидскому заливу. Они увидели Исфахан, Кум, Шираз и Тегеран. Это было настоящее путешествие в прошлое, во времена, когда о железных дорогах никто и слыхом не слыхивал. Гудхью и Гиллеспи любовались архитектурой и садами восточного мира мечты, не знавшего грехопадения. Они часто бродили по старинным обнесенным оградой садам, освещенным одним лишь лунным светом. Гудхью делал романтические зарисовки тушью: темные кипарисовые аллеи, террасы, сводчатые аркады, портики, тайные сады, отражающиеся в чистой воде прудов.

Вернувшись в Штаты, Гиллеспи поручил Гудхью построить для него дом на 12 гектарах земли, приобретенных им в Монтеcito, штат Калифорния, близ Санта-Барбары. Он хотел получить настоящую римскую виллу. И Гудхью построил нечто невероятное. Романские колонны украшали строгий и простой фасад. А главным украшением стал ряд барельефов на сюжеты британских легенд артуровского цикла, которые он так любил в детстве. Дом имел закрытый со всех сторон внутренний двор, а каменная терраса с лестницами выходила на юг, на Тихий океан. Ряд мелких прудов в персидском стиле террасами спускались к прямоугольному пруду, разделенному на четыре части дорожками, ведущими к центральному круглому фонтану. Еще одна длинная, грандиозная лестница, окаймленная кипарисами, вела дальше, к ряду трех длинных прямоугольных прудов, переходящих один в другой и заканчивающихся павильоном с колоннами. В садах высадили редкие пальмы из коллекции Гил-

леспи. Все это создавало ощущение экзотического величия и смягчало строгую геометрию поместья.

Проект был завершен в 1906 году. Поместье получило название Эль-Фурейдис, в переводе с арабского «маленький рай», и стало первым «средиземноморским» домом в Калифорнии. В его облике сочетались элементы персидского, итальянского и испанского стилей, но вместе они создали нечто совершенно новое. Новая форма получилась одновременно и исторической, и на удивление современной. «Это не эклектика, это синтез» – так один эссеист описывал более позднее творение Гудхью, Капитолий штата Небраска, построенный в 1922–1932 годах. И эти слова в полной мере можно отнести к Эль-Фурейдис. В облике этого поместья классические мотивы сочетались с египетскими, и их легко было распознать. Но даже этого недостаточно было, чтобы объяснить суть замысла архитектора, который заключался, «скорее, в шарме, настроении, чем в памяти. Дворы, восточный и западный фасады говорили об итальянском Ренессансе, но это было не эхо, а совершенно новый голос, исполненный незабываемого обаяния»<sup>35</sup>.

Именно шарм и обаяние прошлого делали Эль-Фурейдис столь привлекательным. И привлекательность эта шла не только от архитектуры, но и от настроения ландшафта, садов и их внутреннего содержания. Гудхью воплотил в своем проекте поздневикторианские фантазии о сарацинах, моголах, шейхах, фараонах и рыцарях. Это была настоящая страна Ксанад, описанная Сэмюэлем Тейлором Кольриджем в знаменитом стихотворении о роскошном дворце Кубла Хан, великолепном саде и протекающей по нему реке. Это стихотворение в XIX веке пользовалось огромной популярностью. И, словно чтобы доказать, что воображение поэта ему очень близко, Гудхью сделал рисунок колоссального замка в восточном стиле, увенчанного огромным куполом. Замок отражается в водах горного озера. Рисунок Гудхью подписал «В стране Ксанад» и подарил калифорнийскому архитектору Элмеру Грею, которому было поручено следить за постройкой дома Гиллеспи.

Этот романтический шарм еще более усилился благодаря построенным вокруг поместья новым калифорнийским особнякам. Дом пользовался огромной популярностью. Его фотографировали, о нем писали. Он стал прототипом для новой, более элегантно-«средиземноморской» архитектуры, которая возникла на основе тяжелого, низкого неомиссионерского стиля, введенного в моду калифорнийскими застройщиками на рубеже веков. Получилась идеальная декорация: в 1915 году здесь снимали костюмные драмы немого кино.

Связь между подобной архитектурой и Голливудом была не случайной. В 1908 году в этом районе стали завсегдатаями первые кинематографисты<sup>36</sup>. Их привлекала солнечная устойчивая погода, разнообразие природы для съемок, дешевая недвижимость и свобода от адвокатов с восточного побережья, следивших за патентной чистотой всевозможных рабочих процессов. Киношникам понравилась естественная экзотика Калифорнии, впитавшей в себя испанское и мексиканское наследие. Появились сценарии на темы из испанской и мексиканской истории, а несколько зданий в мавританском стиле послужили первыми съемочными площадками. В 1908 году полковник Уильям Зелиг снял в Лос-Анджелесе несколько фильмов, в том числе и «Кармен». Съемки проходили в испанском дворике – первой специально построенной кинематографической декорации в Калифорнии. Дэвид Уорк Гриффит играл роль индейца Алессандро в спектакле «Рамона», поставленном по бестселлеру 1884 года Хелен Хант Джексон. Популярный роман был посвящен романтическому прошлому Южной Калифорнии, которое привлекало всеобщее внимание. Когда Гриффит стал режиссером, то один из первых своих фильмов он снял в миссии Сан-Габриэль близ Лос-Анджелеса. Фильм «Нить судьбы» был посвящен мексиканской Калифорнии. Главную роль играла Мэри Пикфорд. Гриффит снял еще несколько фильмов на ту же тему, в том числе «В старой Калифорнии» и собственный вариант «Рамоны», опять же с участием Пикфорд.

Застройщики и Торговая палата Лос-Анджелеса с самого начала эксплуатировали испанский миф аркадского пасторализма для продажи своих продуктов. Импресарио Джон Макгроарти организовал популярное представление «Пьеса миссии». Спектакль шел в частично отреставрированной миссии Сан-Габриэль под рекламным слоганом «Самая счастливая земля в мире». Спонсировал предприятие не кто иной, как железнодорожный магнат Генри Хантингтон. Голливуд, архитектура и развитие промышленности – у всего была одна и та же основа.

Чтобы поспеять за усиливающимися гламуром и изысканностью голливудских фильмов и рекламной культуры, которая их питала, архитектуре нужно было развиваться. Мавританский стиль и стиль испанских миссий вскоре стали считаться старомодными и грубыми. И тут Гудхью сумел в полной мере продемонстрировать свой талант, подготовленность и темперамент. Он получил новые заказы, которые еще больше углубили его знания о Латинской Америке. В 1905 году он создал проект епископального прособора Святой Троицы в Гаване. Фасад и впечатляющая колокольня были украшены орнаментом чурригереско, получившим название от барочного стиля XVI века, который Гудхью изучал в Мексике во время своих более ранних поездок. В 1911 году ему предложили построить отель «Нью-Вашингтон» в панамском Колоне. Для этой работы его выбрал сам американский президент Уильям Говард Тафт, который хотел, чтобы с атлантической стороны канала красовался величественный американский отель. В том же году Гудхью приступил к работе над Панамо-Калифорнийской выставкой в Сан-Диего, которую жители города решили приурочить к открытию Панамского канала в 1915 году. Предполагалось, что выставка привлечет в расположенный южнее Лос-Анджелеса маленький город, где проживало всего 35 тысяч жителей, бизнес и иммигрантов. Гудхью создал потрясающую, фантастическую декорацию в Бальбоа-парк. Там он воплотил свое представление о городах мечты, которое любовно вынашивал в течение многих лет. Через овраг перекинут длинный арочный бетонный мост, который ведет к перекрестку двух улиц, застроенных домами в испано-средиземноморском стиле, окруженными садами, пальмами и фонтанами. На центральной площади высится огромное общественное здание, построенное по образцу собора. Его венчает великолепный купол, выложенный синей плиткой, а рядом находится башня-колокольня, украшенная орнаментом в стиле чурригереско. Тогда (и сейчас тоже) это был совершенно иной мир. Его магия сохранялась с помощью строгого контроля за движением автомобилей и пешеходов, а не архитектурой. И людям это понравилось. Покровители архитектора в Сан-Диего были довольны: город отмечился на карте и начал привлекать инвестиции, посыпавшиеся на Золотой штат словно из рога изобилия. Здесь появилась новая промышленность, сельское хозяйство, сюда хлынули иммигранты, а вашингтонское правительство начало строить военные базы.

Знаменитый астроном Джордж Эллери Хейл так выразил восхищение, какое мини-город в Бальбоа-парке вызывал у посетителей:

*Это великолепное творение, такое испанское по духу – но в самой Испании такое встречается крайне редко. Оно поражает с первого же взгляда: стены, поднимающиеся по холму, приветливые ворота, величественная башня, роскошный купол – все говорит о расслабленной южной жизни и очаровании дворов, скрывающихся за этими стенами. И мы многое понимаем о создателе этого чуда. Его созидательное воображение, захваченное образами Востока и Юга, не терпящее правил и условностей, свободно и без малейших ограничений породило экзотическую обстановку старинной испанской колонии. Он создал настоящий портрет прошлого... Какое счастье, что эта великая мечта сохранилась в своем первоизданном виде!<sup>37</sup>*

Слова о «великой мечте» можно отнести ко всей Калифорнии, которая в начале и середине XX века начала стремительный взлет к самой вершине. Гудхью создал эталон того, какой Калифорния хотела видеть себя: одновременно и аркадской, и урбанистической, обла-

дающей роскошным романтическим прошлым, но в то же время стоящей на переднем крае современности, штатом, которому суждена несравненная коммерческая, научная и военная слава. Неудивительно, что в 1917 году Хейл пригласил Гудхью для строительства кампуса Калифорнийского технологического института в Пасадене, директором которого он являлся. Калифорнийский технологический институт занимал ведущие позиции в мире по астрономии и ракетостроению. Именно здесь находилась лаборатория реактивного движения, в которой впоследствии родилась американская космическая программа и где до сих пор проектируют, строят и управляют межпланетными исследовательскими станциями. Гудхью построил для более чем современных ученых барочный дом в средиземноморском стиле, словно труд их стар, как сама цивилизация. Ряд классических зданий под красными черепичными крышами с лоджиями на верхних этажах и фасадами, украшенными в стиле чурригереско. Здания соединены аркадами с колоннами, как в местных миссиях, а на территории больших внутренних дворов растут оливковые деревья. В устройстве внутренних дворов проявилось фирменное остроумие Гудхью: все капители колонн аркад представляют собой скульптуры. Оригинальные фигуры Ли Лоури демонстрируют свои умения – в точности, как на средневековых соборах. Химик изображен с колбой, географ – с глобусом, ученый – с микроскопом, инженер – с двигателем аэроплана (Южная Калифорния стала первым в мире центром авиационной промышленности, и здесь было создано 70 процентов американских самолетов, участвовавших во Второй мировой войне). Рядом с учеными изображены музыканты: один играет на скрипке, второй – на аккордеоне, а третий – на трубе. И у всех веселые, плутоватые лица.

Новым в Южной Калифорнии в первой четверти XX века была не романтическая архитектура Эль-Фурейдиса или Бальбоа-парка – и в XIX, и даже в XVIII веках строили немало новых зданий в «старом» стиле. И не в Калифорнии придумали строить зеленые пригороды с живописными извилистыми улочками, парками и садами, напоминавшими Аркадию. Все это появлялось повсеместно одновременно со строительством пригородных железных дорог, которые позволяли сбежать из города туда, где трава зеленее. Новым на уровне города и региона был характер городов. Калифорнийские города строились, опираясь на иллюзии того, что это вовсе не города. Они притворялись жизнью на природе, состояли из далеко расположенных друг от друга домов. Каждый дом делал вид, что у него нет соседей. Каждый был замком, одиноко стоящим среди пасторального великолепия. В этих городах не было вертикалей – только церковные шпили, готические или иные, и причудливые замковые башни пригородных вилл. Даже производство здесь располагалось в исторических архитектурных постройках – достаточно вспомнить шинное производство Samson Tire and Rubber в Лос-Анджелесе, которое являлось крупнейшим производственным зданием восточнее Миссисипи. Здание было построено в 1929 году и имело своеобразный вид ассирийской крепости VII века до н. э. На зубчатых стенах красовались бетонные грифоны. В Калифорнии пригороды не просто располагались на окраинах города. Пригородный идеал колонизировал город и порой целиком его вытеснял.

[Гудхью создал эталон того, какой Калифорния хотела видеть себя: обладающей роскошным романтическим прошлым, но в то же время стоящей на переднем крае современности. Он и его объекты действительно смогли унести людей, по крайней мере в воображении, прочь от мучительных проблем современного города.]

Когда Гудхью довел свою модель города-мечты до совершенства, он с помощью архитектурных средств показал, что целые города можно строить как исторические и романтические фантазии. Более того, он и другие архитекторы по его примеру сумели освободить романтический стиль от исторических оков, стряхнув последние остатки политических проекций урбанистов-реформаторов XIX века. Они заменили критику промышленного капитализма, свойственную этим реформаторам, свободным гимном личной романтики, поддержи-

ваемым кинематографическим уровнем иллюзий. Истинный романтический архитектурный стиль должен развлекать. В такой обстановке люди могли представлять себя испанскими ранчero или рыцарями короля Артура – причем не только у себя дома, как мистер Уэммик, но и во время работы, покупок или общения. Жизнь их должна была быть однородной. Создав такую среду, Гудхью и его соратники и подражатели сумели достичь того, что не удалось представителям движения «Искусства и ремесла»: они создали объекты, которые действительно смогли перенести людей, по крайней мере в воображении, прочь от мучительных проблем современного города.

Но у бегства из городов была своя цена. Те, кто выбирал подобный образ жизни, расплачивались за это изоляцией и отрывом от большого общества и его социальной, экономической и политической жизни. Свою цену платило и оставленное общество, которому приходилось больше вкладывать в строительство дорог, инфраструктуру, образование и средства обеспечения жизни пригородов. Преимуществ же общество получало немного. Мечты реформаторов о лучшем мире реализовались для тех представителей средних классов, которые могли себе позволить ездить в город и обратно. Люди же с низкими доходами не получали ничего.

Следующие несколько лет Гудхью продолжал работать в стиле самодостаточных мини-атюрных городов. Он создал безумно романтические жилые комплексы в испанском стиле близ Сан-Диего для моряков, служивших на местных военных базах. Он построил несколько резиденций в районе Санта-Барбары, в том числе дом Дейтера (1915–1918), собственный дом и загородный клуб Монтеcito (1916–1917). Не следует считать, что в испанском стиле работал только он, но он стал пионером в этой области, создав прототипы для зарождающегося регионального испанского неокOLONиального стиля, который постепенно вытеснил порожденный движением «Искусства и ремесла» ремесленный стиль, столь популярный в Калифорнии. Уроженец Массачусетса Майрон Хант вместе с Элмером Греем реализовывали архитектурный замысел Гудхью в Эль-Фурейдисе. В 1911 году Хант с Гудхью построили отель «Бeverли-Хиллз», который стал по-настоящему культовым. Впоследствии Хант стал одним из самых популярных в высшем свете Калифорнии архитекторов. За свою жизнь он выполнил 500 весьма эклектичных заказов<sup>38</sup>.

Модель полного погружения в историко-архитектурную среду, столь любимую Гудхью, была доведена до апогея в поместье Сан-Симеон на побережье Центральной Калифорнии. Это поместье называют еще замком Херста. Это фантастический средневековый горный городок, построенный архитектором Джулией Морган для издательского магната Уильяма Рэндолфа Херста. Строительство началось в 1919 году и продолжалось двадцать лет. Морган, которая начинала свою карьеру в Калифорнии, работая в стиле движения «Искусства и ремесла», построила башни, часовни, виллы, конюшни, бассейны и сады в неосредиземноморском стиле. Строительством занималась группа опытных работников, которые жили на территории поместья в специально построенной для этой цели деревне. Это было извращенное воплощение идеала мастерской «Искусств и ремесел»: фантастически богатый человек создал ее для того, чтобы построить декорации для своего гедонистического образа жизни. На вечеринках в поместье Херста блистали голливудские звезды, представители европейских королевских домов, бизнес-магнаты. Сан-Симеон даже напоминает рисунок страны Ксанад, сделанный когда-то Гудхью. В центре этого поместья высится сверкающий купол, выложенный плиткой. Морган только заменила один мощный шпиль Гудхью двумя небольшими колокольнями.

Город мечты в Бальбоа-парк был тем, о чем мечтали все (не только Херст). И он стал образцом для целых будущих городов с преобладанием испанского стиля. Это особенно чувствуется в богатых районах – вспомните хотя бы Пасадену, Кармел, Холмби-Хиллз и Голливуд-Хиллз в Лос-Анджелесе, Ла-Джоллу, Огайо, Палос-Вердес и Ранчо Санта-Фе. В Санта-

Барбаре этот стиль стал восприниматься в качестве закона. Когда в июне 1925 года землетрясение разрушило большую часть центра города с его эклектичными викторианскими зданиями, группа энтузиастов и архитекторов создала специальный совет, наделенный особыми полномочиями. Благодаря этому город был восстановлен в чисто испанском стиле. Самым большим достижением стало восстановление исторического квартала Де Ла Гуэрра с ландшафтной площадью, на которую выходил фасад здания редакции городской газеты (естественно, в испанском стиле). Тут же располагалась пешеходная торговая улица Эль-Пасо (над этим проектом работал Карлтон Уинслоу-старший, работавший в Сан-Диего вместе с Гудхью<sup>39</sup>). Все это позволило соединить андалузское прошлое с современным американским коммерческим курортом. Эль-Пасо стала главным туристическим аттракционом Санта-Барбары, и девелоперы это заметили. В 1925 году в южной части побережья, где округа Орандж и Сан-Диего встречаются с южными кварталами Лос-Анджелеса, застройщик Сан-Клементе построил Испанскую деревню. Здесь находился торговый центр, пляжный клуб, бассейн, поле для гольфа, игровые площадки, школа и дома в соответствующем стиле. Он же создал архитектурный совет, который следил за застройкой района в точности, как в Санта-Барбаре.

И это сработало. Калифорния стала стремительно развиваться – особенно южная ее часть, где жилищное строительство быстро стало основной отраслью промышленности. В период с 1920-го по 1930 год в один лишь Лос-Анджелес приехало полтора миллиона человек, и большая их часть приехала (хотя бы отчасти) потому, что поверила в обещанную возможность построить собственный замок. За пределами самых привилегированных, ухоженных анклавов, подобных Санта-Барбаре и Кармелу, романтическая архитектурная палитра была более разнообразной. Здесь встречались самые разные стили, причем многие были откровенно позаимствованы из мира кино – это было видно невооруженным взглядом. В Лос-Анджелесе съемки порой проходили на оживленных улицах: четыре квартала Вавилона из фильма Дэвида Гриффита «Нетерпимость» – это угол бульваров Голливуд и Сансет; Рим из «Бен-Гура» и Ноттингемский замок из «Робин Гуда» снимали в роскошных поместьях<sup>40</sup>. Строители следовали за кинематографистами, и получившаяся архитектурная сумятица начала определять облик региона – к удовольствию местных обитателей и к отвращению блюстителей хорошего вкуса с восточного побережья. Никому не удалось передать это отвращение лучше критика Эдмунда Уилсона, который в 1932 году написал поразительно изобретательный снобистский разнос Калифорнии:

*Жители Лос-Анджелеса – это культурно разложившиеся люди, любители смешанной красоты. Им нравится выразить свою эмоциональность в собственных домах, которые прекрасно сочетаются с их любимыми историческими фильмами, обожаемыми киноактрисами, самыми счастливыми нумерологическими сочетаниями или с прошлыми инкарнациями из Древней Греции, романтического Египта, эксцентричного Сассекса или мира жриц любви Древней Индии. Тут можно увидеть пекинскую пагоду, построенную из свежего и хрустящего арахиса, там – белоснежное иглу из зефира, а рядом – флорентийский дворец из сладчайшей розовой нуги, роскошной и восхитительной, с орешками. Вон там красуется аккуратная карманная копия геральдического замка Уорвик – точная до тошноты. Очаровательное крохотное швейцарское шале опутано пышной бугенвиллеей самого искусственного цвета. А вот и жаркая маленькая гасиенда, такая энчилада с сыром под крышей из ярко-красного томатного соуса томно приподнимает свои длинные лавандовые ресницы, вся погруженная в воспоминания об испанской старине<sup>41</sup>.*

Машина регионального развития Лос-Анджелеса быстро нашла свой истинный двигатель – автомобиль<sup>42</sup>. К 1930 году в регионе насчитывалось 800 тысяч автомобилей (две машины на трех человек), а затем их счет пошел на миллионы. Сегодня в округе Лос-

Анджелес живет десять миллионов человек, а всего супергород, состоящий из пяти округов, насчитывает более 20 миллионов жителей, которые передвигаются на таком же количестве автомобилей. Это крупнейшая урбанизированная зона Соединенных Штатов, которую специалисты называют *городской агломерацией* – городом регионального масштаба, но состоящим преимущественно из пригородов. Не все пригороды Лос-Анджелеса романтичны. Здесь можно найти практически любые виды зданий, улиц и по-разному настроенных жителей. Город-регион десятилетиями строили десятки или даже сотни тысяч людей. Но основной идеей Лос-Анджелеса было общее убеждение в том, что новый город не должен напоминать город старый. Он должен нести в себе отзвук старины. Планировщики следовали строгим правилам, ограничивающим этажность зданий и плотность застройки. Они всегда стремились сохранить облик и атмосферу идеального города-сада. Сдержать приток людей им не удалось, но зато они сумели расположить свой город-сад на огромной площади, захватив почти 10 000 урбанизированных квадратных миль от мексиканской границы до Санта-Барбары (целых 320 километров) и создав мегаполис мечты, в котором Бертрам Гудхью не сразу узнал бы собственное дитя.

## Монументы

### Дэниел Бернэм и упорядоченный город

*Счастливые люди рождающегося Города Красоты будут жить в любви к нему и станут гордиться им. Они станут хорошими гражданами, потому что будут больше знать, станут более артистичными и исполненными гражданской гордости.*

**Чарлз Малфорд Робинсон**

Дэниел Хадсон Бернэм умер в 1912 году. В то время в Америке не было более известного архитектора. Его называли отцом небоскребов, он планировал Всемирную выставку в Чикаго 1893 года и перестраивал Национальную аллею в Вашингтоне, округ Колумбия. Заказы сыпались на него как из рога изобилия. Он был богат, обладал связями, им восхищались и в Соединенных Штатах, и за рубежом. Президент Тафт называл его «одним из выдающихся архитекторов мира»<sup>1</sup>. Он часто повторял: «Не следует строить скромных планов – они неспособны воспламенить кровь человека... Стройте великие планы... и помните, что однажды начерченный благородный логический чертеж никогда не умрет. Когда нас давным-давно не станет, он будет жить и утверждать себя со все большей уверенностью». И эти слова идеально отражают стремления американцев и обострившееся в эпоху Явного предначертания чувство национальной гордости. Бернэм был формалистом и неоклассицистом. Он нес стили и идеи XIX века в век XX. У него были и противники, особенно те архитекторы-одиночки, которые целиком и полностью сосредоточились на современных тенденциях. И действительно, вскоре после смерти Бернэма эти тенденции взяли свое. Слава его осталась в прошлом, а репутация отправилась в мусорное ведро истории архитектуры. Однако даже самый выдающийся модернист своего времени, Фрэнк Ллойд Райт, признавал, что хотя Бернэм «не был архитектором-творцом, но был великим человеком».

[Бернэм вернул в архитектуру планировку имперских городов, и эта идея стала образцом для современных градостроителей самых разных политических убеждений. Правильно расположенное подобное здание меняет все – ведь гораздо дешевле выписать большой чек на его строительство, чем по-настоящему изменить мир.]

Влияние Бернэма соответствовало его размерам<sup>12</sup>. Безупречно одетый великан ростом под два метра всегда гордился своей физической формой. В юности он занимался фехтованием, во взрослой жизни играл в гольф и имел собственный спортивный зал. Он любил поесть и выпить, любил красивую жизнь – уж если Бернэм покупал сигары, то целыми коробками. Успех и известность росли параллельно с его размерами – и самомнением. Бернэм строил большие здания – в том числе и первые небоскребы. В 1882 году он построил десятиэтажный Монток-билдинг – первое здание, получившее название *небоскреба*, а в 1889–1891 – 16-этажный Монаднок-билдинг. Эти постройки идеально выражали дух и атмосферу обретающего все большую коммерческую мощь Чикаго, Города широких плеч. Затем Бернэм начал строить свои гиганты в Нью-Йорке, Сан-Франциско и других городах Америки. Небоскребы стали архитектурным символом имперского курса Америки на рубеже эпохи, которую вполне можно было бы назвать американским веком. После триумфа в качестве директора Чикагской выставки (Всемирной Колумбовой выставки 1893 года) Бернэма стали считать ведущим городским планировщиком Америки. Он с неожиданным величием

---

<sup>1</sup> Крылатое выражение, которое используется для оправдания американского экспансионизма. (Примеч. ред.)

преобразовывал традиционные и символические карты городов – от Чикаго и Сан-Франциско до только что завоеванной Манилы. Бернэм считал наследие античных Греции и Рима и ренессансной Европы по праву принадлежащим Америке. Его небоскребы вдохновляли архитекторов всего мира – и в том числе торжествующих модернистов, которые всегда относились к Бернэму с пренебрежением. Он вернул в архитектуру планировку имперских городов, и эта идея стала образцом для современных градостроителей самых разных политических убеждений: фашистов, коммунистов и демократов. Его идеями пользовались деспоты, угнетатели и прогрессисты. Дэниел Бернэм дал XX веку две универсальные урбанистические формы.

Поначалу Бернэм был самым обыкновенным американцем своего времени. Он родился в 1846 году близ Хендерсона, Нью-Йорк, в семье колониального английского происхождения<sup>3</sup>. Томас Бернэм прибыл в Ипсвич, штат Массачусетс, в 1635 году из английского Нориджа. Отец Дэниела пытался стать торговцем в Нью-Йорке, но неудачно. Когда мальчику было девять лет, семья переехала в Чикаго, где отец занялся оптовой торговлей лекарствами. На этот раз судьба ему улыбнулась, и через десять лет он стал президентом влиятельной Чикагской торговой ассоциации. Дэниел учился в Центральной школе Чикаго, где его запомнили спортивным, обаятельным юношей, предпочитавшим классным занятиям рисование. Современник вспоминал, что он «редко занимался, и его вечно ругали за лень и расхлябанность. Он был высоким... парнем, даже слишком крупным для своего возраста»<sup>4</sup>. Родители оплачивали уроки рисования. На два года они отправили его на восточное побережье, где он готовился к вступительным экзаменам в колледж. Бернэм провалился и в Гарварде, и в Йеле. Четыре месяца он работал продавцом, а затем наставники и знакомые, зная его страсть к рисованию, посоветовали ему заняться архитектурой. Дэниел стал учеником в чикагской архитектурной фирме «Лоринг и Дженни». Работа его сразу же увлекла. Он увидел в ней возможность добиться истинной славы: «Я должен постараться стать величайшим архитектором города или страны, – писал он. – Ничто меньшее меня не устроит. Я не боюсь. Это вполне мне по силам. Потому что для этого нужно только одно: упорный и сосредоточенный труд»<sup>5</sup>.

Но в то время Бернэм еще не был готов к этому. Покинув Чикаго, он попытал удачу на серебряных месторождениях Невады. Он застолбил участок, но богатств так и не нашел. Потом он попытался заняться политикой. При поддержке старшего наставника он принял участие в выборах в Неваде от округа Уайт-Пайн. Не добившись успеха, в возрасте 24 лет он вернулся домой. Дэниел признал свой беспокойный характер: «В нашей семье никто не любит долго заниматься одним и тем же. Это нас утомляет»<sup>6</sup>. Он снова стал трудиться в архитектурной фирме, затем перешел в другую и в конце концов оказался в фирме «Картер, Дрейк и Уайт» – отец порекомендовал его своему знакомому, Питеру Уайту, поскольку, как позже вспоминал сам Уайт, «очень хотел, чтобы Дэн наконец-то остепенился и перестал метаться».

В Уайте Бернэм нашел наставника, который был ему жизненно необходим. Именно Уайт сумел привить ему привычку к «упорному и сосредоточенному труду». В фирме Уайта Бернэм познакомился с партнером, в котором так нуждался<sup>7</sup>. Он встретился с Джоном Руттом. Молодой человек из Джорджии в годы Гражданской войны жил в Ливерпуле, учился музыке у лучшего органиста Англии, потом поступил в Оксфорд, но в конце войны родители вызвали его домой. В Нью-йоркском университете Рут изучал инженерное дело, затем работал в архитектурных фирмах Джеймса Ренвика (архитектора собора Святого Патрика) и Джея Би Снука (создателя Центрального вокзала). В 1872 году он приехал в Чикаго и стал главным чертежником в фирме Уайта. В те годы в Чикаго приехали многие – нужно было восстанавливать город после Большого пожара 1871 года. Джон Рут был на четыре года

моложе Бернэма и во многих отношениях его дополнял. Рут имел хорошее образование, был очень просвещенным человеком, но ему не хватало честолюбия. Бернэм являл полную его противоположность. Молодые люди подружились, в 1873 году создали собственную фирму и работали довольно успешно<sup>8</sup>. Но экономический кризис пагубно сказался на строительном рынке. Партнеры брались за любую работу. Рут даже играл на органе в Первой пресвитерианской церкви.

А потом Бернэм стал узнаваем в обществе – а вместе с этим вырос и статус его фирмы. Он познакомился с биржевым магнатом Джоном Б. Шерманом, и фирма получила первый большой заказ на строительство трехэтажного особняка на фешенебельной Прейри-авеню. Проект был абсолютно викторианским: крыша с крутыми скатами, высокие окна, узкие кирпичные трубы и капители. Строительство завершилось в 1874 году. За первым заказом последовали новые. Клиентура становилась все более состоятельной и светской. Архитекторы получали приглашения на светские вечера и в клубы. В 1876 году Бернэм женился на дочери Шермана, Маргарет. Роскошь архитектурных решений и личное обаяние делали Бернэма идеальным архитектором для высшего общества. Внутри фирмы царил полная гармония: Рут занимался бумажной работой, Бернэм находил клиентов. Он потрясающе хорошо ладил с людьми. Фрэнк Ллойд Райт говорил, что «его личное обаяние было неотразимым»<sup>9</sup>. Наставник Райта, известный чикагский архитектор Луи Салливен, который вместе со своим партнером Данкмаром Адлером сыграл важную роль в создании концепции небоскребов и был соперником Бернэма, вспоминал, какое впечатление Бернэм произвел на него при первом знакомстве: «Мечтатель, человек, обладающий упорной и сильной волей... очень цельная, сосредоточенная личность... склонный к помпезности... человек, который сразу же открывал свое сердце собеседнику, если тот был ему симпатичен»<sup>10</sup>. По мнению критиков и историков, Бернэм во многом уступал Саллиvenu. Салливена считали первым модернистом, а Бернэма – хитроумным бизнесменом, целиком полагавшимся на своего партнера Рута<sup>11</sup>. Но совершенно ясно, что Бернэм, отлично понимавший потребности своих клиентов, играл важнейшую роль в определении программы и поэтажных планов каждого проекта и активно участвовал в реализации чертежей Рута.

В 70–80-е годы проекты Бернэма и Рута представляли собой безумное смешение стилей, характерное для викторианской архитектуры. В них присутствовали элементы романского стиля, стиля королевы Анны и французского Ренессанса. Эклектика того времени не стремилась спасти мир, и Рут это отлично понимал. Он в шутку говорил, что викторианский стиль было бы лучше назвать «слабительным», романский – «отечным», а стиль королевы Анны – «туберкулезным»<sup>12</sup>. Различным образом комбинируя элементы этих стилей, как это делало большинство современных архитекторов, Бернэм и Рут строили большие, лишённые эмоций дома, разнообразные церкви, клубы, отели и вокзалы в Чикаго и других городах Среднего Запада. Среди них выделяется оригинальное здание чикагского Художественного института на Мичиган-авеню и отель «Монтесума» в далеком Лас-Вегасе, Нью-Мексико, причудливая розовая постройка с безумным луковичным куполом в Атчисоне близ Топики и железнодорожный вокзал в Санта-Фе, где за долгие годы побывали известный преступник Джесси Джеймс, японский император Хирохито и американские президенты Улисс Грант, Резерфорд Хейс и Теодор Рузвельт.

В 80-е годы Бернэм и Рут считались ведущими архитекторами Чикаго. Они как никто другой хорошо подходили для этого переживающего коммерческий взлет города. Чикаго стал символом урбанистской трансформации Соединенных Штатов в период между концом Гражданской войны и началом нового века. Население города стремительно росло, и этот рост сочетался с технологическим прогрессом в сельском хозяйстве, промышленности и, что важнее всего, в транспорте. Все эти факторы способствовали развитию городов. В 1870 году

население страны составляло 40 миллионов человек, и 60 процентов из них занимались сельским хозяйством. К 1900 году население достигло 70 миллионов человек, и лишь 37 процентов работали в сельском хозяйстве<sup>13</sup>. Стремительное развитие сети железных дорог, столь же стремительно финансируемых Уолл-стрит, изменило характер сельского хозяйства. Крупные фермы Запада получили возможность выращивать продукцию в промышленных масштабах и продавать ее в городах, не ограничиваясь небольшими местными рынками с разнообразной продукцией. В 1870 году протяженность железных дорог в Америке составляла 48 280 километров, а в 1900 – уже 273 588 километров. Расцвет железных дорог самым благотворным образом сказался на развитии Чикаго. Город стал центром огромной сети дорог, соединяющих более десяти штатов. По железной дороге доставляли древесину из северных лесов, пшеницу и кукурузу из прерий. А из Чикаго все это отправляли дальше, вместе с мясом животных, находившихся на откорме на чикагских фермах и перерабатываемых на чикагских бойнях. Мясо отправлялось на восток в вагонах-рефрижераторах, изобретенных чикагской корпорацией. Развитие города было поразительным. В 1880 году в Чикаго жило полмиллиона человек, а через десять лет – уже более миллиона.

Чикаго являл собой идеальное для архитекторов сочетание невероятных условий, способствовавших инновациям. Население росло, бизнес развивался, а вместе с этим росла стоимость земли. В 1880 году квадратный акр в центре города стоит 130 тысяч долларов, в 1890-м – 900 тысяч долларов, а в 1891 году – миллион<sup>14</sup>. В отличие от других городов Америки и Европы, в Чикаго не существовало ограничений на этажность, и чикагские архитекторы стали строить все более и более высокие здания по заказу своих корпоративных клиентов. При этом они использовали все новейшие изобретения. Сначала лифты приводились в действие с помощью лошадей, с 1853 года – с помощью гидравлики, а с 1889 года – с помощью электромоторов. Появилось электрическое освещение и телефоны. Высокие здания приводили к концентрации и умножению экономической активности, что способствовало еще большему росту стоимости земли. Бернэм быстро научился эффективно управлять крупными проектами и собственной растущей фирмой. Салливен улавливал дух времени: «В этот период в промышленном мире активно шло объединение и создание различных трестов. Единственным архитектором в Чикаго, способным понять значимость этого движения, был Дэниел Бернэм, который всегда мыслил по-крупному, обладал великолепными организаторскими способностями, умел распределять обязанности и отличался поразительной коммерческой жилкой. Он сразу же почувствовал, насколько полезен может быть новому миру и насколько полезен может быть новый мир ему»<sup>15</sup>.

В 1881 году фирма завершила строительство 7-этажного Граннис-билдинг, а в 1882 – 10-этажного здания Монток. По требованию практичного и весьма экономного заказчика Бернэм и Рут построили простое кирпичное здание с минимумом украшений и с плоской крышей. Суровый стиль положил начало новому, исключительно современному направлению, которое определялось не модой, но коммерческой логикой. Такие здания испытывали пределы каменных структур. Чтобы выдерживать вес огромного здания, стены становились все толще в основании. Развитие железнодорожной индустрии привело к появлению доступных по стоимости мощных стальных балок. И они начали использоваться в строительстве. Стены стали тоньше. Заключенные в бетон железные балки делали высокие здания пожароустойчивыми. Здание страховой компании, построенное в 1885 году бывшим работодателем Бернэма Уильямом Дженни, открыло путь к постройкам, почти целиком состоящим из стальных балок. 10-этажное здание компании Рэнд – Макнэлли (1888–1890), построенное Бернэмом и Рут, часто называют первым, где использовались исключительно стальные балки. После этого фирма построила целый ряд зданий в Чикаго, Сан-Франциско и Атланте. Здания становились все более высокими и технологически сложными, а внешняя отделка упроща-

лась. 16-этажный Монаднок-билдинг в Чикаго (1889–1892) с эркерами и «чистым» фасадом был настолько простым, что многие сравнивали его с машиной, предвосхищая излюбленную метафору архитекторов XX века. Салливен, который в большей степени, чем любой другой чикагский архитектор, мог считаться предшественником модернизма, счел постройку удивительной: «Поразительная кирпичная скала, мощная и суровая, с ровными линиями и поверхностями. Это истинное воплощение единой цели, в котором есть своеобразная романтика»<sup>16</sup>.

Небоскребы Бернэма и Джона Рута гордо устремились в будущее. Вклад же Бернэма в современное городское планирование был устремлен в прошлое. Его концепция «прекрасного города» основывалась на классическом прошлом Европы, на консерватизме, который, по крайней мере отчасти, являлся результатом культурной неуверенности Америки.

После триумфа Всемирной Парижской выставки 1889 года (пятнадцатой и крупнейшей Всемирной выставки второй половины XIX века) Соединенные Штаты решили принять у себя следующую. Выставка 1893 года была посвящена 400-летию открытия Америки Колумбом. Благодаря усилиям лоббистов честь проведения выставки досталась Чикаго. В этом соревновании город победил заявки Нью-Йорка и Сент-Луиса. В 1890 году начался отсчет времени. Группа спонсоров пригласила для организации выставки самого знаменитого ландшафтного архитектора Америки Фредерика Лоу Олмстеда и его партнера Генри Гудмена. Местным советником стал Дэниел Бернэм. Для выставки был выбран незастроенный участок земли возле озера в южной части города – Джексон-парк. Олмстед и Гудмен разработали первоначальный план, а Бернэм и Рут стали архитектурными консультантами. Выставка обещала быть грандиозной: целый город на площади более 200 гектаров – с канализацией, газом, электричеством, водой, освещением, улицами и дренажом, с полицией, пожарными, медициной, страхованием, связью и всем необходимым<sup>17</sup>. В октябре Бернэма назначили ответственным за строительство. Все работы по созданию инфраструктуры, дизайна, инженерных коммуникаций и строительству должны были завершиться в три года.

В архитектурном отношении было решено скопировать огромные здания из стекла и металла, которые вошли в моду после постройки в 1851 году Хрустального дворца в Лондоне. Но Бернэм решил «отказаться от консервативного подхода прежних выставок и... построить постоянные здания – город мечты»<sup>18</sup>. Каждый раздел выставки имел собственное здание. Было решено пригласить для постройки этих зданий разных архитекторов. Бернэм обратился к пяти самым известным архитекторам восточного побережья и добился их согласия. Трое были из Нью-Йорка: Ричард Хант должен был строить здание Центральной администрации, Чарлзу Маккиму из компании «Макким, Мид и Уайт» поручили сельскохозяйственный павильон, а Джорджу Посту – павильон производства и гуманитарных наук. Бостонцы Пибоди и Стернз проектировали павильон машиностроения, а Ван Брунт и Хауи из Канзаса – павильон «Электричество». Бернэм и Рут осуществляли общее архитектурное руководство и следили за ходом строительных работ. Под давлением чикагских организаторов для строительства других павильонов были приглашены пять местных архитекторов – павильон транспорта строили Адлер и Салливен.

В 1891 году Джон Рут умер от пневмонии, что еще больше усилило и без того невообразимое давление на Бернэма. Все архитекторы на неделю были вызваны в Чикаго. На встрече присутствовал также Олмстед и художественный консультант проекта, скульптор Огастес Сент-Годенс. Было принято решение организовать выставку в едином стиле. Колоритная викторианская эклектика прежних выставок и новый чикагский стиль были отвергнуты. Для демонстрации новых машин и изобретений лучше всего подходил современный технологический стиль. Однако было решено построить все павильоны в неоклассическом стиле с единой линией карнизов и общими деталями. Ранее неоклассика находилась в тени

готики и других стилей, теперь же она вошла в моду: многие из архитекторов выставки учились в Школе изящных искусств в Париже, где этот стиль всегда был в фаворе, и культурная элита Нью-Йорка и Новой Англии, стремившаяся к «американскому Ренессансу», приветствовала появление европейского неоклассицизма в различных видах искусств. Возрождение этого стиля стало воплощением и осознания американцами своей ведущей роли в новом мире, и культурной тревоги, с этим осознанием связанной. Все больше американцев богатели на промышленном джаггернауте, питавшем «позолоченный век»<sup>19</sup>. За десять лет, с 1883-го по 1893 годы, общее богатство выросло до 20 миллиардов долларов. Разбогатевшие американцы отправлялись в продолжительные поездки по Европе. Их поражало величие и изысканность «прекрасной эпохи». Им хотелось сделать собственную страну столь же прекрасной, поскольку, вернувшись, они явственно видели все ее недостатки. В 1904 году американский писатель Генри Джеймс покинул США ради Великобритании в возрасте 26 лет и прожил в Англии до самой смерти в 1916 году. В своей ставшей классикой книге «Американец» он описывает мучительное осознание вернувшимися из Европы богатыми американцами пошлой и непродуманной эстетики собственной страны. Чикаго вырос так недавно и был таким огромным со всеми своими фермами, железнодорожными депо, складами и грязными рабочими районами, что у людей, только что вернувшихся из-за границы, вызывал настоящий ужас. Именно такие чувства испытал вернувшийся из Европы юный художник Трусдейл Маршалл из романа Генри Блейка Фуллера «За процессией» (1895): Чикаго показался ему «чудовищным монстром, жалким и неуклюжим. Над ним так и хочется разрыдаться. Нет в мире места, где трудились бы столь неустанно, но нигде в мире подобные труды не привели к столь жалкому, гротескному, ужасному, отвратительному результату».

Чикагская выставка Дэниела Бернэма должна была стать другой. Замысел постепенно обретал форму. Главные павильоны располагались вокруг гран-бассейна, названного Судом чести, главной достопримечательностью которого был 183-метровый перистиль, то есть римская колоннада, где каждая колонна символизировала один из штатов США. Все было выкрашено в белый цвет и украшено скульптурами и коваными оградами. На озере Мичиган построили причал для прибывающих кораблей. Лагуну заполнили яркие корабли со всех концов света. Ожидания были очень высокими – и, главным образом, среди архитекторов, скульпторов и художников, получивших прекрасные заказы. (На совещании в феврале 1891 года Сент-Годенс выразил общие настроения. «Посмотрите вокруг, – сказал он. – Вы понимаете, что присутствуете на величайшем в истории собрании художников с XV века?»<sup>20</sup>). И вот работа началась. Весной Бернэм перебрался в строительное управление, для которого на площадке разбили несколько палаток. Он принял на себя командование многотысячной армией рабочих, которые трудились круглый год, не обращая внимания на трудности и проблемы. А их было немало – снежные бури, рушащиеся крыши, болотистые почвы... Стальные балки покрывали деревом и гипсом и раскрашивали под камень<sup>21</sup>. Выставочные павильоны росли на берегу озера Мичиган, как огромная декорация. Строительство завершилось в два года.

Всемирная Колумбова выставка открылась 1 мая 1893 года. На открытии присутствовал президент США Гровер Кливленд. Наибольший интерес вызывала сама территория выставки. Журналисты назвали ее Белым городом, потому что павильоны были выкрашены в белый цвет, а по вечерам территорию освещали электрические лампочки. Выставка превратилась в крупнейшую в мире электрическую систему, которую питали колоссальные динамо-машины Джорджа Вестингауза, установленные в павильоне «Электричество». Помимо основных павильонов, на территории разместились павильоны отдельных штатов и территорий США и 46 иностранных государств. В 200 павильонах демонстрировались великие достижения в области техники, сельского хозяйства и культуры. Германия с гордо-

стью демонстрировала пушки Круппа. Никола Тесла показал свои неоновые и фосфоресцентные лампы, Эдвард Мейбридж – «движущиеся картинки», Джордж Феррис – первое колесо обозрения. На выставке можно было увидеть танцы живота на «Каирской улице», а ковбои и индейцы разыгрывали свои сражения в «Шоу Дикого Запада» Буффало Билла. Выставка работала полгода, и за это время ее посетили 21 480 141 человек – примерно половина населения Соединенных Штатов<sup>22</sup>.

Всемирная выставка стала большим событием не только для Чикаго, но и для всей Америки. Мемуарист Генри Адамс писал так: «В Чикаго американская мысль впервые выразила себя как единство; и отсюда следовало начинать»<sup>23</sup>. Историк Фредерик Джексон Тернер прочел знаменитую лекцию, в которой, основываясь на данных переписи 1890 года, объявил конец американского фронта. В жизни нации началась новая эпоха. Страна стремительно становилась урбанистической и индустриальной, даже в сельском хозяйстве. И столь же стремительно происходило разделение нации – по расе, этнической принадлежности и религии. Этот процесс был связан с большим притоком иммигрантов. Главная линия раздела проходила по богатству. Неравенство в доходах достигло беспрецедентного уровня. При капитализме баронов-грабителей значительная часть национальных богатств находилась в руках горстки людей. Великим достижением выставки стало выражение того, что получило название прогрессивизма: широкого и многостороннего реформаторского движения, имевшего два основных вектора. Первый вектор был направлен в сторону эффективности управления производством и государственного управления, борьбы с коррупцией и стимулирования участия в этом процессе граждан, использования научных методов, улучшения охраны здоровья и безопасности, улучшения гигиенических условий жизни и инфраструктуры, а также сохранения окружающей среды путем создания национальных парков, заповедников и охраны лесов. Второй вектор был направлен в сторону социальной справедливости: борьба с детским трудом, улучшение положения женщин и борьба за равные права, улучшение положения бедных. Основные усилия были направлены на реформирование городских трущоб. К концу XIX века бедные городские кварталы являли собой отвратительное зрелище для представителей средних и высших классов – в точности, как это происходило в Великобритании. Репортеры и реформаторы отправлялись в городские трущобы, заселенные преимущественно иммигрантами из Европы, и возвращались с фотографиями и историями людей, живущих в грязных темных каморках без каких бы то ни было удобств – ни канализации, ни отопления, ни чистой воды, ни чистого воздуха. Страх перед классовой революцией в сочетании с убеждением в том, что трущобы являют собой смертельную угрозу для американской цивилизации, подталкивали архитекторов к идеям реформирования бедных кварталов. В 1889–1890 годах были опубликованы фотографии Якоба Рииса «Как живут остальные». Они вызвали колоссальный шок. Было решено провести эксперимент – построить «образцовые» жилища для бедных, но проект не мог изменить экономические условия жизни бедного населения городов.

Архитектура выставки демонстрировала определенные усовершенствования городской среды, но ее создатели не ставили перед собой задачу обеспечения социальной справедливости или улучшения жизненных условий бедных. Это была часть совершенно иной традиции: конструирование гражданского пространства, которое должно было вдохновлять, просвещать и насаждать достойные ценности своим примером. Красивая среда способствует развитию гражданской добродетели – такова была основная идея. И для воплощения этой идеи неоклассическая архитектура подходила практически идеально. Многие видели в выставке возможность мощного, даже мистического влияния на народные массы: журналист Генри Демерест Ллойд считал, что выставка «открыла людям возможности социальной красоты, полезности и гармонии, о которой они не могли даже мечтать. Только так подобная картина могла войти в прозаическую суету их жизни. И влияние ее будет ощущаться в их

развитии в третьем и даже в четвертом поколении»<sup>24</sup>. Впрочем, не обошлось и без критики. Некоторые современники считали, что неоклассическая архитектура уводит в прошлое. Луи Салливен позже говорил, что выбор неоклассики отбросил американскую архитектуру на целое поколение назад, заменив «архитектуру демократии» (под ней он, несомненно, подразумевал собственные работы) «феодальным», «имперским» и «филистерским» стилем<sup>25</sup>.

Но для большинства чикагская выставка стала настоящим откровением. Сам Бернэм писал: «Люди перестали быть невежественными в архитектурном отношении. Всемирная Колумбова выставка 1893 года пробудила их»<sup>26</sup>. Архитектор снискал немало похвал<sup>27</sup>. В 1894 году он получил почетные степени в Йеле и Гарварде и стал первым почетным доктором философии Северо-Западного университета. Американский институт архитекторов в 1893-м и 1894 годах избрал его своим президентом. В 1896 году Бернэм вместе с женой Маргарет путешествовал по Европе и Средиземноморью<sup>28</sup>. Они посетили Францию, Италию, Мальту, Карфаген, Египет и Афины. Здесь Бернэм смог прикинуть к самым истокам античности. Он твердо вознамерился перенести эти архитектурные идеи в Америку. В афинском Акрополе ему было откровение: «Был прекрасный вечер... [Мы с моей женой] сидели на камнях среди упавших колонн... Мы были буквально зачарованы и не могли говорить... Я понял, что дух Греции навсегда поселился в моей душе. Это голубой цветок: вся остальная жизнь была лишь сном, а эта греческая земля – истинной реальностью»<sup>29</sup>.

В реальной жизни Бернэму не хватало разбитых камней давно ушедшей цивилизации. Если архитектура выставки в стилистическом смысле совпадала с устремлениями молодой американской республики, то другая ее идея была совершенно иной: грандиозная псевдороманская помпа была выражением нового мускулистого капитализма, который захватывал доминирующее положение в организации экономики. Соединенные Штаты были легковоспламеняющейся страной. После Гражданской войны в стране возникла острая напряженность – между расами, классами, местными уроженцами и иммигрантами, протестантами и католиками, капиталистами и профсоюзами. Развитие страны строилось на насилии: на рабстве, войне с европейскими странами, войнах с индейскими племенами и Мексикой. Имперское бахвальство охватило всю Америку, очарованную идеологией Предназначения. И очень скоро Соединенные Штаты превратились в настоящую империю, захватили Королевство Гавайи, а потом – последние испанские колонии в Карибском бассейне и далекие Филиппины. Учитывая бунт на Хэймаркет 1886 года, Хоумстедскую стачку 1892 года и Пуллмановскую забастовку 1894 года, напряженность во время выставки была почти физически ощутимой. Профсоюзы пытались организовать рабочих, а Бернэм сознательно вычищал ряды своих работников. После закрытия большая часть выставки сгорела до основания при весьма подозрительных обстоятельствах. Но сияние Белого города не потускнело – это был истинный триумф Бернэма. На выборах 1896 года консервативно настроенный ставленник большого бизнеса республиканец Уильям Маккинли победил демократа-популиста Уильяма Дженнингса Брайана, и это стало концом старой, более либеральной республиканской партии Авраама Линкольна. На смену традиционным аграрным интересам пришли интересы урбанистические и корпоративные. Историк Т. Дж. Джексон Лирз писал так: «В 1896 году триумф одержал не Белый город, а машины, которые в нем находились»<sup>30</sup>.

После смерти Рута Бернэм назвал свою фирму «Д. Х. Бернэм и Компания». Фирма процветала. Офис ее находился в самом престижном районе Чикаго, а в 1900 году открылось второе отделение в Нью-Йорке. Сам Бернэм вместе с женой поселился в пригороде Эванстон в Иллинойсе. Теперь его фирма была не обычной архитектурной студией, но крупной компанией, напоминающей компании собственных клиентов. Фирма занималась реализацией самых разных проектов. Бернэм строил неоклассические банки и библиотеки, эклектичные железнодорожные вокзалы, роскошные универмаги и новые небоскребы. В 1894 году Бер-

нэм построил Релейнт-билдинг в Чикаго, а в 1903 году Флэтайрон-билдинг в Нью-Йорке – самое высокое здание мира на тот момент. Все здания были большими, величественными и самоуверенными, как и их создатель, и клиенты, которых он обслуживал. К моменту смерти Бернэма в 1912 году в его компании работало 180 человек и за ее плечами было множество проектов<sup>31</sup>. Невероятная история успеха!

В 1901 году Бернэм взялся за решение еще одной крупной проблемы. Ему поручили перестройку центра американской столицы. Планировку Вашингтона в 1791 году разработал французский инженер Пьер Л'Анфан. Это был грандиозный ренессансный проект, состоящий из правильных кварталов, разделенных зелеными бульварами и диагональными улицами, расходящимися от ряда площадей, украшенных статуями. Центральными точками города были Белый дом и Капитолий. На запад от Капитолийского холма к реке Потомак уходила церемониальная Национальная аллея длиной две или три мили. При рождении столица представляла собой обычные болота и пастбища. В те времена, когда президентом был Джордж Вашингтон, а госсекретарем – Томас Джефферсон, город застраивался очень медленно и зачастую вовсе не в соответствии с планами Л'Анфана. Строительство Национальной аллеи так и не было завершено. Часть ее Александр Джексон Даунинг в 1850 году превратил в живописный «Английский сад», но во второй половине века он был практически заброшен. Во время Гражданской войны здесь стояли войска, затем часть парка использовали в качестве пастбища, лесопилки, железнодорожного депо и путей. В 1901 году Вашингтон являл собой идеальный символ стремительной, зачастую беспорядочной индустриализации. Потребность в переосмыслении и перестройке общественных пространств была острой, как никогда.

В 1901 году сенатор от штата Мичиган, Джеймс Макмиллан, председатель сенатского комитета по округу Колумбия, организовал комиссию из трех человек. Комиссии предстояло решить судьбу Национальной аллеи. Возглавить ее предложили Бернэму. Кроме него, в состав входили Фредерик Лоу Олмстед-младший (сын известного архитектора) и Чарлз Макким, который впоследствии предложил ввести в комиссию Огастеса Сент-Годенса. Все работали на безвозмездной основе. Архитекторы столкнулись по меньшей мере с одной практической проблемой: на месте предполагаемой установки монумента Вашингтона, где пересекались оси Белого дома и Капитолия, была очень болотистая почва, и заложить фундамент было невозможно. Возникали и эстетические вопросы. Нужно было определить, насколько серьезным будет архитектурное вмешательство. Верный своему кредо Бернэм строил грандиозные планы, которые, по его мнению, должны были привлечь в город более состоятельных жителей, чем в настоящее время. Бернэм писал Олмстеду: «Я убежден, что мы не должны удовлетворяться малым. Нам следует планировать гораздо более грандиозную перестройку, чем осуществляется в любом другом городе. С этого момента Вашингтон будет развиваться очень стремительно, и здесь буду жить все богатые люди Соединенных Штатов»<sup>32</sup>. Бернэм предложил сенатору Макмиллану, чтобы правительство оплатило поездку в Европу: «Как еще мы можем освежить свой разум, если не увидим, думая о Вашингтоне, все то, что в подобном духе сделали другие?»<sup>33</sup> Ранее архитекторы уже побывали в колониальных поместьях Вирджинии – в Стратфорде, Картерз-Гроуве и Беркли, а также в Вильямсбурге, построенном по сходному с Вашингтоном плану и, возможно, послужившем образцом для Л'Анфана. Затем они отправились в Париж, Рим, Венецию, Вену и Будапешт. Вернувшись в Париж, архитекторы посетили королевские сады в Версале, Фонтенбло и Во-ле-Виконт. Бернэм в одиночку побывал во Франкфурте и Берлине, а затем присоединился к своим коллегам в Лондоне, где они осмотрели Гайд-парк, Хэмптон-Корт, Итон и Оксфорд.

Все эти города и сады были королевскими и имперскими, в стиле аристократов – странный выбор идей для столицы республики. Но это разногласие проистекало из базового противоречия – ведь неоклассический стиль избрали еще отцы-основатели США. Такие противоречия лежали в основе самой американской жизни. Бернэм, всегда причислявший себя к высшему классу, сознательно это подчеркивал. С одной стороны, выбранная идея прекрасно отвечала американскому духу: возникший во времена Ренессанса интерес к возрождению античных форм был частью проекта разума и науки, искавших ясность и гармонию в законах упорядоченной вселенной. Такова была философская основа республиканского мышления. Планы городов того времени стремились к модернизации. Архитекторы пытались раскрыть хаотичный, подверженный эпидемиям и пожарам средневековый город, заменив его структурой, которая позволяла с большей легкостью перемещать людей, товары, а при необходимости – и войска. Именно эти идеи лежали в основе перестройки Лондона после Великого пожара 1666 года, осуществленной Кристофером Реном, Робертом Гуком и Джоном Ивлином. Именно они построили симметричные площади и диагональные бульвары. Авторы этих проектов считали, что более рациональные планы принесут экономическую выгоду, практические и социальные преимущества. Новый город был символом изысканности, местом демонстрации признаков вкуса, класса, богатства, элегантности и добродетели.

С другой стороны, классический стиль твердо и уверенно говорил о старом порядке и прежнем режиме, будь то аристократия, монархия или Церковь. Ренессансный город, по определению, был возрождением Рима. Вопрос заключался лишь в том, возрождать ли республиканский Рим Сената или имперский – цезарей. Версаль являет собой прекрасный пример такого конфликта: это демонстрация высших эстетических и ландшафтных достижений, науки, красоты, фантазии и остроумия. И в то же время это суровое отражение власти французского монарха и его государства, демонстрация и напоминание о военном, религиозном, экономическом и административном контроле над территорией – этой цели служат диагональные аллеи, расходящиеся от расположенного в центре дворца. Неоклассический город (истинно классических городов не существовало, поскольку все примеры прошлого урбанистического великолепия уже были имитациями чего-то, что существовало ранее) – это демонстрация силы. Планировка Рима в значительной части напоминала планировку военных лагерей. Ренессансные города планировались в соответствии с развитием фортификаций и строительством военных городков. Такие военные города, бастиды, возникли во Франции, а затем и практически во всех странах. Ренессансный город имел собственные укрепления, площади для муштровки солдат и тщательно спланированные линии наблюдения и широкие дороги, необходимые для тушения пожаров и перемещения войск. Теоретик градостроительства и военный стратег Макиавелли и королевский военный инженер Себастьян Вобан, построивший немало крепостей и оборонительных укреплений, заложили основы города, который мечтал построить Дэниел Бернэм.

Барон Осман перестраивал Париж с 1853-го по 1870 годы по поручению императора Наполеона III. Он решительно снес плотно застроенные старые кварталы, чтобы проложить широкие бульвары, проспекты, разбить парки, построить новые мосты, монументальные общественные здания и вокзалы. Он ставил перед собой сразу несколько целей. Великолепные бульвары и украшавшие их памятники демонстрировали великие государства. Прямые дороги позволяли быстро перекидывать войска в бедные кварталы и облегчали задачу ведения огня – весьма актуальная проблема Парижа, в котором в предыдущие десятилетия произошло шесть восстаний. Новые улицы значительно ускорили передвижение транспорта, а новый центральный рынок Ле-Аль способствовал развитию торговли. Подземная система водоснабжения и канализации сделала город более здоровым, а роскошные парки, красивые площади, изысканная архитектура и четкие линии карнизов придали Парижу новый эстетический облик.

Весь этот процесс способствовал вытеснению бедных из центра города и превращению его в место, которое, по выражению Бернэма, «стало домом для всех богатых людей». Один из способов джентрификации – это превращение города в музей собственного прошлого, в памятник самому себе и, косвенным образом, тем, кто оказался достаточно умен, чтобы в нем поселиться. Прошлое, воссозданное или сохраненное, придает легитимность силам настоящего. В западной культуре XIX век был постоянным кризисом времени: из-за постоянных смещений и травм современности культура была буквально одержима поисками «правильных» воспоминаний и их осмыслением. Культура укрывалась от настоящего в воспоминаниях о золотом веке – или хотя бы о прошлом, которое можно было бы использовать в качестве руководства. Величайшие достижения XIX века уходили корнями в далекое прошлое – геология Чарлза Лайелла, теория эволюции Чарлза Дарвина, археология Иоганна Винкельмана. Социальные науки тоже были связаны с историей и памятью: Гегель и Маркс, Уильям Джеймс, Фрейд и Анри Бергсон. В это время были изобретены музеи в современном понимании этого слова. Теперь музей был не просто местом, где выставлялись коллекции предметов из прошлого, но самостоятельной декорацией. Парижский Лувр, Британский музей в Лондоне, музей истории искусств в Вене и Метрополитен-музей в Нью-Йорке – вот лишь несколько примеров музеев-памятников, возведенных великими имперскими городами и их правящими классами во второй половине XIX века.

В Вашингтоне заказчики решились на самый серьезный шаг. Согласно плану Макмиллана 1901 года, схема Л'Анфана была расширена и переосмыслена. Вашингтон уподобился Версалию – Пенсильвания-авеню идет от Белого дома к Капитолию, и весь город украшен зелеными бульварами, монументами и парками. Архитекторы решили проблему монумента Вашингтона, сместив основную ось Национальной аллеи восток – запад на несколько градусов к югу, где почва была более твердой. В центре Национальной аллеи должен был располагаться зеленый газон шириной 91 метр, а по обе стороны – бульвары, окаймленные четырьмя рядами вязов. За вязами располагались ряды массивных административных зданий в неоклассическом стиле. За монументом заказчики решили расположить водоем, в котором отражался бы монумент, и массивный мемориал президента Линкольна. Мемориал планировалось построить на осушенном болоте (Приливной бассейн) у реки Потомак. Ось север – юг тоже имела собственное завершение – мемориал Томаса Джефферсона. Оба президента планировали воздвигнуть величественные монументы, расположенные в языческих храмах с колоннадами. Проблему железной дороги удалось решить довольно изящно<sup>34</sup>. Президент Пенсильванской железнодорожной компании Александр Кассатт (брат художницы-импрессионистки Мэри Кассатт) купил конкурирующую компанию «Железные дороги Балтимора и Огайо». Он согласился убрать пути с Национальной аллеи и подвести их к новому вокзалу, построенному по проекту Бернэма. Строительство вокзала завершилось в 1907 году. Он располагался в пяти кварталах от Капитолия. Бернэм выполнил все пожелания своего клиента и возвел величественное здание в неороманском стиле, ставшее одним из лучших его творений. Вашингтонский вокзал стал настоящим символом «позолоченного века». Вход и 180-метровый фасад украшают скульптуры Сент-Годенса, позаимствованные с арки Константина. Высота здания составляла 30 метров. Интерьеры создавались по образцу терм Диоклетиана. Конгресс не одобрил амбициозность и дороговизну плана Макмиллана. Даже при поддержке президента Рузвельта Бернэму и сенатору потребовались долгие годы переговоров. Только когда в 1910 году президент Тафт создал Комиссию по изящным искусствам и поставил в ее главе Бернэма, план удалось реализовать. Финальный элемент проекта – мемориал Линкольна – был построен в 1922 году.

Работа Дэниела Бернэма и его сторонников заложила основу серьезного движения, основная идея которого заключалась в том, что эстетические улучшения – это верное лекарство от урбанистических болезней нации. В рамках этого движения создавались местные

парки и общественные клубы. Кто-то стремился «облагородить» и «украсить» свои кварталы зелеными насаждениями, фонтанами и произведениями искусства. Городские власти осуществляли дорогие официальные проекты – строили бульвары, разбивали парки и возводили грандиозные здания в неоклассическом стиле. Возглавил это движение Чарлз Малфорд Робинсон, журналист из Рочестера, Нью-Йорк. Чикагская выставка произвела на него такое впечатление, что он превратился в настоящего апостола «Прекрасного города». Он писал статьи, выступал с лекциями, а в 1901 году опубликовал книгу «Улучшение городов», которая стала настоящей библией движения. Главными понятиями новой теории стали «общественная красота» и «украшение». Достичь этого можно было посредством высадки деревьев, устройства садов, мощения улиц, городского освещения, уборки мусора, сокращения количества рекламы, использования городской скульптуры, переноса неприглядных или загрязняющих атмосферу производств в другие части городов. Робинсон разработал программу, которая должна была одновременно создавать красивую, здоровую городскую среду и превращать участников в «достойных граждан». Истинный прогрессист, он ратовал за создание экспертных комитетов, подобных комиссии Макмиллана, и был готов работать не покладая рук. Местные комитеты «Прекрасного города» и различные города приглашали его для разработки планов усовершенствования. Он работал в Детройте, Денвере, Окленде и Гонолулу (вскоре после насильственной аннексии Гавайев Соединенными Штатами). В 1907 году он разработал план для Лос-Анджелеса, намереваясь превратить его в «американский Париж» с грандиозными зелеными бульварами<sup>35</sup>. Но план этот так и не был осуществлен. Зато более скромный план Санта-Барбары был реализован в 1909 году<sup>36</sup>.

Робинсон поверил в «город мечты» Всемирной Чикагской выставки, поскольку он «раскрыл тягу к состоянию, которого мы не достигли» в Соединенных Штатах, и «укрепил, ускорил и поддержал... желание, возникшее после обретения значительных богатств, распространенности путешествий и удовлетворения основных жизненных потребностей»<sup>37</sup>. Критики же считали это движение, равно как и его побудительный стимул, подделкой, призванной отвлечь внимание от реальных городских проблем, скрывавшихся за привлекательным неоклассическим фасадом. Льюис Мамфорд писал, что «самое печальное в триумфе Всемирной выставки заключается в том, что она... сделала Прекрасный город своего рода муниципальной косметикой и свела работу архитекторов к созданию привлекательных фасадов, скрывающих монотонные улицы и убогие домишки, которыми застроены огромные площади в новых больших городах»<sup>38</sup>.

Тем не менее идеи нового движения привлекали политиков самых разных взглядов. В бестселлере Эдварда Беллами «Взгляд назад», который был впервые опубликован в 1888 году, а к 1900 году стал второй по продаваемости американской книгой после «Хижины дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу, герой Джулиан Уэст, заснув в 1887 году, просыпается в 2001. К этому времени уже реализована американская Утопия, которая во многом напоминает Прекрасный город: «У моих ног лежал великий город. Во всех направлениях тянулись широкие улицы под тенистыми деревьями, прекрасные здания... В каждом квартале я видел большие площади, усаженные деревьями. В лучах полуденного солнца сверкали красивые статуи и струи великолепных фонтанов. И повсюду я видел величественные и поразительно красивые общественные здания колоссальных размеров»<sup>39</sup>. Утопия Беллами была сугубо социалистической – и это доказывает, что величие, размеры и мощный монументализм не имеют политических ограничений.

Сторонники Прекрасного города действовали на основании одного или нескольких сходных убеждений: глубоко укоренившейся вере в способность вещей менять людей, рациональной вере в то, что наука и управление способны наилучшим образом устраивать жизнь людей; почти медицинского восприятия города как живого организма, подверженного

тяжелым болезням, которые следовало лечить методами, способными остановить развитие болезни и способствовать здоровому развитию; простом самообмане; и разной степени личной заинтересованности. Робинсон приводил последний аргумент: «Муниципальное развитие городской эстетики подкрепляется интересным экономическим аргументом. Его нельзя считать необходимым, но в последнее время об этом так часто говорят, что оставить это без внимания невозможно. Этот аргумент выражает ценность общественной привлекательности в долларах». Робинсон продолжал: «Урок, который был преподан и усвоен, заключается в том, что городу финансово выгодно делать себя привлекательным, приятным для взгляда, удобным для жизни, вдохновляющим и интересным»<sup>40</sup>.

## **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.