

Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития/ Пер. с англ. Е. А. Дубченко; Под ред. В. Л. Хайта.— М.: Стройиздат, 1990.— 535 с.: ил.— Перевод изд.: Modern architecture: a critical history// К. Frampton.— ISBN 5-274-00223-4.

Автор из Великобритании анализирует социально-экономическое и культурно-художественное развитие мировой архитектуры, начиная с XVIII в. вплоть до наших дней. Детально рассмотрены различные творческие течения в архитектуре (Чикагская школа, венская школа, «Стиль», Баухаус и др.) и работы таких ведущих архитекторов Запада, как Ф. Л. Райт, Ле Корбюзье, Мис ван дер РОЭ и др. Рассказано также о творческих направлениях в архитектуре, не получивших отражения в ранее изданных произведениях.

Для архитекторов и искусствоведов.

Ил. 318, список лит.: 1189 назв.

Редактор О. П. Кольцова

Ф 4902010000—570 КБ—8—95—90
047(01)—90

ISBN 5-274-00223-4 (СССР)
ISBN 0-500-20201-X (Великобритания)

© 1980, 1985 Thames and Hudson Ltd, London

© Перевод на русский язык. Е. А. Дубченко, 1990

© Предисловие к русскому изданию, комментарии,
В. Л. Хайт, 1990

Современная история

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

История нужна и интересна всегда, без истории нельзя понять настоящее, но интерес к ней особенно обостряется в период исторических переломов, их подготовки, когда исторический опыт привлекается не столько в качестве обоснования сегодняшних решений (что характерно для стабильной стадии развития), сколько в качестве средств или материала для осмысления направленности процесса, поисков прецедентов или предостережений.

Для современного советского читателя интерес к истории архитектуры соединяется с резко возросшим в период перестройки экономики и общественной жизни углубленным вниманием к истории нашей страны и к истории в целом. Генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев говорит: «Нельзя согласиться с теми, кто предлагает забыть историю или использовать только какую-то ее часть. Теперь все мы хорошо понимаем, что такая точка зрения неприемлема». И вполне естественно требование: «Мы должны глубоко знать историю своего отечества, особенно послеоктябрьскую»*. Эти слова полностью относятся к архитектуре и к изучению ее истории.

* «Правда», 1988, 13 января.

Ситуация в архитектуре 1970—1980-х гг., которую, естественно, трудно достоверно оценить и тем более прогнозировать, находясь внутри потока, представляется именно переломной, поскольку ее, да и ситуацию в культуре (прежде всего в культуре развитых стран Запада) в целом, характеризуют изменения ценностных ориентации, отказ от догм, совсем недавно считавшихся незыблемыми. (Выдающийся аргентинский писатель Хулио Кортасар, отражая распространенные настроения западной интеллигенции, говорил еще в начале 1960-х гг. устами одного из своих героев: «Его эстетические критерии, его шкала ценностей уже не существуют: человек, некогда ожидавший всего от разума и духа, теперь чувствует себя преданным и смутно осознает, что его окружение повернулось против него же самого, что культура, *civilta*, завела его в тупик и варварская жестокость науки — не что иное, как вполне понятная ответная реакция»*.)

Есть и еще одно обстоятельство, характерное именно для архитектуры. Кризис архитектуры современного движения в

* Кортасар Х. Игра в классики.— М.: Художественная лит., 1986.

капиталистических странах, его доктрины и эстетики и попытки выйти из этого кризиса привели к появлению новых творческих течений, часть которых, осознанно обратившись назад, в историю, выдвинула концепции непосредственного использования и возрождения исторического наследия зодчества. В этой ситуации в конце 1970-х — начале 1980-х годов на Западе появился целый ряд исследований и публикаций, причем нередко красочных, богато изданных, по давней и недавней истории архитектуры. Пожалуй, наибольшее внимание уделяется третиравшимся идеологами современного движения эклектике и особенно ар-нуво во всех его разновидностях: выйдут монографии о крупных мастерах рубежа XIX и XX вв., а также видных архитекторах XX в., далеких от современного движения или находившихся в открытой оппозиции к нему. Впрочем, издаются и книги, посвященные наследию современной архитектуры, особенно Ле Корбюзье.

Такая направленность новейшей архитектурной историографии не случайна. Это реакция на традиционную историографию, связанную с современным движением (представленную, например, переведенными на русский язык книгами М. Рагона, З. Гидиона и Ю. Йодике), которая излагала развитие архитектуры конца XIX и первой половины XX в. не просто с точки зрения доктрины, а замечая только становление и

достижения современного движения и проходя мимо течений и мастеров, которые не были с ним связаны. Как известно, под эту «исключающую» историографическую концепцию теории современного движения подводили специфическую и по существу антиисторическую и опровергнутую самим развитием и социальным функционированием архитектуры идеологическую платформу, заявляя, что современная архитектура — архитектура демократии и фундамент демократической культуры, тогда как архитектура, пользующаяся историческими, традиционными формами, служит реакции и угнетению. Ответом на эту позицию идеологов современного движения явилась его критика, развернувшаяся в 1970-е гг. Современная архитектура с ее программным лаконизмом и однообразием стала обвиняться не просто в служении истэблишменту, но в манипулировании общественным сознанием, в воспитании конформизма и потребительства. Соответственно критике была подвергнута архитектурная историография середины века.

В первых рядах этих критиков выступил английский архитектор и историк архитектуры Кеннет Фремpton, который, в частности, в специальном выпуске журнала «Architectural Design», посвященном методологии архитектурной истории, поместил проблемную статью, где критиковал концепции ведущего теоретика современного движения З. Гидиона.

Фремpton родился в Англии в 1930 г. и учился в архитектурном институте при Архитектурной ассоциации в Лондоне. Архитектор-практик, он разработал целый ряд проектов, в том числе малоэтажных жилых домов, которые в 70-е годы строились в большом количестве в Бруклине (Нью-Йорк). В 1962—1965 гг., не прекращая проектной практики, он работал техническим редактором журнала «Architectural Design», где начал печатать статьи по истории современной архитектуры. Фремpton читает лекции в Колумбийском и Принстонском университетах в США и в Королевском художественном колледже в Лондоне. После выхода в 1980 г. первого издания данной книги он выпустил несколько альбомов по архитектуре второй половины XIX и XX в.

На фоне роскошных альбомов большого формата эта книга Фремптона в английском оригинале выглядит скромно, почти неказисто, однако при внимательном чтении она привлекает широтой охвата материала и глубиной содержания. Тема и полнота ее раскрытия не могут не заинтересовать читателя, тем более что советская историко-архитектурная литература, да и изданные к настоящему времени в переводе на русский язык книги зарубежных исследователей не дали ответа на многие вопросы, касающиеся становления и развития архитектуры стран Европы и Америки XIX—XX вв.

Советская наука давно и целенаправленно изучает историю, теорию и современную практику архитектуры капиталистических стран. В 1980-е годы вышли: 3-я и 4-я книги серии «Архитектура Запада»; «Зарубежная архитектура. От «новой архитектуры» до постмодернизма» А. В. Иконникова; «Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада» А. В. Рябушина и А. Н. Шукуровой; книги по современной архитектуре США, Франции, Ирландии, Индии, Австрии, ряд крупных статей. Однако после выхода в свет X и XI томов «Всеобщей истории архитектуры» (1972—1973), где рассматривается архитектура капиталистических стран XIX — XX вв., не было подготовлено ни одного капитального обобщающего издания по истории архитектуры капиталистического общества.

Книга Фремптона достаточно фундаментальна и одновременно популярна. Ее жанр — своего рода учебное пособие (и автор сам указывает на это в предисловии), но она, безусловно, полезна архитекторам и искусствоведам, читателям любого возраста и положения, интересующимся историей архитектуры. В то же время это книга очерков о современной архитектуре.

В связи с решением этой задачи автор и издатели, вероятно, не преследовали цель внести что-либо принципиально новое в исследование истории архитектуры XX в., однако богатый

фактический материал и четкая научно-творческая концепция позволяют представить себе последовательную, логичную и многообразную картину ее развития.

Книга состоит из трех частей, излагающих технические, расселенческие и культурные предпосылки современной архитектуры, ее развитие с 1830-х до конца 1960-х гг. и критическую оценку архитектурного процесса в 1920—1980-х гг. Такая структура вполне убедительна, однако разграничение между второй и третьей частью недостаточно четко. Думается, что основное содержание книги сконцентрировано во второй части, внимательно и любовно разработанной автором, где изложены основные события архитектурной истории Европы и Северной Америки.

Пожалуй, наиболее важно и содержательно расчленение текста на главы, каждая из которых (иногда две, развивающие одну тему) внутренне цельна и самостоятельна. Во введении К. Фремpton предоставляет читателю право изучать главы в произвольном порядке, но предлагаемая самим автором книги последовательность изложения не всегда убеждает. Тем не менее читателю показана широкая и динамичная картина развития современного зодчества.

Специалисты знакомы с рядом проблемных или концептуальных книг западных архитекторов и теоретиков, таких, как З. Гидион, Ле Корбюзье, Р. Бэнэм, Ч. Дженкс. В данном

случае предлагается капитальное по объему и жанру историко-архитектурное исследование, достаточно редкое в наше время. И все же книга Фремптона — не просто научная, последовательно изложенная история архитектуры XIX–XX вв., а именно «критическая», т. е. выстроенная в соответствии с авторской концепцией развития зодчества и обычно в скрытой или явной полемике с предшествовавшими авторами история, что проявилось в структуре книги с демонстративной перебивкой привычной «логики» изложения, особенно в содержании и соответственно в названиях глав. Аналогичное требование «критической истории» выдвигал и известный теоретик архитектуры Д. Порфириос (*Architectural Design*. — 1981. — № 6/7. — р. 99).

Как и в традиционных (в том числе изданных на русском языке) западных публикациях по истории архитектуры XIX — XX вв., основной предмет исследования К. Фремптона — процесс становления и развития современного движения в архитектуре, его истоки, творчество «пионеров», достижения, противоречия и кризис, первые симптомы которого обнаружили в конце 50-х годов, что сам он вкратце отмечает во введении — об этом постоянно говорят и его коллеги. Однако Фремpton написал широкое по охвату, фундаментальное и в этом смысле «свободное» — «включающее», истинно историческое по подходу произведение.

К. Фремpton находит убедительные и подчас неожиданные связи между казалось бы далекими по времени и месту явлениями и течениями архитектуры Запада. Ценно, что он уделяет внимание обычно недостаточно освещаемым в литературе архитектурным школам «малых» и окраинных стран Европы.

Книга насыщена острыми аналитическими характеристиками архитектурных произведений, в том числе мало известных читателю, но сыгравших важную роль в развитии профессионального сознания. Как самокритично признает автор во введении, в некоторых случаях он «ограничивался лишь формальным анализом», в то же время в описаниях отдельных произведений архитектуры даваемая им информация представляется излишне детализованной, избыточной, утратившей актуальность и выходящей за пределы иллюстраций концепций, раскрытие которых наиболее важно для относительно краткого историко-архитектурного сочинения. Но и они интересны и при редактировании сохранены.

Роль профессиональных анализов как методологической основы особенно важна для Фремптона как историка, претендующего на подлинную объективность. Заслуживают уважения и поддержки его слова: «Информация часто должна иметь приоритет перед интерпретацией». В то же время эти анализы ценны отнюдь не сами по себе. Они иллюстрируют и аргументируют положения и

заклучения автора, сформулированные образно и остро, что достаточно точно передано переводчиком. Фремpton в то же время постоянно перемежает авторскую речь «голосами» участников и свидетелей архитектурного процесса, умело воссоздавая атмосферу идейных и творческих споров, показывая подлинную «драму идей», которой в действительности была наполнена история современного движения в архитектуре, сложность и многообразие его реальной идейно-творческой структуры. (Историки и идеологи постмодернизма в противоречии с реальными фактами обычно изображают его как некое целостное и не изменявшееся во времени творческое направление.)

Большое значение в построении книги и авторской концепции исторического развития архитектуры имеет зрительный ряд, в который уместно включены репродукции печатных изданий, современных анализируемым архитектурным произведениям. При всем обилии фактического материала К. Фремpton говорит не столько о конкретных объектах, сколько о движении идей и событиях архитектурной жизни.

Наиболее полно и интересно автором показана, пожалуй, архитектурная жизнь рубежа XIX и XX вв. и межвоенного двадцатилетия. Именно здесь, отвечая своему замыслу «критической истории» архитектуры, Фремpton показывает широту диапазона творческих течений, их

взаимовлияние и противоборство, глубоко и обычно исторически убедительно связывает архитектурный процесс с важными явлениями в других видах искусства и, главное, в общественной жизни и общественном сознании. При этом показаны тенденции, на которые западные историки архитектуры прежде не обращали должного внимания, например почти глобальное оживление классицизма в начале XX в. (Фремpton указывает, в частности, на «классицизацию Сецессиона»).

Думается, что в изложении развития мировой архитектуры конца XIX — начала XX в. советскому читателю явно не достанет сколько-нибудь последовательного и цельного описания работ русских архитекторов (включенного в главу о советском зодчестве 1917 — 1932 гг.), а также мастеров модерна Прибалтики и Польши (некоторое внимание и то только в связи с творчеством Аалто уделено архитектуре Финляндии тех лет). По-видимому, здесь дело не в недооценке их работ, а в недостаточной информированности автора, немалая вина за которую лежит и на советском архитектуроведении, лишь недавно развернувшем научное изучение и пропаганду отечественного зодчества этого периода.

К. Фремpton попытался также показать становление, роль и место молодой советской архитектуры в развитии мирового зодчества XX в. К сожалению, в изложении ее истории, а также повлиявших на ее становление

и развитие исторических событий много неточностей и недосказанностей, а подчас и традиционной для западной архитектурной историографии предвзятости (см. примеч. науч.ред.), что не позволяет представить целостную картину ее пути. Ни исторически, ни стилистически не обоснована верхняя граница изложения ее развития (1938 г.), из всей послевоенной истории советского зодчества упомянуты только «широкомасштабные строительные программы». Советский читатель имеет возможность изучать отечественную архитектуру по работам советских авторов, написанным на основе исследования ее произведений в натуре и первоисточников, однако взгляд стороннего, но безусловно доброжелательного историка на советскую архитектуру представляет несомненный интерес.

При том, что Фремpton подчас неточно и несколько односторонне излагает достижения и ход развития советской архитектуры, бесспорным достоинством книги является показ влияния ее идей и (что редко встречается у западных авторов) приемов на теорию и практику архитектуры и градостроительства капиталистических стран, ее творческие связи с рядом прогрессивных течений и школ на Западе, в том числе связанных с рабочим и демократическим движением.

Большое внимание автор уделит анализу творчества ярких личностей ведущих зодчих Запада XX в., в которых он спра-

ведливо видит одновременно концентраторов настроений и основных тенденций и генераторов новых, свежих идей, оказывавших впоследствии влияние на перестройку творческих методов массы архитекторов. Среди них особое место он уделяет Ле Корбюзье. Для советского читателя, бесспорно, интересно освещение Фремптоном деятельности крупных архитекторов конца XIX — начала XX в., во многом подготовившей появление современного движения. Можно, наверное, пожалеть о том, что более бегло, а подчас и неоправданно обобщенно показаны творческие портреты мастеров «второго поколения» (О. Нимейера, К. Танге, К. Р. Вильянуэвы и других) и архитекторов, работы которых во многом определили изменение творческой направленности архитектуры капиталистических стран в 1970-е г. (Р. Вентури, Ч. Мура, О. М. Унгерса, братьев Л. и Р. Крие и других). Пожалеть тем более, что даже в кратких характеристиках содержатся меткие и глубокие наблюдения. Заслуживает быть выделенной мысль о трагизме для личной творческой судьбы западного (вероятно, не только западного) архитектора резкой ломки творческой направленности, что часто приводит к неубедительности, поверхностности, а то и «какофонии» проектных решений.

Читателю, желающему глубже познакомиться с историей архитектуры зарубежных стран или сравнить анализ

отдельных ее явлений по книге К. Фремптона и другим источникам, следует иметь в виду, что автор часто указывает даты на момент разработки проекта, а не на момент завершения постройки, что логично с точки зрения анализа архитектурного процесса и выявления тенденций развития теоретических воззрений. Кстати, так указывают даты рождения своих произведений и некоторые архитекторы, например О. Нимейер. Действительно, для истории важен момент рождения идеи, а в отношении приоритета часто особенно интересна дата публикации проекта как истинного продукта архитектурной деятельности, тем более что, как известно, многие острые, новаторские проекты, оказавшие в свое время огромное воздействие на профессиональное мышление, не были осуществлены. Эту специфику изложения нужно учитывать во избежание возможной путаницы.

Обычно история излагается тем подробнее, чем описываемые события ближе к моменту ее написания. В книге Фремптона, задачей которой был свежий, критический, взгляд на некоторые хрестоматийные события и зерно которой — становление и развитие современного движения в архитектуре, напротив, менее полно и ярко, как представляется, показан период развития архитектуры Запада после второй мировой войны. Можно предположить, что этот период рассматривался автором, с одной стороны, как

наиболее знакомый читателю-профессионалу, которого при чтении книги интересуют не столько факты, сколько авторские оценки, краткие, но яркие; с другой стороны, как явление новое, развивающееся, незавершенное, при изложении которого самокритичный, стремящийся к объективности автор мог не считать себя вправе давать «окончательные» оценки, столь частые, к сожалению, в архитектуроведении и в искусствоведении в целом. Личное заинтересованное участие в архитектурном процессе, в поисках и спорах (вспомним к тому же, что К. Фремpton не прекращает и проектной деятельности), без сомнения, создает трудно преодолимые препятствия для историка.

Изложение истории современной архитектуры было дано автором в первом издании книги примерно до 1967 г. (см. название соответствующих глав), а во втором издании доведено до начала 1980-х гг. Поэтому она представляет некоторый (может быть, недостаточно объемный) материал и для понимания новейших процессов в архитектуре капиталистических стран. Автор достаточно критично относится к псевдопопулизму постмодернистов, обоснованно называя некоторые их произведения «эклехтическими пародиями», сочетающими театральность с демонстративной банальностью. Критически относится он и к декоративизму «хай-тека», как и к ретроутопическому антитехнизму.

Представляется убедительным, что Фремpton дополнил второе издание книги главой о «критическом регионализме» (призывы к регионализму стали в 1980-е гг. едва ли не общим местом у английских теоретиков архитектуры), где подчеркивает важность сохранения и развития черт культурной самобытности для перспектив архитектурного творчества. Показательно, что в усилении регионалистских тенденций, опирающихся на провинциальную культуру, он видит попытку интеллигенции Западной Европы противостоять американской культурной экспансии.

Но, главное, как всякая серьезная, объемная и претендующая на объективность история, и в том числе, конечно, история архитектуры, книга Кеннета Фремптона дает достаточно информации к размышлению о современном состоянии, противоречиях и процессах, происходящих в зодчестве. Эта информация помогает читателю осознавать неизбежность периодической смены профессиональных идеалов и ценностей, увидеть и понять то новое, что в нем зарождается, и то, что изжило себя (хотя в момент своего появления это новое было прогрессивно, необходимо и сохраняет свою историческую ценность) и неизбежно уходит в прошлое, и то главное, «вечное», что составляет постоянное и непрерывно изменяющееся содержание искусства зодчества. Своим материалом и «настроением» эта книга будет — подчас

«от противного» — участвовать и в столь актуальных ныне спорах и творческих поисках перспективных путей развития и совершенствования отечественного зодчества. Знакомство с ней повысит интеллектуальный уровень обсуждений творческих проблем архитектуры.

Книга К. Фремптона, как и некоторые другие историко-архитектурные и архитектурно-теоретические работы западных исследователей (как, например, «Язык архитектуры постмодернизма» Ч. Дженкса), рассчитана на определенный уровень общекультурной подготовки читателя. Автор включает в текст распространенные в речи западноевропейской интеллигенции слова из разных языков, ссылается на малоизвестных авторов, приводит на память различные исторические события. Этот стиль изложения, местами перекликающийся с приемами «нового романа», создает некоторые трудности для восприятия материала, но интеллектуализирует профессиональное сознание. В книге есть и другая избыточная внеархитектурная информация (в том числе политическая, не всегда отвечающая реальным сложностям исторического процесса), частично сохраненная в русском издании там, где без этого нельзя было обеспечить связность изложения, и призванная, вероятно, продемонстрировать разностороннюю эрудицию автора. «Критическому» подходу Фремптона вполне соответствует

и уместна в данном случае заведомая (впрочем, чаще как бы замаскированная) полемичность.

Несмотря на широту интересов автора, его декларируемое и во многом реализованное стремление показать влияние на архитектуру разнообразных факторов развития техники и общественной жизни, в значительной степени детерминирующих динамику и направленность процесса развития архитектуры, его исследование по материалу и стилю изложения остается в рамках профессионального сознания и отношений, и книга, безусловно, будет интересна архитектору, проектировщику и студенту, на которого в значительной степени ориентировался К. Фремpton. Этой нацеленности книги служит и подбор иллюстраций.

При всех бесспорных преимуществах такого (профессионального) подхода он несколько сужает возможности автора при анализе некоторых явлений, особенно новейших тенденций в архитектуре капиталистических стран, когда в поисках выхода из кризиса критически настроенная и прежде всего социально устремленная часть архитекторов вольно и невольно выходит за рамки профессиональной деятельности и, более того, иногда демонстративно отказывается решать чисто профессиональные задачи, считая, что их решение служит господствующему меньшинству и не отвечает важным социальным, экономическим, культурным и экологическим

требованиям современного общества.

От традиционного представления об архитектуре как искусстве строить новые здания идет, по-видимому, недостаточное внимание автора к получившим в последние десятилетия большую значимость вопросам реконструкции исторически сложившейся застройки и реставрации и в целом к средовой проблематике, а также к имевшим в 1960—1970-е гг. (в русле леворадикального движения и контркультуры) распространение в некоторых экономически развитых капиталистических странах течениям минимальной архитектуры и антиархитектуры (по аналогии с минимальным и концептуальным искусством).

Как уже упоминалось, второе издание книги К. Фремптона закончил новой главой «Критический регионализм». Ее важность стоит подчеркнуть не только как выявление перспективного направления в архитектуре Запада, но и как выражение, наконец, не историографической, а творчески методологической концепции автора. Субъективность и критическая нацеленность его взгляда (при весьма убедительной в целом аргументации) проявились при этом в отношении к практике современной английской архитектуры — как и большинство западных исследователей, он недостаточно высоко оценивает именно региональные достижения своих коллег 1960-х гг., в действительности создавших од-

ну из интереснейших национальных школ современного зодчества. (Он почти не упоминает таких архитекторов, как Б. Спенс и Д. Лесдан, и недооценивает, по-видимому, региональные черты творчества Дж. Стерлинга.) С точки зрения авторского утверждения необходимости региональной архитектуры не совсем обычно, но остро завершение изложения истории архитектуры выводами—своеобразными рекомендациями, которые делают «Историю» Фремптона поистине современной.

Книгу сопровождает уникальная по полноте и, что особенно ценно, разбитая по главам библиография. Это делает монографию К. Фремптона важным источником сведений для будущих исследователей истории архитектуры XIX—XX вв. Читатель, несомненно, обратит внимание на неполноту раздела литературы по архитектуре СССР, однако следует иметь в виду, что автор ориентировался на англоязычные публикации.

Меньшее, чем хотелось бы, место уделено вопросам градостроительства (а также жилищного строительства). В то же время показано главное: социальная направленность и художественно-композиционные поиски градостроителей XIX и XX вв., зарождение, разработка и смена градостроительных концепций, которые, как свидетельствует история, во многом определяют развитие архитектурного мышления и проектной практики.

Специального рассмотрения заслуживает заявление Кеннета Фремптона во Введении: «Как многие другие исследователи моего поколения, я испытал влияние марксистской интерпретации истории, хотя даже самое поверхностное прочтение текста книги покажет, что ни один из установленных методов марксистского анализа не был здесь применен». Конформистские заявления об отказе от марксизма под влиянием усиления неоконсерватизма стали довольно распространенными на Западе в 1970—1980-е гг., причем нередко их авторы, как отмечают советские исследователи, называют «марксистскими» принципами прямолинейный детерминизм или механицистский материализм, против которых боролись основоположники научного коммунизма, объявляют «марксистскими» такие понятия, как «интернационализм» и даже «эксперимент». В отличие от них К. Фремpton просто утверждает, что не использовал марксистские методы анализа, однако содержание и дух книги сопротивляются заявлению ее автора.

На самом деле серьезный ученый, искренне стремящийся к объективности, хочет он этого или нет, если и не пользуется марксистской методологией, безусловно, испытывает ее влияние, хотя она и не свободна от недостатков. Да и сам К. Фремpton не раз упоминает положения марксизма, хотя и не всегда их излагает. Его подход является, с одной стороны, вполне

материалистическим — он видит и показывает читателю роль и воздействие на архитектуру развития производительных сил, в частности, строительной техники и технологии. С другой стороны, подход Фремптона, бесспорно, историчен, что подтверждает его анализ влияния политических событий, движений общественной мысли и ведущих художественных течений (в литературе, музыке, живописи) на развитие архитектуры. Автор видит и диалектичность архитектурного процесса. Он не скрывает от читателя противоречий в развитии градостроительства, строительной техники и архитектуры капиталистического общества, как «внешних» по отношению к архитектуре — социально-экономических, так и внутренних — творческих. Из книги видно, что противоречия были присущи архитектуре индустриального общества всегда, в периоды и подъемов, и спадов. Но без этих противоречий, как известно, архитектура, как и всякое общественное явление, не могла бы развиваться.

Историчность подхода К. Фремптона подчеркивают принятые им границы исследования. Фактически он обоснованно рассматривает современную архитектуру в комплексе — от ее истоков до нынешнего положения — как архитектуру капиталистического общества. И как раз тогда, когда исследователь действительно уходит от марксистского понимания истории, он следует общей тенденции

буржуазной пропаганды, ставя в один ряд советскую архитектуру 1930-х гг. и архитектуру фашистской Италии и гитлеровской Германии.

Нельзя, конечно, не видеть воздействия, подчас непосредственного, которое оказал на советскую архитектуру того периода и прежде всего на ее образность сталинизм, но и тогда советские зодчие решали в первую очередь социальные задачи строительства нового общества, что и определяло созидательный пафос и художественную направленность их творческого процесса.

В то же время следует отметить, что научная добросовестность заставила автора включить в эту же главу архитектуру США 1930-х гг., и некоторые явления архитектуры Франции и других западноевропейских стран того времени, чем он подчеркнул стилевое, а не идейно-содержательное сближение архитектуры этих стран.

Применяемая автором социально-экономическая терминология обычно основана на стереотипах западной общественной науки, что связано с его ориентацией на определенный контингент читателей и распространенные в этой среде представления. Местами, впрочем, эти термины (например, «государство всеобщего благосостояния») он употребляет чисто иронически.

В целом Кеннет Фремpton написал интересную, информативную и яркую книгу. Внимательное изучение «критической

истории» современной архитектуры дает возможность не только познакомиться с новыми или по-новому освещенными фактами и явлениями, но и уточнить понимание динамики развития архитектуры и градостроительства XIX—XX вв. и движущих сил этого процесса. Оно также убеждает в необходимости подготовки советскими специалистами нового, фундаментального, подлинно научного труда по истории архитектуры Запада на основе современных методологических позиций. Правда, в X и XI томах «Всеобщей истории архитектуры» достаточно полно изложены материалы по истории архитектуры Запада, однако освещение ряда важных процессов затруднено принятым в издании страноведческим принципом, а главное, со дня выхода этих томов прошло более полутора десятка лет, многое изменилось и в архитектуре Запада, и в советской архитектуре, и в понимании зодчества.

Новый этап развития социалистической архитектуры, высокие и сложные задачи, вытекающие из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О дальнейшем развитии советской архитектуры и градостроительства», принятого в сентябре 1987 г.*, содержащееся в нем требование развивать фундаментальные научные исследования в области теории и исто-

* «Правда», 1987, 27 октября.

рии архитектуры и использовать зарубежный опыт требуют более глубокого и современного осмысления и освещения архитектуры и градостроительства XIX—XX вв., их достижений, проблем, противоречий и перспектив.

Научный редактор русского издания благодарит за помощь при его подготовке и советы Е. К. Иванову, И. В. Коккинаки и В. Э. Хазанову.

*В. Л. Хайт,
кандидат искусствоведения*

Предисловие ко второму изданию

Успех первого издания этой книги свидетельствует о том, что она ответила определенным нуждам и особенно, я думаю, нуждам студенчества. Я воспользовался теми возможностями, которые предоставляет новое издание, чтобы внести ряд небольших поправок, существенно расширить главу, которая завершала книгу, и дополнить издание новым материалом.

В течение последних четырех-пяти лет в современной архитектуре не появилось каких-либо радикально новых направлений, но наши оценки недавнего прошлого неизбежно меняются с изменением перспективы. Поэтому я уделю больше внимания последним достижениям японской архитектуры — работам Арата Исодзакки, Кадзуо Синохары и Тойо Ито; феномену популизма, кото-

рый изначально поддерживали Вентури, Скотт-Браун и Айзенур; популизма, который развивал Чарлз Дженкс и столь театрально выразили — зачастую, кажется, в далеком от серьезности виде — сам Вентури, Роберт Стерн, Хельмут Джен и Чарлз Мур; популизма, который ниспроверг Франк Джери и который был впитан европейской архитектурой благодаря фасадам «Страда новиссима», продемонстрированным Паоло Портогези на биеннале в Венеции (1980); неорационализму и связанным с ним образам мышления в долине Тичино, в Испании, Франции, Западной Германии (где его теоретиком и проповедником был О. М. Унгерс) и в США (о чем свидетельствуют работы «нью-йоркской пятерки» и Музей Ричарда Мейера в Атланте). Я более пристально

рассмотрел продуктивизм, признавая проектировщиков, которые, приняв на веру культ «почти ничего» Миса, сконцентрировались на сооружении пневматических (Юката Мурата) или подвесных тентовых (Фрай Отто) конструкций, и проанализировал спроектированное фирмой Фостера здание банковской корпорации Гонконга и Шанхая. Наконец, я обратился к поставангардизму, отошедшему от позиций позднего модернизма, что наиболее характерно для поздних работ Майкла Грейвса, Филипа Джонсона, Джеймса Стерлинга и Ханса Холляйна, поставангардизму, выразительный ряд которого простирается от произвольной «разрисованности» театрального Портленд-билдинг Грейвса и критичности проектов Холляйна до брутального кичевого классицизма жилых зданий, построенных Рикардо Бофиллом в Париже.

Во вновь написанной последней главе я попытался рассмотреть феномен критического ре-

гионализма. Как и другие «измы», к которым я прибегал во время изучения последних достижений архитектуры, критический регионализм — это скорее критическая категория, чем самоопределяющееся направление в искусстве в авангардистском смысле. Обращаясь к этой теме, я хочу привлечь внимание к тому факту, что регионально смодулированная, но критическая и «ревизионистская» форма современной архитектуры существует уже лет 40 или по всей вероятности с того момента, как Амансио Вильяме построил свой «Дом над ручьем» в Мар-дель-Плата (1945).

Наконец, существенно исправлена и расширена библиография, что отразило текущее состояние исследований различных этапов в истории архитектуры, на которые я разбил современный период.

Нью-Йорк, 1984 г.

Кеннет Фремpton

Введение

«На картине Клее «Angelus Novus» изображен ангел, как будто готовый отлететь от чего-то, над чем он напряженно размышляет. Его глаза широко распахнуты, рот приоткрыт, крылья распростерты. Это как бы ангел истории. Его лицо обращено к прошлому. То, что мы воспринимаем как цепь событий, предстает перед ним катастрофой, и обломки падают к его ногам. Ангел хотел бы воскресить мертвых, вновь соединить разбитое вдребезги. Но страшный шквал налетел из рая. Он ударил в крылья ангела с такой жестокостью, что ангел больше не сможет сложить их. Этот ветер неумолимо влечет ангела в будущее, к которому он повернут спиной, в то время как перед ним тянутся к небесам непроходимые заросли. Этот ветер мы называем прогрессом.»

*Вальтер Беньямин.
«Тезисы по философии истории»,
1940 г.*

Одна из первых проблем, возникающих при попытке написать историю современной архитектуры, заключается в том, чтобы определить начало этого периода. Наиболее придирчивые исследователи ищут истоки современности, на наш взгляд, в намного более отдаленных временах, чем следует. Некоторые предпочитают обращаться к менее далекому прошлому — если не к Ренессансу, то к тому моменту в XVIII в., когда новые веяния истории заставили архитекторов вернуться к классическим канонам Витрувия и тщательно изучить античное наследие, чтобы найти более объективную основу для своей работы. Это, наряду с выдающимися успехами, которые сделала техника в XVIII столетии, дает основание для утверждения, что необходимые для со-

временной архитектуры условия сложились примерно в тот период, когда в конце XVII в. Клод Перро бросил вызов вневременной универсальности пропорций Витрувия, а инженерная наука окончательно отделилась от архитектуры (это событие иногда связывают с созданием в 1747 г. в Париже Школы мостов и дорог, первой Инженерной школы).

В этой книге дан лишь самый краткий очерк предыстории современного движения, поэтому первые три главы нужно воспринимать несколько иначе, чем все остальные. Они рассказывают о культурных, территориальных и технических изменениях, на основе которых возникла современная архитектура, и показывают эволюцию архитектуры, градостроительства и инженерной науки в 1750 — 1939 гг.

При написании всеобъемлющей, но краткой истории нужно, во-первых, строго отобрать материал, а во-вторых, придерживаться определенной логики в интерпретации фактов. Я вынужден признать, что в обоих случаях я не добился результата, к которому стремился — частично из-за того, что информация должна была иметь приоритет перед интерпретацией, частично из-за того, что не весь материал был изучен одинаково глубоко, частично из-за того, что сама установка варьировалась в зависимости от рассматриваемого предмета. В некоторых примерах я пытался показать, по каким социально-экономическим или идеологическим причинам возникло то или иное явление, тогда как в других случаях я ограничивался лишь формальным анализом. Подобный дифференцированный подход к теме отразился на структуре книги, которая представляет собой мозаику довольно коротких глав, посвященных как работе наиболее выдающихся архитекторов, так и коллективным достижениям.

Всеми силами я стремился сохра-

рассмотрел продуктивизм, признавая проектировщиков, которые, приняв на веру культ «почти ничего» Миса, сконцентрировались на сооружении пневматических (Юката Мурата) или подвесных тентовых (Фрай Отто) конструкций, и проанализировал спроектированное фирмой Фостера здание банковской корпорации Гонконга и Шанхая. Наконец, я обратился к поставангардизму, отошедшему от позиций позднего модернизма, что наиболее характерно для поздних работ Майкла Грейвса, Филипа Джонсона, Джеймса Стерлинга и Ханса Холляйна, поставангардизму, выразительный ряд которого простирается от произвольной «разрисованности» театрального Портленд-билдинг Грейвса и критичности проектов Холляйна до брутального кичевого классицизма жилых зданий, построенных Рикардо Бофиллом в Париже.

Во вновь написанной последней главе я попытался рассмотреть феномен критического ре-

гионализма. Как и другие «измы», к которым я прибегал во время изучения последних достижений архитектуры, критический регионализм — это скорее критическая категория, чем самоопределяющееся направление в искусстве в авангардистском смысле. Обращаясь к этой теме, я хочу привлечь внимание к тому факту, что регионально смодулированная, но критическая и «ревизионистская» форма современной архитектуры существует уже лет 40 или по всей вероятности с того момента, как Амансио Вильяме построил свой «Дом над ручьем» в Мар-дель-Плата (1945).

Наконец, существенно исправлена и расширена библиография, что отразило текущее состояние исследований различных этапов в истории архитектуры, на которые я разбил современный период.

Нью-Йорк, 1984 г.

Кеннет Фремpton

Введение

«На картине Клее «Angelus Novus» изображен ангел, как будто готовый отлететь от чего-то, над чем он напряженно размышляет. Его глаза широко распахнуты, рот приоткрыт, крылья распростерты. Это как бы ангел истории. Его лицо обращено к прошлому. То, что мы воспринимаем как цепь событий, предстает перед ним катастрофой, и обломки падают к его ногам. Ангел хотел бы воскресить мертвых, вновь соединить разбитое вдребезги. Но страшный шквал налетел из рая. Он ударил в крылья ангела с такой жестокостью, что ангел больше не сможет сложить их. Этот ветер неумолимо влечет ангела в будущее, к которому он повернут спиной, в то время как перед ним тянутся к небесам непроходимые заросли. Этот ветер мы называем прогрессом.»

*Вальтер Беньямин.
«Тезисы по философии истории»,
1940 г.*

Одна из первых проблем, возникающих при попытке написать историю современной архитектуры, заключается в том, чтобы определить начало этого периода. Наиболее придирчивые исследователи ищут истоки современности, на наш взгляд, в намного более отдаленных временах, чем следует. Некоторые предпочитают обращаться к менее далекому прошлому — если не к Ренессансу, то к тому моменту в XVIII в., когда новые веяния истории заставили архитекторов вернуться к классическим канонам Витрувия и тщательно изучить античное наследие, чтобы найти более объективную основу для своей работы. Это, наряду с выдающимися успехами, которые сделала техника в XVIII столетии, дает основание для утверждения, что необходимые для со-

временной архитектуры условия сложились примерно в тот период, когда в конце XVII в. Клод Перро бросил вызов вневременной универсальности пропорций Витрувия, а инженерная наука окончательно отделилась от архитектуры (это событие иногда связывают с созданием в 1747 г. в Париже Школы мостов и дорог, первой Инженерной школы).

В этой книге дан лишь самый краткий очерк предыстории современного движения, поэтому первые три главы нужно воспринимать несколько иначе, чем все остальные. Они рассказывают о культурных, территориальных и технических изменениях, на основе которых возникла современная архитектура, и показывают эволюцию архитектуры, градостроительства и инженерной науки в 1750 — 1939 гг.

При написании всеобъемлющей, но краткой истории нужно, во-первых, строго отобрать материал, а во-вторых, придерживаться определенной логики в интерпретации фактов. Я вынужден признать, что в обоих случаях я не добился результата, к которому стремился — частично из-за того, что информация должна была иметь приоритет перед интерпретацией, частично из-за того, что не весь материал был изучен одинаково глубоко, частично из-за того, что сама установка варьировалась в зависимости от рассматриваемого предмета. В некоторых примерах я пытался показать, по каким социально-экономическим или идеологическим причинам возникло то или иное явление, тогда как в других случаях я ограничивался лишь формальным анализом. Подобный дифференцированный подход к теме отразился на структуре книги, которая представляет собой мозаику довольно коротких глав, посвященных как работе наиболее выдающихся архитекторов, так и коллективным достижениям.

Всеми силами я стремился сохра-

нить возможность разных способов ознакомления с текстом. Так, книгу можно воспринимать как единое целое или же читать ее по частям, открывая наудачу. Последовательность глав определялась с учетом интересов читателей — профессионалов и студентов, поэтому я надеюсь, что книга послужит стимулом к дальнейшей работе и окажется полезной специалистам, которые хотят выработать самостоятельную точку зрения.

Кроме того, структура книги зависит от ее основного тона, так как везде, где это было возможным, я предоставлял право говорить самим о себе лицам, о которых шла речь в данном конкретном случае. Каждую главу предваряет цитата, выбранная не только из-за того, что она поясняет особенности конкретной ситуации, но и из-за того, что выражает саму суть работы. Используя эти «голоса», я пытался изобразить эволюцию современной архитектуры, как результат непрерывного ряда усилий, и показать, как идеи, казавшиеся нелепыми в один момент истории, вновь возникали в другое время уже почти в виде аксиом. В этом повествовании часто фигурируют неосуществленные проекты, так как для меня историю архитектуры в равной мере заключают в себе как сами сооружения, так и идеи и спорные намерения.

Как и многие из моих современников, я также испытал влияние марксистской интерпретации истории, хотя даже самое беглое ознакомление с текстом покажет, что я не пользовался ни одним из принятых методов марксистского анализа¹. С другой стороны, приверженность критической теории Франкфуртской школы², без сомнения, наложила отпечаток на мои взгляды и научила меня отдавать себе отчет в темных сторонах Просвещения, которое во имя безрассудных причин помещает человека в ситуацию, отчуждающую его как от произведенных им самим продуктов, так и от природы.

Развитие современной архитектуры после Просвещения, кажется, пошло двумя путями: с одной стороны, утопия авангарда, впервые сформулированная в начале XIX в. в проекте идеального физиократического³ города Леду, с другой — антиклассический, антирацио-

нальный и антиутилитаристский христианский реформизм, впервые заявленный в «Контрастах» Пьюджина (1836). С этих пор, пытаясь преодолеть разделение труда и жестокую реальность промышленного производства и урбанизации, буржуазная культура колебалась между крайностями тотально запроектированных индустриальных утопий и отрицанием существующей исторической реальности машинного производства.

Любой вид искусства на определенном уровне ограничивается средствами производства и репродукции. Однако это положение навряд ли можно признать справедливым для архитектуры, которую определяют не только ее собственные технические методы, но также и производительные силы, находящиеся за пределами этих методов. Это со всей очевидностью демонстрирует пример города, где расхождение в развитии архитектуры и градостроительства привело к ситуации, в которой возможность обмена идеями между первым и вторым, существовавшая на протяжении значительного периода времени, вдруг стала крайне ограниченной. Подчиняясь развивающейся экономике потребления⁴, город потерял возможность сохранить свою целостность. То, что это «разъединение» произведено силами, находящимися вне его контроля, демонстрирует стремительное разрушение американского провинциального города после второй мировой войны вследствие совместного воздействия скоростных автодорог, роста пригородов и появления супермаркетов⁵.

Успехи и неудачи современной архитектуры и ее возможная роль в будущем должны быть в конце концов оценены на фоне этих сложностей. В своем наиболее абстрактном выражении архитектура, безусловно, сыграла определенную роль в обеднении окружающей среды — особенно там, где она способствовала рационализации как типов сооружений, так и методов их возведения, и в тех случаях, когда как материальное оформление, так и форма плана были приведены к единому знаменателю, чтобы сделать производство более дешевым и оптимизировать использование. В своих благонамеренных, но иногда крайне неудачных попытках усвоить технические реалии XX в. архитектура выработала язык,

в котором выразительностью обладают почти исключительно вторичные элементы — пандусы, лифты, лестницы, эскалаторы, каминные трубы, пылеуловители и мусоросборники. Ничто не может быть дальше от языка классической архитектуры, так как по ее канонам подобные элементы безусловно располагались позади фасада, а основной массив здания оставался свободным, чтобы выражать себя — архитектура символизировала силу разума рациональностью собственных форм. Функционализм основывался на противоположном принципе, а именно, на сведении экспрессии к утилитарности или к удобству для промышленного производства.

Пройдя через современную тенденцию упрощения, мы сейчас вынуждены вновь вернуться к традиционным образам и оформлять новые здания — зачастую не обращая внимания на их статус — в иконографии местного кича. Нам говорят, что народ требует спокойного домашнего, созданного вручную комфорта и что «классические» ссылки, так же как и абстрактные, неуместны, так как они выражают покровительственный подход проектировщика. Лишь изредка критики от поверхностных рассуждений о силе переходят к требованиям о том, чтобы архитектурная практика занималась созданием пространства — к критическому, но творческому переосмыслению конкретных свойств застроенной среды.

Вульгаризация архитектуры и все возрастающая ее изоляция от общества в последние годы привели к тому, что архитектура как бы замкнулась в себе, поэтому сейчас мы столкнулись с парадоксальной ситуацией, в которой многие из наиболее мыслящих молодых представителей профессии уже оставили надежды на реализацию своих идей. В наиболее интеллектуальных проектах элементы архитектоники сведены к чисто синтаксическим знакам, которые не выражают ничего, кроме средств построения их собственных «структур», а в наиболее ностальгических вариантах «утра-

та» города отмечается метафорическими и ироническими предложениями, либо для «астральных пустынь», либо для метафизических пространств урбанистического величия XIX в.

Из еще доступных современной архитектуре направлений, которые тем или иным способом уже осуществляются, по-видимому, только два могут привести к значительным результатам. В то время как первое из этих направлений полностью ориентировано на господствующие образцы производства и потребления, второе, напротив, находится по отношению к ним в сознательной оппозиции. Первое, следуя идеалу Миса ван дер РОЭ о «beinahe nichts» («почти ничто»), пытается свести задачи строительства к промышленному дизайну огромного масштаба. Так как оно заботится лишь об оптимизации производства, то проблемы города как такового практически не занимают его представителей. Они проектируют чрезвычайно функциональные здания с высоким уровнем сервиса. Повсеместное использование стекла делает эти здания почти невидимыми, сводя на нет заботу о форме.

Сторонники другого направления, в свою очередь, создают «зримые» сооружения, зачастую избирая в качестве материала естественный камень. В этой четко ограниченной «монастырской» сфере существуют открытые, но тем не менее конкретные связи, протягивающиеся от человека к человеку и от человека к природе. То, что подобные «владения» часто замкнуты на себе и относительно безразличны к физическому и временному континууму, в котором они существуют, характеризуют главную черту этого подхода — попытку избежать, хотя бы частично, обусловленных Просвещением перспектив. По моему мнению, единственная надежда на создание значительных произведений архитектуры в ближайшем будущем кроется лишь в творческих контактах двух этих направлений.

1 часть

Достижения культуры и технические предпосылки, 1750— 1939 гг.

1 глава

Изменения в области культуры: неоклассическая архитектура, 1750 — 1900 гг.

«Стилевая система барокко имела в определенной мере двойственную природу. Зачастую фасады барочных зданий, украшенные растительным декором, контрастировали с регулярностью парков. Сфера человеческого и сфера природного, безусловно, оставались разными, но их характер менялся, они сливались в единое целое ради достижения целей орнаментации или престижа. С другой стороны, парк в английском стиле, в котором присутствие человека стремились сделать неощутимым, должен был свидетельствовать о *целесообразности* природы, в то время как расположенные в таком парке, но отделенные от него здания, построенные Моррисом или Адамом, выражали *волю* человека, подчеркивая его присутствие среди буйства свободно растущих растений. Ныне слияние человека и природы, к которому стремилось барокко, заменено ясно выраженным разделением; утверждается дистанция между человеком и природой, которая создает предпосылки для ностальгических размышлений. Это нынешнее умозрительное отделение одного от другого является своего рода компенсирующей или искупительной реакцией на все более возрастающее исключительно практическое отношение человека к природе. В то время как развитие техники вело к «военному» наступлению на природу, дома и парки навевали мечту о перемирии, о невозможном мире, и с этой целью человек сохранял образ нетронутого природного окружения».

Жан Старобинский.

«Изобретение свободы», 1964 г.

Архитектура неоклассицизма, по-видимому, возникла на основе различных, но взаимосвязанных достижений, которые радикально изменили отношения между человеком и природой. Первое состояло в неожиданном увеличении способности человека осуществлять управление природой: к середине XVII в. эта способность вышла далеко за рамки технических возможностей Ренессанса. Вторым был фундаментальный переворот в природе человеческого сознания, происшедший в результате изменений структуры общества, которые привели к появлению новой культурной формации, равно удовлетворяющей жизненным укладам как угасающей аристократии, так и крепнущей буржуазии. Тогда как технические достижения создали новую инфраструктуру и позволили увеличить производительность труда, изменения в человеческом сознании принесли новые категории знания и исторический образ мышления, который был столь рефлексивным, что задавался

вопросами собственной подлинности. Расширение технических знаний, основанных на достижениях науки в XVII — XVIII вв., тотчас дало толчок многочисленным проектам строительства дорог и каналов, а также к учреждению новых технических учебных заведений, например, таких, как Школа мостов и дорог, основанная в 1747 г. Изменение образа мышления способствовало расцвету гуманитарных наук эпохи Просвещения. Появились первые работы по современной социологии, эстетике, истории и археологии: «О духе законов» Монтескье (1748), «Эстетика» Баумгартена (1750), «Век Людовика XIV» Вольтера (1751) «История древнего искусства» И. И. Винкельмана (1764).

Чрезмерная утонченность архитектурного языка в интерьерах стиля рококо XVIII в. и освобождение мысли от религиозных пут в эпоху Просвещения заставляли архитекторов, осознающих весьма неустойчивый характер своего времени, искать истинный стиль в точной оценке античности. Они стремились не просто копировать древних, но овладеть принципами, на которых основывалось античное искусство. Археологические исследования, вызванные этим интересом к древности, поставили перед архитекторами главный вопрос: в какой из четырех культур Средиземноморья — египетской, этрусской, греческой или римской — следует искать образцы истинного стиля?

Одним из первых последствий изменения подхода к античному наследству стало расширение границ исследований, чтобы за пределами Рима изучить те культуры, на традициях которых, как указывал Витрувий, базировалась римская архитектура. Открытие и раскопки римских городов Геркуланума и Помпеи в первой половине XVIII в. вдохновили новые экспедиции. Вскоре были исследованы и древние города на Сицилии и в Греции. Воспринятые через посредство Ренессанса заповеди Витрувия — катехизис классицизма — были проверены на основе результатов раскопок. Опубликованные в 1750 — 1760 гг. труды, такие, как «Руины самых прекрасных памятников Греции» Ж. Д. Леруа (1758), «Афинские древности» Джеймса Стюарта и Николаса Реветта (1762) и описание дворца Диоклетиана в Сплите, составленное Робертом Адамом и К. Д. Клериссо в 1764 г., свидетельствуют об интенсивности, с которой проводились эти исследования. Леруа в качестве образца «истинного стиля» предложил греческую архитектуру, что вызвало шовинистический гнев итальянского архитектора и гравера Джованни Баттиста Пиранези.

Работа Пиранези «Величие архитектуры римлян» (1761) была прямой полемической атакой на Леруа: он не только утверждал, что этрусская культура предвосхитила греческую, но и считал, что этруски и их преемники — римляне подняли архи-

тектуру на новый уровень. Единственным доказательством, которое он смог привести, чтобы поддержать это утверждение, стали несколько этрусских построек, которые пережили разрушение Рима — надгробные памятники и инженерные сооружения. Эта полемика в значительной мере повлияла на последующую деятельность Пиранези. В одной гравюре за другой он представлял темную сторону этого восприятия, уже классифицированного Эдмундом Бёрком в 1757 г., как «возвышенное», тот «спокойный ужас», вызванный серьезным размышлением, чрезвычайной древностью и упадком. Эти качества в работах Пиранези достигали полной силы благодаря бесконечному величию образов, которые он изображал. По определению Манфредо Тафури, подобные ностальгические классические образы трактовались, «как отстаивание мифа, как простые фрагменты, как искаженные символы, как галлюцинации «порядка» в этом мире распада».

В последний период творчества, начиная с работы «Мысли об архитектуре» (1765) и заканчивая гравюрами с видами Пестума, опубликованными только после его смерти в 1778 г., Пиранези отказался от архитектурного правдоподобия и дал своему воображению полную волю. В следующих одна за другой публикациях, кульминацией которых стал его экстравагантный эклектичный труд об орнаментации интерьера

(1769), он позволил себе удовольствие манипулировать исторической формой. Несмотря на доказанные Винкельманом на примере эллинского зодчества различия между врожденной красотой и беспричинным украшательством, его исступленные произведения обладали для современников непреодолимой притягательностью, и появление греко-римских интерьеров братьев Адам было в значительной степени обусловлено влиянием воображения Пиранези.

В Англии, где стиль рококо так и не был принят полностью, стремление искупить излишества барокко нашло воплощение прежде всего в палладианстве, инициатором которого был граф Берлингтон, хотя подобную же очистительную манеру можно было найти и в последних работах Николаса Хоуксмюра в замке Говард. Однако к концу 1750 гг. англичане уже усердно обучались в самом Риме, где в 1750 — 1860 гг. жили главные апологеты неоклассицизма — от проповедовавшего римскую и этрусскую культуры Пиранези до защищавших приоритет Греции Винкельмана и Леруа, чье влияние еще ощущалось. Среди англичан неоклассицизм проповедовали Джеймс Стюарт, начавший использовать греческий дорический ордер уже к 1758 г., и более молодой Джорж Данс, который вскоре после возвращения в Лондон в 1765 г. спроектировал Ньюгейтскую тюрьму — сооружение в духе Пиранези, своей суровой организацией в определенной мере обязанное

неоклассической теории пропорций Роберта Морриса. Окончательное развитие английского неоклассицизма проявилось прежде всего в работах ученика Данса, Джона Соуна, объединившего на высоком уровне влияния Пиранези, Данса, Адама и даже английского барокко. Возрождение греческой культуры популяризировал Томас Хопп, чья работа «Домашняя мебель и внутреннее убранство» (1807) стала английским вариантом «наполеоновского ампира», создававшегося в то время Персье и Фонтеном.

Развитие теории неоклассицизма во Франции в корне отличалось от английского опыта. Осознание относительности культурных завоеваний в конце XVII в. побудило Клода Перро усомниться в ценности пропорций Витрувия в том виде, как они были восприняты и очищены теорией классицизма. Взамен он разработал свои тезисы *безусловной* и *произвольной* красоты, приписывая первой нормативную роль стандартизации и совершенства, а второй — такую функцию выразительности, которую могут потребовать особые обстоятельства или характеры.

Вызов ортодоксии Витрувия был систематизирован аббатом де Кордемуа в его «Новом трактате об архитектуре» (1706), где он заменил атрибуты архитектуры, предложенные Витрувием (*польза, прочность и красота*), своей собственной триадой: *расположение, распределение и благопристойность*. В то время как первые две из его кате-

горий касались правильности пропорций классического ордера и соответствующего расположения его элементов, третья ввела понятие пригодности, которым Кордемуа предупреждал против неуместного использования классических или «почетных» элементов в утилитарных или коммерческих постройках. Таким образом, в этой работе не только критиковалось барокко, ставшее последним стилем старого режима: «Трактат» Кордемуа предвосхитил интерес Франсуа Blondela к соответствию выразительности формы и дифференциации внешнего вида здания в связи с разным социальным *характером* различных *типов* построек. Настало время удовлетворять потребности неизмеримо более сложного общества.

Помимо настойчивого требования об уместном использовании классических элементов, Кордемуа выступал и за их геометрическую чистоту, осуждая такие «порождения» барокко, как перебивки в размещении колонн, ломаные фронтоны и витые колонны. Орнаментация также должна быть уместной, и Кордемуа, на два столетия опередив статью Адольфа Лооса «Орнамент и преступление», доказывал, что многие здания вообще не нуждаются в орнаменте. Он предпочитал гладкую кладку и прямоугольные сооружения. Для него свободно стоящая колонна символизировала сущность чистой архитектуры, которую со всей очевидностью демонстрируют готические

соборы или греческие храмы.

Аббат Ложье в своей книге «Опыт архитектуры» (1753) интерпретировал идеи Кордемуа, отстаивая универсальную «естественную» архитектуру — первобытную «примитивную хижину», образованную четырьмя древесными стволами, которые поддерживали грубую крышу со скатами. Вслед за Кордемуа он утверждал эту элементарную форму в качестве основы для своего рода готических построек, которые бы не имели ни арок, ни пилястр, ни пьедесталов, ни других элементов формальной артикуляции и в которых промежутки между колоннами были бы максимально остеклены.

Подобная «прозрачная» конструкция была реализована Жаком Жерменом Суффло в церкви св. Женевиевы в Париже, начатой в 1755 г. Суффло, в 1750 г. один из первых посетивший дорические храмы в Пестуме, решил воссоздать присущие готической архитектуре ощущения света, пространства и пропорций в классических (если не романских) формах. С этой целью он воспользовался планом в виде греческого креста, неф и приделы которого были оформлены, как система плоских сводов и полуциркульных арок, опирающихся на ряды колонн в интерьере.

Задача внедрения теории Кордемуа и великого главного дела Суффло в академические французские традиции легла на

Ж. Ф. Блонделя, который, открыв в 1743 г. собственную архитектурную школу, стал наставником так называемого «мечтательного» поколения архитекторов, к которому относятся Этьен Луи Булле, Жак Гондуэн, Пьер Патт, Мари Жозеф Пейр, Жан Батист Рондель и, возможно, наиболее фантастически настроенный Клод Никола Леду. Блондель изложил основные принципы, касающиеся композиции, типа и характера, в «Курсе архитектуры», опубликованном с 1750 по 1770 гг. Его представления об идеальной спроектированной церкви, высказанные во втором томе «Курса», были связаны с церковью св. Женевиевы: репрезентативный фасад и артикуляция каждого внутреннего элемента как части пространственной системы, бесконечные перспективы которой внушали чувство возвышенного. Этот проект отражал простоту и величие, которыми отличались позже работы многих учеников Блонделя, в частности, наиболее знаменитого из них Булле, после 1772 г. посвятившего свою жизнь созданию проектов, грандиозность которых мешала их осуществлению.

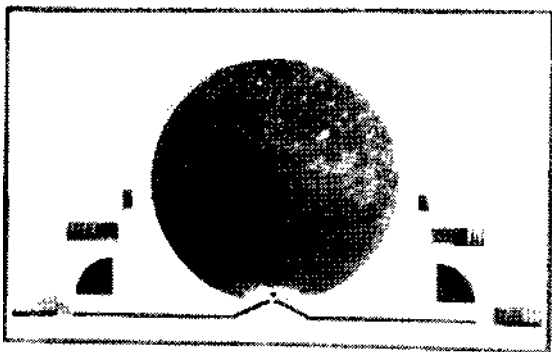
Помимо придания своим произведениям, в соответствии с учением Блонделя, социального звучания, грандиозностью своих концепций Булле вызывал сильные эмоции ужаса и спокойствия. Вдохновленный работой ле Камю де Мезьера «Гений архитектуры, или аналогия между семью искусствами и нашими



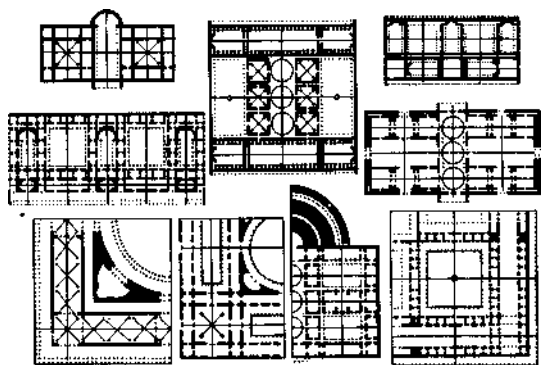
Суффло. Церковь св. Женевиевы (ныне Пантеон), Париж, 1755—/790. Пилоны усилены Ронделем в 1806 г.

ощущениями» (1780), он начал развивать свою теорию такой архитектуры, в которой бесконечные перспективы и лишённые украшений геометрически чистые монументальные формы должны были вызывать у человека одновременно чувства

подъема и тревоги. В большей мере, чем любой другой архитектор эпохи Просвещения, Булле был одержим идеей о способности света вызвать ощущение присутствия божественного. Эта идея выразилась в прозрачной дымке, окутывающей интерье-



Булле. Проект кенотафа Исаака Ньютона, ок. 1785 г. Разрез, «ночь»



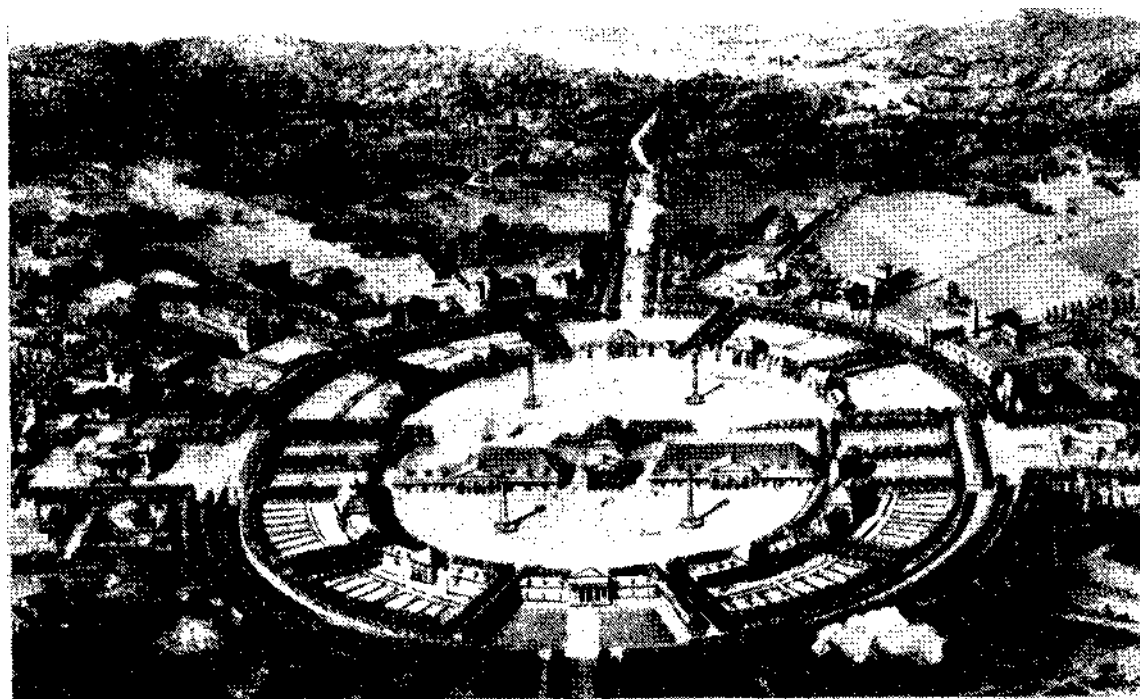
Дюран. Возможные комбинации и изменения формы плана. Из книги «Курс лекций», 1802—1809

ры его «Метрополя», который чем-то напоминает церковь св. Женевьевы. Подобным светом наполнен и грандиозный кирпичный шар, предложенный им в проекте кенотафа Исаака Ньютона. Горящий в ней огонь ночью напоминал о солнце, а днем солнечный свет, проникающий через специальные отверстия в сфере, создавал иллюзию небесного свода.

Несмотря на то, что по политическим взглядам Булле был убежденным республиканцем, им владела идея создания монументов, посвященных поклонению могущественному, высшему существу. В отличие от

Леду, Булле не вдохновляли сельские утопии Морелли или Руссо. И все же его влияние на послереволюционную Европу было значительным, главным образом благодаря активности его ученика Жана-Никола-Луи Дюрана, который воспользовался экстравагантными идеями учителя для создания нормативной и экономической типологии зданий, выдвинутой им в «Курсе лекций», прочитанном в Политехнической школе (1802—1809).

После 15 лет «смуты» империя Наполеона потребовала сооружения полезных зданий соответствующей грандиозности и величия — при том условии, что их возведение будет настолько дешевым, насколько это вообще возможно. Дюран, первый преподаватель архитектуры в Политехнической школе, пытался создать универсальную строительную методологию, своего рода архитектурный дубликат «кодекса Наполеона», с помощью которой можно было создавать экономичные сооружения разного назначения, комбинируя различные типы планов и фасадов. Таким образом, пристрастие Булле к грандиозным платоническим объемам превратилось в средство достижения нужного характера здания за доступную цену. Критикуя церковь св. Женевьевы с ее 206 колоннами и стенами общей длиной 612 м, Дюран создал свой вариант круглого собора такой же площади, в котором было лишь 112 колонн, а общая длина стен составляла 248 м — значительная



Леду. Идеальный город Шо

экономия при одновременном более сильном, по мнению автора проекта, впечатлении.

Революция прервала карьеру Леду, однако, будучи в заключении, он вернулся к созданию проекта соляных разработок, который реализовывал по заказу Людовика XVI в Арк-э-Сенане в 1773—1779 гг. Он развернул полукруглую форму этого комплекса в репрезентативное ядро своего идеального города Шо, проект которого опубликовал в 1804 г. под названием «Архитектура, представляющая собой выражение искусства, нравов и закона». Соляные разработки, превращенные Леду в овальный центр города Шо, можно рассматривать как один из первых образцов промышленной архи-

тектуры, так как в нем производственные помещения были сознательно объединены с жилищами рабочих. Оформление каждого элемента этого комплекса соответствовало его функциям. Так, размещенные вдоль планировочной оси сараи для выпаривания соли имели, как сельскохозяйственные постройки, крутые кровли и были отделаны гладким тесаным камнем с рустовкой, тогда как дом директора, стоящий в центре, имел пологую кровлю, рустованный фронтон и классический портик. Стены соляных сараев и домов рабочих были украшены рельефами — окаменевшими струями воды, что символизировало не только добычу соли, благодаря которой существовало посе-

ление, но и подчеркивало взаимодействие производственной системы и рабочей силы.

Мысленно развивая эту ограниченную типологию, чтобы включить в нее все институты идеального города, Леду выдвинул теорию архитектурного «лица» здания, которое должно было символизировать социальное предназначение тех или иных абстрактных форм. О назначении сооружения говорили как традиционные символы (такие, как ликторский пучок прутьев на здании суда, называемом «Пацифере», напоминающий о справедливости и единстве), так и изоморфизм (например, здание под названием «Ойкема» было спроектировано в форме пениса и посвящалось распутству: ему отводилась курьезная роль стимуляции добродетели посредством сексуального пресыщения).

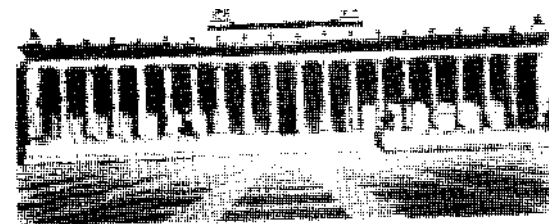
Целый мир отделяет рациональную перестановку общепринятых классических элементов, пропагандировавшуюся Дюраном, от произвольного, но очистительного переустройства этих элементов, которое Леду продемонстрировал в парижских заставах, спроектированных им в 1785—1789 гг. Эти заставы были почти так же не связаны с культурой своего времени, как и идеализированные учреждения Шо. Большинство застав было разрушено после революции 1789 г.—их постигла та же участь, что и тот непопулярный таможенный режим, который они олицетворяли,—своеобразный «пояс откупщиков», или, как

говорили в то время, «стена, заставившая Париж роптать».

Послереволюционное развитие неоклассицизма тесно связано с необходимостью строительства сооружений для размещения новых учреждений буржуазного общества и нового республиканского государства. Решение этой проблемы в компромиссе конституционной монархии не умаляло той роли, которую неоклассицизм сыграл в формировании буржуазного стиля. «Наполеоновский ампи́р» в Париже и франкофильская политика «культурно-национального развития», проводимая Фридрихом II в Берлине,—не что иное, как разные проявления одной и той же культурной тенденции. Первый эклектически использовал античные мотивы—римские, греческие или египетские — чтобы создать словарь республиканской династии — стиль, который ярче всего проявился в театральных интерьерах походных шатров Наполеона и в навеянных архитектурой Древнего Рима массивных сооружениях столицы (таких, как ул. Риволи и Триумфальная арка Персье и Фонтена на площади Карусель или Вандомская колонна, воздвигнутая Гондуэном в честь «Великой армии»). В Германии эта тенденция впервые проявилась в Бранденбургских воротах Карла Готтхарда Лангханса, построенных как западный въезд в Берлин в 1793 г., и в проекте памятника Фридриху Великому, созданном Ф. Гилли (1797). Предложенные Леду формы

вдохновили Гилли на соперничество с суровостью дорического ордера; тем самым он как бы дал архитектурный эквивалент «архаической» силе движения «бури и натиска» в германской литературе. Как и его современник Фридрих Вайнбреннер, Гилли мечтал о спартанской цивилизации, обладающей высокими моральными ценностями, которая бы прославила миф об идеальном прусском государстве. Его знаменитый памятник должен был иметь форму искусственного акрополя, воздвигнутого на Лейпцигской площади. Со стороны Потсдама на площадь вела приземистая триумфальная арка, увенчанная квадригой.

Коллега и преемник Гилли, прусский архитектор Карл Фридрих Шинкель рано увлекся готикой не из-за построек Берлина или Парижа, но благодаря собственному опыту знакомства с итальянскими соборами. После поражения Наполеона в 1815 г. этот романтический вкус был вытеснен необходимостью найти подходящее архитектурное выражение для триумфа прусского национализма. Сочетание политического идеализма и военной доблести, казалось, требовало возвращения к классике. В любом случае это был тот стиль, который заставил Шинкеля при создании берлинских шедевров—Новой караульни (1816), Драматического театра (1821) и Старого музея (1830)—обратиться не только к творчеству Гилли, но и Дюрана. В то время как караульня и театр



Шинкель. Старый музей, Берлин, 1828-1830

демонстрируют характерные черты зрелого стиля Шинкеля (массивные углы первого здания и остекленные крылья второго), влияние Дюрана наиболее ясно выразилось в здании музея, которое представляет собой вариацию плана музея из «Лекций»: оставлены ротонда, перистиль и двор, а боковые крылья убраны. Широкие ступени входа, перистиль, орлы и Диоскуры на крыше символизируют культурные устремления прусского государства, однако Шинкель отклонился от типологических и репрезентативных моделей Дюрана, чтобы создать пространственную композицию необычайной точности и силы, так как широкий перистиль ведет в узкий портик, за которым симметрично расположены входные лестницы и зал (к этой схеме позже вернется Мис ван дер Роэ).

Неоклассицизм Блонделя получил дальнейшее развитие в середине XIX в. в творчестве Анри Лабруста, который учился в Школе изящных искусств (учреждение, после революции принявшее функции Королевс-

кой академии архитектуры) у Леона Водуэра, ученика Пейра. После получения в 1824 г. Римской премии Лабруст провел следующие пять лет во Французской академии, посвятив большую часть своего времени в Италии изучению греческих храмов Пестума. Вдохновленный трудами Якоба-Игнаца Хитторфа, Лабруст одним из первых заявил, что подобные сооружения были изначально ярко расписаны. Это заявление, а также его убежденность в первичности конструкции и в происхождении всего орнамента из строительных конструкций, стало причиной его конфликта с властями после того, как в 1830 г. он основал собственную мастерскую.

В 1840 г. Лабрусту поручили строительство здания библиотеки св. Женеьевы в Париже, в котором предполагалось разместить часть книг, национализированных французским государством в 1789 г. Проект Лабруста, в основу которого, по всей вероятности, был положен проект библиотеки во дворце Мазарини Булле (1785), представлял собой прямоугольное пространство, огражденное по периметру стенами с книжными стеллажами, на которые также опирались цилиндрические своды двухнефного зала. По середине зала проходит также ряд чугунных колонн, поддерживающих своды.

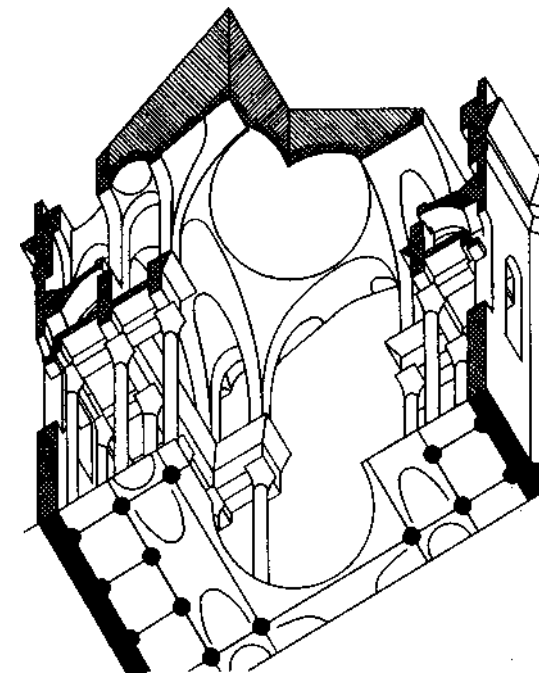
Этот конструктивный рационализм был затем усовершенствован в помещениях Главного читального зала и книгохрани-

лища Национальной библиотеки, созданных Лабрустом в 1860—1868 гг. Этот комплекс, размещенный во внутреннем дворе дворца Мазарини, состоял из читального зала с крышей из железа и стекла, которую поддерживали 16 чугунных колонн, и многоэтажных стеллажей из чугуна и сварочного железа. Обойдясь без ссылок на историю, Лабруст спроектировал книгохранилище, как освещаемую верхним светом каркасную конструкцию, в которой свет через крышу струился сквозь железные лестничные площадки на нижние этажи. Хотя это решение и напоминало читальный зал Сиднея Смерка во дворе неоклассического Британского музея, построенного Робертом Смерком, точная форма исполнения демонстрировала появление новой эстетики, потенциал которой не был реализован вплоть до появления конструктивистских работ в XX в.

К середине XIX в. неоклассическое наследие поделили между собой два родственных течения: конструктивный классицизм Лабруста и романтический классицизм Шинкеля. Обе «школы» возникли в результате появления в XIX в. новых институтов; перед обоими стояла задача создания новых типов сооружений. Главное их отличие состояло в способах, которыми они достигали этих репрезентативных целей: конструктивный классицизм делал упор на конструкцию (Кордемуа, Ложье и Суффло); романтический клас-

сицизм пытался подчеркнуть характер самой формы (Леду, Булле и Гилли). Одна «школа» сконцентрировалась на таких типах зданий, как тюрьмы, больницы и железнодорожные вокзалы, строительством которых занимались, например, Э. Ж. Жильбер и Ф. А. Дюкне (проектировщик Восточного вокзала в Париже, 1852); другая в большей мере интересовалась репрезентативными сооружениями — такими, как университетский музей и библиотека К. Р. Кокерелла в Англии или более грандиозные монументы, возведенные Лео фон Кленце в Германии, и прежде всего — сугубо романтическая Валгалла, построенная в Регенсбурге в 1842 г.

В теоретическом отношении конструктивный классицизм начался с «Трактата о строительном искусстве» Ронделя (1802) и получил наиболее полное завершение в конце столетия в работах инженера Огюста Шуази, особенно в его «Истории архитектуры» (1899). Для Шуази суть архитектуры заключалась в конструкции, а все стилистические изменения были лишь логическим следствием технического развития: «Выставлять напоказ ар-нуво — значит игнорировать все уроки истории. Не так возникали знаменитые стили прошлого. Архитекторы великих с художественной точки зрения эпох находили подлинное вдохновение в конструкции». Шуази проиллюстрировал свою «Историю» аксонометрическими рисунками, которые обна-



Шуази, Аксонометрия части Пантеона, Париж (см. рис. 1). Из книги «История архитектуры», 1899

жали суть типа здания в единой графической манере, демонстрируя план, разрез и фасад здания. Как заметил Рейнер Бэнэм, эти объективные иллюстрации сводят архитектуру, которую они представляют, к чистой абстракции. За это и еще за ту информацию, которая была синтезирована в этих рисунках, к ним и обратились пионеры Современного движения в начале нового столетия.

Внимание, которое в «Истории» Шуази было отведено греческой и готической архитектуре, объяснялось рационализацией греко-готического идеала в конце XIX в., который был впервые сформулирован более столетия назад Кордемуа. Сочетание готической конструкции с классическим синтаксисом,

столь популярное в XVIII в., нашло параллель в характеристике, данной Шуази дорическому стилю как деревянной конструкции, переведенной в камень. Именно такая перестановка практиковалась последователем Шуази Огюстом Перре, который настойчиво оформлял созданные им железобетонные конструкции в стиле традиционных деревянных построек.

Будучи до мозга костей приверженцем конструктивного рационализма, Шуази тем не менее был способен откликнуться на чувствительность романтизма. Так, он писал об Акрополе: «Греки никогда не представляли себе здания без среды, в которую оно вписано, и других зданий, которые его окружали... Каждый в отдельности архитектурный мотив симметричен, однако каждая группа трактована, как ландшафт, где сбалансированы только объемы».

2 глава

Территориальные изменения: развитие города, 1800—1909 гг.

«[С] развитием все более абстрактных средств коммуникаций на смену устоявшимся средствам связи приходили новые системы, совершенствование которых продолжалось в течение XIX в. Население обрело все большую мобильность и получало информацию, которая была более точно синхронизирована с убастряющимся темпом истории.

Подобное живописное замечание о частично симметричном равновесии было столь же чуждо традициям преподавания в Школе изящных искусств, сколь и подходу Дюрана, свойственному Политехнической школе. Безусловно, это замечание могло бы иметь некоторое отношение к Жюльену Годе, который в своем курсе лекций «Элементы и теория архитектуры» (1902) пытался установить нормативный подход к композиции сооружений с точки зрения технически современных элементов, организованных, в соответствии с традицией осевой композиции. В это время Годе преподавал в Школе изящных искусств, и его влияние на учеников — Огюста Перре и Тони Гарнье — выразилось в том, что принципы классической «элементаристской» композиции были унаследованы архитекторами-новаторами XX в.

Железная дорога, ежедневные газеты и телеграф постепенно лишают пространство его прежней коммуникативной роли».

Франсуаза Шоэ.
«Современный город: проектирование в XIX в.», 1969 г.

Город с ясно выраженными границами, существовавший в Европе на протяжении предыдущих пяти веков, полностью изменился за одно столетие под воздействием небывалых технических и социально-экономических сил, многие из которых впервые возникли в Англии во второй половине XVIII в. Выдающимися с технической точки зрения можно назвать такие новшества, как массовое производство чугунных рельсов Абрахамом Дерби, начатое в 1767 г., и рядовая сеялка Джетро Тулла, широкое применение которой началось с 1731 г. Так же, как изобретение Дерби привело в 1784 г. к развитию процесса пудлингования для упрощения переработки чугуна в сварочное железо, сеялка Тулла сыграла важную роль в совершенствовании системы севооборота Чарлза Тауншенда (принцип «интенсивного земледелия», который стал преобладающим к концу столетия).

Подобные технические разработки привели к различным последствиям. За 100 лет (с 1750 по 1850 гг.) английская металлургия увеличила производство железа в 40 раз (к 1850 г. в стране производилось 2 млн т железа в год). В сельском хозяйстве после парламентского акта огораживания 1771 г. неэффективная обработка пашни была заменена четырехпольным севооборотом. Если первое было стимулировано борьбой Англии с Наполеоном, то толчком для второго послужила необходимость накормить быстро-

растущее промышленное население городов.

В то же время претерпело изменение и производство тканей, поддерживавшее аграрную экономику Англии первой половины XVIII в. Изобретенная Джеймсом Харгривсом в 1764 г. прядильная машина периодического действия «Дженни» значительно увеличила производительность труда, а паровой ткацкий станок Эдмунда Картрайта, впервые использованный в фабричных условиях в 1784 г., привел к созданию крупномасштабного текстильного производства, что сделало возможным строительство многоэтажных фабрик. Традиционное текстильное производство вынуждено было отказаться от преобладающего использования аграрной базы и концентрировать как труд, так и помещения для него сначала рядом с источниками воды, а затем, с развитием парового двигателя, — с залежами каменного угля. 24 тысячи паровых ткацких станков, насчитывавшиеся в стране к 1820 г., сделали английский фабричный город реальным фактом.

Этот процесс «отрыва от корней», как назвал его Симон Уэйл, был еще более ускорен использованием паровой тяги на транспорте. В 1804 г. Ричард Тревитик впервые продемонстрировал паровоз для рельсового пути. Вслед за открытием первой общественной железнодорожной ветки между Стоктоном и Дарлингтоном в 1825 г. последовало быстрое развитие совершенно новой инфраструктуры.

столь популярное в XVIII в., нашло параллель в характеристике, данной Шуази дорическому стилю как деревянной конструкции, переведенной в камень. Именно такая перестановка практиковалась последователем Шуази Огюстом Перре, который настойчиво оформлял созданные им железобетонные конструкции в стиле традиционных деревянных построек.

Будучи до мозга костей приверженцем конструктивного рационализма, Шуази тем не менее был способен откликнуться на чувствительность романтизма. Так, он писал об Акрополе: «Греки никогда не представляли себе здания без среды, в которую оно вписано, и других зданий, которые его окружали... Каждый в отдельности архитектурный мотив симметричен, однако каждая группа трактована, как ландшафт, где сбалансированы только объемы».

2 глава

Территориальные изменения: развитие города, 1800—1909 гг.

«[С] развитием все более абстрактных средств коммуникаций на смену устоявшимся средствам связи приходили новые системы, совершенствование которых продолжалось в течение XIX в. Население обрело все большую мобильность и получало информацию, которая была более точно синхронизирована с убастряющимся темпом истории.

Подобное живописное замечание о частично симметричном равновесии было столь же чуждо традициям преподавания в Школе изящных искусств, сколь и подходу Дюрана, свойственному Политехнической школе. Безусловно, это замечание могло бы иметь некоторое отношение к Жюльену Годе, который в своем курсе лекций «Элементы и теория архитектуры» (1902) пытался установить нормативный подход к композиции сооружений с точки зрения технически современных элементов, организованных, в соответствии с традицией осевой композиции. В это время Годе преподавал в Школе изящных искусств, и его влияние на учеников— Огюста Перре и Тони Гарнье— выразилось в том, что принципы классической «элементаристской» композиции были унаследованы архитекторами-новаторами XX в.

Железная дорога, ежедневные газеты и телеграф постепенно лишают пространство его прежней коммуникативной роли».

Франсуаза Шоэ.
«Современный город: проектирование в XIX в», 1969 г.

Город с ясно выраженными границами, существовавший в Европе на протяжении предыдущих пяти веков, полностью изменился за одно столетие под воздействием небывалых технических и социально-экономических сил, многие из которых впервые возникли в Англии во второй половине XVIII в. Выдающимися с технической точки зрения можно назвать такие новшества, как массовое производство чугунных рельсов Абрахамом Дерби, начатое в 1767 г., и рядовая сеялка Джетро Тулла, широкое применение которой началось с 1731 г. Так же, как изобретение Дерби привело в 1784 г. к развитию процесса пудлингования для упрощения переработки чугуна в сварочное железо, сеялка Тулла сыграла важную роль в совершенствовании системы севооборота Чарлза Тауншенда (принцип «интенсивного земледелия», который стал преобладающим к концу столетия).

Подобные технические разработки привели к различным последствиям. За 100 лет (с 1750 по 1850 гг.) английская металлургия увеличила производство железа в 40 раз (к 1850 г. в стране производилось 2 млн т железа в год). В сельском хозяйстве после парламентского акта огораживания 1771 г. неэффективная обработка пашни была заменена четырехпольным севооборотом. Если первое было стимулировано борьбой Англии с Наполеоном, то толчком для второго послужила необходимость накормить быстро-

растущее промышленное население городов.

В то же время претерпело изменение и производство тканей, поддерживавшее аграрную экономику Англии первой половины XVIII в. Изобретенная Джеймсом Харгривсом в 1764 г. прядильная машина периодического действия «Дженни» значительно увеличила производительность труда, а паровой ткацкий станок Эдмунда Картрайта, впервые использованный в фабричных условиях в 1784 г., привел к созданию крупномасштабного текстильного производства, что сделало возможным строительство многоэтажных фабрик. Традиционное текстильное производство вынуждено было отказаться от преобладающего использования аграрной базы и концентрировать как труд, так и помещения для него сначала рядом с источниками воды, а затем, с развитием парового двигателя,— с залежами каменного угля. 24 тысячи паровых ткацких станков, насчитывавшиеся в стране к 1820 г., сделали английский фабричный город реальным фактом.

Этот процесс «отрыва от корней», как назвал его Симон Уэйл, был еще более ускорен использованием паровой тяги на транспорте. В 1804 г. Ричард Тревитик впервые продемонстрировал паровоз для рельсового пути. Вслед за открытием первой общественной железнодорожной ветки между Стоктоном и Дарлингтоном в 1825 г. последовало быстрое развитие совершенно новой инфраструктуры.

К 1860 г. Англия уже имела примерно 10 тыс. миль рельсовых путей. Появление после 1865 г. паровых судов, преодолевавших большие расстояния, увеличило миграцию европейцев в Америку, Африку и Австралию. В то время как иммигрирующее население удовлетворяло нужду в расширении хозяйства колониальных территорий и заселяло растущие города Нового Света, военная и политическая устарелость традиционного европейского средневекового города после национально-освободительных революций 1848 г. привела к повсеместной ломке крепостных стен и к слиянию имевшего в прошлом четкие границы города с пригородами.

Эти главные достижения, сопровождавшиеся значительным снижением смертности благодаря улучшению питания и медицинского обслуживания, послужили причиной беспрецедентной концентрации населения в городах — сначала в Англии, а затем, с различной скоростью, во всем развивающемся мире. Население Манчестера выросло в 8 раз за столетие, с 75 тыс. человек в 1801 г. до 600 тыс. к 1901 г.; в Лондоне за тот же период население увеличилось в 6 раз (около 1 млн жителей в 1801 г. и 6,5 млн к концу столетия). Париж рос так же быстро: с 500 тыс. человек в 1801 г. до 3 млн к 1901 г. Однако даже шести-восьмикратный прирост населения кажется весьма скромным по сравнению с ростом Нью-Йорка. В соответ-

вии с планом 1811 г. Нью-Йорк был спроектирован как город с прямоугольной сеткой. Он вырос с 33 тыс. человек в 1801 г. до 500 тыс. человек к 1850 г. и до 3,5 млн — к 1901 г. Чикаго рос с еще более астрономической скоростью — с 300 человек во времена разбивки города в соответствии с планировочной сеткой Томпсона в 1833 г. до примерно 30 тыс. человек (из которых около половины родились в США) к 1850 г. К концу столетия численность населения Чикаго достигла 2 млн человек.

Подобный чрезвычайно динамичный рост превратил старые городские районы в трущобы. Его следствием стало также появление построенных на скорую руку новых домов, а также сдаваемых в аренду зданий, главным назначением которых, обусловленным обычной нехваткой муниципального транспорта, было обеспечение максимального числа самых дешевых жилищ, расположенных вблизи от промышленных центров. Естественно, подобные перенаселенные постройки отличались плохой освещенностью, вентиляцией, недостатком свободного пространства и самыми примитивными санитарными устройствами, такими, как общие туалеты на улице, сбор отходов и др. Несовершенство канализационной системы и ее эксплуатации приводило к засорению сети, что, в свою очередь, провоцировало реальную возможность заболеваний — сначала туберкулезом, а затем, что было более тревожно для властей,

и холерой (вспышки холеры как в Англии, так и в континентальной Европе отмечались в 1830-х и 1840-х гг.).

Эти эпидемии ускорили реформу здравоохранения и учреждение одного из первых законов, регулирующих застройку и содержание пригородов. В 1833 г. лондонские городские власти поручили Комиссии по проверке выполнения Закона о бедных, возглавляемой Эдвином Чедвиком, провести расследование причин вспышки холеры в Уйатчепеле. Это привело к появлению доклада Чедвика «Вопрос о санитарных условиях жизни трудящегося населения в Великобритании» (1842), к организации Королевской комиссии по состоянию больших городов и населенных районов (1844) и, наконец, к появлению Акта об общественном здравоохранении (1848). Этот акт, в дополнение к уже существующим, возложил на местные власти ответственность за содержание на должном уровне канализации, сбора отходов, водоснабжения, городских дорог, за инспектирование боен и захоронение умерших. Подобные меры были учтены и Османом во время перестройки Парижа в 1853—1870 гг.

В итоге в Англии была осознана необходимость поднять качество строительства жилищ для рабочего класса, однако для изыскания образцов и средств, с помощью которых это можно было осуществить, одного согласия явно было мало.

Тем не менее созданное, по инициативе Чедвика Общество по улучшению условий жизни рабочего класса в 1848 г. построило в Лондоне первые дома для рабочих по проекту архитектора Генри Робертса. Вслед за этим решительным началом были сооружены квартиры на Стри-тэм-стрит в 1848—1850 гг., а на Всемирной выставке 1851 г. продемонстрированы двухэтажные коттеджи для рабочих, состоящие из четырех квартир и построенные снова по проектам Робертса. Эта первичная модель, в которой квартиры соединялись попарно общей лестницей, влияла на строительство жилищ для рабочих в течение всего столетия.

После 1864 г. филантропическое общество, основанное американцем Джорджем Пибоди, а также различные английские благотворительные организации и местные власти пытались поднять качество строительства жилищ для рабочих, однако успехи были незначительны до тех пор, пока не были приняты Законы о расчистке трущоб 1868 и 1875 гг. и Акт о жилищном строительстве для рабочего класса (1890), в соответствии с которыми местные власти должны были обеспечивать общественное жилищное строительство. В 1893 г., когда созданный в 1890 г. Совет Лондонского графства начал строить квартиры для рабочих на основе этого Акта, его архитектурный отдел приспособил местный стиль, выработанный Движением искусств и ремесел в

шестиэтажных блоках таких жилищ (см. с. 74). Типичное начинание такого рода — жилой комплекс Миллбенк (1897).

На протяжении XIX в. стремление промышленности к совершенствованию принимало различные формы — от моделей заводских, пристанционных и фабричных городков до проектирования утопических общин, предлагаемых в качестве прототипов некоего будущего просвещенного государства. Одним из первых интегрированное промышленное поселение создал Роберт Оуэн. Созданный им в Шотландии город Нью-Лэнарк (1815) был спроектирован с учетом кооперативного движения. Следует также назвать и сэра Титуса Солта, чей Солтэр близ Бредфорда в Йоркшире, основанный в 1850 г., представлял собой патерналистский фабричный город, дополненный традиционными городскими учреждениями, такими, как церковь, лазарет, средняя школа, общественные бани, богадельня и парк.

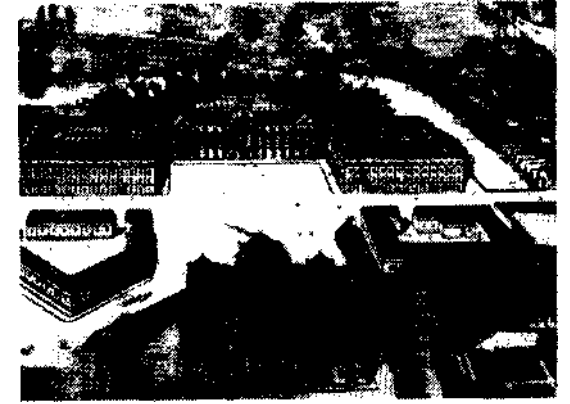
Однако ни один из этих проектов не мог сравниться с радикальным представлением Шарля Фурье о «новом промышленном мире», сформулированным им в эссе «Новый хозяйственный социетарный мир» (1829). Свободное общество Фурье состояло из идеальных коммун, или «фаланг», живущих в «фаланстерах», в которые люди объединялись в соответствии с психологическим принципом «притяжения по страсти». Так как предполагалось, что

фаланстеры будут размещены на лоне природы, их экономика была преимущественно сельскохозяйственной, дополненной легкой промышленностью. В своих ранних работах Фурье подчеркивал материальные атрибуты своего общественного поселения, смоделированного по образцу Версаля. Его центр был отдан под общественные сооружения (обеденный зал, библиотека, зимний сад и т. д.), в боковых крыльях размещались мастерские и «караван-сарай». В своей работе «Трактат о домоводческо-земледельческой ассоциации» (1822) Фурье описал фаланстер как миниатюрный город, улицы которого не будут подвержены погодным воздействиям. Он видел в фаланстере структуру, повсеместное принятие которой заменит мелкобуржуазное убожество маленьких частных домиков, которыми уже были застроены городские предместья.

Ученик Фурье Виктор Консидеран вопрошал в 1838 г., метафорически сравнивая Версаль с пароходом, неужели «легче разместить 1800 человек прямо среди океана, за 3000 км от любых берегов, ...чем поселить в одном сооружении 1800 добрых крестьян где-нибудь в сердце Шампани или на твердой почве Боса?» К этому специфическому сплаву коммуны и корабля вновь обратился Ле Корбюзье, более чем через сто лет создав самостоятельную коммуну в фурьеристском духе — жилую единицу в Марселе в 1952 г.

Непреодолимое значение идей Фурье заключается в его радикальной критике промышленного производства и социальной организации, так как, несмотря на многочисленные попытки организовать фаланстеры как в Европе, так и в Америке, «новый промышленный мир» так и остался мечтой. В наиболее полной форме он был реализован в Фамилистере, построенном промышленником Ж. П. Годеном рядом с его фабрикой в Гизе в 1859—1870 гг. Этот комплекс состоял из трех жилых блоков, яслей, детского сада, театра, школы, общественных бань и прачечной. Освещаемый верхним светом центральный двор каждого жилого блока заменил приподнятые над уровнем земли коридоры — «улицы» фаланстера. В своей книге «Социальные решения» (1870) Годен рассмотрел более радикальные аспекты фурьеризма, показав, как систему можно приспособить к кооперативной семейной жизни без обращения к эксцентричным теориям «притяжения по страсти».

Однако не только проблемы, связанные с размещением трудящихся масс, заставили власти в XIX в. перестраивать улицы и площади Лондона XVIII в. Необходимо было удовлетворить также жилищные требования растущего городского среднего класса: английское движение за развитие парков, основанное садоводом Хамфри Рептоном, больше не удовлетворялось масштабом и качеством редких зеленых площадок,



Годен. Фамилистер, Гиз, 1859—1870

окруженных со всех сторон улицами и застроенными кварталами. Его сторонники попытались спроектировать «ландшафтную деревенскую усадьбу» в городе. Сам Рептон в сотрудничестве с архитектором Джоном Нэшем создал план Риджент-парка в Лондоне (1812—1827). После победы над Наполеоном в 1815 г. эта схема была расширена и под покровительством короля превратилась в «показной фасад», вторгающийся в существующую городскую структуру и тянувшийся более или менее сплошной полосой застройки от аристократических аллей Риджент-парка на севере города до роскошной изысканности Сент-Джемского парка и жилого квартала Карлтон на юге.

Концепция неоклассического помещичьего дома в деревне, помещенного в естественный ландшафт (образ, возникший из живописных работ Кепебилити Брауна и Аведала Прайса) была интерпретирована и представлена Нэшем в виде жилых домов, расположенных по периметру

городского парка. Этот образец впервые широко использовал Джозеф Пэкстон в Биркенхед-парке, созданном в пригороде Ливерпуля в 1844 г. Центральный парк Фредерика Лоу Ольмстеда в Нью-Йорке, торжественно открытый в 1857 г., был прямой разработкой пэкстонского образца — вплоть до отделения дорог для движения экипажей от пешеходных путей. Концепция получила окончательное выражение в парижских парках, созданных Ж. С. А. Альфаном, где система кругового движения диктовала способ использования парка. У Альфана парк приобретает цивилизующее влияние на новые урбанизированные массы.

Озеро неправильных очертаний, которое Нэш создал в Сент-Джемском парке в 1828 г., не вписывающееся в прямоугольный бассейн братьев Молле (1662), может символизировать победу английской живописности над французской картезианской концепцией ландшафта, ведущей начало от XVII в. Французы, до сих пор рассматривавшие растительность, как еще один архитектурный порядок и превращавшие улицы в колоннады деревьев, с воодушевлением встретили романтический призыв Рептона к воссозданию природного ландшафта. После революции они переделали свои аристократические парки в соответствии с этими живописными образцами.

Однако несмотря на всю силу живописности, французское стремление к рациональ-

ности продолжало существовать — сначала в *regiments* (сносу всех сооружений по прямой линии с целью создания совершенно новой улицы) «Плана комиссии художников», созданного в 1793 г. для реконструкции Парижа комиссией революционных художников под руководством Жака Луи Давида, а затем — в наполеоновской улице Риволи, с аркадами вдоль первого этажа, начатой строительством в 1806 г. по проекту Персье и Фонтена. В то время как улица Риволи послужила архитектурным образцом не только для Риджент-стрит Нэша, но и для «театрального» фасада Парижа времен Второй империи, «План комиссии художников» продемонстрировал стратегию прокладки аллеи, которая стала главным инструментом при перестройке Парижа при Наполеоне III.

Наполеон III и барон Жорж Осман оставили неизгладимый след в архитектуре не только Парижа, но и ряда больших городов Франции и Центральной Европы, подвергшихся «османовской» регуляризации во второй половине XIX в. Влияние их идей ощутимо даже в прямоугольной планировочной сетке Чикаго Дениела Барнхемма (1909). Барнхем писал: «Задача, которую Осман разрешил в Париже, перекликается с той работой, которую следует провести в Чикаго, чтобы изменить невыносимые условия — следствие стремительного роста населения».

В 1853 г. Осман, назна-

ченный префектом департамента Сены, столкнулся в Париже со многими проблемами — загрязнением питьевой воды, необходимостью реконструкции канализационной системы, нехваткой площадей как для кладбищ, так и для парков, существованием огромных районов трущоб и, наконец, неорганизованным уличным движением. Из этого комплекса проблем две первые были, без сомнения, наиболее важными для благосостояния населения. Следствием того, что большую часть питьевой воды парижане получали из Сены, которая являлась одновременно и главным канализационным коллектором, были две крупные вспышки холеры во французской столице в первой половине XIX в. В то же время существующая система улиц больше не соответствовала характеру административного центра развивающейся капиталистической экономики. В краткий период властвования Наполеона III в качестве радикального решения этого сложного комплекса проблем Осман предложил расчистку. Он намеревался, как писала Шоэ, «придать единство и трансформировать в успешно функционирующее целое «огромный потребительский рынок, необъятную мастерскую» парижской агломерации». Хотя осевая и фокусная структура Парижа, предложенная Османом, как указывает Шоэ, была явно предвосхищена «Планом комиссии художников» 1793 г. (а до него — и планом Пьера Патта 1765 г.), однако схема



Перепланировка Парижа (улицы, проложенные Османом, отмечены черным)

Османа отличается заметным сдвигом в современном расположении осей — вместо города, организованного вокруг традиционных кварталов, как в проекте, выполненном под руководством Давида, мы получаем метрополис, объединенный «лихорадкой капитализма».

На взгляды Наполеона III, выразившиеся в особом пристрастии к экономике и системности решений, повлияли экономисты — последователи Сен-Симона и технократы (в основном из Политехнической школы). Поэтому при реконструкции Парижа главное внимание было уделено созданию быстрых и эффективных систем коммуникации. Осман превратил Париж в региональный метрополис, прорезав громадную урбанизированную зону сетью улиц, целью пробивки которых было связать находящиеся на различных берегах реки главные точки и районы города, традиционно разделенные Сеной. Он отдал главное предпоч-

тение созданию двух наиболее важных планировочных осей, идущих с севера на юг и с запада на восток, строительству Севастопольского бульвара и продолжению улицы Риволи на восток. Большой перекресток, обслуживающий главные железнодорожные вокзалы, окружало бульварное кольцо, в свою очередь, соединявшееся с главным транспортным узлом Османа — площадью Звезды, построенной вокруг Триумфальной арки Шальгрена.

Во время пребывания Османа на посту префекта в Париже было создано 137 км новых бульваров, которые были значительно шире, более плотно засажены деревьями и лучше освещены, чем 536 км старых, неудобных для проезда улиц, которые они заменили. Наряду с этим были разработаны стандартные типы жилых зданий и унифицированные фасады, а также столь же стандартные предметы для обустройства улиц — писсуары, скамейки, навесы, киоски, часы, фонарные столбы, знаки и др., спроектированные инженерами Османа Эженом Бельграном и Альфаном. Эта законченная система «вентилировалась», где только возможно, большими незастроенными общественными пространствами — например, такими, как Булонский и Венсенский леса. К тому же были созданы или включены в расширившиеся границы города новые кладбища и множество маленьких парков, таких, как Бют-Шомон и Монсо. В соответствии с

современными требованиями реконструировали также канализационную систему, а чистую питьевую воду стали подавать в город из долины Дью. Осуществляя такой всеобъемлющий план, Осман, можно сказать аполитичный администратор⁶, отказался принимать политическую логику режима, которому он служил. В конце концов буржуазия, которая во время его пребывания в должности поддерживала его «доходные улучшения», одновременно защищая свои собственные права от его нападков, потребовала его отставки.

Принципы «регуляризации» были применены за пределами Парижа еще до падения Второй империи. В частности, в Вене идея замены разобранных городских укреплений парадными бульварами достигла своей логической противоположности в показательной Рингштрассе, построенной вокруг старого центра города в 1858—1914 гг. Свободно стоящие монументы этого «открытого» продолжения города, построенные вдоль главных артерий огромной ширины, вызвали резкую критику архитектора Камилло Зитте, который в своем выдающемся труде «Городское строительство с точки зрения его художественных принципов» (1899) доказывал необходимость обстройки главных монументов Рингштрассе зданиями и аркадами. Позицию Зитте лучше всего характеризует его критическое сравнение целиком зависящего от транспорта «открытого» города

конца XIX столетия со спокойствием средневекового или ренессансного городского ядра:

«В средние века и в эпоху Возрождения городские площади часто использовались для практических целей... Они составляли единое целое с окружающими их зданиями. Сейчас в лучшем случае они служат для парковки транспортных средств и не имеют никакой связи с расположенными поблизости зданиями... Короче говоря, активности не хватает именно в тех местах, где в прошлые времена она была наиболее интенсивной — около общественных зданий».

Тем временем в Барселоне проблемами планировки города занимался испанский инженер Ильдефонсо Серда, предложивший термин «урбанизация». В 1859 г. Серда разработал план реконструкции Барселоны на основе планировочной сетки в 22 квартала глубиной, размещенной параллельно берегу моря и пересеченной двумя диагональными проспектами. Барселона, растущая благодаря развитию промышленности и морской торговли, заполнила эту задуманную в американском масштабе сетку к концу столетия. В своей работе «Общая теория урбанизации» (1867) Серда отдал предпочтение организации пешеходного движения и особенно — паровой тяге. Для него правильное решение транспортной проблемы было, по существу, отправным пунктом любой научно организованной городской структуры. План Барселоны Леона Жоссели (1902), в основу которого положены идеи Серда, представляет собой

линейную схему, учитывающую потребности транспорта, где отдельные зоны — жилые и транспортные — были объединены в полосы. Этот проект предвосхищал схему линейного города, предложенную советскими архитекторами в 1920 гг.

Интенсивное использование городского центра стало возможным к 1891 г. благодаря двум открытиям, сделавшим реальностью возведение многоэтажных зданий: изобретению в 1853 г. пассажирского лифта и совершенствованию к 1890 г. стального каркаса. С появлением подземных железных дорог (1863), электрического трамвая (1884) и пригородного пассажирского железнодорожного сообщения (1890) пригород превратился в «естественный» резерв для будущего расширения города. Взаимосвязь между этими двумя американскими урбанистическими формами развития города — высотным деловым центром и малоэтажной озелененной пригородной зоной — продемонстрировал строительный бум, который последовал за большим пожаром в Чикаго в 1871 г.

Развитие пригородной застройки началось в Чикаго с разбивки в 1869 г. пригорода Риверсайд по живописному проекту Ольмстеда. Риверсайд, возникший на месте кладбища середины XIX в. и сменивший существовавший ранее пригород Ист-Коуст, был связан с деловой частью Чикаго как железной дорогой, так и тропой для верховой езды.



Ольмстед. План Риверсайда, Чикаго, 1869

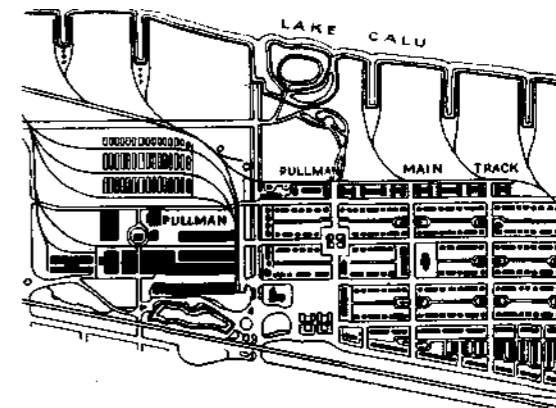
Появление в 1882 г. автомашины с паровым двигателем открыло путь к дальнейшему расширению Чикаго. Был создан Саут-Сайд. Однако реальное развитие пригородной зоны стало возможным с 1890 гг., когда с появлением электрических трамваев значительно расширилась сеть пригородного транспорта, увеличились его скорость и частота поездок. В конце столетия стал доступным пригород Оук-Парк, где Франк Ллойд Райт построил свои первые здания. Проложенная в 1893—1897 гг. по эстакаде рельсовая дорога окружила деловую часть города и придала ему представительность. Все эти формы транспорта сыграли существенную роль для роста Чикаго. Наиболее важной для процветания города была железная дорога, благодаря которой

в прериях появилась современная сельскохозяйственная техника — например, механическая жатка, изобретенная Маккормиком в 1831 г. В обратном направлении с Великих Равнин везли зерно к элеваторам и скот на бойни, которые начали строить в Чикаго в Саут-Сайде в 1865 г. Железная дорога перераспределяла эти богатства с помощью появившихся в 1880-х г. рефрижераторов Густавуса Свифта. Последовавший за этим рост торговли значительно увеличил пассажирские перевозки в центре Чикаго. В конце столетия произошли коренные изменения как в методах городского строительства, так и в системе городского транспорта — изменения, которые в сочетании с планом в виде прямоугольной сетки вскоре превратили традиционный город во все расширяющуюся метрополию, где отдельные домовладения были связаны регулярным транспортом с плотным центральным ядром.

Пуританский предприниматель Джордж Пульман, помогавший восстанавливать Чикаго после пожара, одним из первых оценил выгоду пассажирских перевозок на дальние расстояния: в 1865 г. появились первые пульмановские спальные вагоны. После прокладки первых трансконтинентальных железнодорожных линий для пульмановской «Пэлис кар компани» началась эпоха процветания. В 1880-х г. к югу от Чикаго был построен «идеальный» промышленный город Пульмана, в

котором наряду с жилищами для рабочих имелись также многочисленные общественные здания, включая театр, библиотеку, школы, разбиты парки и игровые площадки. Все это располагалось в непосредственной близости от завода Пульмана. Этот хорошо организованный комплекс был намного лучше созданного Годеном в Гизе двадцатью годами раньше. Он также значительно превосходил своей современностью и четкостью плана живописные образцовые города Англии—Борнвилл близ Бирмингема, основанный кондитером Джорджем Кедбери (1879), и Порт-Санлайт⁷, созданный промышленником мыловаром У. Г. Ливером близ Ливерпуля в 1888 г. Патерналистская и авторитарная направленность поселка Пульмана придает ему сходство с Солтэром или с теми рабочими поселениями, которые были созданы в рамках проводимой компанией Крупна политики в Эссене в конце 1860 гг.

Рельсовый транспорт меньших масштабов (трамвай или пригородные поезда) оказал решающее влияние на появление двух вариантов европейского города-сада. Одним был испанский линейный город, впервые описанный его создателем Артуро Сория-и-Мата в начале 1880 гг., вторым — окруженный рельсовой дорогой английский концентрический город-сад, каким его изобразил Эбенезер Говард в своей книге «Завтра: мирный путь к реальной реформе» (1898). В то время

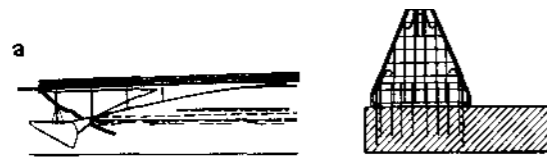


С. С. Бимен. Фабрика (слева) и город Пульмана, Чикаго (рисунок 1885 г.)

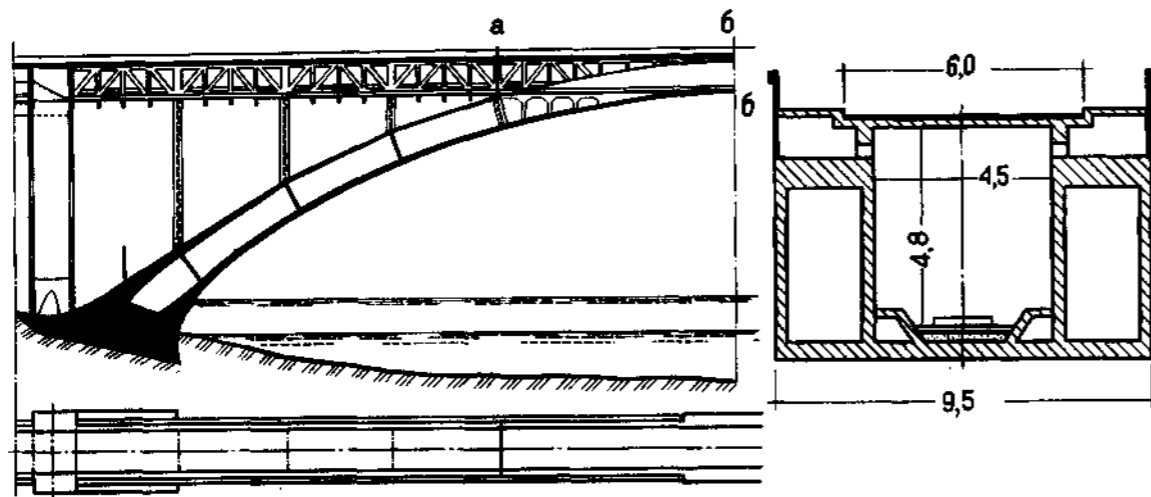
как линейный город Сория-и-Мата состоит, по собственному высказыванию архитектора в 1882 г., из «единственной улицы шириной около 50 м и любой длины — она может оканчиваться у Кадиса, Санкт-Петербурга, Пекина или Брюсселя», статичный, однако задумывавшийся независимым «Рурисвилл»⁸ Говарда окружала железная дорога, благодаря чему население города не должно было превышать 32 — 58 тыс. чел. Если испанский образец изначально регионален, безграничен и континентален, то английская версия замкнута, ограничена и провинциальна. В «подвижный позвоночник» Сория-и-Мата включены и все коммунальные службы города XIX в. — вода, газ, электричество и канализация, необходимые для промышленного производства прошлого столетия.

Линейный город не только был антитезисом радиально спланированного города, но и открывал возможности строительства вдоль сети дорог, связы-

Майар, Мост через р. Арфе, Весе, 1936
 а—разрез; б—разрез поперечной «пяты свода» со схемой усиления



Фрейссине. Мост через р. Плугастель, 1926—1929. Разрез одного из пролетов и поперечный разрез по оси б-б. На нижнем уровне проходит железная дорога, на верхнем — автомобильная



не в аэропорту Орли в 1916 — 1924 гг. (высота каждого из них составляла 62,5, длина 300 м), были одной из первых попыток, после проектов де Бодо, создать монолитные конструкции, сборные элементы которых были бы в состоянии поддерживать себя сами. Эти новаторские конструкции, собранные из изготовленных фабричным способом элементов, вдохновили Нерви на создание замечательной серии ангаров для самолетов во второй половине 1930-х гг. Еще работая в Орли, Фрейссине спроектировал для подрядчика по бетонным работам Лимузена серию железобетонных сводов с затяжками для складов, сооруже-

ний, ангаров и заводских цехов, освещаемых фонарями в кровле-оболочке. Кульминацией его творчества стали два больших арочных моста из железобетона — в Сен-Пьер-дю-Вовре (1923) и в Плугастеле (1926—1929). Последний пересекал устье Элорна в Бретани — длина этого трехпролетного моста составляла 975 м.

Значительные сжимающие и растягивающие усилия, возникающие при изготовлении и нагружении больших параболических арок, заставили Фрейссине в середине 1920-х гг. обратиться к экспериментам с искусственно вызываемыми напряжениями в железобетоне перед его изготовлением.

2 часть

Критическая история, 1836—1967 гг.

1 глава

«Вести ниоткуда»: Англия, 1836—1924 гг.

«Энтузиазм людей, возрождавших готику, угас, когда они осознали, что задуманное ими общество никогда не будет — и никогда не сможет быть — жизненным, так как экономической необходимостью его существования является обычный каждодневный труд людей — тяжелая, однообразная, механическая работа. Однако готика создается гармонией не каждодневной работы, готика — это живое архитектурное искусство. Механический же однообразный труд невозможно гармонизировать в искусство. Ожидания, порожденные нашим невежеством, рассеялись, но им на смену пришли надежды на новые знания. История продемонстрировала нам эволюцию архитектуры, теперь она учит нас эволюции общества. Совершенно ясно — и даже для тех, кто отказывается признавать это, — что... новое общество не будет так зависеть от кошмарной необходимости производить все больше и больше товаров для того, чтобы иметь доход, — независимо от того, нуждается в них кто-либо или нет. Это общество будет производить для того, чтобы жить, а не жить для того, чтобы производить, как это мы делаем сейчас.»

Уильям Моррис.
 «Возрождение архитектуры», 1888 г.

Вслед за пуританскими и апокалиптическими работами Мильтона и Блейка шотландский философ Томас Карлейль⁹ и английский архитектор О. У.

Н. Пьюджин независимо друг от друга выразили неудовлетворенность состоянием духовности и культуры второй половины XIX в. Первый из них был атеистом и сознательно встал в ряды радикального чартистского движения в конце 1830-х гг.; второй, перешедший в католичество, выступил за прямой возврат к духовному богатству и архитектурным ценностям средних веков. Труд Пьюджина «Контрасты, или параллель между знаменитыми сооружениями XIV — XV вв. и постройками сегодняшнего дня», опубликованный в 1836 г., оказал быстрое и значительное влияние. В основном мы обязаны ему однозначностью движения за возрождение готики, которое глубоко затронуло английское зодчество в XIX в. Карлейль по многим вопросам расходился с Пьюджином. Его работа «Прошлое и настоящее» (1843) содержала косвенную критику католицизма, периода его упадка, представляя своего рода патерналистский социализм по образцу нового Эри

стианства, предложенного Сен-Симоном в 1825 г. Тогда как радикализм Карлейля прогрессивен и с политической, и с социальной точки зрения, несмотря на его крайнюю авторитарность, реформизм Пьюджина консервативен по своей сущности и связан с правым крылом Оксфордского движения Высокой церкви, которое было основано за два года до обращения Пьюджина в католичество, в 1835 г. Однако Карлейля и Пьюджина объединяло отвращение к материалистической эпохе, в которой им суждено было жить. Именно за неприятие эпохи их и избрал своими духовными отцами Джон Рескин, в середине XIX в. предвещавший гибель и искупление культуры. В 1868 г. он стал первым профессором изящных искусств в Оксфордском университете.

Рескин¹⁰, имевший интеллектуальных последователей уже в 1846 г., после появления второго тома его труда «Современные художники», вплоть до 1853 г. не высказывался широко и определенно по социально-культурным и экономическим проблемам. Однако в 1853 г., опубликовав книгу «Камни Венеции», в главе, посвященной различиям между ремеслом и искусством, Рескин первым выступил против промышленного «разделения труда», и «деградации рабочего-станочника в машину». Эту главу отдельным изданием впоследствии выпустил первый рабочий колледж, в котором Рес-

кин позже преподавал. Рескин вслед за Адамом Смитом сравнивал в брошюре традиционную работу ремесленника с механическим трудом рабочего массового производства. Он писал о последнем: «Честно говоря, это не просто разделение труда, но разделение человека... поэтому того малого интеллекта, который еще остается у человека, не хватает, чтобы сделать булавку или гвоздь,— он изнуряет себя, изготавливая головку булавки или шляпку гвоздя». Этот пассаж демонстрирует развитие взглядов Рескина. Уже в 1849 г. в книге «Семь светочей архитектуры» он писал, что «про любой орнамент можно спросить: делался ли он с наслаждением?» Подобный радикализм обусловил отход Рескина от прежних его симпатий к англиканской церкви и сближение с позицией Карлейля. Опубликовав в 1860 г. эссе по политической экономии «К последнему пределу», Рескин окончательно зарекомендовал себя бескомпромиссным социалистом.

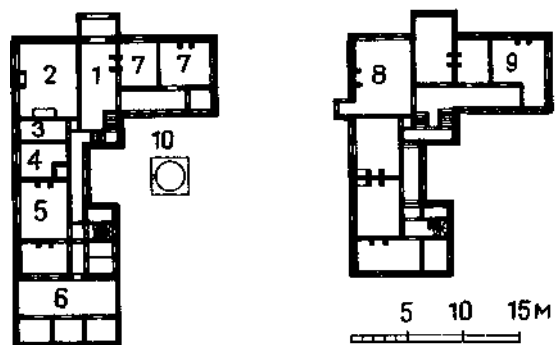
Благодаря воздействию Пьюджина на культурную жизнь Англии, Фридрих Овербек, о котором Пьюджин отозвался как о «князе христианских художников», и немецкие назарейцы стали моральным и артистическим образцом для недолго просуществовавшего чартистски настроенного «Братства прерафаэлитов», созданного по инициативе братьев Данте Габриела и Уильяма Майкла Россетти, Холмана Ханта и

Джона Эверетта Миллеса в 1848 г.

1851 год можно считать временем духовного присоединения Рескина к этой группе. Целью движения было создание художественной школы, которая смогла бы одинаково глубоко выражать в своем творчестве глубину как идей, так и эмоций. Идеалом была такая форма искусства, которая бы шла непосредственно от природы, а не от художественных условностей ренессансных источников. Это антиклассическое романтическое отношение пропагандировал издававшийся в 1850 г. прерафаэлитский журнал «The Germ». Однако «Братство» не доставало монашеской строгости и сознания греховности назарейцев. Как оно само, так и его журнал были слишком индивидуалистичными, чтобы продержаться длительное время, поэтому к 1853 г. «Братство прерафаэлитов» распалось.

Вторую фазу активности прерафаэлитов, отличавшуюся ориентацией на ремесленничество, можно датировать 1853 г., временем встречи Уильяма Морриса и Эдуарда Берн-Джонса, учившихся тогда на старших курсах Оксфордского университета. В Оксфорде они познакомились с лекциями Рескина и испытали всепоглощающее влияние идей Пьюджина. Закончив обучение в 1856 г., они вошли в тесный контакт с поэтом и художником Д. Г. Россетти, окончательно объединившись с ним

в 1857 г. во время работы над фресками здания Студенческого общества в Оксфорде (работа, намеренно перекликавшаяся с фресками назарейцев в Риме). Берн-Джонс уже давно решил стать художником, а Россетти через некоторое время смог переманить Морриса в Лондон из оксфордского бюро Дж. Э. Стрита — архитектора, занимавшегося возрождением готики. Несколько парадоксально, что карьера Морриса как художника-прикладника началась с решения отказаться от архитектуры ради живописи, однако в результате он для своей квартиры в Лондоне впервые спроектировал мебель — «крайне средневековую мебель... крепкую и тяжелую, как каменные глыбы». Эти простые предметы, без сомнения, вдохновленные ремесленными идеалами Рескина, были созданы под руководством Филипа Уэбба, с которым Моррис раньше работал в бюро Стрита. Культура жилища, проповедуемая прерафаэлитами, была запечатлена в 1858 г. в единственной известной станковой работе Морриса — картине «Королева Джиневра», или «Прекрасная Изольда», изображавшей его жену Джейн Берден в богато украшенной одежде среди идеального прерафаэлитского интерьера. Затем Моррис полностью забросил живопись и занялся обустройством своего нового «Красного дома», который Ф. Уэбб построил для него в 1859 г. в Бексли-Хис в граф-



Уэбб. «Красный дом», Бексли-Хис, Кент, 1859. Общий вид и планы первого и второго этажей

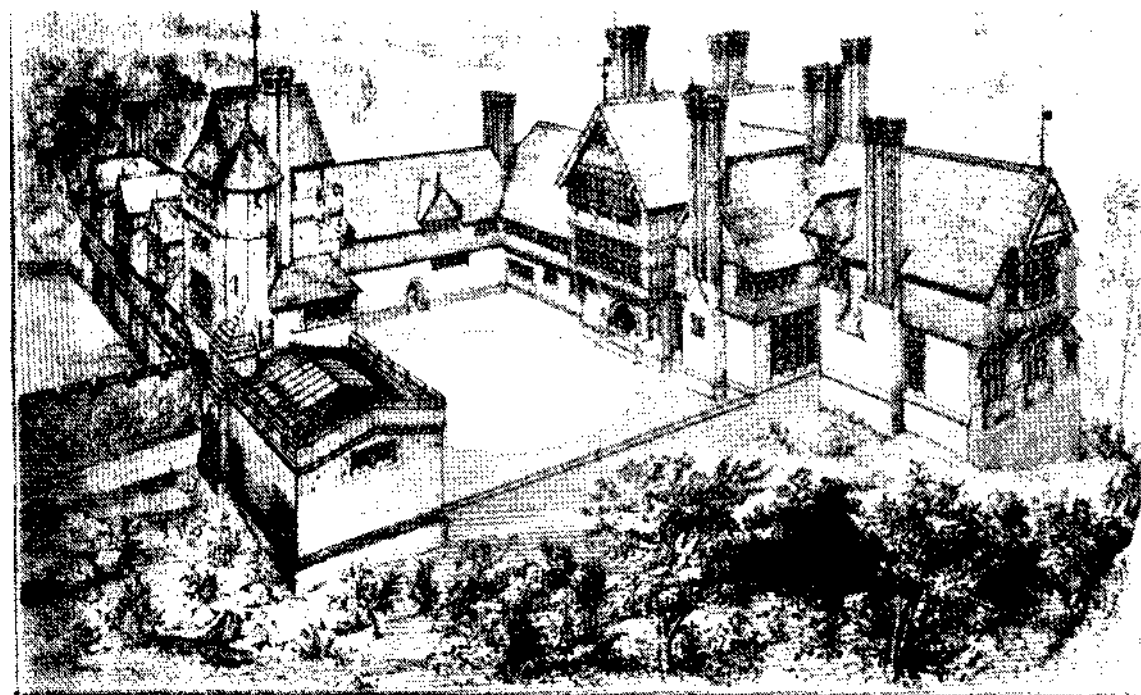
1—холл; 2—столовая; 3—туалет; 4—буфетная; 5—кухня; 6—внутренний двор; 7—жилая комната; 8—малая гостиная; 9—мастерская; 10—колодезь

стве Кент. Стиль этого сооружения, за исключением незначительных деталей, напоминал работы Стрита и в особенности построенные в 1840—1850-х гг. в готической манере дома для священников архитектора Уильяма Баттерфилда.

В «Красном доме», названном так из-за красного кирпича, из которого дом был сложен, Уэбб утверждал принципы, которые вскоре нашли воплощение в работах его блестящих последователей, Уилья-

ма Эдена Несфилда и Ричарда Нормана Шоу, и благодаря которым он получил известность: интерес к структурной целостности и желание объединить здание с его природным окружением и памятниками культуры. Уэбб достигал этих целей, проявляя в процессе проектирования внимание к планировке участка, используя местные материалы, относясь с глубоким уважением к традиционным строительным методам. Как и Моррис, его первый клиент и коллега на протяжении всей жизни, Уэбб испытывал почти мистическое уважение к святости ремесла и к земле, на которой в конце концов сложились как жизнь, так и архитектура. Он даже более энергично, чем Моррис, возражал против чрезмерного увлечения орнаментом. Как пишет его биограф У. Р. Летаби, Уэбб однажды заметил, что слишком вычурная каминная решетка «с трудом сочетается со святостью пламени». Подобное отношение как нельзя более отличается от манерной интерпретации, которую его подход претерпел в работах Несфилда и Шоу — например, в живописном «староанглийском» деревенском доме в Лизвуде в Суссексе, спроектированном Шоу в 1866 г.

Буйный расцвет английского движения за свободную архитектуру — от эксцентричности Э. Г. Макмердо и К. Р. Эшби до утонченного профессионализма Шоу, Летаби и Ч. Ф. Э. Войси — можно ска-



Шоу. Поместье Лейзвуд, Суссекс, 1866—1869

зать, начался с создания «Красного дома». В любом случае эта работа стала вехой, определившей творческий путь Морриса. Двумя годами позже он объединил художников-прерафаэлитов — Уэбба, Россетти, Берн-Джонса и Ф. М. Брауна — в мастерской, где проектировались и изготовлялись по заказам всевозможные предметы — от фресок до цветного стекла и мебели, от вышивки до изделий из металла и резного дерева. Преследовалась цель, как и у Пьюджина, работавшего в 1830—1840-х гг. над оформлением Парламента, создать «тотальное произведение искусства». Это со всей скромностью поясняется в проспекте фирмы: «Ожидается, что при подобном сотрудничестве... произведение будет

неприменно более высокого порядка, чем в том случае, когда отдельный художник работает в обычной манере». Кроме вдохновляющего примера Пьюджина, на основании этой мастерской могли также повлиять художественные мануфактуры, созданные Генри Коулом под псевдонимом Феликс Саммерли в 1845 г. В любом случае ремесленные работы прерафаэлитов, которые до сих пор появлялись лишь случайно, теперь приобрели общественный характер. Установлено, что первой работой, проданной в Лондонском отделении фирмы, была стеклянная посуда, изготовленная по эскизам Уэбба.

Пародоксально, что именно процветание мастерской заставило Морриса в 1864 г. оста-

вить идиллический «Красный дом» и навсегда переехать в Лондон. Годом позже он передал управление фирмой Уоррингтону Тейлору, чтобы посвятить себя исключительно рисованию и литературе — тем двум видам творческой деятельности, которым он отдал остаток своей жизни. В этот период им были созданы первые обои и изделия из цветного стекла, выполненные совместно с Берн-Джонсом. В изделиях Морриса персидский декор, почерпнутый из «Грамматики орнамента» Оуэна Джонса (1856), соседствовал со средневековой манерой, которую он, естественно, адаптировал применительно к работам из цветного стекла (на протяжении всей его жизни в них сохранялась устойчивая, хотя и ограниченная, потребность). Фирма «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К°» получила общественное признание после создания Зеленой столовой, или Чайной комнаты, которую Уэбб спроектировал для музея в Саут-Кенсингтоне (ныне Музей Виктории и Альберта) в Лондоне. Комната была полностью меблирована и декорирована Моррисом и художниками-ремесленниками из его фирмы.

Впоследствии Уэбб начал самостоятельно проектировать и реализовывать большие частные заказы на сооружение жилых домов. Кульминацией его деятельности стал последний большой дом, Стенден, построенный близ Ист-Гринстид в Суссексе (1891 —

1894), мебель для которого, как обычно, была изготовлена фирмой Морриса. Моррис все больше увлекался литературой, из которой он фанатично пытался исключить все слова латинского происхождения. К середине 1870-х гг. им были переведены исландские саги, которые дополнили многие тома его собственных романтических стихотворений. По-видимому, в то время именно средневековая Исландия, все еще остававшаяся изолированной от индустриальной действительности XIX в., олицетворяла собой то «нигде», по которому тосковала его идеалистическая душа.

1875 г. стал переломным в жизни Морриса. Фирма была реорганизована и под названием «Моррис и К°» продолжала существование под его личным контролем. Была расширена область деятельности фирмы. Моррис научился окрашивать пряжу и ткать ковры и в 1877 г. открыл в Лондоне демонстрационный зал, служивший главным торговым помещением. Начиная с этого момента, Моррис не довольствуется управлением фирмой, рисованием эскизов и изготовлением обоев, драпировки и ковров. Его деятельность приобретает все возрастающий общественный характер, она становится одновременно менее поэтичной и более ориентированной на ремесло. Казалось, он чувствовал себя обязанным продолжить социальную деятельность Рескина, который к

тому времени заболел психически. В 1877 г. Моррис написал свою первую политическую брошюру и основал общество защиты старинных зданий, помешав осуществлению планов сэра Джорджа Джилберта Скотта по реставрации — или, скорее, перестройке — Тьюксберийского аббатства.

В десятилетие, последовавшее за реорганизацией фирмы, Моррис делил свою жизнь поровну между политикой и дизайном, создав за этот период, по словам его первого биографа Маккейла, более шестисот образцов различных тканей. В 1883 г. Моррис познакомился с трудами Карла Маркса и вступил в возглавляемую Энгельсом Социал-демократическую федерацию вместе с такими убежденными социалистами, как Элеонора Маркс и Эдуард Эвелинг. Двумя годами позже он оставил Федерацию и основал Социалистическую лигу, фактически направив всю свою энергию на политику. Вплоть до своей смерти в 1896 г. он часто выступал с эссе на темы, связанные с социализмом, культурой и обществом, — начиная от фурьеристского эссе, озаглавленного «Как мы живем и как могли бы жить» (1885), и кончая знаменитым утопическим романом «Вести ниоткуда» (1891).

Приходящее на смену поколение — сотрудник Морриса Уолтер Крейн, протеже Рескина — Макмердо, основные ученики Шоу Летаби, Э. С.

Прайер и Эрнст Ньютон, равно как и сам Шоу, и даже такие относительно далекие от Морриса художники, как Эшби и Войси, — хорошо осознавало определенную противоречивость его позиции. Прежде всего она относилась к его утопической мечте о «нигде» — о таком обществе, в котором государство, как писал К. Маркс, исчезнет¹² и в котором все различия между городом и деревней сотрутся.¹³ Город, эта тупая физическая сущность, больше не будет существовать, великие инженерные произведения XIX в. будут демонтированы, ветер и вода снова станут единственными источниками энергии, а водные пути и дороги — единственными транспортными коммуникациями. Общество без денег и собственности, без преступлений и наказаний, без тюрьмы и парламента, где социальный порядок будет зависеть только от свободного соединения семейств в коммуны. Наконец, общество, в котором производство будет базироваться на объединенных мастерских, гильдиях или «веркбунде», а образование станет свободным и, как и труд, добровольным.

Простодушные мечты Морриса о социализме вступили в явное противоречие с его собственной жизнью и со скрытой несообразностью его образа мышления.¹⁴ Его процветающая фирма была, по существу, феноменом соглашательства, так как произведенные в ней предметы роскоши потребля-

лись верхушкой среднего класса. Далее, чрезвычайно радикальный социализм Морриса плохо сочетался с присущими ему внутренними анархическими настроениями и абсолютно не воспринимался его более либерально настроенными последователями, например, Эшби. Наконец, вслед за членами «Фабианского общества»¹⁵ и близкими к ним архитекторами Моррис предлагал строить города-сады на основе ремесленной гильдии или кооперации, как теоретическую и практическую форму решения наиболее острых социальных проблем. Подобная организация, по его представлениям, не только могла бы обеспечить всех жителей работой, но и создала бы возможность постепенного проведения социальных реформ и обучения. С этим прогрессивным размахом интересов контрастировала внутренне присущая дизайну Морриса неопределенность и, говоря еще более критически, его упорный отказ от примирения с индустриальными методами и двусмысленное (если не враждебное) отношение к любой архитектуре, появившейся после XV столетия. Он осуждал не только классическое прошлое — даже выдающиеся современные работы были восприняты им равнодушно: ни один из прекрасных проектов Уэбба не получил одобрения Морриса. Может быть, Моррис считал работы Уэбба слишком эклектичными, а возможно, что поводом для недовольства послу-

жили классические и елизаветинские детали, использованные Уэббом в постройках 1879—1891 гг.

Однако в то время антиклассическая направленность Морриса навряд ли могла быть поддержана. С начала 1870-х гг. архитекторы уже манипулировали в городских постройках стилем королевы Анны, который Шоу, Уэбб и Несфилд разработали на основе английских и голландских традиций. До своего полного обращения к неогоргианскому стилю в начале 1890-х гг. Шоу на убедительных примерах продемонстрировал приспособление классического стиля, хотя и несколько манерного образца, к городскому контексту, создав дом Олд-Свон-хауз в Челси (1875 — 1877) и свободный, живописный, удобный для деревенской жизни Пьерпойнт во Френшеме в Суррее (1876 — 1878).

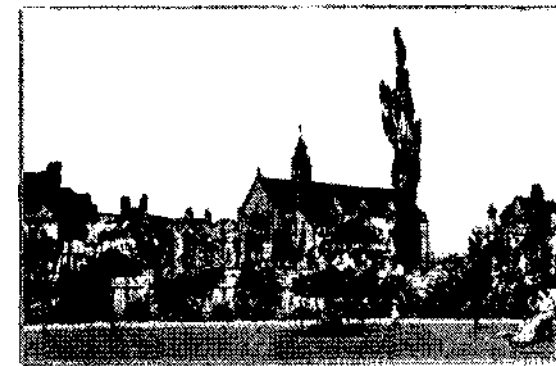
Несмотря на рассудочность творчества, Шоу находился под влиянием социально-культурных постулатов Рескина. В 1877 г. для торговца художественными ценностями Джона-тана Т. Карра он начал проектировать дома в первой садовой пригородной зоне, расположенной в западном предместье Лондона. Красный кирпич и черепица этой «деревни» для верхушки среднего класса, известной под названием Бедфорд-Парк, прославились в дерзкой «Балладе о Бедфорд-Парке», опубликованной в «Сент-Джеймс газетт» в 1881 г.:

Красной кирпичной кладки ряды
И яркая зелень поляны,
Решено: мы здесь разобьем сады
В стиле прекрасной Анны!
Городу-саду — расти и цвести
С легкой руки Нормана Шоу.
А люди там будут себя вести
Изысканно и хорошо.*

Этот стиль был распространен даже на церковь, выглядевшую удивительно светской из-за отсутствия каких бы то ни было вертикальных элементов. В этом сооружении, хотя и выполненном в нечетко выраженной манере возрождения готики, фонарь верхнего света в стиле Рена был смело перемещен на крышу. Первые дома Бедфорд-Парка были построены в 1876 г. по проектам архитектора-япониста Э. У. Годвина. Шоу продолжил эту работу в 1877 г. В течение следующего десятилетия здесь работали и многие другие архитекторы, находившиеся под влиянием Шоу, в том числе и Войси, построивший в 1890 г. замечательный дом в Перейд.

В 1878 г. Шоу опубликовал работу «Наброски коттеджей и других зданий». В эту книгу, оказавшую значительное влияние на многих архитекторов, включены многочисленные проекты домов для рабочих различного размера. Она также содержит весьма важную типологию общественных зданий для независимой идеальной деревенской общины — таких, как школа, зал для собраний, богадельня и больница. В сле-

Перевод О. Кольцовой.



Шоу. Церковь св. Михаила, построенная в 1879—1892 гг. Лондон, Бедфорд-Парк

дующем году появился первый патерналистский город-сад Борнвилл около Бирмингема, основанный Дж. Кедбери и спроектированный Ральфом Хитоном и др. Бедфорд-Парк, в свою очередь, послужил образцом, которому последовал У. Ливер, когда в 1888 г. он основал Порт-Санлайт.

Эволюция города-сада в последнее десятилетие прошлого века тесно связана с Движением искусств и ремесел. Разработанная Эбенизером Говардом в 1898 г. социальная политика подобного рода поселений сочетала рассредоточение города с сельской колонизацией и децентрализацией управления. Говард доказывал, что такой город должен основываться на сбалансированном сочетании промышленности и сельского хозяйства. Он постулировал необходимость профсоюзной поддержки в финансировании жилищного строительства, кооперативного владения землей, всестороннего планирования и умеренных реформ. По его мнению, оптимальным для города-сада будет

население в 32 тыс. человек, при этом дальнейший рост города ограничивается кольцом зеленых насаждений. Каждый поселок представлял собой колонию-спутник и был связан с главным центром железной дорогой. В этом смысле городсад был еще одной попыткой улучшить посредством социальных реформ условия жизни и работы промышленного пролетариата. После возвращения из Америки в 1876 г. Говард вошел в кружки социалистов, часто посещаемые Бернардом Шоу, Сиднеем и Беатрисой Уэбб. Позже на основе этой группы было создано «Фабианское общество», которое вначале отрицало идею города-сада. Говард в соответствии с духом — если не с буквой — фабианства был одновременно как практиком, так и реформистом. Даже название его книги «Завтра: мирный путь к реальной реформе» свидетельствует о его компромиссной позиции. Говард был предан идее свободного предпринимательства в условиях социального контроля и предпочитал скорее постепенные реформы, чем революционные действия. Помимо рескиновской гильдии св. Джорджа (1871), за основу социально-политической модели своего города Говард взял идеи таких абсолютно разных мыслителей, как анархист Петр Кропоткин и американский экономист Генри Джордж, который в книге «Прогресс и нищета» защищал единый налог на всю земельную ренту. Эклек-

тичен и план города: для его создания Говард обратился к столь разнящимся образцам, как идеальный город Виктория Джеймса Силка Бэкингема (1849) и план Великого Викторианского пути Пэкстона (1855).

Трудно представить себе что-либо более отдаленное от первоначальной схемы Говарда, чем реализация города-сада Лечворта, начатая в 1904 г. Железная дорога разрезала город, торговый район не был защищен от погодных воздействий, а промышленные предприятия были рассредоточены среди жилых массивов самым произвольным образом. Архитекторы Лечворта, Раймонд Энвин и Барри Паркер, казалось, могли предложить Говарду лишь ослабленные образцы в духе Шоу и Уэбба. Пригород-сад Хемпстед, спроектированный Энвином в 1907 г., был бы столь же безвкусным, если бы не соавторство Лютиенса.

Следуя традициям Движения искусств и ремесел Коула и Морриса, Макмердо в 1882 г. основал гильдию «Сенчури». Вновь это было объединение группы художников, которые занимались проектированием и изготовлением предметов домашней обстановки. Сам Макмердо с равным мастерством работал и как художник-график, и как дизайнер обоев и мебели. Свои взгляды он пропагандировал совместно с Силуином Имеджем в издаваемом с 1884 г. журнале гильдии «The Hobby Horse». В прикладном искусстве Макмердо выработал

уникальный стиль, предвосхитив ар-нуво — стиль, идущий прямо от Уильяма Блейка, явно контрастировавший с элегантными, но строгими формами его архитектуры. Это противоречие наиболее сильно выразилось в чрезвычайно оригинальном доме с плоской крышей, который он построил в Энфилде около 1883 г., и в более известном выставочном стенде гильдии «Сенчури» (1886).

В 1887 г. Эшби также создал в Ист-Энде Лондона «Гильдию ремесла», в программу которой входила борьба за социальные реформы. Эта гильдия была основана с определенной целью — дать возможность трудиться и повышать квалификацию лондонским ремесленникам и их подмастерьям, которые в противном случае остались бы без работы. Эшби был более искусным и точным проектировщиком, чем Макмердо, — об этом свидетельствует построенный им собственный дом в Челси (1904). Опыт руководства, полученный им в Тойнби-Холле* после окончания университета, явился своеобразной подготовкой к участию в осуществлении социальных реформ. Находясь под глубоким влиянием идей Морриса и Рескина, он все же

* Тойнби-Холл — общежитие в лондонском Ист-Энде для студентов Оксфордского и Кембриджского университетов, занимающихся во время каникул благотворительной деятельностью. (Прим. пер.)

выступал против как догматической антипатии к машине, так и их революционного социализма. В отличие от своих более радикальных предшественников, Эшби относил себя к конструктивным социалистам. Встретившись на исходе века с Франком Ллойдом Райтом, он укрепился в убеждении, что решение культурной дилеммы, поставленной современной промышленностью, зависит от характера использования машины. Как и Говард, Эшби также был склонен к компромиссам. Он выступал за децентрализацию существующих урбанистических образований и их институтов, тем самым оказав новую поддержку Движению искусств и ремесел и идее города-сада. Вслед за Говардом, Эшби отрицательно относился к национализации земли. Убежденный в том, что культурная функция ремесла состояла в выявлении индивидуальности человека, Эшби опасался уравнилельских тенденций радикального социализма. Так, позже он приветствовал Интернационал, созданный с учетом «национальных различий». Однако он предпочел бы реформы на манер Дизраэли, напрасно веруя в добродетель британского империализма. Эшби не обладал развитым чувством экономической реальности, и его изысканная «Гильдия ремесла» — ремесленно-аграрная община, созданная в Чиппинг-Кемпден в Глостершире в 1906 г., распалась, просуществовав лишь два года.

Один из акционеров ответил на призыв Эшби о внесении дальнейших капиталов в следующих выражениях:

«Поселок Кедбери близ Бирмингема превосходен в смысле организации коттеджей и всей неделовой жизни. Однако современные условия дешевого производства и полного использования машин требуют прежде всего организации рабочего времени. В Кедбери гуманизировали досуг, вы, помимо этого, пытаетесь гуманизировать еще и работу».

Подобные претенциозные социальные цели не интересовали индивидуалиста Войси, ученика Макмердо, выработавшего к 1885 г. сильный и простой стиль, которого так не хватало большинству его современников. Стиль Войси скорее близок принципам Уэбба — уважение к традиционным методам и местным материалам, — чем к изобретательности и пространственной виртуозности Шоу. В неосуществленном проекте собственного дома (1885) Войси, несмотря на фахверк в духе Шоу, сформулировал самые важные составляющие своего стиля: шиферная крыша с нависающим карнизом, железные водосточные желоба, оштукатуренные наметом стены с горизонтальными окнами и размещенными в простенках контрфорсами и трубами. Эти черты стали характерными для его произведений последующих тридцати лет. Стилистически манера Войси была прямой попыткой возродить основные достоинства английских фермерских сооруже-

ний. Однако сотрудничество с Макмердо привело к тому, что в его работах появились текучие линии и очень сложные элементы, о чем свидетельствуют выполненные им эскизы для обоев и металлических изделий 1890-х гг. Эти детали сразу бросались в глаза в суровых в остальном интерьерах Войси. В отличие от Морриса, Войси был склонен к крайней сдержанности. Так, по его мнению, узором могли быть украшены либо ткани, либо обои, но ни в коем случае и то, и другое одновременно. Его собственный дом «Орчард», построенный в Чорли-Вуд в Хартфордшире (1899), служит примером крайней сдержанности интерьера: решетчатые парапеты, пронизанные светом; низкие перила, изразцовые каминные, простая дубовая мебель и толстые ковры. Так как эти элементы повторялись с незначительными вариантами на протяжении всей его карьеры, то с течением времени его проекты потеряли образность. Если его ранняя мебель тяготела к органике, то поздние работы основывались на классических темах.

Между 1889 и 1910 гг. Войси спроектировал около 40 зданий, часть из которых вышла за рамки скрытого историзма его стиля. Среди них — жилой дом для Дж. У. Форстера, построенный в Бедфорд-Парке в 1890 г., дом Стергис в Гилдфорде (1896) и особняк «Бродлейс» на оз. Уиндермир, его лучшая постройка, сооруже-



Войси. Усадьба Бродлейс, Камбрия, 1898

ная в 1898 г. Ни в одной из своих работ он не достиг большей ясности плана, благородства окружения и ландшафта, смелости членения объемов и размещения окон. Влияние Войси было столь же длительным, как и его карьера. В числе многих архитекторов его испытали Ч. Р. Макинтош, Ч. Г. Таунсенд, венцы Й. М. Ольбрих и Йозеф Хофман.

Первый период творчества Войси совпал с окончательным оформлением английского Движения искусств и ремесел. В 1884 г. по инициативе Летаби и других архитекторов бюро Шоу была учреждена «Гильдия работников художественных промыслов», а затем, в 1887 г., было создано Общество выставки искусств и ремесел под председательством протеже Морриса, Уолтера Крейна. Следующие

двадцать пять лет в развитии движения, до начала первой мировой войны, неотделимы от деятельности Летаби. Проработав двенадцать лет главным помощником Шоу, он перешел к самостоятельной практике, спроектировав в 1895 г. Эйвон Тиррел — огромный дворец в Нью-Форесте. Через пять лет его вместе с Джорджем Фремптоном официально назначили ректором Центральной школы искусств и ремесел в Лондоне. Несмотря на очень краткую карьеру дизайнера, Летаби оставил значительный след в истории Движения искусств и ремесел, так как у него внезапно обнаружились замечательные способности преподавателя. В 1892 г. он опубликовал свою первую книгу «Архитектура, мистицизм и миф», в которой утверждал, что ар-

хитектура прошлого чрезвычайно насыщена космическими и религиозными образами. Он пытался внести подобный символизм и в собственное творчество, в то время как его главный довод, кажется, вдохновил его ближайшего коллегу Э. С. Прайера на создание известного дома «Барн» с планом в форме бабочки, построенного в Эксмуте в 1897 г. Это сооружение отличается явно символическими чертами (подобную форму плана предлагал также М. Бейли-Скотт для Йеллоу-сендса в 1902 г. и для Хемпстеда в 1908 г.).

Начав преподавательскую деятельность, Летаби перенес свое внимание с поэтизации содержания на проблему выработки правильного метода, необходимого для эволюции формы. Так, в 1910 г. он уже выступает против поэтического самосознания:

«Строительство было и может быть искусством — образным, поэтическим, даже мистическим и волшебным. Когда поэзия и волшебство заключены в людях и в эпохе, они проявятся и в искусстве... Поэтому бесполезно говорить: давайте строить волшебные здания!»

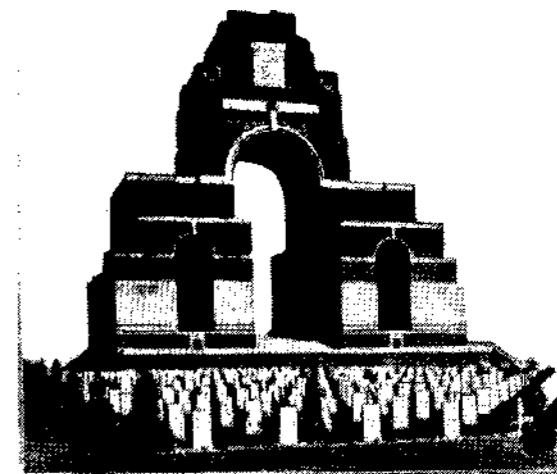
Летаби совершенно неожиданно осознал, что традиция, к которой он принадлежал, уже устарела. Последний в длинном ряду социалистов, примыкавших к движению за возрождение готики, в конце столетия он выступил за чистый функционализм. В 1915 г., помогая организовать Ассоциацию ди-

зайна и промышленности, он настоятельно просил своих коллег обратить внимание на Германию и немецкий Веркбунд как на путь в будущее.

После того, как в 1914 г. по Европе прокатились первые залпы войны, золотой век сказочных английских деревенских домов, начавшийся с работ Уэбба, Шоу и Несфилда и наиболее экзотично выразившийся в тщательно разработанных проектах Эдвина Лендсера Лютиенса и Гертруды Джекилл, определенно пришел к концу. Собственно говоря, этот период в действительности закончился еще раньше — с появлением больших зданий в стиле эпохи короля Георга, построенных, как заметил Роберт Ферно Джордан, для «тех богатых эстетов, которые после англо-бурской войны вложили свои сабли в золотые ножны». Независимо от этого триумфа неопалладианства в духе эпохи короля Эдуарда (ср. обозначившееся в начале века при страстие Лютиенса к тому, что он называл «Ренессансом»¹⁶) навряд ли формы и идеалы английского Движения искусств и ремесел смогли бы пережить социально-культурные травмы первой крупномасштабной войны промышленной эпохи. Показательна в этом смысле послевоенная судьба фирмы «Либерти и К°», так как катастрофа 1914 — 1918 гг., как нож гильотины, отсекала ее прошлое. За пять лет изобретательная строгость и блеск столового серебра в стиле ар-нуво сме-

нились декором банального го-убого фарфора, мебели в стиле «тюдор» и цветным стеклом, имитирующим манеру прерафаэлитов. Этот упадочнический стиль отразился даже в архитектуре нового помещения фирмы, построенного в 1924 г. по проектам Э. Т. Холла и Э. С. Холла. Фахверковое здание магазина в миниатюре повторяло так называемый «стиль тюдор для биржевых маклеров», который в ряде ухудшенных домашних вариантов широко распространился вдоль новых дорог, связывающих Лондон с пригородными жилыми районами, ставшими питательной средой метрополии.

Тем временем Лютиенс, ставший как бы неофициальным «архитектором-лауреатом» государства, обнаружил, что сложившиеся после войны условия сделали невозможным даже относительно скромную роскошь его ранних загородных домов с их небольшими, но сложными садами, спроектированными Джекилл (например, его Тигборн-корт в духе Э. С. Прайера, 1899). В нынешнем столетии вкус Лютиенса к палладианству, в такой мастерской форме выразившийся в его собственном особняке «Нэшдом» (1905), нашел отдаленное воплощение в торжественности мемориала на р. Сомме, посвященного памяти



Лютиенс, Арка, Тьепваль, Пикардия, 1924

погибших британских солдат (Тьепваль, 1924) и в старомодной монументальности дворца вице-короля в Нью-Дели (1923—1931). В этих блестящих сооружениях в духе неоклассицизма Лютиенс безжалостно отказался от наследия Движения искусств и ремесел. Трудно представить себе что-либо более далекое от утопических грез Морриса, чем эти суровые монументы, стоящие среди пустынных и враждебных ландшафтов. «Нигде» сейчас было воплощено не в моррисовском возрождении средневековой гильдии, а скорее в арке, поднявшейся в память о загубленном поколении, или в барочной перспективе, которая как бы открывала вид на империю на грани распада.

2 глава

Адлер и Салливен:

Аудиториум и высотное строительство, 1886—1895 гг.

«Я должен отметить, что полный отказ от использования орнамента на какой-то период был бы великим эстетическим благом. Наше мышление смогло бы в этом случае сконцентрироваться на создании сооружений продуманной формы, красивых в своей наготе. Мы бы избежали многих нежелательных явлений, одновременно осознав, как эффективно естественное, удобное и цельное мышление... Мы должны понять, что орнамент есть роскошь, а не необходимость; и вместе с тем мы должны осознать как определенные границы, так и несомненную ценность использования неукрашенных объемов. Мы романтики, мы чувствуем страстное желание выразить этот романтизм. Мы интуитивно чувствуем, что сильные, атлетические и простые формы с естественной легкостью воплощают наши мечты в действительность. Построенные нами здания, облаченные в одежды поэтического воображения, предстанут с удвоенной силой, как звучные мелодии, сопровождаемые гармоническими голосами».

Луис Салливен.

«Орнамент в архитектуре», 1892 г.

Универсальный магазин Маршалла Филда в неороманском стиле, начатый Г. Х. Ричардсоном в 1885 г. и полностью заверченный после его смерти в 1887 г., стал отправной точкой для важнейших достижений чикагской архитектурной фирмы Адлера и Салливена. До прихода Данкмара Адлера в фирму в качестве помощника в 1879 г. (он стал проектировщиком-партнером в 1881 г.) Луис Салливен полу-

чил весьма разностороннее образование в двух престижных учебных заведениях, в каждом из которых он провел около года,— в Массачусетском технологическом институте (1872) и затем в студии Ж. А. Э. Водремера в парижской Школе изящных искусств (1874). В промежутке между академическими «набегами» Салливен в течение года работал в бюро Франка Фернесса в Филадельфии. Этот год стал решающим для его карьеры — не только потому, что он познакомился с «ориентализованной» готической манерой Фернесса (это серьезно повлияло и на его собственный подход к орнаменту), но еще и потому, что он встретил в это время молодого архитектора-интеллектуала Джона Эделмана, который после 1875 г. ввел его в чикагский архитектурный «истэблишмент», познакомив сначала с Уильямом Ле Бароном Дженни, позже ставшим пионером строительства зданий со стальным каркасом (универсальный магазин «Ярмарка», 1892), а затем — с Д. Адлером. Оригинальный образ мышления Эделмана, в том числе анархо-синдикалистские взгляды, заимствованные из работ Морриса и Кропоткина, повлияли на развитие теоретических положений Салливена, о чем

свидетельствуют его более поздние «Беседы в детском саду» (1901).

Первые годы своей деятельности Адлер и Салливен посвятили удовлетворению неотложных требований стремительно растущего Чикаго, в ту пору находившегося в процессе восстановления, так как столица Среднего Запада сильно пострадала во время пожара 1871 г. В конце 1870-х гг., когда Адлер занимался самостоятельной практикой, Салливен работал у Дженни, где и ознакомился с техническими аспектами строительства Чикаго. В своем эссе «Автобиография идеи» (1926) Салливен писал о тех предпосылках, которые привели к созданию методов этого строительства:

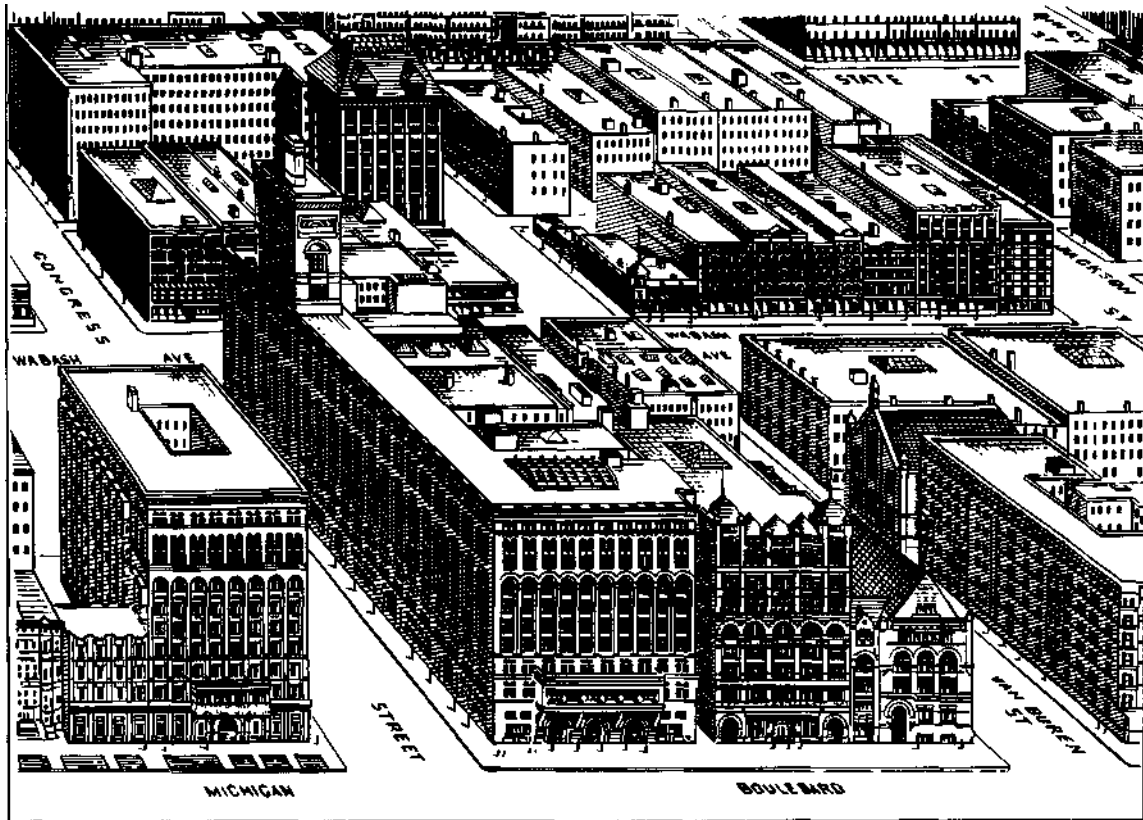
«Высотные коммерческие здания появились из-за поднявшихся цен на землю, цены на землю увеличились из-за роста населения, рост населения был вызван притоком людей извне... Однако высоту конторского здания нельзя было увеличивать без средств вертикальной транспортировки. Эта задача была поставлена перед инженерами-механиками, а их созидательное творческое воображение в сочетании с промышленными методами породило пассажирский лифт... Однако само строительство из кирпича установило новые пределы высоты зданий, так как все утолщавшиеся стены пожирали площадь земли и пола, которые все более дорожали по мере того, как численность населения все быстрее увеличивалась... Активность Чикаго в возведении высотных зданий в конце концов привлекла внимание местных торговых представителей сталепрокатных заводов в Восточных штатах, и они усадили за работу своих инженеров. На станах этих заводов прокатывали профили, которые в течение длитель-

ного времени использовались при возведении мостов. Таким образом, промышленная основа была подготовлена. Проницательность торговли, сочетающаяся с инженерным воображением и техническими достижениями, предложила чикагским архитекторам идею стального каркаса, который сможет выдержать любые нагрузки. Трюк удался, и под солнцем появилось нечто новое... Архитекторы Чикаго приветствовали стальной каркас и стали развивать идею дальше. Архитекторы Восточных штатов ужаснулись ему и не смогли добавить ничего своего».¹⁷

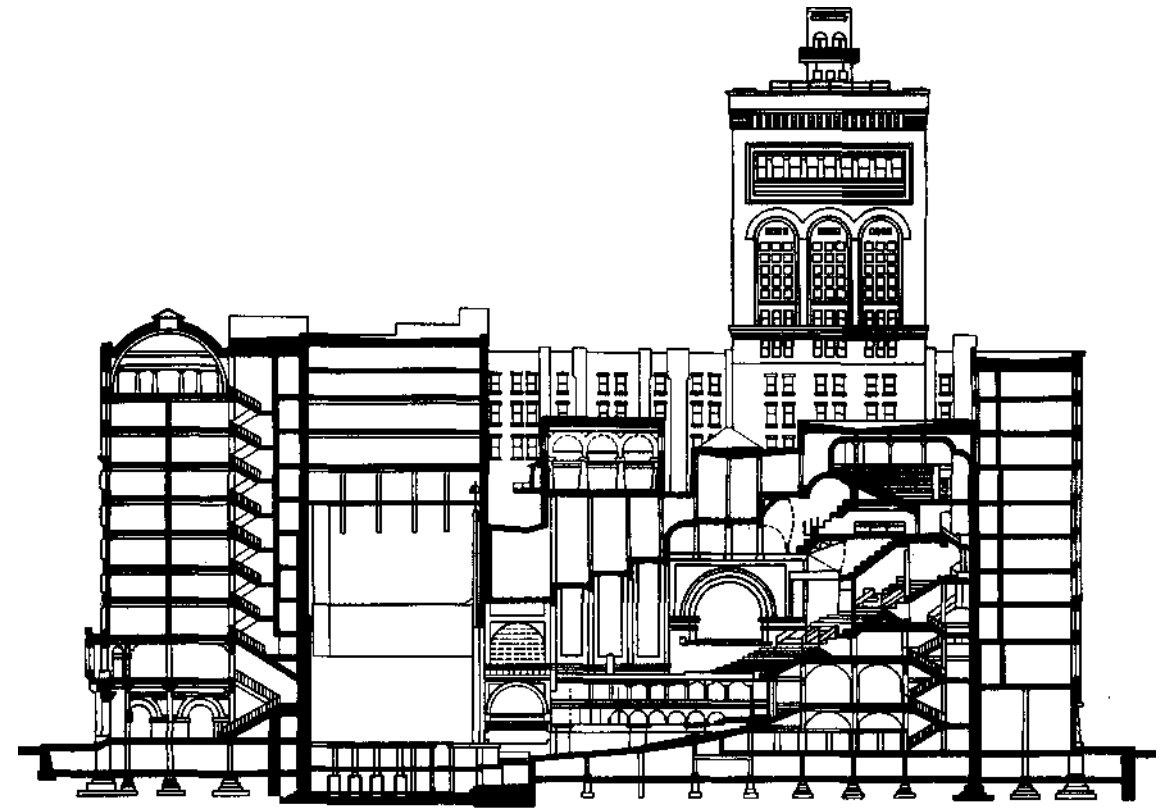
Как отметил Салливен, архитекторам Чикаго 1880-х гг. не оставалось ничего иного, как только овладеть передовыми методами строительства, если они не хотели лишиться работы: великий пожар продемонстрировал уязвимость чугуна, а последующее развитие огнестойких стальных каркасов, позволяющих обеспечивать многоэтажное рентабельное пространство, дало возможность биржевым дельцам развивать деловые части города в абсолютном оптимуме. Критик того времени Монтгомери Шуйлер заметил в 1899 г.: «Лифт удвоил высоту конторского здания, а стальной каркас учетверил ее».

До 1886 г. Адлер и Салливен занимались в основном проектированием небольших административных зданий, складов и магазинов — коммерческая практика, которую время от времени разнообразили заказы на возведение жилых зданий.

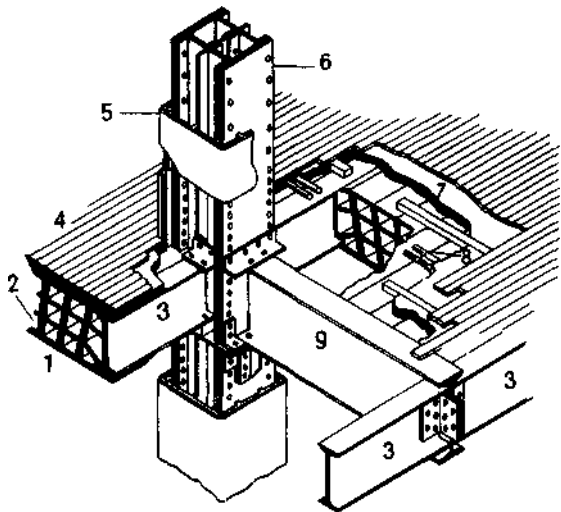
Эти невысокие (не выше шести этажей) здания не давали особого простора твор-



Чикаго, 1898. Вид с бульвара Мичиган на запад



Адлер и Салливен. Аудиториум, Чикаго, 1887—1889. Продольный разрез, проходящий через сцену и зал



Дженни. Универсальный магазин «Ярмарка», Чикаго, 1890—1891. Деталь огнеупорной конструкции стального каркаса

1—штукатурка; 2—керамическая решетка; 3—балка; 4—пол из прочного дерева; 5—огнеупорное покрытие; 6—стальная колонна; 7—бетон; 8—газовые трубы; 9—ригель

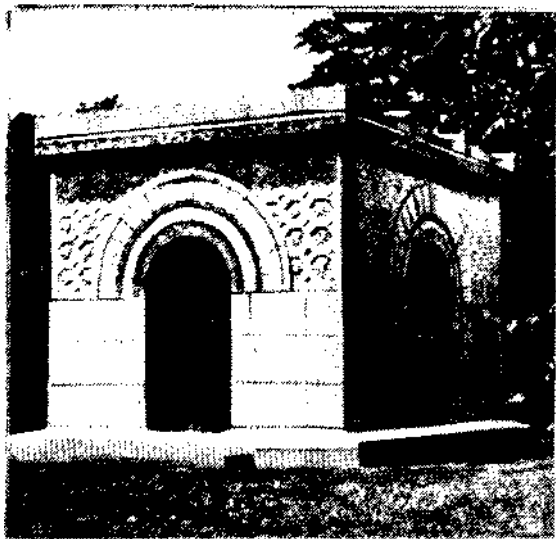
ческому воображению, за исключением выявления выразительности каркаса — железного, кирпичного или смешанного. Использование классического разделения их фасадов на базис, середину и верх также мало что спасало.

Все изменилось в 1886 г., когда Адлеру и Салливену поручили проектирование Аудиториума — сооружения, влияние которого на развитие культуры Чикаго было значительным как с идейной, так и с технической точки зрения. Проект этого многоцелевого комплекса был образцовым. Архитекторам нужно было в середине участка, занимавшего по-

ловину квартала чикагской сетки улиц, возвести большое современное оперное здание, а по краям — выходящие на обе стороны 11-этажные блоки, часть помещений которых должна была быть отдана под офисы, часть — под номера отеля. Уникальный проект отличался такими новаторскими деталями, как размещение кухни отеля и обеденных залов на крыше, так что дым и запахи не мешали жильцам. В то же время работа над проектом предоставляла множество возможностей для технического воображения Адлера. Используя складывающиеся панели потолка и навесные вертикальные пере-

городки, Адлер смог удовлетворить требование об изменяемой вместимости зала: в случае необходимости концертный зал на 2,5 тыс. мест можно было превратить в зал собраний на 7 тыс. мест. Вера заказчика в технический талант Адлера нашла некоторое отражение в его собственном описании зала:

«Архитектурные и декоративные формы, найденные для Аудиториума, в высшей степени оригинальны и в значительной мере определяют акустические эффекты, которых необходимо было добиться... Благодаря ряду концентрических эллиптических арок осуществляется горизонтальное и вертикальное распространение звука от просцениума в зал. Софиты и поверхности этих эллиптических элементов



Салливен. Мавзолей Гетти, Грейслендское кладбище, Чикаго, 1890

орнаментированы рельефом; раскаленные добела электрические лампы и вентиляционные отверстия также являются частью декора... Много внимания было уделено отоплению, охлаждению и вентиляции. Свежий воздух, забираемый с кровли здания, направляется внутрь сооружения вентилятором 3 м в диаметре. ...Это очищает воздух от пыли и копоти. Система труб подает его в различные части Аудиториума — на сцену, ... в фойе и в туалетные комнаты. Главное направление движения воздуха — от сцены и от потолка... Трубы протянуты к вытяжным вентиляторам — от отверстий в подступенках всех ярусов кресел».

Возможно, Адлер был одним из последних архитекторов-инженеров, доказавшим свою компетентность во многих технических вопросах. Он справился со множеством трудностей — от кондиционирования Аудиториума до стальной фермы, к которой подвешен акустический потолок, от устройства вращающейся сцены до создания обширных фойе как для оперного зала, так и для

отеля. Весь комплекс размещался в массивной конструкции из камня и железа, которая изобретательно уравнивалась во время строительства так, чтобы компенсировать различные нагрузки на фундаменты.

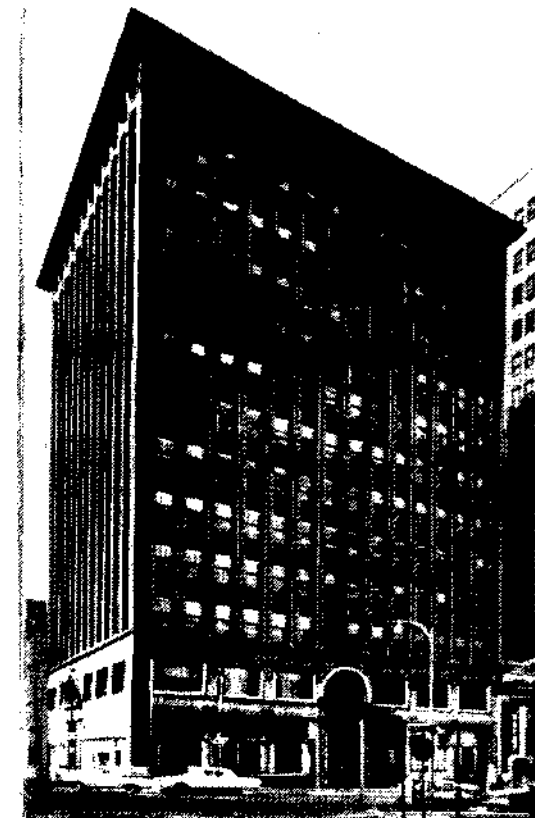
Эстетика этого 11-этажного комплекса основывалась на истощении того синтаксиса, которым пользовался Ричардсон, создавая здание универсального магазина Маршалла Филда. Так, если Ричардсон повсюду использовал рустованные каменные блоки, то Салливен варьировал облицовочный материал Аудиториума, чтобы смодулировать его большую высоту и массу, переходя от рустованных блоков к гладкому тесаному камню выше третьего этажа. Однако оголенность и строгость получившегося в результате здания привела в уныние Адлера, который писал в 1892 г.:

«Очень жаль, что суровая простота..., неизбежное следствие финансовой политики, характерной для зары предпринимательства, глубокое впечатление, которое произвело здание универсального магазина Маршалла Филда Ричардсона на директоров Аудиториума, и отрицательная реакция на чисто декоративные эффекты совпали, лишив внешний вид здания того изящества, которое столь характерно для его внутренней отделки».

Тем не менее, есть что-то сильное, строгое и ритмичное во всем характере этой постройки, где колоннада веранды отеля на фасаде, обращенном к озеру, перекликается со сходными изящными мотивами баш-

ни. Легкий оттенок «ориентализма» в оформлении веранды предвосхищает явно турецкие интонации дома Чарнли в Чикаго, который Салливен спроектировал в 1892 г. в тесном сотрудничестве со своим помощником Франком Ллойдом Райтом.

Решающее влияние на ранний стиль Салливена оказало творчество Ричардсона. Однако тонко модулированный романский стиль, использовавшийся Ричардсоном, Салливен свел к упрощенной, почти неоклассической манере, впервые заявленной им в оптовом складе Уокера (1886) и в корпусе Дули (1890). Это были именно те здания «продуманной формы, красивые в своей наготе», о которых Салливен писал в работе «Орнамент в архитектуре» (1892). С этих пор для членения объемов Салливен начал использовать четко выраженные пояски и выступающие карнизы. Окна теперь сгруппированы в вытянутые аркады, а гладкие фасады артикулированы строгими декоративными пятнами. Мавзолей Гетти и Уэйнрайта, спроектированные соответственно в 1890 г. и 1892 г., в миниатюре отразили укрепление и усовершенствование этого подхода, более масштабным примером которого стало здание Уэйнрайта, построенное в Сент-Луисе, штат Миссури, в 1891 г. Как и в работе венского архитектора Отто Вагнера, изначальная суровость стереометрических структур Салливена вступала в противо-



Адлер и Салливен, Гаранти-билдинг, Буффало, 1895

речие с орнаментом, которым они были украшены и артикулированы. Однако, в отличие от текучего вагнеровского орнамента, у Салливена в размещении орнамента всегда есть что-то определенно исламское. Даже когда его орнамент не явно геометричен, он почти всегда наполнен геометрическими формами. Этим обращением к эстетике и даже к символическому содержанию Востока Салливен пытался примирить существовавший в западной культуре раскол между интеллектуальным и эмоциональным полюсами, которые он позже соотносил с эллинизмом и го-

тикой. В период между созданием Аудиториума и Уэйнрайт-билдинг орнамент Салливена отличался то органически свободным характером, то повторял в своих очертаниях точные геометрические формы. Павильон транспорта, построенный Салливером для Всемирной Колумбийской выставки 1893 г. в Чикаго, декорирован по преимуществу геометрическим орнаментом. Там же, где орнамент оставлен свободным, он вписан с строгой геометрической решеткой. Как писал в своей книге «Гений и власть черни» (1949) Франк Ллойд Райт, эта «кристаллизация» в своей окончательной форме обозначилась в Гаранти-билдинг (Буффало, штат Нью-Йорк, 1895).

Ни Салливеру, ни Дженни нельзя приписать изобретения небоскреба, если под этим словом подразумевать лишь многоэтажное сооружение значительной высоты, так как подобные высотные здания возводились и ранее с использованием несущих кирпичных стен (один из выдающихся примеров — 16-этажное здание Монаднок-блок, построенное Барнхемом и Руттом в Чикаго в 1889 — 1892 гг.). Однако Салливена можно «обвинить» в выработке архитектурного языка, соответствующего высотным каркасам. Уэйнрайт-билдинг — первое выражение этого синтаксиса, в котором «отказ» от оконного переплета, уже наметившийся в оптовом складе Маршалла Филда Ричардсона, доведен до

логического завершения. Аркады по фасаду отсутствуют, фасад расчленен рельефными импостами, облицованными кирпичом, в то время как переплеты заглублены и отделаны терракотой так, чтобы зрительно слить их со стеклом. Пилоны вырастают из строгого двухэтажного каменного основания и внезапно завершаются массивным и богато украшенным карнизом. Четыре года спустя Салливер улучшил эту выразительную формулу в своем втором шедевре, здании Гаранти.

Здание Гаранти — расцвет творчества Салливена: без сомнения, это полнейшая реализация тех принципов, которые он изложил в своем эссе «Высотное конторское здание с художественной точки зрения» (1896). В этом 13-этажном административном здании Салливер создал декоративную конструкцию, в которой, по его собственным словам, «орнамент выглядит так, как будто он создан какой-то чудесной силой, как будто он рожден самой природой материала». Орнаментированная терракота покрывает здание, как темная филигрань, мотивы которой повторяются даже в богато украшенных металлом интерьерах коридора. Только зеркальные окна и мраморные стены первого этажа были лишены этой интенсивной, если не сказать иступленной, отделки.

Салливер, как и его ученик Франк Ллойд Райт, ощущал себя одиноким творцом культуры Нового Света. Воспитанный

на Уитмене, Дарвине и Спенсере, вдохновленный Ницше, он рассматривал свои здания как эманацию некой вечной жизненной силы. Для Салливена природа заявляла себя в искусстве через структуру и орнаментацию. Его известный лозунг «форма следует функции» нашел свое полное выражение в изогнутых карнизах Гаранти-билдинг, где орнаментальная «жизненная сила» на поверхности простенков распускается вихрями вокруг круглых окон аттика, метафорически отражая механическую систему здания. По словам Салливена, «орнамент заканчивается и делает великолепный изгиб, поднимаясь и падая». Эта органическая метафора в более фундаментальной форме утверждалась в том значении, которое Салливер придавал крылатому семени платана, изображенному на первом листе его доклада об архитектурном орнаменте «Система архитектурного орнамента в соответствии с философией человека», опубликованного в 1924 г., году его смерти. Под этим образом Салливер поместил подзаголовок в стиле Ницше: «Семья — вот истина, прибежище подлинности. В этом нежном механизме заключена воля к власти, функция которой — искать и в конце концов найти свое полное выражение в форме».

Для Салливена, так же как и для Райта, эта форма могла развиваться только в демократической Америке, где она появ-

вится как «жизненное искусство — жизненное потому, что оно будет создано людьми и для людей». Однако широкого признания как культурный пророк демократии Салливер не получил. Его сверхидеализированная равноправная культура отрицалась самими людьми, а болезненная настойчивость на необходимости создания новой цивилизации, подобной ассирийской (пример которой являла его собственная, одновременно иступленная и сдержанная ориентализованная архитектура) смущала широкую публику и была ей чужда. Вырванные с корнем из своего привычного уклада, балансирующие на краю экономической пропасти, люди предпочитали возбуждающее безумие импортированного барокко, «Белый город», символы Восточного побережья, исполненные имперского величия, которые были так соблазнительно представлены Даниелом Барнхемом на Всемирной Колумбийской выставке в 1893 г. Это непонимание расстроило моральное состояние Салливена, и несмотря на былой блеск его силы начали иссякать.

Расставшись со своим изысканным партнером, Адлером, Салливер теряет контроль над своей профессиональной судьбой и в наступившем столетии получает лишь несколько заказов. Среди них нужно отметить изобретательные, оригинальные и богато украшенные здания банка Среднего Запада, построенные в

1907 - 1919 гг., а также пропорциональное величие и орнаментальную живость универсального магазина Шлизингера

и Майера (сейчас магазин фирмы «Карсон, Пири, Скотт»), построенного в Чикаго между 1899 и 1904 гг.

глава

Франк Ллойд Райт и «миф прерий», 1890.....1916гг.

«Когда в молодые годы я смотрел на юг из массивной каменной башни Аудиториума, красный отблеск бессемеровских стальных конвертеров к югу от Чикаго возводил меня, как страницы «Тысячи и одной ночи», смешанном чувством ужаса и романтики».

*Франк Ллойд Райт.
'Природа материалов'. «Architectural Record», октябрь 1928 г.*

Так Райт описал тот период формирования, который он провел с Адлером и Салливером в начале 1890-х гг. Эти слова подтверждают экзотическую мечту, вдохновлявшую его в начале карьеры: мечту о трансформации промышленной техники с помощью искусства. Однако в какой форме должна была произойти эта трансформация, было для Райта тогда, на рубеже столетий, еще далеко не ясно. Как и его учителя, Салливер и Ричардсон, он колебался между властью классического стиля и жизненностью асимметричной формы. Ричардсон, усвоив различный подход Нормана Шоу к усадебной и городской архитек-

туре, приспособил асимметричный стиль к жилым домам, используя в то же время симметрию в большинстве своих общественных построек. Однако здания Ричардсона всегда расчленены с одинаковой плотностью. Везде, где это только возможно, он обращается к романской серьезности манеры Водремера времен Второй Империи, пытаясь привести ее в соответствие со стилем Нового Света. Даже в его ранних деревянных постройках некое ощущение массивности пронизывает крытые гонтом фасады, а в созданных им позднее жилых зданиях — таких, как дом Глесснера в Чикаго (1885), где гонт уступил место камню, асимметричная композиция наполнена бесспорной монументальностью.

Вопрос о монументальности, кажется, был одинаково острым как для Салливерна, так и для Райта. Салливер уже использовал монументальные формы в надгробных мавзолеях Гетти и Уэйнрайта. Однако

являлись ли они столь же подходящими для жилых зданий? Начальное решение, по-видимому, было двояким: классика и камень в городе, готика и гонт за его пределами. Райт, который фактически руководил разработкой построек в бюро Салливерна после 1890 г., впервые на практике продемонстрировал этот дуалистический принцип в своем собственном доме, возведенном в 1889 г. в таком месте, которое все еще оставалось прерией из американской мифологии — в рождающемся пригороде Чикаго, Оук-Парке, — а затем в ориентализованном, «итальянском» доме Чарли, спроектированном вместе с Салливером для деловой части Чикаго в 1892 г. Как указывал Винсент Скалли, конфигурация и план собственного дома Райта были заимствованы из крестообразных или имеющих в плане Т-образную форму пирамидоподобных домов в стиле Ричардсона, которые Брюс Прайс строил в Такседо-Парке, шт. Нью-Йорк.

Для Салливерна и Райта молодая, доступная для всех культура Нового Света не могла основываться на высокопарном, тяжеловесном, традиционно католическом романском стиле Ричардсона. В результате они обратились к работам исследователя кельтской старины, Оуэна Джонса, чья книга «Грамматика орнамента» была впервые опубликована в 1856 г. Более 60 % примеров орнамента, приведенных Джонсом, были экзотическими — индийски-

ми, китайскими, египетскими, ассирийскими или кельтскими, и к подобным источникам, столь отдаленным от Запада, Салливер и Райт прибегли в своих поисках стиля, который бы дал возможность воплотить идеи Нового Света. Этим объясняются не только исламские мотивы в творчестве Салливерна, но также и фантастическое полукруглое панно в игровой комнате в студии Райта в Оук-Парке (1895) — фреска, изображающая лежащего араба, застывшего перед музой нарождающейся цивилизации.

В доме Уинслоу, построенном Райтом в Ривер-Форест, шт. Иллинойс, в 1893 г., проблема выработки демократичного, но подходящего по духу стиля условно решена обеспечением двух отчетливо различающихся аспектов: уличный, или «городской» фасад симметричен, вход расположен строго по центральной оси; фасад «деревенский», выходящий в сад, асимметричен, со смещением в сторону входом. Это сооружение предвосхитило планировочную стратегию «стиля прерий» Райта, в которой нерегулярные изломы позади официального фасада помогали организовывать «неудобные» составные части здания — такие, как различные службы и пр.

Характер дома Уинслоу как переходной работы ясно подтверждается использованием разных типов окон — частично подъемных и частично створчатых. Как писал Грант Карпентер Менсон в своей книге

1907—1919 гг., а также пропорциональное величие и орнаментальную живость универсального магазина Шлизингера

и Майера (сейчас магазин фирмы «Карсон, Пири, Скотт»), построенного в Чикаго между 1899 и 1904 гг.

3 глава

Франк Ллойд Райт и «миф прерий», 1890—1916 гг.

«Когда в молодые годы я смотрел на юг из массивной каменной башни Аудиториума, красный отблеск бессемеровских стальных конвертеров к югу от Чикаго волновал меня, как страницы «Тысячи и одной ночи», смешанным чувством ужаса и романтики».

Франк Ллойд Райт.
«Природа материалов». «Architectural Record», октябрь 1928 г.

Так Райт описал тот период формирования, который он провел с Адлером и Салливером в начале 1890-х гг. Эти слова подтверждают экзотическую мечту, вдохновлявшую его в начале карьеры: мечту о трансформации промышленной техники с помощью искусства. Однако в какой форме должна была произойти эта трансформация, было для Райта тогда, на рубеже столетий, еще далеко не ясно. Как и его учителя, Салливер и Ричардсон, он колебался между властью классического стиля и жизненностью асимметричной формы. Ричардсон, усвоив различный подход Нормана Шоу к усадебной и городской архитек-

туре, приспособил асимметричный стиль к жилым домам, используя в то же время симметрию в большинстве своих общественных построек. Однако здания Ричардсона всегда расчленены с одинаковой плотностью. Везде, где это только возможно, он обращается к романской серьезности манеры Водремера времен Второй Империи, пытаясь привести ее в соответствие со стилем Нового Света. Даже в его ранних деревянных постройках некое ощущение массивности пронизывает крытые гонтом фасады, а в созданных им позднее жилых зданиях — таких, как дом Глесснера в Чикаго (1885), где гонт уступил место камню, асимметричная композиция наполнена бесспорной монументальностью.

Вопрос о монументальности, кажется, был одинаково острым как для Салливерна, так и для Райта. Салливер уже использовал монументальные формы в надгробных мавзолеях Гетти и Уэйнрайта, Однако

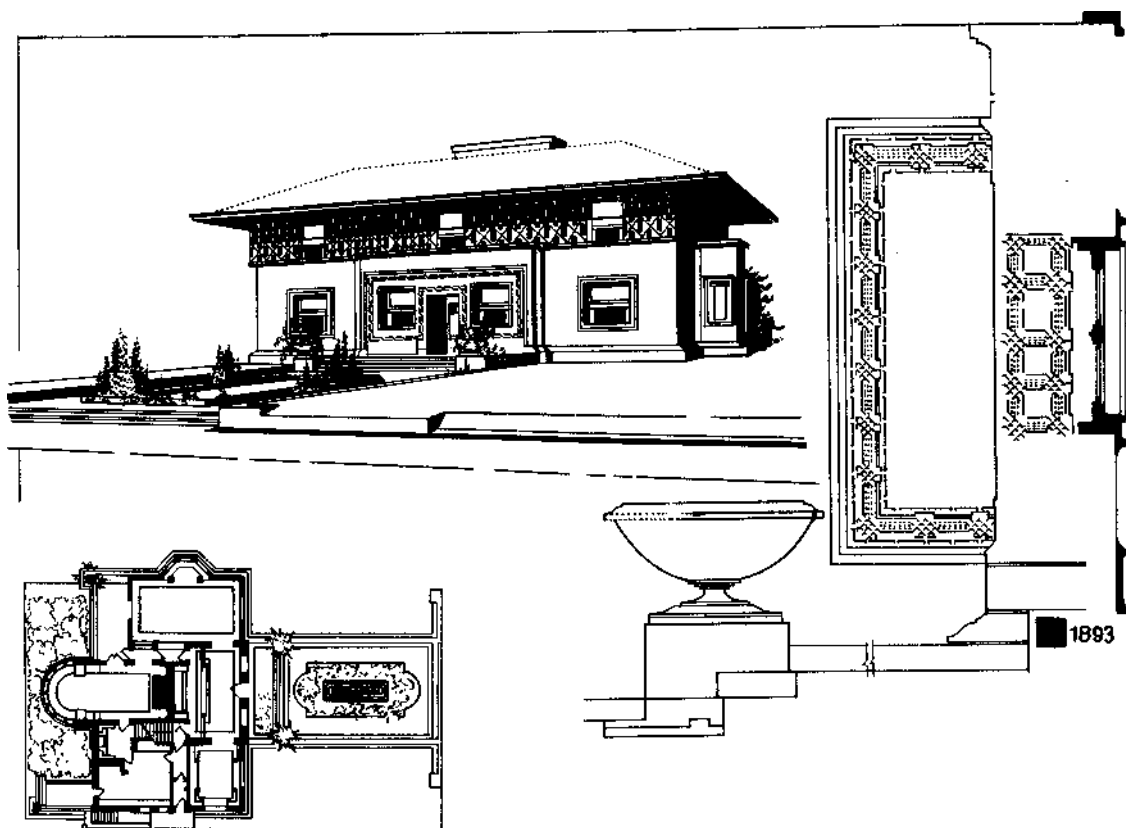
являлись ли они столь же подходящими для жилых зданий? Начальное решение, по-видимому, было двояким: классика и камень в городе, готика и гонт за его пределами. Райт, который фактически руководил разработкой построек в бюро Салливерна после 1890 г., впервые на практике продемонстрировал этот дуалистический принцип в своем собственном доме, возведенном в 1889 г. в таком месте, которое все еще оставалось прерией из американской мифологии — в рождающемся пригороде Чикаго, Оук-Парке, — а затем в ориентализованном, «итальянском» доме Чарнли, спроектированном вместе с Салливером для деловой части Чикаго в 1892 г. Как указывал Винсент Скалли, конфигурация и план собственного дома Райта были заимствованы из крестообразных или имеющих в плане Т-образную форму пирамидоподобных домов в стиле Ричардсона, которые Брюс Прайс строил в Такседо-Парке, шт. Нью-Йорк.

Для Салливерна и Райта молодая, доступная для всех культура Нового Света не могла основываться на высокопарном, тяжеловесном, традиционно католическом романском стиле Ричардсона. В результате они обратились к работам исследователя кельтской старины, Оуэна Джонса, чья книга «Грамматика орнамента» была впервые опубликована в 1856 г. Более 60 % примеров орнамента, приведенных Джонсом, были экзотическими — индийски-

ми, китайскими, египетскими, ассирийскими или кельтскими, и к подобным источникам, столь отдаленным от Запада, Салливер и Райт прибегли в своих поисках стиля, который бы дал возможность воплотить идеи Нового Света. Этим объясняются не только исламские мотивы в творчестве Салливерна, но также и фантастическое полукруглое панно в игровой комнате в студии Райта в Оук-Парке (1895) — фреска, изображающая лежащего араба, застывшего перед музой нарождающейся цивилизации.

В доме Уинслоу, построенном Райтом в Ривер-Форест, шт. Иллинойс, в 1893 г., проблема выработки демократичного, но подходящего по духу стиля условно решена обеспечением двух отчетливо различающихся аспектов: уличный, или «городской» фасад симметричен, вход расположен строго по центральной оси; фасад «деревенский», выходящий в сад, асимметричен, со смещением в сторону входом. Это сооружение предвосхитило планировочную стратегию «стиля прерий» Райта, в которой нерегулярные изломы позади официального фасада помогали организовывать «неудобные» составные части здания — такие, как различные службы и пр.

Характер дома Уинслоу как переходной работы ясно подтверждается использованием разных типов окон — частично подъемных и частично створчатых. Как писал Грант Карпентер Менсон в своей книге



Райт. Дом Уинслоу, Ривер-Форест, шт. Иллинойс, 1893. Общий вид и план

«Франк Ллойд Райт до 1910 г.» (1958), в этом сооружении Райт начал «отказываться от подъемных окон в пользу створчатых, готовясь к окончательному переходу к ленточному размещению окон». В этом здании Райт впервые использовал низкую шатровую крышу, столь характерную в дальнейшем для построек «стиля прерий». Однако оживление поверхностей орнаментальными поясами в духе Салливена свидетельствует о том, что Райт все еще оставался под влиянием идей своего учителя. В орнаментации главного входа ясно прослеживаются мотивы декора салливиновских мавзолеев начала 1890 г., а экран

перед камином в вестибюле наводит на мысль о переработанной версии фасада Шиллеровского театра Салливена.

Это пристальное внимание к оформлению камина указывает на еще одно решающее влияние — влияние японской архитектуры, во власти которой Райт, по его собственному признанию, находился с 1890-х гг., со времени Всемирной Колумбийской выставки, проходившей в Чикаго в 1893 г. Национальная экспозиция Японии была размещена в павильоне, представлявшем реконструкцию традиционного храма. Роль, которую это сооружение, возможно, сыграло в эволюции Райта, лучше всего охарактере-

ризована Менсоном:

«Если допустить, что очная ставка с японскими концепциями была толчком, необходимым на определенной стадии карьеры Райта для того, чтобы придать его творчеству окончательное и недвусмысленное направление, то многие шаги в его развитии предстанут перед нами скорее в рациональном, чем в метафизическом свете. Вот примеры: переосмысление «токономы», постоянного элемента японского интерьера, средоточия домашнего созерцания и церемониала, в его западный двойник, камин, и превращение камина в предмет религиозной важности; откровенная демонстрация нештукатуренной кирпичной кладки камина и трубы как олицетворения крова, подчеркивающая возжеланное постоянство в интерьере, вечно меняющемся; переход от этого «ядра» надежности к изменчивости остекления на внешних пределах интерьера; вытянутые большие карнизы над ними, смягчающие и регулирующие интенсивность света и одновременно защищающие стекло от воздействия непогоды; членение интерьера на части с помощью ширм вместо внутренних перегородок, благодаря чему возможно приспособление помещения к меняющимся потребностям человека; замена лепнины и покраски плоскими поверхностями и неокрашенным деревом — все это и многое другое можно считать уроками японского храма, благотворными и полезными улучшениями, до сих пор упускавшимися из виду и не признававшимися».

выработал свою собственную манеру — он, например, еще спроектировал фасад библиотеки в Милуоки совершенно в классическом духе. Два года спустя он расширил свой дом, добавив кабинет в той псевдо-доколумбовой манере, которую, по Менеону, он рассматривал, как «стиль Фребеля»: склонность к геометрии, возможно внушенная во время обучения по игрушкам Фребеля*. Около 1895 г. он также создал два удивительно радикальных проекта: административное здание компании «Люксферпризм», с полностью стеклянным фасадом, и дом Макафи, искусную интерпретацию библиотеки Уинн-Мемориэл Ричардсона (1878).

Райт уже казался доведенным до отчаяния в этих попытках «прорваться» к новому стилю: его общественные здания все еще остаются частично италянизированными, частично напоминают сооружения Ричардсона, тогда как его жилые дома характеризуются теперь крышами с пологими скатами, нависающими на разной высоте над вытянутыми асимметричными планами. Типичными примерами этих двух образцов являются жилое здание Франциско-Террас и дома Геллера и Гуссера (все постройки в Чикаго, 1895 — 1899).

Райту понадобилось еще более двух лет, чтобы свести эти

* Фребель, Фридрих (1782—1852), немецкий педагог, теоретик дошкольного воспитания. (Прим. пер.)

различные влияния в тот интегрированный стиль, которым он выразил свой «миф прерий» и о котором писал в 1908 г.: «У прерии своя собственная красота, и наша задача — распознать и подчеркнуть эту призрачную красоту, ее неброское очарование. Отсюда... — нависающие карнизы, низкие террасы и уединенные частные сады, скрытые за оградами».

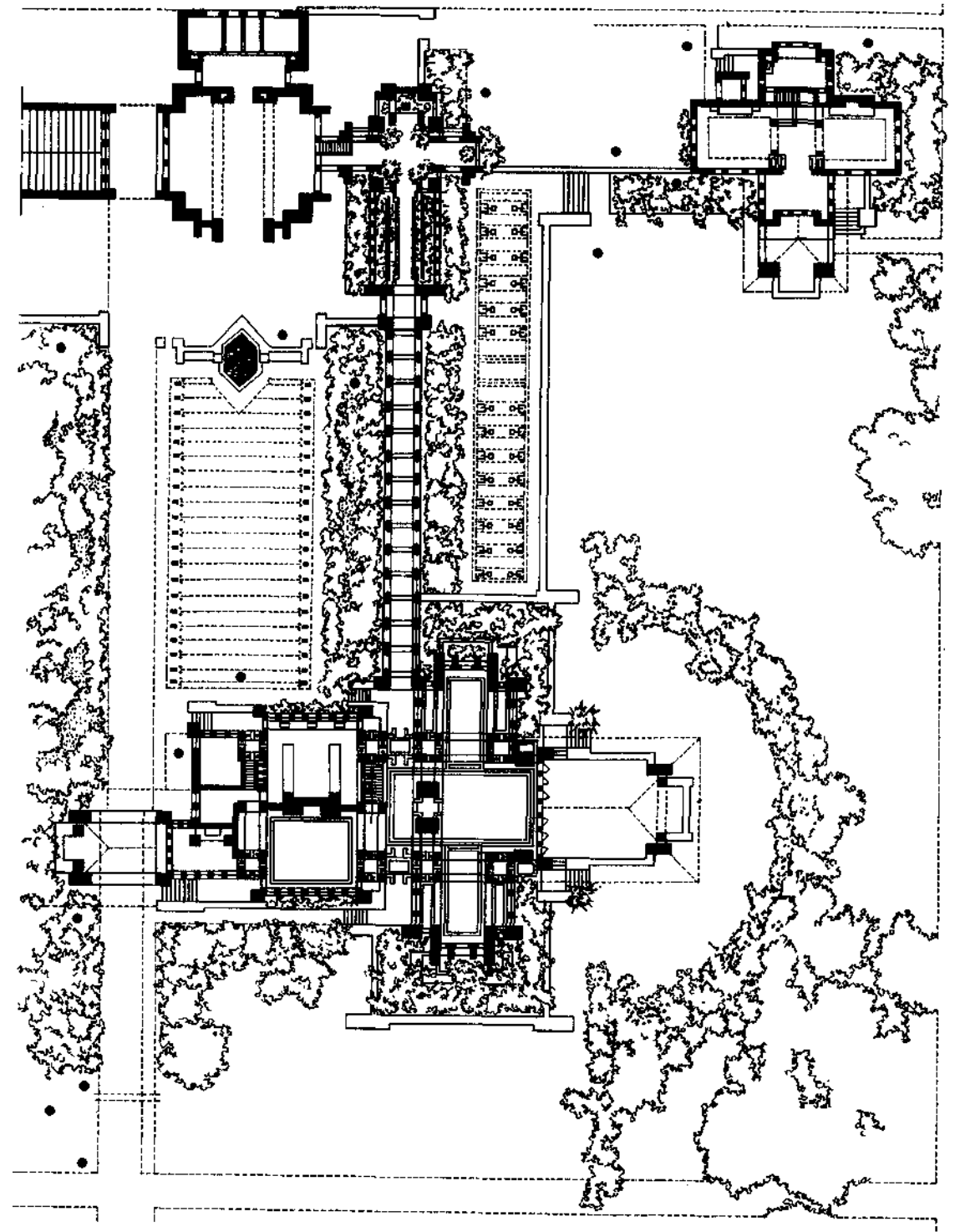
Формирование «стиля прерий» совпало с теоретической зрелостью Райта, заявленной в его знаменитом докладе «Искусство и ремесло в век машины» (1901), который был впервые прочитан — весьма кстати — на открытии поселка Халл-Хауз Джейн Адаме в Чикаго. Взяв за отправную точку свое юношеское отчаяние, испытанное во время чтения «Собора Парижской богородицы» Виктора Гюго (1832), в котором автор пришел к заключению, что книгопечатание в конечном итоге уничтожит архитектуру, Райт заявил, что машину можно использовать в соответствии с ее собственными законами для абстрагирования и очищения — процессов, благодаря которым архитектура избежит разрушительного действия индустриализации. Он представил своим слушателям вызывающую благоговейный страх панораму Чикаго как гигантского механизма и завершил свой доклад призывом «с помощью искусства вдохнуть в эту огромную машину трепет идеального! ДУШУ!»

С начала 1890-х гг. скульп-

тор Ричард Бок превратился в иконографа этой «души», иными словами, начал воплощать образы «стиля прерий» Райта. Ранние работы Бок в стиле натур-символизма были близки к европейскому Сецессиону и дополняли еще звучавшие в работах Райта мотивы Салливена. Однако после 1900 г. под влиянием Райта скульптуры Бок стали более абстрактными, о чем свидетельствует «Муза», которую он создал для дома «Дана» Райта в 1902 г. Эта скульптура, установленная в вестибюле, изображала женщину, соединяющую абстрактные элементы какой-то машинной культуры.

«Стиль прерий» окончательно выкристаллизовался в проектах зданий, разработанных Райтом для журнала «Ladies Home Journal» в 1900—1901 гг. Среди его элементов — свободный план первого этажа, горизонтальность, пологие крыши и низкие ограждающие стены — вытянутые очертания, тонко вписанные в ландшафт и остро контрастирующие с вертикалями и внутренним объемом двойной высоты. Однако Райт все еще колебался между тяжеловесностью дома Хартли в духе Ричардсона (1902) и легким японским каркасом дома Хикокс в Каннаки, штат Иллинойс, построенного двумя годами раньше.

Противоречие между монолитностью и подчеркнутой экспрессией разрешилось, когда Райт начал работу для семьи предпринимателя Мартина в



Райт. Дом Мартина, Буффало, 1904

Буффало. Здание Ларкин и жилой дом, построенные в 1904 г. для Дарвина Д. Мартина, владельца компании «Ларкин мейл ордер», являются произведениями зрелого стиля Райта. После их постройки в 1905 г. Райт совершил поездку в Японию и построил свое первое здание из бетона — Унитарийскую церковь в Оук-Парке, штат Иллинойс (1906). С этих пор классическая основа, одобренная экзотикой, трансформировалась в стиль, который стал собственным стилем Райта, в уникальную манеру, вскоре ставшую известной в Европе благодаря альбомам его работ, изданным Васмутом в Берлине в 1910 и 1911 гг.

Шедевры 1904 — 1906 гг. — дом, церковь и административное здание — продемонстрировали, по существу, одну и ту же систему архитектурной организации. Дом Мартина — первая работа Райта, последовательно основанная на модулированной сетчатой форме плана. Подобное чередование опор и пролетов встречается и в главных объемах Унитарийской церкви и Ларкин-билдинг, несмотря на то, что церковь распланирована по двум осям, а административное здание — по одной. Освещаемое верхним светом единое внутреннее пространство в обоих этих общественных зданиях окружено галереями по всем четырем сторонам; на галереи ведут расположенные по углам лестницы. Все четыре фасада церкви одинаковы, что симво-

лизирует единство; в Ларкин-билдинг — два длинных и два коротких фасада. Независимо от того, что это монументальные вариации одной и той же архитектурной формулы, оба здания обладают оригинальными системами регулирования микроклимата. Унитарийская церковь была оборудована встроенными трубами и отапливалась горячим воздухом, а Ларкин-билдинг было одним из первых офисов с кондиционированием воздуха.

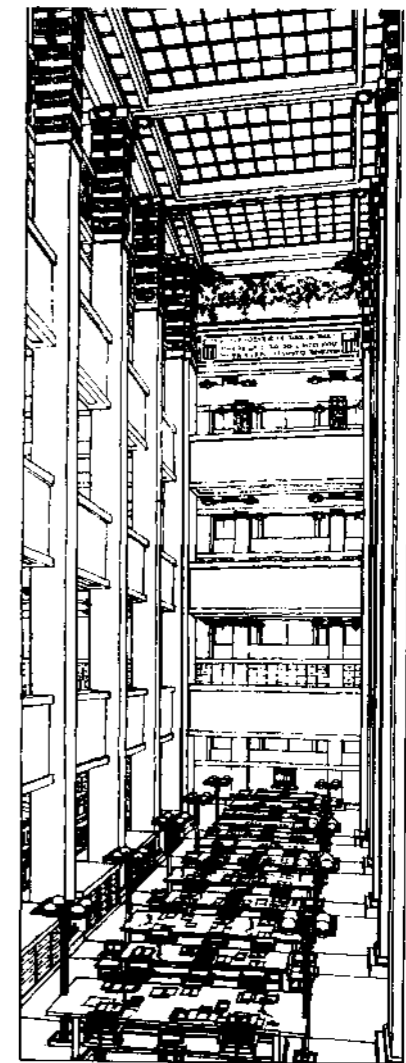
В этих работах Райт, унитариец, наполнил свою мечту о новой жизни универсальным чувством священного, идя от священности семейного очага к таинству работы и к дому религиозных собраний. Целью его, как и многих его последователей в Европе, было создание тотальной среды, охватывающей все общество и влияющей на него. Этим объясняется навязчивое возвышение очага как морального и духовного центра (подобную роль в общественных сферах — богослужения и работы — должны были играть нравоучительные надписи, расположенные в надлежащих местах). Этим также частично можно объяснить разочарование Райта, когда при проектировании обстановки для Ларкин-билдинг он не смог добиться разрешения на стилистическое переформирование телефонных аппаратов. С этим же намерением главный вход в Ларкин-билдинг украшен символическим рельефом Бока, изображающим каскад



Райт. Унитарийская церковь, Оук-Парк, шт. Иллинойс, 1904—1906

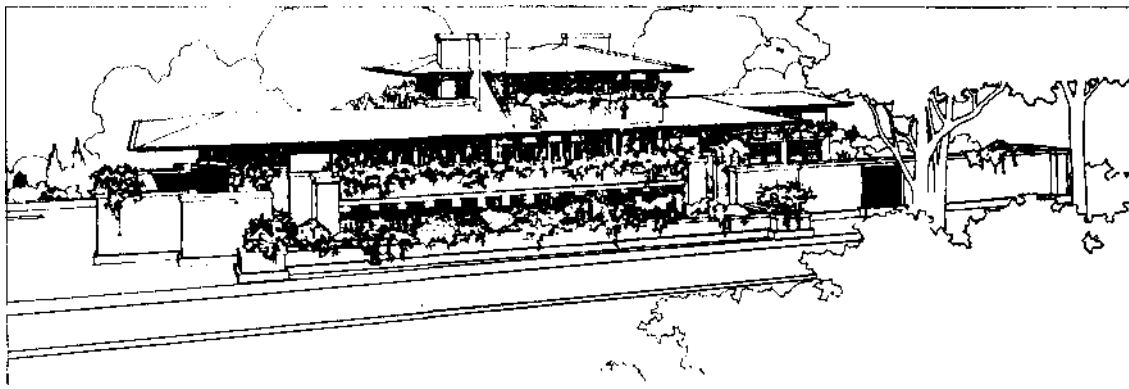
падающей воды, и отеческой надписью: «Честный труд не нуждается в надсмотрщике, простая справедливость не нуждается в рабах». Подобный идеалистический настрой обусловил возмущение Райта изменениями, произведенными в конструкции Ларкин-билдинг во время его использования. «Они,— писал он с горечью о руководстве компании,— никогда не колебались, производя бессмысленные изменения... Это было лишь одно из их фабричных зданий.» Несмотря на то, что Мартин покровительствовал художнику, он был не в силах приспособить организацию и руководство офисом к требованиям архитектора, и если в жилом доме замысел мастера мог сохраниться во всей его чистоте, то рабочее место оставалось в подчинении диктата производства.

В эти плодотворные годы Райт тщательно подбирал для своего собственного ателье специалистов с техническим образованием и художников-ремес-

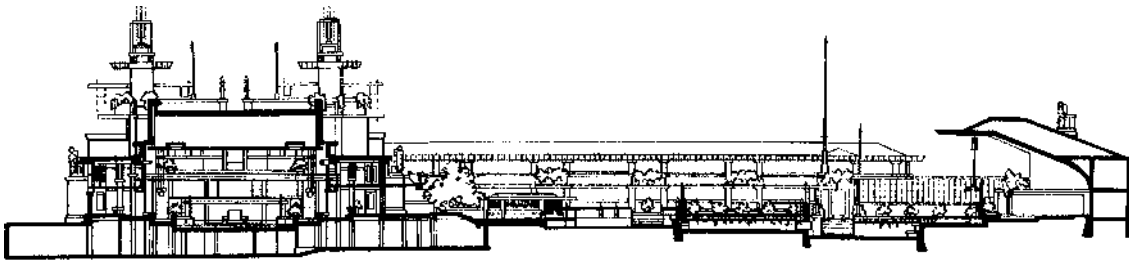


Райт. Ларкин-билдинг, Буффало, 1904. Центральный зал

ленников, чтобы спроектировать и реализовать свое видение «гезамткунстверка» — «произведения всех искусств». В составе этой группы были инженер Пауль Мюллер, ландшафтный архитектор Вильгельм Миллер, столяр-краснодеревец Джордж Нидекен, мозаичистка Катерина Остертаг, скульпторы Ричард Бок и Альфонсо Ианелли и талантливый Орландо Джанни, который работал у Райта как художник по стеклу и текстилю с 1892 г.



Райт. Дом Роби, Чикаго, 1908—1909



Райт. Ресторан «Мидуэй-Гарденс», Чикаго, 1914 (продольное сечение)

К 1905 г. «стиль прерий» полностью сформировался, однако его воплощение постоянно колебалось между двумя полюсами — беспорядочным, асимметричным и живописным (примером которого может служить дом Эвери Кунли, 1908) и компактным, симметричным и архитектурным, с сетчатым планом (в совершенном доме Роби, 1908 — 1909). Дом Харди, построенный в 1905 г. в Расине, штат Висконсин, — наиболее чистый образец симметричного дома с четко выраженным фасадом, когда-либо созданный Райтом.

Ресторан «Мидуэй-Гарденс», построенный в 1914 г., был последней совместной работой проектной группы Райта в Чи-

каго. Вместе с отелем «Импириал» в Токио он представляет последнюю попытку молодого Райта воплотить свою мечту о выражении универсальности. Построенный в кратчайшие сроки — 90 дней — всегда изобретательным Мюллером, ресторан «Мидуэй-Гарденс» был, как писал Райт, «социальным ответом на танцевальную горячку». Основанное на идее немецкого «пивного сада», это воплощение нового общественного института приняло форму последовательных ступенчатых террас, сфокусированных по направлению к раковине оркестра на одном конце и связанных фланкирующими аркадами с расположенными на галерее ресторана и комплексом зимнего са-

да — на другом. Это сооружение полностью охватывает риторику «стиля прерий» — спроектированные Боком и Ианелли фигуры, шпили и рельефы и изготовленные Джанни изделия из стекла. Размещенные внутри ресторана огромные рельефы и абстрактные фрески, изображавшие concentрические круги, напоминали о причудливой идее Райта — украсить сады наполненными газом цветными шарами, укрепленными на крыше.

Последним произведением Райта, выполненным в герметичном стиле «культуры прерий», стало здание отеля «Импириал» в Токио (1916 — 1922). Это сооружение было прямым развитием как плана, так и разреза ресторана «Мидуэй-Гарденс». Ресторан и зимний сад чикагского комплекса преобразились в конференц-зал и вестибюль отеля, в то время как фланкирующие аркады самих садов трансформировались в жилые крылья. Внутренние фрески и рельефы также развивали темы «Мидуэя», а галереи отеля напоминают о террасах-кафе.

Оставив в стороне американский контекст, Райт попытался следовать местным традициям, создав подобное замку здание из кирпича, об-

лицованное местным камнем. Внутри здания этот вулканический камень был обработан в «доколумбовой» манере, как и в «Мидуэй-Гарденс». Подобным экзотическим ссылок суждено было стать формулой театральных зданий, построенных Райтом для Голливуда в 1920-х гг. В отеле «Импириал» они означали окаменелость разработанной им для Нового Света культуры.

Так случилось, что была оценена не только архитектура отеля «Импириал», но и искусство, с которым он был возведен. Своей хорошей репутацией это здание обязано удивительной устойчивости — оно уцелело среди руин токийского землетрясения 1922 г. (инженер Мюллер). Тем не менее, совершенно справедлив отзыв Салливена об этой работе, завершающей первую половину блестящей карьеры Райта. Незадолго до своей смерти, последовавшей в 1924 г., Салливен писал в мистических выражениях об устойчивости этого сооружения: «Он [отель «Импириал»] остался невредимым, поскольку он был уже задуман так, чтобы выстоять. Он не чужероден для японцев, он является вкладом доброй воли в лучшие элементы их культуры».

«Архитектурное сооружение должно отвечать своему предназначению и соответствовать методам строительства. Первое достигается точным и простым выполнением условий, продиктованных необходимостью; второе означает использование материалов сообразно их свойствам и качествам... Чисто художественные вопросы симметрии и формы второстепенны по отношению к этим главным принципам».

*Эжен Виолле-ле-Дюк.
«Беседы об архитектуре»,
1863—1872 гг.*

Великий французский теоретик архитектуры Эжен Виолле-ле-Дюк впервые сформулировал эти принципы в лекциях, прочитанных им в Школе изящных искусств в 1853 г. Они явно были направлены против архитектурной традиции французского классического рационализма. Виолле-ле-Дюк призвал вернуться от безликого интернационального стиля¹⁸ к региональному строительству. Его иллюстрации к «Беседам», которые в некоторых аспектах превзошли стиль ар-нуво, продемонстрировали тип архитектуры, который затем разовьется из его принципов конструктивного рационализма. В отличие от Рескина, Виолле-ле-Дюк привнес нечто более существенное, чем одни моральные аргументы. Он предложил не только образцы, но также и

метод, который теоретически освободил архитектуру от эклектичных несообразностей историзма. В этом смысле его «Беседы» стали своего рода библией для архитектурного авангарда последней четверти XIX в. Разработанный им метод получил широкое распространение в тех европейских странах, где французское культурное влияние было сильным, а традиции классицизма ослабли. В конце концов его идеи были признаны даже в Англии, где они повлияли на таких мастеров, как сэр Джордж Джильберт Скотт, Альфред Уотерхаус и Норман Шоу. За пределами Франции его тезисы, особенно безоговорочный культурный национализм, имели наиболее ясно выраженное влияние на творчество каталонца Антонио Гауди, бельгийца Виктора Орта и голландского архитектора Хенрика Петрюса Берлаге.

Культурный фундамент Гауди составляли труды Виолле-ле-Дюка, Рескина и Рихарда Вагнера. Помимо этих несредиземноморских влияний его стиль, по-видимому, сложился под воздействием двух весьма разных намерений — желания оживить местную национальную архитектуру и стремления создавать абсолютно новые формы

выражения. Безусловно, если бы не удивительная фантазия, Гауди навряд ли был бы в этом оригинальным. Этот антитезис, скрытый в Движении искусств и ремесел, отразился в ирландском кельтском литературном возрождении, оказавшем столь сильное влияние на школу в Глазго в 1890-х гг. Каталонское возрождение, которое можно сравнить с кельтским, началось в Барселоне в 1860-х гг., когда Мадрид продемонстрировал свою власть над Каталонией, запретив употребление каталонского языка. Однако затем была проведена ограниченная социально-политическая реформа, а вскоре Каталония потребовала независимости. Хотя требование автономии так и не было удовлетворено, оно вновь возникло во время гражданской войны в Испании и живо поныне¹⁹. Во второй половине XIX в. церковь поддерживала требования каталонцев о независимости и социальной реформе, поэтому Гауди не пришлось переживать конфликт между верой и политическими убеждениями.

Каталонское сепаратистское движение повлияло как на Гауди, так и на его покровителя, текстильного промышленника и судовладельца Эусебио Гюэля Басигалупи. Хотя это движение имело и консервативные стороны, тем не менее оно поддерживало различные программы социальных реформ, по большей части разработанных каталонской интеллигенцией. Фактически до встречи с Гюэлем

в 1882 г. Гауди находился под влиянием идей социализма. Сразу же после окончания учебы он получил от Рабочего кооператива Матаро заказ на проектирование рабочего поселка, в составе которого были жилые дома, общественные сооружения и мастерская (из всего проекта только она и была построена в 1878 г.).

Вскоре после этого Гауди начал работать по заказам буржуа, построив экзотический дом Висенс в псевдомавританском стиле (1878). Это здание, как и большинство работ Гауди, свидетельствует о влиянии Виолле-ле-Дюка, в особенности его работы «Русское искусство» (1870), где традиционные элементы национального стиля рассматривались как составная часть принципов конструктивного рационализма. В доме Висенс Гауди впервые сформулировал сущность своего стиля, который, несмотря на готические конструктивные особенности, по духу был средиземноморским, если даже не исламским. Как в 1910 г. писал Ари Леблон, Гауди, «используя цвет, как это делали и греки, и мавры (что было вполне логично для Испании), стремился к наполненной солнечным светом готике, органично связанной с великими каталонскими соборами; готике, наполовину морской, наполовину континентальной, оживленной пантеистическим богатством». В результате дом Висенс стал своеобразным попури на темы стиля мудехар²⁰. Организованное вокруг оранжереи здание

с поясами из кирпича и глазурованных плиток и с декоративным металлическим литьем обнаруживает более буйную фантазию, чем любая другая постройка того времени (ср. Пьерпойнт Шоу во Френшеме в Суррее, 1876). Однако сооружение отличалось не только экзотической экспрессией — это был первый случай использования Гауди традиционного каталонского, или русильонского свода, где аркообразная форма была создана расположенными консольно и покрытыми тонкими металлическими пластинками слоями плиток. Этот свод стал основной чертой стиля Гауди, в своей наиболее совершенной форме проявившейся в тонкой оболочке Школы Святого семейства в Барселоне (1909).

К шедеврам раннего Гауди относятся работы, которые он и его коллега Франсиско Беренгуэр создал для Эусебио Гюэля. Дом прогрессивно настроенного графа Гюэля — дворец Гюэль, который Гауди спроектировал в 1888 г., стал Меккой интеллигенции 1890-х гг. Как дом Висенс скомпонован вокруг оранжереи, так и дворец Гюэль построен вокруг музыкального салона, хоров с органом и капеллы. Это композиционное пространство повторяет форму типичного исламского внутреннего двора и проходит целиком через верхнюю часть здания.

Среди кумиров Гюэля были Рескин и Вагнер. Кажется, что и на Гауди в равной мере подействовали как теории первого, так и музыкальные драмы второго.

100

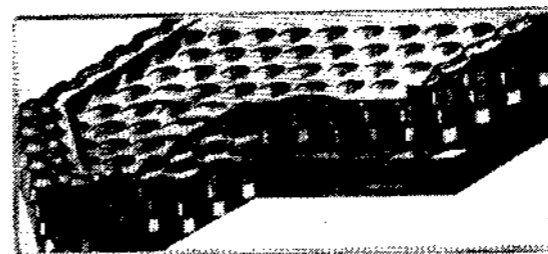
Во всяком случае, на рубеже столетий Рескин находился в зените славы, и его мнение, столь сходное с мнением Вагнера, о том, что архитектор, который не является ни скульптором, ни художником, — «всего лишь строитель каркасов большого размера», определенно привлекало Гауди.

Гюэль считал, что общество можно изменить созданием городов-садов. В 1891 г. он заказал Гауди и Беренгуэру проект рабочей общины для своего текстильного завода в Санта-Коломаде-Сервелье, ставшей позже известной под названием Колонии Гюэль. За этим заказом в 1900 г. последовал заказ на проектирование пригородного поселка для среднего класса — Парка Гюэль, расположенного на горе Пеллада, возвышающейся над Барселоной — проект, в конце концов реализованный без стоящих по периметру домов в 1903—1914 гг. Тем временем Беренгуэр продолжал работать над Колонией Гюэль. Гауди присоединился к нему в 1908 г., во время работы над часовней. В этот период уже началась карьера Гауди как архитектора церковных зданий — с тех пор, как он, сменив Хуана Марторелла, в 1906 г. приступил к работе над церковью Святого семейства в Барселоне.

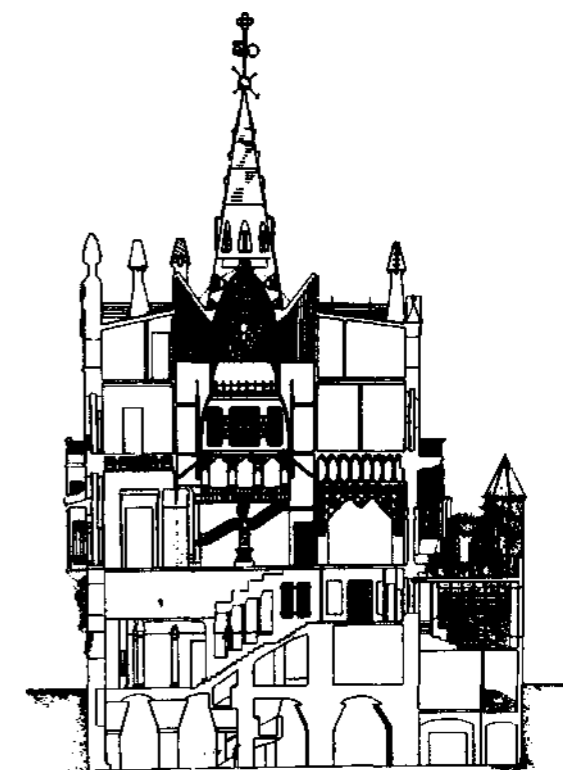
Парк Гюэль Гауди — безудержная кристаллизация экзотической мечты архитектора. Несмотря на очень удачное расположение, из всех задуманных сооружений полностью возведены были лишь сторожка, гран-



Гауди. Три варианта церкви Святого семейства, Барселона (слева направо: 1898, 1915, 1918 гг.). Виолле-де-Дюк. План собора из работы «Русское искусство», 1870



Гауди. Парк Гюэль, 1903—1914. На схеме показана конструкция крытого рынка. Сводчатая дорическая колоннада поддерживает эспланаду



Гауди. Дворец Гюэль, Барселона, 1888

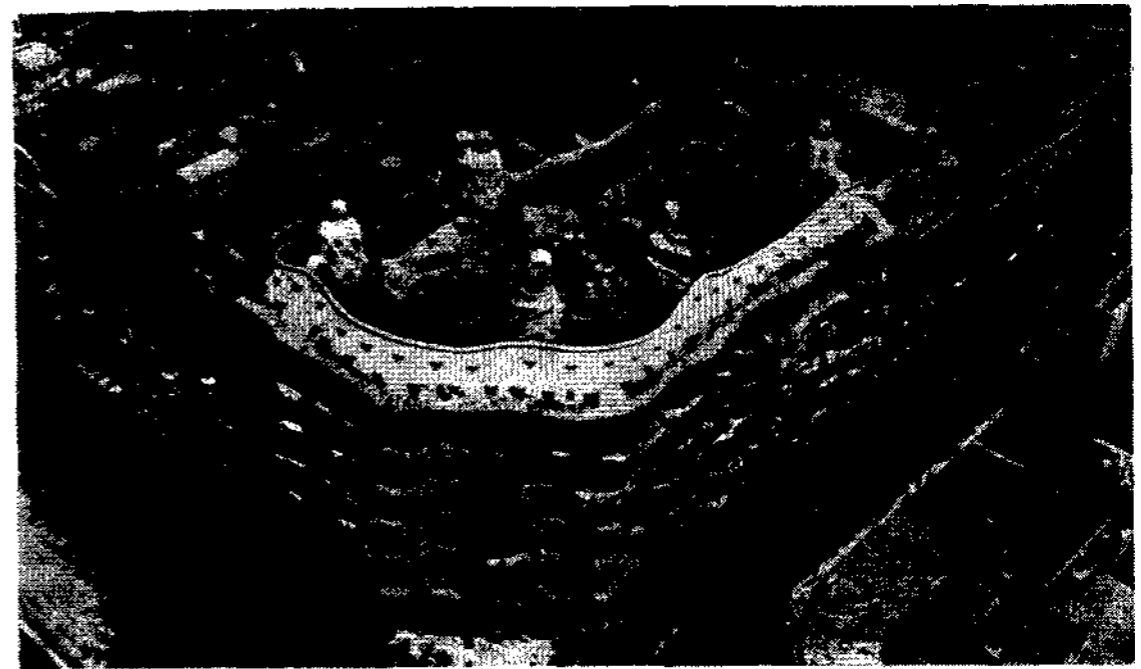
диозная лестница, ведущая к крытому рынку, и собственный дом Гауди. Волнообразный свод рынка поддерживали 69 гротескных дорических колонн, в то время как его кровля, опоясанная непрерывной изгибающейся скамьей, могла функционировать как арена или открытая сцена. Это экзотическое, облицованное мозаикой сооружение завершалось эспланадой, которая, в свою очередь, соединялась с естественным каменным массивом остального парка. Извивающиеся дорожки самого парка местами поддерживаются сводчатыми контрфорсами, напоминающими окаменевшие стволы деревьев.

Парк Гюэль — первая работа Гауди, которая своими волнистыми очертаниями прямо напоминала навязчивый образ, преследовавший архитектора на протяжении всей его жизни, — гору близ Барселоны, известную под названием Монсеррат. Как гласит средневековая легенда, прославленная Вагнером в «Парсифале», святой Грааль был спрятан в замке Монсальват, позже идентифицированным с Монсеррат и расположенным там монастырем, обиталищем главного святого Каталонии. Гауди, выполнявшего заказ монастыря в 1866 г., в течение всей жизни преследовали зубчатые очертания горы.

Пики и трубы дома Мила возникли в рациональной планировочной сетке Барселоны, как венец на скале, — циклопическое сооружение, подавляющее ощущение массы кото-

рого, кажется, противоречит свободной и хрупкой организации здания вокруг трех дворов неправильной формы. Этому противоречию вторит упорная маскировка стальной конструкции здания за массивной каменной облицовкой. Как и в Парке Гюэль, членения сооружения принесены в жертву воплощению некой изначальной силы. Трудно представить себе сооружение, которое было бы таким далеким от заветов Виолле-ле-Дюка, так как ни материалы, из которых было построено здание, ни способ его возведения не были ясно продемонстрированы. Вместо этого огромные блоки обрабатывали так, чтобы придать им вид камня, разрушенного временем. Железные балконы, изготовленные в мастерской Гауди, напоминали окаменевшие ленты выброшенных штормом водорослей. Отдаляясь от принципов Виолле-ле-Дюка, Гауди окончательно трансформировал материал в ансамбле мощных образов, эмоциональная сила которых сродни операм Вагнера. Рассматривая дом Мила в ретроспективе, можно отметить, что это сооружение предвосхитило экспрессионизм, который вскоре появился в центральной Европе. В 1910 г. символическая торжественность привела к изоляции Гауди не только от традиции конструктивного рационализма, но также и от светлых аспектов символизма, которыми характеризовалось главное направление каталонского «модернизма».

Ситуация, сложившаяся в



Гауди. Дом Мила, Барселона, 1906—1910

Брюсселе в конце столетия, во многом сходна с положением в Барселоне. Во фламандской столице накопление промышленных богатств сопровождалось столь же настойчивым стремлением к национальному самоопределению, хотя в Бельгии богатства были более равномерно распределены и национализм смягчен действительной независимостью. Несмотря на это, бельгийские архитекторы, так же, как и каталонские, были озабочены поисками истинно современного, но при этом национального стиля. Архитектурный авангард 1870-х гг. обвинил архитектора Школы изящных искусств Жозефа Пулара в неискренности за его неоклассический Дворец правосудия, завершённый в 1883 г., не только потому что он был создан в духе Пиранези и мегаломании, но и

за то, что его облик наводил на мысль о прошлом, отнюдь не фламандском. По мнению бельгийских архитекторов, образцы для новой «отечественной» архитектуры можно было найти в местной строительной традиции XVI в. (строительство из кирпича), к которой с успехом можно было приложить принципы Виолле-ле-Дюка.

Год спустя после публикации «Бесед» вновь сформированный Центральный союз архитекторов Бельгии начал в своем журнале «L'Emulation» энергичную кампанию за выработку нового национального стиля. В 1872 г. журнал декларировал: «Мы призываем создать нечто, что будет нашим собственным, нечто, чему мы дадим новое имя. Мы призываем изобрести стиль». Э. Аллар, главный теоретик «L'Emulation», позже писал:

«Прежде всего нам нужно воспитать бельгийских художников — мы сами должны освободиться от иностранных влияний». В течение 1870-х гг. «L'Emulation» продолжал пропагандировать принципы гипотетического стиля, более ограниченного в своем конструктивном рационализме, чем тот, которым оперировал Гауди. «В архитектуре красива только правда». «Остерегайтесь расписанной штукатурки». «Архитектура скачивается к декадансу, превращается в настоящую какофонию».

Несмотря на такие призывы, для материализации этого стиля потребовалось определенное время. Поэтому ничего существенного в Бельгии создано не было вплоть до 1892 г., когда Виктор Орта ознаменовал свою творческую зрелость постройкой дома Тасселя в Брюсселе. В этом трехэтажном здании с узким фасадом, типичным для традиционной городской застройки, Орта пошел дальше своих прежних достижений, одним из первых среди архитекторов применив в жилом здании железо. Он разрушил инерцию камня, вплетая железо, как органические волокна, в ткань сооружения. Помимо работ Эйфеля и Контамена, с которыми он мог ознакомиться на Всемирной выставке 1889 г. в Париже, наибольшее влияние на своеобразный «переплетающийся» стиль Орта оказало творчество современного ему голландско-индонезийского художника-графика Яна Тооропа. Эта

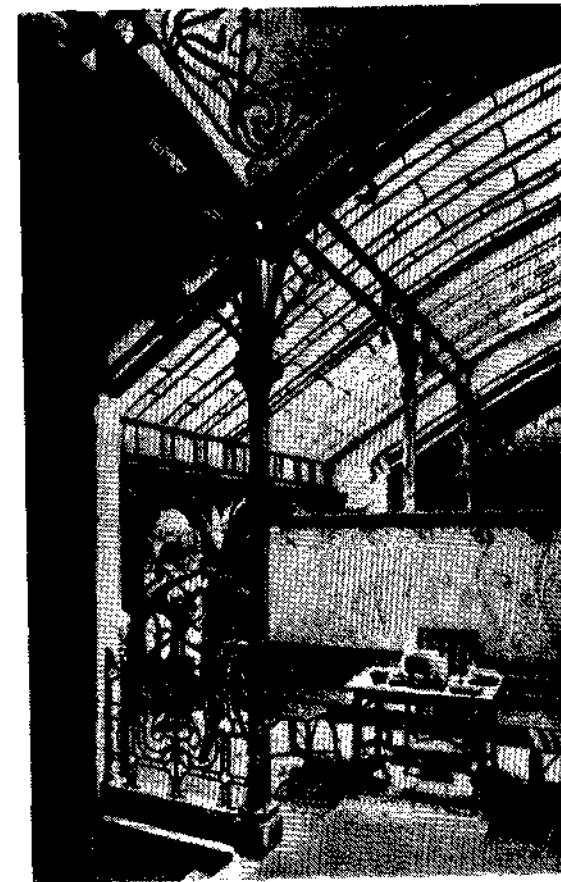
связь подчеркивает важную роль, которую живопись сыграла в становлении бельгийского ар-нуво. Тоороп был членом влиятельной группы постимпрессионистов «XX»²¹, которая впоследствии была превращена в салон Свободной эстетики²², много сделавший для распространения идей и принципов английского Движения искусств и ремесел.

В открытой планировке дома Тасселя Орта использовал принцип парижского особняка XVIII в. Восьмиугольный вестибюль первого этажа приподнят на пол-этажа по направлению к саду; по горизонтали он расширяется в примыкающее фойе, перекрытое железной конструкцией. Свободно стоящие колонны первого этажа, украшенные чугунными завитками, как бы повторяют изогнутые формы остального металлического декора. Балюстрады и осветительная арматура оформлены в том же стиле, те же криволинейные узоры повторены в мозаике пола, отделке стен и цветных остекленных панелей двери салона. Наряду с роскошью растительного декора главные объемы украшены также лепниной в стиле рококо, которая объединяет наиболее экзотические элементы с общепринятой традицией эпохи Людовика XV. Подобное равновесие достигнуто и на фасаде здания, подчеркивающим гибкость каркаса. На фасаде, который иначе выглядел бы почти классическим, каменные углы железных оконных «фонарей» выполнены так, чтобы подчерк-

нуть наличие внутренней металлической конструкции.

На протяжении следующего десятилетия Орта продолжает этот диалог между гибкостью железа и массивностью камня. Примерами могут служить другие дома, построенные Орта в Брюсселе до 1900 г., — особняки химика Сольвея и промышленника ван Этвелде, а также собственный дом и мастерская архитектора на ул. Америкэн. Все эти здания в определенной мере развивали синтаксис дома Тасселя, однако ни одно из них, кроме дома Сольвея, не могло сравниться с ним по простоте и выразительности.

Народный дом, построенный для Бельгийской рабочей социалистической партии в 1897—1900 гг., — наиболее оригинальная работа Орта и, кажется, единственная, в которой он смог довести принципы Виолле-ле-Дюка до их логического завершения. Здесь местная традиция строительства из кирпича и камня мастерски использована для создания архитектурного произведения, демонстрирующего строительные методы, с помощью которых оно возводилось. Тогда как снаружи эта тектоника заключалась в возвышенной экспрессии всего здания и вогнутой линии фасада, внутри она достигала удивительно сильной выразительности благодаря обнаженному каркасу всех основных объемов — офисов, залов собраний, лекционного зала и кафетерия. Этот последовательный, хотя в чем-то и «неоготический» ансамбль из кам-



Орта, Дом Тасселя, Брюссель, 1892

Орта. Народный дом, Брюссель, 1897—1900. Деталь фасада



ня, чугуна и стекла был самым значительным достижением Орта, единственным, которое он не смог превзойти в своей наиболее решительной, последней пробе этой идиомы — универмаге «Инновасьон», построенном в Брюсселе в 1901 г.

Во Франции нити творческого родства связывают Виолле-ле-Дюка не только с Эктором Гимаром, но и с учителем Гимара Анатодем де Бодо, который был учеником и Виолле-ле-Дюка, и Лабруста. В 1894 г. де Бодо вместе с инженером Полем Коттансеном спроектировал церковь Сен-Жан на Монмартре в Париже, сооружение из армированной кирпичной кладки и железобетона, которое, без сомнения, было наиболее совершенным образцом конструктивного рационализма того времени. Поэтому в ранних работах Гимара чувствуется влияние как де Бодо, так и Виолле-ле-Дюка — особенно в таких, как школа Сакре-Кёр и дом Карпо на бульваре Эзельман (оба здания построены в 1895 г.). В то время как небольшое здание школы с V-образными опорами на верхнем этаже было почти прямой реализацией известной иллюстрации к «Беседам», второе сооружение, буржуазный особняк, демонстрирует то же стремление к уходящему классицизму, что и работы Орта.

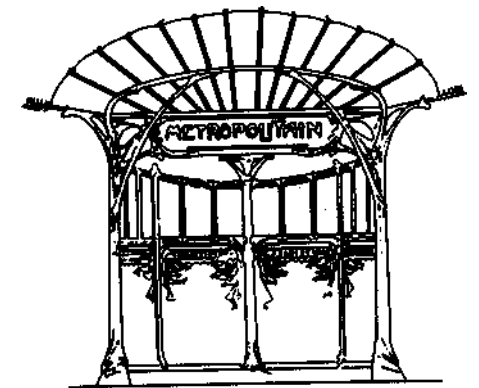
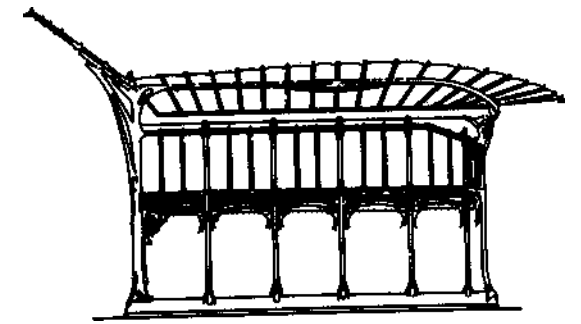
В письме к Л.-Ш. Буало в 1898 г. Гимар открыто признает Виолле-ле-Дюка своим учителем: «Может быть, мои принципы новы с точки зрения декоративности, однако в их осно-

ве лежат те, которые использовались еще в Греции... Я лишь следую теориям Виолле-ле-Дюка, не поддаваясь, однако, очарованию средних веков». Однако Гимар пытался выработать специфический стиль, охарактеризованный французским теоретиком, как сообразный предназначению, климату, национальному духу и «прогрессу, достигнутому в науке и практике». Так, в 1903 г. Гимар пишет:

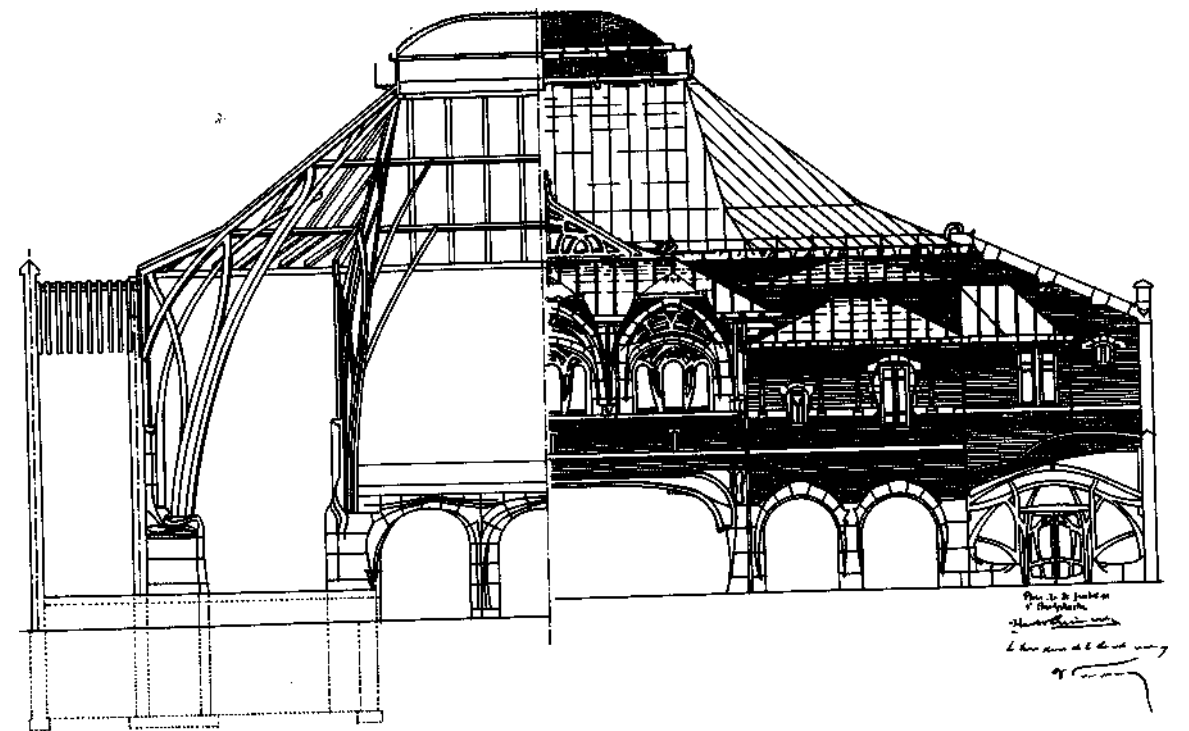
«Чтобы быть правдивым, архитектурный стиль должен быть продуктом почвы, на которой он существует, и периода, который в нем нуждается. Принципы средневековья и XIX в., совмещенные с моей доктриной, обогатят нас совершенно новым стилем, основой французского возрождения. Пусть бельгийцы, немцы и англичане сами создают свое национальное искусство. Без сомнения, только так они смогут создать истинные, глубокие и полезные произведения».

Можно допустить, что Гимар, равно как Гауди и Орта, подразумевал под этим эволюцию «узаконенных элементов» национального стиля, к которой призывал Виолле-ле-Дюк. И все же к концу столетия существовало по крайней мере три версии собственного стиля Гимара: свободное, простое, смешанное решение, на основе которого построены деревенские шале (1899—1908) и замок Генриетты (1900); городской стиль, характеризующийся тщательным соединением кирпича и выразительных скульптурных деталей из камня (собственный дом архитектора на ул. Моцарта в Париже, 1910) и, наконец, тонкие паутинообразные конструк-

ции из стекла и металла, в изобилии созданные им вскоре после 1899 г., когда он получил заказ на строительство станций парижского метро. Входы в метро были сделаны из взаимозаменяемых стандартных металлических деталей, повторявших органические формы, со вставками из эмалированной стали и стекла. Как это ни парадоксально, они были более близки к линейной экспрессивности Орта, чем к моральной строгости де Бодо, и Гимар даже осветительную арматуру оформил в виде таких же волнистых, изогнутых конструкций. В последующие четыре года эти порождения чудесного подземного мира, имевшие явно природное происхождение, принесли Гимару известность создателя «стиля метро».



Гимар. Вход в метро (стекло и железо), Париж, 1899—1904. Вид спереди и сбоку



Гимар. Концертный зал «Юмбер де Роман», Париж, 1901. Соединение разреза и фасада

Эта хорошо оплаченная известность, к сожалению, затмила недолго просуществовавший шедевр, одно из лучших произведений всей творческой деятельности Гимара — концертный зал «Юмбер де Роман», построенный в Париже в 1901 г. и разобранный в 1905 г. Как и Народный дом Орта, концертный зал следует рассматривать как определенное достижение конструктивного рационализма. Слова Фернана Маза (1902) все еще способны передать экспрессию интерьера, сохранившегося лишь на нескольких блеклых фотографиях:

«Восемь главных разветвляющихся опор поддерживают достаточно высокий купол, прорезанный, как и стены, фонарями бледно-желтого цветного стекла. Свет в изобилии заливают зал. Каркас здания стальной, однако металл облицован красным деревом... Венцом всего является наиболее тщательно разработанное покрытие, из всех когда-либо задуманных французскими архитекторами».

Голландский архитектор Хенрик Петрюс Берлаге, сохранявший оригинальную манеру вплоть до своей смерти в 1934 г., в последние два десятилетия прошлого века оставался в тени. В отличие от Орта, Берлаге не пошел на компромисс со вкусами среднего класса. К тому же в Голландии средний класс был полностью растворен в обществе, социальное сотрудничество стало как бы второй натурой в стране, постоянно страдавшей от наводнений. В подобном контексте на долю Берлаге выпало почти 50 лет непрерывной практики, которую благодаря нейтралите-

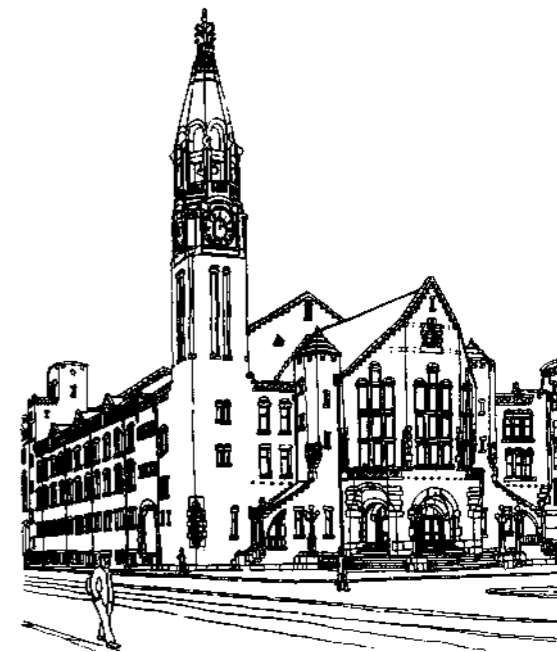
ту Голландии не нарушили даже события первой мировой войны.

Берлаге получил профессиональное образование в Высшей технической школе в Цюрихе в конце 1870-х гг. Его учителя, непосредственные последователи Готфрида Земпера, дали ему крайне рациональное и типологическое образование. После возвращения в Амстердам в 1881 г. он работает у П. И. Х. Куйперса (это сотрудничество продолжалось почти 30 лет). В соответствии с принципами конструктивного рационализма Куйперс, ученик и корреспондент Виолле-ле-Дюка, пытался рационализировать свой собственный эклектизм, стараясь выработать новый национальный стиль. Эти попытки достигли кульминации в неофламандском здании Государственного музея (Амстердам, 1885). Эта работа сильно повлияла на проект Берлаге, представленный им на конкурс на здание амстердамской биржи (1883), — предложение, разработанное им в содружестве с Теодорусом Зандерсом, было выполнено в той же манере, со щипцами и башенками.

Спустя 12 лет Берлаге получил заказ на строительство биржи, несмотря на то, что его проект занял в этом конкурсе лишь четвертое место. Берлаге начал переделывать проект в соответствии с принципами применения кирпичных арок, которые он к тому времени разработал — сначала в вилле, построенной в Гронингене в 1894 г., а в следующем году — в

административном здании в Гааге. Эти зубчатые неороманские сооружения из кирпича, созданные, без сомнения, под влиянием работ Ричардсона в Соединенных Штатах, были средством распространения идей архитектуры с открытыми конструкциями, что с наибольшей очевидностью демонстрирует конторское здание с кирпичным сводом над лестничной клеткой. Несмотря на глубину этих ранних работ, своей конструктивной честностью напомиавших суровость де Бодо, окончательная формулировка языка Берлаге зависела от реализации биржи.

Четыре варианта биржи, которые последовали за первоначальным проектом, демонстрируют различные этапы напряженного процесса упрощения. Берлаге, кажется, руководствовался набором теоретических положений, часть из которых принадлежала Виолле-ле-Дюку, часть — Земперу и часть — его коллеге Яну Хесселю де Грооту, который был основателем амстердамской школы математической эстетики. После открытия в 1903 г. биржи Берлаге опубликовал серию теоретических очерков — сначала «Мысли о стиле в архитектуре» (1905), а затем — «Основы и эволюция архитектуры» (1908), в которых изложил теоретические основы своего стиля. Как заметил Рейнер Бэнэм, особая значимость этих работ заключалась «в утверждении главенства пространства, важности формообразующей роли стен и в необхо-



Берлаге. Второй проект биржи, Амстердам, 1896—1897



Берлаге. Здание биржи, возведенное в 1897—1903 гг.

димости соблюдения" пропорций». Возможность проследить за модификациями проекта биржи в направлении очищения формы чрезвычайно ценна, так как мы получаем представление о взглядах Берлаге на роль



Берлаге. Главный зал биржи



Берлаге. Переработанный план развития южного района Амстердама

кирпичной кладки, впервые подчеркнутую именно в этих текстах. «Прежде всего нужно показывать красоту гладких, ничем не украшенных стен. Их украшение только мешает восприятию этой красоты». И далее: «Искусство архитектора заключается в организации пространства, а не в прорисовке фа-

сада. Границы пространства определяют стены, тогда как само пространство утверждается в зависимости от сложности ограждений».

Постепенно «очищая» проект, Берлаге в основном оставил старый план — три прямоугольных объема, освещаемых верхним светом и предназначенных для разных биржевых операций, размещены внутри четырехэтажного прямоугольника. Чтобы упростить конструкцию, архитектор постепенно уменьшал число щипцов и башенок и в конце концов уничтожил все фонари. На одном из этапов проект смутно напоминал Государственный музей Гулла в Цюрихе, в то время находившийся в стадии завершения, а на предпоследней фазе упрощенные формы здания достигли окончательной определенности благодаря наложению диагональной решетки, заимствованной у де Гроота. Все последующие изменения касались в основном оформления главного входа и примыкающей к нему башни, которые были задуманы Берлаге как главные репрезентативные элементы учреждения и города.

Несущая кирпичная конструкция биржи точно артикулирована в соответствии с принципами конструктивного рационализма. Внутри здания мозаичный фриз и филигранные лампы — лишь модуляции в больших кирпичных объемах, где гранитные вставки последовательно отмечали узлы конструктивного сочленения. Равным

образом и обработанные камни в одних случаях консольно выступают, образуя опоры для ферм, в других — подчеркивают замки арок. В этом смысле здание биржи, как ни одно другое сооружение XIX в., является прямой иллюстрацией идей и логики Виолле-ле-Дюка.

Однако философская мысль Берлаге не остановилась на этом достижении. Он развил положения, которые относились не только к отдельно взятому сооружению в конкретном городском контексте, но, трансформируясь, приобретали политический размах. Его модель идеального городского общества была впервые описана в ряде эссе, опубликованных в 1910 г., одно из которых, «Искусство и общество», особенно наглядно демонстрирует глубину его социально-политических воззрений. Хотя социализм для Берлаге был главным объектом веры, он тем не менее поддерживал мнение Германа Мутезиуса о том, что общий уровень культуры можно поднять, лишь организовав производство высококачественной хорошо спроектированной продукции. С другой стороны, Берлаге по-прежнему верил в высшую культурную ценность города, оплакивая тенденции к дезурбанизации, проявившиеся в создании английских городов-садов.

В 1901 г. Берлаге получил возможность проверить свои урбанистические теории на практике, когда городские власти Амстердама поручили ему подготовку плана южного района

города. По существу, для Берлаге улицы были внешним пространством, необходимым следствием физической протяженности зданий. Это требование ограждения, преобладавшее в средневековом городе, уже было постулировано Берлаге в работе над проектом биржи. В соответствии с теориями Альфана и немецкого градостроителя Штюббена, качество уличного пространства в южном районе Амстердама варьируется в зависимости от ширины и оформления. Более широкие улицы оформлены цветниками и аллеями деревьев по обеим сторонам, на более узких были посажены ряды деревьев, а сами улицы замощены. Главные перекрестки организованы в соответствии с принципами Штюббена и Камилло Зитте (см. с. 40). Район обслуживался современным массовым транспортом — электрическим трамваем.

В 1915 г. Берлаге полностью изменил свой план, чтобы создать улицы османовского масштаба. Две из них, сходящиеся в секторе, известном под названием Амстельлаан, были завершены вместе с окружением в начале 1920-х гг. Их реализация, ясно продемонстрировавшая заботу Берлаге о физической непрерывности городской ткани, в конце концов привела его к конфликту с настроенными против улиц участниками Международного конгресса современной архитектуры (CIAM), основанного в 1928 г. Однако и по сей день достижения Берлаге-градостроителя представляют значи-

тельную ценность. Джордже Грасси так писал об Амстеллаане:

«Это главный пункт на окраине Амстердама, где наиболее ярко воплощена идея коллективной жизни, где гражданская ценность отдельных частей сливается в единое целое, смысл которого состоит не столько в том, чтобы

создать оптимальные жилищные условия, как в большинстве подобных экспериментов в духе рационализма, сколько в том, чтобы сложной концепцией жилища выразить ценность города. Здесь учтены не только психические потребности обитателей в досуге и отдыхе, но и их стремление к объединению, являющееся символом жизни».

5 глава

Чарлз Ренни Макинтош и школа в Глазго, 1896—1916 гг.

«На третьем этаже скромного здания в большом индустриальном дымном городе Глазго — удивительно белая и чистая гостиная. Стены, потолок, мебель — все имеет девственную красоту белого атласа. Повсюду преобладает белый цвет, белый и фиолетовый. С двух больших фиолетовых декоративных тарелок, которыми оформлен центр помещения, свисают длинные нити, унизанные маленькими шариками старого серебра... Ковер и окно в свинцовом переплете фиолетовые, того же цвета и узкие рамки двух изысканных картин... В тишине кабинета, среди множества растений и разбросанных романов Метерлинка две призрачные души в любовном исступлении возносятся в небесные сферы творчества».

*Э. Б. Калас.
«От Темзы до Шпрее:
расцвет художественной
промышленности», 1905 г.*

К 1905 г. Чарлз Ренни Макинтош и его жена Маргарет Макдоналд уже приобрели международную известность. Англия познакомилась с «четверкой из Глазго» еще в 1896 г., когда

Макинтош с супругой вместе с Гербертом Макнэром и сестрой Маргарет Френсис Макдоналд выставили свои ранние работы в салоне лондонского Общества выставки искусств и ремесел. Несмотря на официальное неодобрение, высказанное Уолтером Крейном, Глизон Уайт, редактор журнала «The Studio», весьма лестно назвал их творчество «школой привидений». Этот неожиданный успех, которому предшествовала выставка их студенческих работ в Льеже в 1895 г., был подтвержден в 1896 г. выбором проекта Макинтоша для нового здания Школы искусства в Глазго, работа над которым началась в следующем году.

С 1894 г. «четверка» занималась изготовлением предметов интерьера, так что статью Глизона Уайта в «The Studio» 1897 г. можно было проиллюстрировать

не только их графическими работами, но и рельефными металлическими тарелками, зеркалами, подсвечниками и часами, созданными по эскизам сестер Макдоналд, или шкафами и секретерами, выполненными по чертежам Макнэра и Макинтоша. «Четверка» выработала ту особую манеру, которую Уайт назвал выражением «почти злоурядного язычества». Специфическая линейность этого стиля была сродни графическим работам Уильяма Блейка, Обри Бердслея и Яна Тооропа, а его настроение — частично националистическое, частично символистское — было навеяно старыми уэльскими мотивами и мистикой Мориса Метерлинка и Данте Габриела Россетти.

Творчество Макинтоша имеет и менее экзотические источники. Воспитанный на традициях возрождения готики, он естественно приобрел влечение к надежному ремесленному подходу. Как и у Филипа Уэбба, его архитектурными предшественниками можно считать мастеров, занимавшихся возрождением готики в середине столетия, — Баттерфилда и Стрита. Их влияние наиболее ощутимо в его ранних культовых сооружениях — таких, как церковь Куинс-Кросс в Глазго (1897). Однако в своих гражданских работах он смог сочетать возрожденческий импульс с более прямым подходом, идущим частично от Войси и частично — от шотландской традиции помещичьих домов (ср. коттеджи Джеймса Макларена в

Фортингалле, 1892). Эта манера с особенной ясностью выразилась в постепенной реализации проекта Школы искусства в Глазго.

Своего рода катехизисом для Макинтоша стала книга Летаби «Архитектура, мистицизм и миф» (1892). Он обращался к ней на протяжении всей своей карьеры не только потому, что в ней изложены универсальные метафизические основы всего архитектурного символизма, но также и потому, что она представляла собой своеобразный «мост» между духовностью кельтского мистицизма и более прагматичным подходом к образованию формы, который практиковало Движение искусств и ремесел. В отношении последнего Макинтош встал на сторону Рескина, утверждая, что современные материалы — такие, как железо и сталь, «никогда не смогут достойно заменить камень из-за недостатка массы».

Здание Школы искусства в Глазго не страдало дефицитом массы, так как три его фасада были сделаны из местного серого гранита, а четвертый — из грубо оштукатуренного кирпича. Однако, несмотря на открыто продемонстрированное уважение Макинтоша к каменной кладке, стекло и железо были в изобилии представлены в огромных окнах студий, протянувшихся по всей длине главного фасада. В то же время Макинтош, как и его американский современник Франк Ллойд Райт, всячески пытался оборудовать школу самыми совершенными

тельную ценность. Джордже Грасси так писал об Амстеллаане:

«Это главный пункт на окраине Амстердама, где наиболее ярко воплощена идея коллективной жизни, где гражданская ценность отдельных частей сливается в единое целое, смысл которого состоит не столько в том, чтобы

создать оптимальные жилищные условия, как в большинстве подобных экспериментов в духе рационализма, сколько в том, чтобы сложной концепцией жилища выразить ценность города. Здесь учтены не только психические потребности обитателей в досуге и отдыхе, но и их стремление к объединению, являющееся символом жизни».

5 глава

Чарлз Ренни Макинтош и школа в Глазго, 1896—1916 гг.

«На третьем этаже скромного здания в большом индустриальном дымном городе Глазго — удивительно белая и чистая гостиная. Стены, потолок, мебель — все имеет девственную красоту белого атласа. Повсюду преобладает белый цвет, белый и фиолетовый. С двух больших фиолетовых декоративных тарелок, которыми оформлен центр помещения, свисают длинные нити, унизанные маленькими шариками старого серебра... Ковер и окно в свинцовом переплете фиолетовые, того же цвета и узкие рамки двух изысканных картин... В тишине кабинета, среди множества растений и разбросанных романов Метерлинка две призрачные души в любовном исступлении возносятся в небесные сферы творчества».

*Э. Б. Калас.
«От Темзы до Шпрее:
расцвет художественной
промышленности», 1905 г.*

К 1905 г. Чарлз Ренни Макинтош и его жена Маргарет Макдоналд уже приобрели международную известность. Англия познакомилась с «четверкой из Глазго» еще в 1896 г., когда

Макинтош с супругой вместе с Гербертом Макнэром и сестрой Маргарет Френсис Макдоналд выставили свои ранние работы в салоне лондонского Общества выставки искусств и ремесел. Несмотря на официальное неодобрение, высказанное Уолтером Крейном, Глизон Уайт, редактор журнала «The Studio», весьма лестно назвал их творчество «школой привидений». Этот неожиданный успех, которому предшествовала выставка их студенческих работ в Льеже в 1895 г., был подтвержден в 1896 г. выбором проекта Макинтоша для нового здания Школы искусства в Глазго, работа над которым началась в следующем году.

С 1894 г. «четверка» занималась изготовлением предметов интерьера, так что статью Глизона Уайта в «The Studio» 1897 г. можно было проиллюстрировать

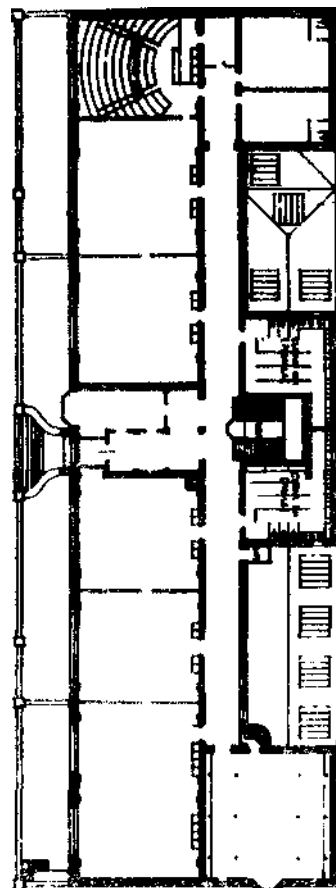
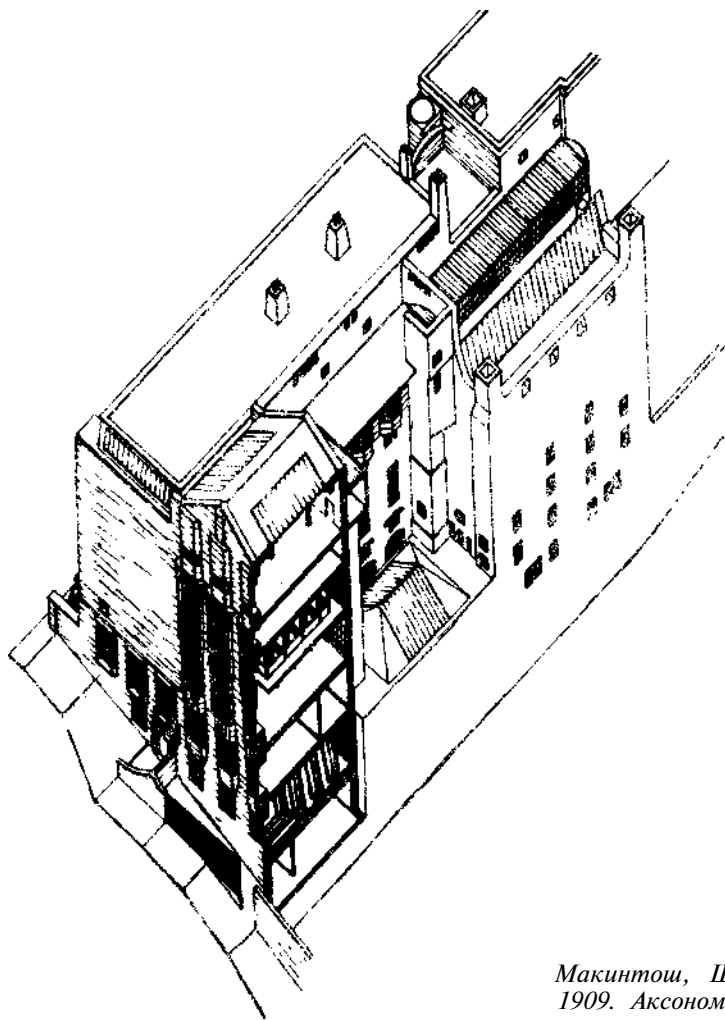
не только их графическими работами, но и рельефными металлическими тарелками, зеркалами, подсвечниками и часами, созданными по эскизам сестер Макдоналд, или шкафами и секретерами, выполненными по чертежам Макнэра и Макинтоша. «Четверка» выработала ту особую манеру, которую Уайт назвал выражением «почти злоурядного язычества». Специфическая линейность этого стиля была сродни графическим работам Уильяма Блейка, Обри Бердслея и Яна Тооропа, а его настроение — частично националистическое, частично символистское — было навеяно старыми уэльскими мотивами и мистикой Мориса Метерлинка и Данте Габриела Россетти.

Творчество Макинтоша имеет и менее экзотические источники. Воспитанный на традициях возрождения готики, он естественно приобрел влечение к надежному ремесленному подходу. Как и у Филипа Уэбба, его архитектурными предшественниками можно считать мастеров, занимавшихся возрождением готики в середине столетия, — Баттерфилда и Стрита. Их влияние наиболее ощутимо в его ранних культовых сооружениях — таких, как церковь Куинс-Кросс в Глазго (1897). Однако в своих гражданских работах он смог сочетать возрожденческий импульс с более прямым подходом, идущим частично от Войси и частично — от шотландской традиции помещичьих домов (ср. коттеджи Джеймса Макларена в

Фортингалле, 1892). Эта манера с особенной ясностью выразилась в постепенной реализации проекта Школы искусства в Глазго.

Своего рода катехизисом для Макинтоша стала книга Летаби «Архитектура, мистицизм и миф» (1892). Он обращался к ней на протяжении всей своей карьеры не только потому, что в ней изложены универсальные метафизические основы всего архитектурного символизма, но также и потому, что она представляла собой своеобразный «мост» между духовностью кельтского мистицизма и более прагматичным подходом к образованию формы, который практиковало Движение искусств и ремесел. В отношении последнего Макинтош встал на сторону Рескина, утверждая, что современные материалы — такие, как железо и сталь, «никогда не смогут достойно заменить камень из-за недостатка массы».

Здание Школы искусства в Глазго не страдало дефицитом массы, так как три его фасада были сделаны из местного серого гранита, а четвертый — из грубо оштукатуренного кирпича. Однако, несмотря на открыто продемонстрированное уважение Макинтоша к каменной кладке, стекло и железо были в изобилии представлены в огромных окнах студий, протянувшихся по всей длине главного фасада. В то же время Макинтош, как и его американский современник Франк Ллойд Райт, всячески пытался оборудовать школу самыми совершенными



Макинтош, Школа искусства. Глазго, 1896-1909. Аксонометрия и план первого этажа

для того времени системами регулирования микроклимата: еще в процессе строительства здание было оснащено системами воздушного отопления и вентиляции.

Следуя традиции движения за возрождение готики, Макинтош спроектировал основной объем школы как оболочку свободных очертаний, внутри которой на четырех этажах располагались учебные помещения. Этот объем, эффектно воспринимаемый двухэтажным по главному фасаду, дополняют вспомогательные элементы — биб-

лиотека, музей и др., размещенные близ торцов здания, в его центре и вдоль заднего фасада. Результатом стала Е-образная форма плана с оригинально уравновешенным главным фасадом, в котором тонкое смещение как главного входа, так и ограды одновременно допускает асимметричное и симметричное прочтение. Восточный и западный фасады, высота которых увеличивается в направлении заднего фасада, были оставлены частично глухими, чтобы показать глубину помещений мастерских. Асимметрия восточного

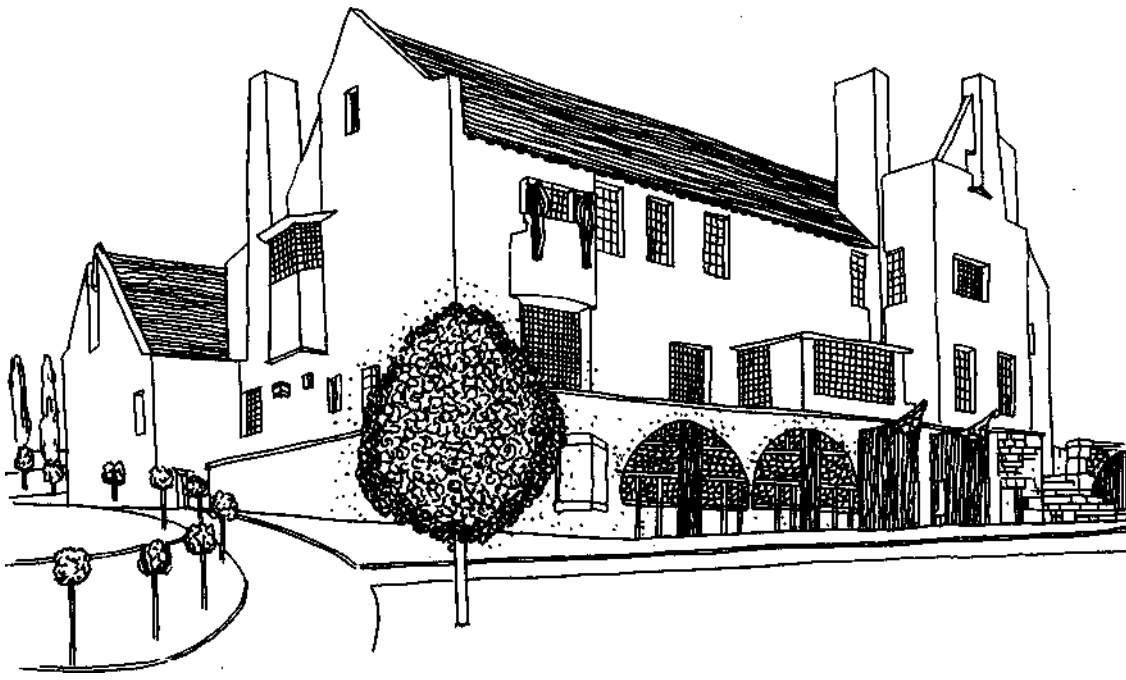
Макинтош. Школа искусства, библиотека, 1905—1909



фасада — шпицы, шипцы, башенки, заглубленные окна — явно создана под влиянием традиции возрождения готики. Первоначально таким же задумывался и западный фасад, однако в 1906 г. Макинтош полностью перепроектировал его. Окончательное решение западного фасада представляет собой вершину творчества Макинтоша. Ни в какой другой работе он не достиг подобной выразительности. Решетчатые окна трех вертикальных эркеров, размещенных на западном фасаде, освещают интерьер и подчеркивают богатство объема библиотеки и прилегающего верхнего этажа.

Строившееся в два этапа здание Школы искусства — вершина стилистического развития творчества Макинтоша в 1896—1909 гг. Разница между вестибюлем и лестницей в духе Войси, созданными на первом этапе,

и библиотекой двойной высоты, появившейся в окончательном варианте (частично под влиянием идей Нормана Шоу), отражает путь его развития к этому времени. На протяжении нескольких лет полностью выкристаллизовался тот архитектурный синтаксис, которым он впервые воспользовался в проекте чайных комнат Уиллоу в Глазго (1904). По контрасту с «белыми и гибкими» интерьерами чайных комнат библиотека Школы искусства строга, геометрична и отделана темным деревом, а конструктивные детали соединения в этом помещении выполнены почти в японской манере. Библиотека занимает как бы промежуточное положение в творчестве Макинтоша между работами в стиле ар-деко, в котором выполнено его последнее произведение — дом для Бассет-Лоук.



Макинтош, Хиллхаус, Хелинсберг, 1902—1903

Пик блестящего, но краткого фиолетово-серебристого периода карьеры Макинтоша, для которого характерен растительный орнамент — своеобразный противовес неукрашенным белым поверхностям — и воспетого, например, Каласом, пришелся на самый конец столетия. Этот период обычно рассматривают как вершину всей деятельности архитектора. Об этом свидетельствуют обстановка и декор его собственной квартиры в Глазго, спроектированной в 1900 г. В том же стиле были оформлены шотландский раздел выставки Сецессиона в Вене, состоявшейся в том же году, и музыкальный салон, построенный для Фрица Вэрндёрфера в Вене в 1902 г. Как полностью интегрированная эстетика внешнего облика и интерьеров, этот стиль достиг апофеоза в чайных ком-

натах Уиллоу, завершенных двумя годами позже салона Вэрндёрфера.

Чайные комнаты Уиллоу со сдержанными, но характерными белыми фасадами — работа того же рода, что и проекты домов, созданные Макинтошем в конце столетия на манер Войси, или два грубоштукатуренных здания, построенные в Килмаколме и Хелинсберге между 1899 и 1903 гг. Как писал Роберт Маклеод, «эти дома были выражением того намеренно-грубоватого неприукрашенного стиля, главными историческими представителями которого можно считать Уильяма Баттерфилда и Филипа Уэбба». Настойчивое стремление Макинтоша сплавить орнаментацию с этой грубоватостью не всегда венчалось успехом, поэтому эти здания выглядят весьма несовершен-

ными в сравнении с великолепием впечатляющего «Дома друзей искусства», который Макинтош спроектировал на конкурс, организованный Александром Кохом в Дармштадте в 1901 г.

Нереализованный проект «Дома друзей искусства» и Школа искусства в Глазго представляют главный вклад Макинтоша в архитектуру XX в. В проекте «Дома» Макинтош преодолел рамки традиционного образца Войси, чтобы продемонстрировать пластичность формы почти кубистского свойства. Организация здания с помощью нескольких уравнивающих одна другую осей и его разделение на два объема, которые как бы скользят один вдоль другого, образуя в итоге напряженную, но слитную композицию, а также украшающие его поверхности точно спропорционированные окна и редкие акценты в виде лепного орнамента оказали сильное влияние на Йозефа Хофмана, что особенно очевидно в его проекте дворца Стоклет в Брюсселе (1905). Во всяком случае заявка Макинтоша выгодно отличалась от победившего проекта Бейли Скотта с его йоменской²³ грубоватостью.

По иронии судьбы Макинтошу суждено было начать и закончить свою карьеру независимого архитектора Школой искусства в Глазго. Наиболее плодотворным периодом его практики стали 1897-1909 гг. В 1914 г. Макинтош перебирается из Шотландии в Англию. Там, неожиданно и необъяснимо ох-

ладев к архитектуре, он вернулся к занятиям живописью. Однако в 1916 г. он вновь обратился к зодчеству, блестяще перепроектировав маленький дом для У. Дж. Бассет-Лоука по ул. Дернгейт, 78, в Нортхемптоне. Богатые интерьеры в абстрактном стиле ничем не уступают любой работе в континентальной Европе того времени. Простая геометричная мебель спальни и полосатый графичный декор, которым объединены кровати, предвосхитили пространственные и пластические схемы, использовавшиеся континентальным авангардом после первой мировой войны (группа «Стиль», ар-деко и др.). Во время войны Макинтош занимался изготовлением часов, мебели и афиш для Бассет-Лоука, однако даже это покровительство прекратилось после 1918 г.

Непринятый в Шотландии и оставшийся в изоляции в Англии, Макинтош не смог сохранить ни прежний образ жизни, ни творческий импульс своей предвоенной карьеры. Последним ударом для него стал переданный в 1925 г. немецкому архитектору Петеру Беренсу заказ на проектирование нового дома для Бассет-Лоука. Так трагично сложилась судьба мастера, который, по словам П. Мортон Шенда, «был первым британским архитектором со времен Адама, получившим признание за рубежом, и единственным британским архитектором, когда-либо подарившим вдохновляющие идеи континентальной школе проектирования».

рику третьего рейха. В подобной ситуации Вагнеру суждено было завершить Сецессион сооружением исключительно стройной, но элегантно пропорциональной второй виллы, построенной для себя в Хюттельдорфе в 1912 г. В этом доме с ясной

планировкой, лирически декорированном Мозером и вдохновленном в **равной** мере произведениями его собственных учеников и недавно опубликованными работами Райта, Вагнеру суждено было прожить последние шесть лет жизни.

7 глава

Антонио Сант' Элиа и футуризм в архитектуре, 1909—1914 гг.

«Мы бодрствовали всю ночь, мои друзья и я, при свете похожих на мечети канделябров, которые сияли, как наши души, освещенные изнутри сиянием электрического сердца. Четыре часа мы топтали роскошные восточные ковры, мы извели гору бумаги, пытаясь выразить безумную мысль... Мы были наедине с враждебными звездами, наедине с кочегарами, потеющими перед сатанинскими топками больших паровозов, наедине с теми черными фантомами, которые мечутся в чревах красных раскаленных локомотивов, когда они со свистом летят вперед на безумной скорости... Мы вскочили от грохота пронесшегося мимо поезда, сверкавшего разноцветными огнями, как деревня в праздничном убранстве, которую быстрая По отрывает от берегов и несет через ущелья и стремнины вниз к морю. После этого молчание стало глубже, и мы слышали лишь невнятные молитвы старого канала и скрип больных артритом увитых плющом дворцов... Неожиданно мы услышали рев голодных машин... **Пойдем**, — закричал я, — пойдем отсюда! Мифология и мистический идеализм наконец-то побеждены. Мы присутствуем при рождении кентавров, мы должны увидеть первый полет ангелов. Мы должны с грохотом распахнуть двери жизни, испытать их

петли и болты. Вперед! На земле первый рассвет истории, и ничто не может поспорить с красной саблей солнца, впервые прорезавшей мрак тысячелетий».

*Филиппо Томмазо Маринетти,
«Футуризм», «Фигаро», Париж,
20 февраля 1909 г.*

С напыщенной риторикой итальянский футуризм объявил самодовольной буржуазии «**бель эпок**» свои иконоборческие принципы. За этим выступлением последовала импровизированная автомобильная гонка на окраине Милана, закончившаяся несчастным случаем, который, как заметил Рейнер Бэнэм, «в определенном смысле стал крещением новой веры». В тексте, претендующем на автобиографичность, Маринетти говорит о том, как его машина опрокинулась в канаву:

«О прекрасная фабричная канава, как жадно я вкушал твою укреп-

ляющую грязь, которая напомнила мне черные груди моей суданской кормилицы. Когда я, промокнувший, в порванной одежде, выбрался из перевернутой машины, я почувствовал, как горячий металл восхитительной радости пронзает мое сердце. Итак, наши лица измазаны первосортной фабричной грязью и залеплены шлаком. Потные и покрытые копотью, в кровоподтеках, с наложенными шинами, однако неустрашимые, мы провозглашаем нашу волю — жить для всех живых душ земли».

Дальше следовали 11 пунктов футуристического манифеста, первые четыре из которых превозносили достоинства безрассудной смелости, энергии и дерзости, одновременно утверждая высшее превосходство механической скорости в знаменитом пассаже, объявившем мчащуюся машину более прекрасной, чем крылатая Ника Самофракийская. В пунктах с 5 по 9 продолжалась идеализация шофера подобного транспортного средства, следующего траекториями Вселенной, и прославлялись иные достоинства — такие, как патриотизм и поклонение войне; пункт 10 призывал к разрушению академических институтов любого рода и, наконец, в пункте 11 описывался идеальный контекст для футуристической архитектуры:

«Мы воспоем то, что волнует великие толпы — рабочих, искателей наслаждений, бунтовщиков — и беспорядочное море цвета и звука, которое революцией несет через современную метрополию. Мы воспоем полуденный жар арсеналов и верфей, сияющих электрическими лунами; ненасытные вокзалы, поглощающие дымящиеся серпантинные поездов; заводы, подвешенные к небесам на скрученных

нитях дыма; мосты, сверкающие на солнце, как **ножи**, — гигантские гимнасты, прыгающие через реки; предприимчивые паровозы, которые наполняют запахами простор; тяжелое дыхание **локомотивов**, которые давят землю своими колесами, как жеребцы, запряженные в стальные трубы; легкий полет летательных аппаратов, пропеллеры которых, как знамена, бьются в воздухе с таким шумом, как будто аплодирует многотысячная толпа».

Помимо определенного родства с «аэропоезией» поэта-националиста Габриеле Д'Аннунцио и сходства с кубистскими положениями, этот вызывающий пассаж был прямой данью триумфу индустриализации — тем техническим и социальным феноменам XIX в., к которым затем прибавились авиация и электричество. Вопреки пассажи ценностям итальянского классицизма, он провозглашал культурное превосходство механизированной окружающей среды, что позже в равной мере вдохновило как итальянский футуризм, так и русский конструктивизм. В 1909 г., как заметил Джошуа Тейлор, футуризм скорее был импульсом, чем стилем, так что при явной оппозиции как Сецессиону, так и **классицизирующемуся** пост-Сецессиону, форма, которой могла воспользоваться футуристическая **архитектура**, не сразу стала ясной. В конце концов футуристы заявили, что их течение в основе своей **противостоит** культуре, и это **полемически заостренное отрицание** касалось и архитектуры.

В 1910 г., благодаря бурной активности художника Ум-

берто Боччони, футуризм начал затрагивать в своей «антикультурной» полемике сферу пластического искусства. В этом году Боччони написал два футуристических манифеста, относящихся к живописи, а за ними, в апреле 1912 г., последовал его «Технический манифест футуристической скульптуры». Этот текст, как и большинство предвоенных футуристических сочинений, свидетельствует об уровне развития архитектурного вкуса. Так, критика Боччони, явно направленная против банальности и шаблона в скульптуре того времени, вполне уместна и по отношению к работам таких архитекторов Сецессиона, как Йозеф Ольбрих и Альфред Мессель — к созданным ими после 1904 г. универсальному магазину Тица в Дюссельдорфе и магазину Вертхайма в Берлине. Боччони писал: «Мы находим в немецких странах смешную одержимость греко-готическим стилем, который создан в Берлине и выхолощен в Мюнхене». К тому же позитивная заинтересованность Боччони в расширении понятия скульптурного объекта, в которое он включал и его непосредственное окружение, явно затрагивала архитектуру. Он ясно выразил это в своем предисловии к каталогу первой выставки футуристической скульптуры в 1913 г.: «Поиски натуралистической формы уводят скульптуру (и живопись) как от ее истоков, так в конечном счете и от архитектуры».

Занимаясь разработкой не-

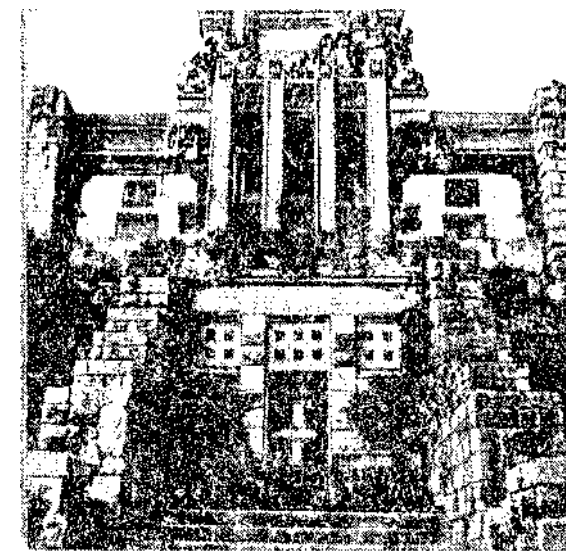
натуралистических форм выразительности, Боччони развил пластическую эстетику, которая была свободна от традиций Сецессиона 1896 г. В предисловии к каталогу выставки 1913 г. он писал:

«Эти убеждения заставили меня искать в скульптуре не чистую форму, но чистый пластический ритм, не структуру тел, но структуру действия тел. Поэтому мой идеал — не пирамидальная архитектура (статичное состояние), но спиральная архитектура (динамизм)... Более того, мое вдохновение пылливо исследует возможность совершенного слияния окружения и объекта посредством взаимопроникания плоскостей».

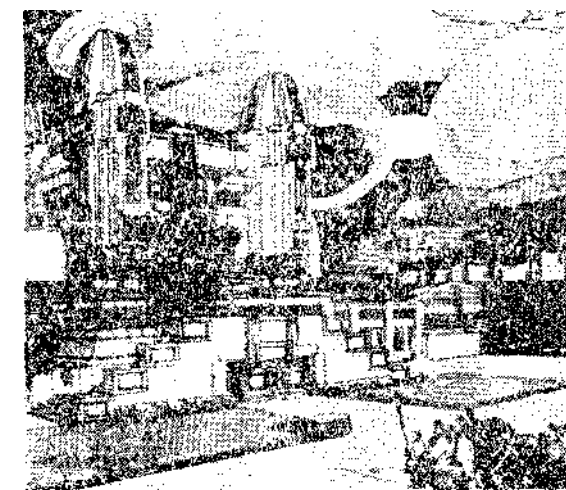
Для достижения этой скульптурной тождественности еще в своем манифесте 1912 г. Боччони рекомендовал мастерам впредь избегать изображения обнаженных тел или возвышенных предметов и отказываться от использования ценных материалов — таких, как мрамор или бронза — в пользу разнородных материалов: «Прозрачные плоскости стекла или целлулоида, ленты металла, проволока, электрические лампы могут продемонстрировать грани, тенденции, тона и полутона новой реальности». Парадоксально, что эта идея спирально сконструированного немонументального объекта из смешанных материалов, включенного в непосредственное окружение, имела большее влияние на русский послереволюционный «кубо-футуристский» конструктивизм²⁶, чем на развитие футуристической архитектуры. Тем не менее, скульптурный манифест Боччони 1912 г. и ра-

бота Маринетти «Великолепие геометрии и механики» (1914) составили ту интеллектуальную и эстетическую основу, на которой могла быть постулирована футуристическая архитектура, Маринетти писал: «Нет в мире ничего прекрасней, чем большие гудящие электростанции, сдерживающие гидравлическое давление целой горной гряды, и мощь электричества, синтезированная на распределительных щитах, ошестившихся рубильниками и сверкающих клеммами». Этой древней мечте о механическом великолепии соответствовали проекты электростанций, созданные в то время молодым итальянским архитектором Антонио Сант'Элиа.

Вплоть до 1912 г. Сант'Элиа был относительно далек от футуристов, двигаясь в русле итальянского Сецессиона. «Стиль флореале»²⁷ пользовался очень широкой, можно сказать, национальной популярностью после сенсационного успеха роскошного павильона, созданного Раймондо Д'Аронко для Выставки декоративного искусства в Турине (1902). Позже, в Удине, Д'Аронко продолжал следовать за Ольбрихом, тогда как миланские архитекторы «стиля флореале» пытались объединить вкус к необарокко с мотивами, введенными школой Отто Вагнера, в Милане этот импульс нашел свое наиболее сильное выражение в работах Джузеппе Соммаруга, который, кажется, оказал особенное влияние на раннее развитие Сант'



Соммаруга. Мавзолей Факканони, Сарнико, 1907



Сант'Элиа. Проект кладбища в Монца, 1912

Элиа. Многие из характерных элементов «архитектурного динамизма» Сант'Элиа были, безусловно, предвосхищены Соммаругой в отеле в Кампо де Фьори, в то время как мавзолей Факканони, построенный Соммаругой в Сарнико в 1907 г., кажется, послужил отправной точкой для созданного Сант'Элиа в 1912 г. проекта кладбища в Монца,

В 1905 г. в возрасте 17 лет Сант' Элиа получил диплом мастера-строителя технической школы в Комо. После переезда в Милан он работает сначала в компании «Виллорези Канал», а затем — в миланском муниципалитете. В 1911 г. он слушает курс архитектуры в Академии Брера и в том же году проектирует маленькую виллу близ Комо для промышленника Ромео Лонгатти. В 1912 г. он возвращается в Милан, чтобы принять участие в конкурсе на здание центрального вокзала. Тогда же вместе со своими друзьями Уго Неббья, Марио Кьяттоне и другими он создает группу «Нуове тенденце». На первой выставке этой группы в 1914 г. Сант' Элиа показал свои рисунки футуристического «Нового города». Неизвестно, когда он впервые встретился с Маринетти и познакомился с футуристами, но ко времени написания «Обращения», созданного в качестве сопроводительного текста к выставке 1914 г. вместе с Неббья, он полностью находился под их влиянием.

В «Обращении», подписанном только Сант' Элиа, окончательно определена — без единого упоминания слова «футурист» — строгая форма, которую архитектура должна получить в будущем. Наиболее специфическая часть этого текста, теперь уже решительно направленного против Сецессиона, гласит:

«Проблема современной архитектуры заключается не в переустройстве линий, не в поисках новых архитек-

турных деталей, новых архитекторов для дверей и окон, она состоит не в замене колонн, пилястр и выступов кариатидами и другими скульптурными изображениями и т. д. ... Это проблема возведения новых сооружений с использованием всех научных и технических достижений... Речь идет о создании новых форм, новых линий, определяемых исключительно специфическими условиями современной жизни и ее отражением в наших чувствах в форме эстетических ценностей».

Далее в тексте идет анализ стимулирующей роли крупномасштабной индустрии нового мира, повторяющий по духу, если не по букве, резкую критику, с которой Маринетти выступил против Рескина и всего английского Движения искусств и ремесел в Лицеум-клубе в Лондоне в 1912 г. Отрицая пассивизм «ниоткуда» Морриса, Маринетти утверждал, что «космополитическое путешествие, дух демократии, упадок религий сделали абсолютно бесполезными громадные, неизменные и богато украшенные здания, которые когда-то служили выражением мощи, теократии и мистицизма... Право на забастовки, равенство перед законом, власть большинства, узурпированная мощь толпы, быстрота международных коммуникаций и обычай гигиены и комфорта требуют вместо этого больших, хорошо вентилируемых жилых зданий, абсолютно надежных железных дорог, туннелей, железных мостов, громадных высокоскоростных лайнеров, необъятных конференц-залов и ванн-комнат, позволяющих ежедневно ухаживать за телом».

В общих чертах он верно предугадал неумолимое появление новой культурной среды, характерной для крупномасштабного мобильного общества, о котором Сант' Элиа писал в «Обращении»:

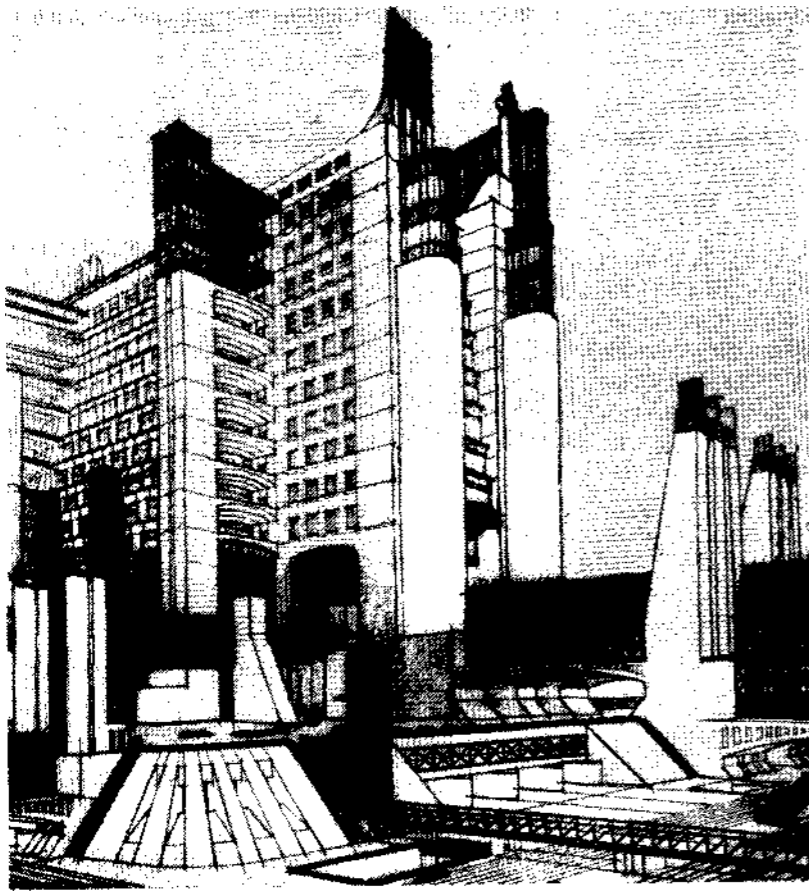
«Расчет сопротивления материалов, использование железобетона и стали исключают «архитектуру» в классическом или традиционном смысле. Современные строительные материалы и наши научные концепции вовсе не нуждаются в исторических стилях... Мы больше не ощущаем себя людьми соборов и древних залов, в которых когда-то собирались все свободные граждане; мы — строители больших отелей, железнодорожных вокзалов, гигантских дорог, колоссальных портов, крытых рынков, сверкающих аркад, мы реконструируем старые районы и проводим оздоровляющую расчистку трущоб. Мы должны изобрести и построить заново наш современный город, похожий на необъятную шумную стройку; город активный, мобильный и динамичный, с современными зданиями, похожими на гигантские машины. Лифты больше не должны прятаться, как черви, в глубине шахт. Мы упраздним ставшие бесполезными лестницы, и лифты будут скользить вдоль фасадов, как змеи из стекла и металла. Такой дом из цемента, стекла и стали, свободный от резьбы и орнамента, будет богат лишь врожденной красотой своих линий и форм, чрезвычайно жестокий в своей механической простоте, настолько большой, насколько это диктуется необходимостью, а не законами муниципального управления. Лифты поднимаются из шумной бездны улицы, которая теперь не лежит у подножия домов, как половичок у порога, но прыгает на множество этажей в глубь земли, подхватывая транспорт метрополии, связанная со стальными мостиками и скоростными лентами эскалаторов».

Динамическая природа этого завета, определившего форму ступенчатых зданий Сант' Элиа

(1914), не имеет ничего общего с отступающими назад этажами жилого здания, построенного Анри Соважем в Париже на ул. Вавен в 1912 г. Подзаголовок выставки, организованной группой «Нуове тенденце», — «Милан, год 2000» — перекликается с названием книги Антуана Муалена «Париж, год 2000» (1896) — с этой работой Маринетти мог познакомиться благодаря контактам с парижским поэтом Гюставом Каном.

Наброски «Нового города» Сант' Элиа не вполне соответствуют его заповедям. Если в «Обращении» отрицалась вся мемориальная архитектура и, следовательно, все статичные и пирамидальные формы, то рисунки Сант' Элиа изобилуют подобными монументальными образами. В ретроспективе они кажутся лишь шагом от мавзолея Факканони Соммаруга — массивные и часто симметричные электростанции и высокие корпуса, поднимающиеся, как миражи, из театрального ландшафта «Нового города». В этом контексте уместно вспомнить, что память о Сант' Элиа была увековечена в монументе погибшим в первой мировой войне, возведенном на берегу оз. Комо в 1933 г. по проекту Терраньи, который взял за основу памятника один из набросков Сант' Элиа.

Официальный «Манифест футуристской архитектуры», опубликованный в июле 1914 г., кажется, имел своей главной целью публичное признание Сант' Элиа как футуриста. Он



Сант'Элиа. Ступенчатые здания «Нового города», 1914

представлял собой новую версию «Обращения» Сант' Элиа 1914 г., отредактированную, судя по всему, Маринетти и подписанную одним Сант' Элиа. Если отбросить бесчисленные упоминания слова «футуризм», то этот текст немного добавлял к исходному оригиналу, за исключением воинственных предложений в конце, касающихся противоречивой оппозиции любому виду постоянства» и утверждения, что «наши дома умрут раньше, чем мы» и что «каждое поколение должно строить себе свои, новые дома».

К этому времени Сант' Элиа был полностью включен в футуризм. В 1915 г. вместе с Боччони, Маринетти, Пьятти и

Руссоло он подписал футуристический протофашистский политический манифест «Итальянская гордость». В июле этого же года вместе с другими футуристами он записался в Ломбардский волонтерский велосипедный батальон и вступил на военное поприще, которое завершилось его гибелью на фронте в 1916 г. Двумя месяцами раньше в кавалерийской схватке погиб и Боччоне, и созидательный период футуризма внезапно окончился. Горькая ирония состоит в том, что главные таланты футуризма унесла первая война промышленной эпохи. Маринетти выжил в этой катастрофе футуризма, чтобы напоминать своим товарищам-футури-

там — таким, как Балла, Карра, Северини и Руссоло,— об их долге вести послевоенное поколение к окончательному осуществлению итальянского национализма в триумфе фашистского государства.

«Манифест священного футуристического искусства», написанный Маринетти в 1931 г., был весьма типичен для той ситуации, которая сопровождала упадок футуризма в период сближения Муссолини с Ватиканом. В этом манифесте Маринетти настаивал на том, что свет церковных свечей «должен быть заменен мощными электрическими лампами сияющего белого и голубого света», что «при изображении ада живописцы-футуристы должны полагаться на свои воспоминания об ужасах полей сражений», что «только художники-футуристы могут выразить взаимопроникание времени и прост-

ранства, сверхрациональные таинства католических догм».

То, что эта абсурдная бравада предвосхищалась в первом манифесте с его неистовством, напоминавшим о Жорже Сореле, не вполне объясняет состояние упадка, в котором футуристическая «культура» оказалась к 1931 г. После 1919 г. не итальянцы, а русские революционеры-конструктивисты обратились к раннему воинствующему модернизму Маринетти²⁸, Боччони и Сант' Элиа. Прошло определенное время, прежде чем движение итальянского рационализма стало реагировать на образы «Нового города». И даже в этом случае рационалисты обратились к этому наследству лишь в условиях такого политического климата, который был заинтересован в интеграции современных ценностей с классическими традициями итальянской архитектуры.

8 глава

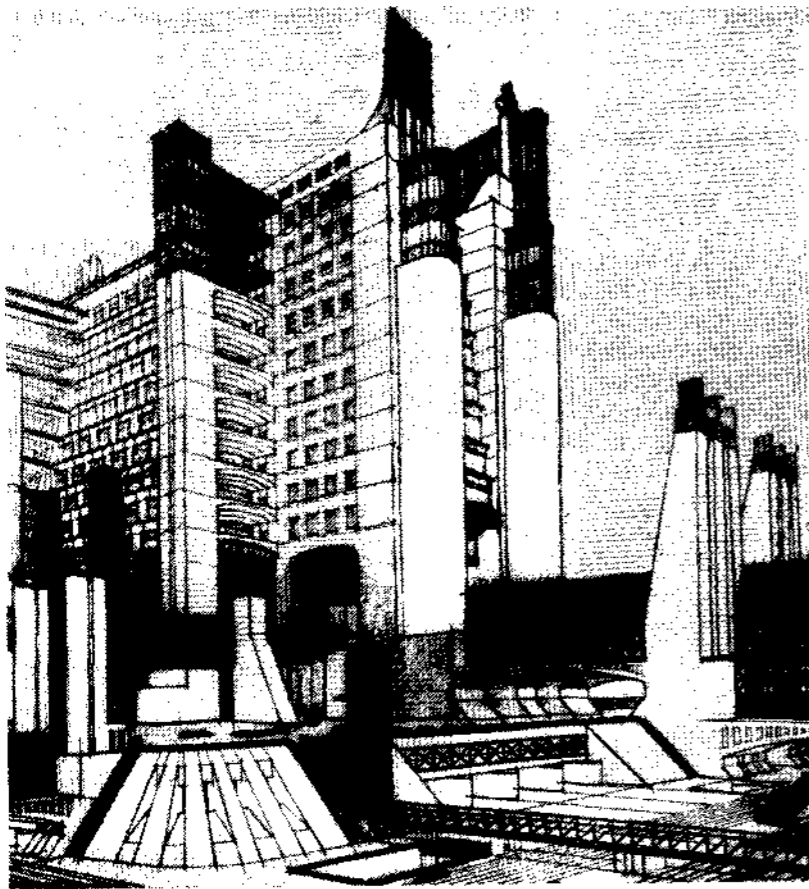
Адольф Лоос и кризис культуры, 1896—1931 гг.

«Могу ли я отвести вас на берег горного озера? Голубое небо, зеленая вода, глубоко мирный пейзаж. Горы и облака отражаются в воде — так же, как и дома, фермы, дворы, соборы. Кажется, что они сделаны не человеком, а сотворены самим господом, как горы и деревья. Все дышит красотой и покоем.

Но что это? Фальшивая нота в гармонии — как неприятный визг. В центре,

среди крестьянских домов, созданных не крестьянами, но господом, стоит вилла. Хороший или плохой архитектор построил ее? Я не знаю. Я только знаю, что нет больше ни мира, ни красоты, ни покоя...

И я вновь спрашиваю вас: почему архитектор — все равно, хороший или плохой,— оскверняет озеро? Как почти каждый из городских жителей, архитектор не обладает культурой. В нем



Сант'Элиа. Ступенчатые здания «Нового города», 1914

представлял собой новую версию «Обращения» Сант' Элиа 1914 г., отредактированную, судя по всему, Маринетти и подписанную одним Сант' Элиа. Если отбросить бесчисленные упоминания слова «футуризм», то этот текст немного добавлял к исходному оригиналу, за исключением воинственных предложений в конце, касающихся противоречивой оппозиции любому виду постоянства» и утверждения, что «наши дома умрут раньше, чем мы» и что «каждое поколение должно строить себе свои, новые дома».

К этому времени Сант' Элиа был полностью включен в футуризм. В 1915 г. вместе с Боччони, Маринетти, Пьятти и

Руссоло он подписал футуристический протофашистский политический манифест «Итальянская гордость». В июле этого же года вместе с другими футуристами он записался в Ломбардский волонтерский велосипедный батальон и вступил на военное поприще, которое завершилось его гибелью на фронте в 1916 г. Двумя месяцами раньше в кавалерийской схватке погиб и Боччоне, и созидательный период футуризма внезапно окончился. Горькая ирония состоит в том, что главные таланты футуризма унесла первая война промышленной эпохи. Маринетти выжил в этой катастрофе футуризма, чтобы напоминать своим товарищам-футури-

там — таким, как Балла, Карра, Северини и Руссоло,— об их долге вести послевоенное поколение к окончательному осуществлению итальянского национализма в триумфе фашистского государства.

«Манифест священного футуристического искусства», написанный Маринетти в 1931 г., был весьма типичен для той ситуации, которая сопровождала упадок футуризма в период сближения Муссолини с Ватиканом. В этом манифесте Маринетти настаивал на том, что свет церковных свечей «должен быть заменен мощными электрическими лампами сияющего белого и голубого света», что «при изображении ада живописцы-футуристы должны полагаться на свои воспоминания об ужасах полей сражений», что «только художники-футуристы могут выразить взаимопроникание времени и прост-

ранства, сверхрациональные таинства католических догм».

То, что эта абсурдная бравада предвосхищалась в первом манифесте с его неистовством, напоминавшим о Жорже Сореле, не вполне объясняет состояние упадка, в котором футуристическая «культура» оказалась к 1931 г. После 1919 г. не итальянцы, а русские революционеры-конструктивисты обратились к раннему воинствующему модернизму Маринетти²⁸, Боччони и Сант' Элиа. Прошло определенное время, прежде чем движение итальянского рационализма стало реагировать на образы «Нового города». И даже в этом случае рационалисты обратились к этому наследству лишь в условиях такого политического климата, который был заинтересован в интеграции современных ценностей с классическими традициями итальянской архитектуры.

8 глава

Адольф Лоос и кризис культуры, 1896—1931 гг.

«Могу ли я отвести вас на берег горного озера? Голубое небо, зеленая вода, глубоко мирный пейзаж. Горы и облака отражаются в воде — так же, как и дома, фермы, дворы, соборы. Кажется, что они сделаны не человеком, а сотворены самим господом, как горы и деревья. Все дышит красотой и покоем.

Но что это? Фальшивая нота в гармонии — как неприятный визг. В центре,

среди крестьянских домов, созданных не крестьянами, но господом, стоит вилла. Хороший или плохой архитектор построил ее? Я не знаю. Я только знаю, что нет больше ни мира, ни красоты, ни покоя...

И я вновь спрашиваю вас: почему архитектор — все равно, хороший или плохой,— оскверняет озеро? Как почти каждый из городских жителей, архитектор не обладает культурой. В нем

нет уверенности крестьянина, для которого эта культура является врожденной. Городской житель — выскочка.

Я называю культурой то равновесие между внутренним и внешним в человеке, которое единственно может гарантировать разумные мысли и действия».

Адольф Лоос.
«Архитектура», 1910 г.

Адольф Лоос, сын каменщика, родился в 1870 г. в Брно, в Моравии. После окончания Королевского и императорского государственного технического колледжа он продолжил учебу в Дрезденском технологическом колледже. В 1893 г. он уехал в Соединенные Штаты Америки — очевидно, чтобы посетить Колумбийскую выставку в Чикаго. По-видимому, во время своего трехлетнего пребывания в Штатах он не нашел работы в качестве архитектора. Тем не менее он ознакомился с достижениями Чикагской школы и с теоретическими работами Луиса Салливена, в частности, с его эссе «Орнамент в архитектуре» (1892), оказавшим явное влияние на его собственное эссе «Орнамент и преступление», которое было опубликовано 16 лет спустя.

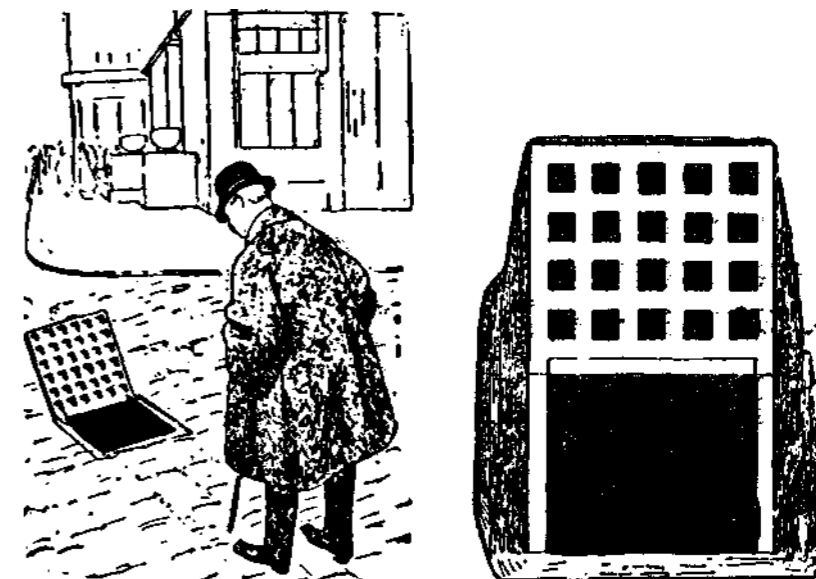
После возвращения в Вену 1896 г. Лоос начал свою карьеру с проектирования интерьеров и подготовки статей для либеральной «Neue Freie Press». В статьях он касался широкого круга вопросов — от одежды до архитектуры и от манер поведения до музыки. В 1908 г. была опубликована его статья «Орнамент и преступление», в кото-

рой он детально рассмотрел существо своих разногласий с художниками венского Сецессиона. Свои аргументы он уже выдвигал в 1900 г., опубликовав басню «История бедного богатого человека», направленную против идеи «гезамткунстверка». В ней Лоос проследил судьбу состоятельного бизнесмена, поручившего архитектору Сецессиона спроектировать «тотальный» дом — включая не только мебель, но и одежду для его обитателей.

«Однажды он праздновал свой день рождения. Жена и дети подарили ему множество подарков. Он безмерно радовался их выбору и всем наслаждался. Но вскоре прибыл архитектор, чтобы правильно расставить вещи и решить возникшие вопросы. Он вошел в комнату. Хозяин радостно приветствовал его, так как многого от него ждал. Однако архитектор не обратил внимания на его радость. Он заметил нечто другое и побледнел. «Что это за тапочки вы **надели?**» — с болью воскликнул он. Хозяин дома посмотрел на свои вышитые тапочки и вздохнул с облегчением. На этот раз он чувствовал себя совершенно невинным. Тапочки были сделаны по оригинальному эскизу архитектора. Поэтому с оттенком превосходства он ответил: «Но господин архитектор! Неужели вы забыли? Вы же сами создали их!» **«Безусловно!** — загремел архитектор. — Но для спальни! Эти два невозможных цветовых пятна разрушают настроение этой комнаты! Разве вы этого не видите?»

Бельгийский художник Хенри ван де Вельде столь же заслуживает этого сардонического пассажа, как и Йозеф Мария Ольбрих, так как именно он, а не Ольбрих, создавал специальные туалеты для своей жены, которые должны были гармониро-

Так в 1911 г. карикатурист прокомментировал появление идеи фасада «Гольдман и Салаш» Лооса (1910—1911). Надпись под рисунком гласила: «Размышляя об искусстве, самый современный человек брел по улицам. Неожиданно он остановился как вкопанный. Он нашел то, что искал так долго».



вать с обстановкой их дома, построенного в Экке в 1895 г. Тем не менее Ольбрих оставался в фокусе антисецессионистских атак Лооса в течение последующего десятилетия. Он даже был упомянут в «Орнаменте и преступлении» как создатель незаконного орнамента. «Что будет с работами Ольбриха через десять лет? — писал Лоос. — У современного орнамента нет ни предков, ни потомков, у него нет прошлого и нет будущего. Его радостно приветствуют некультурные люди, для которых величие нашего времени скрыто за семью печатями. Но спустя некоторое время они его отвергают».

Окончательный довод Лооса против орнамента заключался не только в том, что орнамент — бесполезная трата труда и материала, но и в том, что он неизменно приводит к определенной форме ремесленного рабства, которую могут оправдывать лишь те, для кого выс-

шие достижения буржуазной культуры недоступны, — те ремесленники, которые находят эстетическое самовыражение лишь в стихийном создании орнаментов. Лоос оправдывал орнамент на своих сделанных на заказ башмаках — хотя он предпочел бы иметь обувь без узора — в следующих словах: «После дневных трудов мы идем слушать Бетховена или «Тристана». Мой сапожник не может поступить так же. Я не смею отнять у него эту радость, так как мне нечем ее заменить. Но тот, кто после Девятой симфонии садится рисовать узор для обоев, — тот или мошенник, или дегенерат».

Подобные вызывающие этические и эстетические заявления отдалили Лооса не только от Сецессиона и от его консервативных современников, но также и от его подлинных наследников, тех новейших «пуристов», которые даже сейчас еще высоко ценят глубину его

проницательности. Ко времени написания критического эссе «Архитектура» (1910). Лоос уже начал ощущать всю сложность архитектурной ситуации того периода. Как доказывал Лоос, из-за социального расслоения общества городской архитектор лишился корней и, следовательно, решительно не имеет ничего общего с сельским (или альпийским) «языком» своих далеких предшественников. Эту потерю не компенсировало и кажущееся наследование аристократической культуре западного классицизма, ибо городские буржуа — выходцем из которых архитектор неизменно является и которым он, собственно говоря, и служит, — были кем угодно, но только не аристократами. Все это в основном было понятно Лоосу еще в 1898 г., когда он писал в «Потемкинском городе», сатире на Рингштрассе:

«Когда я прогуливаюсь по Рингу, у меня все время такое чувство, как будто современный Потемкин пытается убедить меня в том, что я перенесен в город аристократов. Все, чего достиг итальянский Ренессанс, было использовано, чтобы вызвать в памяти простых людей представление о Вене Ее Высочества — Новой Вене, которую могут населять лишь люди, владеющие целыми дворцами, от подвала до дымовых труб... Венских домовладельцев восхищала идея обладания дворцами, а квартиросъемщиков столь же радовала возможность проживать в них».

Лоос решал эту дилемму, указывая в «Архитектуре», что самой современной задачей является необходимость найти выразительные средства не для архитектуры, а для строитель-

ства: «Лишь незначительная часть архитектуры принадлежит искусству: надгробный памятник и монумент. Все другое, все, что служит какой-либо утилитарной цели, должно быть исключено из сферы искусства».

В то же время Лоос считал, что вся культура зависит от определенной связи с прошлым и, кроме того, от согласованности, под которой Лоос понимал типизацию. Он не соглашался с романтическими представлениями о высокоодаренной личности, выходящей за исторические рамки своей эпохи. Вместо осознанного орнаментального дизайна Лоос предпочитал анонимную мебель и одежду и эффективно действующий водопровод англо-саксонского среднего класса. Естественно, что под этим он подразумевал более Америку, чем Англию. В этом отношении он предвосхитил представление Ле Корбюзье о «objet-type» — (типовом объекте) — рафинированной стандартной вещи, непосредственно произведенной промышленностью общества, опирающейся на ремесленную основу. Поэтому в недолго просуществовавшем журнале «Das Andere», который Лоос издавал в 1903 г., широко рекламировались вещи, носившие отпечаток англо-саксонского происхождения, — спортивная и верхняя одежда, личные принадлежности. Примечателен подзаголовок журнала: «Журнал по внедрению западной цивилизации в Австрию».

Несмотря на англофилию Лооса, традиции английского

Движения искусств и ремесел, как документально свидетельствует в книге «Английский жилой дом» Герман Мутезиус, поставили перед архитектором проблему: где следует провести границу между подобной, восприимчивой и комфортной архитектурой и осознанной, основанной на ремесле, замкнутой фантазией Сецессиона? До Лооса в похожем положении оказался последний маститый архитектор Запада Шинкель. Его затруднения, казалось, заключались в том, чтобы как-то соединить неформальные удобства англо-саксонского интерьера с суровостью классической формы.

До 1910 г. практика Лооса ограничивалась переоформлением существующих интерьеров. К его лучшим работам этого периода принадлежат магазины «люкс», которые он спроектировал в Вене на рубеже столетий, и известный «Кертнер», или Американский бар (1907). Снаружи эти здания, созданные для «поставщиков английской цивилизации», отделаны элегантными ненавязчивыми материалами, тогда как внутреннее убранство варьируется от японского интерьера в первом проекте для «Гольдман и Салаш» в Грабене (1898) до классической клубной изысканности «Кертнера».

В интерьерах квартир Лоос пользовался еще более эклектичными выразительными средствами, что отражало противоречие его творчества — противоречие между комфортабельной безыс-

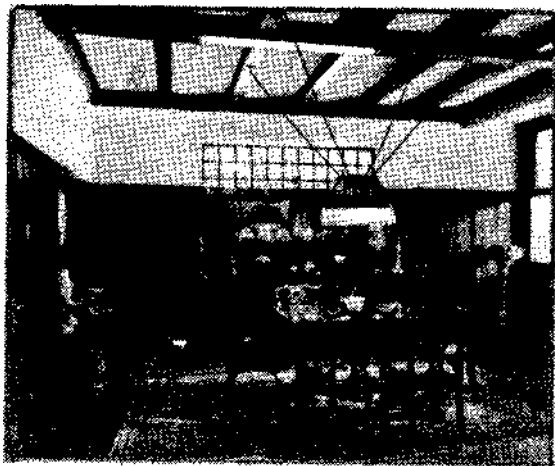


Обложка журнала «Das Andere», редактором которого был Лоос, Вена, 1903

кусностью, с одной стороны, и строгой монументальностью, с другой. Он неизменно отделял стены полированным деревом или камнем на высоту панелей или до уровня фриза. Верхняя часть стены оставалась белой или завершалась орнаментальным узором или классическим фризом по штукатурке. (В работе «Орнамент и преступление» Лоос, категорически исключая создание современного декора, восхищался тем, как эклектизм освоил архаический орнамент.) Потолки в общественных помещениях были зачастую белыми, в квартирах в качестве украшений допускалось устройство деревянных или металлических кессонов. В других случаях, обычно в обеденных залах, потолок оживляли ричардсоновские балки, часто имевшие гротескные пропорции,



Лоос. Дом Штайнера, Вена, 1910



Столовая дома Штайнера

как, например, в доме Штайнера (1910). Полы, обычно каменные или паркетные, всегда покрывали восточные ковры. Кирпич камина контрастировал со световым эффектом, который создавали витрины, зеркала, лампы и всякого рода металлические изделия. Везде, где только было возможно, Лоос использовал встроенную мебель. Мебель мог выбрать и сам клиент, хотя в интерьерах общественных сооружений Лоос ограничивался стандартной гнутой деревянной мебелью Тонне-

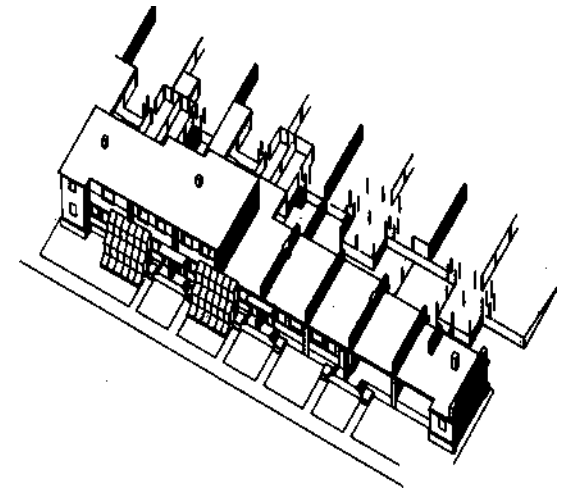
та — как, например, в кафе «Музей» (1899), повторявшем в чем-то вагнеровский стиль. В эссе об упразднении мебели Лоос писал: «Стены здания принадлежат архитектору. Ими он распоряжается по своему усмотрению, равно как и всей неподвижной мебелью». О той мебели, которую можно передвигать, он писал: «Железные кровати, стол и стулья, подставки под ноги и различные кресла, письменные столы и курительные этажерки — все эти предметы сделаны в современном стиле нашими ремесленниками (и никогда — архитекторами). Каждый может приобрести их для себя в соответствии со своими вкусами и наклонностями». Это категорическое отрицание идеи «гезамткунстверка» дополнялось страстью Лооса к дорогим материалам, о которых он писал в духе Земпера: «Богатый материал и мастерство не просто компенсируют нехватку декора, но превосходят любой декор в своем великолепии».

Дом Штайнера, построенный в Вене в 1910 г., положил начало серии домов, в которой Лоос последовательно развил концепцию «пространственного плана» — комплексную систему организации внутреннего пространства, которая нашла выражение в домах с помещениями в разных уровнях, созданных им в конце жизни: в доме Моллера в Вене и доме Мюллера неподалеку от Праги. Во время создания дома Штайнера Лоос уже подошел к высокоабстрактному внешнему облику

постройки, предвосхитив по меньшей мере на восемь лет появление так называемого международного стиля. Тщательную разработку «пространственного плана» Лоос начал в доме Руфера в Вене (1912), в котором, по контрасту с более поздними проектами архитектора, окна расположены совершенно свободно, повторяя свободное расположение внутренних объемов, — приподнятый контрапункт, предвосхитивший канонические работы группы «Стиль».

«Пространственный план» Лооса достиг апофеоза в его последних проектах жилых домов — Моллера (1928) и Мюллера (1930). Как и в открытом лестничном холле дома Руфера, в этих работах использовано чередование уровней полов в основных помещениях — прием, который не только создал пространственное движение, но и позволил отделить одно жилое помещение от другого.

Очевидно, на беспрецедентное развитие «пространственного плана» Лооса вдохновил типичный свободный план движения за возрождение готики, документально подтвержденный в «Английском жилом доме» Мутезиуса. Однако архитектор с его классическим пристрастием к кубическому объему не мог принять живописности форм, которая была естественным следствием возрождения готики. Отсюда, без сомнения, идет изоощренная манипуляция призматическими объемами, хотя она и давала слишком мало возможностей, чтобы



Лоос. Поселок Хойберг, Вена, 1920. Видны оранжереи и земельные участки

создать динамическую композицию в разрезе.

Подобные пластические замыслы были изначально несовместимы с соблюдением четкого различия между конструктивными и неконструктивными элементами. В то время как в общественных зданиях Лоос пытался сохранить подобные различия, в частных постройках он отдавал предпочтение сохранению ощущения пространства в большей мере, чем обнажению архитектурной конструкции. Во всяком случае принципы Виолле-ле-Дюка были чужды ему, с тех пор как он осторожно модифицировал планы ради получения архитектурного пространства чувственной значимости, как это делал Ле Корбюзье. Почти во всех его проектах жилых домов узлы соединения конструктивных элементов неизменно скрыты облицовкой — как с целью маскировки не совсем удовлетвори-

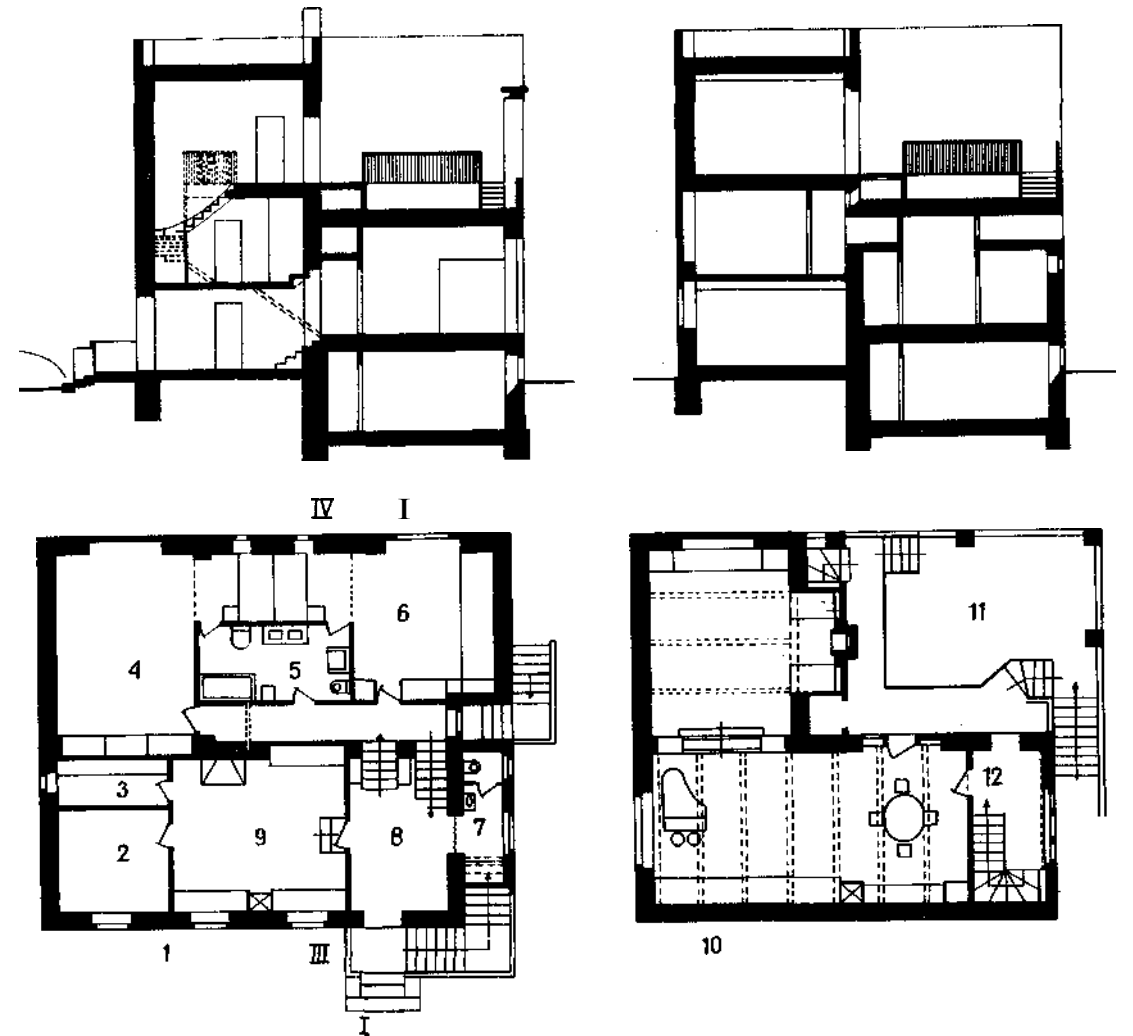
тельных, с точки зрения мастера, решений, так и из желания создать соответствующий уровень декора.

В суровое время после первой мировой войны Лоос, занимая пост главного архитектора жилищного отдела венского муниципалитета (1920—1922), использовал идею «пространственного плана» применительно к проблемам массового строительства. Результатом явился ряд замечательных жилищных сооружений, в которых его излюбленная форма — куб — была трансформирована в ступенчатую террасную секцию. В 1920 г. он спроектировал великолепную экономичную жилую структуру, известную как поселок Хойберг. Террасные дома соединялись с теплицами и земельными участками. Предполагалось, что жильцы смогут выращивать для себя сельскохозяйственную продукцию — свойственная послевоенному периоду инфляции типичная городская стратегия «выживания», которая была принята в качестве генеральной политики во многих городах Германии в 1920-е гг.

Один из парадоксов карьеры Лооса состоит в том, что он, буржуазный архитектор, человек изысканного вкуса, должен был создавать свои наиболее вдохновенные и крупные проекты, находясь на непривилегированной службе. В 1922 г. он, разочаровавшись, отказался от должности главного архитектора по строительству жилищ и уехал в Париж по приглашению поэта-дадаиста Тристана Тцара, для

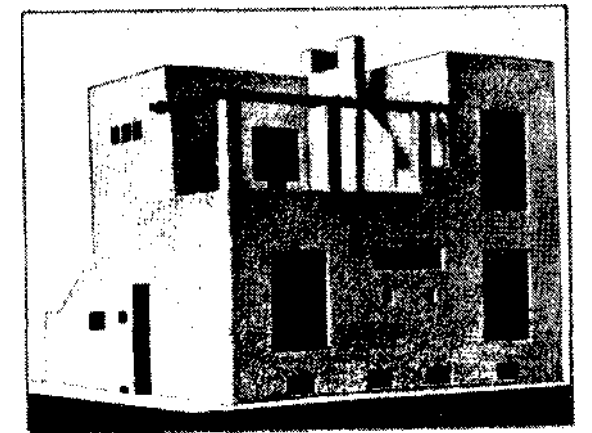
которого в 1926 г. спроектировал особняк. Отъезд Лооса возвратил его в космополитические круги высшей буржуазии. В Париже он вошел в светское общество, окружавшее танцовщицу Жозефину Бейкер, для которой в 1928 г. спроектировал довольно вызывающую виллу. За исключением Тцара и старого венского клиента Лооса, портного Книже, имевшего международную известность, ни один из парижских клиентов не имел ни средств, ни достаточной веры, чтобы реализовать какой-нибудь из крупномасштабных проектов, созданных Лоосом в период жизни за границей. Когда в 1928 г., за пять лет до своей смерти, Лоос вернулся в Вену, его карьера была уже фактически окончена.

Итоговая оценка значимости Лооса как новатора зависит не только от его необычайной интуиции критика современной культуры, но также и от формулирования «пространственного плана», этой архитектурной стратегии преодоления противоречивого культурного наследия буржуазного общества, которое, отказавшись от местных особенностей, не могло требовать взамен культуры классицизма. Никто не был более подготовленным, чтобы воспринять эту гипертрофированную восприимчивость, чем послевоенный парижский авангард, особенно круг деятелей культуры, издававший журнал «L' Esprit Nouveau», а именно поэт-дадаист Поль Дермэ и художники-



Лоос. Проект виллы на Лидо в Венеции, 1923. Вверху: поперечные разрезы (по линиям I—II, III—IV) и планы первого и второго этажей; внизу макет здания

I—план первого этажа; 2—помещение для прислуги; 3—гардероб; 4—помещение для женщин; 5—ванная комната; 6—помещение для мужчин; 7—туалет; 8—вестибюль; 9—кухня; 10—план второго этажа; 11—терраса; 12—гардероб



пуристы Амеде Озанфан и Шарль-Эдуар Жаннере (Ле Корбюзье), которые в 1923 г. переиздали французский перевод «Орнамента и преступления», впервые опубликованный во

Франции в 1913 г. Как отметил Рейнер Бэнэм, корни пуризма лежат в отвлеченных классицизированных стремлениях парижской культуры, что не противоречит основанной на использо-

вании готовых элементов образности Марселя Дюшана²⁹. Поэтому можно не сомневаться, что влияние Лооса было решающим в совершенствовании типологической программы пуризма, этого импульса к синтезу «типообъектов» современного мира.

Кроме того, Адольф Лоос первым постулировал проблему, которую в конце концов разрешил Ле Корбюзье полным разви-

тием свободной планировки. Типологический вывод, утвержденный Лоосом, заключался в сочетании правильности платонического объема с удобством свободного пространства. Это предложение наиболее лирично было заявлено Лоосом в проекте виллы на Лидо в Венеции (1923), ставшей протоформой для канонического образца пуристской виллы Ле Корбюзье — его виллы в Гарше (1927).

9 глава

Хенри ван де Вельде и абстракция «вчувствования», 1895—1914 гг.

«Обещаю вам, что придет время, когда оформление тюремной камеры профессором ван де Вельде будет считаться ужесточением приговора».

*Адольф Лоос.
«Несмотря на это», 1931 г.*

В возрасте 31 года бельгийский художник-неоимпрессионист Хенри ван де Вельде изложил свою версию «священного пути» архитектуры в известном эссе «Очищение архитектуры» (1894), опубликованном в бельгийском ницшеанском журнале «La Société nouvelle». Это эссе, призывающее поставить искусство на службу обществу, без сомнения, появилось под влиянием заповедей прерафаэлитов, которые ван де Вельде изучал во время сотрудничества с аван-

гардной группой «ХХ», основанной в 1889 г. Эта группа бельгийских художников имела крепкие связи с Англией и особенно — с протезе Уильяма Морриса Уолтером Крейном. Под влиянием Крейна группа, занимавшаяся ранее исключительно живописью, стала интересоваться созданием окружающей среды как единого целого. Преобразованная под руководством Октава Моса группа «ХХ» превратилась в Салон свободной эстетики. На первой выставке группы в 1894 г. были показаны работы бельгийского мебельщика Гюстава Серюрье-Бови. Серюрье-Бови принес в Бельгию чувственность Движения искусств и ремесел, кото-

рой отличался английский стиль второй половины 1880-х гг. В 1894 г. он продемонстрировал великолепные качества своего набора мебели, в составе которого были поразительно скульптурные предметы, изготовленные в той англо-японской манере, которую примерно за 20 лет до этого разработали Эдвард Годвин и Кристофер Дрессер.

Ван де Вельде дебютировал как архитектор и дизайнер в 1895 г., когда он спроектировал и построил собственный дом в Эккле близ Брюсселя. Без сомнения, осуществление этого замысла было предпринято, чтобы продемонстрировать окончательный синтез всех искусств, так как ван де Вельде не только спроектировал дом и все его убранство, включая столовые приборы, но и пытался выразить идею «гезамткунстверка» — «тотального произведения искусства», создав эскизы специальных струящихся одежд, которые должна была носить в этом здании его жена. В ниспадающих складках, покрое и деталях этих нарядов уже обнаруживается та энергичная изогнутая линия, которая стала главным вкладом ван де Вельде в словарь, унаследованный им от Серюрье-Бови. Происходящая от Гогена, она использовалась как выразительное средство, сообщавшее более энергичные очертания формальному наследию Движения искусств и ремесел.

Ван де Вельде дополнил принципы английского Движения искусств и ремесел более



Жена ван де Вельде Мария Сете в платье, созданном по его эскизам (октябрь, 1898)

анархическими, но в равной мере реформистскими взглядами Толстого и Кропоткина. Разделяя вместе с прерафаэлитами глубокую антипатию ко всей архитектуре, созданной после готики, он не мог принять их стремление сознательно придать настоящему средневековым чертам. Его, как социалиста, в большей мере вдохновляли идеи молодых бойцов бельгийской социалистической партии, с которыми он был связан с середины 1880-х гг.: Эмиля Вандервельде, общественного заказчика «Народного дома» Орта, и поэта и критика Эмиля Верхарна, чье

вании готовых элементов образности Марселя Дюшана²⁹. Поэтому можно не сомневаться, что влияние Лооса было решающим в совершенствовании типологической программы пуризма, этого импульса к синтезу «типообъектов» современного мира.

Кроме того, Адольф Лоос первым постулировал проблему, которую в конце концов разрешил Ле Корбюзье полным разви-

тием свободной планировки. Типологический вывод, утвержденный Лоосом, заключался в сочетании правильности платонического объема с удобством свободного пространства. Это предложение наиболее лирично было заявлено Лоосом в проекте виллы на Лидо в Венеции (1923), ставшей протоформой для канонического образца пуристской виллы Ле Корбюзье — его виллы в Гарше (1927).

9 глава

Хенри ван де Вельде и абстракция «вчувствования», 1895—1914 гг.

«Обещаю вам, что придет время, когда оформление тюремной камеры профессором ван де Вельде будет считаться ужесточением приговора».

*Адольф Лоос.
«Несмотря на это», 1931 г.*

В возрасте 31 года бельгийский художник-неоимпрессионист Хенри ван де Вельде изложил свою версию «священного пути» архитектуры в известном эссе «Очищение архитектуры» (1894), опубликованном в бельгийском ницшеанском журнале «La Société nouvelle». Это эссе, призывающее поставить искусство на службу обществу, без сомнения, появилось под влиянием заповедей прерафаэлитов, которые ван де Вельде изучал во время сотрудничества с аван-

гардной группой «ХХ», основанной в 1889 г. Эта группа бельгийских художников имела крепкие связи с Англией и особенно — с протезе Уильяма Морриса Уолтером Крейном. Под влиянием Крейна группа, занимавшаяся ранее исключительно живописью, стала интересоваться созданием окружающей среды как единого целого. Преобразованная под руководством Октава Моса группа «ХХ» превратилась в Салон свободной эстетики. На первой выставке группы в 1894 г. были показаны работы бельгийского мебельщика Гюстава Серюрье-Бови. Серюрье-Бови принес в Бельгию чувственность Движения искусств и ремесел, кото-

рой отличался английский стиль второй половины 1880-х гг. В 1894 г. он продемонстрировал великолепные качества своего набора мебели, в составе которого были поразительно скульптурные предметы, изготовленные в той англо-японской манере, которую примерно за 20 лет до этого разработали Эдвард Годвин и Кристофер Дрессер.

Ван де Вельде дебютировал как архитектор и дизайнер в 1895 г., когда он спроектировал и построил собственный дом в Эккле близ Брюсселя. Без сомнения, осуществление этого замысла было предпринято, чтобы продемонстрировать окончательный синтез всех искусств, так как ван де Вельде не только спроектировал дом и все его убранство, включая столовые приборы, но и пытался выразить идею «гезамткунстверка» — «тотального произведения искусства», создав эскизы специальных струящихся одежд, которые должна была носить в этом здании его жена. В ниспадающих складках, покрое и деталях этих нарядов уже обнаруживается та энергичная изогнутая линия, которая стала главным вкладом ван де Вельде в словарь, унаследованный им от Серюрье-Бови. Происходящая от Гогена, она использовалась как выразительное средство, сообщавшее более энергичные очертания формальному наследию Движения искусств и ремесел.

Ван де Вельде дополнил принципы английского Движения искусств и ремесел более

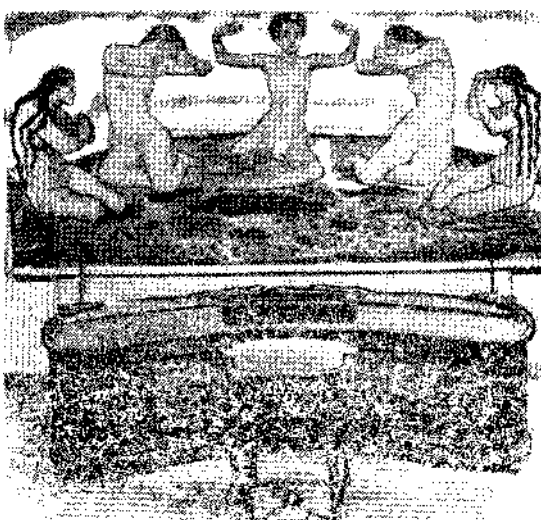


Жена ван де Вельде Мария Сете в платье, созданном по его эскизам (октябрь, 1898)

анархическими, но в равной мере реформистскими взглядами Толстого и Кропоткина. Разделяя вместе с прерафаэлитами глубокую антипатию ко всей архитектуре, созданной после готики, он не мог принять их стремление сознательно придать настоящему средневековым чертам. Его, как социалиста, в большей мере вдохновляли идеи молодых бойцов бельгийской социалистической партии, с которыми он был связан с середины 1880-х гг.: Эмиля Вандервельде, общественного заказчика «Народного дома» Орта, и поэта и критика Эмиля Верхарна, чье



Мебельное ателье ван де Вельде, Брюссель, ок. 1897. Ван де Вельде (справа), склонившийся над чертежами



Ван де Вельде. Письменный стол для Мейера-Репса, 1896, и символическая картина Фердинанда Ходлера «День», ок. 1896

критическое исследование процесса урбанизации «Города-спруты» было опубликовано в 1895 г. Однако, несмотря на это духовное родство, ван де Вельде все еще верил в возможность изменения общества с помощью проектирования окружающей среды, т. е. он продолжал придерживаться сенсуалистской веры в предопределенность содержания физической формы. В

духе традиции Движения искусств и ремесел он считал, что отдельный семейный дом является главным социальным инструментом, посредством изменения которого можно постепенно преобразить и сами общественные ценности. «Безобразное,— считал он,— портит не только глаза, но также сердце и ум». В этой борьбе против безобразного ван де Вельде сконцентрировался на создании универсальной домашней среды. Ни темперамент, ни образование не позволяли ему думать в масштабе города: поселок-сад Хоенхаген, спроектированный им в Хагене в Германии для Карла Эрнста Остхауса в 1906 г., был крайне неудачным примером интеграции отдельных индивидуальных домов в более крупную и более значимую единицу. Ван де Вельде был не более удачлив, чем Моррис, в попытке разрешить противоречие между своими социалистическими устремлениями и тем покровительством, которое ему оказывала верхушка среднего класса,

С середины 1890-х гг. ван де Вельде находился под глубоким влиянием эстетических теорий венского историка искусства Алоиза Ригля и мюнхенского психолога Теодора Липпса. В то время как первый подчеркивал творческое превосходство индивидуальной «воли создавать», второй постулировал «вчувствование» как некую мистическую проекцию творческого «я» на предмет искусства. Эти взаимодополняющие одна другую идеи

в более специфическом оформлении провозглашались в эссе Ницше, озаглавленном «Воля к власти» (1896), в котором греческая культура рассматривалась как нерасторжимое двуединство аполлонического и дионисийского начал (первое стремится к типичному и свободе внутри канона, а второе — к излишнему и пантеистской выразительности). Эти идеи, подспудно воодушевлявшие творчество ван де Вельде после 1896 г., нашли определенный синтез в труде Вильгема Воррингера «Абстракция и вчувствование», опубликованном в 1908 г. Ван де Вельде тщательно изучил работу Воррингера и обнаружил, что в его собственном творчестве объединены в единое целое два antagonистических аспекта культурной модели Воррингера: с одной стороны, стремление к выразительности жизненных психических состояний, с другой — желание достичь предельно общего понятия через абстракцию.

Хотя ван де Вельде стремился к выразительной и жизненной культуре формы, тем не менее его интересовало и внутреннее тяготение всей архитектуры к абстракции. В этом контексте сохраненное им на всю жизнь уважение к готике можно рассматривать как ностальгию по архитектуре, жизненность сильных форм которой уравновешивалась возвышенной абстракцией всей конструкции в целом. Главным источником его собственной эстетики было стремление воплотить эту силу,

проявившееся на самых разных уровнях — от комплекта мебели так называемого стиля «Регаты», который он создал в 1895 г. для дома Сэмюэля Бинга в стиле ар-нуво в Париже, до формулировки теоретических принципов «конструктивно-линейного орнамента», изложенных в 1902 г. в Веймаре.

Ван де Вельде проводил тонкое различие между орнаментацией и орнаментом, указывая, что орнаментация из-за самого принципа ее использования — наложения — никак не связана с самим объектом, тогда как орнамент, будучи функционально (т. е. конструктивно) обусловленным, является составным элементом объекта. Это определение функционального орнамента усиливается тем вниманием, которое ван де Вельде уделял подчеркнутому «ремесленной» линии, как необходимому антропоморфическому следу, который хранит творение человеческих рук, «Линия,— писал он в 1902 г.,— свидетельствует о силе и энергии того, кто ее начертал». Квазиэротический импульс, якобы обуславливающий направление линии, он рассматривал как литературу без алфавита,

Сильная антидекоративная направленность этого пуристского отношения к культуре еще резче обозначилась в 1903 г., когда ван де Вельде вернулся из поездки по Греции и Ближнему Востоку, пораженный силой и чистотой микенской и ассирийской форм. С этого времени он избегал как буйной

фантазии Сецессиона, так и рациональности классицизма. Он пытался создать «чистую» органическую форму — такую, **какая** была возможна, по его мнению, лишь на заре цивилизации, в монументальных сооружениях — «жестах» человека неолита. Без сомнения, именно этим объясняются «теллурические»³⁰ формы домов, которые он построил в Хемнице и Хагене в 1903—1906 гг. Однако, несмотря на любопытные мегалитические черты этих сооружений, все работы, созданные ван де Вельде после 1903 г., сохраняют печать классицизма, так и не вытесненного полностью любовью к архаике. Это наиболее очевидно в домах, которые он проектировал в 1903—1915 гг., отражающих его страстную реакцию на Парфенон:

«Сохранившиеся колонны Акрополя вызывают удивительное ощущение: они как бы не существуют, не несут никакой нагрузки. Кажется, что они служат совершенно иной цели, чем та, ради которой они, по-видимому, были возведены. Даже там, где они объединены антаблементом, их единственная задача — очерчивать контуры гигантских безупречных ваз из воздуха, ваз, наполненных жизнью, пространством, солнцем, морем, горами, ночью и звездами. **Энтазисы** колонн так преобразованы, что пространство между ними получило высшую, вечную форму».

Аполлоническое обращение ван де Вельде совпало с верши-

ной его карьеры в Веймаре. С 1901 г. он был консультантом по ремесленному производству великого герцогства Саксен-Веймар-Эйзенах. В 1904 г. его назначили профессором вновь созданной Школы искусства и ремесел. Это назначение дало ему заказ на проектирование новых помещений как для школы, так и для Академии художеств — ядра, которое через 14 лет станет веймарским Баухаузом. До того, как эти здания начали функционировать (1908), ван де Вельде продолжал читать лекции в Веймаре и вести семинарские занятия по искусству для повышения культурного уровня ремесленников-мастеров. Однако наиболее триумфальный момент всей его деятельности был омрачен глубокими сомнениями по поводу исключительного права художника определять форму объекта. В 1905 г. он писал: «С какой стати я навязываю миру свой вкус и желания, которые столь индивидуальны? Неожиданно я перестал ощущать связи между своими идеалами и миром».

Вслед за Готфридом Земпером и Петером Беренсом ван де Вельде постоянно пытался усилить эти социально-культурные связи через посредничество театра, представляя себе союз актеров и зрителей как высшую форму социальной и духовной жизни. Вдохновленный сценографией Макса Рейнхардта и Гордона Крэгга, он тщательно разрабатывал конструкцию трехсторонней сцены, впервые созданной в проекте театра Дю-



Ван де Вельде. Театр на выставке Веркбунда, Кёльн, 1914

мона в Веймаре (1904). К этой теме он вновь вернулся в 1911 г. в компромиссном проекте театра Елисейских полей в Париже, реализованном в измененном виде Огюстом Перре в 1913 г., а затем — в театре на выставке Веркбунда в Кельне (1914). Наиболее выразительный, но недолго просуществовавший театр Веркбунда был апофеозом всего его предвоенного творчества. Эрих Мендельсон писал: «Только ван де Вельде действительно ищет новые формы. Его театр создан из бетона, использованного в стиле ар-нуво. Это сильное с точки зрения идеи и выразительности сооружение». Вздвигающиеся объемы театра демонстрируют мастерское владение архитектора формой в манере, которая позже послужила образцом для «Башни

Эйнштейна» Мендельсона, построенной в Потсдаме в 1919 г.

Великолепному театру Веркбунда суждено было стать последней формулировкой эстетики «сильной формы» ван де Вельде. Сплавляя актера с публикой и аудиторию с ландшафтом, как на открытых аренах эпохи неолита, это здание явилось уникальным выражением «вчувствования». Подобная выразительность, безусловно, была недостижима в доме из предварительно изготовленных элементов, который ван де Вельде построил для себя после первой мировой войны.

Мечта Веркбунда об изменении мира посредством «хорошей формы» и монополии промышленности оказалась столь же несостоятельной, как и реформи-

стские устремления осознающей социальные проблемы буржуазии, в течение 50 лет оказывавшей покровительство Движению искусств и ремесел и арнуво—покровительство, внезапный конец которому положила первая про-

мышленная война. Никто больше не мог мечтать об изменении мира с помощью искусства, промышленного дизайна и театра в то время, когда делом первой необходимости стало обеспечение самого элементарного крова.

10 глава

Тони Гарнье и «Промышленный город», 1899—1918 гг.

«Воображаемый город: давайте предположим, что в нем есть что-то от Рив-де-Жьера, Сент-Этьена, Сент-Шомона, Шасса и Живора. Расположен он на юго-востоке Франции, и при его строительстве использованы местные материалы.

В определенной мере подобный город обязан своим возникновением близости сырья, или существованию природного источника энергии, или удобству коммуникаций. В нашем случае определенную роль в выборе места для города играет некий водный поток — источник энергии; в этом районе также есть угольные копи, но они могут находиться и далеко. Поток перекрыт плотиной, гидроэлектростанция дает энергию, свет и тепло фабрикам и всему городу. Главные фабричные здания расположены на равнине при слиянии реки и ее притока. Железная дорога проходит между фабриками и городом, который раскинулся выше фабричных зданий, на плато. Еще выше располагаются больницы — они, так же как и город, недоступны холодным ветрам, их террасы ориентированы на юг. Каждый из этих главных элементов (фабрики, город, больницы) задуман и отдален от других частей так, что его можно расширять. Исследования оптимальных способов удовлетворения мате-

риальных и духовных потребностей человека привели к созданию правил, касающихся использования дорог, гигиены и др. Допустим, что определенный прогресс в социальном устройстве, автоматически следующий из принятия этих правил, уже достигнут, поэтому нет необходимости во введении законов. Распределение земли, все, что связано с распределением воды, хлеба, мяса, молока, с медицинским обслуживанием, равно как и с утилизацией мусора, будет передано общественной сфере».

Тони Гарнье. Предисловие к книге «Промышленный город», 1917 г.

Трудно представить более четкое заявление основных экономических и технических принципов организации современного города. Этот исключительно ясный набросок — единственное теоретическое заявление за всю карьеру Гарнье — выразил тоном и содержанием радикальную в своей основе природу его жизни и творчества.

Гарнье, родившийся в Лионе в 1869 г. и выросший в рабочем квартале, до конца жизни остался верен социалистическим идеалам (он умер в 1948 г.).

Образование и профессиональная карьера Гарнье неотделимы от Лиона. Радикальный синдикализм и социалистические учения, процветавшие в Лионе, были обусловлены тем, что этот город был одним из наиболее прогрессирующих промышленных центров Франции XIX в., шелковая и металлургическая промышленность которого были хорошо развиты ко времени рождения Гарнье. Вскоре после середины столетия рост Лиона, чрезвычайно удобно расположенного в коридоре Роны-Соны, стимулировало сооружение одной из первых во Франции железных дорог. К 1880 г. Лион, с его электрическим трамваем и местной железнодорожной системой, обладал всем необходимым, чтобы стать главным центром технических и промышленных нововведений. Здесь в конце столетия родились фотография, кинематограф, гидроэнергетика, автомобильная промышленность и авиация. Влияние этой технической среды нашло отражение в проекте «Промышленного города» Гарнье, впервые продемонстрированном в 1904 г., — проекте, который подтверждает веру архитектора в индустриальную основу городов будущего.

В планах «Промышленного города» отразились также и другие аспекты культуры Лиона, особенно французское регио-

нальное движение за оживление местной культуры, которое было результатом широко развернутого политического движения за федерализм и децентрализацию. Так, Гарнье в границы своего индустриального города включил старое средневековое поселение. Значение, которое он придавал подобным основам, отразилось даже в том, что здание главного вокзала размещено в непосредственной близости от этого регионального центра.

Муниципальные власти Лиона отличались прогрессивным подходом к градостроительству. Улицы города были выпрямлены в 1853—1864 гг.; после 1880 г. в рамках программы по расчистке трущоб была предпринята реконструкция системы водоснабжения и санитарной очистки. К 1883 г. в распоряжении города уже было много школ, жилых домов для рабочих, бань, больниц и боен.

Во время обучения в Школе изящных искусств — сначала в Лионе, а затем, с 1889 г., в Париже — Гарнье попал под влияние профессора-теоретика Жюльена Годе, который обучал своих студентов не только заповедям рационального классицизма, но также программному анализу и основам типологии зданий. «Элементы и теория архитектуры» Годе (1902) были нацеленной модернизацией методов Дюрана (1805) по рациональной комбинации типовых архитектурных форм. Именно этот общий подход к проектированию вдохновлял лучших учеников Годе — Гарнье и Пер-

стские устремления осознающей социальные проблемы буржуазии, в течение 50 лет оказывавшей покровительство Движению искусств и ремесел и арнуво—покровительство, внезапный конец которому положила первая про-

мышленная война. Никто больше не мог мечтать об изменении мира с помощью искусства, промышленного дизайна и театра в то время, когда делом первой необходимости стало обеспечение самого элементарного крова.

10 глава

Тони Гарнье и «Промышленный город», 1899—1918 гг.

«Воображаемый город: давайте предположим, что в нем есть что-то от Рив-де-Жьера, Сент-Этьена, Сент-Шомона, Шасса и Живора. Расположен он на юго-востоке Франции, и при его строительстве использованы местные материалы.

В определенной мере подобный город обязан своим возникновением близости сырья, или существованию природного источника энергии, или удобству коммуникаций. В нашем случае определенную роль в выборе места для города играет некий водный поток — источник энергии; в этом районе также есть угольные копи, но они могут находиться и далеко. Поток перекрыт плотиной, гидроэлектростанция дает энергию, свет и тепло фабрикам и всему городу. Главные фабричные здания расположены на равнине при слиянии реки и ее притока. Железная дорога проходит между фабриками и городом, который раскинулся выше фабричных зданий, на плато. Еще выше располагаются больницы — они, так же как и город, недоступны холодным ветрам, их террасы ориентированы на юг. Каждый из этих главных элементов (фабрики, город, больницы) задуман и отдален от других частей так, что его можно расширять. Исследования оптимальных способов удовлетворения мате-

риальных и духовных потребностей человека привели к созданию правил, касающихся использования дорог, гигиены и др. Допустим, что определенный прогресс в социальном устройстве, автоматически следующий из принятия этих правил, уже достигнут, поэтому нет необходимости во введении законов. Распределение земли, все, что связано с распределением воды, хлеба, мяса, молока, с медицинским обслуживанием, равно как и с утилизацией мусора, будет передано общественной сфере».

Тони Гарнье. Предисловие к книге «Промышленный город», 1917 г.

Трудно представить более четкое заявление основных экономических и технических принципов организации современного города. Этот исключительно ясный набросок — единственное теоретическое заявление за всю карьеру Гарнье — выразил тоном и содержанием радикальную в своей основе природу его жизни и творчества.

Гарнье, родившийся в Лионе в 1869 г. и выросший в рабочем квартале, до конца жизни остался верен социалистическим идеалам (он умер в 1948 г.).

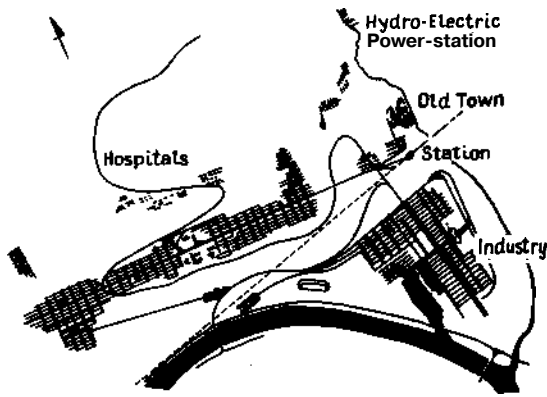
Образование и профессиональная карьера Гарнье неотделимы от Лиона. Радикальный синдикализм и социалистические учения, процветавшие в Лионе, были обусловлены тем, что этот город был одним из наиболее прогрессирующих промышленных центров Франции XIX в., шелковая и металлургическая промышленность которого были хорошо развиты ко времени рождения Гарнье. Вскоре после середины столетия рост Лиона, чрезвычайно удобно расположенного в коридоре Роны-Соны, стимулировало сооружение одной из первых во Франции железных дорог. К 1880 г. Лион, с его электрическим трамваем и местной железнодорожной системой, обладал всем необходимым, чтобы стать главным центром технических и промышленных нововведений. Здесь в конце столетия родились фотография, кинематограф, гидроэнергетика, автомобильная промышленность и авиация. Влияние этой технической среды нашло отражение в проекте «Промышленного города» Гарнье, впервые продемонстрированном в 1904 г., — проекте, который подтверждает веру архитектора в индустриальную основу городов будущего.

В планах «Промышленного города» отразились также и другие аспекты культуры Лиона, особенно французское регио-

нальное движение за оживление местной культуры, которое было результатом широко развернутого политического движения за федерализм и децентрализацию. Так, Гарнье в границы своего индустриального города включил старое средневековое поселение. Значение, которое он придавал подобным основам, отразилось даже в том, что здание главного вокзала размещено в непосредственной близости от этого регионального центра.

Муниципальные власти Лиона отличались прогрессивным подходом к градостроительству. Улицы города были выпрямлены в 1853—1864 гг.; после 1880 г. в рамках программы по расчистке трущоб была предпринята реконструкция системы водоснабжения и санитарной очистки. К 1883 г. в распоряжении города уже было много школ, жилых домов для рабочих, бань, больниц и боен.

Во время обучения в Школе изящных искусств — сначала в Лионе, а затем, с 1889 г., в Париже — Гарнье попал под влияние профессора-теоретика Жюльена Годе, который обучал своих студентов не только заповедям рационального классицизма, но также программному анализу и основам типологии зданий. «Элементы и теория архитектуры» Годе (1902) были нацеленной модернизацией методов Дюрана (1805) по рациональной комбинации типовых архитектурных форм. Именно этот общий подход к проектированию вдохновлял лучших учеников Годе — Гарнье и Пер-

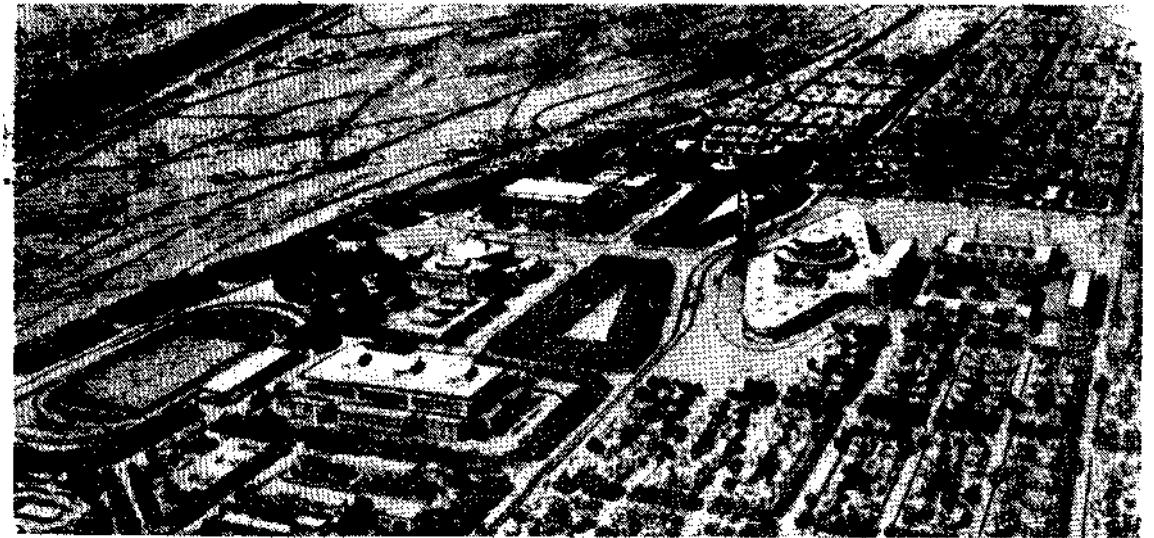


Гарнье, «Промышленный город», схематический план, 1904—1917. Ниже больницы расположен административный культурный центр, который с флангов окружен жилой застройкой

радикальных реформ. В это время Золя написал свой первый утопический роман «Плодовитость», который был опубликован в газете социалистов «L'Aurore» в 1899 г. Учитывая длительную связь Гарнье с «Обществом друзей Эмиля Золя», можно предположить, что он читал эти отрывки. В любом случае ранние наброски «Промышленного города», которые он сделал в том же году, отражают мечту Золя о новом социально-экономическом порядке, описанном в его втором утопическом романе «Труд» (1901).

Вопреки серьезной оппозиции на вилле Медичи, Гарнье продолжал работать над проектом «Промышленного города» на протяжении всей своей карьеры. В качестве необходимого подтверждения к окончанию учебы в Академии он подготовил впечатляющий и беспрецедентный проект восстановления римского города Тускуланума. Проект Тускуланума и первый вариант «Промышленного города» экспонировались в Париже в 1904 г., когда Гарнье с триумфом вернулся в Лион. В течение последующих 35 лет он работал исключительно в Лионе и для Лиона, в основном в сотрудничестве с прогрессивным лионским мэром Эдуардом Эррио. Именно в Лионе Ле Корбюзье впервые встретил его в 1908 г., в начале своей деятельности.

Расположенный на берегу реки в холмистой местности, которая в общем напоминает ландшафт Лиона, «Промышленный город» Гарнье на 35 тыс. жите-



Гарнье. «Промышленный город», центр (с ромбовидным зданием ассамблеи) и жилищная застройка, 1917

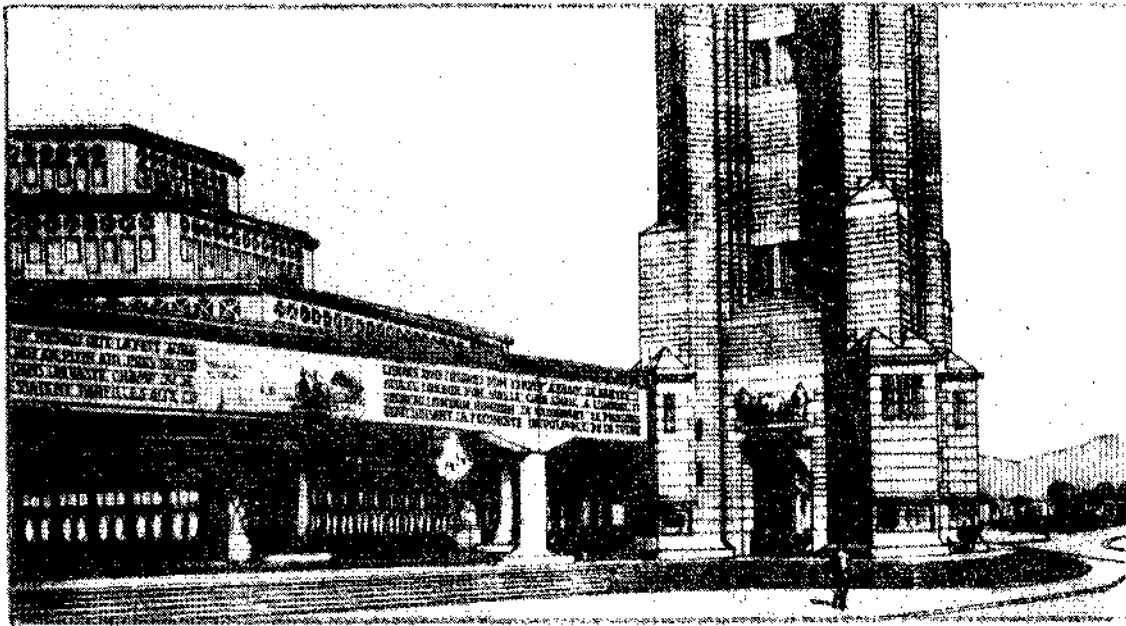
ре. Однако у этих архитекторов судьбы сложились совершенно по-разному. В то время как Гарнье после 10 лет обучения в Париже получил в 1899 г. Римскую премию и провел следующие четыре года во Французской академии на вилле Медичи, Перре оставил Школу в 1897 г., официально проучившись лишь три года, чтобы начать работу у отца. К моменту демонстрации «Промышленного города» (1904) Перре уже проявил себя как архитектор и строитель, создав новаторское жилое здание с железобетонным каркасом на ул. Франклина.

С того времени, как впервые Гарнье стал претендентом на Римскую премию в 1892 г., он все более погружался в радикальный климат Парижа, наиболее крупной фигурой которого был Жан Жорес, в 1893 г. ставший депутатом от социалистов. Дело Дрейфуса (1897) всколыхнуло парижскую политическую жизнь, превратив Эмиля Золя в страстного защитника

лей был не только районным центром среднего размера, связанным с определенной средой, но также и городским образованием, зонирование которого предвосхитило принципы Афинской хартии CIAM (1933). Это был, прежде всего, социалистический город без заборов и частной собственности, без церкви и казарм, без полицейских участков и судов, город, где все незастроенное пространство занимал общественный парк. Гарнье окончательно установил полную типологию жилых зданий, варьирующуюся в соответствии со строгими нормами освещенности, вентиляции и озеленения. Эти нормы и выработанные на их основе образцы были смодулированы с учетом иерархии обсаженных деревьями улиц различной ширины. При средней высоте зданий лишь в два этажа подобный открытый план обладал слишком малой плотностью, и в 1932 г. Гарнье

дополнил издание этого проекта жилыми кварталами с более высокой плотностью населения. В состав жилых кварталов входили и школы различных категорий, размещенные так, чтобы обслуживать определенные районы, в то время как здания для профессионального и технического обучения были размещены между жилым и промышленным секторами.

Будущее показало, что Гарнье не был одинок в своей концепции города. Среди молодых «пансионеров», которые были его товарищами по учебе во Французской академии в Риме, нужно назвать Леона Жоссели, чья заявка на Римскую премию 1903 г. «Столичная площадь в большом демократическом государстве», во многом напоминала план, содержание и характер культурно-административного центра города Гарнье. Центр «Промышленного города» — это общественное



Гарнье, «Промышленный город», деталь здания ассамблеи, 1904—1917

пространство, где музей, библиотека, театр, стадион и огромный общественный закрытый плавательный бассейн, или здание гидротерапии, были сгруппированы вокруг оси комплекса ассамблеи. Главным организационным принципом этой структуры, имеющей вид большого ромба, является перистиль железобетонных колонн, в котором заключено несколько конференц-залов и центральный круглый зал собраний на 3000 мест, окруженный с одной стороны аудиториями на 1000 мест, а с другой — двумя 500-местными амфитеатрами. Этот комплекс предназначался для различных целей — от парламентских дебатов до конференций, комитетской работы и кинопоказов. Различные собрания проходили бы здесь под рационалистическим образом часов, циферблат которых был разбит на

24 части. Антаблемент здания украшали рельефы в духе Курбе и цитаты из «Труда» Золя. Первый из этих текстов описывает программу достижения всеобщей гармонии через промышленное производство и коммуникацию, второй — ритуальный праздник:

«То были характерные для эпохи мира изделия: рельсы, бесконечные рельсы должны были дать народам возможность перешагнуть через границы и слиться в единый народ, населяющий землю, сплошь изрезанную путями сообщения. Кроме рельсов, здесь изготовлялись и части огромных стальных кораблей — не тех ужасных боевых кораблей, которые несут с собой опустошение и смерть, а кораблей, служащих делу солидарности и братства; они доставляли с материка на материк различные товары и этим умножали богатство огромной человеческой семьи, так что повсюду царил паразитическое изобилие»¹.

¹ Золя Э. Собр. соч. — М.: Худож. литература. — 1966. — Т. 21. Четвероевангелие. Труд. С. 522 (Прим. пер.).

«Решили, что свадьба будет происходить на открытом воздухе, близ городка, среди широкого поля, где, золотясь в ясном солнечном свете, симметрично вздымались, подобно колоннам гигантского храма, высокие скирды; эта колоннада уходила в необозримую даль, все новые и новые скирды провозглашали неисчерпаемое плодородие земли. Там-то и состоялось торжество с пением и танцами, среди огромной равнины, овеянной приятным запахом спелого хлеба; теперь, когда земледельцы, наконец, примирились, земля давала вдоволь хлеба для всех»¹.

Последний пассаж прямо перекликается с классическими представлениями о жизни и ландшафтах счастливой Аркадии, которые Гарнье впервые полностью осознал после своего посещения Греции в 1903 г. Здание для собраний Гарнье, как и агора, современным эквивалентом которой оно задумывалось, было населено призрачными фигурами, чьи одежды в стиле позднего бидермейера создавали подходящую классическую атмосферу. Жилые дома были лишены карнизов и украшений и зачастую организованы вокруг двориков с квадратными бассейнами, в которые стекала вода с крыш. Короче говоря, если отвлечься от использования современных строительных методов, применения железобетонных конструкций Геннебика и большепролетных стальных конструкций в индустриальном секторе по типу Галереи машин Контамена (1899), «Промышленный город» Гарнье явился, помимо всего прочего,

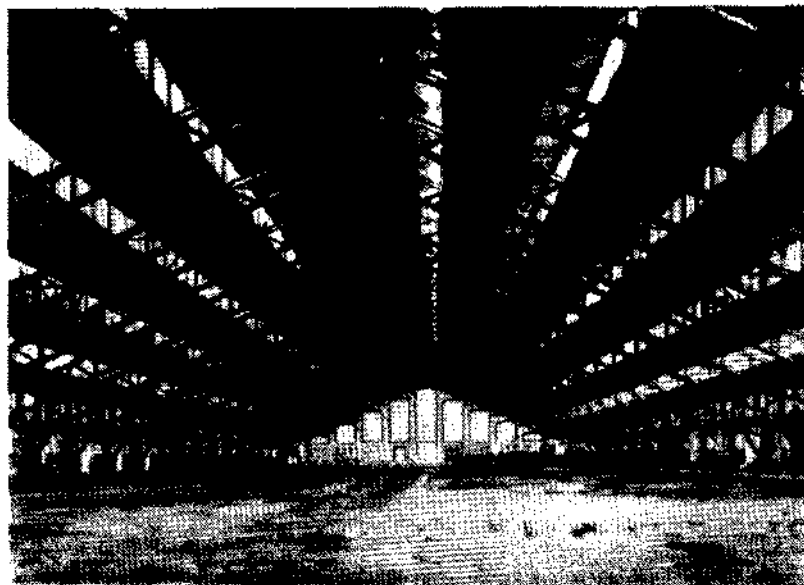
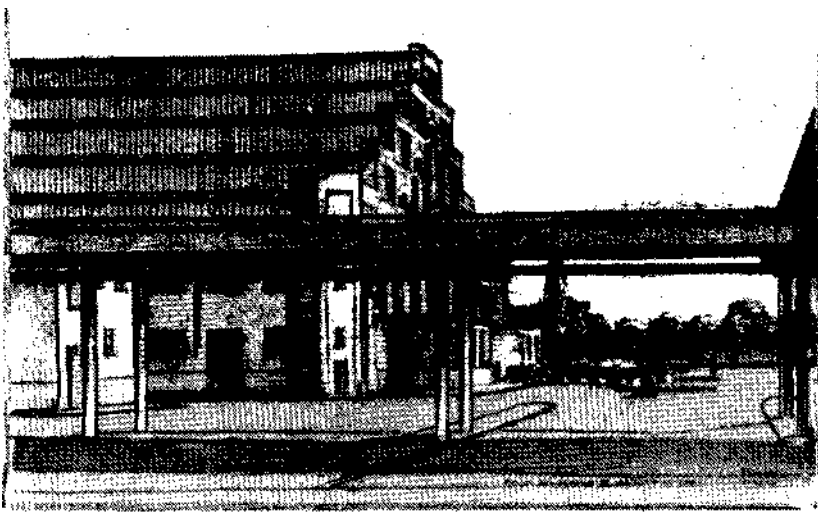
Там же, с. 482. (Прим. пер.)

еще и версией средиземноморской социалистической Аркадии.

Несмотря на то, что Гарнье в Риме находился под влиянием других французских урбанистов — таких, как Леон Жоссели и Эжен Энар, чьи первые статьи по реконструкции города появились в 1903 г., уникальность его проекта состояла как в необычайном уровне детализации, так и в «современности» его облика. Гарнье не только определил принципы и план гипотетического современного города — он также создал специфическую городскую типологию, дав одновременно подробные указания о выполнении сооружений в бетоне и стали. Более грандиозного проекта не было со времен «Идеального города Шо» Леду (1804). Хотя проект «Промышленного города» был опубликован лишь в 1917 г., к 1922 г. вклад Гарнье в современное градостроительство был уже признан: Ле Корбюзье опубликовал в пуристском журнале «L'Esprit Nouveau» материал из этой работы.

Несмотря на очевидный импульс, оказанный «Городом» на градостроительную мысль Ле Корбюзье, его общее влияние было ограничено, так как, за исключением отдельных работ Гарнье в Лионе² основные предложения никогда не были ни испытаны, ни широко опубликованы. В отличие от модели города-сада Эбенизера Говарда (1898), которая была реализована в Лечворте в 1903 г., «Промышленный город» навряд

Гарнье. Бойня, Ла-Муш, Лион, 1917



ли можно считать проверенным образцом. Эти два варианта фактически являются противоположностями: если город Гарнье был изначально задуман расширяемым и обладал определенной автономией благодаря тому, что его основой являлась тяжелая промышленность, то Рурисвилл Говарда был ограничен в размерах и экономически зависим, так как его основу составляли легкая промышленность и мелкомасштаб-

ное сельскохозяйственное производство. «Промышленный город» Гарнье, как и проект Барселоны Жоссели (1904), послужил вдохновенным теоретическим образцом планировки, к которому обращались в первое десятилетие после Великой Октябрьской революции проектировщики Советского Союза. Схема Говарда, в свою очередь, была положена в основу распространения реформистского движения городов-садов и в ко-

нечном итоге привела к созданию столь же прагматичной программы строительства новых городов, которая была разработана в Англии после второй мировой войны.

Градостроительные принципы Гарнье изложены в его книге «Общественные работы для города Лиона» (1920), а также воплощены в ряде сооружений — бойнях 1906—1932 гг., больнице Гран-Бланш

(1909—1930) и квартале «Соединенные Штаты», спроектированном в 1924 г. и построенном к 1935 г. Каждый из этих комплексов представляет собой как бы город в миниатюре, вновь утверждающий своими достоинствами суверенитет города как цивилизующей силы — миссия, которую не смог осуществить англосаксонский город-сад.

11 глава Огюст Перре: эволюция классического рационализма, 1899—1925 гг.

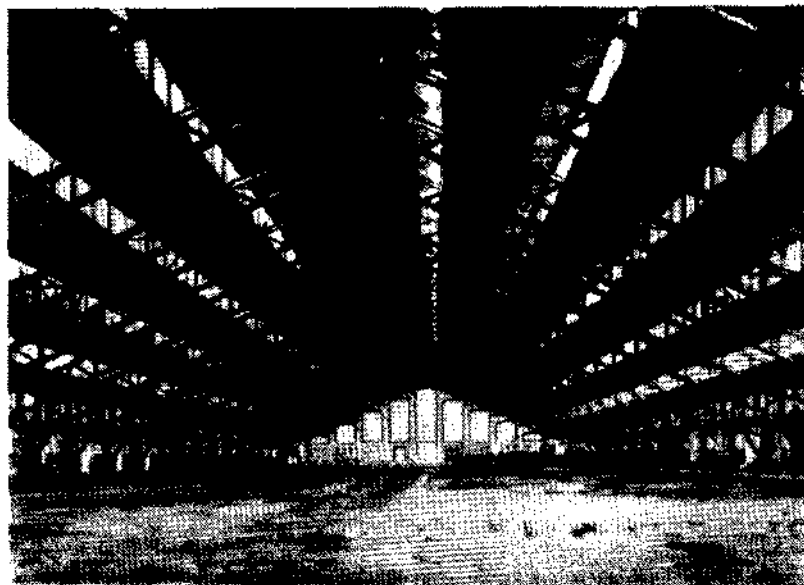
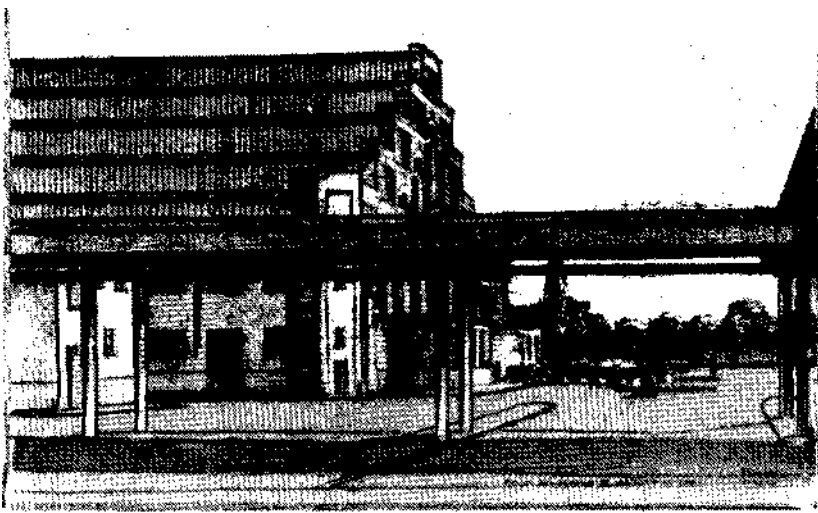
«Вначале архитектура представляет собой лишь деревянный каркас. Для того, чтобы уберечься от пожаров, начинают строить здания из более прочных материалов. Однако престиж деревянного каркаса настолько велик, что при этом воспроизводят все его черты, включая шляпки гвоздей».

*Огюст Перре.
«Вклад в теорию архитектуры»,
Париж, 1952 г.*

В 1897 г. Огюст Перре был вынужден прервать успешную учебу в Школе изящных искусств и расстаться со своим учителем Жюльеном Года, чтобы приступить к работе в фирме отца. Этот шаг упрочил его положение в семейной подрядной фирме. Из его работ этого периода, начавшегося в 1890-х гг., наиболее интересны те, ко-

торые он спроектировал после ухода из Школы изящных искусств, так как они задали направление всей его дальнейшей деятельности. Особенно примечательны две из них: казино в Сен-Мало (1899) и жилое здание на авеню Ваграм в Париже (1902). Казино представляет собой образец конструктивного рационализма в «национально-романтическом» стиле, который позже был популяризирован в простых виллах Эктора Гимара. Восьмиэтажное здание на авеню Ваграм, облицованное камнем, было построено в стиле Людовика XV в соединении с ар-нуво. Его следует рассматривать как важный отправной пункт в деятельности Перре, так как оно демонст-

Гарнье. Бойня, Ла-Муш, Лион, 1917



ли можно считать проверенным образцом. Эти два варианта фактически являются противоположностями: если город Гарнье был изначально задуман расширяемым и обладал определенной автономией благодаря тому, что его основой являлась тяжелая промышленность, то Рурисвилл Говарда был ограничен в размерах и экономически зависим, так как его основу составляли легкая промышленность и мелкомасштаб-

ное сельскохозяйственное производство. «Промышленный город» Гарнье, как и проект Барселоны Жоссели (1904), послужил вдохновенным теоретическим образцом планировки, к которому обращались в первое десятилетие после Великой Октябрьской революции проектировщики Советского Союза. Схема Говарда, в свою очередь, была положена в основу распространения реформистского движения городов-садов и в ко-

нечном итоге привела к созданию столь же прагматичной программы строительства новых городов, которая была разработана в Англии после второй мировой войны.

Градостроительные принципы Гарнье изложены в его книге «Общественные работы для города Лиона» (1920), а также воплощены в ряде сооружений — бойнях 1906—1932 гг., больнице Гран-Бланш

(1909—1930) и квартале «Соединенные Штаты», спроектированном в 1924 г. и построенном к 1935 г. Каждый из этих комплексов представляет собой как бы город в миниатюре, вновь утверждающий своими достоинствами суверенитет города как цивилизующей силы — миссия, которую не смог осуществить англосаксонский город-сад.

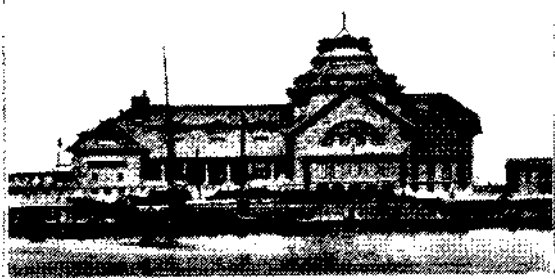
11 глава Огюст Перре: эволюция классического рационализма, 1899—1925 гг.

«Вначале архитектура представляет собой лишь деревянный каркас. Для того, чтобы уберечься от пожаров, начинают строить здания из более прочных материалов. Однако престиж деревянного каркаса настолько велик, что при этом воспроизводят все его черты, включая шляпки гвоздей».

*Огюст Перре.
«Вклад в теорию архитектуры»,
Париж, 1952 г.*

В 1897 г. Огюст Перре был вынужден прервать успешную учебу в Школе изящных искусств и расстаться со своим учителем Жюльеном Года, чтобы приступить к работе в фирме отца. Этот шаг упрочил его положение в семейной подрядной фирме. Из его работ этого периода, начавшегося в 1890-х гг., наиболее интересны те, ко-

торые он спроектировал после ухода из Школы изящных искусств, так как они задали направление всей его дальнейшей деятельности. Особенно примечательны две из них: казино в Сен-Мало (1899) и жилое здание на авеню Ваграм в Париже (1902). Казино представляет собой образец конструктивного рационализма в «национально-романтическом» стиле, который позже был популяризирован в простых виллах Эктора Гимара. Восьмиэтажное здание на авеню Ваграм, облицованное камнем, было построено в стиле Людовика XV в соединении с ар-нуво. Его следует рассматривать как важный отправной пункт в деятельности Перре, так как оно демонст-



Перре. Казино, Сен-Мало, 1899

рировало сознательный возврат архитектора к классической традиции, который на несколько лет опередил «классицизацию»* стиля Сецессиона (1907) в работе таких мастеров, как Беренс, Хофман и Ольбрих.

Здание на авеню Ваграм благодаря эркерам как бы нависает над тротуаром, что акцентировано колоннадой на шестом этаже. Этот объемный каменный контур утонченно дополняется резным орнаментом в виде виноградной лозы, вьющимся от основания здания и расцветающим пышным каменным декором под цоколем колоннады шестого этажа. Отдавая дань символизму, Перре выполнил кладку этого здания в такой манере, которая перекликалась с растительными образами «бель эпок». В то же время, не желая нарушать обычной застройки парижской улицы, он позаботился о том, чтобы оконные проемы его здания совпадали с размещением окон на фасадах домов в классическом стиле, стоя-

щих по обе стороны от него. Все это, однако, противоречило канонам конструктивного рационализма, так как конструкция здания не была подчеркнута, как рекомендовал Виолле-ле-Дюк. Это здание также нельзя считать естественной и экспрессивной конструкцией с использованием местных традиций, примером которой было казино в Сен-Мало.

В жилом здании на ул. Франклина Перре использовал монолитную бетонную конструкцию с выступающими балками. По-видимому, на его выбор повлияли две книги: монументальная «История архитектуры» Огюста Шуази (1899) и «Железобетон и его применение» Поля Кристофа, посвященная системе Геннебика (1902). В первой книге в качестве классического примера использования стоечно-балочной конструкции приведены греческие храмы, вторая работа посвящена технике проектирования и возведения железобетонного каркаса.

Шуази, профессор архитектуры в Школе мостов и дорог, культивировал детерминистскую концепцию истории. Он доказывал, что различные стили возникали не под влиянием моды, а как логическое следствие развития строительной техники. В качестве излюбленных примеров подобных технически детерминированных стилей он вслед за Виолле-ле-Дюком приводил греческий и готический стили, хотя, конечно, именно изучение греческой архитектуры сделало его последним влиятельным теоре-

тиком классического рационализма. Шуази завершал длинный ряд рационалистов, от теоретиков XVIII в. Кордемуа и Ложье до Годе и Лабруста. Как большинство сторонников этой школы, он не видел ничего противоестественного в преобразении греческих деревянных форм в каменные элементы дорического ордера.

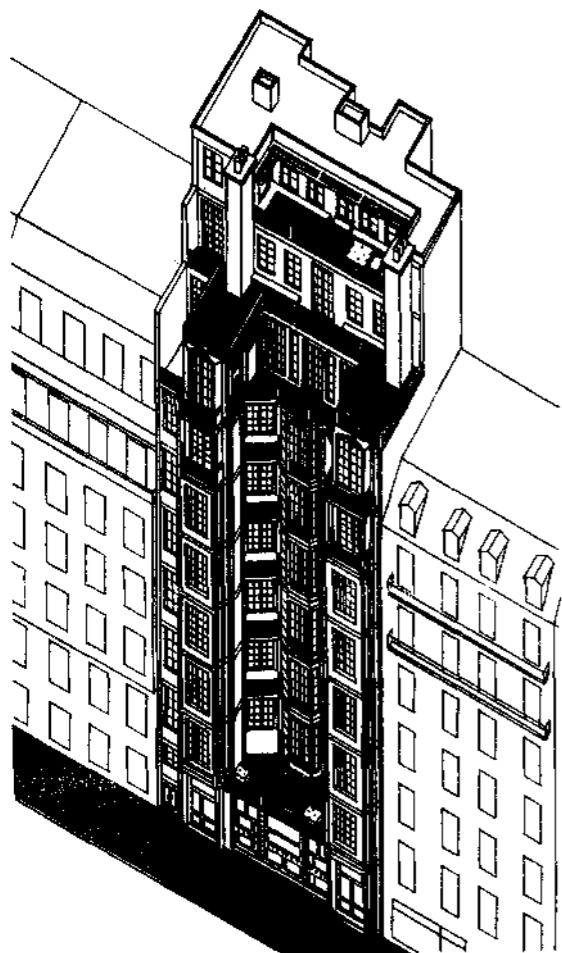
Однако Перре стал пользоваться железобетоном в соответствии с характеристикой, данной Шуази готике как архитектуре ребер и заполнения. В композиционном отношении здание на ул. Франклина втиснуто в те же рамки, которые были приняты годом раньше для здания на авеню Ваграм. В каждом случае уличные фасады, разделенные на пять частей, с крайними эркерами, вынесенными над тротуаром, поднимаются на пять-шесть этажей и заканчиваются дополнительным «венчающим» этажом, перед тем как отступить вглубь от фасадной плоскости. Этот этаж на авеню Ваграм акцентирует колоннада, тогда как на ул. Франклина его значение как элемента конструкции подчеркнуто двумя открытыми лоджиями. Однако на этом сходство и кончается; если здание на авеню Ваграм монолитное и вытянуто по горизонтали, то дом на ул. Франклина расчленен и строен. Артикуляция колонн и крутой подъем высокой крыши с уступами придают этой прямоугольной конструкции несколько готический облик, напоминающий работы мастера

XVII в. Мансара. Это здание — пример наиболее точного соблюдения Перре детально сформулированных законов Виолле-ле-Дюка. Причина вогнутости его фасада U-образной в плане формы, так напоминающего готические прототипы, была на самом деле чрезвычайно прагматична: благодаря такому плану Перре мог получить дополнительную полезную площадь пола. С равной изобретательностью он выложил задний фасад стеклянными блоками, чтобы осветить вспомогательные помещения.

После 1903 г. Перре, как и Шуази, рассматривал каркас здания как квинтэссенцию выразительности конструктивной формы. Железобетонный каркас здания на ул. Франклина облицован таким образом, чтобы создать иллюзию стоечно-балочного деревянного каркаса. Соответственно этому были оформлены другие элементы здания — окна и массивные панели, облицованные керамической мозаикой. Мозаичные подсолнухи были необходимой деталью стиля ар-нуво, так свойственного концу «бель эпок», а сам каркас и открытая планировка, ставшая возможной благодаря его использованию, предвосхитили достижения Ле Корбюзье в области свободного плана.

Фирма «Братья Перре», в которой работали Огюст и его брат Гюстав, сыграла выдающуюся роль в развитии стиля Перре. В 1905 г. фирма построила замечательный четырех-

* В подлиннике — «кристаллизацию» — по-видимому, опечатка. (Прим. науч. ред.).



Перре. Здание на ул. Франклина, Париж, 1903.

этажный гараж на ул. Понтье. За ним в 1912 г. последовал жилой дом, спроектированный Полем Года, сыном Жюльена Года. Выполненные из железобетона и завершающиеся аттиком или фризом, увенчанным выступающим карнизом, эти сооружения отражают прогрессивное усовершенствование рационального стиля жилых домов Перре. Первое из этих зданий можно рассматривать как прообраз созданных Перре в дальнейшем культовых сооружений. Фасад второго здания стал тем прото-

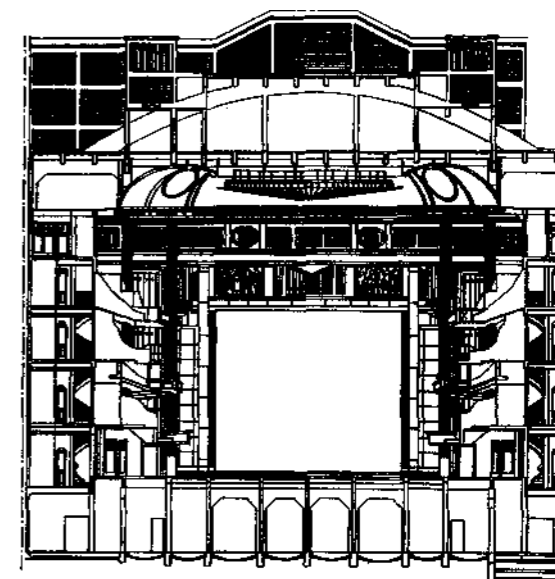
типом, к которому Перре не раз обращался при реконструкции Гавра после окончания второй мировой войны.

В 1911—1913 гг. проходило строительство театра Елисейских полей, которому предшествовало несчастливое столкновение между Огюстом Перре и Хенри ван де Вельде. Получив в 1910 г от директора театра Г. Астрюка заказ на строительство театрального здания, ван де Вельде вскоре обнаружил, что на такой небольшой по размерам строительной площадке необходимо работать с железобетоном, и поэтому в качестве подрядчика он выбрал фирму братьев Перре. Это решение было для него неудачным, так как Перре подверг сомнению конструктивную осуществимость проекта ван де Вельде и предложил свой собственный вариант. Через полгода его мнение возобладало, и ван де Вельде был понижен в положении — с архитектора-соавтора проекта до архитектора-консультанта.

План и фасад театра Елисейских полей в основном принадлежали ван де Вельде, однако их реализация свидетельствует как о мастерском владении деталями, так и о высоком техническом уровне братьев Перре. По плану на площадке размером примерно 37X95 м нужно было разместить три зала вместимостью соответственно 1250, 500 и 150 мест со всеми вспомогательными помещениями, включая сцену, кулисы, фойе, гардеробы и т. д. Перре под-

весил главный круглый зал внутри периметра из восьми колонн и четырех арок с затяжками (эти элементы были составными частями монолитного неразрезного каркаса, идущего от плиты фундамента). Конструктивную схему каркаса усиливали хитроумно примененные консоли и решетчатые фермы, поэтому требуемые объемы можно было разместить точно внутри границ площадки. Снаружи эта динамичная конструкция не слишком ярко выражена: боковые и задний фасады представляют собой балочный каркас с кирпичным заполнением. Однако главный фасад трактован в классическом духе: он облицован камнем в регулярной манере, которая лишь слабо связана с богатой колоннадой фойе. В то же время символистская культура Парижа, унаследованная от «бель эпок», еще находила определенное выражение как внутри, так и снаружи здания — в барельефах и фризах Антуана Бурделя и фресках Мориса Дени. Эта ностальгия по античной мифологии выразилась также в перилах, осветительных приборах и мебели, спроектированных самим Перре.

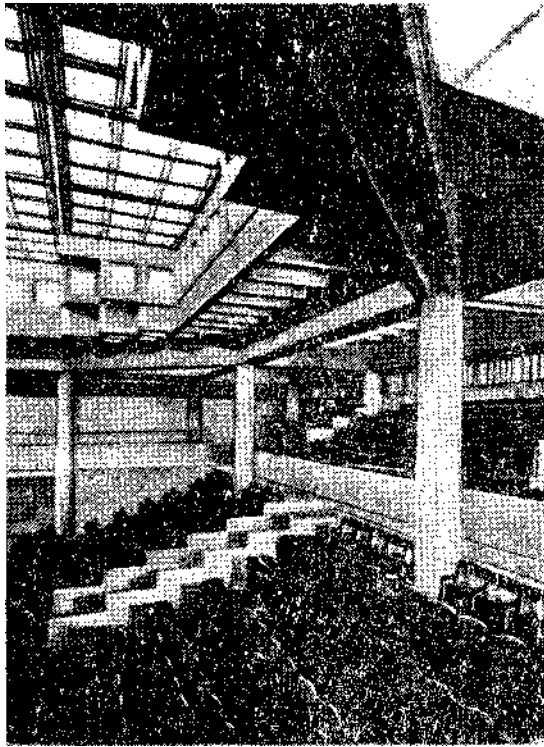
В течение десяти лет, последовавших за торжественным открытием этого театра в 1913 г., братья Перре создали ряд замечательных утилитарных сооружений из железобетона, в том числе верфь в Касабланке и различные мастерские в окрестностях Парижа. В 1922 г. Перре неожиданно получил пер-



Перре. Театр Елисейских полей, Париж, 1911—1913. Каркас большого зала с рельефами Бурделя

вый заказ на строительство культового здания — собора Богоматери в Рэнси, который был завершен в 1924 г. В этом сооружении Перре в наиболее чистом виде продемонстрировал особенности своего стиля, проявившегося впервые почти 20 лет назад в здании на ул. Франклина. Церковь отличается не только элегантными пропорциями и изяществом компоновки, но также и выразительностью цилиндрической колонны, артикулированной внутри несущего ограждения. Заповеди Шуази были соблюдены в данном случае во всем: каждый элемент этого сооружения — от предварительно изготовленных перфорированных панелей стен до конусообразных колонн с каннелюрами — ясно выражает свою конструктивную сущность.

Сразу же после церкви в



Перре. Театр на Выставке декоративного искусства, Париж, 1925

Рэнси последовали два временных сооружения, которые стали вершиной первого периода творчества Перре: галерея искусств Пале-Буа, построенная в 1924 г. из стандартных деревянных частей, которые были вновь использованы после демонтажа, и малая сцена театра на Выставке декоративного искусства (1925). В то время как галерея искусств, как и церковь в Рэнси, была одной из наиболее органичных конструкций Перре, временный театр из облегченных конструкций был спроектирован так, чтобы создать подобие тяжелого монолитного сооружения. Фактически его конструкция состояла из круглых деревянных колонн, поддерживающих решетку армиро-

ванных сталью балок из легкого клинкера. Внутри здание было отделано рейками и штукатуркой, а снаружи облицовано искусственным камнем. Таким образом, это был определенный уход от ясности конструкции, которая всегда играла важную роль в принципах рационализма. Однако эта «хитрость» проектировщика извинительна, так как если бы это здание было постоянным, Перре построил бы его из железобетона.

Несмотря на эту «нечистоту», театр на Выставке декоративного искусства был наиболее ясной и лиричной из всех работ Перре. «Кольцевая» балка потолка, опирающаяся на восемь внутренних свободно стоящих колонн, благодаря искусным трансформациям с помощью четырех диагональных балок по углам поддерживает решетчатую застекленную крышу с кессонами над крестообразной сценой. Поперечные нагрузки этой внутренней конструкции переданы на периметральную балку, поддерживаемую системой свободно стоящих колонн, регулярно размещенных вокруг корпуса аудитории. Снаружи, однако, здание выглядело несколько неуклюжим — «лишние» колонны, которые артикулировали гладкие плоскости фасадов, демонстрировали былой интерес Перре к созданию нового «национально-классического» стиля — желание, которое несколько сдерживало дальнейшее развитие его творчества.

Перре не только создал ар-

хитектуру удивительной прозрачности и чрезвычайного изящества. Его теоретические работы отличаются афористичностью и диалектическим подходом к проблемам профессии, пристальным вниманием к полярным понятиям: порядку и беспорядку, каркасу и заполнению, постоянству и изменчивости, мобильности и статичности, реальности и воображению и т. д. Интерес к подобным контрастным «парам» можно обнаружить и во всех

работах Ле Корбюзье. Однако уже на Выставке декоративного искусства в 1925 г. пути этих двух мастеров начали расходиться. Это выразилось не только в несходстве разработанных ими выставочных сооружений, но также и в теоретическом размежевании, так как ничто не могло быть более далеким от законов Перре, чем «Пять принципов современной архитектуры», которые Ле Корбюзье опубликовал годом позже, в 1926 г.

12 глава

Немецкий Веркбунд, 1898—1927 гг.

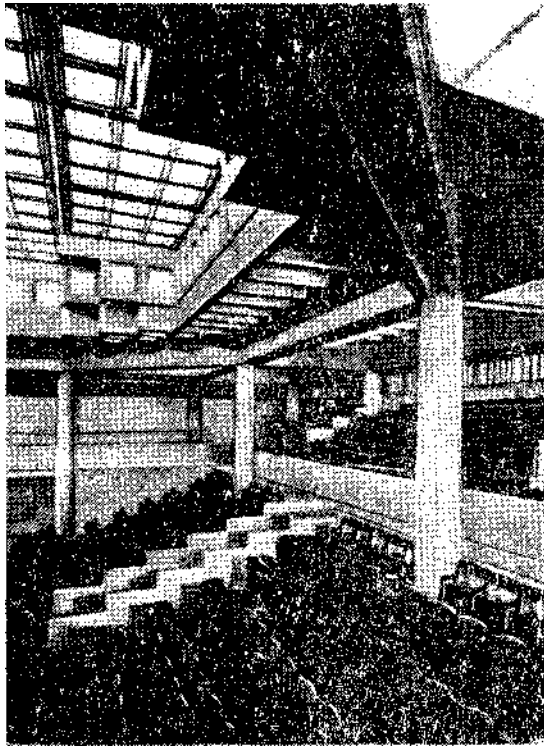
«Англия сочла более выгодным помещать свои избыточные капиталы за границу вместо того, чтобы модернизировать производство внутри страны. Это означает, что ускорение индустриализации в XX в. исходило не из Британии. Оно зародилось в более молодом промышленном государстве — в Германии, которая, стремясь выйти на новые заморские рынки, традиционно охраняемые старыми морскими державами, систематически изучала продукцию своих соперников и типологическим отбором и переработкой постепенно создала машинную эстетику XX в.»

Ч. М. Чипкин.
«Лютиенс и империализм», «ШВА
Journal», 1969 г.

После подавления Пруссией восстания 1849 г. в Саксонии — восстания, в котором как Михаил Бакунин, так и Рихард

Вагнер сыграли выдающуюся роль, — Готфрид Земпер, архитектор и либеральный революционер, эмигрировал из Дрездена сначала в Париж, а двумя годами позже — в Лондон. По случаю Всемирной лондонской выставки 1851 г. он написал знаменитое эссе «Наука, промышленность и искусство», где рассмотрел влияние индустриализации и массового потребления на прикладное искусство и архитектуру. За десять лет до того как Уильям Моррис и его помощники создали свои первые предметы домашнего обихода, Земпер критиковал индустриальную цивилизацию:

«У нас есть художники, но фактически нет современного искусства».



Перре. Театр на Выставке декоративного искусства, Париж, 1925

Рэнси последовали два временных сооружения, которые стали вершиной первого периода творчества Перре: галерея искусств Пале-Буа, построенная в 1924 г. из стандартных деревянных частей, которые были вновь использованы после демонтажа, и малая сцена театра на Выставке декоративного искусства (1925). В то время как галерея искусств, как и церковь в Рэнси, была одной из наиболее органичных конструкций Перре, временный театр из облегченных конструкций был спроектирован так, чтобы создать подобие тяжелого монолитного сооружения. Фактически его конструкция состояла из круглых деревянных колонн, поддерживающих решетку армиро-

ванных сталью балок из легкого клинкера. Внутри здание было отделано рейками и штукатуркой, а снаружи облицовано искусственным камнем. Таким образом, это был определенный уход от ясности конструкции, которая всегда играла важную роль в принципах рационализма. Однако эта «хитрость» проектировщика извинительна, так как если бы это здание было постоянным, Перре построил бы его из железобетона.

Несмотря на эту «нечистоту», театр на Выставке декоративного искусства был наиболее ясной и лиричной из всех работ Перре. «Кольцевая» балка потолка, опирающаяся на восемь внутренних свободно стоящих колонн, благодаря искусным трансформациям с помощью четырех диагональных балок по углам поддерживает решетчатую застекленную крышу с кессонами над крестообразной сценой. Поперечные нагрузки этой внутренней конструкции переданы на периметральную балку, поддерживаемую системой свободно стоящих колонн, регулярно размещенных вокруг корпуса аудитории. Снаружи, однако, здание выглядело несколько неуклюжим — «лишние» колонны, которые артикулировали гладкие плоскости фасадов, демонстрировали былой интерес Перре к созданию нового «национально-классического» стиля — желание, которое несколько сдерживало дальнейшее развитие его творчества.

Перре не только создал ар-

хитектуру удивительной прозрачности и чрезвычайного изящества. Его теоретические работы отличаются афористичностью и диалектическим подходом к проблемам профессии, пристальным вниманием к полярным понятиям: порядку и беспорядку, каркасу и заполнению, постоянству и изменчивости, мобильности и статичности, реальности и воображению и т. д. Интерес к подобным контрастным «парам» можно обнаружить и во всех

работах Ле Корбюзье. Однако уже на Выставке декоративного искусства в 1925 г. пути этих двух мастеров начали расходиться. Это выразилось не только в несходстве разработанных ими выставочных сооружений, но также и в теоретическом размежевании, так как ничто не могло быть более далеким от законов Перре, чем «Пять принципов современной архитектуры», которые Ле Корбюзье опубликовал годом позже, в 1926 г.

12 глава

Немецкий Веркбунд, 1898—1927 гг.

«Англия сочла более выгодным помещать свои избыточные капиталы за границу вместо того, чтобы модернизировать производство внутри страны. Это означает, что ускорение индустриализации в XX в. исходило не из Британии. Оно зародилось в более молодом промышленном государстве — в Германии, которая, стремясь выйти на новые заморские рынки, традиционно охраняемые старыми морскими державами, систематически изучала продукцию своих соперников и типологическим отбором и переработкой постепенно создала машинную эстетику XX в.»

Ч. М. Чипкин.
«Лютиенс и империализм», «ШВА
Journal», 1969 г.

После подавления Пруссией восстания 1849 г. в Саксонии — восстания, в котором как Михаил Бакунин, так и Рихард

Вагнер сыграли выдающуюся роль, — Готфрид Земпер, архитектор и либеральный революционер, эмигрировал из Дрездена сначала в Париж, а двумя годами позже — в Лондон. По случаю Всемирной лондонской выставки 1851 г. он написал знаменитое эссе «Наука, промышленность и искусство», где рассмотрел влияние индустриализации и массового потребления на прикладное искусство и архитектуру. За десять лет до того как Уильям Моррис и его помощники создали свои первые предметы домашнего обихода, Земпер критиковал индустриальную цивилизацию:

«У нас есть художники, но фактически нет современного искусства».

Отвергая мечту прерафаэлитов о возврате доиндустриальной эры, Земпер считал, что «наука беспрестанно обогащает себя и жизнь вновь открытыми материалами и природными силами, которые вершат чудеса; новыми методами и технологиями, новыми орудиями и машинами. Уже ясно, что нововведения теперь служат не ликвидации дефицита, не помогают потреблению, как это было в прежние времена. Вместо этого дефицит и потребление служат сбыту нововведений. Порядок вещей перевернулся».

Далее в том же тексте он анализирует влияние новых методов и материалов на проектирование:

«Порфир и гранит можно резать как масло и полировать как воск, каучук и гуттаперчу можно вулканизировать и использовать для производства обманчивых имитаций дерева, металла или камня, слоновую кость можно размягчать и прессовать в формах. По своим качествам искусственные материалы намного превосходят естественные... Изобилие средств — первая серьезная опасность, с которой приходится бороться искусству. Фактически это парадокс (нет излишка средств, скорее есть недостаток способности совладать с ними), однако он правильно описывает абсурдность создавшейся ситуации».

Земпер вопрошал:

«К чему приведет удешевление материала, являющееся результатом машинного производства, создания множества заменителей на основе столь многих новых изобретений? И к чему — обесценивание труда, живописи, искусства вообще, которое вызвано теми же причинами... Как предотвратить распространение этого общего обесцени-

вания на работы, которые выполнены вручную в старом добром стиле, так что человек обнаруживает в них не только изящный внешний вид и антикварную ценность?»

В такой воинственной и язвительной манере Земпер поднимает главные спорные вопросы столетия, касаясь проблем, которые даже сегодня еще далеки от разрешения. Его идеи постепенно стали составной частью немецкой теории культуры XIX в., в основном благодаря публикации его главного теоретического труда «Стиль в промышленных и конструктивных видах искусства, или практическая эстетика» (1860—1863).

Его главный тезис о социально-политическом влиянии на стиль был понят лишь в период после интенсивного развития промышленности, произошедшего в Германии в последней четверти прошлого столетия. На выставке в честь столетия США в Филадельфии (1876) продукция немецкой индустрии и произведения прикладного искусства расценивались намного ниже, чем английские или американские. Франц Рюло, инженер-механик, который в течение десяти лет был коллегой Земпера по Высшей технической школе в Цюрихе, писал из Филадельфии в 1877 г., что немецкие изделия были «дешевыми и плохими». «Немецкая промышленность должна отказаться от соревнования только по стоимости» и вместо этого использовать «интеллектуальную мощь и мастерство рабоче-

го, чтобы улучшить изделие. Это тем более может быть отнесено к произведениям искусства».

В течение 20 лет после объединения Германии в 1870 г. немецкая промышленность не имела ни времени, ни нужды обращать внимание на подобную критику. Под твердым руководством Бисмарка она занималась исключительно вопросами развития и расширения. Решающим итогом этого стало основание Эмилем Ратенау Всеобщего электрического общества (АЭГ) в Берлине в 1883 г. За семь лет эта компания выросла в огромный промышленный концерн, выпускающий разнообразную продукцию и распространяющий ее во всех частях мира.

После отставки Бисмарка в 1890 г. в культурной жизни Германии произошли значительные изменения. Многочисленные критики считали, что улучшение дизайна как в ремесле, так и в промышленности положительно отразится на будущем процветании страны. Германия, не имевшая дешевых источников сырья и не обладавшая рынками сбыта для недорогих товаров, могла бороться за место под солнцем, лишь поставляя продукцию исключительно высокого качества. Эта мысль была развита националистом и христианским социал-демократом Фридрихом Науманом в его эссе «Искусство в эпоху машины» (1904). В противовес луддизму Уильяма Морриса, он утверждал, что подобного

качества могут добиться лишь люди, обладающие художественным вкусом, но ориентированные на машинное производство.

Индустриализация и пангерманский национализм настроили прусскую бюрократию против филистерства Германии эпохи Вильгельма и поощрили начинающееся возрождение «исконно» немецкой культуры в духе Движения искусств и ремесел. С этой целью в 1896 г. Герман Мутезиус был послан в Лондон в качестве атташе германского посольства с поручением изучать английскую архитектуру и дизайн. После возвращения в Германию в 1904 г. он получил пост тайного советника при Прусской торговой палате со специальным заданием реформировать национальную программу обучения прикладному искусству. Возникновению движения за официальную реформу школ искусств и ремесел предшествовало основание в 1898 г. Карлом Шмидтом Немецкой мастерской прикладного искусства в Хеллерау. В 1903 г. движение получило значительный импульс, связанный с назначением Петера Беренса директором Школы искусств и ремесел в Дюссельдорфе. В 1904 г. Мутезиус впервые изложил свою идеальную модель исконной ремесленной культуры в книге «Английский жилой дом». Для него значимость архитектуры и мебели, созданных английским Движением искусств и ремесел, выражалась в демонстрации ремесленного мастерства и эко-

номичности как основы хорошего дизайна.

Двумя годами позже, в 1906 г., в качестве «рабочего комиссара» третьей немецкой выставки искусств и ремесел в Дрездене Мутезиус вместе с Науманом и Шмидтом выступил против консервативной и протекционистской группы художников и ремесленников, объединенной в Союз немецких прикладных искусств, остро критикуя положение прикладного искусства в Германии и одновременно защищая массовую продукцию. В следующем году Мутезиус, Науман и Шмидт организовали немецкий Веркбунд. В его состав сначала входили 12 независимых художников (Петер Беренс, Теодор Фишер, Йозеф Хофман, Вильгельм Крайс, Макс Леже, Адельберт Нимейер, Йозеф Ольбрих, Бруно Пауль, Рихард Римершмид, Й. Й. Шарфольгель, Пауль Шульце-Наумбург и Фриц Шумахер) и 12 ремесленных фирм («Петер Брукман и сыновья», «Немецкие мастерские ремесленного искусства», Дрезден, «Ойген Дидерихс», «Братья Клингшпор», «Союз художников», Карлсруэ, «Пешель и Трепте», «Мастерские Заалекер», «Объединенные мастерские искусства и ремесла», Мюнхен, «Мастерские по изготовлению предметов домашнего обихода Теофиля Муллера», Дрезден, «Венские мастерские», «Вильгельм и К°» и «Готлоб Вундерлих»).

Члены Веркбунда посвятили себя вопросам улучшения ре-

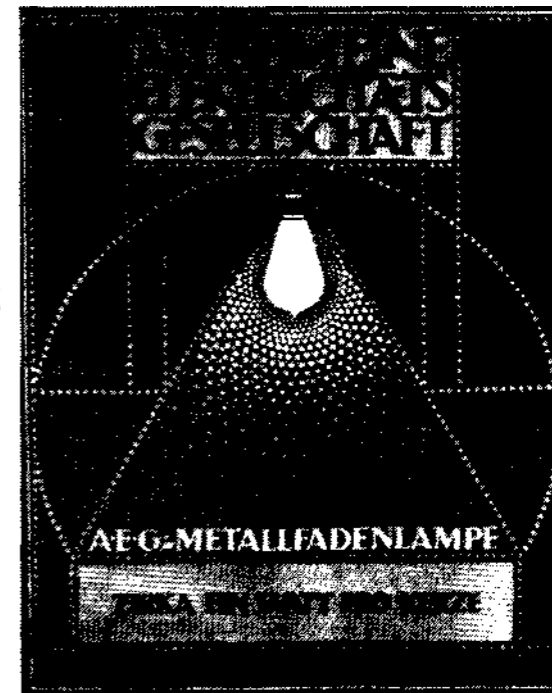
месленного обучения и учреждению центра, способствовавшего реализации целей организации. Несмотря на разнородную природу, Веркбунд полностью разделял взгляды Мутезиуса о нормативном дизайне для промышленного производства. Примечательно, что для церемонии открытия сначала был выбран Нюрнберг — место действия оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Последующее развитие Веркбунда — особенно его отношений с промышленностью — неотделимо от того периода карьеры Беренса, который начался в 1907 г. с его назначения на пост архитектора и проектировщика АЭГ. Он разработал общий стиль дизайна для этого концерна, начиная от графики и заканчивая промышленным дизайном и проектами новых промышленных сооружений. Выполняя эту впечатляющую задачу, он использовал свои врожденные способности художника-графика и опыт дизайнера «югендстиля», приобретенный во время жизни в Дармштадтской колонии художников в 1899-1903 гг. Его дармштадтский стиль несколько изменился под влиянием идей геометрической пропорции, пропагандировавшихся голландским архитектором Я. Л. М. Лавериксом. Лаверикс присоединился к Беренсу в 1903 г., когда последний стал деканом Школы прикладного искусства в Дюссельдорфе.

Своеобразная манера Беренса, его так называемый «стиль

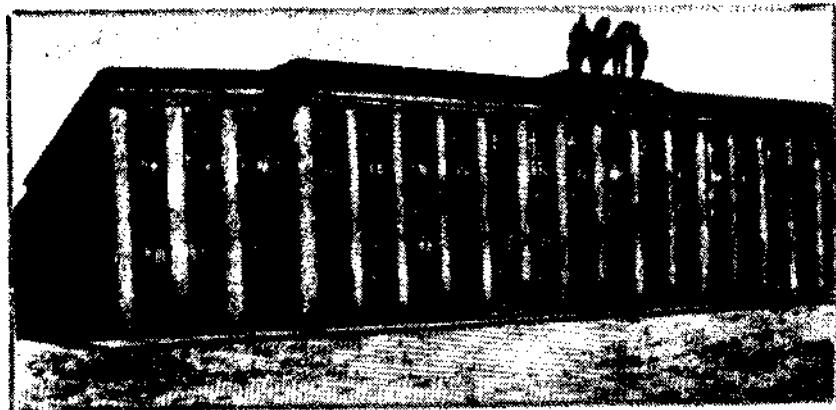
Заратустры» в миниатюре воспроизведен во входном зале международной выставки в Турине (1902). В этом здании энергичная волнистая линия и выразительная форма были скомбинированы в попытке отразить «волю созидать» Ницше. Под влиянием Лаверикса эта риторика открыла путь безвоздушному атектоничному стилю, впервые заявленному в павильонах, которые Беренс построил в Ольденбурге в 1905 г. В подобной манере нео-кватроченто Беренс выполнил проект крематория, построенного в Хагене в 1906 г. Ту же манеру, но с амфирными обертонами, архитектор применил и в павильоне АЭГ, созданном им для выставки судостроения в Берлине (1908).

Работая в АЭГ, Беренс столкнулся с реальностью грубой промышленной силы. На смену его юношеским надеждам на оживление немецкой культуры посредством тщательно разработанного мистического ритуала пришло осознание индустриализации как судьбы немецкой нации. Беренс представлял себе эту судьбу как сложное сочетание «Zeitgeist» (духа времени) и «Volksgeist» (духа народа), которому он как художник обязан был придать форму. Так, турбинный завод, построенный им для АЭГ в 1909 г., стал намеренным олицетворением промышленности как одного из наиболее важных составляющих современной жизни. Не имеющий ничего общего с откровенной простотой проек-



Беренс. Афиша, рекламирующая электрические лампочки компании АЭГ, до 1910 г.

тов из железа и стекла (таких, как железнодорожные дебаркадеры XIX в.), турбинный завод Беренса был задуман как произведение искусства, храм индустриальной мощи. Принимая власть науки и промышленности с пессимистическим смирением, Беренс пытался сделать завод похожим на ферму, сообщить фабричному сооружению смысл общей цели, присущий сельскохозяйственным постройкам, — чувство, по которому недавно урбанизированный берлинский рабочий, возможно, еще испытывал определенную ностальгию. Как еще можно расценивать двускатную крышу турбинного завода со срезанными углами или построенный по плану фермы в духе Зитте



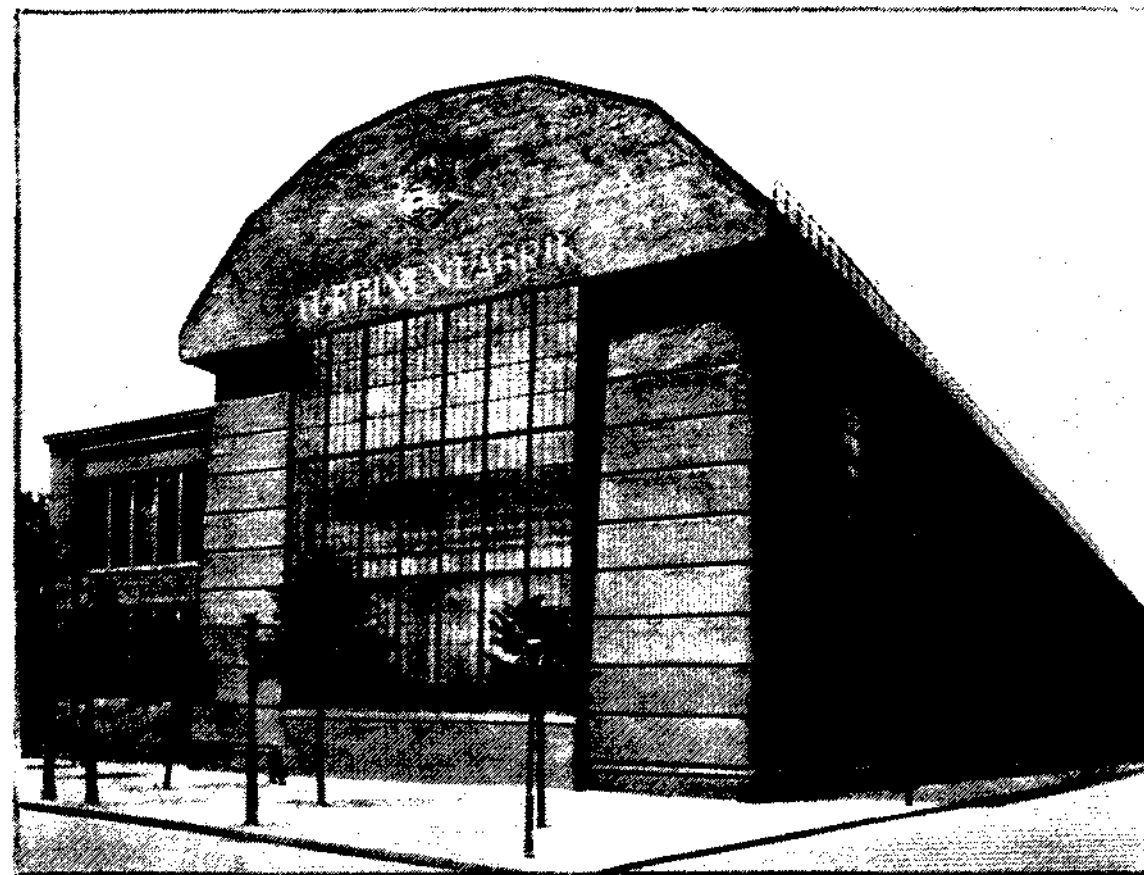
Беренс. Посольство
Германии, Санкт-Петербург
(Ленинград),
1912

комплекс АЭГ на Брунненштрассе (1910)? Поступив на службу в АЭГ, Беренс изменил свою ольденбургскую манеру, сохранив ее формальную силу, но расставшись с ее негибкой геометрией. Так, легкие стальные панели остекления уличного фасада фланкированы массивными расширяющимися книзу угловыми участками стен, поверхность которых, однако, выполнена зрительно несущей. Атектоничная формула легких несущих рам, выступающих на боковых фасадах, в сочетании с массивными углами характера фактически для всех промышленных сооружений, которые Беренс построил для АЭГ. Когда же каркас не был функционально необходимым, как в его неоклассическом посольстве Германии в Санкт-Петербурге (1912), этот оформленный в духе Шинкеля угол еще очевиден, хотя уже и не так четко выделен.

В 1908 г. Беренс опубликовал весьма консервативное эссе, озаглавленное «Что такое монументальное искусство?», где он определил монументальность как способ выражения устрем-

лений господствующих кругов любого общества. В этой же работе он рассмотрел теоретическое положение Земпера о том, что форма окружающих человека предметов обусловлена технической и материальной необходимостью. Он отрицал важность, которую Земпер придавал типичному тектоническому элементу — выразительной несущей колонне, какой ее являет нам классическая архитектура. Вместо этого Беренс глубоко верил в справедливость элитарной теории Алоиза Ригля о «Kunstwollen», или «воле созидать», которая действует через талантливых индивидов как predetermined принцип «атектоничный». По Риглю, эта сила была предназначена, чтобы сопротивляться специфическим техническим особенностям эпохи. Поэтому вклад Беренса в проектирование продукции АЭГ заключался скорее в стилистических, а не технических разработках.

Вскоре члены немецкого Веркбунда занялись исследованием противоречия между нормой и формой, между типом и индивидуальностью. Рассмотр-



Беренс, Турбинный завод АЭГ, 1908—1909

Беренс. Фабричный комплекс АЭГ в Берлине, 1912. Слева — высоковольтная станция, справа — сборочный цех



рение проблемы достигло критической точки в обращении Германа Мутезиуса к собранию Веркбунда по случаю выставки немецкого Веркбунда, состоявшейся в Кельне в 1914 г. Программа Мутезиуса, явно созданная под влиянием работы **Наумана**, состояла из 10 пунктов, суть которых сводилась к необходимости очищения типовых объектов (ср. «*objet-type*» **Ле Корбюзье**). В пунктах 1 и 2 он утверждал, что архитектура и промышленный дизайн могут достичь высот лишь благодаря развитию и очищению типов, а в пунктах 3-10 рассматривал национальную нужду в высококачественных изделиях, которые бы котировались на мировом рынке. Пункт 9 касался массовой продукции и гласил: «Непременное условие экспорта — существование больших фирм, вкус которых безупречен. Единичные образцовые предметы, созданные художниками, не удовлетворяют потребностей даже самой Германии».

Эта оппортунистическая ориентация на создание предметов культуры для международного среднего класса была немедленно оспорена Хенри ван де Вельде, который, представляя свои контр-доводы, окончательно отверг «экспортное» искусство и провозгласил творческий суверенитет художников-индивидуалов. Так же как и Беренс, он считал, что только естественный процесс риглевской «воли созидать» постепенно приведет к эволюции цивилизованной нормы. Несмотря на ожес-

точные споры вокруг этой проблемы, позиция ван де Вельде была поддержана такими разными людьми, как Вальтер Гропиус и Карл Эрнст Остхаус. В результате Мутезиус был вынужден изъять свою программу. Однако он все же изложил собранию свои представления о типе: «Путь от индивидуализма к созданию типов — органический путь развития. Сегодня только он приведет промышленную продукцию к улучшению». Он заявил: «По существу, архитектура стремится к типичному. Тип отказывается от крайностей и утверждает порядок». Таким образом, для Мутезиуса, как до него для Земпера, термин «тип» имел два значения: промышленный предмет, постоянно совершенствующийся в процессе использования и производства, и тектонический объект — неизменяемый строительный элемент, являющийся основной единицей языка архитектуры.

Нужда в подобном синтаксисе, вызванная неожиданным крахом «югендстиля», заставила большинство архитекторов, включая Мутезиуса, Беренса и Хофмана, на выставке Веркбунда 1914 г. прибегнуть к интерпретации неоклассицизма. Исключения представляли лишь театр Веркбунда ван де Вельде, излучавший благодаря своей эстетике «формы-силы» почти теософическую ауру, и конкурировавший с ним Стекланный павильон Бруно Таута, который перекликался с ритуальным мистицизмом входного зала

выставки в Турине Беренса (1902).

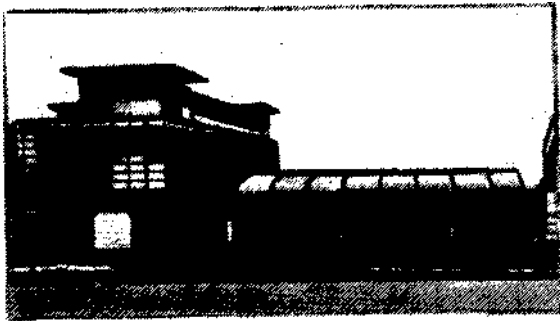
Выставка 1914 г. познакомила широкую публику с новым поколением художников Веркбунда, в частности, с работами Гропиуса и Адольфа Мейера, которые до 1910 г. работали в мастерской Беренса. Деятельность Гропиуса в 1910—1914 гг. как бы повторяла берлинскую карьеру Беренса. В марте 1910 г. он представил на рассмотрение главы АЭГ Эмиля Ратенау меморандум по рационализации строительной продукции, приведя в качестве примера дома для рабочих, которые он спроектировал для Йены в 1906 г. Этот текст, написанный Гропиусом в 26-летнем возрасте, даже сегодня остается одним из наиболее ярких и исчерпывающих документов, в котором изложены основные предпосылки для успешного изготовления, сборки и распространения стандартизованных элементов жилых зданий. В 1911 г. вновь образованное товарищество Гропиуса и Мейера получило от Карла Беншайдта заказ на проектирование фабрики сапожных колодок «Фагус» в Альфельде-на-Ляйне. В 1913 г. в «Ежегоднике» Веркбунда была опубликована статья Гропиуса по промышленному строительству, иллюстрированная элеваторами и многоэтажными фабриками Нового Света. В том же году он начал работать в области промышленного дизайна, спроектировав кузов и оборудование тепловоза, а затем — интерьер спального железно-



Гропиус и А. Мейер. Деталь здания фабрики «Фагус», Альфельд-на-Ляйне, 1911

дорожного вагона. Наконец вместе с Мейером Гропиус спроектировал образцовую фабрику для выставки Веркбунда 1914 г.

В здании фабрики «Фагус» Гропиус и Мейер приспособили приемы композиции турбинного завода Беренса к более открытой архитектурной эстетике. Углы здания все еще определяют границы композиции, как и во всех крупных сооружениях, которые Беренс создал для концерна АЭГ, однако если у Беренса углы неизменно массивные, каменные, то в данном случае они сделаны из стекла. Создается впечатление, что вертикальные остекленные панели, выступающие из плоскости облицованного кирпичом фасада,



Гропиус и А. Мейер. Часть модели фабричного комплекса, выставка Веркбунда, Кёльн, 1914 (слева — административный блок)

чудесным образом подвешены к консолям на уровне крыши. Этот эффект «занавеса» в сочетании с полупрозрачными углами меняет композицию турбинного завода: прозрачность вертикального стеклянного фасада подчеркивается классическим энтазисом облицованного кирпичом каркаса. Несмотря на подобные изменения, в здании фабрики «Фагус» с его атектоничным остеклением и ностальгией по классике все еще заметно влияние Беренса.

Эта особенность, композиционно заявленная в подчеркнутых углах и поясах, была характерна для всех общественных построек Гропиуса и Мейера вплоть до проекта здания Баухауза в Дессау, созданного Гропиусом в 1924 г. К этой хитрости они прибегли и в фабричном комплексе, спроектированном для выставки Веркбунда 1914 г. Здесь стеклянные стены были поданы в виде сплошной оболочки, заключающей спиральные лестницы на обоих концах здания. Внутри этих прозрачных стеклянных стен размещался кирпичный

объем; его обособленность подчеркивали два концевых павильона с выносами плоских свесов крыш в стиле Франка Ллойда Райта. Несмотря на эту смелую перестановку ролей стекла и камня, план фабрики был весьма традиционным — не только из-за своей строго осевой композиции, но также и из-за иерархического и композиционного разделения на объемы административных и производственных помещений. «Уличный» классицистический общественный фасад в духе «белых воротничков» как бы скрывал «заднюю» утилитарную стальную каркасную конструкцию в духе «синих воротничков». Беренс бы никогда не принял такого двойственного, хотя и хорошо артикулированного, решения.

Разногласия между Мутезиусом и ван де Вельде ясно продемонстрировал реакционный дух, который уже стал очевиден в большинстве работ Веркбунда ко времени выставки 1914 г. Тогда как «Ежегодники» 1913 и 1914 гг. посвящались соответственно «Искусству в промышленности и торговле» и «Транспорту» и описывали дизайн промышленных сооружений, подвижного состава, паровозов и летательных аппаратов, то «Ежегодник» за 1915 г., имевший зловещее название «Немецкая форма в год войны»³¹, ностальгически посвящал свои страницы преимущественно необидермейеровским работам выставки 1914 г. Того, что триумф и надежды быстро развивающегося промышленного

государства вскоре будут поглощены войной промышленных держав, кажется, никто не предвидел. Эту трагедию не искупило высокое качество проектов памятников погибшим в войне, которые заказали художникам Веркбунда (они стали исключительной темой «Ежегодника» Веркбунда, выпущенного в 1916—1917 гг.).

После войны Беренсу пришлось изменить свои взгляды, так как «народный дух» явно стал другим. Беренс отказался от холодного классицизма и оставил попытки создать архитектурные символы индустриальной мощи. Новые поиски архитектуры, которая бы выразила истинный дух немецкого народа, привели его к ретроспективизму на страницах журнала «Frühlicht» через собственное беренсовское неоромантическое ницшеанское прошлое к формам и образам Средневековья. Однако его вера в «волю созидать» Ригля осталась непоколебимой. Когда в 1920 г. он получил от компании «И. Г. Фарбен» заказ на сооружение новых помещений во Франкфурте-Хёхсте, то попытался в сооружении из кирпича и камня интерпретировать утерянный синтаксис средневековой гражданской архитектуры. Ядро здания представляло собой некое мистическое пространство общественного ритуала и обновления — зал

высотой в пять этажей со срезаемыми углами, выполненный из кирпича с расшивкой швов, увенчанный свето пропускающей стеклянной крышей (вновь возврат к туринскому павильону 1902 г.).

Он напоминал то театрализованное пространство общественной значимости, которое вдохновляло Беренса в молодости, тот символ культуры, который столь же мучительно искали и члены «Стеклянной цепи» Бруно Таута (см. следующую главу). Подобный же импульс вдохновил Беренса на создание небольших выставочных сооружений 1920-х гг. — Domba-uhütte (кафедральной масонской ложи) со шпилем и диагональными полосами из кирпича, спроектированной для Выставки искусств и ремесел в Мюнхене (1922), и стеклянной оранжереи в духе Райта, построенной для Выставки декоративного искусства в Париже (1925). С этих пор работы Беренса приблизились в стилистическом отношении к ар-деко, тогда как будущее немецкого Веркбунда было неотделимо от движения «Новой вещественности», апофеозом которого стала организованная при содействии Веркбунда Международная выставка жилищного строительства (включая и известный поселок Вайсенхоф), открывшаяся в Штутгарте в 1927 г.

13 глава «Стеклянная цепь»: европейский архитектурный экспрессионизм, 1910—1925 гг.

«Чтобы поднять культуру на более высокий уровень, мы вынуждены, независимо от того, хотим мы этого или нет, изменить нашу архитектуру. Это станет возможным лишь в том случае, если стены перестанут отгораживать нас от окружающего мира. Однако мы сможем добиться этого только с помощью стеклянной архитектуры, которая позволит свету солнца, луны и звезд проникать в комнаты не только через окна, но и через стены, состоящие целиком из стекла — из цветного стекла».

*Пауль Шеербарт.
«Стеклянная архитектура», 1914 г.*

Мечта поэта Пауля Шеербарта о культуре, измененной благодаря использованию стекла, еще более подкрепила стиль, который зародился в Мюнхене в 1909 г. основанием Нового объединения художников. Это прото-экспрессионистское течение, возглавляемое художником Василием Кандинским, в следующем году получило серьезную поддержку двух анархистских изданий — журнала Герварта Вальдена «Der Sturm» и газеты Франка Пфермферта «Die Aktion». Эти берлинские издания представляли оппозицию официальной государственной культуре, проявившейся в принципах немецкого Веркбунда. В 1907 г. Шеербарт предложил фантастический образ утопического будущего, в равной мере отрицавший как буржуазный реформизм, так и культуру индустриального государства.

Кельнская выставка Веркбунда 1914 г. продемонстрировала идейные разногласия внутри Веркбунда между коллективным принятием типизации (*Typisierung*), с одной стороны, и индивидуально утверждаемой выразительной «волей созидать» (*Kunstwollen*), с другой. Этот раскол проявился в контрасте между неоклассическим залом торжеств Беренса и органической формой театра ван де Вельде, между образцовой фабрикой Гропиуса и Мейера и фантазмагорическим павильоном стеклянной промышленности Бруно Таута — параллель, подтверждающая, что раскол отразился не на одном поколении проектировщиков Веркбунда. В то время как Беренс и Гропиус стремились к нормированному классическому образцу, ван де Вельде и Таут в своих зданиях заявляли свободно выраженную «волю к искусству» — «волю созидать».

Афористичный текст «Стеклянной архитектуры» Шеербарта посвящался Тауту, чей Стеклянный павильон был украшен цитатами из Шеербарта: «Свет жаждет прозрачности», «Стекло открывает новую эру», «Нам жаль кирпичную культуру», «Без стеклянного дворца жизнь становится бременем», «Строительство из кирпича причиняет нам зло», «Цветное стекло разру-

шает ненависть». Павильон Таута был залит светом, который струился сквозь его граненый купол и стены из стеклянных блоков, освещая вытянутый вдоль главной оси и украшенный стеклянной мозаикой зал, пол которого поднимался семью ступенями, в середине которых каскадом стекала вода. Это прозрачное сооружение, созданное Таутом после Стального павильона в Лейпциге (1913), было спроектировано в духе готического собора как *Stadtkrone*, или «корона города». Пирамидальная форма, постулируемая Таутом в качестве универсального образца всех религиозных зданий, считалась им существенным элементом города, необходимым для изменения общества.

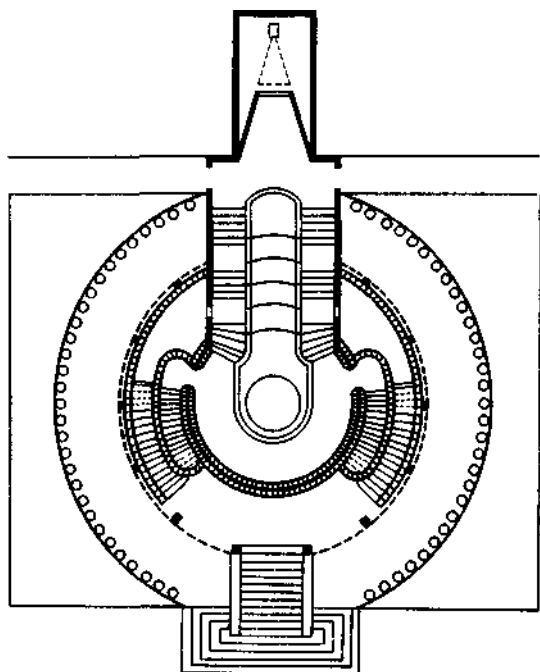
В 1918 г. архитектор Адольф Бене вслед за Шеербартом заявил:

«Стеклянная архитектура принесет новую культуру. Это не безумный каприз поэта. *Это факт.* Новые общественные и благотворительные организации, больницы, изобретения, технические нововведения — *все это не создаст новой культуры* — ее создаст лишь стеклянная архитектура... Европейец прав в своих опасениях, что стеклянная архитектура будет неудобной. Безусловно, она будет такой. В этом и заключается одно из ее **главных** достоинств, так как прежде всего европейца следует лишить уюта».

После достигнутого в ноябре 1918 г. перемирия в войне Таут и Бене организовали Рабочий совет по искусству, который в конце концов слился с более многочисленной «Ноябрьской группой», созданной в то же

время. Основной целью Рабочего совета по искусству, как провозглашала «Архитектурная программа» Таута в декабре 1918 г., было создание нового тотального произведения искусства при активном участии народа. В манифесте, опубликованном весной 1919 г., Рабочий совет вновь подтвердил свой главный принцип: «Единение искусства с народом должно стать реальностью. Искусство — не роскошь для немногих, но достояние широких масс. Наша цель — союз всех искусств под эгидой великой архитектуры». Возглавляемый Бене, Гропиусом и Таутом, которые присоединились к художникам группы «Die Brücke» («Мост»), Рабочий совет по искусству объединял около 50 художников и архитекторов, живущих в Берлине и его окрестностях. В него входили художники Георг Кольбе, Герхард Маркс, Лионель Файнингер, Эмиль Нольде, Германн Финстерлин, Макс Пехштайн и Карл Шмидт-Ротлуфф и архитекторы Отто Бартинг, Макс Таут, Бернард Хетгер, Адольф Мейер и Эрих Мендельсон. В апреле 1919 г. пять последних организовали выставку своих архитектурных фантазий под названием «Выставка неизвестных архитекторов». Вводный текст, который Гропиус написал для этой выставки, был, по сути дела, первым проектом программы веймарского Баухауса, опубликованной в том же месяце:

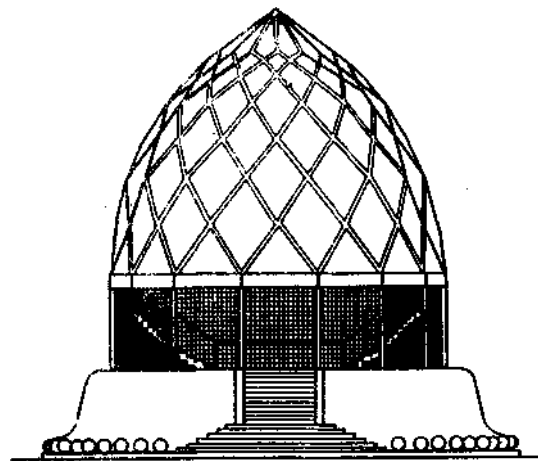
«Мы вместе должны вообразить и создать новую концепцию архитектуры. Художники и скульпторы раз-



Таут. Стекланный навильон, план и интерьер с водопадом

рушают барьеры, отделяющие их от архитектуры, и становятся со-строителями, рука об руку с зодчими идя к конечной цели искусства: созидательной идее Собора будущего (*Zukunftskathedrale*), который объединит и архитектуру, и скульптуру, и живопись».

Этот призыв к созданию храма новой религии, способного, как в средние века, объединить творческую энергию общества, был повторен Бене в его ответе на анкету, опубликованном под заголовком «Да! Голоса бер-



Таут. Стекланный навильон (фасад) на выставке Веркбунда, Кёльн, 1914

линского Рабочего совета по искусству»:

«Наиболее важной для меня кажется готовность создать идеальный дом бога, не подавляющий, но пронизанный религиозным духом... Мы не должны ожидать, когда новая религиозность снизойдет на нас: ведь она может ждать нас, пока мы будем ждать её».

Подавление восстания, возглавлявшегося группой «Спартак», в 1919 г. положило конец открытой деятельности Рабочего совета по искусству, и энергия группы нашла выражение в серии писем, известных под названием «Стеклопанной цепи». Эта «Утопическая переписка» началась в ноябре 1919 г. после того, как Таут предложил, чтобы «каждый из нас через краткие промежутки времени рисовал или записывал в любой форме... те идеи, которые ему хотелось бы разделить с нашим кругом». В переписке участвовали 14 человек, но лишь половина из них оставила свой след в истории архитектуры. Кроме

Таута, называвшего себя «Стекло», это были Гропиус («Маска»), Финстерлин («Прометей») и брат Бруно Таута Макс Таут, писавший под своим именем. Этот круг дополняли архитекторы, раньше не связанные тесно с Рабочим советом — в частности, братья Ганс и Василий Лукхардты и Ганс Шарун. «Утопическая переписка» не только обеспечивала материалом журнал Таута «*Frühlicht*», но и служила демонстрации и развитию различных направлений, представленных в этом кружке. Таут и Шарун особенно подчеркивали важную роль бессознательного в творчестве. Шарун писал в 1919 г.:

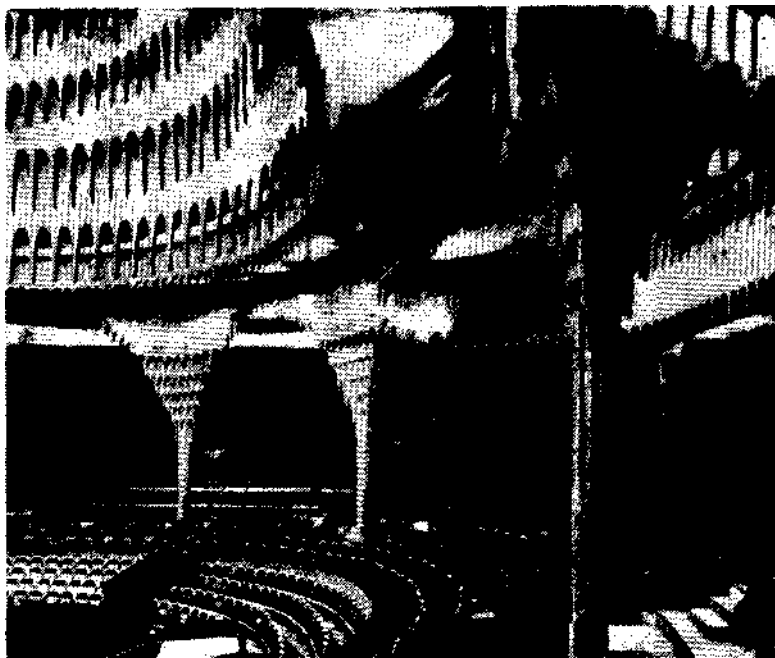
«Мы должны творить так, как велит нам кровь наших предков, вызывающая волны творчества; и мы будем довольны в том случае, если нам удастся в полной мере осознать характер и истоки наших произведений».

Однако к началу 1920-х гг. «Стеклопанная цепь» стала разрушаться — после того, как Ганс Лукхардт заявил, что свободная бессознательная форма в определенном смысле несовместима с рациональным заводским изготовлением продукции. Он писал:

«С этой глубокой духовной борьбой контрастирует стремление к автоматизации. Изобретение «системы Тейлора» — типичный пример. Было бы совершенно ошибочно не признавать эту тенденцию времени, так как это — исторический факт. Более того, нет никаких оснований считать его враждебным по отношению к искусству».

В то время, как Лукхардт вновь вернулся к тем проблемам, которые привели к расколу

Веркбунда в 1914 г., Таут продолжал поддерживать взгляды Шеербарта — сначала в книгах «Альпийская архитектура» и «Корона города» (1919), а затем — в своей известной работе «Распад города» (1920). Вместе с советскими градостроителями первых послереволюционных лет он рекомендовал разрушить города и вернуть урбанизированное население к природе. К наиболее реальным идеям относятся его попытки создать образцы аграрных общин, основанных на ремесленном труде; к наиболее фантастическим — стремление построить стеклянные храмы в Альпах. Типичной для предложений Таута в духе Кропоткина была модель аграрного поселения, имевшего форму круга. Его ядро состояло из трех отдельных жилых районов, каждый из которых предназначался для определенной категории жителей — *Künder*, *Künstler* und *Kinder* (посвященных, художников и детей) — и был организован вокруг дворов ромбовидного очертания. Эти триады группировались у центрального стеклянного «Наш des Himmels» («Небесного дома»), где собирались правители коммуны. Один из парадоксов анархического социализма Таута заключался в том, что иерархические, если не авторитарные, социальные институты, придуманные им для этих общин, содержали семена фашизма, который вскоре нашел свое выражение в «культуре крови и почвы» национал-социалистического движения.



Пёльциг. Большой театр, Берлин, 1919

После того, как в 1921 г. Таут стал главным архитектором Магдебурга, он попытался реализовать свою идею «короны города», спроектировав в 1922 г. муниципальный выставочный зал. Однако к этому времени движение, пропагандировавшееся журналом «Frühlicht», уже потеряло свою силу. Таут, как ранее Ганс Лукхардт, начал осознавать суровую реальность Веймарской республики, слишком далекую от «стеклянного рая» Шеербарта. Это стало очевидным в 1923 г., когда вместе со своим братом Таут начал работать над проектами первых дешевых жилых домов, заказанными правительством.

Парадоксально, что не Таут, а Ганс Пёльциг реализовал образ хрустальной «короны города». Спроектированный им для Макса Рейнхардта в Берлине театр на 5000 мест с его блестящим сочетанием формы

и пространства ближе к идеям Шеербарта, чем любая послевоенная работа Таута. Василий Лукхардт писал о фантастическом «сталактитовом» интерьере театра:

«Интерьер огромного зала украшает бесчисленное множество подвесок, которым придано легкое волнообразное движение по направлению к пустоте купола. Свет, падающий из крошечных отражателей, которые закреплены на каждой подвеске, создает впечатление растворения и **бесконечности**».

Утвердившись в качестве архитектора в Бреслау в 1911 г., Пёльциг реализовал два проекта, которые предвосхитили формальный язык Таута и Мендельсона: водонапорную башню в Познани (своеобразную «корону города») и конторское здание в Бреслау, которое послужило прообразом здания газеты «**Берлинер-тагеблатт**» Мендельсона (1921). Наконец кирпичное здание химической фабрики, пос-

троенное в Любани в 1912 г., вполне может соперничать с индустриальным стилем, который Беренс изобрел для АЭГ.

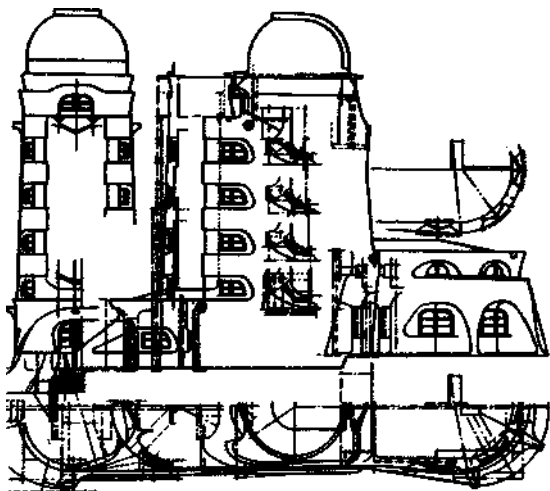
Сразу же после войны в своем письме к Веркбунду (1918) Пёльциг вернулся к спору о типизации и еще раз энергично выступил за признание «воли созидать». В том же году он продемонстрировал близость к идеям художников «Стеклянной цепи» в своем проекте дворца Фестивалей в Зальцбурге, где недавно изобретенный им мотив подвесок был использован в создании образа «короны города» героических пропорций. Как и в проекте Дома дружбы для Стамбула (1917), арочные формы соединялись таким образом, чтобы создать зиккурат, интерьер которого представлял собой призматическую пещеру, полностью состоящую из подвесных элементов. Если не считать выполненных им декораций к фильму Пауля Вегенера «Голем», то театр Рейнхардта был последней целиком экспрессионистской работой Пёльцига. К 1925 г. при сооружении кинотеатра «Капитолий» в Берлине он уже вернулся к классическим образцам.

Мендельсон реализовал свою версию «короны города» в обсерватории, которую он построил для Альберта Эйнштейна в Потсдаме в 1917—1921 гг. Отправной точкой этого проекта, объединившего скульптурные формы театра Веркбунда ван де Вельде и общий контур Стеклянного павильона Бруно



Пёльциг. Химическая фабрика, Любань, 1912

Таута, стала выставка Веркбунда 1914 г. Однако окончательный силуэт «Башни Эйнштейна» продемонстрировал определенное родство форм с работами голландских архитекторов Эйбинка и Снеллбранда, которые вместе с Тео ван Вейдевелдом представляли крайнее органичное крыло голландского экспрессионизма, сформировавшееся вокруг журнала Вейдевелда «**Wendingen**» («Повороты»). Неудивительно, что вскоре после завершения обсерватории Мендельсон посетил Голландию по приглашению Вейдевелда, чтобы лично ознакомиться с работой архитекторов его круга. В Амстердаме он побывал на строительстве нескольких экспрессионистских жилых массивов в южном районе города, застраиваемом по планам Берлаге, в том числе в районах Эйген Хаард Михеля де Клерка (1913—1919) и Де Дагераад Пиета Крамера (1918—1923). Жилые дома в этих районах, выполненные с использованием профилированного кирпича и облицовки плитками, были при-



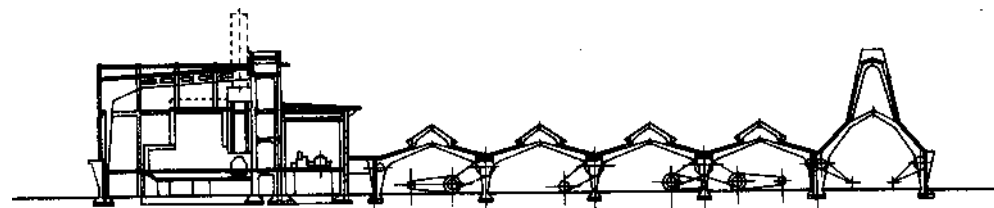
Мендельсон. Башня Эйнштейна, Потсдам, 1917—1921. Передний и боковой фасады и половина плана

мером куда более конструктивного подхода, чем высокопластичные постройки в «народном стиле», которые создавали архитекторы круга Вейдевелда. Однако Мендельсон встречался не только с архитекторами амстердамской школы Вейдевелдом, де Клерком и Крамером. Большое влияние на него оказали работы и других голландских архитекторов — таких, как сторонник рационализма из Роттердама Я. И. П. Ауд и архитектор райтовского направления В. М. Дудок, практиковавший в Хильверсюме. В письме к своей жене Мендельсон объясняет, почему ни амстердамская, ни роттердамская школа не получили его полного одобрения:

«Аналитичный Роттердам отрицает мечту, мечтательный Амстердам не понимает объективности. Конечно, главным элементом является функция, но функция без чувства — лишь строительство. Более страстно чем когда-либо я защищаю сейчас «золотую середину»... Иначе Роттердам пойдет по пути прос-

того строительства с роковым холодом в жилах, а Амстердам будет испепелен огнем собственного динамизма. Функция плюс динамика — вот то, чего следует добиваться».

Как видно из этого письма, конструктивизм голландских архитекторов-экспрессионистов произвел впечатление на Мендельсона, что не замедлило сказаться на его дальнейшем творчестве: после визита в Голландию он отошел от пластичности потсдамской обсерватории и занялся изучением конструктивной выразительности материалов. Шляпная фабрика, которую он построил в Лукенвальде в 1921—1923 гг., отражает эти влияния. Ее красильня с шатровым покрытием и производственные цеха, построенные в манере де Клерка, контрастируют с гладкой плоской кровлей электростанции, «кубистская» выразительность кирпича и бетона которой напоминает ранние работы Дудока. Разработанный здесь принцип противопоставления высоких производственных зданий и горизонтальных административных построек был повторен Мендельсоном в проекте текстильной фабрики для Ленинграда (1925). Однако этот проект представлял собой следующий шаг в его творчестве, так как ленточные тяги административного блока предвосхитили очертания больших универмагов, построенных Мендельсоном в Бреслау, Штутгарте, Хемнице и Берлине в 1927—1931 гг. Как отметил Рейнер Бэнэм, с этих пор он мыслил «в терминах конструк-



Мендельсон. Шляпная фабрика, Лукенвальде, 1921—1923 (разрез, боковой и задний фасады)

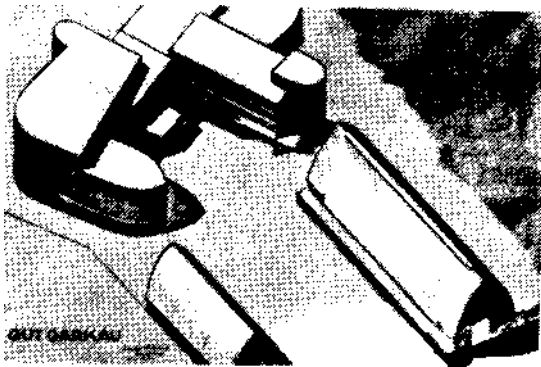
тивных комплексов из простых геометрических элементов, концы которых представлялись глазу аккуратно срезанными».

В 1924 г. в Гаркау близ Любека по проекту Гуго Херинга была построена животноводческая ферма. В этом шедевре, как и в работах Мендельсона, коньковые крыши контрастируют с большими тектоническими элементами и закругленными углами зданий. Несколько годами ранее Херинг в Берлине работал в одном офисе с Мисом ван дер РОЭ. Очевидно, эта краткая совместная работа повлияла на них обоих. Это особенно ярко демонстрируют их конкурсные проекты административного здания на Фридрихштрассе (1921), где они применили одинаковый органический подход к генезису формы. Однако, по-видимому, именно Мис, а не Херинг, выдвинул идею здания, полностью выполненного из стекла. Одержимость Миса отражающей способностью этого материала

проявилась также в двух экстраординарных проектах стеклянных небоскребов, которые были опубликованы в 1922 г. в пос-

Мендельсон. Магазин Петерсдорфа, Бреслау (Вроцлав), 1927





Херинг. Ферма в Гаркау, 1924. Животно-водческие постройки

леднем выпуске журнала Таута «Frühlicht».

Хотя Херинг, как и Мендельсон, верил в окончательный приоритет функции, он пытался преодолеть примитивную сущность простой утилитарности, разрабатывая свои формы на основе более глубокого понимания назначения здания. Однако, как и у Шаруна, его отношение к организации объемов часто было лишь наивной имитацией биологических форм. В этом смысле можно рассматривать проект жилого комплекса «Сад принца Альберта», созданный Херингом в 1924 г., как прообраз выставочного павильона «Дом и работа» Шаруна, построенного в Бреслау в 1928 г. Несмотря на открыто экспрессионистский характер творчества, Херинг всегда стремился постичь внутренний источник формы, саму сущность «организма» (Organwerk), в отличие от его поверхностной выразительности, или Gestaltwerk. Об этой двойственности он писал:

«Мы хотим изучить вещи и позволить им раскрыть их суть. Форма, при-

данная им извне, противоречит их структуре. В природе образ является результатом объединения многих элементов таким способом, который позволяет целому, равно как и каждой из его составляющих, жить наиболее полно и наиболее активно. Поэтому, когда мы пытаемся раскрыть «истинную» органическую форму, мы действуем в согласии с природой».

На выставке Сецессиона в Берлине (1923) Ганс и Василий Лукхардты вместе с Мисом и некоторыми другими своими современниками продемонстрировали более функциональный и «вещественный» подход к строительству, что в следующем году привело к образованию группы «Цинеринг» («Кружок десятых»). В 1925 г. «Цинеринг» превратился в «Ринг» («Круг»), а Херинг стал его секретарем. Никаких разногласий между представителями различных течений, объединенных в этой группе, не возникало, так как коллективная энергия «Ринга» была направлена на то, чтобы преодолеть реакционную политику берлинского городского архитектора Людвиг Хофмана.

Однако в 1928 г., когда этот бой был выигран, интерес Херинга к «органической» архитектуре естественно привел его к конфликту с Ле Корбюзье, когда он в качестве секретаря «Ринга» принял участие в учреждении Международного конгресса современной архитектуры (CIAM) в замке Ла Сарраз в Швейцарии. В то время как Ле Корбюзье выступал в защиту функционализма и чистой геометрической формы, Херинг тщетно пытался склонить

Конгресс на сторону своей концепции «органического» строительства. Его поражение не только подчеркнуло выходящую за принятые нормы сущность этого подхода, но и ознаменовало окончательное крушение мечты Шеербарта. Несмотря на то, что уже после второй мировой войны Шарун вновь ис-

пользовал этот язык в жилом комплексе «Ромео и Джульетта», построенном в Штутгарте в 1954—1959 гг., и в последнем своем шедевре — Филармонии, построенной в Западном Берлине в 1956—1963 гг., идиосинкретическая природа «органического» подхода имела с тех пор слишком мало шансов на победу.

14 глава

Баухауз:

эволюция идеи, 1919—1932 гг.

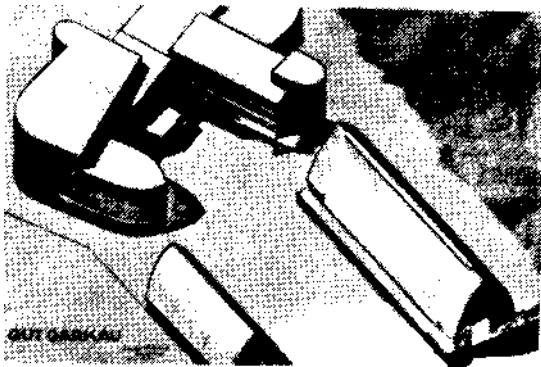
«Давайте создадим новую гильдию ремесленников, без классовых различий, которые возводят барьер высокомерия между ремесленником и художником. Давайте вместе придумаем и построим новое здание будущего, в котором архитектура, скульптура и живопись сольются в единое целое и которое однажды руки миллионов рабочих поднимут к небесам как хрустальный символ новой веры».

Программа Веймарского Баухауза, 1919 г.

Создание Баухауза стало итогом длительных попыток провести реформу системы обучения прикладному искусству в Германии на рубеже столетий. В рамках этого процесса в 1898 г. была учреждена Немецкая мастерская прикладного искусства Карла Шмидта в городе-саде Хеллерау, в 1903 г. Ганс Пёльциг и Петер Беренс получили директорские посты в школах прикладного искусства в

Бреслау и Дюссельдорфе и, наконец, в 1906 г. в Веймаре великим герцогом была основана Школа искусств и ремесел под руководством бельгийского архитектора Хенри ван де Вельде.

Помимо претенциозных зданий, спроектированных им как для Музея изобразительных искусств, так и для Школы искусств и ремесел, ван де Вельде за время своего пребывания в этой должности не пошел дальше создания относительно скромного Kunstseminar (семинара по искусству) для ремесленников. В 1915 г. он как иностранный поданный был вынужден уйти в отставку. По его мнению, изложенному им Государственному министерству Саксонии, его возможным преемником на этом посту мог стать либо Вальтер Гропиус, либо Германн Обрист, либо Август



Херинг. Ферма в Гаркау, 1924. Животноводческие постройки

леднем выпуске журнала Тауга «Frühlicht».

Хотя Херинг, как и Мендельсон, верил в окончательный приоритет функции, он пытался преодолеть примитивную сущность простой утилитарности, разрабатывая свои формы на основе более глубокого понимания назначения здания. Однако, как и у Шаруна, его отношение к организации объемов часто было лишь наивной имитацией биологических форм. В этом смысле можно рассматривать проект жилого комплекса «Сад принца Альберта», созданный Херингом в 1924 г., как прообраз выставочного павильона «Дом и работа» Шаруна, построенного в Бреслау в 1928 г. Несмотря на открыто экспрессионистский характер творчества, Херинг всегда стремился постичь внутренний источник формы, саму сущность «организма» (Organwerk), в отличие от его поверхностной выразительности, или Gestaltwerk. Об этой двойственности он писал:

«Мы хотим изучить вещи и позволить им раскрыть их суть. Форма, при-

данная им извне, противоречит их структуре. В природе образ является результатом объединения многих элементов таким способом, который позволяет целому, равно как и каждой из его составляющих, жить наиболее полно и наиболее активно. Поэтому, когда мы пытаемся раскрыть «истинную» органическую форму, мы действуем в согласии с природой».

На выставке Сецессиона в Берлине (1923) Ганс и Василий Лукхардты вместе с Мисом и некоторыми другими своими современниками продемонстрировали более функциональный и «вещественный» подход к строительству, что в следующем году привело к образованию группы «Цинеринг» («Кружок десятых»). В 1925 г. «Цинеринг» превратился в «Ринг» («Круг»), а Херинг стал его секретарем. Никаких разногласий между представителями различных течений, объединенных в этой группе, не возникало, так как коллективная энергия «Ринга» была направлена на то, чтобы преодолеть реакционную политику берлинского городского архитектора Людвиг Хофмана.

Однако в 1928 г., когда этот бой был выигран, интерес Херинга к «органической» архитектуре естественно привел его к конфликту с Ле Корбюзье, когда он в качестве секретаря «Ринга» принял участие в учреждении Международного конгресса современной архитектуры (CIAM) в замке Ла Сарраз в Швейцарии. В то время как Ле Корбюзье выступал в защиту функционализма и чистой геометрической формы, Херинг тщетно пытался склонить

Конгресс на сторону своей концепции «органического» строительства. Его поражение не только подчеркнуло выходящую за принятые нормы сущность этого подхода, но и ознаменовало окончательное крушение мечты Шеербарта. Несмотря на то, что уже после второй мировой войны Шарун вновь ис-

пользовал этот язык в жилом комплексе «Ромео и Джульетта», построенном в Штутгарте в 1954—1959 гг., и в последнем своем шедевре — Филармонии, построенной в Западном Берлине в 1956—1963 гг., идиосинкретическая природа «органического» подхода имела с тех пор слишком мало шансов на победу.

14 глава

Баухауз:

эволюция идеи, 1919—1932 гг.

«Давайте создадим новую гильдию ремесленников, без классовых различий, которые возводят барьер высокомерия между ремесленником и художником. Давайте вместе придумаем и построим новое здание будущего, в котором архитектура, скульптура и живопись сольются в единое целое и которое однажды руки миллионов рабочих поднимут к небесам как хрустальный символ новой веры».

Программа Веймарского Баухауза, 1919 г.

Создание Баухауза стало итогом длительных попыток провести реформу системы обучения прикладному искусству в Германии на рубеже столетий. В рамках этого процесса в 1898 г. была учреждена Немецкая мастерская прикладного искусства Карла Шмидта в городе-саде Хеллерау, в 1903 г. Ганс Пёльциг и Петер Беренс получили директорские посты в школах прикладного искусства в

Бреслау и Дюссельдорфе и, наконец, в 1906 г. в Веймаре великим герцогом была основана Школа искусств и ремесел под руководством бельгийского архитектора Хенри ван де Вельде.

Помимо претенциозных зданий, спроектированных им как для Музея изобразительных искусств, так и для Школы искусств и ремесел, ван де Вельде за время своего пребывания в этой должности не пошел дальше создания относительно скромного Kunstseminar (семинара по искусству) для ремесленников. В 1915 г. он как иностранный поданный был вынужден уйти в отставку. По его мнению, изложенному им Государственному министерству Саксонии, его возможным преемником на этом посту мог стать либо Вальтер Гропиус, либо Германн Обрист, либо Август

Эндель. Во время войны продолжались дискуссии о педагогическом статусе изобразительного и прикладного искусств между министерством и Фрицем Маккензенем, главой Академии художеств великого герцогства, с одной стороны, и Вальтером Гропиусом, доказывающим относительную автономию прикладного искусства, — с другой. Гропиус утверждал, что как дизайнер, так и ремесленник должны обучаться в мастерской дизайна, в то время как Маккензен придерживался идеалистического прусского мнения, что художник-прикладник должен получать образование только в Академии художеств. Этот идейный конфликт разрешился в 1919 г. компромиссом: Гропиус стал директором комплексного учреждения, объединившего Академию художеств и Школу искусств и ремесел, — совмещение, которое идейно разделяло Баухауз на всем протяжении его существования.

Принципы программы Баухауза 1919 г. были предвосхищены в архитектурной программе Рабочего совета по искусству, составленной Бруно Таутом и опубликованной в конце 1918 г. Таут доказывал, что новое культурное единство будет возможным лишь в новом понимании строительного искусства, в окончательное содержание которого каждая отдельная дисциплина внесет свой вклад. Он писал: «С этого момента не будет границ между ремеслом, скульптурой и живописью, все будет одним — Архитектурой».

Эта анархическая трактовка идеала «тотального произведения искусства» была тщательно переработана Гропиусом в брошюре, написанной в апреле 1919 г. для «Выставки неизвестных архитекторов», организованной Рабочим советом по искусству, а затем — в его программе Баухауза примерно того же времени. В то время как брошюра призывала всех художников отказаться от салонного искусства и вернуться к ремеслу, чтобы служить метафорическому собору будущего — «идти в здания, одаривать их волшебными сказками... и *строить в воображении* без оглядки на технические трудности», программа убеждала членов Баухауза «создать новую гильдию ремесленников, без классовых различий, которые возводят барьер высокомерия между ремесленником и художником».

Даже слово «Баухауз», которое сопротивлявшиеся власти под давлением Гропиуса вынуждены были признать в качестве официального названия нового учреждения, вызывало в памяти средневековое «*Bauhütte*», или масонскую ложу. О том, что этот намек был умышленным, свидетельствует письмо Оскара Шлеммера (1922):

«Баухауз был основан для возведения собора социализма, и его мастерские как бы копировали ложи строителей соборов [*Dombauhütten*]. С течением времени идея собора отошла на задний план, а вместе с ней и некоторые художественные идеи. Сегодня мы должны в лучшем случае думать о строительстве жилища, может быть, даже только *думать* об этом... Перед

лицом экономических трудностей наша задача — стать пионерами простоты, то есть найти простую форму удовлетворения всех жизненных **нужд**, которая в то же время была бы представительной и искусной».

Первые три года существования Баухауза прошли под знаком **богоискательских** устремлений швейцарского художника и преподавателя Иоганнеса Иттена, который приехал в Веймар осенью 1919 г. Тремя годами раньше под влиянием Франца Цизека он открыл собственную художественную школу в Вене. В насыщенном культурном климате, характеризовавшемся анархической антисециционистской деятельностью художника Оскара Кокошки и архитектора Адольфа Лооса Цизек разработал уникальную систему обучения, базировавшуюся на стимулировании индивидуального творчества путем создания коллажей из различных материалов. Его методы созрели в культурном климате, в котором пышно расцвели многочисленные теории обучения — от системы Фребеля и Монтессори* до движения «обучение через делание», начатого американцем Джоном Дьюи** и пропаган-

* Монтессори, Мария (1870—1952) итальянский педагог. Разрабатывала методы развития органов чувств у детей дошкольного и младшего школьного возраста. Странница свободного воспитания. (Прим. пер.)

** Дьюи, Джон (1859—1952), американский философ-идеалист, один из ведущих представителей прагматизма. Создатель так называемой педоцентрической теории и методики обучения. (Прим. пер.)



Файнинггер. Гравюра на дереве для «Программы Баухауза», 1919 г. «Собор будущего» — собор социализма

дировавшегося в Германии после 1908 г. реформатором образования Георгом Киршенштейном. Метод обучения в иттенской школе и на подготовительном курсе, который он вел в Баухаузе, основывался на идеях Цизека, хотя Иттен обогатил их теориями формы и цвета, заимствованными у его учителя Адольфа Хельцеля. По мнению Иттена, его основной курс, обязательный для всех первокурсников, помогал развитию инди-

видуального творчества и давал возможность каждому студенту оценить свои способности.

До 1920 г., когда по просьбе Иттена к Баухаузу присоединились художники Шлеммер, Пауль Клее и Георг Мухе, он без посторонней помощи преподавал четыре отдельных ремесленных курса в добавление к подготовительному. Герхард Маркс и Лионель Файнингер преподавали соответственно смежные курсы керамики и полиграфии. Об анархистской позиции, которую Иттен занимал в то время, свидетельствуют его ответы на референдуме по вопросам государственного обеспечения для художников (1922):

«Ум стоит вне всякой организации. Там, где он, несмотря ни на что, был организован (религия, церковь), он отказывался от собственной природы... Государство должно заботиться, чтобы ни один из его граждан не голодал, но оно не должно поддерживать искусство».

Антиавторитарные, даже мистические взгляды Иттена существенно усилились в 1921 г. из-за его продолжительного пребывания в маздеистском центре в Херрлиберге близ Цюриха. Он вернулся оттуда в середине года, чтобы познакомить своих учеников и своего коллегу Мухе со строгостями этой современной версии древней персидской религии. Этот культ требовал аскетического образа жизни, периодических постов и вегетарианской диеты. Физическое и духовное спокойствие, считавшееся основой для творчества, дополнялось дыхательными уп-

ражнениями и релаксацией. Об этой направленной внутрь ориентации Иттен позже писал:

«Ужасные потери и страшные события первой мировой войны, а также внимательное изучение «Заката Европы» Шпенглера помогли мне осознать, что мы достигли критической точки в развитии нашей научно-технической цивилизации. Мне было недостаточно лозунгов типа «вернемся к ремеслу» или «искусство и техника рука об руку». Я изучал философию Востока, углубился в персидский маздеизм и учения индийской йоги и сравнил их с ранним христианством. Я пришел к заключению, что мы должны уравновесить наши направленные вовне научные исследования и технические размышления направленными внутрь нас самих мыслями и делами. Я искал нечто для себя и своей работы, на чем можно было бы основать новый образ жизни».

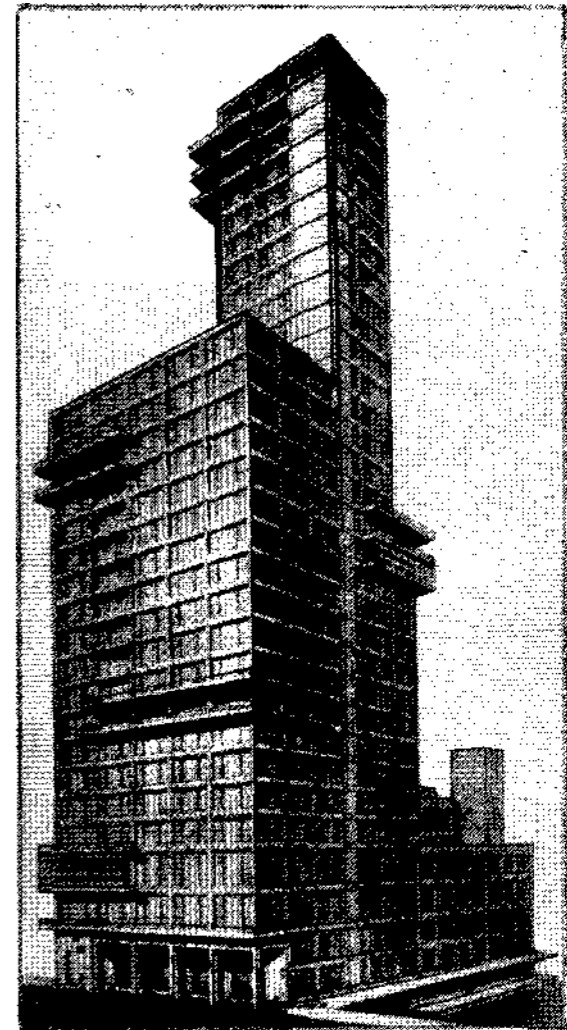
Углубляющиеся противоречия между Иттенем и Гропиусом были усилены появлением в Веймаре двух равно сильных личностей: голландского художника группы «Стиль» Тео ван Дусбурга, который приехал зимой 1921 г., и русского художника Василия Кандинского, присоединившегося к Баухаузу по просьбе Иттена летом 1922 г. Первый проповедовал рациональную эстетику, направленную против индивидуализма, второй ратовал за эмоциональный и крайне мистический подход к искусству. Хотя до прямого конфликта дело и не дошло, идеи «Стиля», пропагандируемые Тео ван Дусбургом, тотчас привлекли многих студентов Баухауза. Его учение не только немедленно повлияло на продукцию мастерских, но также и прямо оспаривало заповеди из-

начальной программы Баухауза. Влияние ван Дусбурга отразилось даже в оформлении собственного офиса Гропиуса и в асимметричной композиции проекта Гропиуса, представленного им на конкурс на здание газеты «Chicago Tribune» в 1922 г. (проект подготовлен совместно с Адольфом Мейером).

В 1922 г., после девяти месяцев пребывания ван Дусбурга в Баухаузе, общая критическая социально-экономическая ситуация заставила Гропиуса изменить изначальную ремесленную ориентацию школы. Он атаковал Иттена в циркуляре к мастерам Баухауза, в котором он косвенно критиковал монашеское отрицание мира Иттенем. Этот текст по существу был проектом его эссе «Теория и организация государственного Веймарского Баухауза», опубликованного по случаю первой выставки Баухауза, состоявшейся в 1923 г. в Веймаре. Он писал:

«Обучать ремеслу — значит готовить к дизайну для массового производства. Начав с простейших инструментов и наиболее легких работ, он [ученик Баухауза] постепенно овладевает более сложными проблемами и начинает работать с машинами. Он знает весь процесс производства, с самого начала до конца, тогда как фабричный рабочий никогда не идет дальше знания одной фазы этого процесса. Поэтому Баухауз сознательно ищет связей с существующими промышленными предприятиями ради обоюдной выгоды».

Этот тщательно продуманный довод в пользу примирения ремесленного дизайна и промышленного производства выз-



Гропиус и А. Мейер. Проект здания газеты «Чикаго трибюн», 1922

вал немедленную отставку Иттена.

Его место на факультете занял венгерский художник, социал-радикал Ласло Мохой-Надь. После своего прибытия в Берлин в 1921 г., как эмигрант — участник недолгой венгерской революции, Мохой-Надь познакомился с русским художником-конструктором Эль Лисицким, который* находился тогда в Германии в связи с подготовкой Русской выставки (1922). Эта встреча поощрила

Мохой-Надя развить свои конструктивистские наклонности, и с этого времени в его живописных работах появились элементы супрематизма. Модульные пересечения и прямоугольники вскоре стали сутью его известных «телефонных» картин, выполненных в эмалированном металле. Об этом он писал:

«В 1922 г. я заказал по телефону фабрике вывесок пять картин из фарфоровой эмали. Передо мной была таблица красок фабрики, и я набросал свои эскизы на разграфленной бумаге. На другом конце провода у управляющего фабрикой была такая же бумага, расчерченная на квадраты. Под мою диктовку он размещал те или иные цвета в нужных местах.»

Эта эффективная демонстрация «заданного» произведения искусства, кажется, поразила Гропиуса, так как в следующем году он предложил **Мохой-Надю** принять руководство как подготовительным курсом, так и мастерской обработки металла. Произведения этой мастерской в конце концов получили ориентацию на «конструктивистский элементаризм», который на протяжении ряда лет характеризовался сознательной заботой об удобстве выпускаемых изделий. Одновременно в программу подготовительного курса, который **Мохой-Надь** читал вместе с **Йозефом Альберсом**, были введены упражнения по композиционно уравновешенным конструкциям из всевозможных материалов: дерева, металла, проволоки и стекла. Цель этих упражнений зак-

лючалась не в демонстрации контраста материалов и форм, обычно соединяемых в рельефы, но скорее в показе статических и эстетических свойств свободно стоящих асимметричных конструкций. Квинтэссенцией подобных «упражнений» можно считать сооружение «**Светопространственного модулятора**», над которым **Мохой-Надь** работал с 1922 по 1930 гг.

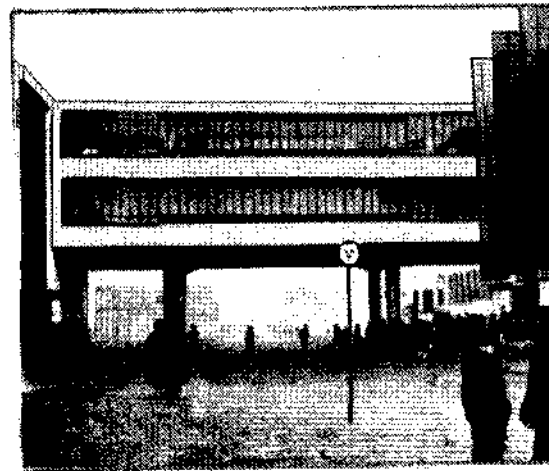
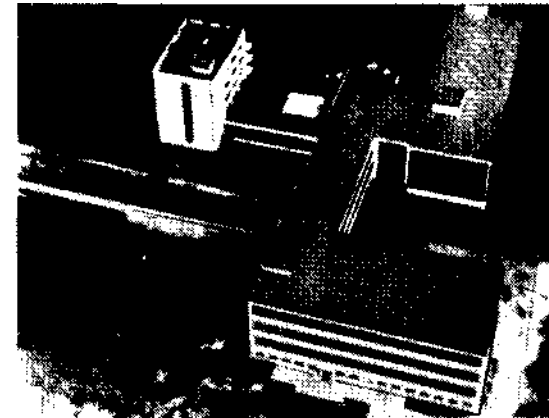
«Конструктивистско-элементаристский» стиль, который **Мохой-Надь** частично позаимствовал у художников Вхутемаса (Высшие художественно-технические мастерские в Москве), дополнялся в Баухаузе влиянием «Стиля» ван Дусбурга и посткубистским подходом к форме. Об этом свидетельствуют изделия скульптурных мастерских, которыми с 1922 г. руководил **Шлеммер**. Эта эстетика элементаризма, сразу же после отставки Иттена распространившаяся в качестве стиля жилищного строительства, была заявлена в использовании гротескового шрифта для книжной продукции, подготовленного Гербертом Байером и Юстом Шмидтом для выставки Баухауза в 1923 г.

Два образцовых жилых дома, в основном построенные и отделанные мастерскими Баухауза, характеризуют этот переходный период, обнаруживая как общие элементы, так и поразительные различия. Это дом Зоммерфельда, спроектированный **Гропиусом** и **Мейером** и построенный в **Берлине-Далеме** в 1922 г., и «Экспериментальный дом»



Мухе и А. Мейер. Экспериментальный дом, выставка Баухауза, Веймар, 1923

Баухауза, спроектированный **Мухе** и **Мейером** для выставки Баухауза 1923 г. Тогда как первый был задуман как традиционный бревенчатый дом в «хайматстиле» — с интерьером, украшенным резным деревом и цветным стеклом (воплощение идеи «гезамткунстверка» — «тотального произведения искусства»), второй был сооружен в духе «вещественности», оборудованным самыми современными техническими приспособлениями («машина для жилья»). Этот рациональный дом был организован вокруг «атриума» — не открытого внутреннего двора, но освещаемой через проемы в верхней части помещения комнаты дневного пребывания, окруженной со всех сторон спальнями и другими



Гропиус. Баухауз в Дессау, 1925—1926. Общий вид здания с асимметричной композицией (вверху); переход связывающий административный блок с мастерскими (внизу)

вспомогательными помещениями. Каждая из этих «периметральных» комнат оборудована в строгой манере — ничем не прикрытые радиаторы, стальные оконные переплеты и дверные рамы, самая простая мебель и трубки бестеневых светильников. Большая часть этого оборудования была изготовлена вручную в мастерских Баухауза, однако **Адольф Мейер** в своем отчете об этом здании в сборнике Баухауза № 3 за 1923 г. подчеркивал, что в доме были установлены стандартная

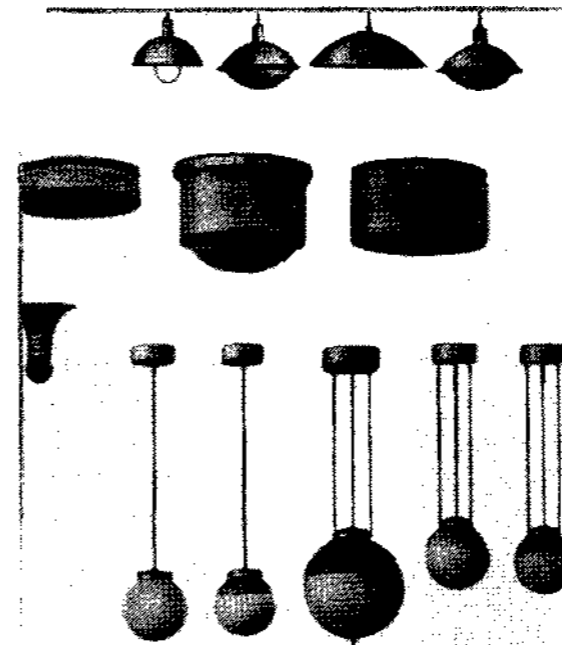
ванна и кухонные приспособления, а его строительство велось новыми методами из совершенно новых материалов.

Изменение идеологии Баухауза продемонстрировала также и статья Гропиуса, опубликованная в том же выпуске «*Vauhaus-bücher*» и озаглавленная «Индустрия жилища». В ней описан замечательный круглый дом, спроектированный Карлом Фигером — компактное сооружение из легких конструкций, концепция которого предвосхитила дом «Димэкшн» Бакминстера Фуллера (1927). Гропиус опубликовал также и свои собственные проекты серийных домов, предназначенных в качестве прототипов для жилого поселка Баухауза, который он надеялся построить на окраине Веймара. По этим проектам были в конце концов построены дома для преподавателей Баухауза в Дессау в 1926 г.

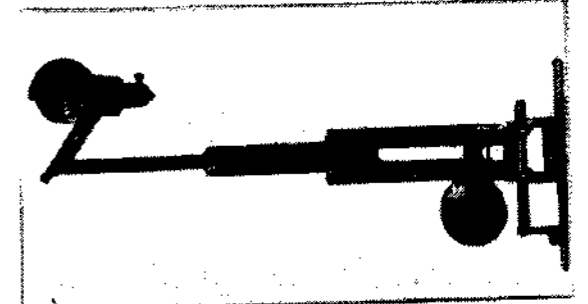
После 1923 г. подход Баухауза стал чрезвычайно «вещественным», близким к движению «Новой вещественности». Это родство, отразившееся в сооружениях для Баухауза в Дессау, несмотря на довольно формалистическую трактовку объема, стало еще более явным после отставки Гропиуса в 1928 г. Последние два года директорства Гропиуса были отмечены тремя главными событиями: политически вынужденным и тщательно подготовленным переездом из Веймара в Дессау, завершением строительства нового здания Баухауза в

Дессау, и, наконец, постепенной выработкой особого подхода Баухауза, в котором ударение было смещено на изменение формы в зависимости от метода производства, ограниченности материальных ресурсов и программирования потребностей.

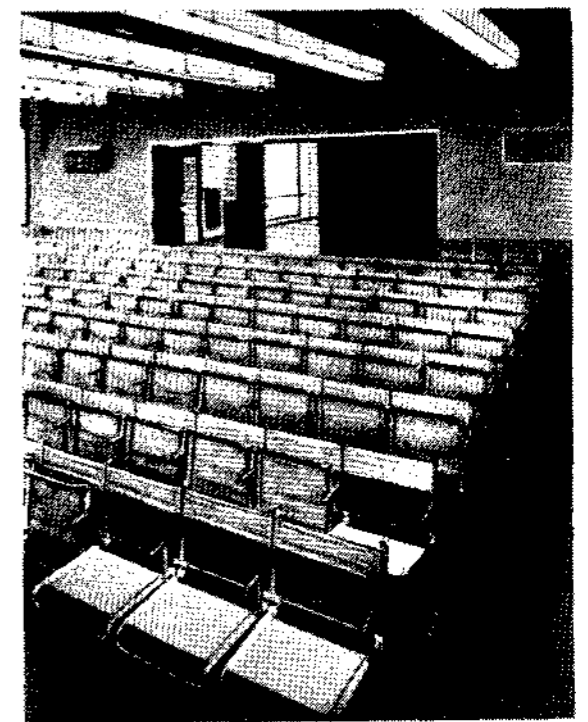
Мебельные мастерские под блестящим руководством Марселя Брейера начали в 1926 г. производить легкие стулья и столы из стальных труб — удобные, хорошо моющиеся и экономичные. Эти изделия вместе с осветительными приборами из мастерской металлообработки были использованы для оформления интерьеров новых зданий Баухауза. К 1927 г. лицензионное промышленное производство подобных изделий было в полном разгаре, включая мебель Брейера, ткани Гунты Штадлер-Штёльц и ее коллег и элегантные лампы и металлические изделия Марианны Брандт. В этом году также достигло расцвета и отделение книгопечатания под руководством Байера. Книжная продукция Баухауза со строгой разметкой и гротесковым шрифтом стала всемирно известной из-за отказа от прописных литер. В 1927 г. также было создано отделение архитектуры под руководством швейцарского архитектора Ханнеса Мейера. Некоторые проекты жилых домов из предварительно изготовленных деталей, разработанные в это время Брейером, отражают влияние Мейера. Мейер привлек к преподаванию и своего талантливого



Осветительные приборы для массового производства, изготовленные в Баухаузе из прессованного металла и молочного стекла (мастерские Х. Мейера)



л
Юнкер. Регулируемая лампа для пианино, 1923



Гропиус. Здание Баухауза, Дессау, 1925—1926. Главный зал с мебелью Брейера

коллегу Ханса Виттвера, который, как и он сам, был членом левой группы «АВС» в Базеле (см. с. 194).

В начале 1928 г. Гропиус подал бургомистру Дессау прошение об отставке и назвал своим преемником Мейера. Относительная зрелость Баухауза, постоянные нападки в его адрес и рост практики — все убеждало Гропиуса в том, что настало время перемен. С его уходом Баухауз радикально изменился и, что весьма парадоксально, учитывая все более усиливающиеся реакционные настрое-

ния в Дессау, заметно «полевел» и даже приблизился к позиции «Новой вещественности». По разным причинам Мохой-Надь, Брейер и Байер последовали примеру Гропиуса и тоже подали в отставку. Как указал в своем прошении об отставке Мохой-Надь, ему не нравилось настойчивое требование Мейера о принятии упрощенного метода проектирования:

«Я не могу продолжать работу на этой специализированной, чисто «вещественной» и эффективной основе — ни как преподаватель, ни как человек. В условиях возросшей технологи-

чности я смогу продолжать работать только в том случае, если у меня в качестве помощника будет технический эксперт. По экономическим соображениям это никогда не будет возможным.»

Освободившись от сдерживающего влияния «звездного» профессорско-преподавательского состава времен Гропиуса, Мейер смог перестроить Баухауз в соответствии с программой «социальной ответственности» проектирования. Появилась простая и дешевая разборная мебель из клееной фанеры. Были изготовлены новые обои. Выпуск продукции по эскизам Баухауза увеличился, однако внимание сейчас уделялось скорее социальным, чем эстетическим соображениям. Мейер организовал в Баухаузе четыре отделения: архитектуры («отделение строительства», названное так по полемическим соображениям), рекламы, деревянных и металлических изделий и текстиля. Дополнительные научные курсы — такие, как организация промышленности и психология — читались на всех отделениях, тогда как отделение строительства концентрировалось на экономической оптимизации планов и на методах точного расчета освещенности, инсоляции, теплопотерь и теплопоступлений и акустики. Эта претенциозная программа требовала расширения факультета, так что вслед за Виттвером в Баухауз пришли также архитектор-планировщик Людвиг Хильберзаймер, инженер Алькар Рудельт и преподаватели Альфред Арндт, Карл Фигер, Эдвард

Хайберг и Март Стам.

Несмотря на попытки Мейера предотвратить превращение Баухауза в инструмент политики левых партий (он возражал против попытки создания студенческой коммунистической ячейки), безжалостная кампания, начатая против него, в конце концов вынудила бургомистра потребовать его отставки. Мейер обнаружил свое понимание ситуации в открытом письме к бургомистру Фрицу Гессе:

«Нет нужды объяснять вам, что группа Германской коммунистической партии «Баухауз-Дессау» невозможна с партийно-организационной точки зрения; нет нужды заверять вас, что моя политическая активность всегда носила исключительно культурный и никогда — партийный характер. Политики в муниципалитете требуют от вас обеспечить Баухаузу громкий успех, блестящий фасад и престижного директора».

Однако политики и немецкое реакционное правое крыло в конце концов требовали значительно большего. Они требовали закрыть Баухауз и спрятать его «вещественный» фасад под «арийской» островерхой крышей. Они требовали порицания марксистов и изгнания либерально настроенных эмигрантов вместе с их непонятными произведениями искусства, позже провозглашенными упадочническими. Отчаянная попытка бургомистра Дессау укрепить Баухауз во имя либеральной демократии под патриархальным руководством Миса ван дер Роэ была обречена на провал. Баухауз просуществовал в Дессау лишь еще два года. В октябре

1932 г. то, что от него осталось, было переведено в старое складское здание на окраине Берлина. Однако к этому времени

реакция полностью развернулась, и через девять месяцев Баухауз был окончательно закрыт.

15 глава

«Новая вещественность»:

Германия, Голландия и Швейцария, 1923 — 1933 гг.

«Выражение «Neue Sachlichkeit» («Новая вещественность»³²) в действительности было придумано мной в 1924 г. Проведенная годом позже выставка в Мангейме носила такое же название. Это выражение следует, и правда, использовать как этикетку нового реализма, имеющего социалистический привкус. Это было связано с общим для Германии того времени ощущением смирения и цинизма, пришедшим на смену периоду безудержных надежд, которые нашли выход в экспрессионизме. Цинизм и смирение — негативная сторона «Новой вещественности», ее позитивная сторона выражается в энтузиазме по отношению к сегодняшней реальности, энтузиазме, который вызван желанием принимать вещи абсолютно объективно на материальной основе, не облакая их в идеальные одежды. Это здоровое избавление от иллюзий наиболее ясно выразилось в Германии в архитектуре».

Г. Ф. Хартлауб.
Письмо

к Альфреду Г. Барру-младшему,
июль 1929 г.

Термин «Sachlichkeit» был в обращении в культурных кругах Германии задолго до 1924 г., когда искусствовед Г. Ф. Хартлауб употребил фразу «Neue Sachlichkeit» («Новая вещественность»), чтобы определить

послевоенную школу антиэкспрессионистской живописи. Слово «вещественность», кажется, впервые было использовано в архитектурном контексте в серии статей, написанных Германом Мутезиусом для журнала «Dekorative Kunst» в 1897—1903 гг. В этих статьях свойством «вещественности» было наделено английское Движение искусств и ремесел, особенно пропаганда ремесленных гильдий (как гильдия Эшби) и первых городов-садов. «Вещественность» у Мутезиуса, кажется, означала объективное («вещественное»), функционалистское, возвышенно-йоменское отношение к созданию вещей, ведущее к изменению индустриального общества. Генрих Вёльфлин в своей книге «Принципы истории искусств» (1915) придал этому термину несколько иное значение. Он писал о «линейности» XIX в.: «Новая линия будет служить новой вещественности». Итак, «вещественность» была квалифицирована как объективная «новизна» задолго до того,

чности я смогу продолжать работать только в том случае, если у меня в качестве помощника будет технический эксперт. По экономическим соображениям это никогда не будет возможным.»

Освободившись от сдерживающего влияния «звездного» профессорско-преподавательского состава времен Гропиуса, Мейер смог перестроить Баухауз в соответствии с программой «социальной ответственности» проектирования. Появилась простая и дешевая разборная мебель из клееной фанеры. Были изготовлены новые обои. Выпуск продукции по эскизам Баухауза увеличился, однако внимание сейчас уделялось скорее социальным, чем эстетическим соображениям. Мейер организовал в Баухаузе четыре отделения: архитектуры («отделение строительства», названное так по полемическим соображениям), рекламы, деревянных и металлических изделий и текстиля. Дополнительные научные курсы — такие, как организация промышленности и психология — читались на всех отделениях, тогда как отделение строительства концентрировалось на экономической оптимизации планов и на методах точного расчета освещенности, инсоляции, теплопотерь и теплопоступлений и акустики. Эта претенциозная программа требовала расширения факультета, так что вслед за Виттвером в Баухауз пришли также архитектор-планировщик Людвиг Хильберзаймер, инженер Алькар Рудельт и преподаватели Альфред Арндт, Карл Фигер, Эдвард

Хайберг и Март Стам.

Несмотря на попытки Мейера предотвратить превращение Баухауза в инструмент политики левых партий (он возражал против попытки создания студенческой коммунистической ячейки), безжалостная кампания, начатая против него, в конце концов вынудила бургомистра потребовать его отставки. Мейер обнаружил свое понимание ситуации в открытом письме к бургомистру Фрицу Гессе:

«Нет нужды объяснять вам, что группа Германской коммунистической партии «Баухауз-Дессау» невозможна с партийно-организационной точки зрения; нет нужды заверять вас, что моя политическая активность всегда носила исключительно культурный и никогда — партийный характер. Политики в муниципалитете требуют от вас обеспечить Баухаузу громкий успех, блестящий фасад и престижного директора».

Однако политики и немецкое реакционное правое крыло в конце концов требовали значительно большего. Они требовали закрыть Баухауз и спрятать его «вещественный» фасад под «арийской» островерхой крышей. Они требовали порицания марксистов и изгнания либерально настроенных эмигрантов вместе с их непонятными произведениями искусства, позже провозглашенными упадочническими. Отчаянная попытка бургомистра Дессау укрепить Баухауз во имя либеральной демократии под патриархальным руководством Миса ван дер Роэ была обречена на провал. Баухауз просуществовал в Дессау лишь еще два года. В октябре

1932 г. то, что от него осталось, было переведено в старое складское здание на окраине Берлина. Однако к этому времени

реакция полностью развернулась, и через девять месяцев Баухауз был окончательно закрыт.

15 глава

«Новая вещественность»:

Германия, Голландия и Швейцария, 1923 — 1933 гг.

«Выражение «Neue Sachlichkeit» («Новая вещественность»³²) в действительности было придумано мной в 1924 г. Проведенная годом позже выставка в Мангейме носила такое же название. Это выражение следует, и правда, использовать как этикетку нового реализма, имеющего социалистический привкус. Это было связано с общим для Германии того времени ощущением смирения и цинизма, пришедшим на смену периоду безудержных надежд, которые нашли выход в экспрессионизме. Цинизм и смирение — негативная сторона «Новой вещественности», ее позитивная сторона выражается в энтузиазме по отношению к сегодняшней реальности, энтузиазме, который вызван желанием принимать вещи абсолютно объективно на материальной основе, не облакая их в идеальные одежды. Это здоровое избавление от иллюзий наиболее ясно выразилось в Германии в архитектуре».

*Г. Ф. Хартлауб.
Письмо*

*к Альфреду Г. Барру-младшему,
июль 1929 г.*

Термин «Sachlichkeit» был в обращении в культурных кругах Германии задолго до 1924 г., когда искусствовед Г. Ф. Хартлауб употребил фразу «Neue Sachlichkeit» («Новая вещественность»), чтобы определить

послевоенную школу антиэкспрессионистской живописи. Слово «вещественность», кажется, впервые было использовано в архитектурном контексте в серии статей, написанных Германом Мутезиусом для журнала «Dekorative Kunst» в 1897—1903 гг. В этих статьях свойством «вещественности» было наделено английское Движение искусств и ремесел, особенно пропаганда ремесленных гильдий (как гильдия Эшби) и первых городов-садов. «Вещественность» у Мутезиуса, кажется, означала объективное («вещественное»), функционалистское, возвышенно-йоменское отношение к созданию вещей, ведущее к изменению индустриального общества. Генрих Вёльфлин в своей книге «Принципы истории искусств» (1915) придал этому термину несколько иное значение. Он писал о «линейности» XIX в.: «Новая линия будет служить новой вещественности». Итак, «вещественность» была квалифицирована как объективная «новизна» задолго до того,

как Хартлауб дал название «Новая вещественность» выставке 1925 г. в Мангейме, в которой принимали участие «магические реалисты» — художники, которые со времен первой мировой войны отражали в своем творчестве как формы, так и сущность суровой социальной реальности. Однако, по словам Фрица Шмаленбаха, «в сущности, это не была «вещественность» новой живописи, которую этот термин должен был определить. Было нечто более универсальное, скрывавшееся под этой вещественностью, выражением чего она и являлась, — революция в общем духовном настрое эпохи, новая общая «вещественность» мысли и чувства».

К началу 1930-х гг. это выражение уже было достаточно широко распространено. Как отметил Хартлауб, под ним подразумевался несентиментальный подход к природе общества. В 1926 г. эта фраза была впервые использована, чтобы определить новое и явно социалистическое отношение к архитектуре³³, хотя, как отметил Шмаленбах, этот перенос не был обусловлен общностью стиля «магического реализма» и новой архитектуры. Слово «вещь» в Германии после 1918 г. стали полемически использовать вслед за русскими, и это сообщило развитию архитектуры «Новой вещественности» специфический политический подтекст.

После победы в 1917 г. Октябрьской революции в России и последовавшего в 1918 г. поражения Германии в миро-

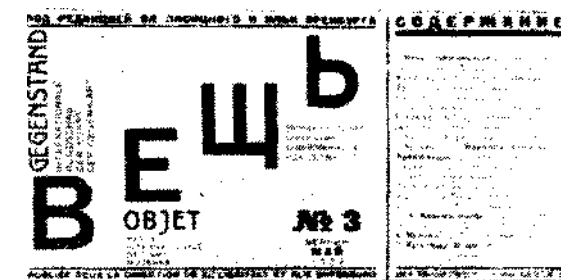
вой войне как Россия, так и Германия оказались в состоянии конфронтации по отношению к враждебным силам Запада. Советский Союз³⁴ боролся с интервенцией в условиях гражданской войны, преодолевая лишения экономической блокады. Германия по условиям Версальского мирного договора обязана была выплачивать репарации. Окончание гражданской войны и интервенции, необходимость восстановления хозяйства побудили Ленина в 1921 г. провозгласить новую экономическую политику, одним из направлений которой было привлечение иностранного капитала к экономическому сотрудничеству с Советским государством. Вскоре после этого Германия ратифицировала ряд достигнутых ранее договоров с Советами, подписав в 1922 г. договор в Рапалло, который восстанавливал дипломатические отношения между двумя странами и предусматривал развитие экономического сотрудничества. В конце 1921 г. Эль Лисицкий и Илья Эренбург прибыли в Берлин в качестве неофициальных представителей советской культуры. Их основной задачей была организация выставки русского авангардного искусства³⁵. В мае 1922 г. они опубликовали первый номер трехязычного обзора искусства — журнала «Вещь/Gegenstand/Objet», на обложке которого были изображены два замечательных символа: фотография паровоза-снегоочистителя и главные «знаки» супрематизма — черный квад-

рат и черный круг. Таким образом «Вещь» призывала к «вещественно» сконструированному объекту, с одной стороны, и к «невещественному» миру супрематизма — с другой.

В 1923 г. Лисицкий еще более активно занялся пропагандой культуры, вместе с Хансом Рихтером и Вернером Грэфом отредактировав первый выпуск берлинского журнала «G» (от немецкого «Gestaltung» — форма, образ). В том же году он демонстрирует и свои архитектурные идеи, построив на Большой берлинской художественной выставке «Проуенраум». Термином «проун» (от «Pro-Unovis»³⁶, «для школы нового искусства») Лисицкий обозначал новую область искусства, нечто среднее между живописью и архитектурой. О «проуновском павильоне», маленькой прямоугольной комнате, расчлененной и оживленной рельефами, которыми были украшены не только стены, но также пол и потолок, Лисицкий писал:

«Комната... спроектирована с использованием элементарных форм и материалов... Она образована плоскими окрашенными поверхностями стен и поверхностями, перпендикулярными стенам (дерево)... Равновесие, которого я стремился достичь в этой комнате, должно быть абстрактным и способным к изменению, так что его нельзя нарушить телефоном или стандартной мебелью. Комната для человеческого существа, а не человеческое существо для комнаты».

Здесь, как и на обложке журнала «Вещь», супрематистская абстракция сочетается со стандартными предметами. В от-

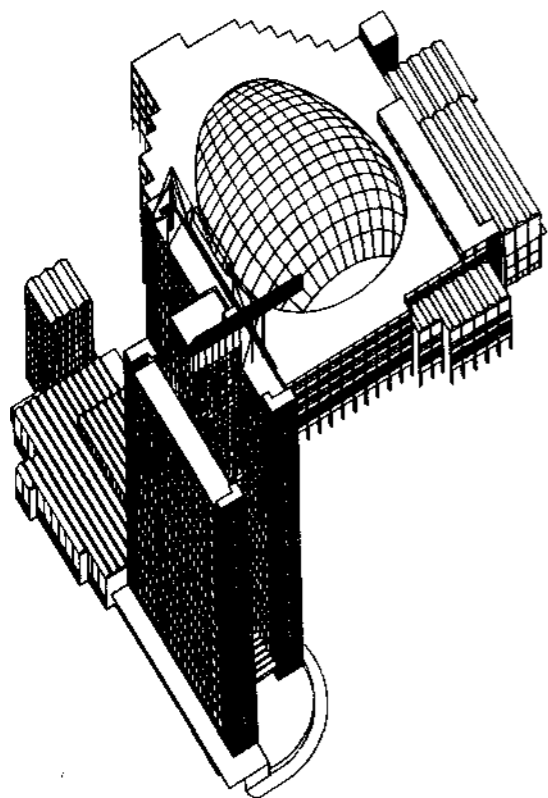


Лисицкий. Обложка журнала «Вещь», 1922

личие от Франка Ллойда Райта, Лисицкий не чувствует никакой необходимости перделывать такие промышленные изделия, как телефонные аппараты, хотя еще в 1920 г. он отрицал антихудожественный утилитаризм, провозглашенный группой производственного искусства во главе с Татлиным. Признавая, что созданные на основе эмпирического опыта («вещественные») конструкции могут обладать как пространственной красотой, так и символической значимостью, в созданной им в 1920 г. так называемой Ленинской трибуне он продемонстрировал пример искусного сочетания инженерной мысли и супрематизма: основная конструкция сооружения состоит из наклонной решетчатой фермы,



Так группа «АВС» выразила свое отрицательное отношение к стокгольмской ратуше Эстберга, штургартскому вокзалу Бонатца и дому ван Дусбурга и ван Эстерена, 1923 г., (Журнал «АВС», 1926)



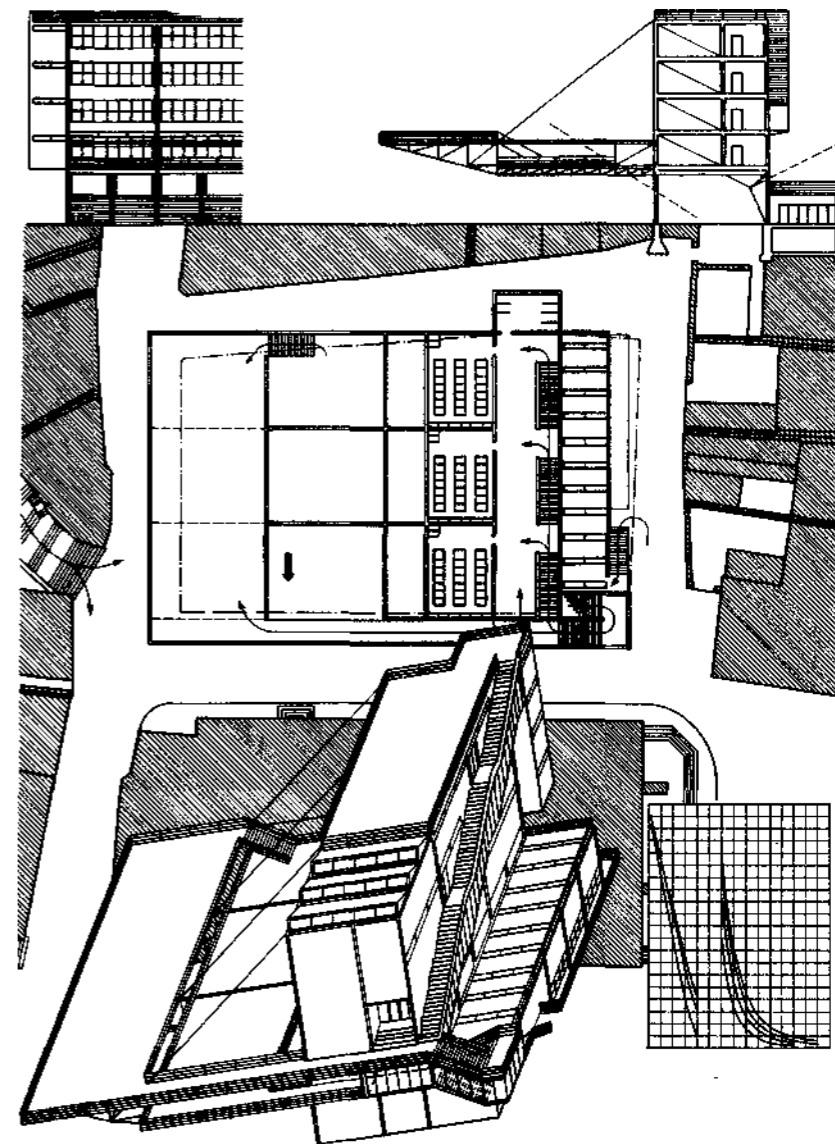
Х. Мейер и Виттвер. Проект здания Лиги Наций, Женева, 1926—1927 (ср. с проектом Ле Корбюзье)

увенчанной фотомонтажным портретом Ленина, тогда как сама трибуна и ее основание тракуются как элементарные формы, чудесным образом виисящие в пространстве. Это несовместимое сочетание абстрактных, «невещественных» элементов с эмпирически выработанными формами характеризовало работы Лисицкого вплоть до начала 1930-х гг. Хотя этот

синтез и не был прямо связан с представлением о «вещественности», подход Лисицкого стал отправным пунктом для интернационального и «вещественного» стилей строительства.

В 1922 г. голландский архитектор Март Стам (в ту пору 23-летний) начал работу у Макса Таута в Берлине. Там, работая над конкурсным проектом административного здания для Кенигсберга, он встретил Лисицкого. До конца пребывания в Берлине они поддерживали тесные отношения. В 1923 г. Лисицкий спроектировал «подвесное» административное здание для Москвы, «Горизонтальный небоскреб», создав два окончательных варианта проекта — один самостоятельно, а другой в сотрудничестве со Стамом.³⁷ Когда позже Лисицкий заболел туберкулезом и вынужден был перебраться в Цюрих, Стам поехал вместе с ним. В следующем году у них появились последователи в Швейцарии, а в 1925 г., в основном по инициативе Лисицкого, они организовали левую группу «АВС», центр которой находился в Базеле. Швейцарскими членами группы были Эмиль Рот из Цюриха, Ганс Шмидт, Ханнес

Х. Мейер и Виттвер. Проект школы св. Петра, Базель, 1926



Мейер и Ганс Виттвер из Базеля. Они посвятили себя проектированию социально необходимых зданий в соответствии с научными принципами.

В 1924 г. группа «АВС» начала пропагандировать свои взгляды в журнале «Beitrage zum Bauen», выходящем под редакцией Стама, Шмидта и Лисицкого в сотрудничестве с Ротом. Хотя они и не приняли термина «Новая вещественность», тем не менее «вещественная» ориентация группы была очевидной. В

первом номере журнала помещалось эссе Стама «Коллективное формообразование» и статья Лисицкого «Элемент и изобретение», в которой он подчеркивал двойственность своего подхода — синтез функциональной конструкции с абстрактными элементами. Второй выпуск журнала отражал характерный интерес группы к стандартам (особенно примечательно эссе Пауля Артариа по стандартизации размеров листов бумаги). Следующий, сдвоенный

номер, включал материалы по строительству из железобетона. В качестве иллюстрации приводились дом «Дом-Ино» Ле Корбюзье (1914—1915), проекты стеклянных небоскребов Миса ван дер Роэ (1922), административное здание для Кенигсберга Стама и многочисленные предложения по жилищному строительству того времени. Сравнительная относительный вес и толщина металлических и деревянных оконных рам, журнал подчеркивал существенную экономичность современной строительной технологии. Вскоре группа «АВС» суммировала свое неприятие массивной архитектуры в уравнении: «здание X вес = монументальность».

С публикацией проекта школы св. Петра в Базеле, созданного Мейером и Виттвером (1926), группа «АВС» окончательно оформила свою функционалистскую и антимоументальную программу. Пояснительная записка Мейера отражает интерес группы к точному расчету и социальной ответственности. Оба эти пункта ясно продемонстрированы в предложенной технике строительства школы из облегченных конструкций:

«Идеалом был бы верхний свет во всех помещениях и размещение рядом нового участка как части города. Однако в настоящее время нет никаких надежд на то, что подобные требования будут удовлетворены и следствием этого является компромиссное решение на основе старого здания... Школьное здание само поднимается, насколько это возможно, над землей — туда, где солнечный свет и свежий

воздух. На первом этаже разместятся лишь бассейн и гимнастический зал. Остальное пространство нынешней спортивной площадки отведено для общественного транспорта и парковки машин. Вместо спортплощадки — две открытые подвесные платформы и плоские крыши здания, предназначенные для отдыха детей... Мертвый вес здания использован, чтобы подвесить на четырех тросах не имеющую опор стальную конструкцию двух платформ*.

Эта «конструктивистская» работа со стальным каркасом вызывает в памяти вхутемасовский проект подвесного ресторана, опубликованный Стамом в журнале «АВС» в 1924 г. Машиноподобное оформление школы св. Петра, ее стальные оконные переплеты, алюминиевые двери, резиновые полы и асбоцементное покрытие предвосхитили оформление предложенного Мейером и Виттвером проекта здания Лиги Наций на конкурс 1927 г.

Заявление Мейера и Виттвера о том, что их проект здания Лиги Наций был научным решением, заслуживает обсуждения. С конструктивной точки зрения это утверждение кажется убедительным, так как постоянное использование стандартного модуля было бы очень удобным для заводского изготовления элементов здания. Как и в Хрустальном дворце Пэкстона, модульное удлинение или уменьшение любой части не изменило бы композиции всего здания. Подъем блока ассамблеи на опоры был более чем оправдан обеспечением автостоянок. Усиленно пропагандируемая Мейером «веществен-

ность» также нашла отражение в выборе конфигурации зала и уклона зрительских мест, подчиненном тщательному акустическому расчету. Однако можно подвергнуть «вещественность» проекта сомнению, так как шахты лифтов остеклены (по образцам проектов русских конструктивистов), чтобы показать в действительности «машинную эстетику». Дальнейшие сомнения возникают при рассмотрении явно живописных свойств композиции. И хотя Мейер заявил в своей пояснительной записке, что «это здание ничего не символизирует» и что его объективное безразличие к местоположению лежит за пределами эстетических оценок, определенные символические отзвуки все же ощутимы в следующем его высказывании:

«Если намерения Лиги Наций искренни, то эту новую общественную организацию нельзя втискивать в смиренную рубашку традиционной архитектуры. Не украшенные колоннами приемные для утомленных монархов, но гигиенические рабочие комнаты для серьезных и деловых представителей разных народов. Не кулуары для закулисной дипломатии, но открытые стеклянные залы для прямых переговоров честных людей».

Внутренний символизм функционального подхода Мейера также выразился в его предложении парковать машины лиц, пользующихся комплексом в соответствии с их статусом, и незаметно проводить высокопоставленных лиц наверх от стоянки до предназначенных им мест в зале заседаний.

Стремление группы «АВС» к

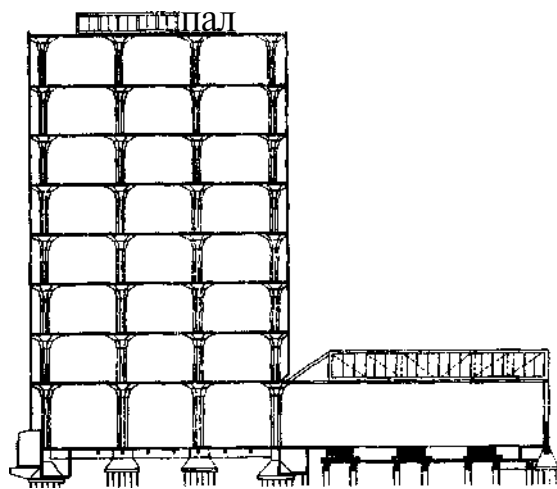
«вещественному» подходу как в строительстве, так и в жизни выросло из решения служить только коллективной необходимости, о которой Стам писал в своей работе «Коллективное формообразование»:

«Двойственность жизни — небо и земля, хорошее и дурное; идея, что жизни присущ внутренний конфликт заставила человека сделать упор на индивидуальном и увела от общества... Изоляция индивидуальностей привела к преобладанию эмоций. Однако с современной точки зрения... жизнь — это единое выражение единой силы. Это означает, что специальное и индивидуальное должно уступить место тому, что является общим для всех».

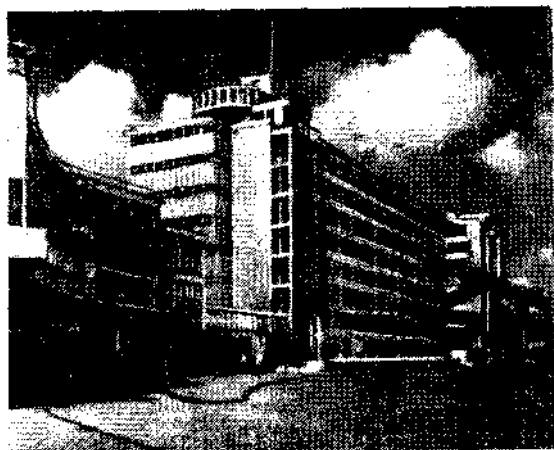
Мейер выразил сходную точку зрения в своем эссе «Новый мир», опубликованном в «Das Werk» (1926):

«Стандартизация наших потребностей проявляется в «котелке», коротких стрижках, танго, джазе, совместно созданных товарах, стандартных нормах DIN и т. д.... Профсоюз, кооператив, Ltd, Ink, картель, трест и Лига Наций — те формы, в которых в настоящее время выражаются социальные конгломераты, а радио и ротационная печать являются их средствами коммуникации. Кооперация правит миром. Общественное правит индивидуальным».

В 1925 г. Стам вернулся в Голландию, чтобы принять под руководством Л. К. ван дер Флугта участие в строительстве фабрики ван Нелле с железобетонными грибовидными колоннами, завершенной в 1929 г. Если проект здания Лиги Наций, предложенный Мейером и Виттвером, можно рассматривать как каноническую работу группы «АВС», то фабрика по упа-



Бринкман и ван дер Флугт (ответственный архитектор Стам). Фабрика ван Нелле, Роттердам, 1927—1929; поперечный разрез: видны грибовидные бетонные колонны



Общий вид фабрики ван Нелле

ковке табака, чая, кофе может считаться реализацией сходных технических и эстетических предпосылок. Как и в проекте Мейера—Виттвера, конструкция и транспортные устройства были подчеркнута обнажены, хотя, естественно, в упаковочном процессе вместо лифтов участвуют остекленные конвейеры, бегущие по диагонали между блоком упаковки с навесными стенами и складом на берегу канала. Зна-

чительность этого открытого и динамичного выражения функции сооружения не ускользнула от такого чуткого наблюдателя, как Ле Корбюзье, который увидел в этом подтверждение своих собственных социально-утопических убеждений. Он писал в 1931 г.:

«На фабрику ведет ровная, гладкая дорога, огражденная коричневыми тротуарами, выложенными керамическими плитками. Она очень чистая и блестит, как пол танцевального зала. Прозрачные фасады зданий из чистого стекла и черного металла поднимаются... к небу... Ясность во всем. Все открыто наружу. И это имеет огромное значение для всех работающих внутри на всех восьми этажах... Табачная фабрика ван Нелле в Роттердаме, творение современной эпохи, лишила слово «пролетарий» присущего ему раньше отчаяния. Этот поворот от эгоистического собственнического инстинкта к ощущению коллективного действия привел к наиболее счастливому результату: феномену личного участия в каждой стадии процесса».

Несмотря на роль Стама в создании этого проекта, нельзя преуменьшать заслуги ван дер Флугта, учитывая также, что позже он разработал столь же «вещественный» проект без помощи Стама — квартиры «прожиточного минимума» на Бергпольдере в Роттердаме (1933). Тем не менее именно Стам был зачинателем полемики о «вещественности» в голландской архитектуре, несмотря на то, что Я. И. П. Ауд к этому времени уже построил значительное число функционалистских домов для рабочих с плоскими кровлями — и, в частности, жилой район Кифхук в Роттердаме,

который строился с 1925 г. Во всех своих работах Ауд, как главный архитектор Роттердама, остался предан идее Берлаге о традиционной городской улице, рассматривавшейся как замкнутое наружное «помещение».

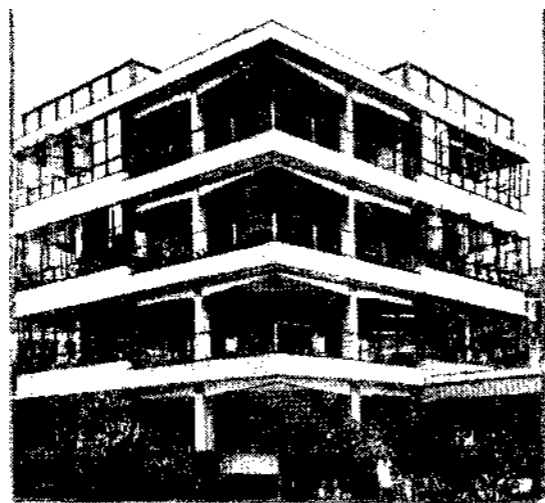
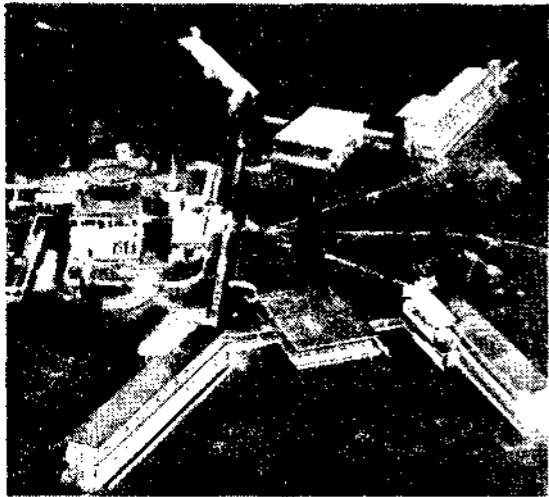
В полной мере бунт Стама против традиции можно оценить по его проекту района Рокин в Амстердаме (1926), где протяженный фронт застройки существующей улицы нарушается приподнятым на опорах административным зданием, обслуживаемым эскалаторами и подвесной канатной дорогой. Площадка под зданием отводилась для стоянки автомашин, установки указателей, размещения витрин и пешеходного движения. Этот вызывающий и даже экономически спорный проект был типичным для Стама с его стремлением к ниспровержению традиционных градостроительных штампов. В нем в сжатом виде выразилась концепция «открытого города», о которой Стам писал в конце 1920-х гг.:

«Постепенно возрастающий благодаря растущей экономической конкуренции объем транспортного движения делает его организацию определяющим фактором в архитектурной планировке города. Архитектурное мышление должно освободиться от эстетических предрассудков, унаследованных от прежних поколений. Концепция города как замкнутого пространства — одна из старых идей, на смену ей должен прийти открытый город».

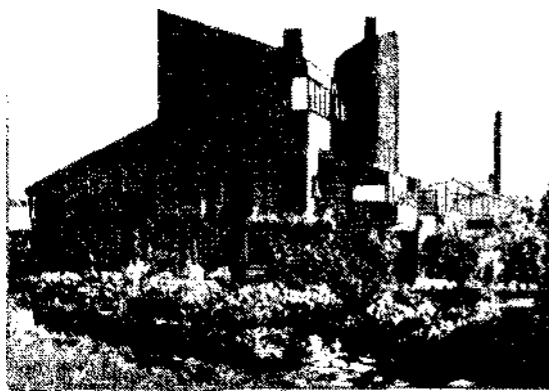
Крайний материализм Стама привел его к отдалению от функционалистской группы «Опбау», созданной в Роттердаме уже к

1920 г. Несмотря на интерес к «Новой вещественности», члены «Опбау» — такие, как Бринкман и ван дер Флугт и их заказчик, промышленник Кеес ван дер Леув, — пытались уйти от «вещественности» к универсальным «духовным» ценностям. Это выразилось в их участии в голландском теософическом движении и в сооружении в 1930 г. маленького приюта в Оммене для Кришнамурти и его последователей.

Подобные духовные устремления прослеживаются также в творчестве Иоханнеса Дейкера и Бернарда Бейвута, которые начали с выполненного в райтовской манере обшитого досками дома, построенного в Алемере в 1924 г. Это асимметричное здание с односкатными крышами положило начало «вещественному» периоду в карьере Дейкера — периоду, кульминацией которого стало создание сооружений из железобетона и стекла, имевших конструктивистский характер, — санатория «Зонештраль» в Хилверсюме (1928) и школы на открытом воздухе в Амстердаме (1930). Несмотря на понимание необходимости предусмотренного программой излома здания в плане, выразившегося в асимметричном расположении крыла школы на открытом воздухе, в котором размещен спортзал, скрытый идеализм Дейкера нашел выражение в его предпочтении к симметричной композиции. Только в конце жизни он действительно начал отказываться от характерной для его творчества кровли



Дейкер и Бейвут. Дом, Алмер, 1924



t
Дейкер. Санаторий «Зонештраль», Хилверсум, 1928. Административный и лечебный комплекс с радиально расположенными жилыми корпусами

Дейкер, Школа на открытом воздухе,

со стоком к середине, так называемой кровли-«бабочки», в пользу более типизированного, неформального подхода Стама. Этот поворот проявился в кинотеатре «Синеак» в Амстердаме, 1934 г.; и в отеле «Гойланд» в Хилверсуме, завершённом в 1936 г. Бейвutom уже после смерти Дейкера.

Спроектировав в 1927 г. дом для поселка Вайсенхоф в Штутгарте, в следующем году Стам снова отправился из Голландии в Германию, на этот раз во Франкфурт, где ему пришлось работать под руководством городского архитектора Эрнста Мая над проектом Хеллер-

хофа — жилого района, входящего в состав грандиозного проекта «Новый Франкфурт» Мая. Позже в том же году вместе с Ритфелдом и Берлаге Стам представлял Голландию на учредительной встрече Международного конгресса современной архитектуры (СИАМ) в замке Ла Сарраз в Швейцарии. Вскоре после этой встречи голландские представители движения «Новой вещественности» консолидировались благодаря слиянию амстердамского функционалистского кружка «Восьмерка» с группой «Опбау». Эта организация, названная «Восемь в Опбау», продолжала действовать

в качестве голландской секции СИАМ вплоть до 1943 г.

Появление «Новой вещественности» в Германии неотделимо от программы жилищного строительства Веймарской республики, ставшей возможной со стабилизацией германской валюты в ноябре 1923 г. В этом году Отто Хезлер, пионер строчной жилой застройки, завершил поселок «Итальянский сад» в Целле, близ Ганновера. Эта же модернистская формула — плоские кровли и полихромные оштукатуренные фасады — была использована Эрнстом Маем в качестве образца для первых жилых единиц, построенных во Франкфурте в 1925 г. В 1924 г. в посёлке Георгсгартен, его второй работе в Целле, Хезлер развил образец строчной жилой застройки «Альте Хайде» Теодора Фишера (1919) в повсеместную систему: жилые дома, стоящие рядами на оптимальном расстоянии один от другого, обеспечивающем проникание солнца и вентиляцию.

Эта схема, основанная на правиле Хайлигенталя, гласящем, что расстояние между жилыми домами должно быть не менее их удвоенной высоты, стала нормативной формулой «Новой вещественности», повторенной в ряде жилищных схем, которые были реализованы в Германии в 1925—1933 гг. В подобных планах, последовавших за поселком Хезлера, жилые комнаты, ориентированные на юг или запад, открыты в озелененное общественное про-

странство. В Георгсгартене Хезлер добавил короткие ориентированные на юг блоки к вытянутым с севера на юг корпусам, тем самым создав серию П-образных озелененных дворов. Эти дворы были разбиты на семейные участки, где можно было выращивать овощи (ср. район Хойберг Адольфа Лооса, Вена, 1926). В Георгсгартене Хезлер также выработал основной тип квартиры, к вариациям которого он обращался на протяжении всей своей карьеры. Эта квартира, размещенная на трех этажах, с двумя лестницами, состояла из совмещенной со столовой комнаты дневного пребывания, маленькой кухни, туалета и трех—шести спален. Замена традиционной кухни в жилой комнате на отдельную кухню была новшеством в массовом жилищном строительстве и сыграла решающую социальную роль в смещении средоточия дома к аскетической версии буржуазного «салона». В поселке Фридрих-Эберт-Ринг в Ратенау, построенном в 1929 г., Хезлер усовершенствовал свою типовую квартиру, включив в ее состав отдельную ванную комнату.

Оба эти поселка имели такие коммунальные удобства, как прачечные, залы для социальных контактов, библиотеки, спортплощадки и т. д. В Георгсгартене в дальнейшем построили также детский сад, кадре и парикмахерскую. Скромное убранство этих помещений — стандартная мебель Тонета, лампы без плафонов с тщательно

выполненной электропроводкой — представляло собой типичный интерьер в духе «Новой вещественности», холодный, строгий и в то же время сверкающий. Эти же свойства отразились и в отделке зданий, где комбинация плоских поверхностей, стальных оконных переплетов, патентованного остекления и металлических ограждений создавала универсальный синтаксис «вещественности».

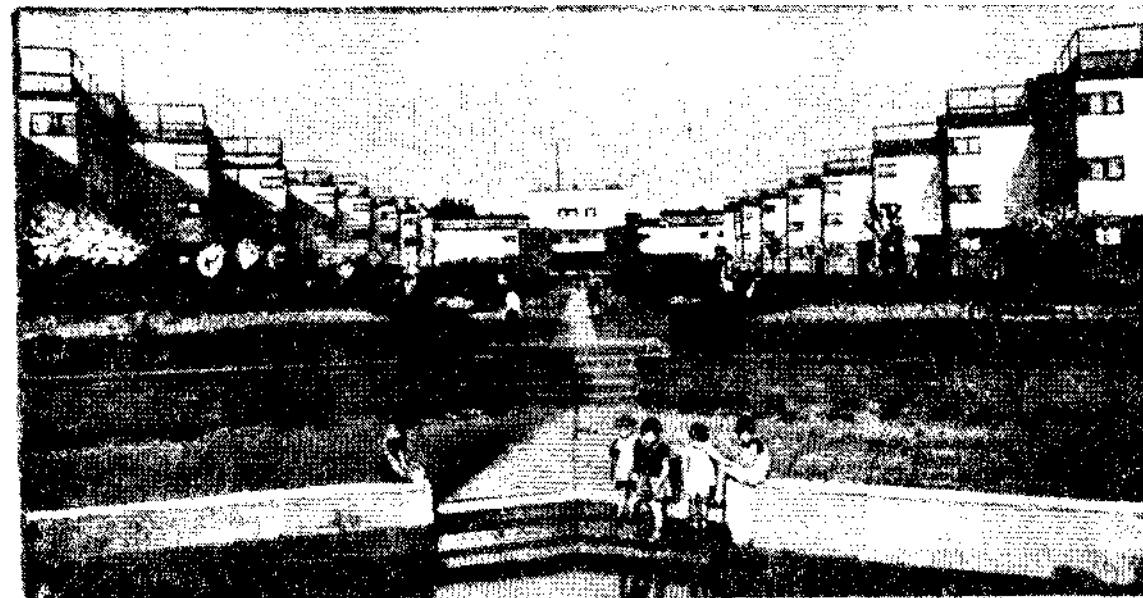
Этот «вещественный» образец выражения был более или менее универсально применен в поселке Вайсенхоф, построенном на окраине Штутгарта в составе выставки Немецкого Веркбунда, — несмотря на национальные и идейные разногласия, существовавшие между 17 архитекторами, строившими его (так, только Германия была представлена такими непохожими мастерами, как Беренс, Дёкер, Гропиус, Хильберзаймер, Радинг, Шарун, Шнек, Мис ван РОЭ и братья Тауты).

В своем последующем развитии Хезлер стал отходить от выразительности поселка как коллективного образования к утверждению одного из домов квартала как свободно стоящей, бесконечно повторяемой единицы. Созданный им первоначальный план поселка Ротенбург в Касселе с этой точки зрения типичен не только для его творчества, но и для многих проектов жилой застройки, созданных представителями «Новой вещественности» в это время.

После назначения Мая главным архитектором Франкфурта

в 1925 г. строительство рабочих поселков развернулось в невиданных ранее масштабах. Обучение у Теодора Фишера в Мюнхене и у Раймонда Энвина в Англии не прошло бесследно: рационализм Мая уравновешивался чувством традиции. Тогда как Хезлер создал вытянутую форму в Георгсгартене и открытую композицию из типовых домов в Ротенбурге, Май (как Бруно Таут и Мартин Вагнер в жилом комплексе Берлин-Бриц) был более заинтересован в создании замкнутого независимого городского пространства, построенного по образцу традиционной прусской деревни. Так, первая работа Мая во Франкфурте — проект Брухфельдштрассе (1925), разработанный вместе с К. Г. Рудлофом, представляла собой зигзагообразную застройку, идущую вокруг тщательно организованного общественного сада. Этот уникальный план, напоминающий схему «Современного города», которую Виктор Буржуа предложил для Брюсселя в 1922 г., стал отправной точкой для обобщенного подхода, разработанного Маем в плане «Новый Франкфурт» (1926) и в его поселках Рёмерштадт, Праунхайм, Вестхаузен и Хоэнблик, построенных как части комплекса долины Нидда в 1925—1930 гг.

15 тысяч домов, построенных под руководством Мая, составляют более 90% жилья, созданного во Франкфурте в этот период. Эта выразительная цифра навряд ли была бы достигнута без одержимости Мая идеями



Май и Рудлоф. Брухфельдштрассе, Франкфурт, 1925

эффективности и экономичности как проектирования, так и строительства. Такой «вещественный» подход, подкрепленный существовавшими тогда строительными ценами, неизбежно вел к выработке стандартов жилища минимальной площади, что стало темой франкфуртского конгресса CIAM в 1929 г. Контрастируя с идеалистическими лозунгами Ле Корбюзье о «прожиточном максимуме», минимальные нормы Мая основывались на широком использовании встроенных шкафов, складных кроватей и, прежде всего, на разработке чрезвычайно функциональной, похожей на лабораторию «франкфуртской кухни», спроектированной архитектором Г. Шютте-Лихоцки. Рост цен в конце концов привел Мая к новаторской идее о строительстве из изготовленных заводским способом бетонных панелей (эта так называ-

емая «система Мая» была использована в 1927 г. при возведении жилых районов Праунхайм и Хоэнблик).

Шютте-Лихоцки. «Франкфуртская кухня», 1926



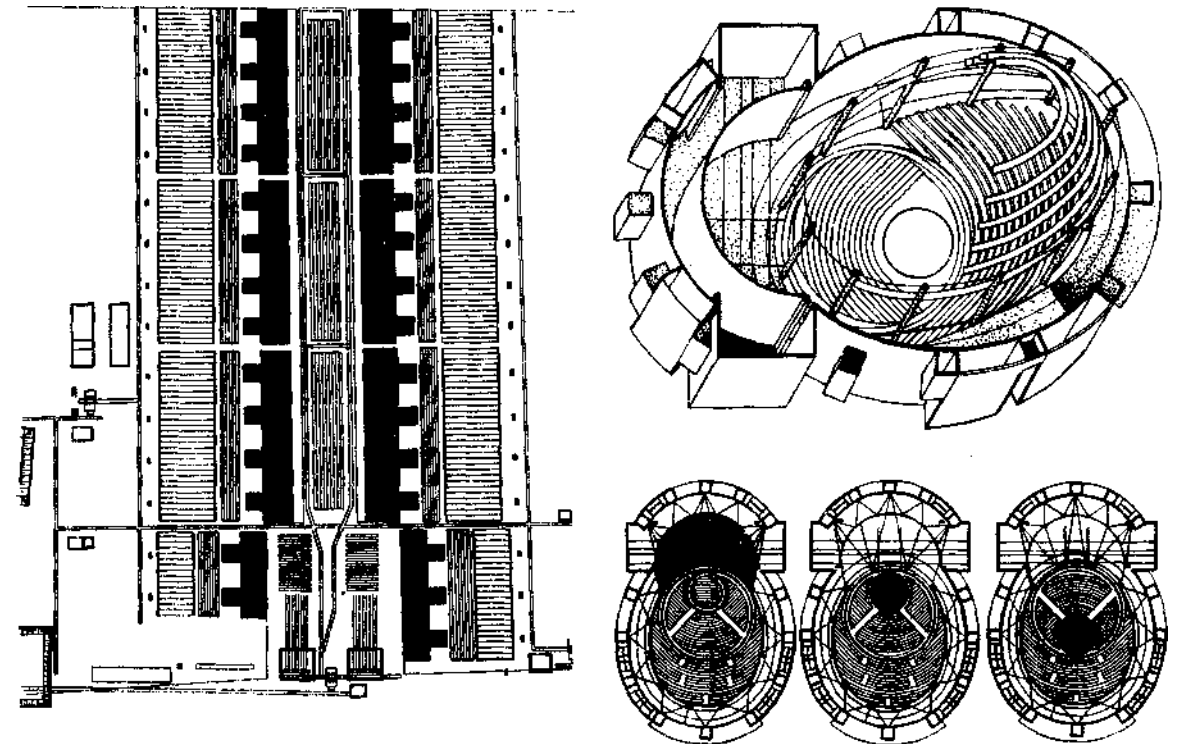
Комплекс Баухауза Гропиуса (1926) и его жилой район Тортен (1928) в Дессау представляют собой разные стадии его постепенного перехода на позиции «Новой вещественности». Если план Тортена отражает не только стандартизацию составляющих его единиц, но и поточный процесс монтажа этих предварительно изготовленных элементов движущимся краном, то здание Баухауза в Дессау представляло собой все еще формальную композицию из асимметрично расположенных элементов. Центробежная, зубчатая форма плана, напоминающая предложения «Стиля», впервые была опробована Гропиусом и Мейером в проекте здания газеты «Chicago Tribune» в 1922 г., а затем интерпретирована как асимметричное горизонтальное распределение объемов в их проекте академии в Эрлангене (1924). Сознательная маскировка конструктивного каркаса, обусловленная выразительностью сравнительной эстетики Баухауза в Дессау, компенсировалась «вещественной» детализацией второстепенных элементов — таких, как радиаторы, размещение окон, балюстрады и осветительная арматура. И все-таки окончательной артикуляции этих больших перекрещивающихся объемов нельзя было достичь без изменения цвета или мелкой отделки фасада, что явно напоминало неоклассическую природу здания Веркбунда Гропиуса и Мейера (1914).

Наиболее показательной ра-

ботой Гропиуса в духе «Новой вещественности» был проект Тотального театра, разработанный для «Народной сцены» Эрвина Пискатора в Берлине (1927). Пискатор основал свой Пролетарский театр в 1924 г. по образцу театра, созданного советским режиссером Мейерхольдом в Москве в 1920 г. Театр Пискатора должен был удовлетворять требованиям биомеханической сцены, обеспечивать пространство для «театра действия», провозглашенного Мейерхольдом и его коллегами по Пролеткульту. Актер-акробат был идеальным типом для такого театра, в котором механизированное представление, напоминающее цирковое, проходило на авансцене. Заповеди Мейерхольда о биомеханическом характере действия делали более или менее обязательным определенное политическое содержание:

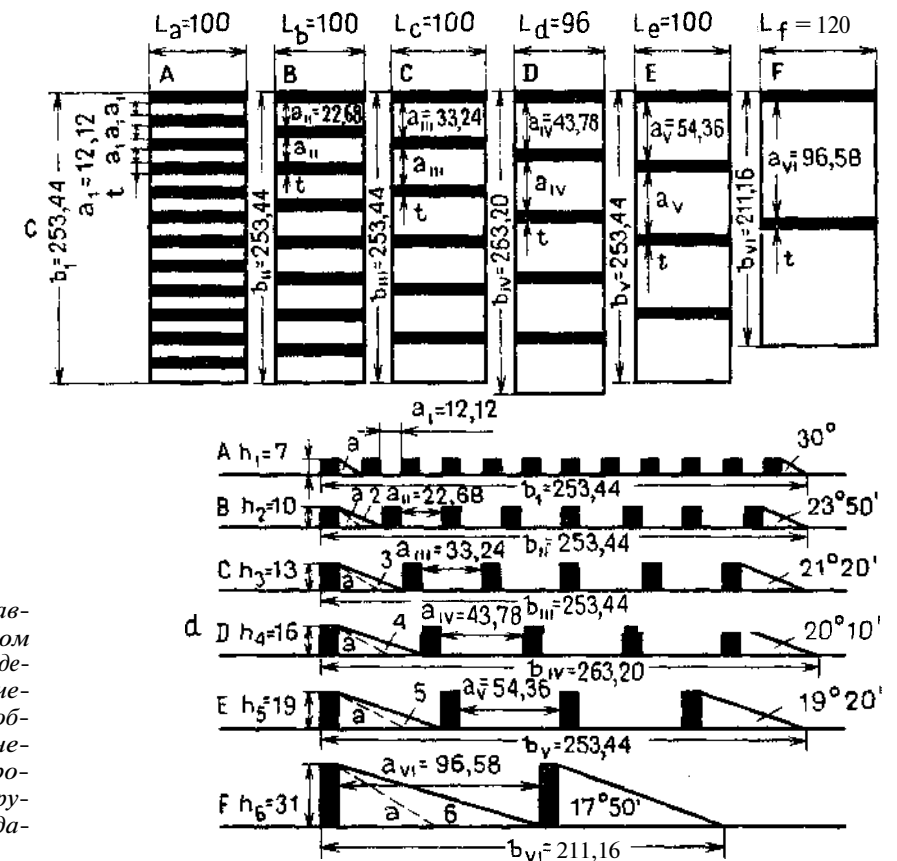
«Зал должен быть постоянно освещен, чтобы все время поддерживать визуальную связь между актером и зрителем... Нужно расстаться с душевным хламом буржуазной сцены. Театр нельзя рассматривать как независимое явление культуры. Следует использовать сцену как политический форум или как стимулятор глубокого социального опыта».

Своим удивительно элегантным и гибким решением Гропиус предоставил Пискатору зал, который можно было быстро оборудовать одной из трех классических форм сцены — просцениумом, авансценой или ареной. Как это было сделано и с какими целями,



Гропиус. Рационализированная жилищная застройка, Дессау-Тортен, 1928. Строительная площадка расположена вдоль рельсов ба- шенного крана

Гропиус. Проект Тотального театра, 1924. Вид сверху и альтернативные планы, демонстрирующие просцениум, авансцену и арену



Диаграмма, представленная Гропиусом SLAM в 1930 г., демонстрирует увеличение плотности и необходимость сохранения свободного пространства при сооружении высотных зданий

лучше всего объяснил сам Гропиус. В своем выступлении на конференции в Риме в 1934 г. он сказал:

«Полная трансформация здания достигается поворотом планшета сцены и оркестровой ямы на 180°. При этом авансцена превращается в центральную арену, полностью окруженную рядами зрителей! Это можно делать даже по ходу пьесы... Такая «атака» на зрителя, передвижение его во время действия и неожиданное перемещение сцены меняют существующую шкалу ценностей, дают зрителю новое осознание пространства и заставляют его участвовать в действии».

Изменяемый зал был также оборудован периферийной сценой, которая позволяла окружать зрителей действием. Этот «игровой круг» можно было размыкать сегментным экраном для демонстрации кинофильмов, дополняющих сценическое действие. Подобной разборной циклограммой была оборудована также и главная сцена. Приспособляемость этого зала дополнялась возможностью показа акробатических номеров как раз над центральной ареной. Эта воздушная сцена создавала истинно трехмерное игровое пространство со зрителями, окружающими ее или окружаемыми действием. Сам зал был прозрачной коробкой, благодаря чему можно было легко понять его основную конструкцию: открытая решетка яйцеобразной кровли изобретательно соединялась с узлами колонн эллиптической несущей конструкции, окружающей зал (ср. зал Лиги Наций Мейера—Виттвера).

Примерно в то же время, что и Тотальный театр, были созданы проекты жилой застройки Хазельхорст и больницы Эльберфельда, разработанные Марселем Брейером и Густавом Хасенпфлугом в 1928 г., а также Школа профсоюзов Ханнеса Мейера, построенная в Бернау в 1930 г. Нереализованный проект госпиталя Брейера и Школа в Бернау Мейера имели весьма определенные «вещественные» черты, так как каждое из этих зданий отличалось асимметричным соединением повторяющихся элементов, организованных в ступенчатые объемы, что отвечало «одновременным» требованиям пользователя, ориентации по странам света и топографии. Больничные палаты сдвинуты по отношению одна к другой, чтобы обеспечить ступенчатую последовательность освещаемых солнцем плоскостей (по одной на каждую палату). Школа Мейера состояла из трехэтажных жилых блоков с заглубленными углами, расчленяющими общую длину. Своеобразная уступчатая форма обоих зданий была обусловлена незначительным уклоном участков и функционально связана с размещением их главных нетиповых помещений — таких, как операционные и рентгеновские кабинеты больницы или лекционные залы школы.

После ухода из Баухауза в конце 1927 г. Гропиус серьезно занялся проблемами жилищного строительства. Кроме чрезвычайно дешевых схем, реализованных в конце 1920-х гг. в

Дессау, Карлсруэ и Берлине, он приступил также к теоретической разработке повышенных стандартов жилища и превращения жилого квартала в бесклассовую систему общественного поселения. Нереализованные проекты для жилищного строительства, созданные им для Берлина в 1929 г., были замечательным шагом вперед по сравнению с его предшествующим творчеством, предлагая более высокие стандарты жилища, широкий набор общественных услуг. В 1931 г. он разработал план жилых домов повышенной этажности для среднего класса в Ванзее близ Берлина, продемонстрировавший первую попытку создать замкнутый дом-коммуна с размещенными на кровле рестораном и гимнастическим залом. В конце 1920-х гг. Гропиус придерживался левых социал-демократических взглядов, о чем свидетельствует его эссе «Социологические основы минимального жилища» (1929). В нем он выдвинул известный социалистический довод в пользу государственного обеспечения жильем:

«Так как технология действует в рамках промышленности и финансов, а любое уменьшение стоимости производства прежде всего приносит выгоду частной индустрии, обеспечение более дешевого и более разнообразного жилья будет возможным лишь в том случае, если правительство укрепит интерес частной индустрии к строительству повышением уровня благосостояния. Если наиболее дешевое (минимальное) жилье реализуется на уровнях ренты, которую население может себе позволить, то от правительства нужно требовать: 1. Предотвратить расходование общественных фондов на строительство



«Архитектор эмигрирует из Германии в Советский Союз» — рисунок на обложке журнала «Das Neue Frankfurt», сентябрь, 1930, посвященный «немецкому строительству в СССР»

квартир чрезмерного размера, для чего должны быть установлены верхние пределы жилой площади; 2. Сократить капитальные затраты на строительство дорог и общественных служб; 3. Выделить строительные площадки и уберечь их от рук спекулянтов; 4. Сделать максимально гибкими зональные правила и строительные нормы».

Эти заповеди лишь ненадолго опередили официальную жилищную политику Веймарской республики, которая в 1927—1931 гг. обеспечила общественное субсидирование (через социальное страхование и подоходный налог) проектирования и строительства миллиона жилых квартир, что составило примерно 70% квартир, сооруженных в этот период.

Однако эта обширная программа улучшения государственного благосостояния проводилась накануне биржевого краха, за которым последовал мировой

экономический кризис 1929 г. Внешняя торговля резко сократилась, займы были потребованы назад, и в Германии снова воцарился экономический и политический хаос. Курс правительства отклонился вправо, и эти политические изменения в известной мере предопределили судьбу «Новой вещественности». Архитекторам этого движения не осталось ничего другого, как эмигрировать, что многие и сделали в соответствии со своими политическими убеждениями. В начале 1930-х гг. Май вместе с группой архитекторов и проектировщиков уехал в Советский Союз, чтобы принять участие в работе над планом металлургии-

ческого завода и города Магнитогорска (на Урале). В этой группе были Фред Форбат, Густав Хасенпflug³⁸, Ганс Шмидт, Вальтер Швагеншайдт и Март Стам. Примерно в то же время Мейер занял пост преподавателя в Москве. Другие — такие, как Артур Корн и Бруно Таут, последовали этому примеру в начале 1930-х гг. Когда в 1933 г. национал-социалисты захватили власть в Германии, оставшиеся архитекторы «Новой вещественности» более умеренных убеждений были вынуждены также уехать из страны. Так, в 1934 г. Гропиус и Брейер спешно выехали в Англию, собираясь затем отправиться в Америку.

лишь 14 лет, было связано с творчеством трех человек: художников Пита Мондриана и Тео ван Дусбурга и столяра-краснодеревца и архитектора Геррита Ритфелда. Другие мастера, участвовавшие под руководством ван Дусбурга в создании группы в 1917 г., — художники Барт ван дер Лек, Георг Вантонгерлоо и Вилмош Хусар, архитекторы Я.И.П. Ауд, Роберт ван'т Хофф и Ян Вилс и поэт Энтони Кок — вскоре отошли от главного направления движения. Однако все они, за исключением ван дер Лека и Ауда, подписали восемь пунктов манифеста, опубликованного в 1918 г. во втором выпуске журнала «Стиль». Первый манифест группы «Стиль» призывал к новому равновесию между индивидуальным и всеобщим и к освобождению искусства как от рамок традиции, так и от культа индивидуальности. Вдохновленные в равной мере философской мыслью Спинозы и голландским кальвинизмом, они искали культуру, которая бы преодолела трагедию индивидуализма, основываясь на непреложных законах. Универсальное и утопическое стремление было сформулировано в афоризме: «Цель природы — человек, цель человека — стиль!»

К 1918 г. движение уже находилось под влиянием неоплатонической, если не теософической, философии математика М. Г. Шунмакерса, чьи главные работы — книги «Новый образ мира» и «Принципы пластической математи-

ки» — были опубликованы соответственно в 1915 и 1916 гг. Метафизические взгляды Шунмакерса дополнялись более конкретными положениями и идеями, заимствованными у Берлаге и Райта (последний стал известен в Европе благодаря Васмуту, опубликовавшему в 1910 и 1911 гг. два альбома, посвященных творчеству этого архитектора). С другой стороны, Берлаге пользовался признанием благодаря своей социально-культурной критике, и именно от него художники «Стиля» взяли название группы, которое он, в свою очередь, возможно, почерпнул из критического исследования Готфрида Земпера «Стиль в технических и тектонических искусствах, или практическая эстетика» (1860).

Появление первых посткубистских композиций Мондриана, состоящих в основном из ломаных горизонтальных и вертикальных линий, совпало с его возвращением в Голландию из Парижа в июле 1914 г. и с тем периодом, который он и ван дер Лек провели в Ларене, почти ежедневно общаясь с Шунмакерсом. Благодаря Шунмакерсу возник и термин «неопластицизм» — он ввел неологизм «*nieuwe beelding*» («новая образность», гол.). Им было предложено и сведение палитры к основным цветам, о космической значимости которых он писал в «Новом образе мира»: «Тремя главными цветами являются желтый, синий и красный. Они — единственные существующие цвета... Желтый — это движение

16 глава

«Стиль»: эволюция и распад неопластицизма, 1917—1931 гг.

«1. Есть новое и старое сознание эпохи. Старое направлено к индивидуальному. Новое направлено к всеобщему. Конфликт между индивидуальным и всеобщим нашел отражение как в мировой войне, так и в современном искусстве.

2. Война сокрушила старый мир и все его содержание: превосходство индивидуального во всем.

3. Новое искусство продемонстрировало суть нового сознания эпохи: равновесие между всеобщим и индивидуальным.

4. Новое сознание готово реализоваться во всем, включая предметы будничной жизни.

5. Традиции, догмы и превосход-

ство индивидуального стоят на пути этой реализации.

6. Поэтому основатели неопластицизма обращаются ко всем, кто верит в реформу искусства и культуры с призывом разрушить те преграды, которые мешают дальнейшему развитию. Убрав ограничения естественных форм с помощью нового пластического искусства, мы уничтожим помехи, стоящие на пути выражения нового чистого искусства, каждой его идеи».

Из первого манифеста группы «Стиль», 1918 г.

Голландское движение «Стиль», просуществовавшее

экономический кризис 1929 г. Внешняя торговля резко сократилась, займы были потребованы назад, и в Германии снова воцарился экономический и политический хаос. Курс правительства отклонился вправо, и эти политические изменения в известной мере предопределили судьбу «Новой вещественности». Архитекторам этого движения не осталось ничего другого, как эмигрировать, что многие и сделали в соответствии со своими политическими убеждениями. В начале 1930-х гг. Май вместе с группой архитекторов и проектировщиков уехал в Советский Союз, чтобы принять участие в работе над планом металлургии-

ческого завода и города Магнитогорска (на Урале). В этой группе были Фред Форбат, Густав Хасенпflug³⁸, Ганс Шмидт, Вальтер Швагеншайдт и Март Стам. Примерно в то же время Мейер занял пост преподавателя в Москве. Другие — такие, как Артур Корн и Бруно Таут, последовали этому примеру в начале 1930-х гг. Когда в 1933 г. национал-социалисты захватили власть в Германии, оставшиеся архитекторы «Новой вещественности» более умеренных убеждений были вынуждены также уехать из страны. Так, в 1934 г. Гропиус и Брейер спешно выехали в Англию, собираясь затем отправиться в Америку.

лишь 14 лет, было связано с творчеством трех человек: художников Пита Мондриана и Тео ван Дусбурга и столяра-краснодеревца и архитектора Геррита Ритфелда. Другие мастера, участвовавшие под руководством ван Дусбурга в создании группы в 1917 г., — художники Барт ван дер Лек, Георг Вантонгерлоо и Вилмош Хусар, архитекторы Я.И.П. Ауд, Роберт ван'т Хофф и Ян Вилс и поэт Энтони Кок — вскоре отошли от главного направления движения. Однако все они, за исключением ван дер Лека и Ауда, подписали восемь пунктов манифеста, опубликованного в 1918 г. во втором выпуске журнала «Стиль». Первый манифест группы «Стиль» призывал к новому равновесию между индивидуальным и всеобщим и к освобождению искусства как от рамок традиции, так и от культа индивидуальности. Вдохновленные в равной мере философской мыслью Спинозы и голландским кальвинизмом, они искали культуру, которая бы преодолела трагедию индивидуализма, основываясь на непреложных законах. Универсальное и утопическое стремление было сформулировано в афоризме: «Цель природы — человек, цель человека — стиль!»

К 1918 г. движение уже находилось под влиянием неоплатонической, если не теософической, философии математика М. Г. Шунмакерса, чьи главные работы — книги «Новый образ мира» и «Принципы пластической математи-

ки» — были опубликованы соответственно в 1915 и 1916 гг. Метафизические взгляды Шунмакерса дополнялись более конкретными положениями и идеями, заимствованными у Берлаге и Райта (последний стал известен в Европе благодаря Васмуту, опубликовавшему в 1910 и 1911 гг. два альбома, посвященных творчеству этого архитектора). С другой стороны, Берлаге пользовался признанием благодаря своей социально-культурной критике, и именно от него художники «Стиля» взяли название группы, которое он, в свою очередь, возможно, почерпнул из критического исследования Готфрида Земпера «Стиль в технических и тектонических искусствах, или практическая эстетика» (1860).

Появление первых посткубистских композиций Мондриана, состоящих в основном из ломаных горизонтальных и вертикальных линий, совпало с его возвращением в Голландию из Парижа в июле 1914 г. и с тем периодом, который он и ван дер Лек провели в Ларене, почти ежедневно общаясь с Шунмакерсом. Благодаря Шунмакерсу возник и термин «неопластицизм» — он ввел неологизм «*nieuwe beelding*» («новая образность», гол.). Им было предложено и сведение палитры к основным цветам, о космической значимости которых он писал в «Новом образе мира»: «Тремя главными цветами являются желтый, синий и красный. Они — единственные существующие цвета... Желтый — это движение

16 глава

«Стиль»: эволюция и распад неопластицизма, 1917—1931 гг.

«1. Есть новое и старое сознание эпохи. Старое направлено к индивидуальному. Новое направлено к всеобщему. Конфликт между индивидуальным и всеобщим нашел отражение как в мировой войне, так и в современном искусстве.

2. Война сокрушила старый мир и все его содержание: превосходство индивидуального во всем.

3. Новое искусство продемонстрировало суть нового сознания эпохи: равновесие между всеобщим и индивидуальным.

4. Новое сознание готово реализоваться во всем, включая предметы будничной жизни.

5. Традиции, догмы и превосход-

ство индивидуального стоят на пути этой реализации.

6. Поэтому основатели неопластицизма обращаются ко всем, кто верит в реформу искусства и культуры с призывом разрушить те преграды, которые мешают дальнейшему развитию. Убрав ограничения естественных форм с помощью нового пластического искусства, мы уничтожим помехи, стоящие на пути выражения нового чистого искусства, каждой его идеи».

Из первого манифеста группы «Стиль», 1918 г.

Голландское движение «Стиль», просуществовавшее

луча (вертикаль)... Синий — контрастный цвет по отношению к желтому (горизонтальный небесный свод)... Красный — соединение желтого и синего». В этом же тексте он обосновывает и ограничения экспрессии неопластицизма прямоугольными элементами: «Двумя главными, полными противоположностями, которые придают форму нашей земле и всему, что есть на земле, являются: горизонтальная линия силы, то есть путь земли вокруг солнца, и вертикальное, глубоко пространственное движение лучей, берущее начало в центре солнца».

Несмотря на влияние, оказанное Шунмакерсом на образование «Стиля», он не играл особой роли в эстетическом развитии группы. Эта заслуга принадлежит ван дер Леку и Вантонгерлоо, чья выраженная творческая независимость стала причиной их скорого расхождения с ван Дусбургом. Без них характерная для «Стиля» эстетика едва ли была бы сформулирована так ясно и в такое короткое время. Очевидно, например, что появление известной абстракции ван Дусбурга «Корова» (1916) во многом обусловлено работами ван дер Лека, тогда как скульптура Вантонгерлоо «Соотношение объемов» (1919) явно предвосхитила принципы организации масс в проектах жилых домов ван Дусбурга и Кора ван Эстерена (1923). И даже державшийся несколько в стороне Мондриан в последнем номере журнала

«Стиль» (1932), посвященном памяти ван Дусбурга, признал свой долг перед ван дер Леком, который еще в 1917 г. использовал насыщенные основные цвета.

В 1914—1916 гг. во время пребывания в Ларене Мондриан был тесно связан с Шунмакерсом. В это время он написал свой основной теоретический труд — «Неопластицизм в живописи», который появился в 1917 г. в первом номере журнала «Стиль». Вынужденное уединение военных лет дало новый импульс творчеству Мондриана. На его работах этого времени изображены уравнивающие одна другую прямоугольные цветные плоскости. Мондриан, ван дер Лек и следующий их принципам более молодой ван Дусбург видели в этом абсолютно новый и чисто пластический порядок. Однако, если Мондриан остался верен плоскостным композициям, размещенным на «поверхностном пространстве» картины, как демонстрирует его «Композиция с цветными поверхностями на белом фоне» (1917), то ван дер Лек и ван Дусбург занялись конструированием из линий самой плоскости картины, используя узкие цветные полосы, протравленные на белом поле. Датированные этим периодом работы ван Дусбурга — «Корова» и «Ритм русского танца» (1918) — были созданы под влиянием ван дер Лека.

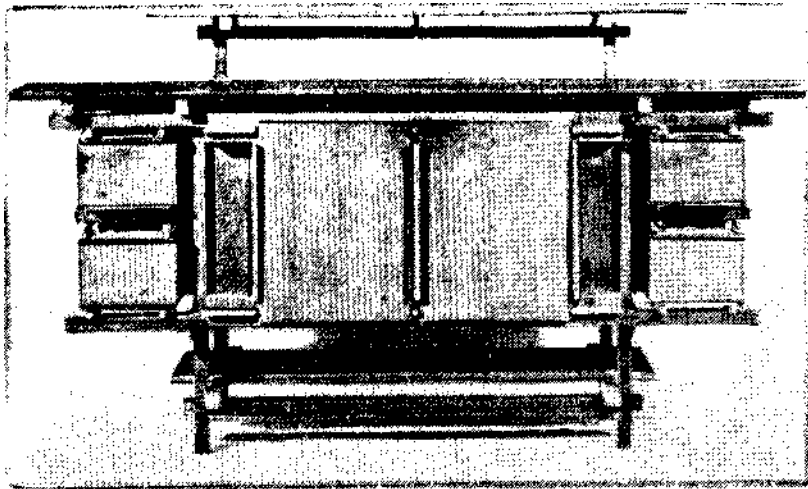
Первым архитектурным произведением «Стиля» стала замечательная вилла, построен-

ная Робертом ван'т Хоффом на окраине Утрехта в 1916 г. Ван'т Хофф создал эту виллу в духе Райта, с работами которого он познакомился во время своей предвоенной поездки в Америку. Если не считать этого новаторского дома из железобетона в Хейс-тер-Хейде и нескольких менее элегантных работ Вилса в духе Райта, то начало архитектурной деятельности «Стиля» было не слишком ярким. Ауд, ставший в 1918 г. в возрасте 28 лет главным архитектором Роттердама, никогда не был особенно близок движению. Воздержавшись от подписания манифеста 1918 г., он постарался утвердить свою независимость как творческой личности. Кажется, он нашел способ отделиться от более «конструктивистских» интересов «Стиля» в композициях австрийского архитектора Йозефа Хофмана. Единственным исключением был его проект фабрики Пурмеренда (1919), где элементы неопластицизма весьма робко включены в мягкое соединение объемов. Фактически до появления первых работ Ритфелда (1920) неопластицизм почти не коснулся архитектуры. В свое время (до 1915) Ритфелд слушал лекции архитектора П. Я. Кларрамера, который сотрудничал тогда с ван дер Леком, хотя и никогда не входил в группу «Стиль».

В 1917 г. Ритфелд создал знаменитый красно-синий стул. Этот простой предмет обстановки, за основу которого была взята традиционная идея рас-

кладывающегося кресла-кровати, стал первым случаем перевода принципов эстетики неопластицизма в трехмерное пространство. Полосы и плоскости композиций ван дер Лека теперь размещались в пространстве. Стул отличался также и цветовым решением — сочетанием основных цветов (красного и синего) с черным каркасом. Если добавить к этой комбинации серый и белый, то мы получим стандартную цветовую гамму движения «Стиль». Конструкция стула дала Ритфелду возможность продемонстрировать открытую архитектурную организацию нового движения, подчеркнуто свободную от влияния Райта. Она еще утверждала идею «тотального произведения искусства», но уже была освобождена от биологических аналогий синтетического символизма XIX в., т. е. от традиций ар-нуво.

Едва ли хоть один из коллег Ритфелда предугадал значение скромных предметов обстановки, которые он продолжал создавать в 1918—1920 гг. Буфет, детская коляска и тачка, как прямые «потомки» красно-синего стула, были собраны из прямолинейных деревянных перекладин и панелей на болтах. Однако ни один из этих предметов полностью не предвосхитил архитектурную среду, задуманную Ритфелдом в его проекте рабочего кабинета доктора Хартога, созданного в Марсене в 1920 г. В этой работе каждый предмет обстановки, включая подвесные осветительные



Ритфелд. Буфет.

приборы, был как бы «элементаризован», как и в поздних картинах Мондриана: в конечном итоге Ритфелд хотел достичь эффекта бесконечного ряда координат в пространстве.

Во многих отношениях именно ван Дусбург утвердил направленность движения, так как к 1921 г. состав группы коренным образом изменился. Ван дер Лек, Вантонгерлоо, ван'т Хофф, Ауд, Вилс и Кок к тому времени отделились от «Стиля», а Мондриан вновь заявил себя в Париже как независимый художник. Это «отступничество» голландских мастеров убедило ван Дусбурга в том, что новых приверженцев «Стиля» необходимо искать за границей. Силы, влившиеся в движение в 1922 г., отразили его международную ориентацию: из новых членов голландцем был лишь ван Эстерен, архитектор, художник и график-конструктор Эль Лисицкий был русским, а кинорежиссер Ханс Рихтер — немцем. По приглашению Рихтера ван Дусбург в 1920 г. впервые посетил Германию. Во время

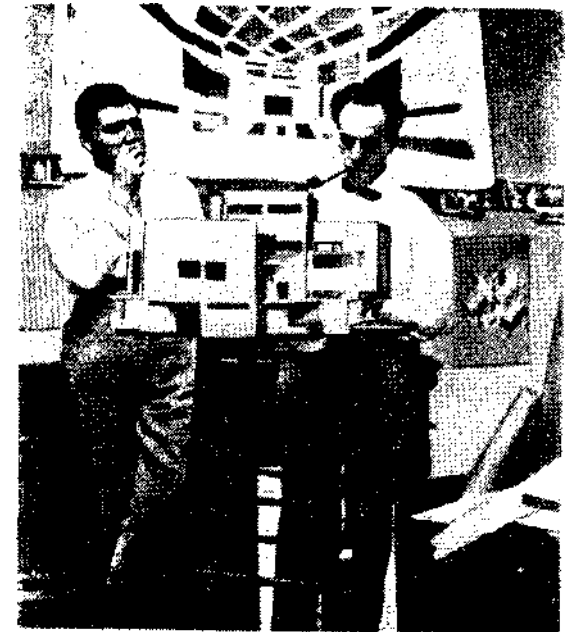
этого визита последовало приглашение от Гропиуса посетить Баухауз в следующем году. Краткое пребывание ван Дусбурга в Баухаузе в 1921 г. привело к кризису внутри школы, так как влияние его идей на студентов и преподавателей было мгновенным и очень сильным. Даже Гропиус, который имел основания для сомнений, в 1923 г. спроектировал подвесные светильники для своего кабинета, находившиеся в явном родстве с теми осветительными приборами, которые Ритфелд создал для Хартога.

Очень важное значение для второй фазы движения, продолжавшейся до 1925 г., имела встреча ван Дусбурга с Лисицким. За два года до этой встречи, сотрудничая с Казимиром Малевичем и витебской школой супрематизма, Лисицкий разработал собственную форму элементаристской выразительности. Хотя русский и голландский элементаризм имел совершенно разные корни (в первом случае — супрематизм, во втором — неопластицизм), знаком-

ство с Лисицким повлияло на все дальнейшее творчество ван Дусбурга. После 1921 г., находясь под впечатлением от проуновских композиций Лисицкого, ван Дусбург и ван Эстерен создали в виде аксонометрических рисунков ряд гипотетических архитектурных сооружений, каждое из которых состояло из сочетания подчеркнуто плоских элементов, размещенных в пространстве вокруг объемного центра. Ван Дусбург предложил Лисицкому стать членом «Стиля», и в 1922 г. на страницах журнала появилась детская сказка Лисицкого «История двух квадратов», написанная им в 1920 г. Примечательно, что в это время изменился и облик журнала: ван Дусбург заменил композицию титула и гравюру-логотип, выполненную Хусаром, более элементаристским по духу оформлением.

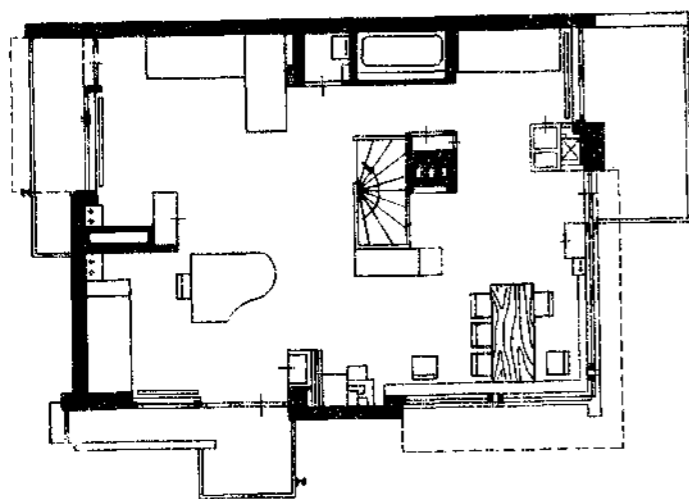
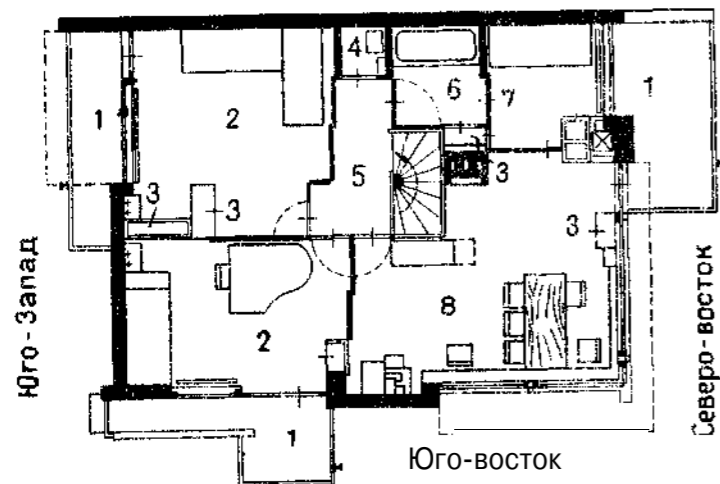
В 1923 г. ван Дусбург и ван Эстерен продемонстрировали ярко выраженный архитектурный неопластицизм на выставке своих работ, проходившей в парижской галерее Леонса Розенберга под названием «Современные усилия». Выставка прошла с успехом и впоследствии еще раз демонстрировалась в Париже, а затем в Нанси. Кроме уже упоминавшихся аксонометрических этюдов, на ней был представлен проект дома Розенберга и два других наброска — эскиз интерьера университетского зала и проект дома художника.

Тем временем в Голландии Хусар и Ритфелд вместе рабо-



Ван Эстерен (слева) и ван Дусбург во время подготовки к парижской выставке в салоне Розенберга (1923) с макетом «дома художника»

тали над созданием проекта павильона, который должен был экспонироваться на Большой художественной выставке в Берлине в 1923 г. Хусар разработывал архитектурный проект, а Ритфелд — мебель, в том числе и знаменитый «берлинский» стул. Одновременно Ритфелд начал работу над проектом и оформлением дома Шредер-Шредер в Утрехте. Этот дом, вписанный в ленточную застройку конца XIX в., во многих отношениях можно считать реализацией 16 пунктов «пластической архитектуры» ван Дусбурга, опубликованных ко времени его завершения. Он воплощал заветы ван Дусбурга, будучи элементарным, экономичным и функциональным; немонументальным и динамичным; антикубистическим по форме и антидекоративным по цвету.



Ритфелд. Дом Шрёдера-Шрёдера, Утрехт, 1924

общий вид дома и планы этажей: закрытого (вверху) и открытого (внизу); 1 — балкой; 2 — жилая комната; 3 — кладовая; 4 — туалет; 5 — холл; 6 — ванная комната; 7 — спальня; 8 — столовая

Размещенные на верхнем этаже жилые помещения с открытым трансформирующимся планом, несмотря на традиционность конструкции из кирпича и дерева, являлись примером постулированного ван Дусбургом положения о динамичной архитектуре, освобожденной от несущих нагрузки стен и ограничений, диктуемых использованием оконных проемов, разделенных импостами. 11-й пункт ван Дусбурга можно считать идеальным описанием этого дома:

«Новая архитектура антикубистична. Она не пытается втиснуть различные по своему функциональному назначению помещения в один закрытый куб. Скорее она центробежно разбрасывает функциональные помещения (равно как и нависающие плоскости, балконы и т. д.) от центра куба. Благодаря высоте, ширине, глубине и времени, то есть воображаемому четырехмерному пространству, эта архитектура подходит к абсолютно новому пластическому выражению с помощью открытых пространств. В этом смысле архитектура становится как бы парящей, так сказать, противодействующей силе тяжести».

Третья и последняя фаза деятельности «Стиля», относящаяся к 1925—1931 гг., характеризовалась драматическим разладом между Мондрианом и ван Дусбургом, возникшим из-за того, что последний в серии «контркомпозиций», завершенных в 1924 г., ввел в свою живопись диагонали. К этому времени бывшее единство взглядов было разрушено как из-за непрерывной полемической деятельности ван Дусбурга, так и из-за его произвольного изменения неопластического канона. Сближение с Лисицким

привело к тому, что ван Дусбург стал рассматривать социальную структуру и уровень технического развития как основные детерминанты формы, не считаясь с другими мнениями, которые он должен был бы поддерживать во имя идеала всеобщей гармонии «Стиля». К середине 1920-х гг. он осознал, что универсальность может создать лишь искусственно безграничную культуру, которая из-за антипатии к будничным предметам в итоге будет направлена против первоначальных положений «Стиля», принятых даже Мондрианом, — против соединения искусства и жизни. По-видимому, ван Дусбург выбрал предложенное Лисицким решение этой дилеммы: масштаб окружающей среды и статус объекта определяют уровень, до которого объектом можно манипулировать в соответствии с абстрактной идеей. Так, если мебель и оборудование как продукт общественного производства в основном следует принимать в качестве готовых объектов культуры, то застраиваемую среду можно и действительно должно преобразовывать, чтобы удовлетворить требованиям более высокого порядка.

Ван Дусбург и ван Эстерен дали идеализированную версию этого положения в своем эссе «К коллективному строительству», опубликованном в 1924 г. В этой работе они высказались за более объективное и более совершенное с технической точки зрения решение проблемы архитектурного синтеза:

«Мы должны понять, что жизнь и искусство больше не являются независимыми сферами. Поэтому представление об искусстве как об иллюзии, не связанной с реальной жизнью, должны быть изменены. Слово «искусство» больше ничего не означает для нас. Вместо него мы требуем создания среды в соответствии с законами творчества, основанными на твердом принципе. Эти законы, вытекающие из законов экономики, математики, техники, санитарии и т. д., ведут к новому пластическому единству».

Далее в 7-м пункте манифеста следовало изложение принципов, которых ван Дусбург придерживался в своей последней большой работе, кафе «Обетт» (1928):

«Мы определили истинное место цвета в архитектуре. Мы заявляем, что живопись, оторванная от архитектурного сооружения (т. е. станковая живопись), больше не имеет права на существование».

После 1925 г. Ритфелд почти не поддерживал связей с ван Дусбургом. Однако его творчество развивалось в том же направлении — от элементаризма дома Шредер и прямоугольности первых созданных им предметов мебели к более «вещественным» решениям, основанным на использовании технических достижений. Сначала Ритфелд придал сиденьям и спинкам своих стульев криволинейные очертания — не только потому, что такая мебель была более удобной, но и потому, что она обладала большей конструктивной надежностью. Естественно, это вело к технике, использующей отдельные слои дерева, а так как сдерживающая эстетика неопластицизма уже была отвергнута, то

отсюда был лишь шаг до того, чтобы формовать стул из листа фанеры.

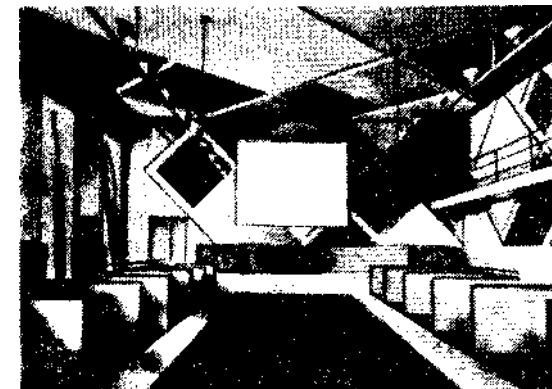
Двухэтажный дом для водителей, построенный Ритфелдом в Утрехте в 1927 г., был в значительной степени результатом такого же подхода, где независимо от — или, скорее, из-за — использования передовой технологии мало что сохранилось от первоначальной эстетики «Стиля». Обнаженный стальной каркас и бетонные панели были окрашены в черный (а не в основные) цвет, поверх которого на панели была нанесена сетка из белых квадратов. Отойдя от концепции ван Дусбурга об антикубистическом пространстве, выраженной в «16 пунктах пластической архитектуры», Ритфелд при проектировании этого здания руководствовался скорее достижениями техники, чем поисками универсальной формы.

Кафе «Обетт» в Страсбурге, спроектированное в 1928 г., состояло из двух больших залов и подсобных помещений, расположенных внутри постройки XVIII в. Оно было спроектировано и осуществлено ван Дусбургом в сотрудничестве с Гансом Арпом и Софи Таубер-Арп. Ван Дусбург осуществлял общую координацию работ, однако каждый художник мог проектировать свое помещение по своему усмотрению. За исключением фресок Арпа, в цельную композицию каждого зала были включены настенные абстрактные барельефы, цвет, светильники и мебель. Фактически

ки план ван Дусбурга представлял собой переработку его проекта университетского зала (1923), в котором диагонально-элементаристские рисунки были сознательно наложены на все плоскости изначально прямоугольного помещения. В интерьере кафе господствовал такой же диагональный рельеф, или контркомпозиция, размещенная по всем внутренним поверхностям. Эта фрагментация, достигаемая с помощью рельефа (в определенной мере — развитие темы «проуновского павильона» Лисицкого 1923 г.), дополнялась тем, что обстановка кафе была лишена каких-либо черт элементаризма. Ван Дусбург спроектировал «стандартные» стулья из гнутого дерева, а кое-где ввел и совершенно «вещественные» детали. Трубочатые перила были сварены, а освещалось помещение простыми плафонами, расположенными на двух металлических трубках, которые были закреплены на потолке. Об этом проекте ван Дусбург писал:

«Движение человека в пространстве (слева направо, спереди назад, сверху вниз) должно стать самым главным в применении цвета в архитектуре... Мы должны не просто вести человека вдоль раскрашенной поверхности, чтобы дать ему возможность осознать живописное развитие пространства от одной стены к другой, — проблема заключается в том, чтобы вызвать одновременное действие живописи и архитектуры».

Кафе «Обетт», оконченное в 1929 г., является последним сколько-нибудь значительным произведением неопластицизма. В дальнейшем те художники,



Ван Дусбург. Кафе «Обетт», Страсбург, 1928—1929

которые еще были близки к «Стилю» (в том числе ван Дусбург и Ритфелд) все в большей степени стали поддаваться влиянию «Новой вещественности» и тем самым — влиянию культуры международного социализма³⁹. Собственный дом ван Дусбурга, построенный в Медоне около 1929 г., едва ли соответствует любому из 16 пунктов его манифеста 1924 г. Это просто утилитарная студия из блоков с железобетонным каркасом, поверхностно напоминающая «жилище ремесленника», которое уже было создано Ле Корбюзье в начале 1920-х гг. Для окон ван Дусбург использовал стандартный французский переплет, изготовленный фабричным способом, а для обустройства интерьера создал свою собственную версию «вещественного» стула из стальных трубок. К 1930 г. идеал неопластицизма — воссоединение искусства и жизни и слияние всех искусств — был оставлен и возвращен к своим истокам в абстрактной живописи, к «конкретному искусству» в контрком-

позициях ван Дусбурга, висящих на стенах его студии в Медоне. Однако ван Дусбург еще сохранил определенный интерес к универсальному порядку, так как в своей последней полемической работе «Манифест конкретного искусства» (1930) он писал: «Если средства выразительности освобождены от всех особенностей, то они находятся в гармонии с окончательной целью искусства, которая состоит в создании универсального языка». Как этого можно добиться в произведениях прикладного искусства (мебель, оборудование и пр.), не было сказано. Год спустя, в возрасте 48 лет,

ван Дусбург скончался в санатории в Давосе, в Швейцарии, а вместе с ним угасла и движущая сила неопластицизма. Из зачинателей «Стиля» лишь Мондриан остался верен принципам движения — прямоугольность и основные цвета были составной частью его зрелых работ. Этим он продолжал отстаивать гармонию неосуществимой утопии. Он писал в работе «Пластическое и чисто пластическое искусство» (1937): «Искусство — лишь суррогат, существующий до тех пор, пока в жизни еще ощущается нехватка красоты. Оно исчезнет, как только жизнь приобретет красоту».

17 глава

Ле Корбюзье и «L'Esprit Nouveau», 1907—1931 гг.

«Используя камень, дерево и бетон, вы сооружаете дома и дворцы; это строительство. Изобретательность работает. Однако вдруг вы затрагиваете мое сердце, мои чувства, я счастлив, я говорю: «Красиво». Это — Архитектура. Входит искусство. Мой дом практичен. Я благодарен вам, как я мог бы быть благодарен инженерам-железнодорожникам или работникам телефонной службы. Вы не затронули моего сердца. Однако предположим, что стены этого дома возносятся к небесам, я тронут, я осознаю ваши намерения, ваше настроение — вашу нежность, вашу ярость или благородство. Дом, который вы возвели, говорит мне об этом. Меня привлекает это сооружение, мои глаза видят нечто, что выражает

мысль. Мысль, которая обнаруживает себя без звука или слова, но исключительно посредством форм, состоящих в определенных отношениях одна с другой. Эти формы таковы, что они ясно обозначаются на свету. Отношения между ними не обязательно определяются только практичностью или выразительностью. Они — математическое творение вашего разума. Они — язык Архитектуры. Используя нейтральные материалы и оттолкнувшись от более или менее утилитарных условий, вы создали определенные отношения, которые возбуждают мои эмоции. Это — Архитектура».

*Ле Корбюзье,
«К архитектуре», 1923 г.*

Исключительная роль, которую Ле Корбюзье сыграл в развитии архитектуры XX в., является достаточной причиной для того, чтобы изучить в деталях его раннюю деятельность. Важность его достижений становится понятной лишь тогда, когда их рассматриваешь на фоне чрезвычайно разнообразных и интенсивных влияний, которые Ле Корбюзье испытал в первое десятилетие своей карьеры в Ла-Шо-де-Фон, начиная с первого дома, построенного 18-летним архитектором (1905) и заканчивая последними работами, реализованными в 1916 г., за год до его переезда в Париж. Прежде всего необходимо отметить дальнюю альпийскую основу его кальвинистской семьи, тот полузабытый, но характерный, берущий начало в манихействе взгляд на мир, который, вполне возможно, был истоком его «диалектического» склада ума. Я имею в виду ту вечную игру с противоположностями — с контрастами между твердью и пустотой, между светом и тьмой, между Аполлоном и Медузой, которые пропитывают его архитектуру и, как результат образа мышления, проявляются в большинстве его теоретических работ.

Ле Корбюзье родился в 1887 г. в славящемся своими часами швейцарском городке Ла-Шо-де-Фон, расположенном в долине Юры неподалеку от французской границы. Одним из главных образов его юности был этот чрезвычайно рациональный промышленный город,

перестроенный на основе прямоугольной планировочной сетки после разрушительного пожара, произошедшего примерно за 20 лет до его рождения. Во время учебы в местной школе прикладного искусства по специальности художника-гравера Шарль-Эдуард Жаннере (его настоящее имя) подростком был вовлечен в заключительную фазу Движения искусств и ремесел. Первое сооружение — вилла Фалле, созданная Ле Корбюзье в 1905 г. в явной манере «югендстиля», — продемонстрировало все то, что он воспринял от своего учителя Шарля Леплатенье, директора высшего курса в школе прикладного искусства в Ла-Шо-де-Фон. Отправным пунктом для идей самого Леплатенье стала книга Оуэна Джонса «Грамматика орнамента» (1856) — настоящая энциклопедия декоративного искусства. Леплатенье, решивший создать самобытную школу прикладного искусства и строительства в районе Юры, вслед за Джонсом учил своих студентов черпать орнамент из непосредственного природного окружения. Местный тип и декор виллы Фалле в этом смысле яркий пример: ее общая форма, в сущности, была вариацией деревянных и каменных фермерских домов Юры, тогда как в основе декоративных элементов лежали мотивы, навеянные флорой и фауной района.

Несмотря на преклонение перед Оуэном Джонсом для обучавшегося в Будапеште Леплатенье культурным центром

отрицать, что план «Города Мира» определялся сетью «линий регулирования», подобных тем, которые были использованы для разбивки фасада виллы в Гарше — фасада, хоть и согла-

сованного с канонами пуристской «машинной эстетики», но все же остававшегося столь же классичным, сколь и план в духе Палладио, положенный в основу структуры виллы.

18 глава

Мис ван дер Роэ и значимость факта, 1921 — 1933 гг.

«Потом мне стало ясно, что задача архитектуры состоит не в изобретении формы. Я попытался понять, какова ее задача. Я спросил об этом Петера Беренса, но он не смог мне ответить. Он не задавался этим вопросом. Другие сказали: «То, что мы строим, и есть архитектура», однако этот ответ нас не удовлетворил. Так как мы понимали, что это вопрос истины, мы пытались выяснить, что же в действительности подразумевается под самим словом «истина». Мы были счастливы, когда нашли у Фомы Аквинского* следующее определение истины: «Adequatio intellectus et rei»**, или, говоря языком современной философии, «истина есть значимость факта».

Берлаге был очень серьезным человеком, который не признавал никакого плутовства. Именно он сказал: то, что неясно задумано, не должно строиться. Сам он следовал этому Правилу до такой степени, что построил самое знаменитое сооружение Амстердама. Здание биржи кажется средневе-

ковым, хотя таковым, конечно, не является. Он использовал кирпич так, как это делали в средние века. Там ко мне пришла идея о ясном замысле как одной из основ, которую необходимо было принять. Говорить об этом легко, следовать — трудно. Очень сложно в деталях разрабатывать замысел, а затем претворять его в сооружении. Я должен разъяснить, что в английском языке любую постройку можно назвать «сооружением». В Европе мы делаем по-другому. Лачугу мы называем лачугой, а не «сооружением». Сооружение должно иметь философскую идею. Сооружение — это единое целое от вершины до подножья, а его мельчайшие детали выражают те же идеи. Вот что мы называем сооружением».

*«Мис ван дер Роэ»
(цитата из статьи Питера Картера
в журнале «Architectural Design»,
1961 г., март).*

Как ясно показывает приведенная выше цитата, Людвиг Миса — позже он добавил к своей фамилии фамилию матери, ван дер Роэ, — в равной мере вдохновляло как творчество голландского архитектора Берлаге, так и прусская школа неоклассицизма, прямым наследником

которой он стал. В отличие от своего современника Ле Корбюзье, он не воспитывался на идеях Движения искусств и ремесел. С 14 лет он работал каменщиком вместе со своим отцом. После двух лет обучения в ремесленном училище и работы в качестве резчика по штукатурке у местного подрядчика он в 1905 г. оставил родной Аахен и уехал в Берлин, где работал у мелкого архитектора, специализируясь на деревянных конструкциях. Следующим этапом ученичества было пребывание у мебельщика Бруно Пауля. В 1907 г. он рискнул построить свой первый дом в сдержанной «английской» манере, напоминавший работы архитектора Веркбунда Германа Мутезиуса. В следующем году Мис поступил к Петеру Беренсу, чье недавно учрежденное берлинское бюро начало разрабатывать единый стиль для электротехнического концерна АЭГ.

Во время трехлетнего пребывания в бюро Беренса Мис познакомился с традицией «учеников Шинкеля», которая, помимо близости к неоклассицизму, принимала идею «строительного искусства» не только как идеал технической элегантности, но и как философскую концепцию. Облицованное кирпичом здание Академии строительства Шинкеля в Берлине с детализировкой, напоминающей фасад склада, Мис позже сравнил с артикулированной конструкцией амстердамской биржи Берлаге, которую он впервые увидел во время своей поездки в Голлан-

дию в 1912 г. Оставив службу у Беренса после краткого периода «авторского надзора» за строительством германского посольства в Санкт-Петербурге по проекту Беренса, Мис открыл свое собственное бюро, начав с создания дома Перльс, построенного в районе Берлин-Зелендорф в 1911 г. Это была первая постройка в серии из пяти зданий в духе Шинкеля, спроектированных Мисом до начала первой мировой войны. В 1912 г. он наследовал Беренсу в качестве архитектора г-жи Г.Э.Л.Й. Крёллер, спроектировав для нее музей и жилой дом в Гааге, чтобы разместить там знаменитую коллекцию картин Крёллер—Мюллера. Был сделан макет этого дома из холста и дерева в натуральную величину. Однако проект по неизвестным причинам остался нереализованным. В этом же году он создал и памятник Бисмарку, напоминающий работы Булле, — последний значительный проект своей довоенной карьеры.

Поражение и крах германской военно-промышленной империи в первой мировой войне ввергли страну в экономический и политический хаос, и Мис, как и другие воевавшие архитекторы, пытался создать архитектуру, которая была бы более органичной, чем это разрешалось автократическими канонами шинкелевской традиции. В 1919 г. он возглавил архитектурную секцию «Ноябрьской группы», названной так в честь месяца республиканской рево-

* Аквинский Фома (1225 или 1226—1274), философ и теолог, систематизатор схоластики на базе христианского аристотелизма, доминиканец. Его учение лежит в основе томизма и неотомизма. (Прим. пер.)

** «Соответствие мысли и деяния». (Прим. пер.)

люции и созданной для повсеместного оживления искусства в Германии. Это привело его к контактам с Рабочим советом по искусству и к сближению с идеями «Стеклянной цепи» Бруно Таута. Без сомнения, проект его первого небоскреба (1920) был откликом на «стеклянную архитектуру» Пауля Шеербарта (1914). Та же тема граненого хрустального небоскреба встречается и в представленном им на конкурс проекте административного здания на Фридрихштрассе (1921), а опубликование обоих этих проектов в первом выпуске журнала Таута «Frühlicht» подтверждает его связь в послевоенные годы с экспрессионизмом. В ту пору Мис стремился подать стекло как сложную отражающую поверхность, постоянно изменяющуюся в зависимости от освещения. Это ясно из описания, которое сопровождало первую публикацию его конкурсного проекта здания на Фридрихштрассе:

«В своем проекте небоскреба на Фридрихштрассе в Берлине я использовал форму призмы, которая, как мне казалось, наилучшим образом подходила к треугольной строительной площадке. Я разместил стеклянные стены под небольшим углом одну к другой, чтобы разрушить монотонность огромных стеклянных поверхностей. Работая с реальными стеклянными моделями, я обнаружил, что важной является игра отражений, а не эффекты света и тени, как в обычных зданиях.

Результат этих экспериментов можно увидеть на приведенной здесь второй схеме. На первый взгляд, изогнутые очертания плана кажутся спорным решением. Эти изгибы, однако, опре-

делялись тремя факторами: достаточным освещением интерьера; силуэтом здания, воспринимаемым с улицы, и, наконец, игрой отражений. Работая со стеклянной моделью, я понял, что расчеты света и тени не помогают при проектировании полностью стеклянного здания».

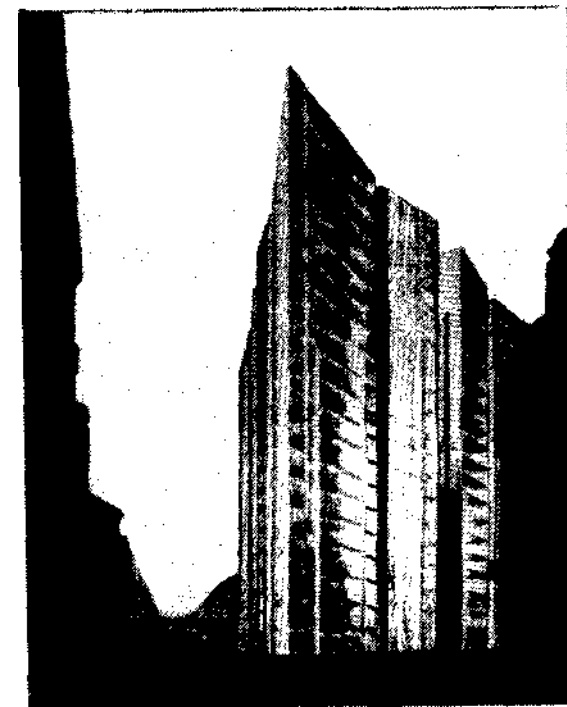
В этом контексте поучительно сравнить проекты Миса и Гуго Херинга. Если первое здание треугольное, волнистое и выпуклое, то второе треугольное, граненое и вогнутое. Иначе говоря, оба решения равно выразительны — совпадение, которое можно объяснить тем что Херинг в начале 1920-х гг. имел общую мастерскую с Мисом.

Так называемый период «G» Миса ван дер РОЭ начался в 1923 г., когда он принял участие в выпуске первого номера журнала «G», издававшегося Хансом Рихтером, Вернером Грэфом и Лисицким с подзаголовком «Материал для элементарного формообразования». Проекты стеклянных небоскребов, созданные Мисом в предыдущем году, с движущимися отражениями на поверхностях полупрозрачных форм уже предвосхитили кое-что из своеобразного языка «G», в котором, кажется, конструктивистская «вещественность» сочеталась с дадаистским ощущением судьбы. Однако в проекте семиэтажного административного здания, который Мис представил в первом выпуске журнала «G», он предложил другой путь, поскольку в проекте основным выразительным материалом было не стекло, а бетонные козырьки, консольно выступающие за пределы желе-

зобетонного каркаса. Как и в здании Ларкин Франка Ллойда Райта (1904), горизонтальные плоскости этих козырьков были расположены достаточно высоко, чтобы вместить стандартные встроенные шкафы, установленные ниже заглубленных «лент» остекления. Этим проектом Мис высказался против формализма и эстетической спекуляции. Он писал в решительно гегелевском тоне, что «архитектура — это воля времени, выраженная в пространственных формах. Живая, изменяющаяся, новая». В то же время он продолжал настаивать: «Административное здание — это дом для работы, ... это дом организованности, ясности, экономичности. Светлые просторные рабочие кабинеты, которые легко окинуть взором, расчленяемые только по требованию производства. Максимальная эффективность при минимуме затраченных средств. Материалы — бетон, железо, стекло».

Следы академической традиции проявились не только в этом выступлении в защиту архитектуры «кожи и костей» в духе «Новой вещественности», напоминающей схему «Дом—Ино» Ле Корбюзье, но и в самом проекте — в расширении концевых пролетов для «усиления» углов здания. Однако открытое обращение Миса к неоклассическим принципам Шинкеля было последним в этот период и лишь в 1933 г. он создал проект Рейхсбанка в духе «новой монументальности».

После 1923 г. в работах



Мис ван дер РОЭ. Проект административного здания (первый вариант) на Фридрихштрассе, Берлин, 1921

Миса кроме постоянных отзвуков неоклассицизма можно обнаружить три главных влияния: 1) традицию строительства из кирпича в стиле Берлаге («не должно быть построено то, что плохо задумано»); 2) манеру работ Франка Ллойда Райта периода до 1910 г., воспринятую сквозь призму идей группы «Стиль» (влияние, угадываемое в протяженных горизонтальных очертаниях сельского дома из кирпича Миса, 1923); 3) супрематизм Казимира Малевича, интерпретированный в творчестве Лисицкого. Тогда как райтовская эстетика без труда укладывалась в рамки традиции архитектуры («учеников Шинкеля») в соответствии с высшими стандартами европейского строительства из камня, супре-

матизм вдохновил Миса на развитие системы свободного плана. Если идеалы архитектуры «учеников Шинкеля» были воплощены в памятнике Карлу Либкнехту и Розе Люксембург, в доме Вольфа (оба сооружения построены из кирпича в 1926 г.), то свободный план в полной мере был осуществлен в павильоне Германии на выставке в Барселоне (1929).

Несмотря на эти столь разнообразные влияния, Мис, кажется, все еще не мог отказаться от экспрессионистской эстетики «Ноябрьской группы». Подобное восприятие, характеризующееся несколько русским чувством цвета, все еще очевидно в оформлении выставки шелковой промышленности в Берлине (1927), разработанном в содружестве с Лили Райх, которая первоначально обучалась на модельера. Черный, оранжевый и красный бархат и золотой, серебряный, черный и лимонно-желтый шелк, без сомнения, отражают ее вкус, как и прохладная воловья кожа зеленого цвета, использованная для обивки мебели гостиной в доме Тугендхата. Подспудное тяготение к экспрессионизму можно обнаружить также в поселке Вайсенхоф на выставке немецкого Веркбунда, которая открылась в Штутгарте в 1927 г. Несмотря на тенденцию рассматривать каждый заказ как независимый от других объект, Мис сначала планировал эту выставку как единую городскую структуру, как некий средневековый город. В поселке планировалось даже

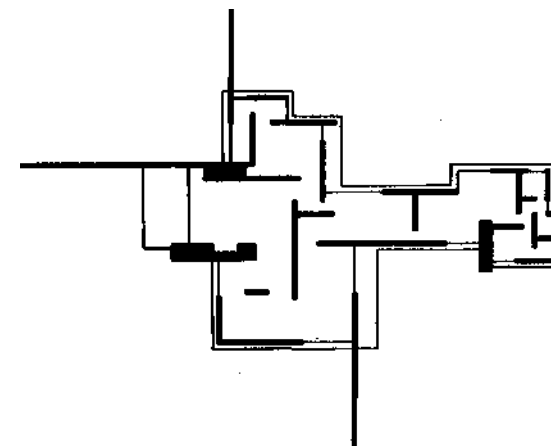
создать своеобразную «корону» — символ единства в духе Таута, от которого позже пришлось отказаться. В окончательном варианте плана Мис расчленил площадку на прямоугольные участки, на каждом из которых были возведены демонстрационные здания по проектам различных архитекторов Веркбунда, в том числе Вальтера Гропиуса и Ганса Шаруна. В строительстве поселка принимали участие также многие зарубежные архитекторы, включая Ле Корбюзье, Виктора Буржуа, Я.И.П. Ауда и Марта Стама.

В поселке Вайсенхоф, первоначально задуманном в духе дармштадтской выставки (1901) «Документ немецкого искусства», было впервые продемонстрировано белое призматическое здание с плоской крышей, которое в 1932 г. получило определение основной модели Международного стиля. Вклад Миса в эту выставку — как со стилистической, так и с содержательной точки зрения — жилой дом, который он спроектировал как центральный стержень всей схемы. Это пятиэтажное сооружение было похоже на стандартный блок «Zeilenbau», разработанный в то время, однако оно отличалось от типового дома линейной застройки тем, что внутри сооружения легко можно было образовать квартиры разного размера и формы. Об этом решении Мис писал в 1927 г.:

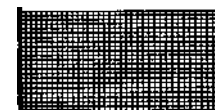
«Исходя из соображений экономии, рационализация и стандартизация

сегодня неизбежны в домах, сдаваемых внаем. С другой стороны, возросшая сложность наших потребностей нуждается в гибкости. Будущее примирит оба эти требования. Наиболее подходящая система для этой цели — каркасное сооружение. Она делает возможным использование рационализированных методов строительства и позволяет свободно распланировать внутреннее пространство. Если мы поместим кухни и ванны комнаты в зафиксированном ядре квартиры, тогда все остальное пространство можно будет разделить подвижными перегородками. Это, я верю, удовлетворит все нормальные потребности».

Расцвет первого периода творчества Миса ознаменовался тремя шедеврами, которые он спроектировал один за другим после окончания работы над поселком Вайсенхоф. К ним относятся павильон Германии на международной выставке в Барселоне (1929), дом Тугендхата в Брно, Чехословакия (1930), и образцовый дом, возведенный для Берлинской строительной выставки (1931). Во всех этих работах горизонтальное центробежное пространство было разделено и артикулировано свободно стоящими плоскостями и колоннами. Если эта эстетика (уже предвосхищенная в проектах сельских домов Миса 1922—1923 гг.) и была в своей основе райтовской, то это был Райт, интерпретированный в духе восприимчивости группы «G» и метафизических пространственных концепций группы «Стиль». Как отметил Альфред Барр, несущие стены кирпичного загородного дома Миса расположены по принципу зубчатого колеса, как и концентрические



Мис ван дер Роэ. Проект загородного дома из кирпича, 1923



Мис ван дер Роэ. Павильон Германии, Международная выставка, Барселона, 1929

элементы картины ван Дусбурга «Ритм русского танца» (1917).

Несмотря на регулярную восьмиколонную сетку, которая ассоциировалась с классицизмом, и свободное использование традиционных материалов, павильон в Барселоне был безусловно супрематистски-абстрактной композицией (ср. «Будущие планеты для жителей Земли» Малевича 1924 г. и работы Ивана Леонидова, которого косвенно можно считать его учеником). Фотографии того времени демонстрируют удивительную двойственность и необыкновенное качество пространственной и материальной формы этого сооружения. Судя по этим



Мис ван дер РОЭ, павильон Германии, Международная выставка, Барселона, 1929

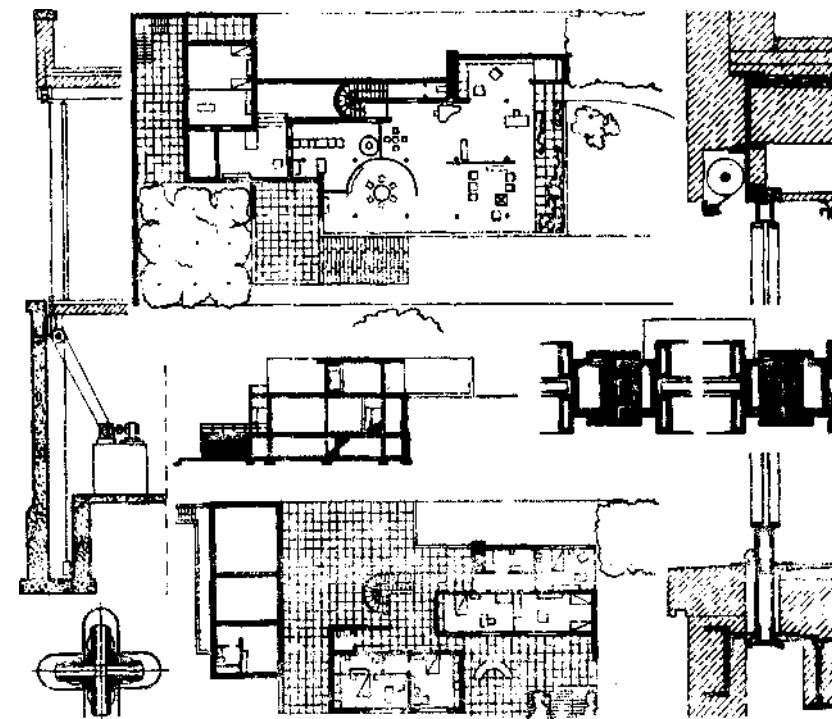
фотографиям, своеобразное восприятие объема здания вызывалось иллюзорным оформлением поверхности. Так, экраны зеленого цвета создают иллюзию зеркальных эквивалентов главных ограждающих панелей. Эти панели, облицованные полированным мрамором, в свою очередь отражают блеск хромированных вертикальных профилей, которыми закреплено стекло. Игру фактуры и цвета являют собой контрасты между плоскостями внутреннего «ядра» из полированного оникса (эквивалент центрального очага Райта) и длинной стеной из травертина, которая фланкировала главную террасу с большим бассейном, отражающим здание. В свою очередь, обрамленная травертином поверхность воды под воздействием ветра искажала зеркальное отражение здания. По контрасту с этим внутреннее пространство павильона, модулированное колоннами и перегородками, замыкается в закрытом дворе с бассейном, обрамлен-

ным черным стеклом. Над этим неумолимым великолепным зеркалом (и в глубине его) возвышалась холодная по форме и образу «Танцовщица» Георга Кольбе. Однако несмотря на все эти контрасты, здание было сконструировано просто с помощью восьми свободно стоящих колонн, поддерживающих плоскую кровлю. Регулярность конструкции и массивность ее основания из травертина вызвали воспоминания о традиции «учеников Шинкеля», к которой Мис вернулся.

Как и помещение «Стиля» 1923 г., павильон в Барселоне послужил поводом для создания классической мебели, а именно стула «Барселона», одного из пяти неошинкелевских предметов мебели, которые архитектор спроектировал в 1929—1930 гг. (четырьмя другими были табурет и стол «Барселона», кресло и кожаная кушетка с пуговицами «Тугендхат»). Барселонский стул с каркасом из гнутых хромированных стальных полос, обитый телячьей кожей, также вошел в проект павильона, как и красно-синий стул Ритфелда — в помещение, спроектированное для Берлинской выставки.

В доме Тугендхата, построенном в 1930 г. на крутом склоне над Брно (Чехословакия), пространственная композиция барселонского павильона была приспособлена к программе частного дома. Это сооружение можно также рассматривать как попытку сочетать вытянутый перегороданный план

Мис ван дер РОЭ, Дом Тугендхата, Брно, 1930



дома Роби Райта, где блок обслуживания был размещен за главным жилым объемом с типичной лоджией из Итальянской виллы Шинкеля. В любом случае свободный план использован здесь исключительно для создания горизонтального жилого объема, вновь модулированного хромированными крестообразными колоннами и открытого по всей длинной стороне на панораму города, а по короткой — на оранжерею, выходящую на фасад огромными листами стекла. Автоматически убирающиеся стеклянные стены превращали всю жилую зону в беседку, а оранжерею создавала природный фон в символической схеме, служа некой промежуточной формой между естественной растительностью и окаменевшей зеленью отделанного ониксом интерьера. В подобной же манере прямоугольная ониксовая па-

нель, разделяющая жилой объем дома, как бы намекает на «светский характер» помещений, расположенных по обе стороны от нее, — гостиной и кабинета. Такая риторика существовала лишь на нижнем этаже, спальни на уровне входа были трактованы просто как замкнутые объемы.

С другой стороны, в здании для Берлинской строительной выставки (1931) Мис продемонстрировал возможность расширения использования свободного плана вплоть до спален, и в течение следующих четырех лет он тщательно разрабатывал этот подход в серии чрезвычайно элегантных домов с двориками-садами, которые, к сожалению, так и не были построены.

Идеализм Миса ван дер РОЭ и его естественная близость к немецкому романтическому классицизму стали причиной того, что он отдалился от подхода



Мис ван дер Роэ. Дом Тугендхата, Брно, 1930 г., часть помещения столовой

к массовому производству «Новой вещественности» — слишком уж несхожей была трактовка «вещественности» в каждом из этих случаев. Что касается «Новой вещественности», то Мис продемонстрировал апатичность, если даже не реакционность, своей позиции, когда в 1930 г. в качестве преемника Ханнеса Мейера он принял руководство Баухаузом. В своем эссе «Новая эра», написанном по случаю этого назначения, он попытался сформулировать собственную несколько двойственную позицию. В ответ на «материалистское» эссе Ханнеса Мейера «Строить» он писал:

«Новая эра является фактом: она существует, независимо от нашего «да» или «нет». Она не лучше и не хуже, чем любая другая эра. Это чистая данность, сама по себе лишенная ценностного содержания. Поэтому я не пытаюсь определить ее или выяснить ее основную структуру.

Давайте не придавать чрезмерной важности механизации и стандартизации. Давайте примем изменившиеся экономические и социальные условия как факт. Все идет своим слепым и роковым путем. Решающим будет лишь

тот способ, которым мы защитим себя перед лицом обстоятельств.

Здесь начинаются проблемы духа. Важным вопросом является не «что», а «как». Что за товары мы производим и какими инструментами при этом пользуемся — эти вопросы не представляют никакой духовной ценности.

Как решить вопрос о небоскребах и низких зданиях, строить ли нам из стекла или из стали — это несущественные вопросы с точки зрения духовных ценностей.

Идти ли нам в градостроительстве к централизации или децентрализации города — это практический вопрос, но не вопрос ценности. Именно вопрос о ценности является решающим. Мы должны учредить новые ценности, зафиксировать наши конечные цели, чтобы создать стандарты.

Единственно правильным и важным для любой эпохи — в том числе и для новой эры — является обеспечение возможностей существования самого духа».

Этот неоклассический интерес к духовным ценностям, кажется, привел Миса к идеализированной монументальности проекта Рейхсбанка (1933), представленного на конкурс в год прихода национал-социалистов к власти. Неклассический импульс, поддерживавший его до сих пор, супрематизм-элементаризм, вдохновивший его на создание своей версии свободного плана, теперь уступил место бесстрастной монументальности, которая при всей своей внешней нейтральности не означала ничего другого, кроме идеализации бюрократической власти. Однако супрематистская чувственность была все же характерна для творческого почерка Миса, и после его переезда в США в 1939 г. она возникла вновь в первых же эскизах городка Иллинойского технологического института в Чикаго.

19 глава

Новая коллективность: искусство и архитектура в Советском Союзе, 1918—1932 гг.

«Простая, классическая концепция интернационализма претерпела значительные изменения в конце 1920-х гг., когда надежды на немедленную мировую революцию померкли, и начался рассчитанный на хозяйственную обособленность и самообеспечение этап «построения социализма в одной стране». Одновременно безоглядная романтизация техники уступила место трезвому пониманию того факта, что техника в России означает тяжелую и трудную борьбу по перестройке крестьянской экономики в современный промышленный организм, причем борьбу эту приходилось начинать, используя самые примитивные средства.

Непонимание значимости этих перемен и неумение приспособиться к ним привели профессию, как в прошлом — формалистов, на грань полного бессилия.

Обезоружив себя отказом от всей архитектурной традиции в целом, профессия постепенно потеряла всякую уверенность в себе и в своей социальной цели. Наиболее честные архитекторы, сделав выводы из преклонения перед инженером и отрицания всей архитектурной традиции, фактически ушли из профессии, превратившись в технических работников строительства, администраторов и планировщиков.

Несоответствие между технически совершенной в мечтах и примитивной и отсталой в действительности строительной промышленностью, в которой все чаще и чаще идеализированную технологию заменяла обычная низкоуровневая хитрость, привело других архитекторов к пустому и лицемерному эстетизму, неотличимому от эстетизма формалистов, который они собирались заменить, поскольку им пришлось имитировать формы передовой техники при отсутствии ее реальных средств.

Агрессивная самоуверенность, с

которой функционалисты провозглашали свое кредо, не могла замаскировать ни бесплодность их теории, ни стерильность практики. Об этом свидетельствуют немногочисленные сохранившиеся здания того периода».

Бертольд Любеткин,
«Советская архитектура:
заметки о развитии с 1917 по 1932 гг.»,
ААЖ, 1956.

Русское культурное движение панславизма⁴⁰, возникшее после освобождения крепостных крестьян в 1861 г., заявило о себе широким возрождением славянофильских искусств и ремесел. Это движение зародилось в начале 1870-х гг. в усадьбе Абрамцево близ Москвы, где железнодорожный магнат Савва Мамонтов создал своеобразный приют для художников — народников, которые, называя себя «передвижниками», в 1863 г. вышли из Петербургской Академии художеств, чтобы стать странствующими художниками, несущими свое «искусство» народу.

Это движение в области прикладного искусства получило более реальную форму в деятельности мастерской кустарного производства, основанной в 1890 г. под Смоленском княгиней Тенишевой с целью оживления традиционных славянских ремесел. Достижения сплоченных Мамонтовым интеллигентов

«Глубоко расстроенный общественный механизм колеблется между исторической предопределенностью улучшений и катастрофой. Первоначальный инстинкт всякого человеческого существа — обеспечить себе убежище. Различные слои рабочего класса в сегодняшнем обществе не имеют жилищ, приспособленных к их нуждам — ни с профессиональной, ни с интеллектуальной точки зрения. Корни нынешнего социального беспорядка скрыты в проблемах строительства: архитектура или революция».

*Ле Корбюзье.
«К архитектуре», 1923 г.*

После международного конкурса на здание Лиги Наций (1927) «инженерная эстетика» и «архитектура», кажется, составляли раскол скорее в собственных убеждениях Ле Корбюзье, чем в настроениях оппозиции, которая была способна к объединению. К 1928 г. этот раскол обнаружился в контрасте между безусловной монументальностью «Города Мира» и теми хрупкими предметами мебели из стальных трубок, которые Ле Корбюзье создал в то же время вместе с Шарлоттой Перриан — кресло с откидной спинкой, шезлонг, откидывающийся столик для самолета, вращающийся стул и т. д. (все они были показаны на Осеннем салоне 1929 г.) Определенную разумность подобного различия в подходах предвосхитила уже эсте-

тическая теория пуризма, утверждавшая, что чем более тесны отношения между человеком и предметом, тем в большей мере последний должен соответствовать контурам тела человека, т. е. тем в большей мере он должен представлять собой эргономический эквивалент «инженерной эстетики» — и, наоборот, чем более далеки эти отношения, тем в большей мере объект стремится к абстракции, т. е. к «архитектуре».

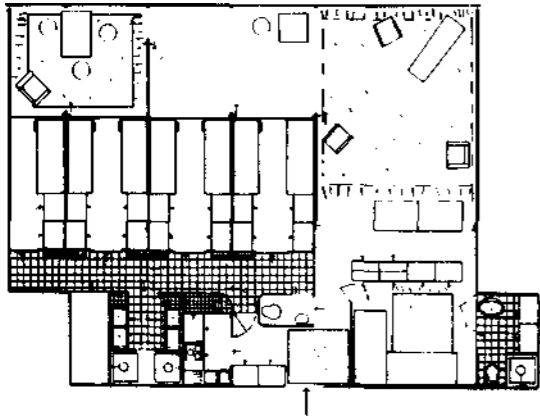
Если говорить о строительстве, то это определение формы на основе принципов сближения и использования осложнялось требованием крупномасштабного производства и необходимостью учитывать разницу между сооружением уникального монумента и потенциальной выгодой использования рационализированных методов производства при строительстве жилья. По-видимому, эта разница заставила Ле Корбюзье отказаться от идеи квартала, застроенного по периметру, известной под названием виллы-блока, в пользу такой строительной формы, которая в большей мере подходила для массового производства, а именно, уступчатых кварталов «Лучезарного города», спроектированных как непрерывная лента жилой застройки. Взяв за основу «бульвар-редан», идея которого была пред-

ложена Эженом Энаром в 1903 г., Ле Корбюзье выдвинул вариант ленточной застройки, при которой фасады зданий в регулярном порядке то совпадали с красной линией, то отступали от нее.

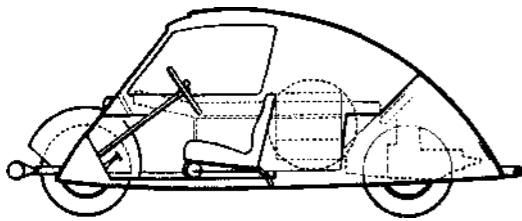
Разница в организации жилых единиц этих двух типов была столь же значительной, сколь и разница между их внешним видом. Вилла-блок утверждала *качественное* решение дома с «висячим садом» как автономной единицы (о чем свидетельствует и само название этого проекта), а жилая единица «Лучезарного города» была ориентирована на более экономичные критерии, т. е. на *количественные* стандарты серийного производства. Основная единица виллы-блока включала просторную садовую террасу и жилое пространство двойной высоты, размеры которого были установлены раз и навсегда, невзирая на численный состав семьи. Жилая единица «Лучезарного города» представляла собой одноэтажную квартиру, размеры которой варьировались. Это решение было более экономичным, чем сдвоенная секция двойного по высоте объема. В жилой единице «Лучезарного города» был оптимизирован каждый квадратный сантиметр площади. Так, толщина перегородок была уменьшена до крайнего предела, за которым они перестали бы выполнять функцию акустических барьеров, а размеры подсобных помещений (кухонь и ванных комнат) были сведены к минимуму. Более того,

каждую квартиру можно было трансформировать в зависимости от использования в дневное или ночное время с помощью перестановки скользящих перегородок: воспользовавшись ими, можно было отделить спальные зоны одну от другой, а убрав их — получить игровую зону для детей, которая соединялась с жилой комнатой. Такие приспособления делали типовую квартиру «Лучезарного города» столь же эргономически эффективной, как и купе спального вагона (Ле Корбюзье действительно воспользовался многими стандартами, принятыми при сооружении железнодорожных пассажирских вагонов). Кондиционирование воздуха и герметичные фасады демонстрировали явную попытку оборудовать дом в соответствии с нормативами цивилизации машинной эры. Выполненный в стиле промышленного дизайна и далекий от архитектуры в традиционном смысле, блок «Лучезарного города» резко отличался по характеру от «Города Мира».

Переход от замкнутого периметрального блока к сплошному жилому кварталу и от буржуазного стандарта «виллы» к индустриализованной норме, по-видимому, был ответом Ле Корбюзье технократическому вызову левого крыла CIAM — тем немецким и чешским архитекторам, сторонникам «Новой вещественности», с которыми он впервые встретился на учредительном конгрессе CIAM в 1928 г. (см. с. 200). Эти «материалисты-проектировщики»



Ле Корбюзье и Жаннере. «Лучезарный город», 1931. План жилой ячейки с пятью спальнями



Ле Корбюзье и Жаннере. «Машина-максимум», 1928

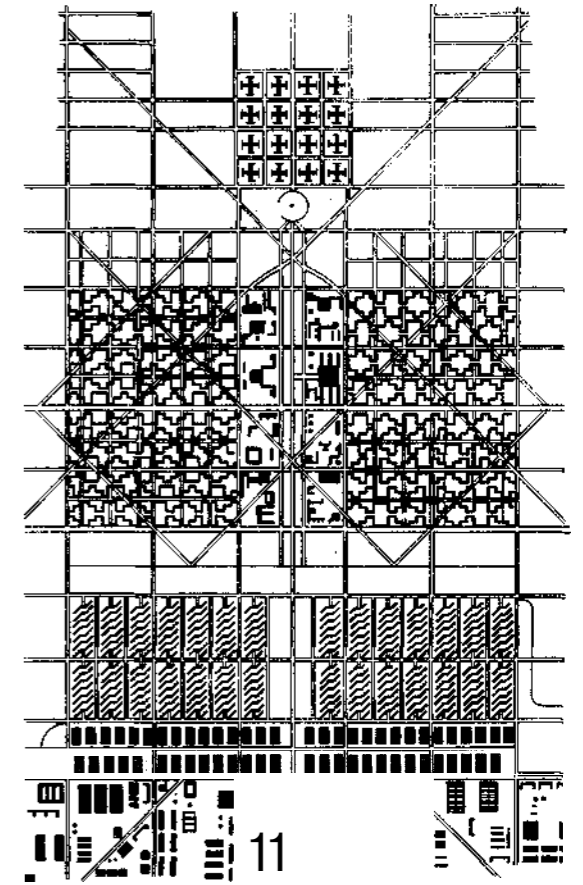
вновь вступили в дискуссию с Ле Корбюзье во Франкфурте в 1929 г. по случаю первого рабочего заседания CIAM, проходившего под названием «Прожиточный минимум» и посвященного определению критериев минимального стандартного жилища. Отвергая минималистский подход таких архитекторов, как Эрнст Май и Ханнес Мейер, Ле Корбюзье провозгласил стандарты «жилища-максимума», иронически обыграв название экономичной автомашины, которую он спроектировал вместе с Жаннере в предыдущем году. В последнем случае они оказались правы, так как их «машина-максимум» стала прототипом автомобилей, которые в ши-

роких масштабах производились в Европе после второй мировой войны.

Эта новая схватка с «Новой вещественностью» и три поездки, которые Ле Корбюзье совершил в Россию в 1928—1930 г., привели его к контактам с международным левым движением — настолько тесным, что западный реакционный критик Александр де Санжер вскоре назвал его «троянским конем большевизма». На дальнейшее творческое развитие Ле Корбюзье значительное влияние оказало знакомство с разработанными ОСА⁵¹ в 1927 г. жилыми прототипами — спаренными двухэтажными квартирами — и с концепцией линейного города Н. А. Милютина. Обе эти идеи вскоре нашли отражение в его собственной работе — в пересекающейся двухэтажной жилой ячейке (1932) и «линейном промышленном городе» (1935). В середине 1940-х гг. архитектор вновь вернулся к этим решениям, причем первое было использовано как типовая секция Марсельской жилой единицы, а второе в «Промышленном городе», ставшем ядром регионального планировочного тезиса Ле Корбюзье, изложенного в книге «Три формы расселения человечества». Так сказать, в ответ он предложил навесную стеклянную стену в качестве технически «прогрессивного», но крайне сложного решения здания Центросоюза, возведенного в Москве в 1929 г. Эта двухслойная стеклянная стена (стандартная техника швейцарской

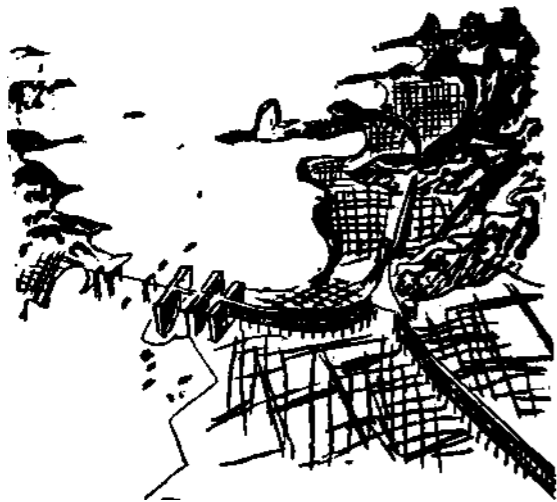
Юры, использованная им в вилле Швоб) не могла противостоять суровости русской зимы. И все же Ле Корбюзье включил ее в число технических элементов в своем ответе на московскую анкету в 1930 г. Кажется, что именно для подкрепления этого документа, озаглавленного «Ответы на вопросы из Москвы», были разработаны планшеты «Лучезарного города».

В основе трансформации прототипов города, предложенных Ле Корбюзье, — от «иерархического» «Современного города» (1922) до «бесклассового» «Лучезарного города» (1930) лежали серьезные изменения в представлениях архитектора о городе «машинной эры». Наиболее важным был его отход от модели централизованного города к теоретически бесконечному полису, принцип организации которого покоился, как и у линейного города Милютина, на зонировании параллельными лентами. В «Лучезарном городе» эти ленты образовывали следующие зоны: 1) города-спутники, предназначенные для воспитательных учреждений; 2) деловая зона; 3) транспортная зона, включающая пассажирский железнодорожный и воздушный транспорт; 4) зона гостиниц и посольств; 5) жилая зона; 6) зеленая зона; 7) зона легкой промышленности; 8) склады и товарные железнодорожные станции; 9) зона тяжелой промышленности. Парадоксально, что эта модель еще сохранила некоторые черты гуманистической антропоморфи-



Ле Корбюзье и Жаннере. «Лучезарный город», 1931. План, показывающий зонирование параллельными лентами: от административных зданий (вверху) через жилую застройку (середина) до промышленных сооружений

ческой метафоры. Об этом свидетельствуют наброски, сделанные Ле Корбюзье в то время. На них изображена изолированная «голова» города из 16 небоскребов крестообразной в плане формы. Под ней — «сердце» культурного центра, расположенное между двумя половинами «легких» жилой зоны. Оставив в стороне отклонения, обусловленные этими биологическими метафорами, можно отметить, что линейный образец выдержан весьма точно и зоны



Ле Корбюзье. Проект реконструкции Рио-де-Жанейро

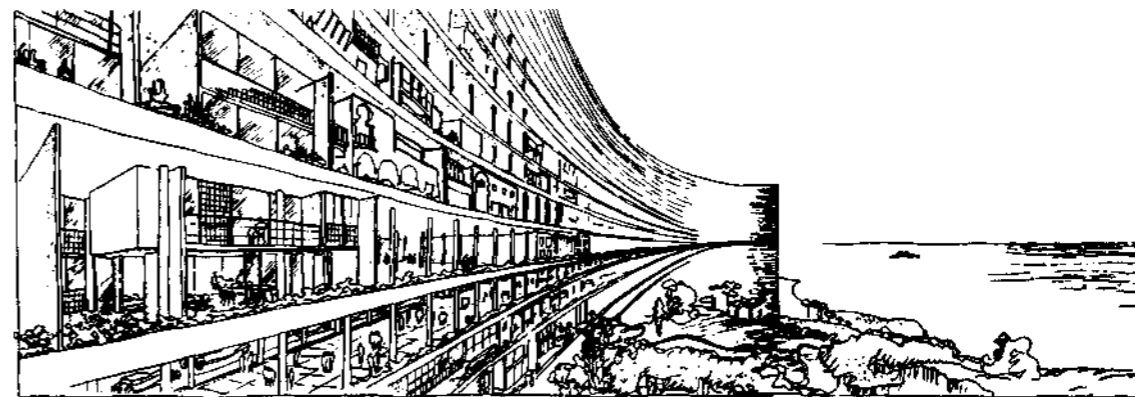
могут развиваться независимо одна от другой.

В «Лучезарном городе» концепция открытого города, провозглашенная еще в проекте «Современного города», получила свое логическое завершение. Благодаря подъему всех сооружений города, включая гаражи и подъездные дороги, на стойки, поверхность земли представляла собой сплошной парк, в котором ничто не мешает прогулкам. Типичный поперечный профиль блока «Лучезарного города» и сплошь стеклянная несущая стена, образывавшая его оболочку, играли в равной мере важную роль для обеспечения «жизненных радостей» — «солнца», «пространства» и «зелени» (последняя обеспечивалась не только парком, но также и садом на крыше, бегущим по верху изломанного в плане протяженного жилого дома).

В 1929 г., незадолго до окончания работы над «Лучезарным городом», Ле Корбюзье

посетил Южную Америку. С самолета, пилотируемого пионерами авиации Мермозом и Сент-Экзюпери, он ознакомился с тропическими ландшафтами. С воздуха Рио-де-Жанейро предстал перед ним как естественный линейный город, узкой лентой протянувшийся между морем и крутыми вулканическими скалами. Эта городская территория спонтанно выдвигает идею «города-моста», и Ле Корбюзье немедленно набросал план реконструкции Рио в форме прибрежной автострады около 6 км длиной, поднятой на 100 м над землей и содержащей 15 этажей «искусственных площадок» для жилых ячеек, образованных под полотном дороги. В окончательном варианте эта мегаструктура была поднята над средним уровнем крыш города.

Подобное вдохновенное решение нашло отражение и в планах реконструкции Алжира 1930—1933 гг. Первому из них, задуманному как автодорожная мегаструктура, вытянутая вдоль берега, было дано кодовое название «план Обюс»⁵² из-за того, что он по вогнутой линии, напоминающей раковину, огибал залив (заметьте: вновь использование военного термина, как и в «бульваре-редан»). Идея «города-моста» воплотилась в 6 этажах под поверхностью дороги и 12 — над ней. Расположенные на расстоянии 5 м по высоте один от другого, эти этажи представляли собой искусственные площадки, на которых индивидуальные вла-



Ле Корбюзье и Жаннере. «План Обюс» для Алжира, 1930

дельцы могли возводить двухэтажные единицы «в любом стиле, который они найдут нужным». Такое обеспечение общественной, но многообразной инфраструктуры, спроектированной для индивидуального использования, нашло широкое применение среди анархического архитектурного авангарда послевоенного периода (например, в городских инфраструктурах, предложенных Ионой Фридманом и Николасом Хабракемом).

«Эротическая» конфигурация планов, созданных для Рио-де-Жанейро и Алжира, по-видимому, была связана с определенными трансформациями в выразительной манере живописи Ле Корбюзье. После 1926 г. он отошел от пуристской абстракции и стал создавать чувственные метафорические композиции, изображающие так называемые «объекты, вызывающие поэтические эмоции». В это время в его живописи впервые появились женские фигуры. Чувственная, тяжелая манера, в которой они изобра-

жались, сообщала определенный смысл **заявлению** архитектора о том, что, как и Делакура, он вновь открыл для себя сущность женской красоты в Касбе⁵³ Алжира.

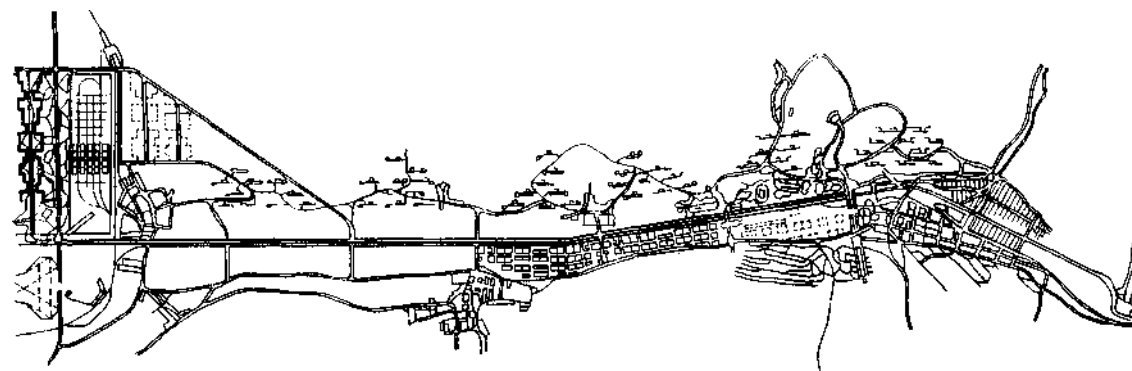
План Алжира 1930 г. был последним планом города, подающим своей грандиозностью. Реминисценции чувственности Парка Гюэль Гауди, его иступленный энтузиазм, кажется, исчерпались здесь в страстной поэме естественной природной красоте Средиземноморья. С этого момента подход Ле Корбюзье к градостроительству стал более прагматичным, тогда как его городские типы зданий постепенно приобретали менее идеализированные формы. На смену крестообразному в плане картезианскому небоскребу пришло административное здание в форме трилистника, которая позволяла достичь более благоприятного распределения солнечного света по всей поверхности фасадов. Равным образом и типичному уступчатому в плане блоку «Лучезарного города» была придана в

«плане **Обюс**» стилизованная в арабском духе форма, а затем этот тип сооружения исчез из проектов Ле Корбюзье полностью. Это последнее изменение, которое привело к использованию свободно стоящего здания как основного типа жилища (ср. **марсельскую** жилую единицу, 1952 г.), впервые появилось в проектах городов Немура в Северной Африке и Злина в Чехословакии (оба — 1935 г.). Эти планы были разработаны с учетом специфики площадок: на круто поднимающихся склонах свободно стоящее здание было самым удобным решением. Расположение зданий в шахматном порядке, выбранное как мера против оползней, вскоре превратилось в формулу, которую стали применять повсюду, независимо от топографии. Это типично **корбюзиа** некое решение для достижения высокой плотности застройки копировали с гибельной последовательностью в огромном числе планов городского строительства, и отталкивающая окружающая среда многих послевоенных «больших ансамблей» определенно создавалась под влиянием этой модели.

Помимо того, что план Злина, разработанный для чешского обувного промышленника Бати, сыграл значительную роль в эволюции пластинчатой формы жилой единицы, его примечательность состоит в искусном приспособлении милютинского плана линейного города к специфической площадке. Старый город и промышленный центр

Злина, лежащие в долине, были связаны с фешенебельным аэропортом, расположенным на плато, автомобильной дорогой и железнодорожной линией, которые шли параллельно долине. Новые промышленные сооружения располагались по одну сторону дороги, а жилые здания, принадлежащие **компаниям**, — по другую. Злин стал первым примером линейного города, выполненным Ле Корбюзье вслед за советской моделью. Этот тип был позже назван архитектором как одна из трех продуктивных единиц (т. е. «форм расселения»). Двумя другими были традиционный радиальный город и «сельскохозяйственный кооператив».

Положения, выдвинутые в книге «Три формы расселения человечества» (1944), представляли собой интерпретацию тезиса региональной планировки, выдвинутого немецким географом Вальтером Кристаллером и испанским теоретиком линейного города Сория-и-Мата. Собственную модель Ле Корбюзье создал на основе закона городского развития Кристаллера, который гласит, что при прочих равных факторах городские поселения в Германии всегда возникали на пересечениях треугольной или шестиугольной сетки. Используя идею линейного пригорода Сория-и-Мата, Ле Корбюзье лишь дополнил анализ Кристаллера предположением, что связи между существующими радиально-концентрическими городами сами должны представлять собой



Ле Корбюзье и Жаннере. Проект Злина, Чехословакия, 1935. Злин организован как линейный город параллельными лентами

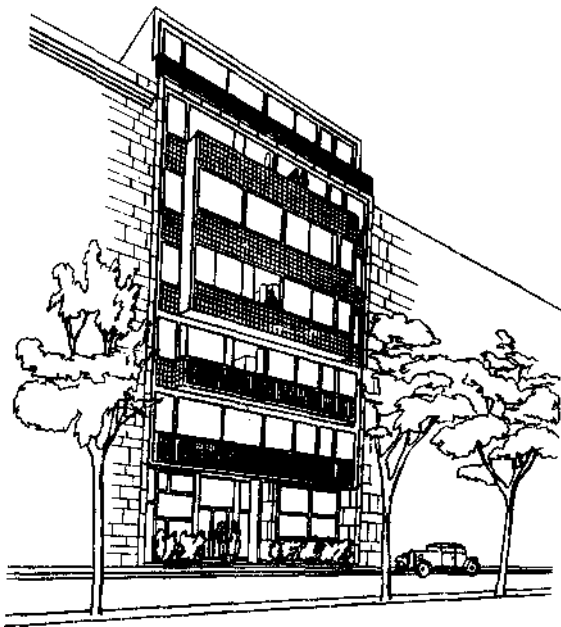
линейно-промышленные поселения. В «клетках» сетки могут затем развиваться сельскохозяйственные кооперативы. Для этого всеобъемлющего регионального подхода было необходимо разработать новую типологию зданий в значительном масштабе. Злин послужил общим примером «линейно-промышленного города», а «лучезарная ферма» и «лучезарная деревня», спроектированные в 1933 г. по просьбе крестьянина-синдикалиста Норберта Бездара, стали составными элементами нового сельскохозяйственного кооператива.

Книга «Три формы расселения человечества», с помощью которой, по мнению Ле Корбюзье, можно было урбанизировать как город, так и деревню, была попыткой разрешить конфликт между дезурбанистами и урбанистами в СССР⁵⁴.

Хотя «Лучезарный город» так и не был построен, влияние его как развивающейся модели на послевоенное градостроительство в Европе и во всем мире было очень сильным. По-

мимо бесчисленных схем жилых массивов, специфические структуры планов двух новых столиц — Чандигарха Ле Корбюзье (1950) и Бразилиа Лусиу Коста (1957) — очевидно возникли благодаря идеям, воплощенным в проекте «Лучезарного города». В общем Ле Корбюзье согласился с планом города-сада, разработанным для Чандигарха американским проектировщиком Альбертом Мейером в 1950 г., однако абсолютно ясно, что он отказался от идеи «конечного» города, имеющего значимую форму, и обратился к строительству в региональном масштабе. Несмотря на все модификации плана Мейера, Ле Корбюзье пришлось свести свой «идеальный город» к правительственному центру — Капитолию Чандигарха (1950).

Эта реалистическая стратегия уже была предвосхищена в его плане общественного центра Сен-Дье (1946). С этих пор Ле Корбюзье, как и мастера Ренессанса, стал, по-видимому, компенсировать нереализуемость целого, проектируя репре-



Ле Корбюзье. Дом у Пор-Молитор, Париж, 1933

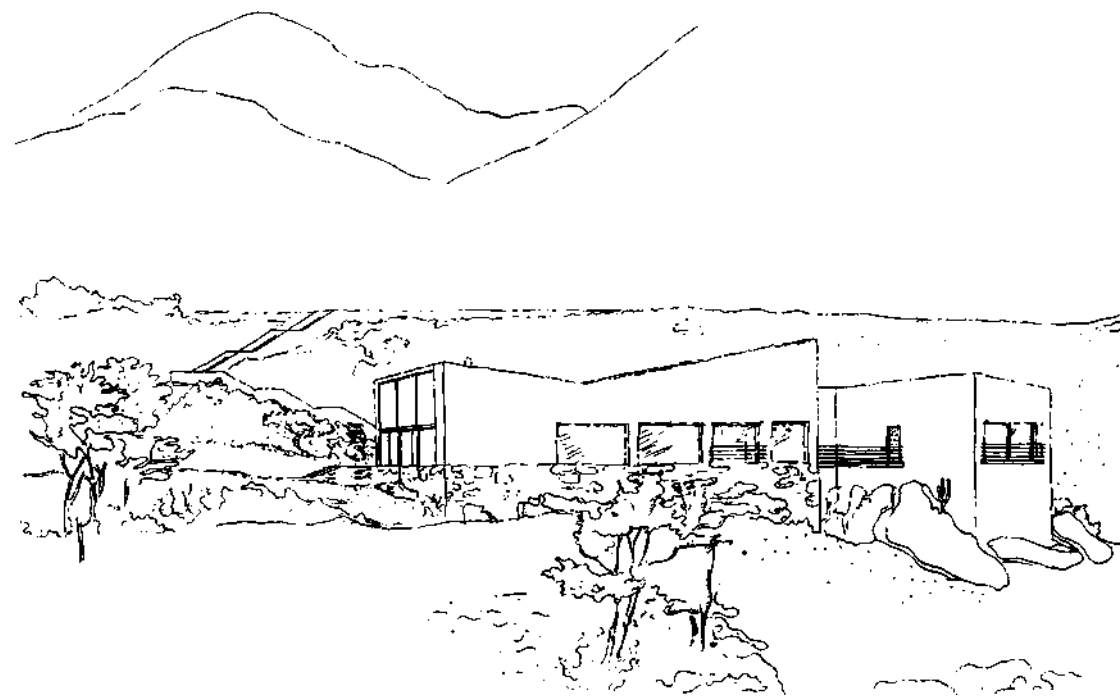
зентативный элемент в монументальном масштабе.

Однако эта скрытая тенденция к монументализации никоим образом не ослабила интерес Ле Корбюзье к обустройству цивилизации «машинной эры». В первой половине 1930-х гг. он продолжал обращаться к промышленникам и где только возможно демонстрировал свои способности проектировать крупномасштабные «objets—types», рассматриваемые им как важная составная часть «новой эры». Действительно таковыми можно считать четыре главных здания, построенные им в 1932—1933 гг.: дом Кларте в Женеве, а также общежитие швейцарских студентов в университетском городке, убежище Армии спасения и его собственный дом у Пор-Молитор в Париже. Тонкорасчлененный фасад из стекла и стали, использованный

в каждом из этих случаев, должен был демонстрировать эстетику «машинной эры» и отказ от бетонного каркаса и блочной кладки, привычных для вилл 1920-х гг. Парадокс состоит в том, что этот апофеоз «инженерной эстетики» пришелся как раз на то время, когда Ле Корбюзье стал терять веру в неизбежный триумф «машинной эры». Вскоре после 1933 г. он начал выступать против рационализированного производства «машины для жилья». Трудно сказать, чем это было вызвано — может быть, разочарованием в современной технике, молсет быть, отчаянием перед лицом мирового экономического кризиса и наступления политической реакции. Как недавно заметил Роберт Фишмен, Ле Корбюзье всегда сохранял определенную двойственность по отношению к обещаниям массового производства Тейлора:

«Поиски идеала в 1930-х гг. отражают глубоко двойственное отношение Ле Корбюзье к индустриализации. Его социальная мысль и его архитектура покоились на вере в то, что индустриальное общество обладает врожденной способностью к искусному и приносящему радость порядку. Однако за этой верой скрывался страх, что извращенная неконтролируемая индустриализация может разрушить цивилизацию. Еще молодым человеком в Ла-Ше-де-Фон он видел уродливые часы из Германии, произведенные на потоке и фактически уничтожившие ремесло часовщиков. Этот урок никогда им не забывался».

Какой бы ни была окончательная причина, с 1930 г. элементы примитивной техники все



Ле Корбюзье и Жаннере. Дом Эррасурис, Чили, 1930

чаще и все с большей свободой выражения появляются в его работах: впервые — в доме из дерева и камня с наклонной кровлей, спроектированном в 1930 г. для Эррасурис в Чили, затем — в вилле с выложенными диким камнем стенами, построенной для мадам Мандро близ Тулона (1931) и наконец в двух замечательных работах: сводчатой даче, построенной из бетона на окраине Парижа (1935), и павильоне из легких тентовых конструкций «Тан Нуво», возведенном для Всемирной Парижской выставки 1937 г. Кровля первого из этих двух зданий напоминала не только решение дома Моноль (1919), но и — более глубоко — традиционную постройку Средиземноморья с цилиндрическим сводом. Второе здание вызывало в памяти и

шатер кочевников, и ту реконструированную древнееврейскую синагогу, которую Ле Корбюзье привел в книге «К архитектуре» как пример «линий регулирования». Выразительность этой серии работ заключалась не столько в абстрактной форме, сколько в средствах строительства как такового. Ле Корбюзье заметил о даче: «Проектирование такого дома требует особой заботы, так как конструктивные элементы являются единственными средствами архитектурной выразительности». Несмотря на традиционные и архаичные элементы, в обеих работах отразились и передовые достижения техники. Так, в даче использованы железобетон, фанера и стекло, а в павильоне — эффективно продемонстрированы стальные ванты, которые

тогда широко применялись в авиастроении. Наконец, обе работы кажутся утонченными метафорами менее регламентированной архитектуры будущего — того времени, когда можно будет свободно сочетать примитивную и передовую технологии в соответствии с нуждами и ресурсами человека (см. гл. 25).

Свое отношение к распределению ресурсов в тех или иных социально-политических условиях Ле Корбюзье впервые ясно сформулировал в тех материалах, которые он с января 1931 г. стал готовить для ежемесячного синдикалистского журнала «Plan», выпускавшегося Филипом Лямуром, Юбером Лагарделлем, Франсуа Пьерфо и Пьером Винтером. В декабре 1931 г. в эссе «Решения» он определил те политические предпосылки, которые были необходимы для осуществления его градостроительных идей. Сделанное им заявление о том, что земля в городе должна быть реквизирована государством, дало пищу силам реакции, которые причислили его к замаскировавшимся большевикам, а его требование о запрещении специальным государственным эдиктом производства бесполезных товаров потревожило правых технократов.

В 1932 г. Ле Корбюзье порвал с Лямуром и стал членом Комитета регионального синдикалистского действия и редактором издававшегося этим комитетом журнала «Prelude». Издатель этого журнала Юбер Лагар-

делль имел тесные связи с левым крылом итальянского фашизма, поэтому был настроен в определенной мере профашистски. Текст «Лучезарного города», выпущенный отдельной книгой в 1933 г., до того был опубликован в отдельных выпусках под знаком авторитарного клейма синдикализма: сначала в «Plan», а затем, после 1932 г., в «Prelude». Ле Корбюзье, без сомнения находившийся под влиянием сильных синдикалистских традиций Юры, как и его друзья, колебался между авторитарным утопическим социализмом Сен-Симона и анархо-синдикалистскими тенденциями, изложенными в сочинениях Фурье. В «Лучезарном городе» Ле Корбюзье в духе синдикализма защищает прямую систему управления через профсоюзы или ремесленные гильдии, хотя, по-видимому, он, как и его коллеги по редакции, имел лишь самое смутное представление о том, как создать эту власть профсоюзов.

Молчаливо признавая, но тем не менее постоянно откладывая общую стачку как единственную возможность прихода к власти, французские синдикалисты 1930-х гг. выступали скорее за реформу, чем за революцию, скорее за рационализацию государства, чем за его уничтожение. Понимая необходимость прогресса, они испытывали ностальгию по допромышленной гармонии; настроенные против капитализма, они тем не менее способствовали образованию технократической элиты. Пыл-

Ле Корбюзье, обложка книги «Пушки, обмундирование? Спасибо! Жилище ... пожалуйста»



кие интернационалисты и пацифисты, они последовательно выступали как против трат на вооружение, так и против попустительства потреблению. С этой целью в 1938 г. Ле Корбюзье написал свою наиболее polemicную работу с пророческим, если не ироническим, названием «Пушки, обмундирование? Спасибо! Жилище... пожалуйста». Однако, несмотря на это, синдикалисты не смогли добиться популярности в широких массах. Расхождение между государственным обеспечением благосостояния и возможностями массовой культуры высокого ка-

чества не ускользнуло от Ле Корбюзье, с характерной отчужденностью выступившего против жилищной программы Луи Лусшера, под надзором которого он проектировал минимальные дома для рабочих. Архитектор завершил пояснительную записку к своему проекту таким заявлением:

«Мы не построим ни одного такого дома... Потому что у ваших законов нет реальной основы. Мой план, который является определенным образом жизни, и те, для кого создан закон,— мои потенциальные клиенты, у которых нет даже образования,— не имеют точек соприкосновения».

21 глава

Франк Ллойд Райт
и «Исчезающий город», 1929—1963 гг.

«По сообщениям прессы, Генри Форд ввел на своих заводах порядок, при котором все семейные рабочие и служащие в свободное время должны выращивать овощи на своих огородах. Детальные консультации по этим вопросам они могли получать у экспертов, специально нанятых для этой цели. Идея заключалась в том, чтобы таким способом удовлетворить большую часть потребностей рабочих и служащих в продовольствии. Им были предоставлены земельные участки. Генри Форд сказал: «Самопомощь — единственное средство борьбы с экономической депрессией. Любой отказывающийся выращивать свой сад будет уволен».

«Die Heimstätte», № 10, 1931 г.

Начало второй фазы деятельности Райта ознаменовалось завершением дома в Талсе, шт. Оклахома (1929), где он в последний раз применил бетонные блоки, и созданием проекта жилого дома Элизабет Ноубл для Лос-Анджелеса, в котором он впервые полностью реализовал возможность сооружения консольных конструкций из железобетона. Эстетику этого жилого сооружения предвосхитил его проект здания Национальной страховой компании (Чикаго, 1924), фасад которого, сверкающий медью и стеклом, был прямым переводом «фактурную бетонного сооружения» в стекло.

Экономичное массовое производство автомобилей Генри Форда и кризис, казалось, пробудили Райта от мечтаний об

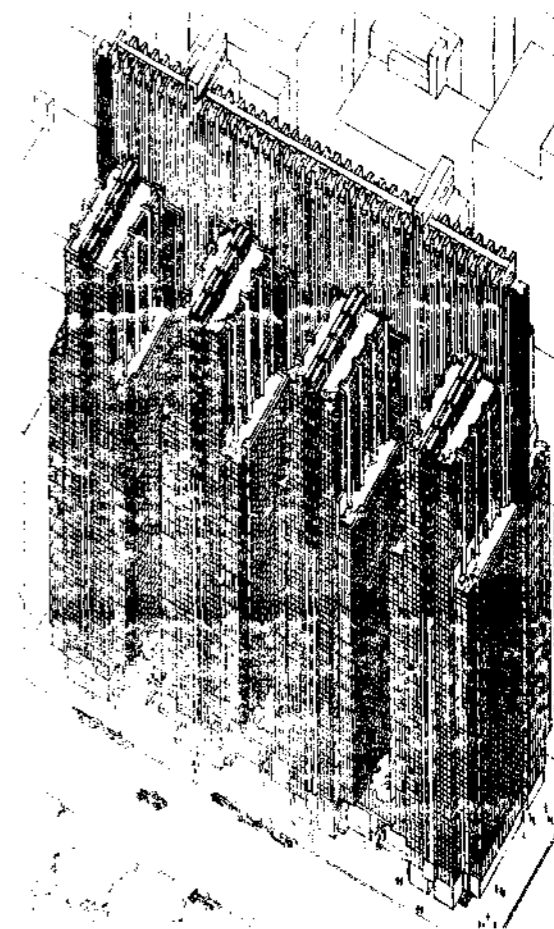
Эльдорадо и отвлекли его от создания самобытных сооружений в стиле майя, построенных им для богатых эстетов-отшельников среди пышных холмов Южной Калифорнии. Вдохновленный ролью, которую сыграла «Новая вещественность» в Европе, Райт изменил свои представления о возможностях архитектуры в перестройке общественного порядка в США.

Еще в докладе «Искусство и ремесло в век машины» (1901) Райт признал, что уделом машины является глубокое изменение природы цивилизации. Вплоть до 1916 г. он пытался приспособить машину к ремесленной культуре высокого уровня, т. е. прямо использовать ее для создания произведений в «стиле прерий». Несмотря на то, что для Райта «машинная» выразительность всегда, казалось, заключалась в определенно монументальном использовании консоли (дом Роби 1909 г. — типичный пример), он все еще настаивал на абсолютной власти традиционных материалов и методов. Лишь в середине 1920-х гг. Райт признал возможность создания конструкции из элементов заводского изготовления — таких, как мозаика бетонных блоков его калифорнийских домов или модульная система несущих наружных стен, которую он изобрел в качестве

ограждения монолитных бетонных сооружений, хотя эти приемы и были предвосхищены в доме Кунли (1908) и в Мидуэй-Гарденс (1914).

Экономические причины вынудили Райта признать границы использования традиционных материалов и конструкций. Ему пришлось отказаться от «земного» синтаксиса «стиля прерий». Применяя железобетон и стекло, он разработал призматическое граненое решение — здание, стеклянный фасад которого рожденный на основе планов с перетекающим пространством, передавал иллюзию полной невесомости. Как ранее Шеррбарт, Райт вдруг «заболел» экспрессией стекла, хрустальная прозрачность которого наилучшим образом дополняла свободный от колонн план. Впервые Райт, мастер каменной кладки, пропагандировал стекло как основной современный материал в знаменитых «Кановских» лекциях, прочитанных им в Пенн-стонском университете в 1930 г.

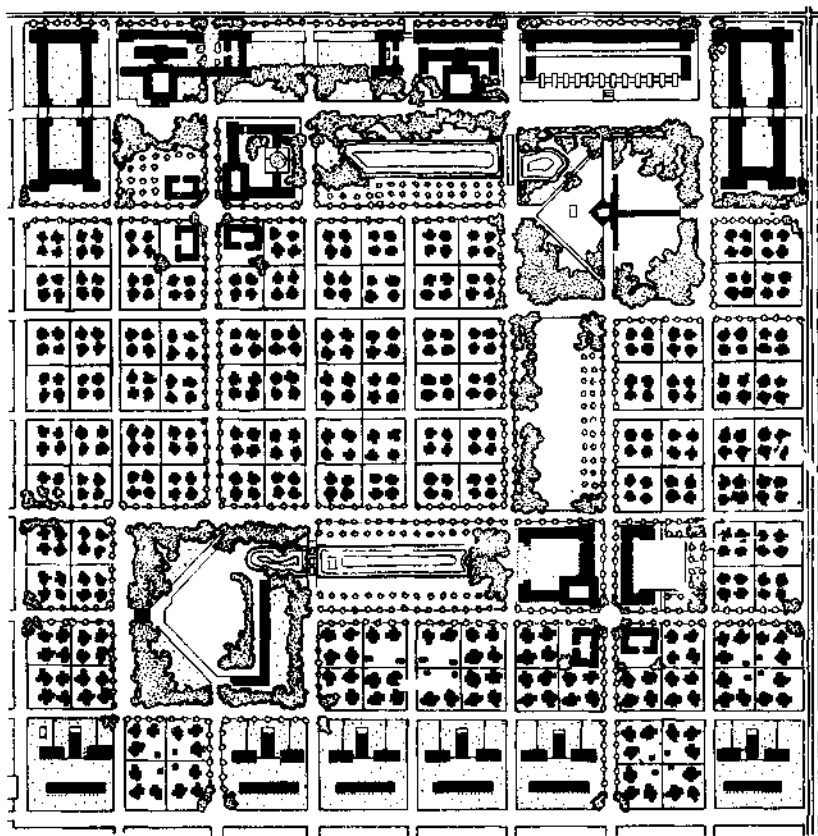
«Стиль облицовки» — это не эстетика, это не искусство, это не воздух, поддерживающий воздушные потоки снаружи или внутри. Стеклянные поверхности можно модифицировать так, чтобы получить обширный обзор на любой ракурс. Традиция не дает никаких данных, касающихся этого материала как средства прямой связи с окружающей средой. Это — свет, это — прозрачность — еще не вошла в архитектуру как ее часть. Все достоинства и недостатки любого другого материала можно оценить не принимая в расчет с той полнотой, какой она проявляется. Светотень, составная «эстетика» архитектора — это то, что позволяет современному человеку работать с



Райт. Проект здания общества Национальной страхования жизни, Чикаго, 1924

«... в этом смысле, отражении света, тени же выносятся гамм. Машина делает современными эти удивительные новые материалы».

В 1928 г. Райт изобретает термин «Уоллия», чтобы обозначить архитектуру будущих возможностей, которая спонтанно родилась в Соединенных Штатах Америки. По-видимому, ЭТИМ он намекает не только на индивидуальность местного обывателя, но также и на реализацию новой, динамичной формы цивилизации, которая стала возможной благодаря массовому распространению автомобиля. Машина как



Райт. План типового земельного участка. Чикаго, 1913

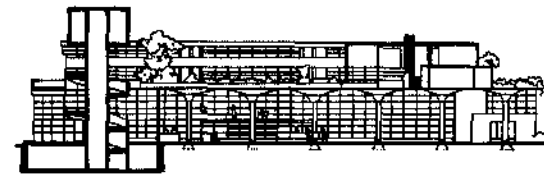
«демократический» способ передвижения⁵⁶ была «*deus ex machina*»⁵⁷ дезурбанистической концепции Райта — его идеи «Города широкого простора». В соответствии с этой идеей концентрированный город XIX в. распределялся по региональной сельскохозяйственной решетке, уже предвосхищенной в его конкурсном проекте Городского клуба — разбивки участков в пригородах Чикаго (1913). Впервые против традиционного города он высказался в последней из своих лекций, прочитанных в Принстонском университете, которую начал так: «Является ли город хронической формой социального заболевания, грозящего гибелью человечеству, когда все города сольются?» Один из парадоксов нашего

столетия заключается в том, что «Город широкого простора» более близко, чем любая другая форма, предложенная градостроителями, подходит к центральному положению «Коммунистического манифеста» 1848 г., провозглашавшему постепенное стирание граней между городом и деревней путем более равномерного распределения населения по всей стране⁵⁸.

Тем не менее, первые проекты зданий, созданные Райтом в 1931 г. для новой «узонианской» культуры — жилая «Башня св. Марка» и здание газеты «*Capital Journal*» — были скорее урбанистские, чем аграрные по направленности. В конечном итоге реализованные как «Башня Прайса» в Бартлсвилле, штат Оклахома (1952—1955) и

как административное здание компании «Джонсон Уокс» в Расине, штат Висконсин (1936—1939), оба эти проекта представляли собой железобетонные консольные конструкции с навешенным на них легким наружным ограждением. Если рассматривать их как символы, то в них проявляется та полярность, которая характерна для работ Райта еще со времен дома Мартина и Ларкин-билдинг (1904) — основополагающее приближение жилого здания к природным процессам и рабочего места — к идее таинства. Эта поляризация была блестяще интерпретирована в «узонианский» период в двух шедеврах удивительной творческой щедрости — загородной вилле Кауфмана в Беар-Ран, штат Пенсильвания (1936), более известной как «Дом над водопадом», и административном здании компании «Джонсон Уокс», начатом в том же году.

Для Райта слово «органичный» (которое он впервые употребил по отношению к архитектуре в 1908 г.) стало обозначать использование бетонной консоли как естественной, подобной ветке дерева формы. Он представлял себе эту форму как прямое развитие виталистической метафоры Салливена — «завязи», подразумевая скорее все сооружение, а не только орнамент. Незадолго до смерти Райт писал о бассейне в фойе музея Гуггенхайма: «Типичной символической деталью этого сооружения является овальный



Райт. Проект здания газеты «*Capital Journal*», Сейлем, шт. Орегон, 1931

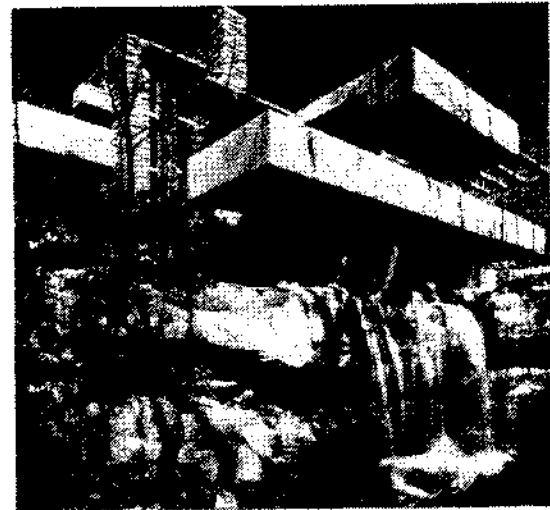
стручок, наполненный шаровидными семенами».

В здании правления компании «Джонсон Уокс» эта органическая метафора проявилась в высоких стройных грибовидных колоннах 9-метровой высоты, суживающихся к основанию, которые образуют основные опоры внутри главного помещения офиса, имеющего свободный план и кондиционирование воздуха. Эти колонны на уровне потолка завершаются широкими круглыми «листьями кувшинки», между которыми вмонтированы стеклянные трубки освещения. Это горизонтальное освещение и колонны представляют собой апофеоз воображения Райта. Рискованная инверсия традиционных элементов выражала судьбу «Узони» — поэтический образ, созданный чудотворной техникой: там, где традиционно ожидаешь увидеть глухую поверхность (потолок), обнаруживаешь свет; где ожидаешь найти свет (стены с оконными проемами), находишь глухую поверхность. Об этом превращении Райт писал:

«Стеклянные трубки, уложенные в ряд, как кирпичи, образуют светящуюся поверхность. Свет проникает в здание в том месте, где обычно располагается карниз. Стены, в кото-



Райт. Административное здание компании «С. С. Джонсон и сын», Расин, шт. Висконсин, 1936—1939. Общий вид ночью



Райт. «Дом над водопадом», Беар-Пан, шт. Пенсильвания, 1936

рые включены стеклянные ребра, сооружены из клинкера и красного каротского песчаника. Основным материалом является железобетон (для армирования использована сетка из холодноотянутой проволоки)».

Грибовидная конструкция бетонных колонн привела Райта к разработке в первую очередь закругленных углов здания. Выполненная в тяжелых материалах и освещенная полупрозрачными стеклянными трубками конструкция обладала своеобразной аурой современности, которую время несколько рассеяло. Вместе с тем эта фантастическая атмосфера придала

административному зданию «Джонсон Уокс» свойство замкнутого «монастырского» рабочего пространства. Как писал Генри-Рассел Хичкок: «Создается иллюзия неба, просматривающегося со дна аквариума». Здесь, как и в Ларкин-билдинг, Райт создал герметичное пространство, физическая изоляция которого от окружающего мира усилена формой и цветом мебели и отделки служебных помещений.

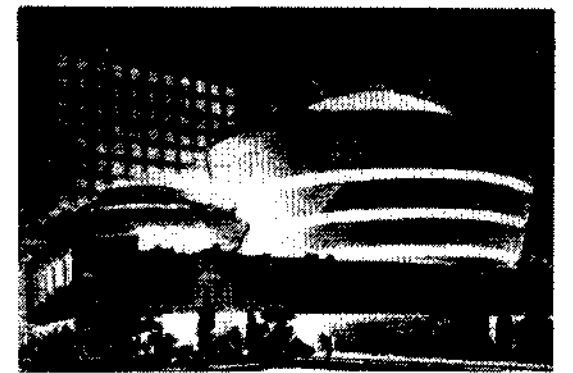
Если здание «Джонсон Уокс» интерпретировало святость рабочего места, вилла «Дом над водопадом» воплощала идеалы Райта о жилом сооружении, растворенном в природном окружении. Снова Райт использовал железобетон, однако на этот раз консольная система представляла собой сумасбродный и непомерно дорогостоящий каприз, контрастирующий с неутомимым спокойствием грибовидной конструкции «Джонсон Уокс». Вилла как бы вырастает из естественной скалы, в которой закреплены консольные железобетонные плиты, висящие над маленьким водопадом. Спроектированное за один день, это сооружение стало последним романтическим заявлением Райта. Не сдерживаемые протяженной приземленной линией его «стиля прерий», террасы этого здания представляют собой соединение плит, чудесным образом висящих в пространстве на разной высоте над деревьями долины. Закрепленный в крутом обрыве железобетонными балками, на которых держатся его террасы,

«Дом над водопадом» нельзя представить себе по фотографическим снимкам. Несмотря на широкое использование горизонтального остекления, вилла полностью сливается с ландшафтом, природа как бы полностью пронизывает это сооружение. Его интерьер скорее напоминает обставленную пещеру, чем дом в традиционном смысле. Грубые каменные стены и вымощенные плитами полы должны вызывать впечатление первобытного жилища, которое подкрепляется и лестницей, спускающейся прямо к водопаду, единственная функция которой — еще ближе подвести человека к поверхности потока. Двойственное отношение Райта к технике выражено в этом доме с исключительной силой. Несмотря на то, что использование бетона сделало возможным осуществление проекта, архитектор все еще рассматривал его как некий «незаконный» материал — как «конгломерат», который «имеет слишком мало собственных качеств». Сначала Райт намеревался покрыть бетон виллы золотыми листами — явный жест кича, от которого его отговорил благоразумный заказчик. В конце концов он выбрал для отделки поверхности сооружения краску абрикосового цвета!

С этих пор, наряду с удивительно практичными домами «Узонии», Райт продолжает создавать необычную фантастическую архитектуру, которая, судя по экзотическому стилю его последних произведений, каза-



Райт. Интерьер административного здания



Райт. Предварительный проект музея Соломона Р. Гугенхейма, Нью-Йорк, 1943

лось, предназначалась для неких неземных существ. Эта самосознающая экзотика упала до уровня ультра-кича в здании суда округа Марин, шт. Калифорния, проект которого был заказан ему в 1957 г. и окончен в 1963 г., спустя четыре года после смерти архитектора. Райт признал это тяготение к фантастике еще в 1928 г., когда писал: «Факт остается фактом: Узония нуждается в романтике и сентиментальности. Невозможность достижения этого менее значима, чем стремление к этому».

Мечта Райта об «Узонии», впервые выкристаллизовавшаяся в его шедеврах середины

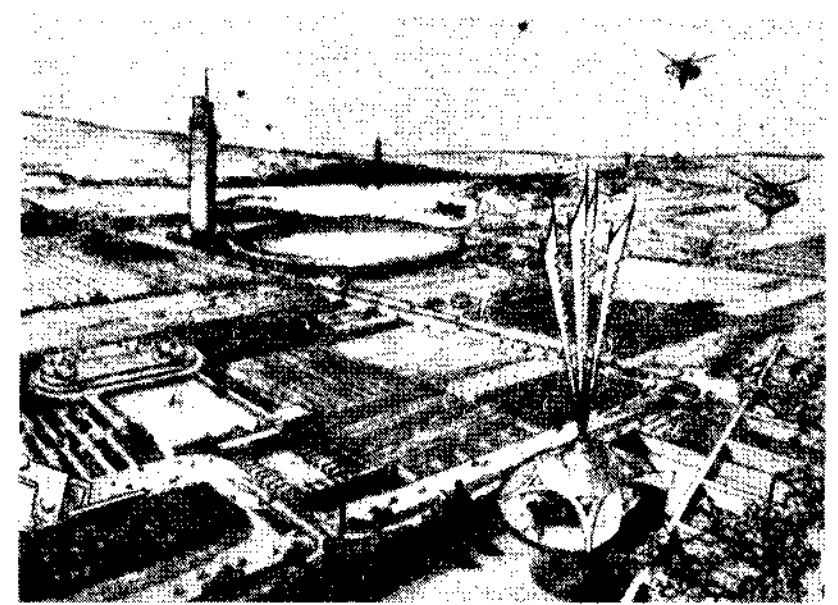
1930 г., получила полное выражение в музее Гуггенхайма, Нью-Йорк, 1943 г. Конструктивная идея музея относится еще к наброску планетария Гордона Стронга (1925) — по сути, фантастического плана «зиккурата», предназначенного для удовлетворения полурелигиозных устремлений «поклонящихся природе» пилигримов. В музее Гуггенхайма Райт просто поместил суживающуюся наружную спираль планетария внутрь здания, превратив то, что раньше было пандусом для машин, во внутреннюю галерею — протяженную пространственную спираль, которую он позже охарактеризует как «непрерывную волну». Музей Гуггенхайма — высшая точка позднего творчества Райта, так как в нем соединены конструктивные и пространственные принципы «Дома над водопадом» с принципами освещенного верхним светом зала «Джонсон Уокс». Заявление архитектора о том, что музей больше похож на храм в парке, чем на светское деловое здание или жилое сооружение, можно рассматривать как ироническую ссылку на происхождение этого проекта.

В своей первой книге по городской планировке, называвшейся «Исчезающий город» (первоначальное название — «Индустриальная революция уходит») и опубликованной в 1932 г. после завершения исследований «Города широких просторов», Райт заявил, что будущий город будет везде и нигде и что «это будет город, так сильно

отличающийся от городов прошлого и настоящего, что мы, возможно, вообще не сможем осознать его как город». Он писал: «Америка не нуждается в помощи при строительстве Города широких просторов. Он вырастет сам, стихийно». Райт не пытался найти и не нашел удовлетворительного разрешения внутренней противоречивости этой идеи. С одной стороны, он считал, что люди должны сознательно создать новую систему рассредоточенных колоний на земле, дезурбанистических по сути; с другой — утверждал, что нет нужды делать это, пока оно не произойдет само, стихийно!

В своем историческом детерминизме Райт рассматривал машину как данность, которой архитектор не может пренебрегать, но которую можно в определенном смысле использовать. Однако старая проблема осталась: как это сделать, чтобы при этом остаться людьми? Этот вопрос был в центре постоянных культурных поисков долгой творческой карьеры Райта. Так, в книге «Живой город» (1958) он пишет: «Чудесные технические новшества, с которыми наша культура типа «бей—беги» не может совладать, являются, несмотря на злоупотребления, новыми силами, которые любая наивная местная культура должна принимать во внимание». Призывая к безотлагательному отказу от энергии пара и от железных дорог, он вместе с другими дезурбанистами своего времени приветствовал электричество как источник

Райт. Проект «Города широких просторов», 1934—1958



бесшумной энергии и автомобиль как средство, обеспечивающее беспредельность движения. Новыми силами, которые должны были изменить всю основу западной цивилизации, Райт считал: 1) электрификацию, уничтожение расстояния с помощью современных средств связи, постоянно освещающих процессы, составляющие деятельность людей; 2) возрастающую мобильность с помощью механических средств, неизмеримое расширение человеческих контактов благодаря изобретению самолета и автомобиля и, наконец, 3) органичную архитектуру — хотя она всегда ускользает от точного определения, кажется, что этим термином Райт обозначал экономичную организацию строительной формы и пространства в соответствии с внутренними принципами природы, которой можно достичь применением железобетонных конструкций. В другом случае источниками, которые

неминуемо приводят к образованию «Города широких просторов», Райт назвал автомашину, радио, телефон, телеграф и, прежде всего, стандартизированное машинное производство.

Для Райта культура «Узонии» и «Город широких просторов» были неразделимы, так как первая вызвала к жизни замысел ряда зданий, которые стали архитектурным содержанием второго. «Дом над водопадом» и здание компании «Джонсон Уокс», без сомнения, нашли бы свое место в «Городе широких просторов». Вместе с тем для «Узонии» Райт обычно предлагал более скромные формы: теплые, маленькие домики с открытой планировкой, удобные, экономичные и комфортабельные. Сердцем «узонианского» дома была кухня — рабочее пространство, свободно спланированное за пределами жилого объема, что, как отметил Генри-Рассел Хичкок, было важным вкладом в американские

планировочные принципы. Другим столь же важным для современного интерьера нововведением Райта стало устройство сплошного сиденья в виде лавки, тянувшейся вдоль стены и экономящей свободное пространство в маленьких домах. Хотя «узонианские» односемейные домики задумывались как жилые единицы «Города широких просторов», их принцип в действительности был реализован во множестве пригородных домов, которые Райт спроектировал и построил в 1932—1960-х гг., включая его известные дома «Сантоп» на четыре семьи в форме зубчатого колеса, которые были возведены на окраинах Филадельфии в 1939 г.

Намного более важным типом, созданным Райтом для идеального города, был вообще не жилой дом, а образцовая ферма Уолтера Дэвидсона, спроектированная в 1932 г. Эта единица, призванная облегчить управление как домом, так и сельскохозяйственными угодьями, была решающей для хозяйства «Города широких просторов», где каждый человек обязан был выращивать себе пищу на акре земли, выделяемом при рождении и предоставляемом в его распоряжение после достижения совершеннолетия.

Независимо от сомнительных социальных идей — таких, как система единого земельного налога или общественный кредит (популярные идеи периода кризиса) — «Город широких просторов» был, прежде всего, современной версией того мелко-

собственнического хозяйства, которое защищал Петр Кропоткин в своей работе «Заводы, поля и мастерские» (1898). Подобное предложение содержало по крайней мере одно противоречие, которое Райт, как и Генри Форд, упорно отказывался признавать: дело в том, что индивидуалистическая псевдоаграрная экономика вовсе не обязательно гарантировала бы промышленному обществу как его пропитание, так и выгоды массового производства, так как последнее, несмотря на автоматизацию, все еще требовало определенной концентрации рабочей силы и ресурсов. Даже Кропоткин признавал необходимость концентрации людских и материальных ресурсов для функционирования тяжелой промышленности. Представление Райта о городе, в котором заняты неполный рабочий день мелкие собственники будут ездить на работу на металлургические заводы в подержанных «фордах» модели «Т», показывало, что мигрирующая рабочая сила будет иметь важное значение для хозяйства «Города широких просторов».

Как отметил тогда Мейер Шапиро, Райт, несмотря на его беспрестанные атаки на ренту и прибыль и предвидение будущего распада города, не смог решить острую проблему власти, которая была главной для концепции «Города широких просторов». Как и Бакминстер Фуллер, уже активно работавший в то время, он был не в состоянии признать, что классов-

вая борьба должна безусловно отражаться в архитектуре и проектировании. Шапиро точно подвел итог утопиям Райта в 1938 г., написав следующее:

«Экономические условия, которые гарантируют свободу и высокое качество жизни, в основном игнорируются Райтом. В сущности, он предвидит нищету этих новых феодальных поселений, утверждая, что рабочий будет возводить свой собственный дом заводского изготовления по частям, в соответствии со своими средствами, начав с туалета и кухни и добавляя остальные помещения по мере того,

как он своим трудом на фабрике зарабатывает необходимые средства. Безразличие Райта к вопросам собственности и государства, существование частной промышленности и подержанных «фордов» в этом идиллическом мире смешанного промышленно-сельскохозяйственного труда выдает реакционный характер созданного им мира. Уже во времена диктатуры Наполеона III государственные фермы, на создание которых повлияли старые утопии, были официальным решением проблемы безработицы. Демократичный Райт может нападать на ренту и доход, однако за исключением беглых ссылок на единый земельный налог он избегает вопросов о классах и власти».

22 глава

Алвар Аалто и северная традиция: национальный романтизм и дорицистское движение, 1895—1957 гг.

«Первой существенной и интересной чертой карельской архитектуры является ее единообразие. В Европе мало подобных примеров. Это чистая архитектура лесных поселений, в которой дерево стопроцентно доминирует как в качестве строительного материала, так и в способе выполнения соединений. Все выполнено из дерева — от крыши с массивными стропилами до подвижных элементов здания. В большинстве случаев дерево подано без того дематериализующего эффекта, который дает покраска. Кроме того, дерево часто используется в естественных пропорциях, в масштабах, типичных для этого материала. Обветшавшая карельская деревня чем-то напоминает греческие руины, доминирующей чертой которых является единообразие материала, хотя место мрамора здесь занимает дерево. Другой специфической чертой является сам принцип организации карельского дома — как его историческое становление, так и методы строи-

тельства. Без углубления в этнографические детали можно заключить, что система строительства является результатом приспособления к обстоятельствам. Карельский дом — в известном смысле сооружение, которое начинается с одной скромной ячейки, с несовершенной «эмбриональной» клетки, приюта для человека и животных, которая, фигурально выражаясь, разрастается год от года. «Растущий карельский дом» в определенном смысле можно сравнить с биологическим клеточным образованием: всегда существует возможность создания более крупного или более полного «образования».

Эта замечательная способность — расти и приспосабливаться к новым нуждам — отражена в главном архитектурном принципе карельского строительства, который заключается в том, что уклон ската крыши непостоянен».

*Алвар Аалто,
«Архитектура Карелии», 1941 г.*

планировочные принципы. Другим столь же важным для современного интерьера нововведением Райта стало устройство сплошного сиденья в виде лавки, тянувшейся вдоль стены и экономящей свободное пространство в маленьких домах. Хотя «узонианские» односемейные домики задумывались как жилые единицы «Города широких просторов», их принцип в действительности был реализован во множестве пригородных домов, которые Райт спроектировал и построил в 1932—1960-х гг., включая его известные дома «Сантоп» на четыре семьи в форме зубчатого колеса, которые были возведены на окраинах Филадельфии в 1939 г.

Намного более важным типом, созданным Райтом для идеального города, был вообще не жилой дом, а образцовая ферма Уолтера Дэвидсона, спроектированная в 1932 г. Эта единица, призванная облегчить управление как домом, так и сельскохозяйственными угодьями, была решающей для хозяйства «Города широких просторов», где каждый человек обязан был выращивать себе пищу на акре земли, выделяемом при рождении и предоставляемом в его распоряжение после достижения совершеннолетия.

Независимо от сомнительных социальных идей — таких, как система единого земельного налога или общественный кредит (популярные идеи периода кризиса) — «Город широких просторов» был, прежде всего, современной версией того мелко-

собственнического хозяйства, которое защищал Петр Кропоткин в своей работе «Заводы, поля и мастерские» (1898). Подобное предложение содержало по крайней мере одно противоречие, которое Райт, как и Генри Форд, упорно отказывался признавать: дело в том, что индивидуалистическая псевдоаграрная экономика вовсе не обязательно гарантировала бы промышленному обществу как его пропитание, так и выгоды массового производства, так как последнее, несмотря на автоматизацию, все еще требовало определенной концентрации рабочей силы и ресурсов. Даже Кропоткин признавал необходимость концентрации людских и материальных ресурсов для функционирования тяжелой промышленности. Представление Райта о городе, в котором заняты неполный рабочий день мелкие собственники будут ездить на работу на металлургические заводы в подержанных «фордах» модели «Т», показывало, что мигрирующая рабочая сила будет иметь важное значение для хозяйства «Города широких просторов».

Как отметил тогда Мейер Шапиро, Райт, несмотря на его беспрестанные атаки на ренту и прибыль и предвидение будущего распада города, не смог решить острую проблему власти, которая была главной для концепции «Города широких просторов». Как и Бакминстер Фуллер, уже активно работавший в то время, он был не в состоянии признать, что классо-

вая борьба должна безусловно отражаться в архитектуре и проектировании. Шапиро точно подвел итог утопиям Райта в 1938 г., написав следующее:

«Экономические условия, которые гарантируют свободу и высокое качество жизни, в основном игнорируются Райтом. В сущности, он предвидит нищету этих новых феодальных поселений, утверждая, что рабочий будет возводить свой собственный дом заводского изготовления по частям, в соответствии со своими средствами, начав с туалета и кухни и добавляя остальные помещения по мере того,

как он своим трудом на фабрике зарабатывает необходимые средства. Безразличие Райта к вопросам собственности и государства, существование частной промышленности и подержанных «фордов» в этом идиллическом мире смешанного промышленно-сельскохозяйственного труда выдает реакционный характер созданного им мира. Уже во времена диктатуры Наполеона III государственные фермы, на создание которых повлияли старые утопии, были официальным решением проблемы безработицы. Демократичный Райт может напасть на ренту и доход, однако за исключением беглых ссылок на единый земельный налог он избегает вопросов о классах и власти».

22 глава

Алвар Аалто и северная традиция: национальный романтизм и дорицистское движение, 1895—1957 гг.

«Первой существенной и интересной чертой карельской архитектуры является ее единообразие. В Европе мало подобных примеров. Это чистая архитектура лесных поселений, в которой дерево стопроцентно доминирует как в качестве строительного материала, так и в способе выполнения соединений. Все выполнено из дерева — от крыши с массивными стропилами до подвижных элементов здания. В большинстве случаев дерево подано без того дематериализующего эффекта, который дает покраска. Кроме того, дерево часто используется в естественных пропорциях, в масштабах, типичных для этого материала. Обветшавшая карельская деревня чем-то напоминает греческие руины, доминирующей чертой которых является единообразие материала, хотя место мрамора здесь занимает дерево. Другой специфической чертой является сам принцип организации карельского дома — как его историческое становление, так и методы строи-

тельства. Без углубления в этнографические детали можно заключить, что система строительства является результатом приспособления к обстоятельствам. Карельский дом — в известном смысле сооружение, которое начинается с одной скромной ячейки, с несовершенной «эмбриональной» клетки, приюта для человека и животных, которая, фигурально выражаясь, разрастается год от года. «Растущий карельский дом» в определенном смысле можно сравнить с биологическим клеточным образованием: всегда существует возможность создания более крупного или более полного «образования».

Эта замечательная способность — расти и приспосабливаться к новым нуждам — отражена в главном архитектурном принципе карельского строительства, который заключается в том, что уклон ската крыши непостоянен».

*Алвар Аалто,
«Архитектура Карелии», 1941 г.*

В этом эссе, посвященном изучению сельских построек, характерных для восточной Финляндии, Аалто почти случайно напомнил о двух выдающихся направлениях в архитектуре второй половины XIX в. — романтизме и возрождении готики. Если оценка, данная Аалто местным сельским формам, с ее акцентом на изменяющийся уклон крыши, приближается к заветам Пьюджина о возрождении средневекового стиля жилых домов, то проведенное им сравнение пришедшей в упадок карельской деревни с греческими руинами — только деревянными, а не каменными — в определенной мере является зеркальным отражением тезиса Огюста Шуази о том, что метопы Парфенона являются ничем иным, как остаточными формами деревянного строительства. Этот пассаж не только знакомит нас с отношением самого Аалто к классике и его интересом к почти первобытному языку финской народной архитектуры, он также вводит две синтетические темы северной традиции: национальный романтизм, появление которого датируется 1895 г., и дорицистское движение, начавшееся в Скандинавии примерно в 1910 г. Долгую и блестящую карьеру Аалто вряд ли можно оценить без ясных ссылок на эти темы: несмотря на то, что официально он никогда не объявлял о своей принадлежности к какому-либо из этих направлений, в его работах отразилась как осязаемость национального романтизма, так

и конструктивная строгость форм дорики.

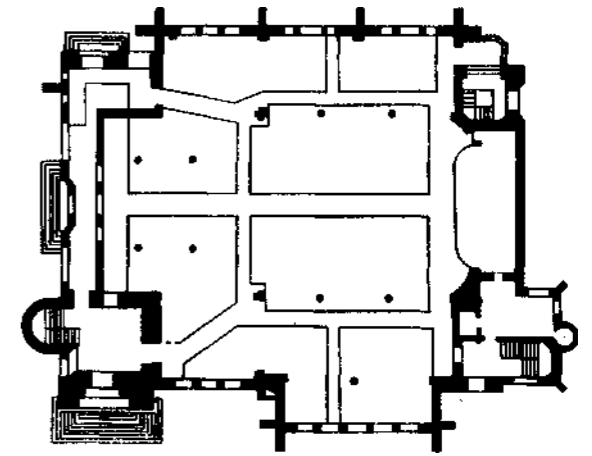
Истоки этих традиций примечательны. Одна из них явно идет от движения за возрождение готики, переработанного в американском «гонтовом стиле» Г. Г. Ричардсона, а другая вырастает из романтического классицизма Шинкеля. Хельсинки, построенный в 1817 г. на основе прямоугольной решетки Й. А. Эренстрема, был в особенности подвержен влиянию романтического классицизма, так как город был организован вокруг репрезентативных сооружений в классическом духе — зданий Сената, университета и собора, построенных после 1818 г. по проектам ученика Шинкеля, Карла Людвиг Энгеля. Что касается национального романтизма, то Аалто столь обязан ему, что вряд ли можно оценить его зрелое творчество, не изучив сначала истоки и цели этого движения.

Сначала национальный романтизм был распространен как в Швеции, так и в Финляндии. Особенно ярко он выразился в работах архитектора Густафа Фердинанда Боберга. Благодаря построенной им пожарной станции (1890) стиль Ричардсона стал известен в Скандинавии. Однако шведские архитекторы в целом не смогли трансформировать эту неороманскую манеру в убедительный национальный стиль. Такое наблюдение еще более справедливо в отношении Дании: пользовавшаяся большой популярностью городская ратуша Копенгагена, построенная

Мартином Нюропом в духе Средневековья (1892), представляет собой пример, остающийся в рамках самодовольной эклектики, абсолютно лишенный убедительности и целостности героических работ Ричардсона. Действительно, шведы и датчане выработали стиль национального возрождения лишь после того, как главный импульс национального культурного движения уже угас. Их наиболее выдающимися достижениями являются походящая на замок ратуша Стокгольма Рагнара Эстберга (1909—1923) и прото-экспрессионистская церковь П. В. Енсен-Клинта, спроектированная в 1913 г., однако построенная лишь в 1921—1926 гг.

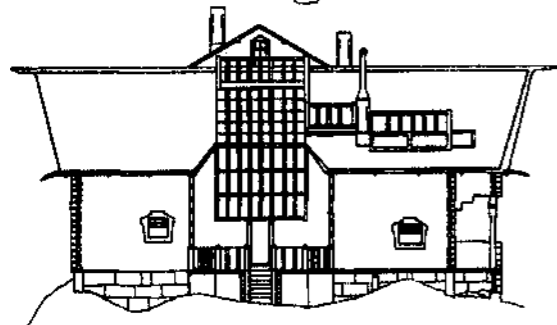
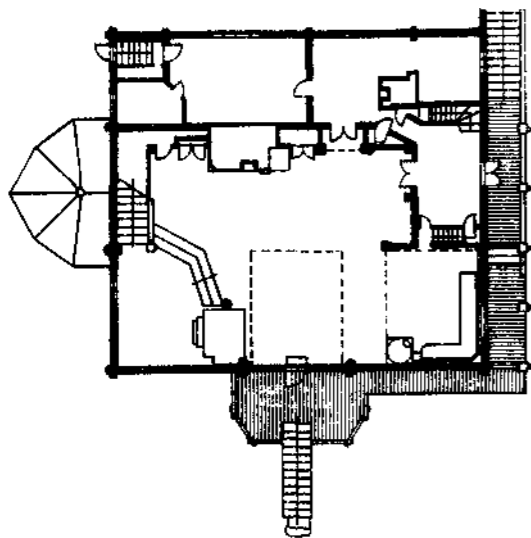
Национальный романтизм в Финляндии стал значительной силой уже к 1895 г., когда в пору идеологической и художественной зрелости вступила целая плеяда творческой молодежи — композитор Ян Сибелиус, художник Аксели Галлен-Каллела, архитекторы Элиель Сааринен, Герман Гезеллиус, Армас Линдгрэн и, спустя некоторое время, Ларс Сонк. Вдохновение они черпали в финском народном эпосе «Калевала», собранном и переложенном Элиасом Лёнротом в начале XIX в.

Успех национального романтизма в Финляндии был обусловлен, по крайней мере частично, необходимостью создания национального стиля, который бы отличался от романтического классицизма, являвшегося офи-



Сонк. Собор, Тампере, 1902. На плане первого этажа продемонстрированы углы «сруба»

циальным стилем Российской империи. Другая причина, подготовившая Финляндию к принятию синтаксиса Ричардсона, состояла в необходимости использовать имевшийся в изобилии местный гранит (в начале 1890-х гг. в Абердин была даже отправлена специальная миссия, цель которой заключалась в изучении шотландской технологии строительства из этого материала). Первым архитектором национально-романтического направления, использовавшим гранит, стал Сонк. Неоготическую церковь св. Михаила, построенную им в Турку в 1895 г., украшали колонны и детали из прекрасного резного гранита, контрастирующие с ее застывшим и скупо декорированным интерьером. То, что графическая сдержанность интерьера церкви имеет нечто общее с артикуляцией поверхности, скажем, больничной церкви Штайнхоф Отто Вагнера в Вене, построенной десятилетием позже, может быть, частично объясняется тем



Галлен-Каллела. Художественная студия, Руовеси, 1893. План первого этажа и разрез

фактом, что поколение Сонка обучалось в Финском политехническом институте под руководством получившего классическое образование технократа

Карла Густава Нюстрема. Нюстрем не только одним из первых стал употреблять гранит, но и утвердился в качестве технократа вагнеровского типа, построив здание Национального архива (1890). Позже в его творчестве обнаружилось определенные черты конструктивного рационализма, когда в 1906 г. он пристроил книгохранилище из стали и бетона с задней стороны университетской библиотеки К. Л. Энгеля.

Главные работы Сонка — церковь в Тампере (1902) и здание телефонной станции в Хельсинки (1905) — были созданы явно под влиянием творчества Ричардсона. Как отметил Аско Салокорпи, кладка, которая отличала сооружения Ричардсона, напоминала финскую средневековую традицию. Этот ричардсоновский прием был вскоре применен Элиелем Саариненом и Армасом Линдгреном в неороманском с элементами архитектуры Востока павильоне Финляндии, построенном ими для Парижской



Сааринен, Линдгрэн и Гезеллиус. Вилла Виттреск, 1902

выставки 1900 г. К этой же манере архитекторы обратились и при создании высокоромантической виллы Виттреск, спроектированной в 1902 г. в сотрудничестве с Гезеллиусом. Однако интерьеры виллы были менее ричардсоновскими и во многих отношениях представляли собой переработку бревенчатой студии художника А. Галлен-Каллела, построенной в Руовеси в 1893 г. Помимо вдохновенной интерпретации мотивов финского деревянного зодчества, во внутреннем декоре виллы Виттреск архитекторы вслед за Галлен-Каллелой пытались воссоздать утраченные формы и образы финно-угорской культуры. Двумя годами позже, в 1904 г., «цеховая» идиллия Сааринена, Гезеллиуса и Линдгрена, которые, предвосхитив «товарищество» Райта, не только работали, но и жили вместе в Виттреске, неожиданно окончилась. Это случилось, когда Сааринен независимо от своих коллег принял участие в конкурсе на здание железнодорожного вокзала в Хельсинки. Его проект, признанный лучшим на конкурсе, отличался архитектурной новизной, отразившей «выкристаллизовавшийся» «югендстиль» таких сооружений, как дворец Стоклет Хофмана (Брюссель, 1905) и «Свадебная башня» Ольбриха (Дармштадт, 1908). Сааринен был не единственным финским архитектором, перенявшим манеру позднего «югендстиля»: «вагнеровские» работы Онни Тарьянне во многих смыслах предвосхитили



Асплунд. Стокгольмская публичная библиотека, 1920—1928

стиль Сааринена, особенно его санаторий в Такахарью (1903). То, что лишь пятью годами ранее Тарьянне спроектировал здание Финского национального театра в Хельсинки в национально-романтической, ричардсоновской манере, свидетельствует о его таланте. Лебединой песней финского «югендстиля» можно считать чрезвычайно изысканные работы Селима А. Линдквиста, выполненные в духе Хофмана — электростанцию Сувилхати (1908) и виллу Энси в Хельсинки (1910).

Так как Финляндия в течение длительного времени находилась на положении имперской колонии (сначала Швеции, а затем России), кажется вполне естественным, что возрождение романтического классицизма в Скандинавии — так называемое дорицистское движение или движение за возрождение дорикки — зародилось в Дании. Оно начало развиваться там под влиянием творчества Вильгельма Ваншера, первые статьи которого о неоклассицизме появились в 1907 г.,

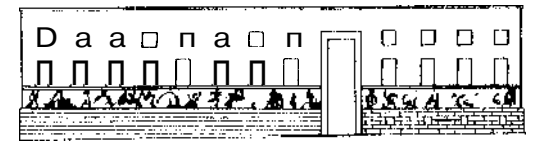
и Германа Пауля Мебеса, чья книга «В 1800» была опубликована в 1908 г. Интерес этих и других писателей, включая Г. Кампмана и Э. Томпсена, к внеисторической, изначальной дорической простоте, основанной на простейших архитектурных элементах, которые не были ни классическими, ни местными, привлек внимание к датской школе романтического классицизма, к работе Готлиба Биндесбелла (1800—1856) и Христиана Фредерика Хансена (1756—1845). Окончательно это движение сформировалось к 1910 г. после того, как хозяева Карлсбергского пивоваренного завода публично потребовали увенчать шпилем церковь Фрукирхе Хансена. Архитектор Карл Петерсен ответил на этот самонадеянный жест организацией выставки рисунков Хансена. В следующем году группа художников заказала Петерсену проект музея Фааборга, который обычно рассматривают как первую работу в духе возрождения романтического классицизма.

Потребовалось некоторое время, чтобы это движение дошло до Швеции. Его влияние заметно в здании стокгольмского суда Карла Вестмана (1915) — частично национально-романтической, частично классицистической работе, вслед за которой были созданы неоклассический Концертный зал в Стокгольме Ивара Тенгбома (1920—1926) и стокгольмская Публичная библиотека Гуннара Асплунда (1920—1928). Кульминацией движения можно счи-

тать здание Финского парламента, созданное Я. С. Сиреном в 1926—1931 гг. В Швеции возрождение романтического классицизма, далекое от «вещественности» и нормативности, было искажено тенденцией к модификации плана и одержимостью местными аллюзиями — например, национально-романтическая манера Эстберга с его иконографией и нерегулярной планировкой. Это была органическая синтетическая форма экспрессии, всегда связанная с топографией и искусным расположением сооружения. Стремление к изломанности планов глубоко укоренилось в Асплунде, который, находясь под влиянием как Эстберга, так и Тенгбома с его школой Клары, на протяжении всей своей карьеры пытался преодолеть «войну стилей», сплавляя местное и классическое в примитивных и, по его мнению, более аутентичных формах выразительности. Первой возможностью осуществить эти идеи на практике стало строительство Лесной часовни на стокгольмском Южном кладбище (1918—1920), проект которой он создал в качестве конкурсного вместе с Сигурдом Леверенцем в 1915 г. В основном классическое по замыслу, это небольшое сооружение с четко очерченной гонтовой крышей, покоящейся на тосканских колоннах, в сущности, было создано по образу «примитивной хижины», которую Асплунду случилось увидеть в саду в Лизелунде. Вплоть до краткого увлечения функцио-

лизмом, продолжавшегося с 1928 по 1933 г., он находился под влиянием столь различных и столь отдаленных друг от друга по времени мастеров, как французские неоклассицисты, Йозеф Хофман и, прежде всего, Биндесбелл. Созданный последним музей Торвальдсена в Копенгагене (1848) обогатил Асплунда египетскими и неоклассическими мотивами, которые повторяются в его работах 1920 гг. — сначала в школе Карла Йохана в Гётеборге (1915), затем в кинотеатре «Скандия» в Стокгольме (1921) и, наконец, — в стокгольмской Публичной библиотеке, завершённой в 1928 г.

Творчество Асплунда оказалось своеобразным катализатором на первой стадии развития Алвара Аалто, несмотря на «вагнеризм» учителя Аалто Нюстрема. В начале своей самостоятельной работы Аалто, как до того и Асплунд, еще не выработал четкого направления. Четыре здания, которые он спроектировал для Промышленной выставки в Тампере в 1922 г., ясно демонстрируют совершенно разные уровни культурного развития. При всем риторическом разнообразии, которым отличается его более позднее творчество, трудно найти в нем более контрастные работы, чем, скажем, «классический» павильон промышленности, построенный из модульных панелей в духе станции «Карлсплатц» Отто Вагнера (1899), и киоск с соломенной крышей «в народном стиле», предназначенный для



Аалто. Проект библиотеки в Выборге, 1927

демонстрации финских ремесленных изделий.

Первые постройки Аалто в Ювяскюля (1923—1927) отличались значительным разнообразием — дома для рабочих и рабочий клуб (построены в 1924), удивительное множество новых церквей и реставрация старых, два здания для гражданской гвардии, построенные в Сейняйоки и Ювяскюля в 1927 г. Все эти работы были выполнены под влиянием Асплунда в неопределенном дорицистском стиле, частично дополненном ссылками на местную традицию деревянного зодчества. В то же время в этих сооружениях заметно влияние как строгости линий Хофмана, так и итальянских мотивов Шинкеля. В 1927 г. Аалто решительно обратился к романтическому классицизму, создав церковь в Вииника и конкурсный проект здания библиотеки в Виипури (Выборге). Последний проект, реализованный в несколько измененном виде в 1935 г., был определенно навеян творчеством Асплунда, о чем свидетельствуют прямые ссылки на синтаксис стокгольмской Публичной библиотеки: неоклассический план с его осевой «царской лестницей», атектоничный фасад и фриз, гигантская дверь в египетском стиле (Асплунд, в свою очередь,

заимствовал эти детали у Биндесбела). Победа проекта Аалто в конкурсе на санаторий в Паймио (1928) упрочила фундаментальный функциональный стиль первого периода творчества Аалто (1927—1934).

Кроме Асплунда значительное влияние на развитие Аалто оказал финский архитектор Эрик Брюгман, с которым Аалто и его жена Айно недолго работали после переезда в город Турку на юге Финляндии в конце 1927 г. Алвар Аалто вскоре превзошел неприкрытый классицизм жилого дома «Атриум» Брюгмана (1925), создав проект здания Юго-Западного сельскохозяйственного кооператива. Этот проект в духе Асплунда был реализован в Турку в 1928 г. Цветовая схема кинозала в этом здании — темно-синие стены, контрастирующие с серым и розовым плюшем обивки, без сомнения, заимствована из кинотеатра «Скандия» Асплунда, равно как и фриз, проходящий под наружным карнизом. Плодами сотрудничества Аалто с Брюгманом стали сначала проект административного здания в городе Вааса, а затем, в 1929 г., — выставка, посвященная 700-летней годовщине Турку. Как и в набросках Аалто для Стокгольмской выставки 1928 г. с их обнаженными легкими консольными фермами, световой рекламой и «агитационной» графикой, в этом заказе Аалто и Брюгман последовали за советским агитпропом в архитектуре.⁵⁹

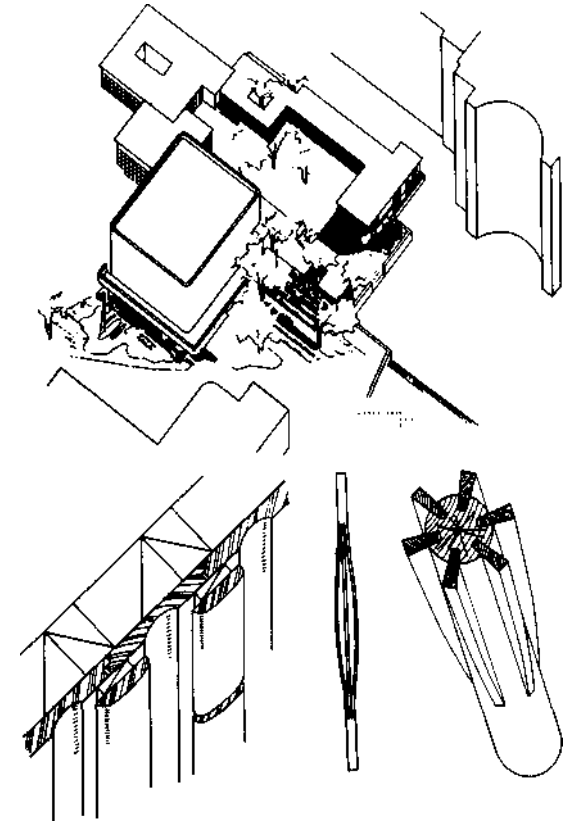
После реализации вдохнов-

ленного конструктивизмом здания газеты «Turun—Sanomat» в Турку в 1928 г. (напоминавшего проект здания газеты «Правда» братьев Весниных 1923 г.⁶⁰) Аалто воспользовался преимуществами своей растущей репутации, приняв участие в международных совещаниях по современной архитектуре и строительству. На конференции по железобетону, проходившей в Париже в 1928 г., он встретился с голландским архитектором-конструктивистом И. Дейкером. Санаторий «Зонненштраль» Дейкера послужил отправной точкой для конкурсного проекта санаторного комплекса Аалто в Паймио, представленного в январе 1929 г. С этого времени Аалто находился под влиянием как голландского, так и русского советского конструктивизма, которым отличались работы Дейкера и градостроительные проекты группы АСНОВА во главе с Н. А. Ладовским и АРУ (объединение архитекторов — урбанистов). Серийные геометрические планы, предложенные в разное время АРУ, — такие, как московский квартал Костинно Ладовского (1926) — безусловно стали источником тех серийных ландшафтных образований, которые появились в Паймио. Отражая в целом градостроительный подход АРУ, санаторий в Паймио стал также поворотным пунктом и в деталях, так как этот проект изобиловал конструктивистскими цитатами.

Хотя Аалто и не вступал

в международные дискуссии, в это время он неожиданно сблизился с позицией архитекторов немецкой «Новой вещественности», которую они заняли на франкфуртском конгрессе CIAM, посвященном «минимальному жилищу» (1929). Этот интерес отразился в проектах жилого дома для финского Общества искусств и ремесел (1930) и в прототипе «минимального дома», созданного им для конференции Северных стран по строительству (1932).

Примерно в это же время Аалто познакомился с Гарри и Майрой Гулликсен. Эта встреча открыла архитектору доступ к промышленному производству. Госпожа Гулликсен, наследница большого целлюлозно-бумажного концерна Альстрема, выпускавшего также и мебель, видела изготовленную по эскизам Аалто мебель в магазине в Хельсинки и предложила ему разработать ряд моделей серийного производства. Немедленным следствием этого стало создание в 1932 г.⁶¹ мебельной компании «Артек» (для массового производства разработанной Аалто мебели), а также целлюлозно-бумажного комбината Сунила и домов для рабочих, спроектированных и реализованных близ Котки в 1935—1939 г. Следует отметить, мебель Аалто была удобна для массового производства. Он начал проектировать мебель из фанеры еще в 1926 г., сделав складной стул для здания гражданской гвардии в Ювяскюля. Затем было создано кресло для санатория в Паймио



Аалто. Финский павильон на Всемирной выставке, Париж, 1937. В деталях показаны (слева направо): обшивка, усиленная деревянная колонна лоджии и часть колонны с выступающими усиливающими ребрами

(в 1933 г. эта модель была передана в производство). Интересно, что в этой модели Аалто воспользовался техникой изготовления стульев из гнутой фанеры, которые выпускались в Таллинне с 1911 г.

Поддержка, которую оказывала Аалто финская промышленность — большие промышленные концерны Альстрема и Энцо-Гутцайт покровительствовали ему до конца его жизни — привела к тому, что Аалто стал ценить дерево выше бетона, считая его наиболее выразительным материалом. По-видимому, благодаря этому он возвратился

к манере финского национально-романтического движения — к работам Сааринена, Галлен-Каллела и Сонка. Первой вехой на этом пути от международного конструктивизма стал собственный дом архитектора, построенный в Мунккинеми, Хельсинки, в 1936 г. Вслед за этим зданием с несколько неправильной Г-образной формой плана, выполненном как коллаж из оштукатуренного камня, рифленой дощатой обшивки и неоштукатуренного кирпича, Аалто создал проект павильона Финляндии для Всемирной выставки 1937 г. в Париже, получивший премию на конкурсе. Это деревянное сооружение получило примечательное название «Дерево на марше». Это была почти словесная демонстрация деревянных конструкций, разнообразных несущих элементов, которые выражали специфические характеристики дерева как строительного материала. Отделанный деревянными рейками главный холл и деревянная каркасная конструкция выставочного помещения представляют собой виртуозную демонстрацию различной техники соединений в дереве. Несмотря на искусную конструкцию, финский павильон особенно интересен с точки зрения отработки принципов организации генерального плана, характерных для позднего творчества Аалто (неизменное разделение здания на два отдельных элемента с обеспечением пространства между ними, трактуемого как прост-

ранство для пребывания человека, — например, вилла Майреа, общественный центр Сяйнятсало и т. д., см. с. 296). Сам Аалто так писал об этом павильоне в сборнике своих работ:

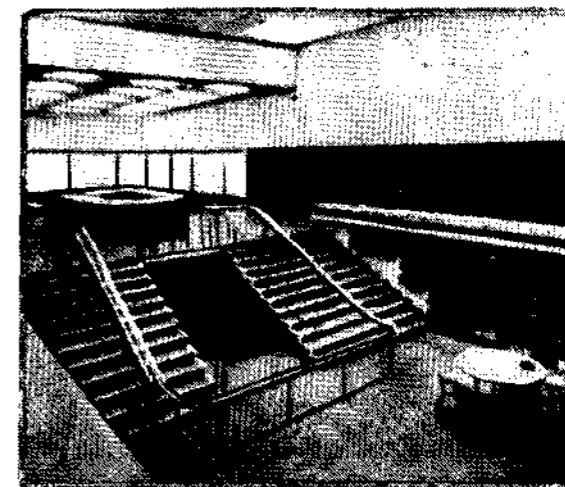
«Одной из наиболее сложных архитектурных проблем является приспособление окружающей здание среды к человеческому масштабу. В современной архитектуре, где все чаще доминирует рациональность конструктивного каркаса и объемы здания угрожают подавить человека, вокруг сооружения иногда образуется вакуум. Было бы хорошо не заполнять его декоративными садами, а включить в него органичное движение людей, чтобы создать более тесные связи между Человеком и Архитектурой. Можно считать, что в случае финского павильона для Парижской выставки эта проблема была, к счастью, успешно решена».

В дальнейшем Аалто рассматривал переход от работы с железобетоном к работе с деревом и естественными материалами как предельно важный момент в развитии своего творчества. Он считал изготовленную им мебель из модифицированной древесины примером интуитивного, более критического подхода к дизайну, в результате которого можно было создать более отзывчивую и гибкую среду, чем та, которую обычно создает линейная логика. Так, в 1946 г. по случаю выставки своей мебели в Цюрихе он писал:

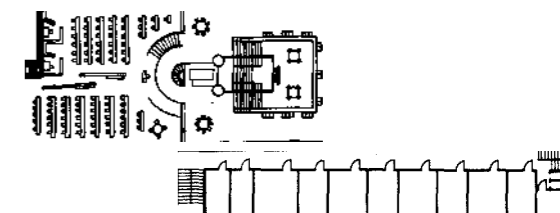
«В архитектуре, чтобы достичь практических целей и действительно эстетических форм, никогда нельзя начинать с рациональной и технической точки зрения — может быть, даже вообще никогда нельзя начинать с этого. Воображение человека долж-

но иметь простор и свободу. Это положение было основой моих экспериментов с деревом. Чисто игровые формы, казалось, лишённые всякой практической функции, в некоторых случаях оказались чрезвычайно практичными после того, как прошло 10 лет после их создания... Первая попытка создать органичную форму из деревянных брусков без того, чтобы рубить или резать дерево, привела почти десятилетием позже к выработке треугольных форм, отвечающих ориентации древесных волокон. Вертикальные несущие детали мебели — воистину младшие сестры архитектурных колонн».

Органичный подход к дизайну уже обозначился в деталях библиотеки в Выборге и санатория в Паймио, этих шедевров конца 1920 гг., которые, хотя и были построены из железобетона, все же позволили Аалто несколько расширить заповеди функционализма, чтобы полностью удовлетворить физические и психологические потребности человека (ср. «биологический» подход **Нейтра**). Постоянная заинтересованность Аалто в полном контроле над пространством и в тех способах, с помощью которых можно было бы модифицировать это пространство посредством регулирования поступлений тепла, света и проникания шума, была впервые сформулирована в этих работах. Двухместные палаты в Паймио были оборудованы так, чтобы не только удовлетворить нужды пациентов на уровне контроля за состоянием среды, но и чтобы обеспечить индивидуальность и изолированность помещений: прямой свет и тепло не поступали к изголовью кровати, потолки были окрашены

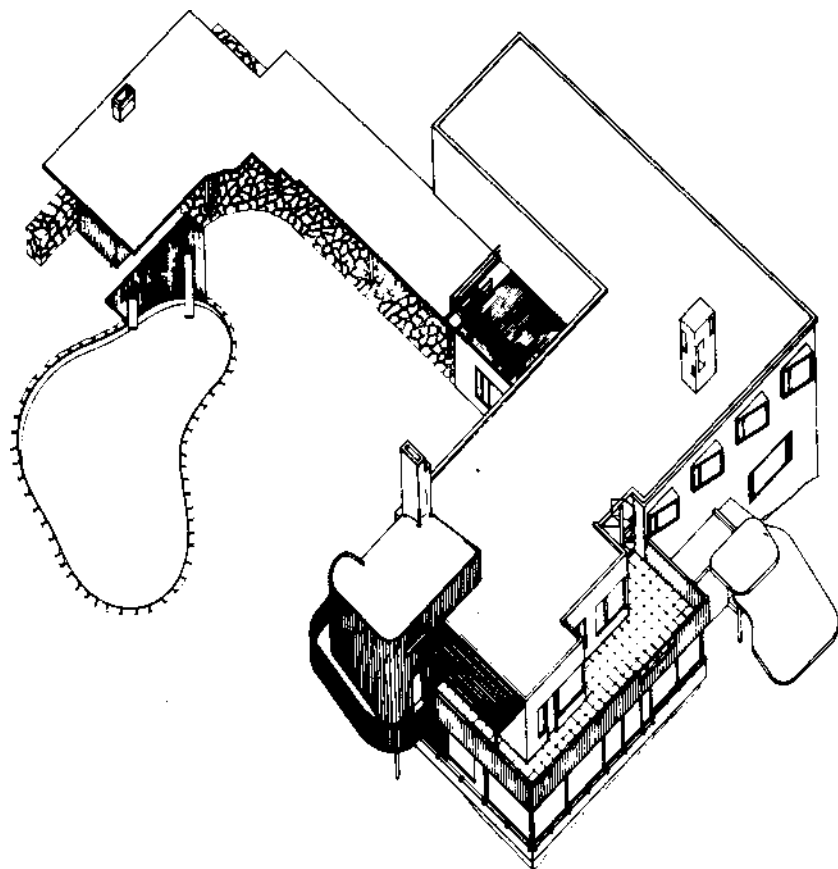


Аалто. Библиотека в Выборге, 1927—1935. Зал абонементов и читальный зал, расположенный на более высоком уровне



Аалто. Библиотека в Выборге, 1927—1935. План второго этажа

матовой краской, не дающей ослепляющего блеска, а умывальники работали бесшумно. Точно так же главные читальные залы библиотеки в Выборге постоянно освещались непрямым светом — днем через верхние круглые фонари, а по вечерам — рассеянным светом ламп, отражающимся от стен. Аалто придавал столь же серьезное внимание акустическим характеристикам библиотеки, изолировав читальные залы от шума транспорта и оборудовав прямоугольный лекционный зал волнообразным отражающим



Аалто. Вилла Майреа,
Нормаркку, 1938 —
1939

звук потолком. В общем принципы свободной планировки, использованные в библиотеке и в здании санатория, стали основой органичного подхода Аалто к архитектуре — подхода, который при всей свойственной ему свободе почти никогда не страдал с точки зрения формы недостатком упорядоченности. Интерес архитектора к естественным модификациям окружения и к природным особенностям участка строительства привел в последующем к уникальному переходу в конце 1920-х гг. от функционалистского периода к более выразительной фазе работы, которая началась в начале 1950-х гг. О своем антимеханистическом подходе Аалто писал в 1960 г.:

«Сделать архитектуру более человеческой — означает улучшить архитектуру, сделать ее не просто более совершенной с технической точки зрения, но более функциональной. Этой цели можно достичь лишь архитектурными методами, создавая и сочетая технические объекты таким образом, чтобы они обеспечивали человеческому существу наиболее гармоничные условия жизни».

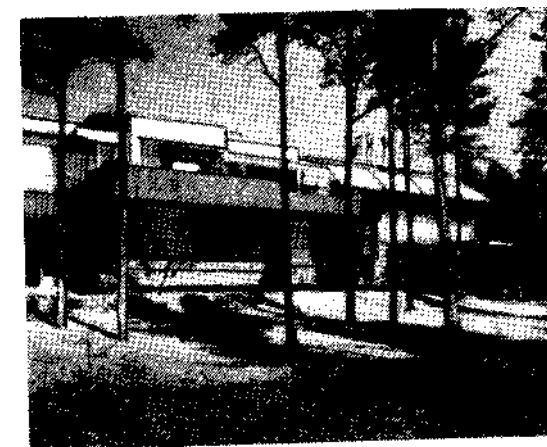
В 1938 г. Аалто создал шедевр своего довоенного творчества, виллу Майреа — летний дом, построенный для Майры Гулликсен в Нормаркку. Первоначальный набросок этого здания Г-образной в плане формы со всей очевидностью демонстрирует ссылки на национальный романтизм: план главного жилого здания явно перекликается с планом студии Галлен-Каллела в Руовеси (1893).

Характерными чертами обеих работ являются также скульптурный камин с выступом и ступенчатое повышение пола жилой комнаты, в конечном итоге ведущее к лестнице на второй этаж. Как и дом в Мунккинеми, вилла Майреа выполнена из кирпича, оштукатуренного камнем и деревянной обшивки.

Эта вилла в большей мере, чем любая другая довоенная работа Айно и Алвара Аалто, демонстрирует идейную связь между рационально-конструктивистской традицией XX в. и творческим наследием национально-романтического движения. Ее главные помещения, столовая и жилая комнаты, граничат с крытым двором-садом. Дом и бассейн при сауне, имеющий неправильные очертания, намекают на символическую полярность искусственной и естественной форм, и этот принцип двойственности подчеркнут во всем. Так, «голова» — похожий на нос корабля кабинет госпожи Гулликсен — противопоставлена «хвосту», где размещена сауна, а деревянная обшивка общих комнат контрастирует с белой штукатуркой более интимных помещений. Подобные сложные формальные сопоставления в изобии присутствуют во всем доме: например, неправильный ритм бамбуковой шторы входа перекликается со свободным расположением сосен в лесу — схема, повторенная в ограждении внутренней лестницы. Одна и та же форма плана, напоминающая неправильные очер-



Аалто. Вилла Майреа, гостиная



Аалто. Вилла Майреа, общий вид

тания типичного финского озера, повторена в кабинете, навесе над входом и бассейне. Помещения первого этажа, расположенные по концам здания, также закодированы как внутренний ландшафт, в котором переход от плитки к деревянной обшивке или к грубым камням замощения подчеркивают тонкие изменения настроения и статуса помещений, когда движешься, например, из «сердца дома» в гостиную или оранжерею. На-



Аалто. Общественный центр в Сяйнятсало, 1949—1952

конец, сама конструкция изобилует символическими ссылками на истоки: как и в вилле Витт-реск, сауна представляет местную культуру — связанное бутовой стеной с главным зданием, это традиционное обшитое деревом помещение, крытое дерном и построенное в соответствии с канонами финской деревянной архитектуры, контрастирует с утонченной тектоникой самого дома.

После монументального изобилия павильона на Всемирной выставке 1939 г. в Нью-Йорке и несколько неопределенного проекта студенческого общежития Бейкера, построенного для Массачусетского технологического института в Кеймбридже, штат Массачусетс (1947), в работе Аалто вплоть до 1949 г. наблюдалась некоторая неопределенность средств выразительности. Началом второй фазы деятельности Аалто можно считать создание общественного центра Сяйнятсало. Если артикуляция виллы Майреа основывалась на деревянной обшивке, то в Сяйнятсало «синкопиро-

вание» формы зависит от ритмичного расположения окон и утонченной обработки кирпича. Однако, несмотря на все различия, эти сооружения имеют общую концептуальную основу — каждое из них разделено на два элемента, размещенных вокруг атриума.

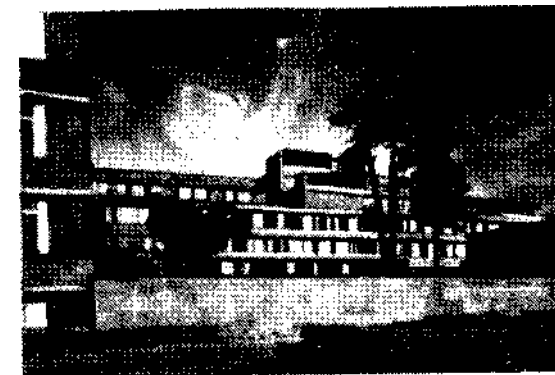
В вилле Майреа это Г-образный в плане дом и бассейн, в Сяйнятсало это — U-образное административное здание и свободно стоящий библиотечный блок, два элемента, огораживающие дворик, приподнятый над уровнем улицы. Кажется, что эта деталь, которую Аалто вновь использовал в здании управления пенсионного обеспечения в Хельсинки, заимствована из планов традиционных карельских ферм и комплексов деревень, которые архитектор впервые описал в 1941 г. Другим источником двойственности этих композиций может быть специфический взгляд Аалто на творческий процесс в архитектуре, о котором он писал в «Форе́ли и горном потоке» (1947):

«Я бы хотел добавить, что архитектуру в определенном смысле можно сравнить с биологией. Она, возможно, похожа на большую семгу или форель. Эти рыбы появляются на свет не в море и не в том водоеме, где потом проведут всю свою жизнь. Они рождаются за многие сотни миль от постоянного места обитания, там, где реки — лишь ручьи, маленькие сверкающие потоки воды среди гор... столь же далекие от их нормальной среды, как и духовная жизнь человека, его инстинкты далеки от его каждодневных трудов. Для того, чтобы из икринки форель превратилась в зрелую рыбу, требуется

время. Точно так же требует времени все то, что развивается и кристаллизуется в нашем мире мыслей. Архитектуре это время необходимо даже в большей мере, чем любой другой форме творческой деятельности».

Все эти здания, кажется, символизируют эту двойственность архитектурного творчества, где итоговая форма плана главного объема — Г- или U-образная, элемент «рыбы» контрастирует со свободной формой расположенной рядом «искринки». В вилле Майреа и общественном центре Сяйнятсало в «голове рыбы» размещены наиболее почетные по статусу помещения: в вилле — мастерская художницы, в общественном центре — зал совета.

Подобная иерархическая дифференциация дополнена изменением материала и конструкции. В Сяйнятсало кирпичное мощение «светского» входного коридора и лестницы сменяется плавающим деревянным полом «священного» зала совета. Это изменение в статусе подтверждено тщательной детализировкой стропильных ферм зала совета — явная ссылка на средневековую практику. Подобные изменения в символическом содержании встречаются и в элементе «икринки»: в вилле Майреа «икринкой» является бассейн, обеспечивающий возможность физического восстановления; в общественном центре Сяйнятсало — это библиотека, хранилище духовной пищи. К тому же детализировка самого атриума, особенно в общест-



Аалто. Здание управления пенсионного обеспечения, Хельсинки, 1952—1956. Центр южного фасада

венном центре и в здании пенсионного управления, отражает сравнимые мистические намерения. В обоих примерах путь сквозь «акрополь» трактован как «церемония шествования» между сверхцивилизованной урбанистичностью, с одной стороны, комплекса и наивной простотой — с другой. В каждом примере пространство обогащается присутствием воды, вновь напоминающей о процессах рождения и восстановления.

Здание управления пенсионного обеспечения в Хельсинки, спроектированное на конкурс в 1948 г. и построенное в 1952—1956 гг., упрочило положение Аалто как одного из мастеров архитектуры послевоенного периода. Как и любая другая работа последних 25 лет его деятельности, этот большой бюрократический комплекс демонстрирует архитектуру, которая, по его собственным словам, «вызывает к жизни» еще одно сооружение, восприимчивое к нуждам потребителя. Это наме-

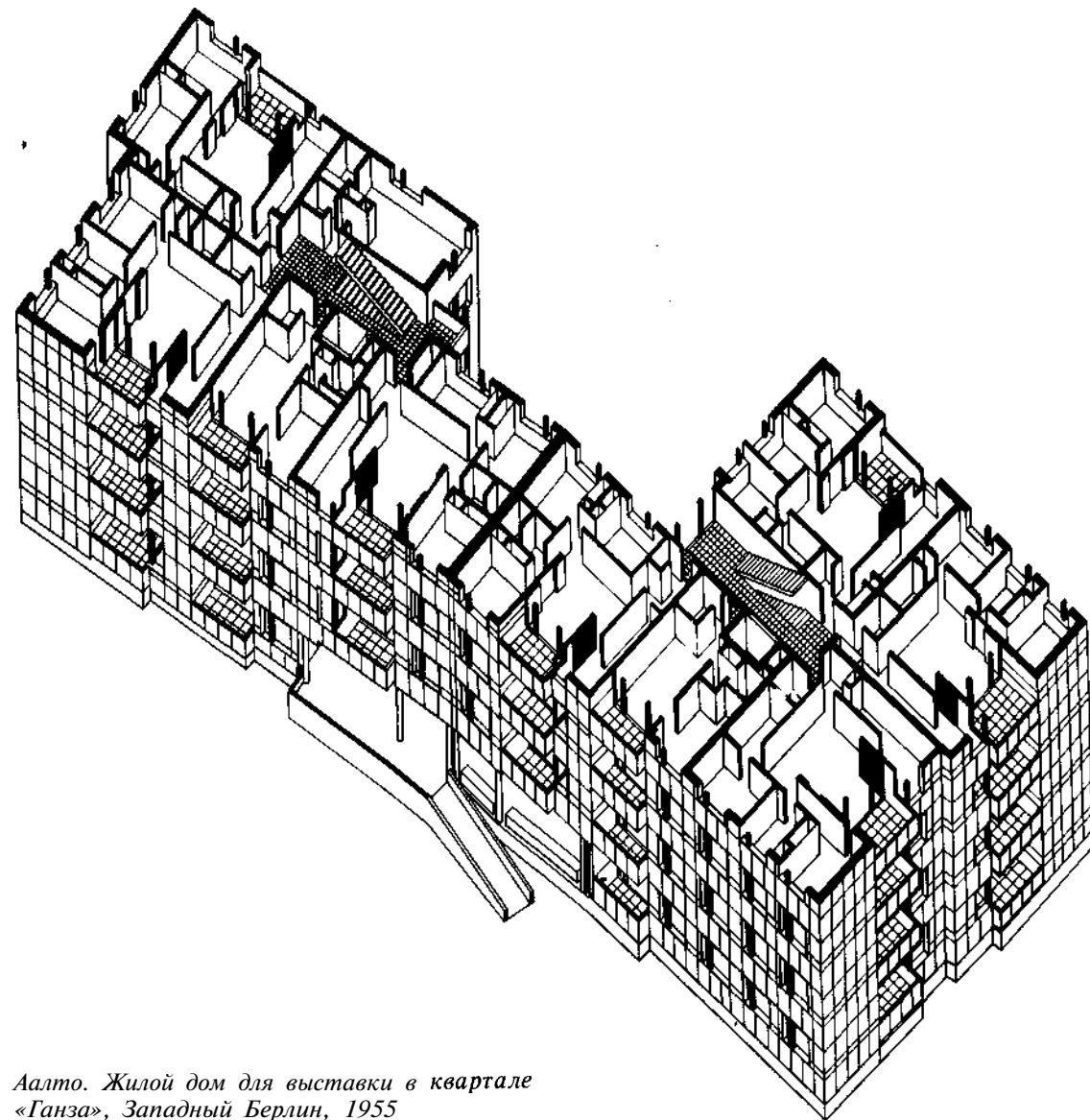
рение, очевидное в теплоте и удобстве мельчайших деталей, от сидений фойе до вешалки, от осветительных приборов до встроенного отопления, было особенно наглядно продемонстрировано в деликатных размерах кабин для бесед, расположенных рядами в зале с верхним светом. Зал, вымощенный черным и белым мрамором, является своего рода почетным «ключом» к остальным частям здания. Каждое помещение имеет свой цветовой код, отражающий изменения в статусе — главный вход облицован белыми и темно-голубыми плитками, столовая для сотрудников — коричневыми, белыми и бежевыми и т. д.

Решение Аалто служить обычному человеку вновь проявилось в использовании идеи атриума применительно к проекту многоэтажного жилого дома, построенного для выставки «Интербау» в Западном Берлине в квартале Ганза (1955). Квартира в этом выразительном проекте представляла собой один из наиболее удачных типов жилья, созданных после второй мировой войны. Знаменитая двухэтажная жилая ячейка Ле Корбюзье, многократно повторенная в дешевых жилых домах по всему миру, по сравнению с моделью Аалто, пожалуй, менее удачна с точки зрения семейной жизни. Основная ценность типа, предложенного Аалто, состоит в том, что он обеспечивает все преимущества индивидуального дома на одну семью в границах

маленькой квартиры. При ее U-образном плане представительную террасу-атриум flankируют гостиная и столовая, в то время как все это в целом окружено с двух сторон интимными помещениями — спальнями и ванными. Внутри блока эти жилые единицы размещены с наименьшей изобретательностью: их группировка вокруг имеющих естественный свет лестничных клеток позволила Аалто избежать обычно угнетающего чувства бесконечного числа «однотипных» квартир, втиснутых в одно высотное сооружение.

Постоянное стремление Аалто создавать такие здания, которые бы удовлетворяли социальным и психологическим критериям, отдаляло его от догматического функционализма 1920-х гг. Воззрения функционалистов уже вполне оформились к тому моменту, когда Аалто стал проектировать свои первые замечательные работы. Несмотря на увлечение динамичными формами советского конструктивизма, Аалто всегда концентрировал свои усилия на создании такой среды, которая бы обеспечивала высокий уровень жизни. Даже его наиболее функционалистские работы — такие, как здание газеты «*Tuuri — Sanomat*» 1928 г., отражают его неизменное чувство света, обогащающее сооружение, которое в противном случае было бы слишком догматичным и строгим.

Подобный последовательный органичный подход сблизил



Аалто. Жилой дом для выставки в квартале «Ганза», Западный Берлин, 1955

Аалто с идеями членов «Стеклянной цепи» Бруно Таута, прежде всего — с работами Ганса Шаруна и Гуго Херинга. Его можно рассматривать как представителя северной группы европейских архитекторов-экспрессионистов, которые считали, что здание должно «вызывать» жизнь, а не подавлять ее. По их мнению, скрытую тиранию прямоугольной решетки следует ломать или изменять, если условия участка или задание на проектирование требуют этого. В 1960 г.

Леонардо Беневоло в следующих словах подвел итог достижениям Аалто в этой области:

«В первых современных зданиях постоянство прямого угла служило главным образом обобщению композиционного процесса посредством установления а priori геометрических отношений между всеми элементами. Считалось, что все конфликты можно разрешить с помощью геометрии, уравновешивая линии, плоскости и объемы. Использование не прямых углов (как в санатории в Паймио) указало противоположный путь: более индивидуальные и точные формы, существование нерав-

новесия и напряжения, сбалансированного физическим содержанием элементов и их окружения. Подобная архитектура потеряла в дидактической строгости, однако выиграла в теплоте, богатстве и чувстве и в конце концов расширила свое поле действия, потому что процесс индивидуализации основывался на уже признанном методе обобщения и действительно предполагал его».

Лучшие произведения Аалто представляют собой дискретные, однако чрезвычайно гибкие мо-

дели, в которых продолжена важная северная традиция сплавления местного с классическим, своеобразного с нормативным, существовавшая на протяжении 70 лет непрерывного развития северной архитектуры — от виллы Бонье Эстберга (1909) до концертного зала «Финляндия», построенного Аалто в Хельсинки примерно за четыре года до смерти.

23 глава

Джузеппе Терраньи и архитектура итальянского рационализма, 1926 - 1943 гг.

«Мы больше не ощущаем себя людьми соборов и древних залов для собраний свободных граждан — мы люди «Гранд-отелей», вокзалов, гигантских дорог, колоссальных гаваней, крытых рынков, сверкающих аркад, реконструированных районов и целительных расчисток трущоб».

*Антонио Сант' Элиа.
«Обращение» (текст к «Новому городу»,
1914 г.)*

«Наше прошлое и настоящее не являются несовместимыми. Мы не собираемся игнорировать традиционное наследие. Это традиция, которая изменилась и допускает новые аспекты, признаваемые лишь немногими».

*«Группа 7».
«Заметки», журнал «Rassegna Italiana»,
декабрь 1926 г.*

Классическая и исключительная выразительности, появив-

шаяся в Италии после окончания первой мировой войны — сначала в живописи, в чрезвычайно символическом движении за обогащение пластики, возглавленном Джорджо Де Кирико, а затем в архитектуре, в движении «классического новеченто»⁶², начатого архитектором Джованни Муцио, — стала, наряду с довоенным полемическим наследием футуризма, отправной точкой для развития итальянского рационализма.

В состав рационалистской «Группы 7», впервые заявившей о себе в журнале «Rassegna Italiana», входили выпускники Миланской политехнической школы — архитекторы Себастиано Ларко, Гвидо Фретти, Карло Энрико Рава, Адальберто

Либерера, Луиджи Фиджини, Джино Полини и Джузеппе Терраньи. Они пытались достичь нового, более рационального синтеза национального богатства итальянского классицизма и конструктивной логики машинной эры. В своих «Заметках» (1926) они объявили себя исследователями «нейтральной полосы» между тайным языком искусства XX в., впечатляющим примером которого был жилой блок Ка'Брутта Муцио, построенный в Милане в 1923 г., и динамичным словарем индустриальных форм, завещанным им футуристами. Группа также проявляла определенную симпатию к немецкому Веркбунду и к работам русских конструктивистов. Несмотря на преклонение перед идеалами машинной эры, «Группа 7» придавала большее значение интерпретации традиции, чем новизне как таковой. Так, в 1926 г. члены группы критически писали о футуристах:

«Отличительным признаком раннего авангарда был придуманный стимул и пагубное неистовство, смешивающее воедино хорошие и плохие элементы; отличительный признак современной молодежи — желание ясности и мудрости... Следует понимать... мы не собираемся рвать с традицией... Новая архитектура, истинная архитектура должна быть результатом тесного сотрудничества логики и рациональности».

Несмотря на эту декларацию верности традиции, ранние работы рационалистов (особенно те, которые спроектировал Джузеппе Терраньи) демонстрируют предпочтение композициям, ос-

нованным на индустриальных темах. Пользуясь терминологией из книги Ле Корбюзье «К архитектуре», которая оказала значительное влияние на рационалистов после ее публикации в 1923 г., можно отметить, что созданные Терраньи проекты газового завода и фабрики стальных труб, демонстрировавшейся на III биеннале в Монца в 1927 г., имеют больше общего с инженерной эстетикой, чем с архитектурой. Лодочная станция, построенная Пьетро Линджеро в Комо (1926), с ее намеками на морскую инженерию — несколько простодушная дань Ле Корбюзье.

Более подверженный влиянию Муцио, Терраньи утвердился в 1928 г. с завершением жилого дома Новокомун в Комо. Эта симметричная пятиэтажная композиция, широко известная под названием «Транс-атлантико», продемонстрировала характерную для рационализма склонность к монументальному смещению объемов. В соответствии с классическими канонами углы зданий должны быть усилены, однако в Новокомуне углы драматически срезаны, чтобы продемонстрировать стеклянные цилиндры, которые увенчивались выступающим массивным верхним перекрытием. Своим появлением это решение, безусловно, обязано скорее русскому конструктивизму, чем пуризму; наиболее очевидным прецедентом был предложенный Голосовым проект рабочего клуба им. Зуева, построенного в Москве в 1928 г.

новесия и напряжения, сбалансированного физическим содержанием элементов и их окружения. Подобная архитектура потеряла в дидактической строгости, однако выиграла в теплоте, богатстве и чувстве и в конце концов расширила свое поле действия, потому что процесс индивидуализации основывался на уже признанном методе обобщения и действительно предполагал его».

Лучшие произведения Аалто представляют собой дискретные, однако чрезвычайно гибкие мо-

дели, в которых продолжена важная северная традиция сплавления местного с классическим, своеобразного с нормативным, существовавшая на протяжении 70 лет непрерывного развития северной архитектуры — от виллы Бонье Эстберга (1909) до концертного зала «Финляндия», построенного Аалто в Хельсинки примерно за четыре года до смерти.

23 глава

Джузеппе Терраньи и архитектура итальянского рационализма, 1926 — 1943 гг.

«Мы больше не ощущаем себя людьми соборов и древних залов для собраний свободных граждан — мы люди «Гранд-отелей», вокзалов, гигантских дорог, колоссальных гаваней, крытых рынков, сверкающих аркад, реконструированных районов и целительных расчисток трущоб».

*Антонио Сант' Элиа.
«Обращение» (текст к «Новому городу»,
1914 г.)*

«Наше прошлое и настоящее не являются несовместимыми. Мы не собираемся игнорировать традиционное наследие. Это традиция, которая изменилась и допускает новые аспекты, признаваемые лишь немногими».

*«Группа 7».
«Заметки», журнал «Rassegna Italiana»,
декабрь 1926 г.*

Классическая и исключительная выразительности, появив-

шаяся в Италии после окончания первой мировой войны — сначала в живописи, в чрезвычайно символическом движении за обогащение пластики, возглавленном Джорджо Де Кирико, а затем в архитектуре, в движении «классического новеченто»⁶², начатого архитектором Джованни Муцио, — стала, наряду с довоенным полемическим наследием футуризма, отправной точкой для развития итальянского рационализма.

В состав рационалистской «Группы 7», впервые заявившей о себе в журнале «Rassegna Italiana», входили выпускники Миланской политехнической школы — архитекторы Себастиано Ларко, Гвидо Фретти, Карло Энрико Рава, Адальберто

Либеры, Луиджи Фиджини, Джино Полини и Джузеппе Терраньи. Они пытались достичь нового, более рационального синтеза национального богатства итальянского классицизма и конструктивной логики машинной эры. В своих «Заметках» (1926) они объявили себя исследователями «нейтральной полосы» между тайным языком искусства XX в., впечатляющим примером которого был жилой блок Ка'Брутта Муцио, построенный в Милане в 1923 г., и динамичным словарем индустриальных форм, завещанным им футуристами. Группа также проявляла определенную симпатию к немецкому Веркбунду и к работам русских конструктивистов. Несмотря на преклонение перед идеалами машинной эры, «Группа 7» придавала большее значение интерпретации традиции, чем новизне как таковой. Так, в 1926 г. члены группы критически писали о футуристах:

«Отличительным признаком раннего авангарда был придуманный стимул и пагубное неистовство, смешивающее воедино хорошие и плохие элементы; отличительный признак современной молодежи — желание ясности и мудрости... Следует понимать... мы не собираемся рвать с традицией... Новая архитектура, истинная архитектура должна быть результатом тесного сотрудничества логики и рациональности».

Несмотря на эту декларацию верности традиции, ранние работы рационалистов (особенно те, которые спроектировал Джузеппе Терраньи) демонстрируют предпочтение композициям, ос-

нованным на индустриальных темах. Пользуясь терминологией из книги Ле Корбюзье «К архитектуре», которая оказала значительное влияние на рационалистов после ее публикации в 1923 г., можно отметить, что созданные Терраньи проекты газового завода и фабрики стальных труб, демонстрировавшейся на III биеннале в Монца в 1927 г., имеют больше общего с инженерной эстетикой, чем с архитектурой. Лодочная станция, построенная Пьетро Линджери в Комо (1926), с ее намеками на морскую инженерию — несколько простодушная дань Ле Корбюзье.

Более подверженный влиянию Муцио, Терраньи утвердился в 1928 г. с завершением жилого дома Новокомун в Комо. Эта симметричная пятиэтажная композиция, широко известная под названием «Транс-атлантико», продемонстрировала характерную для рационализма склонность к монументальному смещению объемов. В соответствии с классическими канонами углы зданий должны быть усилены, однако в Новокомуне углы драматически срезаны, чтобы продемонстрировать стеклянные цилиндры, которые увенчивались выступающим массивным верхним перекрытием. Своим появлением это решение, безусловно, обязано скорее русскому конструктивизму, чем пуризму; наиболее очевидным прецедентом был предложенный Голосовым проект рабочего клуба им. Зуева, построенного в Москве в 1928 г.

В течение короткого периода итальянские рационалисты были составной частью общества «Итальянского движения к рационалистической архитектуре» (MIAR), основанного в 1930 г., за год до третьей выставки «Группы 7», проходившей в художественной галерее Барди в Риме. Влияние MIAR было недолговременным, так как вскоре оно было подорвано силами реакции. Однако если ранние заявления рационалистов не слишком тревожили более консервативных профессионалов, то это шоу сопровождалось провокационной брошюрой под названием «Доклад Муссолини об архитектуре», написанной искусствоведом Пьетро Мариа Барди. Он заявил, что рационалистическая архитектура является единственным истинным выражением фашистских «революционных» принципов⁶³. В декларации MIAR этого периода выдвинута столь же оппортунистическая формулировка: «В сложившейся трудной ситуации наше движение не имеет других моральных целей, кроме службы [фашистской] революции. Мы обращаемся к Муссолини с просьбой дать нам возможность доказать это».

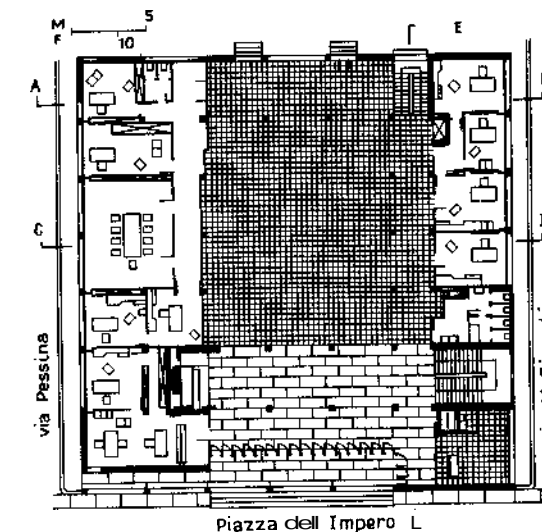
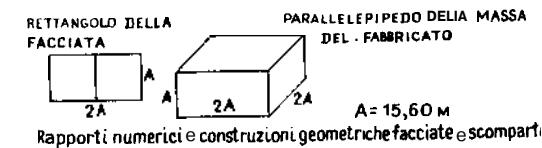
Муссолини открыл выставку, однако его покровительство не спасло ее от враждебной реакции, Национального союза архитекторов, находящегося под влиянием классициста Марчелло Пьячентини. Через три недели после открытия выставки Национальный союз архитекторов

отверг даже те работы, которые он раньше поддерживал, публично заявив, что рационалистическая архитектура несовместима с требованиями фашистской риторики. Пьячентини, которому выпала роль посредника между символистским традиционализмом «новеченто» и авангардизмом рационалистов, предложил свой крайне эклектичный «стиль литторио» (ликторский стиль) как «официальную» манеру архитектуры фашистской партии. Впервые сформулированный в «Революционной башне», построенной по проекту Пьячентини в Брешиа в 1932 г., этот стиль окончательно оформился в его «Дворце правосудия», строительство которого началось в том же году в Милане.

Позиция Пьячентини усилилась благодаря образованию «Фашистского объединения современных архитекторов». Эта организация не выносила категорических приговоров ни сторонникам «новеченто», ни рационалистам, одновременно поддерживая упадочный классицизм «стиля литторио». Руководящие указания, которые Пьячентини отдавал девяти архитекторам, работавшим вместе с ним в 1932 г. над сооружением комплекса зданий нового университета в Риме, легли в основу официальной фашистской манеры (повторение простых элементов и т.д.). Почти всегда этот чрезвычайно последовательный стиль выражался в четырехэтажных объемах из кирпича или камня, увенчанных намека-

ми на карниз и артикулированных единственно модуляцией прямоугольных проемов. Хотя в деталях допускались определенная неправильность и асимметрия, репрезентативная выразительность в основном проявлялась в оформлении входов, которые благодаря колоннам, барельефам и тисненым буквам на фризах приобретали классические черты. Хотя никто из членов «Группы 7» не участвовал в создании университета, три здания, построенные сотрудниками Пьячентини, отличались определенно рационалистическими деталями: факультет математики Джо Понти, здание факультета минералогии Джованни Микелуччи и прежде всего элегантно облицованный кирпичом Институт физики Джузеппе Пагано.

К 1932 г. Пагано уже внес свой вклад в полемику, которой сопровождалась эволюция национального стиля, так как в 1930 г. вместе с туринским художественным критиком и проектировщиком Эдоардо Персико он приступил к редактированию журнала «Casabella». Пагано и Персико пытались с помощью своих статей убедить нерешительных сторонников «новеченто» отказаться от «стиля литторио» Пьячентини в пользу рационализма Терраньи. В 1934 г. Персико писал о рационализме: «Сегодня художники должны энергично взяться за решение труднейшей проблемы итальянской жизни: способность поверить в специфическую идеологию и волю к про-



Терраньи. Дом в Комо, 1932—1936. Пропорциональная система фасада и план первого этажа

должению борьбы против требований «антимодернистского» большинства».

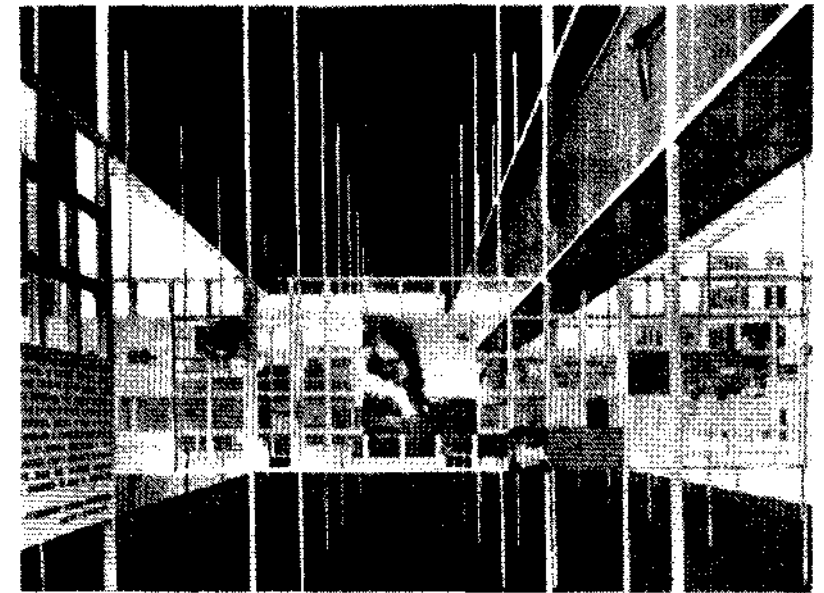
В 1932 г. Терраньи создал каноническую работу итальянского рационализма — «Дом фашистской организации» (сейчас — «Народный дом») в Комо. План этого здания представляет собой точный квадрат, а его высота равна половине стороны квадрата (33 м). Полукуб «Дома» утвердил основы чисто рациональной геометрии. Внутри этого объема она не только являла логику стоечно-балочного каркаса, но также и «рацио-

нальную» норму, подчеркнутую ленточным решением фасада. На каждой стороне здания (за исключением юго-восточного фасада, пересеченного главной лестницей) размещение окон и наружные ленты кладки устроены так, чтобы указать на наличие внутри атриума. Более ранние наброски здания показывают, что, как и другие работы Терраньи (например, «Школа Сант'Элиа», 1936), оно сначала было спланировано вокруг открытого двора, по образцу традиционного палаццо. На последующих стадиях разработки проекта этот внутренний двор превратился в центральный зал собраний двойной высоты, освещаемый верхним светом через остекленную бетонную кровлю и окруженный с четырех сторон галереями, офисами и комнатами для собраний. Как и в барселонском павильоне Мис ван дер РОЭ, монументальный статус всего сооружения подчеркнут незначительным подъемом каменного цоколя. Изначальное политическое назначение сооружения выражено почти буквально с помощью ряда стеклянных дверей, которые отделяют входное фойе от площади. Одновременно открываемые с помощью электрического устройства, эти двери соединяли бы агору внутреннего двора с площадью, пропускающая поток массовых демонстраций с улицы внутрь. Подобные политические значения очевидны и в трактовке главного зала собраний с фотомонтажом, созданным Марио Радиче, и в

гробнице, посвященной памяти павших деятелей фашистского движения. Однако эта работа, безусловно, выходит за рамки исключительно идеологических соображений благодаря ряду символических пространственных эффектов — здание трактовано как единая пространственная матрица, ориентация которой не подчеркивается (верх или низ, левое или правое). Так, использование зеркального стекла в обшивке потолка фойе создает иллюзию бесконечного по высоте сооружения, хотя на самом деле в расположенных над фойе объемах размещены различные служебные помещения. В то же время искусное включение здания в исторический центр города, его облицовка больничинским мрамором и использование стекла, указывающее на особое назначение, соединяются в единый ансамбль, создавая произведение, которое одновременно и тектонично, и проработано до мелочей, и монументально.

Эта идеальная символизация фашизма не была уникальной. Прежде чем расстаться с окончательно утраченными в середине 1940-х гг. иллюзиями, рационалисты создали не одну монументальную работу. Среди них следует упомянуть здание для «Выставки фашистской революции», сооруженное в Риме в 1932 г. по случаю десятой годовщины «похода на Рим». Это временное сооружение, созданное по проектам Либеры и Де Ренци, включало и мемориальную «Комнату 1922 г.»,

*Персико и Ниццоли,
Зал «Золотой медали»,
первое итальянское
аэроавиационное шоу,
Милан, 1934*



стены которой Терраньи оформил как динамичный рельеф, соединивший скульптурные и графические элементы с фотографиями.

К середине 1930-х гг. рационалистическая архитектура широко варьировалась от высокоинтеллектуализма работ Терраньи до слабых произведений в Международном стиле, созданных недолго просуществовавшей в Комо группой (например, «Дом художника», представленный на V триеннале в Милане в 1933 г.). Терраньи был одним из восьми проектировщиков, работавших над этим зданием, однако его участие, кажется, никак не отразилось на качестве результата. Если сравнить самую первую работу Фиджини и Полини — «Электрический дом», построенный для Миланской триеннале 1930 г., с их «Домом художника», созданным для следующей триеннале 1933 г., можно отметить подобную же потерю напряженности.

Действительно, факты указывают, что ко времени V триеннале итальянский рационализм уже начал идти на компромисс с банальным модернизмом, с одной стороны, и реакционным историзмом — с другой.

В 1934 г. Персико и Марчелло Ниццоли спроектировали известный зал «Золотой медали» для Итальянской авиационной выставки в Милане. На элегантных белых решетках, приподнятых над полом, размещалось множество графических работ и фотографий, которые, казалось, плавали в пространстве, то подступая к зрителю, то отдаляясь от него по всему объему зала. Такие подвесные конструкции задали новый стандарт в оформлении выставок, который широко распространился после окончания второй мировой войны. Итальянский рационализм к этому времени вступил в период упадка, если не считать таких случайных шедевров, как работы Персико

и Ниццоли. С особой ясностью это демонстрируют последние работы самого Персико, который в течение двух лет перешел от чрезвычайно жизненных и утонченных проектов к холодной атектоничной монументальности «Зала чести», спроектированного им в сотрудничестве с Ниццоли, Паланти и Фонтана для триеннале 1936 г.

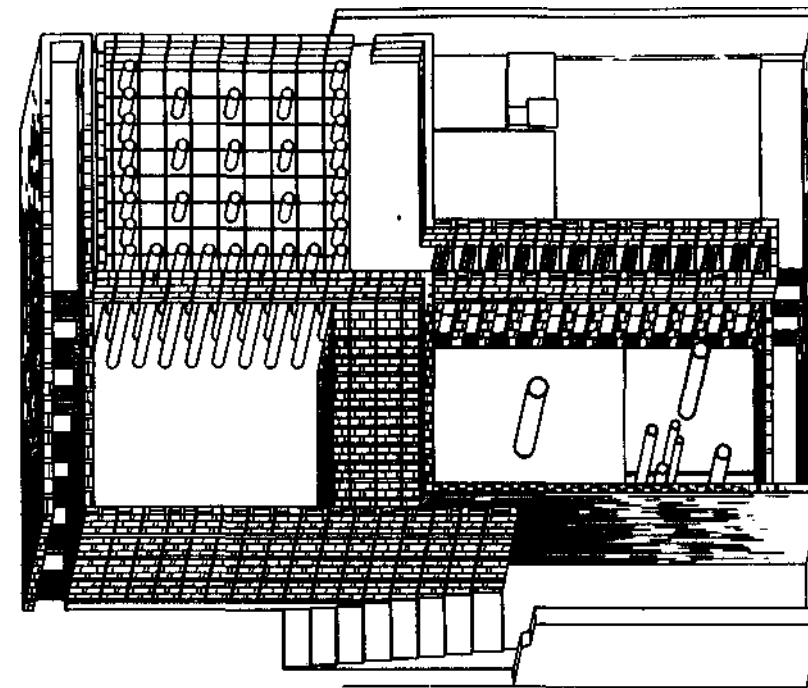
Лишь Терраньи, работая с Пьетро Линджери и Чезаре Катанео, сохранил интеллектуальную силу рационалистического подхода — с его интересом к объединению идейного, конструктивного и символического аспектов.

После безвременной кончины Персико в 1936 г. политические и культурные трудности рационализма усилились. Пагано, всегда тесно связанный с официальными кругами, скомпрометировал себя еще больше сотрудничеством с Пьячентини, приняв участие в разработке плана Всемирной римской выставки (ЭУР), которая должна была проводиться на окраине Рима в 1942 г. Как и новые города Литтория, Сабаудия, Карбония и Понтиния (строящаяся среди Понтийских болот), постоянные сооружения выставки 1942 г. — музеи, мемориалы и дворцы — должны были, по идее Муссолини, послужить формированию ядра Третьего Рима. Даже интеллигентность Пагано не смогла противостоять тому, чтобы этот экстравагантный идеологический жест не выродился в самое банальное собрание неоклассических форм. Его

главное сооружение, Дворец итальянской цивилизации Гуеррини, Ла Падула и Романо, было лишь крайней вульгаризацией принципов движения за обогащение пластики. Вряд ли эти пустые кубические аркообразные формы доставляли кому-нибудь большее наслаждение, чем самому Де Кирико. Как и план Муссолини «османнизации» Рима (1931), заключающийся в полном очищении античных руин от средневековой городской ткани, план ЭУР, разработанный Пьячентини, сочетал, подобно различным архитектурным группировкам, включая рационалистов, постфутуристические стремления создать современную цивилизацию и узаконить эту цивилизацию ссылками на славу былой Римской империи. Так, главная ось выставки протянулась к берегу Тирренского моря, как бы оправдывая пророчество, выбитое на одном из монументов: «Третий Рим шагнет на другие холмы, стоящие вдоль священной реки (Тибра), он раскинется до берегов моря». О вовлечении рационалистов в это фаустовское предприятие Леонардо Беневоло писал:

«Компромисс, на который пошел Пагано, оказался несостоятельным: мысленно возвращаясь назад, к временам Рима, архитекторы добились лишь единственного результата — неоклассического конформизма; разница между прикладной археологией Бразини и взвешенной упрощенностью Фоскини, между утонченной элегантностью юных римлян и рассчитанными ритмами юных миланцев, которая казалась столь важной в проектах, совершенно растворилась при исполнении. То, что случи-

Терраньи. Проект «Дантеума», Рим, 1938



лось в Германии, России и Франции, повторилось и здесь: это был международный шаблон».

Реакционная архитектурная и политическая ситуация, сложившаяся в Италии к середине 1930-х гг., была частично сбалансирована сен-симонистскими устремлениями одного человека, Адриано Оливетти, который в 1932 г. унаследовал от отца директорский пост в известном концерне пишущих и счетных машин. В 1934 г. Адриано заинтересовался ролью современного проектирования в промышленности. Он заказал Фиджини и Полини проекты ряда зданий для предприятия «Оливетти» в Ивреа: сначала — нового административного здания (1935), а затем жилищ для рабочих и зданий коммунальных учреждений (1939 — 1942). В 1937 г. он занялся вопросом районной планировки, заказав

Фиджини, Полини и группе ББПР (Банфи, Бельджойозо, Пересутти и Роджерс) подготовку плана для долины Аоста.

Тем временем в мастерской Терраньи был разработан ряд родственных проектов, включая конкурсные проекты «Палаццо литторио» («Дворца ликторов», 1937) и здания конгрессов для Всемирной римской выставки (1938). Оба эти проекта были выполнены Терраньи в соавторстве с Катанео и Линджери. Примерно в это же время Терраньи создал свою наиболее символическую работу — «Дантеум», спроектированный в 1938 г. как монументальное сооружение для украшения улицы Императорских форумов (Виа-дель-Имперियो), проложенной через древний город. Этот проект, состоящий из нескольких прямоугольных объемов с различной частотой расположения колонн, был устроен

как лабиринт, и символизировал круги ада, чистилище и рай. Во многих отношениях он представлял собой абстракцию из приемов, использованных для ЭУР.

Одержимость Терраньи «прозрачной» архитектурой — сублимация футуристического принципа продолжения улицы внутри здания — была впервые продемонстрирована в «Доме фашистской организации». В дальнейшем эта тема повторялась во всех его общественных сооружениях, от памятника Сарфатти, построенного в Коль-д'Эшеле в 1934 г., до окончательного проекта здания конгрессов для ЭУР. Помимо крайней «прозрачности» рая «Дантеума» с его 33 стеклянными колоннами и стеклянным потолком, Терраньи достиг ощущения концептуальной прозрачности с помощью двух главных принципов, искусно применив их в семиэтажном жилом здании — доме Рустичи в Милане (1936 — 1937). Этими двумя принципами являются: 1) использование двойственности, которая вслед за созданным им «Мемориалом войны» в Комо (1931) обычно выражалась в создании двух параллельных прямоугольных объемов, разделенных незастроенным пространством; 2) обращенные на фасад параллельные прямоугольные чередующиеся застроенные и незастроенные объемы, удаляющиеся, как планы картины, от пункта наблюдения (ср. балконы и мостики дома Рустичи или остекленные блоки «Дворца лик-

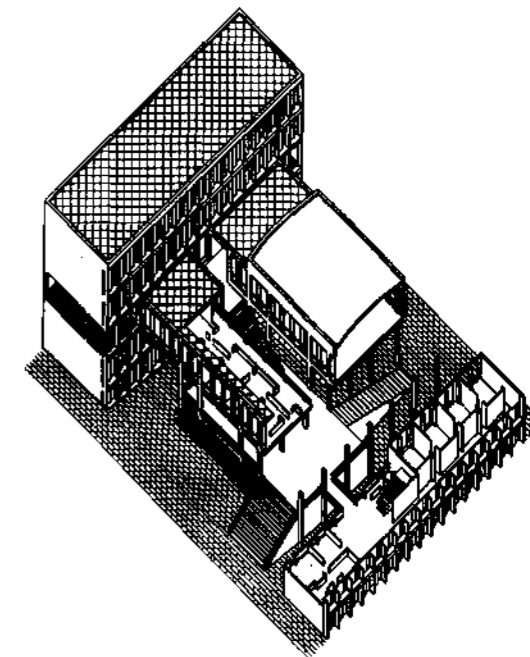
торов»). Этот принцип построения фасадов с помощью параллельных застроенных и незастроенных пространств асимметрично чередуется в проекте для ЭУР. В наиболее концентрированной форме он выразился в последней работе Терраньи — четырехэтажном жилом здании, построенном в Комо по заказу Джулиани Фриджеро в 1940 г. Подобная закрученная «кубистская» композиция уже наблюдалась в ранних виллах Терраньи, а такой «формат» был использован Катанео в его жилом доме, построенном в Черноббио в 1938 г.

Последней работой в этой серии, в создании которой Терраньи не участвовал, стало здание профессионального союза в Комо, построенное рядом с «Домом фашистской организации» в 1938 — 1943 гг. по проектам ученика Терраньи Катанео в сотрудничестве с Линджеро, Аугусто Маньяни, Л.Оригони и Марио Терраньи. Это прямоугольное сооружение, организованное с использованием палладианской решетки АБАБАБАБА в одном направлении и регулярной, однако частично синкопированной решетки — в другом, во многих аспектах является наиболее грандиозным решением композиционных и типологических тем, заявленных рационалистами из Комо. Можно даже сказать, что это здание — один из главных источников вдохновения для так называемой «автономной архитектуры» итальянской «Тенденцы», созданной за последнее десятилетие

(ср. проект студенческого общежития в Киети Джорджо Граеси в сотрудничестве с Монестриоли, Конти и Гуаццони, 1974). Здание профессионального союза состоит из двух пятиэтажных корпусов, разделенных двором, в котором внутри двухэтажного блока обслуживания размещены входной подиум, секретариат и зал на 500 мест.

Завершение сооружения этого здания в 1943 г. совпало с преждевременной и в чем-то мистической смертью как Терраньи, так и Катанео. Хотя их смерть привела к неожиданному концу движения, работы итальянских рационалистов свидетельствуют об их желании создать идеальную среду для общества, которое было бы в одно и то же время рационально организованным и в культурном отношении бесклассовым⁶⁴. Этот идеал нашел свое воплощение скорее в ясной логике их архитектуры, чем в обществе в целом. В 1977 г. Сильвия Данези писала об этих двух людях:

«Оба свято верили в ведущую роль среднего класса и его организаторские способности в выполнении административной функции центра «общественного договора». Они не ощу-



Катанео, Линджеро, Маньяни, Оригони и М. Терраньи.
Здание профессионального союза, Комо, 1938—1943. Аксонометрия

щали того кризиса, на пороге которого стояло их поколение. Они считали, что класс, к которому также принадлежали и они сами, способен выполнить задачу, возложенную на него страной. Они не осознавали того, что местный промышленный средний класс постепенно сдавал позиции перед натиском буржуазии нового государства, которая формировалась в условиях кризиса 1929 г. (национализация банков, основание ИРИ⁶⁵ и т.д.) и которая до сих пор управляет нами — класс, который легко уживается с интересами большого капитала и хорошо чувствует себя в условиях тоталитарного режима».

утопия. Проектирование и капиталистическое развитие», 1973), завоевав себе исключительно дурную славу, потому что одна из главных тем, о которых она должна говорить, — судьба общества — постоянно отри-

цается ею. К сожалению, политические институты⁷⁵, которые были бы в состоянии заново выработать эту особую форму значимости, сегодня являются столь же хрупкими, как и сама культура архитектуры.

25 глава

Ле Корбюзье и монументализация традиционных методов строительства, 1930—1960 гг.

«Это сооружение, построенное местным подрядчиком, состоит из железобетонных перекрытий, покоящихся на нештукатуренных стенах, которые сложены из местного камня. Несмотря на самую обычную кладку, идеи, выраженные в наших домах, заявлены и здесь. Иначе говоря, подчеркнута полное различие между несущими стенами, которые рассматриваются как опоры для перекрытий, и стеклянными перегородками, которые разделяют свободные пространства.

Композиция здания выбрана в соответствии с ландшафтом. Дом расположен на маленьком уступе, господствующем над расстилающейся за Тулоном равниной, позади которой просматривается величественный силуэт гор. С места строительства открывается поразительное зрелище беспредельной перспективы. Однако главные помещения дома обращены к ней глухой стеной: только одна дверь ведет с этой стороны дома на террасу, с которой неожиданная перспектива — как вспышка. Спускаясь вниз по маленькой лестнице, можно увидеть огромную стелу Липшица; пальметта на ее верху вырисовывается над горами на фоне неба».

Ле Корбюзье.
Полное собрание произведений,
1910 — 1929 гг., 1935 г.

Уже в конце 1920-х гг. Ле Корбюзье и Пьер Жаннере пытались подчеркнуть связь созданных ими жилых домов с природным окружением, однако никогда раньше они не задумывались об этой связи в таком монументальном масштабе. Теперь, с созданием загородного дома, спроектированного для Элен де Мандро и построенного близ Тулона в 1931 г., и дома Эррасурис, спроектированного для уединенного участка в Чили (1930), они начали рассматривать свои работы как возникающие на фоне ландшафтов титанических пропорций. Этот незаметный переход к тонкому учету особенностей ландшафта контрастировал с очевидно спонтанным использованием традиционных народных методов строительства. Хотя они и раньше применяли несущие поперечные стены, но никогда не пользо-

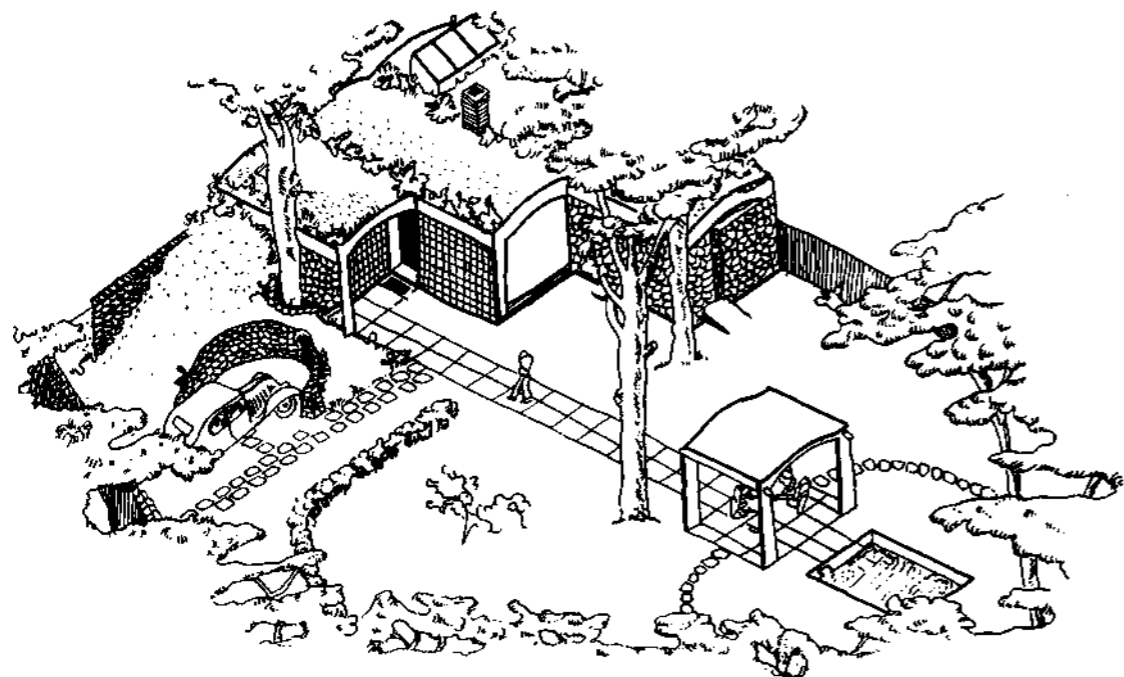
вались выразительными качествами грубо обтесанных камней.

Этот разрыв с догматической эстетикой пуризма (уже предвосхищенный в живописи Ле Корбюзье 1926 г.) совпал с идейным поворотом в его деятельности, когда он начал терять веру в неизбежное благотворное влияние цивилизации машинной эры. Освободившись от иллюзий под воздействием промышленной реальности, Ле Корбюзье все в большей мере попадал под влияние «брутализма» Фернана Леже. Его стиль стал развиваться с этих пор в двух противоположных направлениях одновременно. С одной стороны, он вновь обратился, по крайней мере в своих проектах жилых домов, к языку местных традиций, с другой — начал пользоваться величественной монументальностью классики, чтобы не сказать, приемами Боз-ар, как, например, в проекте «Города Мира», созданного для Поля Отле в 1929 г.

Однако считать этот раскол простой дифференциацией средств выразительности между «строительством» и «архитектурой» — значит слишком упрощенно оценивать практику того времени. Дело в том, что несмотря на «внутренние сомнения», не только не была полностью остановлена машинная эстетика (о чем свидетельствуют сооружения с несущими стенами, построенные им в 1930 — 1933 гг.), но и появились работы, неожиданно выявившие сюрреалистическую сторону воображения Ле Кор-

бюзье, например дом-надстройка Бестеги. Это упражнение в духе грёз, напоминающее интерьеры дома Тристана Тцара, построенного Адольфом Лоосом в 1926 г., демонстрирует «эстетическое» разъединение на нескольких уровнях. В этом сооружении подчеркнуто остранение предметов домашнего масштаба (газон солярия был как бы живым ковром!) и одновременно созданы невероятно городские (местные) ассоциации — например, изоморфическое сходство фальшивого камина солярия и Триумфальной арки, виднеющейся на искусственном горизонте, образованном парапетом. Эта сюрреалистическая восприимчивость (ср. работы Магритта и Пиранези) таится во всех постройках Ле Корбюзье, созданных с использованием традиционных методов, от дома де Мандро (1931) до паломнической капеллы в Роншане, построенной в середине 1950-х гг.

Во многих подобных сооружениях уединенность участка строительства послужила основной причиной для выбора типа здания. Наглядным примером этого является очень дешевый дом в Мате близ Бордо (1935), который построен по чертежам без посещения архитектором места строительства. Ле Корбюзье писал: «Невозможность надзора за строительством и необходимость нанять деревенского подрядчика предопределили концепцию самого проекта. Процесс строительства состоял из трех последовательных и



Ле Корбюзье и Жаннере. Загородный дом, Париж, 1935

абсолютно независимых одна от другой стадий: а) каменные работы, выполненные в один прием; б) плотничные работы, выполненные в один прием; в) сборка — подгонка окон, дверей, ставен и встроенных шкафов, все в соответствии со стандартом и общими строительными правилами, дополненное разнообразными панелями из стекла, фанеры и асбестоцемента».

Такой подход, обусловленный ограниченностью ресурсов, оправдан в случае дома Эррасурис и дома де Мандро, однако в загородном доме, построенном в предместье Парижа в 1935 г., он объясняется совсем иными причинами. Здесь «местный язык» сознательно использован благодаря природным качествам материала из-за его способности обогатить абстрактную и ог-

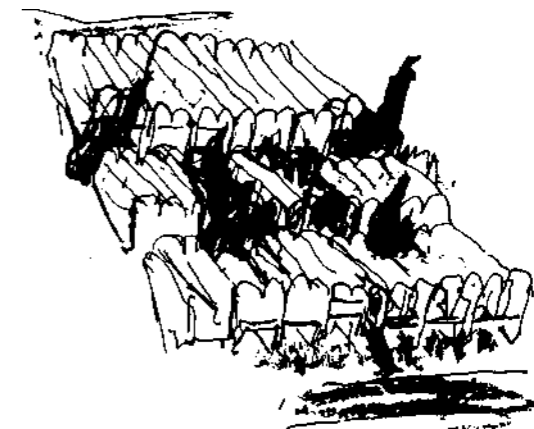
раниченную природу туризма. Ле Корбюзье писал:

«Проектирование подобного дома потребовало исключительного внимания, так как конструктивные элементы были единственными средствами архитектурной выразительности. Сущность архитектурной темы представлял типовой пролет, повторенный затем даже в садовой беседке. Здесь человека встречали выразительная каменная кладка, открытая снаружи, побеленная внутри, обшитые деревом стены и потолки, труба из грубого кирпича, белая керамическая плитка на полу, стены из невадских стеклянных блоков и стол из чипполинского мрамора».

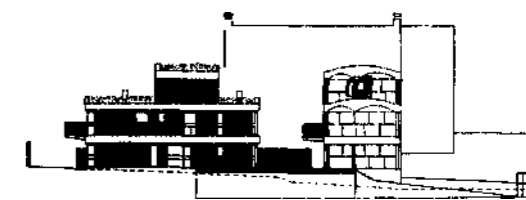
Короче говоря, здесь, как в Тулоне и Мате, сталкиваешься с выразительным «бриколлажем». С этих пор совмещение контрастирующих материалов стало существенным аспектом стиля Ле Корбюзье — не только как выразительная манера, но также и как способ строительства.

Это обращение к естественным материалам и примитивным методам строительства означало не просто изменение техники или стиля обработки поверхностей. Прежде всего это был отказ от классических принципов, использованных при строительстве вилл в конце 1920-х гг., в пользу архитектуры, основанной на образной выразительности одного архитектурного элемента, будь это односкатная крыша, поддерживаемая поперечными стенами, или сводчатый мегарон. Примером первой модели (предвосхищенной в Мате) можно считать глинобитные стены и односкатные соломенные крыши домов Муронди, спроектированных в 1940 г. для расселения беженцев; вторая модель была основным структурным модулем как загородного дома, так и комплекса фермы, разработанным для Шершеля в Северной Африке (1942). То, что Ле Корбюзье в своем увлечении Средиземноморьем после второй мировой войны чаще обращался к местным, чем к классическим формам, демонстрирует последовательность работ, идущих от проекта для Шершеля до ступенчатой рядовой жилой застройки Рок и Роб, спроектированной для мыса Мартин в 1949 г., дома Сарабхай в Ахмадабаде и домов Жауль в Париже (две последние работы завершены в 1955 г.).

Как указывал Джеймс Стерлинг, проект домов Жауль был оскорблением чувств тех, кто воспитывался на мифе современ-



Ле Корбюзье. Проект «Рок и Роб», мыс Мартин, 1949. Представленные загородные дома являются прототипами для жилищного строительства



Ле Корбюзье. Дома Жауль, Париж, 1955. Северо-восточный фасад

ной архитектуры, которая должна заявлять о себе гладкими, выработанными машиной плоскостями, вмонтированными в четко выявленный конструктивный каркас. Беспокоило и то, что этот комплекс строили «алжирские рабочие, вооруженные лестницами, молотками и гвоздями», и что, за исключением стекла, никакие другие искусственные материалы не использовались. Технологии почти средневекового уровня для Стерлинга было достаточно, чтобы причислить эту работу к сфере искусства ради искусства. Он справедливо рассматривал ее как прямую оппозицию рационалистической традиции Современ-

ного движения. Однако «иррациональность» Ле Корбюзье шла дальше анахронического, если угодно, использования каталонского свода или нештукатуренной кладки и сохранившего следы опалубки бетона. Узкие проемы в поперечных стенах, пересекающиеся пролеты, большей частью заполненные листами фанеры, — все это создавало впечатление сознательно враждебного отношения к окружающему миру. Первичное окно было теперь оформлено так, чтобы не смотреть из него наружу, а смотреть снаружи на него. Стерлинг писал: «Здесь, в отличие от виллы в Гарше, где из-за тяжелой бесфактурной отделки замечаешь лишь контуры и форму плана, глаз находит интересное в каждой точке поверхности». Вместо пуристской формы дома Жауль предлагают ощутимую реальность, далекую от утопических мечтаний конца 1920-х гг., прагматизм, который был готов признать, как отметил Рейнер Бэнэм, противоречия и путаницу пригородов.

Проект домов Жауль был монументальной интерпретацией традиционной местной архитектуры Средиземноморья, выразительность которой основывалась как на самоуглубленной торжественности, так и на масштабности. Этот сюрреалистический синтаксис едва ли подходил для 18-этажной жилой единицы, сооруженной в Марселе в 1947—1952 гг. И все-таки вместо машинной технологии довоенной эры Ле Корбюзье при его строительстве пользо-

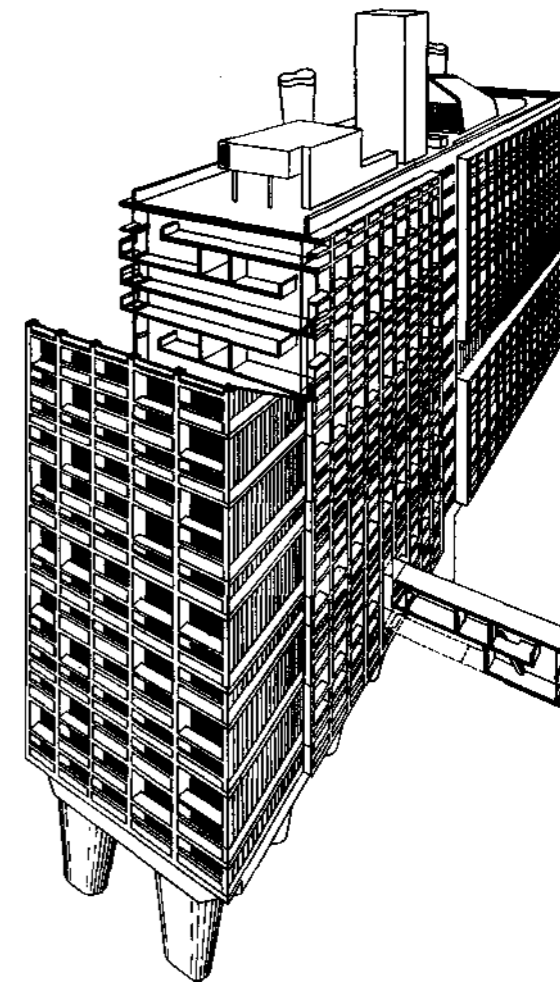
вался явно «бруталистскими» методами. Об этом свидетельствует его основная бетонная конструкция, хранящая следы грубой деревянной опалубки, — преднамеренная демонстрация строительного процесса, которую Ле Корбюзье оправдывал почти экзистенциальными причинами.

Несмотря на использование бетона с необработанной поверхностью, жилая единица несомненно обладала более сложной организацией, чем типичный довоенный блок «Лучезарного города». Если пластина «Лучезарного города» представляла собой протяженный горизонтальный объем, герметично закрытый стеклом, то марсельская жилая единица демонстрировала свою ячеистую структуру с помощью больших балконов и солнцезащитных козырьков, выступающих из объема здания. Боковые стенки образуемых ими лоджий подчеркивают объем двухэтажных ячеек, пронизывающих блок на всю ширину, — форм, построенных как независимые элементы и закрепленных внутри бетонного каркаса, как бутылки, уложенные на стеллаж. Внутренние «улицы» на каждом этаже обеспечивают доступ по горизонтали к этим смыкающимся ячейкам.

Эта клеточная морфология автоматически выражала агломерацию частных жилищ (ср. проект Рок и Роб), тогда как общественную сферу представляли аркады магазинов и учреждения общественного обслу-

живания, расположенные на плоской крыше. Почетный статус этого здания как целого проявился уже на уровне земли в тщательно прорисованных колоннах, поддерживающих здание. Эти столбы, пропорции которых были выбраны в соответствии с Модулом Ле Корбюзье, выражали изобретение нового «классического» ордера. Со своими 337 жилыми ячейками, магазинами, отелем, крышей-палубой, беговой дорожкой, плескательным бассейном, детским садом и спортивным залом дом был таким же «конденсатором общественной жизни», как и советские дома-коммуны 1920-х гг. Это тотальное объединение коммунальных услуг напоминало модель фаланстера Фурье XIX в. не только своими размерами, но также и независимостью от непосредственного окружения. И, как фаланстер должен был обеспечить обычному человеку «царственный приют» (Фурье ненавидел убожество индивидуального дома), так и жилая единица в Марселе рассматривалась автором как возвращение простейшему жилому сооружению ранга архитектуры.

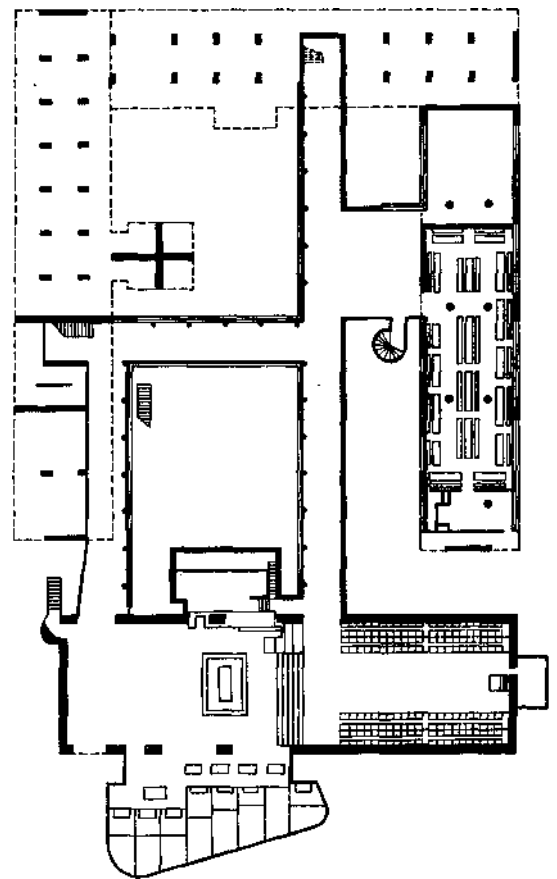
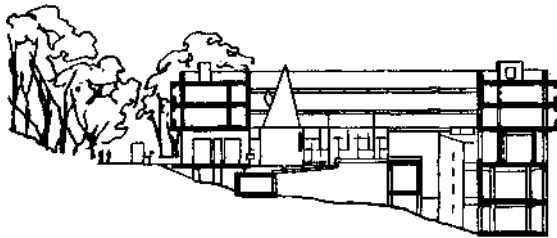
Паломническая капелла в Роншане, работу над которой Ле Корбюзье начал в 1950 г., и доминиканский монастырь Ля Туретт, построенный в Эвё близ Лиона в 1960 г., представляют собой два принципиальных строительных типа — культовое здание и убежище, которыми Ле Корбюзье занимался в 1950-е гг. Монастырь, эффективно соче-



Ле Корбюзье. Жилая единица, Марсель, 1947—1952

Ле Корбюзье. Жилая единица, Марсель 1947—1952. Детский плавательный бассейн на крыше





Ле Корбюзье. Монастырь Ля Туретт близ Лиона, 1957—1960. Разрез и план второго этажа

тающий черты обоих типов, стал реминисценцией того примера «одиначества и объединения», который столь глубоко тронул Ле Корбюзье, когда он впервые посетил картезианский монастырь в Эма в 1907 г. В Ля Туретт эта идеальная модель просто интерпретирована в виде состоящего из двух частей плана, содержащего «об-

щественную» церковь и «частный» монастырь. Скорее оторванная от земли, чем вписанная в площадку, эта контрастная композиция — вертикальный объем церкви и длинная горизонтальная крытая внутренняя галерея монастыря — драматично подчеркнута склоном холма. Колин Роу писал:

«В Ля Туретт место строительства — все и ничто. Оно представляет собой крутой склон с многочисленными перепадами. Однако созданный Ле Корбюзье проект вовсе не оправдывается исключительно местными условиями. В большей мере архитектура и ландшафт являются в данном случае соперниками, участниками спора, в котором постепенно проясняется их значение».

Ничто не могло быть дальше от этого, чем отношения, установленные между зданием и его окружением в Роншане. Формы капеллы — покрытие в виде обратного свода-оболочки, боковые часовни и алтарь — все это было задумано как ответ «визуальной акустике» холмистого ландшафта. Роншан вернул Ле Корбюзье назад — в 1930-е гг. — не только к дому де Мандро, удивительно вписанному в среду, но также и к основной форме павильона Тан Нуво, построенного для Всемирной выставки в Париже 1937 г. Хотя это и не бросается в глаза, но именно эта подвесная конструкция была прототипом Роншана, так как она создана под влиянием реконструкции древнееврейской синагоги, до того воспроизведенной в книге «К архитектуре». Как дальнейшее развитие

той же метафоры, господствующий свод Роншана повторил очертания подвешенной на тросах крыши-тента павильона 1937 г. Повторение этой же формы в Капитолии Чандигарха и в некоторых других поздних работах наводит на мысль, что Ле Корбюзье пытался утвердить ее как современный эквивалент ренессансного купола, т. е. как признак «священного» сооружения XX в.

Капелла в Роншане трудно поддается анализу — отчасти мальтийская гробница, отчасти сооружение в духе традиций архитектуры Искии. Ее полуцилиндрические боковые часовни, освещаемые через сферические фонари и ориентированные по траектории солнца, должны были напоминать, что на этом месте когда-то, еще до христианского сооружения, был расположен храм Солнца. В этом примере, где стены скрывают железобетонный каркас, «местная» стилистика скорее просто продублирована, чем интерпретирована в монументальных формах. Как и в вилле в Гарше, грубая кладка заполнения отделана с помощью торкретирования, однако желаемым результатом является не машинная точность пуризма, но беленая фактура поверхности средиземноморской простонародной постройки.

Интерес Ле Корбюзье к скульптурному звучанию здания, связанному с его местоположением, впервые сформулирован в 1923 г., когда он охарактеризовал Акрополь и его



Ле Корбюзье и Жаннере. Павильон «Тан Нуво», Всемирная выставка, Париж, 1937



Ле Корбюзье. Церковь в Роншане близ Бельфора, 1950—1955

Пропилеи как вершину мастерства, когда нельзя «ничего ни убавить, ни прибавить к этим жестко связанным и мощным элементам, звучащим ясно и трагично, как медные трубы». Этот страстный образ Акрополя, выражающий чувство единства вплоть до его разрушения, появляется как постоянная тема на протяжении всей жизни мастера, и с особым пафосом — на завершающем этапе его деятельности. В этом заключался

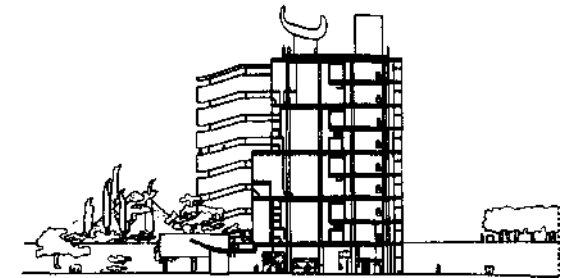
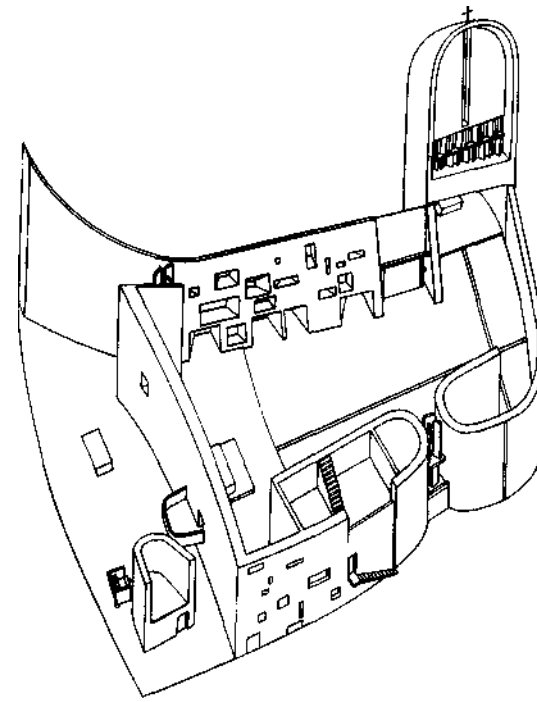
основной принцип «визуальной акустики» Роншана, этим же объяснялось и появление миниатюрных «вулканических», гороподобных форм, которые «прорвались» на крышу дома в Марселе.

С большей силой картезианский подход выражен в проекте Чандигарха — новой административной столицы Пенджаба, основанной в 1951 г. Из-за плоскостности площадки расположение монументов определялось наложением пропорциональной решетки. В масштабе города Ле Корбюзье уже использовал такие «линии регулирования» в проекте Города Мира (1929) и в общественном центре Сен-Дье (1945). Его описание Капитолия свидетельствует о его убежденности, что подобные деликатные усовершенствования ощущаются независимо от принятых масштабов. «Огромная композиция парка Капитолия сегодня контролируется до сантиметра почти во всех измерениях как в общем, так и в деталях. Таковы средства, силы и объекты «пропорционирования». То, что подобные модульные планы были использованы сэром Эдвином Лютенсом при проектировании Нью-Дели, не ускользнуло от внимания Ле Корбюзье, который высоко оценил новую столицу Индии, написав, что она была «построена Лютенсом более 30 лет назад с удивительной заботой, большим талантом и истинным успехом. Критики могут шуметь, сколько им угодно, однако осуществление по-

добных намерений заслуживает уважения».

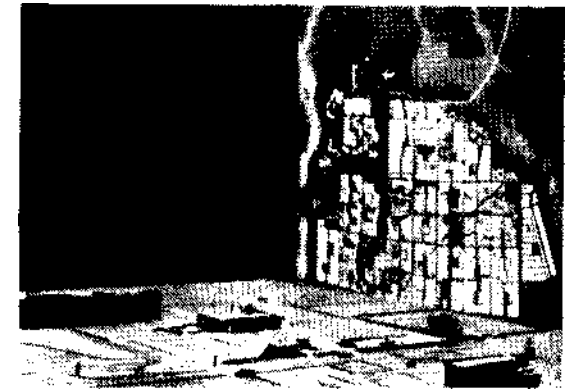
В отличие от Нью-Дели или Города Мира в Чандигархе монументальность достигается без прямых ссылок на традиционный словарь западного классицизма. Поразительные очертания трех его монументов возникли, в первую очередь, как прямой ответ на суровость климата. В отличие от Лютенса, использовавшего лишь второстепенные элементы архитектуры Великих Моголов, Ле Корбюзье взял традиционную идею «зонта» из Фатехпур-Сикри как принцип монументального нормирования, варьирующийся от одного сооружения к другому. Используя эту форму оболочки и как прелюдию (навес над главным входом в здание Ассамблеи — законодательного собрания), и как константу (сводчатая кровля здания Верховного суда), и как доминанту (венчающий зонт Дворца губернатора), он смог подчеркнуть характер и статус каждого учреждения. Мягкие очертания этих форм частично навеяны фауной и ландшафтом региона. Очевидно намерение автора представить современную индийскую действительность, которая была бы свободна от каких-либо ассоциаций с колониальным прошлым страны.

В то же время грандиозность Капитолия лишила его тех атрибутов «сердца города», которые на VIII конгрессе CIAM, состоявшемся в Ходдесдоне в 1952 г., Серт определил как зависящие от «пешеходных



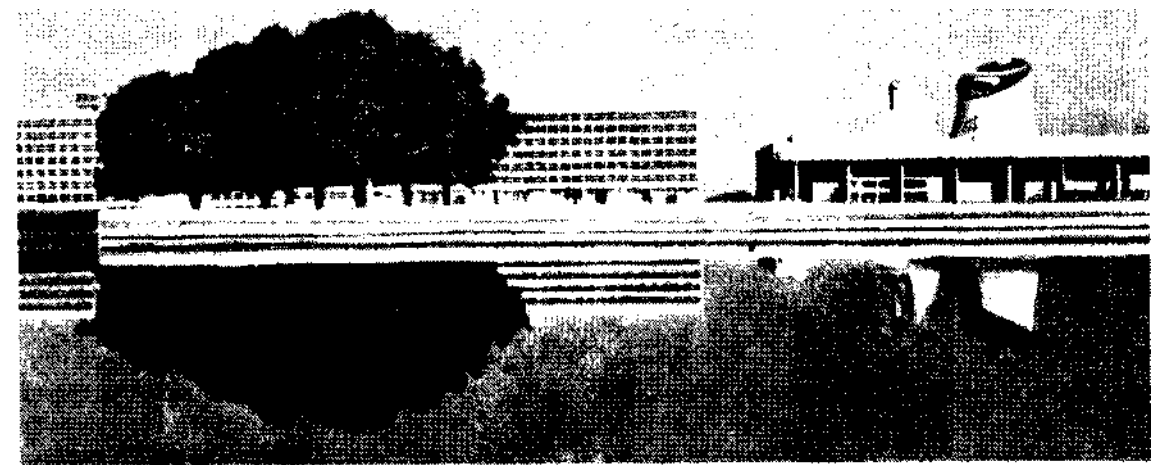
Ле Корбюзье. Церковь в Роншане близ Бельфора, 1950—1955

Ле Корбюзье. Чандигарх, ок. 1951. Внизу разрез здания Секретариата



Ле Корбюзье. Жаннере, Дрю и Фрай. Чандигарх, 1951—1965. Модель Капитолия, выполненная из дерева. Слева направо: Секретариат, Ассамблея, Дворец губернатора и Верховный суд

Ле Корбюзье, Жаннере, Дрю и Фрай. Капитолий, Чандигарх, 1957—1965. Секретариат (слева) и Ассамблея



расстояний и человеческого угла зрения». На площади Капитолия, в пределах которой требуется более 20 мин, чтобы пройти от Секретариата до здания Верховного суда, присутствие человека скорее метафизично, чем реально (вновь вспоминается Де Кирико). Ле Корбюзье использовал неоклассическое наследие, чтобы создать ландшафт «в жанре ужасов»: репрезентативные здания «трех властей» — Верховный суд, Ассамблея и Секретариат — связаны не конфигурацией участка, как на Акрополе, а скорее абстрактными «визуальными» линиями громадной протяженности, единственный предел которых, кажется, образуют лишь горы на горизонте.

Реализацию плана Чандигарха — абстрактного и неблагоприятного, как утверждал Станислаус фон Моос, навряд ли можно отделить от политических устремлений Индии, обретшей независимость. Чандигарх был не просто столицей Пенд-

жаба: он был символом Новой Индии. Он в концентрированной форме представлял идею современного промышленного государства — утопической судьбы, которую Неру предуготовил Индии в полном противоречии с волей Ганди. Так, американский планировщик Альберт Мейер планировал Чандигарх как живописный пригород-«мотопию» еще до его поспешной рационализации в прямоугольную дорожную сеть в руках Ле Корбюзье и его коллег Пьера Жаннера, Джейн Дрю и Максвелла Фрая. Наметившийся кризис западного Просвещения, его неспособность питать существующую культуру или хотя бы поддерживать ее классические формы, постоянные технические нововведения и оптимальный экономический рост, которые не преследовали реальных целей, — все слилось в трагедии Чандигарха — города, созданного для автомобилей в стране, где многие еще не имеют и велосипеда.

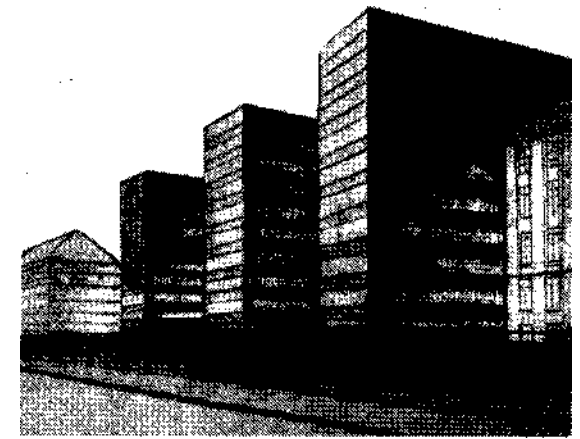
в конкурсе на новое здание Рейхсбанка. В жюри были старые архитекторы и представители банка.

Строительство этого здания окончательно бы определило позицию Миса. Хорошее, современное здание рейхсбанка удовлетворило бы страстное желание монументальности, однако прежде всего Мис доказал бы немецким интеллектуалам и всем зарубежным странам, что новая Германия не стремится разрушить величие современного искусства, достигнутое в последние годы».

Филип Джонсон.

«Архитектура в третьем рейхе»⁷⁶.

«Horn and Hound», 1933 г.



Мис ван дер Роë. Проект здания Рейхсбанка, Берлин, 1933

Проект здания Рейхсбанка, представленный Мисом ван дер Роë на конкурс 1933 г., ознаменовал начало изменений в его стиле — от неформальной асимметрии к симметричной монументальности. Это стремление к монументальности достигло высшей точки в выработке высоко рационализированных методов строительства, которые в 1950-х гг., пользовались широким успехом у руководителей американской строительной индустрии и их заказчиков..... крупных корпораций. Проект Рейхсбанка предвосхищал это будущее развитие в нескольких смыслах, так как он не только демонстрировал превосходство симметрии, но также и определенной технологии, оставляя в стороне динамические пространственные эффекты ранних произведений Миса. В то же время его клиентом был правящий истеблишмент — патрон, которому Мис ван дер Роë служил в течение всей своей работы в Соединенных Штатах.

Проект здания Рейхсбанка

был не просто возвратом к традиции Шинкеля, всегда оказывавшей определенное влияние на творчество Миса (исключение составляют лишь его работы начала 1920-х гг.). Это был скорее возврат к тектонике административного здания из бетона, проект которого был им впервые опубликован в журнале «G» в 1923 г. В обоих проектах подчеркивались выразительные возможности объективной строительной технологии, логично разработанной и строго воплощенной. В 1926 г. Мис говорил об архитектуре, как о «воле эпохи, выраженной в пространственных образах». Как бы повторяя Гегеля, он рассматривал эту волю как исторически определенную технику, как очевидный факт, лишь очищенный воздействием духа. Внутренняя монументальность поздних работ Миса была основана на подобном очищении. Для него технология была проявлением культуры современного человека, и в этом смысле проект рейхсбан-

26 глава

Мис ван дер Роë

и монументализация техники, 1933—1967 гг.

«В архитектуре есть единственный человек, которого защищают даже молодые люди, и это — Мис ван дер Роë. Мис всегда держался в стороне от политики и всегда выступал против функционализма. Никто не может сказать, что дома, построенные Ми-

сом, похожи на фабрики. Он заслуживает одобрения как новый архитектор по двум главным причинам. Во-первых, Миса уважают консерваторы. Даже «Союз Борьбы за немецкую культуру» ничего не имеет против него. Во-вторых, Мис только что победил...

расстояний и человеческого угла зрения». На площади Капитолия, в пределах которой требуется более 20 мин, чтобы пройти от Секретариата до здания Верховного суда, присутствие человека скорее метафизично, чем реально (вновь вспоминается Де Кирико). Ле Корбюзье использовал неоклассическое наследие, чтобы создать ландшафт «в жанре ужасов»: репрезентативные здания «трех властей» — Верховный суд, Ассамблея и Секретариат — связаны не конфигурацией участка, как на Акрополе, а скорее абстрактными «визуальными» линиями громадной протяженности, единственный предел которых, кажется, образуют лишь горы на горизонте.

Реализацию плана Чандигарха — абстрактного и неблагоприятного, как утверждал Станислаус фон Моос, навряд ли можно отделить от политических устремлений Индии, обретшей независимость. Чандигарх был не просто столицей Пенд-

жаба: он был символом Новой Индии. Он в концентрированной форме представлял идею современного промышленного государства — утопической судьбы, которую Неру предуготовил Индии в полном противоречии с волей Ганди. Так, американский планировщик Альберт Мейер планировал Чандигарх как живописный пригород-«мотопию» еще до его поспешной рационализации в прямоугольную дорожную сеть в руках Ле Корбюзье и его коллег Пьера Жаннера, Джейн Дрю и Максвелла Фрая. Наметившийся кризис западного Просвещения, его неспособность питать существующую культуру или хотя бы поддерживать ее классические формы, постоянные технические нововведения и оптимальный экономический рост, которые не преследовали реальных целей, — все слилось в трагедии Чандигарха — города, созданного для автомобилей в стране, где многие еще не имеют и велосипеда.

26 глава

Мис ван дер РОЭ

и монументализация техники, 1933—1967 гг.

«В архитектуре есть единственный человек, которого защищают даже молодые люди, и это — Мис ван дер РОЭ. Мис всегда держался в стороне от политики и всегда выступал против функционализма. Никто не может сказать, что дома, построенные Ми-

сом, похожи на фабрики. Он заслуживает одобрения как новый архитектор по двум главным причинам. Во-первых, Миса уважают консерваторы. Даже «Союз Борьбы за немецкую культуру» ничего не имеет против него. Во-вторых, Мис только что победил...

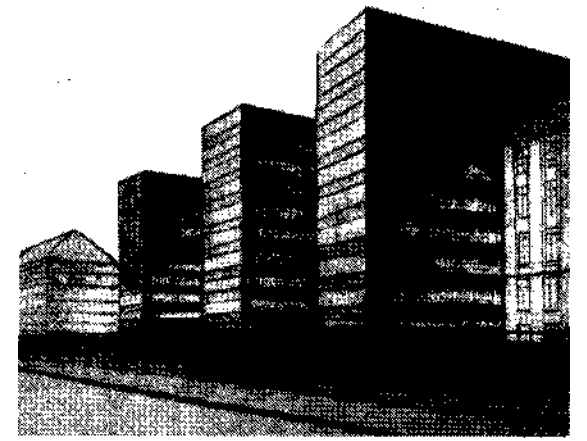
в конкурсе на новое здание Рейхсбанка. В жюри были старые архитекторы и представители банка.

Строительство этого здания окончательно бы определило позицию Миса. Хорошее, современное здание рейхсбанка удовлетворило бы страстное желание монументальности, однако прежде всего Мис доказал бы немецким интеллектуалам и всем зарубежным странам, что новая Германия не стремится разрушить величие современного искусства, достигнутое в последние годы».

Филип Джонсон.

«Архитектура в третьем рейхе»⁷⁶.

«Horn and Hound», 1933 г.



Мис ван дер РОЭ. Проект здания Рейхсбанка, Берлин, 1933

Проект здания Рейхсбанка, представленный Мисом ван дер Роэ на конкурс 1933 г., ознаменовал начало изменений в его стиле — от неформальной асимметрии к симметричной монументальности. Это стремление к монументальности достигло высшей точки в выработке высоко рационализированных методов строительства, которые в 1950-х гг., пользовались широким успехом у руководителей американской строительной индустрии и их заказчиков..... крупных корпораций. Проект Рейхсбанка предвосхищал это будущее развитие в нескольких смыслах, так как он не только демонстрировал превосходство симметрии, но также и определенной технологии, оставляя в стороне динамические пространственные эффекты ранних произведений Миса. В то же время его клиентом был правящий истеблишмент — патрон, которому Мис ван дер РОЭ служил в течение всей своей работы в Соединенных Штатах.

Проект здания Рейхсбанка

был не просто возвратом к традиции Шинкеля, всегда оказывавшей определенное влияние на творчество Миса (исключение составляют лишь его работы начала 1920-х гг.). Это был скорее возврат к тектонике административного здания из бетона, проект которого был им впервые опубликован в журнале «G» в 1923 г. В обоих проектах подчеркивались выразительные возможности объективной строительной технологии, логично разработанной и строго воплощенной. В 1926 г. Мис говорил об архитектуре, как о «воле эпохи, выраженной в пространственных образах». Как бы повторяя Гегеля, он рассматривал эту волю как исторически определенную технику, как очевидный факт, лишь очищенный воздействием духа. Внутренняя монументальность поздних работ Миса была основана на подобном очищении. Для него технология была проявлением культуры современного человека, и в этом смысле проект рейхсбан-

ка следует рассматривать как первый набросок монументализации техники. Этим объясняется и внешнее сходство здания со складом, и нейтральная, едва разработанная отделка его навесных наружных стен.

С 1933 г. и до начала 1950-х гг. Мис колебался между асимметрией и симметрией, между техникой как основой и монументализацией техники как формой. Эти вариации в образности проявлялись не только в разных зданиях, но и в рамках одного и того же сооружения. Мис высказал свое отношение к культурному смыслу, заложенному в технологии, в своем обращении к администрации Иллинойского технологического института (1950):

«Технология уходит корнями в прошлое. Она господствует в настоящем и устремляется в будущее. Это реальное историческое движение — одно из великих движений, которые создают и представляют свою эпоху.

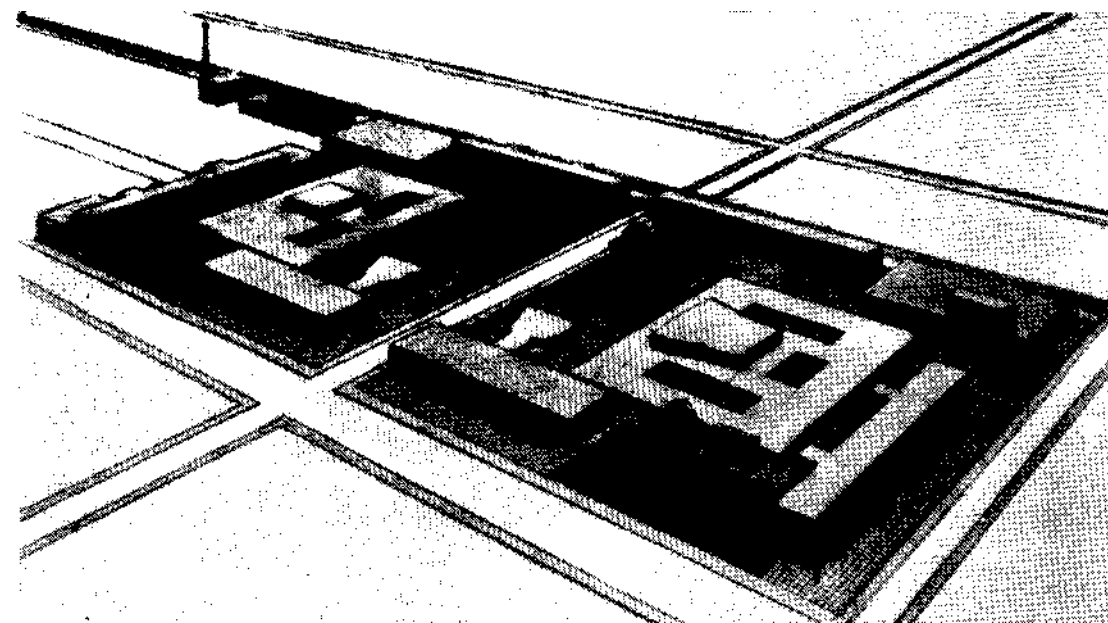
Его можно сравнить лишь с классическим осознанием человека как личности, римской волей к власти и религиозными движениями средних веков.

Технология — нечто неизмеримо большее, чем средство, это мир внутри себя самого. Как метод она превосходит почти во всех смыслах. Но лишь там, где она предоставлена себе — в гигантских произведениях строительного искусства — лишь там технология проявляет свою истинную природу... Там, где технология получает свое действительное воплощение, она превращается в архитектуру. Это правда, что архитектура зависит от факта, однако ее истинное поле деятельности — сфера замечательного».

С середины 1930-х гг. развитие Миса ван дер РОЭ шло как

бы в двух противоположных направлениях. Одним было наследие романтического классицизма. Переведенный в рамы стального каркаса, классицизм вел к дематериализации архитектуры, к перерождению строительной формы в систему скользящих плоскостей, подвешенных в прозрачном пространстве, — образ супрематизма. Другим направлением был авторитет сточно-балочной архитектуры, унаследованной от античности — крыша, балка, колонна и стена — как обязательные элементы. Зажатый, по сути, между «пространством» и «конструкцией», Мис постоянно пытался одновременно выразить прозрачность и материальность. Эта двойственность наиболее возвышенно проявилась в его отношении к стеклу, которое он использовал таким образом, чтобы в зависимости от освещения стекло то появлялось в виде отражающей поверхности, то полностью исчезало, как поверхность, в абсолютной прозрачности: с одной стороны, призрачная пустота, с другой — очевидная необходимость в опоре.

В этом смысле предварительный проект городка ИТИ (Иллинойского технологического института) в Чикаго, подготовленный в 1939 г., спустя два года после прибытия Миса в Соединенные Штаты, явно супрематичен по ощущениям, как и некоторые части барселонского павильона. Как и проект Рейхсбанка, генеральный план организован вдоль единой оси



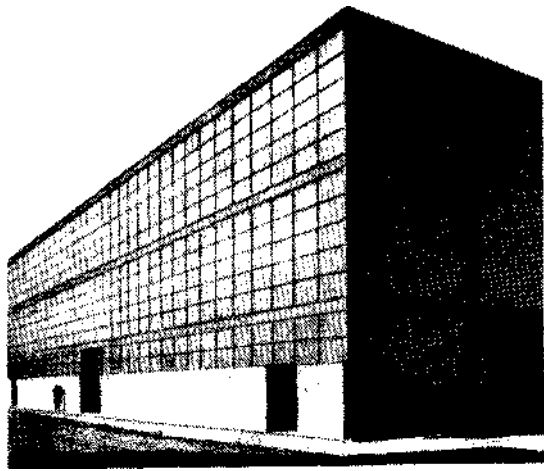
Мис ван дер РОЭ. Предварительный план кампуса Иллинойского технологического института, Чикаго, 1939

симметрии. Все сооружения высотой в четыре этажа представляют собой чистые параллелепипеды, огражденные «клетчатými» навесными стенами, поверхности которых оживляются отражением неба и облаков. Стены зданий как бы мелькают среди свободных групп деревьев, они как бы «утоплены» между выступающими увитыми плющом кирпичными плоскостями, которыми акцентированы грани геометрических объемов зданий. Независимо от неоклассического требования о визуальном усилении углов сооружений панелями из кирпича, достигнутый эффект близок супрематистской эстетике Ивана Леонидова⁷⁷, особенно к его проекту парка культуры (1930).

Мис выступает против обычного отношения между колонной и стеной — ведь стена сделана в основном из стекла.

В первом проекте ИТИ, как и в проекте Рейхсбанка, он предлагал установить колонны за стеклянным экраном фасада, однако в окончательном варианте 1940 г. колонны стали составной частью стены. Это решение продемонстрировано уже в первом из сооружений городка. Артикуляция системы колонн, соединенных со стеклянной плоскостью, становится все более идеализированной и монументальной с каждой последующей постройкой.

Эта последовательная идеализация зависела от замены колонны крестообразного сечения, которую Мис использовал в начале 1930-х гг., стандартной американской двутавровой опорой. Асимметричные планы барселонского павильона и дома Тугендхата в Брно требовали колонн сложного сечения, сходных с точечными опорами, ко-

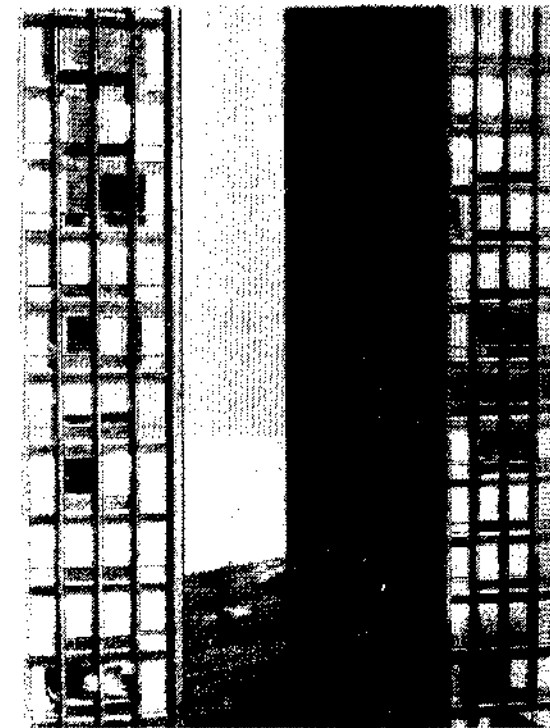
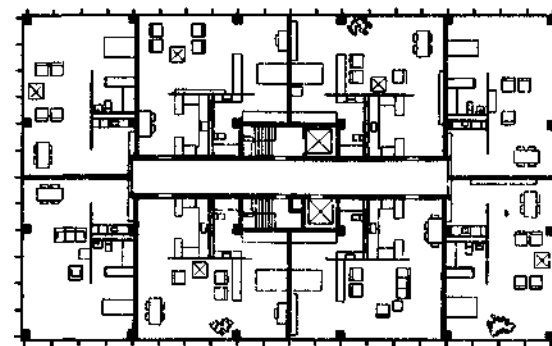
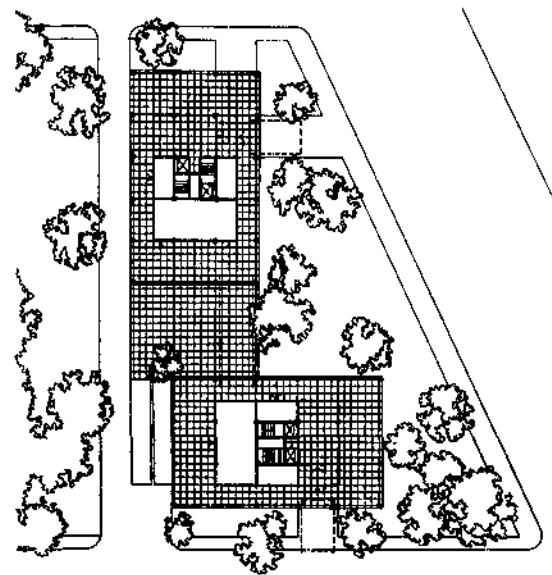


Мис ван дер Роë. Здание лаборатории металловедения, ИТИ, Чикаго, 1942

торые Мис использовал в здании, построенном им для строительной выставки в Берлине 1931 г. По контрасту его предпочтение единой оси симметрии, начиная с Рейхбанка, благоприятствовало артикуляции фасадов с помощью прямой оси двутавровой опоры. Развитие работы над городком ИТИ, от здания лаборатории металловедения и библиотеки (1942) до Мемориального корпуса выпускников (1945) — это идеализация двутавровой опоры, достигшая высшей точки в облицованных бетоном стальных квадратного сечения стойках Мемориального корпуса.

Создание библиотеки и Мемориального корпуса способствовало отработке строительной технологии и конструктивного синтаксиса поздней карьеры Миса. В то же время библиотека ИТИ — первая работа, монументальность которой определялась ее значительными размерами (подобный гигантизм

обуял впоследствии чикагскую архитектурную практику, ср. последние работы ведущих проектировщиков фирм «Скидмор, Оуингс и Меррилл» и К. Ф. Мерфи). Со свойственной ему смелостью Мис предложил свободный от промежуточных опор конструктивный пролет 20 м, стеклянные панели размером 5,5X3,7 м и единый объем здания тройной высоты размером 91X61 м в плане, расчлененный лишь идущими от этажа к этажу книжными стеллажами, внутренним двором и подвесным этажом. Если библиотека предвосхитила более поздний тип одноэтажного однопролетного здания (впервые ясно сформулированный Мисом в проекте ресторана на открытом воздухе, 1946), Мемориальный корпус выпускников предвосхитил типичный многоэтажный жилой дом, в котором остекление, переплеты и конструкция внешней стены в совокупности формируют фасад. Идея библиотеки ИТИ, трансформированная в проекте ресторана на открытом воздухе, в конце концов повлияла и на проект театра Миса для Мангейма (1953) — монумента возможностей техники с большой плоской кровлей размером 162X81 м, подвешенной на семи стальных фермах. Отделка же корпуса выпускников позволила сформулировать язык, который Мис вскоре использовал для реализации комплекса на Лейк-Шор-драйв, 860 в Чикаго. В комплексе зданий на Лейк-Шор-драйв, построенных в



Мис ван дер Роë. Комплекс на Лейк Шор Драйв, 860, Чикаго, 1948—1951. План башен и типовый план этажа

Мис ван дер Роë. Комплекс на Лейк Шор Драйв, 860, Чикаго, 1948—1951

1948—1951 г., кухня, ванная комната и коридоры, заимствованные из многоквартирного дома Миса (поселок Вайсенхоф, 1927), скомпонованы вокруг двух лифтов, расположенных в центре параллелепипеда. При таком плане за подсобной зоной, состоящей из кухни и ванной комнаты, располагается свободное жилое пространство, которое можно расчленять, варьируя его размеры и тип. Изначальный замысел «стена/колонна» Мемориального корпуса выпускников в данном случае тщательно разработан в модулированном фасаде, что было в определенной степени связано с супре-

матистским размещением бок о бок двух блоков. Об этой связи Питер Картер писал:

«Конструктивный каркас и его стеклянное заполнение архитектурно слиты воедино. Каждый из этих приемов теряет часть обычной индивидуальности, создавая тем самым новую архитектурную реальность. Импост использован в этом замысле как своего рода катализатор. Размеры колонн и расположение импостов определяют ширину окон. Два центральных окна в каждом конструктивном пролете поэтому шире, чем те, которые примыкают к колонне. Эти вариации создают визуальный ритм широких и узких интервалов: колонна — узкое окно — широкое окно, а затем в обратном порядке: широкое окно — узкое окно — колонна и т. д., ритм необычной мягкости и богат-

ства. И к этому добавлено варьирование непрозрачности стали и отражающей способности стекла, создающее эффект мерцания».

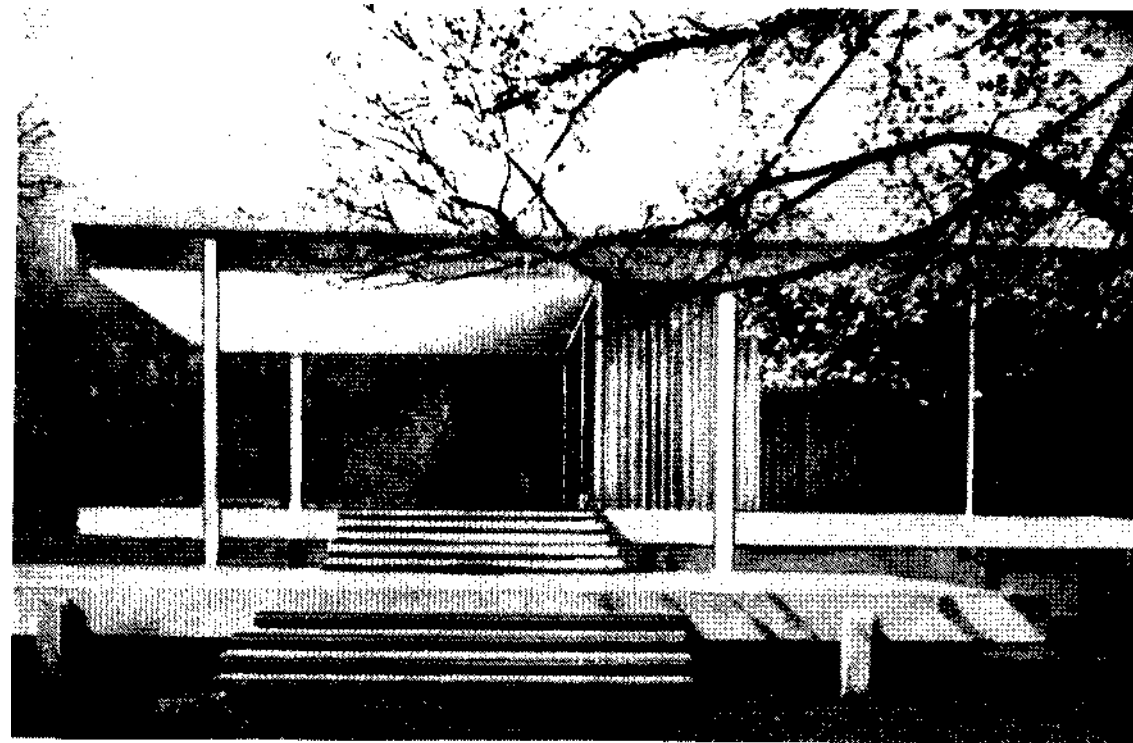
Короче говоря, здесь в большей мере, чем в других своих работах, Мис, следуя земперовским заветам, трактует стену как мягкое объединение конструкции с остеклением, которое демонстрирует ту же способность, что и несущая нагрузку каменная кладка — ограничивать протяженность пространства.

Эту способность, как указал Колин Роу, Мис использовал при создании свободного универсального однопролетного и одноэтажного объема. Подобный тип Мис разрабатывал еще со времени создания библиотеки ИТИ. Как архетип он был изначально общественным, хотя и не всегда согласовывался с общественным предназначением здания. Для частных построек этот тип впервые выкристаллизовался в доме, спроектированном в 1946 г. для доктора Эдит Фарнсворт и реализованном четыре года спустя в Плано, шт. Иллинойс. Единое пространство этого дома (его размер в плане 23X9 м) размещено между горизонтальными плитами крыши и пола, приподнятого примерно на 1,5 м над уровнем земли на наружных двутавровых стойках, расположенных на расстоянии около 6,7 м одна от другой. Коробку окружала «кожа» из стеклянных плоскостей — апофеоз фразы Миса о «почти ничто».

Явная асимметрия, происходящая частично из супрема-

тизма, сбалансирована здесь симметрией шинкелевской традиции. Так, плоская терраса входа запроектирована параллельно цоколю здания и представляет собой плоскость, покоящуюся на шести колоннах. Призматический объем здания опирается на восемь колонн, благодаря чему образуется асимметричная композиция, состоящая из двух симметричных элементов. Несмотря на небольшие размеры, здание как бы поднялось до статуса монумента. Подиум, терраса, ступени и пол здания облицованы травертином, а открытые стальные элементы окрашены белой эмалью после заделки всех сварных швов. Окна занавешены белой чесучой из натурального шелка-сырца. Неудивительно, что чрезвычайно высокая стоимость дома стала причиной разрыва между Мисом и доктором Фарнсворт. Загородная резиденция любящего уединение миллионера, он стоит сейчас, полностью обставленный, однако тем не менее в основном необитаемый — как содержащаяся в порядке, но забытая синтоистская гробница.

На общественном уровне «универсальное пространство» Миса нашло свою наиболее классическую реализацию в Краун-холле ИТИ, построенном в 1952—1956 гг., а наиболее монументальное выражение — в чикагском Конвеншн-холле, зале для массовых мероприятий, спроектированном в 1953 г. Если первое сооружение демонстрирует отход Миса от супре-



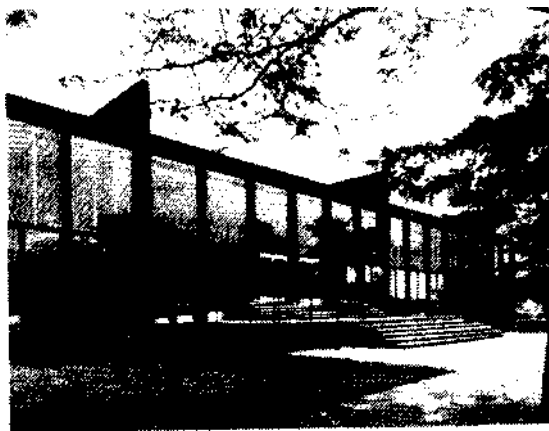
Мис ван дер Роэ. Дом Фарнсворт, Фокс-Ривер, Плано, шт. Иллинойс, 1946—1950

матизма раннего американского периода его творчества (проекты 1939—1950-х гг.), то второе нужно рассматривать как последнее заявление в стиле супрематизма. Эта неосуществленная стальная каркасная конструкция высотой 8 м, отделанная мраморными панелями и поднятая на 6 м над уровнем земли, должна была включать зал, перекрытый пространственной конструкцией с колоссальным пролетом в свету — 220 м.

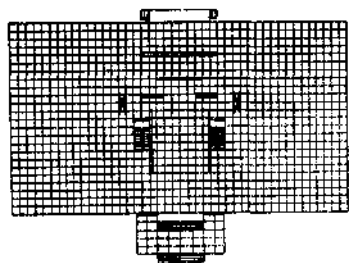
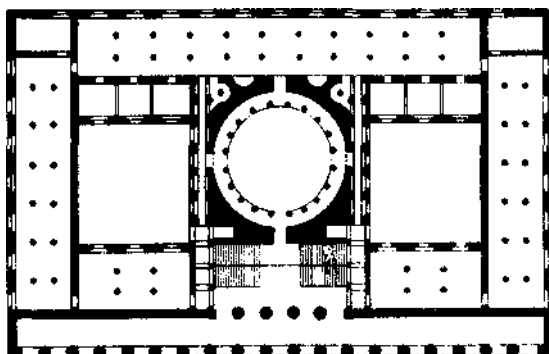
Краун-холл, спроектированный почти одновременно с театром в Мангейме, был решительным возвратом к традиции Шинкеля и особенно — к его Старому музею в Берлине, всегда восхищавшему Миса. Эта типология в духе Шинкеля является образцом творчества Миса 1960-х гг.: от здания фир-

мы «Бакарди» в Мехико (1963) до здания Школы общественных наук Чикагского университета (1965). Нет нужды говорить, что предназначение здания не всегда полностью согласовывалось с таким простым образцом. Так, если в Школе общественных наук с размещенной в центральном ядре библиотекой прямой перенос портика входа и ротонды Старого музея был возможным, то в Краун-холле эти элементы могли быть лишь едва намечены.

Колин Роу заметил, что эволюция Международного стиля в архитектуре зависела от идейного раскола между центристским и центробежным пространством, между палладианским подходом, с одной стороны, и антимонументальностью развитого Райтом англий-



Мис ван дер Роë, Краун-холл. ИТИ, Чикаго, 1952—1956



Шинкель. Старый музей, Берлин, 1823—1830 гг. (вверху) и Мис ван дер Роë, Краун-холл, Чикаго, 1952—1956

ского «свободного стиля» — с другой. Этот раскол, говорит Роу, продемонстрирован в Краун-холле (весьма примечательно, что в нем разместился факультет архитектуры ИТИ), где стеклянная коробка размером 67X37 м не давала ясного прочтения централизованной

композиции здания. Колин Роу писал:

«Как характерная композиция в духе Палладио, Краун-холл — симметричный и, возможно, математически рассчитанный объем. Однако в отличие от чисто палладианской композиции, это не иерархически упорядоченная схема, в которой центр подчеркивался бы по вертикали пирамидальной кровлей или куполом. В отличие от виллы «Ротонда» в Краун-холле, как и во многих других композициях 1920-х гг., нет эффектного центрального помещения, находясь в котором наблюдатель мог бы объять целое... Однако внутри сооружения вместо пространственного фокуса имеется центральное надежное — не энергично заявленное, это правда, — но все же изолированное ядро, от которого пространство растекается к окнам на продольных фасадах. Плоская плита кровли также вызывает определенный толчок вовне, и по этой причине, несмотря на централизующую активность входного вестибюля, пространственное решение все же остается, хотя и в очень упрощенной форме, закрученной вокруг некоего центра, периферийной композицией 1920-х гг., в большей мере, чем преимущественно централизованной композицией истинно палладианской или классической схемы».

Типичное для Миса подавление всего, что с точки зрения программы несовместимо с монументальностью, наиболее поразительно проявилось в Краун-холле, где отделение промышленного дизайна было размещено в цокольном этаже — в буквальном и символическом смысле намного ниже великолепного отделения архитектуры. Итак, несмотря на идеализм а priori, Мис никогда не был напыщенным, а его сооружения отличались невысокой стоимостью, особенно в тех случаях,

когда они состояли из повторяющихся «ячеек», как например, многие из его жилых и административных построек.

Подход Миса предлагал заинтересованному в «паблисити» заказчику безупречный образ силы и престижа. После завершения комплекса на Лейк-Шор-драйв, 860, построенного по заказу предпринимателя Герберта Гринвалда в 1951 г., он все чаще обращается к богатому и имеющему вес в обществе истэблшменту. Окончательный «прорыв» произошел в 1958 г., когда агентство Филлиса Лемберта заказало ему проект 39-этажного здания фирмы «Сигрэм» в Нью-Йорке. В этом облицованном бронзой стеклянном конторском небоскребе Мис снова достиг земперовского переплетения окон с конструкцией. Однако на этот раз, в отличие от зданий на Лейк-Шор-драйв, он создал имеющую четко выраженный главный фасад композицию с центральной осью. Здание, выходящее на выложенную гранитом площадь, отодвинуто от красной линии примерно на 27 м, как бы из почтения к Рэкетклубу Мак-Кима, Мида и Уайта (1917), расположенному на противоположной стороне Парк-авеню. Эта уступка со стороны клиента дала Мису возможность создать уникальный для Манхэттена монумент, способный конкурировать в великолепии с единственным нью-йоркским сооружением, которым он давно восхищался, — мостом Джорджа Вашингтона.



Мис ван дер Роë и Джонсон, Здание фирмы «Сигрэм», Нью-Йорк, 1958

Будучи руководителем отделения архитектуры в Иллинойском технологическом институте в 1939—1959 гг., Мис имел достаточно возможностей развивать «школу» архитектуры в самом широком смысле, утверждая культуру простого логичного сооружения, поддающегося улучшениям (Baukunst) и в принципе открытого для оптимального использования промышленной технологии. К сожалению, он не смог в такой же мере передать по наследству то шинкелевское восприя-

тие, которое было его второй натурой. И хотя главную силу этой школы представляет ясность ее принципов, последователи Миса, как показали

недавние события, оказались не в силах постичь тонкость его восприятия, то чувство пропорций, которое позволяло ему мастерски владеть формой.

27 глава

Угасание «нового курса»: Бакминстер Фуллер, Филип Джонсон и Луис Кан, 1934—1964 гг.

«Люди, подобные Кану, которые демонстрируют примечательный индивидуализм в мире, где коллективная форма труда становится все более распространенной, которые стремятся строить для вечности в условиях экономики, стоящей на краю гибели, возвышаются над случайностями времени, и это их объединяет. Личность Кана — пример удивительного сочетания противоположностей. Кан классичен по сути, по стабильности и симметрии форм и романтичен в своей ностальгии по Средневековью. Он честно применяет наиболее передовые технические средства, однако это не мешает ему использовать каменные опоры в доме Адлера. В своих планировочных решениях он пошел намного дальше функциональных схем, однако во многих работах он использует эстетику функционализма. Он создал рационалистский культ стереометрии, который опровергают тонкие оболочки и полная прозрачность спроектированных им сооружений. Он овладел жизненными идеями органики, не разделяя, однако, ее волнующей морфологии».

*Энцо Фрателли.
«Zodiac», 1960, № 8.*

Экономический и политический кризис в Европе 1930-х годов и взятый президентом

Рузвельтом «новый курс», выразившийся в обширных программах улучшения социального благосостояния и реформ, привлекли в Соединенные Штаты поток эмигрантов-интеллигентов. Музей современного искусства и Гарвардский университет сыграли главную роль в культурном усвоении этой волны иммиграции, а федеральное правительство обеспечило инфраструктуру для многочисленных мероприятий по повышению благосостояния, которые были проведены в период от принятия программы жилищного строительства Рузвельта (1934) и до конца второй мировой войны. Наиболее известными проектами в области градостроительства и расселения, вошедшими в программу «нового курса», были проекты, созданные Управлением долины Теннесси, и новые города «Зеленого пояса» Кларенса Стайна, построенные после 1936 г. под надзором федеральной админи-

страции по расселению. В отличие от долины Теннесси с ее замечательными плотинами и шлюзами, поселки «Зеленого пояса» Стайна не были отмечены высокими архитектурными достоинствами. С этой точки зрения наиболее интересные результаты были достигнуты в рабочих поселках, строительство которых финансировалось примерно в то же время администрацией, объединяющей фермерские хозяйства. Типичным примером является поселок фермеров в Чандлере, шт. Аризона, построенный по проектам Вернона де Марса в 1937 г. Столь же эффективными образцами жилищных комплексов можно считать и другие поселки, строительство которых финансировалось различными федеральными агентствами, в том числе поселок Нью-Кенсингтон, шт. Пенсильвания, построенный по проектам Вальтера Гропиуса и Марселя Брейера, и Ченнел-Хайтс, расположенный близ Сан-Педро в Калифорнии и спроектированный в 1943 г. Рихардом Нейтра. Необъяснимо неуклюжим сооружением, построенным под подобным контролем, был квартал Карвер-Корт в Котсвилле, шт. Пенсильвания, спроектированный в 1944 г. Джорджем Хоу, Оскаром Стоноровом и Луисом Каном. Эта неудача кажется тем более удивительной, что Кан уже доказал свои способности, работая в 1935—1937 гг. у Альфреда Кестнера над строительством ферм в Хайтстауне, шт. Нью-Джерси.



Архитекторы и инженеры Управления долины Теннесси. Плотина Норрис, 1933—1937

Независимо от своих архитектурных качеств, все эти работы подтвердили присутствие «Новой вещественности» в США. То, что это движение в Америке было не столь замкнутым и полемичным, как в Европе, объясняется отсутствием сходной идеологической основы. Во всяком случае, «движение» было более чувствительным к общественному признанию, поэтому характерная для него антимонументальность проистекала непосредственно из использования местных материалов и была ответом архитектуры на разнообразие топографии и климатических условий.

Уникальная и спорная фигура американского архитектурного авангарда времен «нового курса», Ричард Бакминстер Фуллер продемонстрировал явно «вещественный» — если даже не конструктивистский — подход еще в 1927 г., когда он спроектировал первый вариант отдельно стоящего дома «Димэкшн» (неологизм, приду-

тие, которое было его второй натурой. И хотя главную силу этой школы представляет ясность ее принципов, последователи Миса, как показали

недавние события, оказались не в силах постичь тонкость его восприятия, то чувство пропорций, которое позволяло ему мастерски владеть формой.

27 глава

Угасание «нового курса»: Бакминстер Фуллер, Филип Джонсон и Луис Кан, 1934—1964 гг.

«Люди, подобные Кану, которые демонстрируют примечательный индивидуализм в мире, где коллективная форма труда становится все более распространенной, которые стремятся строить для вечности в условиях экономики, стоящей на краю гибели, возвышаются над случайностями времени, и это их объединяет. Личность Кана — пример удивительного сочетания противоположностей. Кан классичен по сути, по стабильности и симметрии форм и романтичен в своей ностальгии по Средневековью. Он честно применяет наиболее передовые технические средства, однако это не мешает ему использовать каменные опоры в доме Адлера. В своих планировочных решениях он пошел намного дальше функциональных схем, однако во многих работах он использует эстетику функционализма. Он создал рационалистский культ стереометрии, который опровергают тонкие оболочки и полная прозрачность спроектированных им сооружений. Он овладел жизненными идеями органики, не разделяя, однако, ее волнующей морфологии».

*Энцо Фрателли.
«Zodiac», 1960, № 8.*

Экономический и политический кризис в Европе 1930-х годов и взятый президентом

Рузвельтом «новый курс», выразившийся в обширных программах улучшения социального благосостояния и реформ, привлекли в Соединенные Штаты поток эмигрантов-интеллигентов. Музей современного искусства и Гарвардский университет сыграли главную роль в культурном усвоении этой волны иммиграции, а федеральное правительство обеспечило инфраструктуру для многочисленных мероприятий по повышению благосостояния, которые были проведены в период от принятия программы жилищного строительства Рузвельта (1934) и до конца второй мировой войны. Наиболее известными проектами в области градостроительства и расселения, вошедшими в программу «нового курса», были проекты, созданные Управлением долины Теннесси, и новые города «Зеленого пояса» Кларенса Стайна, построенные после 1936 г. под надзором федеральной админи-

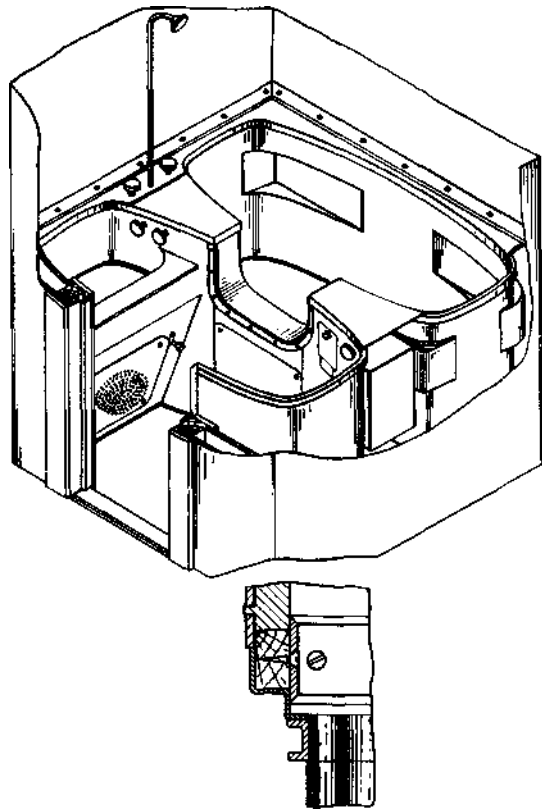
страции по расселению. В отличие от долины Теннесси с ее замечательными плотинами и шлюзами, поселки «Зеленого пояса» Стайна не были отмечены высокими архитектурными достоинствами. С этой точки зрения наиболее интересные результаты были достигнуты в рабочих поселках, строительство которых финансировалось примерно в то же время администрацией, объединяющей фермерские хозяйства. Типичным примером является поселок фермеров в Чандлере, шт. Аризона, построенный по проектам Вернона де Марса в 1937 г. Столь же эффективными образцами жилищных комплексов можно считать и другие поселки, строительство которых финансировалось различными федеральными агентствами, в том числе поселок Нью-Кенсингтон, шт. Пенсильвания, построенный по проектам Вальтера Гропиуса и Марселя Брейера, и Ченнел-Хайтс, расположенный близ Сан-Педро в Калифорнии и спроектированный в 1943 г. Рихардом Нейтра. Необъяснимо неуклюжим сооружением, построенным под подобным контролем, был квартал Карвер-Корт в Котсвилле, шт. Пенсильвания, спроектированный в 1944 г. Джорджем Хоу, Оскаром Стоноровом и Луисом Каном. Эта неудача кажется тем более удивительной, что Кан уже доказал свои способности, работая в 1935—1937 гг. у Альфреда Кестнера над строительством ферм в Хайтстауне, шт. Нью-Джерси.



Архитекторы и инженеры Управления долины Теннесси. Плотина Норрис, 1933—1937

Независимо от своих архитектурных качеств, все эти работы подтвердили присутствие «Новой вещественности» в США. То, что это движение в Америке было не столь замкнутым и полемичным, как в Европе, объясняется отсутствием сходной идеологической основы. Во всяком случае, «движение» было более чувствительным к общественному признанию, поэтому характерная для него антимонументальность проистекала непосредственно из использования местных материалов и была ответом архитектуры на разнообразие топографии и климатических условий.

Уникальная и спорная фигура американского архитектурного авангарда времен «нового курса», Ричард Бакминстер Фуллер продемонстрировал явно «вещественный» — если даже не конструктивистский — подход еще в 1927 г., когда он спроектировал первый вариант отдельно стоящего дома «Димэкшн» (неологизм, приду-



Фуллер. Ванная комната заводского изготовления (запатентована в 1938—1940 гг.)

манный Фуллером и означавший «динамизм плюс эффективность»). Фуллер, как и наиболее радикальные члены швейцарской группы «АВС», не заболел о сочетаемости проектируемого объекта с контекстом и создал свой дом как прототип для серийного производства. Шестиугольное в плане и втиснутое между двумя пустотелыми перекрытиями, это сооружение было организовано вокруг центральной опоры. Этот проект, как и еще более эксцентричный автомобиль «Димэкшн», созданный Фуллером в 1933 г., предлагался в качестве единственно возможного решения. Фуллер, никогда не страдавший отсутствием красноре-

чия, описывал этот «невесомый» металлический дом в своем журнале «Shelter» в мае 1932 г. как синтез американского небоскреба и восточной пагоды. Изобретательно установленный на пустотелой шестигранной опорной мачте, внутри которой размещались все необходимые коммуникации, этот дом-стойка был первым в серии центральных конструкций, кульминацией которой стал наиболее простой «геодезический» купол Фуллера, впервые приспособленный для использования в качестве жилища на средства архитектора в Карбондейле, шт. Иллинойс (1959). Суровую, аскетическую этику архитектора-индивидуалиста демонстрируют слабые стишки, распеваемые на мотив «Домика на окраине», которые Фуллер сочинил во время преподавания в Йельском университете, куда его пригласили для чтения лекций в середине 1950-х гг.:

Из окна старина была нам видна,
Но в готической башне едва ль
проживешь!
То ли дело — бетонные клетки,
Где в квартирах милых брюнеток
Даже сортир хорош!*

Подобный утилитарный и даже самодовольный подход сильно отличался от тех серьезных планов, которые Фуллер разработал в 1932 г. для переоборудования высотных административных зданий, пустовавших из-за кризиса, в дополнительные жилые помещения.

* Перевод О. Кольцовой.

Фуллер заявил, что к концу года 90 % людей, еще живущих в городе, не смогут платить налоги или покупать себе еду. Это заявление убедительно подтверждает близость, существовавшую тогда между представителями европейской «Новой вещественности» и группой по изучению строительства, в которую входили Саймон Брейнс, Генри Черчилл, Теодор Ларсен и Кнуд Лёнберг-Холм — помощники Фуллера во время его краткого пребывания на посту редактора журнала «Shelter» в 1932 г.

Водоразделом между общественно признанным «новым курсом» и зарождающимся стремлением к монументальности стал 1945 г. Кажется, это стремление возникло частично из требований выражения статуса Америки как мировой державы и частично — из тревоги за судьбу культуры, которая сопутствовала окончанию второй мировой войны. Две книги, опубликованные в 1945 г., отразили настроения этого периода с достаточной точностью: сборник «Построено в США. 1932—1944 гг.», выпущенный под редакцией Элизабет Мок — каталог выставки в нью-йоркском Музее современного искусства (больше половины иллюстраций этого издания посвящалось работам «нового курса»), и книга «Новая архитектура и градостроительство» под редакцией Пауля Цуккера, в которой содержались материалы симпозиума, проведенного в том же году. На симпо-

зиуме обсуждалась настоятельная потребность в монументальной экспрессии — тема, которая наиболее детально была сформулирована Зигфридом Гидионом в его статье 1944 г. «Потребность в новой монументальности». Сам Кан заявил по этому поводу:

«Монументальность загадочна. Ее нельзя создать умышленно. Ни самые высококачественные материалы, ни наиболее передовая техника не помогут в создании сооружения монументального характера по той же причине, по которой вовсе не требуются самые лучшие чернила, чтобы написать «Великую хартию вольностей».

Эта проблема была вновь поднята в 1950 г. в первом номере «Perspecta» — архитектурного журнала Йельского университета, основанного Джорджем Хоупом, где Генри Хоуп Рид заявил, что «новый курс» нанес решительный удар культуре богатства и что новые условия жизни, вызванные кризисом, эффективно сдерживали стремление к монументальности:

«Безусловно, „новый курс“ покровительствовал искусству в это десятилетие, однако это покровительство не было помпезным или церемониальным, и никогда оно не осуществлялось по соображениям национального престижа или ради демонстрации торжества демократии. Правительство протянуло руку милосердия и помощи голодающим художникам, но это не была рука важного и расточительного хозяина. Неудивительно, что американские архитекторы и градостроители были готовы воспринять пришедшие из-за океана сообщения о новом стиле, который запрещал расточительность, допуская лишь функциональное и трактуя дом как машину для жилья —

подходящее определение для технократической эры».

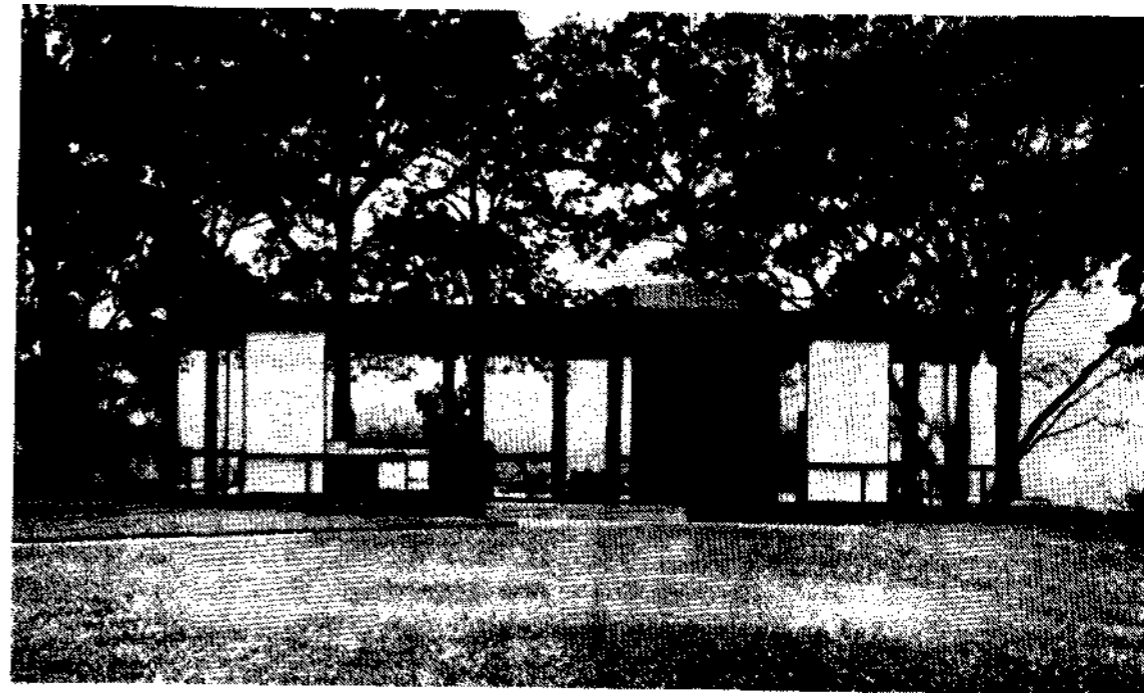
Мнение Рида о том, что основы, необходимой для создания монументальных работ, больше не существовало, вскоре было опровергнуто, так как Америка готовилась вступить в беспрецедентную эпоху монументального строительства. Выводы симпозиума Цуккера 1944 г. подтвердились несколькими годами позже, в 1949 г., когда Филип Джонсон построил свой небольшой, но монументальный **Стекланный дом** в Нью-Канаане, шт. Коннектикут. Эта работа, хотя и возникшая под влиянием набросков Мис ван дер РОЭ для дома Фарнсворт (1945), своеобразно отклонилась от выразительности структурной логики, так занимавшей Миса. Стекланный дом уже предвосхитил более позднюю адаптацию Джонсона к синтаксису Миса с декоративными целями, о чем свидетельствует описание этого сооружения, сделанное Джонсоном в 1950 г.:

«Многие детали дома позаимствованы из работ Миса, особенно трактовка углов и соединение колонн с оконной рамой. Использование стандартных стальных секций для создания сильной и в то же время декоративной трактовки фасада типично для чикагских работ Миса. Если в нашей архитектуре когда-нибудь будет «декоративность», возможно, она выразится в манипулировании несущими элементами конструкции, подобными этим (надеюсь, что маньеризм не будет следующим шагом на этом пути)»⁷⁸.

Решение Джонсона маскировать конструкцию с помощью

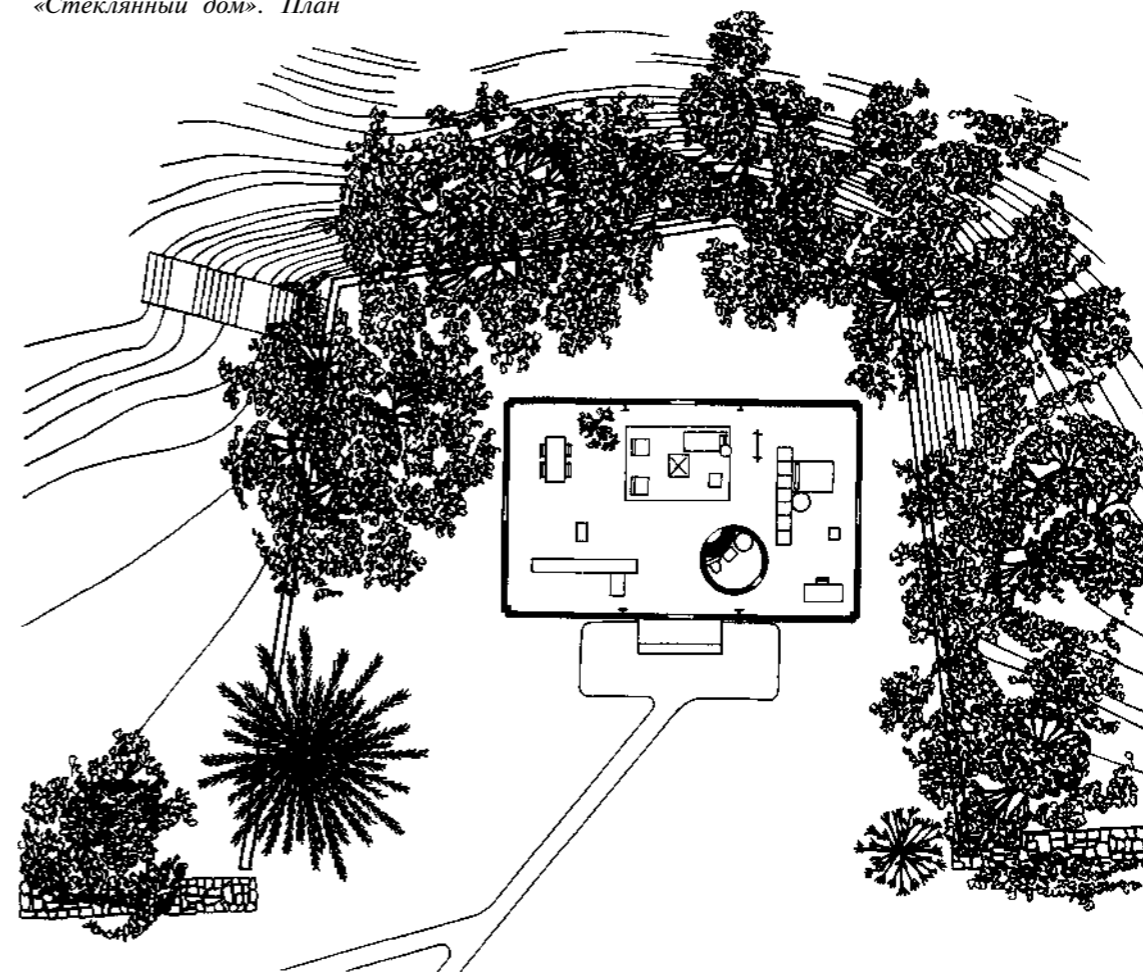
манипуляции поверхностями характеризовало его работу на протяжении следующего десятилетия. Этот подход, впервые заявленный в монументальных формах синагоги в Порт-Честер, шт. Нью-Йорк (1945), получил свое окончательное развитие в башне лаборатории Клейна Йельского университета в Нью-Хейвене и в театре штата Нью-Йорк в Линкольн-центре (оба сооружения завершены в 1963 г.).

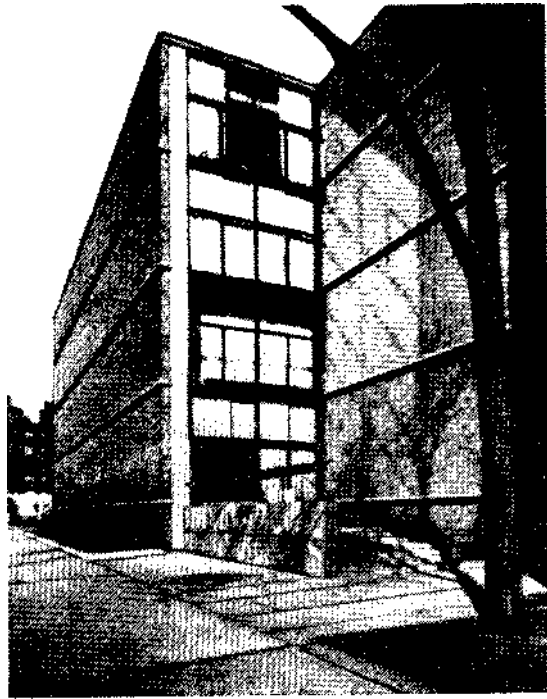
Если аспирантура проектирования в Гарварде, которой с 1963 г. руководил Гропиус, помогла объединить антиисторический и «вещественный», функционалистский подходы «нового курса», то факультет архитектуры в Йеле под руководством Джорджа Хоу (после 1950 г) сыграл решающую роль в развитии американской послевоенной монументальной архитектуры. Собственные профессиональные устремления Хоу на протяжении его карьеры были столь же изменчивыми, как и у Гропиуса, колеблясь от консервативных зданий с арками для сельской местности, построенных им в Филадельфии, до авангардистского функционализма построек, относящихся к короткому периоду сотрудничества с Уильямом Лескейзом в 1929 г. Вклад Хоу в развитие монументальности состоял не только в основании журнала «Perspecta», но и в его влиянии на отбор архитекторов для программы расширения Йельского университета, осуществление которой началось в 1950-х гг. Фак-



Джонсон. «Стекланный дом», Нью-Канаан, шт. Коннектикут, 1949

«Стекланный дом». План





Кан. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, шт. Коннектикут, 1950—1954

тически, когда в 1950 г. статья Рида появилась в «Perspecta», Луису Кану уже поручили проектирование художественной галереи Йельского университета.

Можно сказать, что построив здание художественной галереи в 1954 г., Кан утвердил американскую послевоенную монументальность как самостоятельную культурную силу. Однако это здание едва ли можно сравнивать с вульгарной монументальностью, обычной для американской официальной архитектуры 1950-х гг. Типично «империалистическим» монументом этого периода было, конечно, посольство Соединенных Штатов, построенное Эдвардом Дарреллом Стоуном в Нью-Дели в 1957 г. Уровень деко-

ративной монументальности, не говоря уже о проработанности, в смысле воплощения авторитарности был превзойден лишь в здании посольства США в Лондоне, построенном Ээро Саариненом в 1960 г.

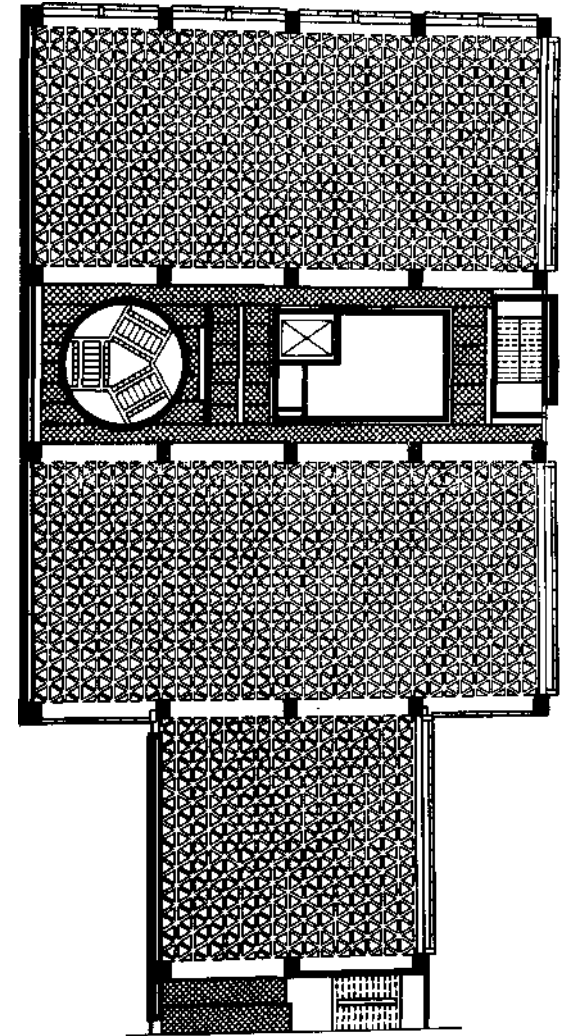
Художественная галерея Йеля, как и Стекланный дом Джонсона, была мягкой интерпретацией поздней эстетики Миса. Однако если Мис всегда отдавал предпочтение выразительности открытого конструктивного каркаса, то как Кан, так и Джонсон скрывали каркас по крайней мере внешне, перемещая ударение на монументализацию таких элементов, которые можно рассматривать как «вторичные», — стен, полов и потолков. Кроме того, Мис всегда подчеркивал осевое построение композиции, а Кан и Джонсон маскировали свойственную их работам симметричность обстройкой каркаса. Кан использовал для этой цели очевидную непрозрачность кирпича, Джонсон полагался на отражающую способность стекла. Он учитывал свойственную этому материалу способность: установленные заподлицо листы стекла представляли в виде сплошной оболочки; казалось, что она представляет собой такую же субстанцию, как и поддерживающий ее металлический каркас. Однако общим для этих работ является не только их «герметичное» отношение к поверхности. В обоих примерах прямоугольный объем оживлялся цилиндрической формой главных обслуживающих эле-

ментов: центральной лестницы в галерее, камина и ванной комнаты в Стекланном доме. И хотя схема плана Стекланного дома — круг в прямоугольнике — используется и в здании галереи Кана, именно Кан, а не Джонсон продолжал разрабатывать понятие о цилиндре как об *обслуживающем* и прямоугольнике как об *обслуживаемом* элементах в диалектике общей архитектурной теории.

Эти ранние работы Джонсона и Кана создали род постмиссовского пространства: асимметричную архитектуру «почти ничего», в которой главным было не заявление конструкции как каркаса, а скорее манипуляции поверхностью, обеспечивающей свет, ощущение пространства и опору. Так, пространственное решение картинной галереи Кана в равной мере определяется как бетонными пространственными рамами в форме тетраэдров, которые образовывали ее перекрытия, так и регулярной сеткой прямоугольных колонн, которые разделяли внутренний объем здания на четыре основных отсека. Как заметил Рейнер Бэнэм:

«Точное членение плана мало что прибавляет к его функциональной организации или к визуальному восприятию посетителя. Другими словами, из ритма конструктивной решетки не возникает значительного архитектурного впечатления — или, по крайней мере, оно в любом случае не превосходит впечатления от спорадического и постоянно меняющегося расположения выставочных стендов галереи».

С 1950 г. сначала Джонсон,



Кан. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, шт. Коннектикут, 1950—1954. План потолка

а затем и Кан активно увлеклись оживлением формальных систем прошлого. Исторические реминисценции в творчестве Джонсона, очевидные в неоклассических качествах Стекланного дома, определяются его пониманием поздних работ Миса и, как и у Миса, романтическим классицизмом Шинкеля. Истоки интереса Кана к прошлому более трудно определить. Воспитанный в Филадельфии в традициях Боз-ар под руководством Пола Крета, но сблизив-

шийся в конце 1930—1940-х гг. с радикализмом Бакминстера Фуллера и Фредерика Кизлера, после завершения «нового курса» Кан обратился к далекой исторической традиции, занимаясь выделением иерархического ордера из тяжелой конструктивной формы. Безусловно, подход Кана изменился в связи с разработкой проекта общественного центра еврейской общины в Трентоне (1954), созданного им спустя два года после возвращения в США со стажировки в Американской академии в Риме, где он пробыл год.

К середине 1950-х гг. творческие ассоциации этих двух архитекторов заметно усложнились. В то время как Джонсон теперь ориентировался не на Шинкеля, а на Соуна, одновременно внимательно наблюдая за абсолютно независимыми вариациями в духе барокко, реализованными в Бразилиа Оскаром Нимейером, Кан увлекся идеей архитектурной всеобщности, исторические истоки которой берут свое начало скорее в исламской, чем в западной культуре.

На этом этапе деятельности Кана обнаруживается один из главных парадоксов работы и влияния Бакминстера Фуллера. Несмотря на то, что сам Фуллер и его последователи оценивали свой вклад в архитектуру как единственно верный функционалистский подход, которого требовала эпоха, очевидно, что универсальная геометрия геодезических конструк-

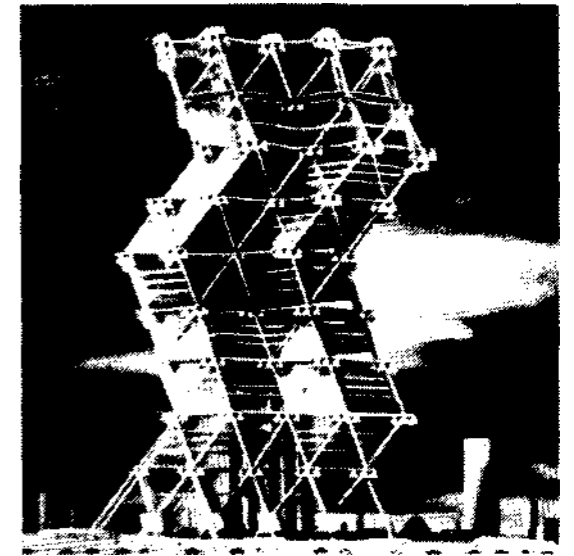
тивных систем имеет отношение как к форме, так и к жизни, т. е. в основе своей является мистической. Дальнейшее развитие творчества Кана показывает, что эта сторона мышления Фуллера произвела сильное впечатление на него, особенно в период его совместной работы с Энн Тинг, ревностной последовательницей Фуллера. Различные варианты многоэтажного здания ратуши Филадельфии из треугольных элементов, спроектированного Каном вместе с Тинг в 1952—1957 гг., были созданы в тот период, когда он находился под непосредственным влиянием Фуллера. Идея «геодезического» небоскреба, стабилизированного с помощью образующих тетраэды бетонных перекрытий и тросов, воспринимающих ветровые нагрузки, дала Кану возможность вернуться к архитектурному замыслу, предвосхищенному Виолле-ле-Дюком. Об этом свидетельствует одно из наиболее ясных заявлений, сделанных им в связи с этим проектом:

«Во времена готики архитекторы строили из прочного камня. Сейчас мы можем строить из пустотелых блоков. Пространства, образованные элементами конструкции, столь же важны, как и сами эти элементы. По масштабам их можно подразделить от пустот изолирующей панели до объемов, достаточно больших для того, чтобы двигаться и жить в них. Растущий интерес к развитию пространственных конструкций явно обусловлен желанием позитивно выразить пространство в проекте конструкции. Формы, с которыми экспериментируют, являются результатом точного знания

природы и постоянных поисков порядка. Традиции проектирования, направленные на маскировку конструкции, не имеют места в этом подразумеваемом порядке. Подобные привычки тормозят развитие искусства. Я убежден, что в архитектуре, как и в любом другом виде искусства, художник инстинктивно оставляет отметки, показывающие процесс работы над произведением. Чувство, что наша сегодняшняя архитектура нуждается в украшении, рождено отчасти нашим стремлением прикрыть места соединения частей в целом. Следует придумать такие конструкции, которые скроют механическое оборудование помещений... Если бы мы учились рисовать, как мы строим, от самого основания, останавливая карандаш, чтобы сделать отметку на местах соединения или монтажа, орнамент вырастал бы из нашей любви к выразительности метода. В конструкции, создаваемой светом и акустическим материалом, маскировка нежелательных соединений искривленных труб стала бы нестерпимой. Желание выразить, как это построено, реализовалось бы в своей наиболее чистой форме благодаря усилиям всего сообщества строителей — архитектора, инженера, строителя и чертежника».

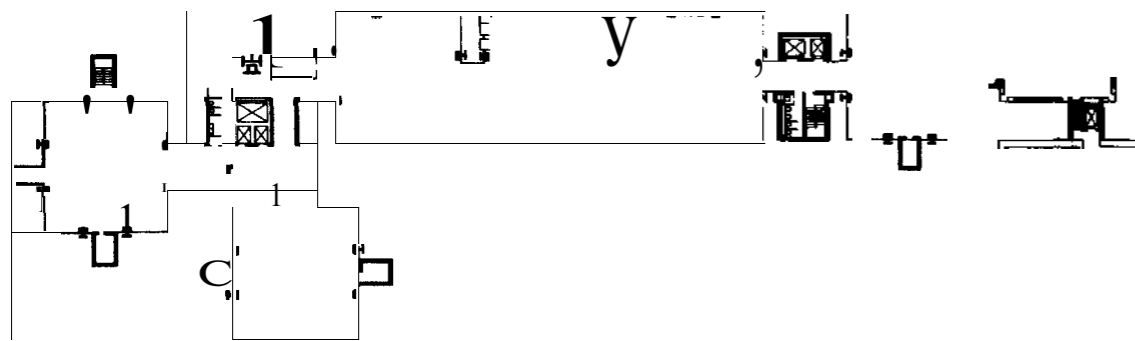
В этом замечательном пассаже в общих чертах выражены все основные темы последующей деятельности Кана — от упоминания о перемещении «монолита» и «пустоты» (ссылка на пустотелые блоки) до идеи выраженного во внешней форме объединения механических систем с конструкцией и важного заключения о том, что универсальный принцип организации («чем здание хочет быть») может выявиться лишь благодаря отражению строительного процесса в архитектуре здания.

Развитие этих принципов — от здания Йельской художе-



Кан и Тинг. Проект муниципалитета Филадельфии, 1952—1957. Макет

ственной галереи до лаборатории Ричардса, построенной для Пенсильванского университета в 1957—1964 гг., — обозначило первую фазу относительно поздней зрелости Кана. В обеих работах Кан использовал такой метод и такой тип выразительности, при которых эмпирические детали конкретного задания на проектирование почти не влияли на общую форму. По сути, это было приспособлением функции — как и в прошлом — к форме, но только сама форма при этом определялась в первую очередь глубоким пониманием общей задачи. При проектировании лаборатории Ричардса проблемный аспект метода Кана заключался именно в этом вопросе: была ли общая форма типологически оправдана? Трудности, встретившиеся в дальнейшем при эксплуатации этого здания, показали, что не была. Кажется, здесь мы сталкиваемся с традиционным аме-



Кан. Лаборатория Ричардса, университет шт. Пенсильвания, Филадельфия, 1957—1961. План третьего этажа

риканским желанием идеализировать рабочее место — сделать монументальным само пространство, в котором протекает трудовая деятельность. Это намерение столь же очевидно в лаборатории Ричардса, как и в башне Клейна Джонсона. Неудивительно, что образцами для этих сооружений послужили постройки Райта — прежде всего его Ларкин-билдинг в Буффало (1904), а затем — комплекс компании «Джонсон Уокс», построенный в Расине, штат Висконсин (1936—1939). Ирония состоит в том, что как Кан, так и Джонсон обсуждали в «Perspecta 2» (1953) ценность последних добавлений Райта к комплексу в Расине, а именно лабораторную башню, построенную в 1946 г. С примечательной индифферентностью к статусу башни, определенному программой в связи с требованиями общественности, Кан отметил:

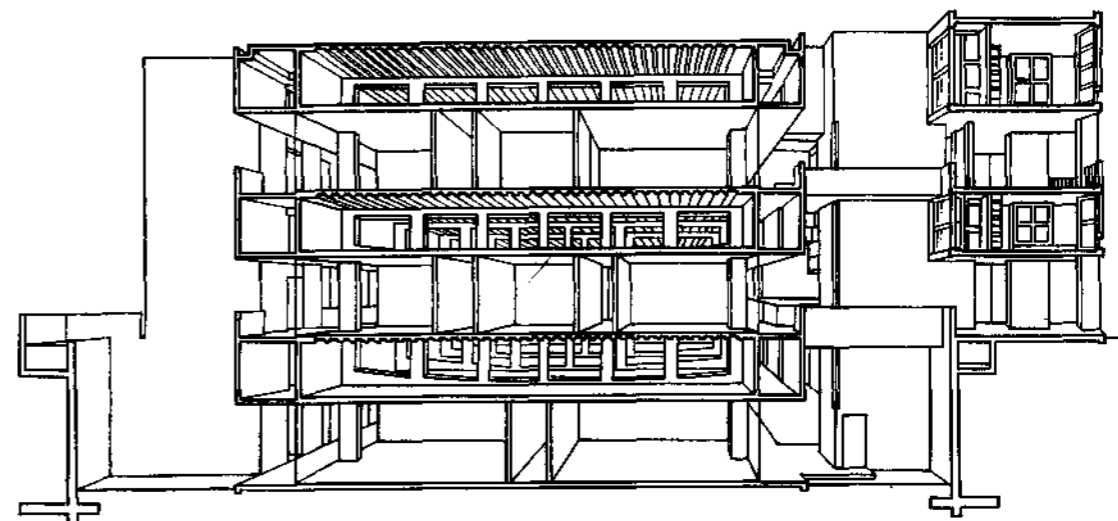
«Архитектурное произведение должно быть наполнено сложностью в психологическом смысле. Оно «ра-

ботает», поскольку это мотивировано. Оно выполняет определенное назначение. Итак, башня должна вызывать психологическое удовлетворение».

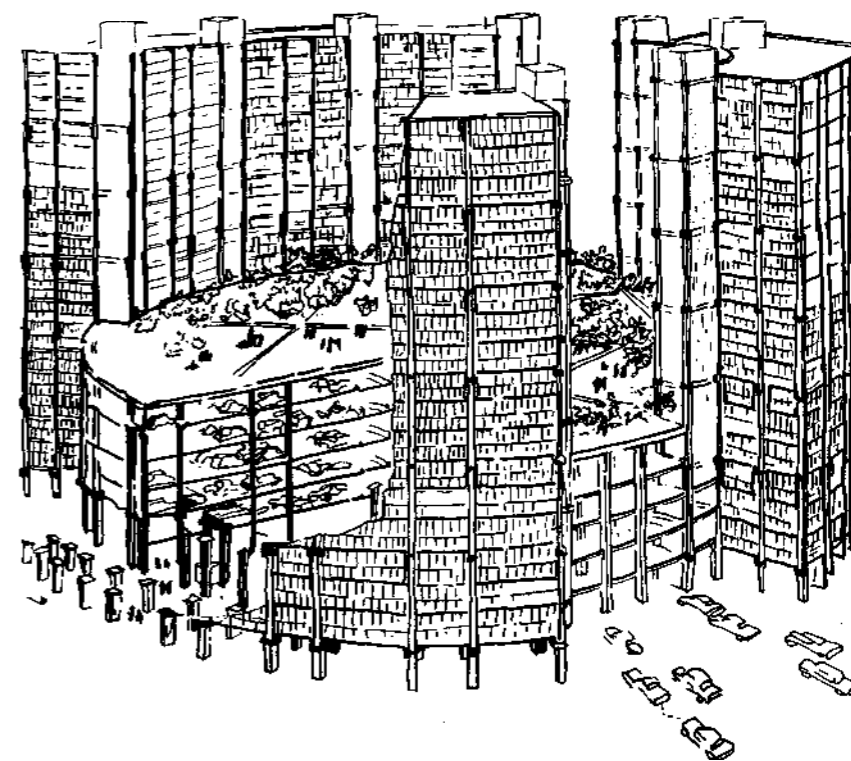
В свою очередь Джонсон демонстрирует свое пренебрежение к вопросам функции в более эстетизированной форме и с большим красноречием:

«Перед человеком стояла ужасная проблема: он хотел построить красивое здание, однако единственным сооружением, которое он должен был построить, была лаборатория. Райт разместил ее в башне. Она «не работает». Она не должна «работать». Райт задумал эту форму задолго до того, как узнал, что он разместит в ней. Я утверждаю, что архитектура начинается с идеи».

Суть творчества Кана, его продолжающееся в наши дни влияние состоит в том, что архитектура для него всегда начиналась с «идеи», даже если он был достаточно гибок, чтобы позволить модификацию изначальной «формы» (термин Кана, которым он обозначал «тип») в соответствии с требованиями программы. Для него строительство оставалось духов-



Кан. Институт биологических исследований Солка, Ла-Холья, шт. Калифорния, 1959—1965. Разрез лабораторного крыла



Кан. Комплекс «дока» спроектированного для Филадельфии (1956), включающий многоэтажный гараж, окруженный жилыми и административными зданиями

ным актом, поэтому не случайно, что среди его лучших работ — культовые или мемориальные сооружения. При выполнении многих заказов он придавал высокое духовное значение программе, особенно при создании исследовательского

центра, который он спроектировал для доктора Джонаса Солка в Ла-Холья, шт. Калифорния (1959—1965). Разделение всего комплекса на рабочую, предназначенную для совещаний, и жилую зоны, по-видимому, было выбрано Каном из-за

настоятельной необходимости свести пространство лаборатории к идеальной форме. В окончательном варианте проект лабораторий Солка представлял собой также решение, в котором служебные помещения были столь же замаскированы, как и в любом конторском здании Миса ван дер РОЭ. Наличие целого этажа нормальной высоты под каждой научной лабораторией — решение, которое сегодня кажется обычным — обеспечило гораздо большую гибкость пространства. Работая над комплексом залов заседаний, Кан впервые имел возможность развить концепцию «здания внутри здания», которую на уровне идеи он выдвинул в набросках консульства США в Луанде, Ангола (1959). Эта идея, которой суждено было остаться нереализованной даже в Ла-Холья, стала главной темой его замечательного здания Национальной ассамблеи, построенного в Дакке в Восточном Пакистане (ныне Народная Республика Бангладеш) в 1965—1974 гг.

Отказ Кана от «простодушного» функционализма в пользу архитектуры, способной преодолеть утилитарность, привел его к утверждению параллельного подхода к развитию формы города. Этот поворот вновь отразил развитие его собственного творчества. Спроектировав своего рода «Лучезарный» город в центре Филадельфии (наброски Рационального города, 1939—1948), в зрелом возрасте Кан настаивал на необходимости четко разграничивать «архитек-

туру виадуков» и строительство в масштабе человека. Это наиболее ярко выразилось в плане реконструкции центра Филадельфии (1956), где он пытался поставить формы Рима Пиранези 1762 г. на службу современному городу. Несмотря на рациональную поэзию этого предложения и изобретательность транспортных моделей, в планировочном решении Кана на удивление неопределенно были обозначены отношения между пешеходом и автомобилем. Кан, убежденный в существовании глубокой антипатии между автомобилем и городом и в фатальной связи потребительства, пригородного торгового центра и упадка городских центров, как и другие архитекторы, не смог увязать масштаб человека с масштабом машины. Предложенный им в 1956 г. «док» в духе Пиранези, состоящий из шестиэтажного цилиндрического гаража на 1500 машин, окруженного по периметру 18-этажными башнями, был столь же лишен необходимых элементов, с помощью которых можно было бы обеспечить человеческий масштаб, как и любая другая мегаструктура этого периода. Нигде ограниченность взглядов Кана не проявлялась с такой горькой очевидностью, как в его сравнении проекта реконструкции центра Филадельфии с Каркассоном. Попытка доказать, что упорядочение автомобильного движения защитит город от разрушения автомобилями, была лишь утопической надеждой.

3 часть Критическая оценка и сегодняшний день, 1925—1984 гг.

1 глава Международный стиль: тема и вариации, 1925—1965 гг.

«Эффект массы, статической надежности, раньше считавшийся главным качеством архитектуры, ныне почти исчез; сейчас на первом месте — эффект объема, или, говоря более точно, плоских поверхностей, окружающих объем. Главным архитектурным символом теперь является не плотная кладка, но открытая коробка. Действительно, подавляющее большинство зданий являются и по форме и по сути простыми плоскостями, окружающими объем. В условиях строительства каркасных сооружений с защитными экранами архитектору навряд ли удастся избежать этого эффекта плоскости, объема, если только из уважения к традициям проектирования в терминах массы он не сойдет со своего пути, чтобы достичь противоположного эффекта».

*Генри-Рассел Хичкок и Филип Джонсон.
«Международный стиль», 1932 г.
Каталог выставки, Музей
современного искусства,
Нью-Йорк.*

Во многих отношениях Международный стиль — лишь удобное название, обозначающее кубистическую архитектуру, которая распространилась в развитых странах к началу второй мировой войны. Его однородность обманчива, так как обнаженные гладкие формы немного изменя-

лись в зависимости от различных климатических и культурных условий. В отличие от неоклассицизма, царившего в западном мире в конце XVIII в., Международный стиль никогда не был истинно универсальным явлением. Тем не менее он подразумевал универсальность подхода, обычно тяготеющего к строительству из облегченных конструкций, использованию искусственных современных материалов и стандартных модульных элементов, что облегчало возведение зданий. Как правило, в Международном стиле господствовала гипотетическая гибкость свободного плана, поэтому его сторонники предпочитали каркасную конструкцию каменной кладке. Эта склонность приобретала формалистическую окраску, когда специфические условия — климатические, культурные или экономические — не позволяли применять передовую технологию. Идеальные виллы Ле Корбюзье конца 1920-х гг. предвосхитили подобный формализм, так как они представляли как белые одно род-

настоятельной необходимости свести пространство лаборатории к идеальной форме. В окончательном варианте проект лабораторий Солка представлял собой также решение, в котором служебные помещения были столь же замаскированы, как и в любом конторском здании Миса ван дер РОЭ. Наличие целого этажа нормальной высоты под каждой научной лабораторией — решение, которое сегодня кажется обычным — обеспечило гораздо большую гибкость пространства. Работая над комплексом залов заседаний, Кан впервые имел возможность развить концепцию «здания внутри здания», которую на уровне идеи он выдвинул в набросках консульства США в Луанде, Ангола (1959). Эта идея, которой суждено было остаться нереализованной даже в Ла-Холья, стала главной темой его замечательного здания Национальной ассамблеи, построенного в Дакке в Восточном Пакистане (ныне Народная Республика Бангладеш) в 1965—1974 гг.

Отказ Кана от «простодушного» функционализма в пользу архитектуры, способной преодолеть утилитарность, привел его к утверждению параллельного подхода к развитию формы города. Этот поворот вновь отразил развитие его собственного творчества. Спроектировав своего рода «Лучезарный» город в центре Филадельфии (наброски Рационального города, 1939—1948), в зрелом возрасте Кан настаивал на необходимости четко разграничивать «архитек-

туру виадуков» и строительство в масштабе человека. Это наиболее ярко выразилось в плане реконструкции центра Филадельфии (1956), где он пытался поставить формы Рима Пиранези 1762 г. на службу современному городу. Несмотря на рациональную поэзию этого предложения и изобретательность транспортных моделей, в планировочном решении Кана на удивление неопределенно были обозначены отношения между пешеходом и автомобилем. Кан, убежденный в существовании глубокой антипатии между автомобилем и городом и в фатальной связи потребительства, пригородного торгового центра и упадка городских центров, как и другие архитекторы, не смог увязать масштаб человека с масштабом машины. Предложенный им в 1956 г. «док» в духе Пиранези, состоящий из шестиэтажного цилиндрического гаража на 1500 машин, окруженного по периметру 18-этажными башнями, был столь же лишен необходимых элементов, с помощью которых можно было бы обеспечить человеческий масштаб, как и любая другая мегаструктура этого периода. Нигде ограниченность взглядов Кана не проявлялась с такой горькой очевидностью, как в его сравнении проекта реконструкции центра Филадельфии с Каркассоном. Попытка доказать, что упорядочение автомобильного движения защитит город от разрушения автомобилями, была лишь утопической надеждой.

3 часть Критическая оценка и сегодняшний день, 1925—1984 гг.

1 глава

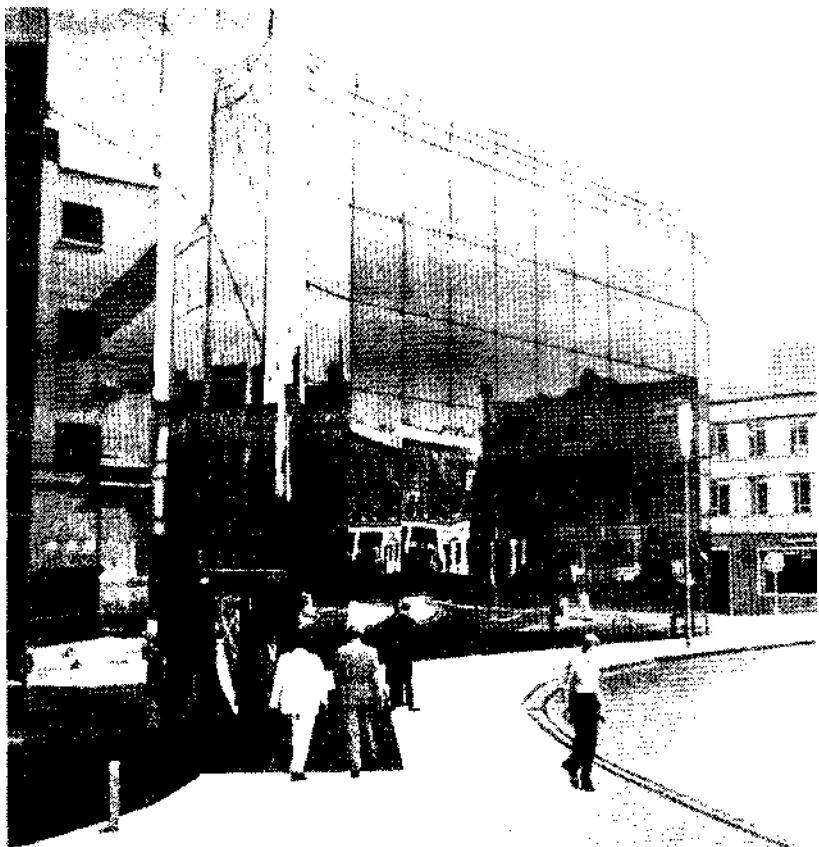
Международный стиль: тема и вариации, 1925—1965 гг.

«Эффект массы, статической надежности, раньше считавшийся главным качеством архитектуры, ныне почти исчез; сейчас на первом месте — эффект объема, или, говоря более точно, плоских поверхностей, окружающих объем. Главным архитектурным символом теперь является не плотная кладка, но открытая коробка. Действительно, подавляющее большинство зданий являются и по форме и по сути простыми плоскостями, окружающими объем. В условиях строительства каркасных сооружений с защитными экранами архитектору навряд ли удастся избежать этого эффекта плоскости, объема, если только из уважения к традициям проектирования в терминах массы он не сойдет со своего пути, чтобы достичь противоположного эффекта».

*Генри-Рассел Хичкок и Филип Джонсон.
«Международный стиль», 1932 г.
Каталог выставки, Музей
современного искусства,
Нью-Йорк.*

Во многих отношениях Международный стиль — лишь удобное название, обозначающее кубистическую архитектуру, которая распространилась в развитых странах к началу второй мировой войны. Его однородность обманчива, так как обнаженные гладкие формы немного изменя-

лись в зависимости от различных климатических и культурных условий. В отличие от неоклассицизма, царившего в западном мире в конце XVIII в., Международный стиль никогда не был истинно универсальным явлением. Тем не менее он подразумевал универсальность подхода, обычно тяготеющего к строительству из облегченных конструкций, использованию искусственных современных материалов и стандартных модульных элементов, что облегчало возведение зданий. Как правило, в Международном стиле господствовала гипотетическая гибкость свободного плана, поэтому его сторонники предпочитали каркасную конструкцию каменной кладке. Эта склонность приобретала формалистическую окраску, когда специфические условия — климатические, культурные или экономические — не позволяли применять передовую технологию. Идеальные виллы Ле Корбюзье конца 1920-х гг. предвосхитили подобный формализм, так как они представляли как белые одно род-



«Фостер ассоши-
эйтс». Здание фирмы
"Уиллис - Фейбер и
Дюмас», Илсуич,
1974

вые изготовленные машинами формы, тогда как фактически они были построены из оштукатуренных бетонных блоков, закрепленных на железобетонном каркасе,

«Дом здоровья» доктора Филипа Лоуэлла, построенный в Лос-Анджелесе в 1927 г. по проектам австрийского архитектора-эмигранта Рихарда Нейтра, можно рассматривать как апофеоз Международного стиля. Его архитектурная выразительность обусловлена непосредственно «скелетом» стального каркаса, облицованного легкой искусственной «кожей». Дом стоит на отвесном берегу, откуда открывается романтический полудикий ландшафт парка. Его асимметричная композиция

(ставшая возможной благодаря использованию перекрытий без промежуточных опор) напоминала стиль блочных домов, созданных Райтом в 1920-х гг. для Западного побережья, и это формальное сходство указывало на общие источники изначальной однородности Международного стиля.

По случайному совпадению открытая система плана дома как бы отражала экспансивность личности Лоуэлла и служила представителем его стиля жизни. Как писал Дэвид Гехард в своем исследовании о Рудольфе Шиндлере, соотечественнике Нейтра и прежнем его партнере, который лишь годом раньше построил дом для Лоуэлла в Ньюпорт-Бич, самого Лоу-

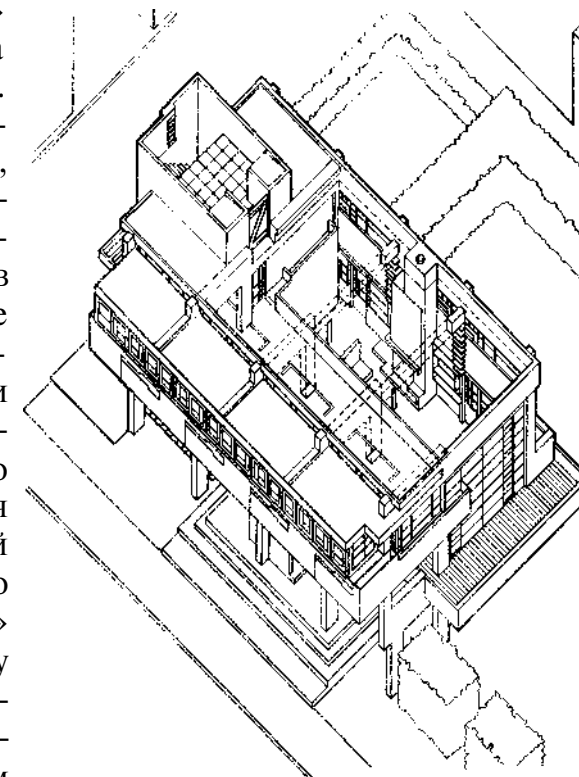
элла можно было рассматривать как воплощение прогрессивных качеств Международного стиля:

«Доктор Лоуэлл был типичным продуктом Южной Калифорнии. Едва ли его карьера могла бы повториться где-нибудь в другом месте. Колонка в газете «Los Angeles Times» «Забота о теле» и «Центр физической культуры доктора Лоуэлла» позволили ему приобрести такое влияние, которое распространялось намного дальше простой физической заботы о теле. Во всем — была ли то физическая культура, факультативное образование или архитектура — Лоуэлл был (и стремился быть) впереди».

Идеи Лоуэлла и их прямое выражение в «Доме здоровья» оказали решающее влияние на дальнейшее творчество Нейтра. С этого времени особого мастерства он достигал в тех работах, в которых строительную программу можно было интерпретировать как прямой вклад в психофизическое благополучие обитателей здания. Центральной темой творчества Нейтра и его печатных работ было благотворное влияние хорошо спроектированного окружения на общее состояние нервной системы человека. И если его так называемый «биореализм» основывался по преимуществу на недоказанных предположениях, связывающих архитектурную форму со здоровьем человека, то исключительную гибкость и функциональность его подхода трудно отрицать. Ничего не могло быть дальше от крайне формальных мотиваций, приписываемых Международному стилю Хичкоком и Джонсоном, чем общие био-



Нейтра, «Дом здоровья» Лоуэлла, Гриффитс Парк, Лос-Анджелес, 1927



Шиндлер. Дом «Бич» Лоуэлла. Ньюпорт-Бич, шт. Калифорния, 1925-1926

логические идеи, высказанные Нейтра в его книге «Выживание благодаря проектированию» (1954), где он пишет:



Рудольф Шиндлер (справа) с Рихардом и Дионе Нейтра и их сыном в доме «Кингз — Род» Шиндлера (1921—1922), Лос-Анджелес, 1928



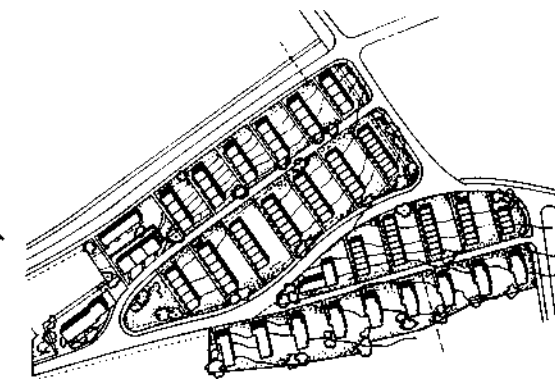
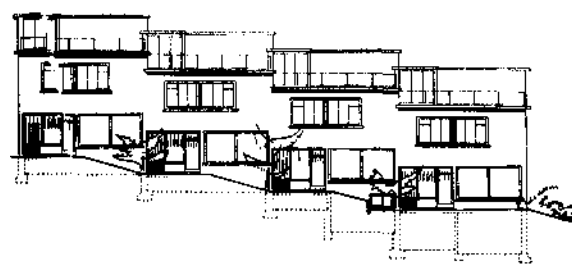
Нейтра. Дом «Пустыня» Кауфмана, Палм-Спрингс, шт. Калифорния, 1946—1947

«Это веление времени, чтобы при проектировании нашего физического окружения мы сознательно поднимали фундаментальный вопрос о выживании в самом широком смысле этого слова. Любой проект, который ухудшает состояние человека или вызывает избыточную нагрузку на человеческий организм, должен быть отвергнут или изменен в соответствии с требованиями нашей нервной системы и, следовательно, нашего об-

щего физиологического функционирования».

Таким образом, главный интерес как для Шиндлера, так и для Нейтра — они оба в свое время прошли хорошую школу у Райта — представляла не абстрактная форма как таковая, но скорее игра с солнцем и светом и своеобразное растительное «кольцо», соединявшее здание с его окружением. Этот средовой гедонизм наиболее искусно выразился в жилом комплексе Закс, построенном по проекту Шиндлера в Лос-Анджелесе в 1929 г., и во втором шедевре Нейтра — его доме «Пустыня», построенном для Кауфмана в Палм-Спрингс, штат Калифорния, в 1946—1947 гг.

Для Альфреда Рота, практиковавшего в Цюрихе в 1930 г., существенным критерием Международного стиля была восприимчивость и строго доктринерский подход к созданию строительной формы. В своей замечательной антологии «Новая архитектура» (1940) он пытался показать, что лучшие образцы архитектуры «Новой вещественности» создавались тогда, когда ни передовая технология, ни свободный план не становились самоцелью. Хорошо разработанное задание на проектирование и интерес к детализовке Рот оценивает более высоко, чем любые эффектные пространственные или технические решения. Так, Рот уделяет столько же внимания традиционным технологиям (например,



Хефели, Хубахер, Штайгер, Мозер, Артариа и Шмидт. Район Нойбюль, Цюрих, 1932. План площадки, поднимающейся по склону снизу вверх, и разрез

несущей кладке), как и нововведениям — новым системам каркасных сооружений из дерева и стали. И если среди последних был отмечен очень простой, но тщательно продуманный проект школы на открытом воздухе, построенной Нейтра в Лос-Анджелесе (1934), то сооружения, созданные на основе традиционных методов строительства, были представлены очень широко — от двухэтажного саманного дома, возведенного Верноном де Марсом в Нью-Мексико в 1939 г., до района Нойбюль, созданного в 1932 г. в Цюрихе по проекту соотечественников Рота Макса Хефели, Карла Хубахера, Рудольфа Штайгера, Вернера Мозера, Пауля Артариа и Ганса Шмидта. В этом проекте, удовлетворявшем требованиям антимонументальности, а также социальным и техническим установкам группы «АВС», членами которой в основном были создатели этого района, удалось гуманизировать строгую линейную застройку «Новой вещественности» благодаря не толь-

ко гибкости малоэтажных жилых построек, поднимающихся по склону, но и деликатности их сочетания с ландшафтом.

Продемонстрировав другие столь же сдержанные, но элегантные работы — такие, как плавательный бассейн Вернера Мозера (Цюрих, 1935) или жилой комплекс Дольдерталь, построенный самим Ротом в Цюрихе в 1936 г. по проектам его двоюродного брата Эмиля Рота и Марселя Брейера, «Новая архитектура» провозгласила зрелость швейцарского Современного движения. Однако, несмотря на решительный перевес работ членов СИАМ, антология Рота была столь же космополитичной, как и Международный стиль: в нее были включены работы из Чехословакии, Англии, Финляндии, Франции, Голландии, Италии и Швеции. Тем самым признавалось упорочение новой архитектуры (собственное выражение Рота) во всех этих странах к концу 1930-х гг. Франция была представлена двумя работами: школой на открытом воздухе



Уильяме. Фармацевтический завод «Бутс», Бистоун, Ноттингемшир, 1932

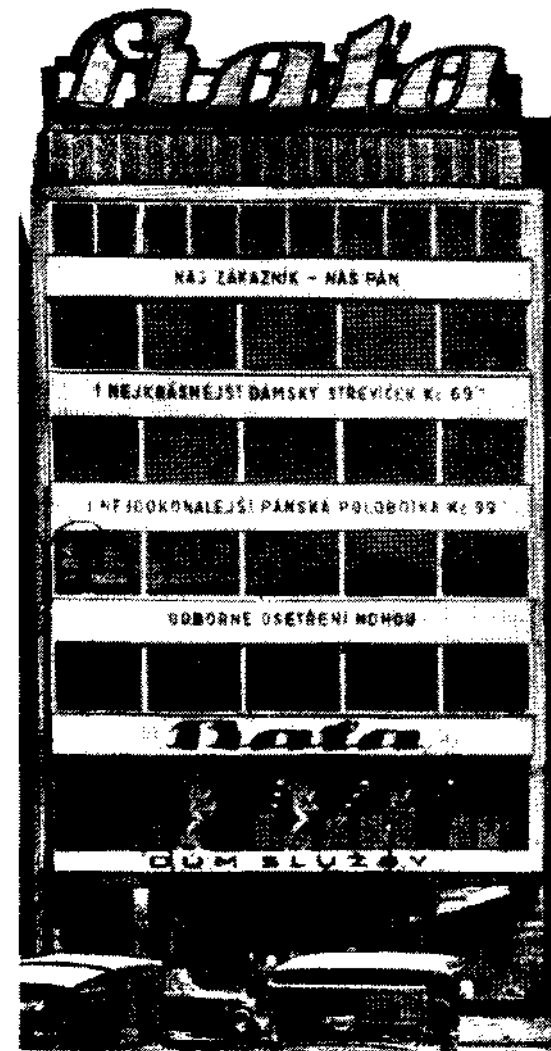
в манере Перре, построенной в пригороде Парижа Сюрен по проекту Бодуэна и Лодса, и домом Ле Корбюзье, отличавшемся явно брутальными чертами (стены из бутовой кладки, деревянная кровля), построенным в Мате в 1935 г. Голландию представляли работы группы «Опбау» (голландская секция CIAM) — в частности, работы Бринкмана, ван дер Флугта, ван Тиена и Масканта. Великобританию представлял единственный шедевр инженера Оуэна Уильямса — знаменитый фармацевтический завод фирмы «Бутс», построенный в Бистоне в 1932 г. Уильяме был своеобразным исключением в этой антологии, так как он не был ни архитектором, ни членом CIAM. Тем не менее созданное им здание из железобетона и стекла успешно соперничало с блестящей работой Бринкмана и ван дер Флугта — упаковоч-

ной фабрикой ван Нелле, построенной близ Роттердама в 1929 г. Смело использованные Уильямсом гигантские грибовидные колонны, образующие сетку с шагом 9,75X11 м, в сочетании с тонким использованием элементов, повернутых под углом 45° и с консолями, выступающими из плоскости навесной стены, придали этой четырехэтажной промышленной постройке удивительно точную и энергичную скульптурную форму.

Одной из стран, которым всегда уделялось недостаточно внимания при оценке достижений Международного стиля, была Чехословакия. Настоящая история чехословацкого функционализма еще будет написана. В антологию Рота было включено здание страхового агентства, построенное в Праге в 1934 г. по проектам И. Гавличека и К. Гонзика. В каталог «Международный стиль» вошли «двойной дом» Отто Айзлера (1926) и «формалистический» выставочный павильон Богуслава Фукса (1929). Оба эти сооружения были построены в Брно. Кроме того, был показан также восьмиэтажный обувной магазин Бати в Праге, построенный в 1929 г. Людвигом Киселой и полностью облицованный листовым стеклом. К сожалению, Хичкок и Джонсон не включили в свой каталог работы такого блестящего мастера, как Яромир Крейцар, хотя его наиболее эффектное, по общему мнению, сооружение — павильон Чехословакии для Парижской

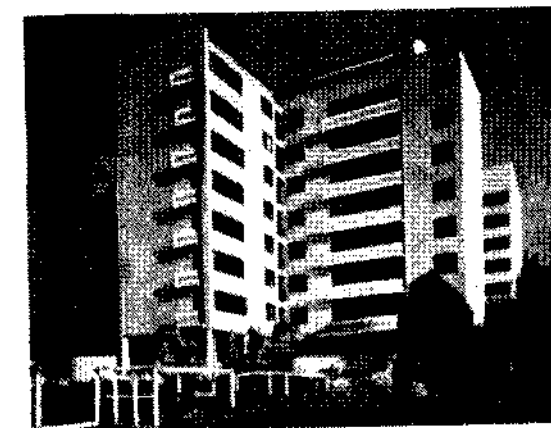
всемирной выставки 1937 г. — вот-вот должно было появиться. Может быть наиболее серьезной ошибкой было то, что они не упомянули о роли критика Карела Тайге, чья группа «Деветсил» была движущей силой левого крыла функционализма в Чехословакии.

Как и в Соединенных Штатах, где первые произведения в Международном стиле создали австрийские и швейцарские эмигранты, в Великобритании это движение прежде всего проявилось в работах неангличан. В 1926 г. Петер Беренс построил дом «Новые пути» для У. Дж. Бассет-Лоука в Нортхемптоне. Затем, в 1930 г. Эмиас Коннелл построил в Эмершеме дом «Вверх и выше» для археолога Бернарда Эшмоула. Коннелл приехал из Новой Зеландии в конце 1920-х гг. и вскоре после этого основал в Лондоне фирму «Коннелл, Уорд и Лукас». Наиболее влиятельным эмигрантом, прибывшим в Англию в то время, был русский архитектор Бертольд Любеткин⁷⁹. Его влияние на развитие Современной архитектуры в Англии еще не оценено по достоинству. Любеткин, приехавший в Лондон после недолгой, но блестящей карьеры в Париже, принес в «Тектон» — фирму, которую он основал в 1932 г., — способность к логической организации, редко встречающуюся у английских архитекторов. Его многоэтажный дом Хайпойнт-1 в Хайгейте (Лондон, 1935) остается шедевром даже по современным мер-



Обувной магазин Бати, Прага,

Любеткин и «Тектон». Хайпойнт-1 в Хайгейте, Лондон, 1935



кам. План и размещение здания на трудном участке были образцовыми как с точки зрения формы, так и с точки зрения функции. Несмотря на успех следующих работ для зоопарков Лондона и Випснейда Любеткин и другие члены «Тектона» (Читти, Дрейк, Дадждейл, Хардинг и Лесдан) никогда не достигли вновь такого уровня. Хайпойнт-2, построенный в 1938 г., уже обнаруживает решительный поворот к маньеризму. Можно отметить, что Любеткин, как архитектор анархосоциалистического толка, сочувствовал советскому социалистическому реализму⁸⁰; эссе о современной архитектуре, написанное им в 1950-х гг., отражает его симпатию к этому направлению. Разница в экспрессии между Хайпойнт-1 и Хайпойнт-2 была замечена, и возникшая в результате дискуссия обозначила суть идеологических столкновений 1950-х гг. Их центральный вопрос — о главенстве формальной концепции в архитектуре и окончательном значении построенного сооружения — был затронут Энтони Коксом в 1938 г., когда он писал о Хайпойнт-2:

«Хайпойнт-1 как бы стоит на пуантах и расправляет свои крылья; Хайпойнт-2 сидит, поджав ноги, как Будда. Возможно, члены «Тектона» первыми бы признали преднамеренность этого эффекта; чувствуется, что *форма* наложена на пространство (что, в общем, в корне отличается от придания формы *пространству*). Создается впечатление, что за те три года, которые разделяют строительство этих сооружений, были ус-

тановлены суровые правила о том, что необходимо архитектуре с точки зрения формы. Важно не столько то, чтобы эти законы нравились кому-то персонально, сколько то, считает ли кто-нибудь подобные строгие рамки целесообразными... Интеллектуальный подход, создавший то явление, которое мы определяем как современную архитектуру, является в основном функционалистским подходом. Мне кажется, большинство из нас не будет оспаривать это. Функционализм не годится в качестве антитезиса формализма, так как его антигуманистические идеи никто не будет защищать; однако интерпретированное в широком смысле, это слово выражает метод работы, лежащий в основе этого движения... По моему мнению, последняя работа «Тектона» демонстрирует отклонение от этого подхода. Это не просто изменение внешнего вида — это изменение цели. Это не просто колебания внутри установленных правил — это подготовка к утверждению превосходства определенных формальных ценностей над потребительскими ценностями. «Идея» вновь становится движущей силой».

Занятая созданием общедоступной современной архитектуры, группа «Тектон» после 1938 г. сознательно пыталась сплавить монументальность барокко с суровостью кубизма. Признание маньеристского неокорбюзийского стиля «Тектона», проявившегося в их здании медицинского консультативного пункта в Финсбери (Лондон, 1938), позволило Любеткину сразу же после войны занять ведущее положение в архитектурных кругах Англии. В течение десяти последующих лет в английской архитектуре господствовал язык, изобретенный Любеткиным и его коллегами в предшествующее десятилетие. Так, одно из наиболее выдаю-

щихся сооружений, спроектированное в 1950 г. группой в составе Лесли Мартина, Роберта Мэтью и Питера Моро—Королевский фестивальный зал⁵¹ — был обязан своим появлением Любеткину, как и работа молодой экс-тектоновской компании «Линдсей Дрейк и Денис Лесдан» — жилой комплекс Бишопс-Бридж, построенный в Паддингтоне (Лондон, 1953). «Фасадничество» Любеткина было еще более расширено в этом здании, отличавшемся синкопированной лепниной фасадов и приставными колоннами.

MARS (исследовательская группа современной архитектуры), английская секция CIAM, была основана в 1932 г. по инициативе канадского эмигранта Уэллса Коутса, который представлял MARS на конгрессе 1933 г., посвященном теме «Функциональный город». Группа MARS стремилась — по крайней мере сначала — привлечь к работе наиболее авангардных представителей профессии в Англии, включая Коннелла, Уода и Лукаса, Любеткина, Э. Максвелла Фрая и историка и критика П. Мортон Шенда. Однако ее единственным достижением, помимо выставки «Новая архитектура», состоявшейся в галереях Берлингтона в 1938 г., стал блестящий, хотя

* Королевский фестивальный зал — концертный зал в Лондоне в районе Саут-Банк на 3400 мест. Построен в 1948—1951 гг. для выставки «Фестиваль Британии». (Прим, пер.)

и совершенно утопический проект реконструкции Лондона, составленный в начале 1940-х гг. под руководством немецкого архитектора Артура Корна и венского инженера Феликса Самуэли. Группа MARS наивно верила в будущее, планированию которого, говоря словами Коутса, «следует уделять больше внимания, чем исправлению прошлого». Однако, в отличие от «Тектона», выработать поистине прогрессивную методологию для организации этого будущего группе не удалось. Любеткин одним из первых почувствовал это отсутствие ориентации и вышел из MARSa в конце 1936 г., чтобы вступить в левую группу АТО (организация архитекторов и технических специалистов), которая вплоть до начала 1950-х гг. занималась исключительно разработкой жилых домов для рабочих.

После 1930 г. подобное полемическое движение развивалось в Испании под руководством архитекторов-социалистов Хосе Луиса Серта и Гарсиа Меркадаля. Начавшись в 1929 г. в рамках движения за культурную автономию Каталонии, оно было организовано на национальной основе как испанская секция CIAM под аббревиатурой GATEPAC (группа испанских архитекторов и техников для содействия прогрессу современной архитектуры). Среди членов этой группы были такие выдающиеся мастера, как Систе Ильескас, Херма Родригес Ариас и Торрес Клаве. За восемь лет до начала гражданской вой-

ны в Испании группа создала три главные теоретические работы, в том числе в сотрудничестве с Ле Корбюзье — план реконструкции Барселоны (1933). В этом замечательном проекте при высоте зданий не более двух этажей была достигнута чрезвычайно высокая плотность застройки—1000 чел. на 1 га. Самым значительным из реализованных проектов ГАТЕРАС был семиэтажный жилой блок-комплекс, в состав которого входили двухэтажные квартиры, связанные внутренней лестницей, библиотека, ясли, детский сад и плавательный бассейн. Очевидно, прототипом данной типоформы была жилая единица «Современного города» Ле Корбюзье.

Последним значительным достижением испанского Современного движения, созданным во времена Второй республики, стал павильон Испании, спроектированный Сертом для Всемирной выставки в Париже 1937 года. В нем впервые демонстрировалась «Герника» Пикассо, напоминая о воздушной бомбардировке, уничтожившей этот город Страны басков в начале того же года. Заказанная республиканским правительством как памятник гибели Герники, эта работа стала своего рода трагическим обвинением убийцам и упреком предателям дела Республики.

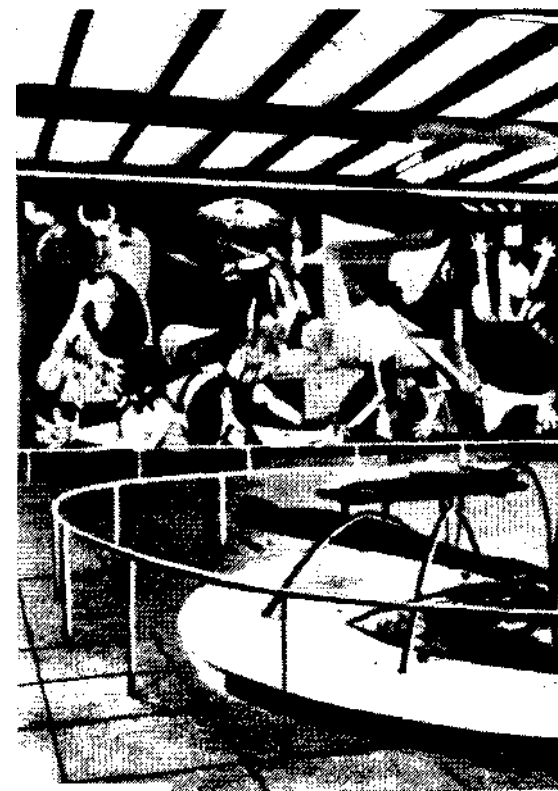
После выставки Хичкока и Джонсона 1932 г. Международный стиль распространился за пределы Европы и Северной Америки и стал появляться в

столь отдаленных районах земного шара, как Южная Африка, Южная Америка и Япония. Особый интерес представляет новаторское южноафриканское движение, продолжавшееся с 1929 по 1942 г. Оно было замечено Ле Корбюзье, посвятившим второе издание своего «Полного собрания произведений» Рексу Мартенсену и его трансваальской группе. Он начал свое письмо-посвящение (1936) следующими словами:

«На страницах вашего журнала «South African Architectural Record» отражен очень волнующий опыт. Во-первых, с удивлением обнаруживаешь столь живое течение в столь отдаленной части Африки, которая лежит далеко за экваториальными лесами. Однако с еще большим изумлением наблюдаешь эту молодую веру, это беспокойство о судьбе архитектуры и пылкое желание постичь космическую философию».

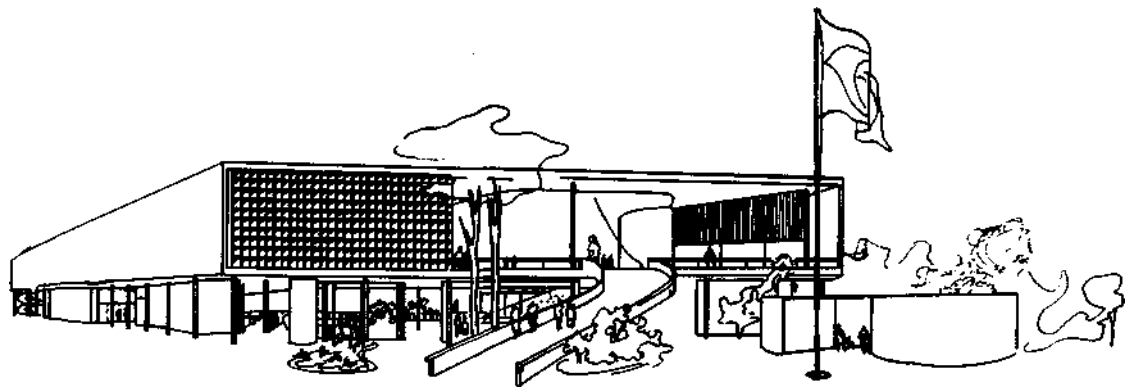
К этому времени между Ле Корбюзье и трансваальской группой уже установилась тесная связь. Ле Корбюзье написал специальную статью для журнала «South African Architectural Record», а Мартенсен и Норман Хансон построили в Йоханнесбурге ряд зданий в чрезвычайно усложненном посткорбузианском стиле. Однако в 1942 г., незадолго до того, как группа смогла стать южноафриканской секцией CIAM, Мартенсен умер, а Хансон изменил свое отношение к социально-экономической ценности градостроительных принципов Ле Корбюзье, выступив против абстракции его упрощенного урбанизма.

В Бразилии истоки современной архитектуры следует искать в работах созданного в середине 1920-х гг. товарищества Луисиу Коста и Грегори Варшавчика⁸¹, русского архитектора-эмигранта, подпавшего под влияние идей футуризма во время учебы в Риме и построившего первые здания кубистических форм на бразильской земле. После победы революции 1930 г., которую возглавлял Жетулиу Варгас, и назначения Коста директором Школы изящных искусств современную архитектуру с восторгом приветствовали в Бразилии как явление национальной политики. В 1936 г. Ле Корбюзье внес прямой вклад в развитие архитектурной мысли Южной Америки. В это время он был приглашен в Бразилию в качестве консультанта для проектирования здания Министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро. После работы с Коста и его проектным коллективом Ле Корбюзье, кажется, был вынужден одобрить проект 16-этажной пластины, драматически отличавшейся от начальных набросков мастера. Однако в окончательном варианте здания, поднятого на многочисленных столбах, впервые были использованы многие характерные для Ле Корбюзье элементы (сады на крыше, солнцезащитные устройства и сплошное остекление) в монументальном масштабе. Молодые бразильские последователи Ле Корбюзье трансформировали эти пуристские эле-



Серт. Павильон Испании с «Герникой» Пикассо на Всемирной выставке, Париж, 1937

менты в высокоэмоциональные и глубоко национальные образцы выразительности, которые отразили пластическую роскошь бразильского барокко XVIII в. Наиболее блестящим представителем этого риторического направления был Оскар Нимейер, который работал с Коста, Афонсу Рейди, Жоржи Морейра и другими над проектом Министерства просвещения и здравоохранения. Павильон Бразилии со свободной планировкой, спроектированный Нимейером совместно с Коста и Полом Лестером Винером для Всемирной выставки в Нью-Йорке (1939), заставил мир признать бразильское движение и подтвердил исключительные



Нимейер, Каста и Винер. Павильон Бразилии на Всемирной выставке, Нью-Йорк, 1939

способности самого архитектора. Нимейер поднял концепцию свободного плана Ле Корбюзье на новый уровень, придав ей еще большую гибкость. Это пластическое решение, ядром которого стал экзотический сад с бразильской флорой и фауной — как бы микроландшафт Амазонии с орхидеями и змеями, — напоминало тропические пейзажи самого Рио. Проект сада разработал художник Роберту Бурле Маркс, творчество которого в области ландшафтной архитектуры с 1936 г. стало играть значительную роль в бразильском движении. Для создания своих «райских садов» Бурле Маркс использовал пуристскую идею о «сочетании контуров», часто включая в свои композиции окультуренные им самим растения, встречающиеся в диком виде в бразильских джунглях. Ландшафты Бурле Маркса вызвали к жизни новый национальный стиль, основу которого составляло широкое использование именно местной флоры.

Гений Нимейера достиг расцвета в 1942 г., когда в возрасте

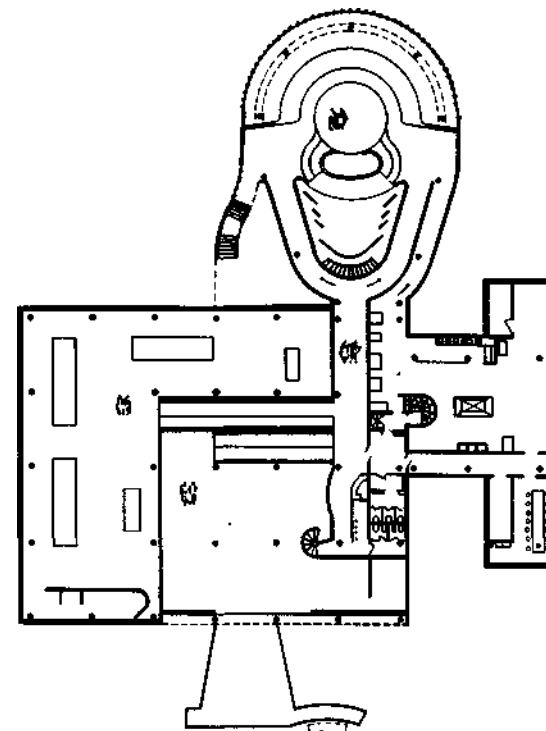
35 лет он создал свой первый шедевр — казино в Пампулье. Он по-новому интерпретировал понятие «архитектурного променада» Ле Корбюзье, создав пространственную композицию замечательной гармонии и живости. Это было замечательное здание во всех отношениях: от фойе двойной высоты до поблескивающих пандусов, поднимающихся к игровому залу; от эллиптических коридоров, ведущих к ресторану, до остроумных огибающих сцену проходов в танцевальный зал. Коротко говоря, это был явный «променада», пространство здания было организовано как бы по правилам тщательно продуманной игры, игры столь же сложной, как и обычаи общества, которое она должна была обслуживать.

Сложная система ведущих в ресторан коридоров, напоминающая лабиринт, в определенной мере отражала и классовые роли различных «актеров», разделяя их на клиентов и персонал, принимающий гостей и обслуживающий их. Сильное и гедонистическое в общей трак-

товке здание обладало простой, но театральной атмосферой. Контраст в настроении создавался правильностью фасадов, облицованных травертином и местным камнем, и экзотикой внутреннего убранства (розовое стекло, атлас и блестящие цветные панели, набранные из традиционных португальских образцов). После запрещения азартных игр в здании разместили Музей искусств. Нимейер хорошо осознавал пределы творчества в условиях столь неразвитого общества. В 1950 г. он писал:

«Архитектура должна выражать технические и социальные достижения своего времени, однако если они не уравновешены, возникает конфликт, пагубный как для содержания работы, так и для всего дела в целом. Только помня об этом, можно понять природу планов и чертежей этого сооружения. Я бы с большим удовольствием создал более реалистичный проект, отражающий не только усовершенствования и комфорт, но также и позитивное сотрудничество между архитектором и всем обществом».

Несмотря на то, что этого сотрудничества серьезно добивался президент-реформист Жуселину Кубичек ди Оливейра (Нимейер работал по его заказам с 1942 г.⁸²), подобное равновесие осталось иллюзией. Единственным достижением был жилой комплекс Педрегуль, построенный по проекту Рейди на окраине Рио в 1948—1954 гг. В состав комплекса входили жилые многоквартирные дома, начальная школа, спортивный зал и плавательный бассейн; все вместе представляло собой



Нимейер. Казино в Пампулье, шт. Минас-Жерайс, Бразилия, 1942. План второго этажа

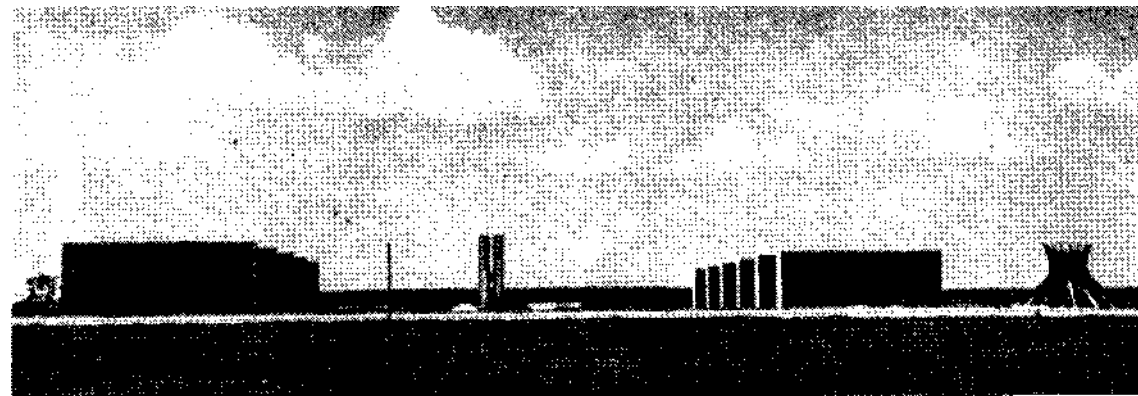
образец жилой соседской единицы (микрорайона). Однако во время пребывания Кубичека на посту президента (с 1956 г.) было создано на удивление мало архитектурных произведений в интересах всего общества.

Проект генерального плана города Бразилиа, созданный Коста в середине 1950-х гг., ознаменовал критическую точку в прогрессивном развитии бразильской архитектуры. Этот кризис, окончательно предопределивший глобальную реакцию против предубеждений Современного движения, отразился не только на проектах отдельных зданий, но и на проекте всего комплекса. Концептуальное противопоставление монументальности изолированного правительственного центра и ос-

тальной части города, уже обозначившаяся в Чандигархе (1951), повторилась и в Бразилиа, где основная идея генерального плана была менее регулярна. Если в Чандигархе, хотя и несколько лицемерно, была в конце концов признана освященная временем логика колониальной решетки, то в основу Бразилиа, несмотря на прямоугольный план «суперквадр», изначально положена форма креста. Кажется, что структуру Бразилиа определила интерпретация мифических принципов европейского гуманизма в последних работах Ле Корбюзье. Это имело несчастливое последствие, по крайней мере с точки зрения доступности центра. Более того, уже вскоре после основания Бразилиа четко обозначились как бы два города: монументальный город правительства и большого бизнеса, куда чиновники из Рио прибывают по воздуху, и «город лачуг», или «фавел», обитатели которого обеспечивают существование правительственного ядра. Даже внутри границ собственно Бразилиа, как и Лучезарный город Ле Корбюзье (1933), была разделена на различные районы в соответствии с классовой структурой. Кроме демонстрации классового неравенства, усиленной подобной планировкой, Бразилиа производит формалистическое и подавляющее впечатление и на представительном уровне. В этой связи можно отметить, что план Чандигарха Ле Корбюзье в определенной мере предупредил

наступление критического момента в творчестве самого Нимейера, поскольку проект Нимейера явно упростился и приобрел большую монументальность после опубликования первых набросков Чандигарха.

Хотя Нимейер не смог возвратиться к внешней утонченности казино в Пампулье, его требование свободной формы, до некоторой степени объясняемое продолжающимся сотрудничеством с Бурле Марксом, возросло в его лирических авторских работах, начиная с ресторана в Пампулье (1942), и с особой силой проявилось в исключительно «органичном» собственном доме, который Нимейер построил в 1953—1954 гг. в Гавае, в горах, откуда открывается вид на Рио. Однако впоследствии архитектор порвал с неформальной функциональностью, на которой основывались текучие формы плана; вместо этого он сконцентрировался на создании чистой формы, более тесно связанной с традициями неоклассики. Этот поворот можно датировать проектом Музея современного искусства в Каракасе (1955), где архитектор предложил в качестве решения перевернутую пирамиду, поставленную на краю крутого склона. Пирамида (безразлично, перевернутая или нет) возвещала о возвращении к классическим абсолютам. То же самое можно сказать и о его работе в Бразилиа, которая, вместе с планировочной сеткой Коста, вызвала ауру «genre terrible», утверждая жесткость



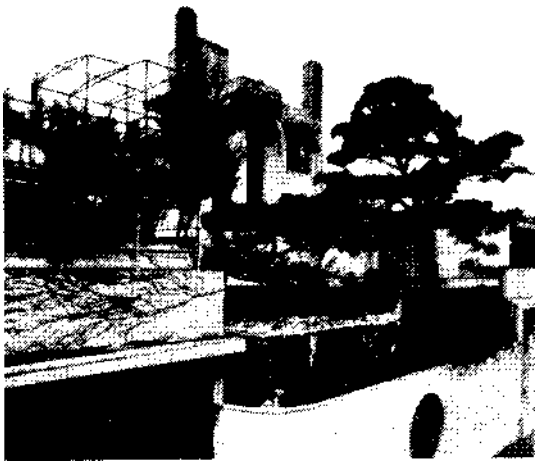
Нимейер и Коста. Бразилиа, 1956—1963, Вид вдоль оси «север — юг» между зданиями министерств по направлению к площади Трех властей. Справа — собор

рукотворной формы в противовес буйству природы, так как позади регулярности Капитолия, стоящего на берегу искусственного озера, начинались бесконечные джунгли. Расположенная в начале оси «север-юг» площадь Трех властей в Бразилиа, как прямой парафраз Чандигарха, должна была вместить здания исполнительной, законодательной и юридической власти, повторявшие по содержанию — если не по форме — здания Секретариата, Ассамблеи и Верховного суда в Чандигархе. В обоих случаях Капитолий занимал «головную» позицию, которая отводилась для административных целей в проекте Лучезарного города. «Голова» Бразилиа — двойной блок Секретариата — была своего рода «мушкой» на планировочной оси, отделяющей выпуклый купол зала сената от вогнутой чаши зала палаты представителей.

По контрасту с регулируемые солнцезащитными устройствами, вполне резонно исполь-

зованными примерно на 20 лет ранее на северном фасаде Министерства просвещения и здравоохранения, навесные стены административных зданий в Бразилиа ничем не защищены от солнца, хотя и облицованы пропускающим тепло стеклом. Это равнодушие к климатическим условиям, возможно, было обусловлено желанием представить правительственные учреждения как некие платонические формы, чистота которых контрастировала бы с повторяющимися остекленными одинаковыми пластинами, в которых размещались министерства. То, что изначальная роскошь современной бразильской архитектуры содержала в себе семена подобного упаднического формализма, кажется, наиболее ясно осознал Макс Билл, который осудил Дворец промышленности⁸³ Нимейера в Сан-Паулу (1954) в следующих решительных выражениях:

«Здесь, в Сан-Паулу, я видел строящееся здание, в котором использование столбов доведено до



Раймонд. Собственный дом, Рейнандена, Токио, 1923

крайностей. Я увидел шокирующие вещи — падение современной архитектуры, чрезмерные антиобщественные расходы, полное отсутствие чувства ответственности как перед бизнесменами-владельцами, так и перед их клиентами... Толстые столбы, тонкие столбы, столбы причудливых очертаний, не играющие никакой конструктивной роли, расставленные повсюду. Подобное варварство удивительно для страны, где есть группа CIAM, страны, в которой проходят международные конгрессы современной архитектуры, где издаются такие журналы, как «Habitat», где проводятся архитектурные биеннале. Произведения такого рода являются порождением духа, лишённого всех и всяческих приличий и какой бы то ни было ответственности перед потребностями человека. Это дух декоративности, нечто абсолютно противоположное тому духу, который одушевляет архитектуру — искусство строительства, наиболее социальное из всех искусств».

Япония, подвергавшаяся влиянию западной культуры более 50 лет, была хорошо подготовлена к усвоению Международного стиля. Его появление можно датировать 1923 г., когда Антонин Раймонд построил собственный дом, ставший первым

в Токио зданием из железобетона. Как и в других странах, Международный стиль в Японии впервые выразился в наиболее завершённой форме в творчестве эмигранта. Раймонд, много путешествовавший американец чешского происхождения, приехал в Токио в конце 1919 г., чтобы осуществлять надзор за строительством отеля «Импириал» Франка Ллойда Райта. В определённом смысле он повторил карьеру Нейтра и Шиндлера: уроженец Центральной Европы, он сначала получил профессиональное образование в Европе, а затем учился у Райта. Интересно отметить, что Нейтра, Шиндлер и Раймонд освободились от стилистического влияния творческой манеры Райта спустя всего несколько лет после того, как перестали с ним работать.

Собственный дом Раймонда примечателен по нескольким причинам. Это был один из первых случаев такой обработки бетонного каркаса, которая должна была напомнить о традициях японской деревянной архитектуры. Подобная стилизация стала пробным камнем стилистики японской архитектуры после второй мировой войны. Подчеркнутая современность интерьеров дома объяснялась следованием жилищным стандартам Международного стиля, так как Раймонд одним из первых использовал трубчатую стальную мебель, предвосхитив новаторские стулья Марта Стама и Марселя Брейера. Снаружи здание было украшено

алюминиевыми оконными переплетами и решеткой из стальных труб. В то же время Раймонд пытался включить в оформление здания элементы, взятые из местного архитектурного языка, например, водосточные желоба. С другой стороны, в профилях навесов над окнами было также что-то от Унитариянской церкви Райта (1905).

Несмотря на блестящую райтовскую «переработку» японской культуры в Америке и мастерское владение технологией железобетона, которое продемонстрировал Пауль Мюллер, отель «Импириал» в Токио не показал, как этот громоздкий архитектурный стиль следует сочетать с интеллигентной интерпретацией японского традиционного строительства из облегченных конструкций. По своей стилистике он был ближе к изолированным замкам XVI и XVII вв., чем к аристократическому синтоистскому строительству эпохи Хэйан. Несмотря на хвалебный отзыв Луиса Салливена (1924), отель так и остался в стороне от главных течений местной архитектуры. Тем не менее удивительная устойчивость здания, обнаружившаяся во время землетрясения в Токио в 1923 г., задним числом оправдала дороговизну сейсмостойкой конструкции, особенно при сооружении общественных зданий. Эти «испытания» железобетонной монолитной конструкции позволили Раймонду использовать все преимущества последних достижений в области технологии бетона в

своих главных работах конца 1920-х гг., включая здание управления нефтяной компании «Райзинг сан» и тщательно детализированное стилизованное здание гольф-клуба, построенное близ Токио в 1930 г. Кажется, после этого Раймонд обратился к творчеству Огюста Перре, очевидно, понимая, что соответствующий синтаксис для выведенного на фасад железобетона навряд ли можно найти у Райта.

Дома Акабоси и Фукуи (1933—1935) — кульминация раннего творчества Раймонда и его жены Ноэми Пернессин, обслуживавших быстро набиравший силу класс промышленников. Они проектировали как само здание, так и мебель и ткани для его интерьеров. В эти годы они создали серию домов для разных членов семьи Акабоси, мягко сочетая более изысканную мебель по собственным эскизам со строгостью традиционного пола из «татами» и с необычной фактурой ширм «сойи». Этот уникальный «евразийский» стиль достиг апофеоза в доме и купальне, которые Раймонды спроектировали для семьи Фукуи на курорте в Атами (1935). Интерпретация традиционных форм в этих сооружениях демонстрировала окончательное освобождение архитекторов от влияния как Райта, так и Перре.

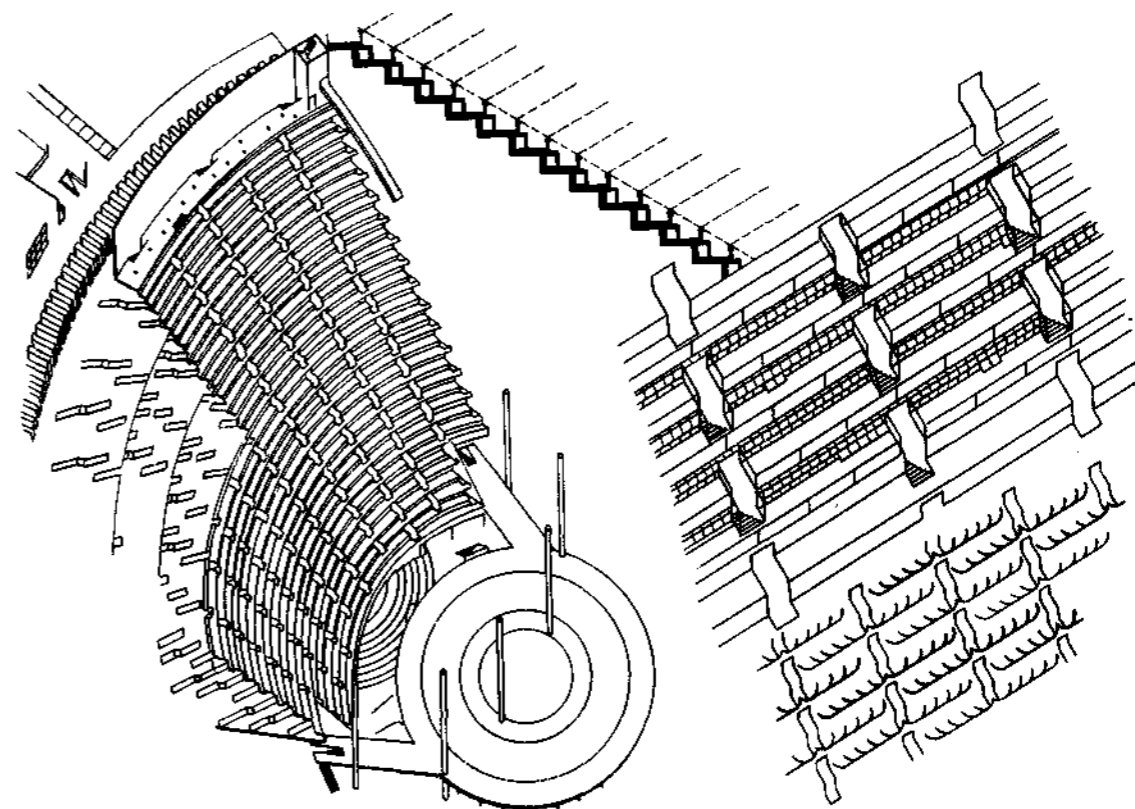
В 1926 г. относительно независимое японское движение получило дальнейшее развитие в творчестве японской сецессионистской группы. Среди ее чле-

нов были Мамору Ямада, который построил центральное телефонное бюро в Токио в 1926 г., и Тецуро Есида, спроектировавший центральный почтамт в Токио (1931). В то же время представители более молодого поколения — такие, как Кунио Маекава и Юндзо Есимура, начали работу у Раймонда или обучение за границей. Несколько японцев в конце 1920-х гг. даже окончили Баухауз, а другие — такие, как Маекава и Юндзо Сакакура — работали у Ле Корбюзье. Сакакура даже ухитрился пополнить свой европейский опыт работой международного значения — павильоном Японии для Всемирной выставки в Париже 1937 года, в котором архитектура традиционного чайного домика была интерпретирована в современных, если не в корбюзийских, формах. Открытая пространственная планировка вместе с ясной артикуляцией конструкции и взаимосвязью наружного и внутреннего пространства рождали отдаленные воспоминания о пространственной организации традиционной японской архитектуры.

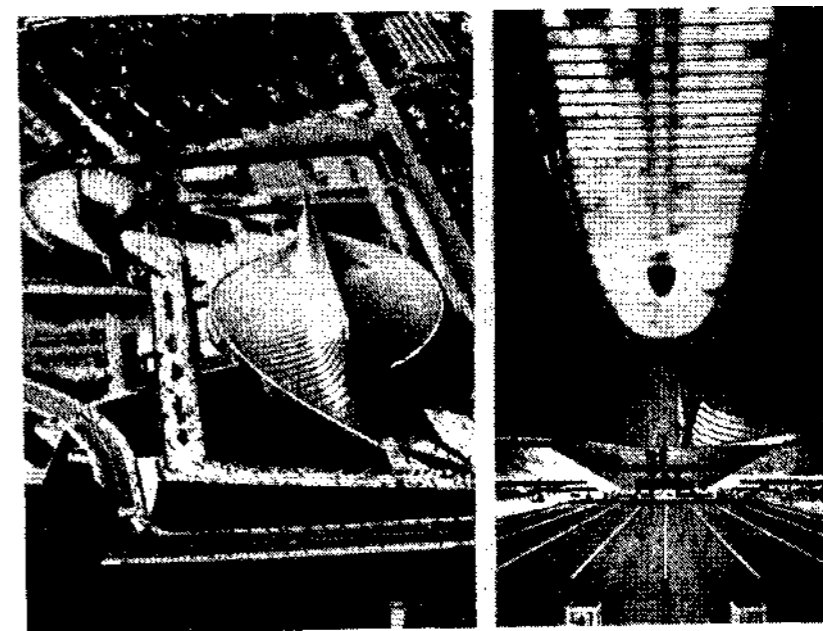
Более ограниченной интерпретацией традиции отличалось творчество Исои Иосида. Однако такие архитекторы, как Ренчичиро Кавакита, смело выступали против подобного консерватизма. Конкурсный проект Кавакиты здания театра в Харькове (1931) не вписывался в рамки общепринятого модернизма того времени — он был далек как от обычных кон-

структивистских мотивов, так и от японской традиции. Проект отличался вниманием к различным механическим устройствам, обеспечивающим театральное действие, и огромной конструктивной изобретательностью. Безусловно, эта работа предвосхитила совершенно исключительную смелость послевоенного развития Кендзо Танге, достигшую кульминации в состоящем из двух залов Олимпийском стадионе, созданном архитектором для Олимпийских игр 1964 г. Эллиптические и закругленные объемы этого комплекса были покрыты стальными кровлями, свисающими с напоминающих нос корабля «рогов» эллиптических бетонных балок, которые одновременно поддерживали верхние ярусы размещенных амфитеатром кресел.

До сооружения широко известного сейчас центра Мира в Хиросиме (1955), возведенного на месте эпицентра взрыва первой атомной бомбы, Танге, бывший помощник Маекавы, выполнил ряд правительственных заказов — начиная с весьма схематичных ратуш Симидзу и Токио (1952—1954) и заканчивая административным зданием префектуры Кагава (1955—1958) и ратушей Курасики (1957—1960). Если Токийская ратуша была педантичной, но тем не менее изобретательной пародией в бетоне на традиционную японскую технологию строительства из дерева, то в здании префектуры Кагава архитектор добился почти клас-



Кавакита. Проект театра в Харькове, 1931



Танге. Национальный Олимпийский комплекс спортивных залов, Токио, 1964. Слева — маленький баскетбольный стадион и плавательный бассейн; справа — интерьер бассейна

должны вернуться к истокам западной цивилизации и попытаться найти такую силу, которая могла бы осуществить моральную революцию. Если мы не найдем ее в западной цивилизации, то нам следует, вслед за Тойнби, искать ее на Востоке или, может быть, в Японии».

Парадоксальное предполо-

жение о том, что традиционную японскую культуру можно рассматривать как одну из сил, способных спасти технократическую цивилизацию Запада, обозначило конец эры Международного стиля не только в Японии, но и во всем мире.

2 глава

Новый брутализм и архитектура

«государства всеобщего благосостояния»: Англия, 1949—1959 гг.

«В январе 1950 г. я работал в одном офисе с моими уважаемыми коллегами Бенгтом Эдманом и Леннартом Хольмом. Эти архитекторы в то время проектировали дом в Упсале. Проверив их чертежи, я в шутку назвал их «необруталистами» (шведский эквивалент «новых бруталистов»). На следующее лето, во время встречи с английскими друзьями, среди которых были Майкл Вентрис, Оливер Кокс и Грэм Шенкленд, это слово вновь прозвучало в одной из шуток. Когда в прошлом году я приехал в Лондон, мои друзья сказали мне, что они привезли это слово с собой в Англию, что оно распространилось со скоростью лесного пожара и что его в несколько неожиданном смысле употребляет некая группа молодых английских архитекторов».

Ганс Асплунд,
Письмо к Эрику де Маре.
«Architectural Review», август, 1956 г.

После второй мировой войны Великобритания больше не обладала ни материальными ресурсами, ни необходимой культур-

ной уверенностью, которые бы могли оправдать какую бы то ни было форму монументальной экспрессии. Напротив, послевоенная тенденция была диаметрально противоположной, поскольку в архитектуре, как и в других сферах, Англия окончательно потеряла свою имперскую индивидуальность. В 1945 г. была провозглашена независимость Индии, что ознаменовало начало распада империи. Однако классовые противоречия, так остро обозначившиеся во время кризиса 1929—1932 гг., были несколько сглажены мерами по улучшению благосостояния, принятыми лейбористским правительством Эттли*. Послевоенная социальная реконструк-

* Эттли, Климент Ричард (1883—1967), премьер-министр Великобритании в 1945—1951 гг. (Прим. пер.)

ция получила первый импульс после того, как были приняты два важных парламентских акта: Акт об образовании (1944), поднявший возраст заканчивающих школу до 15 лет, и Акт о новых городах (1946). Эти законы стали эффективным инструментом широкой правительственной строительной программы, выразившейся в том, что за десять лет было возведено около 2,5 тыс. школ. Было также принято решение о создании десяти новых городов с населением от 20 до 69 тыс. человек, образцом для которых служил городсад Лечворт.

Большая часть этой программы — за исключением работ, проводимых советом графства Хертфордшир, который под руководством Ч. Г. Эслина впервые начал массовое заводское производство сборных деталей конструкций школьных зданий, — была выполнена в упрощенной неогеогианской манере муниципального архитектора средней руки или в так называемом современном стиле. За основу последнего была взята официальная архитектура шведского упрочившегося «государства благосостояния»⁸⁴. По-видимому, подобный стиль считался достаточно «популярным» для реализации английских социальных реформ. Главные черты этих построек — крыши с пологими скатами, стены из кирпича, обшивка вертикальными досками и квадратные венецианские окна с деревянными переплетами и наличниками, которые оставались некраше-

ными или окрашивались в белый цвет. Эти так называемые народные детали с добавлением местных элементов составили общепринятый словарь архитекторов совета Лондонского графства. Подобный стиль приобрел широкое признание благодаря активности издателей «Architectural Review». Дж. М. Ричардса и Николауса Певзнера, которые, выступив сначала в защиту строгого модернизма, в начале 1950-х гг. стали ратовать за менее строгий подход к созданию архитектурных форм. В своих лекциях, прочитанных в 1955 г. (они назывались «Английские черты английского искусства»), Певзнер доказывал, что живописная неформальность свойственна британской культуре. Эту гуманизованную версию Современного движения редакция «Architectural Review» даже пропагандировала в передовой статье под заголовком «Новый гуманизм».

«Фестиваль Британии»* 1951 г. придал этой нетребовательной культурной политике прогрессистский и модернистский размах, пародирующий героическую иконографию советского конструктивизма. Два его наиболее величественных символа — «Скайлон» Филипа Поуэла и Джона Гидальго

* «Фестиваль Британии» — британская юбилейная выставка в районе Саут-Банк в Лондоне в 1951—1952 гг., проведена в ознаменование столетия «Великой выставки» и для демонстрации успехов, достигнутых за 100 лет. (Прим. пер.)

должны вернуться к истокам западной цивилизации и попытаться найти такую силу, которая могла бы осуществить моральную революцию. Если мы не найдем ее в западной цивилизации, то нам следует, вслед за Тойнби, искать ее на Востоке или, может быть, в Японии».

Парадоксальное предполо-

жение о том, что традиционную японскую культуру можно рассматривать как одну из сил, способных спасти технократическую цивилизацию Запада, обозначило конец эры Международного стиля не только в Японии, но и во всем мире.

2 глава

Новый брутализм и архитектура

«государства всеобщего благосостояния»: Англия, 1949—1959 гг.

«В январе 1950 г. я работал в одном офисе с моими уважаемыми коллегами Бенгтом Эдманом и Леннартом Хольмом. Эти архитекторы в то время проектировали дом в Упсале. Проверив их чертежи, я в шутку назвал их «необруталистами» (шведский эквивалент «новых бруталистов»). На следующее лето, во время встречи с английскими друзьями, среди которых были Майкл Вентрис, Оливер Кокс и Грэм Шенкленд, это слово вновь прозвучало в одной из шуток. Когда в прошлом году я приехал в Лондон, мои друзья сказали мне, что они привезли это слово с собой в Англию, что оно распространилось со скоростью лесного пожара и что его в несколько неожиданном смысле употребляет некая группа молодых английских архитекторов».

*Ганс Асплунд,
Письмо к Эрику де Маре.
«Architectural Review», август, 1956 г.*

После второй мировой войны Великобритания больше не обладала ни материальными ресурсами, ни необходимой культур-

ной уверенностью, которые бы могли оправдать какую бы то ни было форму монументальной экспрессии. Напротив, послевоенная тенденция была диаметрально противоположной, поскольку в архитектуре, как и в других сферах, Англия окончательно потеряла свою имперскую индивидуальность. В 1945 г. была провозглашена независимость Индии, что ознаменовало начало распада империи. Однако классовые противоречия, так остро обозначившиеся во время кризиса 1929—1932 гг., были несколько сглажены мерами по улучшению благосостояния, принятыми лейбористским правительством Эттли*. Послевоенная социальная реконструк-

* Эттли, Климент Ричард (1883—1967), премьер-министр Великобритании в 1945—1951 гг. (Прим. пер.)

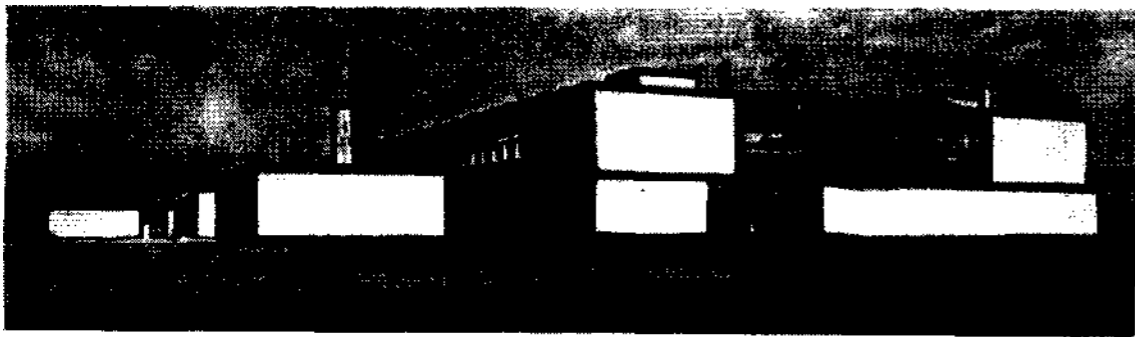
ция получила первый импульс после того, как были приняты два важных парламентских акта: Акт об образовании (1944), поднявший возраст заканчивающих школу до 15 лет, и Акт о новых городах (1946). Эти законы стали эффективным инструментом широкой правительственной строительной программы, выразившейся в том, что за десять лет было возведено около 2,5 тыс. школ. Было также принято решение о создании десяти новых городов с населением от 20 до 69 тыс. человек, образцом для которых служил городсад Лечворт.

Большая часть этой программы — за исключением работ, проводимых советом графства Хертфордшир, который под руководством Ч. Г. Эслина впервые начал массовое заводское производство сборных деталей конструкций школьных зданий,—была выполнена в упрощенной неогеогианской манере муниципального архитектора средней руки или в так называемом современном стиле. За основу последнего была взята официальная архитектура шведского упрочившегося «государства благосостояния»⁸⁴. По-видимому, подобный стиль считался достаточно «популярным» для реализации английских социальных реформ. Главные черты этих построек — крыши с пологими скатами, стены из кирпича, обшивка вертикальными досками и квадратные венецианские окна с деревянными переплетами и наличниками, которые оставались некраше-

ными или окрашивались в белый цвет. Эти так называемые народные детали с добавлением местных элементов составили общепринятый словарь архитекторов совета Лондонского графства. Подобный стиль приобрел широкое признание благодаря активности издателей «Architectural Review». Дж. М. Ричардса и Николауса Певзнера, которые, выступив сначала в защиту строгого модернизма, в начале 1950-х гг. стали ратовать за менее строгий подход к созданию архитектурных форм. В своих лекциях, прочитанных в 1955 г. (они назывались «Английские черты английского искусства»), Певзнер доказывал, что живописная неформальность свойственна британской культуре. Эту гуманизованную версию Современного движения редакция «Architectural Review» даже пропагандировала в передовой статье под заголовком «Новый гуманизм».

«Фестиваль Британии»* 1951 г. придал этой нетребовательной культурной политике прогрессистский и модернистский размах, пародирующий героическую иконографию советского конструктивизма. Два его наиболее величественных символа — «Скайлон» Филипа Поуэла и Джона Гидальго

* «Фестиваль Британии» — британская юбилейная выставка в районе Саут-Банк в Лондоне в 1951—1952 гг., проведена в ознаменование столетия «Великой выставки» и для демонстрации успехов, достигнутых за 100 лет. (Прим. пер.)



Элисон и Питер Смитсоны. Начальная школа, Ханстентон, Норфолк, 1949—1954

Моя и купольный Зал открытий Ральфа Таббса — представляли своей конструктивистской риторикой не что иное, как «круг» жизни, для которого вскоре был обеспечен и «хлеб».

Если творчество Эдмана и Хольма могло породить термин «новый брутализм», то радикальная реакция, которую он вызвал, впервые проявилась скорее в Англии, чем в Швеции. Благородный «популизм» «Фестиваля Британии» совершенно отрицали Элисон и Питер Смитсоны, первые пропагандисты бруталистской манеры. Среди их последователей и коллег было много представителей послевоенного поколения архитекторов, включая Алана Колхауна, Уильяма Хоуэлла, Коллина Сент-Джон Уилсона и Питера Картера. Все они в начале 1950-х гг. работали в архитектурном отделе совета Лондонского графства, не присоединяясь к «шведской линии». Рейнер Бэнэм заметил по этому поводу:

«Непримиримость молодого поколения лучше всего выразилась в вызывающем заявлении Джеймса Стерлинга: «Давайте посмотрим правде

в глаза: Уильям Моррис был шведом!» Для нас важна не столько фактическая точность этого заявления, сколько его эмоциональная искренность, заключающаяся в полном отрицании любых форм «архитектуры благосостояния». Оживление принципов Уильяма Морриса, или детализация в народном духе, или какое-нибудь другое средство выражения, которое обычно использовали для высмеивания попыток вернуться к характерному для XIX в. строительству из кирпича с маленькими арочными окнами и т. д., было случайно облагоустроено величественным названием «новый гуманизм», которое, в свою очередь, было переработкой названия, изобретенного журналом «Architectural Review» для шведского отступления от Современного движения: «новый эмпиризм».

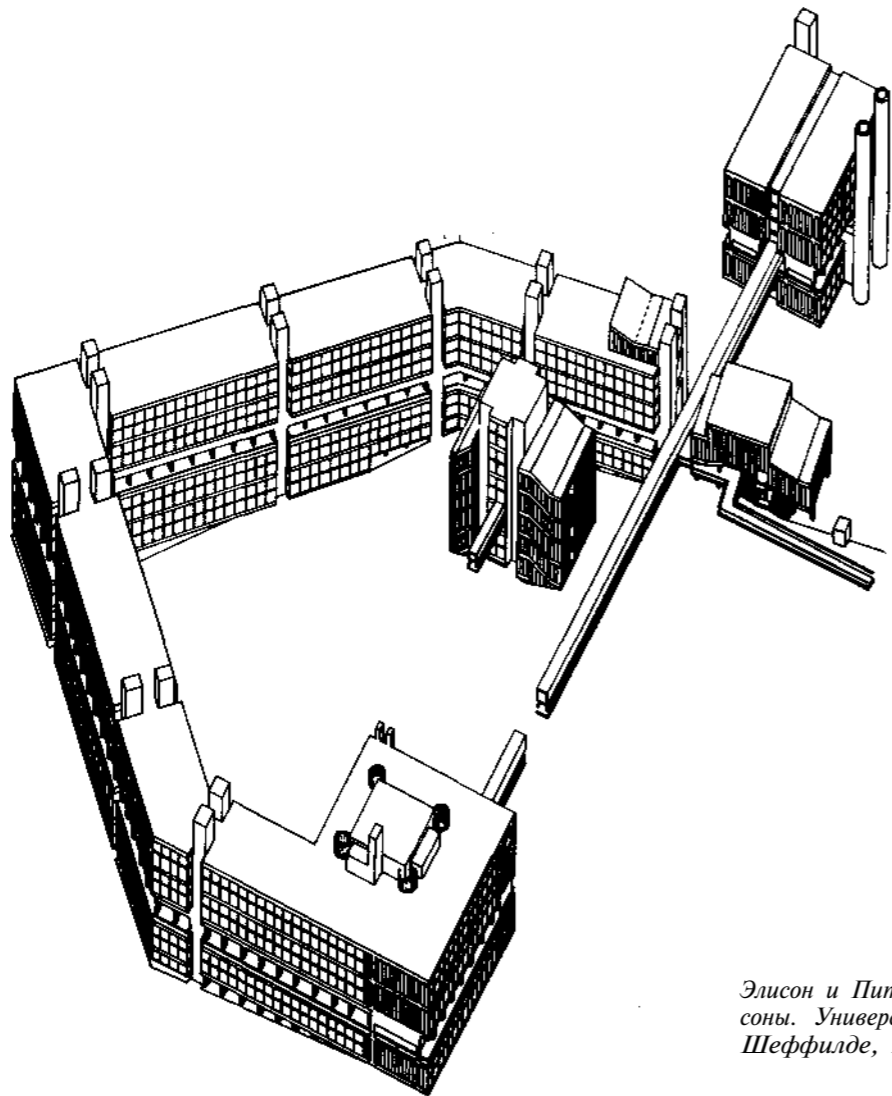
Так как брутализм заключал в себе заметное палладианское начало, в ответ на «новый гуманизм» «Architectural Review» бруталисты стремились утвердить старый гуманизм, который был свойственен довоенному Современному движению. Опубликованная в 1949 г. работа Рудольфа Уиткоуэра «Архитектурные принципы эпохи гуманизма» неожиданно возбудила у нового поколения интерес к методологии и целям палладианства. На другом уровне бру-

талисты ответили на вызов «детализации в народном духе», прямо указав на социально-антропологические корни «популярной культуры» и отвергнув мелкобуржуазную респектабельность шведского эмпиризма. Этот антропологический эстетизм, ставший своего рода толчком и для культа антиискусства ар-брют («грубое искусство») художника Жана Дюбюффе в начале 1950-х гг. привел Смитсонов к контакту с замечательными художниками: фотографом Найджелом Хендерсоном и скульптором Эдуарде Паолоцци, творчество которых сыграло значительную роль в развитии брутализма.

Решающими для формирования этого архитектурного направления стали годы 1951—1954-й. Уже во время строительства школы в Ханстентоне (Норфолк, 1949), спроектированной в палладианско-миссовском духе, Смитсоны создали ряд чрезвычайно оригинальных конкурсных проектов. Как отметил Бэнэм, эти проекты можно рассматривать лишь как попытки изобрести совершенно иной вид архитектуры. Действительно, палладианство, которое еще заметно в их проектах того периода, значительно изменилось в разных сооружениях — от собора в Ковентри (1951) до жилого комплекса Голден-Лейн (Лондон, 1952) или столь же замечательного проекта расширения Шеффилдского университета (1953). Пожалуй, эти проекты в некотором отношении являются «конструктивист-

скими», хотя их сдержанная конструктивная риторика кажется в ретроспективе скорее японского, чем русского происхождения. Ни один из этих проектов не получил премии. Безусловно, это было потерей для английской архитектурной культуры — судя по абсолютной банальности тех сооружений, которые были в конце концов возведены вместо предложенных Смитсонами.

Главная черта первоначальной сущности брутализма — сокровенная стихия, преодолевшая свое палладианство, — впервые проявилась со всей очевидностью на выставке «Параллель жизни и искусства», проходившей в лондонском Институте современного искусства в 1953 г. На выставке экспонировалась поучительная коллекция фотографий, составленная и прокомментированная Хендерсоном, Паолоцци и Смитсонами. Многие из этих фотографий, взятых из фотонОВОСТЕЙ и трудов по археологии, антропологии и зоологии, «изображали сцены насилия и искаженные или антиэстетические виды человеческих фигур. Все снимки обладали крупнозернистой фактурой, которую участники выставки определенно рассматривали как одно из их главных достоинств». Выставка предлагала в известной мере экзистенциалистский взгляд на мир как на ландшафт, опустошенный войной, упадком и болезнями. И все же под слоями пепла можно было найти следы жизни, хотя и микроскопиче-



Элисон и Питер Смитсоны. Университет в Шеффилде, 1953

ской, но пульсирующей под руинами. Хендерсон, вспоминая о своей работе в этот период, заявил: «Я чувствую себя наиболее счастливым среди отвергнутых вещей, никому не нужных обломков, случайно выброшенных из жизни — обломков, в которых еще чувствуется последний трепет жизни. В этом есть своя ирония; в какой-то мере это — символ деятельности художника».

Это основная мотивировка брутализма 1950-х гг. не ус-

кользнула от посетителей выставки «Это — завтра», проведенной в 1956 г. независимой группой Института современного искусства в Уайтчепельской художественной галерее под руководством Лоуренса Эллоуэя. Для этой выставки Смитсоны вновь вместе с Хендерсоном и Паолоцци создали символический проект — метафорический сарай в равно метафорическом заднем дворе — ироническая интерпретация «примитивной хижины» Ложье

1753 г., перенесенной в реальность задворок района Бетнал-Грин. Бэнэм писал об этом проекте:

«Ощущение такое, что этот садовый сарай с проржавевшими велосипедными колесами, помятой трубой и другим домашним хламом распан после атомной катастрофы. И тут обнаружилось, что он — составляющая европейской традиции градостроительства, которая шла назад к архаической Греции и даже еще дальше».

Однако этот жест ни в коем случае нельзя считать полностью ретроспективным, так как в тайной и почти случайной метафоре хижины были сплавлены воедино отдаленное прошлое и ближайшее будущее. Так, во дворе павильона стояли не только старые колеса и игрушечный аэроплан, но и телевизор. Короче говоря, внутри разрушенной и опустошенной (т. е. разбомбленной) ткани города «изобилие» эры автомобиля и потребительства уже рассматривалось и, более того, приветствовалось как жизненная субстанция нового индустриального языка. Иронический коллаж Ричарда Гамильтона, выполненный для этой выставки и названный «Вот то, что делает наши дома столь разными и привлекательными», не только торжественно провозгласил поп-культуру, но также и выкристаллизовал бруталистскую образность на домашнем, бытовом уровне. Дом будущего Смитсонов, показанный на организованной газетой «Daily Mail» в 1956 г. выставке «Идеальный дом», явно был за-

думан как идеальный дом для гамилтоновского мускулистого «естественного человека» и его подруги.

Разрываясь между симпатией к «старомодной» солидарности с рабочим классом и соглашательством с правительством, Смитсоны погрузились во внутреннюю двойственность напускного популизма. Во второй половине 1950-х гг. они отказались от прежней симпатии к стилю жизни пролетариата в пользу идеалов среднего класса, призвав к потреблению и массовому обладанию автомобилем. В то же время очевидная возможность разрушения как структуры, так и плотности традиционного города, обозначившаяся с появлением такой вновь обретенной «мобильности», не внушала им особого оптимизма. В исследовании о лондонских дорогах (1956) они попытались разрешить эту дилемму, предложив в качестве нового городского решения поднять скоростные автомагистрали над уровнем земли. Одновременно на бытовом уровне хромированные потребительские изделия в распадающемся окружении или пластиковый интерьер оставались последними освобождающими образами их примиренческого стиля.

Вплоть до середины 1950-х гг. правда материала оставалась одним из главных заветов архитектуры брутализма, проявившимся сначала в навязчивой заботе о выразительном выявлении механических и конструктивных элементов (как в со-

зданной Смитсонами школе в Ханстентоне), а затем вновь заявившим о себе в более нормативной, но тем не менее антиэстетичной манере, в которой ими был построен небольшой жилой дом в Сохо (1952). Спроектированная в расчете на строительство из кирпича, с открытыми бетонными перемычками, эта четырехэтажная коробка очень напоминала своими формами склады, строившиеся в Англии в конце XIX в. Дом в Сохо на год опередил публикацию столь же brutального проекта домов Жауль Ле Корбюзье в Париже и предвосхитил различные проекты жилых домов для сельской местности, созданные Джеймсом Стерлингом, Уильямом Хоуэллом и самими Смитсонами и показанные на конгрессе CIAM в Экс-ан-Прованс в 1953 г.

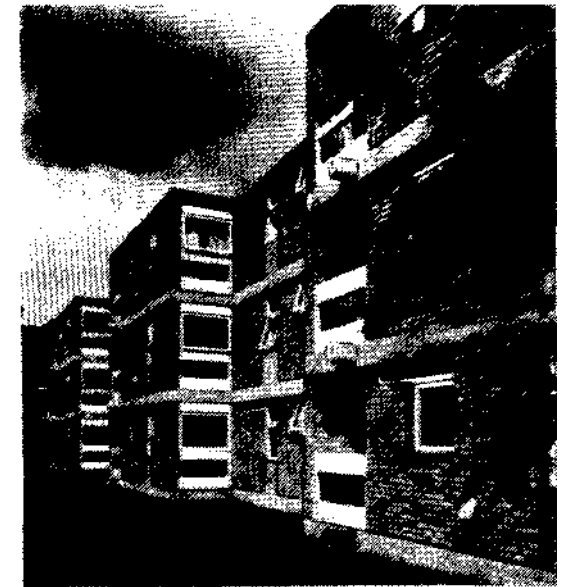
В середине 1950-х гг. брутализм перестал быть замкнутым занятием Смитсонов, Хендерсона и Паолоцци. К 1955 г. к этому течению присоединились как Хоуэлл, так и Стерлинг, хотя последний все еще отрицал свою принадлежность к брутализму. Если его конкурсный проект Шеффилдского университета действительно был выполнен в духе «Тектона», то в разработанном им в том же 1953 г. проекте жилого дома он вернулся к утилитарной эстетике строительства из кирпича, характерной для XIX в., хотя эта работа с ее неопластической композицией смыкающихся квадратов осталась далекой от бруталистской ауры

антиискусства, которую излучал дом в Сохо Смитсонов. Тем временем в совете Лондонского графства такие архитекторы, как Колхаун, Картер, Хоуэлл и Джон Киллик приступили к реализации проектов жилых комплексов в корбузианском духе, кульминацией которых стала пародия на «Лучезарный город» — район Элтон-Ист, построенный в Рохемптоне в 1958 г.

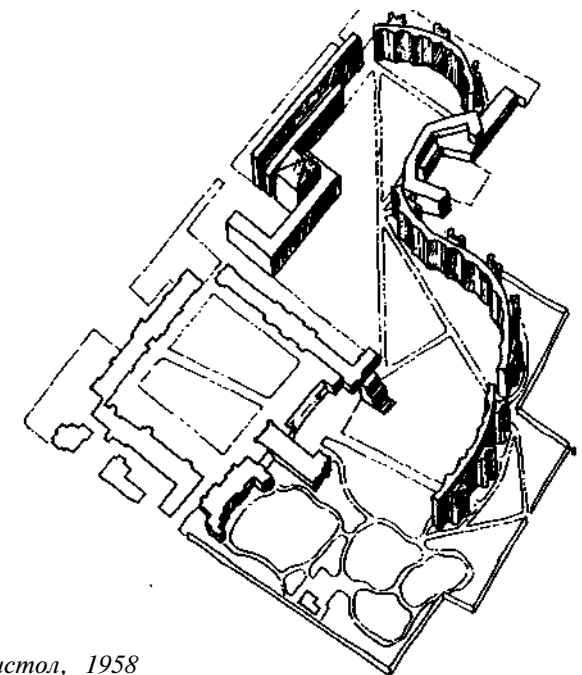
Несмотря на то, что кампус Иллинойского технологического института Миса сильно повлиял на первое здание Смитсонов, в последующем брутализм многое почерпнул из словаря поздних работ Ле Корбюзье. Его обращение к традициям народной архитектуры Средиземноморья, заявленное в проекте «Рок и Роб» (1948), дало начальный импульс для зарождения образности брутализма. Смитсоны перешли от поклонения перед Мисом к искусной переработке «грубого бетона», как определял свою манеру Ле Корбюзье. Как они писали в 1959 г., «Мис велик, но тянет к Корбу». Равным образом шокирующее впечатление от домов Жауль, которые Стерлинг впервые увидел в 1955 г., вскоре было уравновешено тем энтузиазмом, с которым он в дальнейшем последовал этому примеру. Тесная связь между синтаксисом домов Жауль и жилого комплекса Хэм-Коммон Стерлинга (1955) очевидна, хотя несущие поперечные стены в каждом из этих двух зданий использованы с совершенно разными архитектурными целями.

Окончательная интеграция эстетики английского брутализма — сплавление противоречивых «формалистских» и «популистских» аспектов в архитектурные образы из стекла и «местного» кирпича, ведущего свое начало от промышленных сооружений XIX в., — произошла в работах Стерлинга и его партнера Джеймса Гоуена — в проекте общежития Селуин-колледжа в Кембридже и в здании инженерного факультета Лестерского университета (обе работы 1959 г.). Следует также отметить творчество Эдварда Рейнолдса, так как экспрессивные (если не экспрессионистские) по отношению к конструкциям проекты, которые он создал еще будучи студентом, оказали решающее влияние на развитие брутализма, особенно на конкурсный проект Черчилль-колледжа в Кембридже Хоуэлла и Киллика (1958) и на проект Стерлинга (1959) для Лестерского университета.

Проект Селуин-колледжа Стерлинга и Гоуена не только продемонстрировал кристалльную

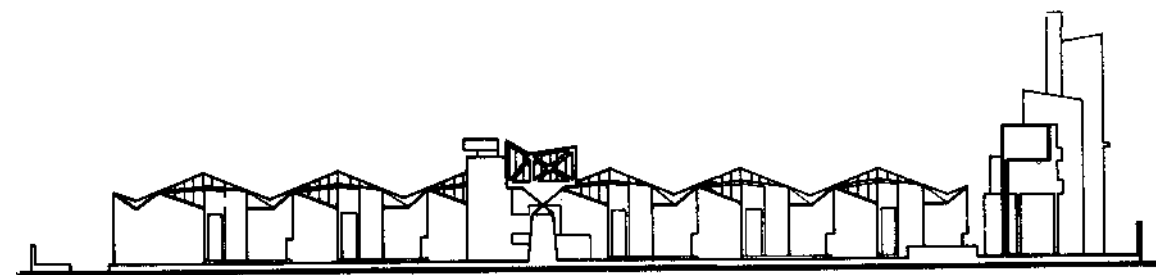


Стерлинг и Гоуен. Хэм-Коммон, Ричмонд, Суррей, 1955—1958



Стерлинг и Гоуен. Проект Селуин-колледжа, Кембридж, 1959

Рейнолдс. Проект провиантского склада, Бристол, 1958





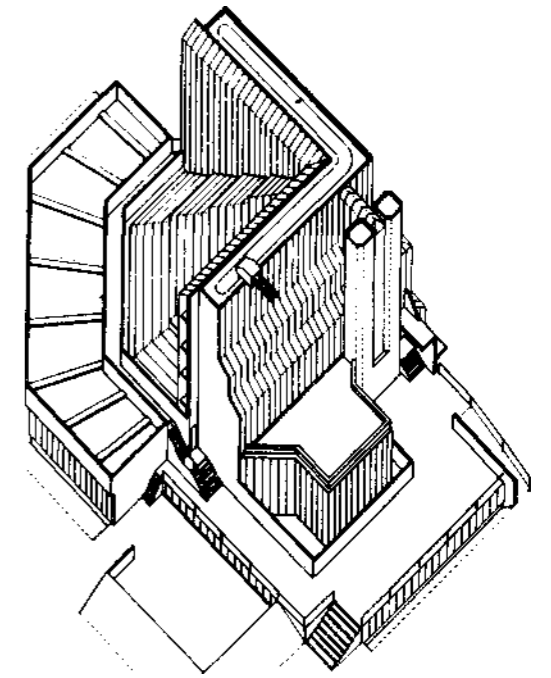
Стерлинг и Гоуэн. Здание инженерного факультета Лестерского университета, 1959

пластичность их оригинального стиля. В нем впервые противопоставлены темы «лица» и «спины» в архитектуре, в дальнейшем ставшие типичными для их творчества. Это противопоставление, по-видимому, навеяно экспрессией корпусов Лучезарного города», в которых камень противопоставлялся стеклу. И кажется, что на форму здания инженерного факультета Лестерского университета опять значительное влияние оказал проект склада Рейнолдса (1958). В Лестере Стерлинг и Гоуэн окончательно достигли

своей уникальной выразительности. Блок общежития швейцарских студентов Ле Корбюзье был здесь трансформирован (через проект склада Рейнолдса) в горизонтальный лабораторный корпус с остекленной крышей, а вместо свободно стоящей входной башни Ле Корбюзье появился вертикальный объем, в котором компактно размещались лаборатории, лекционные залы и административные помещения. В проекте этого здания отразились фундаментальные противоречия первоначальных позиций брутализма, объединявшего канонизированные формы Современного движения с элементами, взятыми из образного словаря промышленных и торговых зданий родного Стерлингу Ливерпуля (см., например, новаторскую работу Питера Эллиса). О парадигме пуризма конца 1920-х гг. напоминали лишь «морские» детали — палубные ограждения, лестницы и зонты над трубами, которые полемически иллюстрировали книгу Ле Корбюзье «К архитектуре». В остальном здание инженерного факультета было весьма эклектичным, напоминая соединением разнородных элементов не только работы Телфорда и Бранела, но и Уильяма Баттерфилда (см. построенную им в Лондоне в 1849 г. церковь Всех Святых на Маргарет-стрит). Какое другое направление, кроме движения за возрождение готики, могло бы успешно сочетать формальные элементы пуризма с романтической образностью комплекса

«Джонсон Уокс» Райта (1936—1939), в то же время используя такие brutальные компоненты конструкций, как обнаженные кессонированные перекрытия лабораторий Ричардса Кана (1958)?

Если в Лестере срез сетки координат под углом 45° производил сильное впечатление на фоне строгой прямоугольной геометрии всего комплекса, то в здании исторического факультета Кембриджского университета (1964) Стерлинг избрал диагональ как главную организующую ось плана. В то же время в этом здании Стерлинг развил использованный им в Селуин-колледже и Лестере синтаксис «кирпич-стекло» до такой степени, что кристаллическая форма стекла стала преобладать над контролирующей арматурой кирпича. Кроме того, башня с двумя лифтами и лестницей — не только воспоминание об «обслуживающем» элементе Кана (ср. лаборатории Ричардса), но и типологическая деталь, характерная для стиля жилых домов Стерлинга. Эта деталь была повторена в наименее удачном проекте этой серии зданий из кирпича и стекла — в жилом доме Флори, спроектированном Стерлингом для Королевского колледжа в Оксфорде (1966). Главные работы этой серии — общежитие Селуин-колледжа, здания инженерного факультета Лестерского и исторического факультета Кембриджского университета, жилой дом Флори — следовали одна за другой, как в каталоге



Стерлинг. Здание исторического факультета Кембриджского университета, 1964

типовых решений для современных университетов. Эта типологическая ориентация с ее тенденцией расчленять и комбинировать отдельные архитектурные элементы — частично в ответ на эмпирические требования и частично из решимости «разрушить» общепринятые формы Современного движения — подняла эти «памятники» брутализма на неизмеримо более высокий уровень, чем любая забота об «особенностях места».

Несмотря на то, что Стерлинг всегда строго выполнял требования заданной строительной программы, его значение состоит скорее в качестве его стиля, в блестящей архитектонике его форм, чем в последовательном усовершенствовании

тех «признаков места», которые определяют качество жизни. Стерлинг с очень большим уважением относился к творчеству Аалто, но достижения Стерлинга были совсем другого рода, чем восприимчивая средовая гибкость, скажем, созданного Аалто городского центра Сяйнятсало.

Можно утверждать, что формальное мастерство композиционного воображения привело Стерлинга к отрицанию «определяющего места» потенциала, который он сам когда-то утвердил в своем доме для сельской застройки в середине 1950-х гг. Манфредо Тафури так писал о

более поздних работах Стерлинга:

«Размещая публику, которой суждено было пользоваться его зданиями, в некоем круге пространства, двусмысленно колеблющемся между пустотой формы и функцией (т. е., понимая архитектуру как автономный механизм, что едва заявлено в здании исторического факультета в Кембридже и совершенно ясно — в проекте для компании «Сименс»), Стерлинг вырывался за те освященные пределы, в которых была заключена семантическая универсальность современной традиции. Ни привлеченный независимой артикуляцией формального механизма Стерлинга, ни отвергающий ее, зритель вынужден следовать курсом столь же колеблющимся, сколь порочна игра архитектора с элементами его собственного языка».

выразится в сокращении определенных индивидуальных потребностей, лишенных реальной основы. Доходы от этого сокращения будут направлены на максимальное удовлетворение нужд большинства».

Декларация CIAM, Ла Сарраз, 1928 г.

Декларация CIAM 1928 г., подписанная 24 архитекторами, представлявшими Францию (6), Швейцарию (6), Германию (3), Голландию (3), Италию (2), Испанию (2), Австрию (1) и Бельгию (1), подчеркивала особую важность архитектуры — или даже более строительства, чем архитектуры — как «одной из главных форм человеческой деятельности, тесно связанной с эволюцией и развитием человеческой жизни». CIAM открыто заявил, что на архитектуру неизбежно влияет общее состояние политики и экономики. Неотделимая от реального индустриализованного мира, она будет зависеть не от уровня ремесла, а от универсального распространения рационализированных производственных методов. Когда через четыре года Хичкок и Джонсон высказались за превосходство стиля, определяемого технологией, CIAM подчеркнул необходимость в плановой экономике и индустриализации, вновь осудив эффективность, служащую лишь средством получения максимальной выгоды. Вместо этого CIAM защищал введение стандартов и эффективных методов производства в качестве первого шага на пути к рационализации строительной индустрии. Таким

образом, то, что эстеты сочли бы формальным стремлением к порядку, для CIAM было изначальной предпосылкой расширения строительного производства и изживания ремесленной эры. Декларация CIAM продемонстрировала столь же радикальное отношение к градостроительству:

«Урбанизация не может объясняться лишь эстетическими требованиями; ее сущность функционального порядка... Хаотическое распределение земли, являющееся результатом торговли, спекуляции, наследования, должно быть прекращено проведением коллективной методичной земельной политики. Это перераспределение земли — обязательный исходный момент любого градостроительного плана — должно сопровождаться разделом доходов, полученных с земельного имущества, между землевладельцами и обществом».

Между декларацией CIAM 1928 г. и последним конгрессом, состоявшимся в Дубровнике в 1956 г., движение прошло три стадии развития. Первая стадия, продолжавшаяся с 1928 по 1933 г. (к ней относятся конгрессы, проходившие во Франкфурте в 1929 г. и в Брюсселе в 1930 г.), была во многих смыслах наиболее доктринерской. Возглавляемые немецкоговорящими архитекторами «Новой вещественности», большей частью придерживавшимися социалистической ориентации, эти конгрессы были посвящены проблемам минимальных стандартов жилища («Жилище, обеспечивающее прожиточный минимум», второй конгресс, Франкфурт), определения оптимальной высоты, ориентации по

3 глава

Смена идеологии: CIAM и «Группа Х», критика и контркритика, 1928—1968 гг.

«1. Идея современной архитектуры выражена во взаимосвязи между феноменом архитектуры и общественно-экономической системой.

2. Идея «экономической эффективности» не означает производства, обеспечивающего максимальный коммерческий доход. Под ней подразумевается производство, требующее минимальной затраты труда.

3. Необходимость в максимальной экономической эффективности — неизбежное требование истощенной экономики.

4. Наиболее эффективным методом производства является тот, который основан на рационализации и стандартизации. Рационализация и стандартизация непосредственно влияют на методы труда как в современной архи-

тектуре (идея), так и в строительной индустрии (реализация).

5. Рационализация и стандартизация действуют в следующих аспектах:

а) они требуют архитектурных идей, упрощающих труд на строительной площадке и на заводе;

б) для строительных фирм они означают сокращение потребности в квалифицированной рабочей силе; они ведут к вовлечению в трудовой процесс менее квалифицированных рабочих под руководством специалистов;

в) они ждут от потребителя (иначе говоря, человека, заказывающего дом, в котором он будет жить) пересмотра своих требований, чтобы приспособиться к новым условиям общественной жизни. Подобный пересмотр

тех «признаков места», которые определяют качество жизни. Стерлинг с очень большим уважением относился к творчеству Аалто, но достижения Стерлинга были совсем другого рода, чем восприимчивая средовая гибкость, скажем, созданного Аалто городского центра Сяйнятсало.

Можно утверждать, что формальное мастерство композиционного воображения привело Стерлинга к отрицанию «определяющего места» потенциала, который он сам когда-то утвердил в своем доме для сельской застройки в середине 1950-х гг. Манфредо Тафури так писал о

более поздних работах Стерлинга:

«Размещая публику, которой суждено было пользоваться его зданиями, в некоем круге пространства, двусмысленно колеблющемся между пустотой формы и функцией (т. е., понимая архитектуру как автономный механизм, что едва заявлено в здании исторического факультета в Кембридже и совершенно ясно — в проекте для компании «Сименс»), Стерлинг вырывался за те освященные пределы, в которых была заключена семантическая универсальность современной традиции. Ни привлеченный независимой артикуляцией формального механизма Стерлинга, ни отвергающий ее, зритель вынужден следовать курсом столь же колеблющимся, сколь порочна игра архитектора с элементами его собственного языка».

3 глава

Смена идеологии: CIAM и «Группа Х», критика и контркритика, 1928—1968 гг.

«1. Идея современной архитектуры выражена во взаимосвязи между феноменом архитектуры и общественно-экономической системой.

2. Идея «экономической эффективности» не означает производства, обеспечивающего максимальный коммерческий доход. Под ней подразумевается производство, требующее минимальной затраты труда.

3. Необходимость в максимальной экономической эффективности — неизбежное требование истощенной экономики.

4. Наиболее эффективным методом производства является тот, который основан на рационализации и стандартизации. Рационализация и стандартизация непосредственно влияют на методы труда как в современной архи-

тектуре (идея), так и в строительной индустрии (реализация).

5. Рационализация и стандартизация действуют в следующих аспектах:

а) они требуют архитектурных идей, упрощающих труд на строительной площадке и на заводе;

б) для строительных фирм они означают сокращение потребности в квалифицированной рабочей силе; они ведут к вовлечению в трудовой процесс менее квалифицированных рабочих под руководством специалистов;

в) они ждут от потребителя (иначе говоря, человека, заказывающего дом, в котором он будет жить) пересмотра своих требований, чтобы приспособиться к новым условиям общественной жизни. Подобный пересмотр

выразится в сокращении определенных индивидуальных потребностей, лишенных реальной основы. Доходы от этого сокращения будут направлены на максимальное удовлетворение нужд большинства».

Декларация CIAM, Ла Сарраз, 1928 г.

Декларация CIAM 1928 г., подписанная 24 архитекторами, представлявшими Францию (6), Швейцарию (6), Германию (3), Голландию (3), Италию (2), Испанию (2), Австрию (1) и Бельгию (1), подчеркивала особую важность архитектуры — или даже более строительства, чем архитектуры — как «одной из главных форм человеческой деятельности, тесно связанной с эволюцией и развитием человеческой жизни». CIAM открыто заявил, что на архитектуру неизбежно влияет общее состояние политики и экономики. Неотделимая от реального индустриализованного мира, она будет зависеть не от уровня ремесла, а от универсального распространения рационализированных производственных методов. Когда через четыре года Хичкок и Джонсон высказались за превосходство стиля, определяемого технологией, CIAM подчеркнул необходимость в плановой экономике и индустриализации, вновь осудив эффективность, служащую лишь средством получения максимальной выгоды. Вместо этого CIAM защищал введение стандартов и эффективных методов производства в качестве первого шага на пути к рационализации строительной индустрии. Таким

образом, то, что эстеты сочли бы формальным стремлением к порядку, для CIAM было изначальной предпосылкой расширения строительного производства и изживания ремесленной эры. Декларация CIAM продемонстрировала столь же радикальное отношение к градостроительству:

«Урбанизация не может объясняться лишь эстетическими требованиями; ее сущность функционального порядка... Хаотическое распределение земли, являющееся результатом торговли, спекуляции, наследования, должно быть прекращено проведением коллективной методичной земельной политики. Это перераспределение земли — обязательный исходный момент любого градостроительного плана — должно сопровождаться разделом доходов, полученных с земельного имущества, между землевладельцами и обществом».

Между декларацией CIAM 1928 г. и последним конгрессом, состоявшимся в Дубровнике в 1956 г., движение прошло три стадии развития. Первая стадия, продолжавшаяся с 1928 по 1933 г. (к ней относятся конгрессы, проходившие во Франкфурте в 1929 г. и в Брюсселе в 1930 г.), была во многих смыслах наиболее доктринерской. Возглавляемые немецкоговорящими архитекторами «Новой вещественности», большей частью придерживавшимися социалистической ориентации, эти конгрессы были посвящены проблемам минимальных стандартов жилища («Жилище, обеспечивающее прожиточный минимум», второй конгресс, Франкфурт), определения оптимальной высоты, ориентации по

странам света и пространственных решений для наиболее эффективного использования как земельных участков, так и строительных материалов («Рациональные способы застройки», третий конгресс, Брюссель). По инициативе главного архитектора Франкфурта Эрнста Мая на втором конгрессе также была создана рабочая группа, известная под названием CIR-PAC*, первой задачей которой была разработка тем будущих конгрессов.

Вторая стадия CIAM, продолжавшаяся с 1933 по 1947 г., характеризовалась доминированием личности Ле Корбюзье, который сознательно поставил во главу угла проблемы градостроительства. Четвертый конгресс, состоявшийся в 1933 г., был, без сомнения, наиболее плодотворным с точки зрения градостроительства благодаря проведенному его участниками сравнительному анализу 34 европейских городов. Полученные выводы легли в основу статей «Афинской хартии», которая по необъяснимым причинам была опубликована лишь десятилетием позже. В 1963 г. Рейнер Бэнэм охарактеризовал достижения этого конгресса в следующих достаточно критических выражениях:

«CIAM-IV, темой которого стал «Функциональный город», проходил в июле-августе 1933 г. на борту парохода «Патрис», совершавшего рейс

* Международный комитет для исследования проблем современной архитектуры. (Прим. науч. ред.)

между Афинами и Марселем, а также в Афинах и в Марселе после окончания этого путешествия. Это был первый из «романтических» конгрессов, проводившийся на фоне театрального величия, в отрыве от реальности индустриальной Европы, и это был первый конгресс, на котором главенствовал Ле Корбюзье и французы, а не педантичные немецкие реалисты. Средиземноморский круиз был определенно приятным разнообразием на фоне ухудшающейся ситуации в Европе, и во время этой краткой передышки от каждодневных забот его делегаты создали поистине олимпийский, самый риторический и полностью разрушительный документ CIAM: «Афинскую хартию». 111 предложений, которые легли в основу «Хартии», содержат как сведения о структуре городов, так и предложения по исправлению этой структуры, сгруппированные в пять главных разделов: Жилище, Отдых, Работа, Транспорт, Исторические здания.

Тон этого документа все еще остается догматичным, однако «Хартия» более фундаментальна и не так тесно связана с немедленными практическими проблемами, как франкфуртский и брюссельский доклады. Обобщение собранных материалов имело свои положительные стороны, так как оно отразило большую широту взглядов и привело к выводу о том, что город следует рассматривать лишь в связи с окружающим регионом. Однако эта убедительная обобщенность, придающая «Афинской хартии» дух универсальной применимости, скрывает очень узкую концепцию как архитектуры, так и градостроительства и недвусмысленно указывает на приверженность строгому функциональному зонированию городов с зелеными поясами между районами, отведенными под различные функции, и единому типу жилых зданий для городов, описанных в «Хартии», как «высокие и широкие многоквартирные корпуса везде, где существует необходимость плотной жилой застройки». 30 лет спустя мы признаем это положение только как выражение эстетического предпочтения, однако в то время оно имело силу за-

вета Моисея и надолго парализовало поиски других форм жилищного строительства».

Возможно, «Афинская хартия» и сыграла определенную отрицательную роль, перекрыв любые другие исследования и разработки вариантных моделей жилища, однако факт остается фактом: этот документ обозначил серьезный поворот в развитии CIAM. Радикальные политические требования начального периода движения были оставлены, и хотя функционализм остался главным кредо, статьи «Хартии» воспринимались как неоконсервативный катехизис, чьи эдикты были настолько же идеалистически «рациональными», насколько нереализуемыми. Этот идеалистический доктринальный подход был окончательно сформулирован на пятом конгрессе, посвященном проблеме жилища и отдыха и проходившем в Париже в 1937 г. К этому времени CIAM был готов признать не только роль исторических сооружений, но и влияние района, в котором город располагался.

На третьем и последнем этапе существования CIAM либеральный идеализм полностью восторжествовал над материализмом раннего периода. В 1947 г. на шестом конгрессе, проведенном в Бриджуотере (Англия), его участники пытались преодолеть абстрактную стерильность «функционального города», подтвердив, что «целью CIAM является создание физического окружения, которое удовлетворит эмоциональные и

материальные потребности человека». Эта тема была развита дальше под наблюдением английской секции MARS, которая подготовила основной доклад, озаглавленный «Ядро», для восьмого конгресса, состоявшегося в Ходдесдоне (Англия) в 1951 г. Выбрав тему «Сердце города», группа MARS предложила конгрессу заняться проблемами, которые уже были поставлены Зигфридом Гидионом, Хосе Луисом Сертом и Фернаном Леже в манифесте 1943 г., где они писали: «Людам нужны такие здания, которые бы представляли их социальную и общественную жизнь. Они хотят, чтобы их понятия о монументальности, радости, гордости и волнении были удовлетворены».

Для Гидиона, так же как и для Камилло Зитте, «общественное пространство» безусловно зависимо от монументальной контрформы зданий общественных институтов, ограждающих его, и наоборот. Несмотря на очевидный теперь интерес к конкретным особенностям места, старая гвардия CIAM ничем не обнаружила своей способности к реалистической оценке сложных проблем, связанных с послевоенным пониманием категории города. В результате новые члены движения, представлявшие более молодое поколение, все больше разочаровывались.

Решительный раскол произошел на девятом конгрессе, проведенном в Экс-ан-Провансе в 1953 г., когда это поколение, руководимое Элисон и Пите-

ром Смитсоном и Алдо ван Эйком, бросило вызов четырем функциональным категориям «Афинской хартии» (жилище, работа, отдых и передвижение). Вместо того чтобы предложить альтернативные абстракции, Смитсоны, ван Эйк, Якоб Бакема, Жорж Кандилис, Шадрах Вудс, Джон Фёлькер и Уильям и Джилл Хоуэлл исследовали структурные принципы роста города и пытались определить единицу, следующую за семейной ячейкой. Их неудовлетворенность модифицированным функционализмом старой гвардии — «идеализмом» Ле Корбюзье, ван Эстерена, Серта, Эрнесто Роджерса, Альфреда Рота, Кунио Маекава и Гропиуса — отразилась в их критической реакции на доклад конгресса. Вместо упрощенной модели городского ядра они предложили более сложный план, который должен был, по их мнению, в большей мере соответствовать стремлению к отождествлению. Они писали:

«Человек легко отождествляет себя со своим собственным домашним очагом, но с трудом — с городом, в котором этот очаг находится. «Принадлежность» — главная эмоциональная потребность, ее ассоциации — простейшего порядка. «Принадлежность» (тождественность) рождает обогащающее чувство добрососедства. Короткая узкая улица трущоб имеет успех там, где широкий проспект часто терпит поражение».

В этом необычайно остром абзаце не только сокрушена сентиментальность в духе Зитте, присущая старой гвардии, но также и рационализм «функцио-

нального города». Решительные поиски более точных отношений между физической формой и социально-психологической потребностью стали главной темой СИАМ-Х, состоявшегося в Дубровнике в 1956 г., — последнего конгресса, который в основном готовила группа, уже известная под названием «Группа Х». Официальная «кончина» СИАМ, которому наследовала «Группа Х», была подтверждена на последней встрече, проведенной в 1959 г. в Музее ван де Вельде в Оттерло при участии старого мастера. Однако эпитафия СИАМ уже была написана. В письме к конгрессу в Дубровнике Ле Корбюзье заявил:

«Те, кому сейчас 40 лет, родились около 1916 г., во время войн и революций. Те, кому сейчас 25 лет, родились в конце 1920-х — начале 1930-х гг. во время подготовки к новой войне, среди глубокого экономического, социального и политического кризиса. Они оказались в сердце настоящего периода, поэтому только они способны глубоко, как свои личные, ощущать насущные проблемы, осознать цели, которые нужно преследовать, найти средства их достижения, постичь патетику сегодняшней ситуации. Они — знают. Их предшественники — уже нет, они уже не в курсе дела, они больше не являются субъектами прямого воздействия на ситуацию».

Своеобразный культурный климат Лондона середины 1950-х гг., подверженный влиянию парижского экзистенциализма, не только сыграл решающую роль в формировании характера английского брутализма, но также и повлиял на развитие полемики «Группы Х», с которой он был тесно связан.

В этом смысле следует отдать должное фотографу Найджелу Хендерсону, чьи фотографии лондонской уличной жизни сыграли такую значительную роль в формировании взглядов Смитсонов. То, что эти взгляды в конце концов не сочетались с умозрительной сеткой СИАМ Ле Корбюзье, которая пропагандировалась вплоть до 1952 г., в немалой степени было результатом воздействия созданной Хендерсоном «стенограммы» социальной и физической реальности лондонского Ист-Энда — его фотолетописи общинной жизни в Бетнал-Грин. С 1950 г. Смитсоны регулярно посещали дом Хендерсона в Бетнал-Грин и, что называется, получали из первых рук информацию об уличной жизни этого района (сейчас на его месте — высотные дома «общественного благосостояния»), постигая смысл понятий «тождественность» и «ассоциация». Так, Бай-Лустрит, хотя и искаженная рационализмом, стала «идеальной основой» созданного ими проекта жилой застройки Голден-Лейн, 1952 г.

Несмотря на сходство с одним из проектов Ле Корбюзье, созданным в 1937 г., система Голден-Лейн была явно задумана как критика «Лучезарного города» и теории функционального зонирования города в соответствии с четырьмя функциями (жилище, работа, отдых и передвижение). Смитсоны противопоставили этим функциям более феноменологические категории — дом, улица, район

и город, хотя смысл этих терминов становился все более неясным с увеличением масштаба. Дом в проекте Голден-Лейн был явно семейной единицей, улица — односторонней достаточно широкой галереей вдоль каждого этажа. Район и город рассматривались как различные сферы, которые лежат за пределами физической определенности.

Оставаясь противниками довоенного детерминизма «функционального города», Смитсоны в своем плане Голден-Лейн не смогли уйти от рационализма, свойственного СИАМ. Несмотря на то что «дворы» в схеме Голден-Лейн определялись как участки, примыкающие к улицам, было ясно, что «дом, летящий в воздухе», не имел двора, который бы хоть чем-нибудь напоминал задние дворы Бай-Лустрит, и что сама улица, оторванная от земли, не могла больше служить вместилищем жизни соседской общины. Кроме того, ее односторонность подчеркивала линейность пути, но не создавала ощущения пространства. Именно присутствие жизни на обеих сторонах Бай-Лустрит составляло ее социальную ценность (о чем свидетельствует ранний набросок Смитсонов), но сама сущность Голден-Лейн — высокая плотность при малой площади — и принятые Смитсоном функционалистские нормы не позволили им разработать такое решение, которое могло поддерживать эту жизнь.

Предложение этой модели

жилища в качестве решения-прототипа свидетельствует о том, что Смитсоны практически не осознавали этих противоречий: они продолжали демонстрировать свой план Голден-Лейн, повторенный до бесконечности по всей территории города-гиганта, как очевидное противопоставление «Лучезарному городу» Ле Корбюзье. И если его гибкую, подобную ветке дерева структуру можно было считать альтернативой сплошному сносу и аргументом в пользу постепенного развития, то коллаж прототипа Голден-Лейн — фантомная аксонометрия, вписанная в руины Ковентри, — возвращал своих создателей к центральной дилемме СИАМ. Наложенная на разбомбленный Ковентри⁸⁵, схема Голден-Лейн была столь же чужда временной непрерывности существующего города, как и проекты «плана Вуазен» Ле Корбюзье, выполненные в духе Османа в 1925 г. Аксонометрия показывала, что «пограничные точки», в которых старая планировка улиц пересекалась с новым предложением, представляли собой серию неизбежных столкновений. Воплощение идеи Голден-Лейн в застройке квартала Парк-Хилл, созданного по проекту Джека Линна и Айвора Смита в Шеффилде (1961), показало, что за пределами периметрального блока — подобного построенному Бринкманом в роттердамском районе Спанген в 1919 г. (план, хорошо известный Смитсонам) — почти не было возможности обеспечить какую бы то

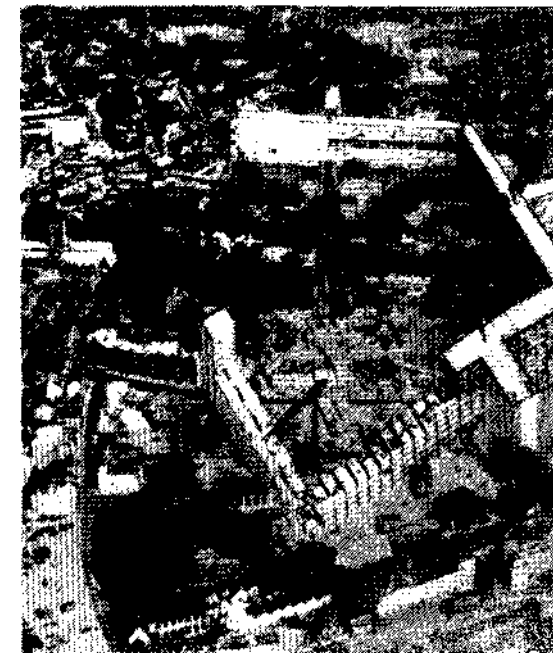
ни было постоянную связь между «палубами» в воздухе и улицами на земле.

Несмотря на то что «Группа Х» разрабатывала идею многоуровневого города, впервые выраженную в 1910 г. в фантастических проектах Энара и развитую далее Ле Корбюзье, к чести Смитсонов, они ощущали ее ограниченность и впоследствии создали одно из наиболее интересных решений своего раннего творчества — эскиз, который наглядно демонстрировал, что, находясь выше шестого этажа, человек теряет всякий контакт с землей. Смитсоны использовали этот набросок как оправдание мегаструктурного подхода, однако признание ими высоты дерева как эмпирически найденного предела, высказанное в 1960-х гг., оказало влияние на единодушное одобрение «невысокой застройки при высокой плотности» в качестве направления политики в области жилищного строительства. Эту критическую озабоченность подтверждали и созданные Смитсонами в середине 1950 гг. проекты «закрытых» и «складывающихся» домов, а также требование, выраженное в «экологическом» завете их Доорнского манифеста 1954 г., гласившем, что «жилище должно сливаться с ландшафтом, а не представлять собой некий изолированный от него объект».

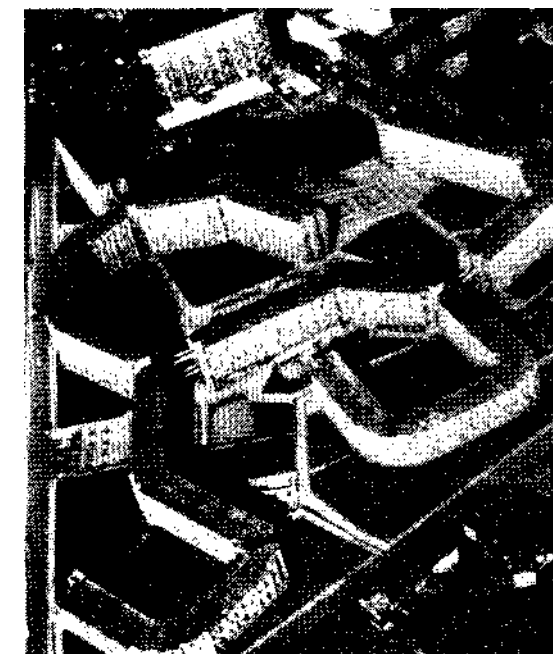
Социально-культурный вызов Бетнал-Грин был в основном уже потерян у Бакемы, несмотря на его заявления начала 1940-х гг., направленные про-

тив функционализма. Он был единственным членом «Группы Х», чья практика неотделима от градостроительных принципов «Новой вещественности» — линейной застройки блоками одинаковой высоты с открытыми торцами, расположенными на оптимальном расстоянии один от другого. Постоянными образцами для Бакемы явно были план южного района Амстердама 1934 г. и довоенные работы голландских функционалистов, таких, как Меркельбах, Карстен и Стам. Тем не менее разработки группы «Опбау» для новых районов Роттердама—Пендрехта (1949—1951) и Александер-Польдера (1953—1956), в которых Бакема принимал участие, уже свидетельствуют об отходе от строгого принципа блоков равной высоты и ориентации и обращении к более гибкому и расчлененному плану, представлявшему собой свастикообразные структуры, сгруппированные в «гроздь» возле сооружений общественного назначения (плавательных бассейнов, школ и т. д.).

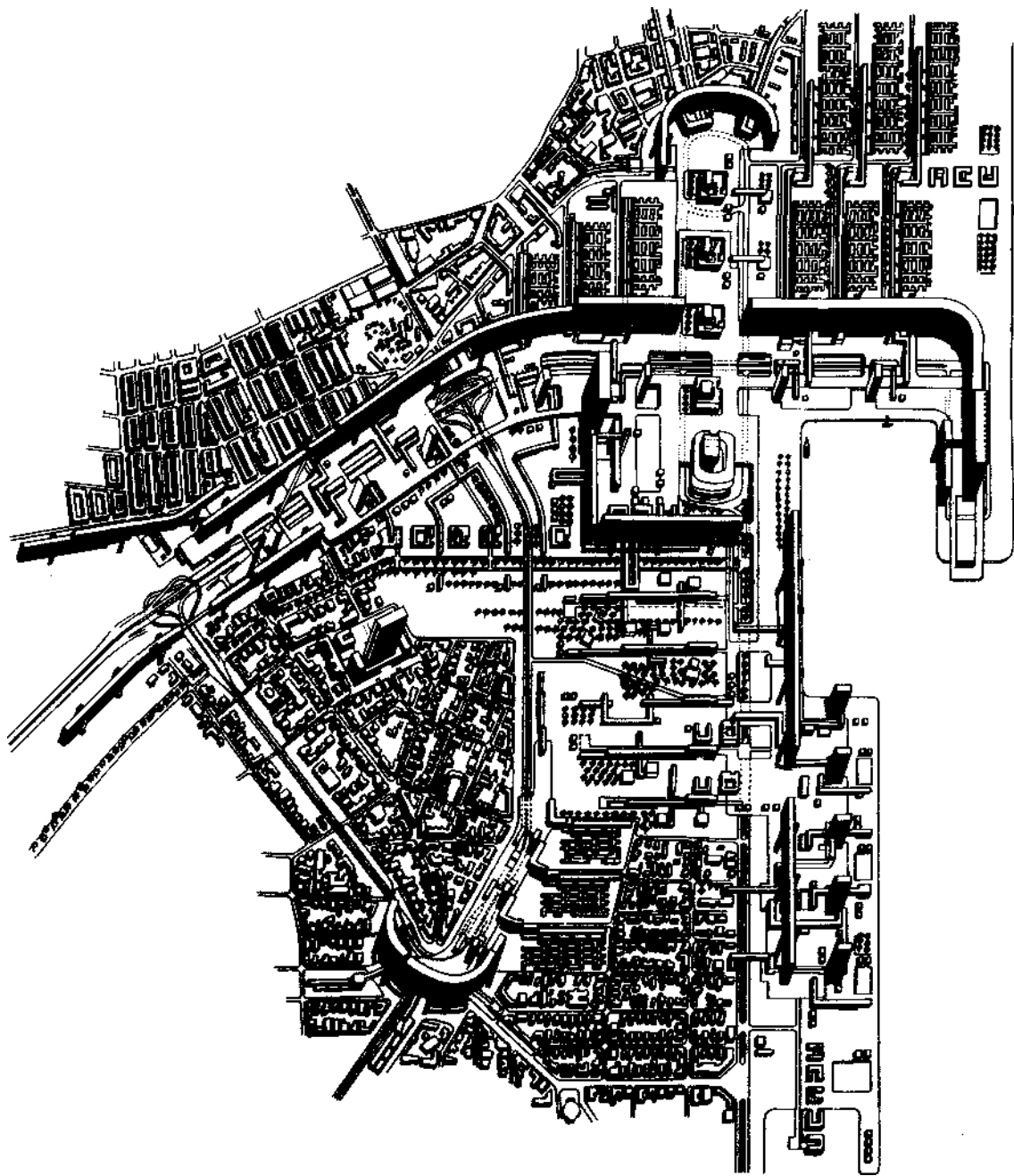
Проект Кеннермерленда, созданный Бакемой в сотрудничестве с Дж. М. Стокля и представленный на рассмотрение конгресса в Оттерло в 1959 г., был кульминацией этой исследовательской работы, как признал Бакема, отвечая на вопрос Кендзо Танге об истоках Данного предложения. Этот проект проливает определенный свет на путаницу того времени — хотя как Танге, так и Бакема



Элисон и Питер Смитсоны, Система Голден — Лейн, наложенная на центр Ковентри (слева — проходская церковь и руины собора)



Линн и Смит. Парк-Хилл, Шеффилд, 1961

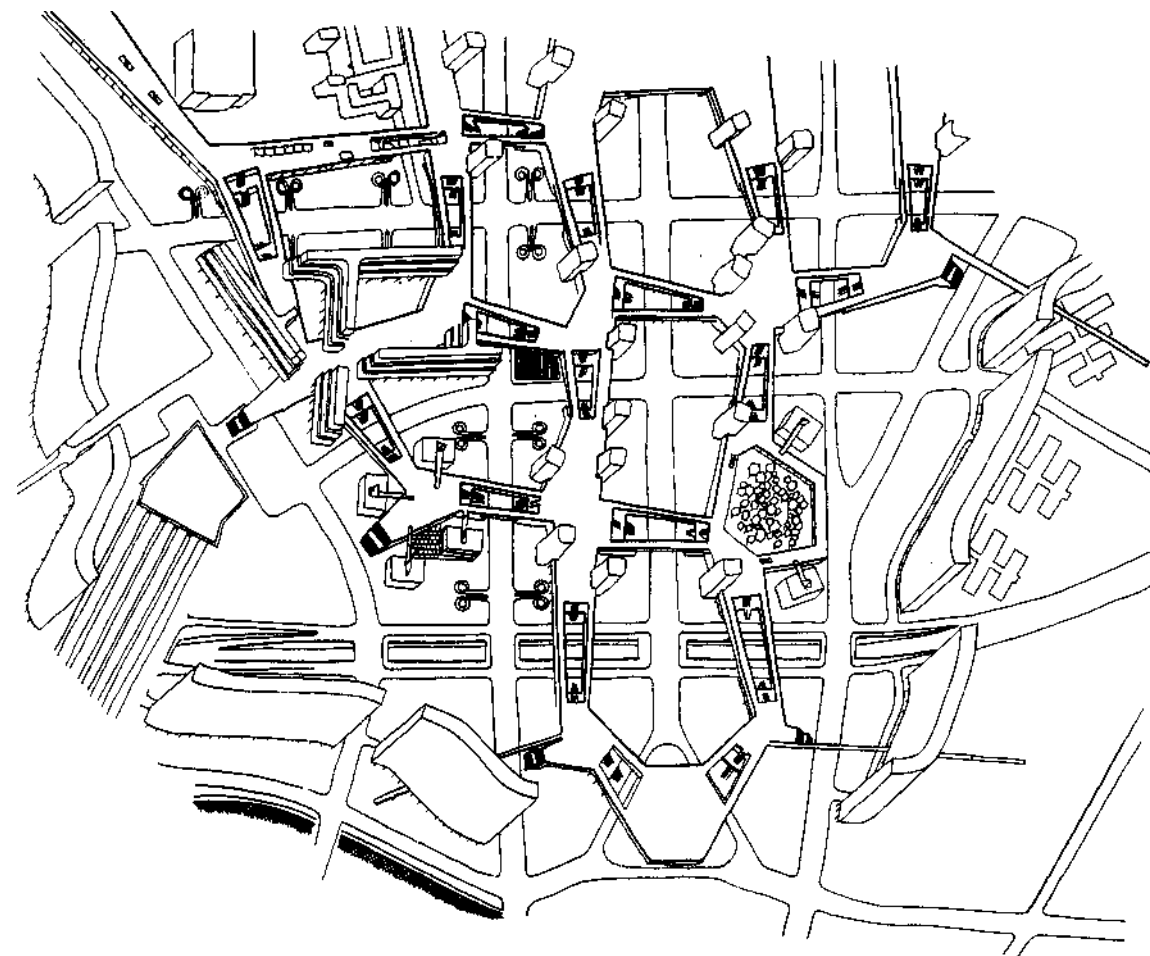


Бакема и ван дер Брук. Проект мегаструктурных блоков для Тель-Авива, 1963

в качестве отправного пункта проекта называли рационализм Корбюзье, однако очевидно, что в основу Кеннермерленда положена абстрактная идея соседства, впервые разработанная немецкими градостроителями, такими, как Эрнст Май и Артур Корн⁸⁶. Вплоть до на-

чала 1960-х гг. Бакема все еще предлагал крайне иерархичную форму планировки микрорайонов, которая впервые появилась в созданном Корном совместно с группой MARS плане реконструкции Лондона (1942).

Идеи Ле Корбюзье лишь не-

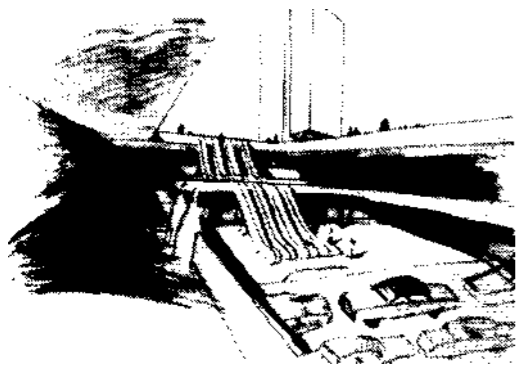


Элисон и Питер Смитсоны и Зигмонд, Проект застройки района Хауптштадт в Зап. Берлине, 1958, южная часть. Сеть пешеходных путей на уровне земли, использующая существующую сеть улиц

значительно влияли на творчество Бакемы, пока в 1963 г. он не разработал проект Тель-Авива, где использовал мегаструктурный блок «Обюс», спроектированный Ле Корбюзье для Алжира в 1931 г., как средство организации размельченных форм застройки. Парадоксально, но обращение к этому протяженному суперблоку не освободило Бакему от его детерминистских тенденций — если идее соседской жилой единицы и придавалось меньшее значение, то его организующая функция была заменена мега-

формами, которые или хладнокровно перерезали ландшафт, как в конкретном проекте университета в Бохуме, ФРГ (1962 г.), или, как в предложении для Тель-Авива, должны были строиться параллельно скоростной дороге, пересекавшей город.

Один из парадоксов «Группы X» состоит в том, что Бакема предложил мегаструктуру как психологическую «организацию» ландшафта мегаполиса именно в то время, когда Смитсоны начали высказывать сомнения в целесообразности таких



Эскалаторы, доставляющие пешеходов на торговый уровень и кровлю. Проект застройки района Хауптштадт в Зап. Берлине

структур. Тезис «открытого города» Смитсонов, возникший под влиянием урбанистических идей Луиса Кана, был впервые провозглашен после их первого визита в США в 1958 г. В том же году они вместе с Петером Зигмондом создали конкурсный проект района Хауптштадт в Западном Берлине. В этом плане (странно похожем на шаруновский) они утверждали понятие вечно разрушающегося города — разрушающегося в том смысле, что все убыстряющийся темп жизни XX в. и вызванные им изменения было невозможно увязать с любой уже существующей тканью городской застройки.

Хотя и Бакема, и Смитсоны занимались разработкой «принципов организации города», под которым они подразумевали чувство места, созданное архитектурой внутри «пространственной бесконечности» Мотопии⁸⁷, Смитсоны, продолжая защищать мегаструктуру, ак-

тивно выступали за локализованные от пространства территории, будь это поднятые на эстакады участки в плане Хауптштадт или парадные площади в духе Шинкеля (предложенное в 1962 г. решение площади Меринга). Как Бакема, так и Смитсоны были к этому времени одержимы идеями всеобщего освобождения, к которому должна была привести, по их мнению, массовая мобильность. Достижение ее они хотели отметить соответствующими архитектурными образами.

Из различных архитектурных проектов, разработанных в связи с этим феноменом, предложения Смитсонов кажутся наиболее осуществимыми. Об этом свидетельствует частичная реализация идей их проектов Хауптштадта и площади Меринга — одного в группе административных зданий еженедельника «Экономист» (Лондон, 1965), а другого в жилом комплексе Робин-Гуд-Гарденс (Лондон, 1969). Однако стерильность комплекса, навязанная этими идеями (особенно в случае Робин-Гуд-Гарденс), указывала на то, что Смитсонам следовало бы лучше приспособить свой подход к городским условиям.

Свойственный «Группе Х» плюрализм нашел прямое отражение в очень своеобразном подходе Алдо ван Эйка. Все творчество этого архитектора было посвящено выработке «формы места», которая бы соответствовала духу второй по-

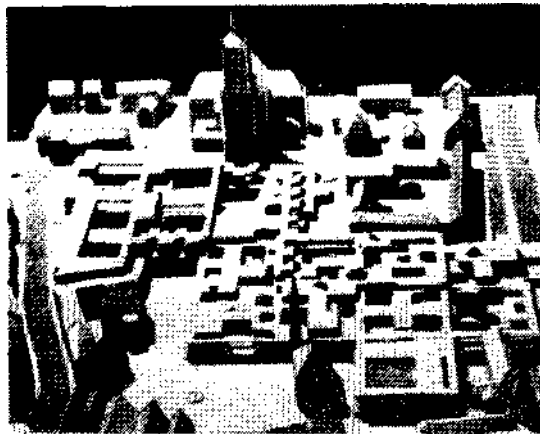
ловины XX в. С самого начала своей деятельности ван Эйк обратился к проблемам, которых большинство из архитекторов «Группы Х» предпочли бы не касаться. Если «Группа Х» поддерживала свою изначальную жизнеспособность благодаря наивному оптимизму, ван Эйк руководствовался критическим отношением к действительности, которое граничило с пессимизмом. Никто из других членов группы, кажется, не собирався атаковать отчуждающую абстракцию современной архитектуры — возможно, потому, что никто больше не обладал подобным «антропологическим» опытом. Интерес к «примитивным» культурам и вневременным аспектам строительных форм, которые непременно создаются подобными культурами, возник у ван Эйка еще в начале 1940-х гг., поэтому к моменту присоединения к «Группе Х» он уже достиг особого положения. Его выступление на конгрессе в Оттерло в 1959 г., в котором он заявил о своем интересе к вневременной природе человека, было в равной степени чуждым как для членов «Группы Х», так и для мировоззрения CIAM:

«По сути, человек всегда и везде один и тот же. Он обладает тем же умственным аппаратом, хотя и использует его по-разному в соответствии с культурными или социальными условиями, в соответствии с тем особенным жизненным укладом, частью которого ему довелось быть. Современные архитекторы до такой степени погружены в «своеобразие» нашего времени, что даже потеряли

ощущение того, что не является специфической принадлежностью какой-то одной эпохи, что всегда, в сущности, является одним и тем же».

Стремление ван Эйка расширить границы архитектуры, которая, по его мнению, должна была символически занять промежуточное положение между таким универсальным двойным феноменом противоречия, как «внутри — снаружи» и «дом — город», со всей очевидностью проявилось в его собственном творчестве конца 1950-х гг., особенно в его детском доме в Амстердаме. В этом сооружении ван Эйк продемонстрировал свое понятие «ясности лабиринта» (см. с. 440), создав взаимосвязанную последовательность купольных «семейных» ячеек, объединенных под общей кровлей.

Однако к 1966 г. то, что раньше было поводом для энтузиазма, стало причиной отчаяния. Пяти лет интенсивного городского строительства оказалось достаточно, что убедить ван Эйка, что архитектор (если не западный человек вообще) полностью доказал свою неспособность развить эстетику и стратегию градостроительства «массового» общества. Ван Эйк заявил: «Мы ничего не знаем о сложностях современной жизни — мы не можем справиться с ними ни как архитекторы, ни как градостроители, ни как кто-либо еще. Ван Эйк также охарактеризовал категорию «массового общества»⁸⁸ как культурный вакуум, возникший в результате утери «родного



Кандилис, Йосич и Вудс. Проект Франкфурт-Рёмерберг, 1963. Макет (проектировщики Вудс и Шидхельм)

языка». В работах этого периода он указывает на ту роль, которую сыграла современная архитектура в искоренении как стиля, так и места. Он утверждал, что в послевоенные годы голландские проектировщики не создали ничего, кроме организованного, необитаемого «Нигде» функционального города. Сомнения в способности профессии удовлетворить запросы общества без помощи «родного языка» привели его к вопросу о подлинности самого общества. В 1966 г. он вопрошал: «Если общество не имеет формы, как архитекторы могут создавать свои контрформы?».

К 1963 г. «Группа Х» уже прошла стадию плодотворного обмена и сотрудничества, что было интуитивно признано Смитсонами в опубликованной в 1962 г. книге «Букварь „Группы Х“». С этого времени движение существовало только в названии, так как все, что могла дать созидательная критика CIAM, уже было достигнуто.

Фактически лишь немного еще суждено было осуществить, следуя путем критической интерпретации, за исключением, возможно, творчества двух людей, которые до сих пор оставались как бы в тени,—американца Шадраха Вудса и итальянца Джанкарло Де Карло.

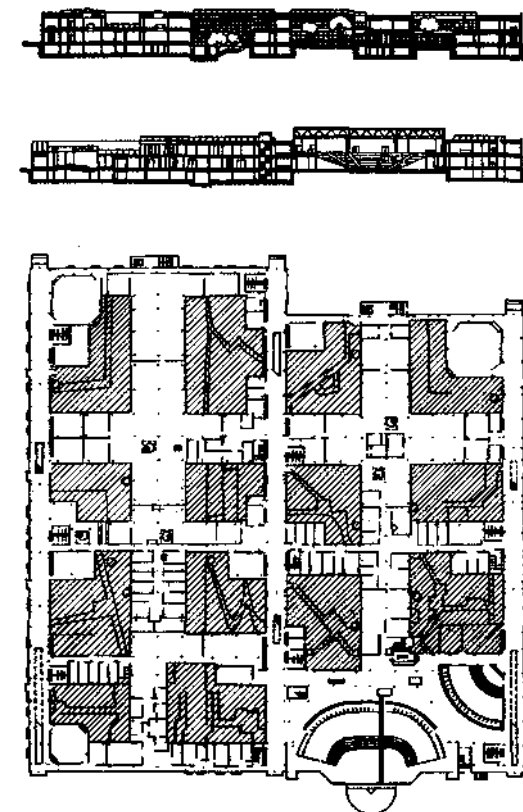
Проект района Рёмерберг во Франкфурте-на-Майне, созданный Вудсом для конкурса 1963г., был прямым ответом на призыв ван Эйка к «ясности лабиринта», так как франкфуртская схема представляла собой город в миниатюре на месте средневекового центра, разрушенного в годы второй мировой войны. Вудс в соавторстве с Манфредом Шидхельмом предложили конфигурацию в виде лабиринта для магазинов, общественных сооружений, офисов и жилых зданий. В двухъярусном основании располагались предприятия обслуживания и автостоянки. Этот проект, ставший событием в практике градостроительства, был задуман в совсем иных формах, чем работы Смитсонов и Бакемы.

Прямоугольные «контрформы» зданий противопоставлялись средневековой форме города и, помимо прочего, воплощали обслуживаемую эскалаторами трехмерную систему ярусов, промежуточные пространства которых можно было заполнить в соответствии с конкретными требованиями. То, что эта идея была предвосхищена инфраструктурой «Мобильной архитектуры» Йоны Фридмана (1958), ни в коем

случае не умаляет величественности замысла Вудса.

Хотя проект района Рёмерберг во Франкфурте так и остался нереализованным, однако он был, без сомнения, величайшим достижением творчества Вудса и, возможно, одним из наиболее важных прототипов, разработанных «Группой Х». По отношению к контексту существующего города и отказу от эскапизма «функциональной» и «открытой» моделей города в этом проекте сделана попытка поставить автомобиль на место и возродить традиции городской культуры.

Франкфуртская схема, реализованная в проекте Свободного университета в Западном Берлине (1973), много потеряла из-за отсутствия городского контекста. Расположенный в районе Далем, этот комплекс был лишен того городского культурного окружения, для которого задумывался и которому отвечал бы, будь он осуществлен во Франкфурте. Хотя университет и представляет собой нечто вроде города в микрокосме, однако он не обеспечивает оживленного разнообразия городской среды как таковой. Гибкость франкфуртского проекта в пространственных формах была заменена в Западном Берлине идеализацией гибкости в технических формах — поэтической, но несколько неудобной на практике детализировкой модулированного фасада, скомпонованного из сменных стальных ячеек системы Жана Пруве.



Вудс и Шидхельм. Свободный университет. Зап. Берлин — Далем, 1963—1973. Разрез и план первого этажа

В 1964 г. концепция франкфуртского плана Вудса была развита дальше в плане Де Карло для Урбино. В этом плане, разработанном на основе исчерпывающего топографического анализа, больше места отводилось тактике сохранения и восстановления старого, чем созданию нового. План Де Карло демонстрировал окончательный переход «Группы Х» к антитезису картезианского проекта «Лучезарного города». Идея Де Карло о новом (после реконструкции) использовании существующего жилого фонда во всех случаях, где это только было возможно, была принята в качестве главной политической

линии в недавних исследованиях проблем жилищного строительства. Эти исследования убедительно доказали, что, несмотря на обычно достигаемую высокую плотность застройки, потребуется примерно в течение 50 лет возводить новые дома, чтобы компенсировать статистический «жилищный дефицит», образовавшийся за время, израсходованное на снос существующих и строительство новых жилых зданий.

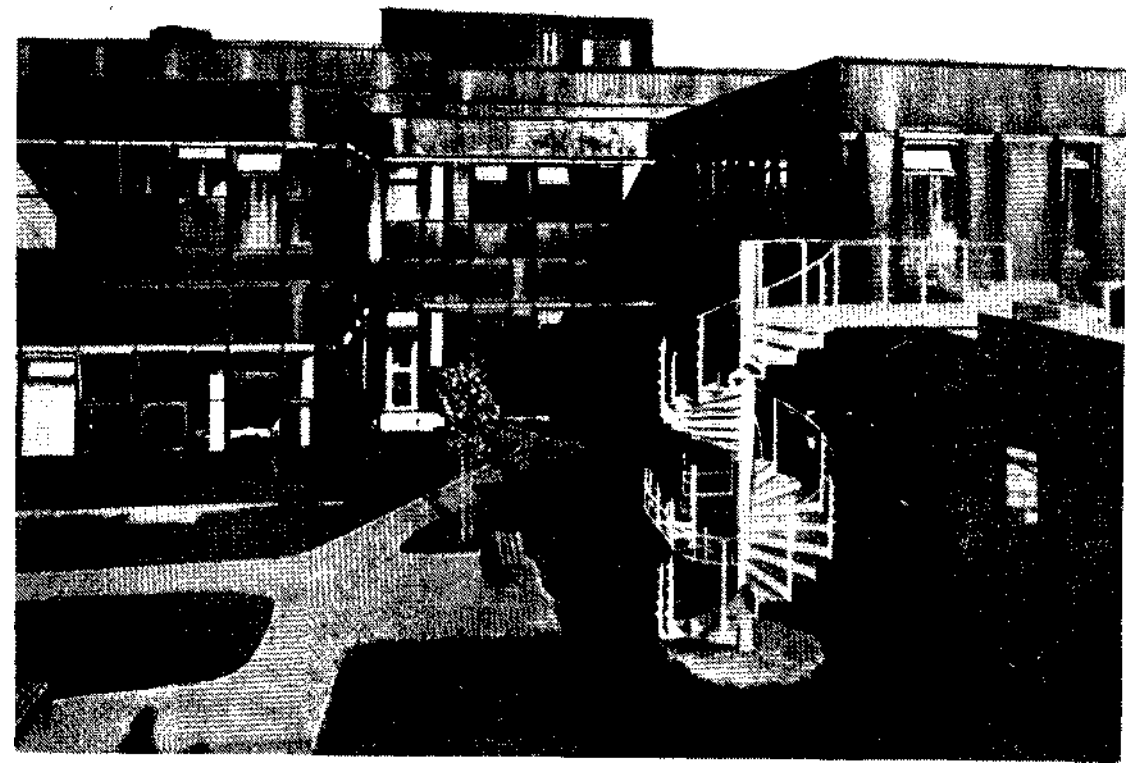
Подобные соображения в конце концов привели «Группу Х» к тем вопросам, которых она всегда усердно избегала, а именно, к политике. Этот поворот в сознании был со всей очевидностью продемонстрирован на триеннале 1968 г. в Милане, когда Вудс, чувствуя симпатию к радикально настроенным студентам, помогал им сокращать свою собственную работу. Лишь годом раньше он писал:

«Чего мы ждем? Разве мы мечтаем узнать о новом преступлении с использованием еще более секретного оружия — новости, которые придут к нам по воздуху, улавливаемые чудесными транзисторными приемниками где-то в недрах наших все более и более дичающих жилищ? Наше оружие становится все более и более сложным, наши дома все более и более упрощаются. Таким ли должен быть баланс самой богатой цивилизации в истории человечества?»

Ту же тему поднял и Де Карло в 1968 г., составив концептивный анализ идейного развития современной архитектуры под заголовком «Узаконенная архитектура», где он рассмотрел последствия декларации CIAM 1928 г.:

«Сейчас, 40 лет спустя после конгресса, мы видим, что предложения того времени превратились в дома, микрорайоны, пригороды и целые города. Осязаемые злоупотребления, испробованные сначала на бедных, а затем даже и на не совсем бедных, стали культурным алиби для самых свирепых экономических спекуляций и наиболее тупой политической неспособности. Однако эти «почему», так беспечно оставленные без внимания во Франкфурте, до сих пор беспокоят нас. Мы имеем полное право спросить, почему жилищное строительство должно быть настолько дешевым, насколько это возможно, и почему, например, не более дорогим; почему вместо того чтобы стремиться свести к минимуму площадь, толщину стен, расход материалов, мы не пытаемся сделать жилые дома просторными, защищенными, изолированными, удобными, хорошо оборудованными, предоставляющими богатые возможности для личной жизни человека, общества, развития индивидуального творчества? Никого в действительности не удовлетворит ответ, который апеллирует к нехватке ресурсов — нам всем известно, как много потрачено на войны, на строительство ракет и противоракетных систем, на «лунные проекты», на дефолиацию лесов в борьбе с партизанами, на разгон демонстраций, порождаемых гетто, на раздувание искусственных потребностей и т. д.»

Для Де Карло студенческие выступления 1968 г. были не только логичной кульминацией кризиса архитектурного образования, но также и отражением глубоких и более значительных противоречий архитектурной практики и теории (последняя часто служила маскировкой для истинно властвующей элиты



Вудс и Шидхельм. Свободный университет, Зап. Берлин — Далем, 1963—/975. Фасад системы Жана Пруве

и эксплуатации, пропитывающей все общество). В качестве примера Де Карло цитирует материалы восьмого конгресса CIAM, с сентиментальных рассуждений которого о «сердце города» в основном и началось последующее разрушение традиционного городского ядра (ироничный, если не циничный процесс, достигший своего апогея десятилетием позже). Как заметил Де Карло, настоящая подоплека этого предприятия не ускользнула от критиков западного общества, которые рассматривали процесс обновления города как повод для выселения бедноты на его периферию⁸⁹.

К середине 1960-х гг. большинство членов «Группы Х», за исключением ван Эйка, Вудса и Де Карло, казалось, предпочитали не замечать разрушения урбанистического наследства, проводившегося во имя спекуляций. Возможности «Группы Х» оказались нереализованными, ее изобретательская энергия истощилась перед лицом неразрешимой ситуации. Может быть, это прозвучит парадоксально, но сейчас влияние группы сказывается не столько в разработанных ею архитектурных решениях, сколько в заставляющих думать критических работах ее членов.

ческая революция последнего столетия — нечто большее, чем просто *техническая* революция. Фактически современная техника призвана разрешить не только количественные и экономические проблемы. Соответствующим образом осознанная, она может помочь нам заменить обесцененные мотивы историзма такими формами, которые придадут нашей среде характер и тем самым превратят ее в подлинное место».

Вуаль, которую фотолитография набрасывает на архитектуру, не нейтральна. Высокоскоростные процессы фотографии и репродуцирования, безусловно, являются не только политической экономией знака, но и коварным фильтром, с помощью которого наша чувственно воспринимаемая среда стремится отделаться от своей конкретной ответственности. Если большинство современных зданий выигрывает в реальности, то их фотогенические качества сводятся на нет бедностью и грубостью детализировки. Вновь

и вновь дорогая и нарочитая демонстрация как конструкции, так и формы приводит к проигрышу в интимности, к тому, что Хайдеггер определил как потерю «близости». Действительно, как редко мы встречаем теперь современные здания, в которых способность выбранной тектоники к изменениям проникала бы в самые сокровенные части сооружения не как объединяющая сила, но как смягчение восприимчивости. О том, что современное общество еще обладает способностью к такой гибкости, свидетельствуют лучшие работы Аалто. Вопреки его вдохновляющему примеру, нынешние тенденции — упростить здание с помощью самого способа его возведения — вновь возвращают нас к замечанию Хайдеггера о том, что здание, жилище, развитие человека и бытие составляли неделимое целое.

я называю этическими и мифическими, первоосновами человечества. Отсюда возникает конфликт. Мы чувствуем, что эта единая мировая цивилизация создается ценой утраты культурных ресурсов, благодаря которым великие цивилизации становились великими. Эта опасность выражается, помимо других вызывающих беспокойство признаков, также в крепнущей на наших глазах посредственной цивилизации, кото-

рая является абсурдной копией того, что я только что назвал элементарной культурой. Повсюду обнаруживаешь одни и те же плохие фильмы, те же автоматы, те же ужасы из пластмассы или алюминия, ту же сотрясающую воздух пропаганду и т. д. Кажется, что человечество, в массе своей приблизившись к основам потребительской культуры, также в массе остановилось на уровне некой субкультуры. Таким образом, мы подходим к главной проблеме, с которой столкнулись народы, недавно приобщившиеся к цивилизации: следует ли отказаться от старого культурного прошлого, в котором заключалось право нации на существование, ради продвижения вперед?.. Отсюда парадокс: с одной стороны, она (нация) должна беречь свое прошлое, укреплять национальный дух и выдвинуть перед националистами требование духовного и культурного возрождения. Однако для того чтобы занять свое место в современном мире, необходимо участвовать в научной, технической и политической рационализации, что зачастую требует полного отказа от культурного прошлого. Это факт: любой культуре сложно выдерживать и впитать шок современной цивилизации. Вот в чем заключается парадокс: как стать современным, не забывая истоков, как вдохнуть жизнь в старую дремлющую цивилизацию, будучи одновременно и частью всеобщей цивилизации...

Трудно сказать, что стало бы с нашей цивилизацией, если бы она действительно встретила другую цивилизацию не шоком завоевания и господства, а каким-то иным способом. Но мы должны признать, что эта встреча еще никогда не представляла собой истинного диалога. Именно поэтому мы сегодня переживаем своего рода временное затишье, или междуцарствие, мы больше не можем практиковать догматизм единственной истины, но еще не способны преодолеть скептицизм, в котором мы погрязли. Мы — в туннеле, на пути от сумерек догматизма к рассвету реальных диалогов».

Поль Рикёр.
«Всемирная цивилизация и национальные культуры». 1961 г.

Под термином «критический регионализм» я подразумеваю не характерную именно для данной местности архитектуру, которая когда-то сложилась в результате совместного взаимодействия климата, культуры, мифа и ремесла. Скорее, я отождествляю его с недавними региональными «школами», главной задачей которых было отражение и обслуживание того или иного ограниченного региона, где они возникли. Среди других факторов, вызвавших появление такого регионализма, можно назвать не только достижение известного уровня благосостояния, но также и своего рода антицентризм — по крайней мере стремление к определенной культурной, экономической и политической независимости.

Концепция местной, или национальной культуры является парадоксальным предложением не только из-за сегодняшнего очевидного противопоставления «коренной» культуры и всеобщей цивилизации, но также и потому, что на внутреннее развитие любой цивилизации, как древней, так и современной, влияет взаимообмен с другими культурами. Как указывает Рикёр в приведенной выше цитате, сегодня в большей степени, чем когда-либо, региональную или национальную культуру следует считать местным проявлением «мировой культуры». Безусловно, не случайно, что это парадоксальное предположение возникает в то время, когда всеобщая модернизация все глубже подрывает все формы тради-

5 глава

Критический регионализм: современная архитектура и культурная самобытность

«Феномен универсализации, являясь достижением человечества, вместе с тем сопровождается незаметным разрушением не только традиционной культуры, что еще можно было бы поправить, но также и того, что я по отношению к настоящему времени буду называть созидательными элементами великих цивилизий и великой культуры — тех элементов, на основе которых мы интерпретируем жизнь, которые

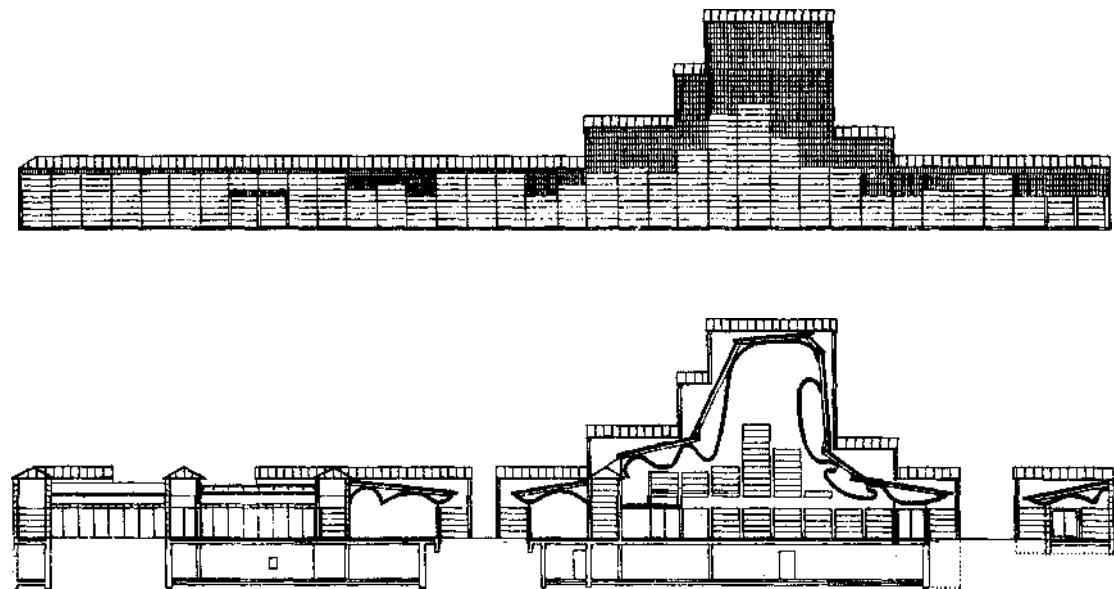
ционной, основанной на сельском хозяйстве самобытной культуры. С точки зрения «критической теории» (см. «Введение»), мы должны рассматривать региональную культуру не как некую относительно неизменную данность, но скорее как нечто, что сегодня развивают как-то застенчиво. Рикёр считает, что существование любого рода самобытной культуры в будущем будет, в конце концов, зависеть от нашей способности к созданию жизненных форм региональной культуры при одновременном усвоении влияний извне как на уровне культуры, так и на уровне цивилизации.

Подобный процесс ассимиляции и интерпретации кажется очевидным в творчестве датского мастера Йорна Утциона и прежде всего в церкви Багсверд, построенной им в пригороде Копенгагена в 1976 г. В этом здании предварительно изготовленные элементы заполнения, имеющие стандартные размеры, с особой выразительностью вмонтированы в железобетонные своды, которые перекрывают главные общественные объемы. С первого взгляда эта комбинация модульных сборных элементов и деталей, замонтированных на месте, может показаться всего лишь интеграцией всех имеющихся сейчас в нашем распоряжении форм работы с бетоном, однако метод объединения этих форм отличается ссылками на противоположные ценности.

С одной стороны, предварительно изготовленные модуль-

ные сборные элементы не только соответствуют ценностям всеобщей цивилизации, но также и «заявляют» о ее способности к стандартизации, тогда как монолитные своды-оболочки — исключительные по своей изобретательности конструкции, возведенные на уникальном участке. В свете высказываний Рикёра можно считать, что сборные элементы утверждают нормы всеобщей цивилизации, а своды — ценности самобытной культуры. Эти разные формы работы с бетоном можно также истолковать как противопоставление рациональности нормативной техники иррациональности символической конструкции.

Другой «диалог» звучит, как только мы переходим от экономического оптимума сборной конструкции ограждения (будь то бетонные панели или патентованное остекление крыши) к далекому от оптимума каркасу и своду, перекрывающему неф. Такое решение свода — относительно неэкономичная модель конструкции по сравнению, скажем, со стальными фермами — умышленно выбрано из-за его символического смысла. В западной культуре свод обозначает священность. И вместе с тем свод такой конфигурации едва ли можно считать западным. Единственный прецедент такого сечения в религиозном контексте встречается лишь на Востоке — это крыша китайской пагоды, о чем Утцион писал в своем эссе «Платформы и плоскогорья. Мысли датского архитектора» (1962).

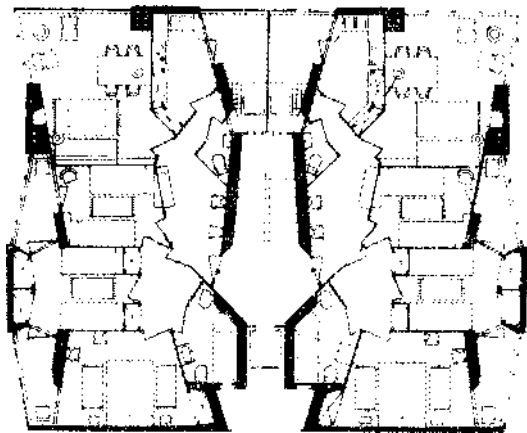


Утцион. Церковь Багсверд близ Копенгагена, 1976. Продольный фасад и разрез

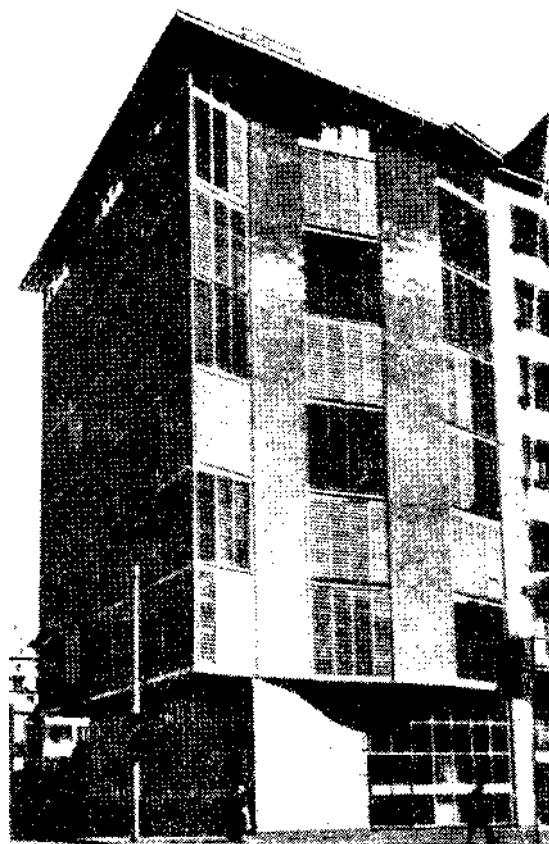
Незаметные «двойные» намеки, которыми изобилует эта изогнутая бетонная крыша, заключаются не только в мнимой своенравности интерпретации восточной формы балки и в западной технологии бетона; хотя размеры главного свода над нефом и верхний свет и наводят на мысль о присутствии божества, однако это сделано таким образом, чтобы предотвратить исключительно западное или восточное прочтение формы, которым утверждается это ощущение. Подобная двойная интерпретация («запад-восток») допустима при рассмотрении деревянных оконных переплетов и обшитых досками внутренних стен, которые кажутся ссылкой на северную традицию культовой архитектуры и на украшенные орнаментом традиционные деревянные элементы китайской и японской архитектуры. По-видимому, за

этим процедурами разрушения и повторного синтеза скрыты следующие намерения: во-первых, оживить в определенном смысле обесцененные западные формы с помощью восточной трактовки их сущностной природы; во-вторых, указать на секуляризацию учреждений, представляемых этими формами. Это — явно более подходящий способ «подачи» церкви в эпоху обмирщения, когда существует риск вырождения традиционной культовой иконографии в кич.

Однако особенности церкви Багсверд, связанные с местом, которое она занимает во времени и пространстве, не исчерпываются лишь оживлением западных элементов с помощью восточных очертаний и наоборот. Утцион также придал ей вид сарая, используя сельскохозяйственную метафору, чтобы сообщить религиозному учреждению образ гражданского зда-



Кодерч. Жилой блок ИСМ, Барселона, 1951, План типового этажа и общий вид



ния. Однако эта несколько загадочная метафора — сочетание религии с сельскохозяйственной культурой — может заиграть по прошествии какого-то времени: когда окружающие здания деревья разрастутся, церковь обретет положенные ей границы. Территория, обозначенная этим растительным покровом, без сомнения, в будущем будет способствовать прочтению здания уже не как сарая, но как храма.

Примером ясно выраженного антицентристского регионализма было каталонское национальное движение, которое вновь возникло с образованием «Группы Р» в Барселоне (1951). Эта группа, которой руководили Х. М. Сострес и Ориоль Боигас, с самого начала оказалась в сложной культурной ситуации. С одной стороны, она была обязана возродить антифашистские ценности рационализма и методику ГАТЕРАС (довоенное испанское крыло СИАМ), с другой — ее члены осознавали политическую ответственность за создание реалис-

тического регионализма, пригодного для народности в целом. Эту двуединую программу впервые публично объявил Боигас в своем эссе «Возможности архитектуры Барселоны», опубликованном в 1951 г. Различные культурные импульсы, под влиянием которых складывался этот разнородный регионализм, подтверждали безусловно гибридную природу современной региональной культуры. Прежде всего, следует назвать каталонскую традицию строительства из кирпича, которая идет от модернизма, затем — влияние творчества Нейтры и неопластицизма (несомненно, стимулированный работой Бруно Дзеви «Поэтика неопластической архитектуры»,

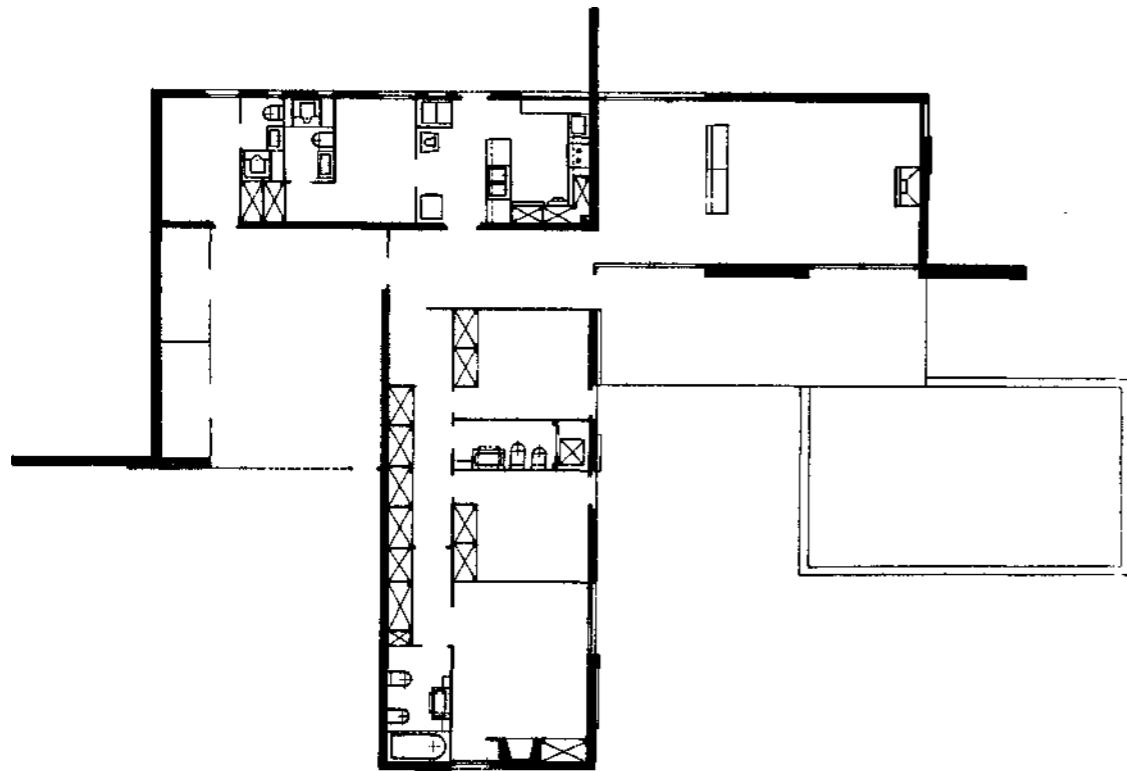
опубликованной в 1953 г.). Далее отметим влияние неореализма итальянского архитектора Игнацио Гарделлы, который использовал традиционные ставни, узкие окна и широкие выступающие карнизы в своем доме Борсалино в Александрии, Италия (1951—1953). Бельгийский новый брутализм оказал особенное воздействие на работы Маккея, Боигаса и Марторелла (см. построенный ими жилой дом на бульваре Бонанова в Барселоне, 1973).

Творчество барселонского архитектора Х. А. Кодерча можно считать типично *регионалистическим*, поскольку оно вплоть до последнего времени колебалось между современным строительством из кирпича в средиземноморском духе, впервые сформулированным в его восьмизэтажном жилом блоке ИСМ, построенном в Барселоне на бульваре Насиональ в 1951 г. (это здание, как и дом Борсалино, традиционно артикулировано ставнями на всю высоту и тонкими выступающими карнизами), и авангардистской неопластической мисовской манерой, примером которой служит композиция его дома Катасус, возведенного в Ситжесе в 1956 г.

Возможно, более свежие примеры отзвуков каталонского регионализма наиболее очевидны в работе Рикардо Бофилла и его «Архитектурной мастерской». Если жилой дом на ул. Никарагуа (1964), построенный Бофиллом, демонстрирует родство с интерпретированным «языком» Кодерча, то «Архитек-

турная мастерская в конце 1960-х гг. приняла открыто «гезамткунстверковский» подход. Построенный ее архитекторами в Кальпе в 1967 г. комплекс Ксанаду — настоящий разгул кичевого романтизма. Одержимость образами достигла своего апофеоза в их героическом, но показном, облицованном плитками комплексе «Уолден 7» в Сен-Жуст-Десверн (Барселона, 1970—1975). Это 12-этажное здание с плохо освещаемыми жилыми комнатами, крошечными балконами и уже облетающей плиткой как бы символизирует ту несчастливую границу, за которой изначально критический импульс выродился во вполне фотогеничную декорацию. В конечном итоге, несмотря на легкую дань уважения к Гауди, «Уолден 7» — типичный пример архитектуры, служащей оболочению масс. Это архитектура нарциссизма, поскольку формальная риторика адресуется к высокому образцу и к мистике «пламенеющей» личности Бофилла. Гедоническая утопия Средиземноморья, на воплощение которой претендовал «Уолден 7», при ближайшем рассмотрении разрушается и, прежде всего, это проявляется в оборудовании плоской крыши, так как в данном случае ее потенциально эстетизированная среда не была приспособлена для использования (ср. марсельскую «жилую единицу» Ле Корбюзье).

Ничто не может быть дальше от намерений Бофилла, чем архитектура португальского



Кодерч. Дом Касаус, Ситжес, 1956. План первого этажа

мастера Алвару Сиза Виейры, чье творчество, начало которого ознаменовано сооружением плавательного бассейна в Кинта-ди-Консейсан-Матузиньюс (1958—1965), было совершенно не фотогеничным. Это следует не только из фрагментарно неуловимой природы опубликованных образов, но также и из текста, написанного им в 1979 г.:

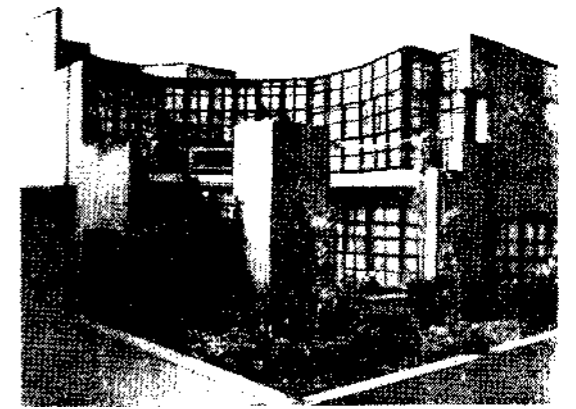
«Большинство моих работ никогда не были опубликованы, некоторые из моих проектов осуществлены лишь частично, другие глубоко изменены или уже разрушены. Все только предполагалось. Архитектурное предложение, цели которого глубоки... которое является чем-то большим, чем пассивная материализация, отказывается упрощать эту самую реальность, анализируя каждый ее аспект один за другим. Такое предложение не может воплотиться в

зафиксированном образе, не может следовать линейной эволюции... Каждый проект должен с предельной строгостью отражать вполне определенное состояние изменяющегося образа со всеми его тенями, и чем глубже вы осознаете это движение реальности, тем чище "будет ваш проект... Возможно, именно поэтому только второстепенные работы (тихое жилище, далекий домик для отдыха) остаются такими, какими они были изначально запроектированы. Однако что-то все же сохраняется. Какие-то частицы встречаются тут и там, внутри нас самих, возможно, «усыновленные» кем-либо, оставляя метки на людях и на пространстве, растворяясь в процессе всеобщего изменения».

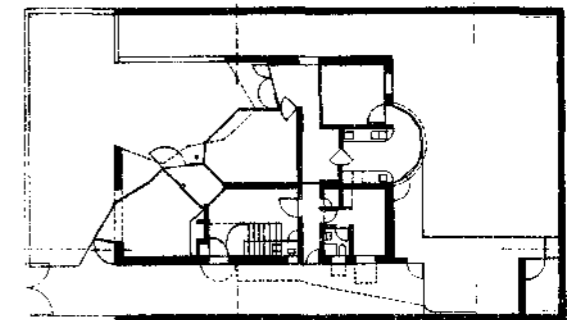
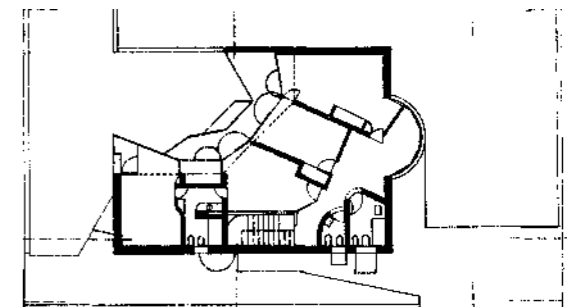
Из-за этой сверхвосприимчивости к изменению движущейся и все же специфической реальности творчество Сиза представляется нам имеющим более глубокие корни, чем эклектичные

тенденции барселонской школы. Вслед за Аалто Сиза увязывает свои здания со специфической топографией и с фактурой местной городской ткани, поэтому его работы хорошо вписываются в городские, природные и морские ландшафты района Порту. Другими важными факторами являются его уважение к местному материалу, ремесленным произведениям и особенностям местного освещения — уважение, которое поддерживается без сентиментального отказа от рациональной формы и современной техники. Как и ратуша Сяйнятсало Аалто, все работы Сиза деликатно вписаны в топографию участков. Его подход скорее осязателен и тектоничен, чем визуален и графичен, что подтверждается целым рядом сооружений — от дома Берет в Повоа-ду-Варзин (1973—1976) до жилого комплекса Буса в Порту (1973—1977). Даже его небольшие городские здания, из которых лучшим, возможно, является отделение банка Пинту, построенное в Оливейра-ди-Аземеинш в 1974 г., увязаны с топографией местности.

По-видимому, творчество обосновавшегося в Нью-Йорке австрийского архитектора Реймунда Абрахама вдохновляется подобными соображениями, поскольку этот архитектор всегда подчеркивал важность создания места и топографические аспекты строительной формы. «Дом с тремя стенами» (1972) и «Дом с цветочными стенами» (1973) — типичные примеры его

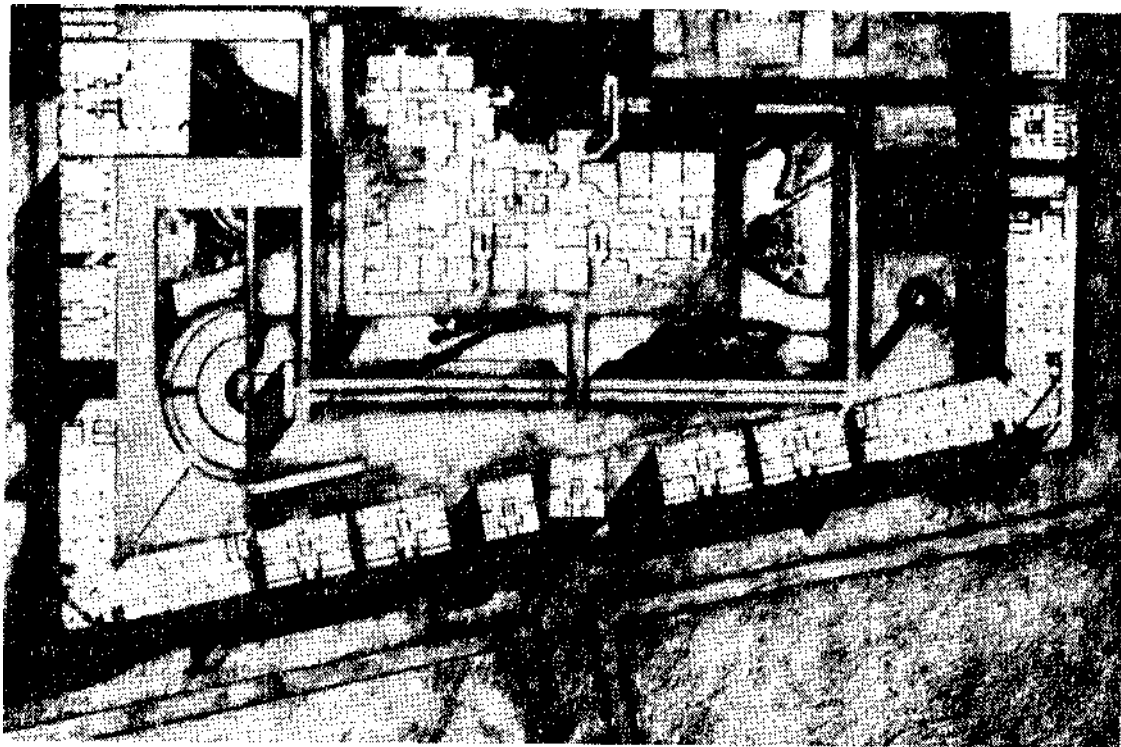


Сиза Виейра. Дом Берет, Повоа-ду-Варзин, 1973—1976,



Планы второго (внизу) и первого (вверху) этажей

творчества начала 1970-х гг., где уникальный образ, выдвинутый в проекте, вместе с тем утверждает неизбежную материальность здания. Интерес к тектонической форме и к ее возможностям изменять поверхность земли прослеживается и в последних проектах Абрахама,



Абрахам. Проект для Южного Фридрихштадта, Зап. Берлин, 1981. Показана половина участка

выполненных им для Международной строительной выставки в Западном Берлине, и прежде всего, в недавно созданном проекте для Южного Фридрихштадта (1981).

Такое же «осязательное» отношение отличает творчество ветерана мексиканской архитектуры Луиса Баррагана, чьи лучшие дома (многие из них были возведены в пригороде Мехико — районе Педрегаль) принимают форму, обусловленную участком. В равной мере будучи и ландшафтным архитектором, и архитектором-объемщиком, Барраган всегда тяготел к чувственной и связанной с землей архитектуре, обогащенной ограждениями, стелами, фонтанами и водными путями, архитектуре, размещенной среди вулканичес-

ких скал и пышной растительности, архитектуре, которая опосредованно связана с мексиканской усадьбой. Говоря о чувстве мифа и истоках творчества Баррагана, достаточно процитировать его воспоминания об апокрифической деревне его юности:

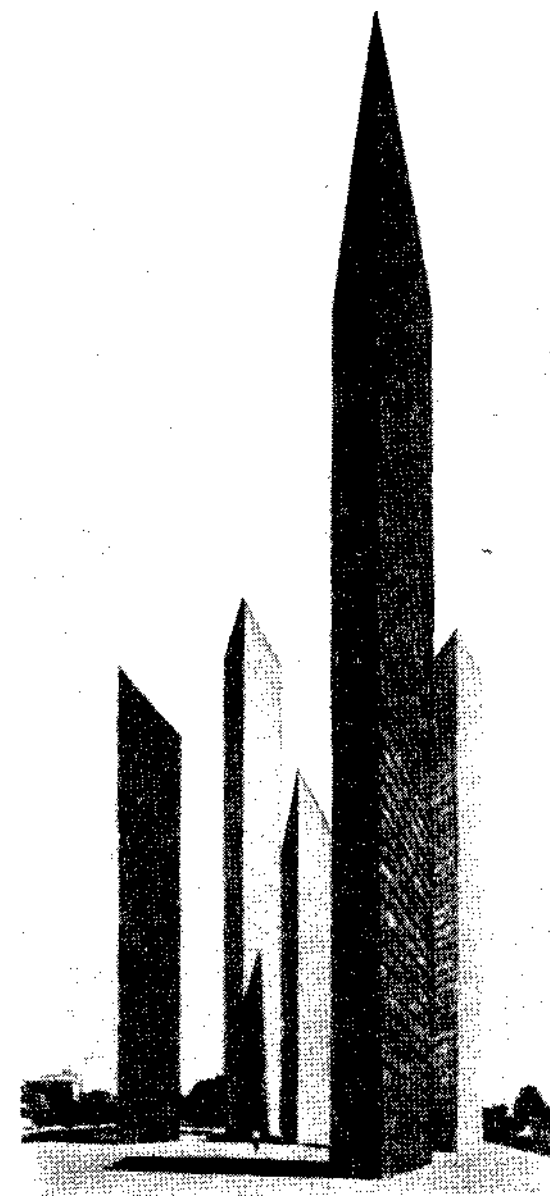
«Мои ранние детские воспоминания связаны с ранчо близ деревни Масамитла, которым владела моя семья. Это была деревня с холмами, на которых размещались дома с черепичными крышами и огромными карнизами — они должны были защищать прохожих от сильных дождей, выпадающих в этом районе. Даже цвет земли был необычным, поскольку это была красная земля. В этой деревне система водоснабжения была сооружена из огромных, выдолбленных в форме желобов бревен, которые покоились на деревянных рогатинах высотой 5 м. Акведук пересекал город, доходя до внутренних дворов-патио, где находились

большие каменные фонтаны, размещались сараи, в которых вместе с коровами содержались и цыплята. Снаружи к железным кольцам привязывали лошадей. Конечно, из этих покрытых мхом деревянных желобов повсюду сочилась вода, что придавало облику деревни нечто сказочное. Нет, фотографий нет, у меня есть только воспоминания».

Безусловно, эти воспоминания ожили в памяти Баррагана благодаря его постоянному интересу к исламской архитектуре. Подобные чувства и заботы очевидны в его выступлении против уничтожения интимности в современном мире и в его критике того неумолимого разрушения природы, которым сопровождалось послевоенное развитие цивилизации:

«С каждым днем жизнь становится все более публичной. Радио, телевидение, телефон — все это разрушает сферу частной жизни, уединенность. Поэтому сады следует огораживать, а не оставлять их открытыми для всеобщего обозрения... Архитекторы забывают о потребности человеческого существа в полусвете — том особом сорте света, который навеивает покой в жилых комнатах и спальнях. Около половины того количества стекла, которое используется во многих зданиях — как жилых, так и конторских — следовало бы убрать, чтобы обеспечить то качество освещения, которое позволяет нам жить и работать более сосредоточенно.

До машинной эры даже в центре больших городов Природа была постоянным спутником каждого... Сейчас ситуация совершенно иная. Человек не встретится с Природой, даже если он выедет из города для общения с ней. Зажатый в блестящем автомобиле, его дух, отмеченный печатью мира, который создал автомобиль, и внутри Природы остается инородным телом. Чтобы заглушить голос Природы, достаточно доски объявлений. Природа превращается в обьедки Природы, человек — в обьедки человека».



Барраган и Гёриц. Башни города-спутника, Мехико, 1957

К 1947 г., построив свой первый дом и мастерскую с внутренним двориком в Такубайе, федеральный округ Мехико, Барраган уже отошел от синтаксиса Международного стиля. И все же в своем творчестве он всегда оставался верным той абстрактной форме, которая характеризует искусство нашей эпохи.