

—  
STUDIA  
URBANICA

---

Архитектурное жуткое

---



ANTHONY VIDLER

**THE ARCHITECTURAL  
UNCANNY:**

Essays in the  
Modern Unhomely

MIT Press

1992

ЭНТОНИ ВИДЛЕР

# АРХИТЕКТУРНОЕ ЖУТКОЕ

Опыты о современной  
бесприютности



НОВОЕ  
ЛИТЕРАТУРНОЕ  
ОБОЗРЕНИЕ

2025

УДК 72.01  
ББК 85.110,003  
В42

Редакторы серии: Ната Волкова, Марат Невлютов

Научный редактор: Александр Острогорский

Издательство благодарит архитектурную школу МАРИШ и лично Евгения Викторовича Асса за содействие в работе над серией

**Видлер, Э.**

В42 Архитектурное жуткое: опыты о современной неприютности / Энтони Видлер; пер. с англ. П. Хановой. — М.: Новое литературное обозрение, 2025. — 320 с.: ил. (Серия STUDIA URBANICA)

**ISBN 978-5-4448-2742-0**

Почему современный город мы чаще воспринимаем как тревожное, а не уютное пространство? За что архитекторы конца XX века полюбили угловатые и острые формы, зачем проектируют здания, которые словно разваливаются на куски? Энтони Видлер показывает, как в архитектуре проявляется вытесненный страх перед будущим, «недовольство культурой», фрустрация от чувства политического бессилия. Объектами исследования в книге становятся лидеры архитектурного авангарда конца 1980-х и 1990-х годов, сегодня уже признанные классики: Питер Айзенман, Рем Колхас, Лиз Диллер и Рикардо Скофидио, Бернар Чуми, Джон Хейдук, бюро Соор Himmelb(l)au. В центре внимания автора — понятие жуткого, введенное Фрейдом и восходящее к традиции готического романа и литературе ужасов XIX века. Видлер прослеживает, как мотивы тревожности, раздвоения, утраты домашнего уклада и распада самой идентичности человека постепенно переходят из литературы и психоанализа в архитектурную форму. Каждая глава книги — отдельное эссе, исследующее разные аспекты чувствительности современного городского человека. Энтони Видлер (1941–2023) — теоретик и историк архитектуры.

УДК 72.01  
ББК 85.110,003

В оформлении обложки использована работа Питера Айзенмана  
FIN d'OU T HOU S, 1983. Eisenman Architects. Публикуется с разрешения автора.

The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely by Anthony Vidler

© 1992 Massachusetts Institute of Technology

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means (including photocopying, recording, or information storage and retrieval) without permission in writing from the publisher.

The rights to the Russian-language edition obtained through Alexander Korzhenevski Agency (Moscow)

© П. Ханова, перевод с английского, 2025

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2025

© ООО «Новое литературное обозрение», 2025

# Содержание

<i>Александр Острогорский.</i> Дом, который построил Видлер . . . . .	6
Предисловие . . . . .	12
Введение . . . . .	22
I. Дома . . . . .	41
Неуютные дома . . . . .	41
Похороненный заживо . . . . .	83
Тоска по дому . . . . .	99
Ностальгия . . . . .	106
II. Тела . . . . .	113
Расчлененная архитектура . . . . .	113
Потеря лица . . . . .	132
Трик/Трак . . . . .	153
Дрожь земли . . . . .	172
Дома для киборгов . . . . .	212
III. Пространства . . . . .	241
Темное пространство . . . . .	241
Постурбанизм . . . . .	253
Психометрополис . . . . .	267
Онейризм . . . . .	279
Бродячая архитектура . . . . .	288
Прозрачность . . . . .	300

## Дом, который построил Видлер

В фильме «Один дома» (1990) привычное пространство американского пригородного особняка неожиданно становится ареной насилия, пусть и бутафорского. Маленький Кевин, оставленный без родителей, обустривает оборону с помощью кастрюль, гвоздей, раскаленной дверной ручки и игрушек. Каждое помещение — от кухни до подвала — становится ловушкой. Все, что прежде было символом комфорта и безопасности, служило невинной игре, теперь причиняет боль.

Перед нами семейная комедия, но механика действий напоминает фильмы о полтергейсте и призраках: обыденные вещи оживают и атакуют нас, нарушая привычные границы. Комедия и хоррор работают по схожим законам — домашнее превращается в ужасное или смешное через минимальный сдвиг в восприятии. Его вызывают обычные свойства вещей: скользкий пол, упавшая игрушка, хлопнувшая дверь. Но бытовые случайности раздуваются до масштабов фатальной угрозы — и становятся сюжетами.

Чтение Энтони Видлера — похожий опыт. Входишь в дом, ожидая увидеть банальные гостиные и спальни, предметы мебели и бытовую технику. История архитектуры кажется обжитым коридором — вот дверь в комнаты Леду, Ле Корбюзье, Колхаса, на кухне — проверенные рецепты интерпретации. Но из-под ковра вылезает цитата, из шкафа, как Карлсон в простыне, вылетает очередное понятие. В каждом следующем абзаце может скрываться ловушка, из которой придется выбираться пару часов, а то и пару дней.

Пугает не сложность, которая превращает текст в жуткую мастерскую с инструментами для исследования и самоисследования, — пугает предсказуемость этих внезапных событий. Чувствуешь себя человеком, вставляющим в видеомагнитофон кассету с очередным «Кошмаром на улице Вязов»: он знает, что его ждет, и одновременно боится этого.

Хотя Видлер публиковал в журналах отрывки из будущей книги с середины 1980-х по начало 1990-х, ее выход в 1992 году кажется неслучайным (второе издание вышло в 1994-м). Берлинская стена пала, противостояние холодной войны закончилось, и вместе с ним — интрига с очевидными антагонистами, двигавшая историю ранее. Но без противника никакая история не может развиваться. Это означало либо «конец истории» (книга Фукуямы тоже вышла в 1992 году, как и «Один дома — 2: затерянный в Нью-Йорке»), либо то, что отныне мы просто не видим силы, которой должны опасаться, — она стала призрачной.

Видлер делает героиней своего рассказа архитектуру деконструктивистского авангарда. К тому времени она уже не казалась самой актуальной и острой формой архитектурного мышления, уже не была движением, мотивированным артикулированной политической повесткой. Корнями эта архитектура уходила в 1970-е, в критику модернизма со стороны тех, кто отвергал его прямолинейность, но не желал поддаваться стратегии каламбуров и цитат постмодернистов. К 1990-м эти архитекторы составляли когорту узнаваемых и успешных мастеров, а их проекты — уже в отрыве от разных идеологий и биографий авторов — символизировали дух времени, а не отдельную позицию.

Именно с этого наблюдения начинается Видлер, в предисловии обращаясь к языку современной архитектуры как распространенному и даже навязчивому набору явлений. Однако если прием расходится широко за пределы творческого метода его автора и при этом сохраняет действенность, значит, за ним стоит нечто большее — общий механизм культуры, а не частная инновация. Именно такой механизм пытается реконструировать Видлер, обращаясь к теме жуткого.

Какую стратегию он выбирает? Чтобы понять это, стоит сравнить его подход с другими книгами того времени. В том же 1992 году вышли две работы, представляющие ясные и уверенные формы архитектурного знания. *Le Corbusier and the Mystique of the USSR* Жан-Луи Коэна (французское издание — 1987) — тщательно реконструированная история одного культурного эпизода,

кульминация встречи архитектора с идеями, формами и сменой политического контекста. *The City Assembled* Спиро Костофа — универсальная таксономия элементов города: улиц, площадей, границ, инфраструктур, собирающая формы и процессы в единую эволюционную линию.

На фоне этих работ текст Видлера выглядит как отвлекающий маневр: жуткое — это не итог конкретных исторических событий, не ячейка в четкой системе. Само жуткое, соглашается Видлер с Фрейдом (подробно разбирая его очерк 1919 года), — это возвращение чего-то пугающего, что было ранее вытеснено и тщательно забыто. Падающий дом Эшера, зловещие герои Гофмана — машины для организации встречи с этим вытесненным. Так и книга Видлера возвращает вытесненное, которое когда-то было частью культуры, но потом оказалось позабыто ради более простых и ясных, прозрачных модернистских образов.

Но это возвращение не может быть результатом расчета или логического анализа. Оно устроено скорее как «план битвы» Кевина — в каждой комнате свои фокусы. Это сборник теоретических сценариев, где каждая глава выстроена по схожей логике, но актеры-читатели и ловушки-рассказы, сталкиваясь друг с другом, каждый раз собираются в новый особенный спектакль.

В этом смысле книга ближе к критической мозаике, чем к линейному дискурсу. Видлер пишет о пространстве, об архитектуре как о кино или рассказе с трюками, но и сам постоянно пользуется эффектами монтажа, сдвига, переозвучки, сгущения и переноса. А переводчики и редакторы оказываются в роли грабителей, которые еще не знают, с чем связались.

Каждая глава у Видлера построена как последовательность сцен, образов, культурных ассоциаций. В них нет главного тезиса и доказательной линии, но есть нарастающее ощущение определенности, прояснения — и одновременно нестабильности, все более расширяющегося пространства значений.

В каждой главе отсутствует тезис в классическом смысле, но работает внутренняя драматургия. От тревожащего симптома — понятия, переживания, здания — к теоретическому фону,

к отражениям философских текстов; далее — к архитектурным примерам; затем — к смежным культурным сферам (медиа, техника, потребление); и наконец, к возвращению исходного образа с усиленным эффектом.

Этот почти кулешовский монтаж, в котором возникает новая география идей, предполагает, что смысл возникает не в логической связи между пунктами маршрута, а благодаря разрывам между ними, в их столкновениях и резонансах. Переключение между регистрами, подбор философов и литературных прецедентов, архитекторов и проектов устроен так, чтобы заставлять читателя перестраивать оптику каждый раз заново.

Но можно было бы представить книгу Видлера как вертикальный монтаж — не последовательность глав, а пересекающиеся смысловые слои. Ее даже можно было бы «перемонтировать» в несколько тематических траекторий. Возникла бы отдельная глава по философии, где Фрейд, Беньямин, Кант, Батай и Лакан участвовали бы в общем разговоре о восприятии, памяти, разрыве и возвращении. Появился бы корпус архитектурных сценариев — от фантазий Пиранези до эффектов фрагментации у Чуми и погребения у Айзенмана. Сложился бы раздел, посвященный образам тела и дома в массовой культуре, — с привидениями и киборгами.

Но тогда пропали бы эффекты накопления, повтора, эха, при которых образы и фразы все время возвращаются, но с каждым витком немного меняются. В этой логике важна не структура тезиса, а структура жуткого: отложенное узнавание, неясный источник тревоги, невозможность полного прояснения, но противоречивая тяга к пониманию того, что может быть опасным.

Например, можно углубиться в отсылки Видлера к Фрейду, Беньямину, Батаю, Лакану, Гегелю, Сартру, а также к Гофману, По, Гёте, Прусту. Или исследовать проекты Альберти, Леду, Булле, Ле Корбюзье, Росси, Айзенмана... Аллюзии, полутени и эхо других текстов, образов, архитектурных решений часто присутствуют неявно — их угадываешь по изменению интонации, курсиву, привычкам, смене языка. Впрочем, акт расшифровки не обязателен:

важен сам эффект вторжения (как призрак крокодила в комнате, о котором рассказывает Фрейд).

В чем задача редакторов и переводчиков в таком проекте? Должны ли они расшифровать то, что расшифровал Видлер? Даже если бы это было возможно, действие текста было бы полностью нивелировано. Оставить всю работу читателю? Но стоит ли тогда и переводить? В итоге перевод формируется как система компромиссов и споров между всеми участниками, включая Видлера, — сумма сопротивлений, прорывов и отступлений.

Это касается прежде всего длинного списка терминов, начиная с главного — «жуткое» — и продолжая философскими, критическими, архитектурными понятиями. Многие из них вошли в английский из немецкого и французского, попали в архитектурный дискурс, пересекая границы психоанализа, лингвистики, критической теории. Взрыв теоретического творчества пришелся на 1960–1970-е. К моменту публикации книги Видлера (в том числе его усилиями) эти термины уже обросли историей использования, употреблялись не только в академических статьях, но и в текстах к выставкам, газетных колонках, архитектурных студиях. Неопределенность значения терминов компенсировалась их использованием в понятных участникам дискуссии контекстах, но в книге они сами становятся эмигрантами, лишенными связей с родственниками и документов, вынужденными доказывать свои права.

Мы все оказываемся заложниками миссии перевода по отношению к контексту в целом, даже если это не вполне в интересах читателя. Приходится соотносить перевод с уже существующими традициями, с переводами художественной и теоретической литературы — даже если они не идеальны. И одновременно по мере сил закладывать фундамент для новых традиций, прописывать текст в сложной системе координат.

Хотя собственно сложных архитектурных терминов или концепций в книге почти нет, весь теоретический корпус, внутри которого оказалась архитектура, можно считать все еще очень новым для российского читателя. Феноменология, психоанализ,

критическая теория и многое другое — хотя на русский язык были переведены почти все ключевые работы, в архитектурный контекст они проникли неглубоко.

С этой точки зрения перевод «Архитектурного жуткого» можно считать важным этапом развития теоретического языка — разумеется, если книга понравится читателям. Она предлагает не только новые идеи и словарь, но особый метод письма и рассуждения, связанный с философией пространства, аффектами, воображаемым, телесностью, с пониманием архитектуры как дисциплины, неразрывно связанной с другими формами культурного производства.

Тем более важно то, о чем говорилось в начале: читать эту книгу — значит входить в дом, в котором никогда не знаешь, что случится в следующий момент. Будет ли это смешно или опасно, о чем говорит скрип половицы или что захлопнуло форточку — сквозняк или призрак? Пространство теории на глазах перестраивается, шатается, проваливается под ногами и снова собирается из фрагментов. И только когда оно такое, в нем вообще имеет смысл находиться. Жуткое, в конце концов, вполне безопасно — как и непонятное и туманное место в книге.

*Александр Острогорский*

## Предисловие

Заинтригованный свойствами, характерными для значительной части современной архитектуры, свойствами, которые способны пробуждать чувство тревоги: фрагментарность ее неоконструктивистских объемов, в которых узнаются образы расчлененных тел; ее готовность скрываться от взглядов публики за насыпями и в котлованах строительных площадок или же растворяясь в отражениях зеркальных фасадов; ее «подглядывающие стены», отвечающие на безучастные взоры одомашненных киборгов; ее пространства, открытые для подвижных глаз и имитирующие «прозрачность»; ее исторические памятники, которые как две капли воды похожи на свои же свеженапечатанные репродукции, — заинтригованный этими свойствами, я обнаружил, что не могу сопротивляться тяге исследовать аспекты пространственного и архитектурного *жуткого* — в том понимании слова, которое сложилось в литературе, философии, психологии и архитектуре с начала XIX века до наших дней.

Сформировавшаяся в русле романтической мысли, тема жуткого соединяет архитектурные спекуляции о неустойчивой природе «дома и домашнего» с более широкой рефлексией вопросов социального и индивидуального остранения, отчуждения<sup>1</sup>, изгнания и бездомности.

---

<sup>1</sup> В оригинале используются термины *estrangement* и *alienation*, которые восходят к разным теоретическим традициям: «остранение», «очуждение» в художественной теории (у Виктора Шкловского и Бертольда Брехта) и «отчуждение» в философии (возникает еще XVII веке у нидерландского философа Гуго Гроция, подробно разрабатывается Георгом Гегелем и Карлом Марксом). Видлер регулярно обращается к обоим терминам, имея в виду экзистенциальное и социальное состояние человека, связанное с утратой дома, принадлежности, укорененности, которое одновременно проявляется и как эстетический феномен (художественные свойства архитектурных объектов, их восприятие человеком), и как экономический (способы их производства, их использование). — *Примеч. ред.*

С конца XVIII века архитектура была глубоко связана с понятием жуткого. С одной стороны, в литературе и искусстве дом служил сценой для бесчисленных репрезентаций присутствия призраков, для встреч с двойниками, для расчленений и других ужасов. С другой — лабиринтообразные пространства современного города предьявлялись как причина тревожности современного человека, проявляющейся в революциях и эпидемиях, в фобиях и чувстве отчужденности; жанр детективного романа обязан своим существованием таким страхам: как писал психоаналитик Теодор Рейк, «нераскрытое убийство — жутко»<sup>1</sup>.

Но помимо этой роли, по большей части театральной, архитектура играет и еще одну: она раскрывает структуру жуткого, действуя на уровне более глубоком, чем простое сходство, демонстрируя тревожащее соскальзывание от того, что кажется домашним, к тому, что домашним откровенно не является. В теоретических выкладках Фрейда жуткое, или *unheimlich*, как с точки зрения этимологии, так и в словоупотреблении укоренено в домашней, *heimlich*, среде. Это открывает для исследования проблемы идентичности, связанные с самостью, другим, телом и его отсутствием; и, таким образом, энергия этого понятия заключается в интерпретации отношений между душой и обиталищем, между телом и домом, индивидом и мегаполисом. Фрейд связал жуткое с влечением к смерти, страхом кастрации, с невозможным желанием вернуться в утробу: жуткое интерпретировалось как главный компонент современной ностальгии, с соответствующей пространственностью, затрагивающей все аспекты социальной жизни.

Возможно, это объясняет, почему, вслед за Лаканом и Деррида и за литературной и психоаналитической критикой после

<sup>1</sup> Теодор Рейк (1888–1969) — австрийско-американский психоаналитик, один из первых учеников Фрейда. Получил степень доктора философии в Вене в 1912 году, позднее проходил анализ у Карла Абрахама. После прихода нацистов к власти эмигрировал сначала в Нидерланды, затем в США, где стал одним из пионеров американского психоанализа. В 1932 году он опубликовал эссе, посвященное психологии преступников и детективному жанру, — *Der unbekannte Mörder* («Неизвестный убийца»). — *Примеч. ред.*

них, некоторые современные архитекторы начали использовать эту тему в собственных исследованиях домашности и связанных с ней разочарований, в проектах, намеренно провоцирующих беспокойство и тревогу, раскрывающих скрытые ужасы дома. Такие проекты берут на себя критическую роль, некогда принадлежавшую литературе и социальной теории, и создают видимость условий отчуждения с помощью архитектурных и городских форм. Бессильные решить проблему бездомности как таковую, они создают различные версии пространственного жуткого и таким образом выявляют способы воздействия архитектуры на субъекта, который лишился дома. Как аналитические диаграммы взгляда, обретшего плоть благодаря протезу архитектуры<sup>1</sup>, они доводят до предела возможности теоретического дискурса в архитектуре, одновременно вынуждая политический дискурс искать новые парадигмы для анализа пространства.

В этой книге я не пытался предложить исчерпывающий исторический или теоретический анализ выбранного предмета; я также не планировал разработать или применить какую бы то ни было законченную концепцию жуткого, основанную на феноменологии, негативной диалектике или психоанализе. Я выбирал подходы, которые казались мне годными для интерпретации современных зданий и архитектурных проектов, в которых видно возвращение интереса к жуткому как к метафоре современности, фундаментально непригодной для жизни. В этом смысле эта книга — одновременно историческая, так как она стремится найти место современного дискурса в его интеллектуальной традиции,

---

<sup>1</sup> Термин «архитектурный протез» был уже введен Марком Уигли в статьях в 1990–1991 годах в журналах *Ottogono* и *Assemblage*, в которых он отсылает к концепции Ле Корбюзье об архитектуре как об инструменте расширения человеческих возможностей, сформулированной в книге *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925); к образу протеза, который был использован Фрейдом в работе «Недовольство культурой» (1930): «Человек стал, так сказать, богом на протезах, величественным, когда употребляет все свои вспомогательные органы, но они с ним не срослись и доставляют ему порой еще немало хлопот»; к интерпретации этой темы Зигфридом Гидеоном в книге *Mechanization Takes Command* (1948). — *Примеч. ред.*

и теоретическая, исследующая сложные отношения между политикой, социальной теорией и архитектурой в эпоху, когда реальность урбанистического существования и идеалы неоавангарда кажутся как никогда далекими друг от друга.

Часть I касается понятия жуткого в литературе, эстетике, философии и психоанализе — от Шеллинга до Фрейда. Эссе Фрейда о жутком (1919) служит теоретической отправной точкой для анализа жанра жуткой новеллы у авторов XIX–XX веков, включая особенно любимого самим Фрейдом Э. Т. А. Гофмана. Я прослеживаю историю пространственного жуткого по мере того, как оно выходит из сферы эстетики возвышенного и получает полноценное развитие в многочисленных «домах с привидениями» эпохи романтизма, явившихся воображению Виктора Гюго, Томаса Де Куинси, Чарльза Нодье и Германа Мелвилла. Размышления Мелвилла о тайнах, скрытых в глубине домашнего, открывают путь к обсуждению роли жуткого в фантазиях о погребении и возвращении из могилы, неотделимых от исторического и археологического самосознания XIX века. Археология — с ее раскопками, от Помпей до Трои — подарила Фрейду метафору, направлявшую его работу над теорией психоанализа, а также мотивацию для его анализа страха быть похороненным заживо — показательного случая жуткого как особого типа страха, находящегося между подлинным ужасом и смутной тревогой. Окрашенное ностальгией конца XIX века — в духе меланхолических мечтаний Уолтера Пейтера — жуткое становится мощным тропом для «потерянного» родного пространства, противопоставленного оторванному от корней дому постиндустриального общества в произведениях критиков модерна<sup>1</sup> — от Гастона Башляра до Мартина Хайдеггера.

Эти темы служат концептуальной отправной точкой для исследования ряда современных архитектурных и урбанистических

---

<sup>1</sup> В английском языке слово *modern* (или *modernity*) не обозначает художественный стиль рубежа XIX–XX веков, известный в России как модерн, а относится к более широкому понятию современности как исторической эпохи, связанной с индустриализацией, урбанизацией, секуляризацией и становлением гражданского общества. — *Примеч. ред.*

проектов, которые — имплицитно или эксплицитно — ставят вопрос о не-домашнем в культуре модерна. В части II я рассматриваю сложные и изменчивые отношения между зданиями и телами, структурами и местами — отношения, которые в последние десятилетия определяли стремление дестабилизировать конвенции традиционной архитектуры. Параллельно я обращаюсь к критическим теориям остранения, лингвистической неопределенности и репрезентации, сыгравшим роль инструментов в архитектурных экспериментах авангарда. Здесь вопрос не-домашнего приобретает конкретность, он воплощается в архитектурных формах, стремящихся выразить неустойчивую связь между психологическим и физическим домом. Фрейдовский анализ эффекта жуткого, возникающего в образах расчлененных тел, особенно релевантен для интерпретации приемов архитектурной фрагментации, отрицающих традицию уподобления здания человеческому телу.

Так, например, бюро Соор Himmelblau, основанное Вульфом Д. Приксом и Хельмутом Свичинским в конце 1960-х в Вене, в своей работе последовательно ставило под вопрос традиционные ценности архитектуры с помощью экспрессивных неоконструктивистских форм, которые открыто бросали вызов буржуазному понятию *Heimlichkeit*, домашнего уюта, — через смещение тела с того привилегированного места, которое оно занимает в классической архитектурной теории и практике. Проекты Соор Himmelblau — порождение проектного метода, напоминающего автоматическое письмо, и в них совершается попытка возродить непосредственную связь между языком тела и пространством, между бессознательным и его средой обитания. Эти же признаки расчленения фигуры тела — хотя и без такого драматизма — явлены в том, как подвергается разрушению репрезентация монументальности в здании Новой государственной галереи Джеймса Стирлинга в Штутгарте; в архитектуре, которая, вопреки обращению к классическим архетипам, отказывается укрываться за классическим фасадом. Проект нового парка Ла Виллет Бернарда Чуми на северо-востоке Парижа эксплуатирует отсылки

к модернистской критике классического антропоморфизма в фотографии и кино. *Foiles* Чуми — его версии парковых павильонов XVIII века, перенесенные в поздний XX век, — соединяют теорию кино и жанр *bande dessinée* (фр. «комикс»), предлагая эстетику тщательно рассчитанного неравновесия.

Так же, как и другие представители этого направления, нью-йоркский архитектор Петер Айзенман предан архитектуре, которая, по его собственным словам, «декомпозирует» классические гуманистические формы. Он испытал влияние радикальной критики философского языка, развитой Жаком Деррида, но стремится дистанцироваться от поверхностных ассоциаций, вызываемых термином «деконструкция», в то время как формы его полупогребенных структур выведены из геоморфных следов и, возможно неосознанно, откликаются на сформулированную Гегелем тему конца архитектуры<sup>1</sup>.

Завершая этот раздел о мутациях аналогии телесности в современной архитектуре, я указываю на характеристики того, что может быть названо био- и техно-жутью и что ярко представлено в работах нью-йоркских архитекторов Элизабет Диллер и Рикардо Скофидио. Их проекты основаны на внимательном анализе дадаистских и сюрреалистских изысканий в теме механического тела, и они трактуют архитектуру и ее объекты-спутники как протезы, живущие собственной зловещей жизнью, порождающие необычные гибриды биологического и технологического. Их исследования становятся особенно выразительными на фоне недавних переосмыслений кибернетической культуры в феминистской теории — в частности у Донны Харауэй, которая ввела концепт киборга, существа, совершенно не ведающего ностальгии, ассоциирующейся с рождением, но представляющего все призрачные эффекты двойника как

<sup>1</sup> Тезис о «конце искусства» (в том числе архитектуры) возник у Гегеля в связи с идеей утраты искусством способности выражать истину (см. «Энциклопедию философских наук», «Феноменологию духа», «Эстетику»): эту функцию искусство уступает философии, когда чувственная форма передачи идей становится неадекватной глубине понимания Абсолюта. — *Примеч. ред.*

эвристического инструмента для пересмотра политических отношений пола<sup>1</sup>.

В части III я обращаюсь к тем следствиям, которые наше понимание жуткого несет для города, и особенно для интерпретации его пространственных состояний. Следуя за Фрейдом и его соблазнительными описаниями жутких эффектов блуждания по городу и держа в уме модернистскую завороченность *flâneur*<sup>2</sup> — одинокой фигурой, возникающей в текстах от Бретона до Бенямина, я рассматриваю причины, по которым психология и психоанализ использовали город как топос для исследования тревоги и паранойи. Я описываю то, что может быть названо постурбанистической чувствительностью, которая, в проявлениях от сюрреализма до ситуационизма, противостояла тенденции современного урбанизма создавать бессчетные *tabula rasae*, строя города, лишённые памяти. Больше увлечённые следами и остатками — материалом, из которого сделаны сны<sup>3</sup>, — чем новым, писатели и архитекторы рисовали все более подробные карты скрытой жизни города. В их описаниях территориальность становится подвижной, маскируется, уходит под землю, особенно в ироничных эмуляциях военных и геополитических стратегий; субъективность делается гетерогенной, номадической и самокритичной, обнаруживая себя среди пространств скитания, где

<sup>1</sup> Донна Харауэй (р. 1944) — американский философ и теоретик феминизма, одна из основоположниц киберфеминизма. Автор «Манифеста киборга» (1985), в котором киборг понимается как фигура, подрывающая эссенциалистские категории пола, тела и идентичности. — *Примеч. ред.*

<sup>2</sup> *Flâneur* (фр. *flâneur*, букв. «гуляющий»; от *flâner* — «бродить, шататься, слоняться без дела») — городской житель, праздно прогуливающийся по улицам. В культуре XIX века этот образ связан с поэтикой Бодлера, а в философии XX века — с анализом Вальтера Бенямина, для которого *flâneur* воплощает двойственность: эстетическое наслаждение улицей и отчужденное созерцание толпы. У сюрреалиста Андре Бретона *flâneur* переосмысливает практику блуждания по городу как метод открытия скрытых связей и случайных совпадений. — *Примеч. ред.*

<sup>3</sup> Здесь Видлер использует описание устройства сновидения, предложенное Зигмундом Фрейдом в «Толковании сновидений», в частности использование во сне в качестве материала «следов» и «остатков» дневных впечатлений, событий. — *Примеч. ред.*

отказываются от уюта дома и очага в пользу неопределенности ничейной земли.

Архитектурное бюро Office of Metropolitan Architecture (OMA), основанное в 1972 году Элией Зенгелисом, Ремом Колхасом и художниками Маделон Врисендорп и Зои Зенгелис и работающее в Лондоне, Нидерландах и Греции, последовательно эксплуатирует психологические ассоциации, которые вызывает архитектура города в постсюрреалистских сближениях и иронически переосмысленных модернистских образах. В книге Колхаса *Delirious New York*, опубликованной в 1978 году<sup>1</sup>, интерпретация «параноидально-критического метода» Сальвадора Дали применяется к городскому пространству, и эта работа легла в основу дальнейшей независимой практики Колхаса в Европе, а также проложила интеллектуальный путь, которым последовали и который же и изменили его молодые голландские коллеги-архитекторы — Виль Аретс и Вим ван ден Берг. Основатели и редакторы нидерландского журнала *Wiederhalle* Аретс и ван ден Берг построили свою работу на постоянном исследовании роли памяти и желания в городе. Более непосредственно связанный с сюрреализмом Джон Хейдук, опираясь на свое прочтение Андре Бретона и Раймона Русселя, разработал версию модернизма, которая всегда сопротивлялась позитивизму функционализма, отдавая предпочтение провокации. Мобильные конструкции Хейдука, где намеренно размещено кафкианское разнообразие современных занятий, спроектированы так, чтобы служить инструментами партизанских нападений на привилегированные городские локации, от Владивостока до Берлина. Все эти архитекторы разделяют общий интерес к нематериальному, но осязаемому пространству бессознательного как вотчины для архитектуры и города. Дадаистские концепты найденного объекта и реди-мейда здесь применяются к зданию как целому, которое в своих отношениях как с мышлением, так и с другими зданиями провоцирует ассоциации и действует как

---

<sup>1</sup> Перевод на русский язык: Колхас Р. Нью-Йорк вне себя: Ретроактивный манифест Манхэттена / Пер. с англ. А. Смирновой. М.: Strelka Press, 2013. — *Примеч. ред.*

своего рода спусковой механизм для тех же жутких устройств, которые исследуются в бретоновской «Наде» и «Парижском крестьянине» Арагона.

Наконец, я даю оценку роли в архитектуре современного субъекта, каким он был переосмыслен в современной психоаналитической теории. Идеал универсального субъекта, представленный в модернизме идеей открытости и раскритикованный в постмодернизме, которому свойственно быть менее прозрачным, недавно снова всплыл в эстетических программах многих публичных конкурсов, особенно для парижских *grands projets*. Прибежание к такой эстетике, неизбежно подразумевающей рефлексию и отражение, в современном обществе спектакля, решительно подавляющем любую феноменологическую глубину, указывает, что долгая традиция воплощения антропоморфности в архитектуре наконец была сломана, с пространственными последствиями, несущими в себе черты жуткого.

Работа над этой книгой заняла пять лет и была отчасти поддержана грантами фонда Джона Саймона Гуттенхайма, Национального фонда гуманитарных исследований и двумя академическими отпусками, предоставленными Принстонским университетом. Некоторые главы были ранее опубликованы в журналах по просьбам отдельных людей: Сюзанны Стивенс (*Skyline*), Хьюберта Дамиша и Жана-Луи Коэна (*Critique*), Майкла Хейса (*Assemblage*), Александры Понте и Марко де Михелиса (*Ottagono*), Джорджа Тейссо и Мьера Луиджи Линкольна (*Lotus International*), Игнацио Сола Моралеса (*Quaderns*), Тошио Накамуры (*A+U*), Мэри Уолл (*AA Files*) и Франса Морина (Новый музей современного искусства, Нью-Йорк). Питер Брукс, Михаэль Фрид, Рафаэль Монео, Марк Тейлор, Бернард Чуми и Сьюзан Сулейман были столь добры, что предоставили междисциплинарные площадки для обсуждения идей книги. Марк Казенс сделал несколько важных замечаний, а Хэл Фостер поддерживал мое стремление исследовать жуткое в современных контекстах. Мои коллеги и друзья в Принстоне, в том числе Беатрис Коломина, Алан Колькун, Элизабет Диллер, Ральф Лернер, Роберт Максвелл и Марк Уигли, внесли значимый

вклад в развитие моих идей. Участники моих аспирантских семинаров по критике и теории в Принстоне заставляли меня оттачивать мои аргументы. Программа докторантуры в архитектуре в Технологическом институте штата Джорджия пригласила меня представить незаконченную работу, и отклики сотрудников и студентов были очень важны для ее доработки. Питер Айзенман был неизменно провоцирующим критиком, его вопросы помогли мне оформить многие ключевые главы этой книги. Роджер Коновер из MIT Press поддерживал этот проект от начала до конца; я особенно благодарен редакторской дотошности Мэттью Аббата. Без интеллектуального примера Эмили Аптер, чьи наблюдения и чуткие советы влияли на мое письмо с самого начала, эта книга никогда не была бы написана.

Я посвящаю эту книгу памяти друга и собеседника Алвина Боярски — директора Архитектурной школы при Ассоциации архитекторов в Лондоне, который создал уникальное место для архитектурных дискуссий. Именно по его настоянию первый черновик этой книги был собран в виде серии лекций и семинаров, прочитанных в АА в 1989 году, и настоящая работа многим обязана его доброжелательной критике.

*Париж, лето 1991 года*