Архитектура XX века

Утопии и реальность

Том II

Андрей Владимирович Иконников

Доктор архитектуры
Профессор
Действительный член Российской академии архитектуры и строительных наук
Действительный член Международной академии архитектуры
Член-корреспондент Российской академии художеств
Заслуженный архитектор Российской Федерации
Почетный архитектор России
Почетный строитель России
Почетный строитель Москвы
Лауреат Государственной премии СССР (1979 г.)
Первый лауреат Государственной премии Российской Федерации по архитектуре (1992 г.);
Кавалер Ордена Почета;
Кавалер Ордена Благоверного князя Даниила Московского.

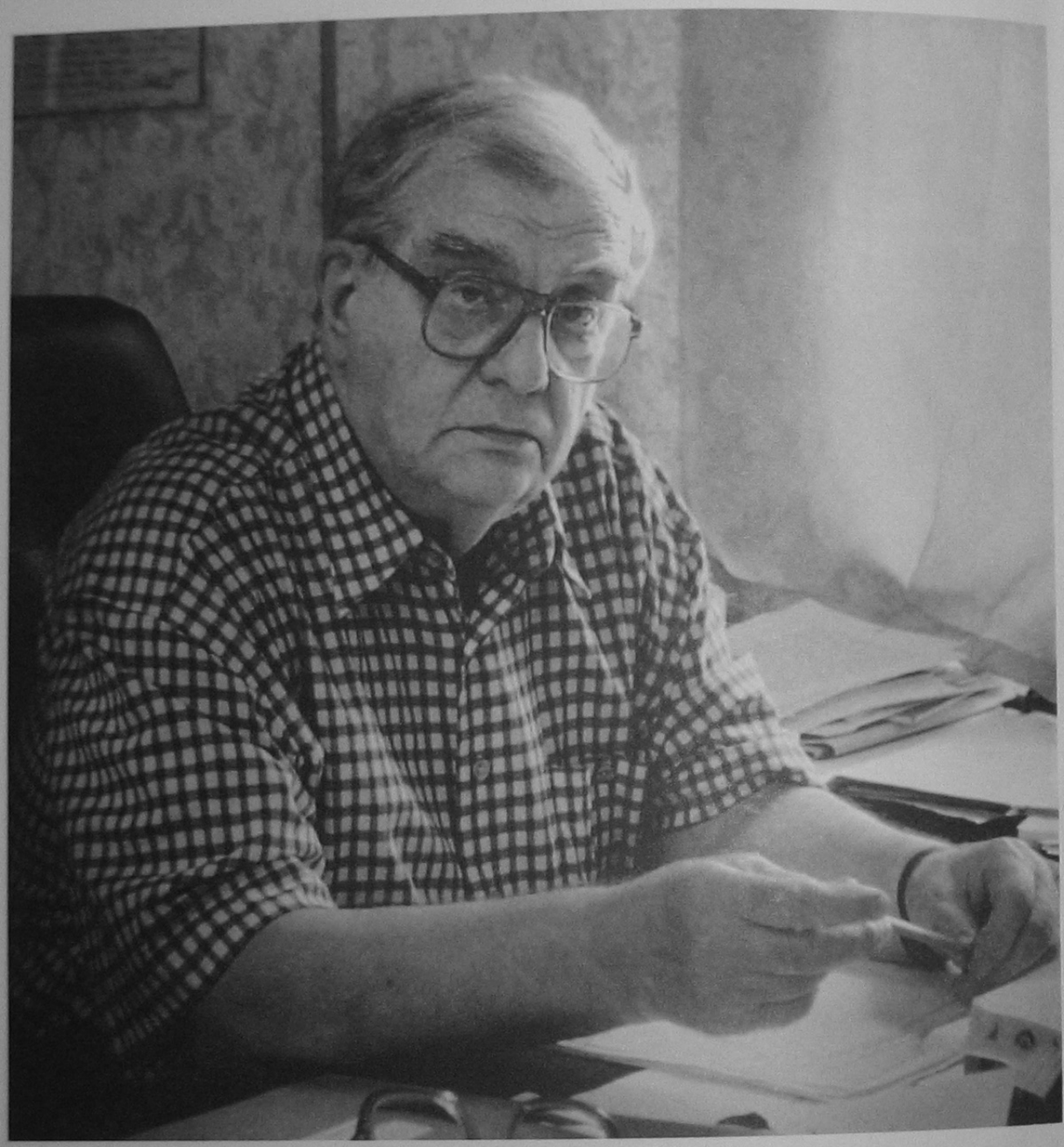
Награды:
Золотая медаль архитектуры «Интерарх» в Софии
Золотая медаль Российской академии художеств
Серебряная медаль Российской академии художеств
Большая медаль Российской академии архитектуры и строительных наук
Медаль Союза архитекторов РСФСР «За высокое зодческое мастерство»
и другие медали и почетные дипломы.



Архитектура XX века

Утопии и реальность

Том II



А. В. Иконников

Архитектура XX века

Утопии и реальность

Издание в двух томах

Том II

УДК 72
ББК 85.11
И 42

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
(проект № 01-04-16044),
Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН)
Москомархитектуры

И 42 **А. В. Иконников. Архитектура XX века. Утопии и реальность.**
Издание в двух томах Том II / Под ред. А. Д. Кудрявцевой. М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 672 с. 1225 ил.
ISBN 5-89826-130-3

В двухтомном труде Андрея Владимировича Иконникова впервые в отечественной литературе выстроена общая картина мирового архитектурного процесса XX столетия. Архитектура рассмотрена во взаимодействии с культурой времени, в зависимости от социальных процессов и исторических катаклизмов. Архитектура России в ее изменениях показана как часть системы меняющегося мира.

Второй том посвящен развитию архитектуры второй половины столетия. Рассказано о кризисе модернизма, о вытеснявших его постмодернизме и стиле хай тек, о деконструктивизме и поисках путей следующего исторического цикла в последние десятилетия XX века на примере различных архитектурных школ мира. Большое внимание уделено «буму» в архитектуре Юго-Восточной Азии, а также тенденциям развития архитектуры в новой России, что восполняет недостаток внимания к российской архитектуре в зарубежных исследованиях.

Книга богато иллюстрирована (большинство фотографий авторские) и снабжена обширным указателем имен. Она написана безупречным языком, ярко и увлекательно, и доступна широкому кругу читателей, интересующихся проблемами мировой архитектуры, искусства и культуры XX века.

ББК 85.11

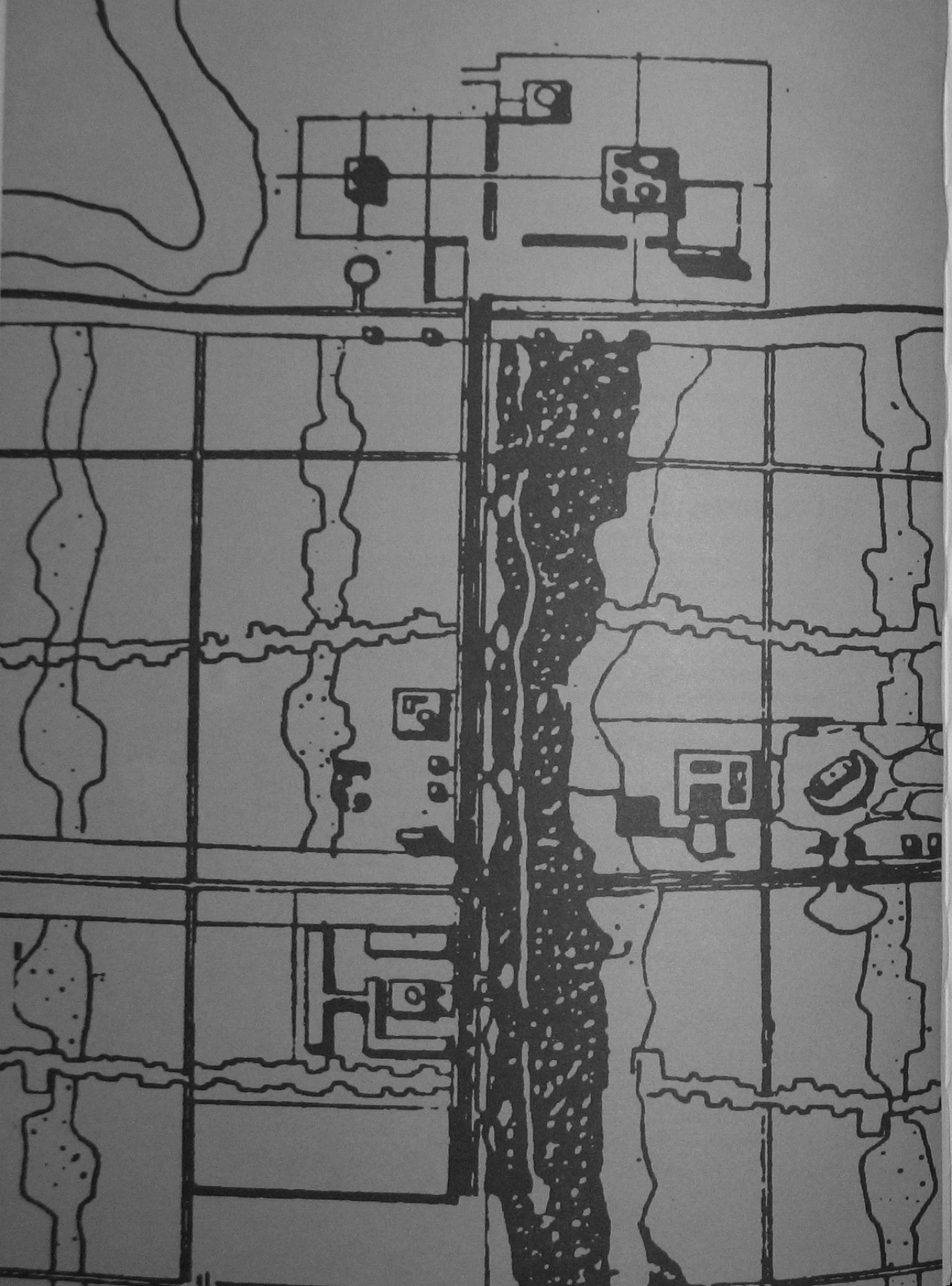
В издании использованы материалы научно-исследовательской работы «Архитектура XX века», выполненной автором в 1996–2001 гг. в Научно-исследовательском институте теории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук.

ISBN 5-89826-130-3

© А. В. Иконников, 2002
© К. Н. Шулика, оформление, 2002
© Прогресс-Традиция, 2002

Содержание

Поиски идеальной структуры большого города. 1940–1960 7
Архитектура 1960-х — трансформация и поиск альтернатив 39
Постмодернизм и архитектура. 1975–1990 239
Архитектура конца века. 1990–2000 487
Заключение 644
Память. Андрей Владимирович Иконников (1926–2001) 648
Именной указатель 652



Глава 1

Поиски идеальной структуры большого города. 1940–1960

В середине XX столетия, когда модернизм, казалось, занял господствующее место в мировом архитектурном процессе, началась реализация нескольких крупных градостроительных проектов, созданных под влиянием утопической мысли.

В Британии развернулись работы по реконструкции Лондона и окружающих его территорий; на севере Европы реконструировались Хельсинки, Стокгольм и Копенгаген. В Индии началось строительство новой столицы штата Пенджаб — Чандигарха, в Бразилии — новой столицы страны, города Бразилиа. Слова Бердяева, назвавшего XX век временем, когда начинают осуществляться утопии, получили еще одно подтверждение (как, впрочем, подтвердилось и то, что осуществляемые утопии рождают новые проблемы).

Идеальный город был частью сюжета почти всех социальных утопий, начиная с Платоновской Атлантиды; с поселениями нового типа связывались первые жизнеустроительные эксперименты, которые стали осуществлять социалисты-утописты. Именно в нем ранее всего и с наибольшей очевидностью обнаружилась несовместимость умозрительно созданного идеала и жизненных реалий. При строительстве многочисленных городов-садов по Хоуарду и Энвину изначальные утопические намерения тонули в непредвиденных обстоятельствах, превращая общины, долженствующие жить в гармонии с природой, в «города-спальни». Архитекторы авангарда 1920–1930-х гг. не получили возможности осуществить наиболее принципиальные идеи по изменению структуры города. Свои градостроительные модели они разрабатывали, по сути дела, в качестве теоретического обоснования архитектурных новаций.

Но в годы после второй мировой войны сложилась ситуация, открывшая возможность практических экспериментов с развитием структуры уже не малых поселений, а крупных городов, столиц. Масштабы восстановления разрушенного были соизмеримы с работами по их созданию. Поиски новых моделей крупного города перешли из сферы отвлеченного теоретизирования в разработку стратегий реальной деятельности. Шокирующий радикализм утопий довоенного архитектурного авангарда, рассчитанный лишь на побуждение к дискуссии, сменился поисками реально возможных процессов и конкретных систем расселения. Трудности развития городов (и прежде всего крупных) получили такую остроту, что в обществе возникла готовность к осуществлению градостроительных экспериментов, требующих усилий государственного масштаба и целеустремленной воли, способной направлять такие усилия достаточно долгое время.

Сюжетом экспериментов, в которые вовлекалась утопическая мысль, стал город как идеальный объект, который должен был получить завершенную форму. Для Лондона и скандинавских столиц была избрана форма, следовавшая исходной идее города-сада Хоуарда: объект, имеющий возможность роста, не нарушающего его завершенность (рост, происходящий за счет образования дополнительных объектов-сателлитов). Вариантом формы, который избрали Ле Корбюзье и бразильские архитекторы, был внутренне уравновешенный компактный организм, создаваемый однажды и навсегда. Его не приняли авторы генерального плана Москвы, разработанного в шестидесятые годы и утвержденного в 1971 г. Сложился ряд крупномасштабных экспериментов, в которых рутинной практике эволюции городских структур противопоставлялись новые принципы их организации. Ранее других к эксперименту приступили архитекторы Великобритании.

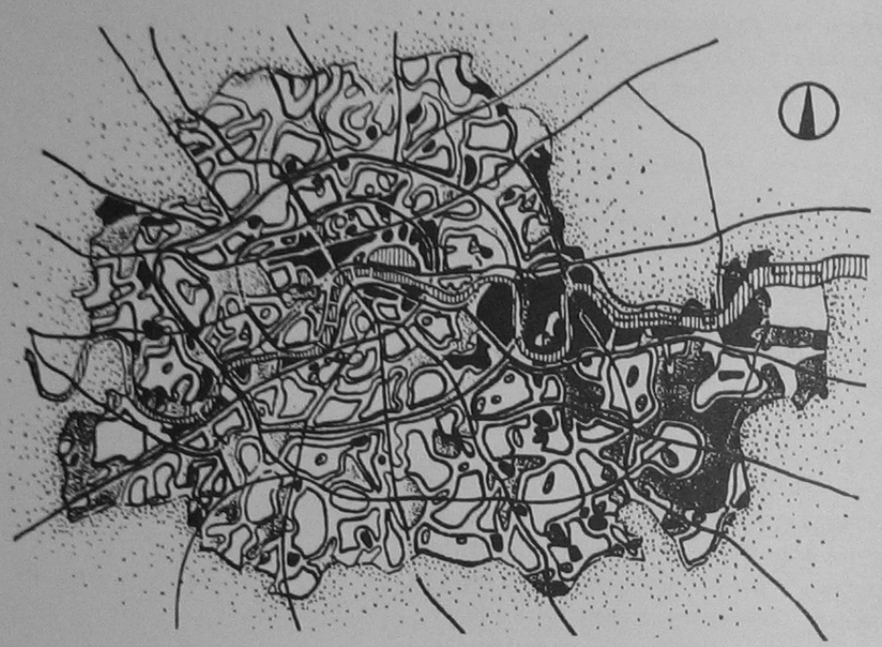
План Большого Лондона

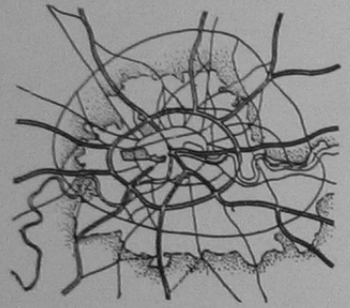
Стать первыми англичан принудила поистине драматичная урбанистическая ситуация в стране со скудными резервами территории и гипертрофированно развитой столицей. Трудности были усугублены разрушениями, нанесенными Лондону германской авиацией, а также развитием его промышленности в военные годы и увеличением транспортных потоков. Решить проблемы Лондона в пределах его административных границ было невозможно.

Но еще в 1920-е гг. Р. Энвин и другие последователи Хоуарда указывали на перспективы взаимодействия между собственно Лондоном и складывавшейся вокруг него обширной агломерацией. Уже тогда было предложено часть населения и промышленных предприятий из наиболее перегруженных зон внутреннего ядра переместить в новые города-сателлиты на периферии агломерации. В то время эти идеи были встречены с полным равнодушием. Лишь в 1937 г. группа, которой руководил Патрик Аберкромби (1879–1957), начала официально субсидируемую работу, которая активизировалась уже в военные годы, после жестоких бомбардировок британской столицы. Первым ее результатом стал опубликованный в 1943 г. «План Лондонского графства», внутреннего ядра Лондона[1]. В 1944 г. завершен и «План Большого Лондона»[2], охватывающий всю агломерацию и распространяющий на нее принципы, заложенные в перепланировку центрального ядра.

Транспортная сеть, иерархически разделенная на скоростные магистрали, магистрали второго порядка и местные проезды, не допускающие транзитного движения, стала пространственным каркасом, расчленяющим и организующим территорию. Скоростные магистрали разграничивали городские районы, не пересекая их. Районы членились магистралями второго порядка на микрорайоны, недоступные для сквозного проезда. Каждый такой комплекс должен был стать самостоятельной социальной единицей, «соседством», обеспеченным всем, что необходимо для повседневного обслуживания населения. Предполагалось, что число жителей каждого микрорайона составит 5–10 тыс. человек, в соответствии с зоной, которую могла обслужить начальная школа, — детям младшего возраста при этом не нужно было пересекать улицы с активным движением. В центрах районов располагались учреждения, предлагавшие более высокий уровень обслуживания и более обширный ассортимент товаров и услуг, рассчитанных на удовлетворение периодически возникающих потребностей. Это должно было ослабить притягательность общегородского центра и уменьшить транспортные потоки к нему от периферийных зон.

По мысли Аберкромби, эти местные центры в Лондоне можно было создать, возрождая угасшие центры старых поселений, некогда поглощенных расползавшейся территорией города (особенность Лондона, возникшего как конгло-





мерат слившихся мелких населенных мест). Превращение аморфных городских массивов в группы микрорайонов-соседств, объединенных общими центрами, задумывалось не только для того, чтобы упорядочить транспортные потоки, отделить их от пешеходов и создать равномерно распределенные системы обслуживания. Организация соседств должна была обеспечить условия для возникновения социальных связей на территориальной основе, возрождая атмосферу старых поселений, где все друг друга знали и где поведение каждого контролировалось общиной. Предполагалось, что совместное проживание в пределах соседства людей из разных социальных групп смягчит противоречия между ними, способствуя контактам и сближению на основе местных интересов. Одной из важных идей плана стал поэтому принцип смешанной застройки микрорайонов, включающей дома с различной этажностью, планировкой и величиной квартир для семей с разным составом, достатком и бытовыми запросами. Схема Аберкромби, основанная как на функциональных, так и на социальных предпосылках, была воспринята в Европе конца сороковых годов как эталон рационального градостроительства, который более двух десятилетий оказывал влияние на реальное проектирование (хотя утопичность социальных и функциональных принципов «ступенчатой системы» обслуживания и, тем более, социальной роли «соседств» становилась все более очевидной).

Основой транспортной сети Лондона должны были стать десять радиальных трасс, соединенных двумя кольцевыми магистралями, — схема, которая была принята английскими планировщиками не без влияния опыта реконструкции Москвы. Основной задачей, однако, оставалось пресечение неуправляемых

Архитектор Патрик Аберкромби.
Схема плана Лондонского графства. 1943

Схема развития транспортной системы
Лондонского графства. 1943



процессов, приводивших к безмерному разрастанию Лондона, его «слоновой болезни». Эта задача решалась уже в системе агломерации, которой посвящен план Большого Лондона.

Предполагалось прекратить дальнейшее расширение застроенного центрального ядра, зафиксировав его периметр созданием зеленого пояса, где бы парки соединялись с сельскохозяйственными угодьями. Плотность перенаселенных внутренних зон сокращалась бы путем перемещения части населения и мест приложения труда за пределы этого пояса. Потребности в новом строительстве, связанные с разуплотнением центра, общим приростом населения или развитием промышленности, должны были удовлетворяться за счет создания ожерелья новых городов-спутников во внешней зоне агломерации (а также и за счет развития существующих поселений в этой зоне). Допускаемую плотность населения предполагалось увеличивать по мере приближения к центру.

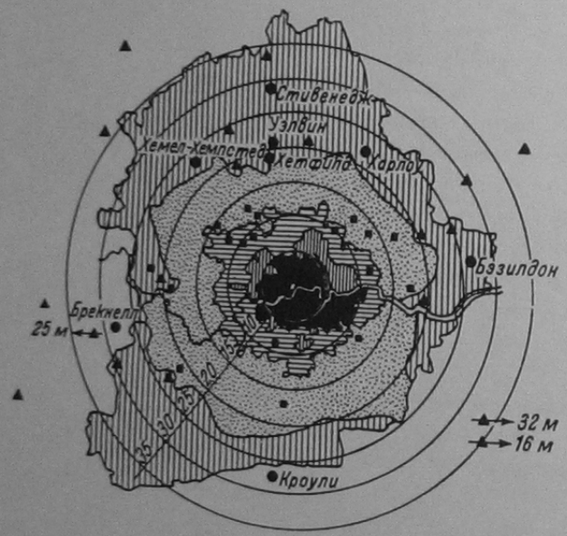
План Аберкромби был лишь эскизом, устанавливающим принципы развития городского организма. В 1947 г. он был официально утвержден, а в 1951 г. архитекторы Совета Лондонского графства завершили окончательный проект, основанный на его установках.

Частью этого плана Большого Лондона стала система из 8 городов-сателлитов (Бэзилдон, Брекнелл, Кроули, Харлоу, Хетфилд, Хемел-Хемпстед, Стивенедж и Уэлвин). Из 1 млн. человек, которых предполагалось переместить из чрезмерно уплотненных внутренних зон Лондона, около 400 тыс. должны были принять города-спутники за пределами зеленого пояса.

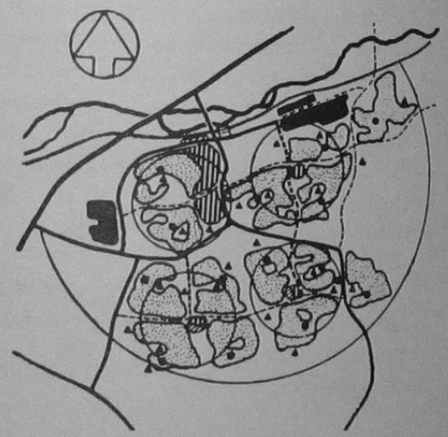
Тип застройки смешанной этажности
для Лондонского графства. 1945



Архитектор Фридерик Гиббард. Микрорайон Северный Марк-Холл в Харлоу. Начало 1950-х



Архитекторы Совета Лондонского графства. Схема развития Большого Лондона. 1951



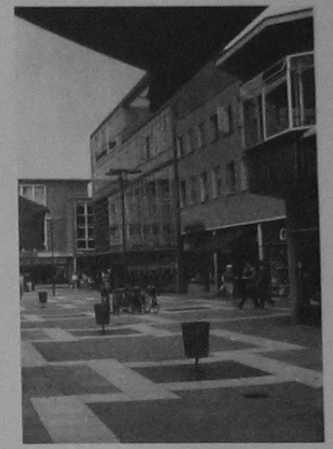
Архитектор Фридерик Гиббард. Схема плана города-сателлита Лондона Харлоу. 1947

Они задумывались как самодостаточные городские организмы, способные обеспечить в своих границах весь комплекс повседневных потребностей населения и занятость его работающей части. В то же время устанавливался верхний предел их количественного роста — в соответствии с романтическими представлениями о «городе-саде». Он был первоначально определен почти по Хоуарду — в 60–80 тыс. человек, чтобы сохранить близость к природному окружению и исключить потребность во внутригородском транспорте (расстояния от периферии до центра городов-спутников в пределах 3 км).

Структура новых городов складывалась из микрорайонов, четко разграниченных полосами зелени, развитого центра и промышленных предприятий, собранных в компактную зону. Сеть коммуникаций формировалась как сочетание радиальных и кольцевых дорог. Микрорайоны получали смешанную застройку, в которой преобладали одно-двухэтажные индивидуальные и сблокированные дома с участками, что определило низкую плотность населения (по жилым районам она составляла 30–40 жилищ или 80–100 человек на 1 га, по территории города в целом — от 23 до 37 чел./га). В пределы городов входили обширные зеленые пространства, разрушавшие визуальное единообразие их структуры. Способствовать ориентации должны были включаемые в микрорайоны объемы многоэтажных односекционных домов-башен.

Строительство этого первого поколения городов-спутников Лондона было начато с основанного в 1946 г. Стивенеджа. К концу сороковых, при активном использовании государственных субсидий, строились уже все восемь. Их создание пропагандировалось как «начало мирной и упорядоченной социальной революции». Среда этих поселений мыслилась основой социальной гармонии. Корпорации, строившие города, целеустремленно формировали состав их населения, стремясь к преобладанию «среднего слоя».

Но первые восторги, порожденные эстетическими возможностями, открывавшимися романтичной живописностью среды, органично враставшей в зеленые холмистые ландшафты юго-восточной Англии, сменились жесткой критикой с социологических позиций. Концепция соседств не привела к возникновению ожидавшихся схем взаимодействия между людьми, призванных возродить стиль жизни патриархальных поселений. Мобильность современного человека исключала преобладающее значение связей, определяемых местом проживания. В слишком малых городах, даже если и обеспечивалось число рабочих мест, отвечающее числу трудоспособных, выбор формы занятости был ограничен. Оказалось, что значительная часть жителей городов-спутников вынуждена работать в Лондоне, а на многие рабочие места в новых городах приходилось привлекать лондонцев или обитателей соседних поселений. Впрочем, и восторги, порожденные несхожестью городов-спутников с привычными формами урбанизированного окружения, сменились критикой растворенности их структур в ландшафтном окружении, потери городского характера в «планировке прерий». К тому же чрезмерно низкая плотность делала города неэкономичными как в строительстве, так и в эксплуатации. Все вместе заставило увеличить первоначально запроектированную численность населения сателлитов до





Центр города-сателлита Лондона Стивенеджа

Фрагмент жилой застройки города-сателлита Стивенеджа

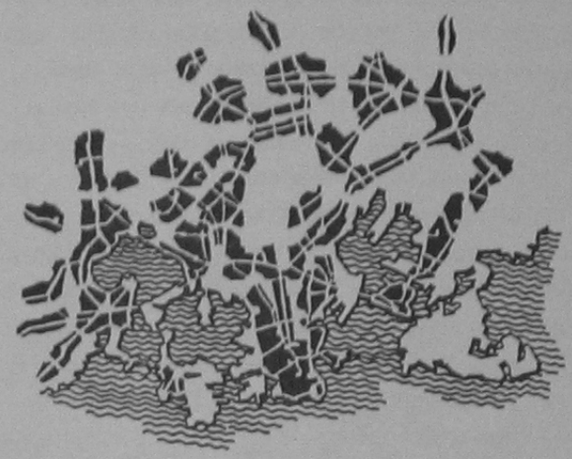
100–140 тыс. человек. К началу шестидесятых окончательно определилась нецелесообразность самого принципа разгрузки крупных центров путем создания новых городов-спутников. Избыточное население стали привлекать в существующие малые города.

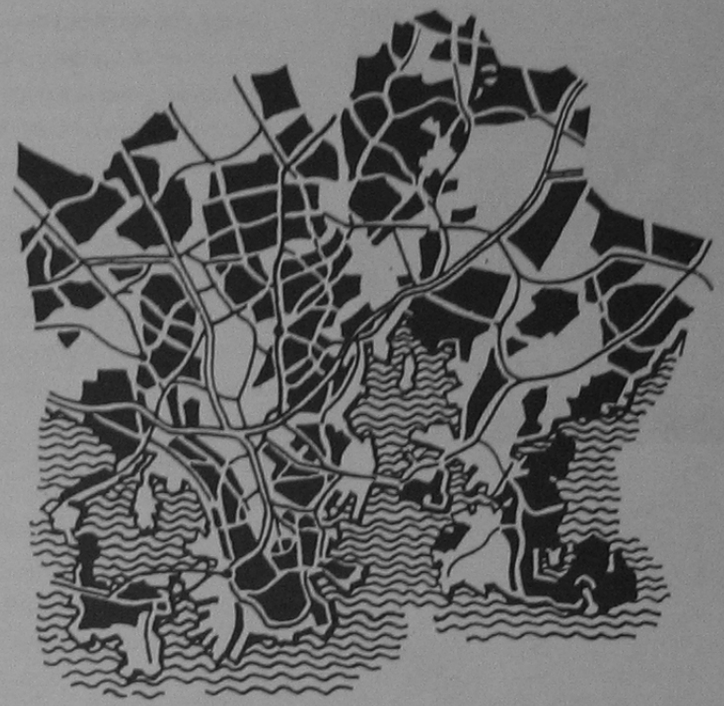
Таким образом, завершилась история череды социально-градостроительных утопий, прямо исходящих от идей Хоуарда. Ее последний «лондонский эпизод» оказал, однако, влияние не только на градостроительство, но и, косвенно, на менталитет всей профессии. В сознание внедрялась эстетика живописного, но, вместе с тем, иерархично организованного. Нецелесообразность — и невозможность — решить проблемы крупнейших городов, придавая их развитию дисперсную форму, обнаружилась с полной очевидностью. Но интеграция жилой застройки на основе иерархии (жилая группа — микрорайон — жилой район — город) оказалась приемом, отвечающим принципам функционализма, и прием этот еще долго бытовал в строительстве многих стран.

Развитие городов Северной Европы — Хельсинки и Стокгольма

Принцип децентрализации крупных городов, разрушения их компактной непрерывности, оказался особенно заманчивым для градостроителей Северной Европы, где дисперсные формы расселения традиционны. Здесь, однако, был найден путь его осуществления, отличавшийся от английского. Этот финско-шведский вариант впервые был предложен в неосуществленном проекте Большого Хельсингфорса, который в 1915–1918 гг. создал лидер финского национального романтизма Элиел Сааринен совместно с архитектором Бертелом Юнгом, соединив несколько идей теории градостроительства начала XX века. Они приняли принцип рассредоточенного развития, исходящий от Хоуарда, но не его модель с ожерельем городов-спутников, расположенных на значительном расстоянии от центрального городского образования. Сааринен предложил прямое перерастание периферии компактного города в линейные структуры, образованные полуавтономными районами, нанизанными на расходящиеся от центра радиальные дороги и связывающие их полукольца дорог. Районы разделялись открытыми пространствами. Чередование естественной и искусственной среды должно было преодолеть изолированность человека от природы.

Модель исходит от конкретной природно-топографической ситуации столицы Финляндии. Историческая часть последней расположена на характерном для шхерных берегов полуострове, а материковая территория севернее исторического ядра расчленена заболоченностями и скальными грядами, предопределяющими рассредоточенный характер периферийной структуры. Проект Большого Хельсингфорса был, кстати, самым ранним проектным предложением децентрализованно развивать европейскую столицу. Он основывался на романтическом осмыслении конкретной ситуации, но в Финляндии двадцатых воспринимался как отвлеченная идея; о попытках реализации в стране, только что прошедшей через гражданскую войну, не могло быть и речи. В теории градостроительства модель Сааринена была, однако, сохранена.





К ней обратились при создании планов развития крупных городов Скандинавии в конце сороковых годов (Стокгольм, Гётеборг, Осло, Копенгаген). Вернулись к ней и финские архитекторы, разрабатывая схему генерального плана Хельсинки в 1951–1954 гг. На этой схеме полуавтономные районы крупнее, чем предлагал Сааринен, — с населением от 5 до 20 тыс. человек при плотности от 200 до 500 жителей на га. Радиальные дороги, исходящие от центра города, рассчитаны на интенсивное движение и отделены от застроенных территорий. Сааринен основывал свою концепцию на точных наблюдениях. Рассредоточенность периферийных районов Хельсинки надежно обеспечена природной ситуацией — водные протоки, заболоченные низины и скальные массивы создают естественную артикулированность территории. Взаимопроникновение городского и по-северному сурового природного ландшафта дополнило индивидуальный характер города.

Приемы застройки периферийной зоны определились не сразу. Ее первые комплексы созданы по интернациональным стандартам массового строительства тридцатых годов (Хартониеми, Пуотила, Маунула). Их структура фрагментарна, стандартные объемы механистично объединены в ряды или строчки. Но уже рассчитанный на 10 тыс. жителей комплекс Пихлаямяки (1959–1965), лежащий на пересеченном долиной скальном плато, имеет органично связанную с ландшафтом структуру с красиво организованными жилыми группами. В отличие от лондонских городов-сателлитов первого поколения, Пихлаямяки сочетает суровую живописность и вполне городской характер застройки. Ее образуют четырехэтажные пластины, охватывающие своими изломами укрытые от ветра дворы, и группы односекционных домов-башен.

Архитекторы Элиел Сааринен и Бертел Юнг.
Генеральный план Большого Хельсинки. 1915–1918. Схема

Генеральный план Хельсинки. 1951–1954. Схема



Самое впечатляющее выражение своеобразие периферийного пояса Хельсинки получило, однако, в Тапиоле, комплексе, который проектировался еще до завершения генерального плана столицы Финляндии (проект 1946–1951 гг., Хейкки фон Хертцен и Отто Мейрман) как образцовый город-спутник на 17 тыс. человек. Территория комплекса расчленяется на микрорайоны, между которыми сохранились обширные нетронутые участки леса. Многоэтажные дома сочетались с группами малоэтажных сблокированных и индивидуальных домов, каждая из которых имела своего архитектора, что обеспечило разнообразие застройки (в ее создании участвовали архитекторы Вильо Ревелл, Аарне Эрви, супруги Сирен, Маркус Тавио, Аулис Бломстед и др.). Средоточением жизни Тапиолы стал общественный центр у водоема, в который превращен заброшенный карьер (1959 г., архитектор А. Эрви). Между водоемом и постройками, формирующими анфиладу пешеходных пространств, поставлена 13-этажная башня офиса, завершенная надстройкой с водонапорными баками, — главная вертикальная веха «города-леса». Непринужденная живописность парадоксального соединения контрастных фрагментов ландшафта поддерживала международную репутацию финской архитектуры, как и лучшие произведения Алвара Аалто. В семидесятые годы, однако, застройка Тапиолы стала уплотняться, комплекс ее вошел в состав более крупного образования — Эспоо.



Архитектор Тойво Корхонен.
Застройка Северной части района Пихлаямяки. Хельсинки. 1962–1965

Архитекторы Хейкки фон Хертцен и Отто Мейрман.
Генеральный план района-сателлита Тапиолы. Хельсинки. 1951–1952

Наиболее последовательное осуществление принцип развития крупного города, выдвинутый Элиелом Саариненом, получил не в Хельсинки, а в Стокгольме. К расчлененной системе понуждала здесь сложная структура природного ландшафта, а строительство далеко отстоящих от центра сателлитов по английскому образцу исключалось. Земли, где они могли бы быть созданы, были уже освоены, да и величина городского организма Стокгольма (в 1943 г. — 465 тыс. чел.) не оправдала бы такого решения. Группа архитекторов-градостроителей, руководимая Свеном Маркелиусом, которая работала над генеральным планом города, приняла идею «полусателлитов» — полуавтономных районов, обладающих развитой системой обслуживания с крупными общественными центрами и местами приложения труда. Будучи четко организованными единицами, эти полусателлиты оставались частями единой системы, взаимодействуя с центральным городским массивом и старыми пригородами. По плану Стокгольма 1944–1952 гг. полусателлиты размещались на пустующих землях между границами «Каменного города» и дальними пригородами, возникшими в начале столетия. Их центры и, отчасти, места приложения труда должны были включить в сферу своего влияния аморфные городские окраины и «пригороды-спальни» внешней зоны, образуя единую систему функций обслуживания и занятости на обширной территории.

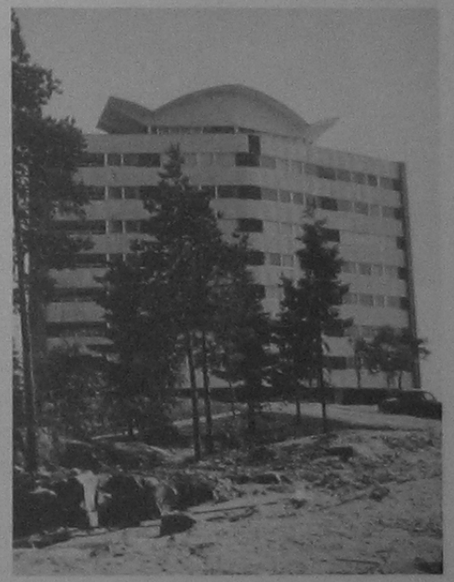
Маркелиус писал, что новые части Стокгольма «нельзя рассматривать как города-сателлиты в полном смысле этого термина... Фактически мы в очень важных функциональных отношениях развиваем город как единое целое, хоть и состоящее из взаимно независимых частей. Независимость, самообеспеченность — вопросы комфорта и рациональной организации. Но они не предопределяют изоляцию. Житель Стокгольма, обитающий в его пригороде, остается стокгольмцем»[3]. В отличие от традиционно концентрических планиро-



Архитектор Аарне Эрви. Центр Тапиолы. Строительство с 1959 г.

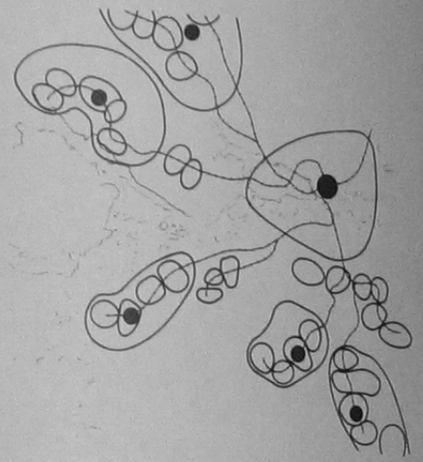


Архитектор Аулис Бломстед. Сблокированные дома. Тапиола. 1953



Архитектор Вильо Ревелл. Восьмиэтажный односекционный дом. Тапиола. 1959–1960





Архитектор Свен Маркелиус и др.
Генеральный план Стокгольма. 1944–1952
Схема

Стокгольм и его полусателлиты. Схема

вок английских городов-сателлитов, полусателлиты Стокгольма получили линейную структуру, развивающуюся вдоль коммуникационных линий — радиусов метро, дополненных магистральными и распределяющими автомобильными дорогами.

Статичная английская концепция городов-спутников была заменена динамичной, обеспечивающей гибкость структуры новых элементов города, возможность их расширения и приспособления к меняющимся функциям. Полусателлиты Стокгольма напоминают «линейные города», которые проектировал в конце XIX в. испанский архитектор Артуро Сориа-и-Мата. Структура последних, однако, равномерно растягивалась вдоль коммуникации, а система обслуживания распылялась на мелкие центры, связанные с частыми остановками трамвая. Структура пригорода Стокгольма как бы пульсирует, концентрируясь вокруг станций метро, отнесенных друг от друга на расстояние 1–1,5 км. При этом центры обслуживания располагаются не в глубине селитьбы, как предпочитали делать англичане, а связываются с коммуникациями и иногда «оседлывают» их, образуя своего рода мосты между частями территории. Система обслуживания приближена к главным пешеходным путям, которые ведут к остановкам общественного транспорта.

В каждой цепочке жилых районов, нанизанных на один транспортный радиус и образующих полусателлит, выделен район, занимающий наиболее удобное положение. Его центр формируется как главный для всего полусателлита. Он захватывает в сферу своего влияния и близлежащие старые пригороды-спальни, не имеющие своих центров. Такими главными звеньями системы полу-

сателлитов Стокгольма, с населением 50–80 тысяч каждый, стали Веллингбю на западном направлении, Фарста и Хёгдален на южном, Шерхолмен на юго-западном. Центры их обслуживают от 100 до 300 тыс. человек.

План Стокгольма получил расчлененную структуру, основанную на линейно-групповой организации, в отличие от иерархии внутренне завершенных единиц в структуре Большого Лондона. Уникальная природная ситуация пригородной зоны Стокгольма, с ее резкими перепадами рельефа, скальными грядами и водными протоками, позволила почти везде связать границы структурных единиц с естественными рубежами, что сокращает опасность стихийного срастания этих единиц. Создание новых пригородов Стокгольма в соответствии с планом стало возможным благодаря тому, что в начале XX в. муниципальная администрация скупила пустующие земли до городских границ. Будучи земельным собственником, муниципалитет выдвигал в качестве условия аренды территорий соблюдение проектов их застройки и положений генерального плана города в целом. Развитие новых пригородов было синхронизировано с сооружением линий метро.

План Стокгольма сохранял доминирующее положение в системе за центральным деловым районом в «Каменном городе». Однако для облегчения нагрузки на него в новых пригородах создавались не только свои центры обслуживания, но и места приложения труда. Люди, впрочем, предпочитают лучшие условия работы ее близости к жилью. Трудовые поездки во встречных направлениях между полусателлитами и центральным ядром сделали проблематичной самостоятельность пригородов (то же происходило и в системе Большого Лондона). Функциональные связи частей системы оказались более развитыми, чем это предполагалось теоретически.

В центральном деловом районе разрастались как аппарат управления частными предприятиями, так и государственно-муниципальная бюрократия. Они стремились получать рабочие площади «в зоне интенсивных личных контактов», что было и практично, и престижно. Жилье при этом вытеснялось, население «Каменного города» сокращалось. Перед реконструкцией общегородского центра стояла задача — решить транспортную проблему при максимальном сохранении характера среды. В 1946 г. опубликован проект, следовавший принципам функционализма, который выполнен под руководством Свена Маркелиуса. Ядро центра создавалось у многоуровневого соединения основных магистралей и линий метро. От площади Хёторгет, где Ивар Тенгбум в двадцатые годы поставил монументальный концертный зал, начиналась пешеходная улица Сергельгатан, по сторонам которой концентрировались магазины и высотные объемы офисов. Перепланировка этой зоны, после выкупа земель у частных владельцев, реализована в 1952–1962 гг.

Между Сергельгатан и магистралью Свеавеген на равных расстояниях поднялись пять параллельно поставленных 18-этажных пластин офисов. Двухэтажные корпуса с магазинами и ресторанами были превращены в подиум, объединивший высотные объемы. Такие же корпуса образовали застройку второй сто-

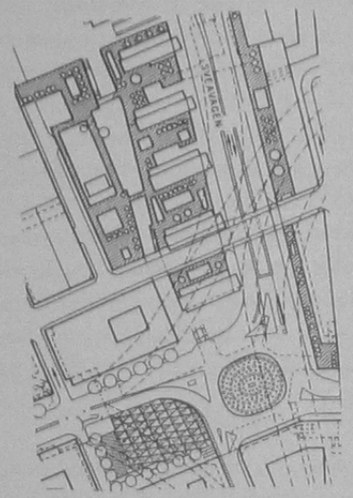


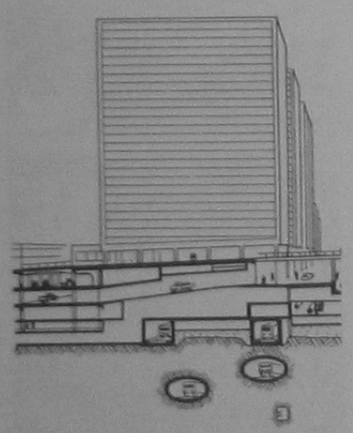




Архитекторы Свен Маркелиус и др.
Застройка пешеходной улицы
Сергельгатан, Стокгольм.
Вторая половина 1950-х







роны эспланады. Их плоские крыши превращены в террасы-сады. Мостики, переброшенные над Сергельгатан, и открытые лестницы соединяли их между собой и с уровнем земли, как бы осуществляя фрагмент воображаемого города Сант-Элиа. Входы на станции метро, расположенные на концах короткой улицы, усилили напряженность пешеходного потока. Культурная программа была сокращена до кинотеатра, включенного в цепочку магазинов. Здания комплекса связаны тремя подземными этажами, где устроены подъездные пути к складским помещениям. Систему дополняют подземные пешеходные площади, связанные с дневной поверхностью эскалаторами.

Чтобы смягчить жесткость ряда высотных пластин, доминирующих над окружением, разработка проектов для каждой из них была поручена разным архитекторам, вписавшим в одинаковые габариты различные версии «стиля Миса» (архитекторы Давид Хеллден, Ивар Тенгбум, Свен Маркелиус, Ларс-Эрик Лаллерстедт, Свен Бакстрём и Лейф Рейниус). Блоки магазинов проектировал Давид Хеллден. Соотношения пространств и объемов этого комплекса, осуществленного во второй половине 1950-х, определили основу выразительной формы с ее простыми ритмами и корректной сдержанной деталировкой. Строгая геометрия зданий образует фон для оживленных людских потоков. Однако группа метрически повторяющихся высоких объемов, ставшая стереотипом в градостроительных системах того времени, визуально «слипается» в монолитную глыбу, подавляющую окружение. В Стокгольме контраст между таким акцентом и лабиринтом узких улиц старого города в соседстве доведен до качественного разрыва.

Пешеходная улица Сергельгатан. Стокгольм. Вторая половина 1950-х

Улица Сергельгатан. Разрез по магистрали Сёдерледен. Стокгольм





Архитекторы Свен Маркелиус, Свен Бакстрём, Лейф Рейниус, Хьялмар Клемминг. Западный полуостров Стокгольма Веллингбю. 1950–1955



В ходе реконструкций делового центра Стокгольма, вопреки изначальному намерению сделать его многофункциональным, завершалась локализация функций «Каменного города». Жилье окончательно уходило за пределы «Сити», вытесняемое офисами, банками, универсальными магазинами, многоярусными гаражами-стоянками. Специализированный таким образом центр оживлен только в рабочие часы — «Стокгольм умирает в пять». Организация «Защитники среды» увидела в новом «Сити» выражение мощи разрастающегося бюрократического аппарата, «огромной, непостижимой машины вне человеческих ценностей»[4].

Коридоры городского развития, сходящиеся к «Каменному городу», определили пространственную структуру Большого Стокгольма. Зеленые зоны, глубоко проникающие к центру, закрепили артикулированность структуры на периферии. Линии метро вдоль коридоров урбанизации обслуживают пригородную зону в радиусе 15–20 км. Скоростные электрифицированные дороги привязали к системе комплексы застройки, удаленные на расстояния до 30–40 км. В реальном развитии система получила преобладающий рост вдоль юго-западного и северо-западного коридоров. Общественный транспорт развивался вдоль радиусов, прямые связи между коридорами оставлены за индивидуальными машинами.

Практическую разработку проблемы структурной организации стокгольмского полуавтономного городского района (полусателлита) получили при создании Веллингбю, лежащего западнее «Каменного города» (1950–1955, архитекторы Свен Маркелиус, Свен Бакстрём, Лейф Рейниус, Хьялмар Клемминг). Цепочка из шести образующих его жилых районов полукольцом охватывает лесопарк Гримета площадью 200 га, лежащий на берегу озера Меларен. Центральный и самый крупный район группы — Веллингбю (по генеральному плану 23 тыс. жителей); его центр служит и центром всей группы (60 тыс. человек). Чтобы сделать доступ к нему максимально удобным, общественно-торговый комплекс построен вместе со станцией метро на платформе, перекрывающей линию, которая проходит в открытой выемке. Платформа связывает части Веллингбю, разобщенные коммуникацией.

В целом пространственная форма полусателлита Веллингбю — линейный город, организованный вдоль транспортной оси со сгустками селитьбы — жилыми районами, центры которых связаны со станциями метро. Численность населения полусателлита сравнима с населением городов-спутников Лондона, сравнимы и структурные элементы, которые здесь расположены не компактной группой, а подобно бусинам на нитке. Внутренние зоны жилых образований, прилегающие к станции метро, имеют застройку городского характера, внешние — малоэтажную. Высота домов возрастает от одного этажа на периферии к 10–12 этажам односекционных домов-башен, окружающих центр. Средняя плотность по району в целом составила около 100 чел./га, что втрое выше, чем в английских городах-сателлитах.

Архитектор Хьялмар Клемминг.
Квартал Форферголеннан. Веллингбю.
Стокгольм. 1951–1953

Реакцией на монотонную схематичность строчной застройки, обычной для строительства в Стокгольме 30–40-х гг., стало разнообразие и живописно свободное расположение зданий Веллингбю на природном рельефе и стремление



обеспечить соразмерные человеку ограниченные пространства. Живописность эта иногда кажется беспокойной и нарочитой. Однако центр полусателлита, расположенный на скалистом холме и окруженный домами-башнями, образует заметный ориентир среди романтичного ландшафта. Сам комплекс центра (1954, архитекторы С. Бакстрём, Л. Рейниус) образован как тесная группа невысоких крупных объемов — многофункциональных административных и коммерческих зданий, на южной стороне которой расположен куст более мелких построек культурно-общественного назначения. В 1956–1960 гг. по тем же принципам построен южнее общегородского центра Стокгольма полусателлит Фарста с населением 57 тыс. человек, расположенный вдоль узкой долины. Контрасты в его живописной застройке еще более решительны. Здания его центра (1960, С. Бакстрём, Л. Рейниус) сгруппированы по сторонам интимной ромбовидной площади, очертания которой подсказаны средневековой Пьяцца дель Эрбе в Вероне, Италия.

В 1961 г. начато строительство юго-западного полусателлита Шерхолмен. Здесь обозначился отход от беспокойной живописности более ранних комплексов. При свободной группировке структурных частей системы, их внутренняя организация тяготеет к большей строгости. Законченный первым район Бреденг (1963, К. Э. Сандберг) приведен к четкой системе, в которой доминируют три группы восьмиэтажных корпусов, организованных по принципу строчной застройки.

Тенденция продолжена полусателлитом Ринкебю-Тенста (1964–1970, Дж. Стэкк и И. Дергалин). Линейное построение его структуры выражено более определено, чем в первых полусателлитах. Последовательно дифференцирована сеть



Архитекторы Свен Бакстрём, Лейф Рейниус.
Полусателлит Стокгольма Фарста.
1956–1960





дорог. Все дома приведены к единой высоте (6 этажей). Они объединены в параллельные «строчки» или образуют прямоугольные группы. Плотность застройки стала выше. Архитекторы прокламировали задачу — создать тип среды, соединяющий городскую концентрацию и регулярность с сельским простором и покоем. Плотность и жесткая простота организации групп, однако, необъяснимы в контрасте с окружающими их открытыми пространствами. Еще более схематична пространственная структура полусателлита Норра Ервафелтет, который завершен в 1978 г. Здесь уже нет уважительно бережного отношения к природе и органичной связи с ней комплексов застройки. Возрождение сентиментализма в пригородных ландшафтах пятидесятых вытеснено механистичной прагматичностью.

Среди крупных градостроительных начинаний середины века идея реконструкции шведской столицы с ее системой полусателлитов осуществлена наиболее полно. Этому способствовали специфическая структура ландшафтов и предусмотрительность муниципальных властей Стокгольма начала века, использовавших экономическую конъюнктуру, чтобы приобрести для города обширные резервные территории на его периферии. Важную роль сыграла и организованность реализации строительных программ середины столетия.

Градостроительная модель Стокгольма конца сороковых стала завершением цепи утопических идей, восходящих к романтическому социализму Уильяма Морриса. Но романтику сменила трезвая практичность шведской модели социализма. По мере эволюции шведского общества на подступах к постиндустриальной цивилизации стирались очертания и этой модели. Периферийные районы Стокгольма к восьмидесятым перестали отвечать изменившимся стан-

Архитектор К. Э. Сандберг.
Жилая группа в районе Бредэнг.
Полусателлит Стокгольма Шархольмен.
1968

Архитекторы Дж. Хейер
и С. Линквист.
Центр района Бредэнг. Полусателлит
Стокгольма Шархольмен. 1968





дартам жизни и новым ценностям. Их однородная среда и подчеркнуто скромные постройки, несущие печать прагматичной унификации, уже не соответствовали представлениям о комфортном окружении. Да и сама дисперсность периферийной зоны уже не воспринималась как достоинство. Вместе с изменением шкалы ценностей стал меняться социальный статус населения этих районов. Преуспевающая часть уходила в более престижные кварталы, теснее связанные с центром города; все большую часть жителей полусателлитов составляли эмигрантские группы.

Реконструкция Стокгольма и Большого Лондона исходила не из футуристических фантазий. Но в ее основе лежало унаследованное от социальных утопий XIX столетия представление о возможности направлять процессы в обществе, соответствующим образом формируя его среду. Настойчивость в реализации идеи, которая не привела к ожидаемым результатам, подтверждала ее несостоятельность. Естественным выводом стало изменение методики градостроительного проектирования — от детальной разработки идеальной модели для некоего будущего к «перманентному проектированию». При таком подходе постоянное отслеживание и анализ процессов реального развития городского организма позволяет выбирать стратегическое направление регулирования. Действия определяются этой гибкой стратегией, а не утопической моделью.

Архитекторы Дж. М. Стэкк
и И. Дергалин.
Полусателлит Стокгольма
Ринкебю-Тенста. 1964–1970

Новые города-утопии — Чандигарх и Бразилиа

Но утопическая вера в возможность направлять развитие общества, формируя его среду, в пятидесятые годы воплотилась еще и в создании двух новых столичных городов — Чандигарха в Индии и Бразилиа в Бразилии. Оба возникли в ответ на объективно сложившиеся исторические ситуации, но оба были и порождением завышенных ожиданий. Оба создавались под руководством признанных лидеров архитектурного модернизма, которые видели в них возможность показать еще не реализованные жизнестроительные возможности «современной архитектуры», как и своего собственного творческого потенциала.

Необходимость создать новую столицу индийской провинции Пенджаб, Чандигарх, возникла в драматических событиях разделения Индии и Пакистана (1947 г.). Пакистану отошла часть Пенджаба вместе с его древней столицей Лахором. Премьер-министр Индии Джавахарлал Неру решил не поднимать статус одного из старых городов, но создать новую столицу, «освобожденную от груза традиций» как символ независимости и прогресса страны, поручив проектирование радикальным новаторам.

Польский архитектор Масей Новицки и нью-йоркская планировочная фирма «Мейер, Уиттлиси и Глясс» подготовили первый вариант генерального плана. После гибели Новицки в авиакатастрофе (1950) был приглашен Ле Корбюзье. Метр увидел возможность, которой добивался три десятилетия — в полномасштабном эксперименте подтвердить эффективность модернистской универсальной модели города и постулатов «Афинской хартии». Вопреки славе ведущего теоретика современного градостроительства, он еще не принимал прямого участия в создании осуществляемого проекта города. Специфичность конкретных условий плана его не интересовала. Индийским чиновникам, посетившим его в Париже, он заявил: «Ваша столица может быть создана здесь, на Рю-де-Севр, 35. Будьте уверены — мы решим все проблемы»[5]. Оставляя за собой решение принципиальных градостроительных задач и проектирование монументальных зданий, он привлек Пьера Жаннере и английских активистов CIAM — Максуэлла Фрая и Джейн Дрю — для работы на месте, лишь изредка посещая строящийся город.

Площадка для него была выбрана среди незастроенной равнины, мягко спускавшейся от предгорий Гималаев. Эскиз Новицки и Мейера, основанный на функциональном зонировании, предлагал вынести комплекс правительственных зданий — Капитолий — за пределы города, в сторону гор. Город развивался от него в юго-западном направлении, организуемый веером радиальных дорог живописного начертания. Ле Корбюзье принял идею Капитолия как обособленного монументального центра, но город виделся ему в основе своей регулярным, причем ортогональная геометрия топологической схемы смягчалась координацией со свободными очертаниями природных элементов. Регулярность была неотделима от рационалистической идеологии Ле Корбюзье. В случае с Чандигархом он мог сослаться и на культурную традицию, аналогию с регулярной планировкой Джайпура, столицы Раджастхана, созданной в XVIII веке. Строительство началось в 1952 г. по генеральному плану, переработанному Ле Корбюзье.

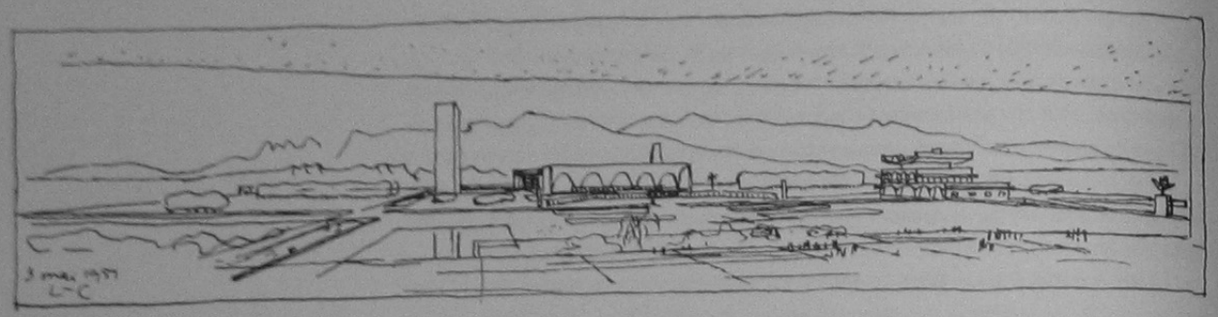
Структурную основу города Ле Корбюзье подчинил своей теории «7 V» — семи иерархически соподчиненных видов путей движения. Он утверждал, что «эта система аналогична сочетанию кровообращения, дыхания и лимфатической системы в биологии. Там эти системы абсолютно целесообразно построены, отделены одна от другой и не имеют между собой противоречий. Существующие в гармонии, они сами создают порядок»[6]. Подобную систему Ле Корбюзье стремился заложить и в основу генерального плана Чандигарха. Территорию первой очереди строительства, рассчитанную на 150 тыс. человек, Ле Корбюзье рассек крестом главных магистралей. Прямоугольная сеть магистралей второго порядка членит ее на тридцать «секторов» средней величиной 800×1200 м. В продольном направлении секторы пересечены озелененными полосами, продолжающимися из сектора в сектор сквозь весь городской массив. По этим полосам проложены пешеходные дороги, вдоль них размещены школы, спортивные и детские площадки. В поперечном направлении секторы разрезаются посредине внутренней дорогой, вдоль которой отводятся места для магазинов. На пересечении зеленой и торговой осей предлагались места общественных центров. Внутренние связи секторов дополнены сетью пешеходных дорожек.

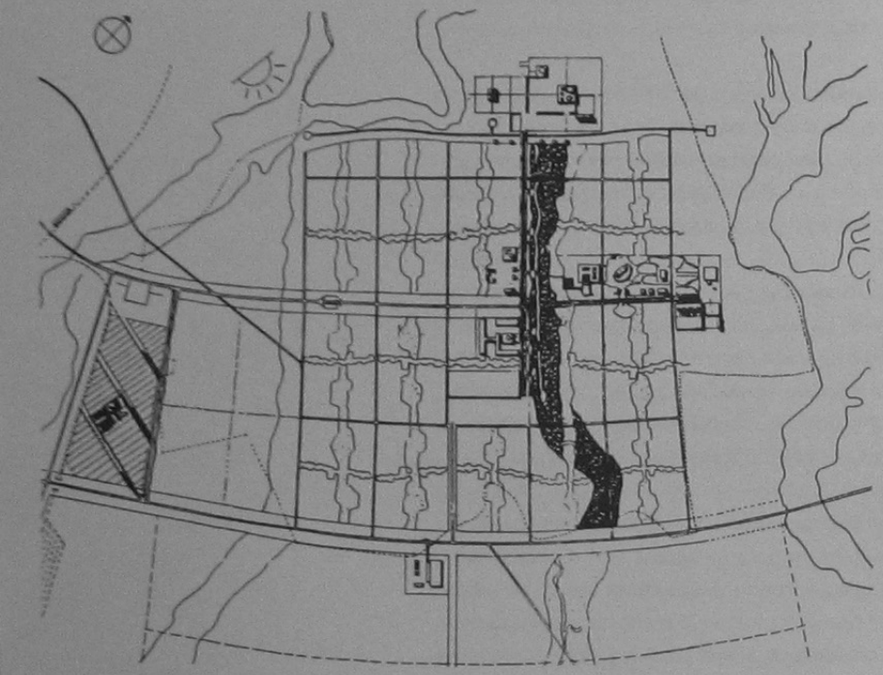
Начинаясь от Капитолия, город пронизывает Долина досуга, озелененное русло реки, наполняющейся только в сезон муссонных дождей. Эта свободно очерченная полоса должна была стать городским парком. С ней сливается сектор, занятый комплексом университета; сектор № 17 у пересечения главных магистралей отведен для делового центра с обширной площадью.

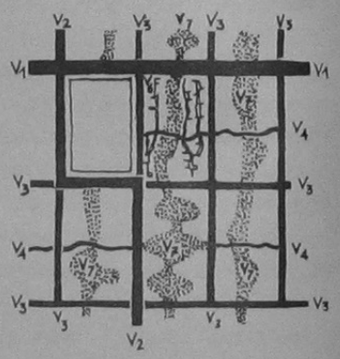
Доктрина «новой архитектуры» особо выделяет роль открытых пространств. В Чандигархе Долина досуга — главное из них. Но обычное для Европы времяпрепровождение в городском парке не принято в индийском обществе, ориентированном на дом и семью. Не наполнились жизнью и зеленые полосы секторов, основную часть которых узурпировали ремесленники, работающие под открытым небом, и торговцы с лотками и повозками.

Секторы должны были стать основой соседских общин. Однако, в отличие от микрорайонов на Западе, школа не могла служить их ядром. В Индии система образования не унифицирована, и выбор школы определяется не территорией, а социальным статусом, религиозной принадлежностью и экономическими возможностями родителей. По социологическим исследованиям, в уже завершенной первой очереди строительства Чандигарха 98% детей посещали школу за пределами своего сектора[7]. Запроектированные комплексные торговые центры секторов не отвечали принятому на Востоке обычаю — торговать в одном месте одним видом товара. Их переделывали для групп магазинов единого профиля, которые дополнялись рядами стихийного уличного базара. Громадная площадь общегородского торгового центра надолго осталась пустырем.

Секторы заселялись социально однородными группами. От их положения в общественной иерархии зависели тип застройки и плотность населения — численность его колеблется от 5 до 25 тыс. жителей. Близ Капитолия два сектора отведены для вилл элиты (министры, судьи, священнослужители). Для служа-







Архитектор Ле Карбюзье. Капитолий Чандигарха. Эскиз

Чандигарх, Пенджаб, Индия. 1951. Генеральный план; схема дифференциации дорог: V_1 — выделная скоростная магистраль; V_2 — центральная магистраль; V_3 — местные транспортные подъезды; V_4 — «базарные улицы»; V_5 и V_6 — пешеходные дороги внутри секторов; V_7 — зеленые полосы с пешеходными дорогами

щих невысокого ранга и рабочих предназначены секторы с одно- и двухэтажными сблокированными домами, имеющими простейшую планировку и благоустройство. П. Жаннерре, Дж. Дрю и индийский архитектор Дж. Мальхотра разрабатывали типы дешевых жилищ и планировку застроенных ими секторов, стремясь смягчить однообразие и монотонность.

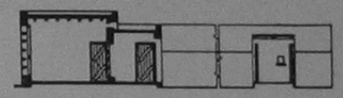
Но в целом массив города с его разреженной плоской малоэтажной застройкой, неоправданно широкими улицами и плохо приживающимся озеленением показал, что жизнеустроительные претензии архитекторов не принесли ожидавшихся результатов. Идеальная модель города, основанная на принципах «Афинской хартии», не подтвердила претензий на ее универсальность. К реалиям жизни Индии она приспособлена с потерями, практически лишающими ее смысла. Природа и местные традиции Пенджаба оказались несовместимы со стереотипами западного модернизма.

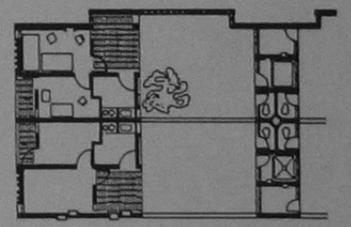
Сам «Корбю», завершив генеральный план, работал только над ансамблем Капитолия. Его ансамбль, отделенный от города, сформирован как сумма обособленно пребывающих в пространстве самодостаточных объектов (о них — в главе, завершающей I том). Их крупные пластичные массы и системы интерьеров принадлежат к самым впечатляющим символическим структурам в архитектуре XX века. Отличие монументального комплекса Капитолия от мелкомасштабной стандартизированной ткани города очень резкое, создается эффект двух различных архитектурных организмов. Группе величавых монументов, поднимающихся на призрачном фоне далекой горной цепи, противостоит плоское, разбросанное и прозаичное поселение (как в древнем Египте с группой величавых пирамид соседствовал поселок их строителей со скоплением глинобитных жилищ). Символическую функцию несут только монументы Капитолия. В их многозначные формы Ле Корбюзье заложил порожденные его утопической мыслью мифологемы, в которых общечеловеческое смешано с причудливо индивидуальными представлениями о судьбах и образе новой Индии.

Второй новый город-утопия пятидесятых — столица Бразилии, город Бразилиа, который, как результат соединения политической воли и спонтанного энтузиазма, возник на высоком (1300 м над уровнем моря) безлюдном плато Планалто в пустынном центре страны. Перенос столицы из Рио-де-Жанейро, комфортно расположенного на берегу океана, должен был, наконец, создать фокальную точку сети внутренних коммуникаций, чтобы активизировать освоение и заселение центральных земель. Мысль о создании этого города возникла еще в конце XVIII в. В 1890-е гг. начались поиски подходящего места. Ставший в 1956 г. президентом Жуселину Кубичек ди Оливейра объявил конкурс на проект генерального плана. Почти все представленные проекты основывались на принципе функционального зонирования.

Победителем стал Лусиу Коста (1957). Один из пионеров рационалистической архитектуры в Бразилии, он вышел за пределы ее догм, заявив идею: «Бразилиа — прежде всего город-монумент». Учитывая историческую ситуацию и темперамент бразильцев, он утверждал в записке к проекту: город должен быть







Архитекторы Пьер Жаннере и Джон Мальхотра. Стандартные дома в квартале для чернорабочих. Чандигарх. Внешний вид, разрез, план

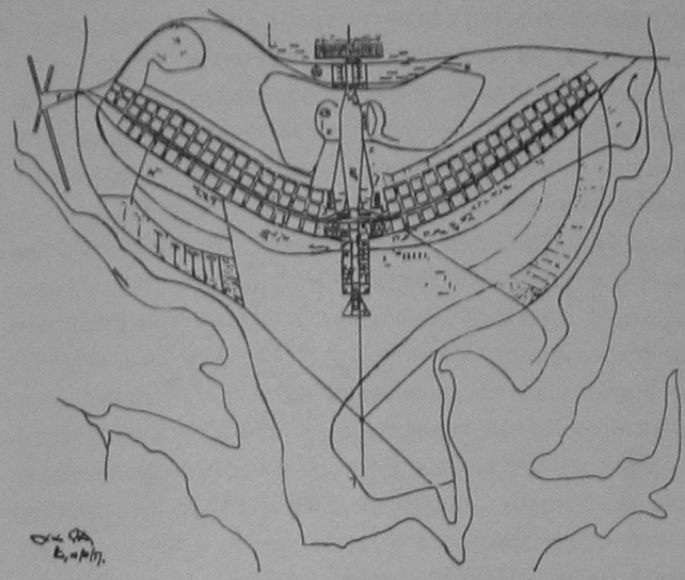
«не результатом региональной планировки, но ее причиной: его основание станет исходной точкой развития региона. Он — обдуманный акт завоевания, жест пионеров, действующих в духе традиций колонизации»[8]. Описывая рождение идеи, Л. Коста писал: «Она выведена из первоначального жеста, который сделает каждый, отмечая данное место или заявляя претензию обладать им: знак двух осей, пересекающихся под прямым углом, знак креста. Этот знак приспособлен затем к топографии... — одна из осей изогнута. Фигура заключена в равносторонний треугольник, очерчивающий урбанизированную зону. Основа ясна, и план легко было выполнить: две оси... две широкие магистрали, идущие в одном направлении, и супермагистраль идущая в другом»[9].

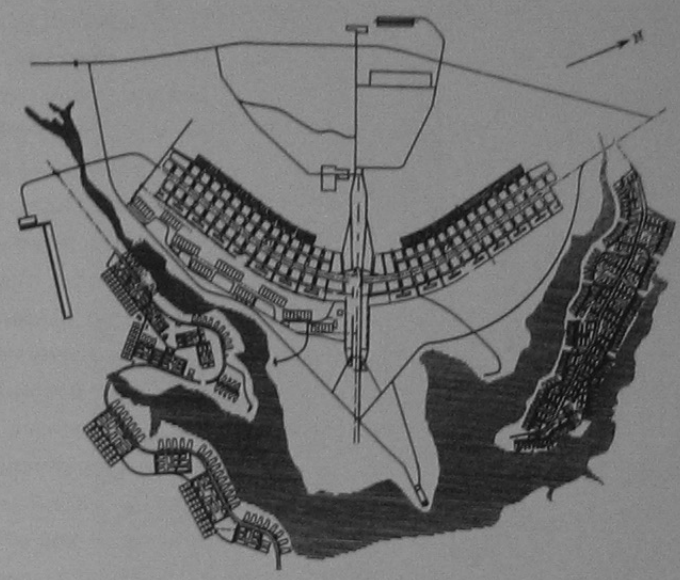
В проекте Коста противопоставлены жилая зона, полоса которой проложена вдоль оси север-юг, плавно изогнутой по рельефу, и монументальная правительственная эспланада в традиции Школы изящных искусств, обрамленная двумя магистралями. С западной стороны эта ось завершила площадь муниципального управления, с восточной — символический треугольник площади Трех властей со зданиями правительственного центра. Сложился «план-самолет», напоминающий проекцию реактивного авиалайнера, упруго отогнутые «крылья» которого расчленены на одинаковые квадратные кварталы, лежащие по сторонам автострады. В их пределах пластины стандартных жилых корпусов располагаются свободно, но все они имеют единую высоту — 6 этажей — и подняты на пилоны, что делает квартальные пространства визуально проницаемыми и проветриваемыми. Над жилой зоной господствует деловитая динамичность автомагистралей.

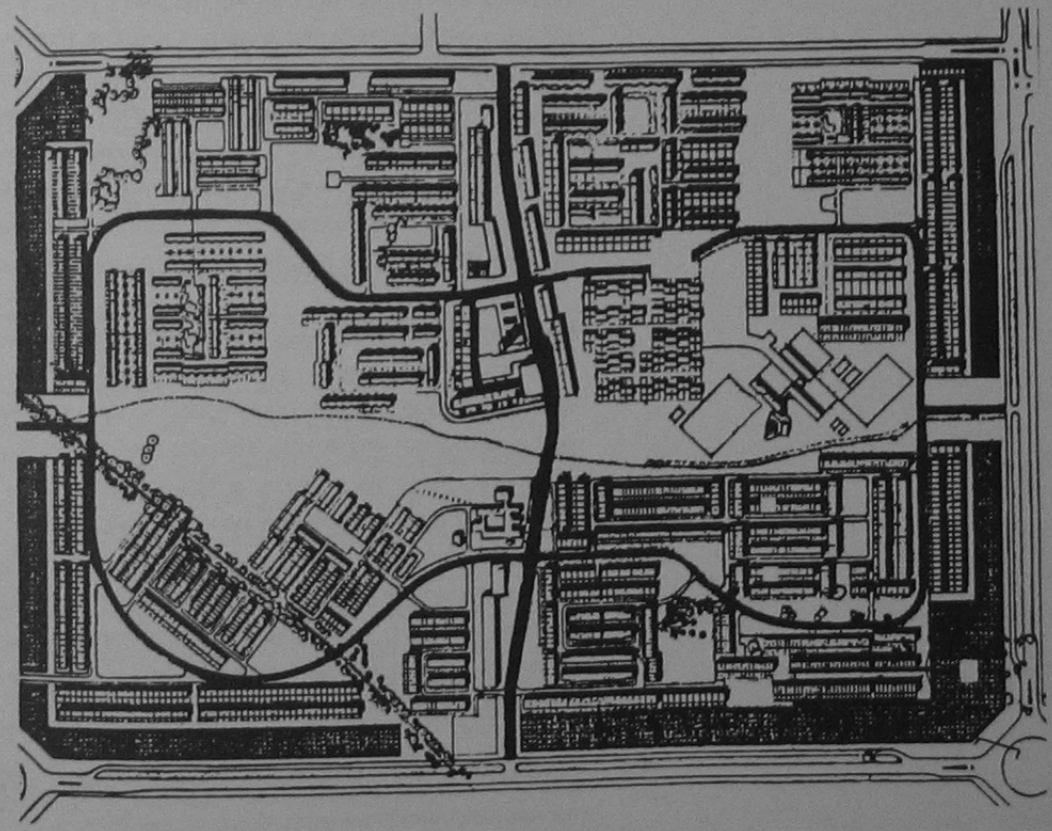
Эспланада обрамлена торцами унифицированных зданий министерств, параллелепипеды которых параллельными строчками выстроены по ее сторонам. Ее перспектива направляет внимание на здание парламента и простирающуюся за ним площадь Трех властей, здания которой, построенные О. Нимейером, наделены наиболее яркой индивидуальной характеристикой (о них — в последней главе I тома).

Основные структуры генерального плана Бразилиа напоминают ранние урбанистические фантазии Ле Корбюзье. И не только своей пуристической геометрией или рядами пилонов, на которых подняты призматические объемы. В них воплощена та же мечта о совершенстве, создаваемом «однажды и навсегда». О раннем «Корбю» напоминает и сочетание практичности функционализма с формально-регулярными приемами, идущими от академической «Школы изящных искусств». Но Бразилиа принципиально отлична от Чандигарха своим единством. В Чандигархе монументальные символы отделены от житейской повседневности. В Бразилиа «план Коста установил очертания контролируемого окружения, в котором город осознается как единое унифицированное произведение искусства», в котором доминирует монументальный сектор[10].

Подчеркивая целеустремленность логики проекта, О. Нимейер, ставший главным архитектором города и запроектировавший его монументальные объекты, писал: «Нельзя допустить, чтобы вновь проектируемый город заключал в себе







Архитектор Лусиу Коста. *Планировка города Бразилиа. 1957. Эскизные наброски организации основной схемы*

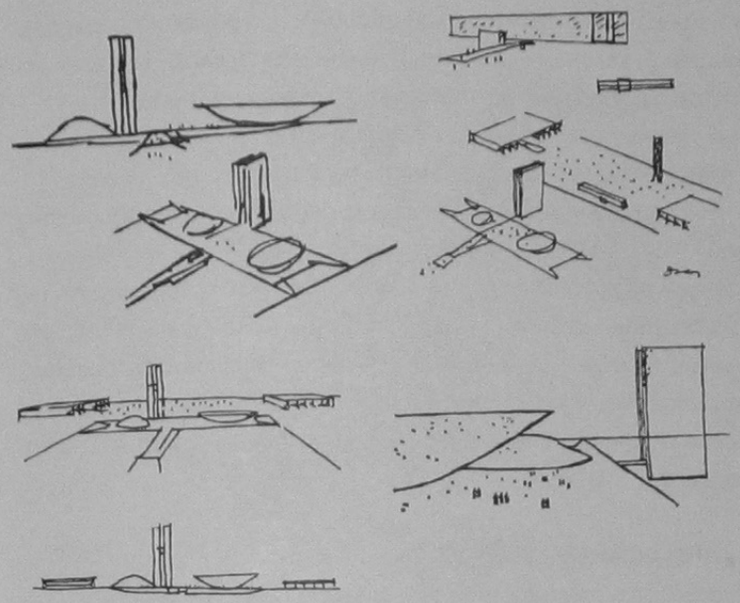
Генеральный план города Бразилиа. 1957

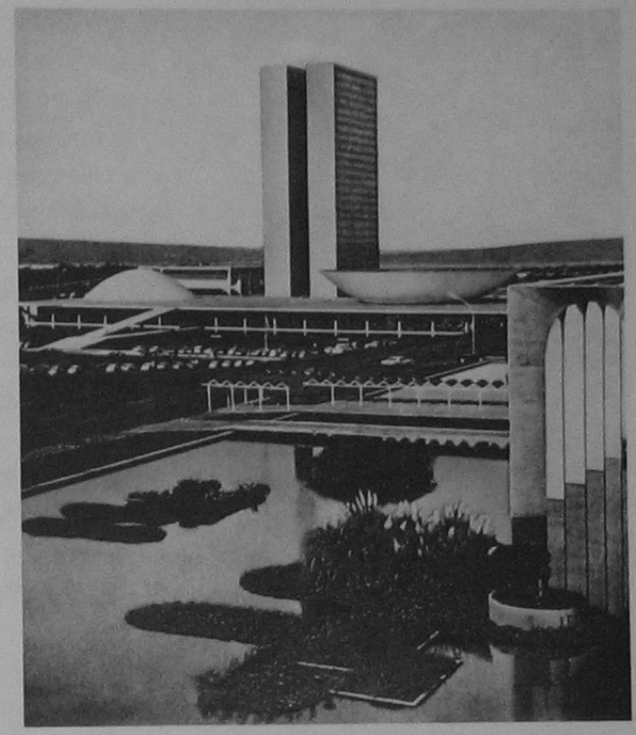
те же ошибки, те же урбанистические и архитектурные противоречия, что и существующие города, которые разрастались без контроля, города, где каждое здание трактовалось как изолированное, без связи со своим окружением»[11]. И подкупающе целостная логика проекта с напряженной энергией была воплощена в жизнь, почти не искаженная компромиссами. В ситуации строительства на безлюдном плато, в десятках километров от ближайших поселений, архитекторы были свободны от ограничений, которые накладывает частная собственность на землю и недвижимость. Строительство осуществлялось централизованно. Казалось, что в этих условиях можно преодолеть болезни капиталистического города, избежать неравенства жилищных условий. Почти вся живая ткань города создавалась по единым стандартам, высоким для Бразилии. Унифицированные кварталы росли как воплощение мечты о жизни преуспевающего среднего класса, а завершенность символической структуры плана и полное освоение отведенной для города территории казались гарантией от стихийного разрастания трущоб. Чувство вовлеченности в общее дело рождало в среде создателей города демократизм, незнакомый остальной Бразилии.

Однако идеализированные стандарты жилищного строительства сделали жилье в городе недоступным для низкооплачиваемой части населения. Ее было решено обеспечить простейшими жилищами в городах-сателлитах, размещение которых не регулировалось общим планом. Появилось шесть таких полустихийных сателлитов, точнее, поселков-спален, темп роста которых был очень велик. Разрастаясь, они обращались в трущобы, еще более безнадежные, чем в старых городах. К 1970 г. в собственно Бразилиа жило 236 тыс. человек, а 302 тыс. населяли сателлиты. В конечном счете в пределах округа сложилось жесткое пространственное разделение жителей по признаку обеспеченности. Утопия, которая вдохновляла Коста и Нимейера, не состоялась.

Бразилиа, город-монумент, в своей физической реальности «воплотила взаимодействие символических образов, отражающих скорее вдохновение, чем реальность»[12]. Скорость, с которой проектировался и строился город, привела к полной унификации его архитектурного языка, исключающей «четвертое измерение» — время — из образов, которые несет среда. Он выглядит как выполненный в натуральную величину архитектурный макет, стерильность которого отторгает любые дополнения, существует как бы независимо от жизни, которая его наполняет. Отдельные постройки могут поражать и восхищать, но город в целом угнетает, что усиливается преувеличенным масштабом пространств, заданным не человеком, а автомобилем. Среда, как единство материальных структур и жизненного наполнения, складывается трудно.

Симона де Бовуар сравнивала Бразилиа и Рио-де-Жанейро. Она вспоминала тесные, но наполненные жизнью улицы Рио с их атмосферой непринужденного общения, противопоставляя их Бразилиа: «...что может быть интересным здесь, среди шестиэтажных „quadra" и „superquadra", кроме духа элегантной монотонности?». Она отметила, что «улицы, которые всегда были местом встреч, чарующим благодаря капризам постоянного и непредсказуемого смешения домов





и магазинов, экипажей и пешеходов... не существуют более в Бразилиа и никогда не будут существовать»[13]. Бруно Дзеви назвал Бразилиа «городом Кафки». Льюис Мамфорд, отмечая соединение в Бразилиа ранее реализованных лишь фрагментарно идей модернизма и осуществления упрощающих утопических схем 20 и 30-х гг., назвал его «вчерашним городом будущего».

Утопия своими идеальными представлениями объединяла и питала ожидания ее создателей, но не лишила их способности трезво оценить полученный результат. О. Нимейер писал: «Четыре года мы набирались опыта, наше мироощущение становилось более реалистично. Мы многое стали понимать и с горечью наблюдали, как существующие социальные условия с фатальной неизбежностью толкали нас на путь противоречий и ошибок, свойственных нашему миру... Когда город Бразилиа стал столицей, мы с тяжелым сердцем увидели, что совершенно изменился облик города, исчезло чувство человеческой солидарности, которое раньше было его отличительной чертой и давало нам ощущение того, что мы живем в новом и справедливом мире, о котором мы мечтаем. В те дни мы жили как большая семья, без предрассудков и привилегий. Нас объединял дух братского содружества... Теперь все изменилось... Бразилиа стала другой, и это обстоятельство подавляет нас, несмотря на то, что мы понимаем причины изменения, произошедшего с городом. Причины эти... — порождение капиталистического режима со всеми его пороками и несправедливостями»[14].

Опыт строительства Бразилиа еще раз показал, что осуществление утопического замысла приводит к непредсказуемому результату, даже если находятся экономические и технические возможности создать в соответствии с ним мате-

Архитектор Оскар Нимейер. Эскизные наброски комплекса правительственных зданий города Бразилиа

Правительственный комплекс города Бразилиа

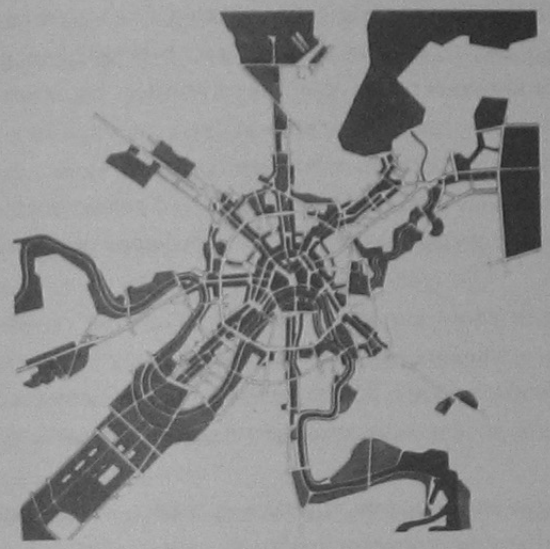
риальные структуры, которые должны служить опорой жизнестроительного идеала. Новая столица создавалась с очевидной претензией на «город — произведение искусства», впечатляющий символ страны и воплощение эстетики современности. Но, как и в Чандигархе, яркой образностью обладает лишь правительственный комплекс, автономный по отношению к городскому организму. Стандартизация застройки, служащей житейской обыденности, порожденная в новых столицах не только технократической составляющей модернизма, но неизменным устремлением утопической мысли к уравнительству, внесла в среду «квадров» и «секторов» механистическую монотонность. Их облик явно проигрывает «живой», постепенно формировавшейся среде городов, складывавшейся в постепенной эволюции, подчиняясь устойчивому стремлению сохранять характер контекста, а не жестким стандартам проекта. Опыт новых столичных городов середины столетия окончательно доказал, что направлять градостроительные процессы должна последовательная, но гибкая стратегия непрерывного проектирования, а не детально разработанная идеальная модель города для некоего будущего.

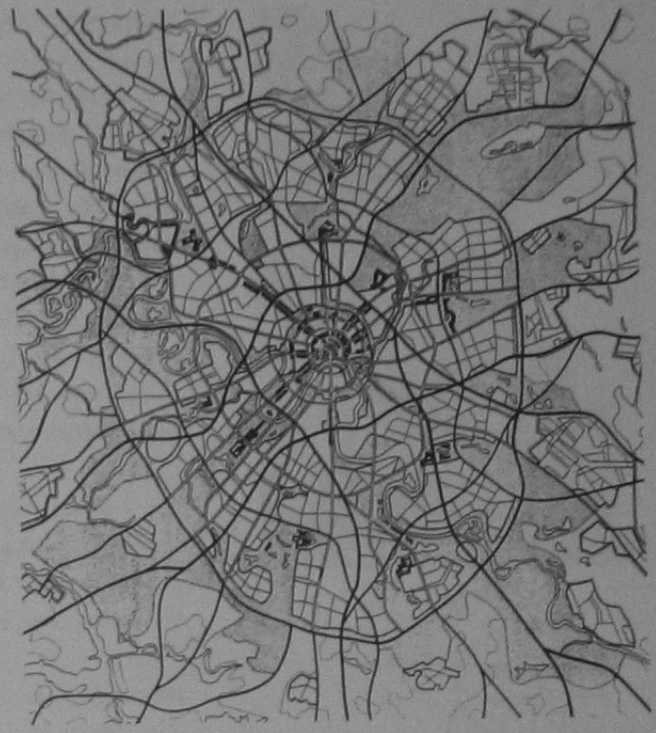
«Утопия-71» — генеральный план Москвы

Практика развития городов в соответствии с последней моделью получила, однако, продолжение в Советском Союзе. Создававшиеся здесь генеральные планы были призваны точно фиксировать то идеальное состояние, к которому города должны были быть приведены за 25–30 лет. Считалось, что именно такая стратегия наилучшим образом отвечает планируемой государственной экономике социализма. Образцом методики составления планов советских городов служил генеральный план Москвы. Утвержденный в 1935 г., он создавался под воздействием жестких идеологических установок. Распад сталинской идеологии и хрущевская реформа строительства в середине 1950-х потребовали принципиальных изменений в планах развития городов. Кварталы из стандартных домов можно было создавать только на обширных свободных территориях. Они складывались в однородные массивы на периферии существующих городов. Новый вариант социалистической утопии утверждал себя в противостоянии разнообразию исторически формировавшейся городской ткани.

В этой ситуации было сочтено, что цели, поставленные генеральным планом Москвы 1935 г., достигнуты; кроме того, территория столицы в 1960 г. была расширена, чтобы включить в нее свободные земли для новых жилых массивов. В шестидесятые годы происходила работа над новым планом, который был утвержден и опубликован в 1971 г.[15]. Он создавался как идеальная модель того, каким должен был стать город к началу следующего столетия. Работавший над ним коллектив возглавляли архитекторы М. В. Посохин и Н. Н. Уллас.

Исходным постулатом было формирование города как завершенного объекта, пространственные пределы которого не должны увеличиваться, а рост населения сдерживался. Его жестко ограничивали кольцевая дорога и лесопарковый пояс. По внешней зоне области, в радиусе 100–120 км, намечалось «созвездие» растущих городов, которое должно было удовлетворить потребности роста системы в целом.



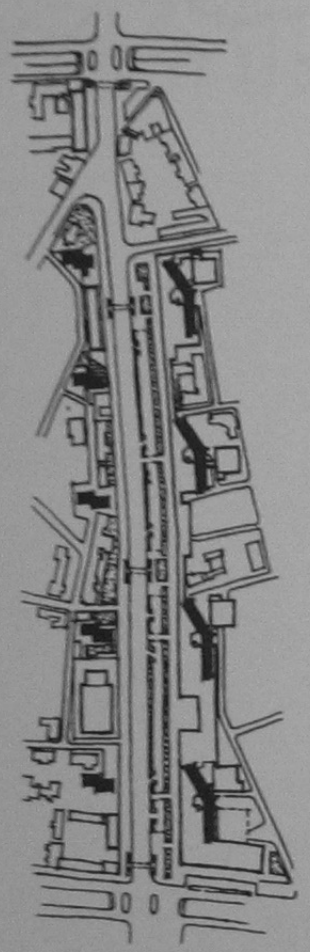


Громадное пятно собственно Москвы предполагалось структурировать, разделив на восемь планировочных зон, разграниченных зелеными клиньями, отходящими от лесопаркового пояса. Одной из зон должно было стать историческое ядро города в пределах Садового кольца. Иерархию системы продолжало расчленение зон на планировочные районы, а последних — на жилые. Ступеням этой системы должна была следовать организация обслуживания.

В генеральном плане заявлена и задача сохранить крупные ценности столицы. Фундаментальная ценность Москвы — радиально-кольцевая структура ее исторического ядра. Чтобы не отказываться от нее в разросшемся городе, для жизнеспособности которого опасно притяжение к единому центру, действующее на всей огромной территории, предлагалось уйти от моноцентричности. Как альтернатива предлагалась полицентрическая структура со звездообразным центром, распространяющимся от Кремля к семи центрам планировочных зон. Преодолеть концентрацию транспортных потоков предполагалось также дополнением радиально-кольцевой сети магистралей еще одной, прямоугольной, из скоростных дорог, идущих по хордовым направлениям, которая как бы накладывалась на существующую, дополняя, но не нарушая ее. Во всем этом виделся путь преодоления статичности исторически сложившейся центрической системы, который открывал направления динамичного роста. Энергичное развитие сети метрополитена должно было уменьшить напряженность наземного общественного транспорта. Возможность сдерживания прироста населения связывалась с сокращением числа промышленных предприятий — неблагоприятно воздействующие на окружающую среду предназначались к выводу из города; ставилась цель увеличивать производство на остальных только за счет технического прогресса.

Архитекторы М. В. Посохин, Н. Н. Уллас и др.
Структура центра города: генеральный план Москвы 1971 года
Схемы





Архитектор М. В Посохин и др.
Вид застройки южной стороны Нового Арбата. Москва. 1968
Схема плана

Создание радиусов звездообразного центра и центров планировочных зон должно было присоединить к организму города новые периферийные районы с их однородной крупнопанельной современностью. Утопия претендовала на преобладание отражающей ее современности в системе города. Ее агрессивность показал осуществленный фрагмент — Новый Арбат. Вклинившись в историческую среду, он обусловил масштаб и характер ее преобразования. Эта магистраль задавала тональность архитектурного решения радиальных лучей звездообразного центра, подчиненную настойчивому ритму повторений крупных решительно очерченных форм. Тема ритмических повторов здесь как бы поднимала на новый качественный уровень основной формальный мотив средовой ткани новых жилых комплексов, создаваемых методом индустриального домостроения из бесконечно повторяющихся стандартных элементов — панелей или блоков.

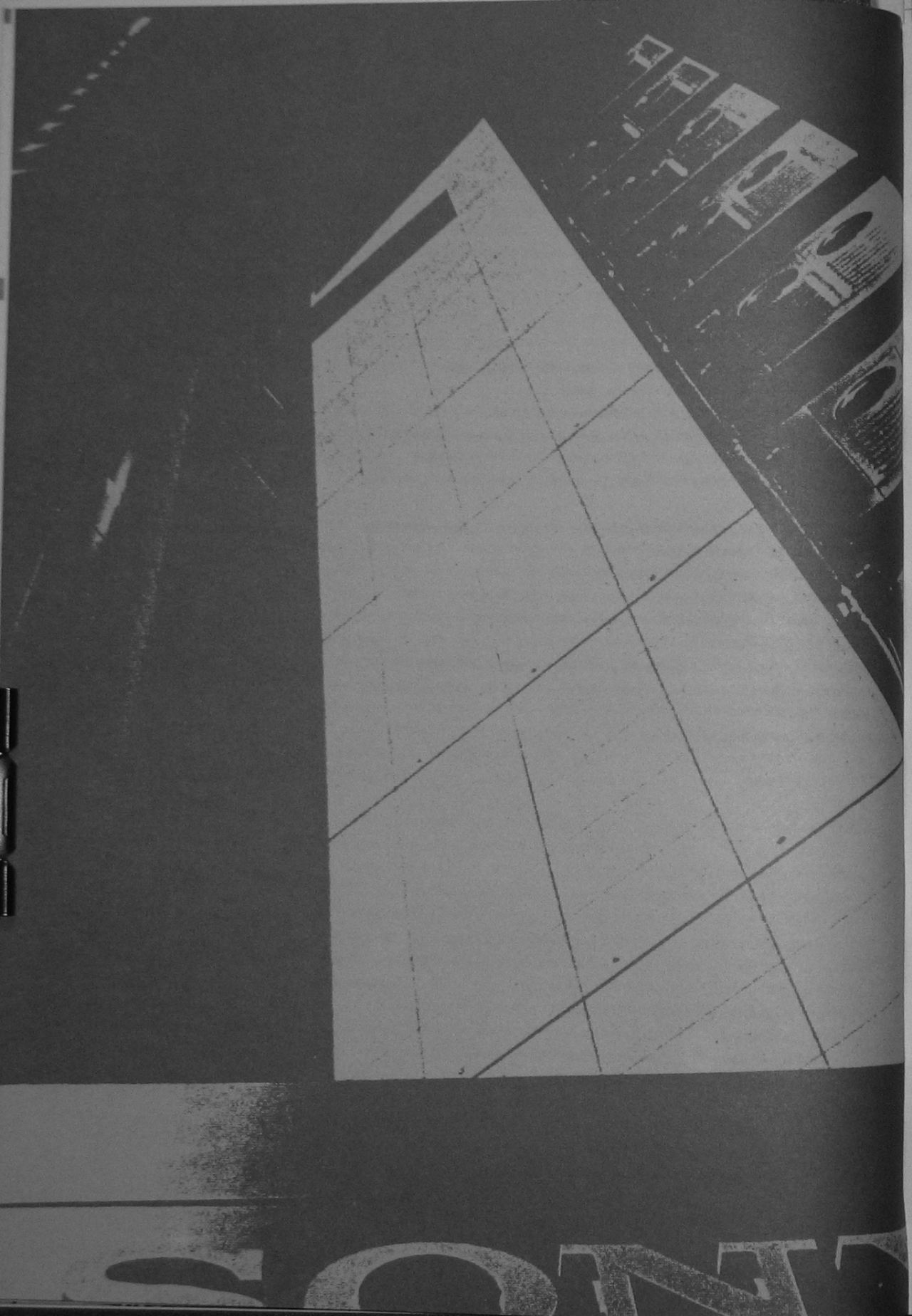
Была создана детально разработанная теоретическая модель со стройной внутренней логикой. Ее осуществление обещало здоровую сбалансированность городского организма. Необходимым и достаточным условием реализации виделось централизованное управление социалистической экономикой.

Но скрупулезно разработанная иерархия структуры с самого начала реализации столкнулась с элементами неупорядоченности и случайности в реальной жизни города; компромиссы нарушали задуманную стройность. Принципы пространственной планировки, как правило, не учитывались серьезно в советском народно-хозяйственном планировании, и условия ее реализации не вводились в него как обязательные. Главное же — сложившаяся система управления экономикой не могла обеспечить намеченные перспективы технического прогресса. Ориентированная изначально на количественные показатели производства, основанные на экстенсивном развитии, она сломала ключевой принцип генерального плана — стабилизацию роста, продолжая экстенсивное развитие промышленности и привлекая рабочую силу извне. Прирост числа занятых в промышленности Москвы доходил до 100 тысяч в год.

Быстрое увеличение численности населения опрокинуло расчеты, заложенные в генеральный план, нарушив сбалансированность развития. Численность населения в 8 млн. чел., которая планировалась на 2000 г., Москва набрала уже в 1980 г. За первое же десятилетие функционирования плана как принятого документа форсированное строительство жилищ исчерпало резервы свободных территорий, и городской массив выплеснулся за пределы кольцевой автодороги, в нескольких местах вклинившись в лесопарковый пояс. Увеличение объемов жилищного строительства поглотило часть ресурсов, предназначавшихся для развития инфраструктур города, которое стало отставать. Болезненно сказалась на качестве жизни в Москве недостаточность темпа роста сети коммуникаций и особенно — линий метрополитена. К тому же трассы новых скоростных дорог были намечены без достаточного исследования реальной ситуации. От хордовых магистралей пришлось отказаться — их устройство потребовало бы сноса слишком большого числа строений. Застопорилось и создание дополнительного третьего транспортного кольца, соединяющего радиусы. Осталась на бумаге идея полицентричности города — центры планировочных зон не получили развития. Количество вновь создававшихся обьектов общественного назначения было меньше запланированного, а их размещение не следовало положениям генерального плана. Очертания московской «Утопии-71» в конечном счете полностью деформировались. При всем различии ситуаций, в которых совершались попытки осуществить градостроительные утопии, они не становились средством управления развитием крупных городов, как в условиях капиталистической, так и социалистической экономики.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Forshau J. H., Abercrombie P.* The Country of London Plan. London, 1943.
2. *Abercrombie P.* Greater London Plan. London, 1945.
3. Цит. по: *Kidder Smith G. E.* Sweden Builds. New York, 1957. P. 25.
4. *Passow S.* Stockholm's Planners discover «People Power» // Journal of American Institute of Planners. 1973. V. 39, № 1. P. 28.
5. *Le Corbusier.* Oeuvre complète 1946–1952. Zürich, 1961. P. 114.
6. *Le Corbusier.* Op. cit. P. 95.
7. *Brolin B. C.* The Failure of Modern Architecture. New York; Toronto; London. 1976. P. 95.
8. *Costa L.* «Modulo». 1960. № 18, June.
9. Цит. по: *Stäubli W.* Brasilia. London, 1966. P. 12.
10. *Evenson N.* Two Brasilian Capitals. New Haven, London, 1973. P. 152.
11. Inquerito National de Arquitectura. Bello Horizonte. 1963. P. 115–116.
12. *Evenson N.* Op. cit. P. 212.
13. *Beauvoir S., de.* Force of Circumstance. New York, 1964. P. 527.
14. *Нимейер О.* О бразильской архитектуре // Бразилия. Экономика, политика, культура. М., 1963. С. 399–400.
15. Строительство и архитектура Москвы. 1971. № 7, 8. С. 2–72.



Глава 2

Архитектура 1960-х — трансформация и поиск альтернатив

Кризис идей «новой архитектуры» на Западе

В пятидесятые годы могло казаться, что «новая архитектура» повсеместно утвердилась. Ее признаки уже не принадлежали лишь узкому кругу произведений авангарда; они вошли в число стереотипов массовой застройки городов, в категорию «обычного». Многие программные произведения получили почти всеобщее признание. Принципы «современного движения» использовались творческими направлениями, которые образовали широко расходящийся веер, но сохранили связь с первоосновой — рационалистическим методом формообразования, верой в прогресс и социальную ответственность архитектора. Эстетические ценности связывались с конструктивным началом и принципом целесообразности. Основополагающие принципы движения в конечном счете были приняты в обеих частях двухполюсного мира и выведены за пределы идеологической конфронтации. В архитектурной критике появился оптимистический тезис о наступлении «тысячелетнего царства» рационалистической архитектуры.

Но удовлетворенность была недолгой. Эклектизм и академизм, борьба с которыми сплачивала «новое движение», не исчезли, но трансформировались, сохраняя свои методы и популистскую ориентацию. Они сменили набор формальных клише, мимикрируя под новую архитектуру; однако, перенимая ее внешние признаки, они изменяли ее сущность. Этот «псевдомодернизм» особенно активно распространялся в коммерческом строительстве. Место классических уражей заняли тома «Oeuvre complète» Ле Корбюзье, альбомы Мис ван дер Роэ, Нейтры, Нимейера. «Новую архитектуру» начинали подменять комбинации ее атрибутов, теряющие связь с содержательностью форм. Рационалистический метод перерождался в стиль, основанный на наборе формальных стереотипов.

Начавшаяся девальвация основных ценностей побуждала к их критическому пересмотру. Былое единство авангарда распадалось. Признание вчерашних бунтарей со стороны буржуазного истэблишмента превращало их в метров международной моды, самодовольную элиту профессии. Былые пионеры образовали ее жесткий костяк; возникло противостояние поколений.

Английский критик Райнер Бенем не побоялся жестоких слов об отцах-основателях «новой архитектуры», ушедших из жизни в шестидесятые годы (Ф. Л. Райт умер в 1959 г., Ле Корбюзье — в 1965, В. Гропиус и Л. Мис ван дер Роэ — в 1969): «Когда все они умерли, трудно было не почувствовать облегчение — вместе с чувством утраты. Они тиранически подчиняли „новое движение", монополизируя славу и не позволяя пробиться другим, подчас не менее значительным талантам. Могучий пример их произведений, казалось, установил пределы возможностей для архитекторов во всем мире»[1]. Впрочем, «тираническое подчинение» было подорвано уже к концу пятидесятых. Начало положила деятельность «Бригады X», к 1959 г. взорвавшей изнутри CIAM. Уже в начале шестидесятых стало ясно, что концепция «новой архитектуры» распалась на множество осколков, которые, как после взрыва, разлетались все дальше, порождая новые конкурирующие группы, связанные лишь общностью происхождения.

Дискуссии между сектами, претендовавшими на право наследовать репутацию «нового движения», вынесли на поверхность изначальные внутренние противоречия модернизма. В их запале началось тотальное, безоглядное ниспровержение всего комплекса идей, который удалось соорудить «новой архитектуре» (о комплексе, а не о системе говорить более правомерно, поскольку выдвигавшиеся идеи перекрывали все поле проблем архитектуры, но не складывались в связную, внутренне непротиворечивую систему). Устаревшими объявлялись цели, которые ставились CIAM, но остались не достигнутыми, — как многие требования к современному городу, сформулированные в «Афинской хартии».

Утопии пионеров «современного движения» претендовали на коренное переустройство жизни средствами «честной архитектуры». В шестидесятые движение обвиняли в том, что реализация его идей не приблизила воображенный изначально жизнеустроительный идеал (претензии, впрочем, основывались на столь же преувеличенных, как и у «пионеров», представлениях о возможностях через структурирование среды повлиять на социальную структуру и функции общества).

Кризис «новой архитектуры» обозначился на Западе, прежде всего, в сфере социальных установок, этических норм и эстетических ценностей, принимаемых профессиональным сознанием. Сомнения в истинности первооснов деятельности архитектора, утверждаемых идеологией «нового движения», разгорались на фоне бума престижного строительства, которое вели монополии и органы государственной власти в таких странах, как США, ФРГ, Япония. Настойчивое вовлечение архитектуры в процесс формирования массовой культуры — или, точнее, культуры для масс, в манипулирование массовым сознанием в интересах истэблишмента, — обострило противоречия внутри творчески активного слоя профессии с его стремлением к духовной независимости. В 1968 г. все тот же Филип Джонсон, который ранее провозгласил глобальную победу «новой архитектуры», заявил, что «новая архитектура потерпела полную неудачу... Нет вопроса — наши города более уродливы, чем пятьдесят лет назад»[2].

В семидесятые критики уже констатировали, что «новая архитектура» умерла, называя и точную дату ее смерти — 15 июня 1972 г. В этот день в Сент-Луисе, Миссури, США, были взорваны корпуса квартала Проутт-Айгоу. В 1952–1955 гг. квартал соорудил Минору Ямасаки как эталон преобразования трущобных зон. Проект основывался на фабианистских утопических идеях социального строительства, поддержанных CIAM. Он был отмечен наградой Американского института архитекторов. Переселяемым сюда жителям предоставлялись квартиры в элегантных 14-этажных корбюзианских «жилых единицах», объединенные «улицами в воздухе» с лифтовыми узлами, около которых располагались и места общения. Стерильная простота архитектуры, ее ассоциации с больничными зданиями, ее жесткие планировочные схемы должны были прививать обитателям сдержанные формы добродетельного поведения. Однако эту монументальную проповедь, основанную на идеалах монастырской жизни, жильцы, выросшие в условиях негритянских гетто, не смогли принять как свою среду. Отчужденность от окружения вылилась в агрессивную враждебность. За актами вандализма последовал разгул преступности. Муниципальные власти, окончатель-

но потеряв контроль над кварталом, уже полуопустевшим, приняли решение о его сносе. Событие было воспринято как доказательство провала утопических претензий — лечить социальные болезни средствами «новой архитектуры», разумно организующей среду по рецептам CIAM.

Сомнения перерастали в отрицание, в сознание необходимости поиска некоего нового пути. Характерна статья Питера Блейка, редактора популярного архитектурного журнала «Форум» (США). Он писал: «Мы усвоили и возлюбили доктрины, предложенные Ле Корбюзье, Л. Мис ван дер Роэ, М. Брейером (а некоторые — даже доктрину Ф. Л. Райта). Все мы подчинили свою деятельность избранным нами доктринам и трудились, следуя постулату „форма следует функции", веря в то, что с конструкцией связана вся немеркнущая этика нашей профессии. Но постепенно становилось яснее и яснее: почти все, чему мы научились, не выдержало испытания временем; почти все? — нет, точнее, ничего. Основание, на котором мы создавали свой мир, рушится; рушатся вместе с ним и наши представления»[3].

Осознать всю меру радикальности претензий, связанных с поиском нового пути, позволяет характерная для того времени статья «Конец архитектуры», написанная американским архитектором и дизайнером Джорджем Нельсоном: «Дорога идет к побережью. Она проходит через деревню, взбирается на холм, опускается к его подножию и обрывается у скал над морем. Чтобы продолжить путь, необходима лодка»[4]. По Нельсону, развитие архитектуры также достигло рубежа, преодолеть который можно только с помощью типов деятельности, не входящих в сложившиеся представления об архитектуре.

Дискуссия о том, что станет «лодкой», т. е. заменит архитектуру в принятом понимании, развивалась в шестидесятые под влиянием леворадикальных теорий культуры «постиндустриального» общества. Их основой были интерпретации Гегеля и Маркса с позиций философии жизни и немецкого экспрессионизма (Герберт Маркузе, Теодор Адорно, Жан-Поль Сартр). Развитое индустриальное общество в любых его вариантах обличалось как тоталитарное по существу; США — как разновидность тоталитаризма, базирующаяся на технической рациональности. Маркузе утверждал, что современное общество лишено исторической объемности, плоско, линейно, «одномерно». Пассивной формой его отрицания должен стать «Великий Отказ», тотальное отрицание, которому не сопутствуют поиски точек опоры для создания нового. И архитектуре противопоставлялись «иная архитектура» и «не-архитектура».

Бунт против догматизма «пионеров-основателей», против превращения метода, не получившего последовательного развития, в стилистическую догму, обратился бунтом против самой архитектуры. И если Ле Корбюзье в двадцатые видел «честную архитектуру» альтернативой революции, то в семидесятые французский архитектор Пьер Шнейдер говорил, что «самая радикальная, самая авангардная позиция, которую может занять архитектор, — отказаться от строительства вообще»[5]. Он писал: «Мы близки к концу одной эпохи и еще не достигли начала другой... В этот переходный период.... должно появляться все больше архитектуры без архитекторов»[6].

В начале века обновлению архитектуры во многом способствовало ее взаимодействие с художественным авангардом в живописи и скульптуре, которые стали как бы экспериментальными полигонами приемов образования пространственной формы. Во второй половине века посткубистский авангард воспринимался новым авангардом почти как разновидность академизма. Под влиянием идей «новых левых» и новых версий философии жизни неоавангард отбросил поиски эстетической конструктивности — то, что в свое время дало сильные прямые импульсы развитию формообразования в архитектуре.

Но ар брют француза Жана Дюбюффе, популярного в авангардных кругах середины века, с его идеей спонтанности создания художественных объектов, пафосом антиэстетики, реабилитирующей безобразное и отвратительное, как и другие мутации художественного авангарда пятидесятых-шестидесятых, были весьма далеки от самой природы задач архитектуры, оказывая, однако, влияние на общий менталитет архитектурного творчества, характер создаваемых образов (предпочтение грубого бетона, «честности» открытых конструкций, суровонеуютных интерьеров). В шестидесятые проявлялось и влияние поп-арта, с его использованием обезличенных форм массовой продукции и обращениями к кичу, с его неожиданными сопоставлениями тривиальных вещей, рождающими новые значения, с его иронией и гротеском.

Парадоксы поп-арта оживили интерес к взаимоотношениям формы и ее значения — традиционной проблемы архитектуры, которая почти забылась в перипетиях развития «нового движения». Этот обновленный интерес совпал с оживлением исследований в области семиотики, который спровоцировали исследования французского антрополога Клода Леви-Стросса. Принципы структурной антропологии последнего, спроецированные на психологию восприятия и, далее, на теорию формообразования в архитектуре, породили обширный раздел архитектурно-теоретических сочинений (впрочем, принесший интеллектуальные постижения, несоразмерные его объемам).

Значительнейшим результатом дискуссий об архитектуре, проходивших в 1960-е гг., стала небольшая книжка американца Роберта Вентури (род. 1925) «Сложность и противоречия в архитектуре»[7]. В «Предисловии» историк архитектуры Винсент Скалли заметил, что «это, возможно, наиболее важный текст о создании архитектуры со времени написания Ле Корбюзье его книги „К архитектуре" в 1923 г.»[8]. Причем — первый, последовательно противопоставляющий самому яркому манифесту модернизма последовательно развитую альтернативную концепцию. Несколькими годами позже книга Вентури станет обоснованием и оправданием примененного к архитектуре Чарльзом Дженксом термина «постмодернизм», вокруг которого во второй половине 1970-х и в1980-е гг. сплотится международное направление.

В книге Вентури протест против упрощения, схематизации жизни функционализмом получил аргументацию последовательную и четко мотивированную. Вентури выступает за архитектуру, которая основывается не на порядке, произвольно навязанном жизни, а на сложностях и противоречиях самой жизни. Вен-

тури не защищает ни сложность, возникающую из-за отсутствия дисциплинирующего начала, ни произвольную вычурность. Он утверждает неизбежность и благотворность многоплановости и многозначности смысловых значений. Он призывает добиваться целостности, не отсекая живые ветки, не исключая элементы реальности, а приводя их к сложному единству. «Трудный порядок», достигаемый обобщением, Вентури распространяет на все уровни проблем архитектуры, которую рассматривает как часть целостной среды.

Вентури прагматичен. Он говорит об архитектуре, которая должна вырастать в условиях экономических ограничений, жестких функциональных программ, освоенных технологий. Видя сложности и противоречия современной американской действительности, он принимает ее такой, какова она есть. Он констатирует существование противоречий, не стремясь к преобразованию сущего. В этом — черта архитектуры Запада 60-х гг. Утопические идеи уже не закладываются в реальные программы. После уничтожения Проутт-Айгоу цена социал-реформистских идей очевидна.

На фоне рассудочного схематизма одних и алогичной претенциозности других, идеи Вентури получили широкий отклик. Они, к тому же, указывают и конкретный выход из тупика: «Архитекторы уже не могут позволить себе быть запуганными пуританским языком ортодоксальной современной архитектуры. Гибридные элементы мне нравятся больше, чем „беспримесные", компромиссные больше, чем „цельные", искривленные больше, чем „прямолинейные", неопределенные больше, чем „четкие", своенравные больше, чем безликие, скучные и так называемые „интересные", традиционные больше, чем „придуманные"... противоречивые и двусмысленные больше, чем прямые и ясные. Я за беспорядочную жизненность и провозглашаю двойственность. Я скорее за богатство значений, чем за ясность значений... Я предпочитаю „и то, и другое", а не „или то, или другое", и черное и белое, а иногда серое, — черному или белому... архитектура сложностей и противоречий должна заключаться в ее целостности... Она должна скорее воплощать трудное единство обобщения, чем легкое единство исключения. Меньше не есть больше»[9].

Вентури заслужил пространную цитату: своим перечислением отрицаний он снимает основные «табу», наложенные модернизмом на архитектуру, включая табу на обращение к истории и традиции и самое страшное — на эклектичность. Отвергает он и самоценность элементарной простоты, которая достигается за счет значений, которые может нести форма. Нужны были еще несколько лет привыкания к этим мыслям. Но путь к радикальной альтернативе — постмодернизму — был намечен.

Нет, разумеется, кризис идей не перенес напрямую воцарившуюся в умах сумятицу в реальную практику. Последняя всегда обладает некоей инерционностью. Да и брожение идей всегда захватывает лишь активный слой профессии, готовый рисковать и экспериментировать, убеждая в оправданности риска своего заказчика. Слой коммерческого строительства с некоторым хронологическим отставанием следует за получившими успех проектами, смягчая их крайности.

Так было и в шестидесятые, но веер исканий оказался небывало широк, включая альтернативы самые радикальные. Утопическая мысль уже перестала быть обязательной составляющей значительных решений архитектуры и градостроительства, но в шестидесятые она породила жанр самоценных «прогностических» проектов — соединение утопических моделей с архитектурной фантазией и научным сопровождением, которое предоставляла футурология — квазинаука о предвидении будущего, ставшая модой того времени.

Преобладающая масса реальной архитектуры шестидесятых, однако, создавалась на основе трансформированного функционализма. Неофункционализм мыслился как функционализм «с человеческим лицом», сохраняющим прагматичность, но включающим в пределы рационального удовлетворение потребностей психологии восприятия (последняя стала привлекать в шестидесятые годы особое внимание архитекторов).

Стремление к представительности, утверждению престижа имело следствием возникновение на его основе особых вариантов, которые можно классифицировать как «стиль большого бизнеса» и «стиль архитектуры власти» — варианты нового монументализма, в число которых входил по-прежнему бытовавший трансформированный неоклассицизм.

Реакцией на монотонность сложившихся массивов новой застройки и разрастающихся урбанизированных территорий стала потребность в форме, сама структура которой противостоит стереотипным механистическим приемам пространственной упорядоченности. Ответом профессии стало использование утрированных приемов «органического» формообразования, равно как и обращение к приемам архитектуры неоэкспрессионизма, где комплекс вторичности иногда побуждал к иррациональным крайностям в организации визуальной формы. Все эти «нео» вырастали, однако, на структурной основе, следующей рационалистической традиции, но деформированной в соответствии с неким допущением, введенным в логику рациональных рассуждений, или независимо сочиненным имиджем.

В шестидесятые продолжилось развитие необрутализма, разрешившего изначально поставленный вопрос: «этика или эстетика?» — со всей очевидностью в пользу эстетики. Выбор был подкреплен яркой индивидуальностью лидера — англичанина Джеймса Стерлинга. Поддерживал эстетизацию и американский вариант направления, склонный к драматизации формы, почти барочной. К концу десятилетия брутализм растерял изначальные принципы и угас как особое явление.

Аналогом брутализма в Японии стал метаболизм, энергично заявивший о себе на рубеже шестидесятых. Произведенный от греческого слова, означающего «изменение» или «приспособление», термин «метаболизм» в биологии означает обмен веществ в процессе обновления организма. Метаболисты утверждали, что строительство для общества в целом — метаболический процесс, обеспечивающий постоянное обновление, которое не должно подчиняться жестко

закрепленным принципам формообразования. Система идей метаболизма основывалась на намерении преодолеть западническую ориентацию архитектурного модернизма, связав ее с мировоззрением буддизма и принципами японской культуры. Этот гибрид японского менталитета и европейской рационалистической мысли хоть и не вышел за пределы Страны восходящего солнца, но имел широкое международное влияние и был, вероятно, наиболее серьезной попыткой реанимировать модернизм, радикально преобразуя его концептуальную основу и выработанные им методы формообразования, сохраняя, однако, рационалистичность последних. Метаболизм, серьезно заявив о себе, распался в 1970-е гг. на несколько группировок, каждая из которых пошла своим путем в поисках еще более радикальных и «еще более японских» альтернатив функционализму и модернизму.

Наиболее прочным ядром рационалистической идеологии в архитектуре, обладающим глубокими корнями, в шестидесятые казалось творчество американца эстонского происхождения Луиса Кана (1901–1974). Пренебрегая стереотипами, он утверждал гуманистические ценности профессии, ее высший этический уровень. Грубоватые массивные формы произведений Кана поначалу служили поводом сближать его с бруталистами. Но сутью поисков Кана было восстановление авторитета изначальных архетипов зодчества. «Перетекающим пространствам» модернизма он противопоставил четкую артикуляцию пространственных структур, основанную на качественном различении основных и обслуживающих элементов, закреплял ее не только массивными стенами, но и организацией естественного освещения. Кан был самым последовательным антимодернистом в архитектуре шестидесятых. Он прокладывал свой путь, основываясь на осмыслении основных законов архитектуры и обращаясь к урокам не только академизма, но и античности и доантичной древности. В мировоззрении Кана не было определенной философской системы, однако он верил в объективность законов природы, смысл которых человек раскрывает своим творчеством. «Форма» была для него реализацией этих законов.

Современники видели в творчестве Кана возрождение весомой материальности архитектуры, противостоящее эфемерности стеклянных призм. Но стержнем его концепции было восстановление уважения к основам традиций и культурным ценностям прошлого, к нерасторжимости эстетического и этического. Кан, по сути дела, создавал эстетическую утопию, в которой — в отличие от утопий начала века — утверждается самоценность гармонии самой архитектуры, лишь условно соотносимая с абстракциями «человеческих институтов».

Кан обозначил один из полюсов профессиональной идеологии шестидесятых, ориентированной на ревизию рационалистической архитектуры, — он отвергал утилитаризм «новой вещественности», одномерность функционализма и универсальные абстракции «стиля Миса», направляя внимание к неким «вечным» категориям. Но определился и другой полюс, обозначенный концепцией «тотального дизайна», сформулированный американцем Ричардом Бакминстером Фуллером (1895–1983) еще в 1927 г.

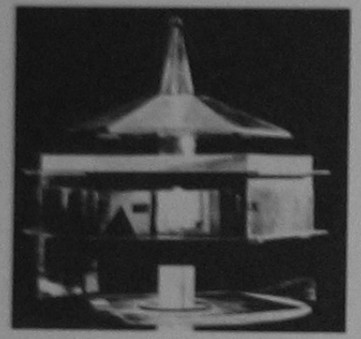
Фуллер концентрировал в своих идеях радикальные лозунги технократической утопии. Техницизм «стиля Миса» он оценивал как эстетическое заигрывание с техникой, подменяющее истинную рациональность. Фуллер претендовал на постижение фундаментальных принципов вселенной, приложимых к явлениям как микро-, так и макрокосма. Его утопия должна была изменить общество, воздействуя на среду его обитания. Все проблемы, вплоть до геополитических, он предлагал разрешать в компьютерных играх, моделирующих любые ситуации, чтобы выявить оптимальную стратегию использования ресурсов без кризисов и войн. Общемировой подход к явлениям Фуллер видел условием выживания человечества[10]. Проектирование предметной среды Фуллер подчинял принципу «мини-макса» — минимальных затрат при максимальной эффективности. В приложении к архитектуре это означало отрицание информационных, культурных и эстетических ценностей объекта, несопоставимых с любыми затратами.

Фуллер настаивал на прямой зависимости между утилитарной функцией и материальной структурой, исключая понятие архитектурной формы. Он утверждал неизбежность дематериализации архитектуры, подобно тому, как телеграф заменила беспроволочная связь. При этом архитектура должна освободиться от упорядоченных визуальных отношений с окружением, как и от ориентирующей человека организации пространства. Жилище в его утопии — такой же продукт массового производства, не предполагающий связи с конкретным местом, как и автомобиль, а расселение — динамичная система людских потоков.

Еще в 1927 г. Фуллер создал модель металлического Даймекшн-хауса. В отличие от поэтической метафоры, которой Ле Корбюзье характеризовал свои виллы конца 1920-х, этот дом был настоящей «машиной для жилья». Впрочем, именно его «механоморфность» отпугивала — технологически и экономически реальный проект не был осуществлен (не считая небольших серий упрощенного варианта в военные годы).

Вторжением Фуллера в архитектуру стала конструкция, названная им «геодезическим куполом» (1947), — сочетание «геодезической геометрии» — расчленения сферы сериями параллельных линий — с трехмерной структурой панелей, заполняющих образуемую сетку. Возникла новая эффективная версия покрытия больших пространств. Сфера возникала здесь не как традиционная «идеальная форма», но как способ замыкания наибольшего пространственного объема наименьшей по площади поверхностью при наименьшем расходе материала.

Самым впечатляющим из фуллеровских куполов стал павильон США на Всемирной выставке в Монреале (1967). Его оболочка собрана из гексаэдров, грани которых образуют стальные трубы. Сфера диаметром 80 м, срезанная на четверть снизу, заключала в себе вычлененный из окружения не ориентированный фрагмент пространства, условия в котором можно контролировать. Эфемерность этого вычленения подчеркивала монорельсовая дорога, как бы случайно пронизывающая сферу. Экспозиция размещалась на бетонной этажерке,



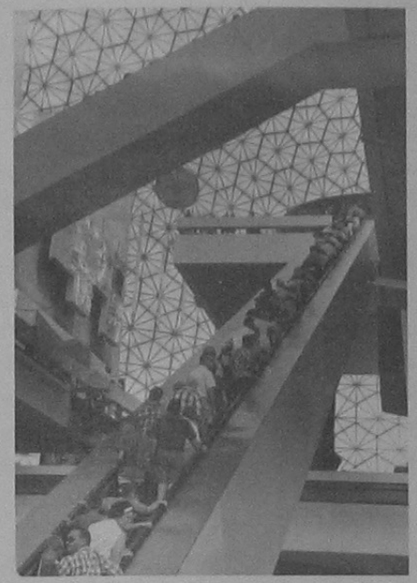
Инженер Ричард Бакминстер Фуллер.
Даймекшн-хаус. Модель. 1927

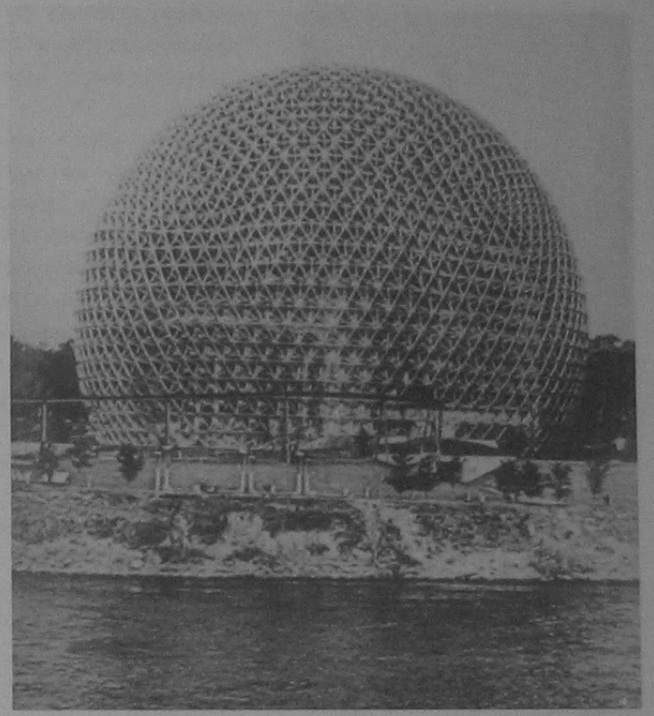
поднимающейся внутри сферы, не соприкасаясь с ней. Диафрагмы прозрачных ячеек сферы автоматически раскрывались, когда на них падали солнечные лучи, образуя подвижную тень, все время прикрывающую этажерку.

Минимализм формы геодезических куполов отличается от минимализма «хрустальных призм» Миса, как Даймекшн-хаус от виллы Савой Ле Корбюзье. Различие как между документированным фактом и художественным текстом. Мис стремился к лаконичности художественной формы, Фуллер — к решению инженерной задачи с наименьшей затратой материала. «Иная архитектура» Фуллера, отрицающая форму, полярна модернизму, сосредоточенному на проблеме формы. И Мис, и Фуллер пришли к формам, приведенным к абстракции элементарного геометрического тела. Но Мис с холодным блеском завершал путь архитектуры модернизма, начинавшейся от эстетических утопий ар нуво, Фуллер же стремился доказать изначальную ложность ее концепций. Он опровергал прокламировавшийся ею принцип целесообразности, противопоставляя ему формулу мини-макса, и ставил под сомнение ее претензии на социально-организующую роль.

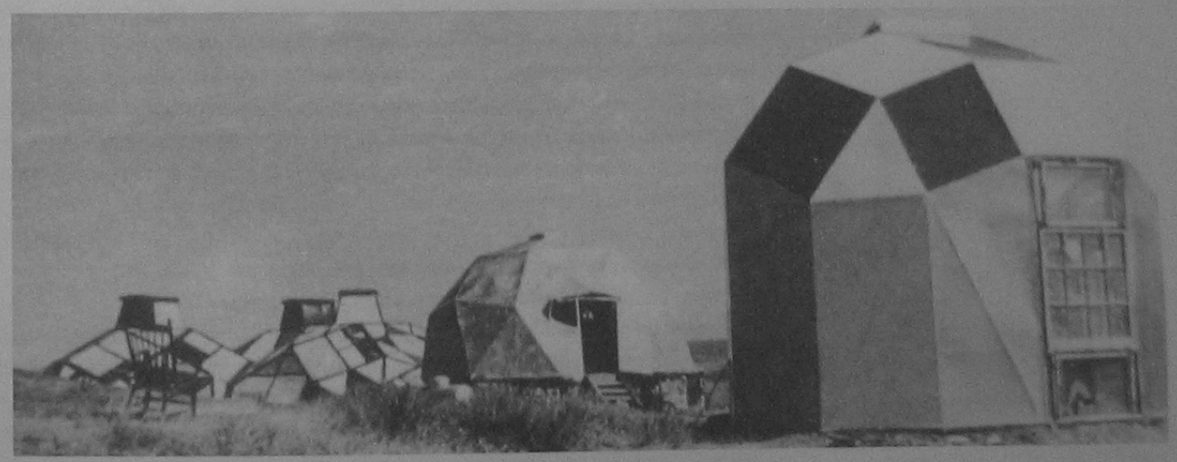
Нигилистическое отрицание привычного, подкрепленное эффектными альтернативными идеями, сблизило Фуллера с «новыми левыми» и бунтовавшей молодежью шестидесятых. Американские хиппи восприняли геодезические купола как символы естественного уклада жизни, противопоставленного подчиненной прямоугольным координатам урбанистической культуре. В коммунах хиппи (они основывались легально, платили за землю и вывоз отходов) с 1966 г. стали сооружать подобия групп сросшихся геодезических куполов, «зомы», используя для них металлические листы с кузовов старых автомашин. Из строго рассчитанной геометрии заготовок возникало неориентированное пространство, где нет углов, «стесняющих ум», а свод — символ «своего неба». Ярко и пестро покрашенная снаружи группа куполов Дроп Сити в Аризоне (1966) строилась под руководством архитектора Стива Баера. Фуллер получил от этой коммуны особую премию за «поэтические, хозяйственные и конструктивные достижения». Поселки таких коммун исчезли через несколько лет вместе с угасанием движения хиппи.

Наиболее радикальное крыло «иной архитектуры» шестидесятых образовали проекты англичанина Седрика Прайса. Он полагал, что общество было бы только лучше, если бы не забота о нем «созидателей форм». В проекте «Поттериз Тинкбелт» (1964) Прайс предложил создать университет на основе железнодорожной ветки. Стандартные модули, заполненные книгами, аудио- и видеооборудованием, должны были перемещаться между площадками, имеющими не здания, а инфраструктуры, где быстро и в любых комбинациях развертываются информационные модули, по использовании направляемые далее. «Иная архитектура» предстает уже как организованный во времени функциональный процесс, осуществление которого не требует постоянных пространственных форм — последние не обусловливаются функционированием системы по единому сценарию. Проект не был осуществлен, но антиархитектурный пафос





Инженер Ричард Бакминстер Фуллер. Павильон США на ЭКСПО-67 в Монреале

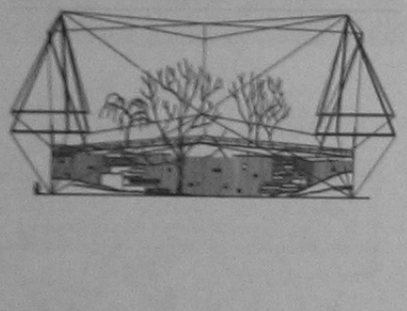


Архитектор Стив Баер. Коммуна хиппи Дроп Сити, Аризона, США. 1966. Группа «зомов»



Прайса восприняли утопии шестидесятых (особенно создававшиеся группой «Аркигрэм»), утопии под его влиянием обращались ироничными, а иногда циничными антиутопиями (об этом — ниже).

Прайс участвовал и в создании модели неориентированного пространства, осуществленного как «не-архитектура» и «не-форма» с большей последовательностью, чем удалось самому Фуллеру, — это вольера для птиц в Лондонском зоопарке (1962, вместе с лордом Сноудоном и Фрэнком Ньюби). Трубчатые треугольные металлические каркасы подняты и объединены в пространственную самонапрягающуюся конструкцию стальными тросами. Это сочетание стержней и натянутой проволоки получило трудно определимое угловатое пространственное очертание, недоступное для описания в точных терминах. Наброшенная на этот скелет проволочная сетка замыкает пространство, в котором птицы могут летать. Неориентированность этого обиталища птиц доведена до полноты расположением на склоне. Внутрь входит зигзагообразная дорожка для посетителей, построенная как консольный мостик. Фуллер, создавая свои купола, все же не преодолел геометрической определенности сферы, существования центра и возможности связать геометрию сферы с символическим значением. Вольера Прайса такой возможности не оставляет.



Интенции «иной архитектуры» Прайса оставили след и в явлениях конца семидесятых, времени, ставшего иной эпохой, — в ироничном хай-теке, в работах Ренцо Пиано, Ричарда Роджерса, Витторио Греготти и др. Шестидесятые во множественности своих архитектурных концепций совмещали философски и эстетически несовместимое. В этой вводной части раздела, посвященного кризисному десятилетию, эти несовместимости выделены, очищены, показаны как бы in vitro в лабораторном эксперименте. Ниже мы продемонстрируем те эклектичные совмещения, гибридные решения и сдвиги, в которых осуществлялась архитектура. Профессиональное сознание, еще сохранявшее остатки пуританской ригористичности, ощущало «нечистоту» решений как раздвоенность или грех, спровоцированный обстоятельствами. Непродуктивная эпатажность лозунгов «антиархитектуры» очевидна. Однако новые социальные доктрины или эстетические идеалы, которые могли бы стать основанием профессиональных концепций, вновь объединяющих «новую архитектуру», не возникали. Возможность ядерного конфликта, несущего угрозу всей культуре человечества, казалась все более реальной, что определяло общий фон времени, пессимистичный и нервозный.

Кризис концепций «новой архитектуры» или «архитектуры модернизма» на Западе не был следствием упадка строительной деятельности и не влиял на ее интенсивность. Это был кризис целей и установок целеполагания при изобилии и даже некоторой избыточности средств выразительности, основанных на прогрессе строительной техники. Радикальные альтернативы модернизму созревали в области идей, в практике возникали только разрозненные элементы того, что в следующем десятилетии вошло в качественно новые системы.

Архитектор Седрик Прайс и др.
Вольера в Лондонском зоопарке. 1962

Чтобы отразить некую двойственность ситуации, в которой существовал разрыв между опережающим развитием в концептуальной сфере и более инерционной (и более эклектичной) практикой, обзор развития основных концепций в архитектуре Запада вынесен в раздел, начинающий главу. Далее мы перейдем к рассмотрению творческих направлений архитектуры шестидесятых, причем материал сгруппирован в соответствии с основными творческими тенденциями, имевшими, по большей части, интернациональный характер.

Начнем с явлений, в которых было продолжено основное рационалистическое направление, восходящее к концу 1920-х, — функционализм (учитывая существенную трансформацию в сравнении с исходными и как бы классическими вариантами 1920–1930-х гг., эти явления определены термином неофункционализм).

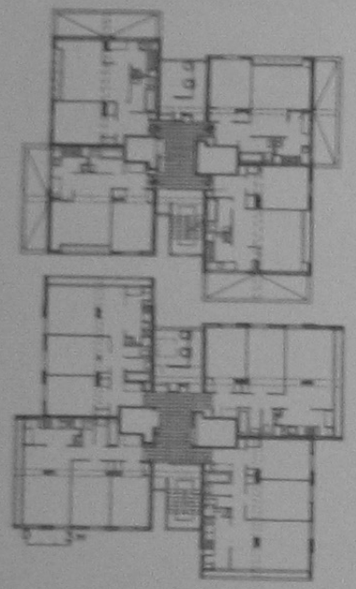
Неофункционализм

При всех критических атаках, развернутых в шестидесятые на архитектуру модернизма и ее стержень — функционализм, это направление, несмотря на его внутреннюю противоречивость, продолжало развиваться в основной массе «рутинной» архитектуры Запада. Его осторожно придерживались крупные проектные фирмы США, которые ценили отработанные в рамках направления схемы сотрудничества различных специальностей. Но в соответствии с изменившимися ситуациями в экономике, социальных структурах, миропонимании и культурном статусе архитектуры, направление довольно решительно эволюционировало, не порывая с главной доктриной — утверждением предопределенности архитектурной формы функцией — и продолжая придерживаться прагматической установки, первичности утилитарно-практического в целеполагании.

Однако, учитывая массовые требования гуманизации архитектуры, эпигоны функционализма преодолевали его техницистскую отчужденность, приводя масштаб к соразмерному человеческим величинам. Стала учитываться психологическая потребность людей в идентификации с местом, а соответственно — в сохранении его индивидуальности. Функционализм шестидесятых, отказавшись от свойственного его ранним версиям утверждения самодостаточности объекта, стремился гармонично вписывать свои сооружения в сложившиеся контексты среды. Достижения промышленности строительных материалов и строительной техники использовались для усложнения визуальных свойств формы и ее эстетического обогащения. Такие изменения требуют, для большей точности, говорить о функционализме шестидесятых как о неофункционализме.

На Западе это направление было наиболее устойчиво в жилищном строительстве — особенно там, где осуществлялись муниципальные или государственные программы «социального жилища» и действовали крупные проектные коллективы. Наиболее последовательна в осуществлении таких программ была Великобритания, где задавала тон мощная проектная организация Совета Лондонского графства.





Архитекторы Совета Лондонского графства.
Дома в квартале Канада-истейт, Лондон, 1965. Общий вид, планы этажей

К началу шестидесятых здесь утвердился тип комплексной застройки микрорайонов домами смешанной этажности, включавшей сблокированные индивидуальные дома («террасхаузы») в 2–3 этажа, многоквартирные галерейные дома с двухэтажными жилищами («мезоннеты»), обычно имевшие 4 этажа, и односекционные дома-башни. Строительный бум этого времени дал повод говорить о «золотом веке» смешанной застройки и о том, что «впервые в новой истории Британии жилища рабочих, как и среднего класса, стали теплыми и комфортабельными, способными „предложить собственное место у камина" — иначе говоря, возможность приятно жить в них»[11]. Повышение стандартов жилища заставляло уделять больше внимания выразительности застройки. Ее комплексность позволяла добиваться этого прежде всего пространственной организацией групп построек, ее контрастами. Последнее побуждало «набирать высоту» башенных блоков. В микрорайоне Баннер-истейт, Айлингтон, Лондон (1965) использованы 19-этажные мезоннеты, от пластин которых отчленены тонкие вертикальные призмы башен с лестницами и лифтами. На Свенденборг-сквер в Лондоне (1972) применены башенные блоки, объемы которых (16 и 25 этажей) сгруппированы вокруг центрального коммуникационного ствола. Их вертикальность подчеркнута пластикой креповок, образованных планировкой квартир; интенсивный цвет крупных панелей стен подчеркивает структуру выведенного наружу бетонного каркаса. Особенно энергична пластичность 20-этажных башен квартала Канада-истейт (1965) близ Сюррейских доков Лондона. Варьируя типы квартир на разных этажах, здесь вертикали креповок расчленили по высоте, так что они образуют как бы гирлянды тяжеловесных эркеров (напряженность этой игры форм вызвала неблагоприятные отклики). В квартале Элджин, Вестминстер, Лондон (1968) элегантная ясность облика башенных домов в 21 этаж



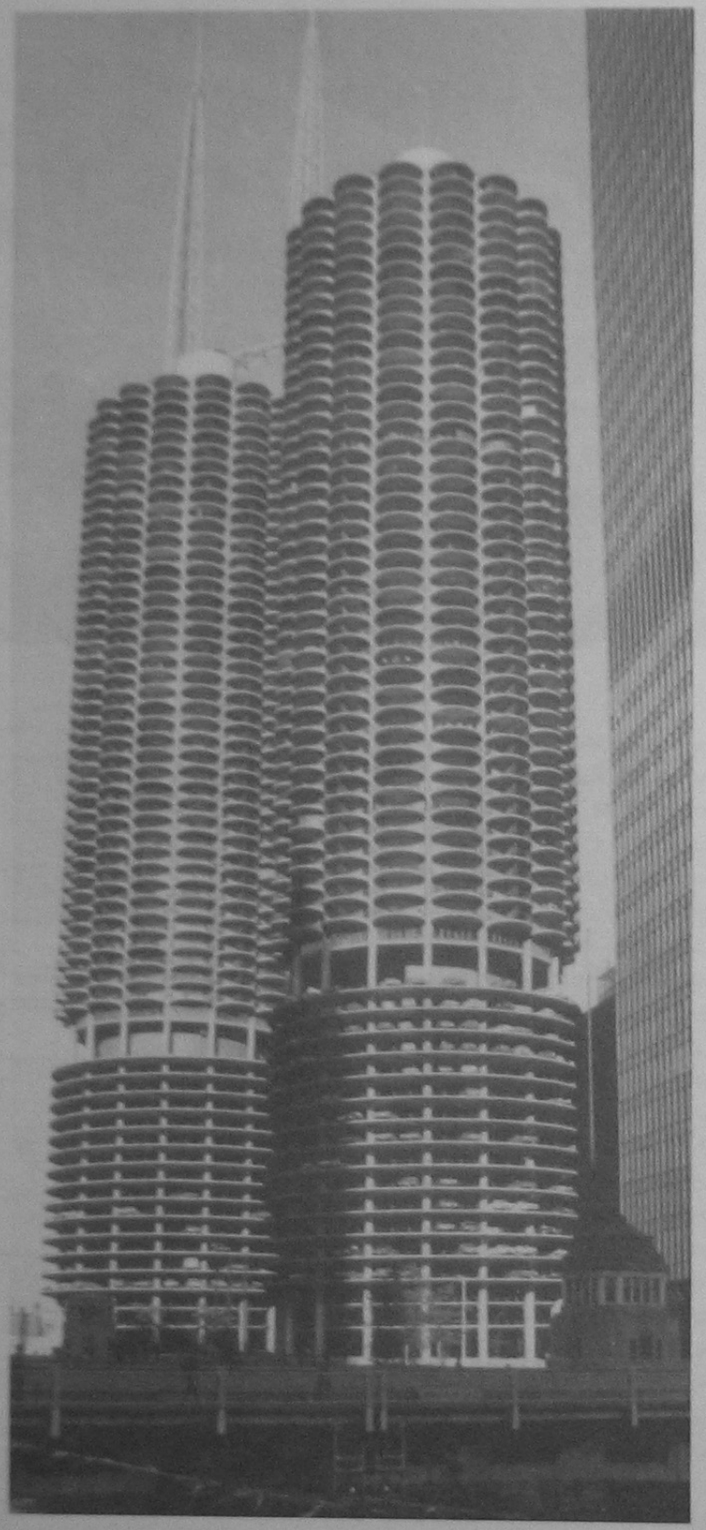
Архитекторы Совета Лондонского графства.
Дома в комплексе Теймзмид, Лондон, 1966–1968

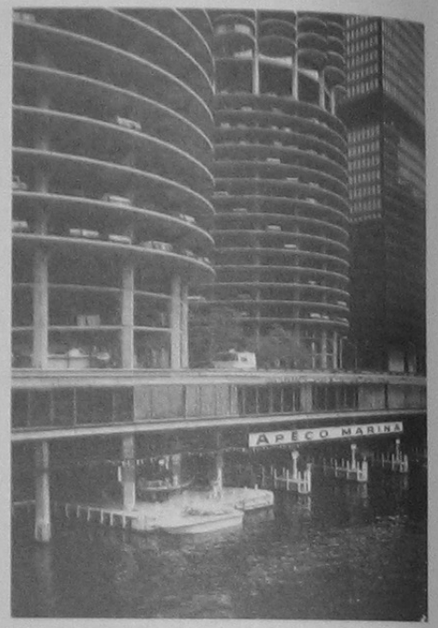
достигнута четкой геометрией членения фасадов и кажущейся легкостью сборной конструкции, в которой сочетаются выявленный каркас и панели-сэндвичи из пластика.

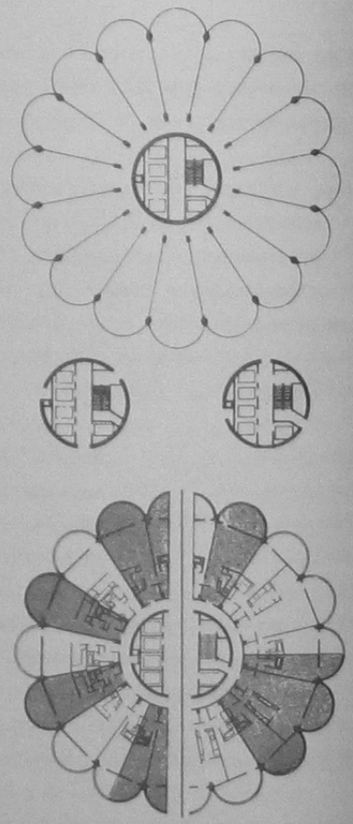
К концу шестидесятых смешанную застройку стали критиковать, обращая внимание, прежде всего, на недостатки башенных блоков — вызываемую ими социальную изолированность обитателей, нехватку лифтов (нормой было предусмотрено только два), неудобства для многодетных семей, укрупнение планировочного модуля, разрушающее сложившуюся сетку улиц. Выявилось предпочтение к традиционно невысокой относительно ровной застройке высокой плотности.

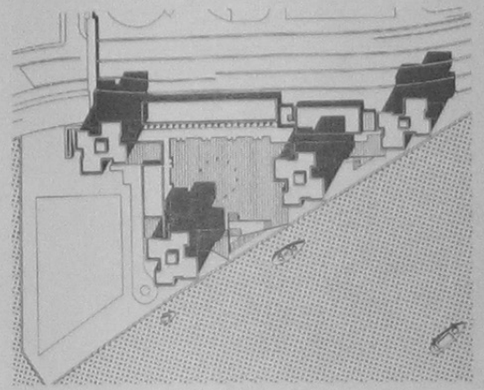
Первая очередь крупного массива Теймзмид (1966–1968) на берегу Темзы в юго-западной части Большого Лондона, соизмеримая с городами-спутниками, проектировалась в смешанной застройке. Однако в ходе осуществления стали преобладать линейные структуры в 2–4 этажа на высоких стилобатах с гаражами (террасхаузы и мезоннеты), связанные пешеходными улицами. Здания монтировались из крупных железобетонных панелей и получили террасообразную структуру. Отступы верхних этажей от улицы подчеркнуты широкими террасами, идущими вдоль фронта жилищ. Игра сдвигов фасадных плоскостей и террас перед ними, диагоналей лестниц, разрывов между корпусами придает живописность коротким улицам — вопреки лаконичности крупных сборных элементов.

Неофункционалистическая направленность характерна и для жилых домов-небоскребов, которые строились в шестидесятые годы во внутренних зонах городов США, где особенно проявлялась тенденция к сверхуплотненной заст-







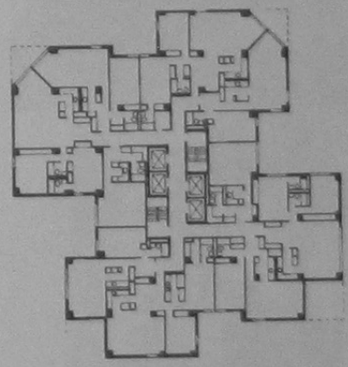




ройке. Среди них — комплексы с дорогими жилищами, обеспечивающими не только комфорт и изоляцию от шумной и загрязненной внешней среды, но и безопасность.

Такая надежная самодостаточность отличает комплекс «Марина сити» в Чикаго, на набережной Чикаго-ривер (1964–1967, архит. Бертран Гольдберг). Две его круглые башни высотой в 61 этаж выделяются не только отличием от призматического стереотипа высотных зданий. Прием функционального зонирования распространен на всю группу. До 18-го этажа башни сформированы спиралями пандусов паркинга; выше, вокруг центрального цилиндрического стержня вертикальных коммуникаций, — кольца квартир. С башнями связан 16-этажный прямоугольный блок офиса. Группу объединяет двухъярусный подиум с садом наверху, включающий торговый и спортивно-оздоровительный центры, ресторан, кинотеатр, стоянку моторных лодок внизу. Жилища организованы в радиальных отсеках, завершенных по внешней стороне полукруглыми террасами. Последние придают башням своего рода крупную фактуру (что стало основанием расхожего сравнения их с кукурузными початками). Сочетание этого пластичного верха и спирали паркинга внизу несет в себе ироничную аллюзию на неразрывность человека и автомашины в американском образе жизни.

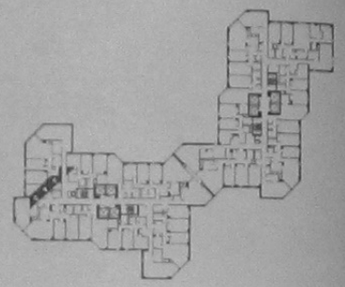
Наиболее последовательны в создании изолированного самодостаточного анклава архитекторы Льюис Дэвис и Сэмюэль Броди, построившие в Нью-Йорке, в южной части Манхэттена, комплекс «Уотерсайд». Он стоит на бетонной платформе площадью 3,2 га, устроенной над Ист-ривер, между ее береговой линией и фарватером, на двух тысячах свай (1963–1974). Четыре стройные башни в 31 и 37 этажей имеют многогранное очертание, меняющееся по высоте и ус-

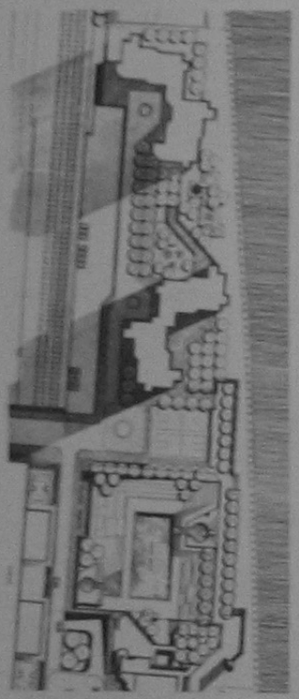


Архитектор Бертран Гольдберг. Комплекс «Марина сити» в Чикаго. 1964–1967

Архитекторы Льюис Дэвис, Сэмюэль Броди. Комплекс «Уотерсайд». Манхэттен, Нью-Йорк. 1963–1974







Архитекторы Льюис Дэвис,
Самюэль Броди.
Комплекс «Гарлем-ривер-парк».
Манхэттен, Нью-Йорк. 1975

ложненное нависающими массами верхних ярусов, что обеспечило разнообразный ассортимент квартир и скульптурность обособленных объемов, подчеркивающую противопоставление этой группы аморфной застройке Южного Манхэттена. Кроме 1440 жилищ, комплекс имеет развитой торговый центр. Гаражи и обслуживающие проезды расположены ниже уровня площади. С «материком» комплекс связан охраняемыми пандусами. Его композицией подчеркнута изолированность от окружающей среды. Тип «Уотерсайда» повторен Дэвисом и Броди в комплексе «Гарлем-ривер-парк», построенном в северной части Манхэттена (1975). Две его башни — в 41 и 46 этажей — образуют сложно модулированную пластичную стену, вздымающуюся над рекой. Здания имеют стальной каркас и навесные кирпичные стены, конструкция которых позволила создать эффектные контрасты вертикальных лент окон, обрывающихся на разной высоте, и противопоставленного им горизонтального остекления отдельных граней.

Во второй половине шестидесятых приближение двухсотлетия независимости США повысило чувствительность американцев к согласованности новых построек с сохранившимися фрагментами исторической среды. Ио Минг Пей (род. 1917), строя дома-башни в 32 этажа (1965) на холме Сосайети-хилл в Филадельфии, поднимающемся над историческим кварталом, использовал прототип, созданный Мис ван дер Роэ. «Ледяные призмы» последнего были связаны с архетипами классической формы, да и сама геометричность, идущая от неопластицизма, уже становилась историей. Лаконичные призмы, которые создал Пей, имеют железобетонный каркас и наружные стены, образованные подвешенной к каркасу бетонной решеткой сильного рельефа, заполненной стеклопакетами. Ясность геометрических членений, точность форм, их масштаб и весомость Пей стремился сблизить с пуританским классицизмом ста-

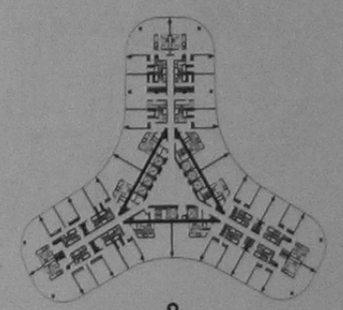




рой Филадельфии. Кроме того, он дополнил застройку просторным каре двухэтажных сблокированных домов с массивными кирпичными стенами. Входя в единую систему с башнями, они образуют переходный элемент между ними и историческими зданиями.

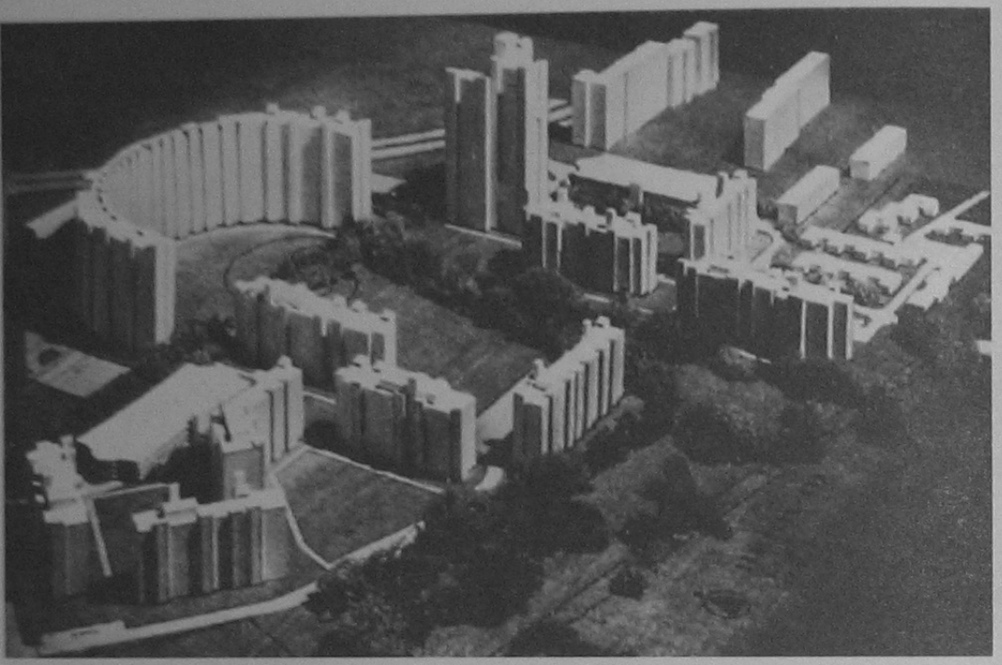
Для обновления одного из наиболее растиражированных стереотипов модернизма — стеклянной призмы Миса — два его ученика, Дж. Шиппорет и Дж. Хайнрих, обратились к ретроспекции, использованию раннего (1921) эскиза учителя. Они поставили в Чикаго, на берегу озера Мичиган, обособленный 70-этажный жилой небоскреб «Лейк-пойнт тауэр» (1968), в то время самое высокое в мире жилое здание и самое высокое сооружение с железобетонным каркасом. Очертание его плана приведено к симметричному трилистнику с мягко округленными концами. Коммуникации собраны в трехгранном монолитном сердечнике; лифтовый холл тремя расходящимися коридорами связан с жилищами. Навесная стена из затемненного стекла на легком металлическом каркасе создает впечатление цельной вертикальной массы, сложное очертание которой эффектно выявляется отблесками света.

Попытки реанимировать интернациональный стиль своей молодости делал в последнее десятилетие жизни Вальтер Гропиус, руководивший коллективом учеников-американцев. Под его руководством в 1959–1961 гг. для Западного Берлина был создан генеральный план юго-западного района города Бритц-Буков-Рудов на 50 тыс. жителей. Фрагмент центральной части — группа девятиэтажных секционных домов, замкнутая полукруглым в плане 16-этажным домом и акцентированная 30-этажным высотным блоком — спроектирована и построена под руководством Гропиуса в 1964–1968 гг. Этот фрагмент, хоть и свидетельствует о вы-



Архитектор Ио Минг Пей.
Дома на Сосайети-хилл в Филадельфии.
1965

Архитекторы Дж. Шиппорет,
Дж. Хайнрих.
Жилой дом «Лейк-пойнт тауэр». Чикаго.
1968. Общий вид, план



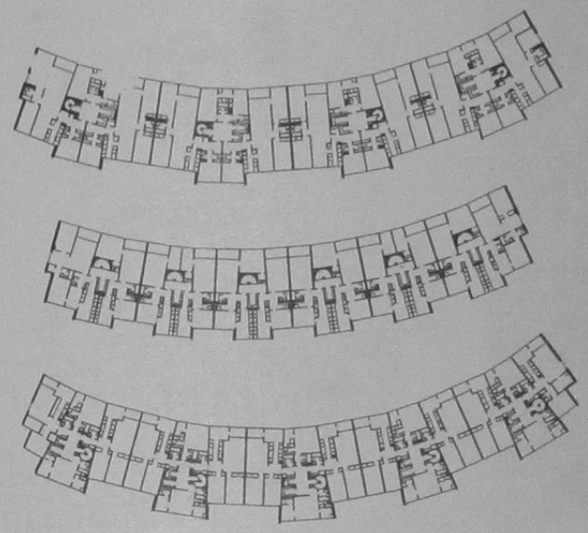


Архитектор Вальтер Гропиус и др.
Квартал Гропиусштадт. Берлин. 1964–1968

соком профессионализме архитекторов, не вышел за пределы эпигонского повторения приемов и фрагментов, разрабатывавшихся функционализмом в разные десятилетия его истории. На рациональную основу наложены разнородные мотивы, часть которых повторяет находки американского неофункционализма тех же шестидесятых (как высотный дом — несомненная парафраза проектов Дэвиса и Броди). Квартал этот позднее назван Гропиусштадт.

Верность Гропиуса принципам функционализма послужила примером при создании самого крупного жилого массива Западного Берлина, Меркишес Фиртель (1963–1969, авторы планировки — Вернер Дюттман, Георг Хайнрихс и Ханс Мюллер). Предназначенный для разгрузки центральной зоны, он соразмерен городу-спутнику (17000 жилищ). Приемы свободной планировки оказались непригодны для создания организованной структуры такой величины. Комплекс был оценен как «превосходящий всё пример градостроительной мании величия... Чудовищные многоглазия бетонных стен уничтожают без снисхождения любые попытки индивидуализации, ориентации и определения масштабных отношений между человеком и окружением[12]. Корпуса из сборного бетона в 6–18 этажей, протяженностью до 700 м, исключали возможность игрой высот или рисунком плана снять аморфность системы. При всем этом ставилась задача сделать комплекс — в отличие от других периферийных районов города — произведением искусства. Результат, однако, стал едва ли менее очевидным опровержением установок модернистской архитектуры, чем Проутт-Айгоу.

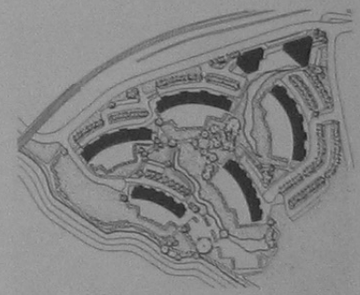
Необходимость согласования способов пространственной организации жилых комплексов с их величиной была учтена шведскими архитекторами. В шестидесятые годы они переходят от живописных приемов, выработанных местной вер-



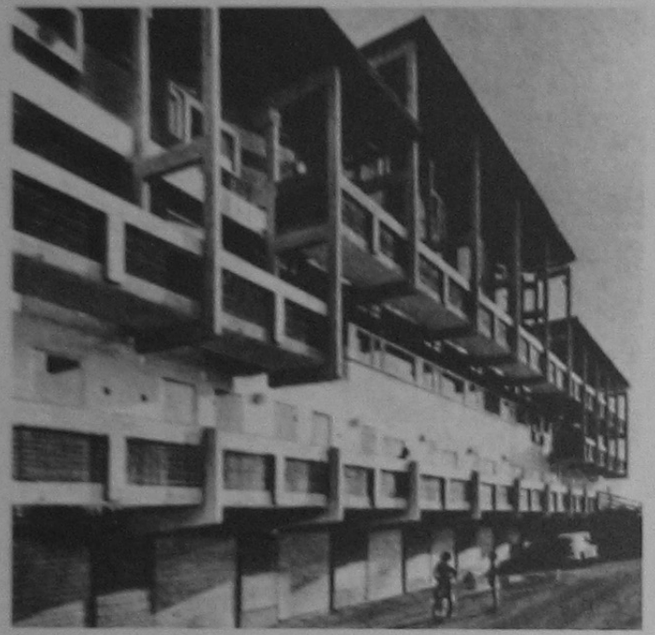


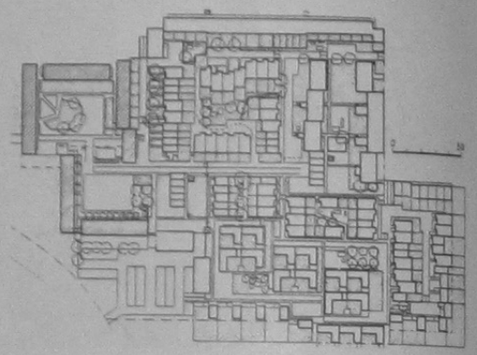
сией рационализма, к системам, ясно ориентированным и подчиненным геометрической закономерности. Первыми стали районы полуавтономного сателлита Стокгольма, Шерхолмен, строившегося вдоль юго-западного радиуса метро. В 1963–1965 гг. построен район Бреденг (архит. К. Э. Сандберг), имеющий около 17 тыс. жителей. Он приведен к четкой системе, где доминируют три группы протяженных одинаково ориентированных восьмиэтажных корпусов. Живописность уже не отвечала меняющимся вкусам. Но «кладбищенскому порядку» строчной застройки, возвращавшей к парадигме довоенной «интернациональной архитектуры», были противопоставлены приемы, соединяющие ясно читаемую геометрическую упорядоченность и естественную связь с живописным ландшафтом. В микрорайоне Танто на юго-западной окраине Стокгольма (1962–1965) архитекторы О. Альстрем и К. Острём создали группу жилых корпусов, изогнутых в плане по циркульной дуге; дома стоят на южном склоне, круто опускающемся к берегу. Высота их возрастает от 8 этажей на нижней террасе до 18 на бровке. Сложилась четко организованная и вместе с тем живописная система. Соединить ясный порядок и естественность в асимметричной ортогональной группировке домов квартала Бриттгорден в городе Тибру сумел Ральф Эрскин (1959–1966). Среда плотно застроенного комплекса интимна и масштабна. В композиции галерейных домов изобретательно использованы формы, выявляющие их каркасную структуру.

К числу наиболее впечатляющих реализаций идеи микрорайона в шестидесятые годы принадлежит микрорайон № 1 в Гавана-дель-Эсте — части кубинской столицы, отделенной бухтой от основного массива. Его проект был начат сразу после победы революции 1959 г. на территории, предназначавшейся для модного курорта. Архитекторы — Р. Каррасана, Р. Эстевес, Э. Родригес и др. —



Архитекторы О. Альстрем
и К. Острём.
Группа жилых домов в районе Танто.
Стокгольм. 1962–1965

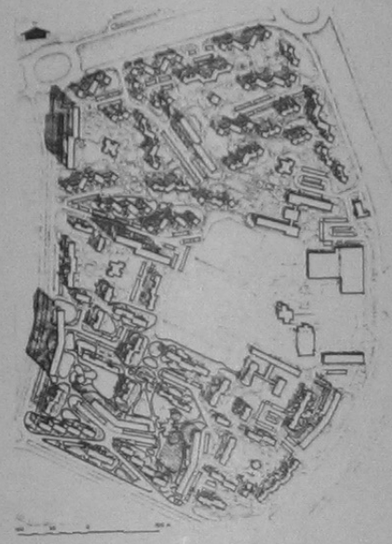




Архитектор Ральф Эрскин.
Квартал Бриттеборен. Тибру, Швеция.
1959–1966

стремились воплотить в комплексе, куда должны были переселить обитателей трущоб Гаваны, свои идеальные представления о социалистическом городе-саде среди тропической природы. Группы жилищ для 9 тыс. человек строились вместе с развитой системой социального обслуживания. Объемы жилых корпусов в 4 и 11 этажей формируют связанную систему «переливающихся» пространств с обширным открытым ядром спортивного центра. Крупные высокие пластины домов группируются вокруг миниатюрных гротесковых объемов детских садов. Их группы охватывают спортивное ядро, к которому примыкают распластанные корпуса школы, клуба, торгового центра. Выразительно пластичное решение жилых корпусов. Комплекс завершен в 1962 г.

Парадоксальный поворот парадигма функционализма претерпела в архитектуре офисов. Принадлежащие фирмам, даже крупным, но не стремящимся утвердить свой престиж в мировом масштабе, такие здания устойчиво сохраняли функционалистский принцип «кожи и костей», каркаса в оболочке навесных стеклянных стен. Во второй половине шестидесятых появлялись, однако, примеры замены прозрачного или затемненного стекла на светоотражающее, что превращало постройки в «здания-призраки». Поляризованное стекло при дневном свете прозрачно изнутри, но обладает зеркальной поверхностью снаружи. Когда металлический каркас ограждения скрыт за стеклянными панелями, фасад превращается в гигантское цельное зеркало. Здание с зеркальными фасадами воспринимается как монолит, айсберг, занесенный в городскую среду. Его масштаб кажется подавляюще крупным, в то же время меняющиеся картины жизни вокруг, отраженные фасадами, блики, отражения облаков зрительно растворяют массу. В ранних примерах подобных «айсбергов», таких как офис Си-эн-эй на Парк-плейс в Лос-Анджелесе,





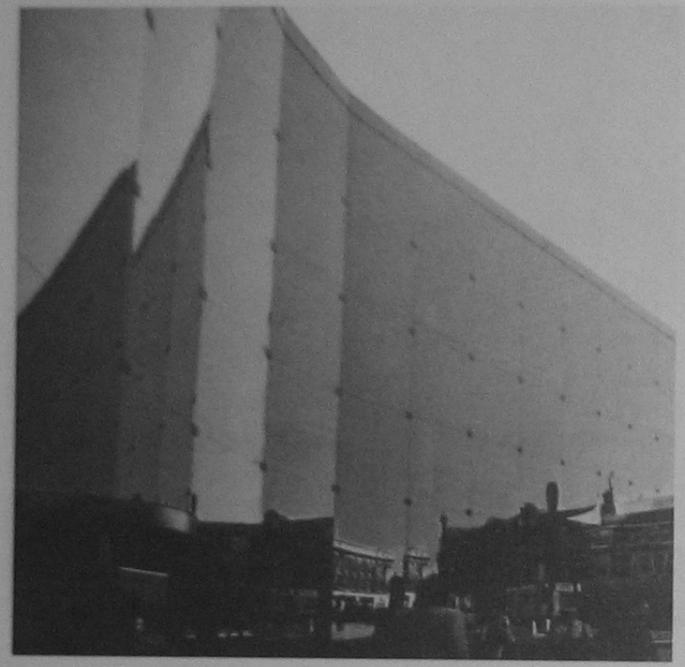
США (Лэнгдон и Уилсон, 1968–1971), эффект зеркальности связан с обособленной вертикальной призмой. Стали появляться и «зеркала», входящие в плоскость фронтальной застройки.

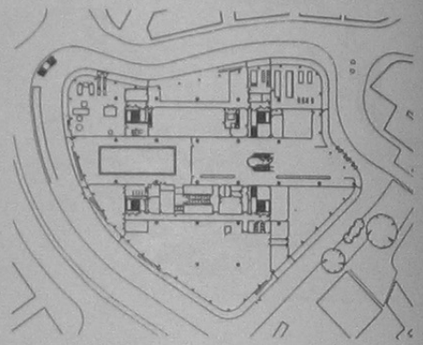
Зеркальная стена стала частью замысла Нормана Фостера (род. 1935), англичанина, изучавшего архитектуру в США, который довел до грани абсурда основные принципы модернизма в офисе фирмы «Уиллис, Фейбер и Дюма» в Ипсуиче, Англия (1970–1975). Пропагандировавшийся Мисом открытый план, принцип «кожи и костей», реализован в прямоугольной сетке бетонного каркаса, подчеркивающего «неиерархизированность» пространственной структуры, и заключен в оболочку навесной зеркальной стены. Два этажа открытого рабочего пространства заключены между двумя обслуживающими — первым и верхним. Этот «сэндвич» объединен центральным коммуникационным ядром с эскалаторами. Мягкие криволинейные контуры наружного ограждения заданы очертанием пересечения улиц, площадь между которыми максимально использована. Гротескно отражая своим «кривым зеркалом» окружающую его жизнь, здание при дневном освещении как будто не имеет собственной формы, образуя призрачное обрамление перекрестка, растворяясь в окружении. Доведенные до абсолюта, приемы функционализма привели к той неуловимости образа — или «безо́бразности», — которую утверждала фуллеровская антиархитектура. Есть, однако, в этом офисе и след модернистского утопизма — намерение создать символ некоего сообщества равноправных и свободных в своем поведении людей.

Менее радикальный результат достигнут работающим в США аргентинцем Сезаром Пелли (род. в 1926), учеником Эеро Сааринена. В крупном офисе «Пасифик дизайн центр» в Лос-Анджелесе (1971) он, как и Фостер, развивал

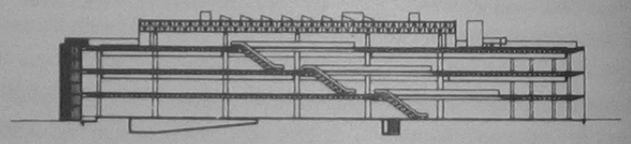


Архитекторы Р. Каррасана, Р. Эстевес, Э. Родригес и др.
Жилой район Гавана-дель-Эсте, Гавана, Куба. 1959–1962. Микрорайон № 1.









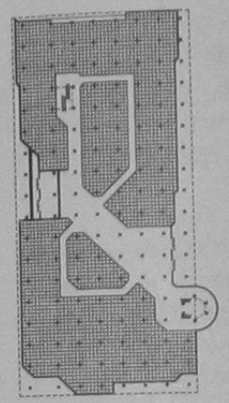


Архитектор Норман Фостер. Офис фирмы «Уиллис, Фейбер и Дома». Ипсуич, Великобритания. 1970–1975

идею здания-контейнера, постулированную Мис ван дер Роэ. Также используя прием открытого пространства при каркасной структуре, он заключил его в прямоугольные очертания плана. При этом он отделил мембрану внешнего ограждения, сочетающего прозрачное, притемненное и отражающее стекло, от основной конструкции, придав ей мягко округленные горизонтальные складки и изломы. На торцах объем как бы жестко обрублен; вертикальную плоскость, нарушенную только полуциркульной башней эскалатора, имеет лишь один фасад. Покрытие же вместе со вторым протяженным фасадом объединены ритмом складок и изломов, подчеркнутых отблесками и отражениями на стеклянной поверхности. Крупномасштабная форма объема здесь независима от внутренней структуры и окружения; она кажется возникшей как чисто формальный эксперимент и не несущей внятно воспринимаемых значений.

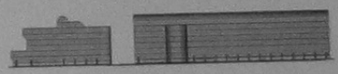
Алвар Аалто — позднее творчество

На шестидесятые и первую половину семидесятых годов приходится поздний период творчества Алвара Аалто — последнего из тех, кого можно отнести к «отцам-основателям» новой архитектуры. Признание открыло ему путь к заказам в Финляндии и за ее пределами — от США до Ирана. Он стал очень продуктивен. Его поздние работы объединяет персональный стиль, вобравший результаты раннего опыта, но и многое преодолевший в нем. Он отошел от брутальности «красного периода», используя большее разнообразие материалов, бóльшую тонкость их отделки и обработки; в колористическом решении стали преобладать белое и оттенки серебристо-серого.

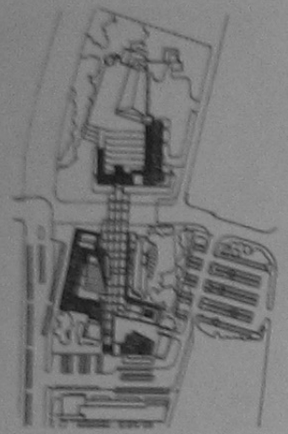








Архитектор Сезар Пелли.
Офис «Пасифик дизайн центр».
Лос-Анджелес, США. 1971



Изменения связаны с тем, что для Аалто особую важность стали приобретать общечеловеческие ценности, а утверждение национальной специфичности не противопоставлялось интернациональному. Он писал: «...истоки человеческой жизни определяются не столько национальностью, сколько точкой, откуда он ведет свое начало. Деятельность человека выводит его из местной ограниченности на широкий простор, и местное может перерасти в национальное и далее — в интернациональное... Архитектура, связанная с землей, на которой она создается, всегда имеет локальный характер. Но при этом ее формы не только носят местные национальные черты, но и отражают воздействие протекающих во всем мире интернациональных процессов... в совокупности рождается результат, органично сочетающий в себе национальное и интернациональное, а значит, отвечающий требованиям современного мира, в котором эти понятия трудно разделить»[13].

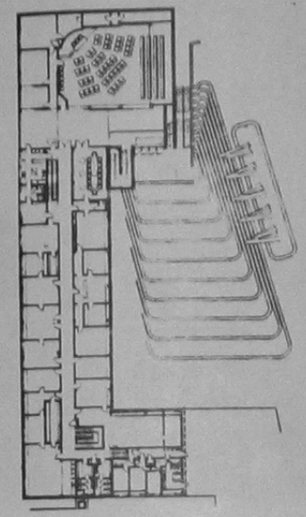
Каждое здание Аалто отмечено четкой реакцией на желание заказчика, ожидаемый характер человеческого поведения, топографию и «дух места». Он был одержим идеей архитектуры, близкой к природе, но не просто выполняемой из естественных материалов или вписанной в рельеф места. Природа для него источник неких законов, «модель для архитектуры». Многое он выводит из архетипов классики; последняя, однако, интересна для него не шедеврами, подобными периптеру Парфенона, а точным чувством духа места, руководствуясь которым, древние греки располагали свои сооружения и врезали в рельеф амфитеатры, соблюдая гармонию рукотворного и природного.

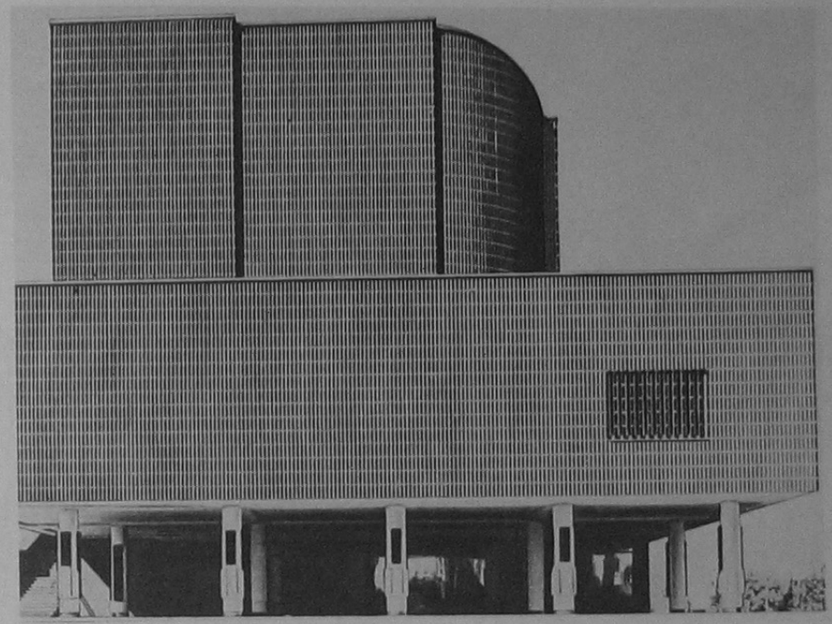
Повторявшиеся темы и формы, которые использовал Аалто, чтобы воплотить свою мифологическую интерпретацию общества и свои мысли о природе и истории, он выводил из естественных законов. Сложные кривые, определявшие очертания разреза и плана, становились выражением идеи здания как структуры, определяемой застывшей звуковой волной (церкви, аудитории, театральные и концертные залы). Изменения уровня пола или перекрытия объединялись в сложные, как бы естественные, напластования. Поручни и перила намечали траекторию движения человека в пространстве.

Конфигурацией, повторяющейся во многих поздних работах, стало соединение веерообразной системы пространств, расходящейся от единого центра, с прямоугольником — в зданиях библиотек прямоугольная призма включает обслуживающие помещения, раскрывающаяся к свету радиальная структура определяет организацию читального зала. Варианты веерной конфигурации Аалто использовал для аудиторий и концертных залов. Веером раскрываются к солнцу квартиры жилых домов. Соединение прямоугольной призмы и криволинейной или многогранной формы Аалто использовал для организации перехода от рукотворной городской ткани к природному ландшафту. В каждом конкретном случае, однако, эти формы-типы переосмысливались и перерабатывались в зависимости от контекста.



Архитектор Алвар Аалто.
Центр города Сейняйоки. Финляндия. 1958–1965. Генеральный план, колокольня





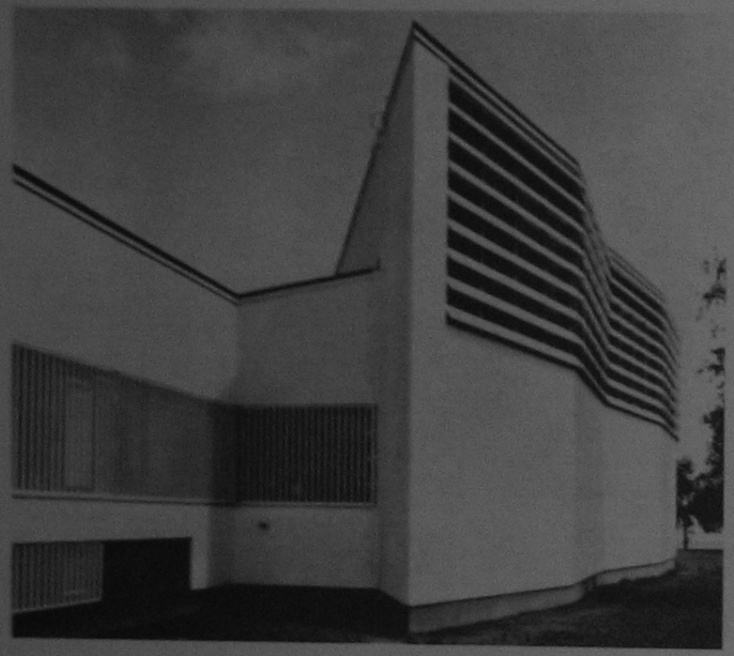
В шестидесятые Аалто, кроме отдельных объектов, создал несколько градостроительных проектов. Осуществлен центр молодого промышленного города Сейняйоки, сформированный как две связанные общей осью пешеходные площади — церковная и муниципальная. Доминирует в системе церковь — с протяженным крупным объемом и очень высоким прямоугольным бетонным стержнем колокольни, которому консольные балконы придают крестообразное очертание. Ратуша (1963–1965) и библиотека (1963–1965) обрамляют муниципальную площадь. Распластанный объем офисов ратуши образует обращенный к площади открытый атриум; заполняющие его покрытые травой земляные ступени поднимаются вдоль фасада ко входу в зал Совета, который сложной скульптурной массой завершает здание. Рельефная лиловая керамическая плитка облицовки создает сильный цветовой акцент, выделяющий ратушу среди прочих бело-серебристых построек. Характер невысокого объема библиотеки определяет контраст монотонно-плоской вытянутой пластины и скульптурной массы, заключающей в себе веерную структуру зала. Здания при всей их индивидуализации образуют гармоничное целое, дополненное скульптурной пластикой земли — травяных ступеней перед ратушей, зеленых террас церковного двора, обрамленного низкими корпусами приходского центра.

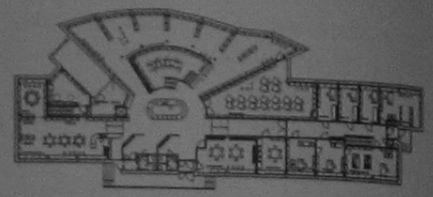
В этот период Аалто разработал также проекты общегородских центров Хельсинки, Рованиеми, Ювяскюли и западногерманских городов Леверкузена и Кастроп-Рауксля. Наиболее значителен проект центра Хельсинки (1964), который предполагает его развертывание в северном направлении, преобладающем в развитии Хельсинки. Для новой части центра освобождается территория товарной станции железной дороги, лежащая к северу от его исто-

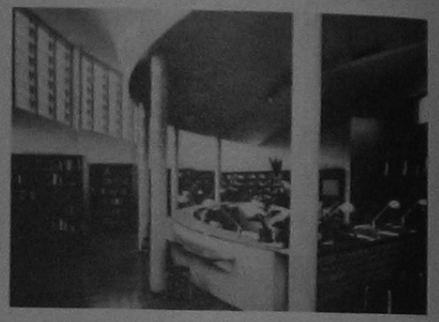


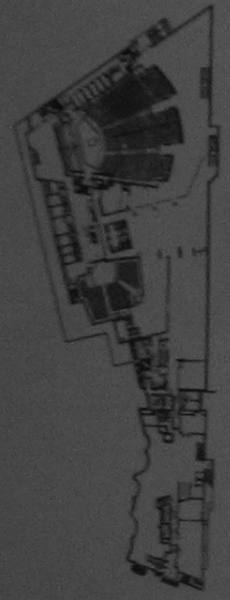
Архитектор Алвар Аалто.
Здание ратуши города Сейняйоки. Финляндия. 1963–1965. План, общий вид

Проект центра Хельсинки. 1964







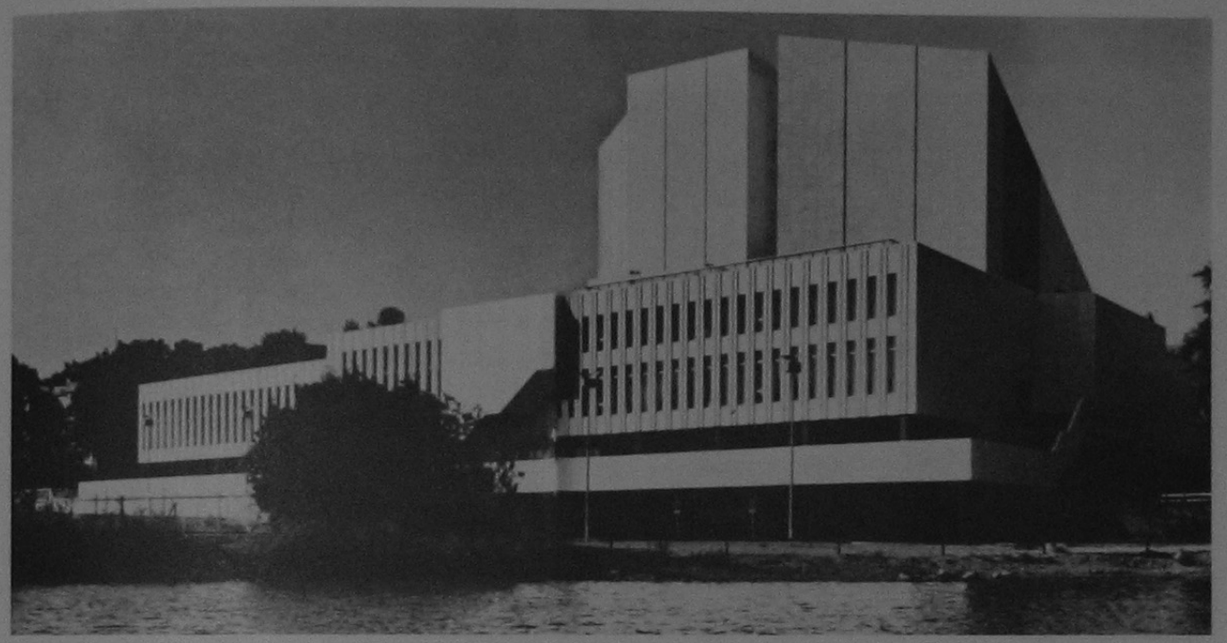


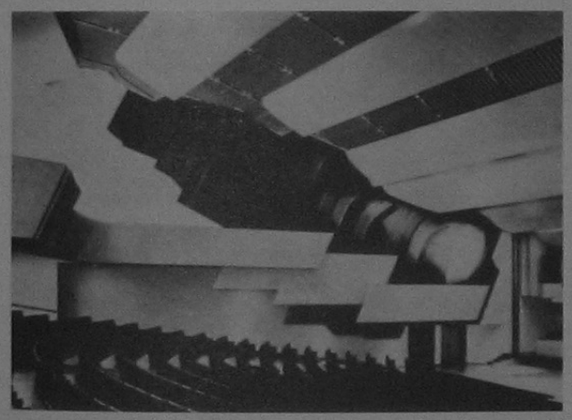
Архитектор Алвар Аалто. Библиотека в Сейнайоки. 1963–1965. Фрагмент фасада, план, интерьер

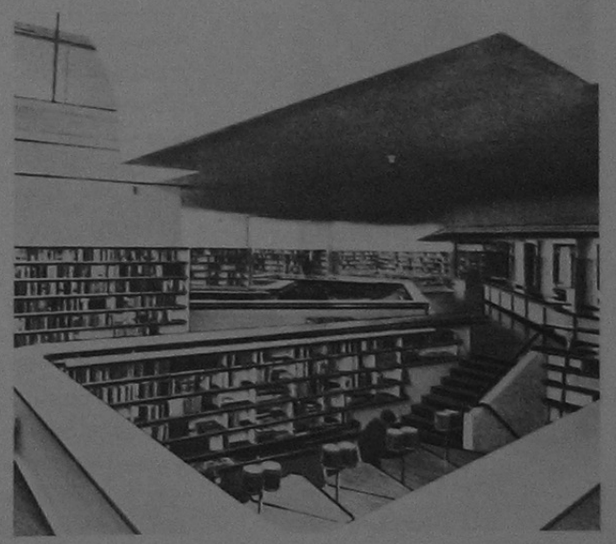
План дворца «Финляндия». Хельсинки. 1967–1971

рического ядра вдоль залива Тёёле, врезавшегося в городской массив. Цепочка крупных общественных зданий развертывается вдоль набережной, а также между ней и вылетной автомагистралью северного направления; от последней ответвляется вторая магистраль, по другому берегу залива. В вилке между ними на трех расходящихся веером террасах — паркинг для 4000 автомашин. Центр, преодолевая замкнутость, становится системой, открытой для развития в направлении роста всего городского организма. Ансамбль, обрамляя «внутренний кратер города» (по выражению Аалто), будет раскрываться в обширных панорамах.

Первым его осуществленным объектом стал дворец «Финляндия» (1967–1971), к которому в 1975 г. Аалто пристроил связанный с ним Дом конгрессов. Протяженный двухсотметровый фронт здания, расчлененный строгим ритмом вертикальных проемов, обращен к заливу. Облицованный белым каррарским мрамором, он связан тонкими аллюзиями со строгим классицизмом исторического ядра города, «белой столицы Севера». Над жестким протяженным ритмом этого фасада, монотонность которого разбивают только выступающие из плоскости глухие объемы лестниц, поднимается глухой многогранный монолит концертного зала на 1750 мест. Очертания его следуют веерной структуре амфитеатра. В интерьерах с мрамором сочетается дерево; форму, отвечающую законам акустики, подвижные экраны позволяют настроить на конкретное звучание. Здание отмечено безупречным мастерством и гармонией. Вместе с тем, бремя ответственности, которое ощущал Аалто, сказалось в холодноватой классицистской отчужденности, подавившей эмоциональные подтексты, характерные для произведений этого мастера.





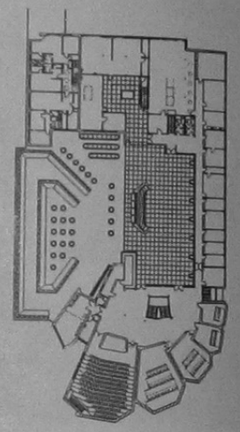


Архитектор Алвар Аалто. Дворец «Финляндия». Хельсинки. 1967–1971. Общий вид, план

Интерьер большого зала Дома конгрессов. Хельсинки. 1975

Интерьер читального зала библиотеки в Рованиеми. Финляндия. 1965–1968







Архитектор Алвар Аалто.
Культурный центр в Вольфсбурге, Германия. 1958–1963. Общий вид, план, интерьер аудитории

Построенная Аалто библиотека в Рованиеми (1965–1968) — первое звено запроектированного им центра этого города — стала одним из наиболее выразительных его произведений. Ситуация столицы приполярной Лапландии отражена в сдержанном лаконизме форм, противостоящих суровому климату. Но система интерьеров, близкая по схеме к созданной в Сейняйоки, отличается естественной живописностью компактных пространств. Особенно выразительно расчлененное на два уровня пространство зала, веерная структура которого организована не только перепадами пола, низкими стеллажами и стенами, но и пластикой покрытия, направляющей потоки верхне-бокового света. Теплота уютных интерьеров дополняет образ противостояния суровому неприветливому ландшафту.

Среди зарубежных построек Аалто — культурный центр в Вольфсбурге, промышленном городе, где создаются автомобили «Фольксваген» (1958–1963). Сооружение было призвано способствовать развитию культурной жизни в материально процветающем городе, не имевшем, однако, ничего, помимо необходимого для производства и удовлетворения материальных потребностей. Здание, расположенное на площади с ратушей, объединило в своей программе библиотеку, образовательный центр для взрослых, развлекательный центр для молодежи и магазины. Прямоугольный план организован вокруг танцевального зала и атриума над ним. Со стороны площади к этому ядру примыкает веерообразная группа аудиторий различной величины, образующая иррегулярный полигональный фасад, доминирующий в экстерьере. Интерьеры библиотеки и аудиторий организованы с обычным для Аалто сочетанием верхне-бокового и верхнего света, игра которого подчеркивает разнообразие пространств. Главный фасад облицован белым и голубым каррарским мрамором с вертикальными

полосами темного памирского сиенита. Колонны, обрамляющие вход, облицованы медью. Нарядности фасада контрастна строгая белизна интерьеров — они образуют фон для протекающей в них жизни.

Основой структуры 22-этажной жилой башни, служащей вертикальным ориентиром крупного массива застройки «Нойе вар» в Бремене, Германия (1958–1962), служит «веер» монолитных железобетонных стен, как бы раскрывающийся к свету, к солнцу. В него вписано пространство одно- и двухкомнатных квартир. К основанию «веера» примыкает прямоугольная пластина, в которую включены лифты и лестницы. Жилой фасад очерчен как бы вибрирующей кривой, эффектно сталкивающейся с ортогональностью пластины. Многоугольные пространства, красиво сформированные сами по себе, оказались неудобны для небольших квартир. Стремясь облегчить обживание жилищ, Аалто, строя подобный дом в Люцерне (1966–1968), «смягчил» веерную схему, — но острота скульптурной пластики была утеряна.

В своем развитии от функционализма конца двадцатых годов Аалто стремился освободить архитектуру от механических аналогий, вернуть ей антропоморфность, присущую классике. Но путь к этому он видел не в эклектическом включении в новые структуры опознаваемых знаков прошлого, но в соединении первичных средств современной архитектуры с некой системой ощущений, присущих прошлому, связывающих архитектуру с биологическим или геологическим порядком. К такому направлению поисков он пришел в свой «красный период». В последние годы творчества он продолжал эту же линию, но преодолел брутальность более ранних работ вслед за изменением менталитета времени, ушедшего от суровости послевоенного десятилетия.

Неофункционализм в архитектуре Советского Союза шестидесятых — начала семидесятых годов

Главной проблемой этого периода в архитектуре Советского Союза стало преодоление механистических, утилитаристских крайностей доктрины технологизма, предписанной хрущевской группой реформаторов строительства. Прежде всего было необходимо выйти за пределы усредненности и тотальной унификации, закрепленных поспешно развернутой инерционной и негибкой производительной базой индустриального домостроения. Процесс имел широкую поддержку в общественном сознании, не принимавшем метафоры уравнительства, которые были заложены в принцип тотальной стандартизации. Тенденция получила опору и в идейной «оттепели», наступившей после разоблачения сталинизма и опубликования в 1961 г. новой Программы КПСС.

Борьба с бюрократией и инертностью строительного комплекса за «архитектуру с человеческим лицом», утверждающую дух места, активизировалась после отставки Хрущева в 1964 г. В конечном счете, ее целью было утверждение роли личности в архитектурном творчестве и возрождение интереса к личностному началу потребителей архитектуры. Тенденция связывалась с настроениями молодежи и интеллигенции, которые тогда выразил поэт-публицист Евгений Евтушенко:





Архитектор Алвар Аалто.
Дом-башня в Бремене, Германия. 1958–1962. Общий вид, план

Людей неинтересных в мире нет.
Их судьбы — как истории планет:
у каждой все особое, свое,
и нет планет, похожих на нее[14].

Преодоление технократических императив и механистической геометрии, стремление к гуманизации архитектуры сблизило поиски архитекторов в Советском Союзе с западным неофункционализмом, что осознавалось (хоть и не декларировалось открыто) уже тогда и стало очевидно в исторической перспективе. Тенденция эта сплотила архитектурную профессию, исключив сомнения в ценностях «новой архитектуры», овладевшие сознанием большинства архитекторов Запада. На фоне западного кризиса идей возникло ядро оптимистического отношения к перспективам рационализма и функционализма в архитектуре.

Информация о мировом архитектурном процессе вновь стала доступной для архитекторов в Советском Союзе и широко обсуждалась. Но на ее восприятие влияло различие не только социальных структур и идеологий, но и визуальных культур. Трансформация ви́дения мира, начатая на рубеже века под влиянием кубизма, влияла на методы формообразования и восприятия формы в архитектуре, на то, как ощущалась связь между художественным объектом и окружающим его пространственным и культурным полем. В Советском Союзе такое развитие визуальной культуры было прервано со второй половины двадцатых годов, когда художественный авангард перешел на положение андерграунда, а в эстетическое сознание стала внедряться доктрина социалистического реализма. Разрыв, образовавшийся за три десятилетия в самом ви́дении мира, наложил особый отпечаток на неофункционализм в советских республиках. Связанное с ним архитектурное формотворчество было более прагматичным, рассудочным и осторожным, чем в архитектуре Запада.

Началом, ограничивающим формотворчество, был и бюрократический контроль со стороны государства — единственного заказчика. Последний стал причиной парадокса: неофункционализм, возникший из «столичных» инициатив в Москве, получил более динамичное развитие в других городах, прежде всего в столицах союзных республик (Вильнюс, Таллинн, Минск, Тбилиси, Ереван).

Общей предпосылкой всех видов архитектурной деятельности было представление о городе как единой системе — социальной, функциональной, пространственной. В теории — утопической, как показал опыт, — системность города и взаимосвязанность городской среды были частью и продолжением системы планового народного хозяйства, объединенного иерархией органов управления. На практике единство планового хозяйства оборачивалось конкуренцией между его отраслями и ответственными за них ведомствами. Составлялись генеральные планы городов, представлявшие собой детально разработанные модели их состояния через 20–25 лет. Но, как правило, перспективы градостроительного развития не учитывались в народно-хозяйственных планах. Эгоистические интересы ведомств вступали в противоречие с интересами города в целом, которые не были защищены от их произвола градостроительным законодательством.

Генеральные планы реконструкции и развития существующих городов и их технико-экономические обоснования создавались как документы утопические. В реальном развитии городских организмов, как правило, возникали дисбалансы, системность их развития оставалась в сфере утопической мысли. Серьезные противоречия, характерные для реализуемых утопий, возникали и при создании новых городов — на свободных территориях или на месте существующих малых поселений. Этим трудностям противопоставлялась концентрация ресурсов на единовременном создании крупных комплексов застройки — жилых или общественных.

Образцом для шестидесятых годов должен был стать ансамбль проспекта Калинина (ныне Нового Арбата), новой радиальной магистрали центра Москвы, связавшей Кремль и историческое ядро города с Кутузовским проспектом — вылетной магистралью западного направления. Намечавшийся еще генеральным планом Москвы 1935 г., новый радиус просекался через плотную ткань исторической застройки, нарушая сложившуюся систему уличных связей и живописные фрагменты старого города. Он задумывался в 1962 г. как самое конкретное воплощение третьей, хрущевской, утопии советской архитектуры и, соответственно, на основе постулата утопического будущего как высшей ценности.

По первоначальной идее скоростная магистраль должна была располагаться в открытой выемке с перекинутыми через нее частыми мостами; параллельно ее южной стороне должен был идти тоннель для обслуживания зданий, под которыми располагались гаражи и склады. Эта южная сторона задумывалась как грандиозный дом-коммуна с четырьмя 26-этажными корпусами, поднимающимися над общим двухэтажным стилобатом, простирающимся на всю восьмисотметровую длину проспекта. В корпусах, очертаниями напоминающих раскрытую книгу, должны были размещаться вдоль поэтажных коридоров квартиры минимальной величины, предназначенные для молодежи. В стилобате проектировался комплекс обобществленных бытовых функций, который предназначался для обитателей высотных корпусов, и открытый торгово-реакреационный центр, обращенный к проспекту. Утопия, однако, столкнулась с конкретно мыслящей бюрократией. По указанию Хрущева, транзитное движение оставалось на уровне земли, рассекая комплекс на две плохо связанные части. После отставки Хрущева, энтузиаста нового быта, высотные корпуса южной стороны были превращены в офисы, а весь стилобат отдан крупному торговому центру, обслуживаемому подземным проездом. Застройка проспекта осуществлена в 1968 г. (архитекторы М. В. Посохин, А. А. Мндоянц, Г. В. Макаревич, Б. И. Тхор и др.). Единый фронт южной стороны определил крупный масштаб композиции. Более традиционна застройка его северной стороны, над которой поднимается пунктир пяти башенных 25-этажных жилых домов. Между последними поставлены массивные двухэтажные объемы крупных магазинов и кинотеатра. Мощные ритмически повторяющиеся акценты высотных объемов создают масштаб, соразмерный ширине магистрали; контрасты вертикальных корпусов и распластанного блока обслуживания придают целому подавляющую





Архитекторы М. В. Посохин,
А. А. Мндоянц, Г. В. Макаревич,
Б. И. Тюр и др.
Застройка Нового Арбата. Москва.
1962–1968

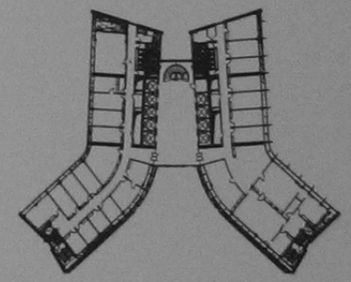
силу. Но эти свойства определили и труднопримиримое противоречие между мощной комплексной формой проспекта и живописно-уютной мелкомасштабной тканью кварталов, которые им рассечены. Возник диссонанс с живописной сложностью силуэта этой части Москвы.

За Садовым кольцом, у выхода проспекта к Москве-реке, расположен комплекс, построенный в 1964–1968 гг. для СЭВ — Совета экономической взаимопомощи социалистических стран (архитекторы М. В. Посохин, А. А. Мндоянц, В. А. Свирский). В асимметричную группу, объединяемую высотным объемом Секретариата, входят блок помещений конференц-зала, зал заседаний, ресторан и гостиница. Сложность формы должна была отвечать месту в городском ландшафте и назначению комплекса. Сопоставление объемов, связанных одним стилобатом, контрастно. Контрастны и отношения поверхностей остекления и глухих поверхностей. Для корпуса Секретариата архитекторы отвергли привычную форму вертикальных призм. Объем образован двумя изогнутыми в плане пластинами, связанными коммуникационным ядром с лифтами. Плавный изгиб снимает монотонность коридоров и обеспечивает пластическое богатство, живой блеск стеклянных поверхностей. Спираль эстакады образует переход к плоскости основания. Цилиндрический барабан конференц-зала как бы свободно плавает в пространстве фойе. Пронизывая плоское покрытие, он возвышается над стилобатом; его внешние стены — внутри фойе и снаружи — покрыты мозаикой из естественного камня (худ. Г. Опрышко). Композиция регулярна и рационалистична. Вся система проспекта отмечена размахом пространства, несколько чрезмерным по отношению к массам зданий. Преобладают сильные контрасты, простые, крупные ритмы. Свойства эти оказались затем повторены и в других представительных комплексах периода.

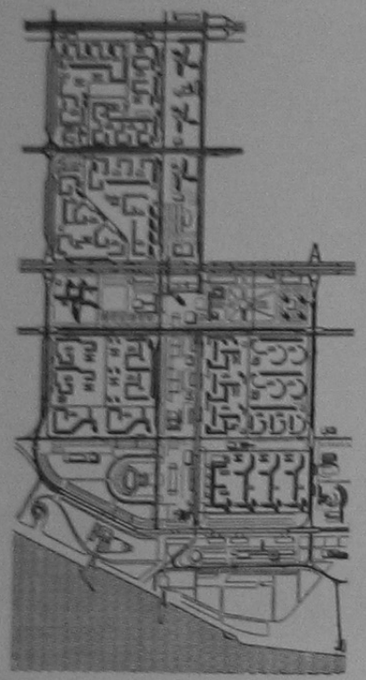


Просторность, ассоциировавшаяся с представительностью, приобретала в тот период утрированный характер. Так, в 1967–1968 гг. архитекторы столичных научно-исследовательских институтов жилища и градостроительства, под руководством В. А. Шкварикова и Б. Р. Рубаненко, разработали генеральный план крупного индустриального города Тольятти (1967–1968), в системе промышленного района на базе волжских ГЭС. Основой развития города, население которого в семидесятые годы достигло полумиллиона жителей, стал Волжский автомобильный завод. Структура генплана воплощает поточно-функциональную схему, предложенную в конце двадцатых Н. А. Милютиным. В условиях плоского степного ландшафта на прямоугольную сетку планировочных модулей величиной от 10x10 до 1x1 км наложена параллельно-полосовая система функционального зонирования «идеального социалистического города» по Милютину. Вдоль берега Волги расположена зона отдыха, далее, параллельно ей, следуют зона селитьбы с городским центром, санитарно-защитная и промышленная зоны. Полосы для общественных функций, обрамленные трассами движения, созданы как обширные эспланады (параллельная Волге имеет ширину полкилометра).

В эту регулярную канву вписана жилая застройка с протяженными — до пятисот метров — корпусами, ломаная конфигурация которых вносит разнообразие в рисунок плана. Здания общественного назначения задуманы как обособленные объекты и должны «свободно плавать» в пространстве эспланад. План на чертеже сложился в систему, обладающую самоценностью абстрактной живописи. Однако в натуре его модульный ряд остановился на величинах, выходящих за пределы, соразмерные экзистенциальному пространству человека и покрываемые полем его деятельности и активного восприятия. Сочетание ортого-



Архитекторы М. В. Посохин,
А. А. Мндоянц, В. А. Свирский.
Комплекс зданий СЭВ (ныне
Правительства Москвы) на Новом Арбате.
Москва. 1964–1968

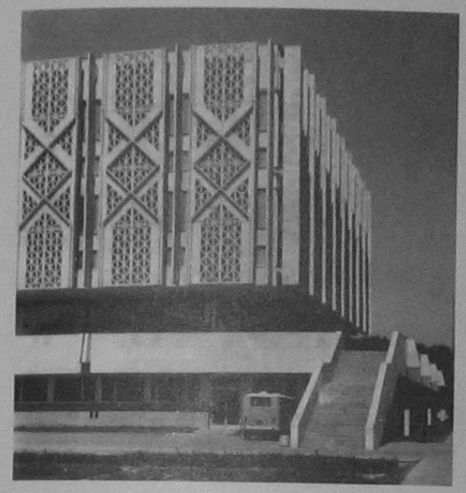


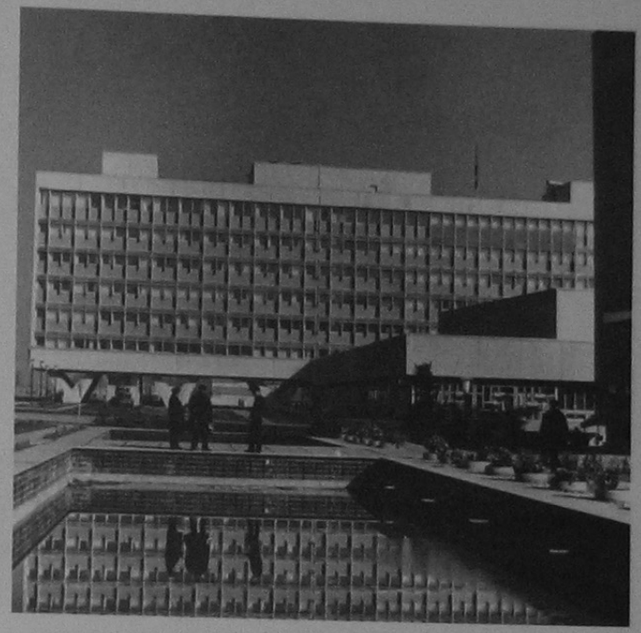
Архитекторы В. А. Шквариков,
Б. Р. Рубаненко и др.
Генеральный план Тольятти. 1967–1968

нальных и диагональных направлений мешает получить представление о пространственной организации микрорайонов; огромная ширина ослабляет эффект осевой протяженности эспланад. В сравнении с обширностью их пространств величины пространственных акцентов явно недостаточны — тем более, что программа строительства крупных общественных зданий этого линейного центра оказалась утопически завышенной. Излишняя просторность вступила в противоречие с представлением о городе как концентрированной среде. Просчет был принят во внимание при создании другого центра автомобильной промышленности — города Набережные Челны, заложенного на реке Каме (1970, руководитель проекта Б. Р. Рубаненко). Он также получил линейную планировку, но территория использована более эффективно и соразмерно застройке; выделены очаги концентрации общественных функций.

После катастрофического землетрясения 1966 г. в Ташкенте, когда особенно тяжело пострадала центральная часть города, началась ее радикальная реконструкция. На пересечении главных осей создано пространственное ядро системы — правительственный центр столицы Узбекистана (архитекторы Б. С. Мезенцев, Б. А. Зарицкий, Е. Г. Розанов, В. Н. Шестопалов, А. В. Якушев, С. Адылов, Ф. Ю. Турсунов, Л. Т. Адамов и др.). Идею определил образ оазиса, озелененного и обводненного. Над обширной (даже чрезмерно обширной для жаркого сухого климата) площади, поднимающейся пологими террасами от прямоугольного бассейна, лежащего вдоль магистрали, поставлены два крупных контрастных объема правительственных зданий. Одно из них — протяженное, развернутое перпендикулярно магистрали, поднято на вилкообразные опоры. У противоположного конца бассейна поднимается двадцатиэтажная сдвоенная вертикальная пластина. Бирюзовая и синяя мозаика на глухих торцовых фасадах, равно как и усложненный ритм прямоугольной солнцезащитной решетки высотного объема, вносят в абстрактную геометрию зданий намек на национальную традицию. С площадью визуально связано отделенное от нее магистралью здание исторического музея (1970, Е. Г. Розанов, В. Н. Шестопалов). Его основной центричный объем поднимается над террасами основания, нависая над непрерывным остеклением первого этажа. Он равномерно обтянут расчлененной на вертикальные панели, облицованной мрамором солнцезащитной решеткой, рисунок которой основан на мотиве узбекских решеток, заполняющих оконные проемы. Внутреннее пространство организовано вокруг центрального ядра, пронизывающего этажи и опоясанного галереями.

Кульминацией поисков символической образности в архитектуре шестидесятых должен был стать Ленинский мемориал в Ульяновске, на родине Ленина (1970, архитекторы Б. С. Мезенцев, М. П. Константинов, Г. Г. Исакович). Обширная пространственная система мемориала подчинена монументальной распластанной громаде здания-памятника (100×100 м в плане). Объем его приподнят на круглых пилонах, и сквозь их ряды виден дворик, в который перенесены дома-реликвии, связанные с рождением и детством Ленина. Крупномасштабной лаконичной форме этого центрального здания подчинена свободная планировка открывающейся к Волге площади. В глубину ее





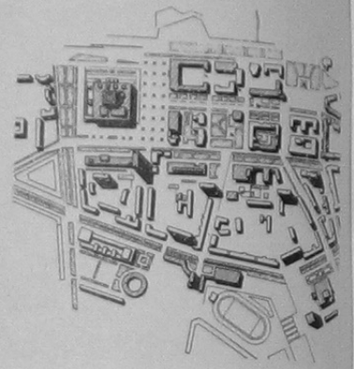
отодвинута вертикальная пластина гостиницы. Широкая эспланада от здания-памятника ведет к административной площади города, объединяя собой структуру центра.

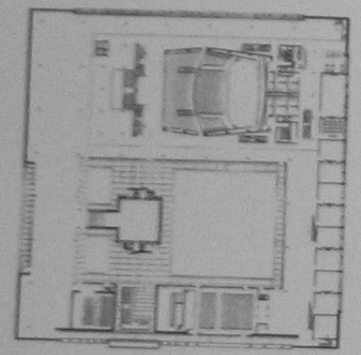
Проблема организации пространства в архитектуре шестидесятых вышла на первый план и в формообразовании отдельных объектов. Так же как пространственная непрерывность открытой планировки растворяла в себе части городского комплекса, утверждалась целостность системы интерьеров общественных и административных зданий. На какое-то время увлекла и возможность открыть эту систему вовне, через эфемерные стеклянные ограждения, — с запозданием дошла до Советского Союза международная мода на стеклянные небоскребы, следовавшие стереотипам «стиля Миса». Прямым его переносом стал комплекс Центрального аэровокзала Москвы (1965, архит. Д. И. Бурдин и др.), распластанный объем которого фланкируют 12-этажные стеклянные пластины, развернутые перпендикулярно общему фронту. На развилке Ленинградского и Волоколамского шоссе построено 27-этажное здание института «Гидропроект» (1965–1967, архитекторы Г. П. Яковлев, Н. А. Джеванширова) — обнаженный параллелепипед со стеклянной стеной, обращенной к югу. Стеклянную стену как знак современности стали использовать и в условиях средней Азии и Кавказа. Мода сохранялась недолго — ее очевидное несоответствие климатическим условиям и характеру сложившейся городской среды вызвало волну протестов. Не имели успеха и попытки сломать «геометрический абсолют» стеклянной призмы, не отказываясь от навесной стеклянной стены (17-этажное здание Государственного комитета стандартов в Москве, в объеме которого имитировано расчленение на три стеклянные призмы; 1970, архит. Я. Б. Белопольский и др.).

Архитекторы Е. Г. Розанов,
В. Н. Шестопалов.
Исторический музей в Ташкенте. 1970

Архитектор Б. С. Мезенцев и др.
Здание Правительства Узбекистана. 1967





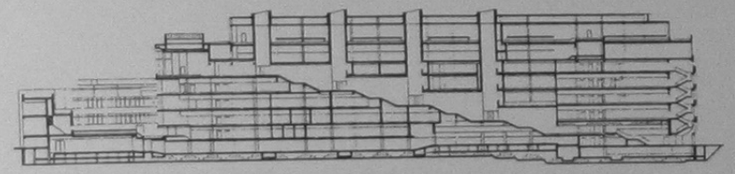


Такие элементы интернационального языка архитектуры, как навесная стена, стеклянная призма, органично вошли в систему самой крупномасштабной в Советском Союзе реализации ортодоксального рационализма, осуществленной в здании телевизионного центра в северной части Москвы — Останкино (1964–1969, архитекторы Л. И. Баталов, В. В. Жаров, Я. Я. Закарьян, К. С. Шехоян, инж. А. А. Левенштейн). Масштаб комплекса, куда входит и железобетонная передающая станция — башня высотой в 533 м (архит. Д. И. Бурдин, Л. И. Баталов, инж. Н. В. Никитин), исключительно крупен. Группировка геометрических масс главного здания основана на сопоставлении четырехэтажного корпуса (420x80 м) с поднимающейся над ним на 55 м массивной призмой (145x62 м). Сердцевину нижнего объема образуют аппаратно-студийные блоки, изолированные от внешних помех; сквозь здание проходят автомобильные проезды, по которым доставляются декорации и оборудование, — они проложены между сердцевиной и помещениями общего назначения, образующими как бы оболочку здания.

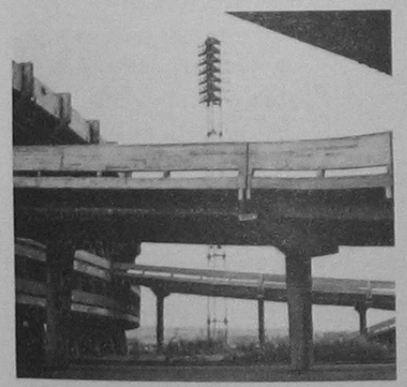
Рационализм, тяготеющий к прямоте решения проблем, характерен и для спортивных сооружений шестидесятых. Он особенно выразителен в открытых стадионах. Стадион в Красноярске (1965–1967, архит. В. В. Орехов) расположен на острове посреди протекающего через город Енисея. Топография местности определила композицию железобетонных трибун на 30 тыс. зрителей с далеко расходящимися пандусами, которые связывают с уровнем земли распределительную галерею. Седлообразные очертания трибун обеспечили максимум мест с лучшим обзором поля. Они защищают арену от ветров и при этом рождают ассоциации с ладьей, рассекающей течение реки. Грубый бетон дополняет суровый и энергичный облик эффектно поставленного сооружения. В Ере-

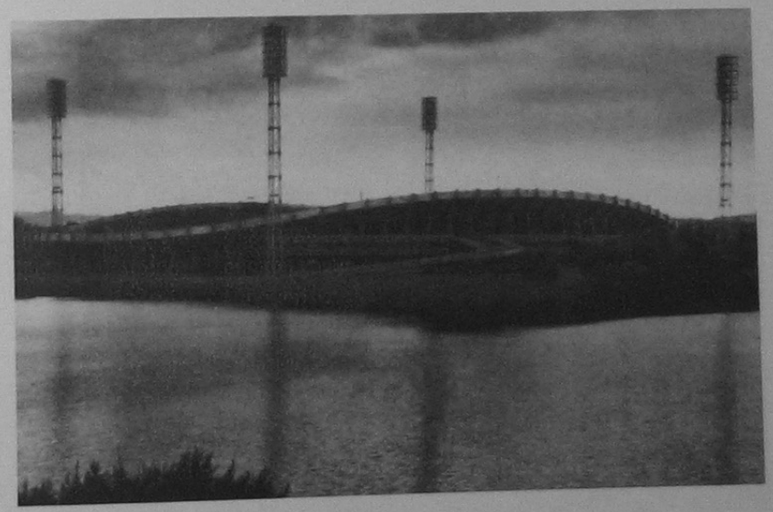
Архитекторы Б. С. Мезенцев, М. П. Константинов, Г. Г. Исакович. Ленинский мемориал в Ульяновске. 1970





Архитекторы Л. И. Баталов, В. В. Жаров, Я. Я. Закарьян, К. С. Шехоян. Здание телевизионного центра в Останкино, Москва. 1964–1969





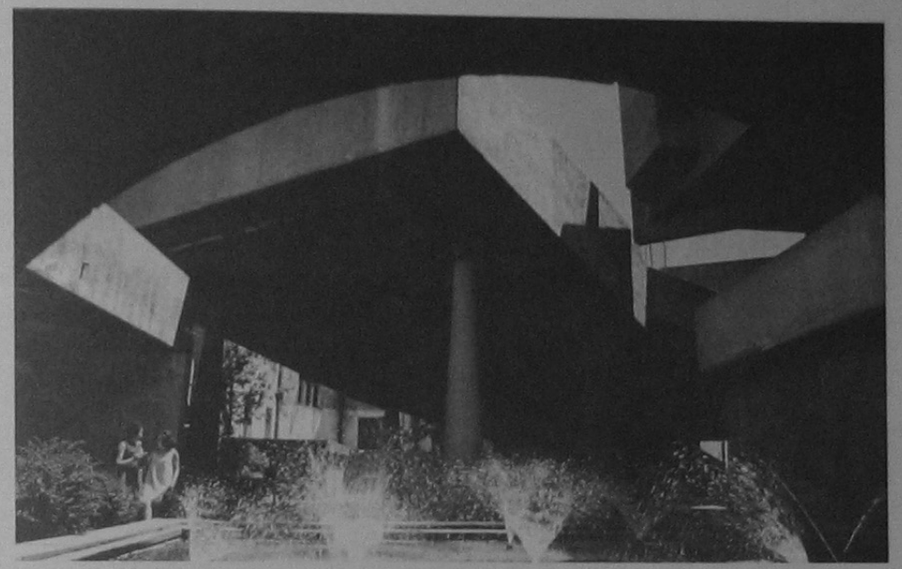
Архитектор В. В. Орехов. Стадион в Красноярске. 1965–1967



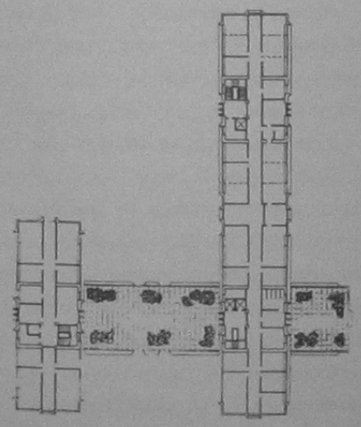
ване рельеф скалистого ущелья реки Раздан определил очертания асимметричных трибун стадиона «Раздан» на 75 тыс. зрителей (1970, архитекторы К. А. Акопян, Г. Н. Мушегян, инж. Э. Н. Тосунян). Над западной трибуной поднимается еще одна бетонная чаша, конструктивно независимая от главной, которая раскрыта в сторону реки. Сопоставление конструкции с пластикой ландшафта в том и другом случае определяет не только эстетический эффект, но и создает слой метафорических значений, дополняющий смысловую наполненность формы.

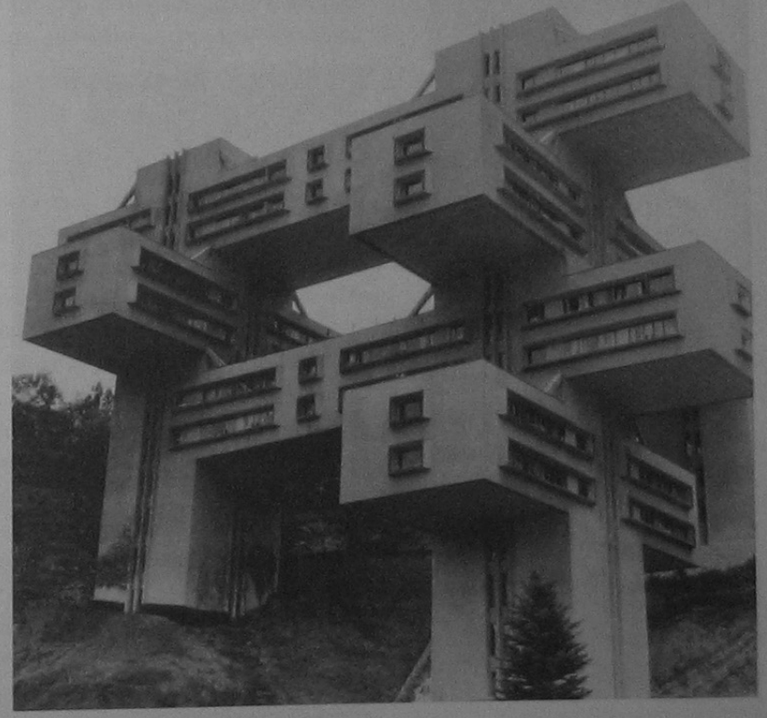
Летний зал кинотеатра в Ереване (1968, архитекторы С. Кнтехцян, Т. Геворкян) создан как сложный пространственный объект. Амфитеатр, лестницы, террасы, объем кинобудки складываются в четко артикулированную комбинацию бетонных элементов, пронизанную пространством. Конструкция плотно вписана в тесный разрыв застройки, ее пластические свойства развиты до уровня обитаемой абстрактной скульптуры. Они сопоставляются здесь со стихийными формами уже не природного окружения, а случайного обрамления выморочного участка городского центра. Этот небольшой объект основан на принципе художественного осмысления пространствоформирующих возможностей конструкции, который заложен и в крупное здание двухзального кинотеатра в Ереване (1975, архитекторы Г. Г. Погосян, А. А. Тарханян, С. Е. Хачикян, инженеры Г. В. Геворкян, И. Г. Цатурян). Два неравных зала — на 1600 и 1000 мест — перекрыты вантовыми конструкциями; их амфитеатры лежат на мощных ребристых плитах, поднятых пилонами над остекленным пространством фойе. Объемы имеют криволинейный профиль и гладкие щековые стены. Они обращены друг к другу высокими торцевыми гранями, в узком «ущелье» между которыми поднимаются каскады лестниц. Увлеченные проблемой фор-

Архитекторы Г. Г. Погосян, А. А. Тарханян, С. Е. Хачикян. Двухзальный кинотеатр. Ереван. 1975



Архитекторы С. Кнтехцян, Т. Геворкян. Летний зал кинотеатра. Ереван. 1968





Архитекторы Г. В. Чахава, З. К. Джалгания, Т. С. Тхилава, А. М. Кимберг. Здание Министерства автомобильных дорог Грузии в Тбилиси. 1974

мообразующего потенциала конструкции, архитекторы в данном случае создавали здание как самодостаточный обьект, не стремясь найти органичную связь между ним и окружением.

Используя возможности железобетонного каркаса с консолями, авторы здания Министерства автомобильных дорог Грузии в Тбилиси (1974, Г. В. Чахава, З. К. Джалгания, Т. С. Тхилава, А. М. Кимберг) создали пространственную структуру, основанную на трех вертикальных стволах, как бы вырастающих из крутого склона, спускающего к Куре. Стволы несут на чередующихся уровнях равные им по сечению горизонтальные призмы этажей, связывающие их между собой и выступающие мощными консолями за их пределы. Возникло пронизанное пространством переплетение геометрических тел. Конструкция как таковая визуально не выявлена. Здание создано как метафора пространственных возможностей железобетона. В композиции его подчеркнута незавершенность, потенциальная возможность роста в любом из направлений прямоугольных пространственных координат.

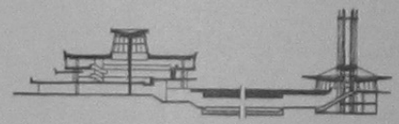


Архитекторы А. и В. Насвитисы.
Главный почтамт в Вильнюсе. 1969
Интерьер операционного зала

Обьекты, названные нами выше, основываются на пластическом освоении железобетонной конструкции, которая сама по себе несет некую метафору суровой современности, в русле эстетики «грубого бетона», которую ввел в архитектуру века Ле Корбюзье. Среди построек, метафоры которых основываются на свойствах иных материалов, — здание Главного почтамта в центре Вильнюса (1969, архитекторы А. и В. Насвитисы). Целостная и живописная система его общественных пространств организована стенами из неоштукатуренного красного кирпича и перекрыта легкими пространственными стальными конструкциями.

Рационализм рассматриваемого периода уже не основан на полном доверии к возможности решать все проблемы методами чистой инженерии. Он ориентируется, в отличие от технологизма хрущевского времени, на художественно осмысленное культурное значение техники и ее методов формообразования. Характерно здание терминала аэропорта Пулково в Ленинграде (1973, архитекторы А. В. Жук, Ж. М. Вержбицкий, Г. М. Вланин). Его плоскую прямоугольную «плашку» венчает ряд из пяти необычно высоких усеченных конусов световых фонарей. Пространство внутри этой элементарной конфигурации преобразовано в систему, организующую раздельные потоки отлетающих и прибывающих пассажиров. Отлетающие через верхний уровень эскалаторами спускаются в тоннели с движущимися тротуарами, которые доставляют их к павильонам-сателлитам, где производится посадка. Прибывающие пассажиры доставляются на нижний уровень. Плита, накрывающая центральную зону терминала, подвешена к дискам, завершающим колонны, поднимающиеся над плоской кровлей. Просвет между кромкой этих дисков и краем круглых отверстий в плите забран стеклянными стенками фонарей. Эти световые «колодцы» организуют пространство, подразделяя его на части и снимая ощущение огромности целого. Членение, намеченное светом, поддержано перепадами уровней, связанными лестницами.

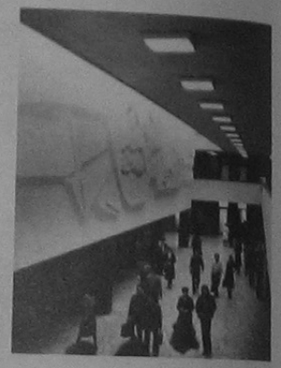






Архитекторы А. В. Жук, Ж. М. Вержбицкий, Г. М. Вланин. Терминал аэропорта Пулково. Ленинград. 1973

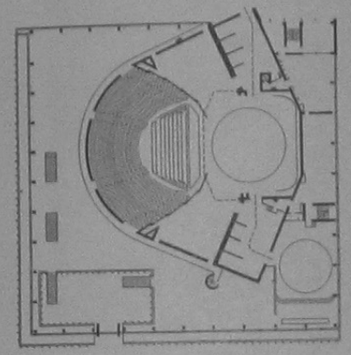




Архитекторы Ф. А. Новиков, Г. Е. Саевич. Московский институт электронной техники. Зеленоград. 1971

Между неофункционализмом, сохранившим технократические установки, и его романтизированной версией не существовало жесткого разграничения. Промежуточное положение занял комплекс Московского института электронной техники в Зеленограде, городе-спутнике Москвы (1971, архитекторы Ф. А. Новиков, Г. Е. Саевич). В условиях просторного зеленого спутника стало возможно расположить институт в двух-трехэтажных корпусах. Блоки здания сгруппированы вокруг объема, ядро которого образует библиотека. Массивные стены ее обрамлены фонарями, освещающими кольцевую рекреацию — внутреннюю «главную улицу» комплекса. На плоскостях стен — условно трактованные рельефы Э. Неизвестного («Наука»), читающиеся как прием ритмической организации поверхности. Верхний свет доминирует в главных интерьерах, в том числе в библиотеке, над которой поднимается центральный фонарь с очертаниями перевернутой пирамиды. Каждый из корпусов сконцентрирован вокруг своего пространственного ядра. Фасады образованы чередованием полос остекления и четких прямоугольников стены из темно-красного кирпича. Высокие белые пилоны образуют вертикальный портал главного входа с часами и колоколом наверху.

Для рационализма шестидесятых характерно здание драматического театра в Туле (1965–1970, архитекторы С. Х. Галаджева, В. Д. Красильников, А. А. Попов, В. А. Шульрихтер). Всю площадь здания накрывает мощная железобетонная ребристая плита, прорезанная восьмигранной башней сценической коробки. Под ней сформирован план здания. Ось его зала и сцены параллельны главному фасаду, что определило асимметричность целого. Вертикальный акцент сценической коробки уравновешен символическим порталом, как бы пробивающим венчающую плиту. Вокруг этого знака, отмечающего место главного входа, расположился хоровод декоративных фигур из кованого железа — «Музы» скульпторов П. И. Васнецовой и Д. М. Шаховского. Криволинейное в плане театральное пространство, соединившее зал и сцену, покоится в прямоугольном фойе, как в стеклянном ларце. Оно может трансформироваться, в зависимости от характера постановки, вмещая от 620 до 1920 зрителей. Трансформация осуществляется раздвижными стенами, отделяющими зал от боковых карманов сцены, которые могут быть использованы для зрительских мест. Партер с помощью подъемно-опускной площадки может превращаться в авансцену, охваченную амфитеатром. Таким образом, можно ставить постановки в обрамлении портала или по-мейерхольдовски выносить действо в сердцевину зала. Извне энергичный облик здания кажется опрокидывающим все представления о театре. Зал, напротив, интимен, его формы мягки. Фойе, куда открываются кессоны конструктивной плиты, выразительно своим пространственным построением. Его мужественные формы как бы образуют переход от мягкости зала к рационалистичности фасадов.



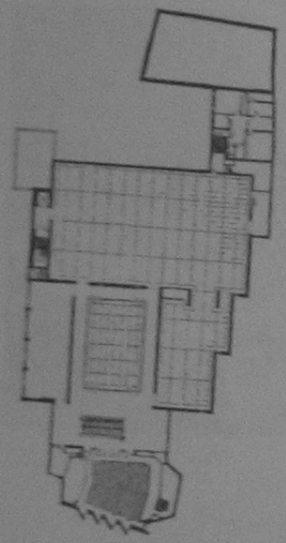


Архитекторы С. Х. Галаджева, В. Д. Красильников, А. А. Попов, В. А. Шульрихтер. Драматический театр в Туле. 1965–1970. План, общий вид

В новом здании, которое создавалось в Москве для МХАТа, самого прославленного из русских драматических театров (1972, архитекторы В. С. Кубасов, В. С. Уляшов), романтическое уже преобладает. Его монументальная сила подавляет окружение. Традиционалистская тональность архитектуры должна рождать ассоциации с началом века, «героическим периодом» жизни театра. Отсюда — колористическая гамма здания с преобладанием коричневого, серого и оливково-зеленого, притемненность и некоторая сумрачность интерьеров с высоким и компактным залом на 1335 зрителей, охваченным тремя подковами ярусов. Стилистика, правда, сближена скорее с тяжеловесным скандинавским стилем модерн, чем с легкой живописностью его московской версии.

Архитекторы В. С. Кубасов, В. С. Уляшов. Новое здание МХАТа. Москва. 1970

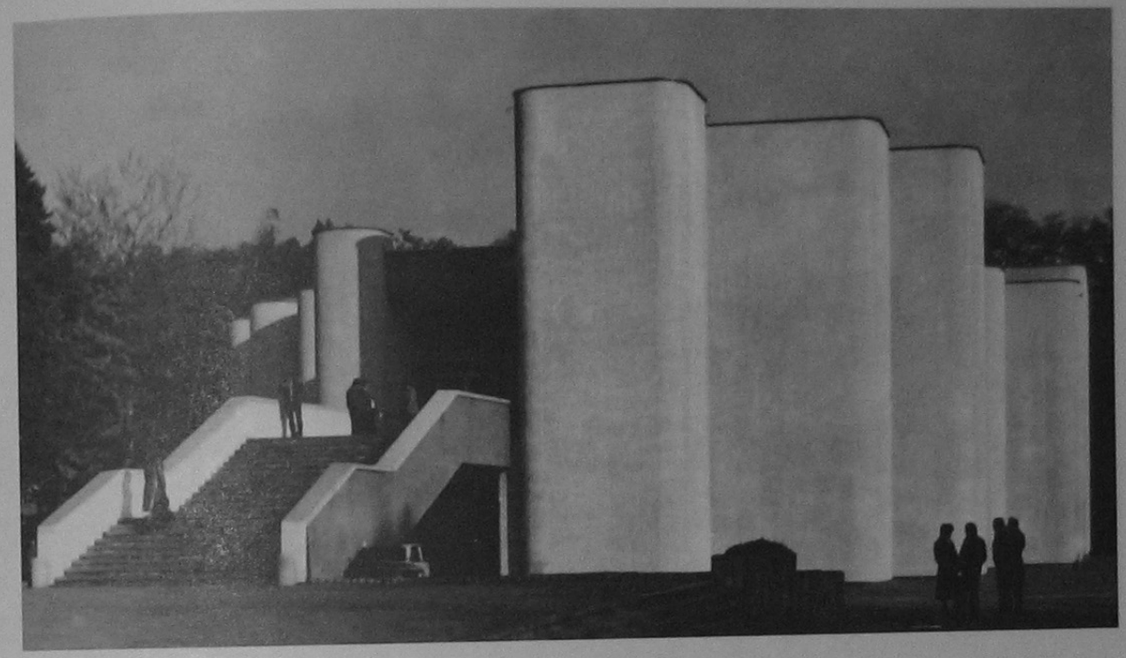




Советская архитектура пятидесятых, подчиняясь императиву утопической мысли, отвергала как преемственную связь с архитектурой прошлого, так и задачу органического введения нового объекта в сложившийся городской контекст. Однако к концу шестидесятых необходимость контекстуальности уже признается, и она даже начинает входить в число критериев. Первым объектом, изначально задуманным как интегральная составляющая исторического центра, стал Дворец выставок в Вильнюсе (1965–1967, архит. В. Чеканаускас). Стилизация была отвергнута, к гармонии с окружением приводилась «современная» форма, которая рассматривалась как результат взаимодействия функций постройки с окружающей средой. Здание вновь заполнило разрушенный в годы войны угол периметрально застроенного квартала, с высотой застройки которого было согласовано. Стремление подхватить дух места продиктовало развитую пластичность объема и его ритмическую расчлененность. Над колоннадой и лентой остекления первого этажа с вестибюльной группой и магазинами поднимается глухой нависающий массив второго с основными экспозиционными залами, собранными вокруг открытого атриума. Их гибко расчлененная система освещена зенитными фонарями, но каждая часть зала имеет узкое высокое окно. Эти окна расположены в уступах фасадной стены и направлены вдоль ее плоскости на пейзаж старого города. Суровый романтизм архитектуры сближает ее с тональностью работ Аалто пятидесятых годов.

Торжественный ритм белых объемов с округленными углами, каскад лестницы, ведущей к порталу на уровне второго этажа, определяют экстерьер Дворца бракосочетаний в Вильнюсе (1974, архит. Г. В. Баравикас). В соответствии с ритуалом, развертывается система интерьеров, завершенная хрустальным каскадом люстры, спадающим до самого пола на фоне огромного витража.

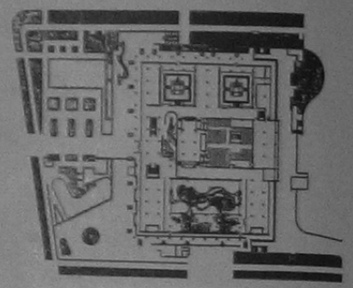
Архитектор В. Э. Чеканаускас.
Дворец выставок в Вильнюсе. 1965–1967



Мажорно-романтическое истолкование образа выделяет здание управления «Каракумстрой» в Ашхабаде (1967, архитекторы А. Р. Ахмедов, Ф. Алиев, А. Зейналов, Э. Кричевская). Его мощный корпус господствует на главной площади города. Железобетонные ребра и жалюзи, защищающие окна от среднеазиатского солнца, определяют ритм и пластику фасада. Фронтальная плита теневого козырька, связывающего здание с площадью, завершена фризом, рельеф которого, глубоко врезанный в толщу бетона, создает впечатление массивности навеса (скульпторы В. С. Лемпорт и Н. А. Силис). Корпус Государственной библиотеки Туркмении на той же площади в Ашхабаде (1960–1974, архит. А. Р. Ахмедов) более строг и монументален при разнообразии разработки частей, основанной на сильных контрастах. Прямоугольный массив двух главных этажей как бы парит на пилонах первого, с его вестибюлем, зоной отдыха и выставочными залами. Сложная система площадок, водоемов, пандусов и лестниц, развернутая перед зданием, дополняет композицию, связывая здание с окружающим пространством. Солнцезащитные ребра главного фасада объединяют второй и третий этажи. Поставленные под углом к плоскости остекления, ребра солнцезащиты, в зависимости от точки наблюдения, кажутся глухой складчатой стеной или тонкими пластинами. На их бетонную поверхность нанесен простой орнамент. Целое классично в своей строгой простоте. Сердцевину внутреннего пространства образует замкнутый объем книгохранилища. В открытый план охватывающих его залов включены внутренние дворики с водоемами и живописным миниатюрным ландшафтом. Критикой своего времени здание оценивалось как «ашхабадский Парфенон», кульминация советской архитектуры шестидесятых.

Архитектор Г. В. Баравикас.
Дворец бракосочетаний в Вильнюсе. 1974



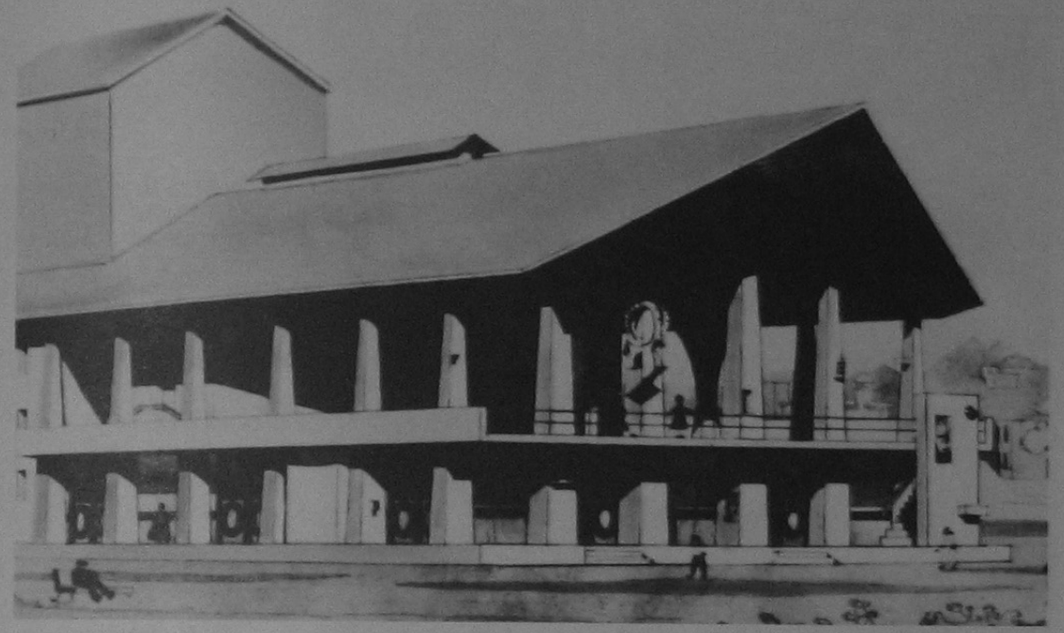




Архитектор А. Р. Ахмедов.
Здание Государственной библиотеки Туркмении. Ашхабад. 1960–1974

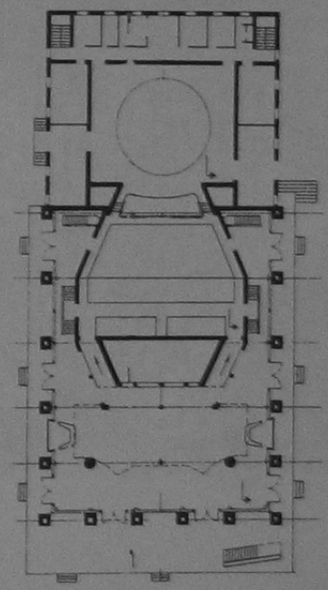
Шестидесятые годы окончательно опрокинули еще одну утопическую идею, связанную с хрущевскими реформами архитектуры: неизбежность стирания особенностей национальных культур и их выражения в архитектуре. Предполагалось, что формирование новой исторической общности — советского народа — приведет к постепенной консолидации региональных архитектур, которые сольются в интернациональное целое, органически связанное с единством государственных стандартов. В интернационализации некоторые теоретики видели «коренное отличие социалистической архитектуры»[15]. Однако, несмотря на унификацию в строительном комплексе, реалии культурного развития многонационального государства не принимали утопического уравнительства. Это очевидно уже при сравнении ашхабадских и вильнюсских построек. Авторы их, не ставя специальной цели означить некие национальные ориентиры, создавали произведения, связанные не только с общими категориями культуры времени, но и со специфичностью национальных и местных культур.

Во второй половине десятилетия уже начинает ставиться осознанная цель — выявить и подчеркнуть такую специфичность. Пример подобного рода — драматический театр в Махачкале (1967, архитекторы Г. В. Мовчан, В. Д. Красильников, С. Х. Галаджева). План здания с овальным амфитеатром и портальной сценой по схеме обычен. Однако уже в противопоставлении глухих объемов и системы террас, лоджий и галерей ощутим диалог с местной традицией. Формы не воспроизводят какие-то прообразы, но в их тектонику и пропорциональный строй вошли ассоциации с народной архитектурой Дагестана. Фрагмент старого горского дома — широкий плоский столб с резной капителью в интерьере фойе — служит ключом к расшифровке замысла, переносящего традиционное в круг современных представлений.



Особенностью Дворца искусств в Алма-Ате (1967–1970, архит. Н. И. Рипинский и др.) также стал традиционализм, правда, скорее символический, чем реальный. Ядро прямоугольного в плане здания — амфитеатральный зал на 3000 мест. Тонкие ассоциации связывают монументальное сооружение с традиционной для Казахстана темой шатра. Его несут 8 гигантских пилонов, внутри которых проходят инженерные коммуникации. Металлическая ячеистая поверхность образует пластику мощного покрытия с загнутыми вверх козырьками большого выноса над торцевыми фасадами. Покрытие заходит и внутрь, образуя потолок фойе. Здесь, собственно, нет прямых отсылок к историческим формам (у казахов, в прошлом кочевников, нет монументального архитектурного наследия). Но гигантский шатер создал новый символ национальной культуры.

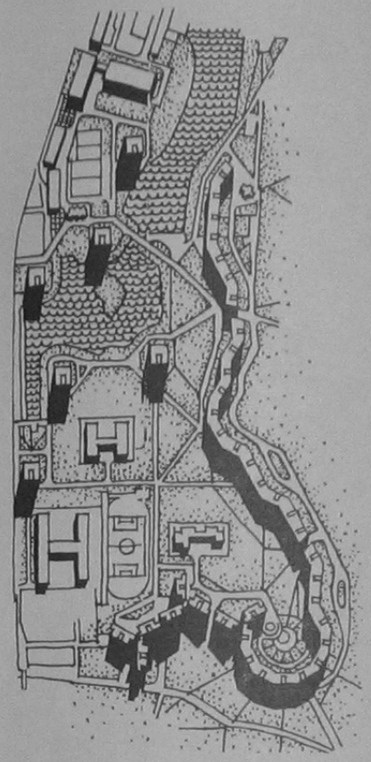
Более медленное развитие происходило в сфере жилищного строительства. Проблемой оставался слишком скудный набор типов жилищ, выпускаемых домостроительными комбинатами, при том, что их продукция стала определять основные объемы застройки. Первым шагом к преодолению градостроительного и технического примитивизма новых жилых комплексов была отмена ограничения высоты построек пятью этажами, не требовавшими лифта, что позволило перейти к застройке смешанной этажности. Контрастное сочетание протяженных корпусов и башен стало приемом, который использовался во всех крупных городах. Уже ко второй половине шестидесятых удалось создать несколько живописных микрорайонов с рационально расчлененным пространством там, где формы рельефа давали для этого необходимые предпосылки, — например, во Владивостоке.



Архитекторы Г. В. Мовчан, В. Д. Красильников, С. Х. Галаджева.
Драматический театр в Махачкале. 1967











Архитекторы Н. И. Рипинский и др.
Дворец искусств в Алма-Ате. 1967–1970

Архитекторы В. В. Лебедев и др.
Жилой район Ивановское в Москве.
С 1973 г. Генеральный план

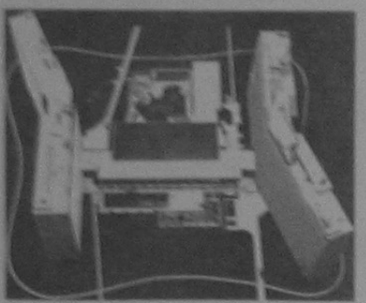
Преодолеть дробность застройки прямоугольными призмами типовых домов, как бы разбросанными на территории, стремились архитекторы, проектировавшие крупный жилой район Вешняки-Владычино с населением 120 тыс. человек, лежащий на восточной окраине Москвы (1969–1973, архит. В. В. Лебедев и др.). Средством стало соединение типовых домов в протяженные корпуса криволинейной конфигурации через промежуточные вставки криволинейных очертаний, что позволило создать живописно организованные дворовые пространства. Башенные дома собраны в группы, выделяющие основные точки пространственной структуры.

Естественным путем расширения возможных пространственных конфигураций объемов в пределах стандарта стал переход от типовых домов к использованию стандартных секций, имевших различное число этажей, различные варианты квартир и разную форму. Такой набор уже позволял конструировать корпуса практически любой конфигурации и протяженности. В Москве этот метод впервые был применен в большом районе Ивановское на восточной периферии города (с 1973 г., архитекторы В. В. Лебедев, П. Н. Аранович, А. С. Цивьян). Его микрорайоны застроены 9-этажными протяженными корпусами, составленными из блок-секций. Основным элементом, формирующим жилые группы, стал длинный прямой корпус, дополненный секциями, соединенными через треугольные вставки; очертания в плане напоминают хоккейную клюшку. Такие корпуса обрамляют дворы, вытянутые с севера на юг. Прием этот довольно гибко варьируется в соответствии с условиями места.



Архитекторы Н. З. Матусевич, Т. Н. Николаев, Е. Полторацкий, А. Товбин. Квартал в районе Сосновая Поляна. Ленинград. 1947–1977







Архитекторы Н. А. Остерман, и др.
Дом нового быта в Москве. 1969.
Общий вид, проект

Архитекторы В. Чеканаускас, и др.
Жилой район Лаздинай в Вильнюсе.
1967–1973. План

Демонстрацией возможностей блок-секционного метода стал квартал в районе Ленинграда Сосновая поляна (1974–1977, архитекторы Н. З. Матусевич, Т. Н. Николаев, Е. Полторацкий, А. Товбин). Разнообразие пространственных форм здесь даже несколько нарочито. Доминирует противопоставление двух структур: непрерывной — «дома-змеи» свободного очертания и громадной протяженности с переменной этажностью (от 9 до 15 этажей) — и «рассеянной» — группы 15-этажных домов-башен. Пунктирность крупнопанельной застройки преодолена. Непрерывность «дома-змеи» стала главным объединяющим началом: ее «стена» обращена в сторону близкого Финского залива и господствующих ветров. Башни рассыпаны по сложному рельефу с цепочкой водоемов.

Образцовым для советской архитектуры рассматриваемого периода стал жилой район Лаздинай на 45 тыс. жителей, сооруженный в Вильнюсе (1967–1973, архитекторы В. Чеканаускас, В. Бальчунас, В. Бредикис, Г. Валюшкис). Пространственная структура района подчинена пластике прибрежных холмов реки Нерис и ступенчатой организации системы обслуживания. Район членится на четыре микрорайона с центрами на внутренней кольцевой дороге. Городская магистраль проходит через район в глубокой ложбине, кольцевая дорога пересекает ее по путепроводам. К магистрали примыкает выделенный группой домов-башен центр района, имеющий линейную структуру, вдоль которой расположены учреждения обслуживания. Все микрорайонные центры связаны с центром района пешеходными аллеями. Блок-секционный метод позволил организовать разнообразные группы застройки, подчиненные пластике места. Элементарная простота панельных домов воспринимается как естественная антитеза бережно сохраненной сложности живописного ландшафта.

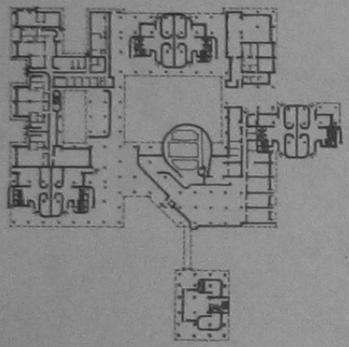
Особое место в архитектуре шестидесятых занял «Дом нового быта» в Москве (1969, архитекторы Н. А. Остерман, А. И. Петрушкова и др.) — осуществленный вариант утопического идеального жилища, продолживший линию, идущую от фаланстера и дома-коммуны. Дом на 2000 жителей соединяет индивидуальные жилища и развитую систему бытового обслуживания, дошкольного воспитания, досуга. Устроен в нем и спортивно-оздоровительный комплекс. Первые два этажа 16-этажных корпусов отведены под общественную зону, остальные заняты жилищами. Коридоры связывают их с поэтажными столовыми-гостиными, холлами и лифтами в узлах, соединяющих крылья высоких корпусов и двухэтажный клубно-спортивный блок. Разворот крыльев смягчает рационалистическую жесткость системы, внося живую асимметрию. Архитектура здесь несет в себе жестко запрограммированный образ жизни обитателей. Материальная оболочка утопии была создана, но сама она в реалии конкретного общества не вписывалась. Сооружение с некоторыми переделками было передано Московскому университету как общежитие для аспирантов и стажеров.

Форму, отвечающую сложившейся городской культуре, объединение функциональных блоков получило в микрорайоне «Лебедь» на северо-западе Москвы (1966–1972, архит. А. Д. Меерсон и др.). Лежащий среди парка между напряженным Ленинградским шоссе и водоемом, он изолирован от района, что обя-



Архитекторы В. Чеканаускас, и др. Жилой район Лаздинай в Вильнюсе. 1967–1973





Архитекторы А. Меерсон,
Е. Подольская, А. Репетий, И. Федоров.
Группа жилых домов в микрорайоне
«Лебедь», Москва. 1966–1972.

зывало организовать функции каждодневного обслуживания. Задача решена созданием сооружений-комплексов, соединяющих несколько функций. Одно из них — куст четырех 16-этажных домов-башен, объединенных стилобатом, в котором размещен блок обслуживания (общественные и бытовые учреждения, клуб, детский сад). Ниже уровня земли — гаражи и учреждения общественного обслуживания. От этого основания массивные тела башен, поднятые на столбы, отделены стеклянными призмами с помещениями общественного назначения. Размещение башен подчинено задаче избежать их взаимного затенения. Вместе с тем, при движении вдоль шоссе их куст вырисовывается в эффектно сменяющихся ракурсах. Башни имеют железобетонный каркас с навесными панелями наружных стен.

Парадоксом развития советской архитектуры в шестидесятые годы было то, что, как будто войдя в общий поток развития профессиональной культуры западного типа, она не восприняла характера его изменений. Кризис идей «современной архитектуры» ее не затронул. Ее неофункционализм, при всем внутреннем разнообразии, сохранял общность рационалистической установки, а формальный язык не подвергался воздействиям со стороны художественного неоавангарда. Последовательность ее развития во второй половине шестидесятых уже получила и концептуальную основу, в дальнейшем превратившуюся в развернутое обоснование контекстуальности проектирования — «средовый подход».

Историзм и монументализм в архитектуре шестидесятых

Дискуссии шестидесятых поставили перед архитектурой гамлетовский вопрос: «быть или не быть». Уверенному «не быть!» со стороны Р. Б. Фуллера или Н. С. Хрущева неофункционализм ответил мягкими коррективами рационалистической модели. Радикальным ответом, направленным, правда, на сохранение архитектуры вообще, а не ее модернистских моделей, стали историзм и неомонументализм. И тот и другой выступали как архитектура власти — государственно-бюрократической или экономической. В этих направлениях в шестидесятые лидерство принадлежало Америке, стремившейся к самоутверждению в мире, который оставался двухполюсным. Впрочем, оба эти течения защищали архитектуру как искусство и утверждение идеологии, полемизируя не только с антиархитектурой, но и с модернизмом, ориентированным на современность и отвергавшим риторику монументализма.

Продолжение американского неоклассицизма, возникшего во второй половине пятидесятых, было респектабельным и крупномасштабным. Крупнейшим неоклассическим комплексом стал культурный центр имени Линкольна в Нью-Йорке (1962–1968). Ось его симметричной прямоугольной главной площади замыкает мощная мраморная аркада здания «Метрополитен опера», построенного фирмой У. Гаррисона, фланги образованы Театром штата Нью-Йорк (архит. Ф. Джонсон) и филармонией (фирма М. Абрамовица) — прямоугольными объемами с геометризованными портиками. Отказ от «механоморфных» форм «стиля Миса» вылился в игру не столько антропоморфными формами классики, сколько их легко замечаемыми признаками: симметричность, господство прямоугольных координат, ярусные залы, отделочные материалы, имитирующие цветовую гамму ампира (белый мрамор, металл, анодированный «под золото», красный плюш).

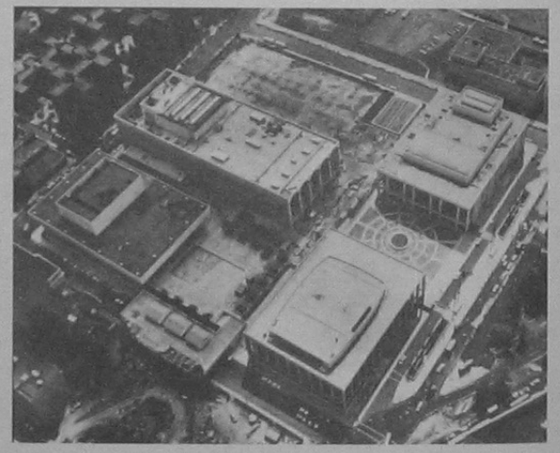
Впечатляющая организация внутренних пространств выделяет среди этой группы построек здание театра с традиционным ярусным залом, построенное Джонсоном. Здесь он осуществил свою идею «процессиональной архитектуры»: «Архитектура, конечно, не проектирование пространства, наверное, и не лепка объемов... Они лишь дополнительны к главному — организации процессий. Архитектура существует во времени. Красота запечатляется в том, как вы движетесь в пространстве»[16]. Большое фойе имеет несколько ярусов балконов — Джонсон задумал их как яркие, подвижные «фризы из людей». «Мне нравится украшать стены людьми», — утверждал он. Концентрация однородных культурных учреждений в одном комплексе, подобно торговому центру, не функциональна (нереально посещение нескольких спектаклей и концертов за один вечер), но создает поднимающую эмоциональный тонус общую ауру, служит массированному воздействию на психологию горожанина.

Более официальный вариант модели классицистического ансамбля — площадь Ланфана в Вашингтоне (1969–1972, архит. Ио Минг Пей), фланкированная упрощенной неоклассикой офисов и замкнутая лапидарно стереометрическим зданием гостиницы с огромным витражом на фасаде. Подобная, но еще более









Культурный центр имени Линкольна в Нью-Йорке. 1962–1968



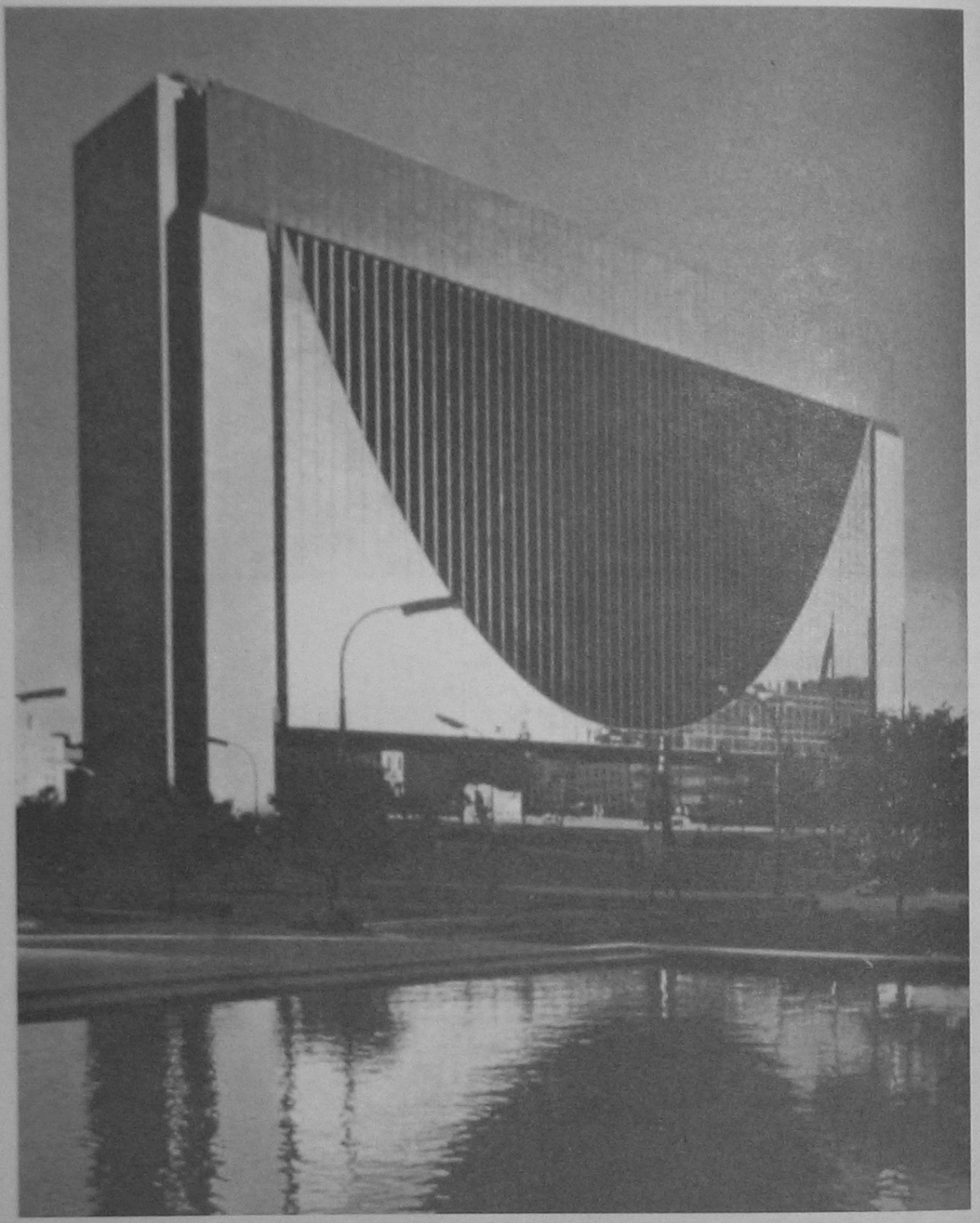


угрюмая монументальность характерна для расположенных по соседству федеральных зданий постройки того же времени, что дало повод критике говорить о появлении «субимперского стиля».

Самое крупное неоклассическое здание шестидесятых — Центр исполнительских искусств имени Джона Кеннеди в Вашингтоне, на берегу реки Потомак (1963–1972, архит. Э. Д. Стоун). Длина прямоугольного объема, окруженного колоннадой, более 200 м, ширина достигает 100 м. В общую прямоугольную оболочку «упакованы» три зала (концертный, оперного и драматического театров). Они объединены главным фойе, протянувшимся вдоль набережной; от двух входов к фойе ведут кулуары, которыми разделены объемы залов. Экстерьер с анодированными стойками на фоне гладкой белой стены, несущими бетонную венчающую плиту, аскетически прост; очень высокое фойе с длинными гирляндами хрустальных люстр отделано дорогими материалами, которые должны напоминать о чопорном богатстве стиля ампир. На этом здании развитие лапидарно-рассудочной ветви американского неоклассицизма иссякло. В следующем десятилетии неоклассицизм выступал уже в обличии «радикального эклектизма» постмодерна.

Наиболее открыто и сильно монументальность заявлена в относительно некрупном здании банка в Миннеаполисе, Миннесота, США (1969–1973, архит. Гуннар Биркертс, род. 1925). Неожиданная комбинация элементарно простых стереометрических форм угнетающе крупномасштабна. Даже очевидная нерациональность структуры поддерживает впечатление самодовлеющей монументальности. Сокровенная часть банка — зона хранения ценностей — скрыта под тяжелой наклонной плитой из бетона, полого

Архитектор Эдвард Дюрелл Стоун.
Центр исполнительских искусств имени Джона Кеннеди. Вашингтон.
1963–1972



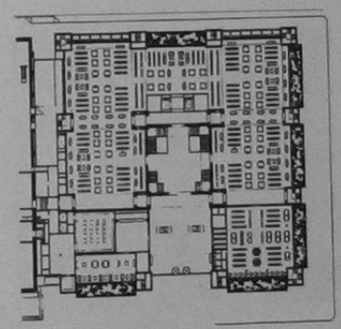
Архитектор Гуннар Биркертс. Здание банка в Миннеаполисе, Миннесота. США. 1969–1973



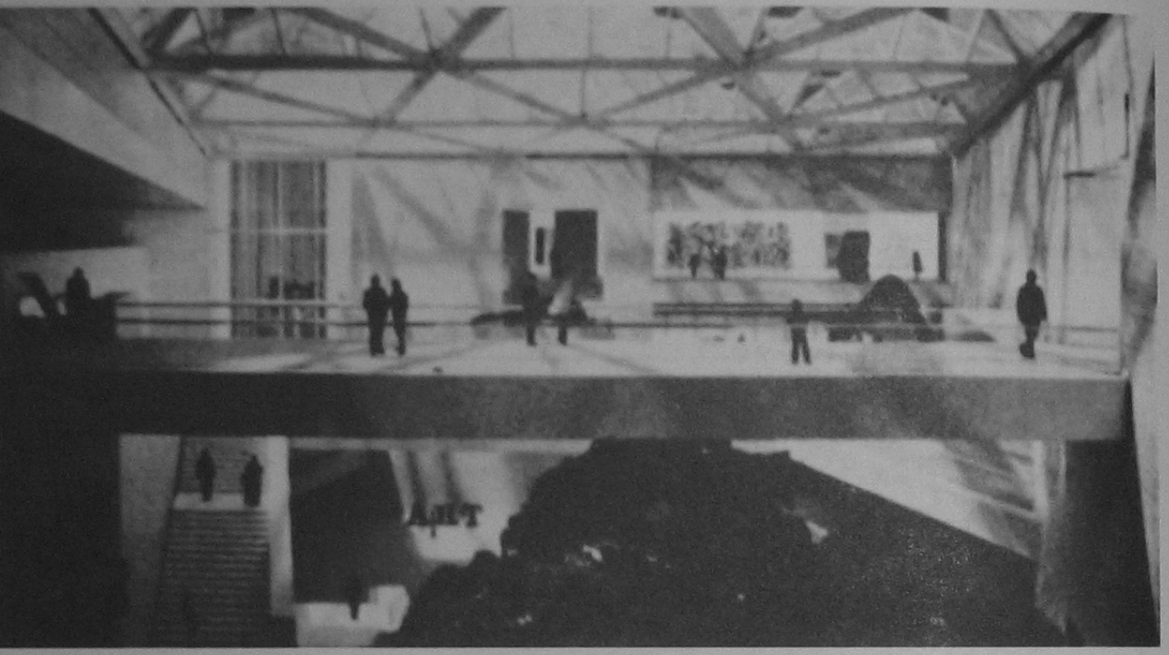


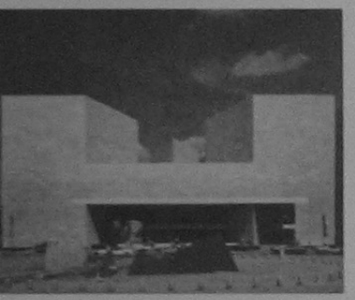
поднимающейся от линии улицы. По сторонам этого «пандуса, ведущего в никуда», высятся мощные устои, соединенные поверху столь же мощными фермами, скрытыми от глаз плитами облицовки. Фермы вместе с цепной конструкцией несут подвешенные к ним десять этажей офиса; между висящей глыбой и кромкой рукотворного утеса оставлено 6-метровое пространство. Логическая мотивировка этого конструктивного подвига сведена к сохранению независимой оболочки «сокровищницы». Изменением материала остекления частей фасада — с прозрачного на светоотражающее — на его огромной плоскости изображен обращенный вниз полукруг — символ подвесной конструкции. Содержание метафор зашифровано; отчужденную монументальность постройки подчеркивает отсутствие элементов, сомасштабных человеку.

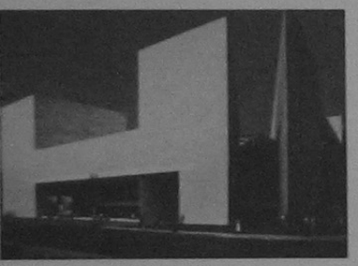
Постройка Биркертса — объект, обособленный в пространстве и культурном поле архитектуры. Напротив, здание новой библиотеки в Бостоне, Массачусетс, США (1972, архитекторы Ф. Джонсон и Дж. Бёрджи) пристроено к старому библиотечному зданию, созданному в 1887–1898 гг. Мак Кимом, Мидом и Уайтом. Джонсон достиг монументальности, согласуясь с его параметрами. Основу плана новой части образует квадрат, расчлененный на девять равных частей. Центральную занимает проходящий сквозь этажи крытый дворик, к которому открыты читальные залы с книжными стеллажами. Легкие бетонные панели, поставленные с наклоном, имитируют гигантские монолиты, нависающие над улицей и двориком. Белизна стен подчеркивает спокойную гармонию пространств и объемов. Джонсон утверждал, что «стремление к монументальности для него так же естественно, как потребность в пище»[17].



Архитекторы филип Джонсон, Дж. Бёрджи. Новый корпус библиотеки в Бостоне. Массачусетс, США. 1972





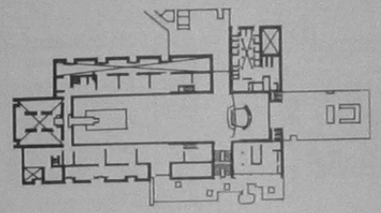


Архитектор Ио Минг Пей.
новый корпус Национальной галереи
искусств в Вашингтоне, США. 1971–1978

Монументальность восточного корпуса, пристроенного к Национальной галерее искусств в Вашингтоне (1971–1978, архит. Ио Минг Пей), основывается на обнаженной геометрии сочетаний и противопоставлений облицованных камнем обьемов различной высоты. Построение этого сложного тела отражает форму участка — трапецоида, образованного направлениями Конститьюшн- и Пенсильвания-авеню и Молла. Эта геометрия артикулирована сцеплением и взаимодействием двух основных треугольников — равностороннего, включающего экспозиции, и прямоугольного с офисами исследовательского центра. Вход в экспозиционную часть обращен к площади между новым корпусом и построенным Дж. Расселом Поупом старым неоклассическим зданием. Связь с последним может осуществляться под уровнем площади. Геометрия целого определяет монументальность глухих масс экстерьера и живописную сложность освещаемого верхним светом интерьера — с его галереями и мостиками, пересекающими центральное ядро, открытое до уровня зенитных фонарей. Спокойная белизна стен помогает восприятию сложного пространства и служит фоном для экспозиции и потоков зрителей. В этом здании характер формообразования бостонской библиотеки на основе гармонизации пространства и масс ясной геометрией освобожден от жесткой ортогональности и симметрии. Вызывает сомнение естественность отношений новой постройки со старым зданием. Но как «объект в себе» она стала шедевром свободного формообразования на строго закономерной геометрической основе.

Ясность и взвешенность гармонической канвы, на которой выстроена композиция, очень сложная по своей пластической разработке, сближает с американскими опытами в монументальной геометрии Национальный музей антропологии в Мехико (1964, архит. Педро Рамирес Васкес). Ядро его осевой

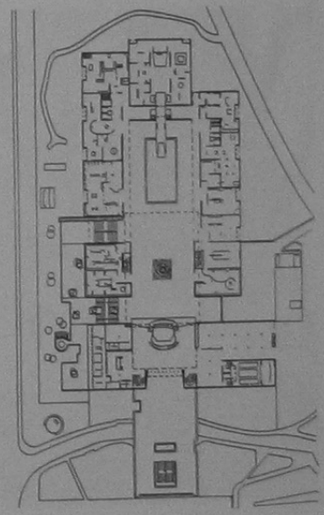






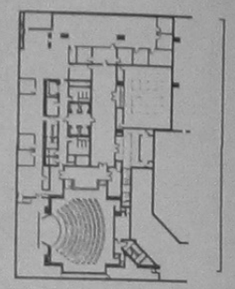
композиции — открытый прямоугольный двор с бассейном. Половина двора, прилегающая к вестибюлю, накрыта огромным зонтом в виде перевернутой пологой пирамиды на мощной колонне. Двор обрамляют группы павильонов. Через оставленные разрывы открывается парк и происходит проветривание пространства. В полумраке интерьеров экспонаты высвечены источниками направленного света. Геометрическая форма здесь присутствует не как самодостаточная абстракция. В соответствии с назначением музея, она несет значения, связанные с историей национальной культуры. Их конкретизируют не столько немногочисленные детали, сколько органичный контакт пространственной структуры с экспонатами.

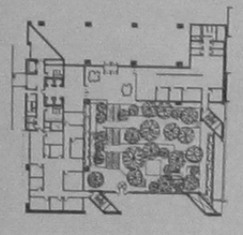
Монументальность архитектуры в традиционных представлениях связывается с массивностью и весомостью. Но в серии построек шестидесятых возникает иная монументальность — гигантской организованной пустоты, пространственного обьема, введенного в материальные границы. Одним из первых монументов такого рода стало здание фонда Форда в Нью-Йорке (1963–1968). Его построили архитекторы Кевин Роуч (род. 1922) и Джон Динкелу (1918–1981), ранее работавшие помощниками Эро Сааринена. Унаследовав высокую культуру формы своего бывшего мастера, они увлеклись проблемой монументального, образами подавляющей мощи. Офисы фонда Форда расположены в корпусах, замыкающих две сходящиеся углом стороны прямоугольного участка. Стеклянные стены по двум другим сторонам замыкают холл-оранжерею, поднимающийся на высоту 12 этажей, куда и обращены окна конторских ячеек. Величина пустого пространства, сравнимого с громадностью пирамид, определяет впечатление подавляющей монументальности. Витражи стеклянных стен переносят циклопический масштаб на фасады. Два верхних этажа, опоясыва-



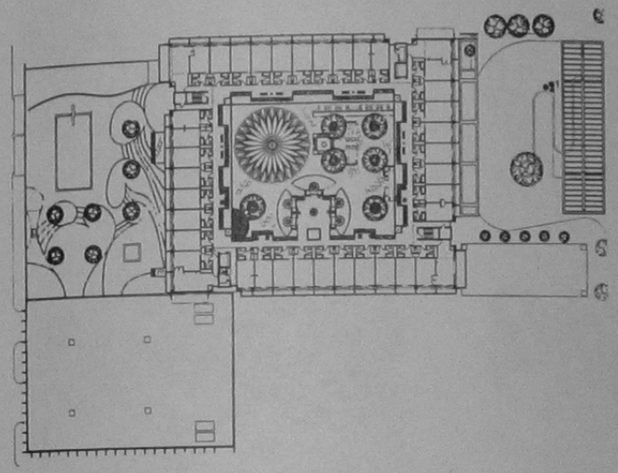
Архитектор Педро Рамирес Васкес.
Национальный музей антропологии
в Мехико. 1964















Архитекторы Кевин Роуч,
Джон Динкелу.
Здание фонда Форда. Нью-Йорк.
1963–1968

ющие сад по всему периметру, образуют как бы венчающую корону. Внизу холл превращен в миниатюрный ландшафтный садик. Парадоксально, однако, сопоставление претенциозного величия пространства и бюрократической рутины, которой служит здание.

Эффекты, которые можно развить в гигантской пустоте, привлекли внимание другого ученика Сааринена — Джона Портмена (род. 1927). Первый успех принес ему отель «Ридженси Хайэтт» в Атланте, Джорджия, США (1964–1967), помещения которого группируются вокруг гигантской пустоты атриума, поднимающейся на 20 этажей. Атриум стал средоточием жизни отеля; в его пространстве, опоясанном ярусами балконов, непрерывно плывут вниз и вверх стеклянные фонарики лифтов, сентиментально украшенные гирляндами цветных лампочек. Внизу столики кафе, цветники, деревья и даже подобие беседки создают иллюзию площади — празднично оживленной, но уютной и безопасной, площади некоего театрального города мечты. Пространство атриума и наполняющая его жизнь определяют смысл обращенной в себя композиции; банальность деталей (отчасти нарочитая) осознается посетителем не без некоторого усилия — так сильно впечатление от целого.

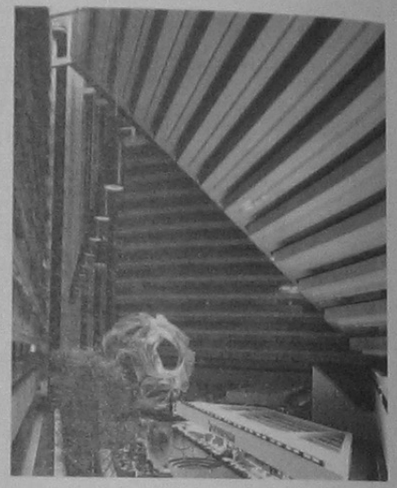
Еще более драматично тот же принцип организации здания Портмен использовал для гостиницы «Ридженси Хайэтт» в Сан-Франциско (1974). Его 20-этажные корпуса охватывают холл, имеющий очертания прямоугольного треугольника с длинной стороной около 90 м. Северный корпус, расположенный по гипотенузе, наклонен внутрь. Помещения связаны балконами-коридорами, открытыми в холл, которые напоминают балконы-ярусы, охватывающие двор шекспировского театра «Глобус». Особенно эффектна наклонная

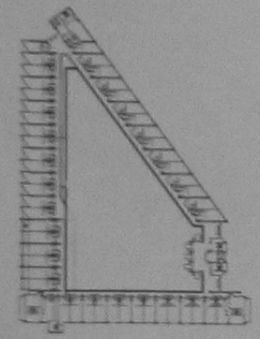
сторона, балконы которой нависают друг на другом. Узкая полоса зенитного фонаря освещает интерьер, фокальной точкой которого служит гигантская абстрактная скульптура из анодированного алюминия, поднимающаяся из бассейна. Срезанный угол занимает подвижная гирлянда открытых лифтов, вносящих в интерьер постоянное движение. Нижняя зона холла, с цветниками и деревьями, столиками кафе и уголками отдыха, насыщена декорацией в духе кича, все пронизано подчеркнутой зрелищностью помпезного мюзикла. Прием, основанный на контрасте гигантского монументального пространства и уютного масштабного фрагмента городской среды, защищенной от любых неблагоприятных воздействий, стал популярен и повторялся затем во многих различных вариациях.

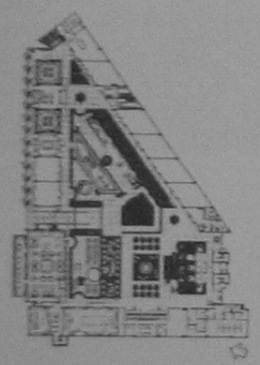
Весьма впечатляющи сооружения, созданные Портменом как группа объемов, связанных в систему. Ренессанс-центр в Детройте, включающий один из самых высоких в мире отелей, завершен в 1977 г. Он состоит из пяти стеклянных башен, объединенных четырехэтажным подиумом площадью более 5 га. Центральную цилиндрическую башню занимает 73-этажный отель на 1400 номеров, четыре 39-этажные башни-октагона отведены для офисов, подиум занимает торговая галерея. Вторая очередь включает меньшие башни офисов, паркинги и жилые апартаменты. Все здания объединены пешеходными галереями, в центральной башне устроен восьмиэтажный атриум, служащий вестибюлем для гостиницы и «городской площадью» для всего комплекса. В том же году закончено и строительство отеля «Бонавенчур» в Лос-Анджелесе, представляющего собой монументальную симметричную группу из пяти гигантских цилиндров (центральный — 37 этажей, остальные по 30) со сверкающей серебристой зеркальной поверхностью. Шести-

Архитектор Джон Портмен.
Гостиница «Ридженси Хайэтт»
в Атланте. Джорджия, США.
1964–1967





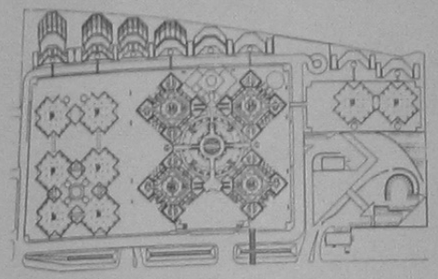


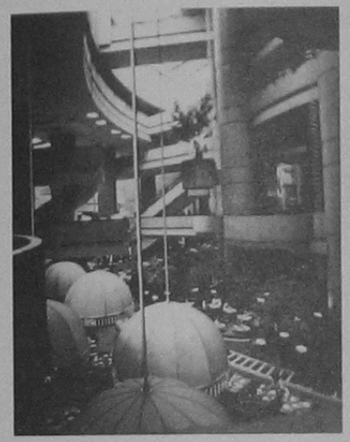


Архитектор Джон Портмен. Гостиница «Рирженси Хайатт» в Сан-Франциско. 1974

этажный атриум служит объединяющим ядром. Прием гигантского атриума как пространственного ядра отеля, введенный в практику Портменом, использовал также Уолтер Беккет, построив отель в Далласе (1973–1977) — здание с архитектурой почти мелодраматичной, откровенно прибегающей к зрелищности кича.

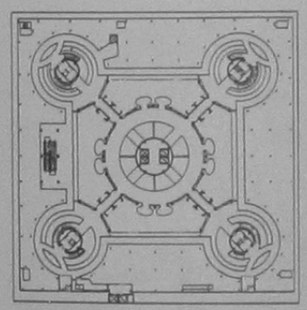
Демонстрация силы, модная в американской архитектуре рубежа шестидесятых и семидесятых, достигла кульминации в работах К. Роуча. Конструктивную основу высотного конторского здания «Общества Рыцарей Колумба» в Нью-Хейвене, Коннектикут, США (1965–1970) образуют четыре глухие круглые бетонные башни вертикальных коммуникаций, поставленные по углам прямоугольной призмы. Башни соединены выведенными наружу тяжелыми балками перекрытий, напоминающими мосты. Винсент Скалли увидел в этом пучке башен подобие батареи зенитных орудий, «метафору пути, по которому шла американская цивилизация в конце 1960-х гг.»[18]. По мнению Кэндзо Тангэ, в произведениях Роуча «есть нечто от американского империализма, некий дух воспоминаний о Римской империи»[19]. Имперская монументальность еще более бескомпромиссна в комплексе правления компании «Колледж лайф» в окрестностях Индианаполиса, Индиана, США (1969–1974, К. Роуч и Дж. Динкелу). Среди равнины, прорезанной автомагистралью, высится группа объемов, напоминающих гигантские мегалиты. Каждый обращен к дороге двумя соединенными под прямым углом глухими массивами со скошенной внешней гранью. Между каменными массивами — объем из светоотражающего стекла в очертаниях четверти высокой усеченной пирамиды. Стеклянный объем разделен на офисы, в каменных заключены лестницы и лифты. В верхней части пирамид помещаются менеджеры. Господствует форма-символ, освобожден-

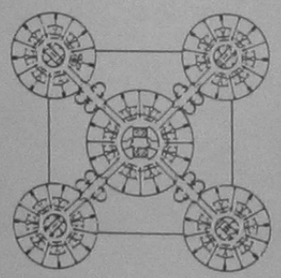






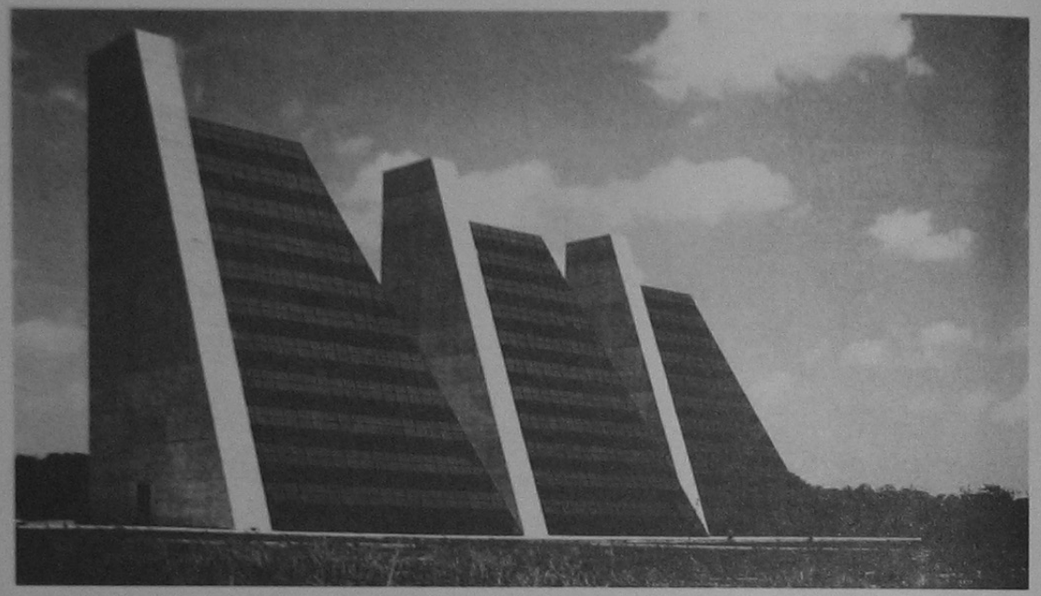
Архитектор Джон Портмен. Ренессанс-центр в Детройте. 1977







Архитектор Джон Портмен. Гостиница «Бонавенчур» в Лос-Анджелесе. 1977



Архитекторы Кевин Роуч и Джон Динкелу. Комплекс зданий правления компании «Колледж лайф». Индианаполис, Индиана, США. 1969–1974



Архитектор Кевин Роуч. Здание «Общества Рыцарей Колумба», Нью-Хейвен, Коннектикут, США. 1965–1970

ная от деталей. Повторение одинаковых объемов, размещенных по прямоугольной сетке, увеличивает подавляющую силу воздействия (запроектировано 9 корпусов). Эта многократно повторяемая абстрактная скульптура, по мнению того же Скалли, «воплощает нечто нематериальное, но несущее в себе реальные силы современного общества: его мощные обезличенные объединения, его компьютерные абстракции и вознесенную ввысь пустоту президентского кресла»[20].

Проблемами монументального в шестидесятые годы более других были озабочены американские архитекторы. Близкое соседство, однако, стимулировало развитие центров с монументальными сооружениями в Канаде — в Монреале и Торонто. В последнем финский архитектор Вильо Ревелл создал одно из ярких произведений десятилетия — ратушу в Торонто (1958–1967). Здание и площадь перед входом в нее образуют как бы островок среди окружающей среды, «мир в себе», организованный по своим внутренним законам. Его гармоничность противостоит унылой неупорядоченности делового района «самого американского» из городов Канады. Две вертикальные пластины офисов ратуши — 20 и 27 этажей — получили изогнутую в плане форму. Они образуют как бы раскрывшиеся створки гигантской раковины, в которую заключена бетонная линза — зал Совета. Систему связывает распластанный подиум с помещениями для приема посетителей. Асимметричный пандус спускается с верхней площадки подиума на уровень площади, охваченной бетонной колоннадой. Обращенные вовне глухие поверхности высотных корпусов ратуши, с их грубоватой каменной облицовкой, на которой вырублено подобие каннелюр, подчеркивают сосредоточенность объекта на своем «внутреннем». Изолируясь от хаоса вокруг, Ревелл, вместе с тем, задал характер и модульного упорядочения. Здание Ревелла не имеет преувеличенно тяжелых масс или претенциозно обширных пустот, его монументальность чужда драматизации, соразмерна месту и человеку. Ее сила точно взвешена — со скандинавским чувством рационального.

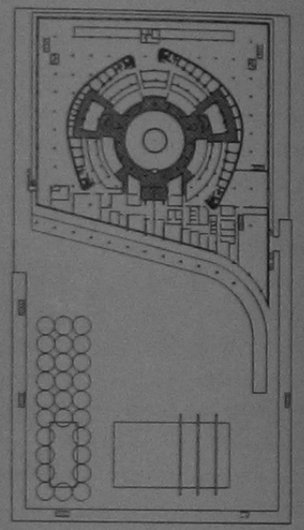
Антипод Ревелла — Эмилио Дуарт, чилийский архитектор, построивший в Витакуре, пригороде Сантьяго, здание Объединенных наций Латинской Америки, «Дом наций» (1966). Автор назвал его «монументальным зримым выражением духовных и социальных устремлений». Поэтическая метафора господствует в формообразовании здания — символа сотрудничества наций. Автор остроумно и точно согласует значащую, «говорящую» форму с практической целесообразностью. Отвергая ретроспективность, он заявляет: «Никто не хочет превратить свое прошлое в будущее»[21].

Здание на берегу реки Мапоно задумано как центр «Парка Америк». Гряды холмов окружают долину, над ними поднимается силуэт Анд. Диалог с ландшафтом стал исходным началом работы над формой. Структурную схему определяет «Кольцо» — квадратное каре корпусов (100х100 м), обрамляющее патио; в «Кольце» располагаются службы секретариата. Патио плотно заполнено зданиями ядра с залами для заседаний и конференций, кулуарами, ресторанами — они складываются в гравитационное ядро системы. Над ней возвышается охва-

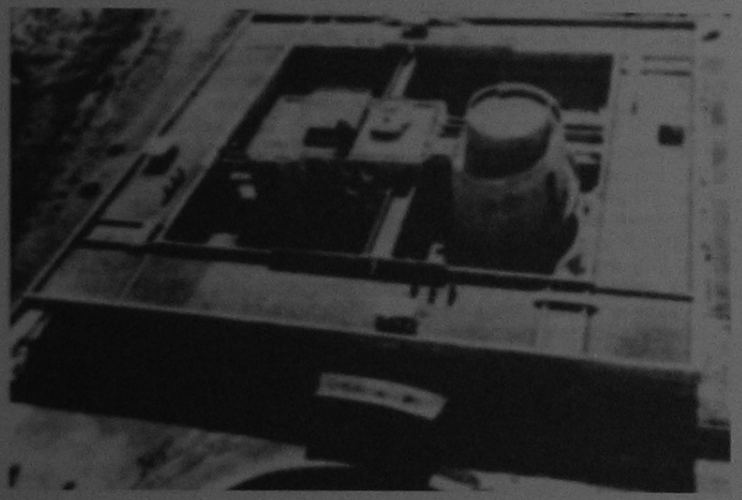


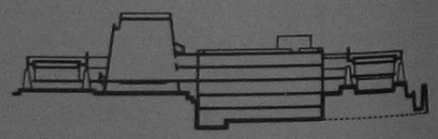
Архитектор Кевин Роуч.
Здание «Общества Рыцарей Колумба».
Нью-Хейвен, Коннектикут, США.
1965–1970



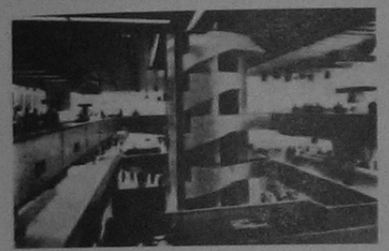


Архитектор Вильо Ревелл. Ратуша в Торонто, Канада. 1958–1967





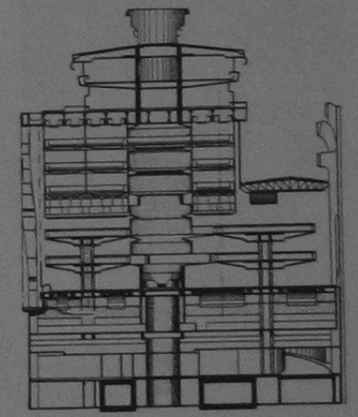
Архитектор Эмилио Дуарт. Здание Объединенных наций Латинской Америки. Витакура, Сантьяго, Чили. 1966





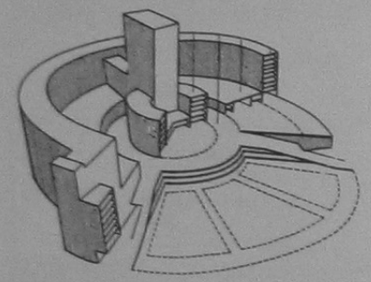
ченный наружной спиральной лестницей объем «Раковины улитки» с залом ассамблеи. Между его наклонных стен висит огромный диск «Луна», который может подниматься и опускаться; система зеркал отбрасывает на внутреннюю сторону его полупрозрачной поверхности солнечные лучи; вечером он подсвечивается рассеянным светом. Ядро связано с «Кольцом» мостиками над патио. Периметр «Кольца» поднят на столбах, продолжая патио своим затененным пространством. Фасад слегка повернут по отношению к улице, чтобы достичь наилучшей ориентации относительно господствующих ветров и солнца. Тяжеловесность бетонных масс ядра символизирует постоянство и прочность связей между Латиноамериканскими государствами, легкость форм «Кольца» — гибкость структур организации. Ощутимо влияние Ле Корбюзье; но при отсутствии неких переносов исторически конкретных форм несомненно присутствие специфического для доколумбовой Америки эмоционального отношения к форме и материалу, окрашенного мифопоэтическим сознанием.

Метафоры иного порядка несут структурные эксперименты аргентинской архитектуры — здания Банка Лондона и Южной Америки в Буэнос-Айресе, Аргентина (1960–1966, архит. Клориндо Теста). Опираясь на современную строительную технику, Теста развил здесь формирующие облик здания элементы конструкции, инженерного оборудования и коммуникаций до пластичности, присущей архитектуре барокко. Полемизируя с Ле Корбюзье, отрицающим улицу, Теста сохраняет пространства двух тесных улиц, на которые выходит банк, строя восприятие своего объекта на контрасте видимого извне — из тесных улиц — и просторного внутреннего объема. Оболочку здания формируют бетонные опоры, созданные как веерообразные пучки пластин, соединенных поперечными ребрами и перфорированными мембра-



Архитектор Клориндо Теста.
Банк Лондона и Южной Америки.
Буэнос-Айрес, Аргентина. 1960–1966





Архитектор Анри Бернар.
Дом Радио. Париж. 1965

нами; помимо конструктивной функции, они выполняют функцию солнцезащиты. В тесных улицах здание воспринимается фрагментарно — как ряд подавляюще огромных скульптурных форм. Интерьер, напротив, открывается как цельное пространство пиранезианской сложности. В его центральной части, прорезающей все пять этажей, доминируют две мощные башни с вертикальными коммуникациями. Галереи трех верхних уровней подвешены к покрытию, площадки двух нижних поддерживаются консолями. Мостики и лестницы связывают отдельные плоскости. Интерьер воспринимается как некий ландшафт, имеющий масштаб форм, характерный для экстерьера. Техноморфные ассоциации вносят сходство с гигантским компьютером. Образ подчинен характерной для развивающихся стран метафоре технического прогресса, технизированного будущего. Интерьер этот — один из самых эффектных среди созданных в шестидесятые — несет в себе начала, получившие развитие уже на следующем этапе существования архитектуры. Монументальное здесь свободно от историцистской риторики и, вместе с тем, от банального техницизма.

Преувеличенные подчас величины, как и отчужденное величие престижных сооружений, побуждались примерами монументальности, возникавшей как бы спонтанно, при решении технических задач. Так, в 1965 г. в Париже на берегу Сены сооружен Дом радио (архит. Анри Бернар). Стремление создать акустический экран для студий сделало основой планировочного решения организацию концентрических колец. Внешнее при диаметре около 500 м имеет высоту 36 м; гигантизм этой «великой парижской стены» подчеркнут равномерным ритмом окон, сливающихся в протяженные ленты, и панелей

навесной стены, облицованных алюминием. За этим «экраном» из офисов — кольцо студийных помещений и еще одно, внутреннее, над которым поднимается 29-этажная башня — хранилище звукозаписей.

Чудовищно огромен строившийся в 1964–1965 гг. комплекс для сборки и запуска ракет на мысе Канаверал (Флорида, США, архитекторы Урбан, Робертс, Сили, Моран). Над ним доминирует стартовая башня высотой в 171 м и площадью 171x222 м, способная вместить в свои габариты пирамиду Хеопса.

Возвращение к супернебоскребам

Филип Джонсон в одном из своих интервью подчеркнул, что небоскреб есть некая форма выражения, а не результат экономической необходимости, следствие давления коммерческого мира. И в шестидесятые годы представительности начинают добиваться не только нагромождением масс или созданием гигантских пустот, объемлющих человека, но и строительством сверхвысоких сооружений. Опыт показал, что даже при максимальной стоимости земли здание, поднимающееся более чем на 60 этажей, не может быть экономически целесообразным (после Рокфеллер-центра такие здания и не строились три десятка лет). Но сама иррациональность рекордной высоты, достигаемой вопреки целесообразности, могла стать сюжетом мифа, оказывать если не эстетическое, то психологическое воздействие (особенно на американцев, чувствительных к количественным величинам). Высота небоскреба воспринималась как категория монументального. Другой стороной той же задачи стало преодоление ставшего банальностью стереотипа стеклянной призмы.

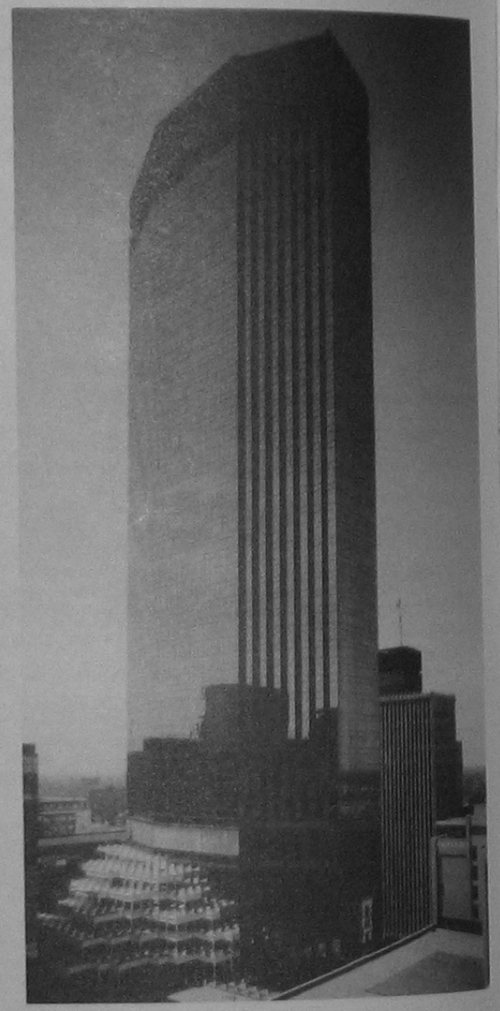
Чуткий к новым тенденциям, Эеро Сааринен построил одно из первых высотных зданий в духе новой монументальности — 35-этажный небоскреб «Коламбия бродкестинг систем» (CBS) в Нью-Йорке (1960–1965). Здание не имеет акцентированной входной части. Его темный монолит кажется выходящим на поверхность прямо из земных глубин. Несущие элементы наружных стен превращены в мощные трехгранные пилоны, поднимающиеся на всю высоту здания. Пилоны облицованы черным гранитом, узкие просветы между ними заполнены светоотражающим дымчато-серым стеклом.

Первым в серии супернебоскребов стал 100-этажный 335-метровый «Большой Джон» — «Центр Джона Хэнкока» в Чикаго (1965–1970, фирма СОМ, главные проектировщики — архит. Брюс Грэм и инж. Фазлур-Хан). Здание включает упакованные в общую оболочку офисы с 4 тыс. служащих, квартиры на 1700 человек, гараж на 1200 автомашин, магазины, рестораны и пр. Своей монументальностью оно обязано не только высоте, но и специфической конструкции, придавшей объему очертания высокой усеченной пирамиды (Фазлур-Хан стал знаменем фирмы, как ранее архитектор Гордон Баншефт). Ветровое давление воспринимает здесь мощная труба, которую образуют наружные стены, укрепленные диагональными связями. Подчеркнуто крупные сечения выведенного наружу стального каркаса, облицованного черным анодированным алюминием, усиливают впечатление подавляющей силы.



Архитектор Эеро Сааринен.
Небоскреб CBS. Нью-Йорк. 1960–1965







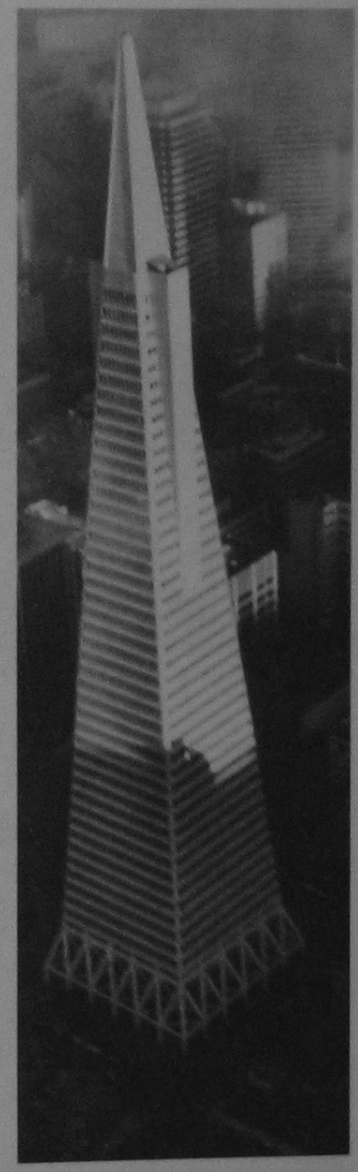
Архитектор Брюс Грэм, инженер Фазлур-Хан от фирмы СОМ. «Центр Джона Хэнкока». Чикаго. 1965–1970

Архитекторы Филип Джонсон, Джон Бёрджи. Центр IDS в Миннеаполисе, Миннесота, США. 1969–1973. Общий вид. «Хрустальный двор»

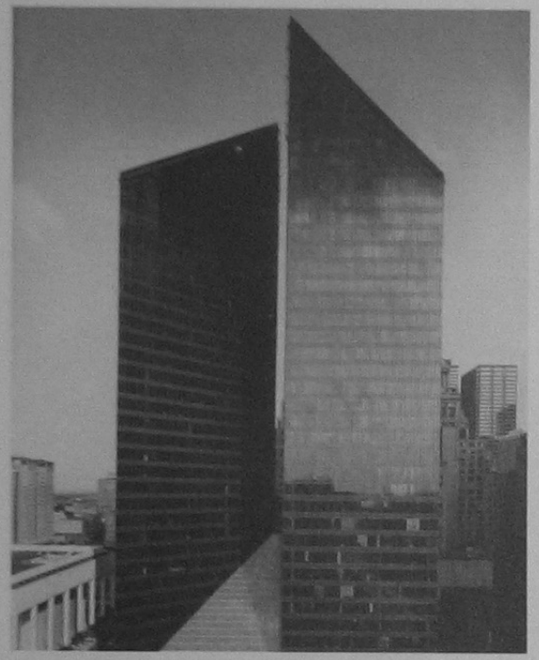
В Сан-Франциско архитектор Уильям Перейра построил 40-этажное здание компании «Трансамерика» (1969–1972), вписав его в очертания высокой шпилеобразной пирамиды, вопреки трудности целесообразного использования верхних уровней и организации системы лифтов. Здание поначалу категорически охарактеризовали как «большую и претенциозную глупость», но затем признали наиболее заметным небоскребом города, снисходительно принимая стены, набранные из стандартных железобетонных оконных блоков, и странный переход к основанию пирамидальной массы через ряды тонких наклонных опор[22]. Башня образовала заметный ориентир, однако, вполне случайно расположенный в системе города.

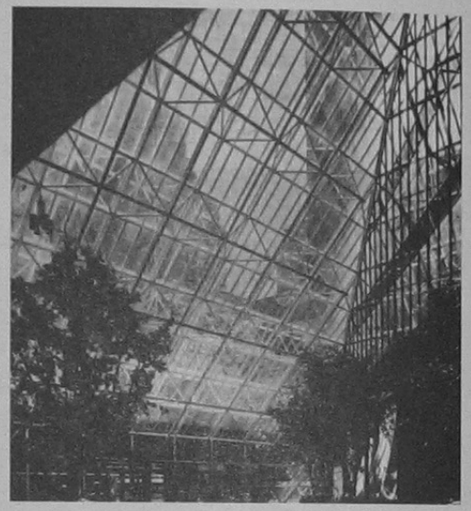
Филип Джонсон, скептически относящийся к «сверхгигантам», увидел решение проблемы в соединении нескольких зданий во взаимодействующую систему. В 1969–1972 гг. совместно с Джоном Бёрджи, он создал центр IDS в Миннеаполисе, Миннесота, — квартал площадью около гектара, где общий атриум — «Хрустальный двор» — объединяет 50-этажный и 8-этажный офисы, 19-этажную гостиницу, универсальный магазин. Объемам зданий приданы сложные многогранные очертания, чтобы усилить игру отражений на их стенах из поляризованного стекла. «Хрустальный двор» перекрыт ажурной стальной конструкцией пирамидального очертания, заполненной стеклом; она поднимается на 37 м. В атриум вливаются пешеходные потоки не только с четырех примыкающих улиц, но и по крытым мостикам, переброшенным через магистрали и образующим сеть воздушных переходов. Атриум стал пересечением важнейших пешеходных направлений центра. Он выполняет функции как городской площади, так и аванвестибюля для зданий. Мостики обрамляют его со всех сторон, циркуляция людских масс в сложном пространстве определяет главный эффект. Это не столько «место», сколько узел путей, объект процессиональной архитектуры. Многогранный высотный объем служит ориентиром, выделяющим этот главный элемент комплекса в городском пространстве.

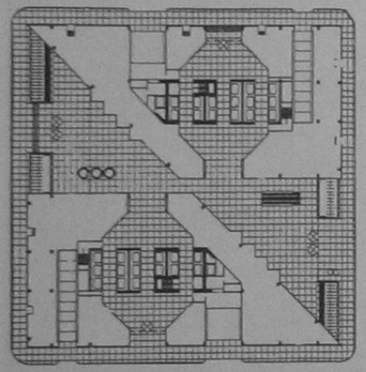
В Хьюстоне, Техас, Джонсон и Бёрджи создали комплекс Пенцойл Плейс (1970–1976), занимающий всю площадь квадратного квартала. Из воображаемой призмы в его границах изъяты части, заключенные между плоскостью симметрии и диагональю. Так образованы два трапецоида, объемы которых превращены в одинаковые корпуса офисов. Оставшиеся свободными треугольные площадки накрыты наклонными стеклянными кровлями, поднимающимися от земли до уровня восьмого этажа. Образовавшиеся пространства связаны узким разрывом между призмами, сливаясь в огромный холл, объединяющий башни с навесными стенами из матового стекла цвета темной бронзы. Верхние части призм косо срезаны и образуют крутые скаты, определяющие динамичный силуэт. В отличие от конгломерата зданий центра IDS, Пенцойл Плейс воспринимается как целостное произведение минималистской скульптуры. Его монументальность создается лаконичностью и масштабом целостной формы, а не абсолютными величинами.



Архитектор Уильям Перейра.
Здание компании «Трансамерика».
Сан-Франциско. 1969–1972







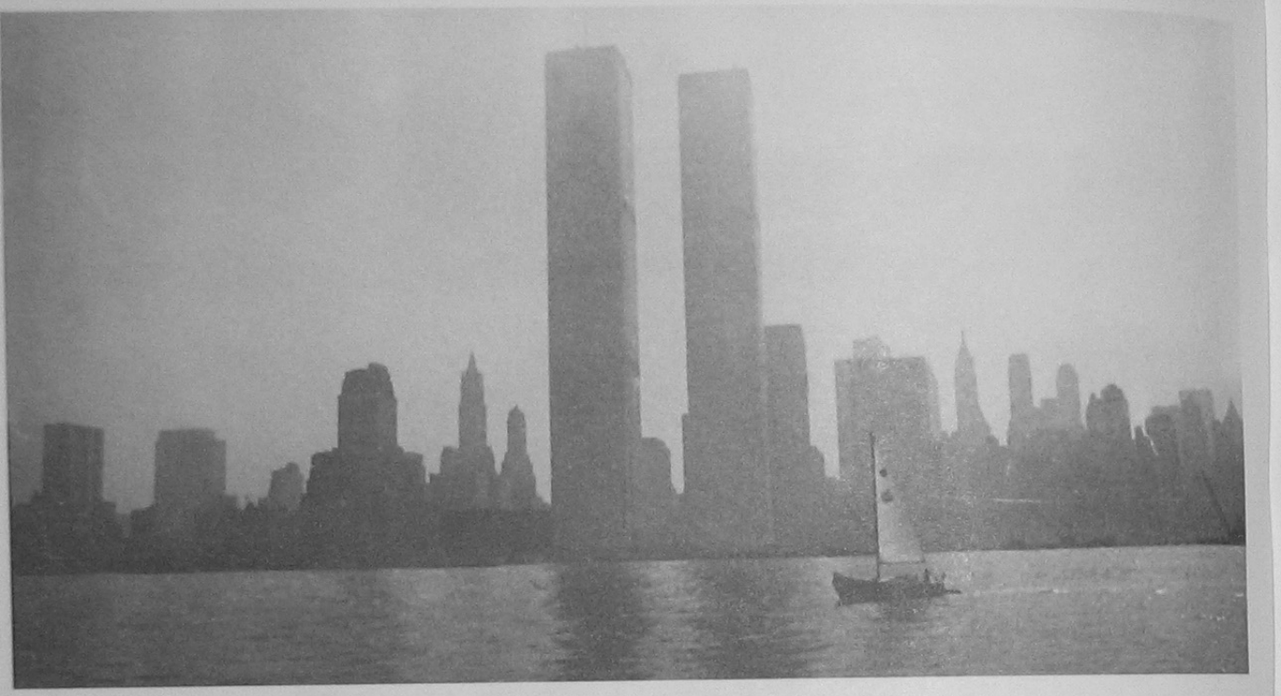
Архитекторы филип Джонсон,
Джон Берджи.
Комплекс Пенцойл Плейс, Хьюстон, Техас, США. 1970–1976

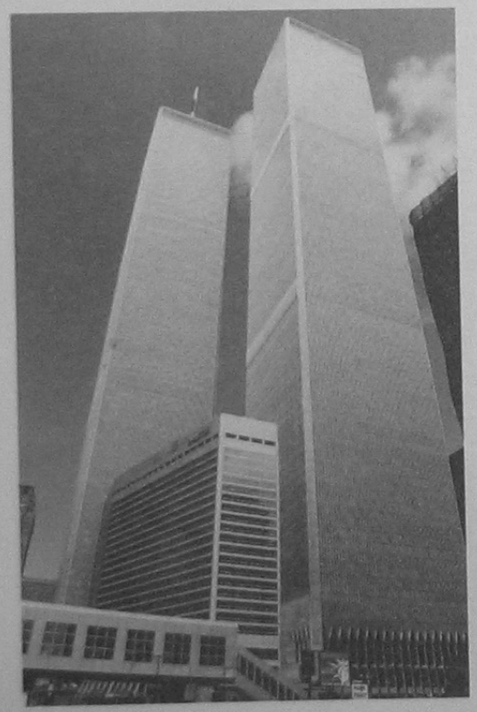
К. Роуч и Дж. Динкелу на площади ООН в Нью-Йорке поставили башни гостиницы и дополнительных офисов этой международной организации (1973–1976). Они еще ближе, чем Джонсон, подошли к превращению надоевших вертикальных призм в скульптурный объект. Их сечения меняются по высоте, вертикальные плоскости некоторых граней получили зигзагообразное очертание. Равномерная сетка каркаса навесных стен из зеленого стекла не подчинена высоте этажей и привычной масштабности; она воспринимается как фактура некоего определенного объекта. Антитектоничность и немасштабность приема очевидна. Дальнейшего применения он не получил.

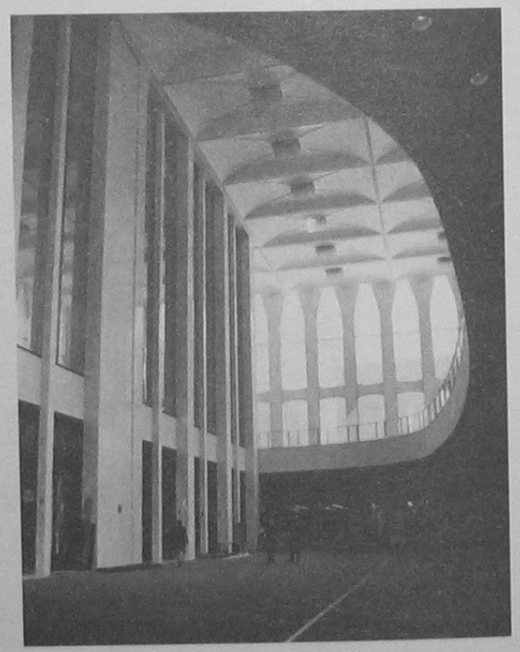
Менее драматична форма двух башен Всемирного торгового центра в Нью-Йорке, спроектированных фирмами Минору Ямасаки и Эмори Рота (1966–1973). Сама по себе рекордная на то время высота — 110 этажей, 411 м — обеспечивала им заметность и впечатление монументальности. Квадратные в плане (66,7x66,7) одинаковые объемы имеют центральное несущее ядро, включающее вертикальные коммуникации, и несущие наружные стены, периметр которых образует как бы жесткую трубу. Мощные горизонтальные связи, которыми объединены частые, сильно выступающие вертикальные ребра, невидимы извне. Воспринимаются только плотные ряды вертикалей, облицованных сверкающим белым алюминием. Вертикализм и зримая материальность наружной стены разработаны на основе исторической ассоциации, что обычно для Ямасаки. Мощные пилоны, поднимающиеся на шестиэтажную высоту гигантских вестибюлей, разветвляются на три ребра, тянущиеся до самого верха башен. Переход от пилонов к ребрам напоминает готические мотивы: стрельчатые арки, пучки тонких нервюр, устремившиеся в бесконечность. Деликатная пластика не порождает ощущения подавленно-



Архитекторы Кевин Роуч, Джон Динкелу. Здание гостиницы и офисов ООН в Нью-Йорке. 1973–1976







Архитекторы Минору Ямасаки и Эмори Рот. Всемирный торговый центр в Нью-Йорке. 1966–1973

сти, обычно возникающего в соседстве с гигантскими зданиями, но на расстоянии она не воспринимается, и в панорамы Манхэттена башни ВТЦ вторглись как гигантские лапидарные монолиты. Впрочем, комплекс оказывает на окружение не только визуальное давление. Его здания имеют 840 тыс. кв. м рабочей площади, вмещают 50 тыс. постоянных работников и привлекают более 80 тыс. посетителей в день, что приводит к перегрузке улиц, несмотря на то, что на семи подземных уровнях здесь создан мощный транспортный узел, включающий линии метро[23].

Высотный рекорд ВТЦ продержался недолго. Уже осенью 1974 г. самой высокой в мире стала башня торговой фирмы «Сёрс энд Робек» в Чикаго — 109 этажей, 442 м (проект фирмы СОМ, главный инженер Фазлур-Хан). В отличие от холодного изящества серебристых башен ВТЦ, эта имеет структуру грубоватую и крупномасштабную; гигантское здание как бы «играет мускулами». Его основа — пучок из девяти одинаковых жестких труб квадратного сечения, как бы полых колонн, вырастающих из общего квадратного основания (68х68 м). Башни-колонны обрываются на разной высоте, образуя угловатый ступенчатый силуэт и энергичную расчлененность целого. Резковатые очертания башни рождают ассоциации с ранними проектами советских конструктивистов. Стекло темно-бронзового цвета в сочетании с черным анодированным алюминием определяет темный колорит, усиливающий восприятие тяжеловесной монументальности постройки.

Гонка в высоту после завершения «Сёрс и Робек» приостановилась более чем на десятилетие, но затем взяла новый старт — уже не в США, а в юго-восточной Азии.

Экспрессионизм и антифункционализм

С точки зрения блюстителей чистоты архитектуры модернизма неофункционалисты и создатели «монументов» не были опасны для основ «новой архитектуры», как и рецидивы историзма. Но возникло и прямое противостояние этим основам. Один из хранителей чистоты интернационального стиля, Пьер Ваго, назвал его формализмом, который проявляется» в форме реакции против скуки, убожества, монотонности, ответственность за которые возлагают (весьма ошибочно) на „философию" функционализма и конструктивизма»[24].

Отцы-основатели «нового движения» в архитектуре изначально заложили в его установки некую двусмысленность, провозглашая объективную детерминированность формы, но опираясь в реальном формообразовании на эстетический опыт художественного авангарда, вполне свободный от обусловленности практикой. Дуализм вышел наружу в шестидесятые. Наиболее открыто поляризация архитектуры сложилась в Германии, с ее обширными монотонными массивами массовой застройки, такими, как упоминавшийся Меркишес Фиртель в Западном Берлине, и высококлассными архитекторами, как Эгон Эйерман, стремившимися сделать рассудочную ясность жестко детерминированной формы истиной в последней инстанции.

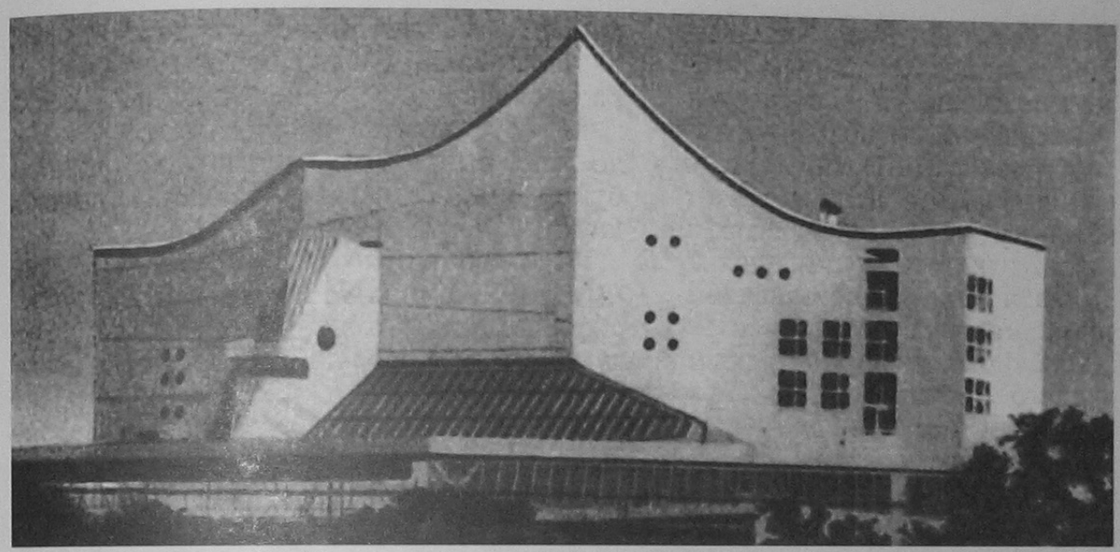


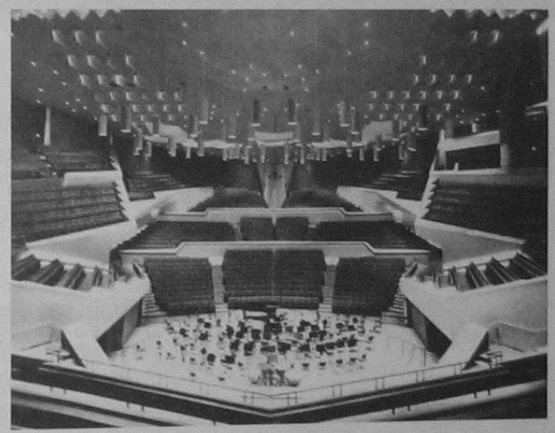
Проектная фирма СОМ.
Небоскреб фирмы «Сёрс энд Робек» в Чикаго. 1974

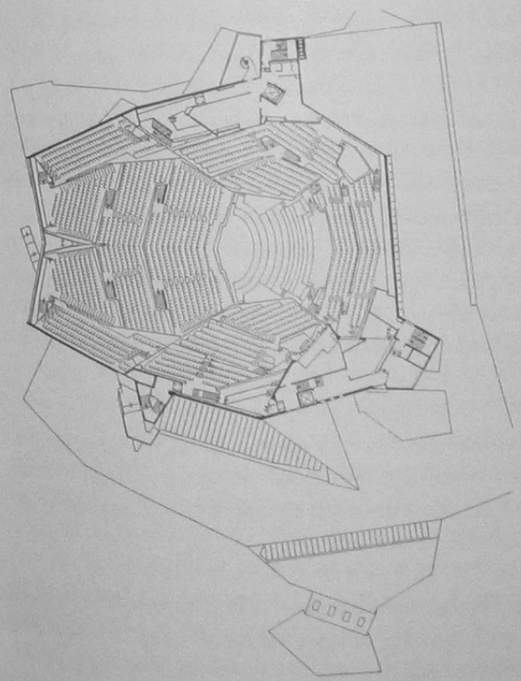
Иной полюс, противостоявший наследникам «новой вещественности», обозначил Ханс Шарун, который и в двадцатые годы стремился выйти за пределы стерильности «интернационального стиля», обращаясь к опыту художников-экспрессионистов, к идущим от них импульсам эмоциональной активизации формы. Уже в пятидесятые годы он противопоставил монолиту «жилой единицы» Ле Корбюзье сложную живописную группу «Ромео и Джульетта» в Штуттгарте (1954–1959) — с асимметричным многогранником 19-этажной башни «Ромео» и живописной гребенчатой дугой 12-этажного корпуса «Джульетта». Противопоставлялись не только очертания, но и социальная символика форм, метафора утопического коллективного фаланстера и метафора независимого индивидуального бытия. Развертывая свою личную манеру, опиравшуюся на геометрию непрямых углов и кривых линий, сложные сцепления различных структур, Шарун пришел к своему самому зрелому произведению — зданию Филармонии в Берлине (1960–1963), возвращавшему к экспрессионизму двадцатых.

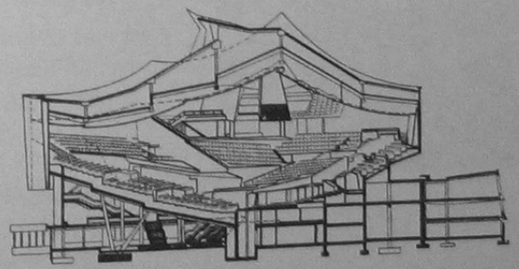
Сам он писал о нем: «Музыка в центре была с самого начала ведущей мыслью, которая определила форму концертного зала новой Филармонии, зала, который господствует над всем зданием. Оркестр стал пространственным и оптическим центром... он окружен со всех сторон рядами зрителей. Нет противопоставления между исполняющими и воспринимающими музыку... Замысел следует по пути структурирования ландшафтов — зал задуман как долина с террасами виноградников, поднимающимися по склону... Подвесной потолок — как бы „небесный ландшафт" — имеет форму тента, обеспечивая наилучшее рассеивание звука... Зал сформирован как монументальное целое. Тент определяет внешние контуры покрытия, а конструкция ярусов — высоту потолков и членения главного фойе, ритмическое расположение крыльев лестниц... Все помещения имеют динамичную форму, готовящую к спокойствию зала»[25].

Музыка здесь — породительница формы на буквальном уровне; она продиктовала сложную систему вогнутых и раздробленных очертаний, в которых растворяется осевая симметрия зала (2200 мест, из которых 1300 перед оркестром, остальные — с боковых сторон и сзади). Она же породила и метафорические значения формы. Создан специфический тип зала для концертов, расчлененного на малые части, что подчеркнуто дисперсным расположением светильников. Пространство способствует интимному восприятию музыки; его можно рассматривать и как образ современного общества — стратифицированного, раздробленного, но и единого. Фойе контрастно залу; его мрачноватая сложность напоминает пространственное ви́дение Пиранези. Искусство в разных его ипостасях — включая семантическую — стало определяющим фактором для интерьеров, вероятно, наиболее впечатляющих среди построенного в шестидесятые. Но здание — в соответствии с модернистским методом формообразования — создавалось «изнутри — наружу», что обусловило некоторую случайность экстерьера, рассказывающего, прежде всего, о структуре внутренних пространств.









Архитектор Ханс Шарун. Здание Филармонии в Берлине. 1960–1963

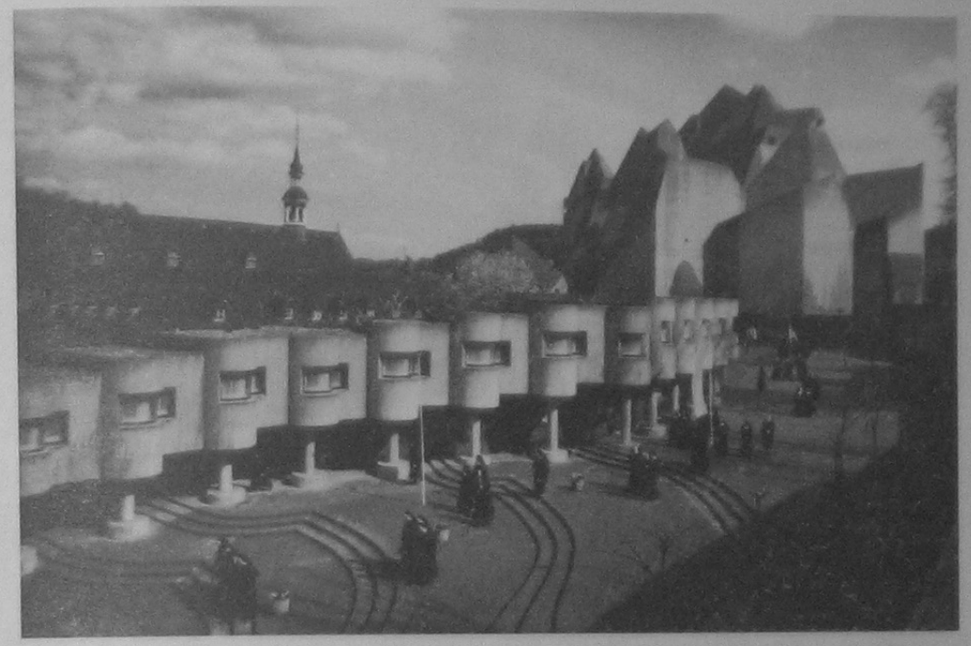


Архитекторы Ханс Шарун
и Эдгар Висневски.
Государственная библиотека в Берлине
1969–1978

По другую сторону площади «Культурного форума» Берлина Шарун построил здание Государственной библиотеки (1969–1978, вместе с Эдгаром Висневски), повторив методику формообразования Филармонии. Высокий объем книгохранилища, поднимающийся над распластанной массой нижних этажей, так же как и шатрообразная кровля Филармонии, облицован анодированным под красную медь алюминием. Ядро его интерьера определяют читальный зал и зона управления. Их перспектива открывается через пандусообразные пологие лестницы из вестибюля. «Пространственный ландшафт», формируемый плоскостями, площадками и платформами, многообразен как природная форма, что подчеркнуто дифференциацией потоков света. Ассоциации с декорациями экспрессионистических фильмов (например, «Доктор Калигари» Фрица Ланга, 1927) еще более определенны, чем в Филармонии.

В этих зданиях Шарун заявил архитектуру как искусство и органическую составляющую системы искусств. В метафорах их формы (особенно здания Филармонии) ощутимо «эхо» эстетической утопии, в шестидесятые годы уже ставшей сентиментальным воспоминанием.

К антифункционализму Шаруна близки ранние произведения Готфрида Бёма (род. 1920). Он отвергал оппозицию «форма—функция», полагая, что архитектура должна быть семантической осью, объединяющей то и другое. Язык форм, выразительный и многообразный, он выводил из опыта экспрессионизма и закономерностей построения природных структур. Высшим достижением его раннего творчества стала церковь пилигримов в Фельберт-Невигесе (1963–1968). Ее башнеобразная кристаллическая суровая масса — бетонная

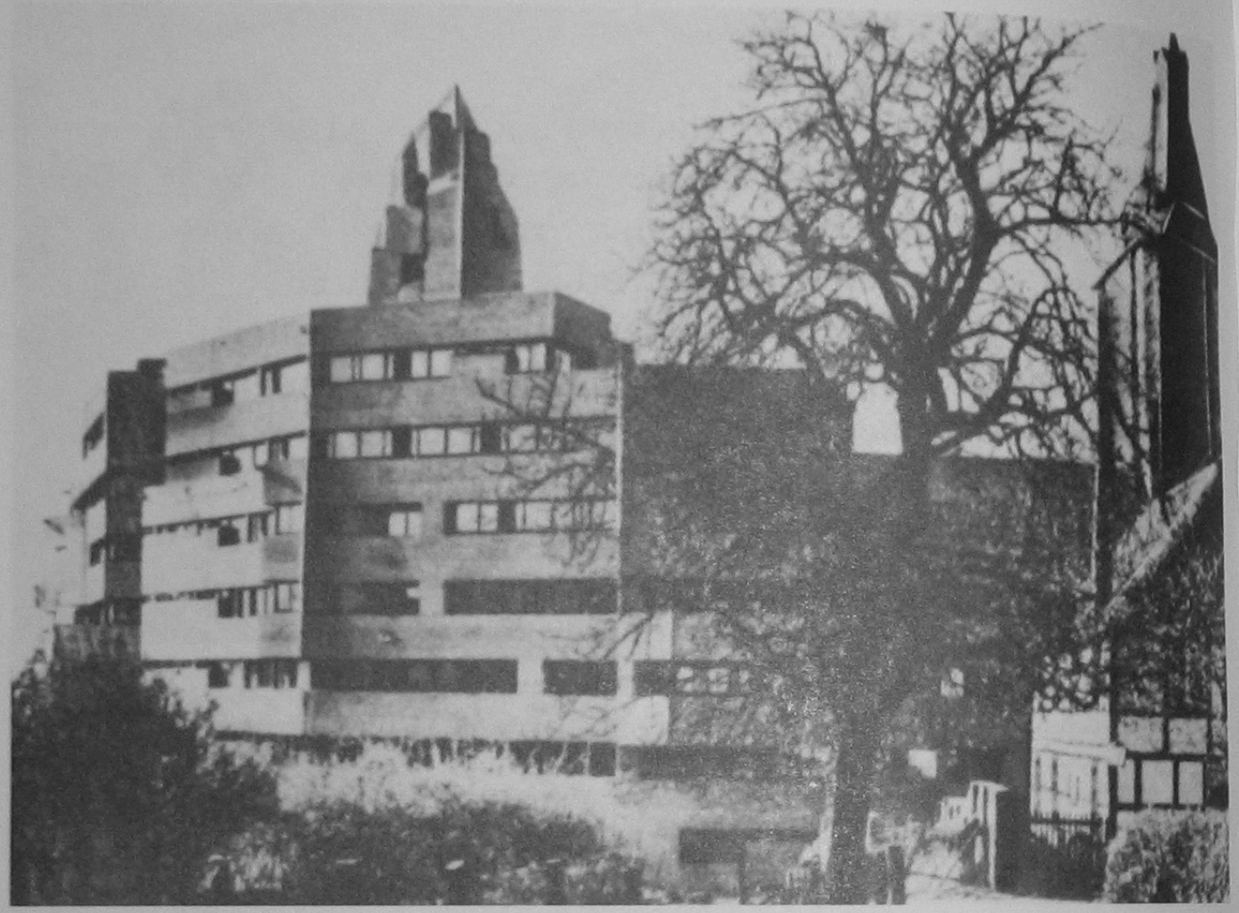


метафора горы, принимающей паломника в свои недра. Устремленное ввысь пространство интерьера включило в свои складки алтарные ниши и капеллы. К церкви ведет «дорога процессий», обрамленная плавно изогнутым рядом пластичных бетонных объемов келий, поднятых на пилоны.

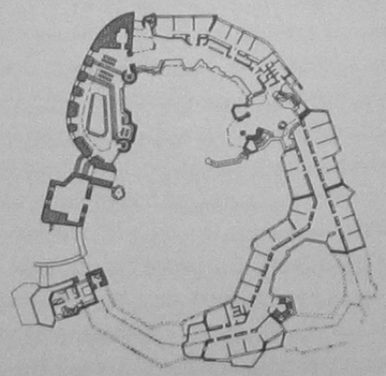
Тот же подход к архитектурной форме как к скульптуре, воспринимающей законы образования не только пластического языка, но и природных структур, Бём использовал для ратуши в Бенсберге (1964–1967, Бергиш Гладбах-Бенсберг близ Кёльна). Он включил свою постройку в руины средневекового замка, с остатками кольца оборонительных стен, тремя башнями и фрагментами дворца. Очертания полигонального здания артикулируют границы плоской вершины холма, связывая силуэт городка. Грубый бетон новой постройки перекликается с камнем стен замка. Ее спиральная лестничная башня вошла в диалог с башнями крепости, заняв положение главной вертикали. Непрерывная спираль окон, прорезающая многогранную массу башни, подводит к кристаллической форме венчания, похожего на модель храма в Невигесе. Бём не стилизует, не подражает, но созданные им современные формы гармонируют с историческими фрагментами и топографической ситуацией, объединяя их. Башня стала «короной города» в духе экспрессионистской утопии Бруно Таута. Создание офиса, отвечающего современным стандартам, Бём не считал главной задачей. «Замковая романтика» преобладает в интерьерах (для одной из стен зала заседания Совета Бём использовал открытый фрагмент средневековой стены). Но концепция здания «в четырех измерениях» осуществлена Бёмом вполне органично. Он продолжал развивать ее в работах следующих десятилетий. Построенные им дом для престарелых в Дюссельдорф-Гарате (1962–1964) и жилой ком-



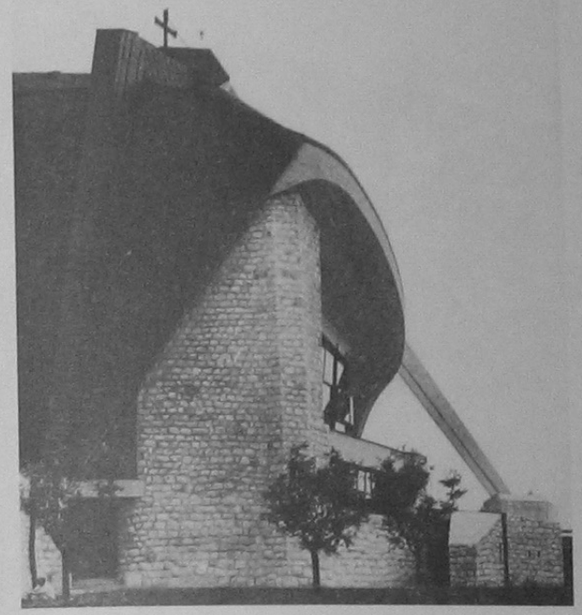
Архитектор Готфрид Бём.
Церковь пилигримов в Фельберт-
Невигесе. 1963–1968

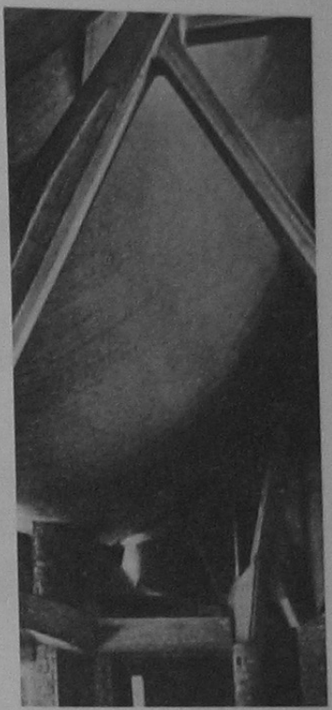






Архитектор Готфрид Бём. Ратуша в Бенсберге. 1964–1967

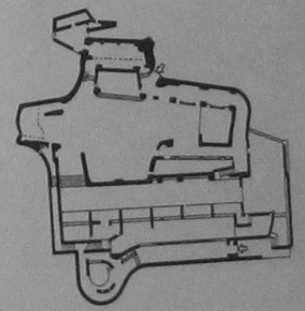




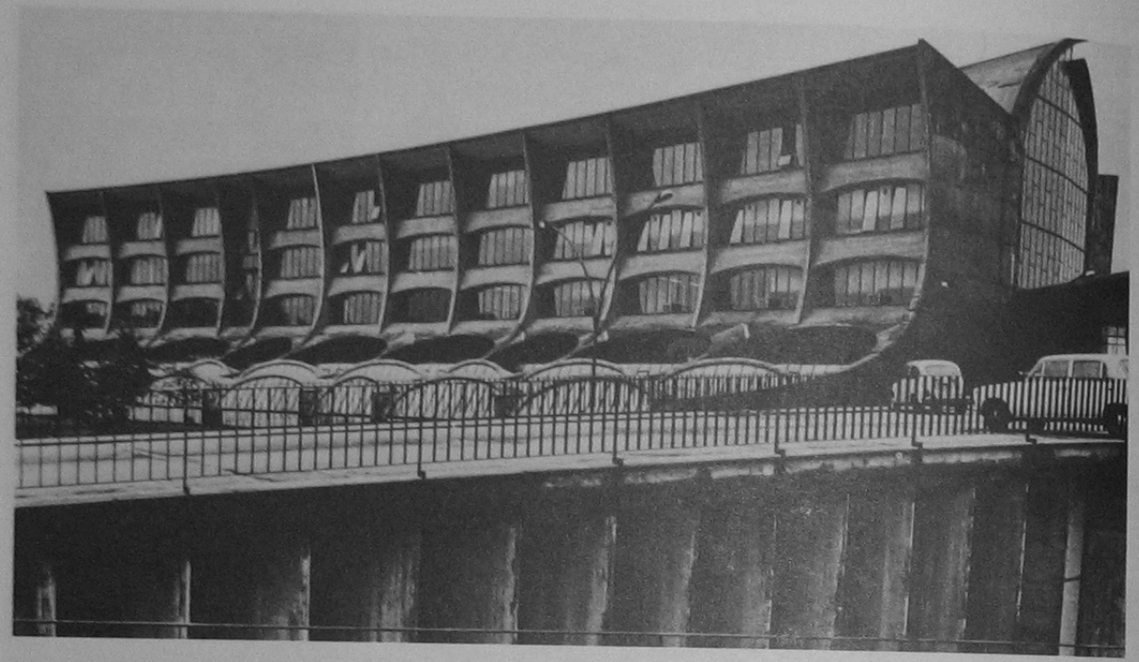
плекс Кёльн-Хорвайлер (1969–1975) показали его интерес к орга-низации социальных связей. Им подчинены метафоры тяжеловесных форм в «грубом бетоне» и открытой кирпичной кладке.

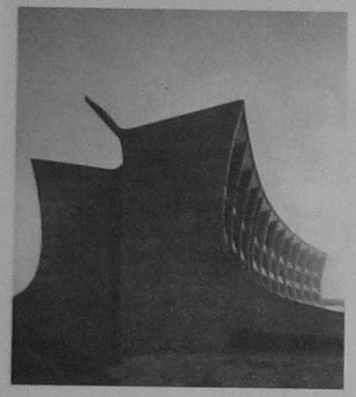
Для Шаруна и Бёма неправильность очертаний — лишь внешнее выражение разносторонне развиваемой концепции. В западногерманской архитектуре были, впрочем, и примеры формалистического подхода — как здание театра в Дюссельдорфе (1965–1969, архит. Бернхард Пфау), построенное рядом с пластиной правления фирмы Тиссен, немецкого преломления «стиля Миса». Создать контрастные его жесткости криволинейные очертания объема казалось самодостаточной задачей. Здание с ортогональной структурой плана как бы заключено в футляр криволинейных очертаний.

В Италии к экспрессионистическому антифункционализму обратился Джованни Микелуччи, автор крупнейшей постройки итальянского рационализма тридцатых — вокзала Санта Мария Новелла во Флоренции. Стерильный утилитаризм функционалистов, занятых тем, чтобы жилой дом функционировал как «машина для жилья», оттолкнул его. Он полагал, что сооружение должно быть результатом не «научной организации», а взаимодействия окружения и его обитателей. После эклектичных поисков «живой» архитектуры, связанной с контекстом, он пришел к неоэкспрессионистской архитектуре церкви Сан Джованни Баттиста на автостраде Солнца близ Флоренции (1960–1963), воздвигнутой в память рабочих, погибших на строительстве. Ее живописный объем, выложенный из грубого камня, перекрыт железобетонным шатром сложного очертания. Медные листы кровли спускаются на стены, подчеркивая интегрированность объема. В интерьере доминируют нависающие оболочки шатра, поддержан-



Архитектор Джованни Микелуччи. Церковь Сан Джованни Баттиста на автостраде Солнца близ Флоренции. 1960–1963



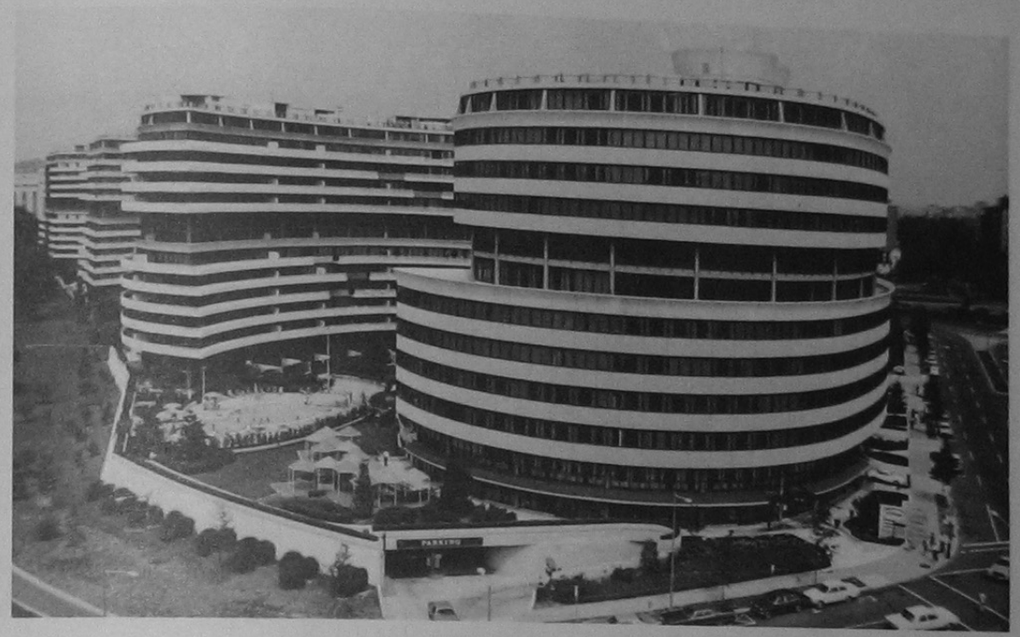


Архитектор Энрико Кастильоне.
Профессиональная школа в Бусто Аризио близ Милана, Италия. 1963–1964

ные причудливыми «железобетонными деревьями» наклонных ветвящихся опор. Скрытые проемы освещают отдельные зоны пространства, оставляя другие погруженными в полумрак.

Экспрессионизм Микелуччи драматичен; его эмоциональный строй далек от спокойной гармонии. Антифункционализм Энрико Кастильоне и Луиджи Моретти развертывается в элегантных и динамичных скульптурных формах, которые доминируют без ущерба для функциональных структур, с остроумием размещенных в необычных очертаниях. Кастильоне соорудил профессиональную школу в Бусто Аризио близ Милана (1963–1964). Легкий изгиб ее симметричных крыльев придает напряженную выразительность ритму выступающих торцов поперечных стен, обрезанных по вогнутой кривой. Среди опытов пластического развития архитектурного объема Моретти — палаццина на Монте Марио в Риме (1962–1965), фасады которой сформированы наслоением округлых террас, продолжающих жилые помещения (рисунок их различен на всех четырех этажах). Наиболее крупная и наиболее известная «населенная скульптура» Моретти — группа корпусов с дорогими апартаментами и отелем «Уотергейт» в Вашингтоне, столице США (1964–1968). Прихотливо изогнутые динамичные объемы охватывают расчлененные террасами изолированные от окружения дворы с бассейнами, спортивными площадками и цветниками. Очертания кривых, определяющих план комплекса, настолько сложны, что их чертежи могли выполняться только на компьютере.

В шестидесятые годы продолжил развитие своей версии необарокко Паоло Портогези. Избранная им направленность творчества требовала углубления в историю архитектуры, и Портогези стал одним из самых продуктивных ее

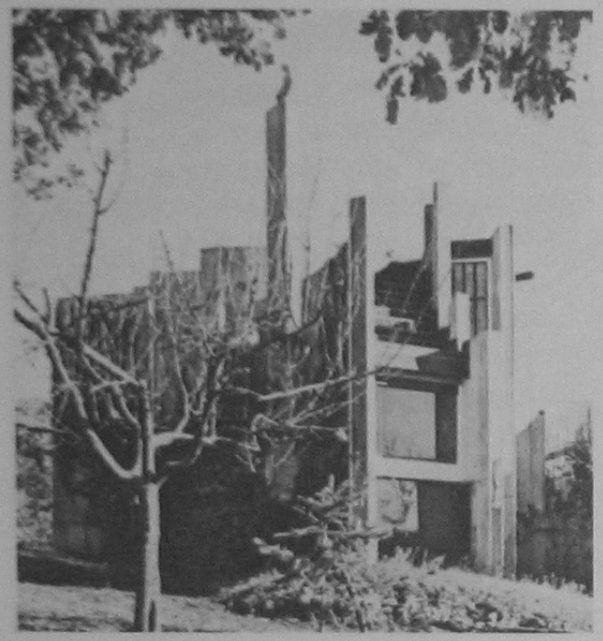


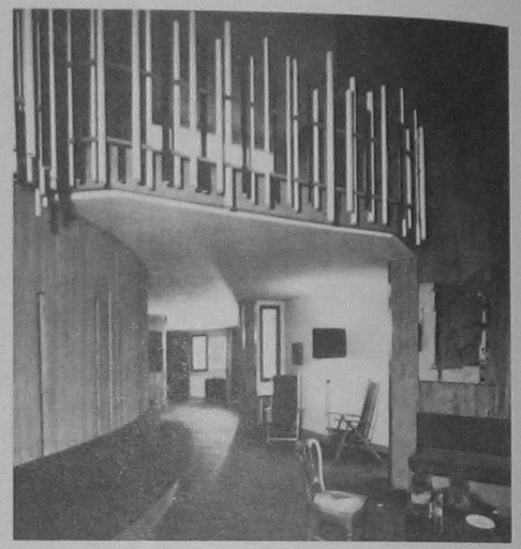
исследователей в Италии. Особенно значителен его вклад в изучение итальянского барокко. С 1964 г. он проектировал вместе с инженером Витторио Джильотти, виртуозом железобетонных конструкций. Дом Андреас в Сканд-рилья (1965–1967), характерный «дом для уик-энда», позволил довести до завершенности теорию «пространственных полей». Пять внешних центров служат здесь фокусными точками организации плана. Центры выбраны с учетом функции жилища и особенностей ландшафта. «Каждый центр здесь образует пространственное „поле", которое интегрирует внешние и внутренние силы»[26]. Вогнутые конфигурации, подчиненные внешним центрам, определили активность взаимодействия внешнего и внутреннего пространства. Дом не собран визуально в единый объем, его вогнутые стенки поднимаются над плоской кровлей на разную высоту. В непрерывности пульсирующего пространства интерьера выделены зоны и «места».

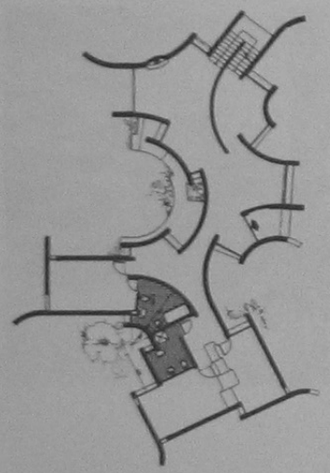
Антитезой этой постройки стал дом Бевилаква близ Гаэты (1965, 1973–1974) с компактным замкнутым объемом. Охваченные полузакрытыми овалами бетонных стен, жилые пространства объединены вокруг устремленного кверху центрального холла с винтовой лестницей. В их плавные очертания энергично врезаны прямоугольные кирпичные объемы. Спирально вздымающееся ступенчатое покрытие подчеркивает интегрированность целого. Здесь ассоциации с барокко и местными народными постройками накладываются на иной ряд ассоциаций — экспрессионизм, работы Антонио Гауди. Исследование возможностей пространственного поля отступило перед проблемой пластичности.



Архитектор Луиджи Моретти.
Апартаменты и отель «Уотергейт» в Вашингтоне, США. 1964–1968





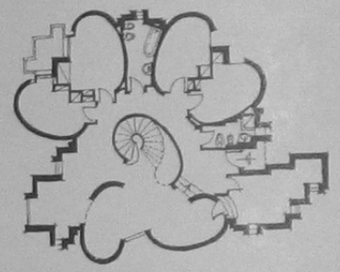


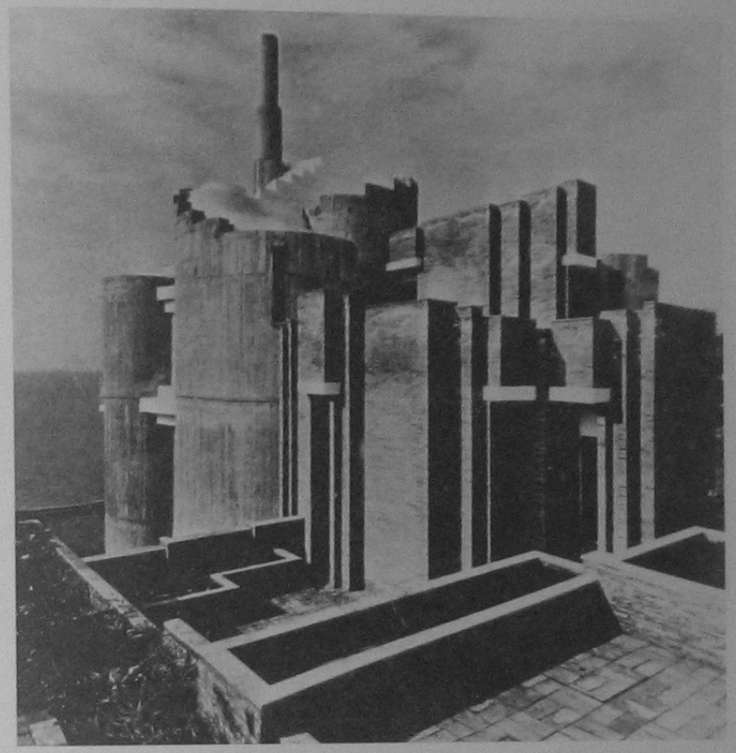
Архитектор Паоло Портогези, инженер Витторио Джильотти. Дом Андреас в Скандрилья, Италия. 1965–1967

Метод пространственных полей получил прямое визуальное выражение в здании церкви Святого семейства в Салерно (1968–1974), где в пересекающихся ступенчатых сводах воплощена их концентрическая структура. Интерьер подчинен внутреннему центру, совпадающему с алтарем. Его пространственное поле материализовано энергично поднимающимся ступенчатым куполом, врезанным в примыкающие своды. Верхний свет придает ему особое качество, связывая с изначальным для храма символом «горнего света».

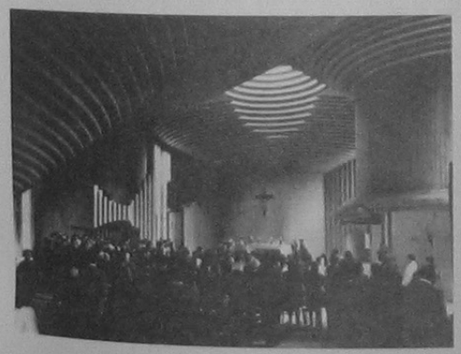
Сложность своего арсенала форм Портогези и Джильотти довели до виртуозной игры в доме Папаниче в Риме (1969–1970), с тремя роскошными квартирами на трех этажах. В нарочитой парадоксальности форм есть здесь ироничная игра — быть может, вызванная претензиями заказчика. План построен на сложном взаимодействии внутренних концентрических полей. Их динамика материализована в артикуляции потолка. Изогнутые стены покрыты извне вертикальными полосами цветной плитки, число которых уменьшается по мере подъема. Экстравагантность подчеркнута круглыми балконами на углах сложного объема. Портогези здесь балансирует между экспериментальным формотворчеством и кичем.

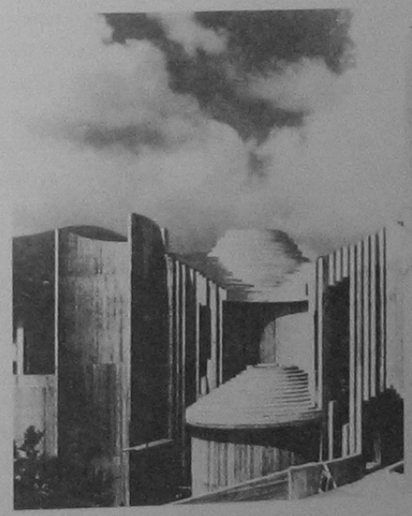
Во Франции поиски свободной формы возникли как реакция на монотонность стандартной застройки и подчиненной прямоугольной сетке планировки «Больших ансамблей». Последние, начиная с 1948 г., энергично строились на периферии наиболее значительных городов индустриальными методами, в основном с использованием крупных панелей. Альтернативу предложил архитектор Эмиль Эйо (род. 1902). В построенных им комплексах в пригородах Парижа — Ле Куртильер в Пантене (1955–1960) и Ла Гранд Борн в Гриньи (1964–1971) —

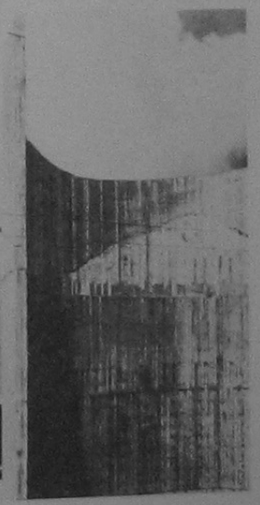




Архитектор Паоло Портогези. Дом Бевилаква близ Гаэты, Италия. 1965. 1973–1974

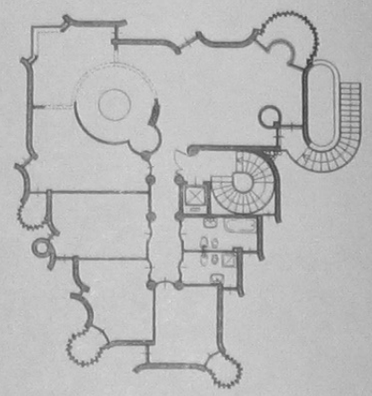






Архитектор Паоло Портогези, инженер Витторио Джильотти. Церковь Святого семейства в Салерно, Италия. 1968–1974





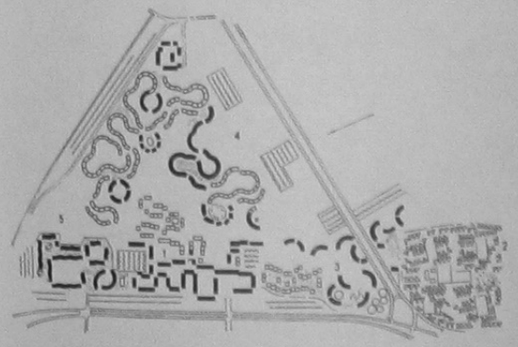
он компенсировал единообразие и ортогональность планировки, диктуемые индустриализацией строительства, прибегнув к более индивидуализированной стратегии. Его главным средством было соединение стандартных жилых секций в масштабные формы криволинейного очертания.

В Пантене основным пространствообразующим элементом комплекса (1656 жилищ) стала пятиэтажная структура «дома-змеи» протяженностью около 2 км, образованная соединением стандартных секций двух типов, выпуклых и вогнутых, смонтированных из крупных панелей фирмы Камю (прообразом послужили классицистические «серпенты» английского курорта Бата, построенные в конце XVIII в., когда подобное очертание считалось «линией красоты», — как писал в своем эстетическом трактате художник Уильям Хогарт). Комплекс дополнен трехлучевыми в плане 12-этажными крупнопанельными башнями, к группе которых, расположенной западнее «серпента», эффектно открывается один из его разрывов.

Комплекс Ла Гранд Борн — небольшой город-спальня с населением 15 тыс. жителей — более сложен по своей пространственной организации, причем разнообразие здесь достигнуто использованием одних только крупнопанельных домов, в основной части комплекса 3- и 5-этажных. Квартал «Лабиринт» образован несколькими домами змеевидной конфигурации. Квартал «Радары» сформирован обращенными в разные стороны домами, размещенными по дуге. Вдоль западной границы территории расположен квартал из нескольких прямоугольных групп зданий, образующих цепь полуоткрытых двориков. В отличие от господствующего грандиозного пространства в Пантене, здесь воз-

Архитектор Паоло Портогези, инженер Витторио Джильотти. Дом Папанче в Риме. 1969–1970



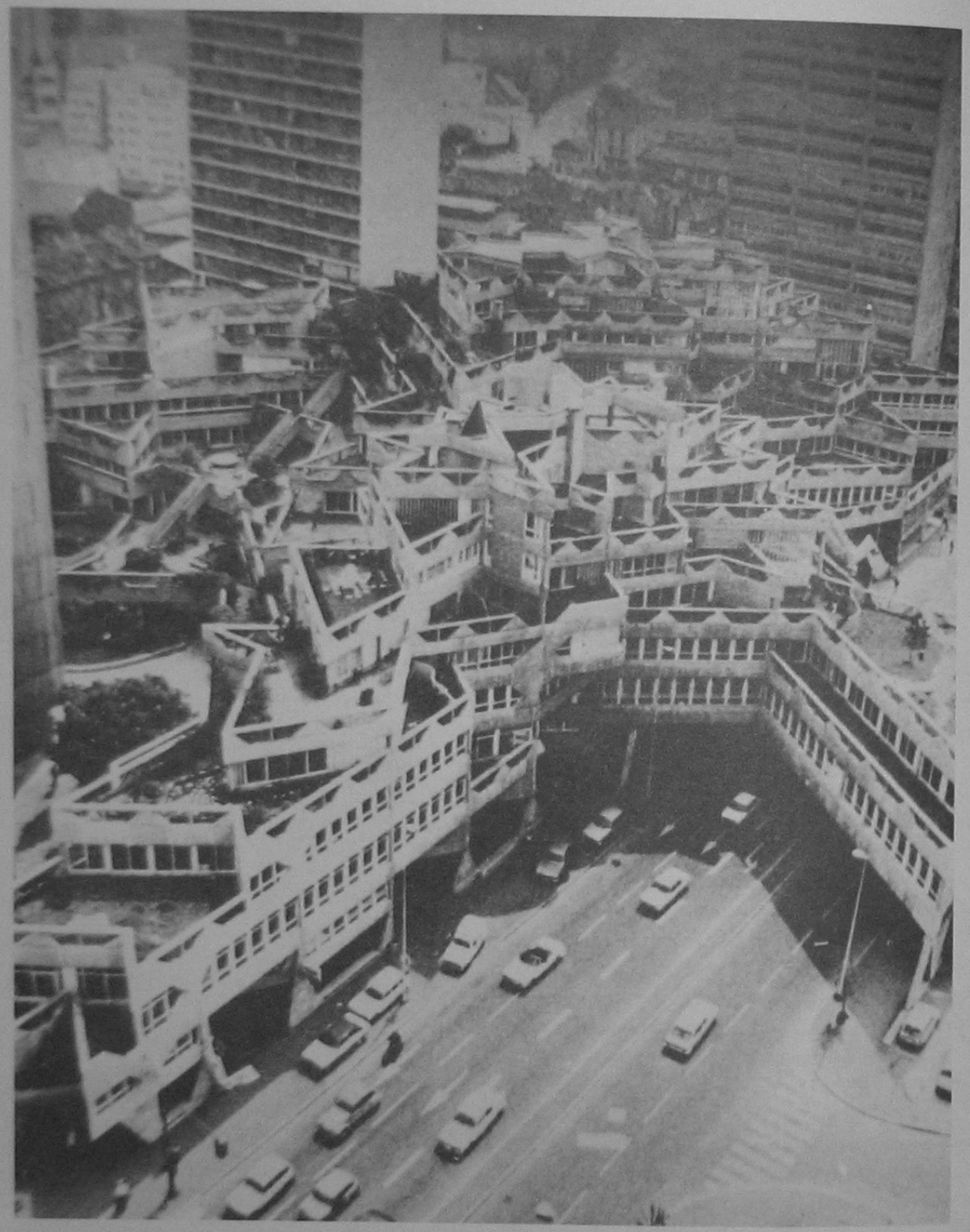




Архитектор Эмиль Эйо. Жилой комплекс Ле Куртильер в Пантене близ Парижа. 1955–1960

Генеральный план жилого комплекса Ла Гранд Борн в Гриньи близ Парижа. 1964–1971
1 — Верхний город; 2 — Нижний город; 3 — квартал «Радары»; 4 — квартал «Лабиринт»; 5 — зона отдыха

«Жилые стержни» в застройке квартала Пикассо в Нантерре близ Парижа. 1974–1978



Архитектор Жан Реноди. *Многофункциональный комплекс в центре Иври близ Парижа.* 1971

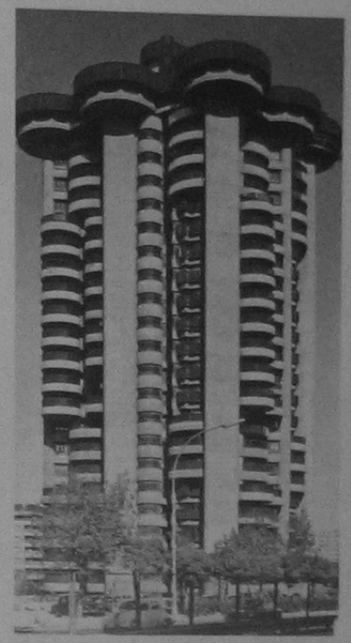
ник конгломерат разнообразных малых пространств, большое внимание в которых уделено формам благоустройства, куда введены произведения различных искусств. Полихромное решение фасадов облегчает ориентацию.

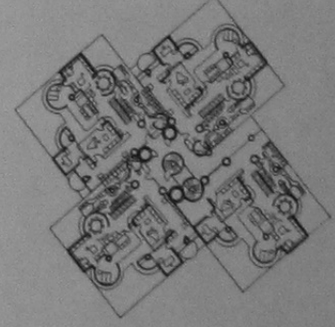
Уже в семидесятых годах Эйо построил в Нантерре, в соседстве с парижским комплексом Дефанс, квартал Пикассо (1974–1978), где использовал иной прием создания почти скульптурной пластичности средствами индустриального строительства — среди парка, на живописном рельефе, поставлена группа «жилых стержней», железобетонных башен, выполненных методом скользящей опалубки. Они имеют криволинейные, выпукло-вогнутые очертания плана, разные формы окон (тоже криволинейные). Покраска фасадов имитирует небо с плывущими облаками — такой «камуфляж» визуально облегчает массивы.

Сложность объемно-пространственной структуры, переходящая в нарочитую запутанность, отличает композицию многофункционального комплекса в центре Иври, города в парижской агломерации (1971, архит. Жан Реноди). Расположенный между двумя жилыми башнями, он соединяет подземные паркинги, магазины, офисы, мастерские, молодежный клуб, три кинотеатра и 40 жилых квартир. Такое сочетание должно обеспечить оживленность комплекса в течение большей части суток.

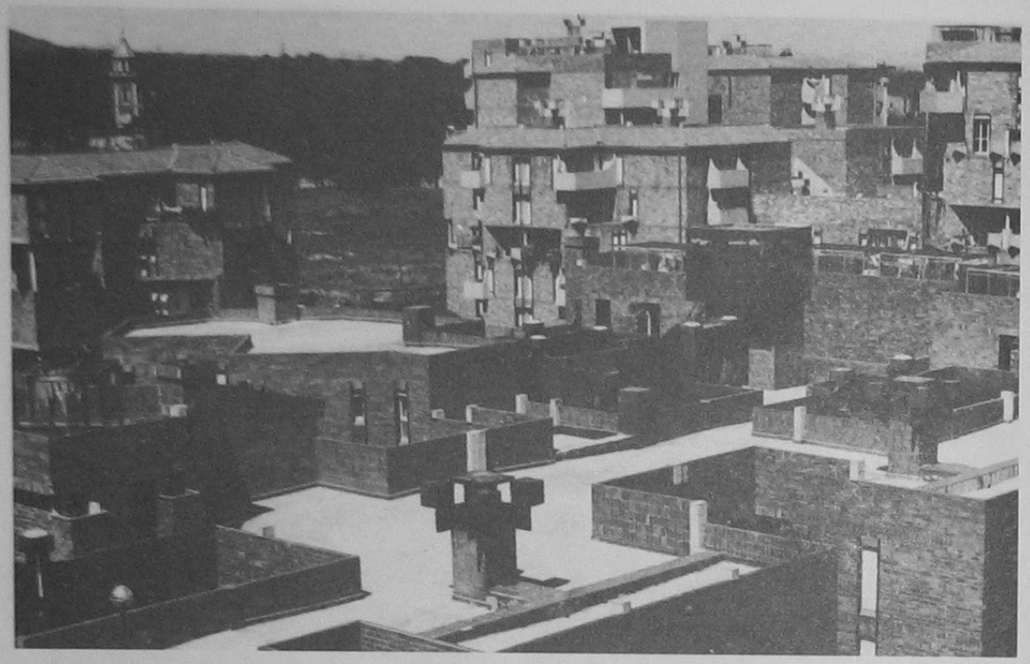
Железобетонный каркас в сочетании с крупными панелями позволил создать наслоение этажей с несовпадающими планами, усложненное сочетанием прямоугольной сетки и диагональных направлений, скошенных под углом 45°. Все квартиры имеют различную планировку с помещениями сложных очертаний, куда плохо вписывается обычная мебель. Большие террасы при каждой квартире — «висячие сады» — подчеркивают визуальную раздробленность «ощетинившегося» острыми углами динамичного объема. Кроме формального эксперимента, композицию определяет стремление выделить центр среди монотонного окружения и самой его формой стимулировать поведение, выходящее за пределы будничного.

В Испании либерализация автократического режима стареющего «каудильо» Франко открыла возможность не только постепенного возрождения и новых интерпретаций традиции рационалистической архитектуры, прерванной после гражданской войны 1936–1939 гг., но и возникновения новых тенденций, не укладывающихся в эту традицию. Экономический бум 1960-х побудил к строительству единичных экстравагантных зданий, сама необычность которых была престижна. Объектом подобного рода стали «Белые башни» в Мадриде (1961–1968, архит. Сайенс де Ойса) — пара домов в 21 этаж с дорогими квартирами широкого ассортимента. Конструктивную основу образовали цилиндрические бетонные шахты-пилоны, включающие в себя вертикальные коммуникации. К этим опорам подвешены перекрытия. Пространственное ядро каждого этажа образует холл-дворик между пилонами, вокруг которого сгруппированы жилища. Внешний периметр дома образуют обширные круглые террасы висячих садов с высокими ограждениями. Их наслоения между





Архитектор Сайенс де Ойса. *Жилой комплекс «Белые башни», Мадрид.* 1961–1968



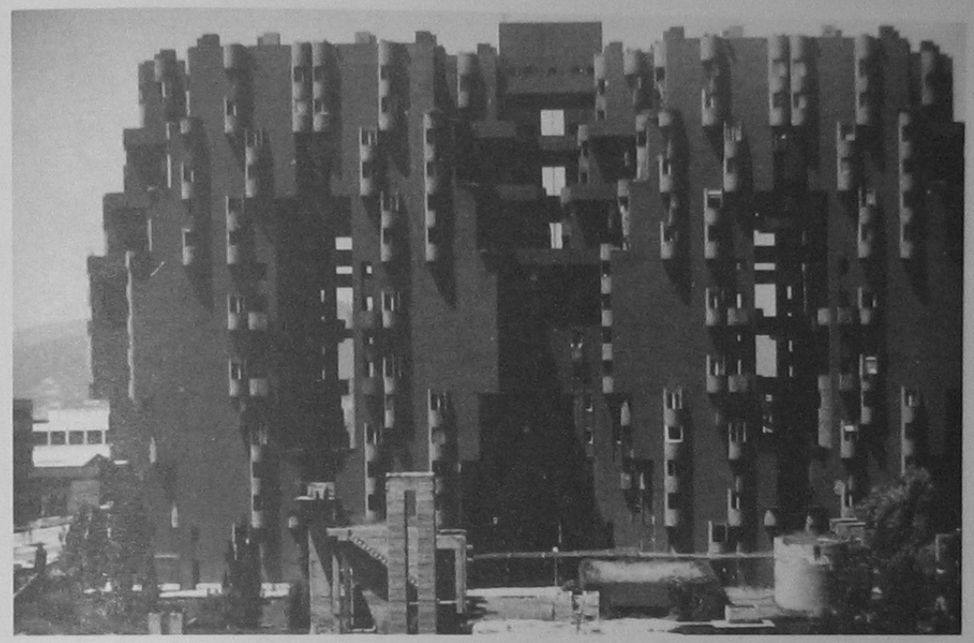


Архитектор Рикардо Бофилл
и «Тальер де Аркитектура».
Квартал «Баррио Гауди». Реус. Испания.
1964–1967

Дом «Ксанаду» близ Аликанте. Испания.
1966–1968

мощными вертикалями цилиндрических пилонов, увенчанных широкими дисками общественных помещений верхнего этажа, создают впечатление агрессивного супербарокко, подавляющего крупным масштабом и утрированной пластичностью.

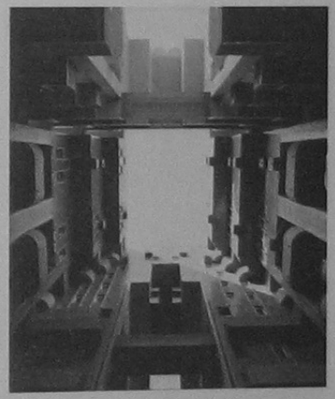
В 1960 г. в Барселоне каталонец Рикардо Бофилл (род. 1939) создал и возглавил коллектив «Тальер де Аркитектура» («Архитектурная мастерская»). Группа начала с усложненных интерпретаций позднего модернизма, среди которых «Баррио Гауди», жилой квартал в Реусе, Каталония (1964–1967) — нагромождение кубичных объемов на множестве связанных уровней сложного рельефа; образность более зависит от характера тяжеловесных призм, чем от пространственной комбинаторики целого. К середине десятилетия, однако, группа целеустремленно выступила против интернационального стиля, обращаясь к каталонским вернакулярным формам и фантастичности каталонского искусства (Гауди, Жужоль, Пикассо), к утопическим идеям местных анархистов. Близ курорта Аликанте по проекту «Тальер де Аркитектура» сооружено на скале над морем подобие замка — уступчатая, ощетинившаяся консолями восьмиэтажная пирамида — «Ксанаду» (1966–1968). Окрашенная в темно-оливковый цвет, с крытыми красной черепицей крутыми кровлями уступов, с террасами и пустотами, пронизывающими массив, она задумана как элемент города-сада в пространстве. Образ ее ассоциируется с сюрреалистическими фантазиями. «Башня из 17 жилищ задумывалась для всех людей мира, независимо от расы, религии или цвета кожи»[27], — писал один из членов коллектива. Когда прошел 1968 г. и движение «новых левых» пошло на спад, эту анархическую утопию заселил персонал курорта.



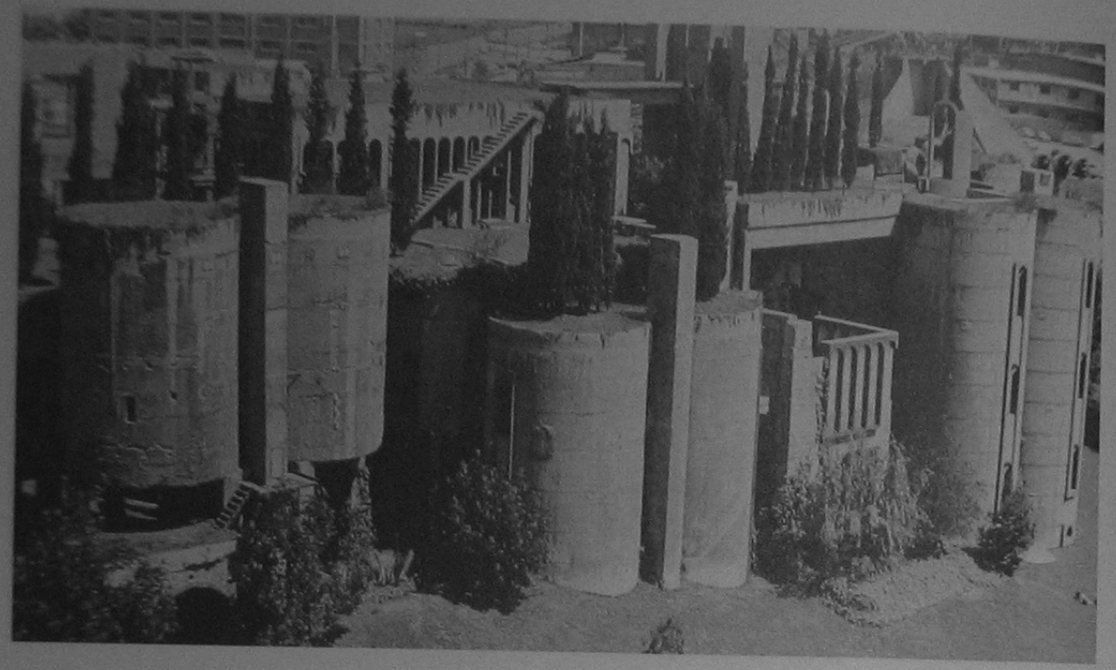
С утопии началась и следующая антифункционалистическая фаза творчества коллектива. Здание в пригороде Барселоны было названо «Уолден-7» (1970–1975) — седьмой попыткой осуществить романтическую утопию Г. Торо. Предполагалось создать в нем среду для коммуны маргиналов, отвергающих принятые формы социального поведения. Замысел натолкнулся на сопротивление властей, энтузиазм угас вместе с откатом левацкой волны. Проект переработан для обычного контингента муниципальных жилищ, но изначальный пафос замысла Бофилла, — «повседневная жизнь должна быть не банализированной, но возвышенной, чтобы стать богатой и осмысленной»[28], — сохранен.

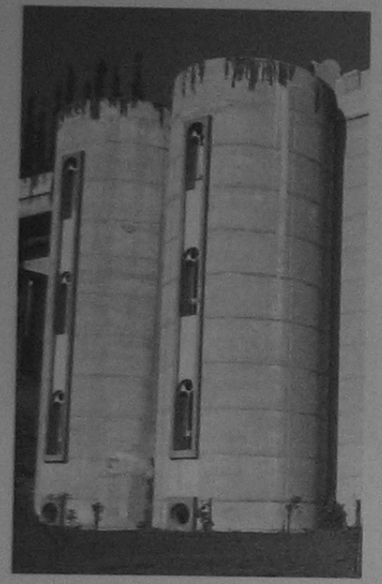
Мощная масса «Уолден-7» собрана вокруг замкнутых дворов, открытых к окружению через высокие разрывы. Насыщенный красный цвет фасадов гармонизирует с красной землей вокруг. Взаимопроникновение внутреннего и внешнего пространства, вертикальные прорывы дворов к небу, сложность общих очертаний и сложные ритмы цилиндрических балконов стали не повторением форм, но выражением духа барокко, богатым и драматизированным. Планы этажей не дублируются; нет стандартных секций; путем сложной комбинаторики из простейших элементов собран набор разнообразных квартир. Дом создавался не как материализованный функциональный график, а как реальная вещь в реальном ландшафте.

Заброшенный цементный завод в соседстве с «Уолденом-7» был приобретен Бофиллом и перестроен в «Фабрику» — романтичный комплекс проектных мастерских, аудиторий и офисов для его ателье (1973–1975). Башнеобразные бетонные цилиндры хранилищ для цемента разделены на этажи и превращены в помещения; они получили узкие арочные окна, объединенные в вертикальные



Архитектор Рикардо Бофилл
и «Тальер де Аркитектура».
Жилой комплекс «Уолден-7» близ
Барселоны. Испания. 1970–1975



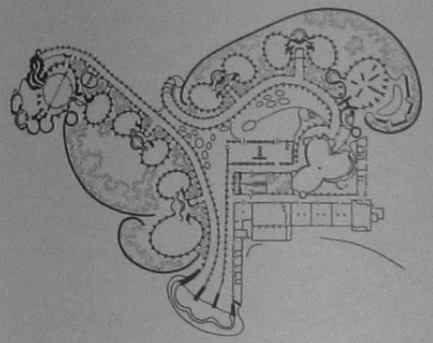


Архитектор Рикардо Бофилл
и «Тальер де Аркитектура».
«Фабрика» — комплекс ателье и офисов
под Барселоной. Испания. 1973–1975

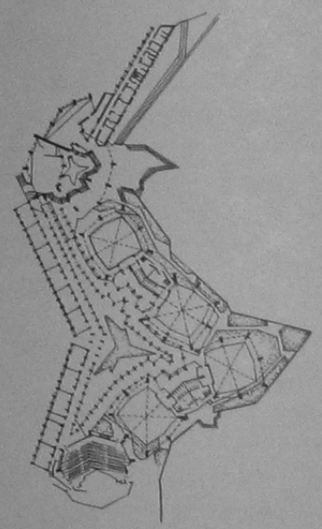
полосы выступающим обрамлением. Созданы дополнительные связующие объемы, открытые переходы и лестницы, террасы на разных уровнях. На земле вокруг, в висячих садах переходов и на плоских кровлях высажены кипарисы. Сочетание руин прозаической промышленной постройки и новых дополнений стало игрой в историю, воплощающей мотивы Пиранези.

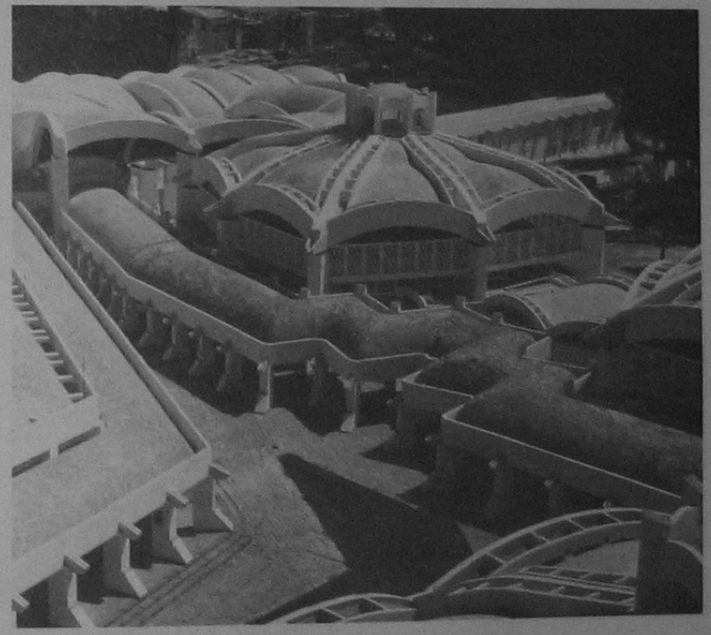
В постройках Бофилла и его коллектива возникла версия образов историзма, основанная не на воспроизведении или логических ценностях, общих для исторической жизни человека. В этом «театре архитектуры» аналогии условны, а иногда — случайны. Сопряжение нового и включенных в систему остатков старого уже не связано с конкретностью исторического происхождения руин, как у Бёма, но служит лишь знаком движения времени, «четвертого измерения», которое исключал модернизм. В последующем периоде творчества, который будет развертываться уже вне Испании, Бофилл на этой основе будет развивать одну из версий постмодернизма.

Полемизируя с ортодоксальными функционалистами, настаивал на особой значимости художественных ценностей архитектуры кубинский архитектор Рикардо Порро. Он писал, отвечая на анкету французского журнала «L'architecture d'aujourd'hui»: «Я определяю архитектуру как искусство, способное, благодаря его выразительности, создавать средствами строительства поэтическую среду для деятельности человека. Архитектор-художник придает отведенному ему „кусочку белого света" образное выражение, выражая себя самого. В настоящее время в архитектуре наблюдается кризис выразительности». Далее он утверждал, что рационализм из творческого направления превратился в застывшую академическую догму, стал прибежищем чиновников от архитектуры[29].









Архитектор Рикардо Порро. Школа изобразительных искусств в Кубанакане, Гавана. 1961–1965

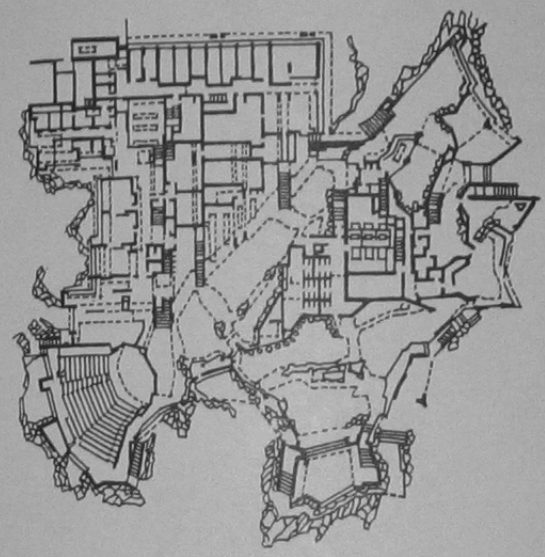
Школа современного танца в Кубанакане, Гавана. 1961–1965

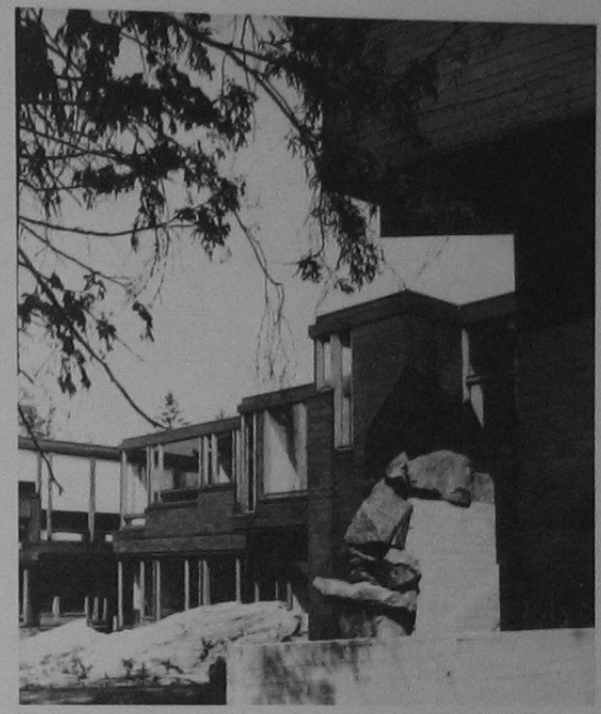
Одним из ярких событий зодчества шестидесятых стало строительство в предместье Гаваны, Кубанакане, Национальной академии художеств — пяти школ искусств, размещенных поодаль друг от друга на полянах парка. Две из них — Школу изобразительных искусств и Школу современного танца — строил Р. Порро (1961–1965). Главная цель виделась ему в том, чтобы поощрить свободу организации процессов обучения самим построением среды. Форма зданий подчинена стремлению возбудить сложные цепи многозначных ассоциаций — как с миром природы, так и с архетипами народных традиций. При этом Порро отвергал стилизацию конкретных фольклорных форм, ориентируясь на неоэкспрессионистическую трансляцию традиционных значений и закономерностей природного формообразования. Реализация идей потребовала возрождения традиционных приемов строительного ремесла — в частности, кладки сейсмостойких кирпичных сводов в условиях острого дефицита цемента и арматурного материала.

Школа изобразительных искусств образована двумя цепочками овальных в плане студий, перекрытых куполами; их связывают открытые сводчатые галереи, изгибы которых охватывают вымощенное плитами патио. Галереи сходятся к главному входу и, расширяясь, вливаются в три воронкообразных свода, образующих открытый вестибюль. Пространственное ядро Школы современного танца также образует центральный дворик, но не мягко очерченный, а расходящийся тремя неравной длины острыми лучами, обрамленными изломами галерей, к которым с внешней стороны примыкают многогранные сводчатые залы и открытая эстрада с амфитеатром. Угловатость очертаний и разнообразие пространственных ритмов служат здесь образным эквивалентом динамики современного танца.

Сложность объемных построений и «рукотворной» пластики кирпичных конструкций вызвали жесткую критику со стороны кубинского руководства, полагавшего необходимым использование индустриальных методов строительства и сопутствующей им стандартизации. Несомненны живое своеобразие форм зданий, построенных Порро, яркость метафор, воспроизводящих художественные структуры других искусств. Но усложненность пространственной организации затрудняет ориентацию, а вместе с ней — формирование целостных образов зданий школ.

В Финляндии супруги Пиетиля — Райли (род. 1926) и Рейма (род 1923), начинавшие как ученики и сотрудники А. Аалто, предложили свою альтернативу функционалистической догме. В 1966 г. по проектам, которые они создавали совместно, закончено строительство церкви в районе Калев, Турку, и студенческого клуба «Диполи» в Отаниеми, Хельсинки. «Диполи» своими массивными фрагментированными формами завершает нагромождение гранитных скал. Раскрывающийся к южному солнцу, он замкнут с северной стороны. Рейма Пиетиля писал о здании, подчеркивая заданную интуитивность: «Не рассматривайте „Диполи" как законченное произведение, а скорее как эскиз, опыт… опыт поиска отношений, опыт сочетания форм… автор не задается вопросом, почему они возникают, и потому не знает заранее, что получится…»[30]. В сложном, перетекающем, лишенном определенности внутреннем пространстве здания в нарочито острых контрастах сталкиваются различные формальные темы и различные материалы. Панели, облицованные медью и деревом, грубый бетон, полированное стекло и нагромождения гранитных валунов образуют драматизированные формы, близкие к опытам неоэкспрессионистов. Функционально осваивается форма, подчиненная рожденному интуицией замыслу превращения ландшафта в «значащую» структуру.

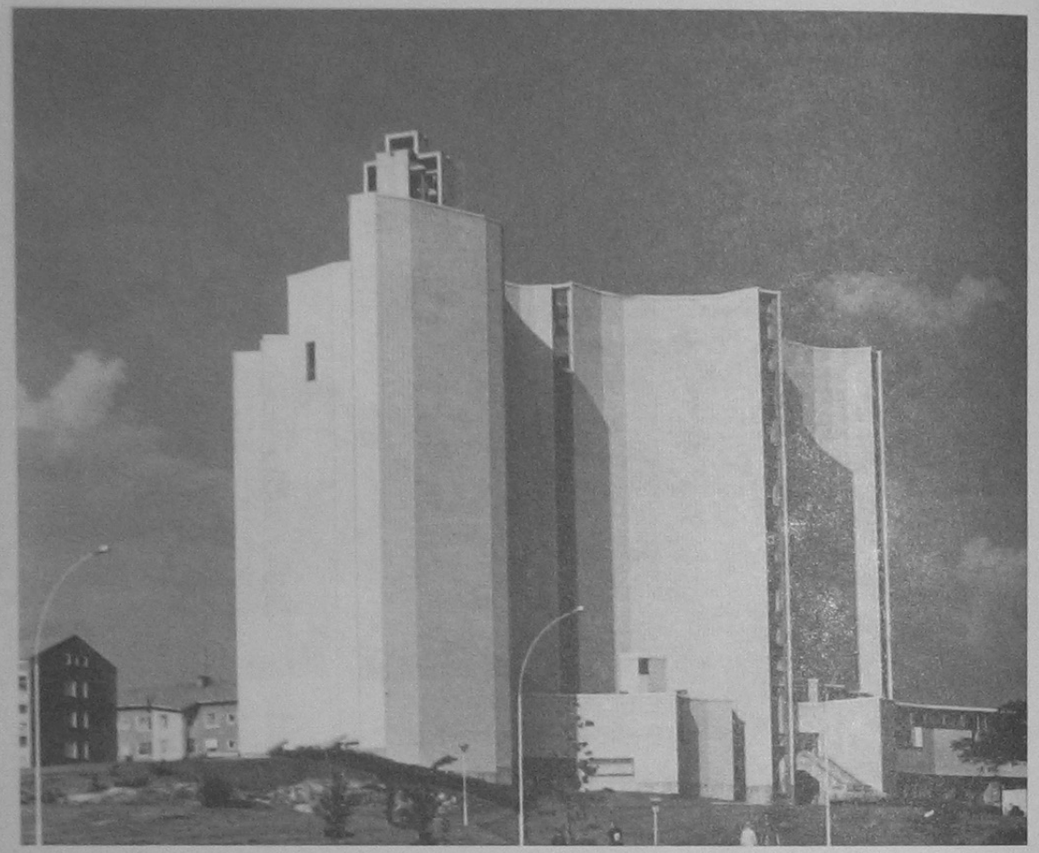




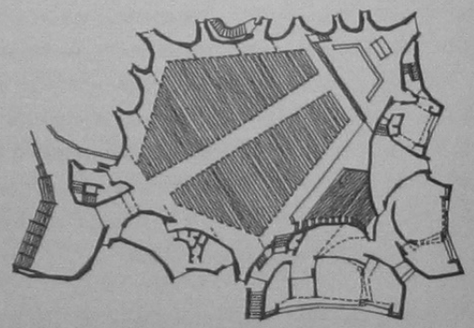
Здание церкви более целостно. Высокий ромбический в плане объем, формируемый серией бетонных вогнутых пилонов различной ширины, облицованных светлым кирпичом, вырастает на плоской гранитной скале. Особое внимание уделено естественному освещению интерьера. «Архитектура начинается организацией света… Были изучены прямой и отраженный свет… Трехмерный эффект солнечного света ограничивает, определяет и контролирует основную форму плана… Пространство возникает через свет», — так писал о церкви Рейма Пиетиля[31]. Принцип формообразования, при котором активным фактором становятся свет и порождаемые им эффекты, исходит от архитектуры барокко — точнее, от некоего обобщенного и субъективного представления о ней. Этот принцип использован без каких-либо прямых отсылок к конкретным прообразам и материализован в лаконичных крупных поверхностях, к восприятию которых приучила современная архитектура.

Характерно, что примеры необарочных и неоэкспрессионистических альтернатив, приведенные выше, связаны с архитектурой разных стран и континентов. В пятидесятые скульптурный экспрессионизм капеллы в Роншане был явлением ошеломляющим, но в своей единичности капелла воспринималась

Архитекторы Райли и Рейма Пиетиля.
Студенческий клуб «Диполи» в Отаниеми, Хельсинки, Финляндия. 1966





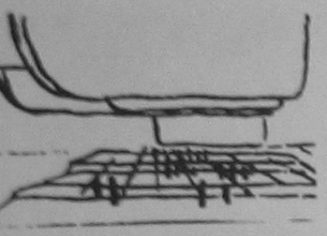


Архитекторы Райли и Рейма Пиетиля. Церковь в районе Калев, Тампере, Финляндия. 1966

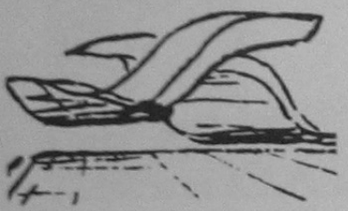
как каприз стареющего гения. В архитектуре же шестидесятых экспрессионистические эскапады увлекли многих, а фоном для них стал кризис рационалистических идей. Однако и в этой ситуации два явления выделились своей исключительностью, став предметом не только дискуссий, но и своего рода профессиональных мифов. Это проект оперного театра в Сиднее, Австралия, который создал датчанин Йорн Утцон (род. 1918), и терминал компании TWA в аэропорту Нью-Йорка, построенный Эеро Саариненом. Сила впечатления, которое они производили, сравнима с эффектом от появления капеллы Ле Корбюзье. Но они уже были восприняты как свидетельство некоего общего процесса, начинающего собой послефункционалистический период в развитии архитектуры XX века.

Интересно, что Зигфрид Гидион, идеолог архитектурного модернизма, наблюдая за началом творчества Утцона, объявил его самым ярким представителем «нового движения», преемником Ле Корбюзье, умеющим соблюдать равновесие между разумом и чувством. Начинал Утцон как сотрудник Гуннара Асплунда, многое воспринял у Алвара Аалто. Замыслы жилых комплексов, которые он строил с начала 1950-х, соединяли романтичность природных ландшафтов с раскрытием их морфологии; дисциплинированность системного мышления сближала его со структурализмом. Он гибко использовал метод системопорождающих форм, близкий к теориям Кристофера Александера. Для домов с садами «Кинго-хаузис» около Эльсинора, Зееланд, Дания (1956–1960), он использовал выровненные квадратные платформы. На пластичном рельефе они складывались в группы различного очертания, образуя живописную систему, следующую морфологии местности. В нее в качестве одинаковых первичных элементов интегрированы дома с садами на платформах. Во Фредерборге, Северный Зееланд (1962–1963), связанные в единую цепь дома с садами образуют уложенный по рельефу меандр. В обоих случаях сложные средовые структуры складываются из стандартных компонентов, доступных для индустриального производства. Архитектурное пространство развертывается между горизонтальными плоскостями крыши и платформы, на которой разбит участок; они образуют конституирующие элементы архитектурной выразительности, строго разделяющие рационально-геометрические формы архитектуры и органические — ландшафта.

В 1956 г. Утцон участвовал в международном конкурсе на проект здания театра в Сиднее, на полуострове Бенелонг Пойнт, выступающем в пространство гавани. Здесь его метод получил широкое и неожиданное развитие. Жюри под председательством Эеро Сааринена восторженно встретило проект Утцона, присудив ему первую премию. Осуществление замысла столкнулось с конструктивными и экономическими затруднениями (первоначальная смета оказалась превышена более чем в 15 раз). Конфликты с местными властями заставили Утцона в 1966 г. отойти от руководства завершением работ, которые затянулись до 1974 г.; поэтому интерьеры, выполнявшиеся другими людьми, не соответствуют изначальному проекту. Главная идея, однако, при всех потерях, воплощена и сохранила силу многозначного образа.







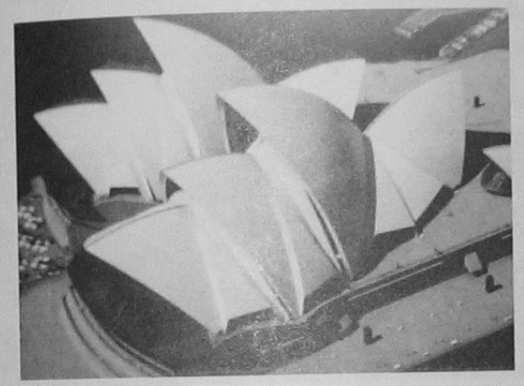


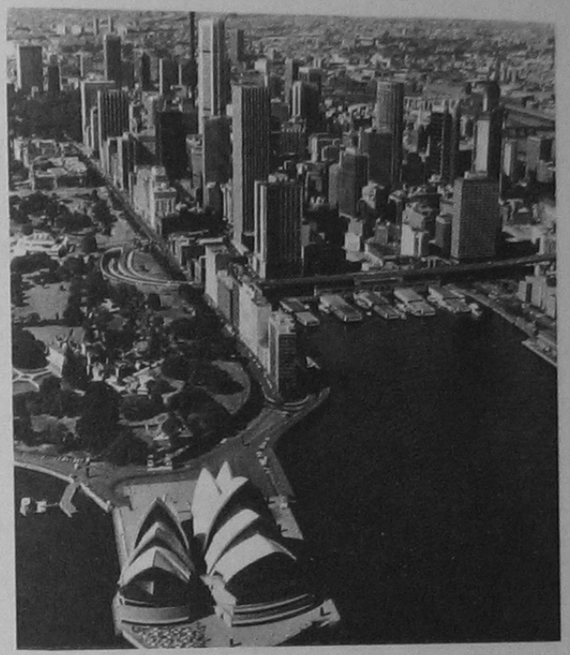
Архитектор Йорн Утцон.
Архитектурные наброски
«пространственной музыки»

В работе над проектом оперы Утцон с неожиданной силой и широтой развернул метод, лишь намеченный в ранних постройках. Соединив структурно-конструктивное и абстрактно-метафорическое направление мысли, он пришел к сплаву сложного и простого, трансформированной монументальности древних и динамизма форм, основанного на визуальной невесомости железобетонных оболочек (конструктор Ове Аруп). Как и свои малые постройки, Утцон поставил здание сиднейской оперы на гигантскую платформу. Она обращена к материку лестницей, развернутой на всю ширину грани, а по сторонам, смотрящим на залив, круто обрезана. Прообразом послужили искусственные холмы с церемониальными лестницами ансамбля Монте Альбан в доколумбовой Мезоамерике. В платформу как бы врезаны амфитеатры двух залов (3000 и 1200 мест), оси которых слегка развернуты от центральной. Под плоскостью платформы лежат нижние уровни с экспериментальным театром, рестораном, паркингами. Над ней поднимаются громадные (высотой до 60 м) железобетонные оболочки, не связанные с формированием интерьерного пространства. Проектом предполагалось, что покрытия залов, подчиненные акустическому расчету, образуют подобие волны, встречной направлению динамики верхних оболочек, — рационального воплощения иррациональной метафоры. Оболочки — несмотря на чистый символизм их функции — Утцон привел к системе повторяющихся стандартных частей, которые объединены в сложную и, как кажется, свободную форму. Их геометрия, приведенная к математически определимым очертаниям сфероида, позволила использовать сборный железобетон. В его повторяющихся элементах Утцон видел аналогию с готикой, где повторением одинаковых травей создавались сложные и возвышенные пространственные эффекты. Своему зданию он хотел придать символическую функцию, подобную той, которую выполняет Нотр-Дам для Парижа, концентрируя в себе не осознаваемые непосредственно значения городского контекста.

Функционалисты осуждали Утцона за несовпадение внутреннего и внешнего, невозможность распознать извне расположение залов и ресторана, независимость очертаний внешних оболочек и внутренних акустических поверхностей. Но Утцон, используя эту независимость, стремился вложить в пространственный рисунок венчающих поверхностей образ музыки, ее ритмов. Эта «пространственная музыка» воспринимается и как отклик на косые паруса яхт и волны залива. Образ верхнего строения — над террасой — интригующе многозначен. Сверкающие белые оболочки — в зависимости от ситуации и установки зрителя — могут восприниматься как образ раскрывающегося цветка, кружения парусников в бухте, взмаха гигантских крыльев или даже рыб, пожирающих одна другую.

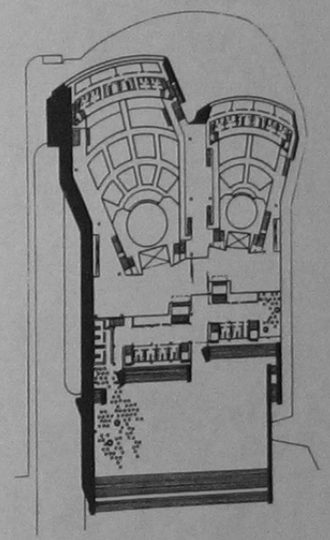
Вопреки вопиющему противоречию принципам архитектуры модернизма, здание было принято обитателями Сиднея как символ города, его главная достопримечательность и даже эмблема Австралии. Оно стало привлекать массы туристов, опровергая самоочевидный тезис об антиэкономичности иррационального. Дискуссии продолжались, но доводы сторонников функционализма потеряли незыблемость аксиом.



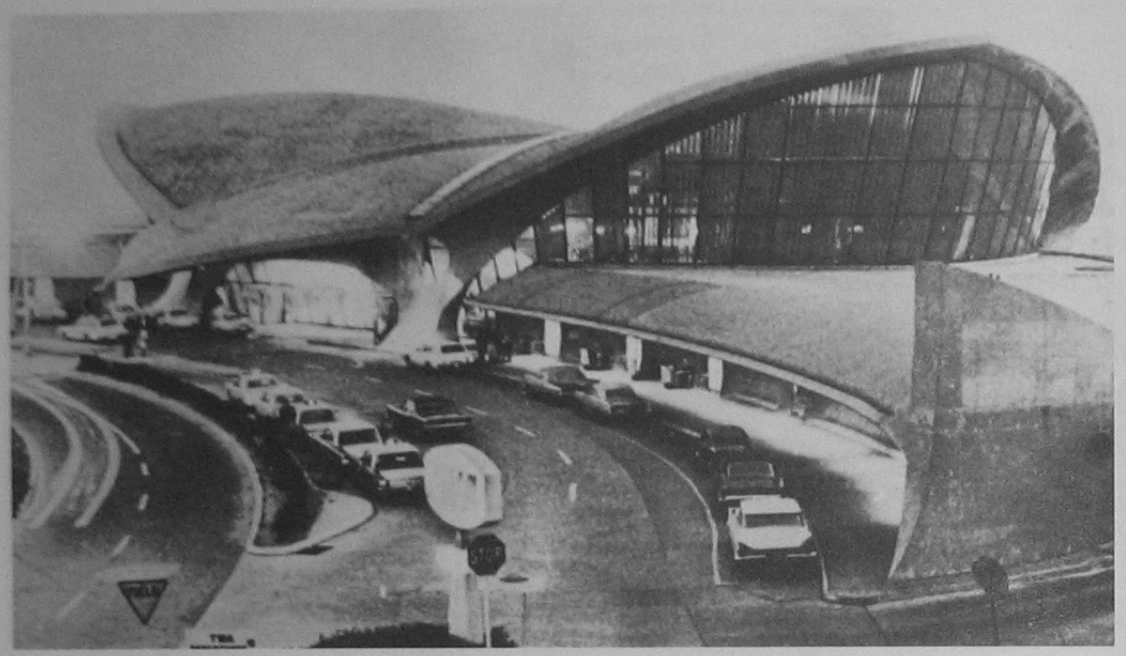


Воодушевленный примером Утцона, Эеро Сааринен, обеспечивший премию его проекту, построил в аэропорту Нью-Йорка Айдлуайд терминал авиакомпании TWA (1956–1962). Он поставил целью стереть грань между архитектурой и скульптурой и сформировал здание как инструмент воздействия на эмоции. При этом Сааринен стремился к однозначности метафоры — криволинейные бетонные оболочки, образуют иконический знак — почти изображение птицы, аллегорию полета. Он подчеркивал гуманистичность, обращенность к человеку поставленной цели: «Все кривые, все пространства и материальные элементы, вплоть до очертаний знаков, указателей, перил и кассовых стоек, человечны по природе. Мы хотим провести пассажиров через восприятие здания как во всем продуманной среды, в которой каждая часть вырастает из какой-то другой и каждая принадлежит одному миру форм», — писал Сааринен[32].

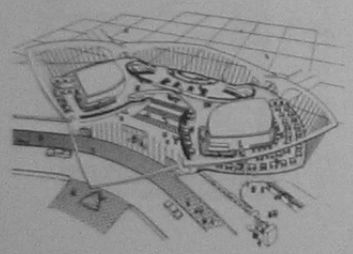
На конкретную идею сооружения Сааринена натолкнул конкурсный проект Дворца Советов, выполненный Наумом Габо (1931). Примером структуры, основанной на связанных сводах-оболочках, послужил аэропорт в Сент-Луисе, построенный Минору Ямасаки (1953–1956). Проект разрабатывался на моделях из различных материалов, прежде чем оказалась возможной его разработка на двухмерных чертежах. Сложность формы увеличивало расположение здания на углу, образованном линией, по которой поставлены здания многочисленных терминалов Айдлуайда. Основная структура, формирующая пассажирскую зону, состоит из четырех взаимосвязанных сводов-консолей, опирающихся на четыре пилона Y-образных очертаний. Полосы стекла по линиям их соприкосновения подчеркивают автономность сегментов. Все очертания мягки и текучи. Утолщенные края оболочек, отвечающие распре-



Архитектор Йорн Утцон,
инженер Ове Аруп.
Здание театра в Сиднее, Австралия.
1956–1974



делению усилий, дополняют органический характер формы. Образ птицы с распластанными крыльями конкретизирован в клювообразной консоли, завершающей оболочку, ось которой обращена к летному полю. Осторожная консервативность инженеров (Амман и Уитни) имела следствием некоторую преувеличенность толщины оболочек и массивность пластичных опор, напоминающих лапы гигантских древних птиц. Проходя между этими монументальными массами, пассажир попадает в торжественно вздымающееся главное пространство, через громадные наклонные окна раскрытое к летному полю; отсюда его транспортируют к самолету.

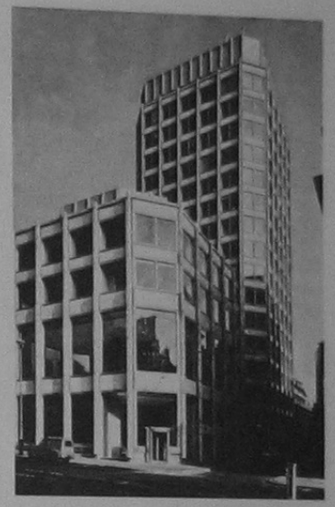


Сооружение в ходе реализации стало более тяжелым, чем задумано, что поставило под сомнение восприятие его главной метафоры. «Я создал прекрасные руины, подобные термам Каракаллы», — заметил архитектор незадолго до смерти, когда были завершены своды[33]. Но монументальность, которой он не добивался, позволила зданию не потеряться в хаотическом окружении пестрого множества разнообразных зданий аэропорта. Реакция на его суперэкспрессионизм была не менее громкой, чем на здание оперы в Сиднее. Вместе эти сооружения создали иллюзию объединения вокруг них всей пестроты неоэкспрессионистических и необарочных поисков, противостоявших рационалистическим заповедям, исходящим от Гропиуса, Баухауза и «новой вещественности». Их успех у широкой публики (хоть для постройки Сааринена он и не был долговременным) послужил сильным аргументом для противников модернизма в архитектуре.

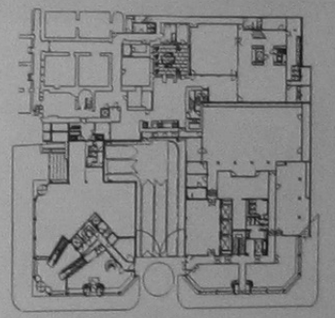
Архитектор Эро Сааринен.
Терминал авиакомпании TWA в аэропорту Айдлуайд. Нью-Йорк. 1956–1962

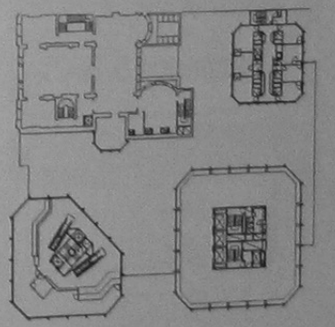
Поздний необрутализм и его эпигоны

В сплетении эволюционировавших направлений шестидесятых годов трудно наметить четкие разграничения. Необрутализм, порождение «сердитого поколения» Великобритании пятидесятых, заявлявший бескомпромиссный подход к архитектуре, окрашенный пуританской этикой, в следующем десятилетии утратил агрессивный тон, сближаясь с неофункционализмом. Этика обращалась в эстетику, метод — в стиль, основанный на «игре мускулами» массивных открытых конструкций и сочетаниях «грубого бетона» с материалами, сохраняющими крупную текстуру. Круг образцов, на которые он ориентировался, расширился за счет работ Луиса Кана и построенных Ле Корбюзье домов Жауль в Нёйи, а через последние — и на образы народной архитектуры Средиземноморья. Распространяясь за пределы Британии, необрутализм обретал формальную изощренность и риторичность. После вспышки молодежных движений конца шестидесятых и ее угасания, «брутальность» стала ассоциироваться с монументальностью и агрессивностью образов, вызывая раздражение нового поколения молодых. И необрутализм как направление окончательно растворился. Лишь в США до середины семидесятых появлялись постройки, форма которых ассоциируется с эпигонским использованием образов и средств выражения необрутализма.



Направление эволюции показала уже наиболее значительная постройка основателей необрутализма Алисон и Питера Смитсонов — комплекс зданий редакции еженедельника «Экономист» в центре Лондона (1964). Членение его на объемы определено стремлением без конфликта войти в систему классицистической застройки XVIII–XIX столетий. Высота компактного корпуса, выходящего на линию улицы, ограничена четырьмя этажами, ритм его каркасной стены согласован с соседними зданиями, корпуса в 11 и 16 этажей отнесены в глубь участка. Группу связывает пространство интимной площади-платформы, приподнятой над окружением. Здесь архитекторы имитировали живописную обжитость пространства старого квартала. Бетонные каркасы новых построек облицованы портлендским камнем, традиционным для Лондона; углы корпусов мягко срезаны.

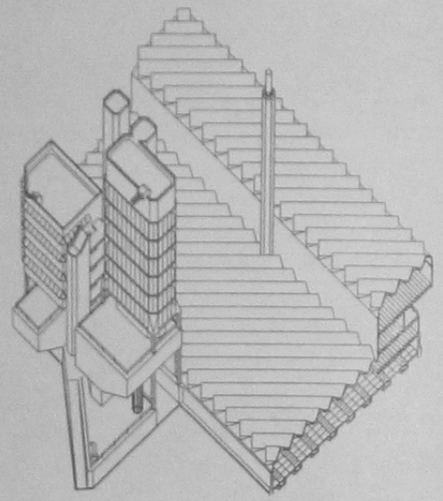




В Британии необрутализм шестидесятых особенно ярко проявил себя в строительстве и обновлении университетских комплексов, где гибкий подход к формированию развивающихся систем имеет особую значимость. Грубоватую силу выразительности раннего необрутализма с романтической настроенностью соединило здание инженерного факультета Лестерского университета, которое построили Джеймс Стерлинг и Джеймс Гоуэн (1960–1963). Драматизированное нагромождение его форм возродило образы технократических утопий начала века — очевидны отсылки к наследию футуристов и российского авангарда (произведениям К. С. Мельникова). Здание членится на две группы объемов: распластанный блок учебных мастерских, покрытый диагонально развернутыми рядами зенитных фонарей, и конгломерат башен с помещениями администрации и лабораториями. Их вертикальные коммуникации выделены в обособленные глухие шахты. Из основания башен вырастают угловатые массивные консоли аудиторий-амфитеатров. Романтическое звучание и монументальность, кото-

Архитекторы Алисон и Питер Смитсон.
Комплекс зданий еженедельника «Экономист». Лондон. 1964





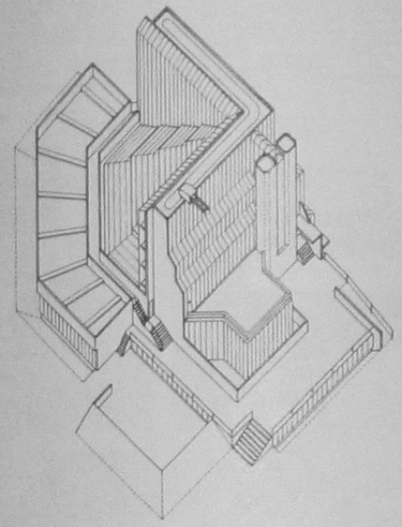
Архитекторы Джеймс Стерлинг
и Джеймс Гоуэн.
Здание инженерного факультета
Лестерского университета.
Великобритания. 1960–1963

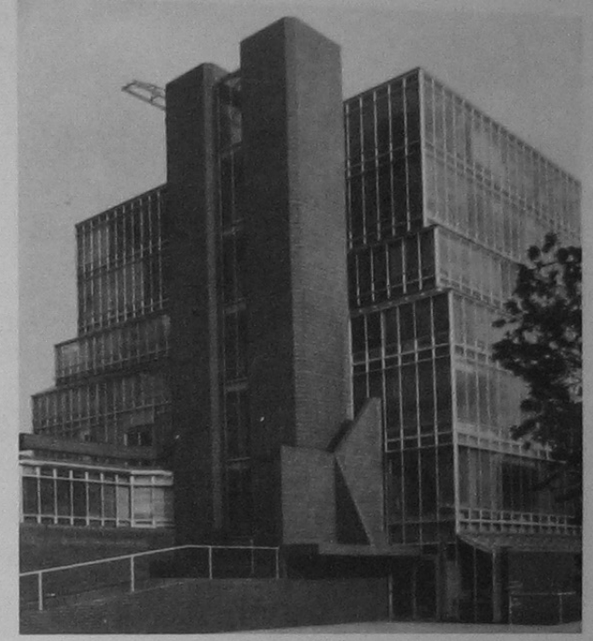
рые архитекторы придали здесь характерным атрибутам промышленной архитектуры, — отголосок одного из направлений футурологических экспериментов шестидесятых (о них речь пойдет далее).

Менее естественны ассоциации с технократически ориентированной футурологией, к которым Стерлинг и Гоуэн вновь обратились, проектируя здание исторического факультета Кембриджского университета (1964–1967). Во внутренний угол Г-образного в плане корпуса входит веерная структура круто поднимающегося металло-стеклянного покрытия читального зала. Ярусы остекленных галерей охватывают монументальное пространство этого подобия громадной оранжереи. Традиционные рубежи между инженерным оборудованием и элементами архитектуры стерты в этой мегаструктуре. Романтизация техники, заявленная в Лестере, обратилась в фантасмагорический гротеск (остроту впечатления дополняет движущаяся по верхней кромке здания стрела консольного крана — устройство для очистки стеклянных стен).

Объем Флори-билдинг, общежития Куинс-колледжа в Оксфорде (1968), имеет очертания половины чаши, приподнятой над землей на бетонных опорах. Жилые помещения расположены за стеклянной стеной внутреннего периметра, смотрящего в сторону живописной реки. К городу обращены бетонные стены, прорезанные узкими горизонтальными полосами ленточных окон, освещающих коридоры.

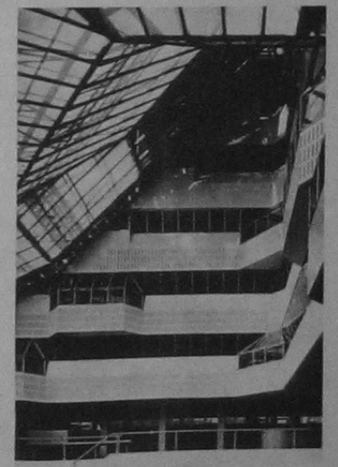
Романтизированный техницизм и энергично очерченные «брутальные» формы сооружений Стерлинга и Гоуэна подхватили архитекторы, построившие здание Политехнического колледжа в Лондоне (1967, фирма «Лайонс, Израэль,



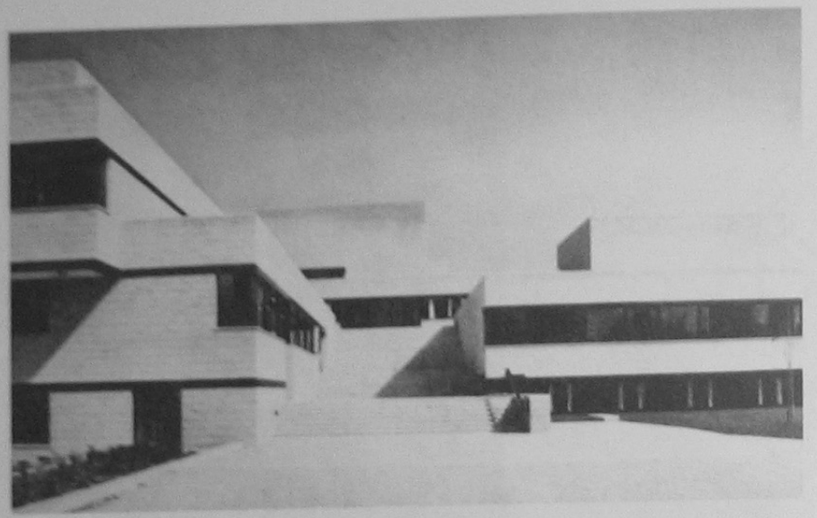


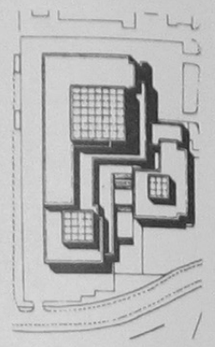
Эллис»). На его тесном участке нагнетание контрастов форм превращено в драматический спектакль. Блоки учебных и обслуживающих помещений зажаты между бетонными глухими призмами массивных башен и шахт с вертикальными коммуникациями и обслуживающими помещениями (принцип, исходящий от идей Луиса Кана). Напряженность формы подчеркивает блок аудиторий, нависающий мощной консолью над главным входом.

Традиционные университетские центры — Оксфорд и Кембридж, в первый момент шокированные архитектурными эскападами, дали начало более «мягкому» направлению необрутализма, исходящему от «псевдовернакулярных» построек Ле Корбюзье (таких, как дома Жауль) и от скандинавского опыта. Его романтизм создает атмосферу интимного уюта, деликатный масштаб форм близок к обычному для жилищного строительства. Таково общежитие колледжа Гонвилл энд Кейус в Кембридже (1960, архитекторы Лесли Мартин и Колин Сент-Джон Уилсон). Группа его распластанных 3–4-этажных объемов собрана вокруг внутреннего дворика, поднятого до верхней отметки высокого подиума. Пространство под ним использовано для столовой. Железобетонные конструкции облицованы светлым кирпичом. Конфигурация корпусов предполагает возможность примыкания дополнительных объемов. Здание создано под очевидным влиянием работ Аалто «красного периода». Близка к ним и архитектура группы читальных залов, дополняющих собой несколько старых библиотек Оксфордского университета, которую построили те же авторы (1963). Масштаб здания, образованного как бы наслоением распластанных объемов, укрупнен лаконичным сопоставлением непрерывных горизонтальных лент окон и полос облицованной плитками стены. Бэзил Спенс использовал для замкнутых каре зданий университета Суссекса (1960) архитектурные темы дома Жауль Ле Кор-



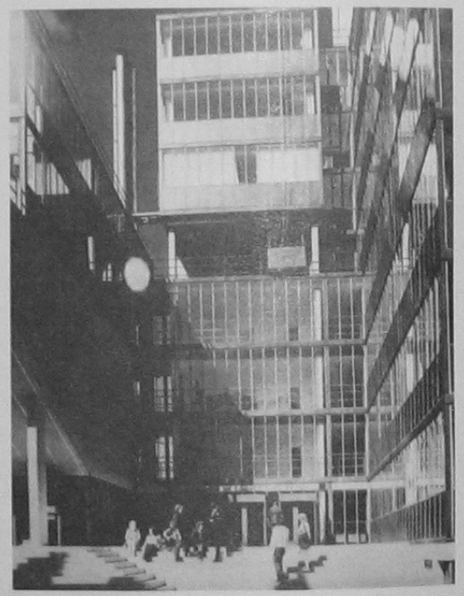
Архитекторы Джеймс Стерлинг
и Джеймс Гоуэн.
Здание исторического факультета
Кембриджского университета.
Великобритания. 1964–1967





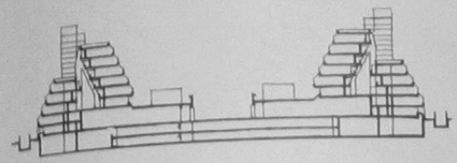
Архитекторы Лесли Мартин и Колин Сент-Джон Уилсон. Библиотека Оксфордского университета. 1963

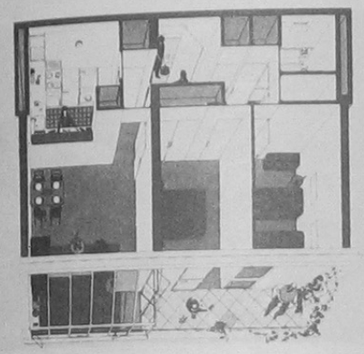




Архитекторы Джеймс Стерлинг и Джеймс Гоуэн. Флори-билдинг — общежитие колледжа в Оксфорде, Великобритания 1968

Фирма «Лайонс, Израэль, Эллис». Политехнический колледж в Лондоне. 1967

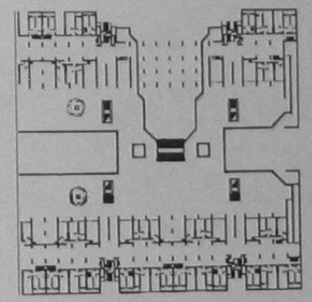






бюзье, несколько укрупнив их масштаб. Усиливая основной мотив — сопоставление выведенных наружу торцов бетонных сводов и кирпичных опор, — он стремился снять ассоциации с жилыми постройками.

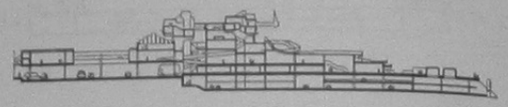
Поиски необруталистами альтернативы «жилым единицам» Ле Корбюзье привели к созданию первой осуществленной городской мегаструктуры — «здания-города, скорее, чем здания в городе», как написал критик Тео Кросби[34]. Это — жилой комплекс Брунсвик-сентр в одном из центральных районов Лондона — Блумсбери (1962–1973, архитекторы Лесли Мартин и Патрик Ходжкинсон). Два ступенчато поднимающихся ряда галерейных жилищ, стоящих «спиной к спине» и связанных проходом, заполненным А-образным бетонным каркасом, обрамляют длинные стороны подиума пятидесятиметровой ширины. Внешняя сторона каждого парного ряда жилищ начинается от уровня земли, внутренняя — двумя этажами выше, от пешеходной плазы на верхней платформе подиума. Под ее плитой расположено торговое пространство с пассажем посередине. Здесь размещены магазины, рестораны, кинотеатр на 500 мест, мастерские и офисы. На двух подземных уровнях устроен паркинг на 1000 автомашин. 558 квартир рассчитаны на тысячу человек.

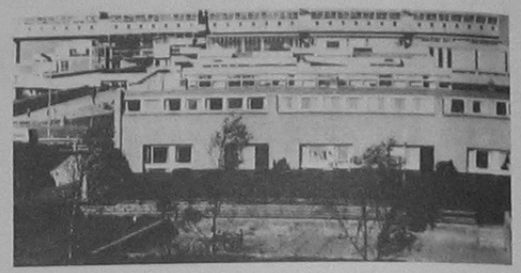


Комплекс торжественно монументален — его широкая плаза симметрично обрамлена рядами жилищ, ступенчато поднимающимися на пять этажей над полосой магазинных витрин. На одной из внешних сторон 8 модулей жилищ внешнего ряда пропущены. Их заменил громадный портик, с пилонами на всю высоту здания. Между ними торжественные лестницы ведут на пешеходную плазу и ко входу в кинотеатр. Этот сверхмонументальный вход обрамляют парные глухие башни вертикальных коммуникаций. Ком-

Архитекторы Лесли Мартин, Патрик Ходжкинсон. Жилой комплекс Брунсвик-сентр, Блумсбери, Лондон, 1962–1973







плекс расширил круг источников необрутализма — многие его мотивы являются цитатами футуристических фантазий Сант-Элиа. Тип жилища получил единодушное одобрение обитателей (в отличие от «жилых единиц» Корбю), но пока остается уникальным — из-за сложностей инвестирования и эксплуатации недвижимости, имеющей разных владельцев (жилье и общественный сектор).

Второй пример бруталистской мегаструктуры — центр построенного в Шотландии нового города Камбернолд, спутника Глазго, с населением 70 тыс. человек (проект планировки 1957 г., архит. Хью Уилсон), который положил начало второй серии новых английских послевоенных городов. К этому времени вполне определились недостатки городов первой серии, создававшихся сразу после войны, — чрезмерно низкая плотность и жесткое членение селитебной зоны на микрорайоны, что приводило к распылению учреждений системы общественного обслуживания. Плотность населения Камбернолда, протянувшегося вдоль гребня холма, достаточно высокая. Его компактный массив един и охватывает протяженную осевую структуру центра, расположенную на самых высоких отметках. Система пешеходных дорожек, обособленных от автомобильных трасс, связывает с ним жилые комплексы (проект центра — архит. Джефри Копкатт, 1960). Основой центра служит обширная группа магазинов, которую дополняют ресторан, отель, медицинские учреждения, церковь, банк, кинотеатры, библиотека, почта, помещения общественных организаций и администрации. Структура сформирована как вытянутое вдоль оси многослойное сооружение, расположенное над главной городской магистралью и стоянкой на 5 тыс. автомашин. Над проездами, параллельными магистрали, переброшены ответвляющиеся

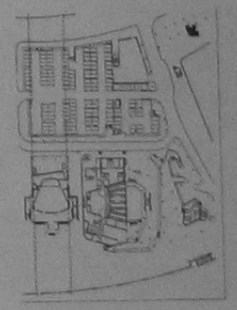
Архитектор Джефри Копкатт.
Центр нового города Камбернолд близ Глазго, Шотландия. С 1960



от основного стержня переходы, вдоль галерей и мостиков которых также располагаются учреждения центра. Сложное нагромождение масс выполнено в монолитных железобетонных конструкциях.

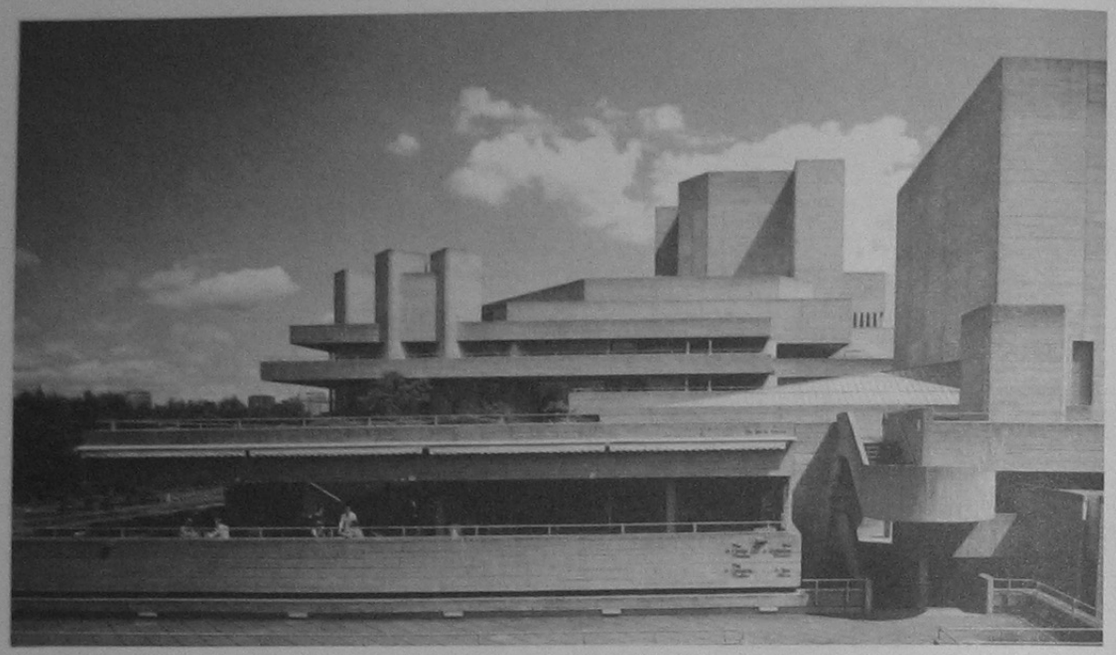
Вся деятельность, определяющая городскую жизнь, «упакована» в единое сложное, несколько хаотичное здание, оседлавшее хребет, рассекающий территорию города. Окруженное зеленым пространством, это нагромождение масс доминирует над двухэтажной застройкой города и подавляет ее своей монументальностью. Визуально система воспринимается незавершенной, открытой — незастроенные пустоты конструктивной инфраструктуры символически показывают возможность продолжения объема. Роль автомагистрали доминирует в построении целого. Главный торговый уровень расположен значительно выше дорог, что сделало возможным устройство многоэтажного паркинга. Целое демонстративно сформировано как узел мостовых переходов, несущих и функциональные объемы. Часть их террасами «стекает» по склонам. Замысел несомненно отталкивался от идей футуристов.

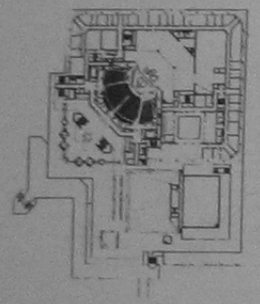
Постфутуристская игра дорогами в разных уровнях, пешеходными мостиками и открытыми лестницами, опутывающими здания, соблазнила архитекторов Совета Лондонского графства, создавших комплекс, который включает концертный зал Куин Элизабет-холл на 1100 мест, аудиторию на 370 человек и художественную галерею (1963). Для комплекса был отведен тесный участок между мостом Ватерлоо и Фестиваль-холлом, тяжеловесным функционалистским монстром (1951). Чтобы не конкурировать с последним, проектировщики раздробили комплекс, маскируя его массы наслоениями террас и мостов. Нарочитая неправильность очертаний имитирует живописность спонтанно

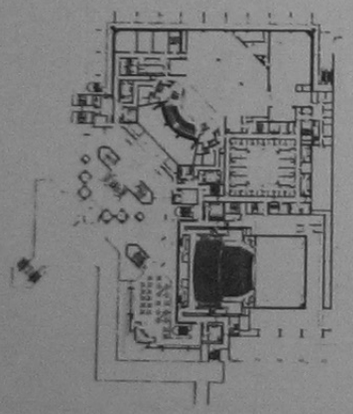




Архитекторы Совета Лондонского графства
Комплекс объектов культуры на южном берегу Темзы у моста Ватерлоо. 1963







возникших форм. Подчеркнуто сложное сплетение путей должно было создать ощущение неформальной свободы, но затруднило ориентацию и восприятие целого. «Грубый бетон» сооружений, не выдерживая лондонского климата, покрывался пятнами и плесенью. Критики писали о «самом нелюбимом новом здании Лондона»[35]. Такой резонанс побуждал к более статичным композициям, осторожности в развитии нерегулярной живописности, ограничению использования грубого бетона.

По другую сторону линии моста Ватерлоо, на той же набережной архитектор Денис Лесдан в 1967–1976 гг., заканчивая систему культурного центра южного берега Темзы, построил здание Национального театра. Оно стало последним произведением британской архитектуры, несущим черты эстетики необрутализма. Лесдан нашел возможность создать отклик на архитектурную тему террас Куин Элизабет-холла, введя в нее организующее начало.

Массы театра образуют как бы ряд горизонтальных слоев, акцентированных гранеными башнями. Подобную вариацию темы Лесдан использовал ранее для комплекса университета Восточной Англии в Норвиче (1962–1968), где террасированные корпуса студенческих общежитий продолжают пластику природного рельефа, а башни артикулируют их изломанный периметр. Платформы, охватывающие театр, дополняют возможности наблюдения панорамы Сити и собора св. Павла по другую сторону реки. Они связаны с местом и приводят ко входу в здание и кулуарам зала. Платформы образуют серию общественных пространств, как бы «сцен», промежуточных между городским ландшафтом и интерьерами. Лесдан, характеризуя прием композиции, сказал, что «все здание стало театром»[36]. В построении последовательности

Архитектор Денис Лесдан.
Национальный театр в Лондоне
1967–1976

пространств, развивающихся вдоль диагональной оси — от наружных лестниц через вестибюль, кулуары и амфитеатральный зал, очевиден отголосок торжественной риторики барокко. Граненые башни лифтов и сценической коробки — абстрагированные воспоминания архитектора о готическом соборе в Или. Слоистая структура свидетельствует об интересе Лесдана к церемониальным платформам древних архитектур Месопотамии и Мезоамерики. В то же время, «слоистость» позволила сохранить «человеческий» масштаб крупного сооружения.



В Британии поздний необрутализм воспринял пробуждавшийся общий интерес к временно́му измерению культуры, ее непрерывности — не воспроизводя и не стилизуя, но сознательно обращаясь к «достилевым» архетипам формообразования. И, пожалуй, только в Британии необрутализм в своем развитии — от школы в Ханстентоне до здания Национального театра в Лондоне — так последовательно воспроизвел меняющиеся ситуации в менталитете и духовной культуре страны пятидесятых — середины семидесятых годов.

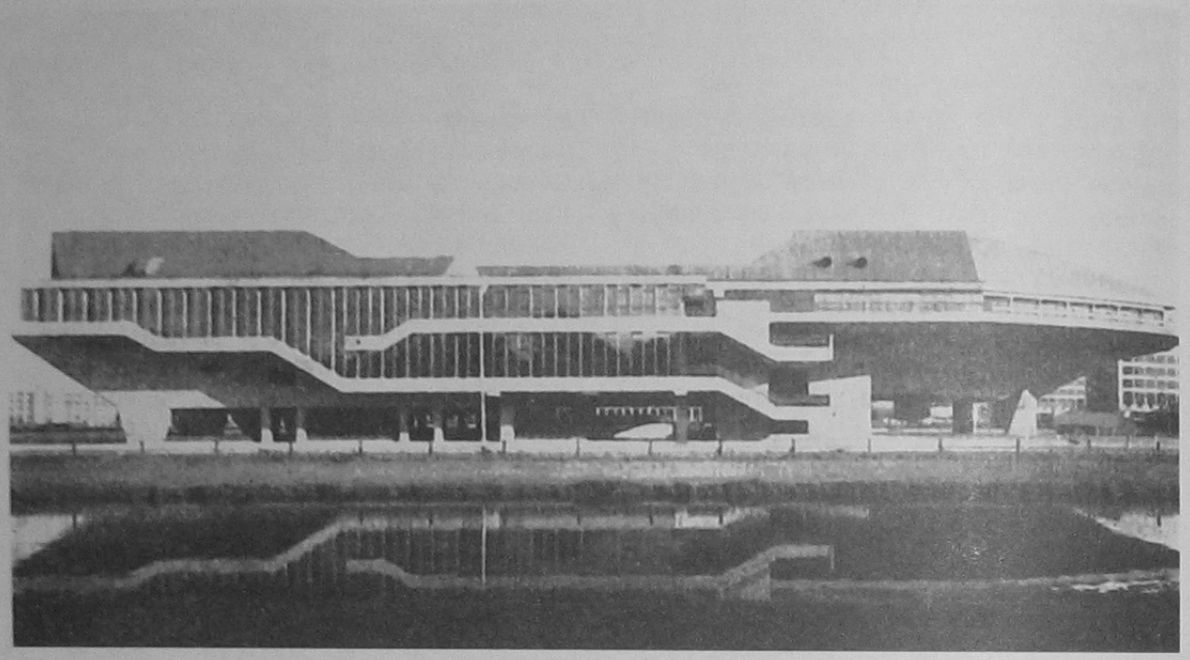
В континентальной Европе шестидесятых необрутализм как особое направление почти растворился. Его признаки сохраняли, быть может, только произведения голландцев ван ден Брука и Бакема. Ратуша в молодом германском городе Марле, промышленном центре с населением 80 тыс. человек (1958–1967), связывает жилую и промышленную зоны. Помещения, предназначенные для приема посетителей, собраны в прямоугольном плоском объеме с внутренним двориком. К этому корпусу примыкают две башни муниципальных офисов и поднятый на бетонную платформу зал заседаний со складчатым покрытием из преднапряженного железобетона. Башни имеют жесткое прямоугольное в плане ядро, включающее вертикальные коммуникации и несущее пространственную железобетонную структуру, к которой подвешены импосты стеклянных стен и внешние кромки перекрытий.

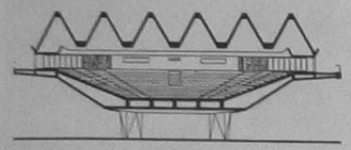


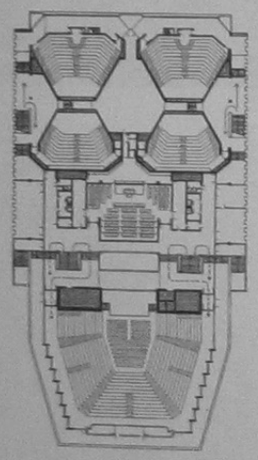
В 1959–1964 гг. ван ден Брук и Бакема построили Высшую техническую школу в Дельфте, Нидерланды, в комплексе которой интересно здание, объединившее группу аудиторий различной величины. В его скульптурной форме, образованной сочетанием двух мощных монолитных железобетонных скорлуп, использованы пластические возможности материала. Нижняя платформа-скорлупа, напоминающая днище корабля, поднята на мощные пилоны, открывая снизу «чаши» амфитеатров. Скорлупа покрытия состоит из мощных складчатых конструкций, коридоры и лестницы вынесены на консолях по периметру здания. Целое соединило динамичность формы с монументальностью, почти подавляющей.

Если в Британии шестидесятых брутализм терял свою изначальную устремленность, то в архитектуре Канады он получил энергичное развитие в противопоставлении прагматичному функционализму, который стал восприниматься как знак проамериканской ориентации. Брутализм же ассоциировался с утверждением самосознания и независимости страны. Примечательна вспышка брутализма в строительстве зданий системы образования.

Архитекторы Йоханнес Хендрик
ван ден Брук и Якоб Беренд Бакема.
Ратуша в Марле, Германия. 1958–1967





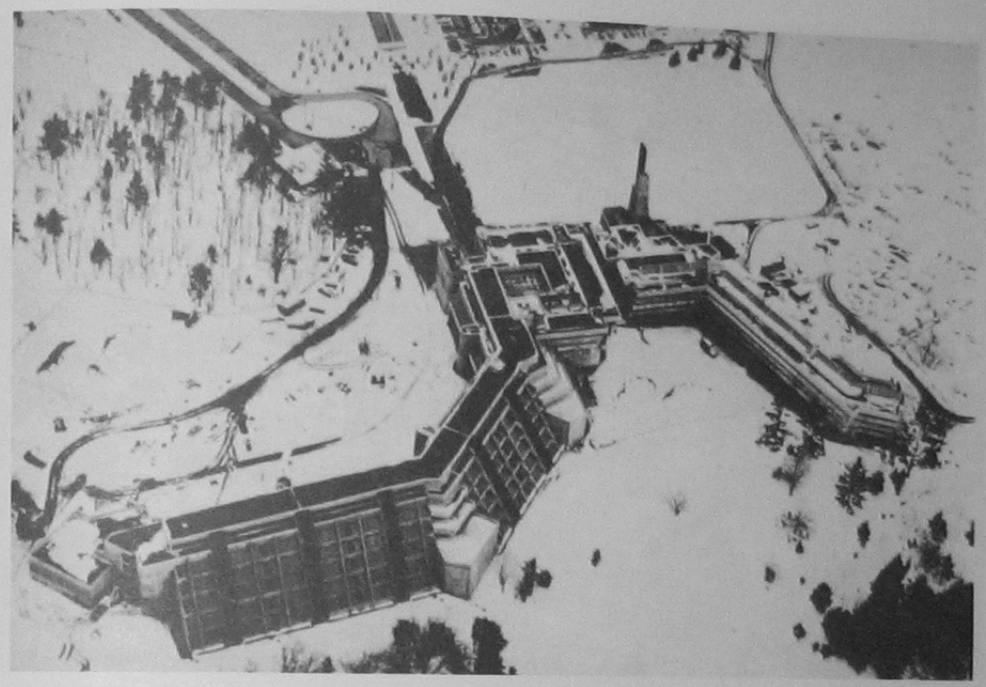


Архитекторы Йоханнес Хендрик ван ден Брук и Якоб Беренд Бакема. Корпус аудиторий Высшей технической школы в Дельфте, Нидерланды. 1959–1964

Наиболее значительные эксперименты в этой области осуществляли Джон Эндрьюс (род. 1933) и Артур Эриксон (род. 1924). «Оба стремились преодолеть обособленность жестких академических анклавов и предлагали пешеходные пути, вдоль которых образование развертывалось как серии планируемых и непланируемых событий»[37].

Шедевром необрутализма в Канаде стал колледж Скарборо, Онтарио, близ Торонто (Дж. Эндрьюс, 1963–1965, 1969). Здание поставлено на бровке глубокой лесистой долины, следуя ее изгибу. Его 5–6-этажные крылья — естественных и гуманитарных наук — соединены зоной администрации и крытой площадью общих собраний. Главная особенность здания — внутренняя пешеходная улица (ответ на суровость канадской зимы), которая связывает между собой все функции колледжа и служит местом неформальных контактов. Ее главный узел — площадь собраний, пространство которой, поднимающееся на четыре этажа, перекрыто железобетонной кессонной плитой с фонарями зенитного освещения. Профиль корпусов меняется в зависимости от организации естественного освещения рабочих зон; лаборатории отделения естественных наук с верхне-боковым освещением образуют каскад террас. Драматизированная пластика экстерьера определяется крупными поверхностями грубого бетона и простыми ритмами решительно очерченных объемных элементов.

Кажется, что Эндрьюс немного лукавил, заявляя, что «архитектор должен отказаться от экстерьерной эстетики, а фокусом его интересов должны быть люди, люди движущиеся, стоящие, разговаривающие, любящие»[38]. Свой ориентированный на человека и проблемно-ориентированный подход к архитектуре он умел и стремился сделать основой грубоватой, но выразительной и разнообразной формы, органично связанной с ландшафтом.

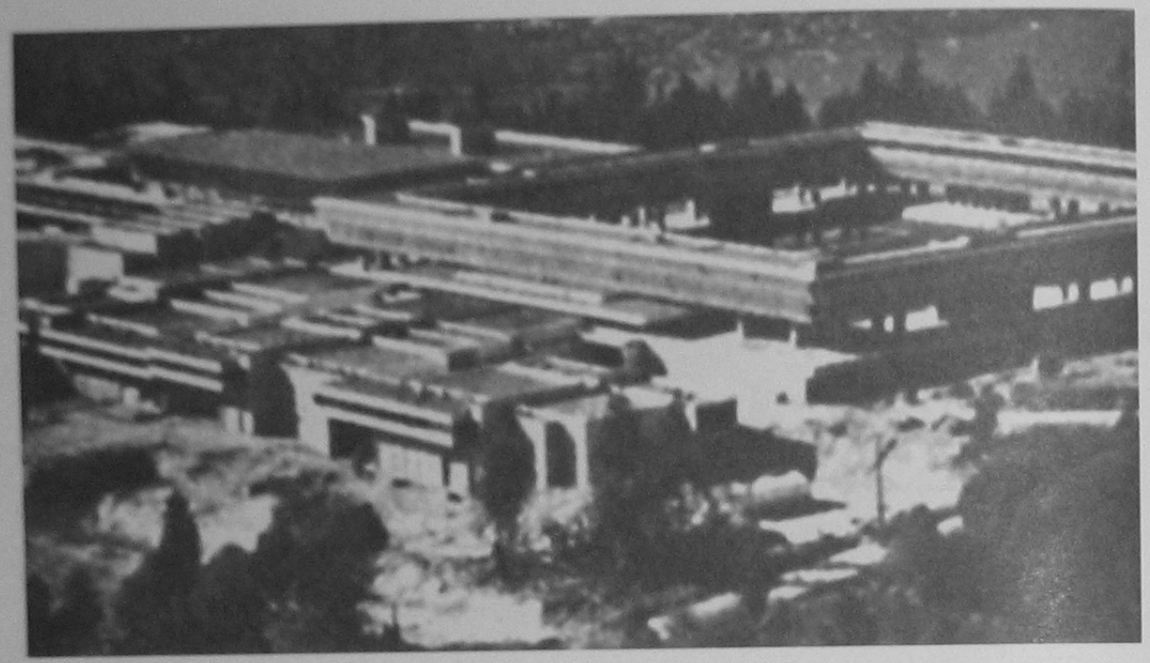


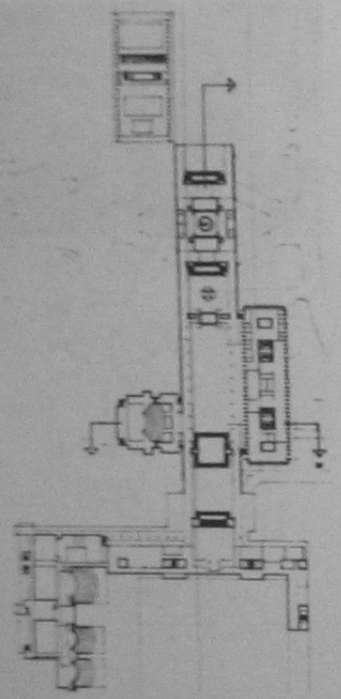


Архитектор Джон Эндрьюс. Колледж Скарборо, Онтарио, близ Торонто, Канада. 1963–1965, 1969

Построенный Артуром Эриксоном университет Симона Фрезера в Барнеби, Британская Колумбия (1963–1965), с его гибкой организацией связанной последовательности корпусов, не имеет пространственно выделенных отделений и факультетов. Система коммуникаций соединяет помещения, предназначенные для изучения различных дисциплин. Специализация обучения рассматривалась как проблема организационная, не влияющая на структурирование пространства. Университет, ключевое произведение в творчестве Эндрьюса, свидетельствует, что в его трактовке необрутализм согласовывался с персональными влияниями Ле Корбюзье, Луиса Кана, Пола Рудолфа.

Влияние необрутализма во многом определило архитектуру многофункционального здания «Плас Бонавенчур», занявшего целый квартал площадью около 2 га в деловом центре Монреаля (1967–1968, архит. Рей Аффлек, род. 1922). Здание построено над узлом важнейших коммуникаций городского центра — железной дороги, метро и автомагистрали, проходящих по подземным уровням. Над семью подземными этажами здания поднимаются 12 надземных. Два этажа занимает универсальный магазин, над ним — выставочный зал, далее — пять этажей товарной биржи, международный торговый центр и наверху — отель, сгруппированный вокруг замкнутых садов. За день это средоточие торговой зоны центра посещает до четверти миллиона человек.

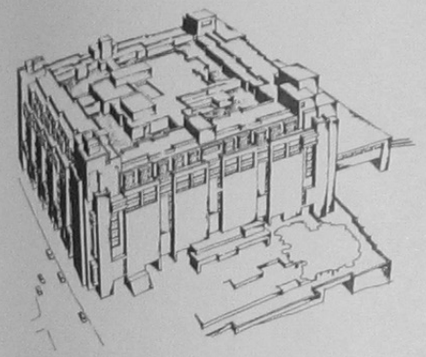


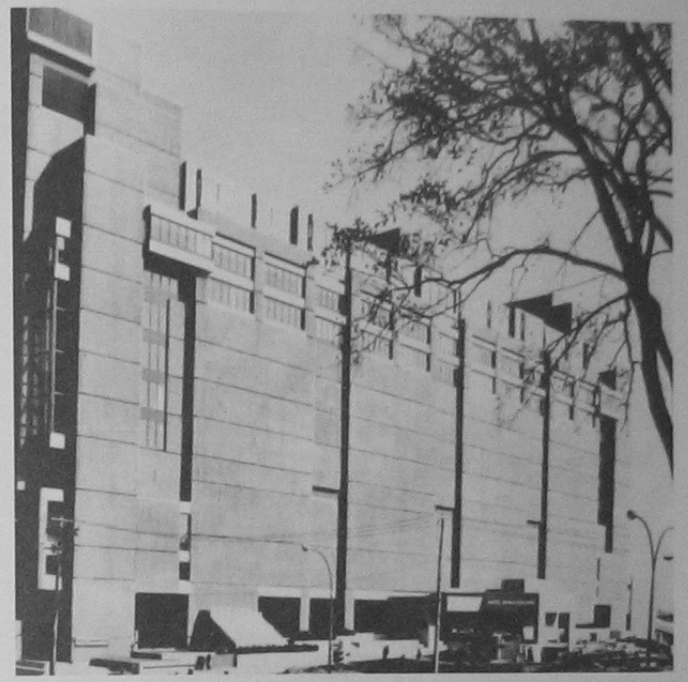


Архитектор Артур Эриксон.
Университет Симона Фрезера в Барнеби,
Британская Колумбия, Канада. 1963–1965

Сложная система разновысотных связанных, «перетекающих» пространств «упакована» в гигантский контейнер из «грубого бетона». Отсутствие окон в выставочном зале и помещениях товарной биржи сделало возможным создать гигантское поле глухой стены, поднимающееся от торговой галереи на уровне улицы до полос окон международного торгового центра и гостиницы, возвышающейся над верхней кромкой основного объема. Креповки, ритм которых расчленяет стену, создают впечатление ее массивности, громадной толщи. Извне здание кажется грозной цитаделью.

Пик развития необрутализма в архитектуре Канады совпал по времени со Всемирной выставкой «ЭКСПО-67», которая проводилась в Монреале. Некоторые из ее павильонов, строившиеся канадскими архитекторами, отмечены использованием драматизированных приемов и художественного языка необрутализма. В отличие от их преходящего характера, значительный след в развитии архитектурного мышления оставил экспериментальный жилой дом «Habitat-67», построенный жившим тогда в Канаде израильским архитектором Моше Сафди (род. 1938). Система, основанная на конструктивно-технических и пространствоформирующих возможностях комбинации крупных объемных элементов, изготовленных на заводе, разработана Сафди как аналог спонтанной архитектуры ближневосточных поселений или индейских пуэбло, которая формирует среду, а не завершенные в себе произведения. Дом монтировался из крупных — весом до 40 тонн — элементов (функциональных или коммуникационных). Сооружение это обращено к человеку не гигантской надменной плоскостью многоэтажного фасада, а уходящими ввысь уступами террас, соразмерными человеческим величинам. Система обещала возможность соединить преимущества крупного жилого организ-





Архитектор Рей Аффлек.
Многофункциональное здание
«Плас Бонавенчур» в Монреале, Канада.
1967–1968

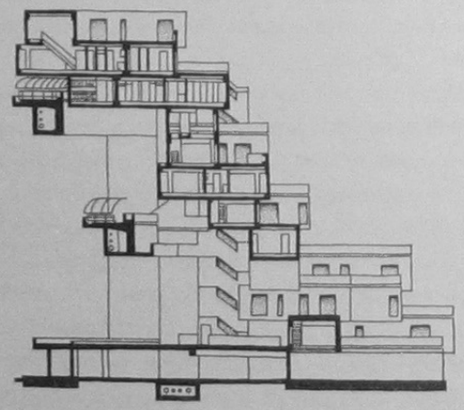
ма и малоэтажной застройки, при которой каждое жилище связано с небольшим садиком — «комнатой на открытом воздухе». В свободе пространственной группировки крупных элементов нескольких типов виделась решительно заявленная альтернатива монотонности. Форма здания, созданного из стандартных крупных элементов, предельно индивидуализирована и живописна, причем эти качества обеспечивались самой логикой конструктивной системы.

Экспериментальная постройка соразмерна большому многоэтажному дому (345 квартир). М. Сафди, основываясь на ее успехе, разработал несколько подобных проектов (для Вашингтона, Нью-Йорка, Сан-Франциско, Пуэрто-Рико, Иерусалима). Реализации, однако, препятствовала необходимость длительного омертвления капитала для создания базы производства крупных объемных элементов.

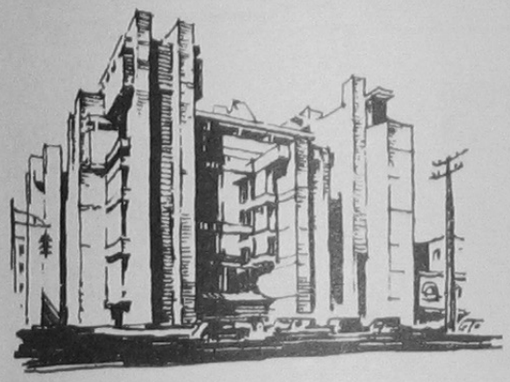
Изначальная этика необрутализма не совмещалась с прагматичностью американского менталитета. На рубеже шестидесятых, однако, эстетика позднего брутализма, его драматизированные формы получили отклик в произведениях Пола Рудолфа (1918–1997). Ученик Гропиуса, он рано отошел от баухаузовской ортодоксии, стремясь создавать активно пластичные, внутренне завершенные произведения. Он свободно интерпретировал чужие архитектурные темы, прежде всего — идущие от Райта и Ле Корбюзье. Призывая «обогащать архитектуру вплоть до границ маньеризма», он изобретательно развивал непрерывные системы пространств, развертывающиеся по горизонтали и вертикали, создавал сложные эффекты освещения, стремился к поражающим контрастам. Организация функции для него второстепенна. В своих по-

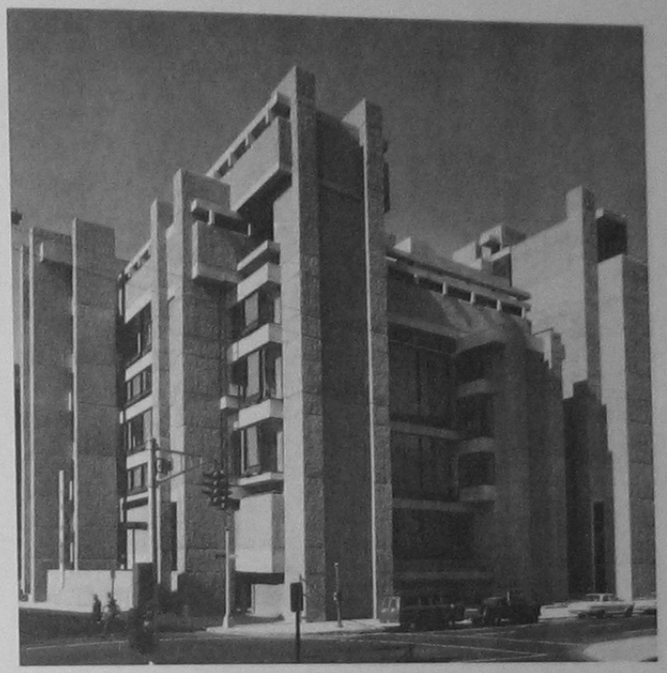






Архитектор Моше Сафди. Экспериментальный жилой дом «Habitat-67» в Монреале, Канада. 1967

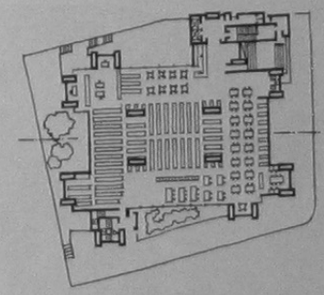




исках «формы ради формы» он пришел к использованию «топологических структур», «грубого бетона» и драматизированных контрастов, идущих от необрутализма.

В 1958–1964 гг. он воздвиг здание факультета искусств и архитектуры Йельского университета в Нью-Хейвене, Коннектикут, «бетонную скульптуру», общая схема которой основывается на построенном Райтом офисе Ларкина в Буффало (1904–1905). Но сочетание мощных башен на фасаде, включающих вертикальные коммуникации, у Рудолфа дерзко асимметрично. Драматизированная патетичность формы приближается к гротеску. Интригующе сложна система внутренних пространств (39 уровней в пределах высоты 7 обычных этажей). Для учебной работы это сооружение оказалось неудобным. Во время студенческих беспорядков 1969 г. здание, воспринимавшееся молодежью как символ подавляющей силы, было подожжено (позднее восстановлено).

Наиболее амбициозной постройкой Рудолфа стало здание Центра административных служб штата Массачусетс в Бостоне (1962, 1967–1972). Своими корпусами оно охватывает пологий амфитеатр двора; неосуществленная башня должна была служить фокусной точкой сложного пространства, реминисценции средневековой площади Кампо в Сиене. От двора корпуса поднимаются массивными ступенями каскады террас, образуя как бы второй амфитеатр. Над улицами, опоясывающими внешнюю сторону здания, нависают уступчатые объемы, опирающиеся на мощные колоннады. Лестницы, лифты и все вертикальные каналы инженерных коммуникаций собраны в шахты,



Архитектор Пол Рудолф.
Здание факультета искусств
и архитектуры Йельского университета.
Нью-Хейвен, Коннектикут, США.
1958–1964



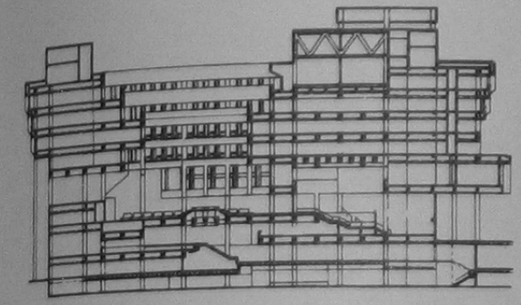


усиливающие своими башнеподобными вертикалями монументальный ритм колонн. Все формы усложнены и обогащены с неистощимой изобретательностью. Пластичность доведена до гаргантюанского изобилия.

Особое внимание Рудолф уделил символике формы. На горизонтальных поверхностях двора цветом и фактурой замощения, перепадами уровней созданы почти аллегорические знаки моря, полосы прибоя. Тема волнообразного движения вошла и в интерьеры. С особой драматичностью разработаны входы — момент перехода из внешнего пространства во внутреннее превращен в «событие». Здесь нагромождены сложные неофункционалистские криволинейные формы, многозначная символика которых странно сочетается с бюрократической прозой, которой служит здание. Патетические жесты наполнены прежде всего энергией самоутверждения.

К маньеристской версии необрутализма, предложенной Рудолфом, близки проекты работавших вместе Герхарда Колмена (род. 1915) и Ноэля Мак-Киннела (род. 1935). В семидесятые годы популярным образцом для ремесленно-коммерческой архитектуры стала построенная ими ратуша в Бостоне (1963–1969). Композиция, сконцентрированная вокруг центрального пространства, организована как мегаструктура — трехмерная решетка конструкций и коммуникационных сетей, в которую включены функции ратуши. Здание получило крупные очертания, почти скульптурную пластичность. Масштаб форм вместе с тем не стал подавляющим. Сложно переплетаются ритмические темы — монотонный ритм офисов верхних этажей активизирован интервалом, который создают выступающие вовне объемы залов заседаний (мотив, идущий от Ле Корбюзье, его построек в Чандигархе и монастыре Ла Туретт).

Архитектор Пол Рудолф.
Центр административных служб штата Массачусетс в Бостоне, США.
1962, 1967–1972







Для стабильного ядра центра города было важно утвердить преемственную связь с исторической архитектурой Бостона. Архитекторы стремились достичь этого, не прибегая к стилизации. Традиционность тройственного членения массива с основанием, врастающим в склон холма, и «короной» венчания стала одним из средств, равно как и выбор материалов — сочетание светлого бетона с естественным камнем и кирпичом.

Используя перепады рельефа, архитекторы создали обращенный к зданию асимметричный амфитеатр, рисунок кирпичного замощения которого напоминает о средневековых площадях итальянских городов. Через последовательность лоджий, вестибюлей и лестниц открывается доступ к ядру здания. В центре внимания — разработка символической идеи городского форума. Архитекторы видели свою задачу в «организации процесса управления, столь наполненной значением, что сам этот процесс станет монументальным, вовлекая каждого гражданина»[39]. Утопия сократила свои претензии, но продолжала воздействовать на творчество архитекторов, побуждая драматизацию форм и введение романтической символики.

Необрутализм и его эпигоны в той эволюции рационалистической архитектуры, которую они развивали, подошли к порогу качественных изменений, реализованных во второй половине 1970-х. Тогда они вызвали шок. Но, по сути дела, основные идеи постмодернистского переворота разрозненно и как бы в свернутом виде уже назревали в творческих направлениях шестидесятых — это можно видеть и на примере необрутализма.



Архитекторы Герхард Колмен и Ноэль Мак-Киннел.
Ратуша в Бостоне. 1963–1969

Структурализм

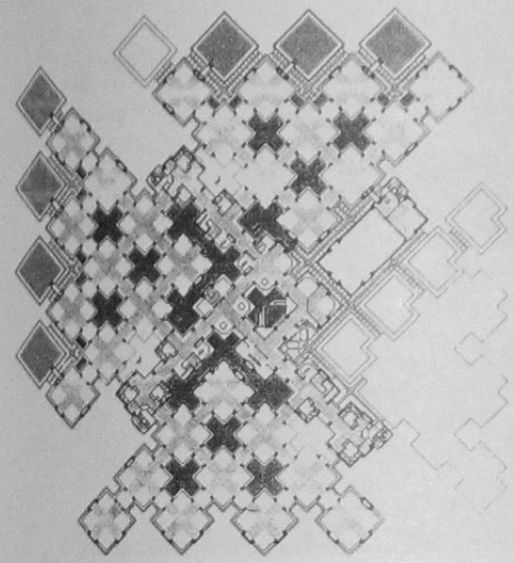
Так названо критиком А. Люхингером уже в семидесятые годы, много позже его возникновения, направление в голландской архитектуре, сумевшее обособиться от функционализма уже в конце пятидесятых, в период выступлений молодых радикалов «Бригады X» против CIAM и догматизма «Афинской хартии». Возникшее почти одновременно с необрутализмом, в тех же полемических баталиях, оно поначалу четко не отграничивалось от него, но, в конечном счете, жестко определило свои цели и методы, замыкаясь в сравнительно узком круге сторонников.

Исходный принцип связан с направлением структурной лингвистики, основанным швейцарцем Фердинандом де Соссюром (1916), использовавшим структурный метод моделирования. Взаимозависимости явлений описывались как единство внутренних зависимостей. Распространению структурализма на архитектурную мысль дала толчок структурная антропология француза Клода Леви-Стросса (1958), который постулировал существование внеисторических структур, образующих основу всех культурных процессов, и стремился выявить изначальные модели связей.

В центре концепции структуралистической архитектуры — идея неких архетипов формы, «археформ», образующих основу объективных формальных структур и определивших всю историю архитектуры. Вокруг этой концепции объединились голландские участники «Бригады X» Якоб Бакема и Альдо ван Эйк, а также более молодые мастера — Херман Хертцбергер (род. 1932) и Пит Блом (род. 1934). Органом группы стал журнал «Форум» — ван Эйк редактировал его с 1959 по 1963 г. Голландские структуралисты искали для каждой архитектурной задачи модель порядка, объединяющего архитектурные элементы, которые в его пределах могут варьировать, обретая свой особый характер, но не теряя зависимости от целого. Связи между элементами для них более существенны, чем сами элементы. При этом модель порядка отражает актуальные формы человеческого поведения и конкретность архитектурных задач, в то время как элементы универсальны. Предполагается, что такая архитектура может в дальнейшем развиваться самими пользователями — она сама стимулирует такие инициативы в четко определенных пределах. Структурализм сохранил и следы эгалитаристской социальной утопии двадцатых, отвергая иерархические построения и подчеркивая не только целесообразность, но и символичность обращения к стандартизации и серийности современного производства.

Предвосхищение поисков структурализма присутствует в некоторых произведениях Ле Корбюзье и Луиса Кана, в раннем необрутализме супругов Смитсон. Но и реализация структуралистских идей Якобом Бакема накладывалась на характерные особенности необрутализма, что позволяет рассматривать многие его постройки прежде всего как бруталистские.

Более последователен в «структурализации» рационалистической архитектуры Альдо ван Эйк, обогативший структурализм мистическим символизмом. С последним он соприкоснулся, изучая постройки племени догон, обитающего

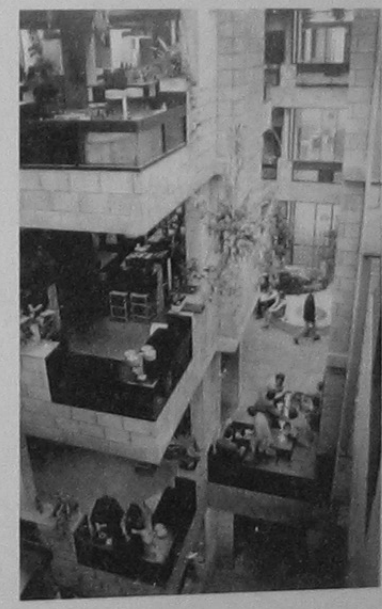




в верховьях Нигера (Мали), где он провел зиму 1959–1960 гг. Упомянутое выше в контексте необрутализма его раннее произведение — городская школа для сирот в Амстердаме (1958–1960) — стала и одним из первых утверждений суверенности структурализма.

Крупные и малые членения этого здания вписаны в равномерную квадратную сетку. Но на ее механистической основе создана деликатная ткань малых павильонов, обращенных к приватным дворикам. Малые, как бы семейные ячейки получают опору в модульной системе членений; основанная на ней же сеть коммуникаций вводит их в коллективную организацию повседневной жизни. Механистичность стандарта растворена в мелких вариациях — изменениях уровней с перепадами высот и лестницами, различной трактовке коммуникационных пространств. Приемы гуманизации целого напоминают об эгалитаристских социальных утопиях двадцатых. Реминисценции неопластицизма Пита Мондриана приведены, по словам ван Эйка, к своеобразной «лабиринтной ясности», соединяющей сложность рисунка плана с простотой ориентации. «Грубый бетон», неизменное пристрастие времени расцвета необрутализма, вносит в деликатность пространственной структуры трезвое напоминание о суровости сиротства.

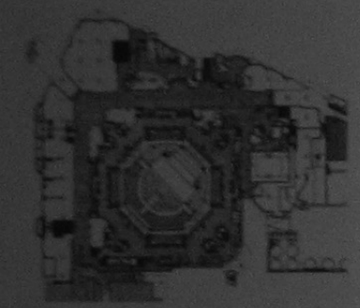
Павильон скульптуры в Арнеме (Нидерланды, 1966), круглая платформа которого разделена серией параллельных прямых и полуциркульных перегородок, открывает перед посетителем непредсказуемую последовательность событий и впечатлений, включенную в прочный геометрический порядок. В психологической напряженности ощущений, создаваемых организацией пространства, проявился преобразованный в рациональную форму мистицизм архитектора, воспринятая им космическая символика племени догон.



Архитектор Херман Хертцбергер
Офис в Апелдорне, Нидерланды
1968–1972







Архитектор Херман Хертцбергер.
Муниципальный центр в Утрехте.
Нидерланды. 1979

Тот же принцип гуманизации единой структурной основы, соединяющей индивидуальное убежище и групповую целостность, осуществлен ван Эйком и в убежище для одиноких стариков «Хубертусхейм» в Амстердаме (1975–1979). Позднее реализация подобного принципа приведена ван Эйком к живописному разнообразию объединенных элементов, дополненному яркой полихромией, в доме «Хубертус» для одиноких родителей с детьми (Амстердам, 1982).

Херман Хертцбергер, который к концу шестидесятых стал лидером структурализма, сформулировал принцип: «Архитектурная форма должна выводиться из желаний потенциальных пользователей». В основу своей творческой концепции он положил архетипы поведения людей как исходное начало проектирования. Понятие функции он расширил за счет введения психологического измерения.

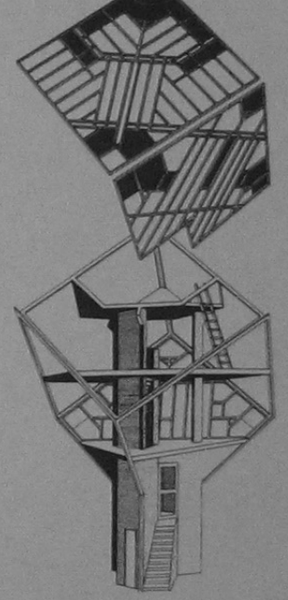
Международную известность Хертцбергеру принес офис в Апелдорне, Нидерланды (1968–1972), структура которого вписана в трехмерную развернутую модульную сетку. Островки-бюро и объединяющие целое коммуникационные пассажи складываются в 60 башнеобразных квадратных в плане модулей. Они сгруппированы вокруг центральной зоны и связаны переходами. Здание сформировано как открытая для дальнейшего развития система. Прообразом для нее послужили спонтанно складывающиеся поселения средиземноморских островов.

Ощутимо и влияние социальных утопий, рождавшихся в атмосфере молодежных волнений конца шестидесятых. Открытое расположение рабочих мест на некоторое время стало прототипом для экспериментов тех лет. «Оно, однако, имело и более долговременное значение, не только обогатив словарь архитектурных прецедентов организации рабочего места и коллективных пространств

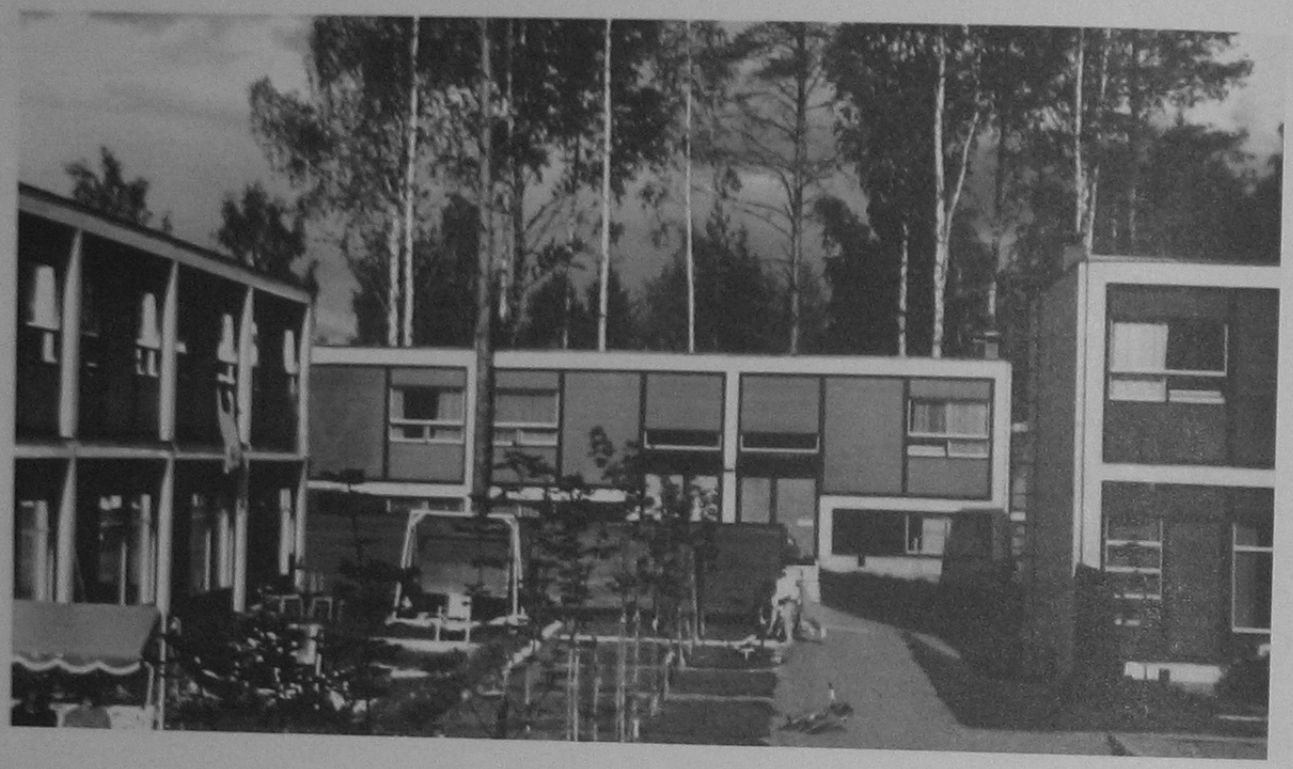
вообще, но и став уникальным свидетельством желаний и устремлений поколения»[40]. В этом случае структурализм использует выразительность конструкции и пространства вместе, достигая интеграции, которую Луис Кан определил афоризмом — «Структура есть пространство»[41].

Проблема, ограничивающая использование принципов структурализма, — трудность совмещения модульных сеток с тканью существующего города и с типологически заданной структурой многих зданий (например, включающих крупные зальные пространства). Упомянутые выше постройки не связаны с существующими уличными сетями и блоками застройки; они формировались как независимые миры. Хертцбергер сделал попытку выйти из этого тупика, создав музыкальный центр в Утрехте, Нидерланды (1979), с главным залом на 1500 мест. В его пространственной организации лабиринт малых пространств прерван центральным пространством, а сливающиеся элементарные модули образуют «внутреннюю главную улицу», связанную с существующими городскими пассажами. Контрасты обширного и интимного определяют богатство интерьера. Неразрешенной, однако, осталась проблема внешней оболочки, раздробленной на остекленные панели и расчлененной выведенными вовне цилиндрическими опорами. Ее «структурализация» противоречит выражению целостности архитектурного организма с крупным пространственным ядром внутри.

Ученик А. ван Эйка Пит Блом пытался выйти за пределы характерной для структурализма взвешенной рациональности, склоняясь к парадоксальным решениям. «Касба» — жилой квартал в Хенгело, Нидерланды (1965–1973) — он стремился создать как образец нового подхода к городской планировке. Дома квартала уплотнены в компактную массу, вокруг которой оставлено



Архитектор Пит Блом.
Дома в Хелмонде. Нидерланды. 1975–1978



Архитектор Бенгт Лундстен.
Квартал Кортепохья в Ювяскюля,
Финляндия. 1968

открытое пространство. В Хелмонде дома окружают центр общины (1975–1978). Архитектурную тему определяет поднятый на шестигранную призму куб, который диагонально развернут по отношению к основанию и стоит на одном из углов. Эти «дома-деревья», или «кубические мельницы» (как назвал их Чарльз Дженкс)[42], стали утрированным преувеличением модернистских абстракций — и попыткой предопределять их безликость, не порывая с правилами их создания, то есть не используя традиционную образность, орнамент или символизм.

Термин «структурализм» в начале 1970-х использован и Аарно Руусувуори (род. 1925) для неорационалистического направления в архитектуре Финляндии, возникшего как реакция на романтизм позднего Алвара Аалто, обретавшего деспотичность патриарха и злоупотреблявшего самоповторениями. Индивидуальность выражения стали искать не в пассивном подчинении архитектурной формы живописным случайностям ландшафта, а в контрастном сопоставлении природной формы и ясной рациональной геометрии структур, созданных из стандартных элементов на модульной основе.

Бенгт Лундстен (род. 1928) одним из первых дерзнул, создавая в Ювяскюля квартал Кортепохья (1968), ввести в живописную среду у лесного озера традиционную для финских городов строгую ортогональную пространственную структуру, где двухэтажные стандартные дома образуют на модульной сетке четко обрамленные асимметричные дворы. Холодноватая ясность архитектуры построек развивала принцип, заложенный в пространственную систему. Тенденция была подхвачена многими молодыми архитекторами (Кристиан

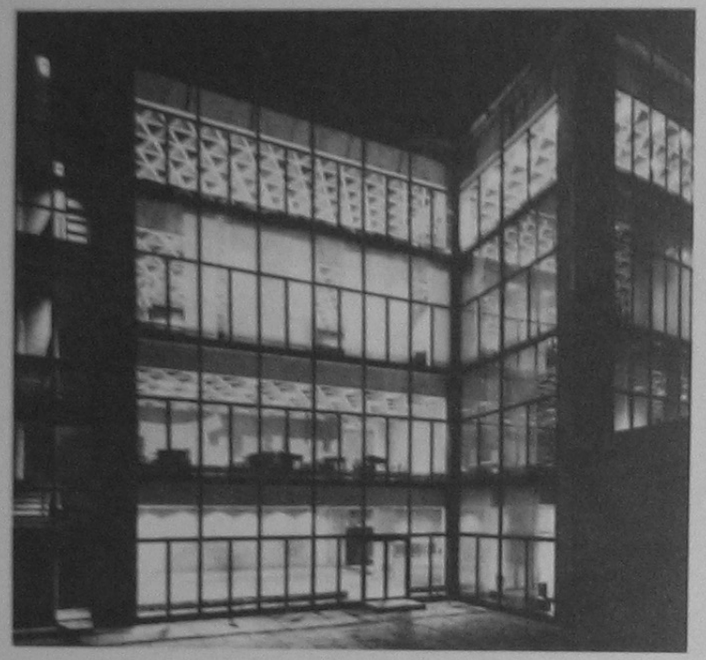
Гуллихсен, род. 1932; Кирмо Миккола, род. 1934; Юхани Палласмаа, род. 1936, и др.). Лидером на какое-то время стал Руусувуори, построивший в 1965 г. элегантно-строгую церковь в Тапиоле.

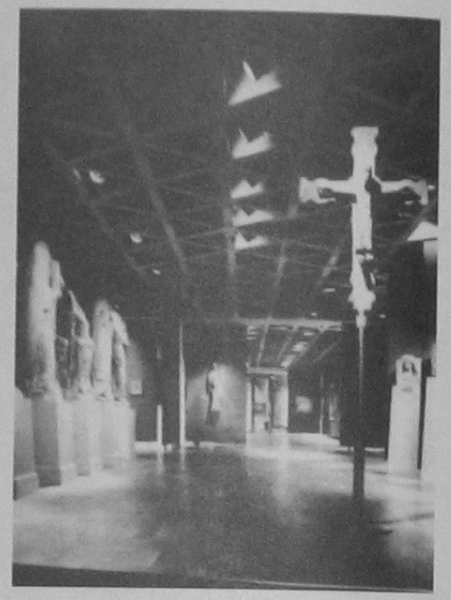
В сфере теории архитектуры структурализм претворился в направление мысли, названное архитектурной семиотикой. В 1960-е появились исследования значений архитектурной формы, наиболее активно начавшиеся во Франции. К ним обращался и один из лидеров философского структурализма Ролан Барт. Выделялась статья Франсуазы Шоэ о семиотических аспектах городской среды[43]. Главным намерением авторов таких работ было понять проблему смыслового значения архитектурных объектов и форм. Исследование с помощью нетрадиционных для архитектуроведения приемов анализа помогало раскрыть некоторые закономерности развития архитектурных форм, не только обогащая представления об истории архитектуры, но и заостряя внимание на проблемах ее языка, ее значений. Это сыграло немалую роль в появлении во второй половине семидесятых концепций «говорящей архитектуры», ставших основой постмодернизма и стиля хай-тек.

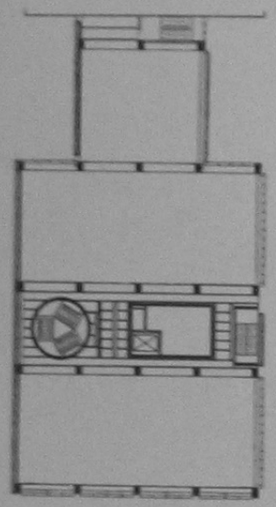
Луис Кан и соединение основных постфункционалистских тенденций

Пожалуй, единственным мастером, который в шестидесятые, кризисные для «современного движения в архитектуре», мог претендовать на роль всеобщего «властителя дум», был американец эстонского происхождения Луис Кан (1901–1974). Он привлекал интерес почти всего творчески активного слоя профессии и был подлинным «гуру» американской архитектурной молодежи того времени. Он сумел воспринять в той или иной степени практически все позитивные тенденции, появившиеся во всех постфункционалистских движениях и группах. Он решительно отклонял подчинение архитектуры механистически трактуемым функциям и искал основу для нее в устойчивых непреходящих архетипах. Он стремился вернуть форме не только ее семантическую роль, но и ее значение, определенное еще Аристотелем. Он отвергал самоценность «нового», стремясь восстановить связь современного с культурной традицией. Он воспринял вкус к «грубой» форме, естественной для материала, не скрытого отделкой, и, вместе с тем, стремление к весомой материальности и монументальности. Стремясь гуманизировать архитектуру, он видел ее в ряду искусств утверждением целостности человеческой личности.

Несомненно, что его стремление к монументальному получило благоприятную почву в США тех лет, переживавших время относительного благополучия, побуждавшего империалистические притязания и возродившуюся мечту о «Pax Americana», которая конкретно проявлялась во многих крупномасштабных строительных замыслах. В то же время, европейское происхождение и принадлежность культуре «Старого света» позволили Кану избежать банальности, к которой легко скатывались американские претензии на монументальность и культурную преемственность.





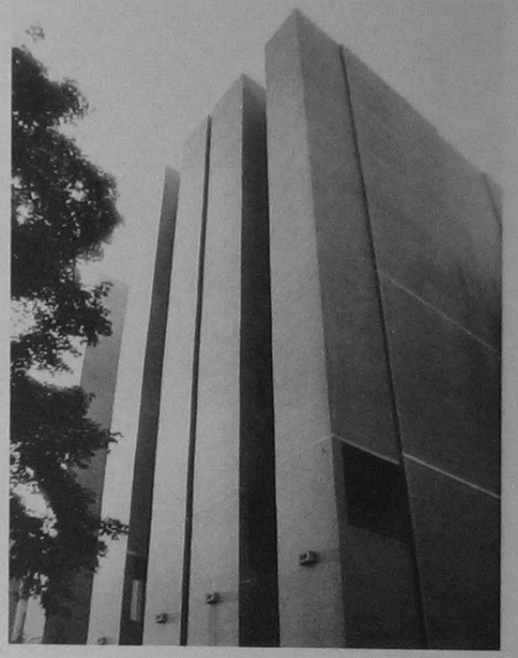


Архитектор Луис Кан.
Художественная галерея Йельского университета. Нью-Хейвен, Коннектикут, США. 1951–1953. Общий вид, интерьер, план перекрытия

Луис Кан родился на эстонском острове Саарема и шестилетним ребенком с родителями переехал в США. Он сформировался как архитектор до того, как «современное движение» утвердилось в Америке. Учился Кан на архитектурном факультете Школы изящных искусств Пенсильванского университета в Филадельфии, у Пола Ф. Крета, по академической системе парижской Школы изящных искусств, основательно усвоив грамматику академически истолкованного классицизма. Окончив школу в 1924 г., в период упадка американской архитектуры, он обратился к опыту европейских авангардистов, с которыми познакомился во время поездки по Старому свету в 1928–1929 гг. Европейские новаторы подорвали его веру во всемогущество академических доктрин. Особое впечатление оставили работы Ле Корбюзье и его книга «К архитектуре». Знакомство с работами Мис ван дер Роэ открыло ему глаза на значение новаций Салливена и Райта. Кан усваивает прием структурно-рационалистического подчеркивания конструкции, сближается с функционалистами. Но в годы экономической депрессии ему не удается найти достойное применение своим возможностям. Развивался он медленно, работая помощником у второразрядных архитекторов и лишь изредка выполняя небольшие самостоятельные проекты в характере «интернационального стиля».

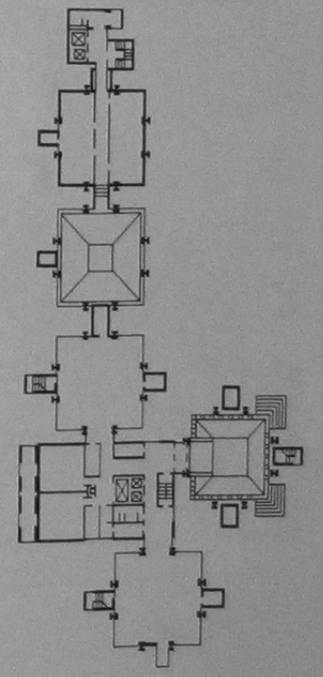
Перелом наступил, когда Кан, уже немолодым человеком (1948), стал преподавателем Йельского университета. Общение со студентами индуцировало мысль, заставляя проникать в сущность архитектуры. Процессу созревания собственной концепции помогли в 1950-е стажировка в Риме и путешествия по Греции и Египту. В лаконичных зарисовках очевидна попытка выйти к основам архитектуры, ее структурным архетипам, ее значениям. Развитие теоретической мысли дало неожиданно мощный импульс творчеству.





Первой работой Кана как зрелого мастера была художественная галерея Йельского университета в Нью-Хейвене (1951–1953) — тонко задуманный, обращенный в себя объект среди эклектичного городского окружения, определявшегося массовыми стереотипами, господствовавшими в США. Характер интерьера задавала построенная на треугольном модуле крупная ткань открытых железобетонных перекрытий, опирающихся на мощный бетонный каркас. Пронизывающая этажи лестница, заключенная в бетонный цилиндр, предвещала основное для дальнейшего творчества Кана структурное деление пространств на рабочие и обслуживающие. Обращенный к улице стеклянный фасад имеет отличающую его от «мисианских» навесных стен мягкость нерегулярного рисунка. Уже в этой работе Кан возвращал архитектуре зримую весомость — эфемерность стеклянной стены открывала «грубый бетон» интерьеров. Грубовато резкие формы (свойство, которое позволило числить Кана по разряду необруталистов) полны сдержанной силы.

Свойство это развивается с еще большей последовательностью в здании медицинских исследовательских лабораторий Пенсильванского университета в Филадельфии (1957–1965). Здесь, в соответствии с классической традицией, к которой Кан полон уважения, он противопоставил каноническому приему архитектуры модернизма — взаимному «перетеканию» частей внутреннего пространства — жесткую артикуляцию пространственной структуры. Функциональные рабочие помещения лабораторий объединены в вертикальные 5–9-этажные объемы из сборного железобетона с обширным остеклением. Обслуживающие мощные вентиляционные устройства, лестницы, санитарно-технические блоки собраны в глухие кирпичные шахты, вынесены за их пределы. Вертикали башнеобразных рабочих объемов и обслуживающих



Архитектор Луис Кан.
Лаборатория медицинских исследований Пенсильванского университета в Филадельфии. 1957–1965

шахт выстроены вдоль общей оси, завершаемой «кустом» объемов, обрамляющих наиболее крупный массив с лифтовой коммуникацией. Шахты вносят в этот конгломерат вертикалей «человеческий» масштаб. Использование мотива, возможно, связано с композицией райтовского здания фирмы Ларкина. Главное, однако, что это подобие куста средневековых башен в центре Сан-Джиминьяно не претендует на живописную замкнутость — в жестком расчленении объема с непримиримой честностью демонстрируется структурная логика системы, основанной на разделении рабочих и обслуживающих пространств. Подход Кана противоположен тому, при котором все одевается в единую оболочку; он придал артикуляции логичность и структурную ясность. Отметим, правда, что выразительное здание не было абсолютно практично как исследовательская лаборатория из-за отсутствия функциональной гибкости.

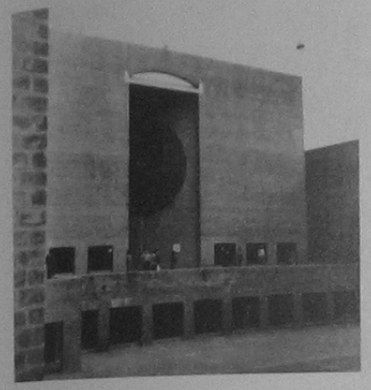
На основе ясной организации Кан создал здание, соединившее объективную логику построения (хоть и оказавшуюся недостаточно практичной) с обобщенными качествами античной классики, которые восхищали его в римских руинах. В период хаотических поисков, приводивших то к бессодержательной гимнастике очертаний, то к бездуховному рационализму, он стремился постичь общую закономерность структурного построения объекта, которую называл «формой». Он говорил, что представляет ее как нечто, предшествующее конкретной работе над проектом, так как формой в таком понимании определяется взаимосвязь элементов.

Функции сооружений Кан стремился свести к неким общим типам, извечно суествующим «институциям» человеческого общества. Подобный подход определял широту взглядов на явления, позволял увидеть новое в привычном, но и ограничивал диапазон применения концепции — ее широта чрезмерна для многих конкретных задач. «Школы, библиотеки, лаборатории, спортивные залы. Архитектор обращается к вдохновению раньше, чем может воспринять диктат необходимой организации пространства. Он спрашивает себя: какова природа каждого — отличающая его от других? Когда он ощущает это отличие, он рождает форму. Форма вдохновляет проект», — писал Кан[44].

Кан стал популярен отчасти благодаря поверхностной близости его построек тому нарочито грубому стилю, который нравился тогда молодежи. Но в еще большей степени привлекало — и не только молодежь — его ви́дение социального: он бросал вызов действительности, но не через некие утопические представления об устройстве будущего, а своим мистическим консерватизмом. Для Кана предпочтительны схемы-архетипы социальных связей. Хороший план — тот, который выявляет центральное значение институции. Кан полагал, что архитектурная проблема имеет «сущностное» значение, которое выходит далеко за пределы функциональных диаграмм. Только когда для него найдена соответствующая символическая форма, архитектор переходит к проектированию, придавая центральному интуитивно найденному понятию материальные очертания. Хороший проект — когда «форма», лежащее в основе значение, будет точно выражена через все части.



Архитектор Луис Кан.
Индийский институт менеджмента
в Ахмедабаде, Индия. 1962–1974

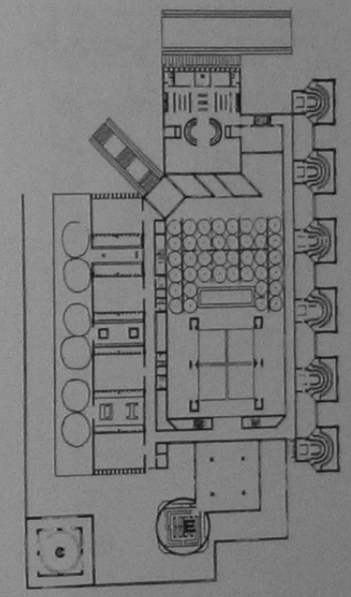




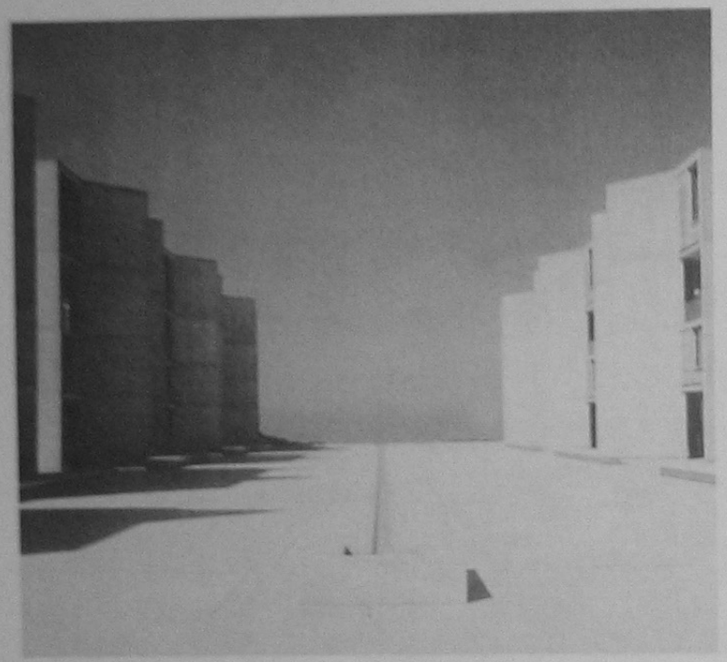
Позиция, основанная на внимании к духовным корням как социальной, так и эстетической сфер, определила мотивацию главных проектов Кана шестидесятых годов и вела его к созданию простого набора «форм-типов», основанных на геометрии — квадрате, круге, треугольнике, — которые пригодны для громадного разнообразия комбинаций. Первичное значение институции выражает обычно центральное пространство социального характера, связанное с окружением через пространства вторичные, предлагающие вариации основной темы и предназначенные для более частных функций.

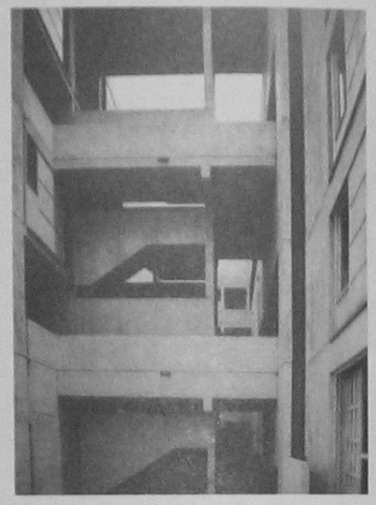
В композициях Кана всегда сильна роль диагонали. Но их геометрические схемы, кажущиеся орнаментальными на чертеже, далеки от произвольности. Они напоминают схемы мандалы или символические фигуры, свидетельствуя о пантеистическом ви́дении природы, которое Кан пытался выразить в геометрических абстракциях. Он утверждал, что стремится к «высшему порядку», в котором пространство, конструкция и организация освещения будут приведены к единству. Он всегда сохранял чувство осязаемого присутствия стены как главной составляющей архитектуры.

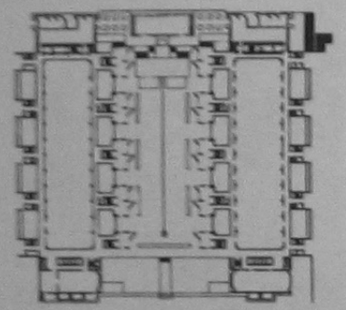
В Ахмедабаде, Индия, Индийский институт менеджмента (1962–1974) имеет компактный учебный корпус-«цитадель», расположенный на самой высокой северо-западной стороне участка. С юга и востока к нему примыкает студенческое общежитие, восемнадцать модульных единиц которого складываются в подобие плотной городской ткани. В ее организации — как и в структуре жилых единиц — господствует диагональное направление основной прямоугольной сетки плана, улавливающее преобладающее направление ветра. Простая и ясная геометрия дисциплинирует организацию пространства. Поверхность искусст-



Архитектор Луис Кан.
Индийский институт менеджмента
в Ахмедабаде, Индия. 1962–1974



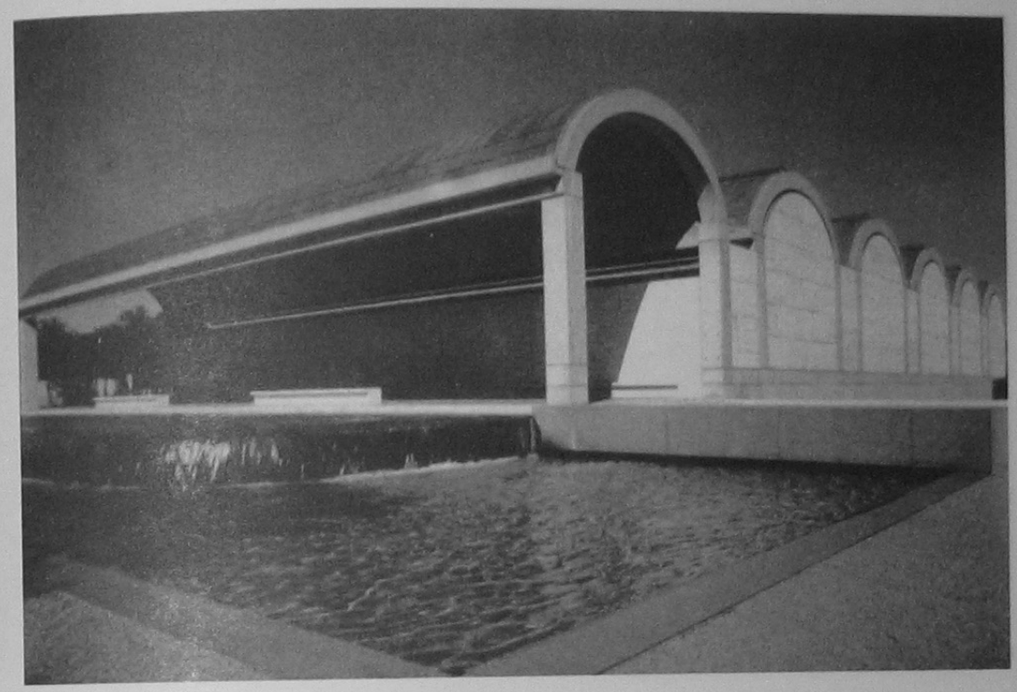




венного озера отделяет следующий более разреженный пояс застройки — группы домов преподавателей, диагонально поставленных по периметру прямоугольных дворов. Развивая зоны перехода от интерьеров к внешней среде, Кан создавал затененные портики и пешеходные пути. Колоссальные цилиндры и мощные контрфорсы из красного кирпича и грубого бетона вызывают ассоциации с римскими руинами и, как полагает Кан, — с искренностью и простотой индийского мышления. В словаре массивных форм ощутимы отголоски космической геометрии обсерваторий Джайпура. Впрочем, в поэтике форм — при всей внимательности Кана к объективным условиям ситуации — преобладает тональность космического пантеизма, для которого координаты места безразличны.

Духовные аспекты доминировали в программе исследовательского центра, который Кан спроектировал для доктора Джонаса Солка, открывателя вакцины против полиомиелита, в Ла-Холья близ Сан-Диего, Калифорния (1959–1965). Кан задумал его как уединенное интеллектуальное убежище коммуны ученых, следующее прототипу монастыря, акцентируя в образной характеристике гуманный характер деятельности. Комплекс, расположенный среди девственного ландшафта долины, раскрывающейся к Тихому океану, разделен на три плотных группы — лабораторную, «место встреч» (центр совещаний и конференций) и жилой поселок. Лаборатории расположены в двух параллельных протяженных блоках, между которыми находится водный сад, открытый к океану. Учитывая критику филадельфийских лабораторий, Кан предусмотрел открытую планировку рабочих пространств. Для их перекрытий использованы решетчатые балки, имеющие достаточную высоту, чтобы создать обслуживающее пространство технического этажа, по которому проложены

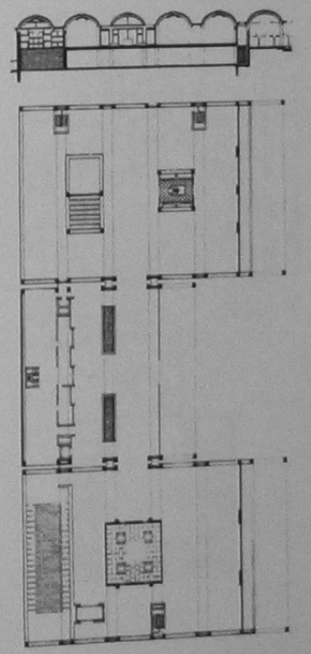
Архитектор Луис Кан.
Институт Джонаса Солка в Ла-Холья, Калифорния, США. 1959–1965



все необходимые инженерные коммуникации и вентиляционные короба (функциональный аналог вертикальных шахт — обслуживающих пространств в Филадельфии). Лаборатории связаны мостиками с малыми кабинетами-студиями, обращенными в сторону сада; подобие эркеров обеспечивает эти места уединенного созерцания видом на море. Исследователь имеет возможность отделиться в них от общего поиска для приватных размышлений. Панели тикового дерева выделяют эти места среди бетонного экстерьера, плиты которого имеют тот же цвет, что и травертин, покрывающий поверхность сада, прорезанного по оси прямым и тонким разломом каменной поверхности, по которому журчит водный поток.

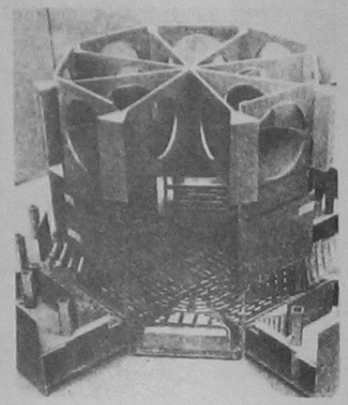
Утонченность геометрии ансамбля легко ассоциируется с виллой Адриана в Тиволи или дворцом Диоклетиана в Спалато, что, впрочем, само по себе поясняет немногое. Кан не только углублялся в историю, но и порывал с ней, вдохновляясь основами современного. Чувство античного или архаического несомненно в работах Кана, но достигалось современными средствами, в которых пространство, свет, конструкция приводились к некой абстракции, как бы резонирующей с образами прошлого. По совету Луиса Баррагана, Кан отказался от цветов и деревьев, обнажая пустоту водно-каменного сада и трактуя его как зал под открытым небом, сцену для мистерии постижения природы.

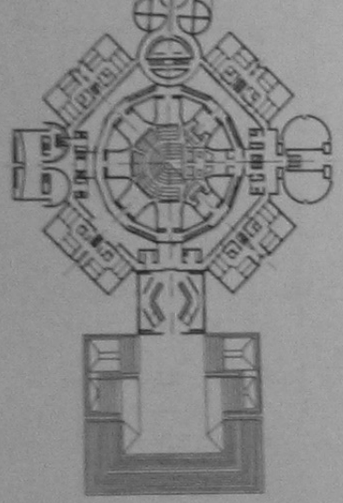
Абстрактный порядок зданий Кана достигался на основе простых конструктивных идей. Художественный музей Кимбелла в Форт-Уэрте, Техас (1966–1972) перекрыт параллельными бетонными сводами-оболочками, опирающимися своими торцами и работающими как очень длинные балки. Пространство под ними свободно; сложность его организации вступает в диалог с основной конструк-



Архитектор Луис Кан.
Художественный музей Кимбелла в Форт-Уэрте, Техас, США. 1966–1972



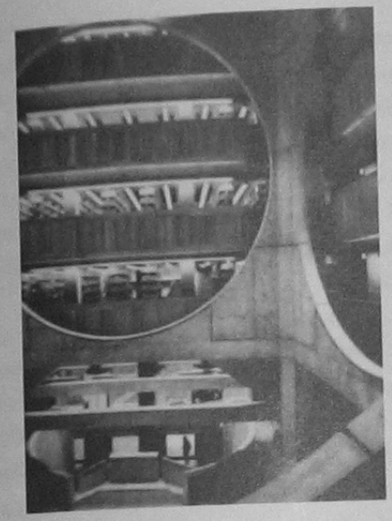


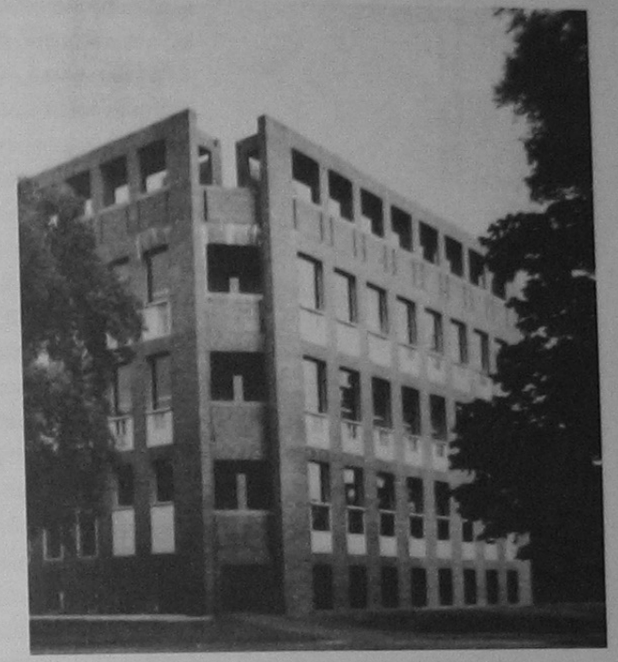


Архитектор Луис Кан.
Правительственный центр Дакки,
Бангладеш. 1962–1976.

цией. Но основной эффект интерьера определяется взаимодействием конструкции и естественного освещения. Каждый свод рассечен по своей шелыге узкой щелью по всей протяженности. Свет попадает на рефлекторы из нержавеющей стали, которые рассеивают серебристое сияние по полированному бетону открытой сводчатой конструкции.

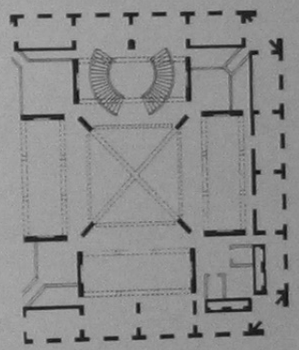
Стремление Кана к монументальному получило наиболее полное, в чем-то преувеличенное, воплощение в его крупнейшей работе — правительственном центре Дакки, столицы Бангладеш (1962–1976). Власть Кан воспринимал как одну из фундаментальных основ социального порядка, «форма» (в том смысле, который Кан вкладывал в это слово) должна была отражать значение этой институции. Главный объем — здание Национальной ассамблеи — сформирован вокруг цилиндрического пространства зала заседаний — «здания внутри здания». Круг использовался архитектором как символ потребности в социальном объединении и знак его центра. Внешнюю оболочку здания образуют прямоугольные и круглые в плане блоки. Торжественная упорядоченность симметричной системы отсылает к традициям империи Моголов, но изощренную деталировку, стрельчатые арки и облицовку мрамором заменили суровые бетонные стены на мощном кирпичном основании, прорезанные проемами элементарных геометрических очертаний — треугольными, прямоугольными и циркульными. В их тектонике, как и в пространственной структуре комплекса, очевидны отголоски языка форм поздней Римской империи — виллы Адриана в Тиволи, как и псевдоархеологических изображений на офортах Дж. Б. Пиранези. Простые суровые формы несут сложную иерархию ценностей и символов, в которой доминируют стабильность и традиционность. Современность соединена с архетипами общечеловеческого значения.





В генеральном плане всего правительственного центра — Капитолия — здание Национальной ассамблеи заняло центральную позицию, остальные постройки окружают его как бы по зонам нисходящей значимости. Использован весь арсенал риторических средств планировки, выработанных парижской Школой изящных искусств, — главные и вторичные оси, точки кульминации, вариации величин и очертаний, — чтобы усилить метафору «парламент — вершина социального порядка». Кан сочетал монументальные традиции Востока и Запада, создавая своей архитектурой идеальную символическую схему Государства (причем государства мусульманского — главный вход в здание Парламента располагался под мечетью с четырьмя цилиндрическими башнями, обращенной в сторону Мекки; это отклонение от преобладающей геометрии общего построения, как и другие сознательно введенные элементы дисимметрии, усиливало воздействие главной закономерности структурного построения).

Впечатляющая сила массивного величия центрального ансамбля Дакки несомненно превосходит эффект, производимый растворенным в ландшафте Капитолием Чандигарха. Но Кан прямо вдохновлялся выражением «надчеловеческого» идеала утопического государства, восходящего к Платону, тогда как Ле Корбюзье создавал свой ансамбль, стремясь соединить возвеличение государственности с утверждением ценности отдельной личности. Первый выражал свое представление о государстве в иерархической системе, плотно группирующейся вокруг подобия мощной цитадели; второй, отвергая централизацию, вынес Капитолий за пределы городского массива и рассредоточил его, раскрывая равновесие сил, обеспечивающих демократию управления. За развитием формальных схем стояли не только различные представления о пути развития государственности в странах, обретающих независимость (в поисках



Архитектор Луис Кан.
Библиотека Филипса в Экстере, Нью-
Хэмпшир, США. 1967–1972

новой специфической модели или путем переноса демократических норм и ценностей, выработанных на Западе), но и различные методы архитектурного творчества — модернизм у Ле Корбюзье и формирующаяся антимодернистская тенденция у Кана.

Центральным понятием стала для Кана форма в трактовке, которую дал ей Аристотель, — определенность вещи, структурная основа ее видовой характеристики, в которой реализуются законы природы и определяется взаимосвязь элементов. Классическая архитектура для Кана — высокое проявление способности человека познать и воплотить закономерности мира. К ее продолжению в современном мире, пользуясь его средствами, Кан стремился, продвигаясь от компромиссных экспериментов (как художественная галерея в Нью-Хейвене) к институту в Ахмедабаде и ансамблю в Дакке.

Стремление к «классичности» особенно сильно проявилось в поздних работах Кана. Библиотека Филипса в Эксетере (Нью-Хэмпшир, 1967–1972) создана как «святилище книги» — квадратный со срезанными углами объем, «обернутый» кирпичной стеной с равномерной частой сеткой высоких окон. Кубическая масса его имеет неожиданно крупномасштабное центральное ядро, бетонные стены которого прорезаны громадными круглыми проемами. Последним произведением Кана стал Центр британского искусства в Нью-Хейвене (1969–1978). Благородная сдержанность его образной характеристики отвечает американским представлениям о культурных традициях Великобритании.

Творчество Луиса Кана показало пример возвращения к вневременным ценностям классического, не связанного с отказом от ценностей и духа современности, как и с подражанием конкретным формам прошлого. Оно напомнило об архитектуре как средстве духовной коммуникации и показало пример систематической разработки словаря «говорящей архитектуры». Вновь утверждалась фундаментальность категории формы и присущие ей законы формообразования. Механистичности функционализма противопоставлен метод артикуляции архитектурных организмов, связывающий структуру сооружения с крупными категориями человеческой деятельности.

Работы Кана вызвали поначалу волну поверхностных подражаний; но его влияние не ограничилось преходящей модой. Была заложена основа принципиальных изменений в развитии современной архитектуры, определившихся к середине семидесятых. В конечном счете, его влияние оказалось почти столь же глубоким, как влияние Райта или Ле Корбюзье. Для мировой архитектуры шестидесятых годов Кан был ключевой фигурой.

Метаболизм и архитектура Японии 1960-х — начала 1970-х годов

Метаболизм возник на пороге шестидесятых как локальная, чисто японская версия рационалистической архитектуры, причем версия молодежная, соединившая дерзкую решительность претензий и склонность к фантастическим версиям с эклектической пестротой заимствований у брутали стов, структуралистов, Луиса Кана и Кэндзо Тангэ. Прямые реализации его идей не были

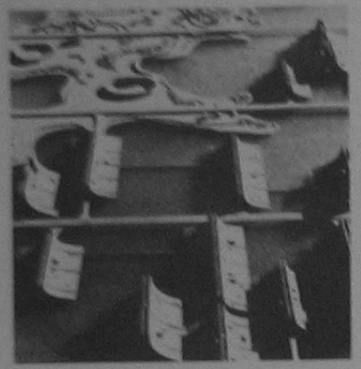
многочисленны. Однако влияние метаболизма на всю японскую архитектуру было ощутимо, и следы его сохранялись еще долго после того, как само направление распалось в начале семидесятых.

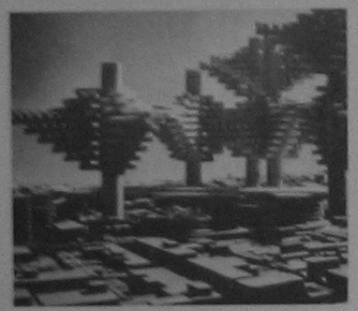
Направление возникло в стремлении преодолеть западническую ориентацию современной архитектуры и связать ее принципы с мировоззрением буддизма и традициями культуры Японии. Концепция направления заявлена группой, в которую вместе с Нориаки (Кисё) Курокава (род. 1934) входили Киёнори Кикутакэ (род. 1928), Фумихико Маки (род. 1923), Масато Отака (род. 1923) и архитектурный критик Нобуру Кавадзоэ (род. 1926). В 1960 г. на Международном конгрессе дизайна, проводившемся в Токио, группа выступила с манифестом «Метаболизм 1960 — положения нового урбанизма».

Как уже говорилось в начале главы, метаболисты рассматривали строительство как метаболический процесс — процесс обновления, не совместимый с жестко зафиксированными принципами формообразования. Отмежевываясь от «техноморфных» методов CIAM, Курокава утверждал, что «метаболизм» исходит из аналогии с живыми организмами, а не с машиной. Самое большое отличие живого организма от машины в том, что живое может развиваться и расти[45].

Постулировалась необходимость отказаться от мышления в понятиях формы и функции и мыслить представлениями динамичного, варьируемого пространства и функциональных изменений. Метаболистов интересовало не обособленное, завершенное в себе здание, но групповая форма, служащая структурным каркасом, которой не может повредить изменение заполняющих ее элементов, уменьшение или пополнение их числа. Закрытым завершенным системам противопоставлялись открытые к дальнейшему развитию и росту. Предметом архитектурной деятельности объявлялась архитектурная среда в целом, образованная меняющимися сочетаниями элементов, способная адаптироваться к социальным и экономическим изменениям, чтобы снять проблему морального старения. Многое здесь повторяло суждения футуристов о современном городе как динамичной машине.

В отличие от идеологии европейского модернизма, делившей мир на взаимоисключающие противоположности и предлагавшей однозначный выбор между ними, метаболизм предполагал сосуществование разнородных начал в меняющихся системах. Такой принцип отвечал буддийской концепции преходящего характера всех вещей. Утверждалась японская традиция видеть в технике продолжение человека. Принцип сосуществования реализовался в использовании продуктов современной техники наряду с фрагментами наследия или символами прошлого (исторически сложившиеся приемы организации пространства, знаки декора) и образами будущего. Предполагалось совмещение опыта различных культур. Структура объектов должна была строиться на основе взаимопроникновения внутреннего и внешнего, при котором возникали зоны промежуточных пространств.







Архитектор Кэндзо Тангэ
Проект «Токио-1960». Фрагмент модели

Архитектор Арата Исодзаки
«Пространственный город». 1963

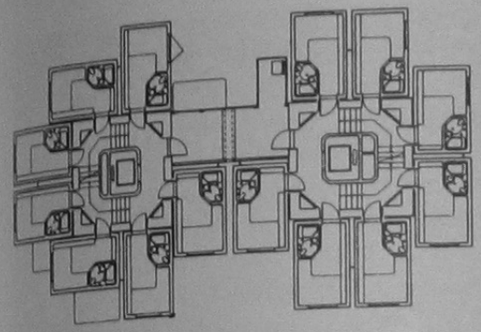
Архитектор Киёнори Кикутакэ
«Небесный дом». Токио. 1958

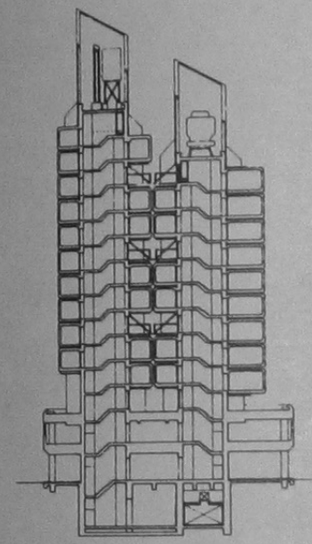
Стремясь поддержать талантливую и агрессивную молодежную группу метаболистов, Кэндзо Тангэ создал и продемонстрировал на том же конгрессе дизайнеров утопическую модель «Токио-1960», отмечавшую в его творчестве окончательный разрыв с функционалистским методом и переход к методу структурному, основанному на логике коммуникационных систем — физических и визуальных. Материальные структуры в проекте Тангэ рассматриваются и как символические (сама циклопическая грандиозность предлагаемых конструкций воспринималась как метафора «японского экономического чуда»), образуя систему, открытую для развития. Тангэ исходил из предположения, что дальнейший рост десятимиллионного города неизбежен. Обеспечить его жизнеспособность должна была система коммуникаций, преобразующая замкнутую структуру в открытую, линейную. Для этого «ось общественной жизни» перебрасывалась через воды Токийского залива, от центра к пригородам.

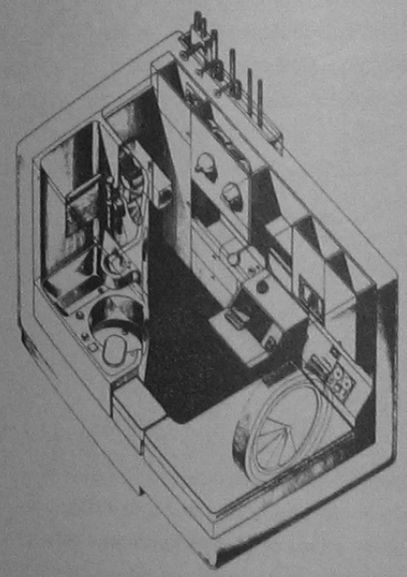
Принцип структурного построения этой оси Тангэ потом использовал для объектов разного масштаба. Его основой было сочетание стволов мощных шахт, служивших несущими пилонами и вмещавших вертикальные коммуникации, с функциональными объемами, которые, подобно мостовым фермам, перекинуты между ними. Над главной осью центра формировалась трехмерная решетка (в ее устрашающе огромных формах виделось отражение традиционно-японских стоечно-балочных систем). Прямая связь между зданиями и системой в целом возрождала органическое единство города, его построек и коммуникаций, существовавшее в прошлом.

Циклическая организация транспорта на «оси общественной жизни», определявшая и стадии роста, была блестящим воплощением концепции метаболизма. Она стала и символической формой, в которой Тангэ выразил свои представления о динамической природе современного города и современной цивилизации. Принцип построения архитектурного языка связал национальную специфику символической образности с образами западного рационализма. От национальной традиции исходит и идея развивающейся пространственной системы, противопоставленная западной идее завершенности. В модели «Токио-1960» и в идеях метаболистов функционализму, «интернациональной архитектуре», да и вообще методам формообразования, развивавшимся в западной архитектуре Нового времени, противопоставлены принципы, порожденные иной визуальной культурой и формами поведения, имевшие собственные исторические корни и связанные со своим менталитетом и своей системой ценностей.

Вслед за Тангэ концептуально-проектные эксперименты, в которых исследовалась основанная на фантастической технике развивающаяся форма города, выполнили и члены группы метаболистов (по времени они совпали с волной футурологических проектов, поднявшейся в Европе и США, но имели в сущности иное содержание — не создание социально-утопических прогнозов, а исследование новой концепции формообразования). Курокаву занимали возможности трехмерного развития городских инфраструктур («Город-стена», 1960; «Город-спираль», 1961). Кикутакэ разрабатывал идею искусственных островов на поверхности океана («Марина-сити», 1958; «Океан-сити», 1960).

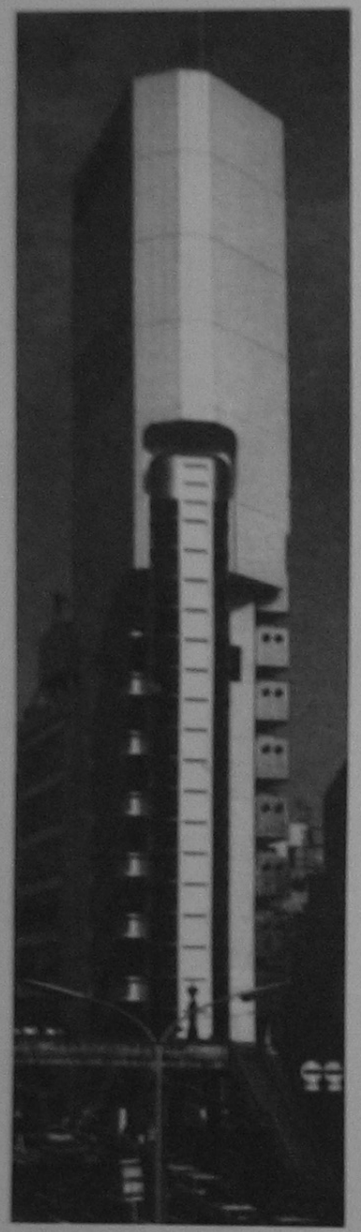








Архитектор Кисё Курокава. Дом «Накагин». Токио. 1972



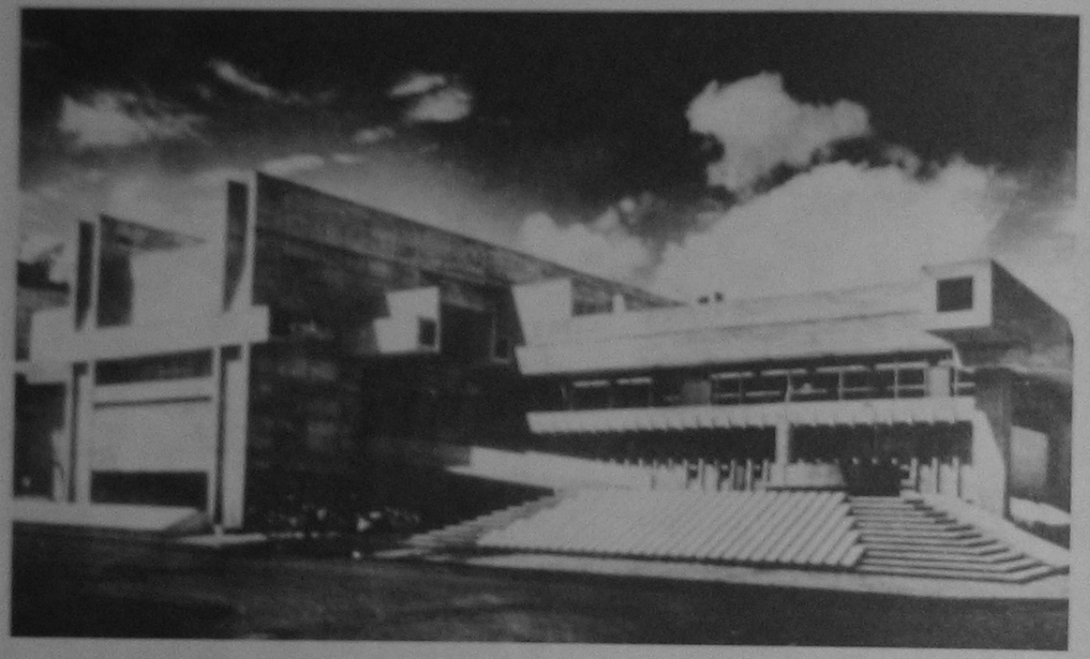
Архитектор Кисё Курокава.
Здание компании «Сони». Осака. 1976

В этих проектах кристаллизовалась идея капсулы — функциональной ячейки, изготовленной индустриально, которая присоединяется к системам инфраструктуры и может быть перемещена или заменена без их нарушения. Наиболее конкретную метафору, раскрывающую смысл идеи, создал Арата Исодзаки (род. 1931) в концептуальном проекте «Пространственный город» (1963), где капсулы, подобно листьям, одевают ветви-консоли, отходящие от гигантских стволов — круглых башен, вмещающих вертикальные коммуникации.

Наиболее ранней реализацией идеи отделения функциональной «емкости» от несущей основы и превращения ее в мобильный заменяемый элемент стал «Небесный дом», который построил для себя в Токио Киёнори Кикутакэ (1958). Его основная ячейка подвешена между четырьмя отрезками бетонной стены, оставляющими открытыми углы. Пилоны несут плиты, образующие пол и кровлю. Между их плоскостями с помощью мобильных деревянных панелей и перегородок-шкафов формируется жилое пространство, окруженное галереей. Кухня и санитарный блок включены в систему как замкнутые заменяемые объекты индустриального изготовления.

В 1962 г. Курокава разработал неосуществленный проект жилого комплекса с мобильными жилыми ячейками индустриального изготовления, размещенными на сборных железобетонных этажерках. До полного осуществления принцип «капсульной архитектуры» Курокава довел в доме «Накагин» (Токио, 1972). Стабильную основу здания образуют два «ядра обслуживания» — железобетонные шахты-колонны квадратного сечения высотой в 11 и 13 этажей, включающие вертикальные коммуникации всех видов. На «ядра» навешены 140 капсул с минимальными жилыми ячейками (4,2x2,7x2,5 м по наружным габаритам), которые предназначены для временно приезжающих в страну бизнесменов и снабжены всем необходимым для них, вплоть до диктофона и компьютера. Возможности современной техники развернуты при экономном использовании пространства, основанном на национальной бытовой традиции. Производимые заводом с полной отделкой и оборудованием, капсулы легко подключаются к инфраструктурам и, теоретически, могут быть так же легко сняты и превращены в мобильное жилище. Подвеска капсул имеет только два варианта, но и этого оказалось достаточно, чтобы создать их сложную механическую группировку (хотя и не снимающую общее впечатление механической жесткости). Элементы структуры — «ядра», ячейки — четко выявлены; утверждается идея самоценности частей, альтернатива их иерархическому соподчинению. Механистичности метафор функционализма Курокава стремился противопоставить метафору «очеловеченной» техники (противопоставление, впрочем, не вполне очевидно).

В летнем доме, который Курокава построил для себя в Каруидзаве (1974), в среду стальных капсул, форма которых отражает высокую технологию их создания, включены историцистские мотивы, отсылающие к чайным домикам XVII века. В здании компании «Сони» в Осака (1976) Курокава, возрождая традиционный принцип, дополнил соединение стабильной основы и капсульной структуры пространством, промежуточным между интерьером и экстерь-



Архитектор Арата Исодзаки.
Здание городской библиотеки. Оита, о. Кюсю, Япония. 1962–1966

ером, образованным системой эскалаторов, расположенных на фасаде. Включение таких промежуточных элементов характерно для постметаболизма — японской версии постмодернизма, в которую стал перерастать метаболизм семидесятых годов.

Подобно тому, как Л. Кан расширил круг возможностей построения пространственных структур введением горизонтальных «прослоек» обслуживающего пространства, метаболисты выдвинули идею системы искусственных платформ, открывающих возможность более эффективного использования территории. Масато Отака, один из зачинателей метаболизма, применил такое «удвоение поверхности земли» для тесного квартала в центре города Сакайдо (1968). На нижнем уровне размещались инфраструктуры, включая проезды, места стоянок для машин, трассы инженерных коммуникаций. На верхней площадке создан жилой квартал, трактуемый как изменчивая групповая форма, присоединенная к стабильной инфраструктуре. Связи на этом уровне только пешеходные.

Идеи метаболизма, в принципе своем исходившие от города как целостности и от единства законов структурного построения при любых масштабах формирования среды, удалось реализовать лишь фрагментарно, в пределах очень небольшого комплекса, как в Сакайдо, или отдельных сооружений. Характерна серия общественных зданий, которые Исодзаки создал в городе Оита на острове Кюсю.

Построенное в 1962–1966 гг., здание городской библиотеки задумано как метафора незавершенности, длящегося развития — маленькое по сути дела здание с большими претензиями. Из 2–3-этажного объема выступают мощные железо-

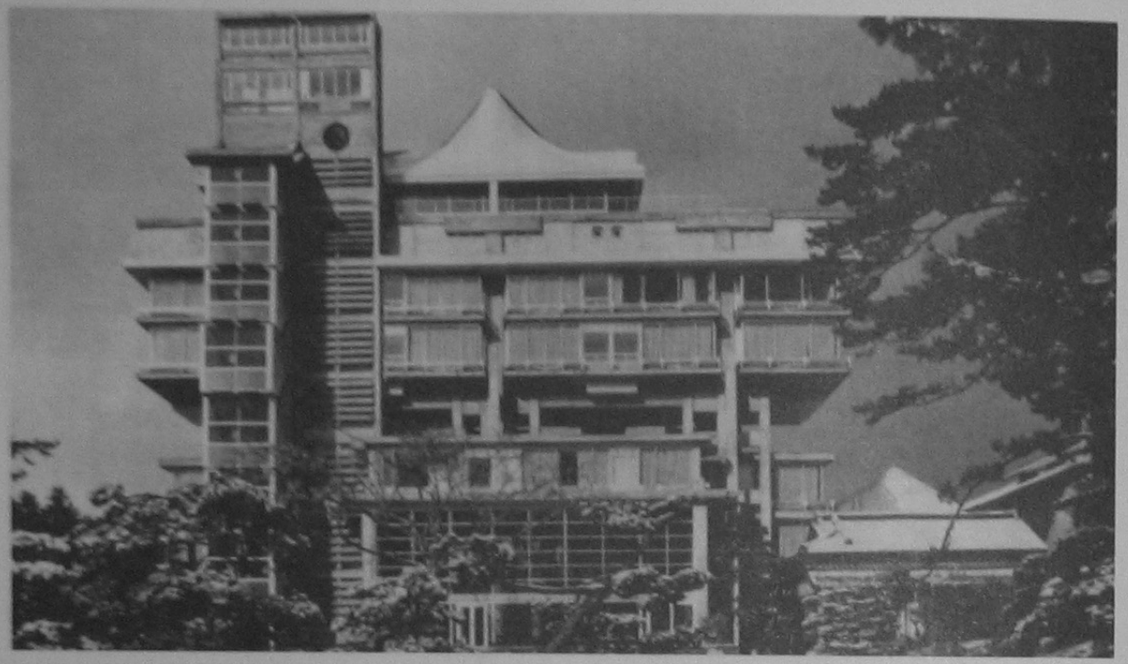


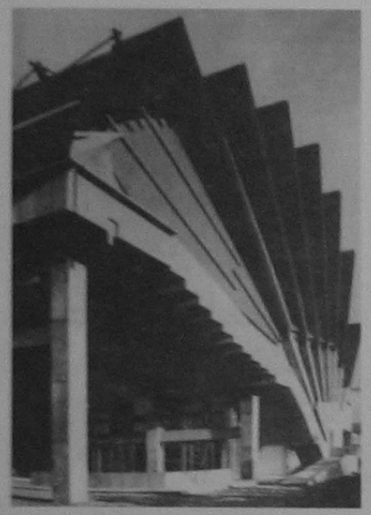
Архитектор Арата Исодзаки.
Здание банка «Исо» в Оита. 1966–1968

бетонные балки коробчатого сечения, уходящие на несколько метров в пустоту от замыкающих пространство стен и подиума. Эти «бетонные пушки» доминируют и в интерьере — читальный зал перекрыт ими по длинной стороне в 38 м. Их неиспользуемая протяженность и избыточная мощь должна служить свидетельством потенциального роста. Утрированная «игра мускулами» сближает здание с некоторыми постройками Пола Рудолфа.

Поблизости от библиотеки Исодзаки соорудил здание банка «Исо» (1966–1968), выделенное глухим вертикальным объемом со скошенными углами, который поднят на обнаженных бетонных опорах. Коммуникации, собранные в единый стержень, образуют «позвоночник» этого сооружения, вертикаль которого продолжена низким распластанным корпусом, несущим знаки незавершенности.

Наиболее агрессивны метафоры, использованные Киёнори Кикутакэ для общественного центра Мияконодзе на острове Кюсю (1965–1966). Здание имитирует некий механизм, относящийся к «палеотехнике» начала промышленной революции, громоздкой и неуклюжей. Формальный язык связан с антиэстетикой «грубого искусства», которой увлекались и европейские брутали́сты, но воспринятой более непосредственно. Над каркасным железобетонным основанием, несущим амфитеатр зала, вздыблена стальная конструкция, нарочито резкие очертания которой напоминают кузнечные мехи. Впрочем, веер стальных рам, расходящийся от цоколя и несущий свод из металлических панелей, неподвижен. Ассоциация с движущейся конструкцией служит лишь для метафорического выражения классификации частей здания на стабильные и изменчивые. За стабильную основу приняты два





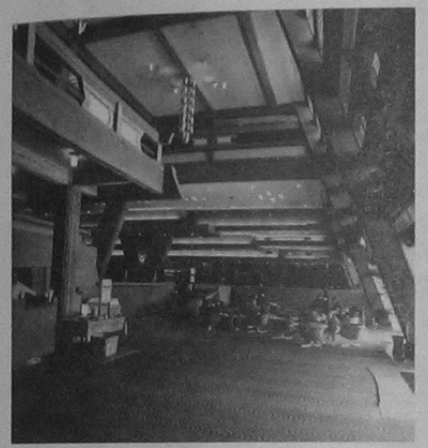
Архитектор Киёнори Кикутакэ.
Общественный центр Мияконодзе,
о. Кюсю, Япония. 1965–1966

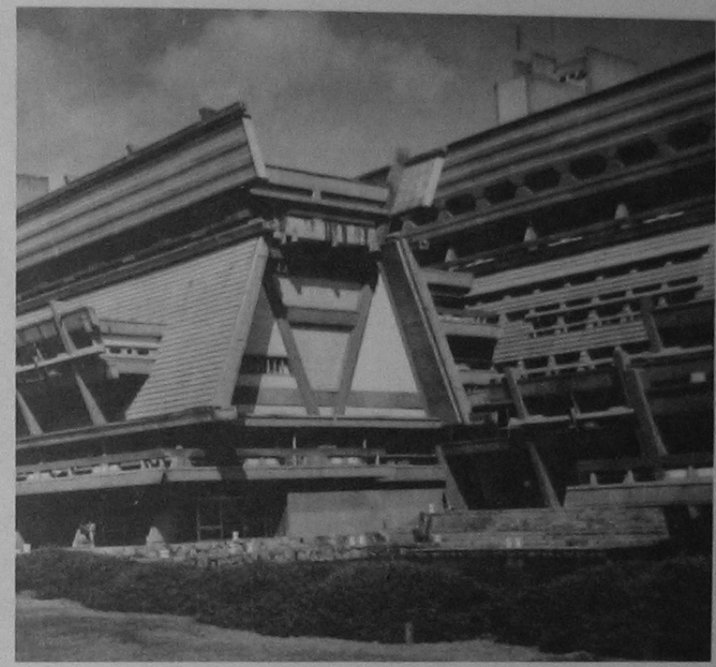
Архитектор Киёнори Кикутакэ.
Гостиница «Токоэн», Кайкэ на о. Хонсю,
Япония. 1963–1964

амфитеатра, разделенных общим сценическим пространством. Один из них принадлежит театру под открытым небом, другой, вместе со сценой, перекрыт металлической конструкцией. Сцену с ее машинерией и оборудование, насыщающее зал, Кикутакэ отнес к элементам меняющимся, а вместе с ними — и покрытие, с которым они связаны. Неуклюжесть псевдомашины Кикутакэ придает ей некую «человечность», противопоставленную жестким и точным очертаниям современного техномира.

Отель «Токоэн», построенный Кикутакэ в Кайкэ на острове Хонсю (1963–1964), призван объединять группу традиционных сооружений небольшого курорта. Структурную основу здания образуют шесть мощных опор, связанных под уровнем кровли высокой железобетонной балкой. К последней подвешены плиты этажей с гостиничными номерами. Внизу, за колоннами, встроен двухуровневый холл. Лестница и лифт выделены в обособленную башню, формирующую силуэт вместе с бетонной оболочкой-гиперболоидом, покрывающей ресторан на 135крыше. Здание имитирует постепенно сложившееся целое и несет намеки на традиционные формы.

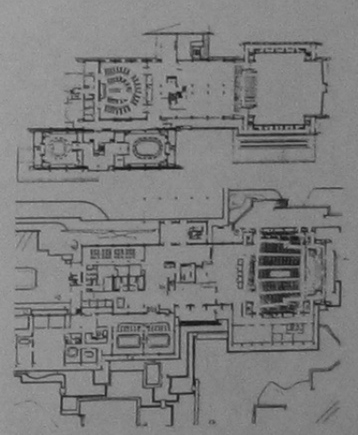
Шокирующий антиэстетизм метаболистов помог преодолеть сентиментальность, в которую уводила японских архитекторов утопия совершенствования современной жизни через возрождение национальных традиций. В шестидесятые в Японии появились произведения архитектуры, свободные и от эпатажного дилетантизма, и от сентиментальной псевдорациональности, где в новой форме осуществлены изначальные для национальной классики принципы организации архитектурного пространства. Наиболее убедительно это выполнено в здании Международных конференций в Киото (1963–1966), ко-



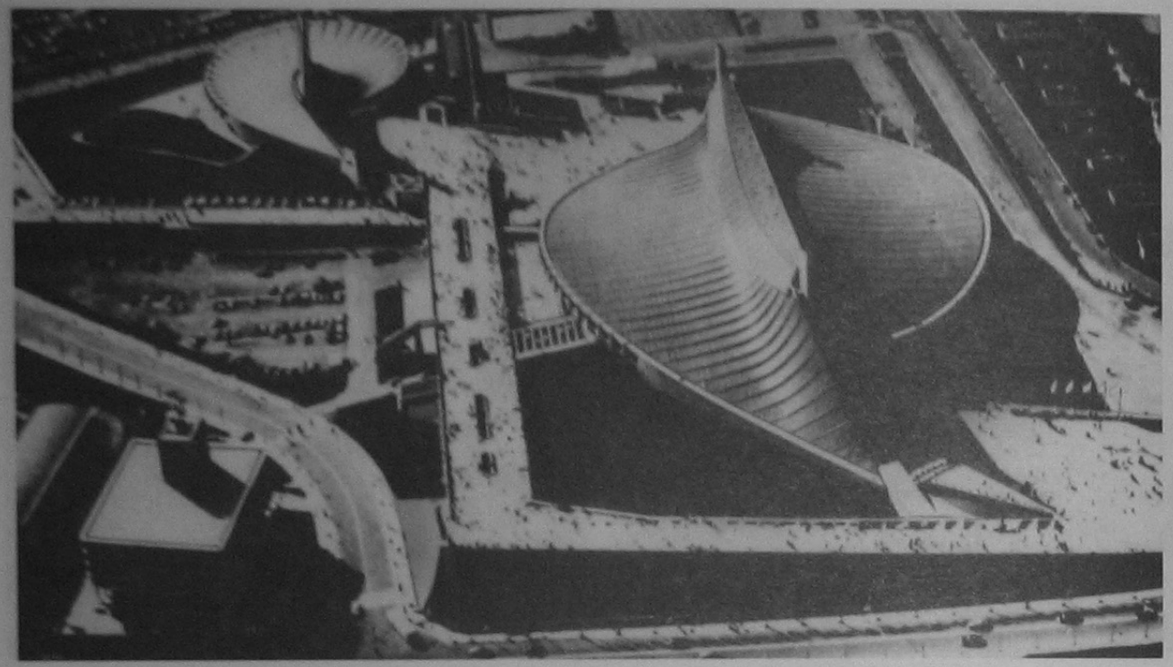


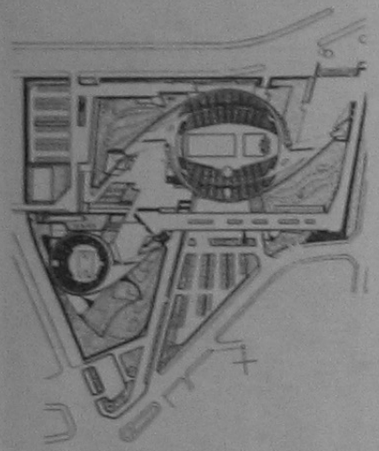
торое проектировал Сатио Отани (1924). Зеленые холмы отделяют его распластанные массы от городской среды, модернизированный японский сад связывает с окружающим парком и озером. Выбор пространственной формы, основанной на системе трапецоидов, придает композиции динамизм и характерность. Отани исходил от рассудочного анализа, формируя «слоистую систему» расположения помещений, при которой функции, требующие бо́льших площадей, расположены внизу, меньших — наверху. Трапецоид дает логичные очертания и для большого зала — пространство шире там, где в нем больше потребность, непараллельность поверхностей стен улучшает акустику. Малые перевернутые трапецоиды, размещенные над главными, удобны для административных служб и офисов. Сложная организация жизненных процессов направлялась чувством пространства, его цельности и естественного растекания по слоям, чтобы вновь придти к цельности в объеме большого зала на 2 тыс. мест.

Конструктивная система с наклонными стальными опорами, которые под углом 22° к вертикали как бы вырастают из земли или из воды бассейнов, была логичным следствием идеи организации пространства. При этом она повысила сейсмоустойчивость здания. Специфическая тектоническая тема объединила интерьеры. Она особенно эффектна в обширных холлах и кулуарах. Тема наклонных опор принадлежит здесь как внутреннему, так и внешнему, снимая их противопоставление. Несомненно японский характер деталей — не стилизация, а естественное проявление культуры, в которой воспитан автор постройки. Но образ создан прежде всего структурой пространства. Здание в целом, образованное параллельным, со сдвигом, расположением смежных двойных трапецоидов, воспринимается, как того требует метаболистская



Архитектор Сатио Отани.
Здание Международных конференций
в Киото. 1963–1966



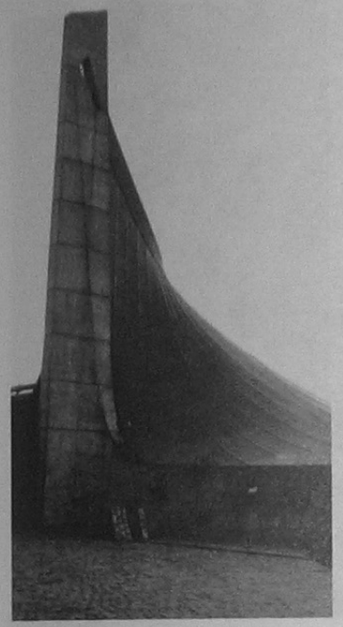


Архитектор Кэндзо Тангэ.
Спортивный комплекс Йойоги, Токио. 1964

концепция, системой, открытой к развитию, но не производит впечатление случайно остановленного в его процессе. Агрессивную метаболистскую метафору здесь заменил традиционный для японского искусства принцип недосказанности. И все же главной фигурой в японской архитектуре шестидесятых оставался Кэндзо Тангэ, творчество которого именно в эти годы достигло высшего расцвета.

План «Токио-1960» объединил ранее разработанные идеи мастера, заключая в себе основу методов, определивших все десятилетия его творчества. Тангэ пришел в нем к принципу иерархии трех масштабов городских пространств — «сверхчеловеческого», «масштаба человеческих масс» и «человеческого». Идея пилонов, поднимающих над землей объемы зданий, с тем чтобы освободить «социальное» пространство города, соединилась с идеей «ядер обслуживания». Конторские здания в проекте Тангэ перекинуты между стволами шахт вертикальных коммуникаций. Пространство между шахтами-опорами образует связь между зданием и системой в целом, возрождая единство города.

Но в условиях Японии конкретного времени идея системности формирования городской среды наталкивались на трудности непреодолимые. Пытаясь компенсировать эту ограниченность возможного, каждой постройке — иногда вопреки ее значению и функции — Тангэ стремился придать характер фрагментарной реализации системных градостроительных идей. Работу над структурой Тангэ все больше связывал с проблемой символа, вырастающего из обобщенной функции сооружения, приведенной к художественно осмысленному типу. Пластические характеристики формы выходили на первый план, подчеркивались приемами обработки поверхности. Железобетон был «поднят» на уровень материала, не менее богатого возможностями художественной выразительности, чем естественный камень Ренессанса.

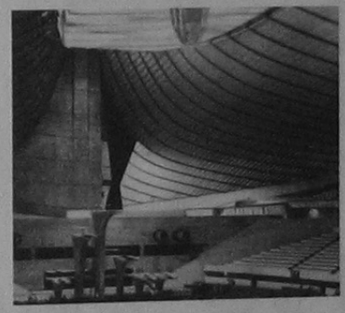


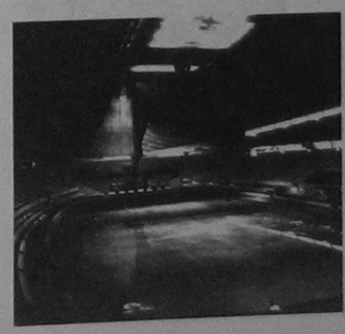


В постройках шестидесятых Тангэ уже не продолжал диалог с традицией — исследования традиционного развили в его творческом мышлении специфические черты, связанные с национальной психологией. Его произведения теперь узнавались как японские без каких-либо знаков, говорящих о принадлежности традиции. Исчезли из его работ и «цитаты» — воспроизведения приемов других современных архитекторов.

Вершиной творчества Тангэ стал комплекс спортивных сооружений Йойоги, построенный к Олимпийским играм 1964 г., проходившим в Токио. Два могучих объема как бы вырастают из земной поверхности. Они связаны динамикой строения криволинейных очертаний и соединены — и физически, и зрительно — низким подиумом. Извне объемы производят впечатление сгустков материи, вовлеченных в движение гигантского вихря. Внутри объемов открываются пространства, образованные конструкцией, основанной на напряженных стальных тросах.

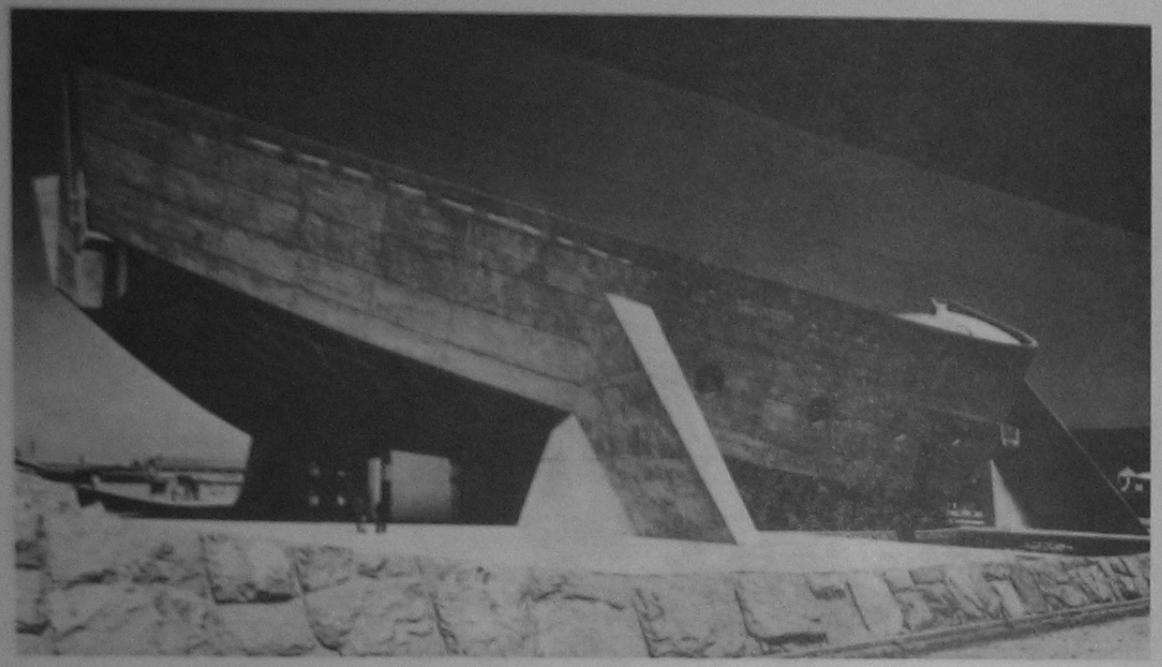
Больший объем заключает в себе плавательный бассейн, меньший — универсальный спортивный зал. Громадные внутренние пространства не только физически объединяют участников и зрителей спортивных состязаний — напряженная динамика их формы рождает своеобразное «чувство локтя». Как отправное начало формообразования архитектор избрал символическую функцию, метафору сближения людей на основе «рыцарственного» соперничества.

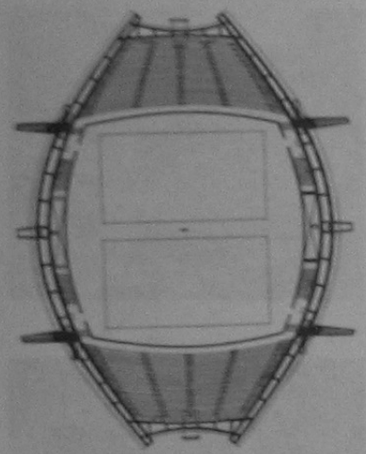




Архитектор Кэндзо Тангэ.
Плавательный бассейн в спортивном комплексе Йойоги.

Спортивный зал в комплексе Йойоги

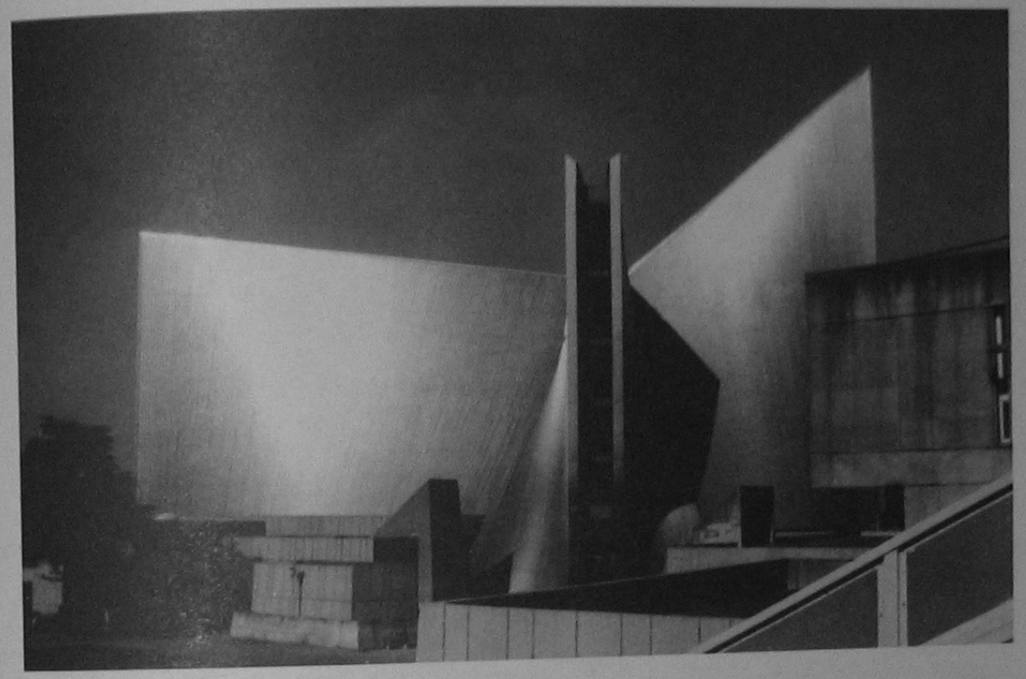




Архитектор Кэндзо Тангэ.
Крытый стадион префектуры Кагава.
Такамацу, Япония. 1962–1964

В зданиях достигнуто единство выразительной формы, эффективных конструкций и очертаний, требуемых условиями акустики, освещения, кондиционирования воздуха. «Становой хребет» кровли-навеса здания бассейна — вантовый мост 130-метрового пролета между мощными опорами, которые вырастают из монотонного бетонного массива трибун. Концы вант за пределами объема здания закреплены мощными бетонными монолитами, косо уходящими в землю. Стальные панели покрытия лежат на тросах, соединяющих вантовый хребет с верхним краем трибун, имеющих в плане параболические очертания. Веретенообразный промежуток между вантами «хребта» служит как для естественного освещения зала, так и для размещения осветительных устройств. Асимметрия создает ощущение свободно организованного окружения. Целое увлекает динамичностью, единством больших и малых величин, рождает чувство сопричастности событию, обрамлением которого служит.

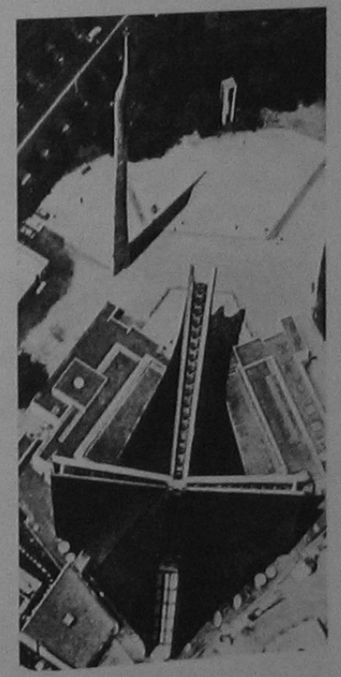
Образная выразительность спиральной раковины второго, меньшего павильона еще напряженнее. Опрокинутая воронка спиральной поверхности вантового покрытия как бы затягивает пространство к железобетонной мачте, стоящей на краю окружности трибун, — единственной опоре конструкции. Естественное освещение и устройства искусственного света подчеркивают динамично смещенную вершину спирали. Форма заключает в себе непрерывную градацию величин: большое преобразуется в малое, сверхчеловеческий масштаб — в человеческий. Очертания поверхностей, образованных вантовым покрытием, обеспечивают необходимые акустические качества пространств, не требуя каких-либо дополнений. Почти скульптурная пластичность сооружений неотделима от логики конструкций. Художественная интуиция и точный расчет соединились (инженер-конструктор Есикацу Цубои).



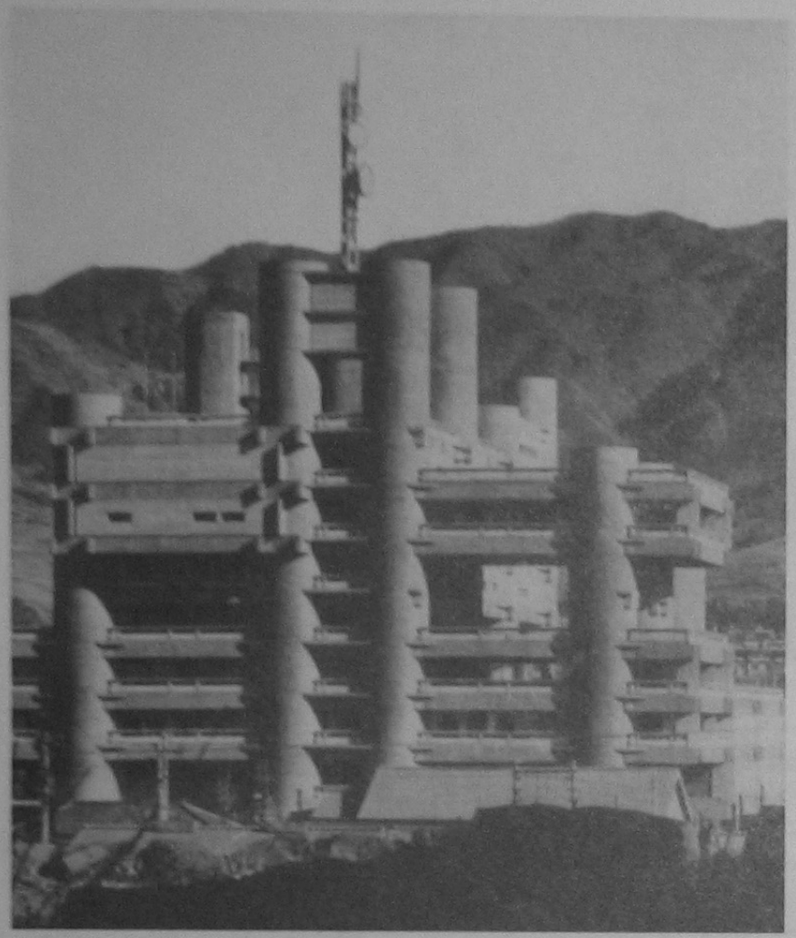
Почти в одно время с Йойоги, Тангэ строил крытый стадион префектуры Кагава в Такамацу (1962–1964). Стремление создать крупную символическую форму было и в этом проекте основным. Ассоциация с баркой определила главную метафору, порожденную, вероятно, близостью моря. Функция здесь определяет лишь физическое бытие формы; точные очертания, несущие смысловое значение, ей уже не подчинены.

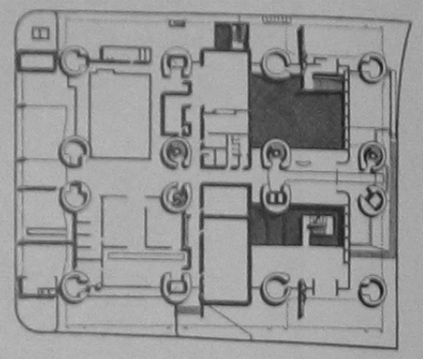
В 1963–1964 гг. по проекту Тангэ, разработанному также с участием Цубои, построен католический собор Св. Марии в Токио. Объем здания образован восемью пересекающимися гиперболическими параболоидами. От ромбовидного плана (абстрагированная форма одного из символов древнехристианского искусства — рыбы) совершается переход к очертанию латинского креста наверху, выявленному световым фонарем, «окном в небо», в зоне соприкосновения гиперболоидов. Форма собора не связана ассоциативно с национальной традицией. Однако сам характер образного мышления Тангэ определил ее специфику, свидетельствующую о принадлежности японской культуре.

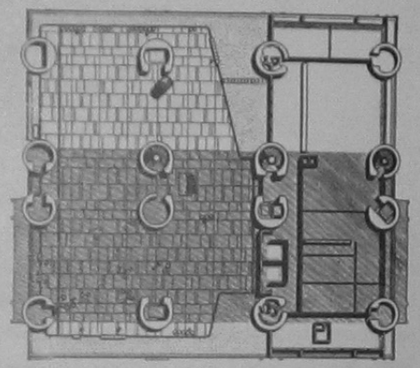
Постройкой, завершившей самый яркий период творчества Тангэ, стало здание Центра массовых коммуникаций префектуры Яманаси в Кофу (1962–1967), где размещены издательские офисы, реакции газет, радиостудии, типографии и склады. Здесь, в пределах одного здания, Тангэ стремился осуществить принцип построения структуры, заложенный в плане «Токио-1960». В сооружение как бы введен «генетический код» городского организма нового типа. Вместе с тем, оно было реализацией требования, заявленного в «Манифесте» метаболистов, — сочетать в единой структуре элементы постоянные, устойчивые и гибкие, меняющиеся, допускающие различное использование. Традиционной завершенности

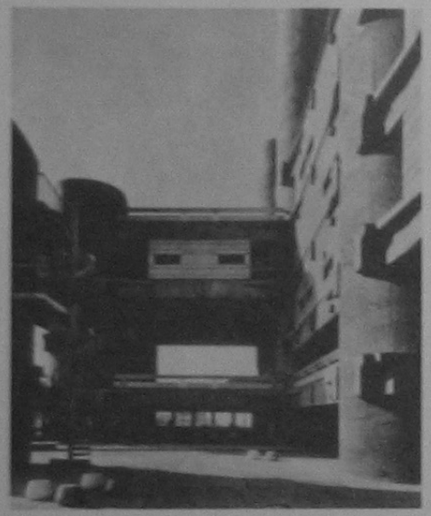


Архитектор Кэндзо Тангэ.
Католический собор Св. Марии. Токио
1963–1964



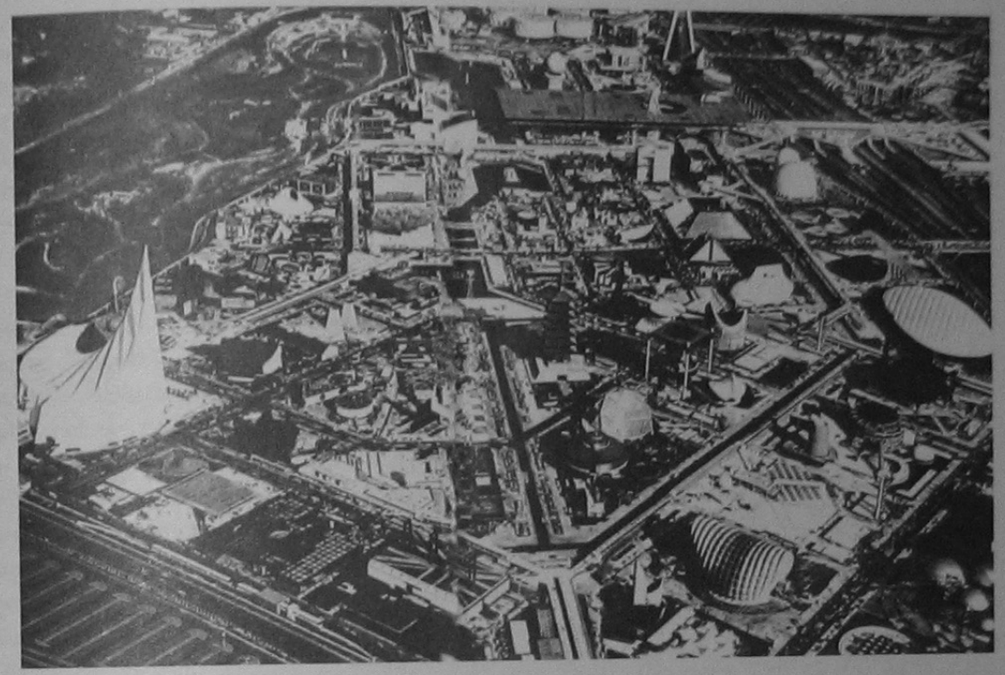








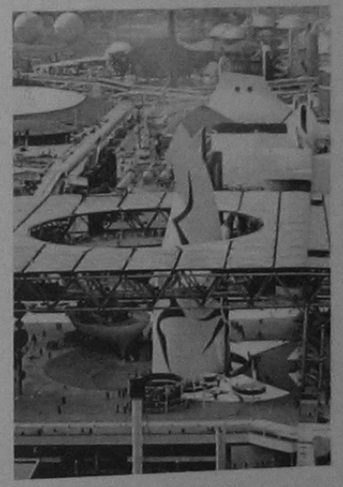
Архитектор Кэндзо Тангэ. Центр массовых коммуникаций префектуры Яманаси в Кофу, Япония. 1962–1967



противопоставлена открытая система, предполагающая развитие; ее незаконченность получила символическое значение. Для Тангэ это было жестом солидарности с метаболистами, о присоединении к которым он заявил в 1964 г.

Своеобразная выразительность здания неотделима от его символической незаконченности. Не все пространства между цилиндрическими шахтами — ядрами обслуживания — заполнены и использованы. Пустоты Тангэ оправдывает как резерв расширения и роста. Контрасты пустот и заполненных пространственных ячеек, не загруженные консоли на поверхности шахт, их разная высота, как бы свидетельствующая о продолжающемся росте, драматически ярко демонстрируют возможности дальнейших изменений. Однако, если этот рост будет осуществляться, пустоты окажутся заполненными, и острая формальная выразительность постройки угаснет. Фиктивность открытой системы, которая заявлена символически, но может быть осуществлена лишь ценой уничтожения символа, определяет внутреннюю противоречивость композиции.

Взлетом метаболизма как направления творчества, связанного с определенной группой, стала Всемирная выставка ЭКСПО-70, проходившая в Осаке. Тангэ, возглавивший группу, сумел тактично и мудро провести глубоко личную идею, определившую общий характер комплекса, не ущемляя индивидуальности других архитекторов. Ему принадлежит идея разветвленного ствола систем обслуживания, обеспечивающего не только физическую связанность огромной коллекции павильонов, но и вносящего начало гармонии в пестрое разнообразие объектов и событий. Структуру территории определяет не только система коммуникаций, но и система символов. «Символическая зона» и стала на ЭКСПО-70 главным стволом системы коммуникаций.



Архитектор Кэндзо Тангэ. Панорама всемирной выставки ЭКСПО-70 в Осаке. Япония

Основой символического образа служит идея фестиваля — места дружеских встреч, праздника, гармонии между людьми. «Площадь фестивалей» заняла ключевое положение среди символической зоны и всей территории в целом. Однако конкретное воплощение образов символической зоны (оно было поручено лидерам метаболистов — Кисё Курокаве, Фумихико Маки, Кодзи Камия, Арате Исодзаки) ушло от гуманистической образности, намеченной Тангэ, в сторону мрачноватых электронно-кибернетических фантасмагорий версии техницизма, отвечающей «эре кибернетики».

Всемирная выставка казалась Тангэ испытательным полигоном для новых градостроительных идей. Он осуществил здесь принцип непрерывности городских структур, заявленный еще в проекте «Токио-1960». Однако все это было лишь «событием», рассчитанным на определенное и недолгое время. Период депрессии в строительной деятельности Японии, наступивший в начале семидесятых годов, нарушил планы дальнейшей совместной работы. Группа метаболистов перестала существовать как организационное целое. Трансформировались и принципы, выдвинутые метаболистами, причем в этом процессе они уже не выступали совместно. Единство движения сменялось развитием, в котором преобладали индивидуальные предпочтения.

Роберт Вентури: новый взгляд на проблемы современной архитектуры

Кризис архитектуры шестидесятых опрокинул популярность ее «интернациональных» вариантов. Холодно-элегантные призмы построек Миса уже воспринимались как достояние истории; мимолетной оказалась популярность модернизированного классицизма Стоуна, как и претензий необарокко и неоэкспрессионизма. Появились новые кумиры — необрутали сты, структуралисты, японские метаболисты, возглавленные Кэндзо Тангэ. Их эксперименты не образовали, однако, даже того внешнего единства, которым обладал функционализм 1920-х гг. Итальянский архитектор Гвидо Канелла в ярком полемическом выступлении выделял тенденцию к возрождению монументализма, сталкивая мавзолей и компьютер — олицетворение новой версии рационализма[46]. Но и самые впечатляющие «монументы» не открывали общих путей решения проблем. Луис Кан поднял концепцию монументальной архитектуры до внутренней целостности и величия, но это была архитектура новой версии эстетической утопии, с «институциями», дух которых более напоминал идеальное государство Платона, чем противоречивую действительность второй половины XX века.

Трезвую оценку ситуации, решительность и общая направленность которой оказались убедительны как для бунтующей профессиональной молодежи, так и для значительной части творчески активного старшего поколения, сумел дать американец Роберт Вентури (род. 1925) в книге, которую назвал «Сложность и противоречия в архитектуре»[47]. Винсент Скалли в «Предисловии» к ней написал, что это, «возможно, наиболее важный текст о том, как делать архитектуру, после того, как в 1923 г. была опубликована книга Ле Корбюзье „К архитектуре"»[48]. Время, прошедшее с 1966 г., показало, что американский профессор не ошибся. Как и работа Ле Корбюзье, книга Вентури появилась очень вовремя

для того, чтобы быть замеченной и оказать влияние на профессию. Жестко развенчивая потерявший свои ориентиры модернизм, он убедительно продемонстрировал его внутренние противоречия. Отвергал он и предлагавшиеся альтернативы. Книга Ле Корбюзье была как бы стартовым сигналом для «современного движения» в архитектуре, книга Вентури, показав, что его возможности израсходованы, стала сигналом к началу нового этапа.

Вентури учился в Принстонском университете, используя стипендию Американской академии в Риме, совершил путешествие по Италии, где был увлечен наследием маньеризма и барокко. В США работал у Эеро Сааринена, затем у Луиса Кана, которого считал главным учителем. Не получая серьезных заказов, основное время использовал для занятий теорией. Преподавал в Йельском университете.

В своей книге Вентури, демонстрируя разочарование в былых надеждах на улучшение общества «хорошей архитектурой», не занимался социологическими и функциональными анализами, сосредоточившись на дискуссии о форме и ее значении. Ниспровергая рационалистические догмы функционализма и «стиля Миса», он выступил за архитектуру, основанную не на искусственных схемах «порядка», а на сложности и противоречиях реальной жизни. Произвольным упрощениям «исключающего» метода проектирования Вентури противопоставил «трудное единство» обобщения, предполагающее богатство и многозначность смысловых значений формы. Он полагал, что сложности и противоречия реальной действительности не могут игнорироваться ради чистоты воплощения некой абстрактной идеи, но должны вводиться в систему «трудного порядка». Он писал: «Я скорее за богатство значений, чем за ясность значений; я за неявную функцию, так же, как и за явную функцию. Я предпочитаю „и то и другое", а не „или то, или другое", и черное и белое, а иногда серое, — черному или белому»[49]. Призывая видеть жизнь такой, какова она есть, Вентури предложил архитектуру — прямой продукт существующего, со всеми его социальными противоречиями и экономическим неравенством, архитектуру, не противостоящую вульгарности и хаосу стихийно сложившегося окружения, но как бы вырастающую из них.

Вентури последовательно антиутопичен. Отказ от утопий позволил без предубеждения относиться ко всему опыту, накопленному историей зодчества — старой и новой. При этом, в отличие от историцистов, он не выделяет как преобладающую ценность наследие определенного стиля или определенного времени, принимая и исследуя все — и ко всему относясь скорее с ироничным недоверием, чем с пиететом. Безусловную веру в благотворность прогресса и самоценность нового он также не принимает.

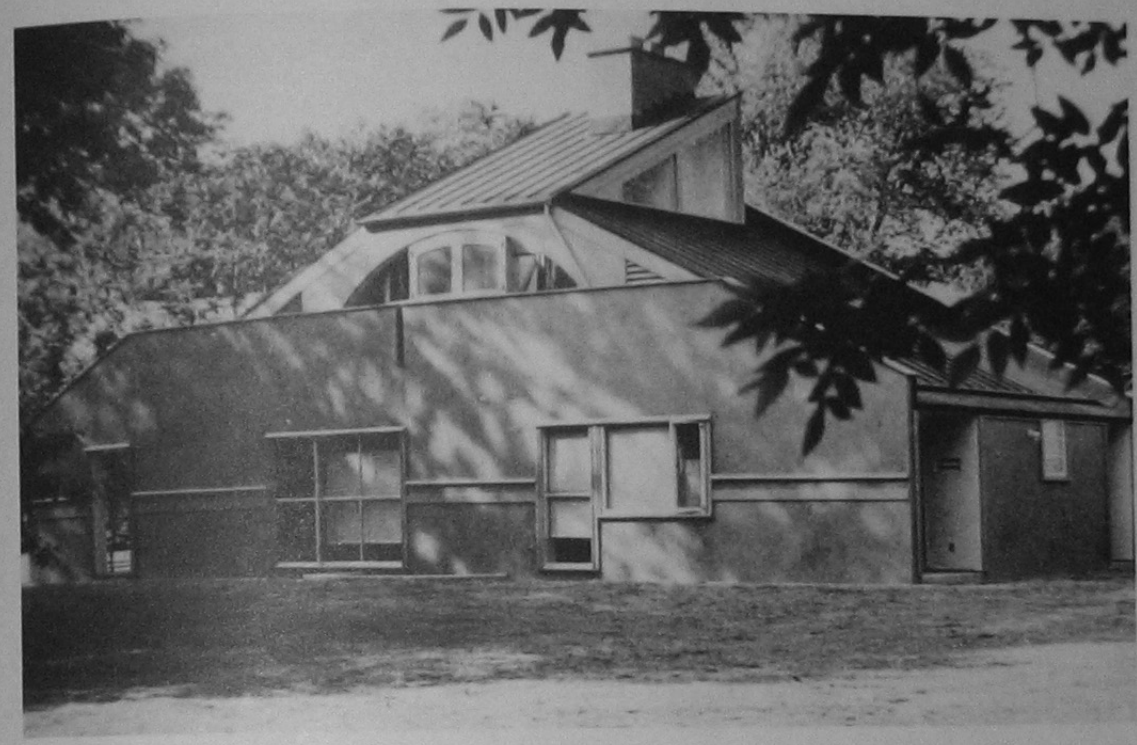
Отвергая традиционный эстетизм, Вентури строил свою эстетику на основе поп-культуры (термин, предложенный в 1955 г. английскими критиками Л. Фидлером и Р. Бенемом), противопоставлявшей себя либеральному оптимизму и академическому омертвлению «высокой культуры», идеализирующей интерпретации действительности. Термин «поп» (от английского «popular» — народ-

ный) стал и частью наименования элитарного искусства, сделавшего «поп-культуру» своим материалом. Название «поп-арт» применил для обозначения этого направления художественного авангарда английский критик Л. Эллоуэй в начале шестидесятых[50]. Мир поп-арта — это мир знаков, символов, образов, вошедших в привычный обиход массовой культуры, ставших банальным языком и отложившихся в сознании как общий визуальный опыт. Средством преобразования знаков и образов поп-культуры стало реструктурирование, соединение этих знаков в контексты, рождающие новые связи и разрушающие принятые. Вентури попытался транслировать идеи и приемы поп-арта в архитектуру. Уже в первом — и главном — его сочинении очевидно влияние «поп-культуры»; многое кажется прямым переложением «попистских» идей в архитектурную проблематику.

Еще теснее сблизило Вентури с поп-артом сотрудничество с художницей Дениз Скотт-Браун, которая стала его женой. Вместе они выступили в 1971 г. с сенсационной статьей «Уродливая и ординарная архитектура или декорированный сарай»[51], программным утверждением «хаоса как архитектуры», отвергающим веру в ценность прекрасного и необычного — основной мотив деятельности эпигонов «современного движения». Они разоблачали символический героизм «современной архитектуры», основанный на искажении пространственных соотношений и нарочитой артикуляции объемов, использовании элементов оборудования в качестве орнамента. Они отмечают, что «когда функциональные элементы используют символически, они обычно не функционируют»[52], и утверждают необходимость «значащей» архитектуры, язык которой может воздействовать и на людей, мчащихся с большой скоростью по автострадам. Материал для такой архитектуры виделся им в воинствующей вульгарности реклам игорных клубов Лас-Вегаса и в попытках жителей пригородов американских городов (особенно Лос-Анджелеса) внести индивидуальные признаки и социальную символику в безликую и монотонную среду. «Как архетип, Лос-Анджелес должен стать нашим Римом, а Лас-Вегас — нашей Флоренцией»[53].

Опыту современной массовой культуры, языкам рекламы и массовых коммуникаций Вентури посвятил книгу «Уроки Лас-Вегаса», написанную с Дениз Скотт-Браун и Стивеном Айзенуром. Как полагал Вентури, эти уроки доказывают эффективность функционирования среды, сложившейся вне формирующей воли архитектора и вне эстетических ценностей, признанных профессией. Альтернативой архитектуре, которая претендует на выполнение символической функции экспрессионистическими средствами формообразования, Вентури предложил концепцию «декорированного сарая» — соединения структуры, дающей прямой ответ на практическую программу, и не зависящей от нее знаковой формы.

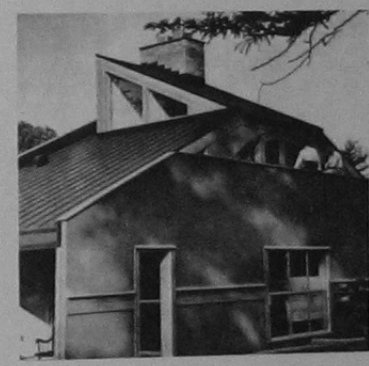
В шестидесятые — первой половине семидесятых годов Вентури осуществил несколько построек — парадигм своей системы идей. Вопреки его популистским заявлениям, их эстетика элитарна. От поп-арта в них занесена ирония, иногда перерастающая в сардонический жест, — свойство для архитектуры необычное. Даже такие эксперты, как Филип Джонсон и Гордон Баншефт, включенные в состав жюри, рассматривавшего один из проектов Вентури,

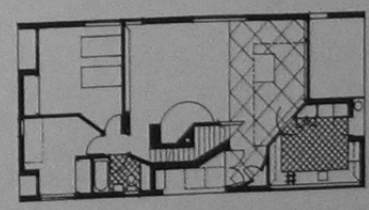


не смогли принять этой необычности, охарактеризовав работу как «уродливую и ординарную архитектуру» (этой формулировкой Вентури воспользовался, давая название своей статье-манифесту).

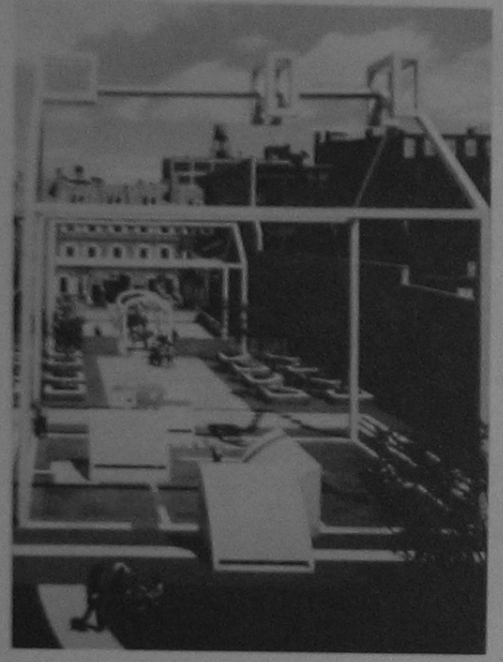
Для дома своей матери в Честнат-хилл, Филадельфия (1963), Вентури не использовал привычные клише модернизма, создав подобие традиционной постройки со щипцом, наклонной кровлей, накладными профилями и заглубленным порталом. Не было это, однако, и повторением традиционного образца. Аллюзии на скромный американский дом сопровождаются намеками на Ле Корбюзье и Палладио. Симметричная схема соединена с асимметрией частностей. «Изображение» арки над порталом рассечено разорванным щипцом и наложено на реальную перемычку. Бесстрастная плоскостность фасада маскирует сложность и противоречивость внутреннего пространства. Вентури писал о доме матери: «Это здание обнаруживает сложности и противоречия: оно сложно и просто; оно открыто и замкнуто; оно большое и маленькое; некоторые его элементы хороши на одном уровне и плохи на другом; его порядок приспосабливает жанровые элементы дома вообще и случайные элементы этого дома в частности. Этим достигается скорее трудное единство среднего числа различных частей, чем простое единство немногих или многих мотивированных частей»[54].

В Гилд-хаузе, доме для престарелых в Филадельфии (1962–1966), Вентури использовал тот же подход в большем масштабе и для функции, где он мог испытать свой интерес к возможности общего понимания образности, — здание включает 91 жилище с общей рекреацией. Симметричному плану отвечает симметричный фасад с физически обозначенной осью; на первом этаже она стала массивной цилиндрической колонной, занимающей центр ниши перед входной

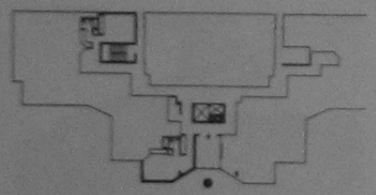




Архитектор Роберт Вентури.
Дом В. Вентури, Честнат-хилл, Филадельфия, США, 1963







Архитектор Роберт Вентури.
Мемориальный музей Франклина.
Филадельфия, США. 1972

Гилд-хауз — дом для престарелых.
Филадельфия, США. 1962–1966.
Общий вид, план

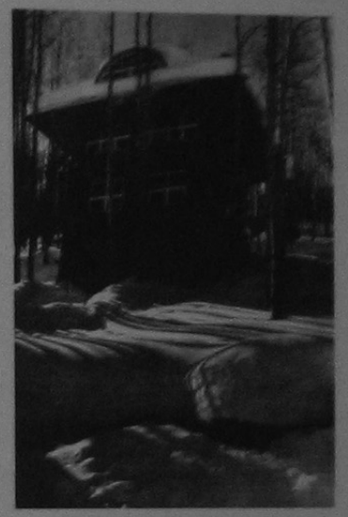
дверью. Дом подчеркнуто прозаичен, как прозаичен полутрущобный район, среди которого выросло здание, прозаичен, как жизнь его обитателей. Бурый кирпич стен, монотонная пестрота окон, иронические намеки на традиционные формы — все должно свидетельствовать об ординарности постройки. Телевизионные антенны, анодированные «под золото» и торжественно установленные на пьедестале над осью фасада, — сардонический жест, завершающий образ.

Когда Вентури получил заказ — к двухсотлетию США восстановить давно не существующий дом Бенджамина Франклина в Филадельфии, он не стал сооружать некую имитацию. Из стальных стрежней им создан схематический пространственный чертеж, показывающий расположение и габариты построек с их высокими кровлями и даже силуэтами печных труб — знак в чистом виде, инверсия представления о памятнике-монументе. Мемориальный музей с экспозицией и обслуживающими помещениями скрыт под поверхностью двора (1972). Напряжение между виртуальным миром памяти, отнесенным под землю, и реальностью знака, показывающего пространство, которое мир Франклина занимал в прошлом, определяет поэтическую атмосферу места.

От погруженности в обыденное в работах шестидесятых Вентури переходит к парадоксальным гротескам, отмеченным намеками на ретроспективность. Климат «поп-культуры» освободил от «табу» на обращение к историческим прецедентам, установленного модернизмом. И Вентури одним из первых обратился к новому варианту историзма, основанному на иронических намеках, нарочито эклектичном смешении отсылок к различным источникам и реструктурировании заимствования (подобно тому, как живопись поп-арта реструктурировала изображаемые элементы действительности).

Эти гротески уже закладывали приемы того, что позднее Чарльз Дженкс назовет постмодернистским классицизмом. Обращаясь к классическому ордеру, Вентури демонстрировал рассчитанную наивность, использовал гротескно-пародийные очертания, производившие шокирующий эффект. Характерна пристройка к зданию художественного музея Аллена в Оберлине, Огайо (1972–1976), с гротескно приземистой, как бы утонувшей в грунте, колонной. Ее цилиндрическое тело, расчлененное примитивным подобием каннелюр, выступает прямо из замощения двора и завершается схемой капители с преувеличенными, почти смыкающимися волютами. Этот ионический Микки Маус с навязчивой откровенностью пародирует прототип, что и определяет главный эффект («сдвиг» привычного представления).

Характер гротеска — правда, более мягкого — имеют и «рустические» загородные постройки Вентури. Дом Таккера в Катоне, штат Нью-Йорк (1975), — обшитый тесом почти кубический объем, накрытый чрезмерно большой для него пирамидальной кровлей, которую на одной из сторон прорезает круглое окно — реминисценция «бычьего глаза» барочных зданий. Агрессивные формы лыжной хижины в Аспене, Колорадо (1977), шаржируют постройки стиля модерн (как, впрочем, напоминают они и многое другое: миниатюрную пагоду, скворечник, даже лицо под широкой шляпой). Многозначность стала обязательной составляющей «говорящей архитектуры», создать которую стремился Вентури. Он раньше других вышел за пределы модернизма и заложил интеллектуальную основу последующего развития — к постмодернизму прежде всего. Была в конечном счете плодотворна и прививка архитектуре эстетики поп-арта, на которую смело пошел Вентури (хотя первые результаты экспериментов в этом направлении не казались обещающими).



Архитектор Роберт Вентури.
Лыжная хижина в Аспене, Колорадо, США.
1977

«Соучастие»

Кризис идей «современной архитектуры», выплеснувший взаимные обвинения ее различных сект на страницы массовой печати, подорвал общественное доверие к профессии. Массовая пресса стала списывать нараставшие трудности развития городов на пропасть между архитекторами и потребителями их труда. Возникло представление, что архитекторы навязывают решения, в которых сами перестали ориентироваться. Большое впечатление оставили выставки «Архитектура без архитекторов», прошедшие во многих странах, пропагандируя возможности самодеятельной архитектуры. Положение обостряли ошибки, допускавшиеся бюрократическими органами городского планирования, недостаточно гибкими и компетентными для управления усложнившимися городскими организмами.

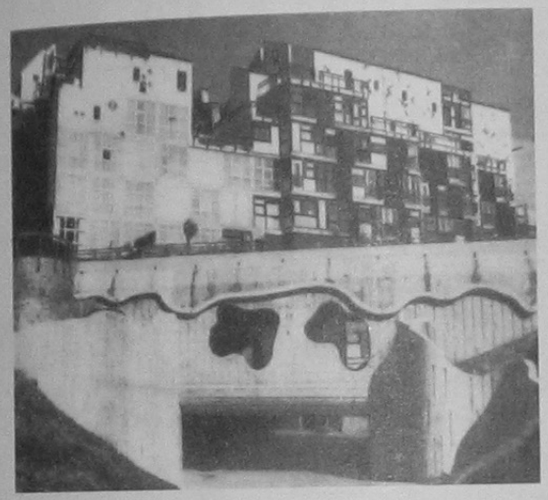
В этой ситуации в среде американских архитекторов, не принадлежавших к профессиональному истэблишменту, в основном молодых преподавателей, возникла идея оспаривания (контестации), или защитного планирования. Отвергая мессианистские претензии, воспитанные идеологией авангарда и принятые «современным движением», приверженцы контестации стали подвергать ревизии проекты реконструкции старых городских районов, которыми ущемлялись интересы их населения. Как правило, это были соседствующие с центрами

городов, пришедшие в упадок кварталы, где обитали и работали люди с низкими доходами, в основном принадлежавшие к национальным меньшинствам. Переселение лишало их дешевого жилища, привычных социальных связей и места работы.

Среди инициаторов контестации был Роберт Вентури, в 1968 г. опротестовавший проект реконструкции южной части центра Филадельфии. Проектируемая трасса новой магистрали, охватывающей центральную зону, должна была пройти через общину Кросстаун, кварталы которой, когда-то населенные состоятельными людьми, на рубеже XIX и XX веков получили выразительную и характерную застройку. Изменения в социальной структуре расселения привели к упадку и отрущобливанию комплекса, где сконцентрировалось цветное население с низкими доходами. Группой Вентури с участием комитета местных жителей был предложен контрплан, позволявший при изменении трассы новой магистрали ревитализировать зону, сохраняя ее исторические ценности. Благоустройство района сопровождалось восстановлением домов для арендаторов с небольшим доходом и созданием полосы торговой, культурной и политической жизни. Контроль за местным планированием предлагалось поручить общине. По мнению Вентури, участие членов комитета обеспечило план, «которому изобретательность и детальное знание проблем придают жизненность»[55].

В подобных работах стали определяться методы привлечения населения к принятию проектных решений. «Соучастие» (партиципация) в семидесятые годы получило распространение во многих странах. Основная его форма — общественные обсуждения горожанами проектов реконструкции и крупных объектов нового строительства. Стали обязательными публикации таких проектов средствами массовой информации, сопровождающиеся сбором и изучением поступающих замечаний. Практиковались и методы прямого опроса, анкетирования (что позволяло выделить групповые и индивидуальные предпочтения). Проводились игровые имитации процесса проектирования с участием непрофессионалов, со временем при этом стали использоваться компьютеры.

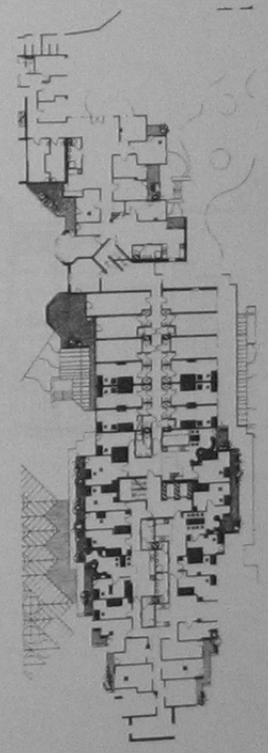
Результаты «соучастия» были неоднозначны. В самой его идее заключена некая доля утопизма — расчет на идеально складывающиеся отношения всех заинтересованных сторон, их взаимопонимание и готовность к компромиссам. К тому же позитивное участие в решении проблем требовало определенной подготовленности и уровня общекультурного развития. Иногда результаты многосторонних обсуждений помогали защитить интересы групп малоимущих от непродуманного радикализма реконструктивных замыслов или посягательств владельцев недвижимости, стремившихся к увеличению прибыли. Но в процессах «соучастия» скрывался иногда потаенный слой, направлявший его неквалифицированных участников в соответствии с чьими-то эгоистическими интересами. Архитекторы, прикрываясь вовлечением в процесс проектирования потребителей, слагали с себя социальную ответственность, сохраняя преобладающее влияние на окончательные решения. Ответственность как будто снималась и с общества, его муниципальных и государственных органов, определяющих стратегию архитектурно-градостроительной деятельности.



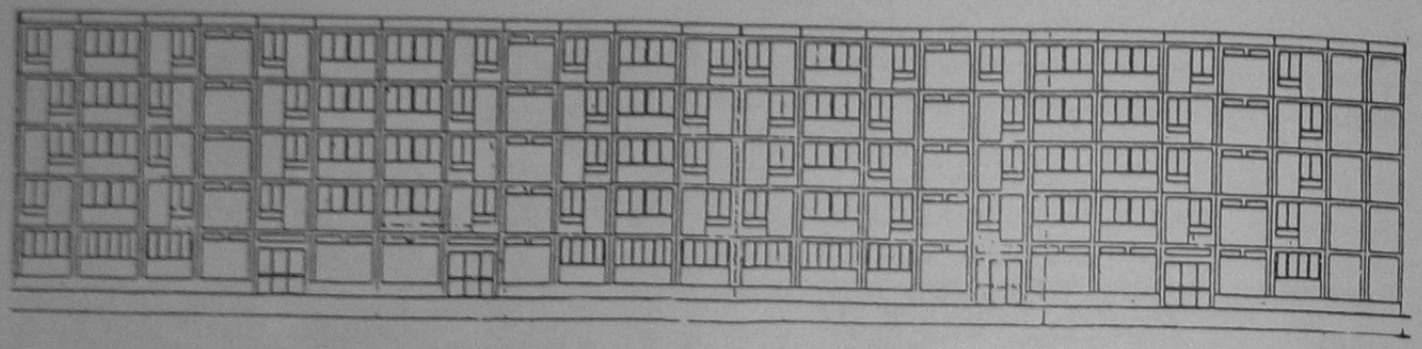


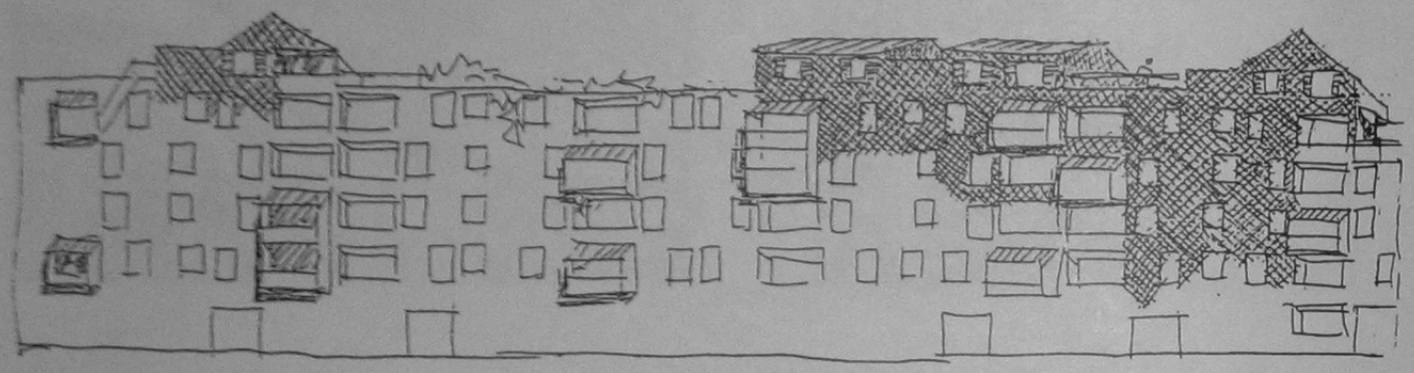
Но в «архитектуре соучастия» появились и свои вершины, когда вспышки утопизма объединяли общим энтузиазмом сообщества потребителей и работавших с ними профессионалов, создавая некие мифы, в которых фигурировали объект и история его создания. Самым ярким мифом такого рода стало строительство общежитий медицинского факультета Католического университета в Лёвене, Бельгия (1968–1972), которое возглавлял архитектор Люсьен Кролль (род. 1927). Событие связано со вспышкой студенческих бунтов в мае 1968 г. и их анархическими утопиями. А. Тцонис и Л. Лефевр назвали это здание «монументом утопического популистского движения 1968 года»[56], хотя общий смысл архитектуры здесь полярен самому понятию монументальности. Впрочем, материальным воплощением ярких, но скоропреходящих событий, всколыхнувших ментальность всего западного общества, это здание, безусловно, стало.

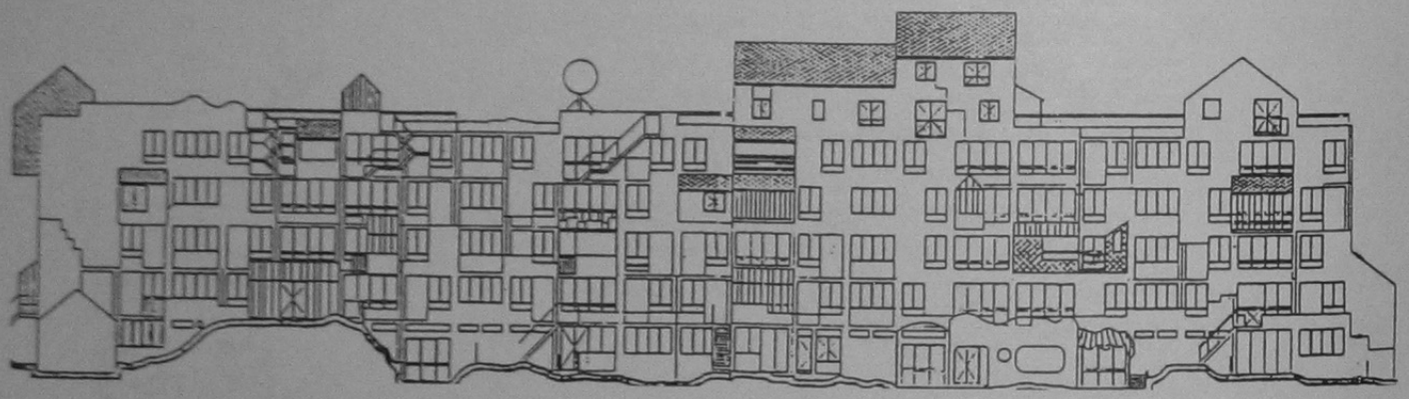
Чтобы погасить студенческие протесты, руководство Католического университета решило улучшить условия жизни студентов-медиков; при этом студентам было предоставлено право выбрать архитектора и вместе с ним составить программу строительства. Минуя профессиональные организации, они, по совету своих товарищей из Высшей национальной школы в Брюсселе, пригласили ее аспиранта Люсьена Кролля, заявлявшего, что отвергает авторитарный метод проектирования, при котором специалист создает объекты, чтобы жить в них рационально, комфортабельно и гигиенично, и выбирает плюралистичный метод соучастия, в который каждый индивид вовлекается как личность, а не как функция[57].



Архитектор Люсьен Кролль.
Общежития медицинского факультета Католического университета. Лёвен, Бельгия. 1968–1972







Архитектор Люсьен Кролль. Реконструкция жилого комплекса в Алансоне, Франция. 1978

Кролль формировал здание общежития как двойственную структуру, сочетающую стабильный железобетонный скелет с мобильными элементами наполнения и оболочки. «Скелет» не подчинялся требующей повторений модульной решетке. По выражению Кролля, его колонны скачут иноходью, а не маршируют (чтобы достичь свободы расположения, он использовал для них грибовидную конструкцию). Заполняющие элементы, по выбору студентов, выполнялись из различных материалов и получали цвет и характер обработки, отвечающие, по их мнению, конкретному месту. Элементы, фасады для каждой ячейки соответствовали случайно вытащенным из пачки картам-образцам. Студенты участвовали в работе не только концептуально, но и физически, самостоятельно отделывая элементы заполнений.

Система, в конечном счете, была символической, диктующей не функциональное использование, а общую ментальность, направляющую поведение. Ее создание несло черты мифотворчества. Кролль полагал, что форма здания определяет характер мышления его пользователей. Регулярные сетки колонн, по его мнению, побуждают конформизм, нерегулярные — стимулируют образное воображение. Нерегулярность комбинаций элементов фасада и их хаотическая полихромия, включенные в систему модульной координации, освобождают от апатии повседневной рутины. Целое сохранило признаки незавершенности — как символику неизрасходованного потенциала развития. В суждениях Кролля об архитектуре, способствующей новому осознанию открытости индивидуального поведения и общества, отражения идей эпохи просвещения (Ж.-Ж. Руссо) и романтизма (Ф. Шиллер) соединены с анархизмом П. Кропоткина.

В отличие от многих своих коллег, Кролль не отказался от символики спонтанной формы и методов соучастия после того, как общественные настроения изменились, а его былые единомышленники утратили энтузиазм. В 1978 г., через десятилетие после начала работ в Лёвене, он реконструировал «Зону приоритетной урбанизации» в Алансоне, Франция, где в конце пятидесятых был создан субсидированный государством комплекс крупнопанельных «пятиэтажек» на 2300 жилищ. Уже в начале семидесятых социологические исследования показали подавляющее воздействие его монотонной среды и пустынных пространств на психику и социальную жизнь населения.

Кролль начал работу с изучения мнений жителей, индивидуальных интервью с ними и коллективных дискуссий. Эскизы, выполнявшиеся после «периода диагностики», выносились на обсуждение. В жесткую примитивную геометрию планировки микрорайона с чрезмерно низкой плотностью введены группы одно- и двухэтажных сблокированных домов как бы случайной конфигурации, имитирующие сельские улицы. Их направления подхвачены свободно трассированными пешеходными дорогами; обсаженные деревьями, они окончательно растворили жесткость изначального плана. При реконструкции пятиэтажек надстройками, пристроенными объемами, высокими кровлями их элементарная геометрия приведена к живописности как бы естественной. Замена части панелей наружных стен нарушила назойливо примитивный ритм проемов. Введены разнообразие отделочных материалов и полихромия.







Архитектор Ральф Эрскин.
Жилой комплекс Байкер-уолл в Ньюкасл-апон-Тайн, Великобритания. 1968–1975

Визуальная оживленность уютно уплотненной среды, ее благоустройство и привлечение небольших магазинов придали комплексу качества «естественно сложившейся» застройки. Был повышен уровень комфортности жилищ. Расходы покрывались за счет более эффективного использования территории. «Соучастие» здесь уже не было ориентировано на утопические цели и мифотворчество. Оно стало рабочим инструментом реальной гуманизации среды, пришедшей в упадок из-за механистического использования стереотипов модернизма.

В том же беспокойном 1968 г., когда Л. Кролль начал свою работу над общежитием, было положено начало еще одному известному эпизоду короткой истории популистского движения в архитектуре. Ральф Эрскин, шотландец, работавший в Швеции, был приглашен в Британию, чтобы проектировать жилой комплекс Байкер в Ньюкасл-апон-Тайн, предназначенный для рабочих местной верфи. Приглашение во многом определялось удачным вовлечением Эрскина в социальное жилищное строительство Швеции и его постоянным стремлением не принимать проектных решений без консультаций с будущими пользователями.

Его работа в Ньюкасле не скатывалась к театрализованному мифотворчеству, к которому обнаружил склонность Люсьен Кролль в Лёвене. В рамках «шведской модели социализма» он выработал трезвый подход к организации «соучастия». В Байкер он не провоцировал жителей на самоутверждение за счет целостности общины и ее среды (к чему и не были склонны британские рабочие-докеры, в отличие от студентов-анархистов). По взаимному согласию «соучастие» было введено в рамки обсуждений и консультативной деятельно-

сти. Для апробации намеченных решений на территории была выстроена «пилотная схема» — террасхаузы с 46 квартирами-эталонами; замечания поселившихся там добровольцев были учтены при корректировке проекта.

На основе диалога Эрскин разработал окончательную схему. По гребню холма проложена «стена» — более чем километровая змеевидно изгибающаяся пластина многоэтажного галерейного дома. Она образует северный рубеж комплекса, прикрывая территорию, лежащую на южном склоне, от холодных ветров с Северного моря и шума проходящей рядом автомагистрали. Пластина с меняющимся числом этажей и силуэтом, усложненным крутыми треугольниками шедовых кровель, извне производит впечатление крепостной стены средневекового городка. Эрскин повторил здесь прием, который использовал на севере Швеции, защищая жилую территорию от ветров и снежных заносов.

В «доме-стене» (по которому комплекс получил название Байкер-уолл) поселились 20% из 8 тыс. жителей комплекса. Для остальных на склоне размещены группы кирпичных двухэтажных террасхаузов с садами. Квартиры «стены» раскрыты на южную сторону; на внешний периметр выходят скупые проемы кухонь, санузлов и лестниц, подчеркивающих масштаб гигантской поверхности. Смягчают ее монументальную суровость орнаментальные полихромные панно, которые Эрскин, подражая архитекторам-экспрессионистам 1920-х, набрал из кирпича разных цветов, создав декоративные пятна на всю высоту фасада. Переход от открытого ландшафта в обрамленную стеной зону садов и малоэтажных построек драматичен, как в средневековых укрепленных городах. «Стена» обращена внутрь пестрыми комбинациями балконов с ярко окрашенными ограждениями. Завершено строительство в 1975 г. Среди «антигероических» ансамблей социального жилищного строительства начала семидесятых Байкер-уолл — один из наиболее удачных, как архитектурно, так и социально (последнее подтвердили социологические обследования, проведенные через десять лет после завершения строительства). Инструментальный, а не утопический подход к «соучастию» много значил для успеха.

Архитектура и футурология

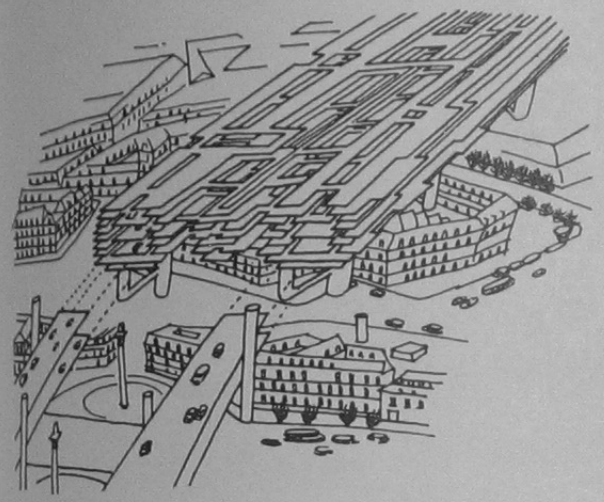
На рубеже пятидесятых и шестидесятых годов по всему «двухполюсному» миру распространилось увлечение наукой, которая, как предполагалось, позволит прогнозировать перспективы развития социальных процессов и откроет картины вероятного будущего. Еще не сложившаяся, но увлекавшая всех своими возможностями, она была названа футурологией (термин еще в 1943 г. предложил О. Флехтхейм). Волна «футурологического взрыва», которая всколыхнула интеллектуальную атмосферу всех развитых капиталистических стран и с отставанием на 3–4 года распространилась на социалистические страны, проникла в область профессионального сознания архитекторов, породив лавину прогностических проектов. Возник новый жанр архитектурного проектирования — футурологический, предлагающий утопические прогнозы предметно-пространственной среды мира будущего. Главным сюжетом этой виртуальной архитектуры стал город двухтысячного года — чаще всего город вообще, реже — конкретный, как Токио, Париж, Лондон или Москва. Преобладание урба-

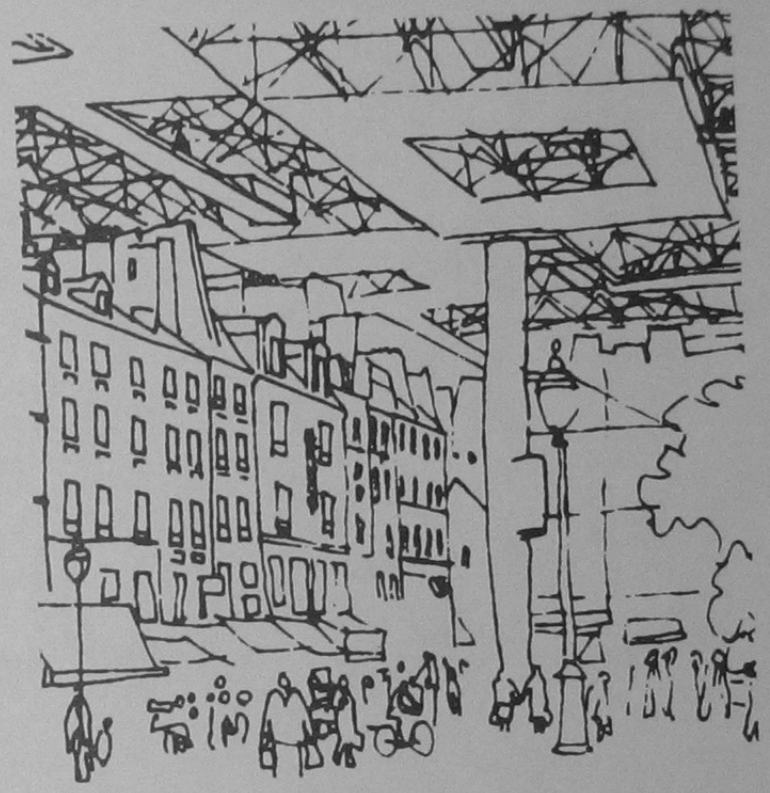
нистической тематики определялось угрожающей деградацией физических качеств среды крупнейших метрополий — опасностью, которая стала очевидной уже в пятидесятые годы, — кризисом городского транспорта и обострением социальных проблем городской жизни.

Футурологические утопии подразумевали существование в единстве мирового контекста — с постиндустриальным капиталистическим или социалистическим общественным устройством. О том, как такое единство будет установлено, умалчивалось («конвергенция», о которой говорили американские политологи, исключалась идеологами социализма; революционные решения в условиях ядерного противостояния исключали бы самую возможность наступления некоего будущего). Но по обе стороны «железного занавеса» как всемогущее условие преобразования мира рассматривался научно-технический прогресс. Его возможности — как предполагалось, безграничные — обеспечивали решение любых проблем, неразрешимых в настоящем. Образы архитектурных фантазий, показывавшие мир, преобразованный продолжением научно-технической революции, стали своего рода социальным транквилизатором. Они несли утешительные и вдохновляющие надежды на мистически таинственный двухтысячный год.

Футурологические фантазии развивались по своим внутренним законам и как бы в ином измерении, чем то, в котором существовали трудные реальности жизни и реальная архитектура. Жанр породил своих «звезд», среди которых французские архитекторы Поль Меймон (род. 1926) и Йона Фридман (род. 1923), американец Паоло Солери (род. 1920); затем выдвинулись группы — японские метаболисты, английская «Аркигрэм», австрийская «Хаус Рюккер», российские — «НЭР» и «Кинетический город». Возникла обширная литература и даже международная организация — GIAP (Groupe international d'Architecture progressive), созданная в 1965 г. и возглавленная французским журналистом и искусствоведом Мишелем Рагоном. Футурологическая волна вынесла архитектурные фантазии, помноженные на тиражи иллюстрированных еженедельников, в сферу массовой культуры и ее мифов. Увлечение угасло в начале семидесятых: провал крупных урбанистических программ, выдвигавшихся разными странами, породил скептическое отношение к прогнозам. Миражи «городов 2000 года» разрушались при попытках что-то из них перенести в плоскость практического эксперимента.

Авторы ранних визионерских проектов строили свои модели на качествах, которые казались противоположными очевидным недостаткам среды современных городов: хаотичности и замкнутости целого противопоставлялась открытость упорядоченной системы, недостаточности сети коммуникаций — возможность их неограниченного развития, изолированности от природы — слияние с ней. Структура, обещающая подобные качества, получала запоминающуюся визуальную форму; использовался метод инверсии, выворачивающий наизнанку привычные стереотипы. Остранение обеспечивало остроту восприятия. Ему служило использование метафор авангардистского искусства (особенно сюрреализма и поп-арта).



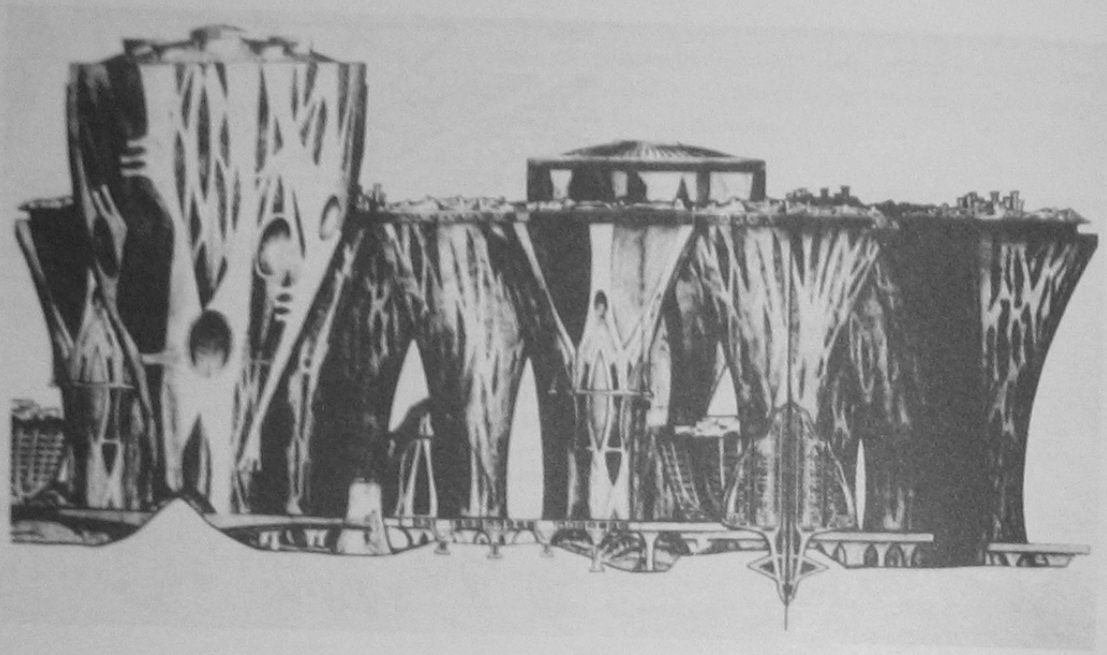


Преобладающей тенденцией утопического проектирования было отношение к городу как развивающемуся подвижному единству с однородным структурным построением.

Поль Меймон, учившийся в Японии, предложил еще одну идею «Нового Токио» на поверхности залива. Громадные вантовые сооружения основываются на цилиндрических плавающих кессонах диаметром 200 м. Конструкции вант, закрепленные по периметру и на вершине мачты, образуют силуэт, напоминающий гору Фудзи. Плавучий город в Монако по его идее (1961) — воронкообразная структура, покоящаяся на подводном кольце из бетонных кессонов, где должны размещаться склады, гаражи, обслуживающие устройства. Наклонные опоры, вмещающие лифты и трубопроводы, несут два верхних кольца. Первое имеет проем, открывающий доступ во внутренний водоем с бухтой для малых судов и пляжами. На семи этажах уступчатого верхнего амфитеатра — жилища и сады на террасах. Меймон разработал также несколько вариантов «вертикального города», формирующегося вокруг стержня, заключающего вертикальные коммуникации. К нему подвешены спиральные пандусы, жилые комплексы, система их обслуживания. Основываясь на конструкциях висячих мостов, Меймон предлагал варианты «висящего города», оставляющего нетронутой территорию. Все эти системы основаны на сочетании стабильного каркаса и мобильных функциональных элементов.

Основная тема Йоны Фридмана в шестидесятые годы — города-мосты. Основу их образуют поднятые на столбы пространственные конструкции из стержней. В их трехмерную решетку вкладываются функциональные ячейки — жилые и предназначенные для общественных функций. Структура может быть продол-

Архитектор Йона Фридман. «Город-мост», инфраструктура над Парижской улицей. 1959–1960



Архитектор Паоло Солери.
Утопический проект «Меза-сити». 1959

жена, включенные в нее ячейки можно заменить, переместить, иначе сгруппировать, изменяя использование территории и пространства. Города-мосты в фантазиях Фридмана, опираясь на свои мощные пилоны, шагают над существующими кварталами Парижа, образуя новую ось север–юг; они раскидываются над зданиями и улицами Старого города в Тунисе (1960), перебрасываются через проливы Ла-Манш и Гибралтар (1963). Внутри структур, поднятых в пространство, дороги, сооружения, террасы и сады образуют искусственный ландшафт, пронизанный стержнями конструкции.

Ориентации на стабильный, завершенный образ, идущий от классической традиции «идеального города», Фридман противопоставил город как систему процессов, чуждую статичности и завершенности, самой подвижностью снимающую понятие «формы» как некой постоянной категории.

Работающий в США итальянец Паоло Солери (род. 1920) сосредоточил свою фантазию на создании альтернатив обезличенной интернациональной архитектуре и расползанию пригородов, в которых американцы ищут возможность реализовать свой индивидуализм. Органичная форма гигантских обитаемых скульптур должна совмещать возможность обустроиться в соответствии с личными вкусами и высочайшую плотность поселения. Первой публикацией Солери был проект Меза-сити на юго-западе США (1959), где плотный куст воронкообразных древоподобных мегаструктур вырастал из общего основания к единой платформе наверху. С маниакальным упорством Солери изобретал все более компактные мегаструктуры-муравейники, занимающие все меньшие территории. К их числу относятся такие проекты, как Бабел на 6 млн. жителей или Веладиджа — мощная железобетонная пло-



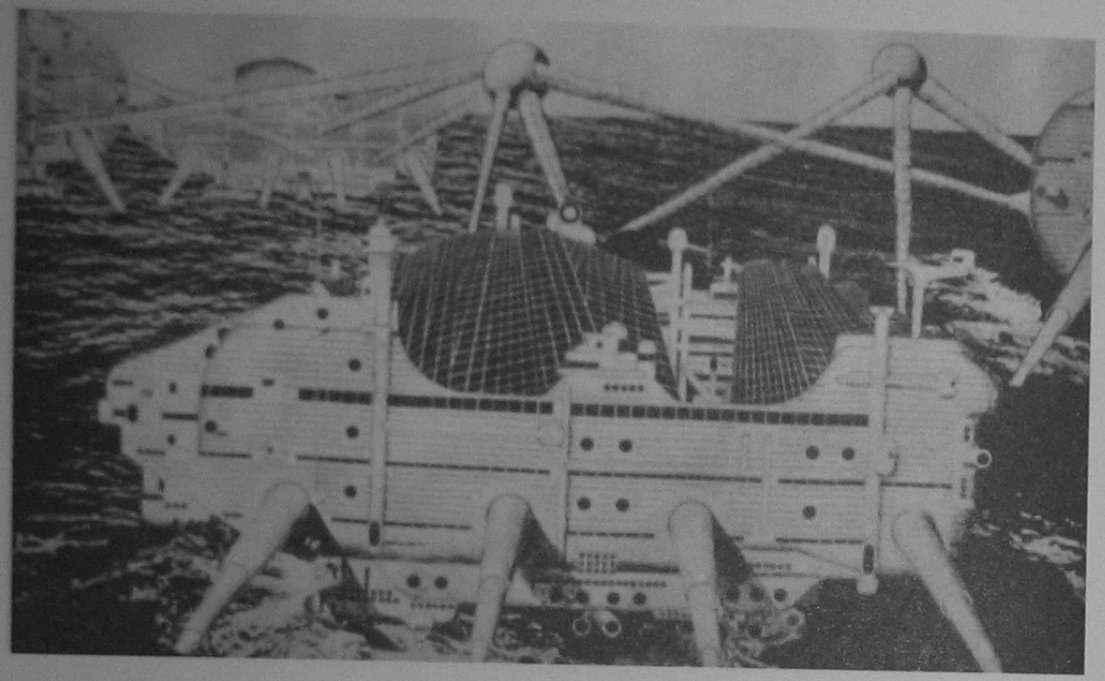
тина, служащая опорой для оболочки из жилищ на 50 тыс. жителей (1964). Соединяя слова «архитектура» и «экология», Солери назвал свою утопию «Аркологией».

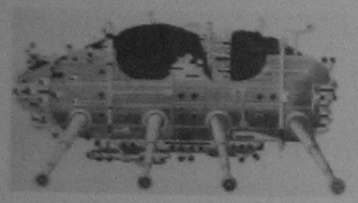
В 1969 г. Солери начал строить на участке площадью 4 га в Аризоне близ города Феникс модель в натуральную величину минимальной — как он считает — аркологической единицы — Аркосанти, предполагая поднять ее до 20 этажей и населить тремя тысячами жителей. Здание создается как гигантская скульптура, без завершенного детального проекта. Основным материалом служит керамика; поднимающийся среди пустыни осуществленный фрагмент, напоминающий римские руины, используется как ресторан и туристический аттракцион.

Проекты-фантазии «первого эшелона» визионеров не имели в своей основе качественно новых социальных принципов. Японские метаболисты воспринимали их как формальные штудии. Некоторые их идеи они использовали для своих концептуальных разработок. Но фантастические города и сооружения, которые изображали Курокава, Исодзаки и их единомышленники, не предлагались как предвидение будущего. Эти рисунки служили прояснению возможностей, которые открывает в архитектурном формообразовании концепция метаболизма. Метаболистов интересовало не утопическое будущее, а перспективы расширения средств реального проектирования.

По-иному отнеслась к «визионерам» европейская студенческая молодежь шестидесятых, чья разочарованность в архитектуре модернизма была активизирована влиянием «новых левых». Не принимая сам модернизм, они не

Архитектор Паоло Солери.
«Аркосанти» близ города Феникс, Аризона, США. С 1969 г.

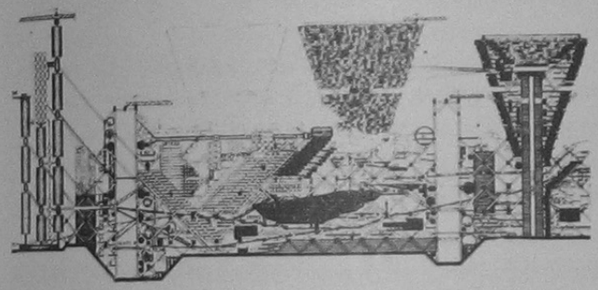


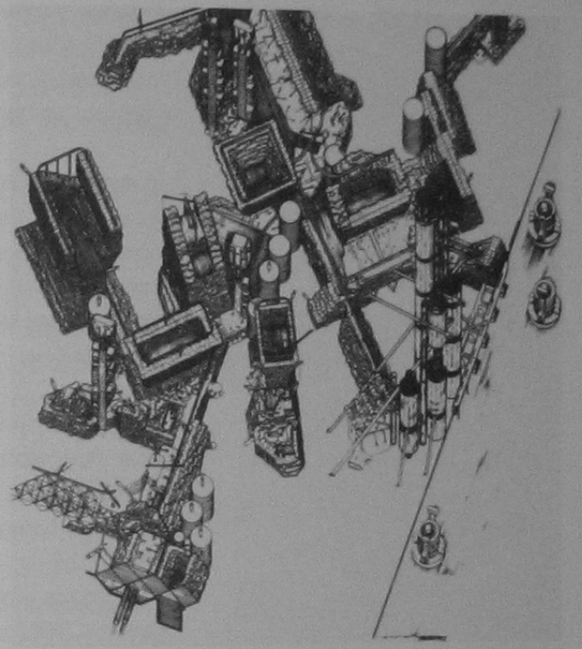


Архитектор Рон Херрон.
«Шагающий город». 1964

приняли и ответившееся от него визионерство. Футурологические упражнения начала шестидесятых стали для них объектом интеллектуальной атаки. Линия визионерского проектирования была вроде бы и подхвачена. Фантазии о городах будущего, однако, выворачивались наизнанку в кошмарных антиутопиях, переводились в гротеск, становились мишенью «черного юмора». Зрелищности первых визионерских проектов противопоставлялись нарочитые прозаизмы «иного будущего», отрицающего антиэкологические следствия технического прогресса, как и незыблемые в общих представлениях свойства архитектуры (например, пространственная упорядоченность). Идеализации был противопоставлен призыв принимать жизнь такой, какова она есть — со всей вульгарностью потребительского общества, его ценностями, формируемыми рекламой и средствами массовой коммуникации.

Антиутопические тенденции наиболее последовательно развивались в Британии, где быстро выдохся первоначальный нонконформизм ранних необруталистов (и где параллельно пришло к респектабельной уравновешенности поколение «сердитых молодых людей» в литературе — Осборн, Брейн, Эмис). Следующее поколение не приняло успокоенности эпигонов необрутализма. Оно уже и не пыталось предложить новые ценности. Поднялась волна «великого отрицания», скептического ниспровержения не только догм архитектурного модернизма, но и ценностей самой архитектуры. Отрицание облекалось в форму антиутопий, но это не были утопии-предостережения; они многозначны, их ирония, их черный юмор иногда уведены в зашифрованный подтекст, иногда выступают на поверхность. Есть в них и садистическое злорадство.





Архитектор Питер Кук.
«Плаг-ин-сити». 1964

В 1962 г. группа молодых английских архитекторов объединилась вокруг журнала «Аркигрэм», молодежного «органа протеста» (Уоррен Чалк, Рон Херрон, Деннис Кромптон, Питер Кук, Дэвид Грин, Майкл Уэбб). Первый его номер имел вид монтажа из «архитектурных телеграмм» (откуда возникло название), сжатых информационных образов. Кроме критических эскапад, в нем содержалось утверждение как главных свойств современной архитектуры «текучести, динамизма, ничем не сдерживаемой изменчивости». Аристотелевским категориям противополагалась эстетика, идущая от «актуальных потребительских предпочтений». Рисунки на листах «Аркигрэма» на первых порах были отнесены к продолжению футурологической волны.

Парадоксальная изобретательность авторов привлекла к ним всеобщее внимание. На артистично выполненных листах гигантский бронированный монстр — «Шагающий город», переставляя телескопические опоры, перебирался через Ист-Ривер и песчаные барханы в соседстве пирамид (1964, Р. Херрон); простирался в пространстве опутанный паутиной коммуникаций «Компьютер-сити» (1964, Д. Кромптон); над существующим поселением громоздилась диагональная клетка инфраструктур «Плаг-ин-сити» (1964, П. Кук), города, где функциональные ячейки подключаются — как настольная лампа через штепсель — к любому гнезду в системе коммуникаций, могут перемещаться и заменяться.

На фоне рассуждений о городах будущего утопии «Аркигрэма» были приняты всерьез. Зигфрид Гидион предал их анафеме во имя памяти Ле Корбюзье. Константинос Доксиадис писал о «милитаристской фантазии», о военных машинах, «сокрушающих природу и людей в худшей из дистопий»[58]. Другие авторы,

напротив, искали в листах «Аркигрэма» (и особенно в «Плаг-ин-сити») профетический образ текучей, изменяющейся среды будущего. Райнер Бенем писал, что наконец «появилось предложение, адекватное уровню современной науки и техники, которое указывает им путь к дальнейшему маршу»[59].

«Аркигрэм», однако, затейливо соединял в «образ города» элементы из самых различных источников; заимствования получали новое качество за счет неожиданной подстановки. Новой становилась метафора, созданная средствами «поп-арта». Авторы наслаждались игрой в расширение языка путем рекомбинации известных частей, их увлекало эпатирующее ниспровержение понятий, атмосфера мистификации.

Первые антиутопии «Аркигрэма» были пародией на пророческую позу футурологов. Игра парадоксами увлекала логикой развития и приводила ко все большим крайностям. Импульс к выходу «за пределы архитектуры» дали парадоксальные произведения Седрика Прайса с их элегантным аполитичным экстремизмом. Группа начала рассматривать город не как систему материальных объектов, но как совокупность ситуаций, объединяющих людей. Седьмой выпуск журнала (1966) провозгласил лозунг «Вне архитектуры!». В дальнейших выпусках то, что можно назвать «зданием», уже не появлялось.

Утверждалась идея не закрепленной материально системы обслуживания, генеалогию которой выводят от костра, объединившего вокруг себя семью древнейшего человека. Лозунги «новых левых», их призывы к «великому отказу» влияли на метафоры и потаенные сарказмы «Аркигрэма», развивавшиеся к анархическому индивидуализму и очищению от монументальности. В фантазиях группы стало доминировать «нематериальное». Технология выступала как инструмент раскрепощения индивида. Предполагалось, что в ее возможностях — создать среду, где «роботы обслуживания» будут немедленно удовлетворять любые желания (их набор изображается как утрируемый идеал американских потребительских стандартов). Прообраз предложил Райнер Бенем в статье «Жилище — это не дом»[60]. Он писал: «Если ваш дом содержит такой набор труб, вытяжных каналов, электропроводки, осветительных приборов, входных и выходных отверстий, отопительных устройств, сточных труб, мусоропроводов, антенн, холодильников, нагревателей, если он содержит в себе такую систему обслуживания, что ее устройства достаточно солидны, чтобы стоять без помощи дома, то зачем же сохранять дом?». Бенем рисует образ нового дикаря, вернувшегося к природе. Он обитает в сфере, замыкаемой полупрозрачной пневматической оболочкой. «Обслуживающий робот» наполняет пространство внутри нее свежим воздухом, теплом и светом, вводит в нее телеизображения и стереомузыку и даже готовит коктейли со льдом. В мечте Бенема единое портативное приспособление способно придать «недифференцированному скоплению обстоятельств» качества, отвечающие всем человеческим желаниям.

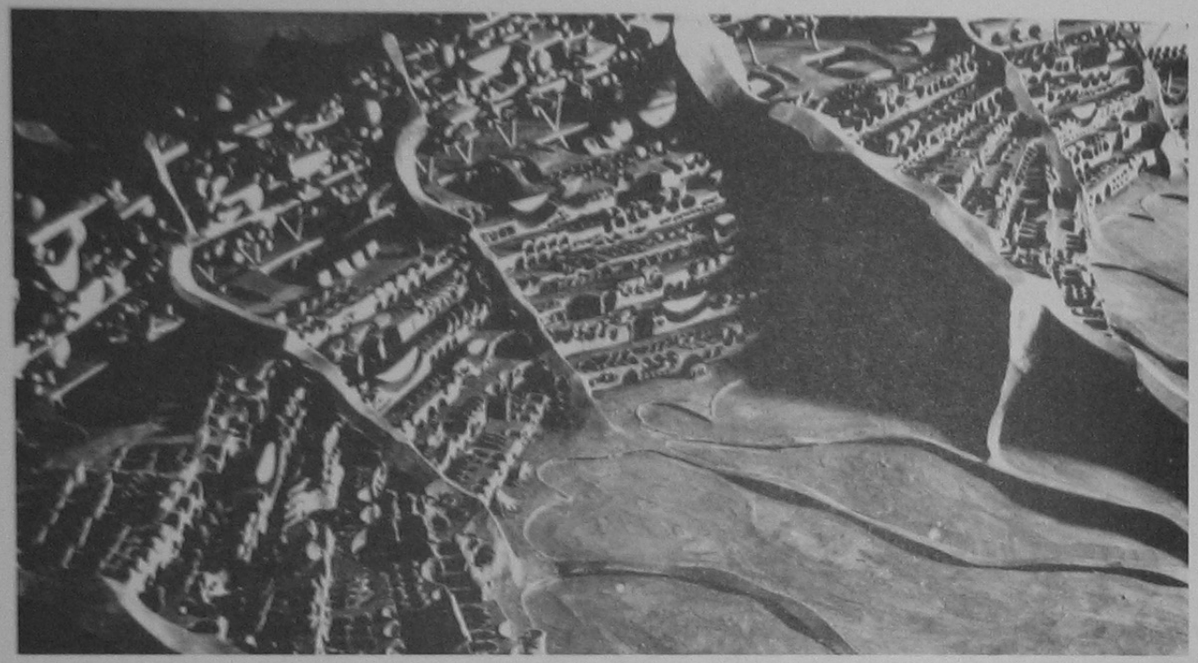
Подхватывая мысль, «Аркигрэм» создает серию проектов «вне архитектуры», в каждом из которых рациональная техническая идея доведена до гротеска. Точная графика псевдоинженерных чертежей подчеркивает сюрреалистичность целого. Атрибут американского пригородного ландшафта, кинотеатр «драйв-ин», дал сюжет «Drive-in Home» — дома, в который въезжают и который сам может съезжаться и разъезжаться. Скафандр космонавта стал «домом-одеждой», упаковкой человеческого тела, которая может быть пальто, домом и даже автомобилем.

«Аркигрэм» пророчествовал превращение города в россыпь мобильных капсул среди природной идиллии. Россыпью индивидов должно стать и общество. Тоску по человеческой общности, информационной и событийной насыщенности городской жизни должны удовлетворить иллюзии, компенсирующие содержательную скудность предполагаемой свободы, — визуальные программы «моментальных городов», развертываемых как ярмарки, как «поп-фестивали» современной Британии. Краткие визиты таких наборов иллюзий должны поддерживать «растормаживающее влияние на провинцию[61].

Собранные вместе, фантазии «Аркигрэма» обнажают скрытый в них черный юмор. Их авторы не любили свой мир, но не занимали по отношению к нему активной позиции. Карусель парадоксов увлекала их сама по себе. Неожиданные ситуации, в которые они ставили привычное, раскрывали новые качества в не-новом. Парадоксы умны, их форма артистична. Отсюда — широкое влияние, которое оказал «Аркигрэм» на архитектуру своего времени. Он расчищал место для новых альтернатив не менее действенно, чем идеи Вентури, и также прививал архитектуре эстетику «поп-арта», вытеснившую привычные категории эстетики архитектуры. Его образы готовили почву для радикальных новаций 1980–1990-х гг.

«Аркигрэм» был самым ярким в ряду явлений утопической антиархитектуры, но некоторые уходили в нигилистическое отрицание даже дальше — как «Венский авангард», в группах которого обсуждалась возможность оперировать не объектами, а их отражением в сознании и подсознании. Группа «Хаус Рюккер» (Л. Ортнер, Г. Принтер, О. Цамп) на выставке «Дизайн 2000 года» (1967) показала «Расширитель сознания ПСИ-АРХ», аудио-визуальными средствами перерабатывавший восприятие действительности в иллюзию. Такие эскапады уже уводили за грань архитектуры. Иной характер получили спровоцированные футурологической волной шестидесятых утопические проекты советских архитекторов. В центре их был «человеческий фактор», во имя которого предполагалось системное преобразование среды в понятиях социалистической идеологии. «Очеловечение» технологии в ходе ее прогресса, принимавшегося как главное средство осуществления идей, имело свой подтекст — стремление освободить архитектуру от бюрократических ограничений, введенных хрущевской реформой.

Самая ранняя среди советских футурологических концепций возникла на основе коллективного дипломного проекта (1960) группы студентов Московского архитектурного института[62]. Группу объединил увлеченный и энергичный А. Э. Гутнов (1937–1986). Работу назвали НЭР — «Новый элемент расселения». Как и последующие советские утопии 1960-х, НЭР имел главной целью предложить принцип системного расселения на основе социальной идеи (развитие свободного общения между людьми), возрождавшей принципы «Великой уто-

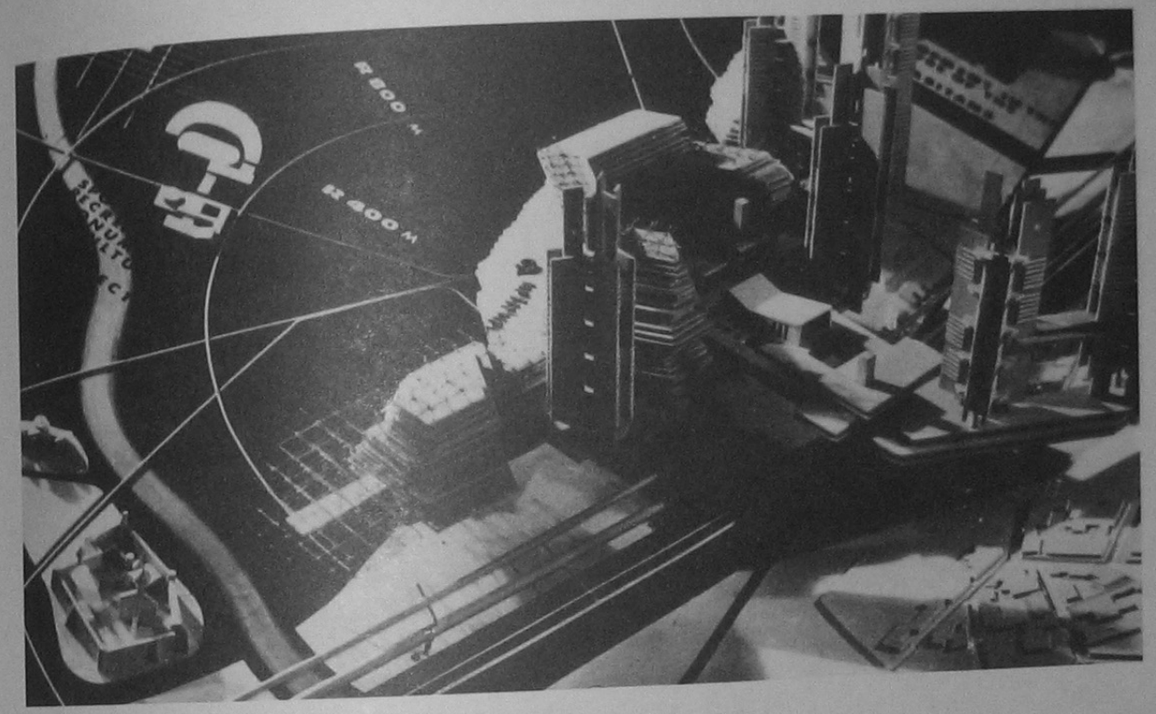


«Группа НЭР-2».
Москва. Русло расселения. 1967–1969

пии» на фоне прозы «реального социализма». Работа отмечена молодежным оптимизмом, противостоявшим сардонической иронии «Аркигрэма». Поэтика форм проекта основывалась на идеалах простоты, исходивших от «сурового стиля» искусства тех лет и утверждения целостности пространства. Основная ментальность замысла исключала остраненность формы — тем более, что наступление коммунистического будущего, которому адресовался проект, ожидалось — по хрущевскому прогнозу — к 1980 г.

В 1967–1969 гг. обновленная группа А. Э. Гутнова «НЭР-2»[63] трансформировала идею первого проекта в динамичную схему, несущую генетический код новой системы расселения на всей территории страны. Основой должны были стать развивающиеся, растущие линейные структуры — русла, объединенные вдоль стержней с коммуникациями всех видов. Плотность, нараставшая к оси русел, и мощные локальные сгущения ткани виделись условием освобождения пространства от спорадического расселения за пределами структур. Там предполагалось сохранение и возрождение естественной природы и исторических поселений.

В пределах «русел» должны были развиваться органично-живописные формы архитектуры на основе капитальных структур (монолитных платформ) и мобильных функциональных ячеек. Тяготение к центрам общения структурировало архитектурную ткань. Мягкая пластичность, изоморфная с органическим миром, и индивидуализация формы были реакцией на механистичность технологизма, насаждавшегося тогда в СССР. На поверхности эстетики «НЭР-2» — влияние экспериментов П. Солери, но более существенным было отражение процессов, развивавшихся в советском художественном андерграунде, не имевшем тогда широкого выхода к публике.



Группа «Кинетический город».
Москва. Узел концентрации в системе расселения. 1967–1969

Группа «Кинетический город» (А. В. Иконников, К. П. Пчельников, С. Н. Гречаников, А. М. Панин) также исследовала принципы формирования систем расселения. Как и в проекте НЭР-2, предполагалось, что все системы города должны стать открытыми и динамичными. Сверхвысокая плотность в узлах принималась как условие освобождения и рекультивации окружающих пространств. Целью виделось восстановление равновесия природного и искусственного. Узлы концентрации задуманы как обращенные к солнцу наклонные структуры, где стабильный скелет несет террасы с мобильными ячейками и садами. Система расселения мыслилась как сеть дискретных очагов высокой плотности.

Советские футурологические проекты несли в себе протест против отчуждения архитектуры от социальной активности; они сигнализировали о приближении экологического кризиса и направляли внимание на взаимодействие природного и искусственного. Но они не переходили в антиутопию, а стремились предложить идеальные модели и соображения о том, как перебросить к ним мосты от несовершенного настоящего. Вера в возможность осуществить утопические планы одним усилием воли была частью общественных настроений, побуждаемых государственной идеологией. Она вела к смешению жанров проекта, прогноза и утопии, а в конечном счете — к тупику и разочарованию в экспериментах, не оказывавших реального влияния на развитие практической деятельности. Советские футурологические проекты шестидесятых остались документом времени больших ожиданий, разбуженных и обманутых «хрущевской оттепелью».

Распространение современной архитектуры — Азия и Африка

В первой половине века процессы формирования архитектуры, претендовавшей на «современность», связывались с Европой и США; в пятидесятые к числу стран, генерирующих ее идеи, прибавились Япония, Австралия и основные страны Латинской Америки. За их пределами «современная архитектура» оставалась импортированным продуктом. В шестидесятые годы в ее развитии начинают принимать участие страны Азиатского континента и Африки.

Иногда архитектурный модернизм появлялся в развивающихся странах как инструмент социальных изменений, урбанизации, следовавшей за промышленным развитием, но часто он лишь свидетельствовал об иностранных инвестициях и проникновении иностранного бизнеса или о формировании местных «постколониальных» элит, получавших образование за рубежом. Офисы и аэропорты с кондиционированным воздухом в последнем случае становились символами приобщения к мировой экономике, призванными привлекать инвесторов, но при этом они оставались как бы «импортным продуктом», которого не касались мучительные проблемы создания современной архитектуры как части национальной культуры.

Столкновение старого и нового в культуре развивающихся стран было как бы повторением кризиса, связанного с индустриальным развитием, через который Европа и США проходили в XIX веке. Но там промышленная революция была явлением собственного, внутреннего развития, и на ее перипетии, требовавшие перестройки культуры, ушло столетие. К развивающимся странам XX века промышленная революция приходила извне, перестройка экономики и порождаемые ею социальные и культурные изменения совершались за время жизни одного поколения. Возникало раздвоение восприятия культурных ценностей — исконно-национальных, обусловленных традиционной культурой, и порождаемых культурными явлениями, связанными с новой фазой жизни нации. Эта «культурная шизофрения» с той или иной степенью остроты затрагивала и новую архитектуру развивающихся стран. При этом большинство населения сохраняло связь с сектором традиционной культуры, а его разрыв с сектором современным усугублялся обострявшимися контрастами бедности и богатства.

Идея, которую еще в сороковые годы начал проповедовать египтянин Хасан Фатхи — национальные крестьянские традиции должны послужить базой для нового регионализма, — не получила широкого распространения. Она слишком прочно ассоциировалась с отсталостью крестьянства и жестокой эксплуатацией сельского труда. Еще меньше симпатий вызывала идея сохранения архитектуры колониальных зданий конца XIX века (хотя в Индии, на Малайском полуострове, в Египте многие из них были построены с тонким учетом местных традиций и климата).

К началу 1960-х во многих азиатских и африканских странах стали складываться деловые центры городов, следующие скорее модели Манхэттена или современного Лондона, чем местным традициям. Приглашенные западноевропейские и американские профессионалы использовали привычные для себя приемы,



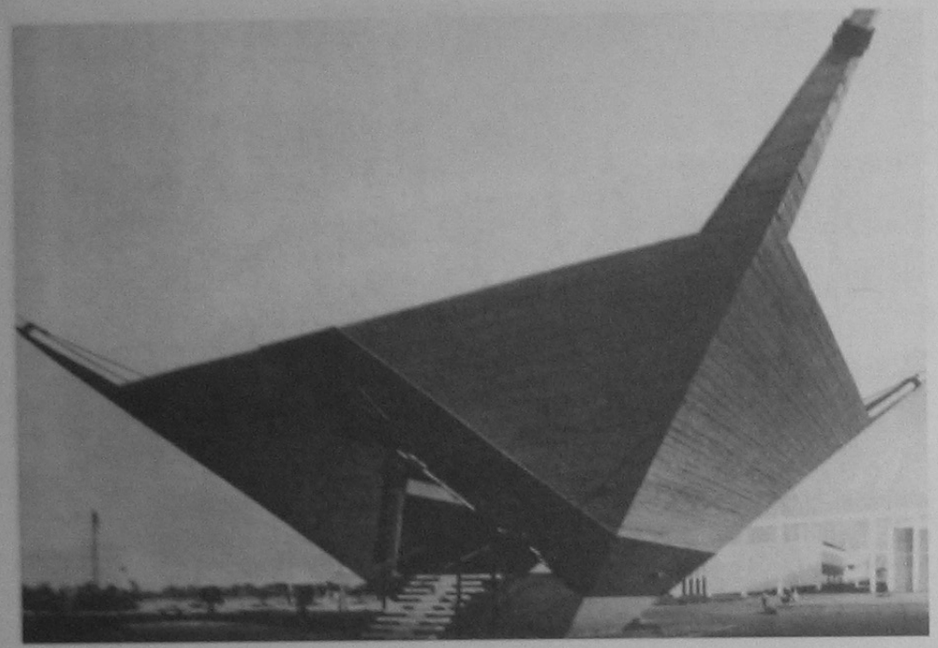
методы и типы зданий. Воздействие иной климатической среды пытались ограничить герметизацией внутреннего пространства, оборудованного кондиционерами, и затеняющими солнцезащитными устройствами, которые для «тропической» архитектуры стали главным средством формообразования. Таковы правительственные здания — Парламент в Дакаре, Сенегал (нач. 1960-х, архитекторы Даниэль Бадани и Пьер Рю-Дорлю), Парламент в Кампале, Уганда (нач. 1960-х, Питфилд и Бодгенер); офисы — кооперативный банк западной Нигерии в Ибадане, Нигерия (Максвелл Фрай, Джейн Дрю, Денис Лесдан), Девелопмент-хауз в Найроби, Кения (1968, Ричард Хьюз); гостиницы — отель Дес Постес в Абиджане, Кот-д'Ивуар (1962, Бадани и Рю-Дорлю). Университетские комплексы повторяли англо-американскую модель кампуса (Тунис — архит. Бернар Зерфюсс; Кумаси, Гана — Джеймс Кьюбитт; Ибадан, Нигерия — Максвелл Фрай, Джейн Дрю и Денис Лесдан; Багдад, Ирак — Вальтер Гропиус).

Импортированный модернизм пребывал вне национальных культур. Его отчужденность не возмещали острые визуальные эффекты, достигавшиеся за счет рациональной предопределенности формы. Их просто некому было оценить. Но именно в этом направлении работал один из самых ярких архитекторов афро-азиатского региона шестидесятых — учившийся во Франции марокканец Жан-Франсуа Зевако.

Он стремился на основе искусства европейского модернизма создавать язык символов, отражающий индивидуальное восприятие архитектором местной ситуации, и подчинить ему формообразование. Зевако превращал сооружения в пространственные комбинации символических знаков, надеясь создать метафоры, ассоциирующиеся с местной мифологией. Характерен построенный им павильон города Касабланки на Международной ярмарке в Касабланке, Марокко (1960). Перевер-



Архитекторы Даниэль Бадани, Пьер Рю-Дорлю.
Здание Парламента в Дакаре, Сенегал.
Начало 1960-х



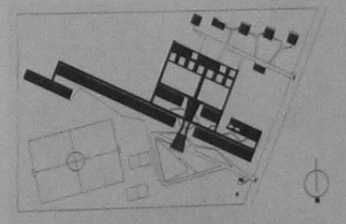
Архитектор Жан-Франсуа Зевако.
Павильон на Международной ярмарке в Касабланке, Марокко. 1960

нутая полая бетонная пирамида, углы которой продолжены устремленными вверх консолями (к ним крепились тросы вантовой кровли), демонстрирует не только возможности материала, но и взрывную энергию развития города.

В числе впечатляющих произведений Зевако — Центр переобучения в Тит-Мелил, Марокко (1959). Напряженная игра осей и геометрических фигур асимметричного плана обладает эстетической самоценностью абстрактной картины. Динамика плана эффектно перенесена в пространство очертаниями объемов, особенно — выброшенными вперед остроугольными контурами крытого амфитеатра, образовавшего «суперпортал» над главным входом. Образ порожден индивидуальным восприятием места и специфики национального характера, но воплощен средствами парижской школы абстрактного искусства. Пространственного размаха язык символов Зевако достиг в объемах здания суда в Бен Ахмед и в школьных комплексах в Агадире, Агадир-Талбори и Куарцацате (1966). В его систему вошел ритмический рисунок проемов бетонных стен-экранов. Зевако нигде не использовал привычную форму окна — только перфорацию огромных гладких поверхностей минимальными квадратными отверстиями или узкие горизонтальные и вертикальные щели-амбразуры, складывающиеся в асимметричные комбинации. Иногда, как на фасаде-экране Дворца правосудия в Мохаммедиа, Марокко (1962–1963), плоскость рассечена как бы стремительными разрезами натянутой ткани. Зевако — изобретательный и артистичный абстракционист. Дуализм, присущий архитектуре модернизма, он всегда разрешал в пользу формы, подчиняя ей функциональную целесообразность; его форма независима в степени, которую редко может позволить себе архитектор. Его яркие метафоры неоднозначны, их родство со значениями образов национальной культуры не очевидно.



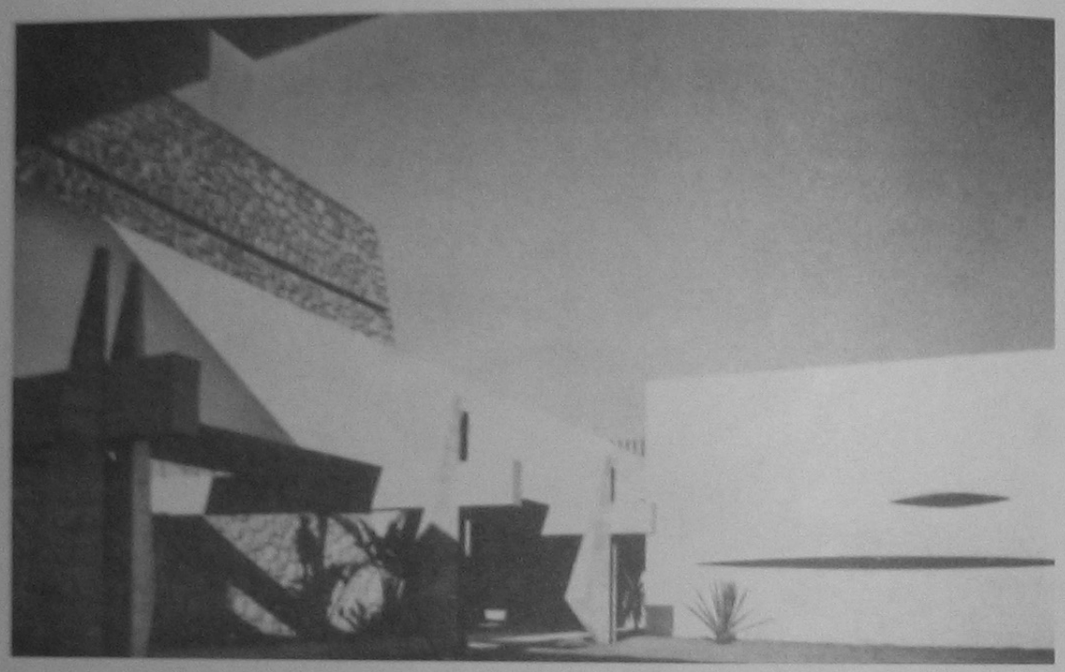
Архитектор Жан-Франсуа Зевако.
Центр переобучения в Тит-Мелил.
Марокко. 1959



Проблема несовместимости импортированного и местного особенно остро вставала в жилищном строительстве. Для благоустроенного городского жилья избиралась европейская модель свободной застройки обособленными многоэтажными пластинами и призмами, следующая моделям CIAM, которая противопоставлялась традиционной городской ткани, плотной и непрерывной. Лишь при реконструкции трущоб — под давлением необходимости экономить средства — обращались к народному жилищу, достигая органичного единства с местными условиями и своеобразия.

То, что иную жизнь должны вмещать иные архитектурные формы, едва ли не первым осознал Ле Корбюзье. Однако при проектировании для Индии эту «иную жизнь» заслонил от него виртуальный мир утопической мечты. Чандигарх и его постройки он создавал, руководствуясь сценариями жизненных процессов, основанными не столько на реалиях современной индийской культуры, сколько на собственных представлениях о «должном» (о его работах в Индии упоминалось выше). Существенную роль сыграло его отношение к индийскому как экзотичному. Но в произведениях Ле Корбюзье и для самих индийцев многое оказалось «экзотичным», а главное — не отвечающим климатическим условиям и трудным для функционального освоения.

Жилая застройка, проектировавшаяся Ле Корбюзье и его сотрудниками, «рассыпалась», не образуя связной последовательности затененных и открытых солнцу пространств, вне которой немыслим «живой» азиатский город. Культ обособленного архитектурного объема, характерный для европейского модернизма, Ле Корбюзье довел до абсурда в ансамбле Капитолия Чандигарха, где бетонные объемы правительственных зданий разбросаны по громадной раска-



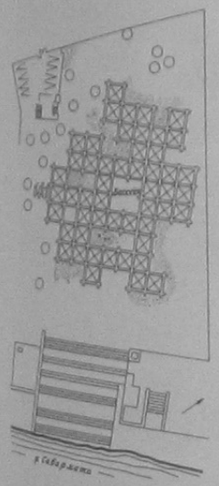


Архитектор Жан-Франсуа Зевако.
Дворец правосудия в Монпелье.
Марокко. 1962–1963

ленной летом котловине. Излюбленный «Корбю» грубый бетон в условиях Индии набухает сыростью, темнеет, расцвечивается плесенью. Тропическое солнце утрирует его текстуру.

Но при всей противоречивости того, что сделал Ле Корбюзье, его стремление создать средствами «современной архитектуры» естественное для образа жизни Индии, объединило первую в XX веке крупную самобытную школу архитекторов азиатско-африканского региона. Вошедшие в нее индийские архитекторы — Джит Лал Мальхотра, Ачут П. Канвинде, Балкришна В. Доши, Чарльз Корреа и другие — не замкнулись на корбюзианстве. Ле Корбюзье был присущ взгляд извне на проблемы индийского общества, они переходили к решению задач архитектуры как бы изнутри самой жизни. По словам Ч. Корреа, это, однако, потребовало нелегкой перестройки психологии и методов творчества. Освобождению от магии художественной индивидуальности Корбю помогло влияние Луиса Кана с его стремлением к спокойной уравновешенности.

Исследование Каном композиции, основанной на группировке стандартных модульных единиц (проект общественной купальни в Трентоне, 1956), по-видимому, дало толчок для первой работы Чарльза Корреа (род. 1930), свидетельствующей о выходе на собственный путь, — мемориального музея Махатмы Ганди в Ахмедабаде (1958–1963). Здесь еще есть некое напряжение между импортированными и местными источниками творческих поисков. Здание образовано как свободная группа модульных единиц (6x6 м), исходящих от традиционной элементарной формы «чатри» — навеса на четырех столбах. Они складываются в как бы случайный меандровый рисунок плана, лабиринт, в котором чередуются дворики, открытые модули с пирамидальной кровлей на кирпичных пило-

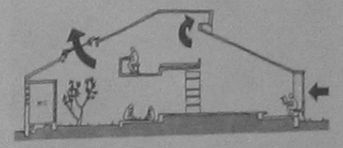


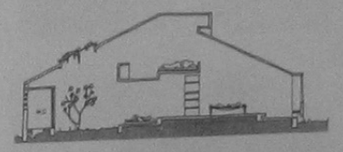


ках и модули с экспозицией, замкнутой стенами, — позитивные и негативные пространства. Масштаб и деталировка обдуманно скромны. Мемориал создан как метафора индийского селения, образ которого возникал в мыслях Ганди. Материал — черепица, кирпич, каменные плиты пола — не отличается от обычного. Нет остекленных окон — их заменили решетки. «Благородная бедность» служит метафорой исследования истины, предпринятого Ганди. Создавая произведение, органичное для художественной культуры шестидесятых, Корреа использовал элементы традиционного языка и традиционные образы: «Здесь, в Азии, символом просвещения всегда было не монументальное здание школы, а гуру, сидящий под деревом»[64].

Корреа полагает, что развивающиеся страны не могут позволить себе расточать энергию на кондиционирование стеклянных башен. Необходимо регулировать микроклимат самой архитектурной формой. Он писал: «Архитектура как механизм манипуляции стихиями (поистине машина для жилья!) — великая задача и великая возможность для нашего третьего мира»[65]. «Манипуляция стихиями» стала исходной точкой сцепления между работами Корреа и традициями индийской национальной культуры.

В числе этих работ — комплекс дешевых жилищ в Ахмедабаде (1962), где очертание разреза с открытыми в интерьер наклонными покрытиями и перепадами высот побуждает движение воздуха и удаление его перегретых слоев. Работа этой «климатической машины» обеспечивается свободным «перетеканием» внутренних пространств, открытых к дворику; их расчленение достигается перепадами уровней. Принцип, извлеченный из национальных бытовых традиций, Корреа использовал для множества вариантов жилых пост-





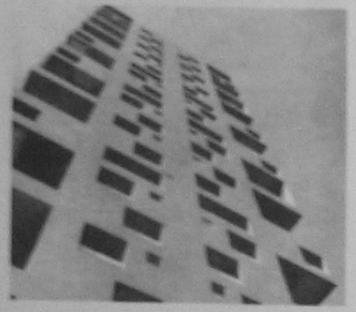
Архитектор Чарльз Корреа.
Музей Махатмы Ганди в Ахмедабаде.
Индия. 1958–1963

Дешевое жилище в Ахмедабаде. Индия.
1962





роек. Ряд их завершает 26-этажный дом «Канченджанга» в Бомбее (1970–1983), где в пределы вертикальной призмы «упакованы» жилища, климатизация которых достигается перепадами уровней (каждое жилище организовано на трех) и соединением жилища с открытой террасой-садом двойной высоты. Ритм террас определил характерный рисунок объема.
В Хайдерабаде (1968) Корреа создал «климатическую машину» группы офисов, соединив трехэтажные модульные единицы крестообразных очертаний под общей крышей-навесом, включающей ажурные перголы и мембраны, покрытые слоем воды, отражающей солнечные лучи.

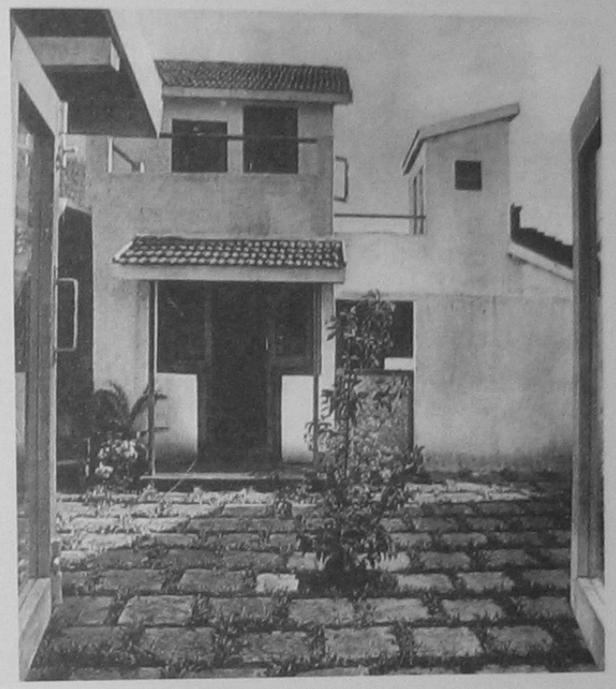


Архитектор Чарльз Корреа.
Жилой дом «Канченджанга» в Бомбее.
Индия. 1970–1983

Группа офисов в Хайдерабаде. Индия.
1968

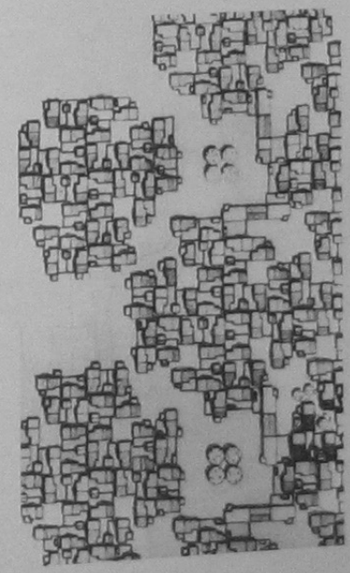
Введя в круг своих интересов традиции народного жилища, Корреа подключился и к задачам, которые ставила перед собой «архитектура соучастия», пытаясь решать проблемы беднейшего городского населения — недавних мигрантов из сельской местности, нуждающихся в жилище и работе.
В 1964 г. Корреа с группой архитекторов разработал генеральный план Бомбея, в котором территориальный кризис города на тесном острове снимается связью с равниной за гаванью, где строится Новый Бомбей. Для его части — района Белапур — Корреа предложил модель, основанную на вовлечении жителей в самодеятельное строительство. Создается инженерная инфраструктура; каждой семье выделяется связанный с ней участок 45–75 кв. м, имеющий санитарный блок. Дальнейшее поэтапное развитие дома осуществляет сама семья по типовым чертежам из простейших материалов, приобретая стандартные полуфабрикаты. Величина постройки зависит от имущественных возможностей жителей. Многое здесь уходит в сферу утопии, но социальная ответственность перед беднейшими выводит Корреа из элитарной замкнутости.





Уроки Ле Корбюзье были отправным началом для Балкришны Доши. В Институте индологии в Ахмедабаде (1960–1963) он соединил «корбюзианскую» схему железобетонного каркасного здания, поднятого на пилоны, с метафорой местной культуры — транслированной в бетон традиционной формой крытого балкона, охватывающего верхний этаж. Работая в сфере жилищного строительства, Доши создал систему конструктивных и планировочных стандартов, приспосабливая их к климату и бытовому укладу региона. На этой рациональной основе он построил жилой комплекс в Хайдерабаде (1968–1971), где мотивы террас и навесов исходят от грубоватых каменных форм местной вернакулярной архитектуры. Ткань застройки приближена к традиционной плотности, обеспечивающей привычную затененность территории. В планировке создана иерархия приватных и общественных пространств, принятая в индийских городах.

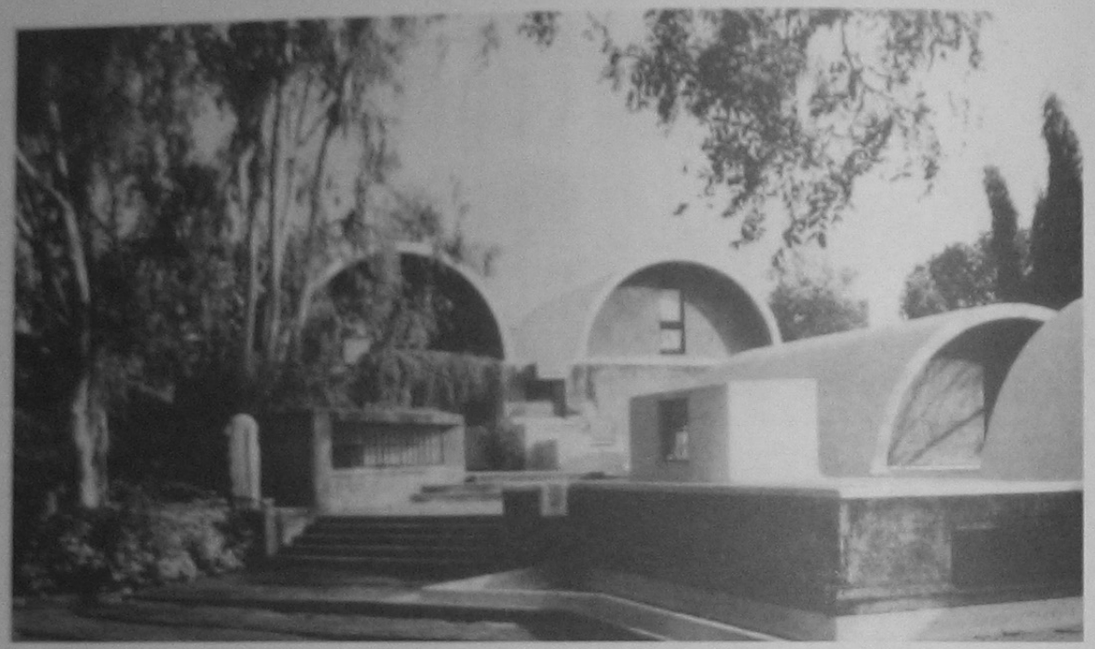




Дома в районе Белапур. Бомбей

В работах Доши семидесятых годов стремление к национальной идентификации стало более очевидным и более органичным. Характерен Индийский институт менеджмента в Бангалоре (1977, с Джозефом Стейном и Джай Бхалла). Сложная пространственная геометрия целого сложилась здесь в лабиринт садов и двориков, связанных галереями, перголами, затененными переходами. Их пространственный ритм подчеркнут чередованием и контрастами света и тени. Текстура, в которой привычно преобладает сочетание открытого кирпича и бетона, усложнена вставками местных материалов.

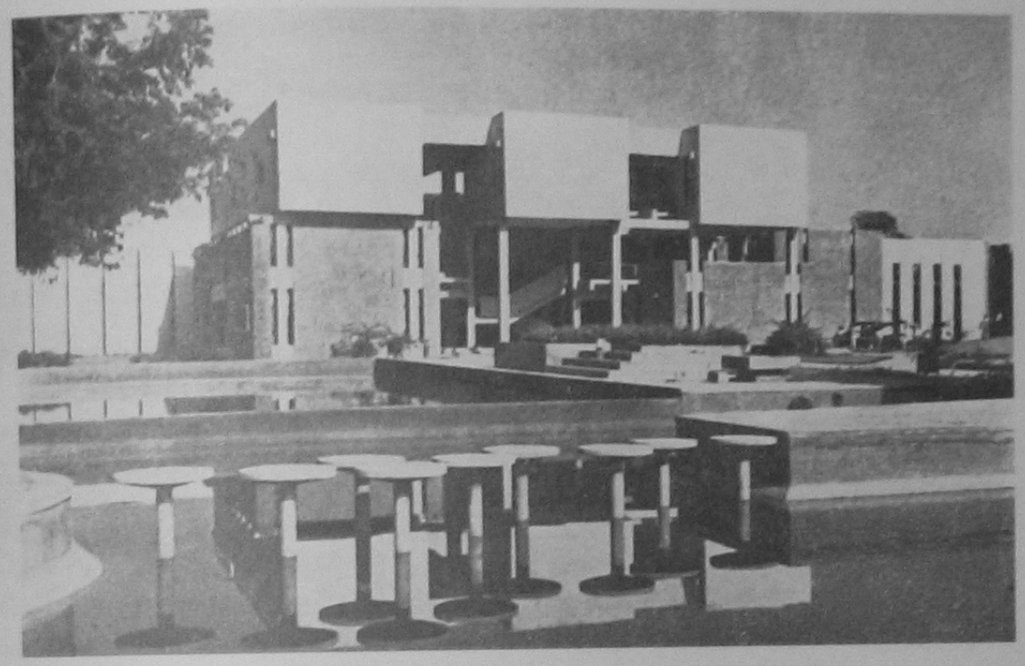
Манифестом новой индийской архитектуры в представлении Доши стало построенное им в окрестности Ахмедабада здание «Сангат» (1979–1981). Название связано с идеей общего пути и соучастия; постройка создана как место размышлений, обмена идеями и архитектурное ателье. В формах здания соединен

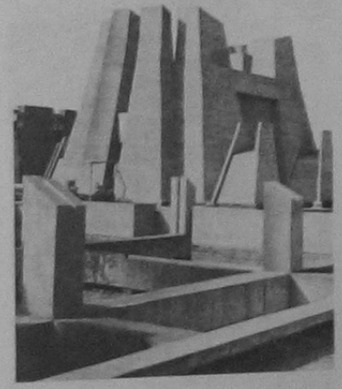


Архитектор Бапиришна Доши.
Собственное ателье «Сангат». Ахмедабад, Индия. 1979–1981

ряд тем, характерных для Доши и индийской архитектуры вообще; оно — на грани между индустриальным и примитивом, между модернизмом и вернакулярной архитектурой. В числе его прообразов — южноиндийские храмовые города с их лабиринтными планами, сводчатые залы буддийской архитектуры. Соприкосновение с традицией осуществлено современными средствами (корбюзианские своды, влияния Л. Кана и Ф. Л. Райта). Все вместе связано представлениями нового мифа, который должен дать определенность многозначному и противоречивому национальному менталитету. Внутренние пространства полупогружены в землю, над ними поднимаются параллельные своды из забетонированных керамических труб. Форма интерьерного пространства определяет естественное охлаждение постоянным движением воздуха; внутрь попадает в основном отраженный или фильтруемый навесами свет. Средоточием системы служит пологий амфитеатр — место встреч, повторяющее общественное пространство индийской деревни. Гармония личного, общественного и природного определила для Доши главный ориентир идеального.

Архитектор старшего поколения Ачут Канвинде, учившийся и работавший у В. Гропиуса, в 1959–1966 гг. построил крупный комплекс Национального технологического института в Канпуре. Пространственная композиция ансамбля, подчиненного сложной и жесткой системе осей, по которой проходит сеть поднятых над землей галерей, напоминает планировку промышленного объекта со сложной технологией. В архитектуре подчеркнуто доминирует тектоника сочетания железобетонного каркаса и кирпичных конструкций, выявленных глубокой светотенью. Ортодоксальный функционализм чужд романтике, живописности и национально-специфичному. Однако в своих последующих проектах Канвинде, сохраняя рационалистичность, отказался от приверженности интернациональной архитектуре. Его работы стали монументальными, в них подчеркивается не национальное, но региональное своеобразие. Гостиница «Гуджарат» в Дели (1968) сформирована как куст массивных модульных объемов вокруг двора. По внешнему периметру их связывает тяжелый навес, оставляющий двор неперекрытым, что создает необычные светотеневые эффекты. Ритм сильно выступающих балконов-лоджий определяет пластику фасада. Здесь нет знаков национального, но форма подчинена условиям места — рельефу пологой скалы, индийскому солнцу, подчеркивающему игру объемов, но заставляющему искать защиты от чрезмерной инсоляции.





Архитектор Ачут Канвинде.
Здание библиотеки Национального технологического института в Канпуре, Индия. 1966.
Общий вид и световой фонарь над читальным залом

Индийский национальный характер в «серьезной» архитектуре шестидесятых утверждался с большой деликатностью; акцент ставился на продолжении принципов самого общего значения; «знаки» и «мотивы», устанавливающие прямую связь с конкретными стилями и периодами прошлого, использовались только в сфере кича, предназначенного для туристов. Одной из причин было существование в индийском наследии многих культур — буддийской, индуистской, мусульманской, джайнистской и др. Современная индийская архитектура должна принадлежать всей нации, без разделения внутренними предпочтениями к тем или иным региональным и культурным традициям. Отсюда — опора на общие «субструктуры» культур прошлого, на специфику менталитета и психологию восприятия современной нации, на связь с конкретностью природной ситуации и технического развития.

Примером ситуационной трансформации современного технико-структурного решения могут служить здания «Дворца наций» и «Дворца промышленности» — выставочных залов, построенных в Нью-Дели в 1971 г. архитектором



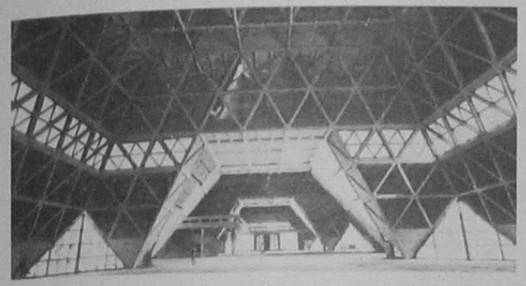


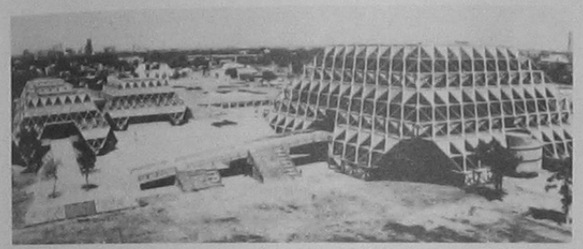
Архитектор Ануг Канвинде.
Гостиница «Гуджарат», Дели. 1968

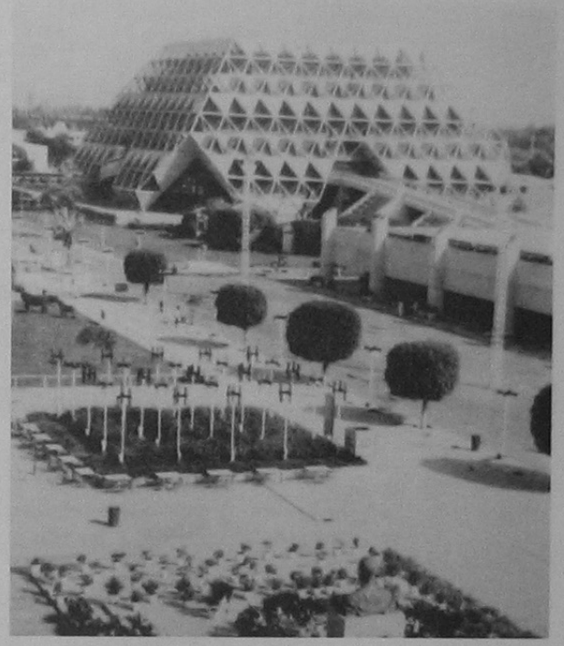
Архитектор Хо Кок Хоэ.
Национальный музей, Куала-Лумпур, Малайзия. 1963

Раджем Ревалом и инженером Махендрой Раджем. Идея пространственного каркаса, использованного для их большепролетных покрытий, исходит от геодезических куполов Фуллера. Но сталь в Индии дорога и дефицитна, трудно изготовить соединительные узлы. Ревал и Радж переводят «геодезическую геометрию» в сборный железобетон, более трудоемкий, но позволяющий сократить расход стали и избежать сложных технологий. При этом конструкция становится и солнцезащитной системой, аналогом традиционных каменных решеток. Она органично складывается в монументальные очертания Дворца наций и его огромный интерьер. Рациональная геометрия пространственного каркаса родственна построениям, лежащим в основе многих классических зданий времени империи Моголов.

Проблема национальной идентификации в архитектуре принадлежит к самым острым и для Малайзии с ее этнически неоднородным населением. Малайцы составляют в нем чуть меньше половины, китайцы — треть, но в городах они преобладают, и именно они заложили основы современной городской культуры, в то время как малайская культура основывалась на сельских общинах. Постройки малайских деревень-кампонгов отмечены строгой классической красотой; в тесных китайских городских кварталах, где дома, прорезанные колодцами-атриумами, имеют глубину 30–40 м при 5–6 м по фронту, непринужденная жизненность соединена с мудрой целесообразностью. Но что здесь может послужить для создания архитектуры, несущей символы культурного единства? А в стране, где британская колониальная политика десятилетиями поощряла конфронтацию этнических групп, эта проблема особенно остра.

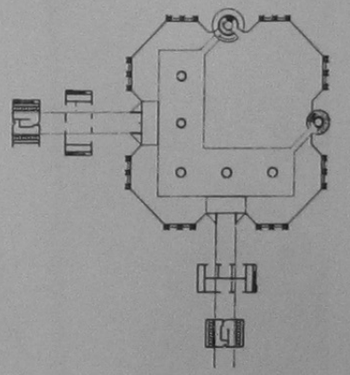




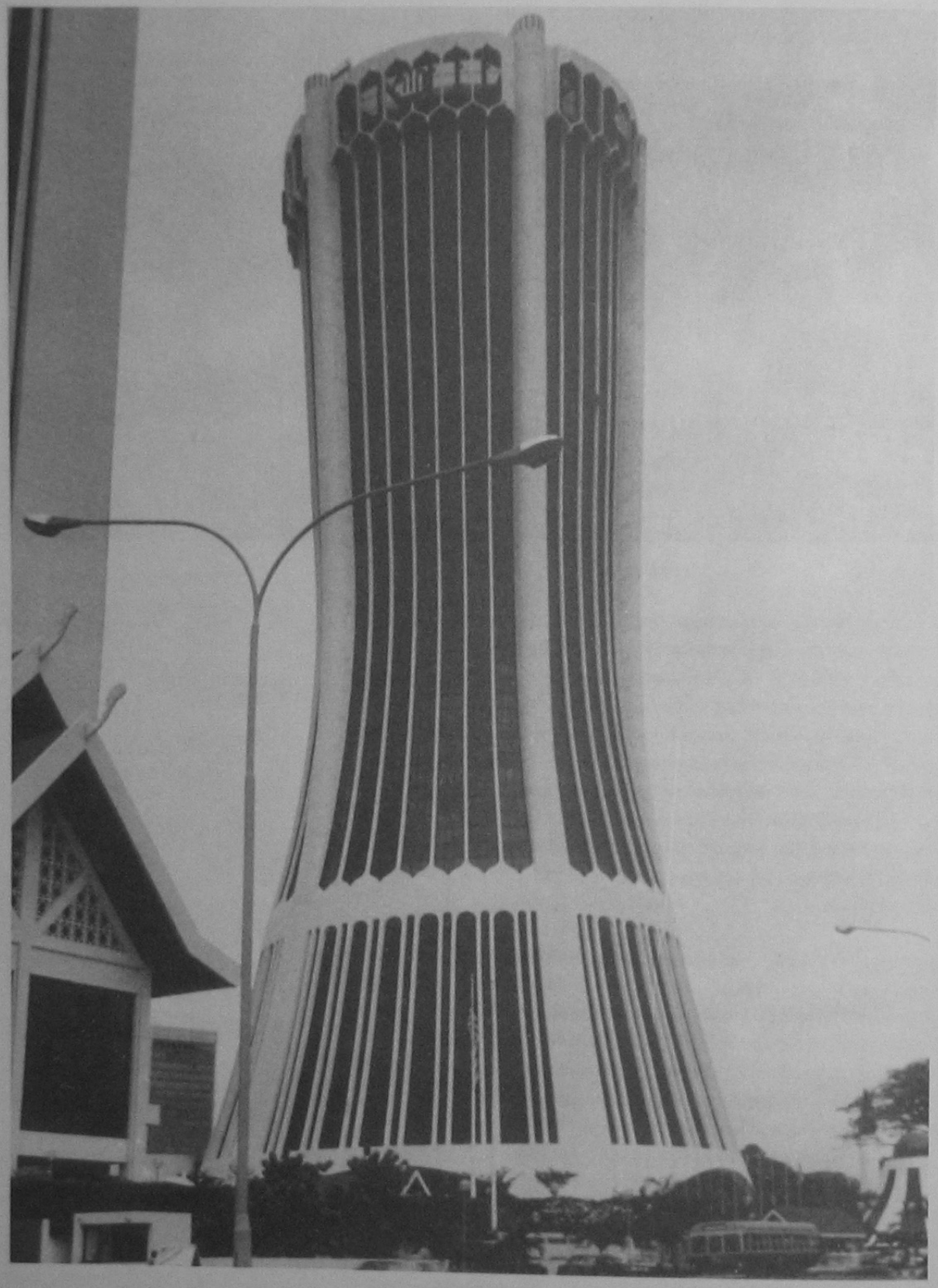


В шестидесятые годы определились два направления — одно объединялось вокруг «символики малайского», с которой отождествлялись опознаваемые формы малайского жилища или традиционной культуры ислама, второе ориентировалось на вненациональный язык «современной архитектуры», в котором виделась символика объединения, безразличного к этническим группам. Крупнейшей традиционалистской постройкой стал Национальный музей в Куала-Лумпуре (1963, архит. Хо Кок Хоэ). Высокий объем его вестибюля перекрыт двухслойной вентилируемой кровлей с крутым щипцом, воспроизводящей многократно увеличенную кровлю малайского сельского дома. Соседство с подлинными народными постройками разоблачает неподлинность форм этой псевдомонументальной постройки.

Для откристаллизовавшегося традиционного направления характерен комплекс «Дайабуми» в Куала-Лумпуре, громадный подиум которого служит торговым центром, связывающим городскую площадь с вокзалом (архитекторы «ВЕР-МАА», 1981–1984). Главный объем — 36-этажная башня офисов — имеет звездчатый симметричный план, намекающий на исламскую символику. Внешняя оболочка башни, прорезанная стрельчатыми арками с орнаментальными решетками, служит солнцезащитой стеклянных стен. У 34-этажного гиперболоида офиса «Табунг-хадж тауэр» (1980, архит. Х. бен Кастури, род. 1936) символическим значением наделена сама конструктивная структура — пять вынесенных наружу мощных белых пилонов на фоне темного светопоглощающего стекла символизируют пять принципов ислама. Ассоциация с традиционной исламской архитектурой видится в криволинейности форм. Ключом к этим значениям служит миниатюрная мечеть, связанная через стилобат с главным объемом.



Архитектор Радж Ревал, инженер Махендра Радж.
«Дворец наций» — выставочный павильон, Нью-Дели. 1971



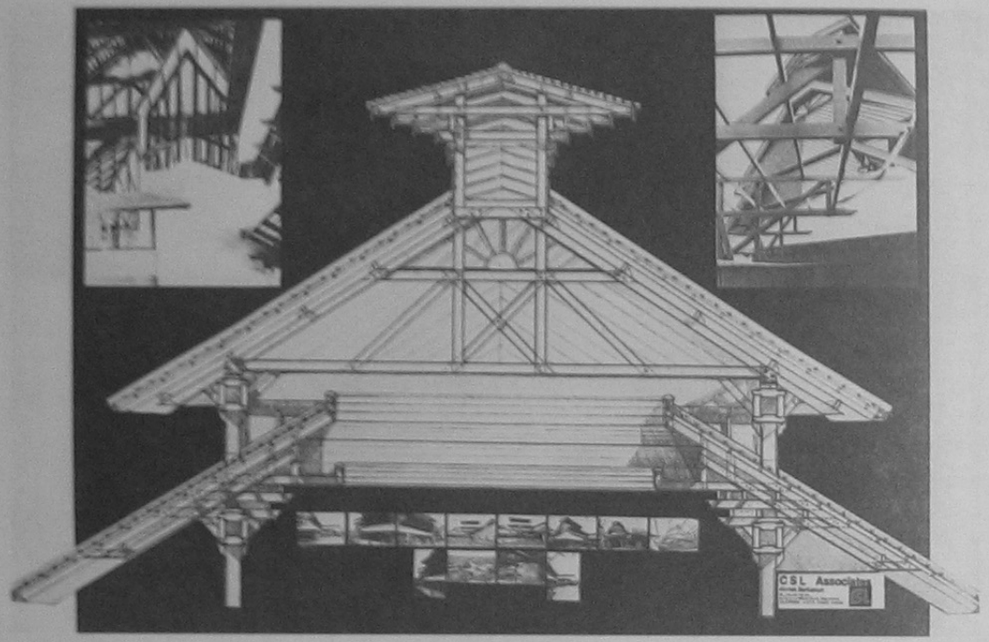
Архитектор Х. бен Кастури. «Табунг»-хадж. тауэр», Куала-Лумпур. 1980

Программное значение для интернационалистского направления имело здание парламента Малайзии, уединенно поставленное на высоком холме над северо-западной окраиной Куала-Лумпура (1963, архитекторы Управления общественных работ). Композиция основана на жестком противопоставлении 18-этажной вертикальной призмы секретариата и распластанного симметричного каре трехэтажных корпусов. Бетонные ребра солнцезащиты определили суховатую геометрию фасадов.

Рационалистическая архитектура, не отсылающая к конкретным культурным истокам, определила характер делового центра Куала-Лумпура, сформировавшегося во время строительного бума 1970-х гг. В формообразовании теснящихся здесь внушительных зданий развита версия необрутализма, исходящая из Австралии. Сложившимся формам городской жизни соответствовали здания торговых центров, сооруженные в конце 1970-х — 1980-е гг. За их оболочкой — стеклянной или массивной — открываются интригующе сложные пространства галерей и пассажей с магазинами, воспроизводящие в кондиционированной среде характер старых торговых улиц. Лестницы и эскалаторы размещены в просветах, открывающих эффектные вертикальные перспективы и напоминающих колодцы-атриумы китайских кварталов. Впечатление дополняют эффекты освещения, ложные перспективы, создаваемые зеркалами, открытые инженерные коммуникации. Подобная модернизированная версия структур восточного города имеет аналогии и в других странах Азии (например, в Кувейте), позволяя переносить привычные формы общения в комфортные условия.

Осмысление специфических форм городской жизни и бытовых традиций открывает путь к новой трактовке национального. Архитектор Кен Еанг (род. 1948) полагает, что этот путь — в критическом восприятии народного опыта, сочетаемом с изучением конкретной среды и возможностей современной строительной техники. Ключевой проблемой архитектуры в тропической стране он считает создание приемлемого микроклимата без изоляции здания от внешней среды. Предложенное им решение — «дом-клапан», отсекающий вредные воздействия и побуждающий своей формой естественное проветривание. Он построил для себя в Куала-Лумпуре «Дом двух кровель» (1984), трансформируя прием, предложенный Ч. Корреа. У Еанга бетонный навес-жалюзи охватывает своей криволинейной оболочкой собственно дом с плоской кровлей и бассейн перед раздвижной стеной гостиной — такая комбинация должна обеспечить постоянное поступление в дом охлажденного и увлажненного воздуха.

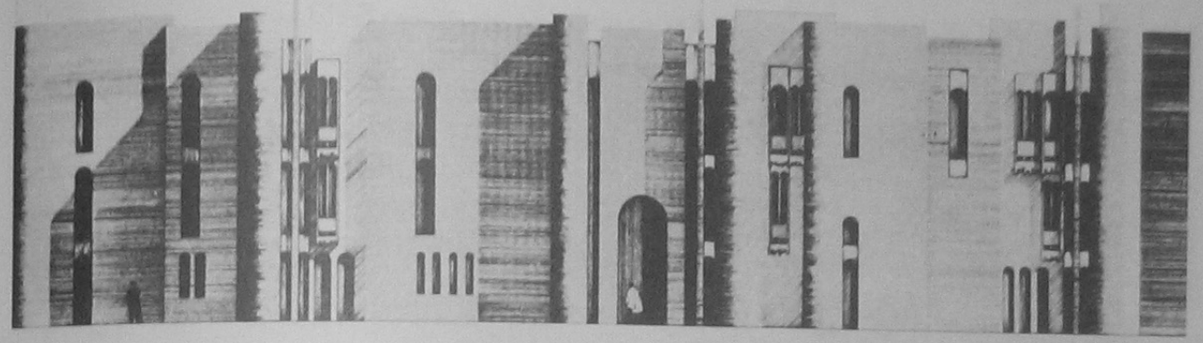
Еанг идет от переосмысления формул корбюзианского рационализма. Джимми Лим (род. 1944) видит ключ к проблеме в культурных смыслах, которые народное зодчество связывает с организацией микроклимата. Направляя архитектурной формой воздушные потоки, он думает и о возрождении древней космической символики. Создаваемые им дома в Куала-Лумпуре и его окрестностях генетически связаны с народными постройками — сложные многоярусные кровли, открытые в интерьер, определяют функционирование дома как «клапана».



Архитектор Кен Ёанг
«Дом двух кровель» Куала-Лумпур. 1984

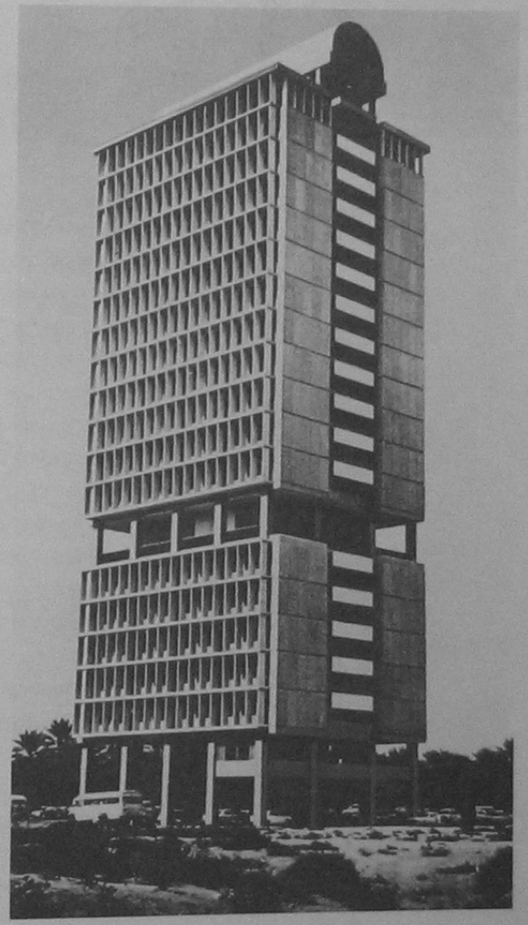
Тема отношений между современной архитектурой в ее модернистской ипостаси и культурой Востока (в данном случае — мусульманской) стала ключевой и для арабских стран Персидского залива. Ранее всего к ней вышли архитекторы Ирака, где широкие архитектурные и градостроительные программы начаты вскоре после того, как было свергнуто в 1958 г. правление короля Фейсала. Программа промышленного развития потребовала обширного строительства зданий нетрадиционных типов, прежде всего — индустриальных. К их созданию привлекались иностранные архитекторы и инженеры, в том числе из Советского Союза. В Багдаде по ортодоксально-функционалистскому проекту бригадой Вальтера Гропиуса было начато строительство университета. К 1968 г. возведено 22-этажное здание ректората с фасадом, прикрытым бетонной солнцезащитной решеткой — измельченной, с простым монотонным ритмом, перебитым глубокой галереей на уровне 8-го этажа. Среди офисов центра Багдада, возведенных на месте снесенной во имя прогресса левобережной части старого города, — построенная в 1969 г. по проекту польских архитекторов асимметричная башня вычислительного центра. В ее композиции доминируют объемы машинных залов, белые панели наружных стен которых разделены узкими вертикальными просветами. Облик здания лаконичен, ясно сформирован и отражает своеобразие типа, но не конкретного места, где оно создано. Интернациональна и пластичная архитектура офисов, построенных итальянской фирмой Джио Понти у моста через Тигр.

Но уже с середины шестидесятых годов основные заказы переходят к местным архитекторам, стремящимся к созданию архитектуры, которая была бы и современной, и региональной. Между 1960 и 1975 гг. архитектор Рифат Чадерчи много строил в Багдаде и вокруг него, стремясь восстановить в соору-



Архитектор Рифат Чадерчи. Офис и склады табачной монополии. Багдад. 1967





Архитектор Вальтер Гропиус и др. Университет в Багдаде, Ирак. 1968. Входная арка и здание ректората

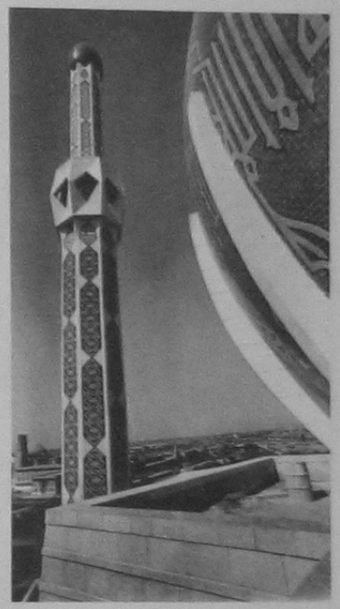


Архитектор К. ал Мадфаи.
Вилла Амина ал Ясина, Басра, Ирак. 1969

жениях, обладающих очевидной современностью, ценности кирпичной архитектуры своей страны, ее традиции, восходящие через суровость самых ранних мечетей к зиккуратам Ура. В структуре объема здания офиса и складов табачной монополии в Багдаде (1967) он использовал сочетание мощных кирпичных призм и цилиндров, прорезанных узкими высокими арочными окнами, образующими сложный ритм. Здесь нет прямых формальных заимствований, но подхвачен специфически национальный характер формирования масс, силуэта и текстуры. Архитектор писал об этой своей работе: «Я надеюсь, что мои эксперименты могут обеспечить сырой материал для новых архитектурных концепций и станут вехой на пути к регионализованной интернациональной архитектуре»[66].

Архитектор К. ал Мадфаи искал путь к «регионализованному интернациональному» языку форм, используя в той или иной степени прямые отсылки к исламской традиции. Помещения Общества художников в Багдаде (1968) вписаны в элементарный прямоугольник стен, отделанных керамической плиткой. Пространство между ними покрыто сводами-оболочками, работающими как балки, консольный вынос которых обеспечивает затененность остекления между верхней кромкой стены и нижней поверхностью сводов. Более сложны ассоциации с региональной традицией форм виллы Амина ал Ясина в Басре (1969) — прямоугольная бетонная призма ее второго этажа получила прорезы криволинейных очертаний, открывающие лоджии. Их парапеты усложнены изгибами уже в плоскости плана. Текстурированная поверхность бетона имеет радиальный рисунок. Целое по нефункциональной свободе формообразования напоминает работы марокканца Зевако, но крупность очертаний и ощущение изначального простого монолита связывают композицию объема с мест-

ной традицией. Традиционен в своей основе и атриумный план виллы. В проекте новой мечети для Багдада ал Мадфаи был жестко ограничен каноном центрической структуры с куполом на четырех опорах. Каноничны и орнаментальные формы, несущие свои символические значения (и тем более канонична орнаментальная часть текстов). Стремясь ввести в эту заданность некие приметы конкретного времени, ал Мадфаи придал форме наивную кубистичность, расчленяя плоскости мягко выступающими крупными гранями, превратив в граненый стержень тело минарета. Ассоциации с чешским архитектурным кубизмом начала века очевидно случайны, привкус кича, провоцируемый поверхностностью «осовременивания», несомненен.

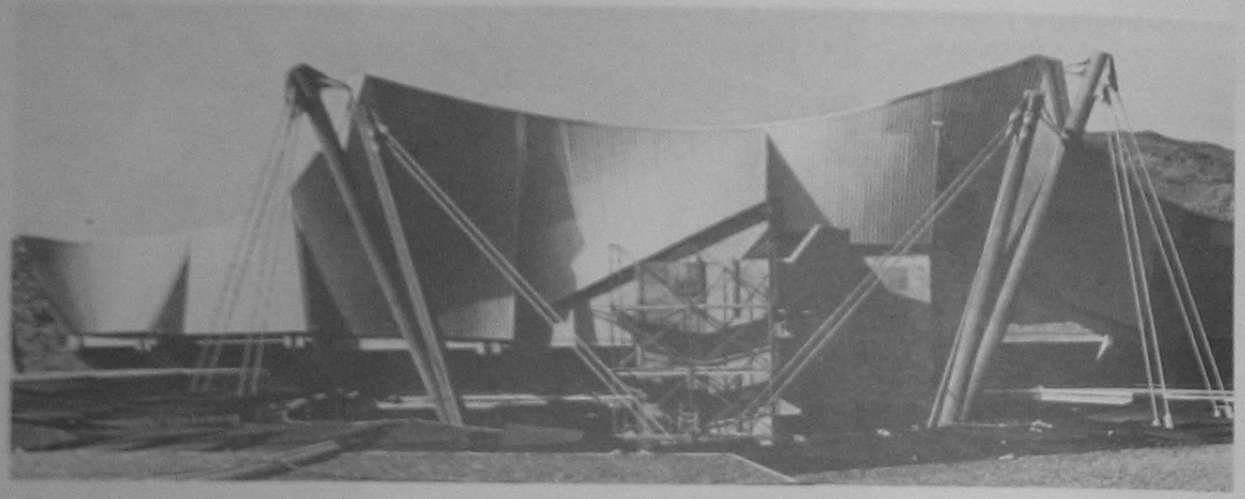


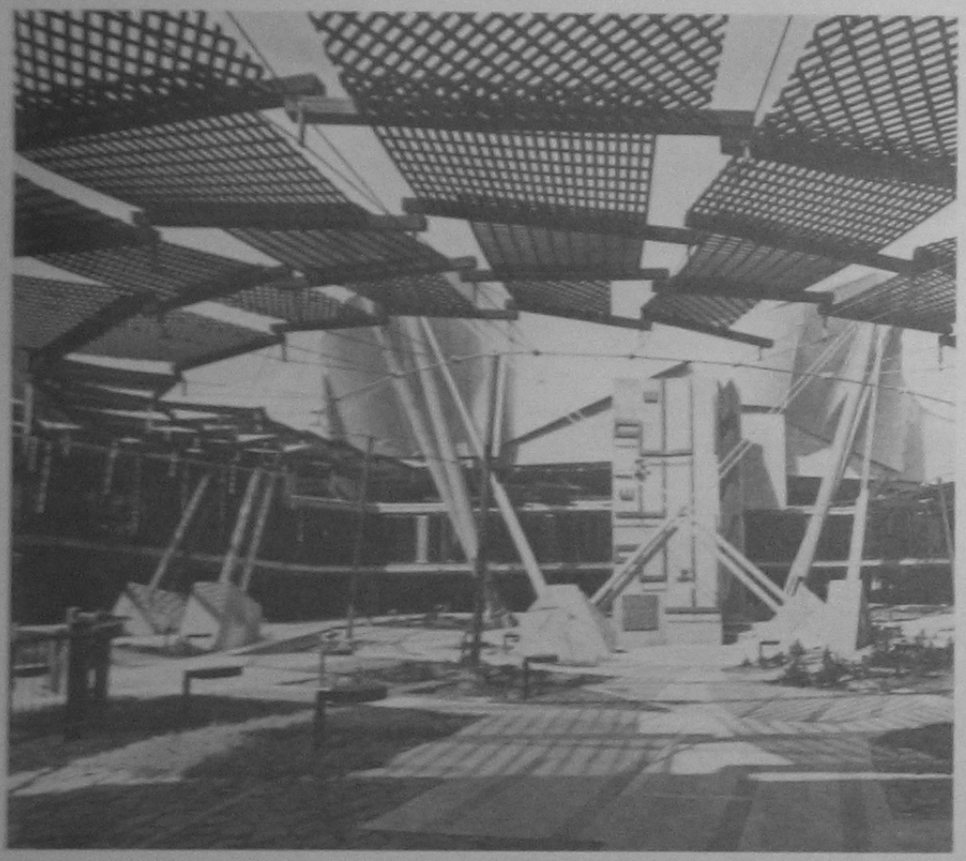
Архитектор К. ал Мадфаи.
Мечеть в Багдаде, Ирак. 1970

Соскальзывание на уровень кича происходило там, где архитектор пытался обозначить синтез культур, ограничиваясь средствами, не привязанными к смысловым значениям и структурным началам формы. Примером этого стала одна из первых построек Саудовской Аравии, которыми Хашимитское королевство стало демонстрировать свое присутствие в современности, — аэропорт в Дахране. Строил его американец Минору Ямасаки (1961). Материалом служил офактуренный сборный железобетон. Опорам, несущим покрытие, архитектор придал форму, которая должна была ассоциироваться с пальмовым деревом, как бы превращая здание в пальмовую рощу. Стены-экраны, перекрывающие часть пролетов, архитектор моделировал по образцу традиционных оконных ограждений, накладывая на их поверхность преувеличенный и немасштабный орнамент из стержней.

Нефтяной кризис, разразившийся в 1973 г. в общемировом масштабе, направил в нефтедобывающие страны мощные денежные потоки. За счет доходов от нефти развернулись работы по реконструкции многих городов — Эль-Кувейта, Джидды, Эр-Рияда, Абу-Даби и других, получавших современные развитые инфраструктуры. Большие объемы жилищного строительства покрыли потребности в комфортном проживании полноправных граждан этих стран (но не приезжающих на заработки иностранцев). Значительная часть нефтедолларов пошла на престижные сооружения.

Строительный бум в странах Персидского залива обеспечивался приглашением иностранных архитекторов, инженеров и рабочих, импортными идеями, технологиями и даже строительными материалами. Быстро обогатившиеся клиенты не имели времени для того, чтобы разобраться в тонкостях проблем архитектуры, приглашенные западные архитекторы были равнодушны к местной культуре и традициям. Ситуацию осложняло и то, что в большей части стран региона практически не было произведений монументальной архитектуры. В новом строительстве сталкивались все мыслимые архитектурные языки и диалекты — от ретроспективных «исламских» стилизаций до абстрактной геометрии стеклянных кристаллов. Значительную часть этой продукции определял претенциозный кич. Были, однако, построены и крупные комплексы, авторы которых серьезно ставили проблемы связи современной архитектуры с контекстами арабской культуры.



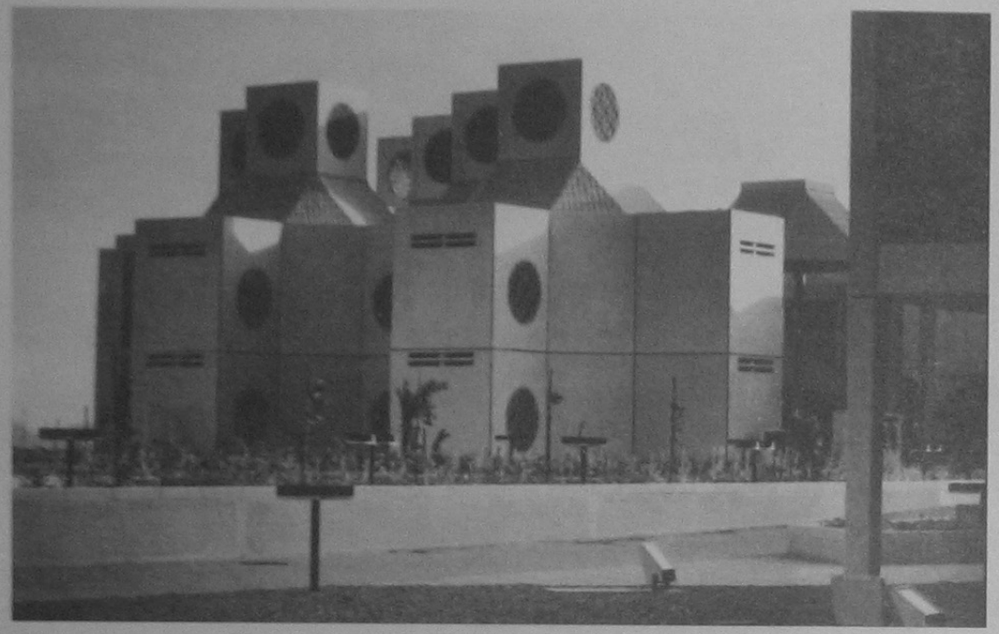




Отель и центр конференций в Мекке, Саудовская Аравия (1974), германский архитектор Фрай Отто создал как живописную группу построек, крупные объемы которой перекрыты вантовыми конструкциями на основе стальных тросов. Он как бы использовал принцип бедуинского навеса, переводя его во многократно более крупные величины. На основе вантовой структуры создан плоский затеняющий навес двора перед конференц-залом. Тот же принцип навеса американская проектная фирма СОМ использовала для аэропорта в Джидде, Саудовская Аравия (1980), через который проходят потоки паломников, направляющихся в Мекку. Его терминал, служащий укрытием для огромных людских масс, образован модульной сеткой, по которой расставлены мощные стальные мачты, несущие тенты из тефлоновой ткани. Последняя сочетает высокую прочность со способностью противостоять солнечной радиации. Конструкция открывает необходимую возможность свободной циркуляции воздуха. Рационально справившись с практической задачей, архитекторы вместе с тем дали точное решение и ее символического аспекта — пространство, предоставляющее всем равную возможность получить достойное укрытие. Решение это, ассоциирующееся с традиционным, высоко технологично.

Символическая эгалитарность терминала паломников принципиально отличает его от крупного аэропорта, сооруженного в столице королевства, Эр-Рияде, имеющего строго иерархичную структуру (1983, американский архитектор Гио Обата). Аэропорт рассчитан на 15 млн. пассажиров в год. Он разделен на четыре одинаковых здания публичных терминалов и королевский терминал, предназначенный для членов королевской семьи и официальных гостей страны. Все они объединены купольным объемом мечети, занимающим центральное положение.

Архитектор Гио Обата.
Королевский терминал аэропорта
Эр-Рияд, Саудовская Аравия, 1983

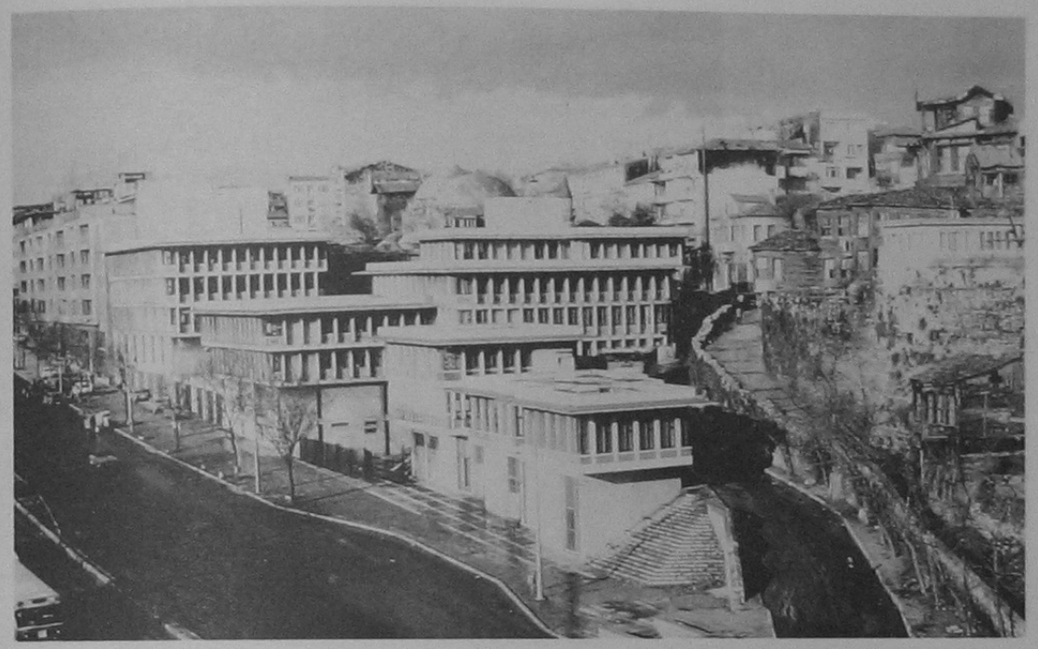


Терминалы складываются из треугольных модулей, покрытых вспарушенными оболочками на колоннах. Сдвиг оболочек по высоте обеспечил верхнебоковое освещение. Здесь также возникают тонкие ассоциации с архитектурной традицией.

Остроумно и тонко проблема внутренней целостности объекта связана с традицией местной версии арабской культуры в комплексе университета Катара в Дохе (1974–1985, египетский архитектор К. эль Кафрави), где должны обучаться 15 тыс. студентов. Его постройки складываются в непрерывную ткань, напоминающую соты из стандартных модулей. Форму последних определили традиционный для Аравийского полуострова прием естественной вентиляции через поднятые над кровлями «башни ветра» и организация верхнебокового освещения. Восьмигранный основной объем модуля, смонтированный из многослойных панелей, увенчан пирамидой, несущей ажурную квадратную башню. Ткань застройки пронизывают дворики. Фантастический многобашенный силуэт венчает вершину холма. Форма при ее очевидной современности несет тонкую метафору национального — в его местном выражении — и традиционного. Менее содержательна попытка воспроизвести «исламские» формы в ансамбле университета Эр-Рияда с его 25 тысячами студентов (Г. Обата, 1974–1985). Массивные корпуса связаны линейными структурами трех крытых улиц, расходящихся от центра с форумом и мечетью. Геометризованные очертания непомерно высоких уличных аркад — как бы громадная упрощенная схема традиционных.

Архитектор К. эль Кафрави.
Университет Катара, Доха, Катар.
1974–1985

Поиски национальной архитектуры, которая была бы синтезом новых тенденций в мире и истинно народных традиций, в Турции настойчиво вел архитектор Седат Хакки Эльдем. Проблема увлекла его сразу после того, как он получил профессиональное образование в Школе изобразительных искусств Стамбула (1928). Тогда ему казалось, что народное жилище Анатолии, обладающее четкой геометрией, конструктивной и функциональной ясностью, может стать основой современной турецкой архитектуры. Эту убежденность он реализовал в работах предвоенных лет, где стремился соединить уроки функционализма с анатолийской традицией. В 1948 г. построенный Эльдемом Дворец юстиции в Стамбуле стал первой в Турции попыткой использовать корбюзианский «грубый бетон». В 1950 г. вместе с архитекторами американской фирмы СОМ Эльдем построил в Стамбуле отель «Хилтон». Под его влиянием был преодолен стереотип «стиля Миса», в то время для американцев непререкаемый. Здание реализовано в грубом бетоне, с фасадом, формируемым ячейками глубоких лоджий, обеспечивающими солнцезащиту. Интернациональное соединено с анатолийскими ассоциациями.



В 1962–1970 гг. Эльдем построил в Стамбуле комплекс Управления социальной защиты. Структура, основанная на стандартизированном железобетонном каркасе, расположена на участке сложной формы; крутой рельеф определил ее членение на объемы, образующие живописную группу. Эльдем точно вписался в масштабность и пластику контекста, образованного традиционными постройками, повторив и его высокую плотность. Фасады его зданий, с их тонкими железобетонными элементами и глубокими свесами плоской кровли, стали тонкой трансформацией традиционных деревянных каркасов. Национальная идентичность, к которой стремился Эльдем, реализована не через прямые ассоциации форм, а на глубинных уровнях формообразования, определяющих синтаксис формального языка, его ритмический строй и эмоциональные интонации.



Архитектор Седат Хакки Эльдем.
Комплекс Управления социальной защиты.
Стамбул, Турция. 1962–1970

Отель «Хилтон». Стамбул, Турция. 1957

В архитектуре шестидесятых, развернувшей широкий поиск возможностей, основанных на синтезе интернационального и национального, восточной и западной культур, обозначился и новый поворот проблемы, выдвинутый проектировщиками-традиционалистами. Они полагали, что в поисках общности, куда должны войти национальные архитектуры, следует исходить не из рожденного на Западе понятия «интернационального», а руководствоваться признаками «исламской архитектурной идентичности». В качестве цели стал выступать высший порядок, объединяющий мусульманский мир и базирующийся прежде всего на положениях религии, тогда как иные факторы могут игнорироваться. Трудность — а быть может, и невозможность — реализации такой программы определяется разнообразием культур и географическо-климатических ситуаций мусульманских стран, как и богатой историей, через которую прошел ислам, множественностью форм, которые принимала его архитектура. Поставленная проблема не получила практического разрешения и за пределами 1960–1970-х гг.

Особым путем шло развитие архитектуры Китайской Народной республики. После революции 1949 г. почти тридцать лет она была практически изъята из мирового архитектурного процесса. Если следовать периодизации, которую предложил китайский историк архитектуры Дзу Денонг, 1950–1964 гг. были «периодом строительства национальной экономики», 1965–1979 — «периодом „ультралевых" тенденций мысли и постепенного уменьшения их влияния»[67]. В первом из этих периодов культурное самоопределение искалось на пути между советским влиянием, собственным представлением о модернизации и противоречивым многообразием национального культурного наследия. Второй период определялся герметичной самоизоляцией в области культуры. При этом, как констатирует Дзу Денонг, китайские архитекторы работали в более жестких и стесненных условиях, чем где-либо в мире[68].

Тем не менее и за тридцать лет изоляции китайские архитекторы в условиях наиболее населенной страны мира, преодолевая ограничения развивающейся экономики и давление сковывающей их инициативу бюрократии, смогли не только развернуть массовое строительство и на его фоне создать ряд монументальных представительных зданий, но и подготовить основы беспрецедентного развития архитектурно-строительной деятельности в двух последних десятилетиях XX века.

Во время осуществления Первого пятилетнего плана развития национальной экономики (1953–1957), когда уже действовала ее плановая система, прежде всего, с помощью Советского Союза, осуществлялось строительство тяжелой промышленности. Китай не имел опыта и собственных норм промышленного строительства, вынужденно заимствуя советские стандарты, не всегда соответствовавшие специфическим условиям Китая. Переносились на китайскую почву и методы стандартизации жилищного строительства, приемы планировочной организации его комплексов. Широкое использование типовых проектов в какой-то мере компенсировало острый недостаток проектировщиков. Внедрение советской профессиональной культуры в китайскую архитектуру было доведено до беспрецедентного масштаба. Обращались и к советской архитектурной теории того времени, переводы которой — по свидетельству Дзу Денонга — бы-



Архитекторы Чжан Бо и др.
Дворец культуры наций, Пекин. 1958–1959

ли труднопонимаемы, а двусмысленность текстов требовала длительных обсуждений. Особенно труден для восприятия оказался лозунг: «Социалистическое содержание, национальная форма»[69].

Идеологом китайской архитектуры того времени стал Лян Сичен, получивший образование в США и консультировавший проектирование комплекса ООН в Нью-Йорке. Он доказывал, что любые современные здания могут быть созданы в традиционных формах китайской архитектуры и подчинены ее грамматике (любопытно предвосхищение им идей архитектурной семиотики). В 1955 г. Китая достигли отголоски критики Хрущевым «марша колоннад». Откликаясь на них, Лян Сичена подвергли жесткому осуждению. Но после слов Мао Цзэдуна: «Пусть расцветают 100 цветов и состязаются 100 школ мысли» — появились различные точки зрения (что ранее было невообразимо), в том числе — и защищающие путь возрождения традиций.

Чтобы отметить десятилетие КНР, правительство решило осуществить программу строительства, включавшую 10 «главных зданий» в Пекине. В число их вошел Большой народный дворец (1958–1959, архитекторы Чжао Донгри и Чжан Бо), протянувшийся на 336 м вдоль западной стороны Тяньаньмэнь — главной площади китайской столицы. Симметричное здание расчленено на три главных объема, соединенных крыльями. Гигантские колоннады с колоннами почти классических очертаний, но с деталями, указывающими на национальную принадлежность, определили главную архитектурную тему сооружения. Центральный объем занят залом на 10 тыс. мест, с амфитеатром и двумя ярусами глубоких балконов. Импозантное здание близко к постройкам, которые создавались в столицах республик СССР по методу социалистического реализма: классици-



Архитекторы Чжао Донгри, Чжан Бо. Большой народный дворец. Пекин. 1958–1959.
Фасад, зрительный зал на 10 тыс. человек

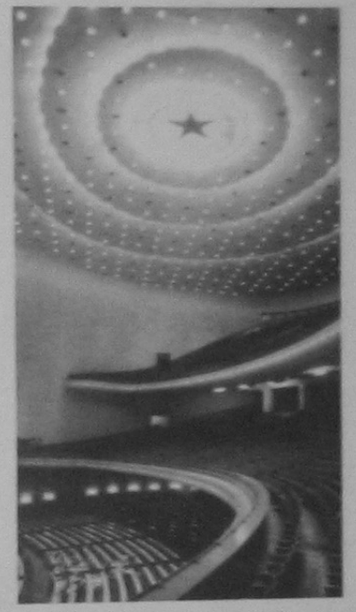
стическая основа, на которую наложен национальный орнамент. Другое «главное здание» — Пекинский железнодорожный вокзал (архитекторы Янг Тингбао и Чен Денг'ао). Для перекрытия его внутренних пространств использованы большепролетные железобетонные оболочки, на фасаде сочетаются высокая колоннада, выделяющая центральный портал, и фланкирующие колоннаду башни с традиционными двухкарнизными кровлями. Дворец культуры наций (1958–1959, архитекторы Чжан Бо и др.) получил центр, форма которого соответствует китайскому символу горы, — тринадцатиэтажную башню с двухкарнизной кровлей из глазурованной зеленой черепицы. Такие же кровли отмечают внутренние углы курдонера.

«10 главных зданий» были восприняты как стереотип, повторить который стремились в столицах всех регионов. Компромиссной архитектурой этих официальных монументов был отмечен конец короткого начального этапа развития архитектуры КНР. В перипетиях идеологических кампаний и последовавшей в 1966–1969 гг. «великой пролетарской культурной революции» многие архитекторы были отнесены к числу правых. Активная творческая деятельность в архитектуре замерла до наступления периода реформ и открытости.

* * *

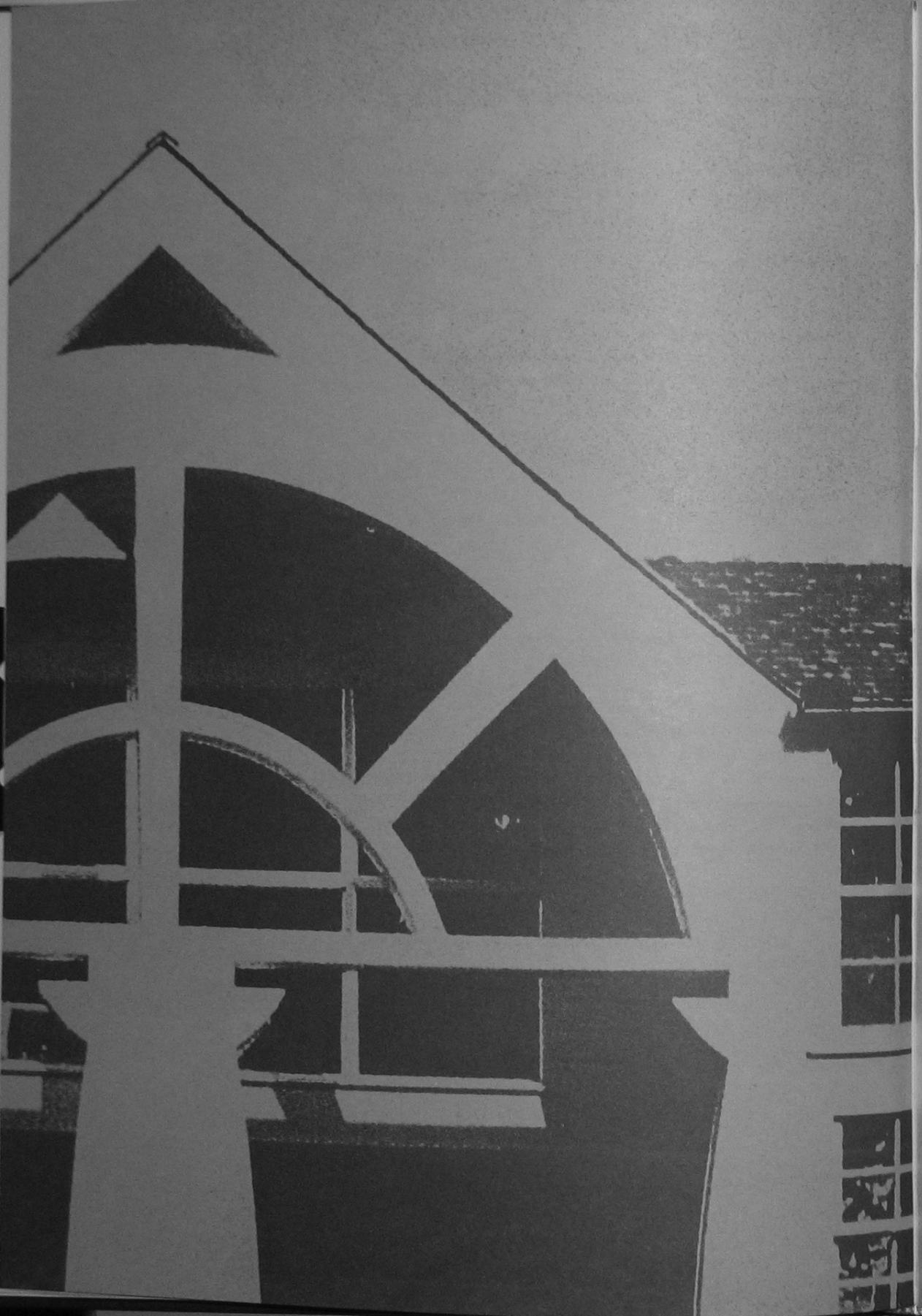
Годы от начала шестидесятых до середины семидесятых стали для архитектуры временем утраты общих ориентиров. Кризис в сфере целеполагания при количественном и качественном росте возможностей реализации был наиболее общим явлением в пестроте общей картины. Сложность ее усиливалась несинхронностью развития в разных регионах и странах. Идеологизация архитектуры, произошедшая вследствие противостояния различных политических систем, обострила ситуацию. В профессии созревала психологическая потребность в неких объединяющих началах, которые могли бы вернуть ко временам «больших стилей», возродив престиж и общественную значимость профессии. Архитекторы, казалось, осознали несостоятельность утопических претензий на улучшение общества «хорошей архитектурой». Лозунг Ле Корбюзье «Архитектура или революция!» вспоминали уже с ухмылкой. Скоротечной оказалась и жизнь утопических лозунгов, вспыхивавших во время молодежных волнений конца шестидесятых. Повзрослели и стали добропорядочными налогоплательщиками члены коммун хиппи. Угроза ядерного взаимоуничтожения, казавшаяся вполне реальной еще в начале шестидесятых, превращалась в надоевшую «страшилку», хотя и в середине семидесятых не ушла за пределы возможного. Зато стала понемногу осознаваться перспектива экологической катастрофы.

В этих исторических обстоятельствах архитектура пришла к следующему периоду своего развития, который начался с изменений, казавшихся неожиданно резкими.



ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Banham R.* Age of Masters. London, 1975. P. 3.
2. Цит. по: *Blake P.* Form follows fiasco. Boston, Toronto, 1977. P. 10.
3. The Atlantic Monthly. 1974, Sept. P. 12.
4. RIBA Journal. 1973, № 10. P. 29.
5. Цит. по: *Blake P.* Op. cit. P. 11.
6. *Blake P.* Op. cit. P. 162, 163.
7. *Venturi R.* Complexity and Contradiction in Architecture. New York, 1966.
8. *Scully V.* Introduction // Venturi R. Comlexity... P. 11.
9. *Вентури Р.* Из книги «Сложность и противоречия в архитектуре» // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 543, 544.
10. *Matter M.* Fuller — his Life as a Work of Art // Architectural Forum. 1972. V. 136, № 1. P. 54, 55.
11. Home Sweet Home (ed. R. Walters). London, 1976. P. 62.
12. *Jaeger F.* Bauen in Deutschland. Stuttgart, 1985. P. 42.
13. *Aalto A.* Kansallinen — kansainvalinen // «Arkkitehti», 1967, № 7–8.
14. *Евтушенко Е.* Идут белые снеги. М., 1969. С. 124.
15. *Ярлов Ю. С.* Национальное и интернациональное в советской архитектуре. М., 1971.
16. *Johnson Ph.* Perspecta, 1965, № 9. P. 168.
17. *Johnson Ph.* Beyond Monuments // Architectural Forum, vol. 139, N 1, 1973. P. 54.
18. Architectural Forum. 1974. Vol. 140, № 2. P. 19.
19. Japan Architect, 1970, № 170. P. 23.
20. Architectural Forum. 1974. Vol. 140, № 2. P. 24.
21. Цит. по: *Bullrich F.* New Directions in Latin American Architecture. London, 1969. P. 105.
22. *Goldberger P.* On the Rise. Architecture and Design in a Post-modern Age. New York, 1983. P. 105.
23. Башни ВТЦ разрушены в результате террористического акта 11 сентября 2001 г. *(Прим. ред.)*
24. *Варго П.* От хаоса к надежде. К архитектуре // Современная архитектура, 1971, № 6. С. 65.
25. *Scharoun H.* // World Architecture. London, 1965. P. 161.
26. *Portoghesi P.* Projects and Drawings 1949–1979. New York, 1979. P. 15.
27. *Hodgkinson P.* Xanadu // Architectural Design. 1968, July. Vol. 38, № 7. P. 328.
28. *Bofill Ricardo.* Taller de arquitectura. New York, 1985. P. 19.
29. *Поппо Р.* // Современная архитектура. 1965, № 3. С. 57.
30. *Пиетиля Р.* // Современная архитектура. 1967, № 6. С. 39.
31. *Pietylä R.* // World architecture. Vol. I. London, 1964. P. 206.
32. [*Saarinen E.*]. Eero Saarinen on his Work. New Haven, London, 1962.
33. Там же.
34. *Theo Crosby* // Architectural Review. 1972, October. P. 195.
35. *Escher L.* A Broken Wave. The Rebuilding of England 1940–1980. London, 1981. P. 110.
36. The Complete Guide to Britain's National Theatre. London, 1976. P. 25.
37. *Erickson A.* Introduction // Canadian Architecture. 1960/70. Toronto, 1971. P. 7.
38. *Ede C. M.* Scarborough College // Canadian Architecture. 1960/70. Toronto, 1971. P. 24.
39. Architectural Forum. 1969. Vol. 130, № 1. P. 47.
40. *Tzonis A., Lefaivre L.* Architecture in Europe. Memory and Invention. London, 1992. P. 50.
41. Цит. по: *Lüchinger A.* Strukturalismus // Bauen und Wohnen. 1974. № 5. P. 209–212.
42. *Jencks Ch., Chaitkin W.* Architecture today. London, 1982. P. 31.
43. *Choay F.* Sémiologie et urbanisme // L'Architecture d'aujourd' hui. 1967, № 132.
44. L'Architecture d' aujourd'hui. 1969. № 142, Feb.–mars. P. 1.
45. *Курокава Н.* Две системы метаболизма // Современная архитектура. 1968, № 5. С. 14.
46. *Канелла Г.* Мавзолеи против компьютеров // Современная архитектура. 1968, № 5. С. 3–7.
47. *Venturi R.* Complexity and Contradiction in Architecture. The Museum of Modern Art. Papers on Architecture 1. New York, 1966.
48. *Scully V.* Introduction // Venturi R. Comlexity... P. 11.
49. *Вентури Р.* Из книги «Сложность и противоречия в архитектуре» // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 543, 544.
50. *Alloway L.* Pop-art since 1949 // The Listener. London, 27 Dec. 1962.
51. *Venturi R., Scott-Brown D.* Ugly and ordinary Architecture or Decorated Shed // Architectural Forum. 1971. Vol. 135, № 4, 5.
52. Указ. соч., № 5. С. 53.
53. Там же.
54. *Venturi R.* Complexity... P. 117.
55. Современная архитектура. 1972, № 1. С. 88.
56. *Tzonis A., Lefaivre L.* Architecture in Europe since 1968. London, 1992. P. 44.
57. Op. cit. P. 45.
58. Encyclopaedia Britannica. Book of the Year 1968. P. 21.
59. *Banham R.* «Clip-on» Architektur // Bauen und Wohnen. 1967, N 5. S. 173.
60. *Banham R.* A Home is not a House // Art in America. 1965, April.
61. *Webb M., Greene D.* Drive-in Housing // Architectural Design. 1966, № 11; *Cook P., Crompton D., Herron R.* Instant city // Architectural Design. 1969, № 5.
62. По материалам проекта А. Бабуров, А. Гутнов, Г. Дюментон, И. Лежава, С. Садовский, Г. Харитонова подготовили книгу «Новый элемент расселения. На пути к новому городу» (М.: Стройиздат, 1966). Кроме ее авторов, в разработке идей первого НЭР участвовали Н. Гладкова, А. Звездин, Н. Кострикин, Е. Суханова.
63. В коллектив «НЭР-2» входили архитекторы А. Гутнов, И. Лежава, А. Бабуров, И. Гельман, И. Лунькова, Е. Русаков, С. Садовский, В. Скачков, С. Телятников, Н. Федяев, З. Харитонова, В. Юдинцев, социолог Г. Дюментон.
64. *Correa Ch.* Selected Buildings and Projects. Singapore, 1984. P. 8.
65. Там же.
66. *Chadirji R.* Concept and Influences. Towards a Regionalised International Architecture. London, 1986. P. 51.
67. *Zou Denong.* The Course of Development of Half a Century // Fifty Years of Chinese Architecture. Beijing, 1999. P. 15.
68. Op. cit. P. 4.
69. Op. cit. P. 18.



Глава 3

Постмодернизм и архитектура. 1975–1990

Возникновение системы идей постмодернизма

Даже и в краткий период ее торжества единство «новой архитектуры» оставалось условным. Оно было основано на утопических идеалах» архитектурного авангарда и поддерживалось тактической необходимостью в борьбе с академическим консерватизмом и популистской эклектикой коммерческого слоя профессии. Отцы-основатели «современного движения» блюли сплоченность рядов. Но к началу шестидесятых оказалась снятой проблема общего врага — академизм капитулировал, «болото» профессии пыталось следовать за авангардом. В реальных ситуациях экономического, научно-технического и социального развития двухполюсного мира угасали ориентиры утопий. Уходило из жизни поколение основателей. Ничто более не навязывало верности виртуальному единству.

То, что считалось системой идей модернизма, развалилось на концепции, обретавшие равноправную самостоятельность. Непримиримость, заложенная в умы утопическим мышлением, заставляла, однако, делить их на «наше» и «не-наше», то есть истинное и неистинное, враждебное. Поиски истины основывались на бинарных оппозициях, отражавших непримиримость, царившую в биполярном мире. Направления, продолжавшие тенденции, определившиеся в пределах единства новой архитектуры, не только обособились, но и стали конфликтовать. Каждое из них выступало с претензией на обладание истиной в конечной инстанции, единственную плодотворную альтернативу как всем прочим, так и виртуальной целостности модернизма. Полтора послевоенных десятилетия архитектура Запада развивалась под лозунгами консолидации, шестидесятые стали временем ее распада на конфликтующие альтернативы.

Ситуация стала меняться в середине семидесятых. К этому времени в европейско-американской культуре наметилась смена периодов развития, совпадавшая с началом исторических сдвигов и близкой перспективой миллениарного рубежа. В атмосфере конца тысячелетия новые ориентиры появлялись во всех областях искусства и интеллектуальной деятельности — от религиозной мысли до принципов организации промышленной технологии. Уходила эпоха, названная «Новым временем», наступало некое «послеловое» время.

Перемены в менталитете и системе ценностей связывались с истощением веры во всемогущество просвещенного Разума, который, направляя прогресс, делает человека властелином бытия и творцом своего гармоничного жизнеустройства. Сомнения, собственно, появились сразу после первой мировой войны. Уже в 1917 г. о них писал Р. Панвиц в книге «Кризис европейской культуры». Он одним из первых противопоставил прогрессистскому модернизму «постмодернизм» наступающих времен[1]. Тремя десятилетиями позже термин, не получивший четкого содержания, повторил Арнольд Тойнби, заметив, что «Новое время» переходит в постмодерн[2]. В шестидесятые Герберт Маркузе отмечал, что прогрессизм столкнулся с антропологическим кризисом — в обществе потребления, информации и досуга творца главных ценностей западной цивилизации — труженика с независимой индивидуальностью — стал оттеснять конформист, «одномерный человек», со стандартными, внушенными извне потребностями[3]. Кризису развития личности не противостояли и системы ценностей, которые предлагались идеологами «развитого социализма» по другую сторону рубежей, разделивших биполярный мир.

В начале семидесятых горечь поражения молодежных движений на Западе и крушение их анархических утопий отразились в философии Жана Бодрийара. Он утверждал, что мощное воздействие массовых коммуникаций на современное «общество информации» привело к «агонии реальности». Человек утрачивает способность достоверно судить, существует ли то, что именуется «объектом» и «реальностью», — их заслоняют и подменяют фабрикуемые виртуальные образы. По Бодрийару, очевидное — недостоверно, картина мира, воспринимаемая людьми, сомнительна. Единой реальности как бы и нет вообще.

Удар вере в прогресс и прогрессистскому пафосу модернизма нанесла деятельность «Римского клуба», международной организации, основанной итальянским экономистом Аурелио Печчеи (1968), чтобы изучать особенности развития человечества в эпоху научно-технической революции. По заказу клуба американцы Д. и Д. Медоузы выполнили исследование «Пределы роста» (1972)[4]. Оно выявило конечность энергетических и сырьевых ресурсов Земли и Солнечной системы. Основные положения этого прогноза показывали, что перспективы прогресса иллюзорны, близкой угрозой стала глобальная экологическая катастрофа, утопические надежды, основанные на усилении эксплуатации природы, беспочвенны. Многое в конкретных расчетах Медоузов неточно или спорно. Это, однако, не опровергает главного утверждения — о возможности в обозримом будущем истощения источников физической энергии, утверждения, которое стало причиной «исчерпанности утопических энергий», как отметил социолог Юрген Хабермас[5]. Окончилось время, когда утопии претендовали на осуществимость. Начиналось время постмодернизма, уже не связывавшего целеполагания с утопиями.

Постмодернизм стал распространяться как тип мировосприятия, согласно которому мир не имел рациональной устроенности; им управляли непознанные законы развития. Система ценностей, созданная европоцентристской цивилизацией, ставилась под сомнение. Убежденность в исчерпаемости мировых ресурсов повысила значение культурных и символических ценностей, распространяемое и на техномир, его новое качество, возникающее вместе с переходом индустриальной цивилизации в постиндустриальную. Стало возможно появление в его среде символических нефункциональных форм и открытое включение в жилую среду технических форм как знаков и эстетических объектов. Новое мировосприятие, принимая сомнительность и непознаваемость бытия, признавало право на одновременное существование различных гипотез и концепций. Плюрализм, принятый как позитивный фактор, исключал борьбу альтернатив.

Постмодернизм получил и прямую опору в постиндустриальных технологиях — «постфордизме». Последний вытеснял конвейерные системы массового производства гибко сочлененными устройствами, управляемыми компьютером. Пере-

рабатывая не только материю и энергию, но и информацию, они стали не тиражировать повторяющиеся стандартные изделия, а массово производить индивидуализированные объекты с управляемыми изменениями набора качеств. Оказалось возможно сочетать технически целесообразное с игрой смыслов, которые несет форма, включая в нее даже элементы гротеска и иронии.

Экологическая доминанта постмодернистского мировосприятия породила требование контекстуальности. Подчиняясь ему, любой объект создается как часть контекста — пространственного и (или) культурного; он должен быть индивидуален, но не самодостаточен в своей зависимости от связей, объединяющих контекст. В этом — принципиальное отличие от установки модернизма, стремившегося создавать объекты, противостоящие сложившимся контекстам, утверждающие свою внутреннюю завершенность и самоценную современность. Его идеалом была работа на «чистом месте», начинаемая, как отметил Ж.-Ф. Лиотар, вместе с переводом часов на нулевую отметку, чтобы отметить разрыв с традицией и установление абсолютно нового образа жизни и мышления[6]. Но «постсовременность», включаясь в контекст времени, не выделяет свой момент в его потоке. Отказываясь от исключительности современного, она обращается ко всему опыту пережитого.

В постмодернистской «реальности» виртуальные образы прошлого (а не его документированные мотивы) принимаются как равноправные с субъективными отражениями «современного». Этим отсылки постмодернизма к прошлому отличаются от «мотивов», которые использовал позитивистский историзм, — последний основан на предположении, что знание прошлого объективно.

Парадоксальность «послесовременного» в том, что оно стало определять характер мировосприятия, влияющего на все области интеллектуальной деятельности, но складывалось из «постмодернизмов», возникавших в разных областях культуры в разное время. Только в восьмидесятые оно стало для западных теоретиков предметом обсуждения как целостный феномен, выражающий дух времени. Постмодерн химеричен. «В нем, как в сновидении, сосуществует несоединимое: бессознательное стремление к целостному и мировоззренчески-эстетическому постижению жизни — и ясное сознание раздробленности человеческого опыта конца XX в.»[7]. В литературе с постмодернизмом связывалась идея, что сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов, в их ироническом переосмыслении.

Смысл постмодернизма и его место в историческом процессе пытался охарактеризовать Умберто Эко в послесловии к своему постмодернистскому роману «Имя розы» (1980). Он говорит о нем, как о духовном состоянии, подходе к работе, возникающем в любой эпохе на пороге кризиса. Авангард разрушает, деформирует прошлое. «„Авиньонские барышни" Пикассо очень типичный для авангарда поступок. Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безóбразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят к гладкой пустой стене, к дому-коробке, к параллелепипеду... Но наступает

предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку им выработан метаязык, описывающий его собственные невероятные тексты (т. е. концептуальное искусство). Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое нельзя уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности»[8].

Концепции постмодернизма, сложившиеся в различных областях культуры, плохо стыкуются. Но они существуют как сообщающиеся сосуды. Поэтому нельзя понять некоторые «странности» постмодернизма в архитектуре, не обратившись к общим свойствам «послесовременной» ментальности — тем более, что она повлияла на профессиональную деятельность глубже, чем «философия жизни» в начале столетия. Дело не в том, что архитекторы штудировали Бодрийара, Деррида или Хабермаса, стремясь транслировать их идеи в творческий метод. Архитекторы воспринимали направленность их мысли через интеллектуальную атмосферу времени и через литературу, где постмодернизм стал воплощаться в художественные тексты. Постмодернистская ментальность снимала многие «табу», установленные модернизмом. Она снимала противостояние альтернатив, уравнивая их в плюрастистичном разнообразии. Складывалось сосуществование концепций, связанных на уровне скрытых культурных значений, но воплощавшихся в несхожие визуальные модели «послесовременного» — постмодернизм, хай-тек, деконструктивизм.

Воззрения, близкие к питавшим постмодернистскую ментальность на Западе, складывались и в независимой философской мысли Советского Союза восьмидесятых — в работах А. Зиновьева, М. Мамардашвили, А. Синявского[9]. Они, однако, оставались достоянием узкого круга интеллектуальной элиты. Постмодернизм в архитектуре в России поначалу был воспринят как экстравагантное направление формальных экспериментов, возникшее «за пределами». Он проникал к нам в первое время через внешние подражания (притом, что постмодернистская сущность таких глубоко своеобразных явлений поздней советской профессиональной культуры, как «бумажная архитектура», долго оставалась неосознанной).

Начало постмодернизма в архитектуре

Термин «постмодернизм» в связи с архитектурой первым использовал американский профессор Джозеф Хаднат в названии (но не в содержании) статьи «Постмодернистский дом», напечатанной в 1945 г.[10] Первым осознал связь между формирующейся культурой постмодернизма и проблемами архитектуры живущий в Британии американский архитектор Чарльз Дженкс (род. 1939). В 1975 г. он опубликовал статью о постмодернистской архитектуре[11], а в 1977 г. — книгу «Язык архитектуры постмодернизма», ставшую третьей среди «книг века», посвященных архитектуре[12]. Подобно книгам Ле Корбюзье и Вентури, работа Дженкса обозначила поворотный пункт в движении профессиональной мысли. «Корбю», приняв ряд упрощающих допущений, соединил рациональную логику промышленного стандарта с иррациональностью постку-бистской эстетики в догмах архитектурного модернизма. Вентури, показав объединяющую условность «исключающего подхода» Ле Корбюзье, освободил

профессиональное сознание от некритической веры в идеи модернизма, когда его историческая роль оказалась исчерпана. Дженкс сумел увидеть путь примирения враждующих сект, на которые распался модернизм, в плюрализме постмодернистской культуры, открывающем возможность возрождения семантически богатой, «говорящей» архитектурной формы.

Постмодернизм стал лозунгом, вокруг которого консолидировались разрозненные экспериментаторы. При этом менялось и уточнялось его содержание. Одну из ранних дефиниций архитектурного постмодернизма предложил в 1977 г. американец Роберт Стерн; он назвал «три его принципа или, точнее, подхода»: контекстуализм, аллюзионизм и орнаментализм[13]. Первый признак — подчинение архитектуры факторам, исходящим от конкретной среды и контекстов культуры. Второй — введение в объект намеков (аллюзий), отсылающих к существующей, т. е. «исторической» архитектуре (история может быть давней и недавней, — скажем, восходящей к 1920-м гг., героическому времени «нового движения в архитектуре»). Отличие аллюзий от прямых «цитат» — в ироничном отношении к источнику, предполагающем свободу обращения с его признаками, и в многозначности, возможности различного «прочтения» аллюзий. Третий признак — расширение круга архитектурных элементов за пределы утилитарно необходимого.

Дженкс выделял метод двойного кодирования: соединение современной техники с чем-то еще (обычно — с традиционным строительством), чтобы создать архитектуру, поддерживающую коммуникацию как с публикой, так и с искушенным меньшинством[14]. Германский критик Генрих Клотц подчеркивал в своем определении семантический аспект постмодернизма, освобождение архитектуры от абстракции чистой целесообразности и возвращение в нее эстетической фикции, фантазии, игры, а вместе с ними — воспоминаний (что и выразилось в обращениях к истории, теперь активных, допускающих иронию и перерастание в гротеск).

Развиваясь вслед за «новой предметностью» поп-арта в живописи и скульптуре, архитектурный постмодернизм во многом следовал их приемам работы с контекстом и их аллюзиям. Поп-арт возвратился от беспредметности к предмету. Место абстрактных форм стали занимать комбинации изображений или самих вещей. Но в них не искалось отражение некой реальности. Мир поп-арта — это мир знаков, символов, эмблем и образов, вошедших в обиход массовой культуры, ставших банальным языком, отложившихся в подсознании как общий визуальный опыт. Средством преобразования привычных знаков в материал образов, рожденных поп-культурой, стало реструктурирование, соединение этих знаков в контексты, разрушающие привычные связи. Образы эти исходили не напрямую от некой реальности, а от манипуляций с ее отражениями массовой культурой. Тот же принцип был положен и в основу «аллюзионизма» постмодернистской архитектуры.

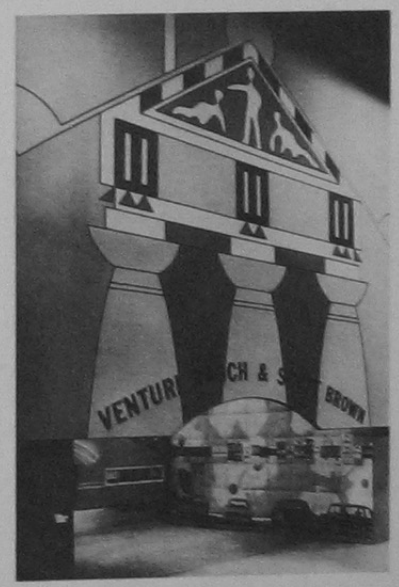
«Старый добрый эклектизм» конца прошлого века использовал приемы и формы архитектуры прошлого, свято веруя в их совершенство и в то, что они и в новых контекстах послужат так же хорошо решению новых жизненных

задач. Аллюзии же постмодернистов основаны на реконструировании исторических форм, воспринимаемых как знаковые системы. Им часто придает характерную окраску «черный юмор», который поп-арт черпает в массовой культуре. Такой «поп-артовский» юмор первыми внесли в архитектуру листы черных утопий «Аркигрэма». Образы технократических утопий шестидесятых на этих листах размыты сардонической иронией, бравый оптимизм вывернут наизнанку. В числе средств такого преобразования не без утонченности использованы приемы переконструирования, остраняющих рекомбинаций привычного и знакомого. Эксперименты «Аркигрэма» стали предвестьем архитектуры постмодернизма.

Идеи и приемы поп-арта напрямую транслировал в архитектуру постмодернизма Роберт Вентури. В семидесятые годы практическое воплощение его идей связано, прежде всего, с миниатюрным масштабом особняков и вторых загородных жилищ филадельфийских и бостонских интеллектуалов. В их среде воспринимались и оценивались парадоксы формы и вводимая в нее гротескная ретроспективность. Вентури стал разрабатывать ироничную версию историзма, основанную на аллюзиях, сдвигах масштабных отношений, нарочитом смешении отсылок к разным источникам, реструктурировании «цитат».

Обращаясь к классическому ордеру, Вентури как будто сохранял исходную позицию классициста: архитектура воплощает идеи и участвует в коммуникации, основываясь не на конструктивной реальности, а на визуально воспринимаемой форме. Осуществляя эту установку, он, однако, демонстрировал нарочитую наивность, отбрасывая эстетизированную гармонизацию формы (подлинный классицист вводит ее с профессиональным автоматизмом). Язык классики Вентури смешивал с имитацией вернакулара. «Эклектический дом» (1977) Вентури практиковал как минимальное и простейшее летнее бунгало, перед которым как независимо существующая плоскость устанавливался фасад. Он разрабатывался в различных вариантах, разнообразие которых охватывало почти всю историю архитектуры. Вентури примеривал древнеегипетскую, греко-дорическую, ренессансную «маски», которыми становились плоские декорации перед минималистическим ящиком-сараем. Дорическая образована проекцией трех карикатурно-пузатых колонн на плоскость, прорезанную по очертаниям интервалов. Подобным приемом поднят архитектурный статус дома в Делавэре, США (1978–1983). Очертания и материалы постройки соответствуют ее сельскому окружению, но перед западным фасадом поставлена дорическая «маска» — прорезанная плоскость, как бы проекция трех «супердорических» колонн, несущих фронтон, прорезанный аркой. Бесплотный символический образ ироничен. Сочетание вернакулярного объекта с пародийно трактованными классическими деталями на некоторое время стало «фирменным стилем» ателье Вентури (вариация его — дом в Лонг-Айленд Саунд, Коннектикут, 1983).

В раннем американском постмодернизме к Вентури был близок Роберт Стерн (род. 1939), учившийся у него в Йельском университете. Для предполагавшейся выставки в Линце, Австрия (1980), он предложил фасад, подобный «Эклектическому дому», — на его прорезанной плоскости изображено подобие ко-



Архитектор Роберт Вентури.
«Эклектический дом». 1977

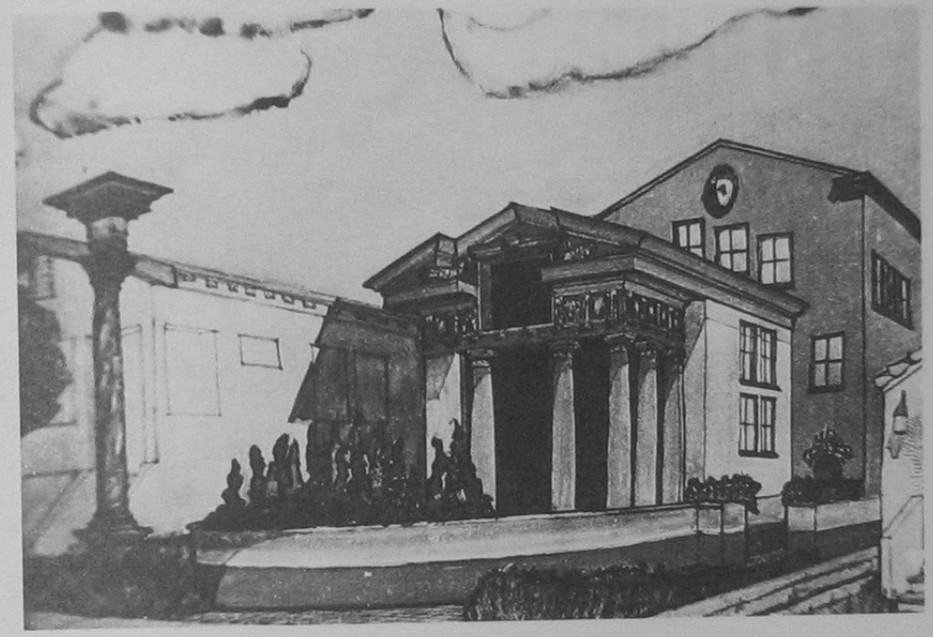


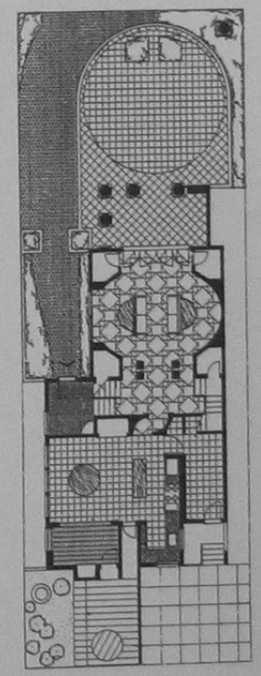
Архитектор Роберт Вентури.
Дом в Лонг-Айленд Саунд, Коннектикут,
США. 1963

лоннады. Пустоты, однако, повторяют очертания проекции дорических колонн, а простенки между ними — очертания интерколюмниев. Иронию подчеркивают фотопортреты зачинателей архитектурного постмодернизма в метопах псевдопортика.

Калифорнийский архитектор Томас Гордон Смит (род. 1948) соединял язык классицизма и вернакулар местных бунгало. В забавной игре формами он соблюдал точность цитируемых деталей, смещая их со своих привычных, «законных» позиций. Так, в проекте дома на Мэтьюз-стрит в Сан-Франциско (1978) перед простоватым трехэтажным кубическим блоком выступает асимметричный храмоподобный обьем. Одну из его угловых колонн заменил широкий простенок. В то же время в сквере перед домом колонна — как будто убежавшая из портика — поднята на пьедестал (впрочем, портик тосканский, колонна коринфская). В прямоугольный «римский» ящик парадной части вписан овальный зал, декорированный реминисценциями форм барокко.

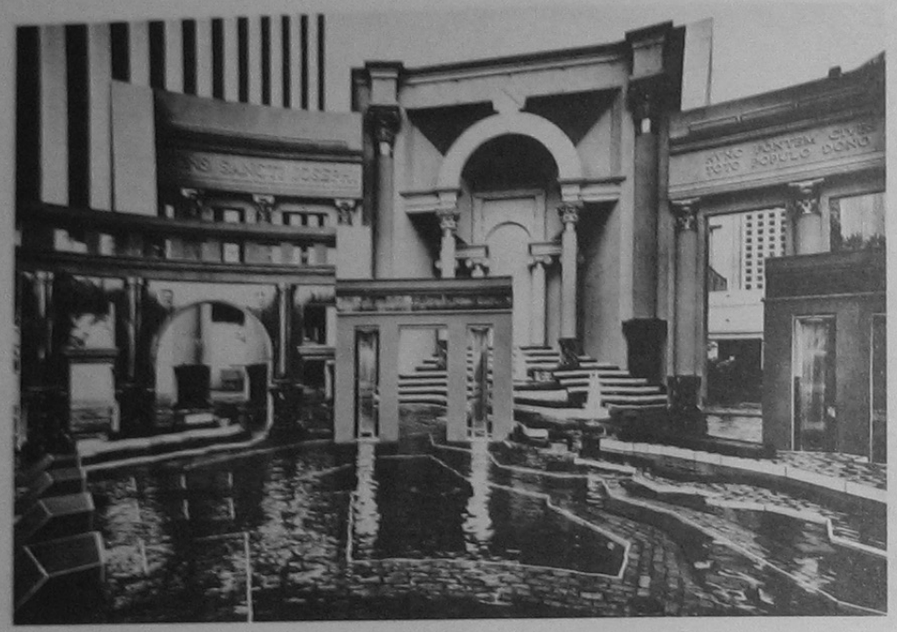
Обращение к массовому потребителю казалось возможным через имитацию популистского кича. Его банальные символы — как и в искусстве поп-арта — использовались иронически. При этом применялся принцип «двойного кодирования»: для элиты — уровень иронии, для массового потребителя — кич, который воспринимается им всерьез. «Классический» пример двойного кодирования такого рода создал Чарльз Мур (1925–1994), ученик Луиса Кана, один из наиболее тонких архитекторов направления. Поводом стал заказ на благоустройство площади Италии, полученный от итальянской общины Нью-Орлеана, США (1975–1980). Для своих намеков Мур воспользовался приемами формирования виртуального праздничного пространства, к которым прибегают дизайнеры Диснейлендов. Он соединил символы «итальянского», наиболее активно эксплуатируемые массовой культурой и кичем: римский фонтан Треви, палладианские архитектурные ордеры, триумфальные арки, надписи строгой антиквой. Целое соединялось в артефакт чистой сценографии. Главным аттракционом круглой площади стал фонтан, выбрасывающий массу воды на фоне колоннад. Даже вода имитирует классические формы: в арках среди бассейна устроены «псевдоколонны», тело которых — цилиндрическая струя, соединяющая базу и капитель. Общая симметрия нарушена сквозной перспективой, открывающей площадь к одной из четырех улиц, обрамляющих квартал. Асимметрию развивает уложенная в бассейн рельефная каменная карта — «лодка Италии». Она подводит к торжественной арке, обрамляющей вход в ресторан. Целое складывается как образ сентиментально ностальгической галлюцинации. В претенциозность кича введены разоблачающие намеки: у арки, ведущей на площадь, нет замкового камня; капители отделены от стволов колонн шейками из неоновых светильников; металлические подобия колонн рассечены щелями, открывающими подсвеченную пустоту. Изрыгающие водные струи маски-портреты самого архитектора дополняют арсенал иронических намеков.





Архитектор Томас Гордон Смит.
Дом на Мэтьюз-стрит в Сан-Франциско,
США. 1975–1980

В ранних экспериментах американского постмодернизма определился и специфический метод организации пространства. Критик Рей Смит назвал его «суперманьеризмом»[15], полагая, что отход от рациональной структурной выстроенности и ясности организации модернистского пространства сравним с процессом перехода от ренессансной ясности к нарочитой усложненности и двусмысленности маньеризма. Характерны для пространственных систем раннего постмодерна мотивы сбитых осей и «асимметричной симметрии» — как

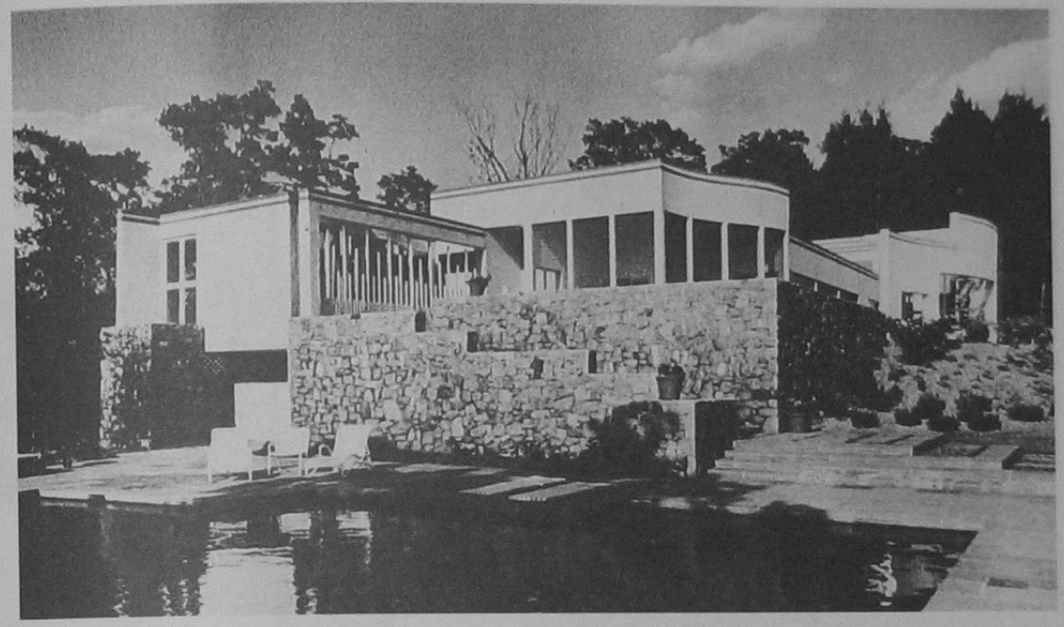


Архитектор Чарльз Мур
Площадь Италии. Нью-Орлеан, США.
1975–1980

бы подвергнутой деформациям схемы, изначально симметричной. Эти мотивы уже намечены в ранней, упоминавшейся выше, постройке Вентури — доме его матери (1963). Акцентированная ось фасада внутри портала упирается в стенку; ко входу направляет правая сторона портальной ниши, имеющая в плане очертания фрагмента овала. Внутри дома смещение осей сочетается с введением перегородок, диагональных по отношению к ортогональной основе плана. Крутая коттеджная лестница получила расширяющийся марш — как «Скала реджия» Ватикана с ее обратной перспективой. Смысл усложнений — изначально включить в жилище черты случайного, свидетельствующие о его обжитости, вовлеченности в поток бытия.

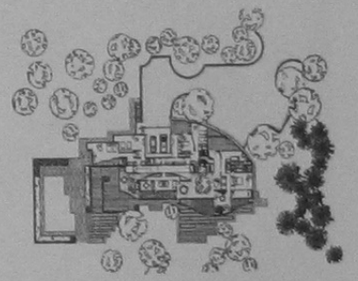
Мотивы организации пространства, уже намеченные в ранних работах Вентури, развернуты в построенном Робертом Стерном Вестчестер-хаузе, Эрмонк, штат Нью-Йорк (1974–1976). Его внутреннее пространство вытянуто вдоль оси, соединяющей спальню хозяина с верандой. Пространства, которые они связывают, как бы пульсируют, то расширяясь, то концентрируясь, образуя дополнительные направления. Плоскости сочетаются с криволинейными ограничениями. Объем дома наполовину обернут криволинейным в плане экраном. Между этой маской и плоскостями, ограничивающими «тело» дома, возникли пространства промежуточного характера.

Активно экспериментировал с организацией пространства Чарльз Мур, внося в него элементы энергичной, даже навязчивой, сценографии. Уже в ранней постройке — собственном доме в Оринде, Калифорния (1962), он создал пространство, в котором выделены два «главных места», две эдикулы, с упрощенными тосканскими колоннами, несущими покрытие. Прием этот использован и для



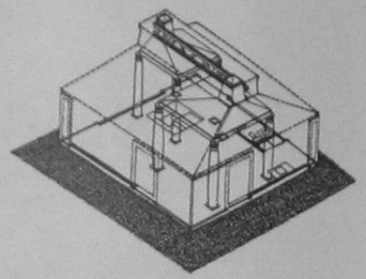
второго дома Мура, в Нью-Хейвене, Коннектикут (1967). Дом Стерна в Вудбридже, Коннектикут (1970), подчинен пересекающимся под острым углом пространствам комнат-галерей — забавное смешение реминисценций французского рококо (дворец в Мальгранже, Нанси, Жермена Боффрана) и российского конструктивизма (Парижский павильон К. С. Мельникова). Наиболее сценографичен и постмодернистски двусмыслен интерьер университетского клуба в Санта-Барбаре, Калифорния (1966–1968). Его пространство организовано абстрактными белыми поверхностями (реминисценция модернизма). Оно, однако, расчленено прорезанными пустотами перегородками, не поднимающимися до потолка, и пронизано диагональными мостиками и наклонными лотками лестниц. Его реальную протяженность и число уровней трудно воспринять. Оно косо уходит вверх вместе со структурой открытой кровли. Неопределенность создает интригующую таинственность.

Столкновение ассоциаций, рождаемых аллюзиями на классику и модернизм, определило характер сценографии группы построек колледжа Кресга в Санта-Круз, Калифорния (1965–1974, Ч. Мур и У. Тёрнбалл). Группу объединяет изогнутая дорога, проложенная через лес, — на нее нанизана последовательность символических мест, каждое из которых имеет особый акцент. Через весь комплекс проходят сложные ритмы — как в маньеристском палаццо. Несущие их формы антимонументальны — коллонады галерей как бы выпилены из громадного листа, плоскости которого принадлежат и простенки, и перемычки. Символика акцентов, отмечающая узлы, иронически снижена — триумфальная арка, образованная складками плоскости, включает в свой центр телефонную будку, под обрамленной торжественной рамой ораторской трибуной устроена ниша для мусоросборников.



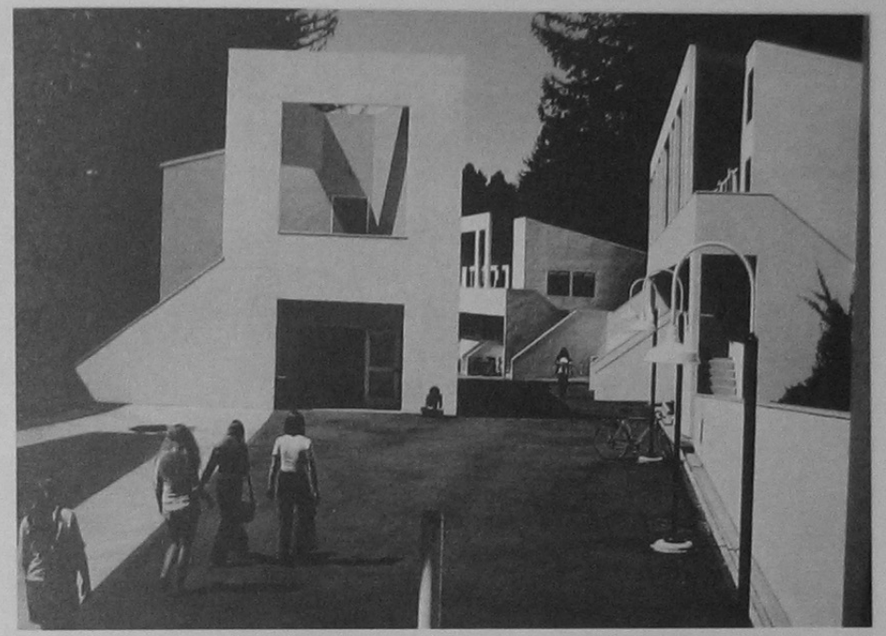
Архитектор Роберт Стерн.
Вестчестер-хауз. Эрмонк,
штат Нью-Йорк. США. 1974–1976





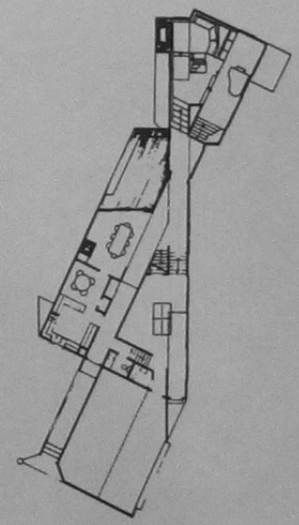


Архитектор Чарльз Мур. Собственный дом в Оринде, Калифорния, США. 1962. Общий вид, аксонометрия.
Интерьер университетского клуба в Санта-Барбара, Калифорния, США. 1966–1968



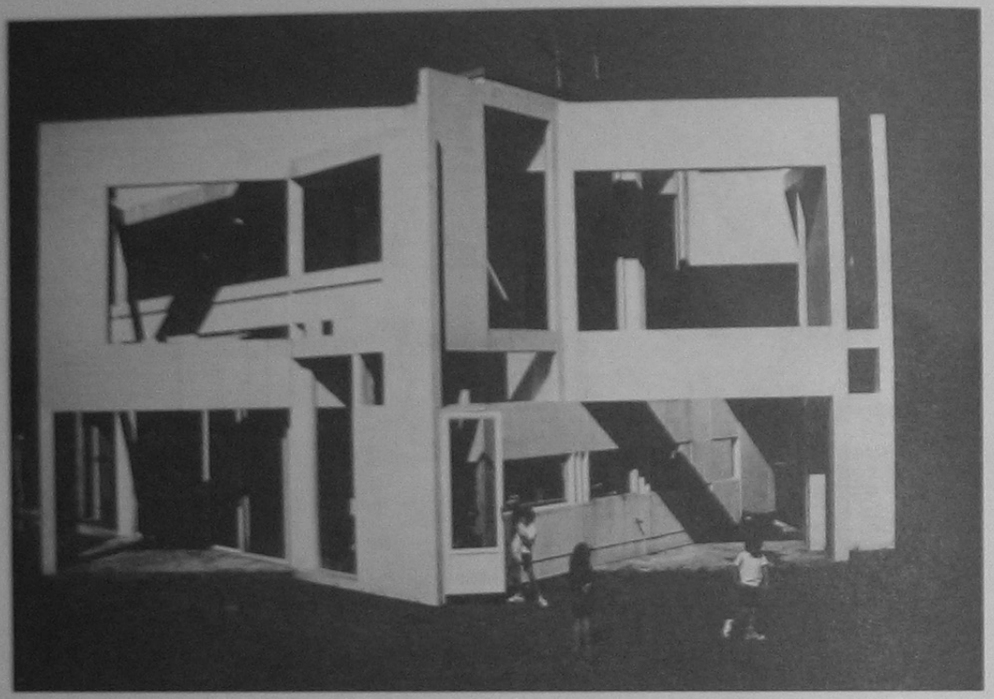
Под общую шапку раннего постмодернизма критика поначалу помещала и эксперименты со структурной организацией пространства, свободные от заинтересованности в семантике, символизме и связях с контекстом (позднее от них откристаллизовался деконструктивизм). Наиболее последовательным в поисках чистых закономерностей архитектурного языка и его синтаксиса был Питер Эйзенман из Нью-Йорка (род. 1932), абстрагировавший свои архитектурно-лингвистические эксперименты от функциональных факторов и символических значений. Свои игры с чистым синтаксисом он соединил в серию проектов средней величины особняков. Те из них, которые были осуществлены, выглядят как картонные макеты: их концептуальная форма безразлична к специфике материала. Характерны дома III и VI. Первый, построенный как дом Миллера в Лейквилле, Коннектикут (1969–1971), основан на сочетании под углом 45° двух каркасных модульных решеток. В «Доме-VI» (дом Френка, Корнуолл, Коннектикут, 1972) логика «синтаксических трансформаций» привела к появлению «отсутствующей колонны»: разрыва шириной 30 см, рассекающего все конструкции. Пройдя через спальню на втором этаже, разрыв открылся сквозь перекрытие в гостиную, разделив при этом супружескую кровать.

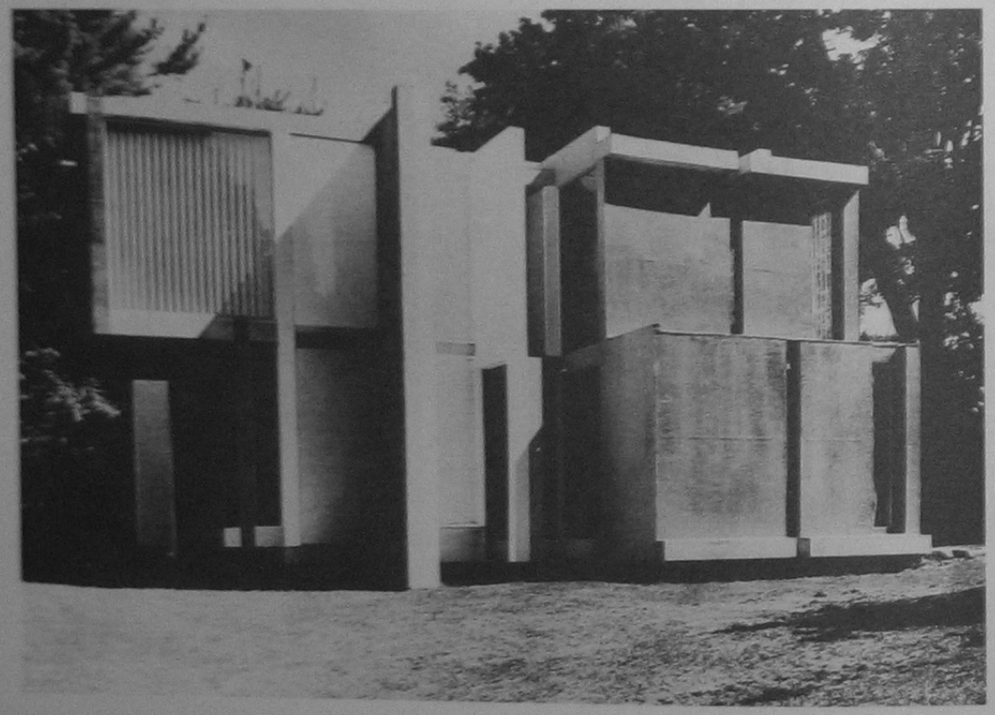
Френк Гери (род. 1929), не интересовавшийся, как и Эйзенман, систематикой и символизмом форм, создал постмодернистское пространство, где на слегка сбитую правильность ортогональной решетки несущих бетонных стенок, превращенных прорезами в подобие колоннад, наложены диагональные направления вентиляционных коробов. Дополнительные членения пространства, образованные скошенными и прорезанными перегородками, дополняют ощущение неопределенности целого, его двусмысленности и даже некоторого шутовства



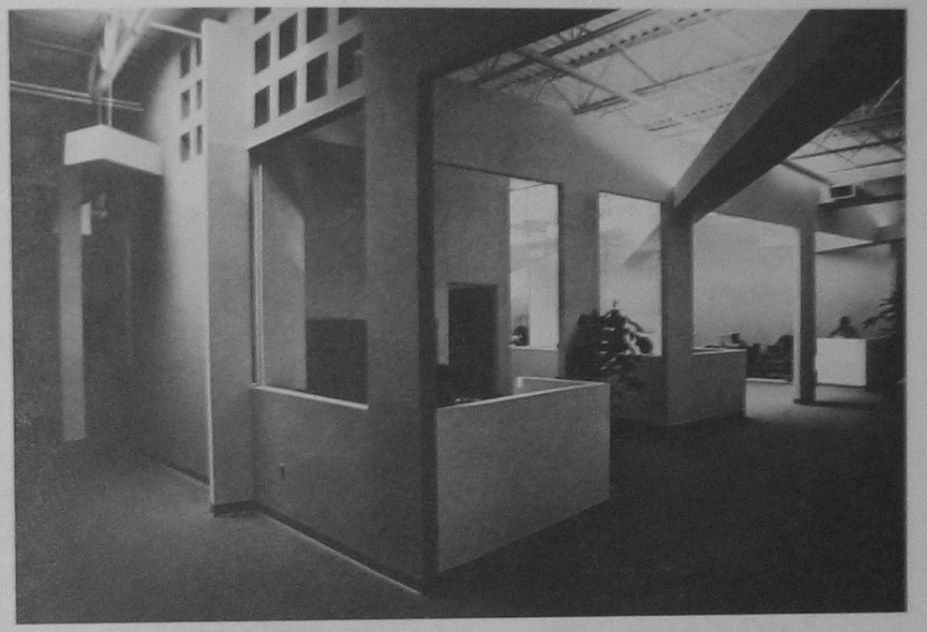
Архитекторы Чарльз Мур и Уильям Тёрнбалл.
Колледж Кресга в Санта-Круз, Калифорния, США. 1965–1974

Архитектор Чарльз Мур.
План дома Стерна в Вудбридже, Коннектикут, США. 1970



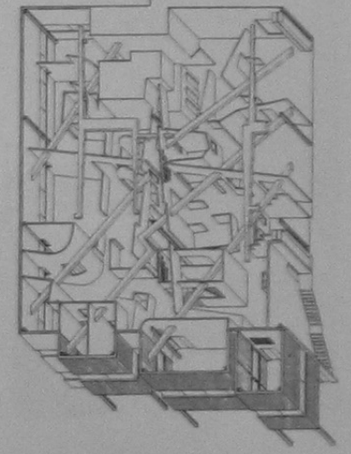


Архитектор Питер Айзенман. Дом Миллера («Дом-II»), Лейквилль, Коннектикут, США. 1969–1971
Дом Фрэнка («Дом-III»), Корнуолл, Коннектикут, США. 1972

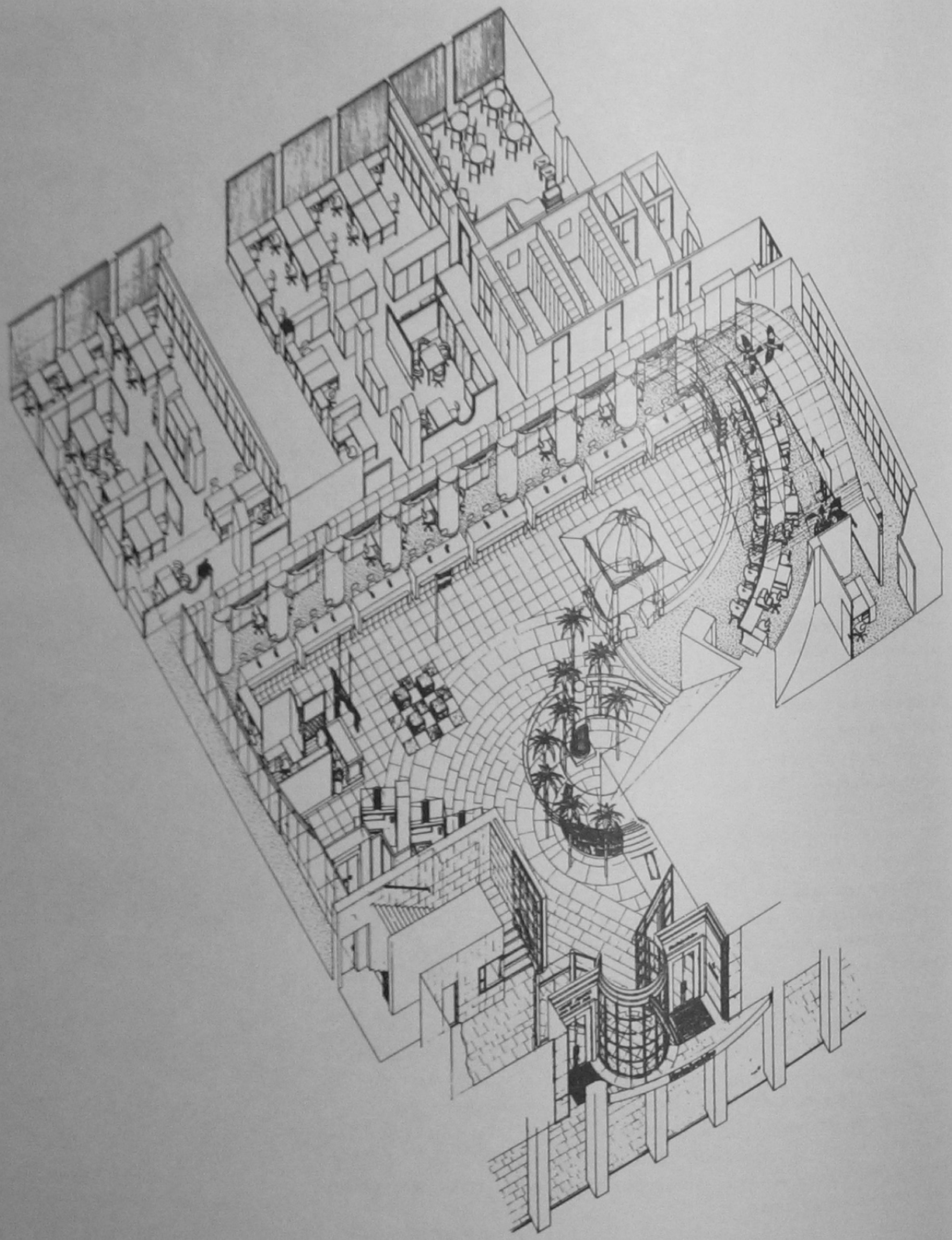


(офис дистрибьюторов «Тойоты», Глен Бёрни, Мериленд, 1978). Беспокойный сенсорный эффект обратных перспектив, случайных сквозных видов и наложений элементов перерастает в своего рода эстетику и поле значений, привносимых уже самим зрителем.

В европейской архитектуре перемены, порожденные влиянием постмодернистской культуры, развертывались почти одновременно с американскими инициативами, но не были столь же радикальны в иронической переоценке цитируемого прошлого и антиэстетизме. Влияние поп-арта на европейских архитекторов оказалось не столь сильным, а уважение к классической культуре заложено в основу их профессионального сознания. Наибольшую близость к американской версии «ПМ» проявил австриец Ханс Холляйн (род. 1934). Интерьеры нескольких туристических бюро в Вене, которые он оформил в 1976–1979 гг., отмечены ироничным использованием банальных стереотипов, несколько напоминающим манеру Чарльза Мура. Символическую функцию несут коллажи из упрощенных классицистических деталей и характерных клише туристической фантазии: путешествие в Египет обозначено фрагментом пирамиды, как бы выступающим из стены, а тур по Средиземноморью связывается с бронзовой версией колонн, изображающих пальмы из брайтонского павильона Джона Нэша и «турецкими киосками» со стрельчатыми куполами. Метафорические и ассоциативные элементы организуют нейтральное пространство. Ирония, в отличие от площади Италии Мура, не воплощена в особые «знаки», но входит в метафорические элементы и способ их соединения в текст. Пародия на кич зашифрована, иронические парадоксы ускользают от восприятия профана.



Архитектор Фрэнк Гери
Офис дистрибьюторов фирмы «Тойота», Глен Бёрни, Мериленд, США. 1978

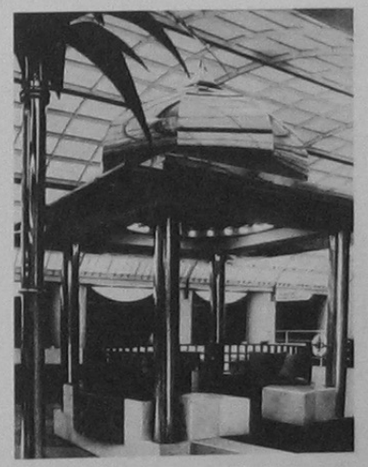




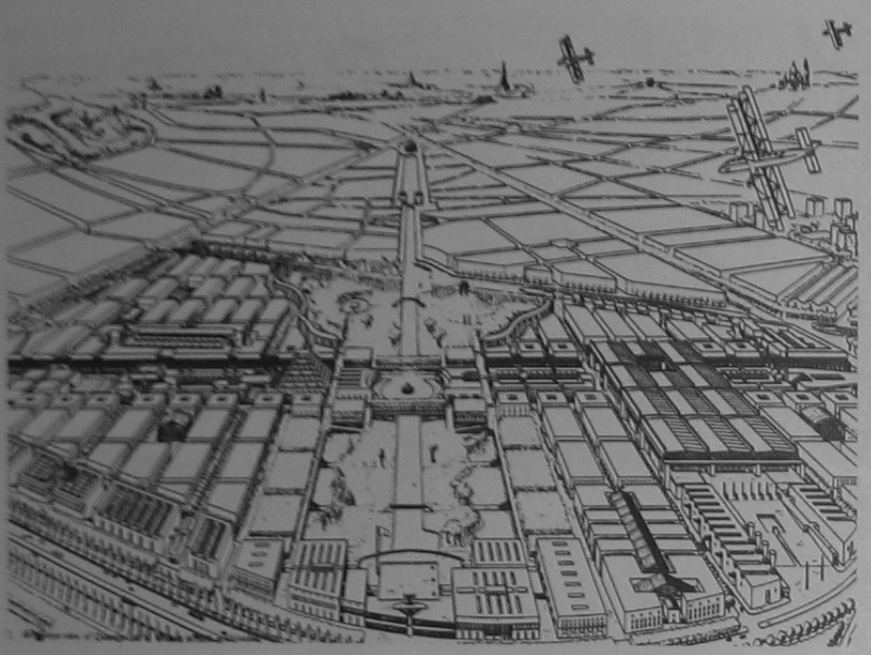
Темой, которая особенно волновала европейских постмодернистов, был кризис современного города и кризис рационалистического урбанизма «Афинской хартии», побуждаемый идеями «Римского клуба». Новое отношение к урбанистическим идеям «современного движения» зафиксировали архитектурные фантазии Переса де Арсе. На их листах руины самых крупных реализаций этих идей — Чандигарха, английского города Ранкорн, правительственного центра Дакки — служат канвой для новой городской ткани — плотной, маломасштабной, чуждой монументальности. Величественные пустые пространства заполнены невысокой постройкой, в живописности которой растворен геометризм изначальной системы.

Позитивные идеи «постурбанизма» разрабатывал люксембуржец Леон Крир (род. 1946) в проектах, не предназначенных для осуществления (участие в реальном строительстве он считал сотрудничеством в саморазрушении общества). Крир представлял себе идеальные города как элегические реплики доиндустриальных поселений. Он отвергал призывы Вентури принять как эталон среды, несущей значения, коммерческий кич Лас-Вегаса. Начала универсальной типологии городских пространств и зданий он искал в историческом наследии, не соглашаясь с ироническим к нему отношением. Система типов для него — основа не визуального порядка, к которому стремился модернизм, а общепринятого языка, способного стать фактором, объединяющим людей. Сосредоточенность на проблеме архитектуры как языка связала Крира с постмодернизмом.

Город в представлении Крира целостен, не расчленен на зоны, его система основана на иерархии уличных пространств, складывающихся в прямоугольную сеть. Малые жилые блоки образуют основу городской ткани. Монументальность выделяет общественные постройки на ее мелкомасштабном фоне. Величина



Архитектор Ханс Холляйн.
Туристическое бюро в Вене. 1976–1979.
Аксонометрия, интерьеры.



Архитектор Леон Крир
Конкурсный проект квартала Ла-Виллет
в Париже. 1977

пространств и сооружений приведена к обычным для доиндустриального градостроительства. Просторы и четкость системы обязательны при любых условиях места. За этой простотой стоит ориентация на структуру европейских регулярных городов XVII–XVIII веков, времен классицизма Леду и Габриеля, и на типы сооружений, устойчиво несущие свои значения, — как пирамида, амфитеатр, купольный зал. Рационалистическому модернизму и кичу Крир противопоставлял «простые человеческие ценности», воплощением которых служит «доиндустриальный город — текст, который сложила вся община и который прочитывается каждым… В пучине кича, куда погрузилась современность, нужно не только знать, в каком порядке расставляются слова, чтобы получился текст, но и понимать значение самих слов»[16]. В текстах Крира звучат антииндустриалистские и проремесленнические параллели идеям Рёскина и Морриса. Антиутопизм критики модернистского урбанизма у Крира обернулся возвращением старой ретроспективной утопии.

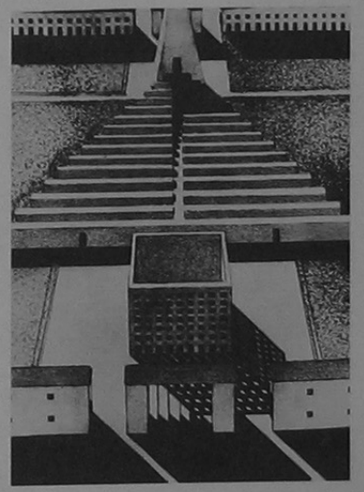
Поиск универсальных архетипов стал стержнем неорационализма, основы которого в конце шестидесятых заложил итальянец Альдо Росси (1931–1998). Учившийся в Милане, он был близок с Э. Н. Роджерсом. Его первые работы 1960-х обнаруживают влияние рационализма двадцатых, Э.-Л. Булле и Лооса, равно как и «метафизической живописи» Дж. Де Кирико. Неорационалистическая концепция Росси основана на утверждении первичности семантической стороны зодчества и выявлению устойчивых архетипов архитектурного языка — стена, проем, колонна, башня и т.п., — очищенных от наслоений и приведенных к элементарным геометрическим очертаниям. Редуцируя архитектуру до фундаментальных основ, до платоновских элементарных тел, взывая к примеру Ложье и Леду, Росси создавал проекты, отмеченные сардоническим инфантилизмом.



Он не предлагал своей версии возрождения или трансформации классики — он лишь обращался к ее духу упорядоченности, подчеркнутому симметрией. Его интересовала не история, а некие константы, как бы выпавшие из ее потока. Архитектура замыкалась в автономную сферу, законы которой выводятся из типологического исследования наследства и закономерностей конструкции.

Отвергая возрождение прошлого, он делал отсылки к нему завуалированными. Лаконизм метафоры кладбища Сан-Катальдо в Модене, Италия (1971, 1976–1982), рождает впечатление спокойной монументальности. Заявлены основные элементы «словаря» архитектуры — три главные формы, три знака: ограждающая кладбище здание-стена — пристанище мертвых; куб, как бы покинутое, выгоревшее жилище, символ смерти — для совершения внутри него похоронных обрядов; усеченный конус, трубообразный пантеон с братской могилой — он замыкает ось системы. Пространство между кубом и конусом занимают ряды могил, вписанные в треугольник, который обращен вершиной к конусу. Все вместе складывается в тревожащую ассоциацию с концлагерем: тюрьма, бараки, труба крематория над ними — символ-напоминание, символ-предупреждение… а быть может, фаталистический образ антигуманности современной жизни, в которой свобода — лишь мираж в предопределенных пределах. Архитектура, сведенная к лаконичным знакам, открывает широкий диапазон неопределенности в прочтении ее значений. Их истолкование зависит от личного опыта, культуры, настроения.

В 1979 г. Росси построил для Биеннале Театр/Архитектура плавающий Театр Мира в Венеции — повторение театров на воде, бродивших по венецианским каналам во время карнавалов XVIII века. Квадратная башенка с прямоугольны-

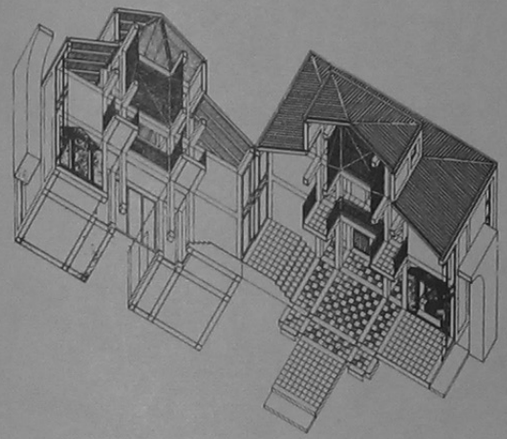


Архитектор Альдо Росси
Театр Мира. Венеция, Италия. 1979

Кладбище Сан-Катальдо в Модене,
Италия. 1971, 1976–1982



Архитекторы Бруно Райхлин, Фабио Рейнхарт
«Каза Тонини», особняк в Торичелле, Швейцария. 1974
Общий вид, аксонометрия, интерьер





ми креповками для лестниц с двух сторон завершена восьмериком с граненым конусом. Квадратные окна без обрамлений прорезают стены, обшитые вертикальными досками. Простая форма несет множество намеков. Вспоминаются силуэты венецианских башен — не столько реальных, сколько изображенных Карпаччо, и средневековые замки с готических миниатюр, и английский театр елизаветинских времен (фактическим прообразом был древний маяк на острове Мэн, США). Форма не функциональна, ее трудно использовать по прямому назначению. Росси писал: «...предусматривалось создание не театрального пространства, но чего-то напоминающего о зрелищах, которые мы видели в детстве и для которых годилась любая старая комната»[17]. Спектакли разыгрывались в окружении зрителей, сидящих по сторонам сценической площадки и наблюдающих с нескольких ярусов галерей. Интерьер с открытой конструкцией из черных брусьев на латунных болтах нес ассоциации с театральной декорацией, увиденной изнутри.

Неорационализм Росси — отнюдь не рационализм двадцатых, ориентированный на выполнение выдвинутых жизнью задач. Росси пытался замкнуть архитектуру в автономную сферу, которой присущи законы, выводимые типологическим анализом элементов наследия. На этой основе строился язык, сводимый к нескольким типовым элементам, необходимым, чтобы установить диалог между сооружением и городским контекстом.

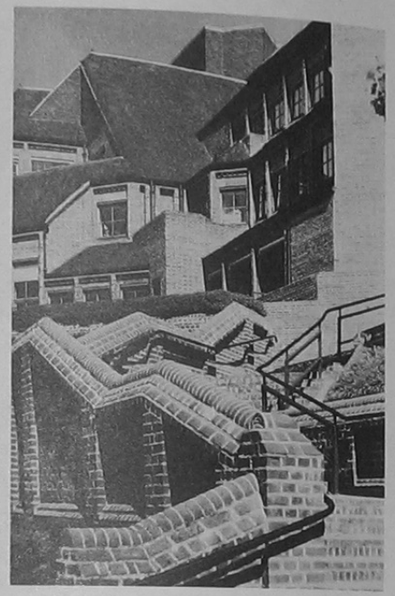
«Рационализм формы» последователи Росси швейцарцы Бруно Райхлин и Фабио Рейнхарт применили для «Каза Тонини», особняка ученого-математика в Торичелле, Швейцария (1974). Его структура сложилась как соединение схематизированных приемов, сепарированных из живой противоречивой

ткани исторических построек: квадратный план, сгруппированный вокруг высокого центрального ядра, крестообразная конфигурация основных пространств, симметричность при четко выявленных осях, простые метрические соотношения частей. Рассудочность истолкования идеальной формы подчеркнута обнаженностью схемы. Место портика заняла лапидарная плоскость с вырезанным в ней арочным проемом, отнесенная на некоторое расстояние от дома.

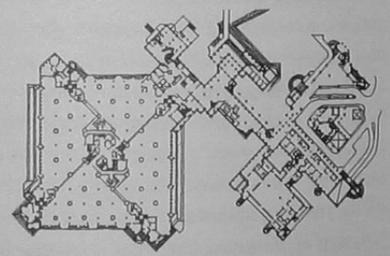
Обобщая впечатления от раннего этапа постмодернизма, Ч. Дженкс позже писал, что американцы (как правило, находившиеся под влиянием поп-арта) «использовали карикатуру прошлого, тогда как европейцы стремились к фундаменталистскому возвращению к истокам»[18]. Для европейцев общим фоном было разочарование, сменившее эйфорию, рожденную достижениями НТР. Экологическое мышление, ставшее культурной силой, окончательно разрушило веру в то, что новое всегда лучше. Леон Крир писал: «„Новое больше не ново" — такое граффити можно было прочесть на строительной площадке Центра Помпиду в Париже... Печальные результаты бездушного стремления к техническим инновациям побуждают сегодня наслаждаться тесаным камнем улицы Риволи, равно как и непритязательной кладкой сельских построек, но не шумными зданиями культурной машины, пытающейся спрятать социальную бессмысленность за эфемерностью престижного формализма»[19].

Многие западноевропейские архитекторы ответили на импульс постмодернистской культуры обращением к традиционным ценностям, связанным со сложившимися контекстами среды, обыденностью вернакулярных построек. Из этого же проистекли и рецидивы жизнестроительных иллюзий, сократившиеся до на-

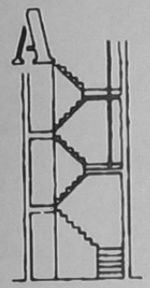






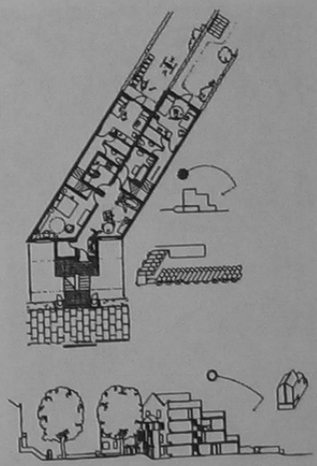


Архитекторы Эндрью Дербишир, Роберт Мэтью, Перси Джонсон-Маршалл.
Общественный центр Хиллингдона, Лондон. 1974–1977





мерения создавать «сооружения, которые говорят языком форм, понятным для своих пользователей… и делать это так, чтобы сказать то, что они захотят слушать»[20]. Так определил свою задачу Эндрью Дербишир (род 1923), проектировавший вместе с Р. Мэтью и П. Джонсоном-Маршаллом общественный центр Хиллингдон в Лондоне (1974–1977). Объем этого довольно крупного сооружения расчленен и фрагментирован, что снизило масштаб его форм до характерного для жилищ сельской Англии. Крутые черепичные кровли и орнаментальные обрамления окон, выполненные в кирпичной кладке, напоминают культовые постройки конца XIX в. Есть в них и отсылки к «Красному дому» У. Морриса и постройкам Ч. Войси. Характерные для постмодерна акценты на архитектуре как языковой коммуникации мотивированы здесь типичными для «современной архитектуры» притязаниями на управление поведением людей — авторы полагали, что «неофициальность» архитектуры разрушит барьеры и даст возможность каждому гражданину свободно беседовать с избранными им представителями власти.



Джереми Диксон (род. 1939), автор группы террасхаузов на Сент-Маркс-роуд, в зоне Лондона, промежуточной между его ядром и пригородами (1979), руководствовался, прежде всего, принципом контекстуальности. Он использовал тип жилища и элементы архитектурного языка, характерные для викторианской застройки пригородов Лондона. Спаренные ячейки, прямо связанные с улицей, выявлены высокими щипцами и «эдикулами» — креповками, включающими входы и тамбуры, также завершенными маленькими щипцами. Традиционность формы поддержана материалом — открытой кирпичной кладкой в сочетании с бетонными, имитирующими камень, деталями. Как и в Хиллингдоне, «намеки» на архитектуру прошлого чужды поп-артовской иронии и подчинены четкой

Архитектор Джереми Диксон.
Террасхаузы на Сент-Маркс-роуд.
Лондон. 1979



Архитектор Норман Нойербург.
Музей Поля Гетти. Малибу, Калифорния, США. 1970–1975

структуре, в которой тоже есть аналогии с прообразами. Но последними стали не образцовые памятники, а городская ткань, то обычное, что должно работать как язык, понятный анонимной массе, которой адресованы объекты.

К категории постмодернистской архитектуры оказались отнесены прямые имитации и копии исторических прообразов — с них было снято культурное «табу», и они возникали как крайний результат отторжения модернизма (аналог гиперреализма в живописи начала 80-х). Такой вариант, казалось бы, наиболее прост — любой может обратиться к увражам и коллекциям слайдов. Подражания «всерьез», однако, не столь многочисленны. Ч. Дженкс полагал, что этот жанр обязывает слишком ко многому и требует больших затрат[21]. Получило известность здание художественных коллекций Поля Гетти в Малибу близ Лос-Анджелеса (1970–1975, архит. Н. Нойербург). Оно создано как муляж античной виллы Папирусов под Геркуланумом. Несмотря на изученность памятника, позволявшую выполнить все детали с претензией на адекватное воспроизведение подлинника, копия лишена его утонченной жизненности. Для архитектора, воспитанного на иных культурных образцах, формы античности изначально были мертвым языком. Копия не без натяжек сочленена с функциональными объемами. Лишенная игрового начала и индивидуальности, она скучна, хоть и предполагалась уместной «заставкой» к коллекциям, в которых преобладает «классическое».

Среди архитекторов, практиковавших стилизацию без игры, в конце семидесятых выделялись англичанин Куинлен Терри, строивший псевдопалладианские особняки, и американец Аллен Гринберг, исходивший от неоклассицизма Лютьенса или позднего венецианского маньеризма (здание суда в Манчестере, Коннектикут, 1978–1980).

Постмодернистский классицизм 1980-х

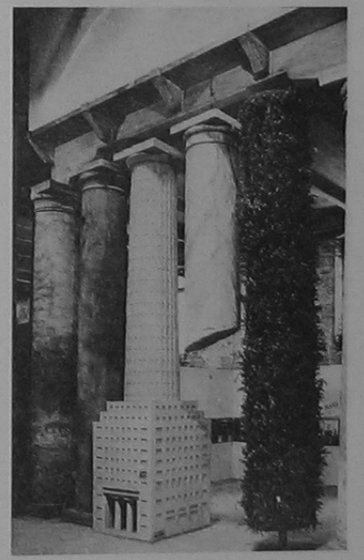
При всей влиятельности слова в культуре XX века, объединяющий магнетизм предложенной Дженксом формулы «постмодернистская архитектура» иссякал. Закрепить его Дженкс надеялся, используя международную выставку Венецианского биеннале искусств 1980 г., чтобы повторить результат Штутгартской выставки 1927 г., сделавшей модернизм «интернациональным стилем». Но оргкомитет Биеннале, возглавленный Паоло Портогези, отверг «постмодернизм» как обязательный «лейбл» участников.

Было решено посвятить выставку новой тенденции, не называя термин, но утверждая его смысл — выход за пределы ограничений, которые накладывал ортодоксальный модернизм. Главным лозунгом избрали «Присутствие прошлого». «Я хотел дать выставке тему „Присутствие прошлого" потому, что со времени, когда стал заниматься архитектурой, убедился, что архитектуре следует вернуть ее, так сказать, физиологическое состояние; по моему мнению... архитектура всегда рождается из другой архитектуры, которая родилась прежде нее», — утверждал Портогези[22]. Плакат выставки гласил: «Вновь возможно учиться у традиции и связывать свое произведение с утонченными и прекрасными произведениями прошлого»[23].

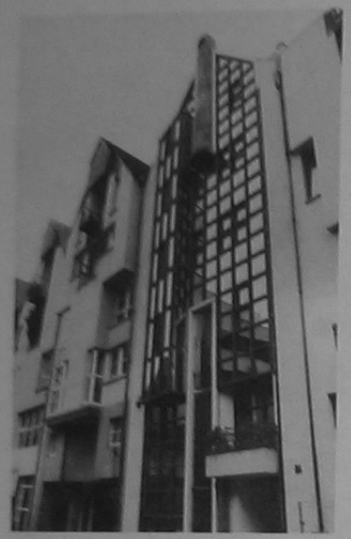
Выставка расположилась в протяженном корпусе венецианского арсенала (кон. XVI в.), три нефа которого разделены рядами кирпичных тосканских колонн. Десять пролетов среднего нефа стали стержнем экспозиции — «Новейшей улицей» — «Strada Novissima». По обеим ее сторонам 20 основных экспонентов показали 20 смыкающихся фасадов — воплощений их творческого «я». Возник образ отвергнутой модернизмом и возрождаемой улицы-коридора и, в то же время, — единый контекст самовыражения. Предпочтение фасадам объяснялось приоритетностью единства городской ткани, которой они принадлежат, перед самоценностью отдельного объекта.

Самой яркой метафорой прошлого, воспринятого через барьер постмодернистской иронии, стал фасад, придуманный австрийцем Хансом Холляйном. Отведенный ему интервал он заполнил псевдопортиком, на флангах которого стояли копии тосканских колонн Браманте, а в ряду с ними — макет конкурсного проекта небоскреба «Чикаго Трибюн» Адольфа Лооса (1923) в виде тосканской колонны, разрушенная колонна без нижней части ствола, подвешенная за капитель, и цилиндр из стриженой зелени.

Работа Холляйна представляла некую среднюю тенденцию. Радикалы — американцы — основывались на эстетике поп-артовского гротеска. Вентури показал версию «Эклектического дома», Стерн и Мур — иронические намеки на классическое, введенные в основу, исходящую от поп-культуры. Консерваторами выглядели Т. Г. Смит с вариацией на темы Борромини, Л. Крир и П. Портогези, исходившие от венецианского вернакулара, Р. Бофилл с утрированно-монументальным классицизмом.



Архитектор Ханс Холляйн
Псевдопортик на Венецианском биеннале искусств в 1980 г.





Застройка Заальгассе.
Франкфурт-на-Майне, Германия
1981–1986

Архитекторы Филип Джонсон
и Джон Бёрджи.
Здание компании «Америкен Телефон энд Телеграф» в Нью-Йорке, 1978–1984

Выставка показала, что надежд на объединение — даже неформальное — нет. Филип Джонсон, с интересом отнесшийся к выдвинутым идеям, не увидел в них принципиальной новизны. Он утверждал, что, будучи модернистом, прибегал к историческим аллюзиям, отнюдь не драматизируя этого, а впервые напрямую использовал исторические формы в конце пятидесятых для павильона на озере рядом со своим домом в Нью-Кейнене[24]. Джонсон считал, что просто каждый раз нужно использовать стиль, пригодный для данной работы.

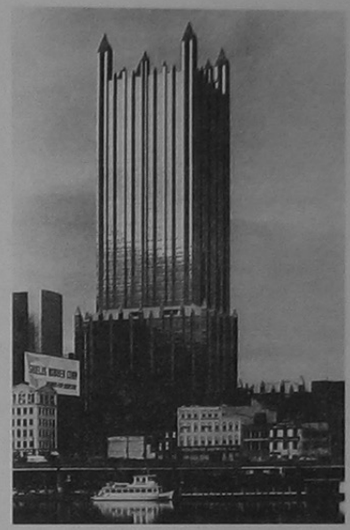
Обнаружился, однако, и обострившийся в постиндустриальную эпоху поиск новизны, побуждаемый общим духом предпринимательства. «Эстетическая продукция интегрировалась в производство предметов потребления вообще; потребность в постоянном продуцировании волн продуктов, выглядящих новыми (от одежды до самолетов), стала определять значимость эстетических инноваций и экспериментов», — утверждал социолог Джеймисон[25]. Теория Джеймисона непосредственно приложима к опыту американского постмодернизма. В Европе на ситуацию больше влияют культурные факторы и изменения мировосприятия в истолковании как самих архитекторов (А. Росси, братья Крир), так и философов (Ж.-Ф. Лиотар и др.). Американцы поэтому наиболее чувствительны к конкретной новизне, воплощаемой в изменениях морфологических характеристик стиля; внимание европейцев больше концентрируется на отражении в стиле новой этики и изменений в фундаментальных основах культуры. Расхождение этих ветвей, отмеченное на Биеннале, стало еще более определенным за восьмидесятые годы.

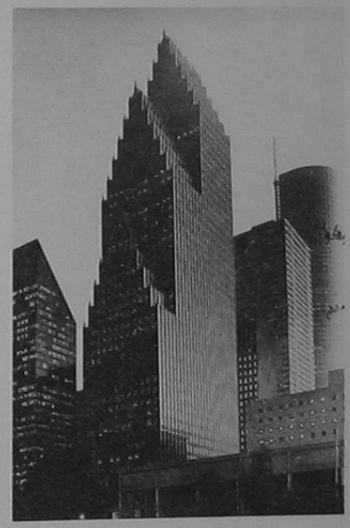
После Биеннале-1980 не нашлось единого определения для всех, принявших «присутствие прошлого». Они разделились на сторонников «нового» или «постмодернистского классицизма» (которых часть критики продолжала называть постмодернистами), «нового рационализма» (или «фундаменталистского классицизма») и «классического возрождения». Особым случаем стало обращение как к историческому материалу к творчеству авангарда 1920-х (с его эстетической идеализацией и вне причастности к социальным утопиям). Эти секты не имели четких разграничений и обладали взаимной терпимостью; их сторонники легко переходили от одной концепции к другой.

«Страда Новиссима» оставила после себя в воспоминаниях не только шок. При восстановлении исторического центра Франкфурта-на-Майне, разрушенного в 1944 г., застройка средневекового переулка Заальгассе, которую ранее образовывала непрерывная череда узких фахверковых фасадов, вновь отстроена по методу, использованному на Биеннале-80 (1981–1986). Парцелляция участков по сторонам проезда определила ритм узких фасадов, подобно колоннаде венецианского арсенала. Непрерывный их фронт принимался как контекст. Каждый входящий в него дом (и, соответственно, фасад) проектировала группа архитекторов, избранная по результатам конкурса и ориентированная на свое понимание «присутствия прошлого». Вместе с бригадами германских архитекторов работали и участники Биеннале-80 — итальянец Адольфо Наталини и американец Чарльз Мур. Не делалось попыток воспроизвести формы погибших зданий или стилизовать новые, ориентируясь на их иконографию. Но живое сочетание построек, очень индивидуально трактующих тему культурной непрерывности при сохранении изначального масштаба и пространственных габаритов, позволило возрожденному фрагменту среды органично войти в систему старого города, подхватывая естественную оживленность постепенно складывавшейся системы.

После 1980 г. парадигмы американской архитектурной культуры ощутимо сместились в сторону постмодернизма. Хотя модернизм проник в США из Европы довольно поздно и ему всегда противостояли альтернативы (органическая архитектура Ф.-Л. Райта была самой сильной из них), со времени прибытия основателей Баухауза архитектурный истэблишмент покорился их принципам безоговорочно. Но венецианская выставка и, главное, эволюция творчества Филипа Джонсона, к концу семидесятых — признанного патриарха профессии для американцев, изменили ситуацию. Никто не сделал так много, как он, для утверждения модернизма в Америке, и никто не поддержал его альтернативу с такой же энергией.

Латентный постмодернизм, уже вошедший в творчество Джонсона вместе с Пенцойл Плейс, был дополнен «присутствием истории» при проектировании здания компании «Америкен Телефон энд Телеграф» на Медисон-авеню в Нью-Йорке (1978–1984). Это здание Джонсон хотел создать как «hommage» архитектурному наследию Нью-Йорка, соединяя цитаты из «местных» архитектурных языков с классическими. В основе его гибридной архитектуры — сжатая прямоугольная в плане пластина с модельным каркасом, характерная для позднего модернизма. Однако на нее наложена часто использовавшаяся в начале века визуальная схема тройственного расчленения объема на основание, тело и венчание. Создатель — в недавнем прошлом — ледяных призм «в стиле Миса», Джонсон применил для нью-йоркского здания массивную облицовку из розового гранита, корсетом охватившую его «тело». Основанием служит объем, вмещающий высокий гипостильный зал. Извне он выглядит гигантским, обобщенным до элементарной геометрии, макетом капеллы Пацци, раскрывающимся вовне через глубокую арку 25-метровой высоты. Здание увенчано мощным фронтоном с округлым разрывом, напоминающим в десятки раз увеличенное навершие шкафа XVIII в. в стиле Чиппендейл. Ломка стереотипа призмы с плоским завершением привела к возвращению — впервые за полвека — к декоративной организации силуэта. Классицизм использован Джонсоном чисто семиотически — как сумма статусных знаков. Масштабность, пластичность его не интересовали. Узнаваемость для него здесь важнее эстетических достоинств. Упрощение — дань потребительской культуре, которая бесконечным потоком впечатлений притупляет внимание. Можно согласиться с замечанием Роберта Стерна: «Как и молодой Вентури, который многому научил Джонсона, он выдерживает дистанцию от классицизма, хотя и без вентуриевской иронии. Джонсон восхищается прошлым, даже принимает его, но, в сущности, видит его как нечто очень отличающееся от настоящего — как ящик игрушек с формами, которые можно использовать, книгу правил композиции… но не как систему фундаментальных принципов и ценностей»[26].





Архитекторы Филип Джонсон
и Джон Бёрджи.
Здание «Плейт-гласс» в Питсбурге, США. 1981

«Рипаблик бэнк» в Хьюстоне, США. 1981



Архитекторы Филип Джонсон
и Джон Бёрджи
Школа архитектуры университета
в Хьюстоне, США. 1982–1985

Историцистские опыты Джонсон продолжил, построив в 1981 г. неоготическую башню «Плейт-гласс» в Питсбурге, с пилонами и схематизированными пинаклями, завершающими углы (некое подобие одной из башен здания британского парламента). Острота затеи в том, что все поверхности небоскреба, включая грани пилонов и пинаклей, облицованы серебристым светорассеивающим стеклом. Традиционно каменные формы как бы дематериализованы эфемерными отблесками, переведены в плоскость виртуальной реальности.

В том же 1981 г. построен «Рипаблик бэнк» в Хьюстоне, Техас, который Джонсон отнес к числу своих любимых произведений. Три уступа его облицованного гранитом объема завершены крутыми и колючими ступенчатыми щипцами (прообразами послужили дома вдоль набережных на каналах Амстердама и готические соборы). Объясняя намерения, направлявшие замысел, Джонсон говорил, что хотел создать в городе видимость следов истории. Строительство крупных и дерзких высотных зданий в «постмодернистском классицизме» таким авторитетным мастером, как Джонсон, стало сигналом для американских инвесторов. В 1980-е гг. это направление получило поддержку, широкое распространение и уже не было ограничено «малыми жанрами» архитектуры.

Среди построек Джонсона и Бёрджи упомянем еще Школу архитектуры университета в Хьюстоне (1982–1985). Моделью был избран нереализованный проект Клода-Никола Леду «Дом образования», входивший в полуутопическую программу города Шо (1773–1779). Образец изменен в соответствии с функциональной задачей и эстетическими предпочтениями Джонсона. Он убрал высокий стилобат, закрыл лоджию первого этажа, сделал пропорции крыльев более горизонтальными, заменил венчающую ротонду прямоугольной колоннадой, со-



Архитектор Майкл Грейвз
Дом Плочека. Уоррен,
Нью-Джерси, США. 1982

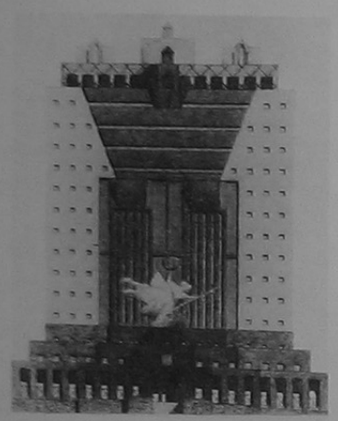
хранив эффект скупо модулированных стен и нерасчлененных окон. Целесообразность и этическая правомерность такого жеста — не просто использования языка форм, а заимствования идеи проекта в целом с его корректировкой — вызвали сомнения у многих критиков.

Наиболее популярным среди американских приверженцев постмодернистского классицизма стал Майкл Грейвз (род. 1934). По словам обозревателя «Нью-Йорк Таймс» Пауля Гольдбергера, если Филип Джонсон воспринимается как крестный отец архитектуры постмодернизма, то Грейвз — в общественном мнении — дает ей полнейшее воплощение. Эта роль перешла к нему от Роберта Вентури, произведения которого сложны и не всегда привлекают мало тренированный глаз[27].

Грейвз начинал свое творчество с идеализации модернизма, входя в нью-йоркскую группу «Пять архитекторов» (о ней — ниже), следовал в ранних постройках канону «пяти пунктов» Ле Корбюзье. Но уже в его доме Снайдермена (Форт Уэйн, Индиана, 1972) пространственная решетка каркаса оказалась клеткой, внутри которой пульсирует не подчиняющаяся ему форма. Абстрактную белизну заменил цвет, несущий активную семантическую нагрузку. Домом Плочека (Уоррен, Нью-Джерси, 1982) отмечен поворот к постмодернизму. Объем его получил тройственное расчленение; телесность подчеркнута четкими плоскостями стен со скупыми квадратными проемами и градацией цвета, меняющегося снизу вверх от теплого коричневого до холодного голубого.

Историзм Грейвза метафоричен. Из уроков прошлого он выбирает нечто, стремясь активно интерпретировать его и ввести в изображенные им очертания. Он не репродуцирует классицизм, но выводит из его форм некие абстрактные



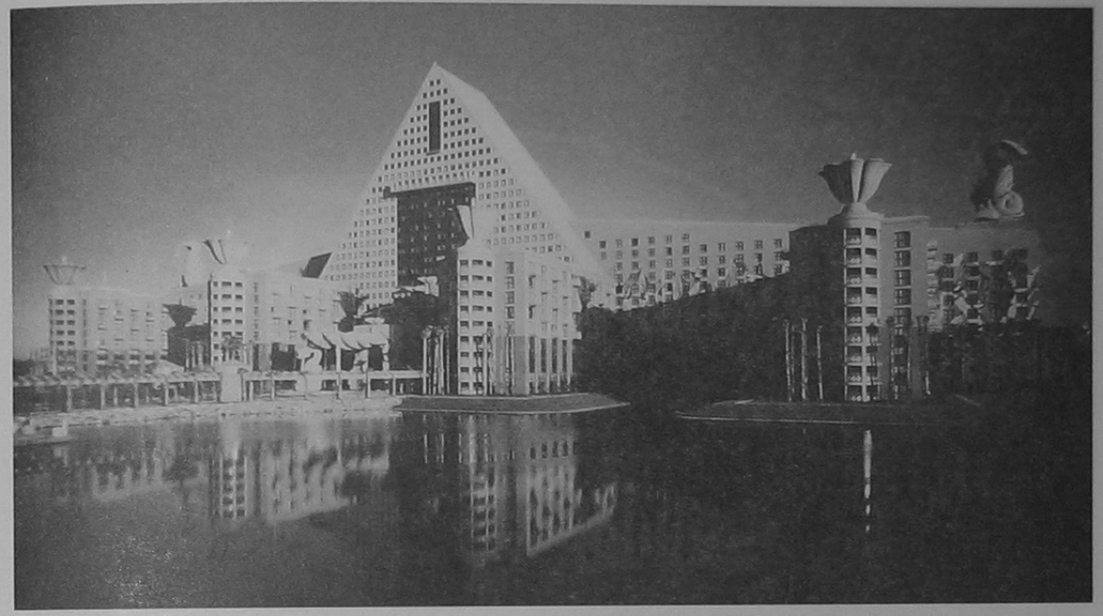


Архитектор Майкл Грейвз.
Портленд билдинг. Портленд, Орегон, США. 1980–1983

представления. Гольдбергер считает, что сущность его стиля — кубизм, а «то, что он фактически делает, — соединение абстрактных версий классических элементов в кубистические коллажи»[28]. Сам Грейвз говорил, что его интересуют решения, которые были бы одновременно абстрактны и фигуративны, соединяя модернизм и культурную традицию[29].

Первая крупная постройка Грейвза — Портленд билдинг, здание муниципальных служб Портленда, Орегон (1980–1983). Заказ на ее постройку выигран Гревзом благодаря активной поддержке Ф. Джонсона, входившего в жюри. Проект разрабатывался в виртуальной графике, язык которой повлиял и на язык архитектурной формы. Громадная кубическая масса, подобно дому Плочека, получила тройственное расчленение. Ярко окрашенные фасады (темно-коричневый, голубой и светло-желтый цвета) компоновались как ассамбляжи абстрактно интерпретированных классических форм, масштабы которых резко смещены. Ощутимо влияние романтико-мистических фантазий Булле и Леду. Грейвза прежде всего увлекали проблемы организации плоскости, а не пространства. В реализации многое из заложенного в проект утрачено. Площадь окон, сведенных на проекте к перфорации плоскости, увеличена вдвое; парадоксальное членение стены основывается лишь на цвете и не поддержано ее рельефом. Но здесь впервые постмодернизм заявил о себе драматически крупным общественным зданием; Портленд билдинг имел поэтому широкий отклик.

Ближе к замыслу осуществлено второе крупное здание Грейвза — Хьюмена билдинг в Луисвилле, Коннектикут (1983–1986). В сложной скульптурной форме его обьема Грейвз стремился отразить характер контекста, где соединены невысокие постройки прошлого века и стеклянные призмы середины двадцатого. Как бы посредничая между их контрастными масштабами и формами, Грейвз создал сложное переплетение разнородных тем. В громадные лоджии венчающей части включены миниатюрные обобщенные храмики — игрушечно-макетная архитектура дополняет реальную. Завершено здание высокой кровлей, облицованной камнем. Трудно выделить конкретные цитаты, но обобщенный образ истории здесь звучит сильнее, чем в Портленд билдинг.



Первые крупные постройки Грейвза породили множество подражаний, к которым влекла не сложность игры смыслов, «абстрактного и фигуративного», но броская необычность, ломающая стереотипы. В умножении подобных построек некоторые критики увидели опасность появления «полосы архитектуры Диснейленда от побережья до побережья»[30].

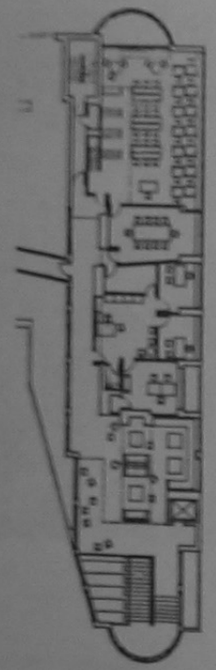
К концу восьмидесятых сам Грейвз был захвачен системой производства популистской архитектуры, обслуживающей шоубизнес, в котором лидирует корпорация Уолта Диснея (патронирование архитекторов постмодернистского направления стало ее политикой). Грейвз выполнил для корпорации около 70 проектов, включая музеи, офисы, отели. Крупнейшие среди последних — отели «Дельфин» и «Лебедь» на озере Буэна Виста во Флориде (завершены в 1987 г.). Банальные объемно-пространственные схемы этих зданий механически соединены с обилием сверхмасштабного «фигуративного» кича, примитивной цементной скульптуры. Грейвз спроектировал также отель «Нью-Йорк» в Евродиснейленде (в долине Марн-ла-Валле в окрестностях Парижа, 1989).



Архитектор Майкл Грейвз.
Отель «Лебедь» на озере Буэна Виста. Флорида, США. 1987

Хьюмена билдинг. Луисвилл, Коннектикут. США. 1983–1986



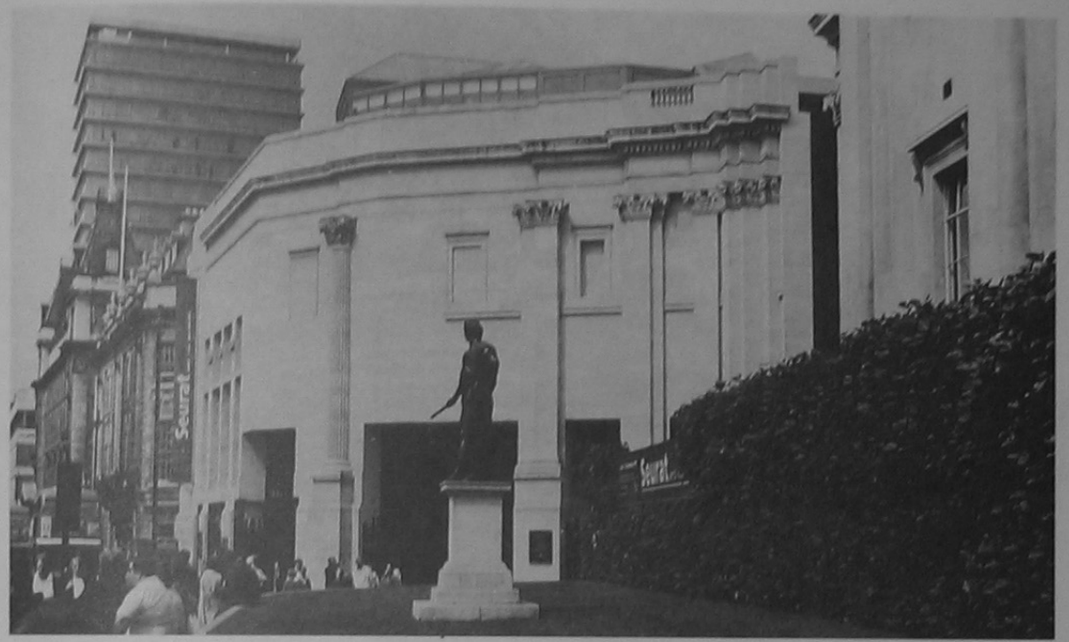


Архитекторы Роберт Вентури, Дениз Скотт-Браун
Гордон-Бу холл, Принстонский университет, Нью-Джерси, США. 1983

К созданию крупных общественных построек в восьмидесятые годы перешел Роберт Вентури. Следствием стало изменение его персонального стиля — были отброшены антиэстетизм и гротески поп-арта; за формальными системами его зданий стало ощутимо тонкое чувство гармонии, основанное на глубоком изучении архитектурной классики (эта латентная «классичность» проявилась независимо от конкретной семантики форм). Развитие в этом направлении показал уже Гордон-Бу холл — новое здание Принстонского университета, Нью-Джерси (1983). Большие массивы краснокирпичных стен контрастно сопоставлены с лентами остекления и в то же время отсылают к неоготике старых зданий университета. Классична апсида главной лестницы. Над входом нависла мраморная плоскость с крупным рисунком из белых и серо-голубых элементов — аллюзия на инкрустационный стиль раннего флорентийского Возрождения. Ее парадность и крупный масштаб нарочито резко сопоставлены с будничностью невысоких дверей.

Главным произведением Р. Вентури и Д. Скотт-Браун стало новое западное крыло здания Национальной галереи на Трафальгар-сквер в Лондоне (1986–1991). Их победа на конкурсе была ударом по самолюбию английских архитекторов, породившим волну недоброжелательной критики. Но американские бунтари сумели адаптировать свой метод к сложному городскому контексту, относимому англичанами к числу национальных святынь.

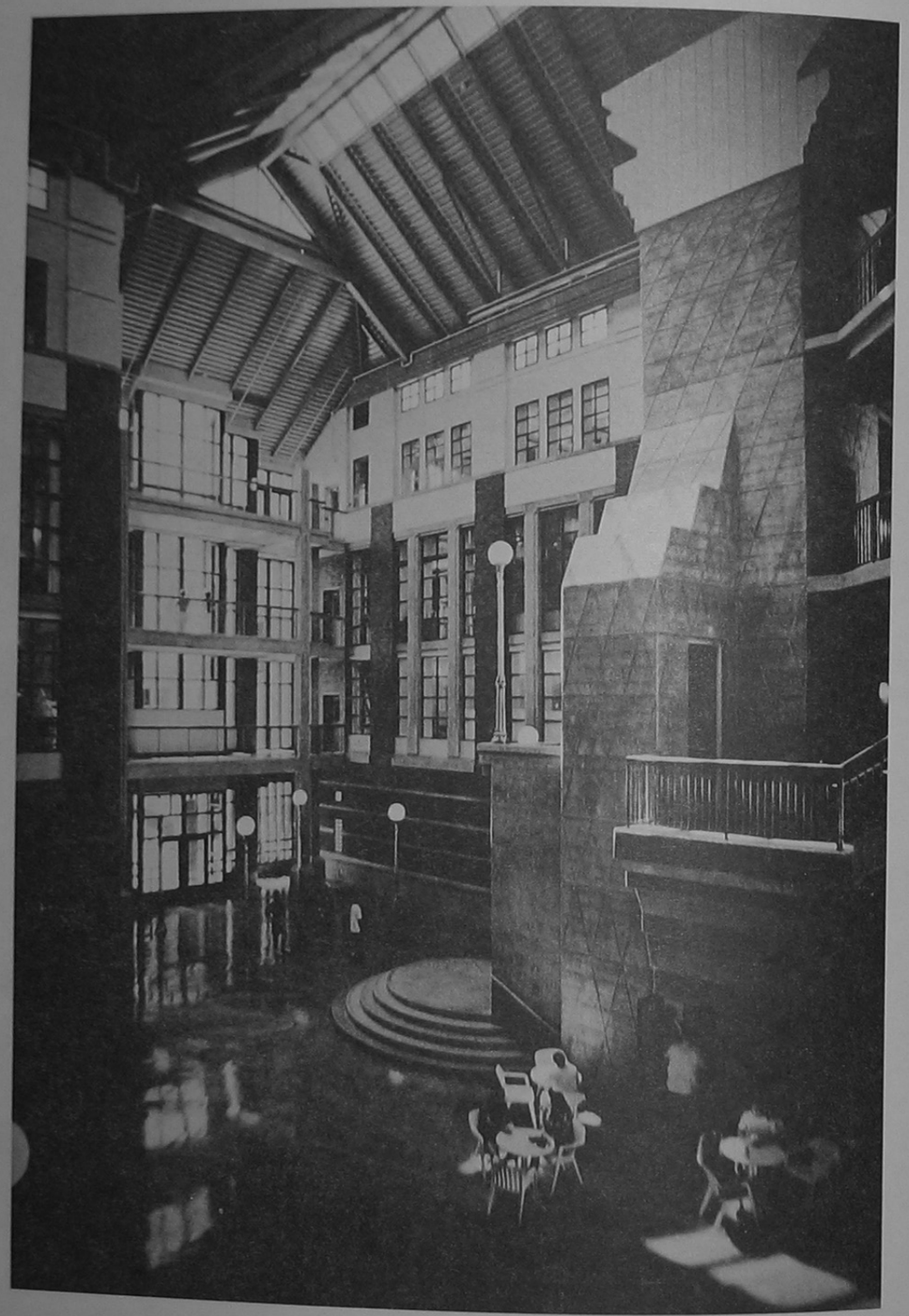
Пристройка вписана в угловой участок неправильной формы на месте разрушенного в годы войны особняка. Узкий пассаж (с переходом на уровне главного этажа) отделяет ее от основного объема (архит. У. Уилкинсон, 1838). Фасад пристройки облицован тем же портлендским камнем и продолжает классицистичес-







Архитекторы Роберт Вентури, Дениз Скотт-Браун
Западное крыло здания Национальной галереи на Трафальгар-сквер, Лондон. 1986–1991. Общий вид, интерьер.
Музей в Сиэтле, США. 1984–1991



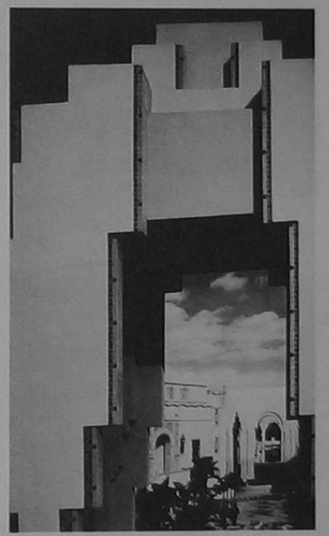
Архитектор Чарльз Мур. Атриум Научного центра университета Орегона. Юджин, Орегон, США. 1990

кую тему коринфских пилястр, трансформированных Уилкинсоном. На углу, обращенном к старому зданию, пилястры собраны в плотный маньеристский пучок, далее они размещены на увеличивающихся интервалах. Изгиб фасада придает естественность динамичному ритму, но архитекторы нарушили казавшуюся им чрезмерной успокоенность имитацией позднейших переделок. Нижняя часть стены разрублена широкими проемами, напоминающими гаражные ворота, за которыми расположена лоджия со входами. Тяга, на которую поставлены обрамления слепых окон верхнего этажа, вдруг обрывается. За поворотом от площади в переулок оболочка здания вообще теряет классицистичность; ее глухая поверхность расчленена редким равномерным ритмом полос-борозд. После еще одного поворота, на северном фасаде, каменная облицовка сменяется кирпичной.

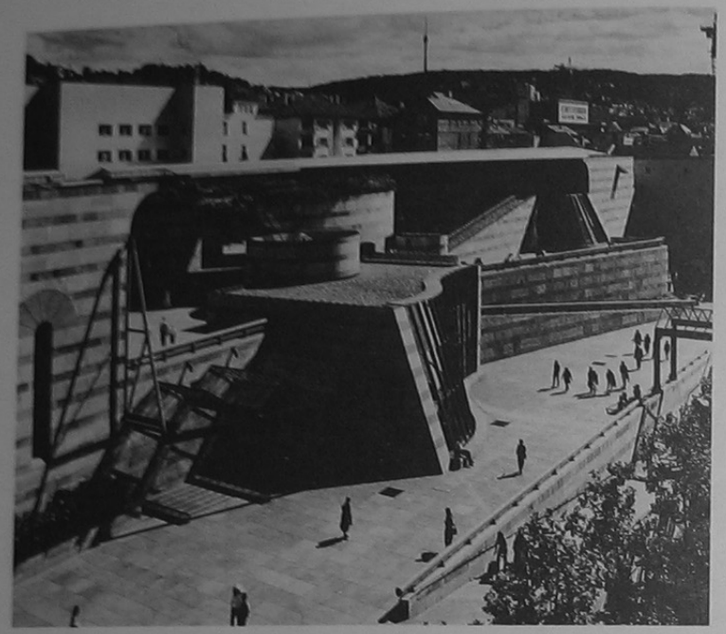
Интерьеры главного этажа, где расположена коллекция живописи итальянского Ренессанса, организованы в простую и ясную систему с тремя рядами залов, освещенных зенитными фонарями. Арочные проемы по оси, продолжающей анфиладу главного здания, обрамлены тосканскими колоннами. Потолок главной лестницы, поднимающейся торжественным каскадом, украшен неструктурными металлическими арками — имитацией декора вокзалов викторианского времени. Каждому классическому мотиву противостоит другой, противоречащий классической истине или снижающий ее; каждый мотив — не реальная вещь, но ее изображение. Идея «двойного кодирования», обращенного одной стороной — к блюстителю классики принцу Чарльзу, другой — к восприятию, ищущему отражения реального времени, использована тонко и точно.

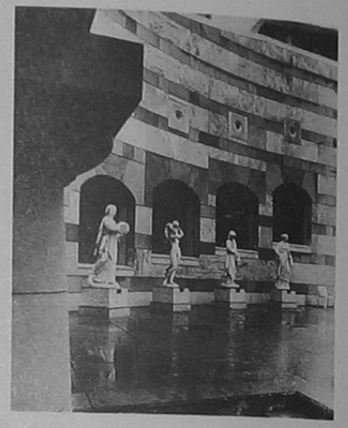
Вскоре после завершения крыла Национальной галереи был открыт также построенный Вентури и Скотт-Браун музей в Сиэттле, США (1984–1991), который подвергся критике как ослабленная переработка типичных «жестов» Вентури — две больших лестницы, внутренняя и внешняя, бороздчатый боковой фасад, дающий преувеличенное восприятие перспективы, и украшение фасада красными, желтыми и коричневыми керамическими панелями и словами «Художественный музей Сиэттла», врезанными в каменную облицовку огромными буквами.

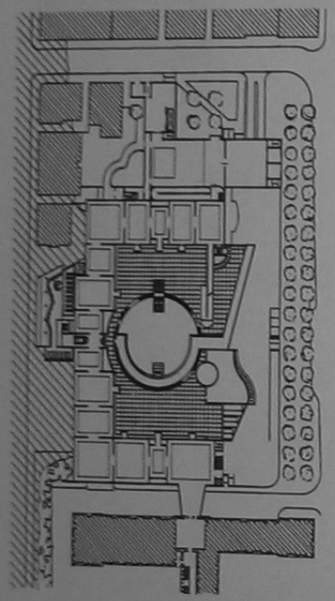
К крупномасштабным реализациям приступил и Чарльз Мур, шокировавший американцев ироническими комментариями к своим работам, в которых добивался активной зрелищности, — он говорил, что архитектура должна быть сценическим искусством. Как гигантская сценическая декорация задумывался и общественный центр Беверли-хиллс, Лос-Анджелес (первая очередь 1985). Научный центр университета Орегона (Юджин, Орегон, США, 1990) связал в единую систему не завершенный в 1914 г. кампус с суховатыми кирпичными постройками. Пять новых зданий — библиотеки, отделений геологии, физики, биологии и информатики — перевели характер архитектуры в плоскость романтической живописности. Целое объединено вокруг общественных пространств — двориков с галереями, террасами и лестницами и монументальным четырехэтажным атриумом. Полемизируя с популярными в семидесятые монументально-возвышенными парадными атриумами, Мур сталкивает потенциально



Архитектор Чарльз Мур.
Общественный центр Беверли-хиллс.
Лос-Анджелес, США. 1990







Архитекторы Джеймс Стерлинг
и Майкл Уилфорд
Новое здание Государственной галереи.
Штутгарт, Германия. 1977–1985

величественное пространство с нарочито сниженным характером его обрамления, как бы демонстрирующим изнанку архитектуры (или даже изнанку сценической декорации). Наиболее значительные работы Мура конца восьмидесятых связаны с Международной строительной выставкой в Берлине — о них ниже, в разделе, посвященном этому комплексу.

Крупнейшим мастером европейского постмодернизма восьмидесятых стал англичанин Джеймс Стерлинг, эволюционировавший от необрутализма. Его шедевром и, возможно, значительнейшим произведением всего направления стало новое здание Государственной галереи в Штутгарте, Германия (1977–1985). Оно размещено в соседстве со старой галереей — типичной постройкой позднего немецкого классицизма, созданной в 1838 г. Г. Г. Бартом. Участок лежит на склоне холма в соседстве с историческим центром, сильно разрушенным в годы войны и не менее пострадавшим от ошибок послевоенной реконструкции.

Стерлинг, работавший с Майклом Уилфордом, создал здание — метафору истории, как бы компенсирующее городу утраты его вещественной памяти, монументальное концентрированное воплощение духа места, введенное в городскую ткань. «Я думаю, что монумент — существенный элемент города; город без монументов не был бы городом вообще», — отвечал он на критику с антимонументалистских позиций[31]. Крутой склон Стерлинг расчленил серией террас. Музей распределяется по этим террасам, закапываясь в склон. По участку проходила дорога, соединявшая улицы, лежащие на разных уровнях. Она сохранена и идет сквозь здание музея, не соприкасаясь с его пространством и функциями.

В рисунке плана Стерлинг повторил конфигурацию старого корпуса с его глубоким курдонером, открытым к магистрали. Продолжая аналогию с архитектурой классицизма, он сделал пространственным ядром здания цилиндрический барабан — подобно тому, как вокруг цилиндрического зала сгруппированы пространства Старого музея Ф. Шинкеля в Берлине. Этим, однако, прямая аналогия заканчивается.

На основе классицистического плана создано подобие древних обжитых руин на офортах Пиранези. Центральный барабан открыт сверху. На «дне» его лежит дворик-атриум музея. Выше, вдоль стены, изгибается пандус городской пешеходной улицы, пронизывающей барабан. Широкие проемы в его стенах обрамляют виды на город и сам музей, уподобляя их картинам. Скульптура и классические архитектурные фрагменты на фоне стен, облицованных полосами песчаника и травертина, дополняют ассоциации с руинами римского амфитеатра.

Здание не имеет фасада. Фронт его, обращенный к проходящей понизу магистрали, складывается как последовательность отступающих в глубину плоскостей и объемов, горизонтали которых пересекаются наклонными линиями пандусов. Коллаж архитектурных фрагментов упорядочен и объединен шинкелевской схемой плана. Диапазон использованных источников — от архитектуры Древнего Египта до русского конструктивизма — Стерлинг мотивировал назначением здания-музея. Элементы коллажа сталкиваются с той же естественностью, что и в обжитой руине.

Начало пешеходного пути, соединяющего сквозь здание уровни городской территории, отмечено портиком в стиле хай-тек из открытых металлических профилей; поручни из ярко окрашенных труб уложены на каменные парапеты. На главной террасе, лежащей над полуподземной автостоянкой, навесы хай-тек на травертиновой стене выделяют вход в главный вестибюль, примыкающий к центральному барабану.

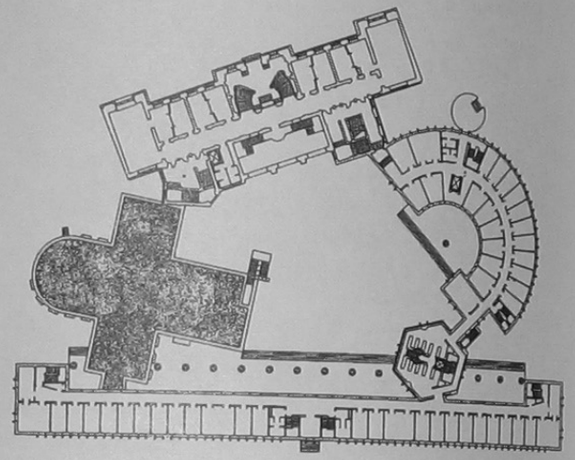
Стерлинг не отвергает модернистские формы. Они для него — обозначение периода истории и часть контекста Штутгарта. В его коллаже они равноценны с элементами иной стилистической характеристики. Атмосферу старого корпуса воспроизводит анфилада помещений основной экспозиции. На верхнем уровне, где расположены рабочие помещения музея, использованы вариации конструктивистской архитектуры. Иронично-забавные элементы хай-тека проходят пунктиром всюду, скрепляя разнородную ткань. Своеобразна иллюзия вентиляционных проемов гаража: имитировано разрушение стенки нижней террасы; под отверстиями лежат якобы выпавшие камни. Метафора разрушительной работы времени связана с конкретной аллюзией — дворовый фасад маньеристского палаццо дель Те в Мануе, с камнями, якобы выпадающими из антаблемента.

Стерлинг говорил, что считает компромисс сущностью архитектуры: компромисс с местом, потребностями пользователя, стоимостью осуществления, техникой[32]. Ему чужд редукционизм «нового движения», заставляющий отбрасы-



Архитектор Джеймс Стерлинг
Здание музыкальной школы и Академии
театра в Штутгарте, Германия. 1986–1995

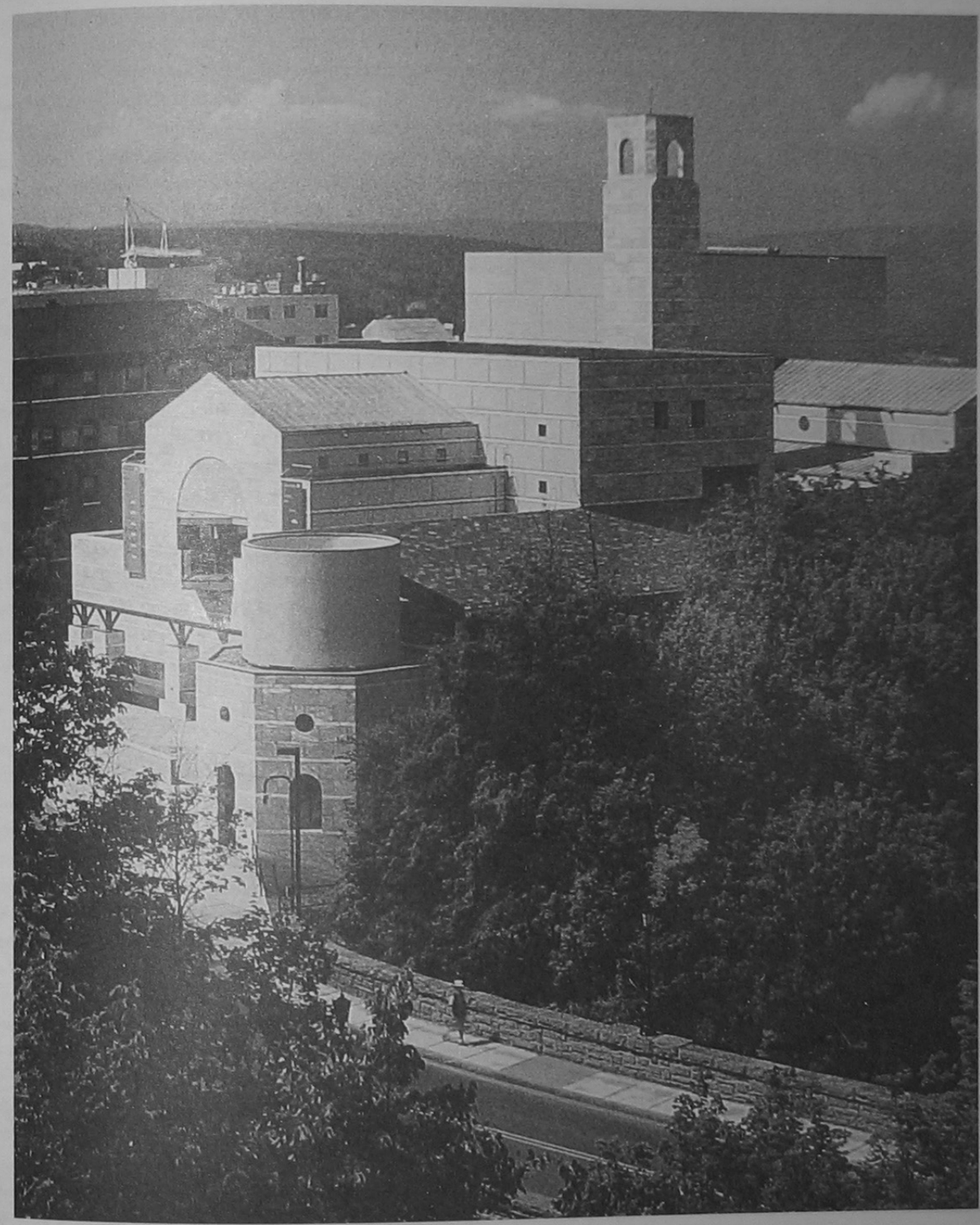




вать все, что препятствует прямолинейной реализации главной идеи. Стерлинг, напротив, как будто ищет осложнений, сохраняя городскую коммуникацию, пронизывающую здания, откликаясь на стимулы, исходящие от окружения. Образ здания получил многослойность, зрелищность и оживленность, он полон явных и неявных значений. В 1986–1995 гг. Стерлинг дополнил комплекс Национальной галереи зданием музыкальной школы и Академии театра, организовав площадь, ставшую узлом пешеходных дорог и проездов. Подчиненная корпусам галереи, постройка строга, компактна и однородна. Цилиндрический объем студенческой столовой, служащей и местом общения, выделен как мощный акцент, башня, завершающая систему.

В здании Научно-исследовательского центра на Кемперплатц в Берлине (1979–1987) Стерлинг противопоставил униформности офисов из стандартных ячеек, упакованных в стеклянные призмы, сложный коллаж разнородных объемов. Он создан как продолжение массивной постройки 1894 г. За ней, вокруг неправильной формы двора, объединены здания, имеющие различные исторические прообразы и несущие определенные ассоциативные значения: протяженный корпус с крытой галереей, восьмигранная башня-кампанилла, объем, полуциркульный в плане. Система должна, во-первых, обеспечить условия для плодотворной работы автономных групп, помещения которых по-разному связаны с системой коммуникаций, и подкрепить психологически их самостоятельность; во-вторых, создать на этой основе модель городского комплекса, имеющего свою судьбу и свою историю. Каждый объем разработан так, что форма его несет отсылки к определенному стилю и, вместе с тем, свидетельствует о принадлежности концу XX столетия.

Архитекторы Джеймс Стерлинг
и Майкл Уилфорд.
Здание Научного центра. Кемперплатц,
Берлин. 1979–1987

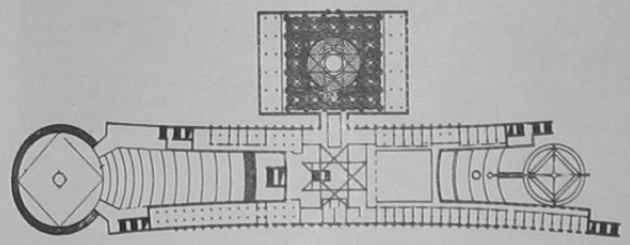


Архитекторы Джеймс Стерлинг и Майкл Уилфорд.
Центр исполнительских искусств Корнельского университета. Итака, штат Нью-Йорк, США. 1983–1988

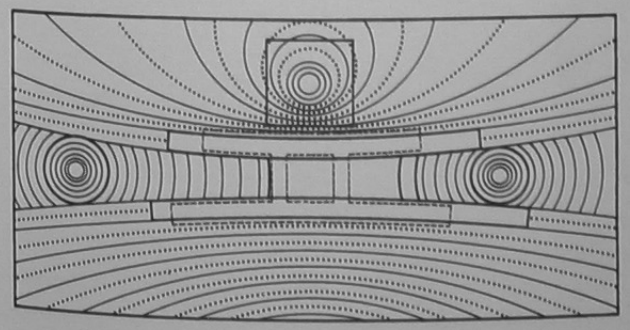
Контекстуализм и исторические метафоры, использованные для штутгартского комплекса и берлинской постройки, получили развитие в проекте Стерлинга и Уилфорда для Центра исполнительских искусств Корнельского университета в Итаке, штат Нью-Йорк (1983–1988). Новое здание образует промежуточный элемент между кампусом и городом. Оно организовано вдоль оси, завершаемой башней. На уровне абстракции здание стало метафорой итальянского города на холме, с площадью, местом встреч, «церковью» — самим театром — и кампаниллой. Как и галерея в Штутгарте, оно облицовано камнем, но его формы более обобщены, более геометрически жестки и менее монументальны. В Лондоне Стерлинг создал расширение галереи Тейта — Глоур гелери (1985), с неким подчеркиванием используя характерные элементы формального языка постмодернизма, что вызвало резкие упреки в подчинении духу американского коммерциализма.

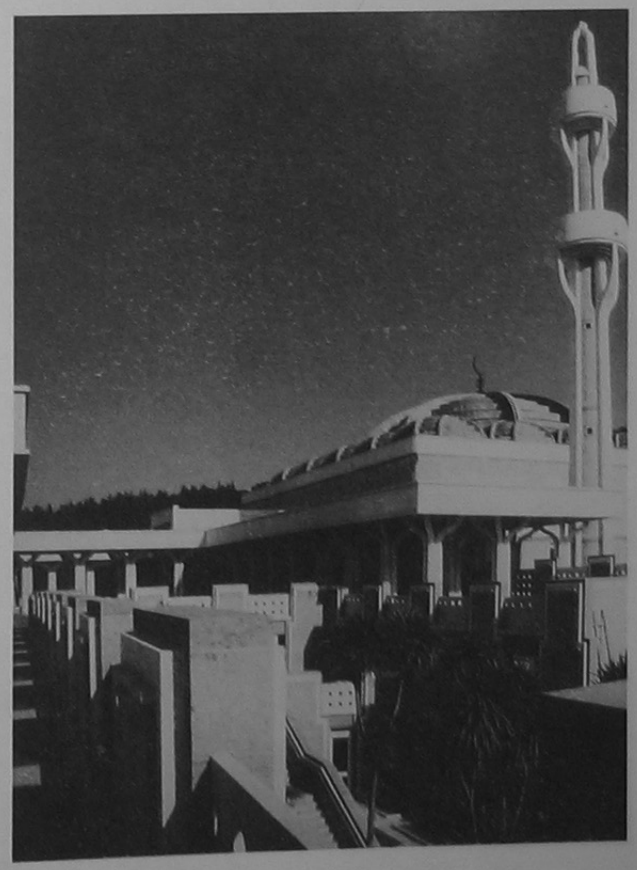
Произведения Стерлинга выделяют глубина многослойной образности, художественная яркость и целостность. В постмодернизме восьмидесятых к этим качествам приближаются, кроме них, пожалуй, лишь произведения Паоло Портогези. В середине семидесятых он вывел свою концепцию необарокко на новый уровень, обратившись к синтезу европейской и восточной культур. Первым его экспериментом в подобном направлении был проект королевского дворца в Аммане, оставшийся неосуществленным (1975). Построение его плана основано на принципах формообразования дворцовых комплексов династии Великих Моголов в Индии (Фатихпур Сикри, Красный форт в Дели), но купольные структуры следуют истолкованию итальянского барокко, данному Портогези.

Намеченное проектом получило разработку в комплексе Исламского культурного центра в Риме, который П. Портогези и инженер В. Джильотти проектировали с 1976 г. и осуществили к 1992 г. К городу комплекс обращен протяженными корпусами-пластинами с галереями поверху. Они изогнуты, сближаясь посредине, как бы под воздействием внешних силовых полей; пространство между ними разделяет поднятая на уровень верхних галерей площадка перед входом в мечеть. Квадратное в плане пространство последней перекрыто мощным ступенчатым куполом, опирающимся на ряды внутренних опор, и 16 малыми куполами по периметру. Покрытие образовано соединением ступенчатых куполов с внешними несущими ребрами, не видимыми в интерьере. Тонкие, легкие пересекающиеся арки — как бы пространственные нервюры — переплетаются во внутреннем пространстве. Эта «пространственная графика» конструктивно необязательна; она выполняет знаково-символическую и эстетическую функцию. Семантика ее многозначна. Кривые арок-нервюр продолжают очертания опор, образованных пучками тонких стержней, расходящихся в верхней части, образуя метафору процветшего древа. Рисунок пересекающихся нервюр в сочетании с концентрическими членениями куполов вводит тему мандалы, ее космогоническую символику. В форме купольной мечети прочитываются отсылки к многим прообразам — среднеазиатским ребристым куполам, пересекающимся аркам туринских храмов Гварини, декоративным мотивам мечетей Магриба, западной готике. Все это вошло в сплав индивидуального стиля, для которого принципиальна воз-

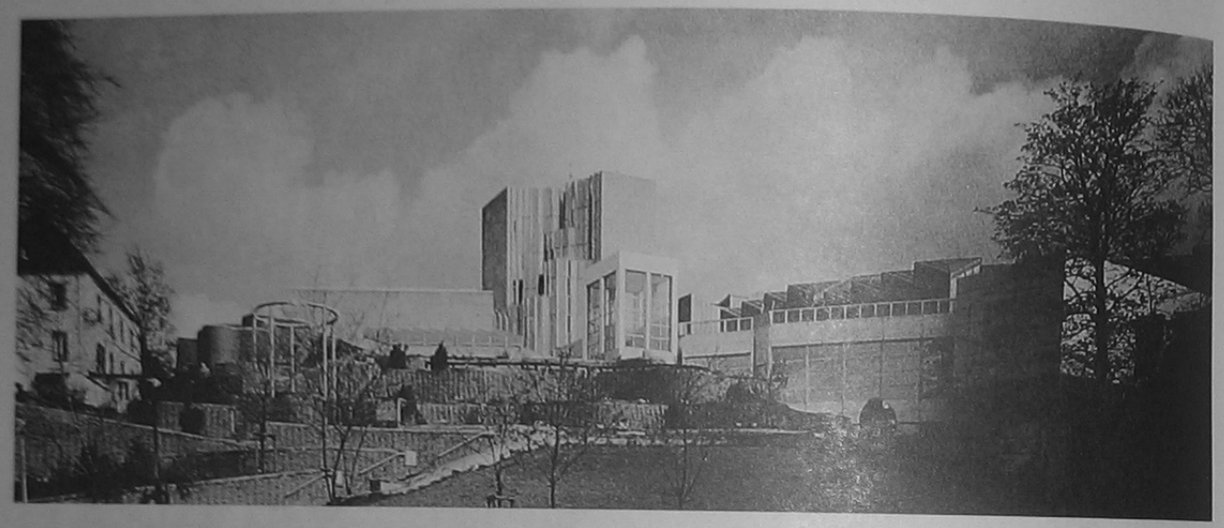






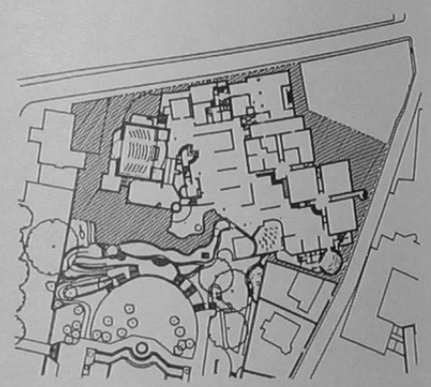


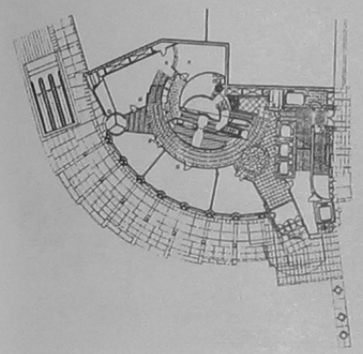
Архитектор Паоло Портогези, инженер Витторио Джильотти
Комплекс Исламского культурного центра. Рим. 1976–1992





Архитектор Ханс Холляйн. Музей в Мёнхен-Гладбахе, Германия. 1972–1982







можность различного прочтения формы, ее многозначность. Портогези исследует и перспективы создания метаязыка архитектуры, в равной мере доносящего систему значений, принадлежащие разным временам и разным культурам.

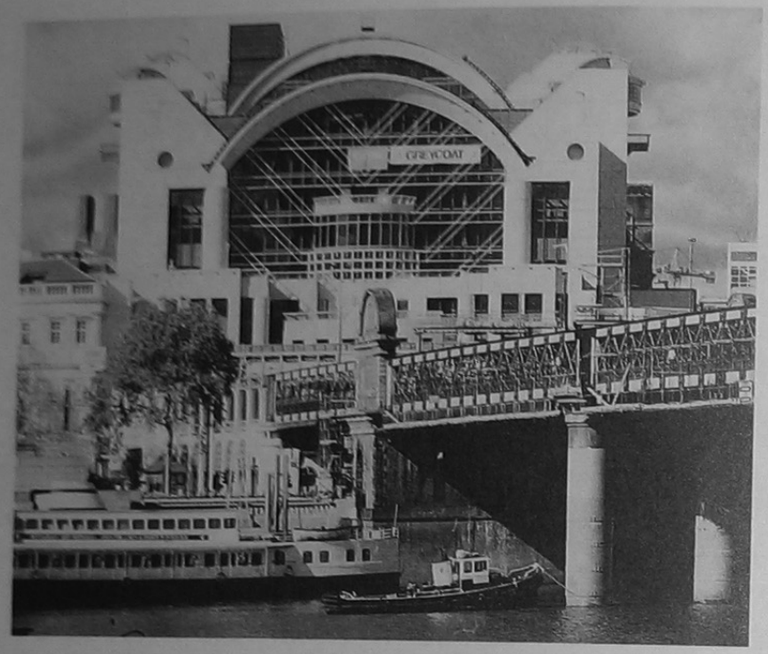
В числе лидеров европейского постмодернизма восьмидесятых был и австриец Ханс Холляйн. Убеждение, что архитектура — средство коммуникации и знак, определило характер его ранних работ; в его дизайне и интерьерах преобладало желание «рассказать», используя иконические средства. Первой крупной постройкой Холляйна стал музей в Мёнхен-Гладбахе, городке близ Дюссельдорфа, Германия (1972–1982). Специфический контекстуализм сближает его с галереей Стерлинга в Штутгарте. Здание расположено на крутом склоне между городской улицей и монастырским садом; оно превращено в своего рода коллаж природы и архитектурной геометрии, влитой в случайные очертания топографии.

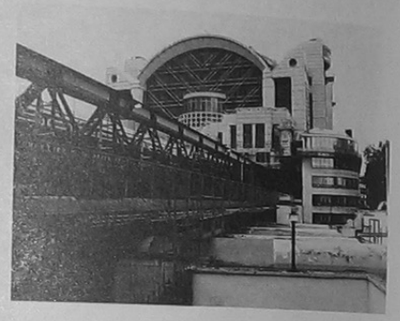
Вместо того чтобы унифицировать экспозиционное пространство в едином объеме с рационально организованными интерьерами, определяющими график осмотра, создано сложное сочетание индивидуальных частей — наземных и подземных, каверн в искусственном холме с террасными садами на перекрытиях и серпантином дорожек вдоль подпорных стен, подводящим к холодной геометрии входного павильона (форма последнего несет классические аллюзии). Здание проектировалось не как функциональный объект, но как святилище. В нем создано однородное поле индивидуально решенных экспозиционных пространств, осмотр которых предполагает свободу, основанную на обозримости, — функционалистской предопределенности противопоставлен выбор среди многих возможностей, предпочитаемый постмодернизмом.



Архитектор Ханс Холляйн.
Хаас хауз. Соборная площадь,
Вена. 1987–1990

Музей современного искусства
во Франкфурте-на-Майне,
Германия. 1982–1991



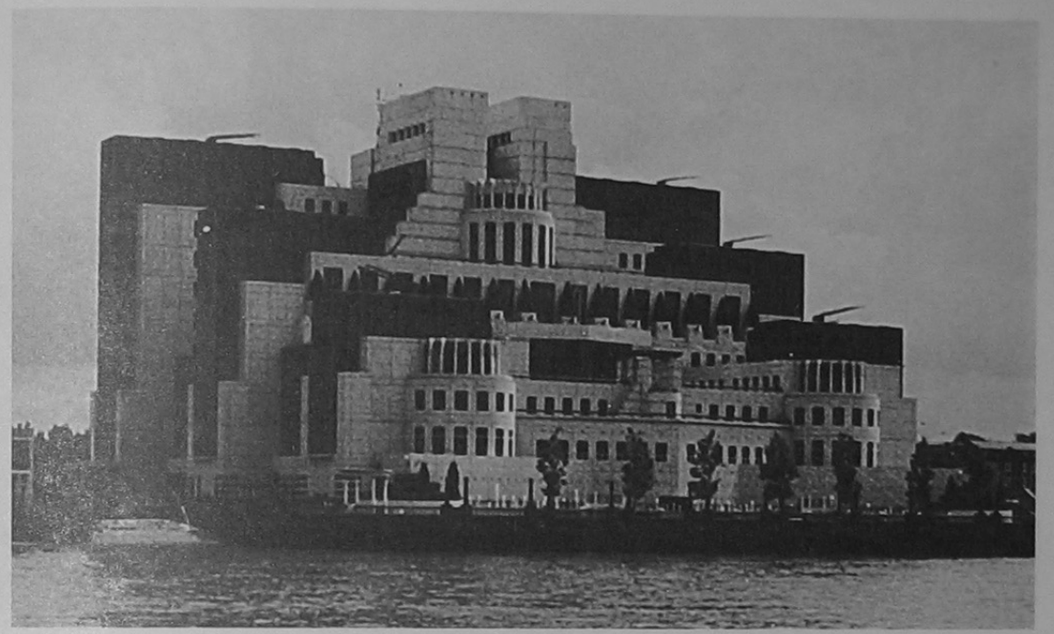


Создавая Музей современного искусства во Франкфурте-на-Майне (1982–1991), Холляйн попытался развернуть в обратную сторону традиционную обращенность интерьерного пространства. В здании, охваченном пересечением тесных улиц с напряженным движением, он обратил галереи, расположенные по периметру, к внутренней плазе, игнорируя город вокруг. Почти глухая оболочка здания, облицованная камнем, с ее механически равными членениями по горизонтали, «оживлена» декоративными акцентами — несмелым подражанием американской коммерческой архитектуре.

Хаас хауз, следующая крупная постройка Холляйна, офис с магазинами на Соборной площади в Вене (1987–1990), где поверхность округленного угла уступчато разделена по диагонали между стеной с квадратными проемами и темным светоотражающим стеклом, а на фоне последнего круто выступает сочетание двух разновеликих стеклянных цилиндров, откровенно ориентирован на образцы американского постмодернизма. Здание в тени собора Св. Стефана замкнуто в своем герметичном мире. Характерный для конца восьмидесятых дух агрессивного коммерциализма вытеснил как символические значения модернистской утопии, так и постмодернистскую контекстуальность.

Более скромна роль в развитии словаря форм постмодернизма британца Терри Фаррела (род. 1938). Он, однако, построил в восьмидесятые годы несколько значительных зданий в Лондоне. Перестройка вокзала Черинг Кросс (1987–1990), стоящего на набережной Темзы у ее пересечения железнодорожными путями по мосту Хангерфорд, стала претенциозным символом финансового бума времени «тетчеризма». Над путями подвешены 32 тыс. кв. м рабочей площади офисов, конкорс станции вынесен на расширенный мост. Объем формирует обобщенные классицистические темы. Гигантские остекленные арки между скошенными массивами обслуживающих башен могли быть чудовищно подавляющи, если бы их бутафорский характер не был столь очевиден. Этот супермонументальный классический словарь отвечает утвердившемуся тогда принципу коммерческой архитектуры: облик здания должен выражать статус организации, для которой оно предназначено, а не функцию, которой оно непосредственно служит.

Архитектор Терри Фаррел.
Реконструкция вокзала Черинг Кросс,
Лондон. 1987–1990

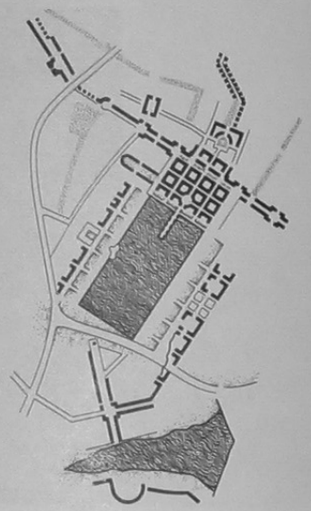


Здание офиса, построенное Фаррелом на набережной Темзы у Воксхолл Кросс (1990), приобретено британским правительством для знаменитой службы Интеллидженс Сервис — М16. Его преувеличенная монументальность и полное несоответствие форм, воспринимаемых извне, с внутренней структурой, вполне отвечают статусу и характеру деятельности пользователей. Здание имеет внутренний каркас. Его оболочка сформирована из крупных сборных железобетонных панелей весом в 5–8 тонн и частично — из тонированного стекла. Пластичные формы панельного фасада, выступающие на фоне стеклянной призмы, образуют подобие ступенчатой пирамиды с бастионоподобной выступающей нижней частью, полукруглыми башнями и венчанием, где тяжелые ступенчатые устои обрамляют полуротонду. Словарь форм соединил аллюзии на монументы древней Мезоамерики, шпееровский классицизм и стеклянные призмы Миса. Установка на «статусную» архитектуру для М16 осуществлена даже с большей полнотой, чем в Черинг Кросс.

Статусную архитектуру, монументальная символика которой возрождает былые претензии неоклассицизма, с особой широтой и последовательностью осуществлял в восьмидесятые Рикардо Бофилл, начинавший деятельность с попыток

Архитектор Терри Фаррел.
Офис службы М-16 на набережной
Темзы, Лондон. 1990





воплотить эгалитаристские утопии каталонских маргиналов. Деятельность его коллектива «Тальер де Аркитектура» была перенесена из Барселоны во Францию. Метафоры и символика формы для него — raison d'дtre архитектурного творчества. Дисциплину языка архитектурной классики он стремился соединить со стандартами индустриального домостроения и громадностью величин, к которой пришла застройка современных городов. Он отвергает будничное, пытаясь достичь определенного величия при осуществлении популистского лозунга «дворцы для всех» (вместе со статусом, поднимающимся до уровня дворца, поднималась и стоимость жилища при тех же потребительских качествах).

Бофилл говорил о возрождении французской традиции классицизма — его симметричных осевых систем, четких ритмов, для чего необходимо сохранить лишь его первичные элементы, свободно обращаясь с конкретными формами, их масштабом и ролью в структуре (колонна может стать пустотелым цилиндром, используемым для лестницы, или, при разделении по этажам, для комнат — комнатой-колонной). Для современной техники, по мнению Бофилла, элементы словаря классицизма — такой же естественный продукт, как и абстрактные формы «современной архитектуры». Переход от камня к бетону также не смущает — и каменный классицизм когда-то имитировал деревянную конструкцию. Поэтому лозунг «индустриализации Ренессанса» он считал естественным.

Архитектор Рикардо Бофилл
Жилой комплекс «Лез-Аркад-дю-Лак», Сен-Кантен-ан-Ивлин, Франция
1972–1975

Первой крупной реализацией индустриального классицизма стал жилой комплекс «Лез-Аркад-дю-Лак» в пригороде Парижа Сен-Кантен-ан-Ивлин (1972–1975) с торжественной регулярной «версальской» планировкой, пространственное ядро которой — прямоугольное искусственное озеро. Здесь нет

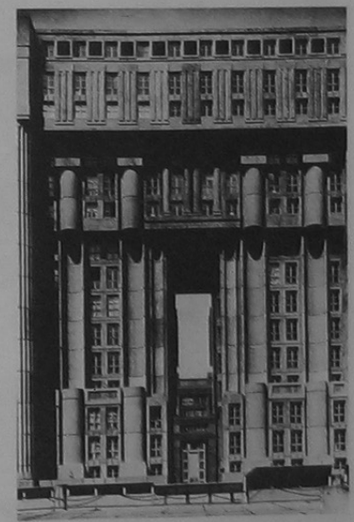




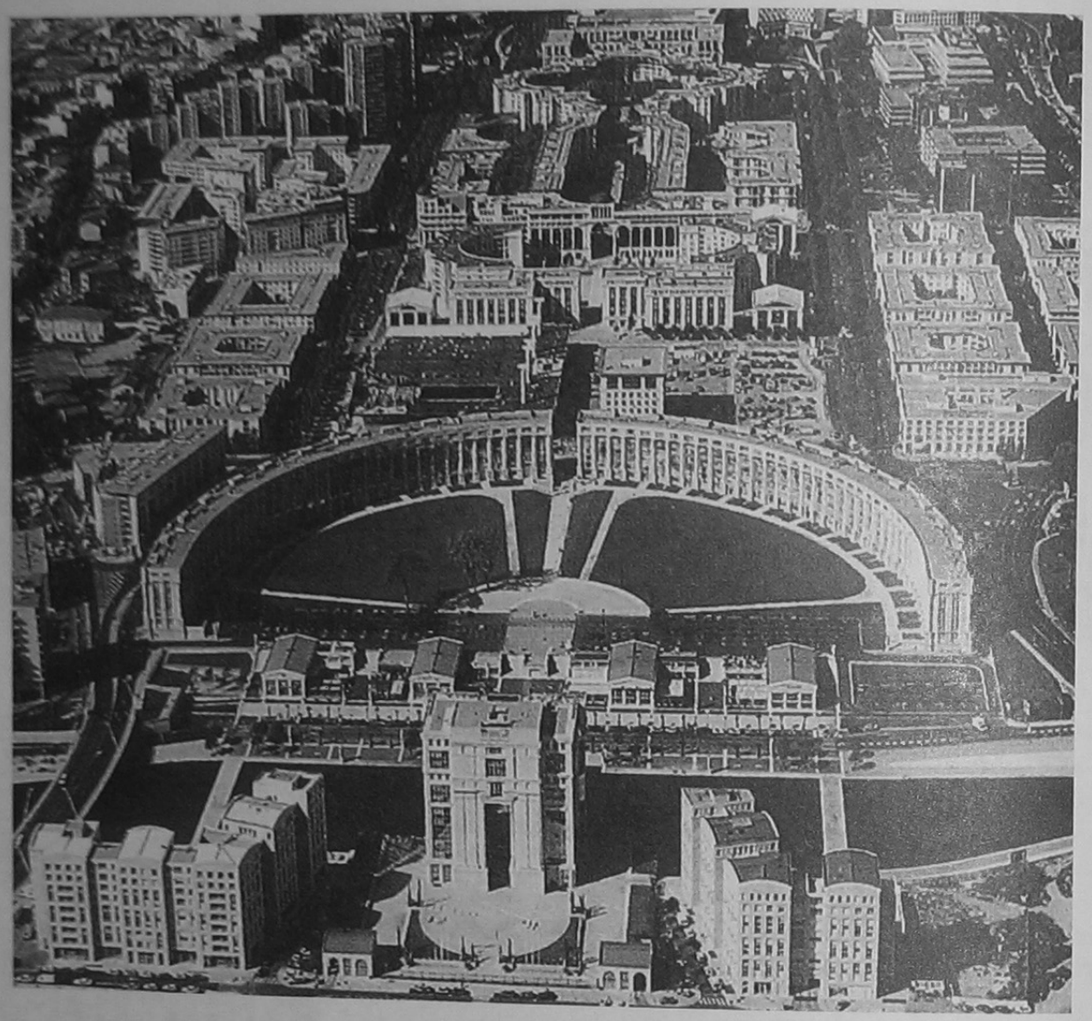
прямых цитат — колонны во всю высоту облицованных кирпичом фасадов имеют свободные пропорции, филенками из сборного бетона объединены вертикальные ряды окон. Цепочка из шести пятиэтажных односекционных домов, связанных арками и подобием антаблемента («Виадук»), поставлена на пирс, выступающий в поверхность водоема.

Комплекс, объединяющий «Дворец Абраксас», «Театр» и «Арку» в Марн-ла-Валле (1978–1983) складывается в жилой монумент, господствующий над аморфной средой парижского пригорода. Мощные квазиклассические объемы симметрично замыкают пространство, подобное парадным городским площадям классицизма. Эркеры-колонны, членящие внутреннюю сторону полукруглого в плане десятиэтажного «Театра», и порталы 18-этажного «Дворца», рассекающие его массив до 12-го этажа, вносят подавляющий масштаб пиранезиевских фантазий. «Дворец» включает элементы аристократических построек XVIII в., но, опрощенные и уплощенные, они выполнены в окрашенном бетоне. «Арка» с ее 17 квартирами организует вид от гигантского «Театра», включающегося 441 квартиру, на «Дворец» (126 квартир). Рассматриваемый как гигантское произведение искусства, влияющее на обширные пространства, комплекс образован жилищами людей с низким и средним доходом. Статусность замысла не совпадает с местом комплекса в социальной структуре. Как бы подтверждая это, сверхмасштабные элементы отмечены огрубленной приблизительностью формы при эмоциональной взвинченности кича.

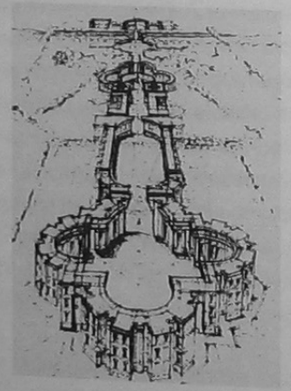
Над эдикулами квартала «Антигона» в Монпелье (1979–1984) нарастающие наслоения карнизов образуют как бы начало куполов, оставляя небо завершающим покрытие, — замысел, несущий в себе не меньшие претензии. Комплексы,

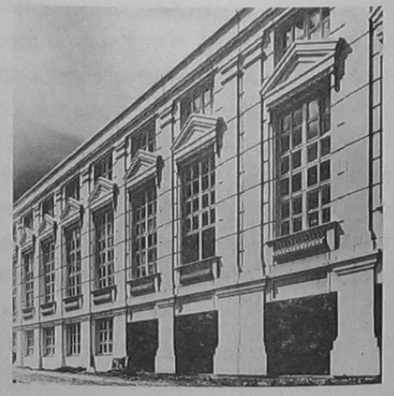


Архитектор Рикардо Бофилл
Комплекс «Дворец Абраксас», «Театр» и «Арка». Марн-ла-Валле близ Парижа
1978–1983



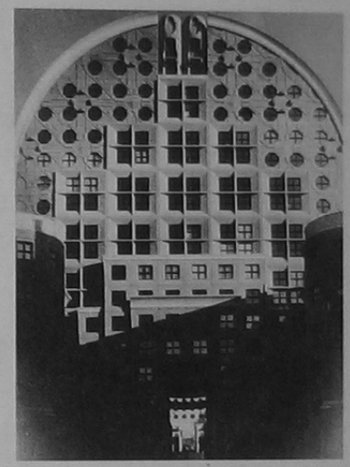






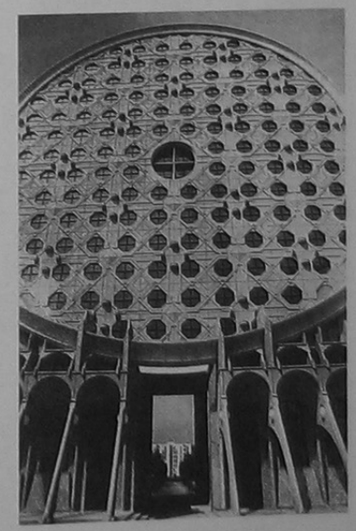
Архитектор Рикардо Бофилл. Квартал «Антигона». Монпелье, Франция. 1979–1984
Дом в квартале Лез-Эшель-до-Барок. Париж. Вторая половина 1980-х

возведенные уже во второй половине восьмидесятых, — «Зеленый амфитеатр» в Сержи-Понтуаз и «Лез-Эшель-дю-Барок» в Париже, близ вокзала Монпарнас, менее драматизированы и не столь подавляющи. Но и им свойственна общая противоречивость: претенциозность замысла исключает уровень скромных удобств, в которых реально нуждаются обитатели. Парадные партеры дворов не оставляют места для отдыха и для игр детей, спортивных и хозяйственных площадок. Поселив людей в зданиях, несущих напоминания об аристократической архитектуре, Бофилл надеялся превратить их в современную версию прежней элиты. Его поддерживали в этом представители социалистов и коммунистов в местных органах власти. Утопизм живуч; он давал рецидивы и в такой форме, парадоксальной по существу (статусная архитектура постиндустриальной эпохи как средство снятия социальных противоречий).



К работам Бофилла близко творчество Маноло Нуньеса, входившего в «Тальер де Аркитектура» и отделившегося в 1978 г. Его наиболее известное произведение — площадь Пикассо в Марн-ла-Валле (1985), где по сторонам симметричного пространства на два десятка этажей поднимаются гигантские диски фасадов жилых корпусов. В них можно увидеть аналогию с ортогональю памятника Ньютону Э.-Л. Булле. Аналогия, впрочем, растворяется в орнаментальности виртуозно выполненной решетки сборных фасадов Нуньеса, в «гаудианском» рисунке аркад, обрамляющих восьмигранную площадь. Холодная игра форм здесь более открыта, чем у Бофилла, более очевидна и сюрреалистическая тональность целого.

Бофилл строил крупными комплексами. Однако «ансамбли Бофилла, замкнутые в себе... исключающие возможность смежных построек... не могут инициировать процесс развития городской ткани... ...Своими разнообразно-одинаковыми фасадами Бофилл однообразно заполняет разнообразные на деле пространства»[33]. Огромные пространства бофилловских ансамблей бледнее для восприятия, чем система дворов естественно разросшейся городской ткани. Бофилл попытался ввести в русло художественной культуры индустриальное домостроение. Принятая им трактовка формы лишает, однако, использование индустриальных методов практического смысла. Многое в работах испанского мастера повторило уже испробованное в тридцатые-сороковые годы архитекторами Советского Союза (ордерные системы И. А. Фомина, «индустриальная классика» С. В. Васильковского и Б. Н. Журавлева), — как их находки, так и заблуждения.



Радикальный консерватизм идей Бофилла неотделим от экономических мотиваций. Вместе со строительным бумом восьмидесятых отошла и их громкая популярность. В девяностые годы Бофилл уже не мог продолжать в ранее принятом направлении.

За четверть века, прошедшие после публикации книги Вентури «Сложности и противоречия в архитектуре», которая послужила первым толчком к переносу на архитектуру тенденций постмодернистской культуры, постмодернизм прошел через сложную эволюцию — от направления, освобождавшего архитектуру от догматизма и нетерпимости модернизма, к стилю, не имеющему ясной системы

Архитектор Маноло Нуньес
Дома на площади Пикассо.
Марн-ла-Валле, Франция. 1985

принципов и оказавшемуся чрезвычайно податливым по отношению к импульсам, исходившим от коммерции. Отсутствие внятной концептуальной основы сделало постмодернизм стилем одного поколения, который нельзя было передать ученикам, последователям и защитить от проникновения банальности, кича. Растущее число коммерческих зданий в США и Европе, где опошлялись приемы постмодернизма и его словарь, снизило его притягательность. Сам Вентури назвал постмодернизм поверхностным и растратившим первоначальную силу плюралистического ви́дения. Как и модернизм ранее, постмодернизм стал претендовать на роль единственного языка проектной деятельности архитекторов и своего рода «гиперпространства», в котором рождаются образы. Все это стало причиной его угасания и распада в начале девяностых.

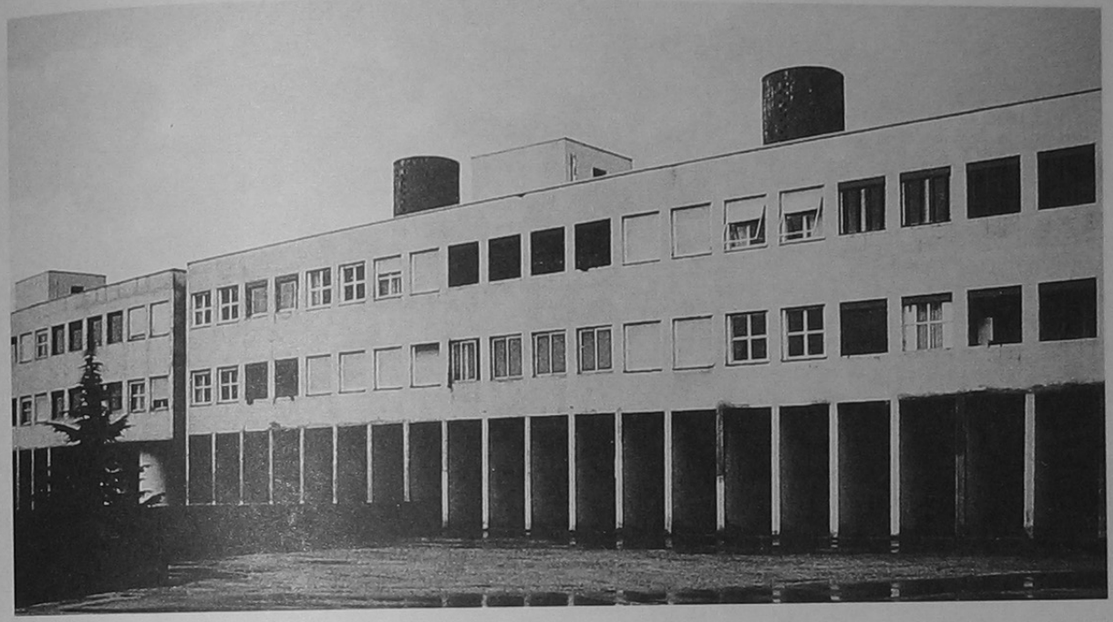
Но близкое ему направление, вместе с ним возникшее и не отмежевавшееся до восьмидесятых годов, неорационализм (или, по другому определению, фундаменталистский классицизм), продолжило свое существование. Отвергнув модернизм и воспринимая импульсы постмодернистской культуры, оно стремилось сохранить фундаментальные основы профессии, ее специфику.

Фундаменталистский классицизм восьмидесятых

Постмодернистский классицизм, в своем стремлении уйти от механистических ограничений модернизма, оказался слишком аморфен, чтобы сопротивляться напору коммерциализации в десятилетие, ориентированное на потребление. Выжить как направление смогла часть постмодернистов, объединившаяся под лозунгом неорационализма, чтобы, отвергая максимы типа: «форму определяет функция», сохранить интеллектуальную дисциплину, основанную на идеях Просвещения и фундаментальных началах классицизма. Направление объединило сторонников в Италии, Швейцарии, Испании, Люксембурге и Германии.

Они стремились кодифицировать устойчиво существующие элементы городской среды, опереться на их типологию, фундаментальный принцип рационализма, исходящий от «Эссе об архитектуре» аббата Ложье (1753) и идей Катрмера де Кенси, который ввел различие «типа» — идеи элемента — и «модели» — воплощения типа в форме. Новые «фундаменталисты», в частности, люксембуржцы братья Крир — Роберт (род. 1938) и Леон (род. 1946), — доказывали, что такое различение открывает для проектировщика свободу творчества, опирающуюся на систематизированность типологических стандартов. Роб стремился подтвердить принцип многочисленными постройками (о них — в разделе о выставке «IBA-87» в Берлине, где Робу Криру принадлежало интеллектуальное лидерство). Леон Крие публиковал тексты в журналах многих стран, сопровождая их графическими изображениями идеальных городов, где восстановлено гармоничное взаимодействие типов сооружений и городских пространств.

Центральной фигурой направления стал итальянец Альдо Росси, который как бы перенес в конец столетия традицию рационального анализа архитектурных задач, развернутую в Италии Джузеппе Терраньи. Росси выявлял «вечные» типы, которые питают коллективную память и могут адаптироваться к современным ситуациям, давая начало новым моделям, и абстрагировал их. Такие абст-



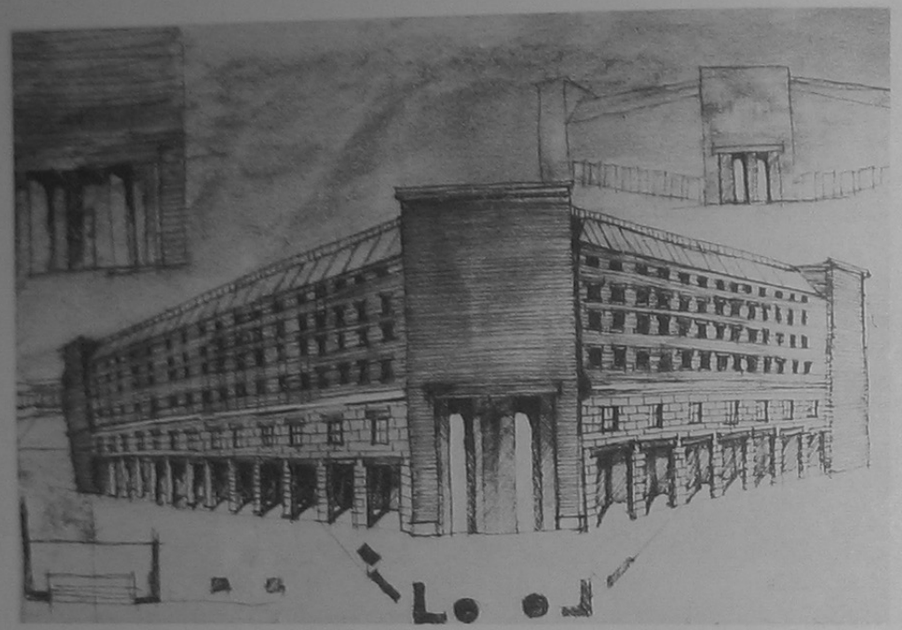
ракции, полагал он, могут использоваться как элементы проектирования, обеспечивая преемственность независимо от функции, в соответствии с символической потребностью. Ранний эксперимент такого рода — жилой корпус в квартале Галларатезе, Милан (1970–1974, в сотрудничестве с Карло Аймонино). Протяженное (около 200 м) здание поднято на пилоны и объединено ритмом галереи, отметки которой меняются. Над ней — стена, перфорированная квадратными окнами. В своей риторической статье Росси утверждал, что галереи выявляют «глубокие народные корни архитектуры большого дома-комплекса, который мог бы располагаться вдоль любой магистрали Милана или Ломбардии»[34]. Но уже в этой постройке ощутимо сходство с духом «метафизической живописи» Де Кирико, его отчужденными пустыми ландшафтами. Тип протяженного объема с галереями Росси использован и для «царства мертвых» — упоминавшегося комплекса кладбища в Модене.



Обнажая структуры-типы, Росси подчеркивал их ординарную традиционность, прошедшую через множество повторений. Он приводил их к элементарной геометрии призм, пирамид, параллелепипедов, ограничиваясь простыми, широко употребляемыми технологиями. Типы соединялись в виртуальный мир — подобие того, что изображал в своей «метафизической» живописи Де Кирико. В ранних работах Росси следовал за ним и в героизации подобных метафор — создавая, например, суровые, полные достоинства очертания дома в Галларатезе. В начале восьмидесятых, однако, абстрагируясь от материала и конструкции, Росси стал прибегать к нарочито банальным формам. Упрощение перешло в примитивизацию, иногда имитировавшую несогласованность масштабов детского рисунка или приобретавшую сардоническую тональность (влияние Вентури). Целое складывалось в метафору двойственности современной жизни — ее материаль-

Архитектор Альдо Росси
Дом в квартале Галларатезе, Милан, Италия. 1970–1979

Школа в Брони, Ломбардия, Италия. 1980



Архитектор Альдо Росси.
Офис «Каза Аурора», Турин, Италия.
1984–1987

ной обустроенности при духовной пустоте. Подобные метафоры несет форма школ в ломбардских городах Фаньяно Олона (1972–1975) и Брони (1980), домов в Пегоньяне, Мантуя (1979), муниципалитета в Боргориччо (1983) и др.

В середине восьмидесятых в мировосприятии Росси позитивное начало преодолело мизантропию. Это можно ощутить по лаконичной, крепкой форме офиса «Каза Аурора» в Турине (1984–1987), включенного в контекст части города, плотно застроенной в XIX веке. Здание заняло угловую часть квартала по линиям улиц. Росси принял тип палаццо с внутренним двором. Фасады с намеченным тройственным расчленением имеют в основании галерею, облицованную камнем. Срезанный угол акцентирован глухой кирпичной плоскостью, поднимающейся выше карниза. Мощные цилиндрические колонны обрамляют входную лоджию в ее нижней части. Тип, характерный для города, выведен на временно́й уровень конца XX столетия и органично вошел в контекст застройки.

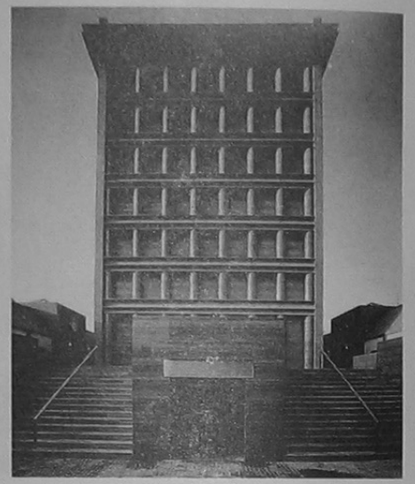
В восьмидесятые годы Росси много строил вне Италии. Среди его лучших построек — дома в Берлине, созданные как экспонаты Международной строительной выставки (IBA). Пятиэтажный дом в Южном Тиргартене (1983–1984) — самая серьезная на выставке попытка возродить традиционный тип староберлинского жилья массового типа. Объем его имеет Г-образное очертание с лестничной клеткой, увенчанной граненой башенкой с фонарем, во входящем углу. Изнутри и снаружи башенка формирует визуальный центр дома. Массивный объем ясно очерчен; скупой словарь форм восходит к архетипам архитектуры города; он ничего конкретно не повторяет, но его родовая близость с кирпичной архитектурой конца прошлого века очевидна. На модели того времени основаны коридорный план (6 квартир от 1 до 6 комнат на этаже)

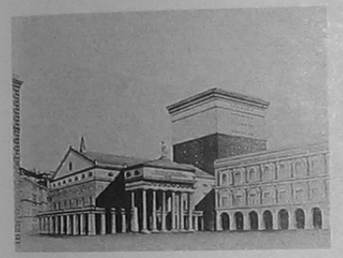


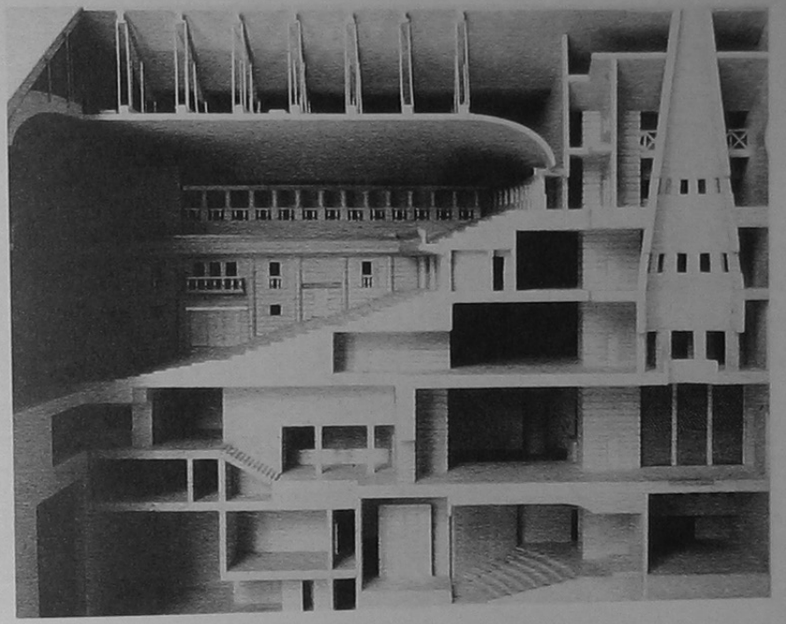


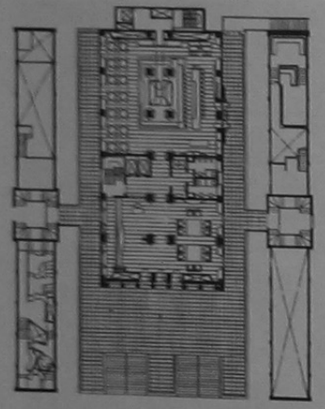
Архитектор Альдо Росси. Дом в Южном Тиргартене, Берлин. 1983–1984.
Дом на Кохштрассе, Берлин. 1985–1989.











Архитектор Альдо Росси
Отель «Палаццо», Фукуока, Япония
1987–1989. Эскиз, фасад, план

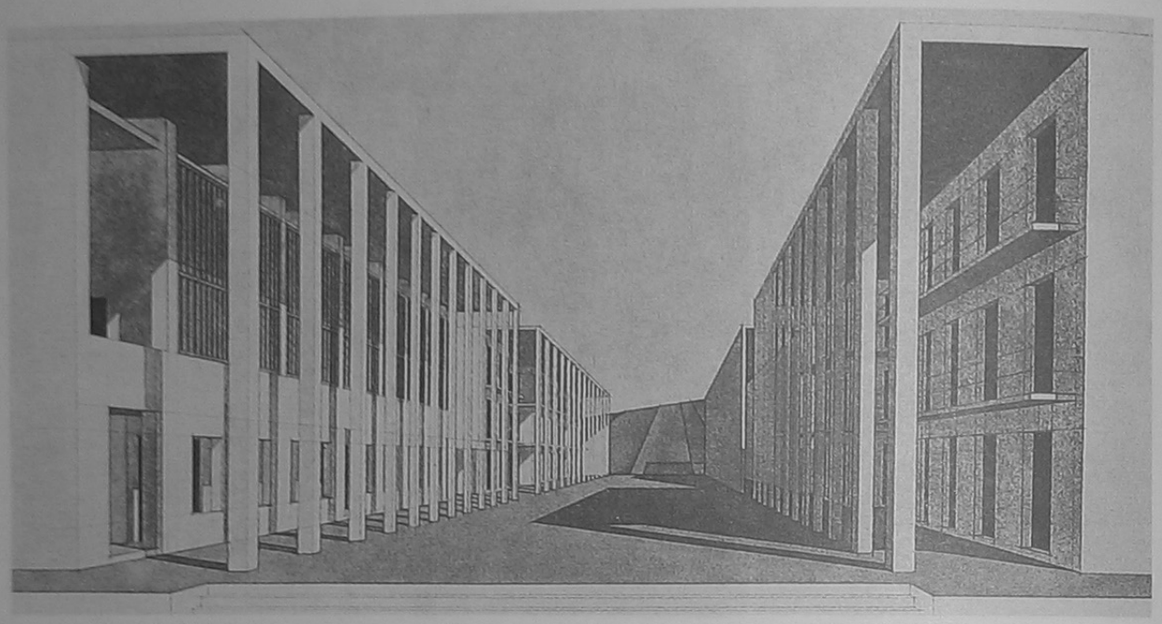
и схемы максимально изолированных одна от другой квартир, где кухня продолжает большое центральное пространство, вокруг которого сгруппированы комнаты. Для семиэтажного дома на шумной Кохштрассе (1985–1989) Росси создал крупномасштабную версию своего словаря староберлинских форм. Облик дома контрастен; решительно акцентирована угловая часть с мощной колонной, поддерживающей угол верхних трех этажей; навесные стеклянные стены ателье художников расчленяют на три ризалита фасад, обращенный к Вильгельмштрассе.

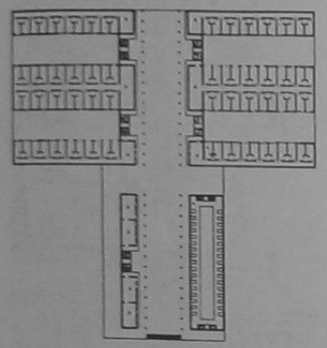
Строя отель «Палаццо» в Фукуоке, Япония (1987–1989), Росси использовал парадоксальное решение. Прямоугольная семиэтажная призма обращена к набережной реки, над которой она поднята на торжественном подиуме, глухим торцом. По всей высоте его кирпичной стены поднимается ряд тонких колонн из полированного красного мрамора. Широкие стальные молдинги зеленого цвета, укрепленные перед ними, равномерно членят плоскость на ярусы, отвечающие высоте этажей. Агрессивно-монументальный торец завершен массивным бетонным карнизом. Боковые фасады с окнами номеров просты и будничны. По поводу этой композиции, где элементы европейской классики соединены с чертами специфически японскими, Дж. Стил заметил, что Росси своим монументальным фасадом «вновь поставил загадку, которую предлагал в каждом произведении: как осмыслить значение, если значения больше нельзя обнаружить вообще?»[35].

Широту диапазона своей концепции Росси показал при реконструкции театра Карло Феличе в Генуе (1983, 1987–1990, совместно с Иньяцио Гарделлой и Фабио Рейнхартом). После бомбардировок времен второй мировой войны от театра (построенного в 1828 г.) оставалось несколько дорических колонн. Решение было двойственным: с одной стороны, ампир разрушенной постройки воссоздан во всей его утонченности, с другой — реконструкция породила сложную взаимную игру между городом и театром, между реальностью и представлением. К двум главным входам, обращенным на две небольшие пьяццы, Росси добавил третий, связавший здание с торговой аркадой XIX века, Галереей Мадзини, тем самым объединив разные функции центра. Сценическая коробка, надстроенная репетиционными залами, превращена в высокую ампирную башню — визуальный ориентир. В театральном зале, традиционно воспринимаемом как иной мир по отношению к городу, Росси создал иллюзию городского ландшафта — окна со ставнями и балконы на облицованной серым мрамором стене, воспроизводящей характерные генуэзские фасады, утверждая символически связь между городом и театром, гражданской жизнью и театральным действом.

Сложная игра формальных манер и многослойных смыслов, видимая (или кажущаяся) противоречивость, совмещаемая с жесткими правилами рационалистического мышления, постоянство главной линии развития — и свобода частных отступлений от нее, — уже это делало фигуру Альдо Росси загадочной и привлекательной. Его авторитет практикующего мастера соединялся с влиятельностью теоретика, автора таких книг, как «Архитектура города» (1982). Был Росси и художником, выстроившим виртуальный мир образов своеобразной графики, идущей от ранней живописи Де Кирико. Кажется, что эти образы помогают проникнуть в значения форм его архитектуры, но они подводят и к новым вопросам, подчеркивая потаенные стороны архитектурных решений. В конечном счете, Росси придал неорационализму — или «фундаменталистскому класси-

Архитекторы Альдо Росси, Иньяцио Гарделла, Фабио Рейнхарт
Реконструкция театра Карло Феличе в Генуе, Италия. 1983, 1987–1990



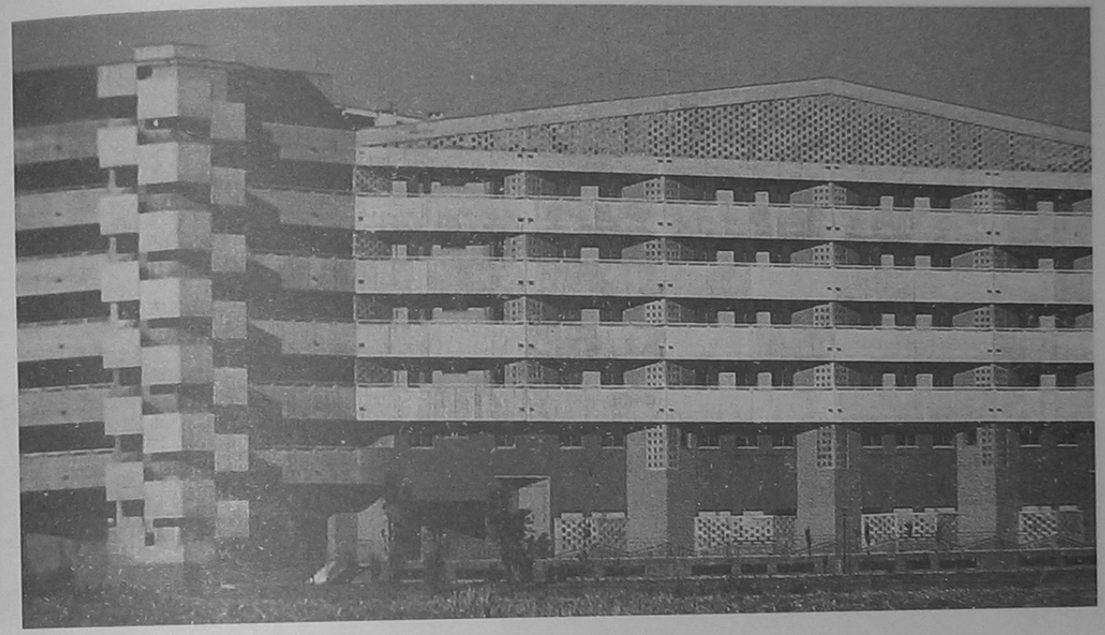


Архитектор Джоржо Грасси
Комплекс студенческих общежитий
в Кьети, Италия. 1976–1989

цизму» — многомерность, преодолевшую прямолинейность версии картезианского рационализма, которой придерживались модернисты. Это утвердило его роль неформального лидера направления.

Холодный разум других итальянских неорационалистов более прямолинеен. Миланец Джоржо Грасси (род. 1935) ищет простоты языка архитектуры, основанного на архетипическом. Он не противопоставляет архитектуру настоящего и прошлого, утверждая непрерывность и единство ее самых общих целей. Даже Росси в сравнении с его сдержанностью кажется многословным. При этом Грасси допускает возможность заботиться о широте выбора, в том числе эстетического, основываясь на потребностях современной жизни. Характерен построенный им комплекс студенческих общежитий в Кьети (Италия, 1976–1989), четыре корпуса которого сгруппированы вдоль внутренней улицы, обрамленной рядами тонких прямоугольных пилонов, поднимающихся на высоту всех трех этажей. Эта редуцированная форма колонного зала избрана Грасси как выражение коллективного, намечающее место встреч и общения. Подобные лапидарные портики имеют типологическую аналогию в традиционных постройках ломбардских деревень, но еще больше они напоминают работы мастеров 1930-х — Гуннара Асплунда, Адальберто Либера, Джузеппе Терраньи.

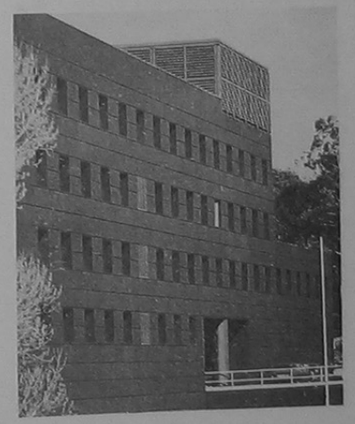
От типологии городских структур отталкивается другой миланец, Гвидо Канелла (род. 1931). Увлеченный социалистическими идеями, для своей «сердитой» архитектуры он ищет опору в структуре современного итальянского общества, не сглаживая его противоречий. Монументальность лаконичных форм построенного им жилого комплекса Боллате в окрестностях Милана (1974–1983) основывается на использовании редуцированных форм исторической архитектуры в со-



четании с протяженными горизонталями галерей, балконов и ленточных окон коридорных и галерейных домов. Их фасады расчленены выступающими углом креповками, в которых заключены лестничные клетки; завершением фасадов служат пологие фронтоны между этими башнеобразными выступами.

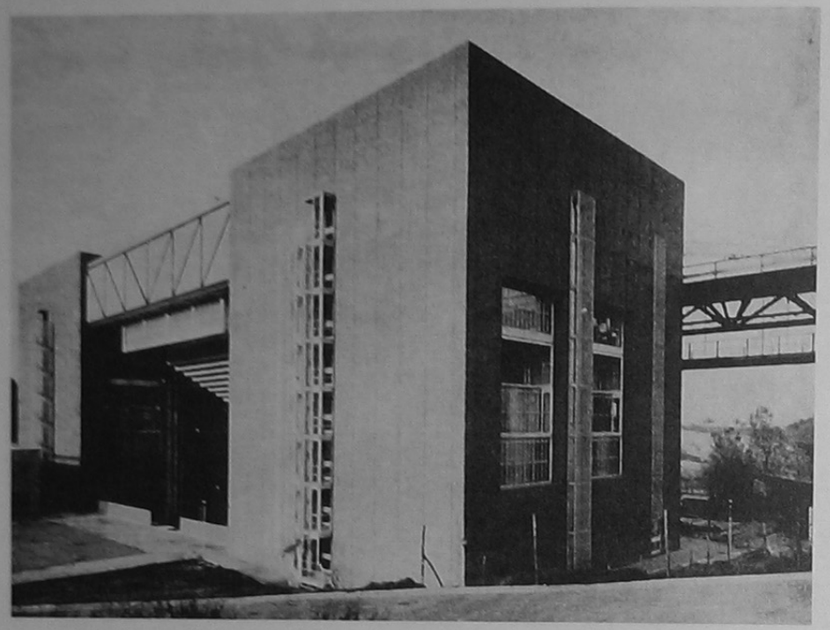
Урбанистическая направленность итальянского неорационализма восьмидесятых, связанная с римской традицией, поддерживалась авторитетным журналом «Casabella». Она отразилась и в произведениях его главного редактора, архитектора Витторио Греготти (род. 1927), который развивал поиски драматизированной простоты, близкой к архетипам классического (не прибегая к цитатам и прямым аналогиям). Построенный им в одном из индустриальных парков Рима научно-исследовательский центр ENEA (1985) характерен разрывом между структурами оболочки и внутреннего пространства, на который Греготти пошел в поисках упрощения. Оболочка подчинена модульной сетке 3,4x3,4 м, в которую вписаны окрашенные серо-стальным цветом панели стен (глухие и включающие квадратные окна) и порталы (шириной в 2 и 4 модуля). Вопреки целостности внешнего объема, во внутреннем пространстве господствует ядро из двух испытательных лабораторий, поднимающихся на всю высоту здания. По периметру они охвачены четырьмя ярусами вспомогательных помещений и коридоров (эта структура также основана на использовании модуля 3,4x3,4 м).

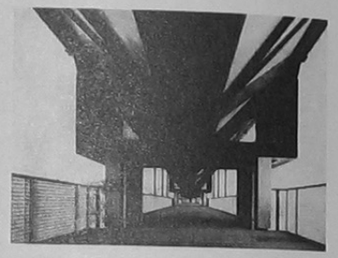
Принципиальна для Греготти идея мегаструктуры, подчиненной единому линейному стержню-мосту, на который нанизаны функциональные объемы. Жесткая геометрия структурного построения целого и аскетичная ясность архитектуры противопоставлены прихотливости природного ландшафта. Пластика его рельефа раскрывается отношением к ясно прочитываемой горизонтали главной коммуника-

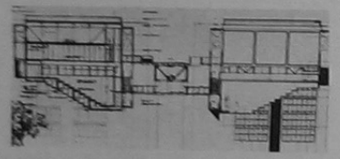


Архитектор Гвидо Канелла
Дом в комплексе Боллате.
Милан, Италия. 1974–1983

Архитектор Витторио Греготти
Научно-исследовательский
центр ENEA. Рим. 1985







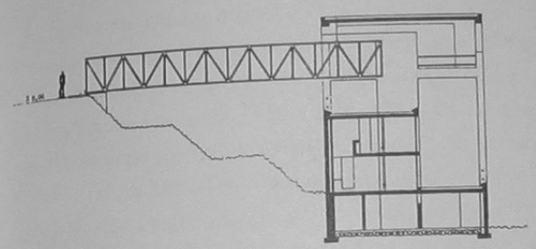


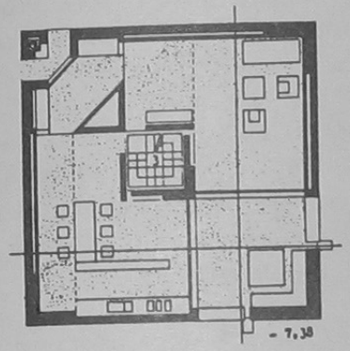
Архитектор Витторио Греготти.
Комплекс университета Калабрии
в Козенце, Италия. 1973–1977.
Общий вид, мостовая конструкция, план

Университет в Палермо, Сицилия.
1969–1985. Интерьер

ции. Таким образом созданы Греготти здания факультетов университета в Палермо, Сицилия (1969–1985) и комплекс университета Калабрии в Козенце (1973–1977). В Палермо мегаструктура достигает протяженности 700 м, в Козенце — 3200 м. В этих работах утверждается волевое начало архитектурного творчества, выраженное героическим жестом, подчиняющим неупорядоченность природного окружения. Бенем усмотрел в этом утопическую марксистскую претензию — гигантскими эстетическими и урбанистическими инновациями революционизировать общество или, по меньшей мере, помочь этому[36]. Мегаструктуры в Палермо облечены в форму, свидетельствующую о влиянии Луиса Кана, его опытов извлечения архетипов классики (интерьер структурной оси со средним сводчатым нефом и подобием массивного железобетонного ордера). В Козенце бетонные элементы и массивы кирпичной кладки сочетаются с открытыми стальными фермами, напоминая «архитектуру кожи и костей» в «стиле Миса». Этот комплекс основан на модуле 25x25 м. Верхняя грань всех сооружений сохраняет постоянный уровень, в то время как нижний уровень зависит от естественного рельефа. Число этажей в группах помещений различных факультетов варьирует поэтому от двух до пяти, в зависимости от топографии. Две аудитории подвешены внутри мостовой конструкции, что не нарушает, однако, ясности мегаструктуры.

К итальянским неорационалистам, среди которых преобладают архитекторы Ломбардии, близки их географические соседи — швейцарцы, Марио Ботта (род. 1943) и возглавляемая им «школа Тичино», связанная с этим италоязычным кантоном Швейцарии. Ботта соединял уроки неорационализма с влиянием Луиса Кана, у которого работал в конце шестидесятых, основывая отношения между этими источниками на эстетических предпочтениях, зависящих от конкретной ситуации. Его концепция исходит из уверенности в том, что архитектура







должна создаваться как позитивное вторжение в существующий контекст, какой бы характер он не имел. Ботта видит в архитектуре противопоставление природе, на котором строится диалог искусственного и естественного, упорядочивающее начало, средствами которого можно направлять развитие в будущем.

В арсенале форм, которые использовал Ботта в восьмидесятые годы, преобладает чистая стереометрия объемов, образуемых массивной оболочкой кирпичной или бетонной стены. Традиционные окна часто заменяются крупными вырезами в формирующей оболочке. Исходная геометрия очертаний в некрупных объектах таким приемом намеренно дробится.

Ранние постройки Ботты невелики и обычно обособлены среди ландшафта. Дом в Рива-сан-Витале, Тичино, Швейцария (1971–1973), поставлен на крутом склоне глубокой долины. Верхний этаж его прямоугольной башни соединен с дорогой, проходящей по бровке, ажурным мостиком-фермой. Вилла «Каза Ротонда» в Стабио, Тичино, Швейцария (1980–1982), вписана в кирпичный цилиндр, оболочка которого рассечена прямоугольными вырезами. Извне здание, обособленное среди живописного ландшафта, воспринимается как средневековая оборонительная башня, но заключает в себе уютно обустроенный интимный мир, из которого вовне раскрываются продуманно организованные перспективы. «Каза Ротонда» дала начало экспериментам с цилиндрической формой, занимающим большое место в творчестве Ботты.

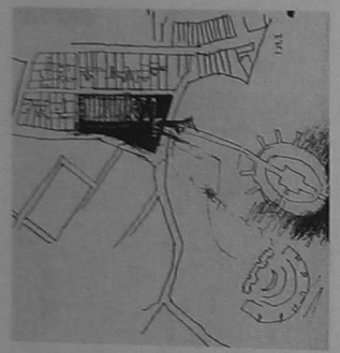
Линейная структура средней школы в Морбио Инферноре, Тичино, Швейцария (1972–1977), где осевой пространственный стержень связывает цепочку модульных бетонных объемов в три этажа, остро контрастна живописному ландшафту.



Архитектор Марио Ботта.
Дом в Рива-сан-Витале, Тичино,
Швейцария. 1971–1973

Вилла «Каза Ротонда» в Стабио,
Тичино, Швейцария. 1980–1982





Архитектор Марио Ботта.
Здание офисов. Лугано, Швейцария.
1981–1985

Архитектор Рафаэль Монео.
Национальный музей римского искусства
в Мериде, Испания. 1980–1986. Эскиз
генплана

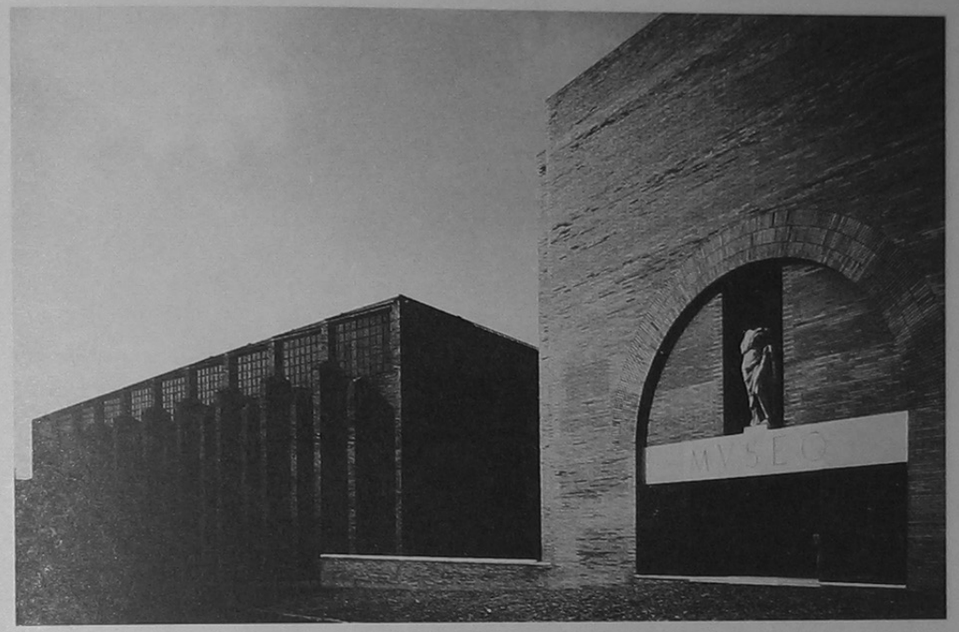
Над рядом прямоугольных фонарей, завершающих плоские кровли, открываются мягкие очертания прилегающих холмов. Интерьер осевого пространства, освещенного зенитными фонарями, обогащен перепадами уровней, которые созданы лестницами, связывающими звенья объема. Целое в уменьшенном масштабе следует типу мегаструктур, который разрабатывался Греготти. Здание офисов в Лугано, Швейцария (1981–1985), поставлено на углу периметрально застроенного квартала городского центра. Его кирпичная оболочка, образующая внешние грани объема, подчинена модульной сетке, в которую вписаны глубокие ниши окон. В сетку вписаны и ступенчатые вырезы в оболочке, поднимающиеся с двух сторон к угловой части. Их динамика подчеркивает положение здания в городской ткани. С ремесленной изощренностью разработана пластика кирпичной кладки.

Небольшие, но эффектные постройки начала восьмидесятых принесли Ботте известность и заказы на крупные сложные сооружения во многих странах. Выполняя их, он вывел на новый уровень свой персональный стиль, усложняя и обогащая приемы, намеченные в начале творчества. Его новый этап характеризуют постройки, завершенные уже в девяностые годы.

Культурное сопереживание с классическим прошлым, абстрагированным в строго упорядоченные, жестко аскетичные формы, которые развивали итальянские архитекторы, нашло отклик в рационалистической традиции Испании. Наиболее ярким мастером, соединившим традиции прошлого с настоящим, стал здесь Рафаэль Монео (род. 1937).

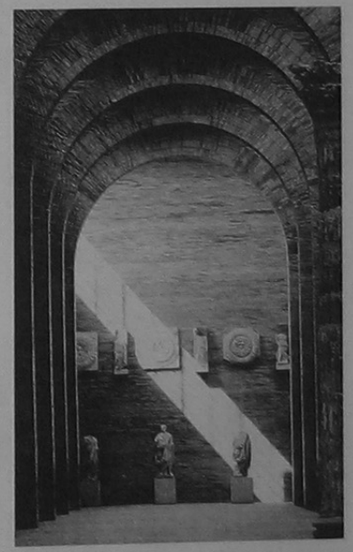
Первым его шагом к синтезу разновременных традиций на основе архетипов классического стало здание «Банкинтер» в центре Мадрида (1973–1976), построенное на участке небольшой классицистической виллы XIX столетия, включенной в комплекс. Здание стало одной из ранних попыток найти новый путь архитектуры постфранкистской Испании, окончательно освободившись от ее «эскориализма» — официальной версии неоклассицизма, принявшей за образец чопорный комплекс Эскориала. Монео не искал альтернативы классическому — к тому же он был связан архитектурой существующей постройки. Но уже в построении масс, которое диктовалось и ее присутствием, он руководствовался контекстуальностью, требовавшей деликатности масштаба и антимонументальности. Он расчленил объем здания, создав вместо единого массива сложный конгломерат высокого и низкого, используя при этом систему веерного построения плана, идущую от Алвара Аалто. В спокойном расчленении объема, пластической разработке его кирпичных стен он сохранил, вместе с тем, аботрагированные начала классических приемов формообразования. Прямой отсылкой к неоклассике стал ряд окон зала на венчающей части высокого объема. Его сходство с пилястровым портиком подчеркнуто включенными в проемы бронзовыми рельефами. Контекстуализм органично сочетается в здании со сплавом разновременных традиций, тяготевших к классическому началу.

Синтез традиций, к которому Монео лишь осторожно прикоснулся, создавая комплекс «Банкинтер», получил блестящее развитие в Национальном музее римского искусства в Мериде, Испания (1980–1986). Современное здесь соединено с архе-



типическими чертами античной и средневековой архитектуры. Мерида (древняя Августа Эмерита) была одним из главных опорных пунктов Римской империи на Иберийском полуострове. Здание музея поставлено в соседстве с руинами театра и овального амфитеатра над раскопанным участком римского города.

Археологические остатки включены в «крипту» музея. Они обозримы и задали основу пространственного и конструктивного решения. Десять параллельных стен, прорезанных арками, формируют пространство экспозиционного корпуса. Крупные арки главного этажа, расположенные на одной оси, образуют большой неф, по одну сторону которого открываются неглубокие ниши, по другую — ряд помещений с двумя уровнями галерей. В строительстве использован римский метод — промежуток между тонкими лицевыми стенками из кирпича заполнен бетоном. Кирпич применялся ручного изготовления, отвечающий размерам римского кирпича. Его живой желто-коричневый цвет связан с восковой желтизной античного мрамора экспонатов: скульптур, рельефов, архитектурных фрагментов. При аскетичной простоте архитектуры, резко отличной от декоративной украшенности зданий Римской империи, она несет дух античности в представлении современного человека, подчеркнутый сочетанием с экспонированной коллекцией. Ощущение единства среды возрастает благодаря организации естественного освещения — через световые фонари на кровле и остекление промежутков между несущими стенами, которое образует верхнюю четверть наружного ограждения. Выступающие за пределы последнего торцы несущих стен и усиливающие ограждение пилоны рождают в экстерьере аналогию готического фасада с частым ритмом контрфорсов и высоко поднятыми окнами. Исторические аналогии объединены ясной закономерностью построения современной рационалистически организованной структуры.

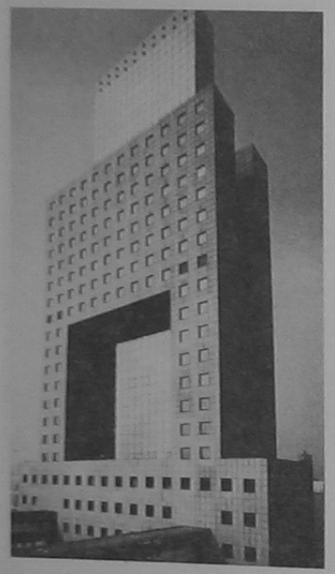


Архитектор Рафаэль Монео.
Национальный музей римского искусства
в Мериде, Испания. 1980–1986

Североевропейская рационалистическая традиция в восьмидесятые годы была менее активна, чем средиземноморская. Ее наиболее энергичным пропагандистом был немец Освальд Матиас Унгерс (род. 1926), примыкавший в шестидесятые к необруталистам. Он выдвинул концепцию неорационализма, основанную на логике морфологических преобразований первичных элементов. Их трансформация могла стать основой разнообразия, необходимого для того, чтобы отразить индивидуальный характер городских контекстов. Обращенная к «вечным» началам формообразования, концепция Унгерса как бы вневременна. Он теоретически разрабатывал ее с шестидесятых годов, воплощая в тексты и идеальные проекты городских комплексов. Организация пространства в его проектах основывалась на композиционных приемах, восходящих к античной классике и классицизму XIX в. (работы Жилли и Шинкеля, проекты парижской Школы изящных искусств). Унгерс выработал для них свой тип архитектурной графики, в котором эстетическая идеализация «чистой архитектуры» основана на использовании аксонометрических проекций. Публикации Унгерса стали популярными и послужили превращению неорационализма в устойчивое международное направление, быть может, не меньше, чем полемические и теоретические выступления Альдо Росси. Вошли в профессиональный обиход и предложенные Унгерсом формы графического языка.

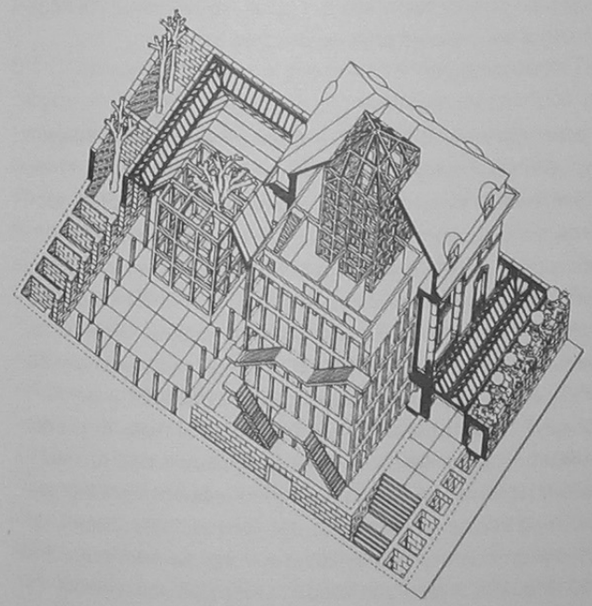
Широкую известность получили конкурсные проекты Унгерса, где он демонстрировал возможности применения своей системы идей (жилой комплекс в Марбурге, Германия, 1976; университет в Бремене, 1976; здание Верховного суда в Берлине, 1979 и др.). В 1981–1984 гг. Унгерс создал здание Архитектурного музея во Франкфурте-на-Майне, соединив свой принцип морфологии формы с идеями постмодернизма. Реконструированная городская вилла второй половины XIX в. на набережной Майна использована как оболочка символического ядра — «здания в здании», абстрагированной модели-символа архитектуры. Здание в здании — одна из древних символических тем, которая обычно ассоциировалась с архаическими представлениями о соотношениях макро- и микрокосма. Для Унгерса это метафора отношений здания и места, несущая и постмодернистскую иронию: настоящее здание служит укрытием для его абстрагированной модели. Пристройка к заднему фасаду главного корпуса вносит в сложное целое временно́е измерение. План его дисциплинирован подчинением модульной сетке.

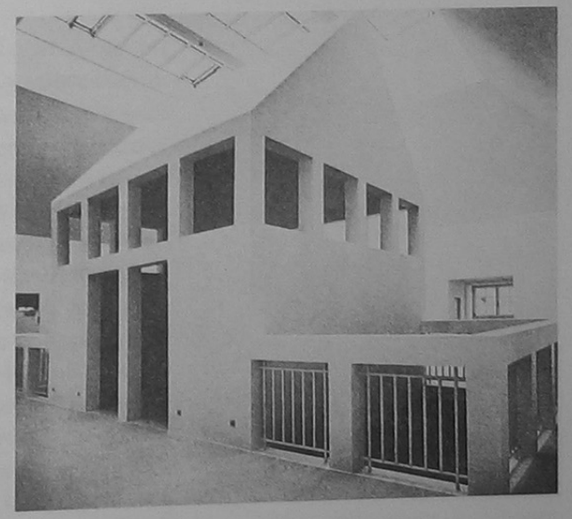
В 1983–1984 гг. для ярмарки во Франкфурте-на-Майне Унгерс создал административный корпус «Дом-ворота» как вертикальный акцент, помогающий ориентироваться в пространстве. Функционально единый объем имитирует комбинацию трех составляющих — основания, поднимающегося над ним гигантского здания-портала, облицованного цветной плиткой, и стеклянной призмы, которая заполняет его проем и пробивает его завершение, поднимаясь еще на 8 этажей. Триумфальная арка с закрытым просветом — иронически двусмысленный парадокс, характерный для постмодернизма. Элементы здания подчинены модульной сетке, но целое противоречит логике типа и тектонике. Здание, однако, впечатляет. Оно приводилось в восьмидесятые годы как пример рационалистической «новой ясности» в германской архитектуре и стало символом Франкфурта — города ярмарок.



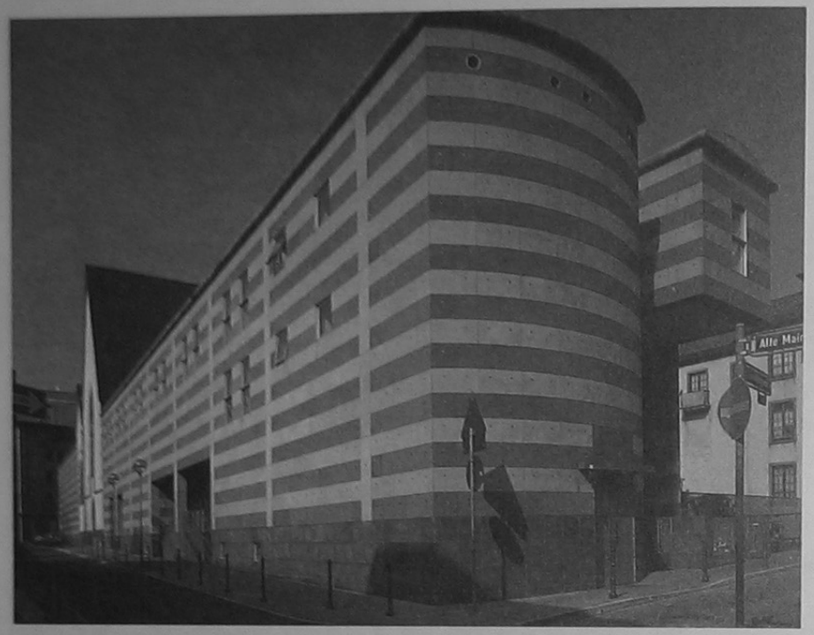
Архитектор Освальд Матиас Унгерс
«Дом-ворота» — административный корпус ярмарки. Франкфурт-на-Майне, Германия. 1983–1984







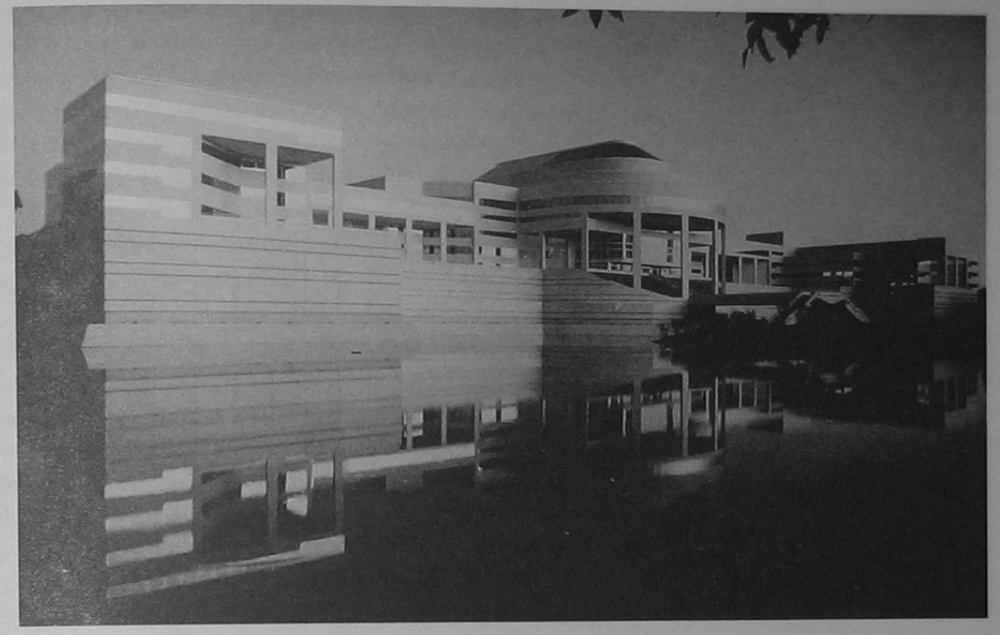
Архитектор Освальд Матиас Унгерс.
Архитектурный музей. Франкфурт-на-Майне, Германия. 1981–1984



К сторонникам неорационализма в Германии принадлежит Йозеф Пауль Кляйхюс (род. 1933). Начавший с увлечения необрутализмом и структурализмом, с конца шестидесятых он принял идеи итальянских неорационалистов, осуществляя их с жесткой прямотой. Линейные структуры, строго подчиненные модульным сеткам, определили основу таких его построек, как госпиталь в Берлин-Нойкёльн (1968–1978) и мастерские службы очистки Берлина в Берлин-Темпельхоф (1970–1983).

Но для здания Музея доисторического времени и древней истории во Франкфурте-на-Майне, построенного в историческом центре города (1981–1989), оказалась необходима более гибкая концепция. Оно восстанавливает историческую структуру городской ткани, располагаясь параллельно главному объему готической зальной постройки и захватывая своим объемом выходящую к улице часть ее сильно выступающего притвора. Щипцовый фасад последнего асимметрично расчленил уличный фасад музея, войдя в его плоскость. Этот фасад, имеющий скупые проемы только на верхних этажах, замкнул интерьерное пространство, в то время как в сторону щелеобразного двора перед готическим фасадом интерьер раскрыт через стеклянное ограждение. Бетонная стена облицована чередующимися полосами красной и желтой керамической плитки, которая крепится к бетону на металлических болтах, — современная конструкция, рождающая визуальные ассоциации со средневековыми постройками. Линейная структура нового корпуса получила дополнения, пластически усложняющие лапидарный объем. Жесткость приемов неорационализма преодолена в достижении цели, которую поставил Кляйхюс, — развернуть активный диалог между историческим и современным.

Архитектор Йозеф Пауль Кляйхюс.
Музей доисторического времени и древней истории во Франкфурте-на-Майне. Германия. 1981–1989



Работа над франкфуртским музеем освободила Кляйхюса от веры в плодотворность жестко ортодоксального неорационализма. Он называл себя «поэтичным рационалистом». Это позволило ему с необходимой широтой подойти к проблемам организации Международной строительной выставки в Берлине, директором которой он стал.

В США концепции неорационализма не имели отклика. Рассудочно абстрагирующий подход к классической традиции не распространялся здесь далее геометрического обобщения и реализации средствами современной технологии конкретных хрестоматийных моделей. Характерны работы Кевина Роуча, который использовал для подобных обобщений и их пропорционирования компьютер.

Со времени работы над зданием штаб-квартиры фонда Форда в Нью-Йорке Роуча интересовал тип здания для корпорации, в котором ему виделась необходимость создать атмосферу общности. «Меня очень интересует идея штаб-квартиры корпорации как дома… Смысл ее в том, что группа людей, работающих вместе, становится семьей»[37]. В 1977–1983 гг. он построил здание штаб-квартиры «Сентрал фудс корпорейшн» в Рай, штат Нью-Йорк, используя классическую модель, в которой увидел выражение «характера» дома, — палладианскую виллу с центральной ротондой и симметричными крыльями. Формы ее приведены к геометризированной схеме. Все внешние поверхности здания облицованы алюминием с виниловым покрытием, ротонда подсечена въездом в гараж, занимающий цоколь, для боковых сторон крыльев использованы ленточные окна. Карнизы, как и менее существенные детали прообраза, устранены обобщением.

Архитектор Кевин Роуч.
Здание штаб-квартиры «Сентрал фудс корпорейшн». Рай, штат Нью-Йорк, США. 1977–1983

Неорационализм как альтернатива постмодернистскому классицизму привлекал своей дисциплинированностью, определенностью принципиальных положений, которые существовали вне субъективных предпочтений. Вместе в тем, наиболее впечатляющие произведения этого направления возникали за пределами ортодоксального применения свода рассудочно установленных правил. Вопреки антиутопическим установкам постмодернистской культуры, неорационализм унаследовал редуцированные, смазанные черты эстетической утопии (и не случайно возникали ассоциации между его структурами и еще сохранявшимися в восьмидесятые годы социальными утопиями).

Международная строительная выставка 1987 г. в Западном Берлине («IBA-87»)

Два крупных явления в архитектуре Европы восьмидесятых не укладываются в пределы, определяемые развитием определенного творческого направления. Это комплексный градостроительный эксперимент, направленный на качественное изменение городской ткани в масштабе крупного столичного города, каким была «IBA-87», и система «президентских новостроек» Парижа, имевшая целью стимулировать культурные и общественные функции французской столицы, чтобы возвратить ей былое лидерство в культуре континента. В парижские «президентские проекты» оказались вовлечены архитекторы многих стран, представлявшие почти весь спектр архитектурных поисков десятилетия, — о них позже. Берлинский эксперимент, развертывание которого совпало с широкими дискуссиями о постмодернистской культуре, подводил также итоги развития архитектурных направлений, связанных с идеями постмодернизма, прежде всего — постмодернистского классицизма и неорационализма.

Берлин в те годы был разделенным городом, Западный Берлин имел статус особого политического образования, анклава капиталистической системы на территории социалистического государства — ГДР. Конфронтация холодной войны наложила отпечаток на структуру и функционирование замкнутого в себе «полугорода», на его специфическую культуру, в которую вошли стереотипы демонстративного поведения («витрина Западного мира» в пределах «Восточного лагеря»). Жесткость вызова, провоцируемого политической конфронтацией, в восьмидесятые ослабевала, но тяготение к демонстративности, жесту, поддерживаемое извне, оставалось. Нечто от витринного бытия сохраняла и архитектура Западного Берлина.

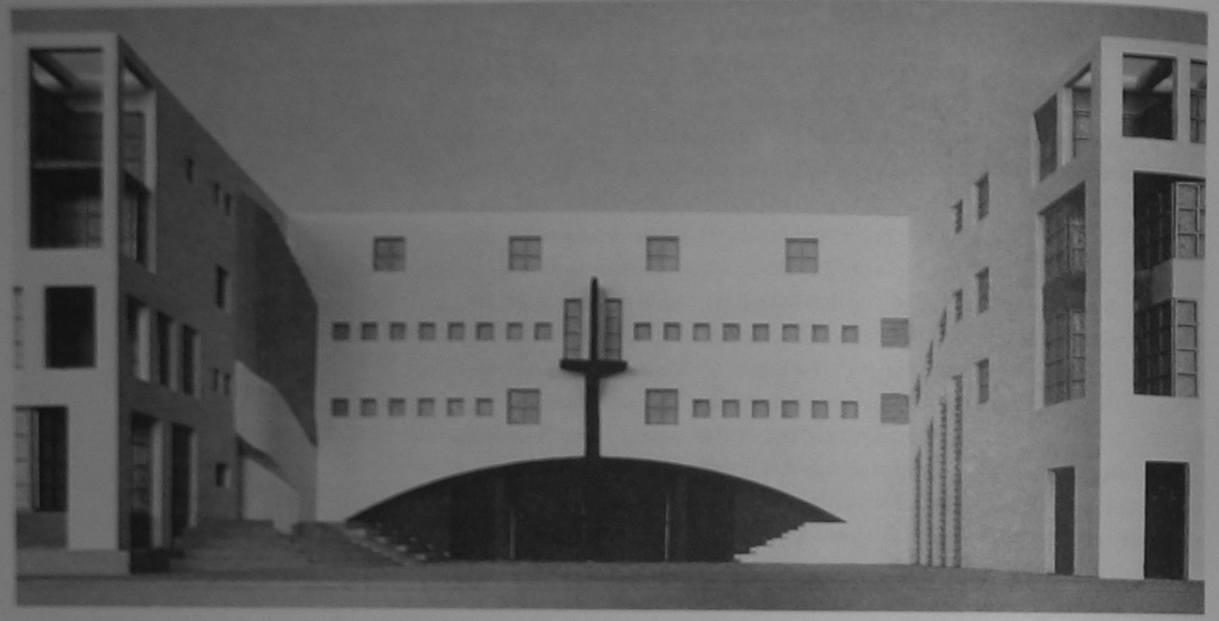
Дух демонстрации несла Первая международная строительная выставка 1957 г. — «Интербау-57», объекты которой были сооружены на площадке, примыкающей к рубежу, делившему тогда город. Выставка оказалась подводящей итоги развития архитектурного модернизма; в соответствии с его принципами, демонстрационные объекты обособленно пребывали в пространстве на территории квартала Ганза — как «вещи в себе». Особых новаций «Интербау-57» в развитие жилища не внесла (несмотря на участие в ней нескольких крупнейших архитекторов — А. Аалто, Я. Бакема, В. Гропиуса, О. Нимейера и даже самого Ле Корбюзье), но средствами массовой информации Запада была эффектно обыграна.

В начале семидесятых возникла идея устроить в Западном Берлине еще одну строительную выставку, связав ее с юбилейным для города 1987 годом. Предполагалось повторить демонстративность «Интербау-57», используя обширные пустыри Южного Тиргартена, разрушенного в 1945 г. Идея вызвала острую критику — квартал Ганза с его обособленными «домами-объектами» и несложившейся средой воспринимался неуютной модернистской архаикой.

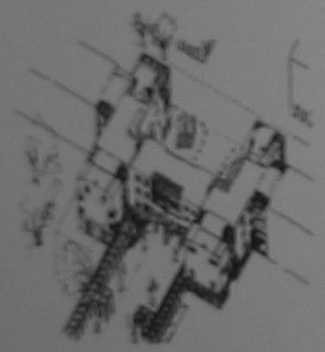
В 1977 г. архитектор Й. П. Кляйхюс и журналист В. Зиндлер выдвинули альтернативу, которая и стала концепцией «IBA-87». Их стержневая идея — интегрировать выставку с существующим городским контекстом, чтобы обновить, исправить и завершить его («критическая реконструкция», по определению Кляйхюса). Выбор точек интеграции связывался с их значимостью для организма города. За структурную основу генплана рассредоточенной выставки, разработанного Кляйхюсом и его бригадой, был принят исторически сложившийся план, в пределах которого возрождались стертые или нарушенные типы городской ткани. В широком разнообразии ситуаций самоценность объекта отступала перед ценностями комплексно формируемой городской среды. Однозначность рационалистической архитектуры пятидесятых, характеризовавшую «Интербау-57», должен был заменить стилистический плюрализм. Последний, впрочем, состоялся не вполне. Идея контекстуальности, заложенная в основу программы выставки, была центральной для направлений, развивавших принципы постмодернистской культуры. Естественно, что на инициативу организаторов выставки откликнулись прежде всего их сторонники. Можно полагать, что значительность доли неорационалистов в числе архитекторов-экспонентов как-то связана с личными убеждениями Кляйхюса и его соратников. В конечном счете «IBA-87» стала выставкой прежде всего постмодернистской, что, однако, не исключило плодотворного участия и отдельных сторонников структурализма (Х. Хертцбергер), неоэкспрессионизма (И. и Х. Баллер), минимализма (А. Сиза).

Своего рода камертоном архитектуры «IBA-87», задавшим общую тональность ее решений, стали произведения Роберта Крира, который начал строить в Западном Берлине еще до того, как кристаллизовалась общая идея IBA.

На южной стороне Риттерштрассе, в Южном Фридрихштадте, по проекту Крира, на месте зданий, разрушенных в годы войны, построен «дом-ворота» (1977–1980). Симметричность блока подчеркнута многими средствами — сильно выдвинутые ризалиты обрамляют отодвинутую в глубину среднюю часть корпуса, всю протяженность которого на первом этаже занимает пологая арка. По оси ее на бронзовой колонне поставлена скульптура с условными обобщенными формами. Стена фронтальной части ризалитов превращена вырезами в подобие каркасной структуры, в которую заключены стеклянные объемы эркеров. За скошенными витражами во входящих углах курдонера поднимаются марши лестниц. Весь этот переусложненный «наворот» живописных форм дает начало оси, вдоль которой развивается анфилада пространств квартала, примыкающего к противоположной, северной стороне Риттерштрассе; его также строил Роб Крир (1977–1987). Неправильная трапеция участка расчленена двойным крестом четырехэтажных корпусов; между четырьмя крупными двора-







Архитектор Роберт Крир
Дом на Риттерштрассе, Берлин
1977–1980

ми, примыкающими к углам, лежат открытые прилегающим улицам дворы-эспланады. Они сходятся к центральному квадратному двору — Шинкельплатц (площади Шинкеля), лежащей на оси дома-ворот по южной стороне Риттерштрассе. Почувствовав гипертрофированность форм последнего, Крир решал архитектуру дворов с большей сдержанностью. Для краснокирпичной аркады, охватившей Шинкельплатц по всем ее сторонам, использована тема разрушенного здания шинкелевской Академии архитектуры.

Роб Крир проектировал и планировку комплекса на Раухштрассе в Южном Тиргартене (1984–1986). Здесь, в соседстве со знаменитым берлинским «Zoo» (зоопарком), небольшие кварталы исстари расчленялись на участки городских вилл состоятельных берлинцев. Актуализируя исторический тип застройки, Крир расположил по сторонам озелененной эспланады, идущей по длинной оси участка, шесть кубических пятиэтажных объемов. Со стороны магистрали пространство замыкает криволинейный в плане корпус с массивными башнями-ризалитами на флангах (архит. Р. Крир). На противоположной стороне квартала единственному сохранившемуся старому строению отвечает Г-образный в плане кирпичный корпус, построенный Альдо Росси (об этом см. выше). В сравнении с ним здание Крира, с его лестничными галереями, охватывающими выпуклую середину фасада с аркой, по оси перебитой пилоном, и гротескной скульптурой, претенциозно театрально.

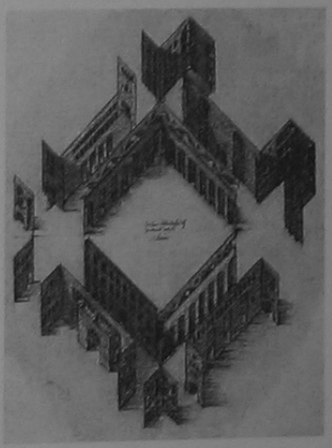
Крир спроектировал и одну из «городских вилл» (точнее — один из односекционных домов), расположенных вдоль эспланады, с программной алогичностью постмодернизма. При симметрии структуры, фасады асимметричны и разнотемны. План, напротив, статичен и парадно-торжествен. Барочная анфилада, вклю-



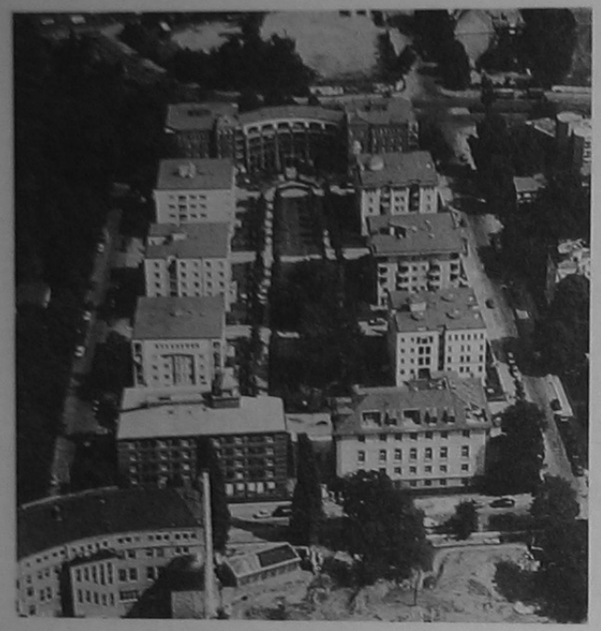
чающая овальную лестницу и холлы, формирует ось, по сторонам которой размещены квартиры. Их пространства стянуты к круглым входным холлам. Подобную антиномию хаотичности визуальных характеристик объема и «торжественности» плана получили и «городские виллы» Х. Холляйна и Ф. Валентини (Люксембург). С ними соседствуют неорационалистические постройки миланца Дж. Грасси и берлинцев К. Бреннера и Б. Тонона.

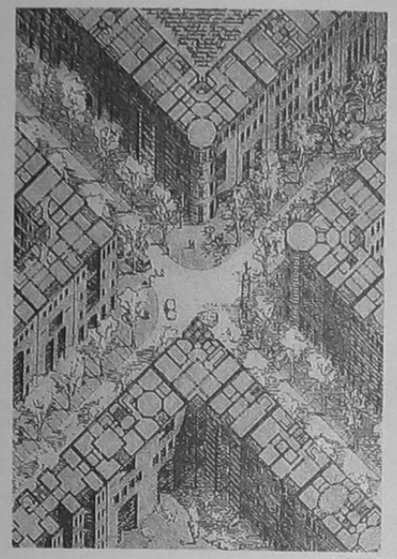
Тема городской виллы в различных вариациях использована для восстановления целостности структуры нескольких кварталов и в других частях Южного Тиргартена. Парадоксально переосмыслил ее О. М. Унгерс, застраивая тесный участок, ограничивающий западную сторону напряженного транспортного узла — Лютцовплатц. Шестиэтажный дом, вытянутый вдоль фронта площади, образован из квартир в двух уровнях; все они имеют индивидуальные садики, обращенные внутрь квартала (нижние — на поверхности земли, второго яруса — на террасе третьего этажа, третьего яруса — на плоской кровле в разрывах между парами квартир, защищенных от площади глухой фасадной стеной). Пунктир односекционных домов отделяет полосу садиков от территории квартала. Напряженности противоречия между идеальным выражением типа (городская вилла) и конкретной ситуацией отвечает лаконичная суровая замкнутость фасада, обращенного к площади.

В кварталы Южного Фридрихштадта, плотно застроенные во второй половине XIX в., объекты «IBA-87» введены как «пломбы», восстанавливающие целостность городской ткани, пострадавшей в годы войны. Эти «пломбы» предлагают разнообразные трактовки типа многоквартирного дома. На Лютцовштрассе перед торцами четырех параллельно расположенных корпусов



Архитектор Роберт Крир
Шинкельплатц, Берлин. 1980-е



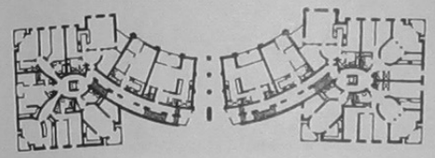


Архитектор Роберт Крир
Планировка квартала в Южном Тиргартене, Берлин. 1984–1986

поставлен 4–5-этажный секционный дом, спроектированный В. Греготти (1984–1986). Через прорезающие его корпус высокие порталы открываются к улице два просвета между «строчками». Квадратная модульная сетка определяет формообразование этого сооружения. Она дисциплинирует организацию массива кирпичной стены и открыто выступает в крупных «пятнах», образованных из металлических ребристых панелей, которыми выделены порталы. Среди построек, восстанавливающих углы кварталов, наиболее выразительно семиэтажное здание, построенное А. Росси на Кохштрассе, с решительно акцентированной угловой частью. Х. Хертцбергер секциями трехэтажного дома (1984–1986) охватил дворик, имеющий очертания сегмента круга, завершивший формирование квартала на треугольном участке. Лестницы и вестибюли занимают сквозные разрывы узкого корпуса; через них среда дворика связана с окружением. Расчлененность системы непринужденно естественна и вместе с тем логична. Четко организованы компактные жилища. Скромная архитектура человечна, ее рациональность поэтична.

Самая зрелищная часть «IBA-87» разрослась у Старой гавани на озере Тегель в северной зоне города, среди традиционных мест отдыха берлинцев. Здесь ставилась задача показать возможности взаимодействия архитектуры и природного ландшафта.

На намывном острове в акватории гавани поставлено здание библиотеки (1985–1987, Чарльз Мур, Дж. Рабл, Б. Юделл). Монотонность ее протяженного объема, покрытого наполовину сводом, наполовину скатной кровлей, стыкующимися через световой фонарь, устроенный по продольной оси, не смог преодолеть портал, отделенный от фасада и косо развернутый по отношению к его





плоскости. Сооруженный тем же американским коллективом жилой комплекс у берега гавани (1987), напротив, отмечен зрелищностью, скорее избыточной. Прихотливо изогнутые корпуса, с числом этажей, меняющимся от 3 до 9, охватывают большой и малый дворы, связанные эффектно обрамленной сквозной перспективой. Сложный силуэт завершен высокими кровлями с ярусами мансард. Фасады многомотивны, они содержат целую коллекцию намеков на стереотипные формы домов второй половины XIX в. Почему-то эти постмодернистские аллюзии ассоциативно связаны с жилищами скорее средиземноморского региона, чем с берлинскими. Живописность многоплановых перспектив, открывающихся в сложном пространстве дворов, напоминает декорации барочного спектакля. Для американского постмодернизма характерна нелогичность сложно разыгранного совмещения различных архитектурных тем фасада с равномерной сеткой окон. Демонстративная пестрота эффектных декораций чрезмерна для обыденной жизни, которую они обрамляют (за эту показную демонстративность квартал назвали «Кичбург»). Цепочка пестрых кубических объемов «городских вилл» в 3–4 этажа создает переход от протяженных корпусов, построенных Муром, к усадебной застройке прилегающих кварталов и противоположного берега гавани. Здесь представлен широкий спектр вариантов неорационализма и постмодернистского классицизма. Точно найдена размерность пространств и объемов. Разнообразие форм создает иллюзию постепенно сложившегося «живого» комплекса.

Частью выставки стало осуществление «деликатного обновления и санирования» районов Луизенштадт и Кройцберг. Совместными усилиями комитетов местных жителей, созданных в микрорайонах, проекты реконструкции, связанные со значительными сносами и переселением жителей, были отклонены; с 1984 г.



Архитектор Роберт Крир
«Дом-ворота» в Южном Тиргартене, Берлин. 1984–1986

«Городская вилла» в Южном Тиргартене, Берлин. 1984–1986





Архитектор Освальд Матиас Унгерс
Дом на Лютцовплатц, Берлин. 1983

обязательным документом стали «12 принципов бережной реконструкции». Последними гарантировалось право обитателей зоны преобразования участвовать в принятии проектных решений и установлена обязательность гласности их подготовки и предварительного обсуждения.

Местные активисты опирались в своей деятельности на радикальную молодежь, которая оказалась наиболее конструктивной в поиске новых идей. Группы самопомощи разрабатывали альтернативные проекты. В строительный процесс включались самодеятельные кооперативы. Изобретательность жителей позволила сохранить и использовать множество заброшенных построек, предназначавшихся к сносу, — их превращали в молодежные центры, клубы, мастерские, теплицы. «Коллективный разум» помогал найти неожиданные варианты окраски построек. В результате «бережной реконструкции» районы, относившиеся к зоне обитания наименее обеспеченной части населения, получили обновленную среду, скромные ценности которой имели серьезный социальный эффект. Принцип «архитектуры соучастия» получил реализацию наиболее успешную со времени его провозглашения.

Вряд ли что-то из построенного под эгидой «IBA-87» можно отнести к шедеврам архитектуры XX века. Массированное выступление архитекторов-постмодернистов многих стран не подтвердило их претензий на создание новой универсальной философии и эстетики архитектуры. Но была предметно показана плодотворность контекстуальности в отношении к городу, средового подхода к архитектуре; утвердилось представление о городе как пространственной и культурной непрерывности. Выставка продемонстрировала и возможности демократического управления городским развитием: ее многочисленные объекты осуществлены за счет привлечения внешних и внутренних инвесторов без использования средств городского бюджета; абсолютный плюрализм в архитектурных поисках вписался в оптимальные пространственные, социальные и культурные параметры развития крупного городского организма.





Архитекторы Чарльз Мур,
Дж. Рабл, Б. Юделл
Жилой комплекс у озера Тегель,
Берлин. 1985–1987

Реставрация канонического классицизма

Одним из следствий того, что постмодернизм снял «табу» на обращение к историческому опыту, стало на первых порах появление построек-муляжей, таких, как музей Поля Гетти, механистических копий памятников прошлого. В этом виделась шутка, проявление игрового начала постмодернистской культуры. Но в восьмидесятые, когда шутовские жесты раннего постмодернизма остались в прошлом, вместе с верой в то, что главные проблемы решены, среди сторонников направления возникла идея обратиться к классицизму в его каноническом варианте, каким он был в XVIII–XIX веках, не для извлечения оригиналов для копирования, цитат или абстрагированных принципов, а для полной реставрации его системы. Стало казаться, что новый академизм может стать жизненным и в наше время, выступая как альтернатива «новому эклектизму», индивидуалистической произвольности и коммерческой вульгарности постмодернистского классицизма, с одной стороны, и отвлеченной рассудочности неорационализма — с другой.

Эпицентром споров стала Англия. Обсуждалась возможность возвращения классического в современную культуру, уточнялось значение самого этого понятия. Теоретик новой классичности Деметри Порфириос (род. 1949) утверждал: «классицизм — не стиль: он по ту сторону превратностей времени и моды как длящаяся система принципов; называя ее классической, мы имеем в виду некоторое вневременное настоящее, которое современно и доступно в любой исторический период»[38]. Порфириос ставил акцент на фундаментальном,



Архитектор А. Грумбаш
Городская вилла. Тегель. Берлин. 1986



Архитектор Куинлен Терри
Здание на Дюфур-плейс в Лондоне
1981–1983

на происхождении архитектуры как укрытия не только в практическом, но и в миметическом смысле, на возникновении образа того, чем убежище должно быть, а не только прагматики того, что оно есть. В неразрывности процесса ценности классики венчают развитие вернакулара, строительства по обычаям и традиции. Возможно их возрождение в завершенной классической стадии или в некой имитации генезиса — вместе с вернакуларом. Но эти ценности не подлежат редуцированию или превращению в некие абстракции, как не должны смешиваться и результаты выхода к классическому различных моментов исторического процесса. Эклектизм — как старый, образца «Второй империи», так и новый, — постмодернистский, Порфириос не принимал.

Идею возрождения архитектуры классицизма поддерживал Леон Крир, который видел в классицизме альтернативу не архитектурному модернизму (или постмодернизму), но потребительской культуре. Он доказывал, что классическая архитектура вневременна, так как ее средства поднимают качество вернакуларных зданий на уровень искусства. Она занимается — по словам Крира — «имитацией природы в ее принципах красоты и постоянства посредством огромного числа символов и аналогий и служит языком конструкции и тектонической логики — не более и не менее»[39].

Повторялась ситуация начала столетия, когда неоклассицизм стал популярен как воплощение идеи гуманного порядка. Возобновление интереса к нему отчасти побуждалось коммерческой ситуацией — в Британии новое поколение высокообеспеченных неоконсервативной эпохи тетчеризма проявляло интерес к старым поместьям и другой «классической» недвижимости, связывая их с представлением о высшей респектабельности. Оно готово было платить за качественные имитации. Но определилась и всеобщая тяга к естественному и традиционному. Классицизм как выражение гармонии с природой стал восприниматься символической аналогией экологических инициатив. Антропоморфность классической архитектуры воспринималась как «порядок с человеческим лицом». Порфириос подчеркивал: «Классический ордер… позволяет отразить неизменные законы природы посредством тектонических представлений»[40]. Возрождение классицизма традиционно поддерживалось государственной властью. В Британии восьмидесятых его энтузиастом стал наследник королевского престола принц Уэльский Чарльз. Он не только помогал продвижению классицистических проектов, но и пропагандировал «отечественную» классику, критикуя при этом и модернизм, и постмодернизм, в написанной им весьма нашумевшей книге[41].

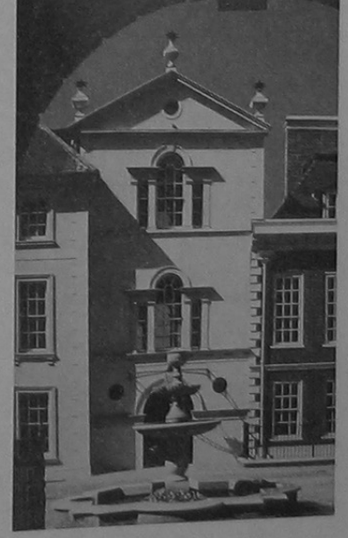
Среди британских архитекторов, обратившихся к реставрации канонического классицизма, наибольшую известность получил Куинлен Терри (род. 1937), связавший эту идею с наследием Иниго Джонса и Кристофера Рена, как и с прямыми обращениями к римской античности. Выступая против модернизма, он отрекался и от постмодернизма, считая его сатанистским искусством. Построенная им вилла Велвертон в Глочестере (1977–1979) стала псевдореставрацией палладианского поместья «доброй старой Англии». Георгианская традиция дала образцы для более свободно сформированного семиэтажного здания на Дюфур-плейс в Лондоне, соединяющего офисы и 25 жилых квартир (1981–1983). Скупые белокаменные детали, барочные фронтоны и ордерные



порталы на ризалитах не преодолевают, однако, господствующей в визуальном восприятии здания нетрадиционно равномерной сетки одинаковых окон — георгианские прообразы имели не более четырех этажей.

Склонность Терри к живописности получила развитие в его самой крупной работе — комплексе застройки набережной Ричмонд Риверсайд на южном берегу Темзы в окрестностях Лондона (1983–1988). Приглашенный создать группу офисов в традиционном пригородном окружении, Терри, при поддержке принца Чарльза, сделал проект целостной среды, объединяющей реконструированные здания XVIII и XIX веков с новыми палладианскими, георгианскими и «венецианскими» стилизациями. Живописность фронта, обращенного к реке, подчеркнута сочетанием краснокирпичных, белокаменных и оштукатуренных фасадов. Каждый дом вдоль улиц, спускающихся к реке, выделен своим цветом. Единая среда должна воспроизводить результат постепенного развития. Сценографичность замысла, однако, с очевидностью аффектирована. Комплекс воспринимается как декорация голливудского сентиментального мифа о старом Лондоне, а не живой его фрагмент. Причина не только в обилии декорированных башенок и фальшивых дымовых труб над шиферными кровлями, но во всей чрезмерности и назойливости знаков «подлинно английской» идиллии. Внимательное рассмотрение обнаруживает и утрату культуры деталей — они разномасштабны, огрублены, фасады приведены к единой плоскости от цоколя до карниза, без традиционного сокращения толщины стенового массива снизу вверх.

Терри подвергался жесткой критике за несогласованность фасадов и разнородность скопированных деталей простого прямоугольного объема лекционного зала «Хоуард-билдинг» Даунинг-колледжа в Кембридже (1978). Дополняя ряд построек



Архитектор Куинлен Терри
Комплекс застройки набережной Ричмонд Риверсайд. Лондон. 1983–1988



Архитектор Куинлен Терри. «Ионическая вилла», Лондон. 1988

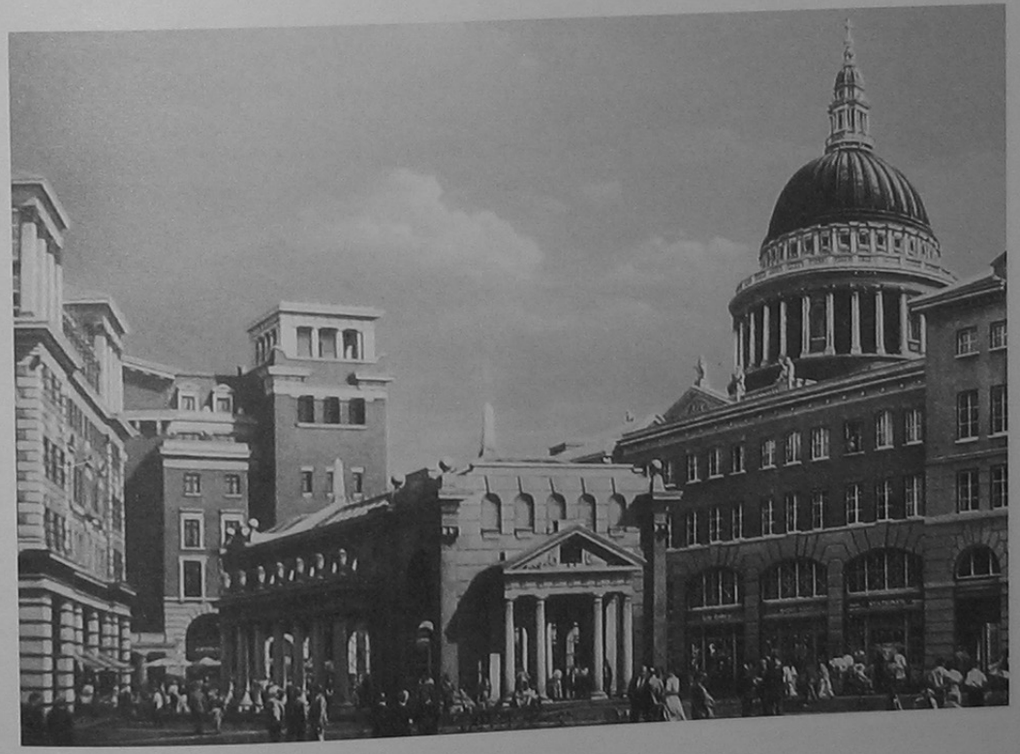
Джона Нэша вокруг Риджент-парка в Лондоне, он уже более строго придержи-
вался палладианских прообразов («Ионическая вилла», 1988). Греко-дорический портик перед лаконичным обьемом библиотеки Даунинг-колледжа (1992), воспроизводящий неогреческие стилизации XIX в., довольно точно передает их суховатую элегантность. Свой ортодоксально ретроспективный подход к архитектуре Терри мотивировал в коротком, забавно стилизованном под старые трактаты тексте — «Семь заблуждений по поводу классической архитектуры»[42].

Более откровенно, чем Терри, связывал возрождение канонического классицизма с его коммерческим успехом у новых богачей Джулиан Бикнелл (род. 1945). Его псевдопоместья, предназначенные для респектабельных загородных приемов, резко критиковали за увлечение скопированными деталями в ущерб целостности. Среди его построек — уменьшенная, но получившая высокий купол с фонариком, реплика виллы Ротонда Палладио — Ротонда Хёнбери в Чешире (1984). Наиболее буквалистскую версию возрождения форм канонического классицизма предложил Роберт Адам (род. 1948), полагая при этом возможным выполнять их средствами современной технологии. Пристроив к георгианскому зданию поместья Доджмерсфайлд-парк, Хемпшир, новое двухэтажное крыло для компьютерной компании (1986), он придал ему формы, канонически более классичные, чем формы старого корпуса, но выполнил их из шлакоблоков, заполнив окна стеклопакетами, не имеющими переплетов.

В середине восьмидесятых возникла дискуссия, посвященная Патерностер-сквер в Лондонском Сити. Сторонники канонического классицизма надеялись показать его жизнеспособность, перестроив неудачно восстановленный



Архитектор Роберт Адам. Здание в поместье Доджмерсфайлд-парк, Хемпшир, Великобритания. 1986



Архитектор Джон Симпсон. Проект застройки Патерностер-сквер в Лондоне. 1989



в 1950-е гг. комплекс застройки близ собора Св. Павла, который был разрушен в годы войны. По настоянию принца Чарльза, авторы функционалистического проекта (ателье Ове Арупа) были отстранены от дальнейшего участия в работе. Архитектор-классицист Джон Симпсон выполнил проект интимной площади, обрамленной аркадами 4–6-этажных зданий в одеждах георгианского стиля с магазинами внизу и офисами наверху (1989). Симпсон говорил о них как о современной архитектуре, пронизанной идеями и XIX, и XX столетия. К дальнейшей разработке замысла привлекались английский постмодернист Терри Фаррел и группа американских архитекторов. Проект, однако, встретился с экономическими затруднениями и был окончательно оставлен с началом кризиса лондонского рынка недвижимости в начале 1990-х. Он, однако, показал возможности гибкого подхода к проектированию городского комплекса средствами канонического классицизма.

Трактовку классицизма как категории вневременной и не связанной с конкретностью стиля Д. Порфириос стремился подтвердить постройками. Интерьер дома в Кенсингтоне, Лондон (1987), отделан им в точно воспроизведенном характере «греческих» стилизаций XIX в. Но пристройку к колледжу Магдален в Оксфорде, Нью Лонгуолл Куадрангл (1991), он создал, не только повторив канонический тип корпусов, обрамляющих квадратный двор, но и имитируя позднеготическую архитектуру старого здания.

В странах континентальной Европы немногочисленные явления, близкие к английскому каноническому классицизму восьмидесятых, возникали только при желании завершить некие не до конца сложившиеся контексты. Но в США, где сохраняется почти культовое преклонение перед вариантом палладианства, со-

Архитектор Деметри Порфириос
Пристройка к колледжу Магдален
Оксфорд, Великобритания, 1991

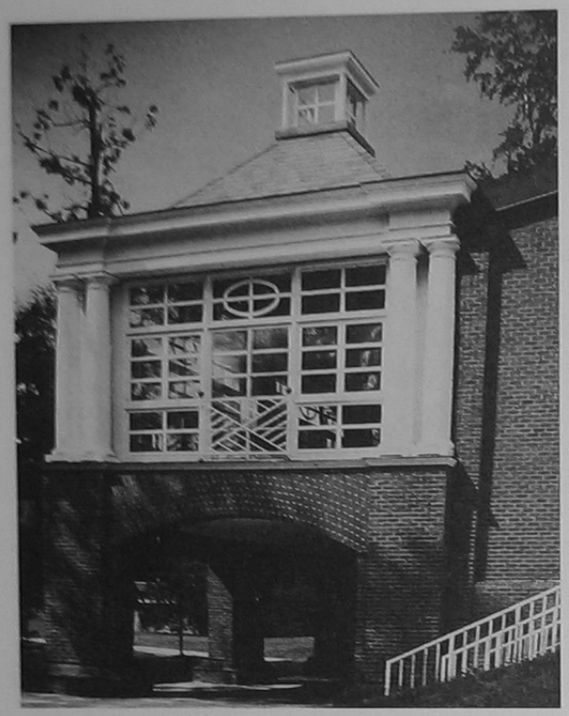


зданным Джефферсоном, идея вневременности классического мифа нашла активных сторонников. Томас Гордон Смит, в семидесятые годы автор иронических вариаций постмодернистского классицизма, в следующем десятилетии развивал стремление к исторической точности своих стилизаций («Витрувианская вилла» в Саут Бенд, Индиана, 1989–1990).

Алан Гринберг (род. в 1938), некоторое время работавший в Британии, позднее показал результаты внимательных штудий интерьеров английского классицизма в отделке десяти парадных комнат здания Государственного департамента США в Вашингтоне (1984). Для Зала переговоров им использованы и уменьшенные копии колонн римского Пантеона. В целом — это наиболее академичная и скрупулезно осуществленная попытка вернуться ко всему арсеналу средств архитектуры XVIII в. в восьмидесятые годы. Краснокирпичное здание газеты «Ньюс» в Афинах, Джорджия, Гринберг снабдил греко-дорическим портиком, воспроизводящим характер «греческого возрождения» в архитектуре США начала XIX в.

В университете Вирджинии в Шарлотсвилле Роберт Стерн (род. 1939) построил здание студенческой столовой (1984), торцы зала которой завершаются портиком, расчлененным на звенья, подобные павильонам, — их выделяют высокие квадратные шатры, образующие кровлю, и пролеты кирпичной аркады внизу. Ордер воспроизводит использованный Т. Джефферсоном в первоначальном комплексе зданий университета. В этом случае постмодернист Стерн заметил, употребив афоризм Элиела Сааринена, что он просто использовал «стиль, правильный для этой работы»[43].

Архитектор Алан Гринберг
Зал переговоров Госдепартамента США,
Вашингтон, 1984





Архитектор Роберт Стерн.
Студенческая столовая университета Вирджинии, Шарлотсвилл, Вирджиния, США. 1984

Канонический классицизм все же не получил в США такого распространения, как в Британии. Стремление сблизить его имитации с историческими подлинниками выживало под высоким официальным патронажем — как в случае с интерьерами Госдепартамента США. Но трудности, связанные с потерей традиций ремесленного мастерства, в США были еще более значительны, чем в Британии. И архитекторы, обращавшиеся к академичному возрождению классики, сходили к менее обязывающему постмодернистскому эклектизму или коммерческому кичу. Это, в частности, произошло с проектной фирмой «Хеммонд, Биби и Бабка», участвовавшей в проектировании Патерностер-сквер в Лондоне, но затем обратившейся к кичу, броско декорированному, в том числе — и классицистическими деталями.

Стиль хай-тек

Постмодернистская культура распространила свое влияние и на эстетическое освоение техносферы, продуктов промышленного производства, входящих в среду жизнедеятельности, и технических составляющих архитектурных объектов. Тенденция к унификации, которую индустриальная эпоха перенесла из массового промышленного производства на все стороны жизни и даже менталитет общества, встретилась с мощной контртенденцией.

Постиндустриальные технологии открывают возможности индивидуализации продуктов промышленного производства и сервиса. Высокие технологии начинают перерабатывать не только материю и энергию, но материю, энергию и информацию. Они сделали реальным массовое создание объектов, каждый из которых индивидуален, а качества, закладываемые в них, изменяются от одного к другому в соответствии с заданной программой[44].

Стало возможно вводить в промышленную продукцию и в саму техносферу символические формы, сочетать технически целесообразное с игрой символов, которые несет форма, даже придавать этим символам элементы гротеска и иронии. Широкое распространение таких возможностей в последние десятилетия XX века еще оставалось достоянием недалекого и реального, но все еще будущего. Тем не менее, технологическая революция началась, поднимая новую цивилизационную волну («третья волна», сменяющая индустриальную цивилизацию, как та сменила цивилизацию аграрную — по Олвину Тоффлеру)[45].

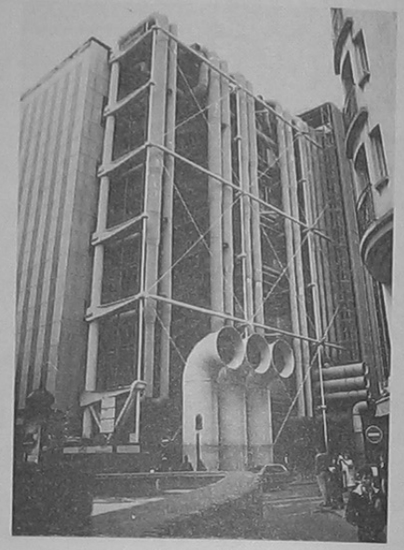
Ее импульсы уже в конце шестидесятых восприняты профессиональным сознанием архитекторов. Они претворялись тогда в утопии и антиутопии английской группы «Аркигрэм», тексты их идейного вдохновителя, проповедника идей машинного сервиса, Рейнера Бенема и, отчасти, в идеи Седрика Прайса, о которых упоминалось выше. В конце семидесятых идеализируемые начала «третьей волны», как бы достроенные новой эстетической утопией, получили воплощение в яркой вспышке стиля хай-тек. Его произведения, воспринимавшиеся ортодоксальной альтернативой как уходившему модернизму, так и постмодернистским новациям, по сути были реализацией уже «раскрученных» начал культуры постмодернизма в специфическом материале продуктов промышленного производства и в игровых ситуациях, имитирующих техносферу близкого будущего.

Хай-тек тяготеет к символизму и метафорическим «высказываниям». Он ироничен в не меньшей мере, чем другие архитектурные воплощения постмодернистской культуры, почти так же, как они, стремится отразить свой генезис в намеках на явления прошлого (правда, не более далекого, чем середина XIX столетия). Выработанные им формальные приемы легко переносились в произведения других направлений архитектурного постмодернизма и приживались в них.

Казавшийся поначалу несерьезным, хай-тек не только успешно развивался в восьмидесятые, но и дал многочисленные импульсы архитектуре промышленных зданий, служащих частью техносферы, активно влиял на промышленный дизайн. В конце восьмидесятых — начале девяностых, теряя игровое начало и ироничность, хай-тек стал преображаться в гармоничное формообразование объектов, создаваемых с использованием высоких технологий. Его утопическая тональность и его ироничность растворились в реально начавшемся обновлении техносферы.

Этикетка «хай-тек», навешенная на направление, образована намеренно ироничным сопряжением искусствоведческого термина «high style» — «высокий стиль» — и «technology». Обидная сниженность и смысловая неточность гибридного названия побуждали почти всех протагонистов направления заявлять о непричастности к нему. Тем не менее, термин прижился. Употреблять его стали не раньше 1978 г. Однако объекты, воплощающие концепцию направления, возникали и до этой даты.





К числу первых — и наиболее значительных — подобных объектов принадлежит Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду (известный также как Бобур) в Париже. После большого международного конкурса в 1972 г. авторами его стали итальянский архитектор Ренцо Пиано (род. 1937) и англичанин Ричард Роджерс (род. 1933), строительство завершено в 1977 г. Программа предполагала организацию пространства, совмещающего музей современного искусства, публичную библиотеку и аудиовизуальный центр с помещением для больших сменяющихся выставок. Целью было создать широко доступный культурный центр постоянно сменяющих одно другое культурных событий, а не торжественно-парадный «дворец культуры».

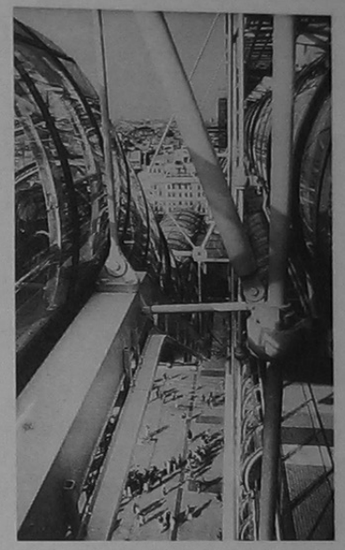
В качестве формообразующих архитекторы выделили два аспекта: гибкое использование пространства, основанное на нерасчлененности функциональных площадей, и высокотехничные средства осуществления. Стальные конструкции трубчатого каркаса вынесены за пределы наружного ограждения наподобие строительных лесов. Выведены наружу и сети инженерного обеспечения. Главным элементом шестиэтажного фасада, обращенного к площади, стал косой зигзаг движущихся лестниц, заключенных в стеклянный цилиндр, который пересекает фасадную плоскость по диагонали. Вертикальные трубы инженерных коммуникаций ярко покрашены в соответствии с их назначением.

Архитекторы Ренцо Пиано,
Ричард Роджерс
Национальный центр искусств и культуры им. Жоржа Помпиду. Париж.
1972–1977

В этой гигантской, сложной и пестрой игрушке впервые появляется то новое, что отделило метафорическое использование атрибутов техники постиндустриальной эпохи от техницистской апологетики модернизма середины столетия. Основанная на постулате всесилия техники, ее первичности по отношению

к социально-функциональному, эта браво-оптимистическая апологетика стала восприниматься как объект иронии. Преклонение перед техникой сменилось игрой атрибутами технического века, зрелищем, полным двусмысленных намеков, рассчитанным не на почтительное созерцание, а на вовлечение в игру.

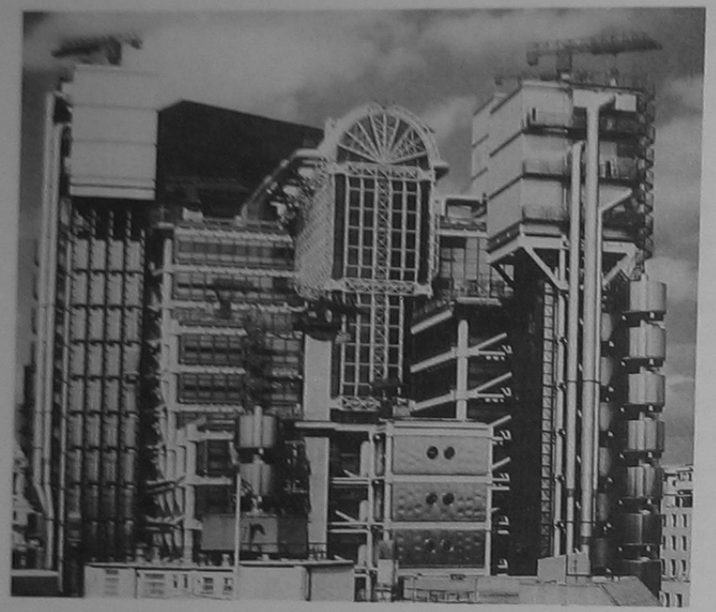
Сместились уровни в иерархии культурных ценностей. Место традиционного «храма культуры» заняло подобие нефтеочистительной установки. Монументальность традиционной «архитектуры как искусства», как и модернистское выражение функциональной структуры, сменены деловитой нейтральностью пространственного каркаса для постоянно обновляющейся информации. Использование работающих технических устройств как знаков служило демистификации социальной функции. Давление практических целей не было детерминирующим для формы. Выведенные наружу трубы, воздуховоды, подъемники, воспринимаемые как стандартные элементы оборудования, имели форму, зависящую от смысла построения метафоры не меньше, чем от рациональных расчетов. Многое изготавливалось едва ли не ремесленными методами — Центр Помпиду был не только реальным объектом, но и зданием-мифом, демонстрировавшим образы высоких технологий, еще не вошедших в жизнь, и века информатики, в который мир только начинал вступать.

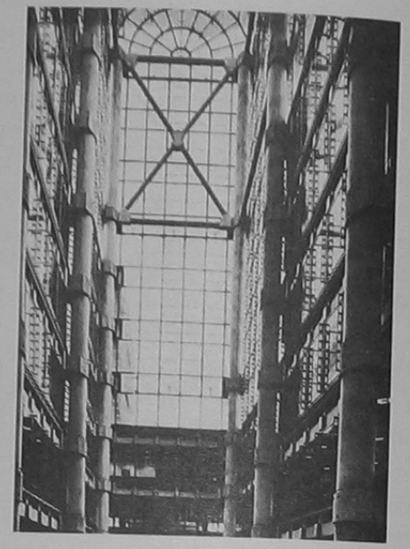


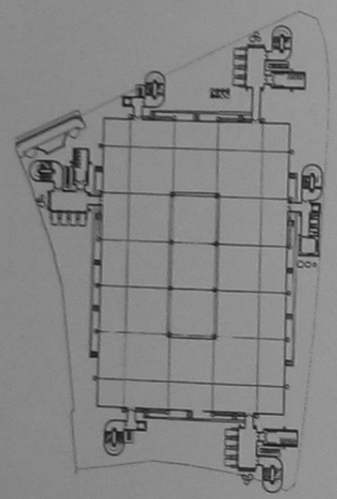
Метафоры и образы здания-машины скорее ироничны, чем романтичны. В них вошли постмодернистские аллюзии на фантазии «Аркигрэма», традицию футуристской архитектуры, металлические каркасные постройки великих инженеров XIX столетия и даже механизмы того времени. Ренцо Пиано видел в своей работе и продолжение логики готической системы — в Центре Помпиду, как в соборе Нотр-Дам, инженеры (Питер Райс и Ове Аруп) применили лучшие материалы, доступные в их время, использовали до предела их физические возможности и демонстрировали свои конструкции вовне. Обращение к истории служило построению образа техносферы близкого будущего.

В дальнейшем сложилось мнение, что хай-тек — явление британское, естественно продолжившее традицию «Хрустального дворца», больших лондонских вокзалов и оранжерей английских парков. Точнее полагать, однако, что Британия просто выдвинула двух самых ярких среди создателей этого международного направления — Ричарда Роджерса, одного из авторов Центра Помпиду, и Нормана Фостера, в начале семидесятых построившего офис в Ипсвиче.

Роджерс, по окончании работ на плато Бобур в Париже, работал над штабквартирой компании Ллойда в лондонском Сити (1978–1986), одного из старейших учреждений, занимающихся страховкой морских судов. Плотность городской ткани Сити и соседство его достопримечательности — торгового комплекса Лиденхолл-маркет — задали бóльшую компактность и большее число этажей, чем в Центре Помпиду, к конструктивной и символической системам которого близко здание Ллойда. Центральное ядро его — пронизывающий все четырнадцать этажей атриум, завершенный стеклянным сводом — реминисценцией среднего нефа «Хрустального дворца». Инженерные устройства и вертикальные коммуникации вытолкнуты на периметр, что позволило освободить пло-





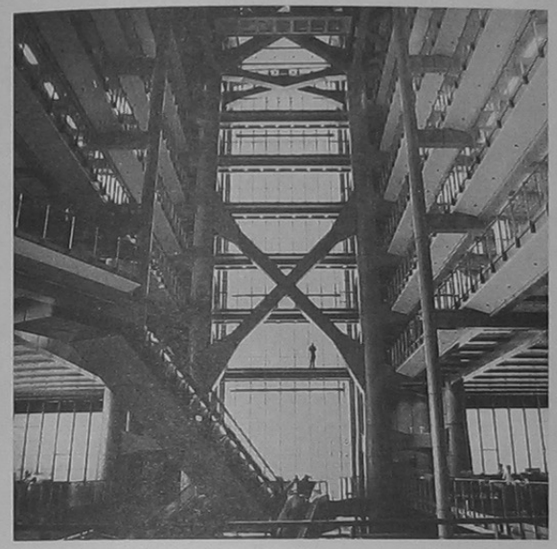


Архитектор Ричард Роджерс
Штаб-квартира компании Ллойда. Сити, Лондон. 1978–1986

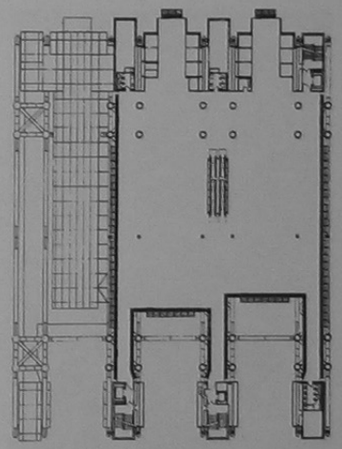
щадь этажей, и собраны в шесть драматичных башен обслуживания, сдвинутых к угловым частям основного объема, — футуристическую версию шахт Луиса Кана. Выведены наружу и круглые бетонные опоры несущего каркаса. Башни со сверкающими спиралями лестниц облицованы нержавеющей сталью. «Техноромантизм» драматизирован даже более напряженно, чем в Центре Помпиду; целое, при всех атрибутах техномира, живописно. Техническое совершенство, впрочем, оказалось мифом, о чем свидетельствует быстрое старение поверхностей здания — проблема, общая для многих объектов хай-тека.

Фостер, как и Роджерс, увлечен конструктивными идеями, выводимыми на уровень метафор, но в его замыслы вовлечено больше взаимодействующих факторов, включая организацию пространства и освещения. Механические аналогии переплетаются с природными. Внимание к деталям обеспечивает его постройкам масштабность и основательность, редкие в пределах стиля хай-тек.

Здание Гонконгского и Шанхайского банка, построенное Фостером в Гонконге (1979–1985), стало манифестом, заявляющим не только о его творческой позиции, но и о принципиально новой концепции высотного здания, противостоящей постмодернистским упаковкам небоскребов, структурный стереотип которых восходит к 1930-м. Анатомия небоскреба пересмотрена Фостером. Обычная схема — множество этажей, нанизанных на центральное ядро с лифтовыми стволами, — отвергнута в пользу открытого плана с выносом инженерных устройств в сторону торцов, в шахты, расположенные вне опор несущей конструкции. Ее пилоны, подобные вертикально поставленным фермам, широко раздвинуты. Их соединяют пояса горизонтальных треугольных ферм, к которым подвешены 47 этажей, разделенных на пять сокращающихся кверху зон. Сверкающий алюминий облицовки выведенного наружу мощного металлического «скелета» четко рисуется на фоне темного светопоглощающего стекла ограждения интерьера.







Архитектор Норман Фостер
Здание Гонконгского и Шанхайского банка. Гонконг. 1979–1985

Конструктивная система позволила успешно организовать и дополнительную функцию здания, которое образует часть стены небоскребов, обращенной к морской набережной, и служит воротами от переправы, связывающей Гонконг с Коулуном, к самому городу. Мощные потоки людей протекают между широко раздвинутыми пилонами. Посетителей и служащих поднимает внутрь банка эскалатор. Идея городских ворот противопоставлена Фостером стерильности пространств между пилонами, на которые, по одной из «пяти заповедей» Ле Корбюзье, обычно поднимали модернистские здания. Нижнюю зону интерьера на всю пятидесятиметровую высоту пронизывает центральный атриум. Эскалатор идет сюда снаружи, сквозь подвесной «хрустальный софит», которым отделен кондиционированный воздушный объем от галереи под зданием. Этот стеклянный пол-потолок дополняет сюрреалистический характер атриума. Отраженный им свет проникает через прозрачные мембраны в верхние зоны почти до верхних этажей.

Многое в этой фантазии на тему «техники в эпоху информатики» исходит от футуристических представлений об архитектуре, подобной механизму, сочетающему стабильность и движение. Очевидны влияния конструктивистской «бумажной архитектуры» 1920-х, гигантских конструкций платформы для запуска ракет на мысе Канаверал, райтовской идеи небоскреба как абстрагированной схемы дерева. Фостер стремился внести в систему и нечто от эстетики Востока, используя модульные структуры и легкие наружные ограждения, подобные завесам.



Архитектор Норман Фостер

Терминал аэропорта Стенстед, Лондон.

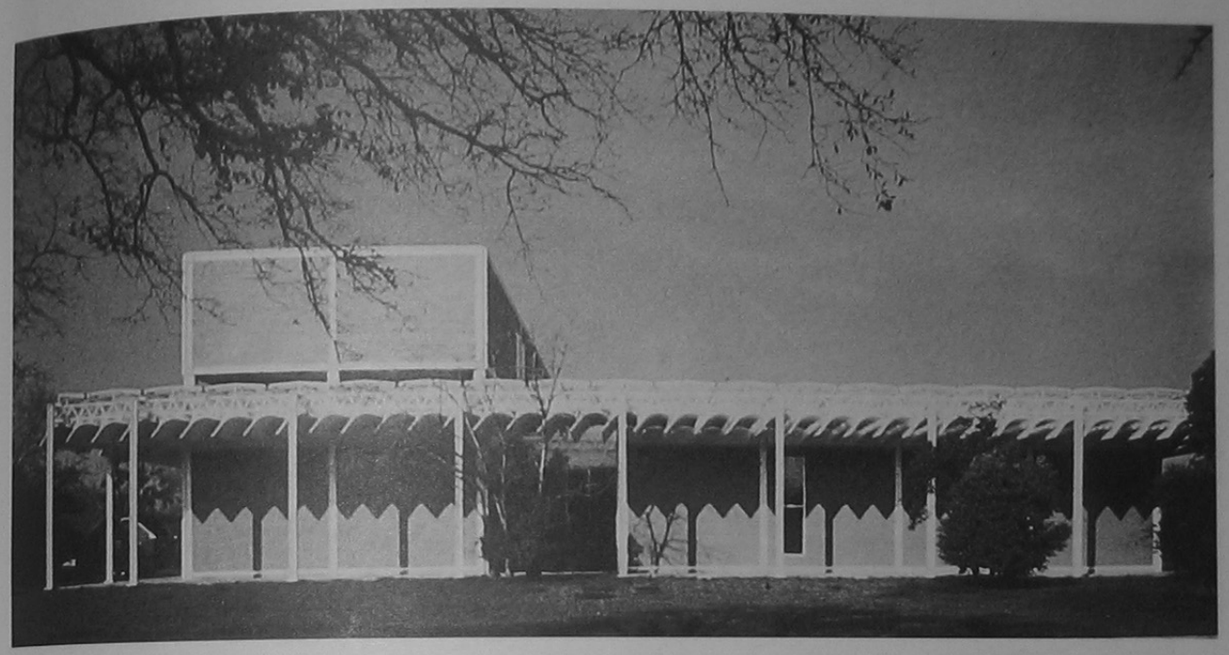
1981–1991

Центр сбыта фирмы Рено. Суиндон, Уилтшир, Великобритания. 1981–1983

Уточняя ориентацию объема и угол наклона эскалаторов, он консультировался с местными гадателями (рассчитывая, по-видимому, на психологический эффект самого этого жеста). Вместе с тем, здание положило начало соревнованию идей в той гонке небоскребов, которая в конце тысячелетия развернулась по всему миру, и особенно интенсивно — в юго-восточной Азии. Активное участие в этой конкуренции гигантов в девяностые годы принимал и сам Фостер.

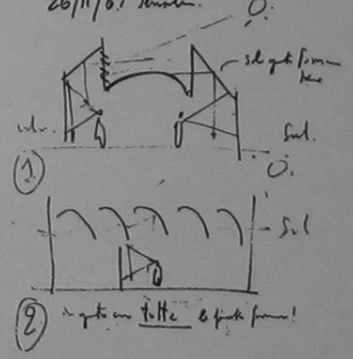
Если от Фостера не требовалась драматизация формы, служащая престижу или коммерции, его постройки получали ясную структуру, сведенную к минимальному числу элементов и точно сгармонированную. Центр сбыта фирмы Рено в Суиндоне, Уилтшир, Британия, (1981–1983), имеет обширное, площадью в 1 га, пространство, перекрытое квадратными вспарушенными оболочками с легким каркасом. Их несут высокие стальные опоры с консолями и растяжками, размещенные по равномерной сетке с шагом 24 м. Изящная преднапряженная конструкция воспринимается как сочетание абстрагированных символов шатра и дерева; в ней заложены начала, которые Фостер развивал в последующих работах.

Терминал аэропорта Стенстед, третьего в Лондоне после Хитроу и Гейтвика, рассчитанного на 15 млн. пассажиров в год (1981–1991), Фостер стремился создать, возрождая романтику и ясность воздушных путешествий, которые они имели в начале эры авиаперевозок. Этой цели должны были служить простота функционального графика, легкость ориентации, обозримость пространства, включая вид на летное поле через прозрачное ограждение. Весь процесс обслуживания пассажиров происходит на единой плоскости конкорса, куда их доставляет эскалатор от станции метро или автостоянки. Все службы терминала собраны в цокольном этаже. Выходящие в зал инженерные коммуникации



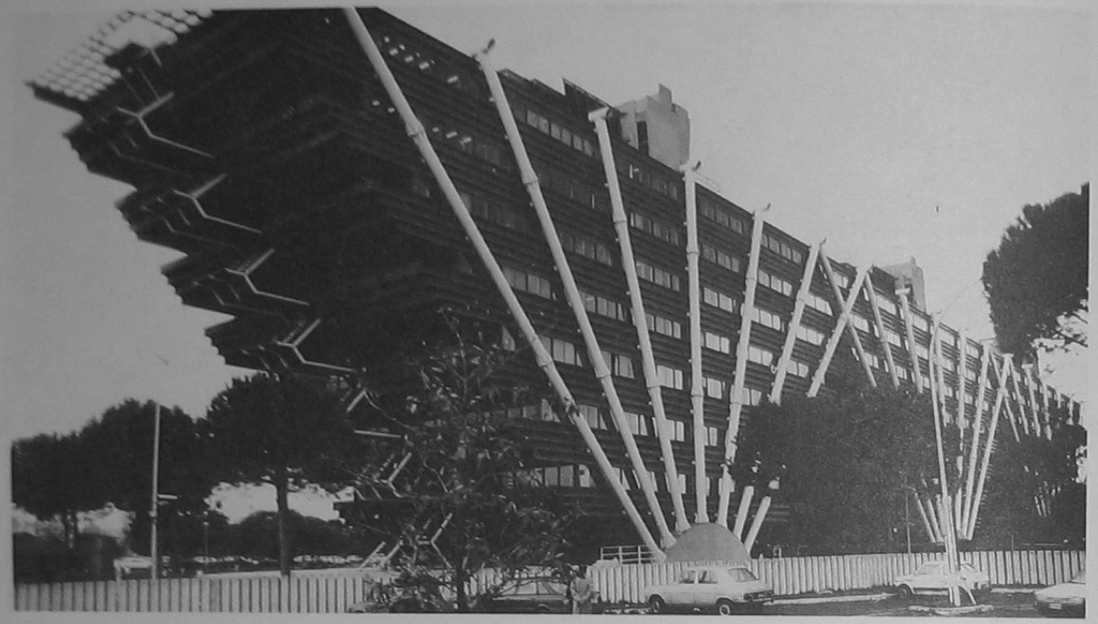
объединены с «опорами-деревьями», образованными из стальных труб; осевые расстояния между этими конструкциями — 36 м. Предварительное напряжение придало особое изящество их сечениям; начинаясь от пола как компактный прямоугольный пучок, они разветвляются по диагональным направлениям. Их наклонные стержни несут серебристые зонты покрытия с зенитными фонарями, как бы парящими на высоте 15 м от пола. Конкорс освещен естественным светом через фонари и стеклянные ограждения по периметру. Устройства искусственного освещения, также входящие в состав этих несущих и обслуживающих конструкций, направлены на кровлю; мягкий свет рассеивается ее поверхностью. Интерьер окрашен в серебристо-белые и светло-серые тона. Мягкая цветовая гамма усиливает впечатление растворяющейся легкости элементов, формирующих внутреннее пространство, и подчеркивает его открытость к окружению. Тип универсального прозрачного контейнера, разрабатывавшийся Мис ван дер Роэ и его современниками, переведен стилем хай-тек в иное качество: место абстрактной геометрии заняла обитаемая среда, формируемая организацией света и жизненным наполнением. В терминале Стенстеда Фостер показал и возможности поэтики хай-тека, которой доступны не только агрессивность и ирония, но и романтизм.

Ренцо Пиано, второй автор Центра Помпиду, интересен свободой выбора вариантов поэтики и словаря форм хай-тека, своей антидогматичностью. Выставочная галерея в Хьюстоне, Техас (1981–1986), расположена в монотонной дисперсной среде типичного американского пригорода. Здесь Пиано исходит от антимонументальности и необходимости обратиться к американской традиции ортогонального каркаса, чтобы не оторваться от окружения. Основа здания — стальной каркас, несущий алюминиевую пространственную конструкцию, вклю-



Архитектор Ренцо Пиано.

Выставочная галерея, Хьюстон, Техас, США. 1981–1986



Архитекторы Дж. Лафуэнте,
Г. Ребеккини
Офис фирмы «Эссо», Рим. Начало 1980-х

чающую зенитные фонари и ряды подвешенных под ними ферроцементных лопастей, фильтрующих свет. Панели наружных стен извне обшиты деревом — наподобие тесовой обшивки соседних домов. В этой подчеркнуто легкой постройке характерно для хай-тека только пространственно развитое венчание с аалтовским мотивом криволинейных лопастей.

Хай-тек с трудом приживался в Италии, не находя опоры в ее культурных традициях и городских контекстах. Но вначале 1980-х в Риме, среди обширного незастроенного пространства на периферии города, архитекторы Дж. Лафуэнте и Г. Ребеккини соорудили офис фирмы «Эссо». Прообразом его структуры послужили стальные мосты XIX в. с опорной конструкцией, веером расходящейся от опор, — забавные монстры палеотехники. В здании «Эссо» на пучках свай, уходящих до материка, основаны три мощных железобетонных подушки; от каждой веером расходятся трубчатые стальные опоры, связанные горизонтальными поясами. На эти пояса уложены перекрытия семи этажей, причем верхние два образуют как бы непрерывную венчающую плиту, а нижние, сохраняя постоянным вылет консолей за пределы опор, открывают треугольные просветы. Не только экспонированная несущая конструкция, но и структура объема выходит за пределы привычных тектонических представлений архитектуры и кажется сформированной по принципам формообразования, присущим техносфере. Вместе с тем, крупный масштаб и внутренняя логика строения объекта оставляют запоминающееся впечатление.

В германоязычных странах хай-тек ранее всего заявил о себе громадным и гипертрофированно крупномасштабным зданием Конгрессцентра в Западном Берлине, который в 1973–1979 гг. создали Ральф Шюлер (род. 1930) и Урсули-



на Шюлер-Витте (род. 1933). «Машина коммуникаций» включает в свой объем 80 конференц-залов и аудиторий различной величины, в том числе большие амфитеатральные залы на 5 и 4 тыс. мест, расположенные по сторонам общей сценической коробки. Тяжеловесная масса втиснута в узкий островок между автомагистралями. Мощный, выведенный наружу каркас, сечения которого увеличены алюминиевой облицовкой, ритмически повторяющиеся закругленные ризалиты лестниц рождают ассоциации с чудовищным архаичным механизмом, монстром палеотехники. Здесь механоморфный идеал, реализованный приемами почти бутафорскими, обрастает не очень внятными, но скорее угрюмо-мрачными, чем ироничными метафорами. Интерьеры интересны лишь совершенством оборудования и точностью форм.

Механоморфная форма зданий Баварского ипотечного банка в Мюнхен-Богенхаузене (1975–1981, Вальтер и Беа Бетц, Эберхард Менер) связана с футуристической традицией и проектами группы «Аркигрэм». Структура основана на тектонической идее, популярной еще в шестидесятые годы: четыре высокие цилиндрические башни поднимают над землей многогранную призму офиса, образующую подобие громадных крыльев (эта масса в 13–20 этажей оторвана от земли на высоту 6 этажей). В башнях заключены и вертикальные коммуникации. Объемы, облицованные полированным алюминием, чередующимся с лентами серебристого светоотражающего стекла, кажутся огромными металлическими монолитами. Складывается впечатление гигантской машины, массы которой скользят по сверкающим штокам. Гипертрофированность метафорического образа могла бы пугать, если бы не снималась иронией. Угловатые массы максимально выявляют дематериализующую их блесткость.

Архитекторы Ральф Шюлер,
Урсулина Шюлер-Витте
Конгрессцентр в Берлине. 1973–1979



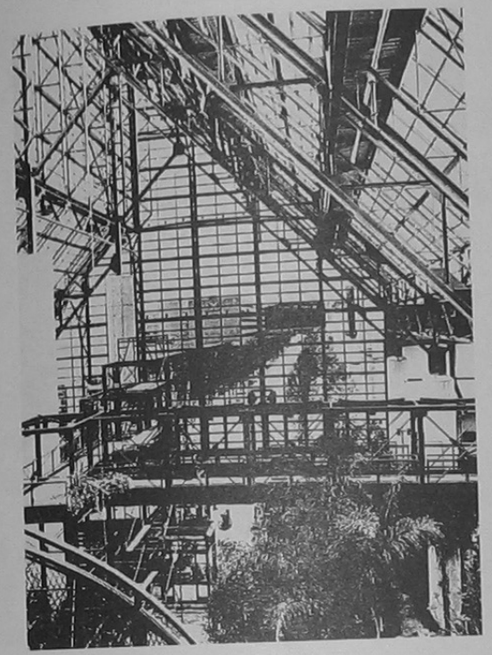


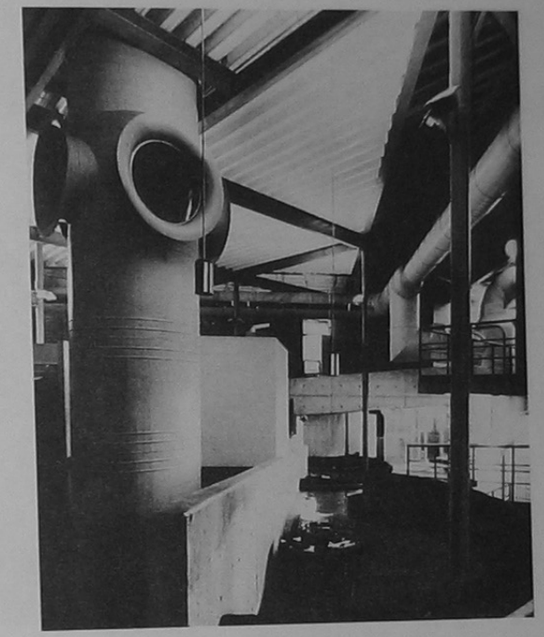
Грубоватая зрелищность раннего хай-тека встретила в Германии настороженное отношение; направление не получило широкого развития. Но стоит упомянуть в связи с ним о произведении немецкой архитектуры восьмидесятых, характер которого соприкасается с направлением. Это офис строительной компании Цюблин, который в 1985 г. соорудил в Штутгарте Готтфрид Бём, архитектор с большим пластическим темпераментом, заслуживший широкую известность экспрессионистической ратушей в Бенсберге. Здание разделено на два семиэтажных офисных блока и связывающий их объем обширного крытого двора со стеклянной кровлей и остекленными торцами. Свободно стоящие цилиндрические башни лестниц и легкие мостики-переходы между блоками драматизируют восприятие огромного пространства. Здание сформировано из стандартных сборных элементов, производимых фирмой. Демонстрация возможностей технологии поставлена как особая задача. Это побудило Бёма обнажить конструкцию, подчеркивая ее технологические особенности, и создать драматизированное пространство двора как экспозиционное, помогающее усилить ее восприятие. Таким образом, произошло сближение с метафорическим языком и композиционными приемами хай-тека, включая присущее ему превращение универсального прозрачного контейнера в среду, индивидуализированную формой ее использования. При этом, однако, Бём демонстрирует не обычные для хай-тека металлические конструкции, а сборный железобетон, изобретательно развивая пластичность его элементов и окрашивая их красноватым «земляным» тоном, чтобы подчеркнуть ощущение их телесности.

Архитекторы Вальтер и Бея Бетц, Эберхард Менер
Ипотечный банк в Мюнхен-Богенхаузене, Германия. 1975–1981

Архитектор Готтфрид Бём
Офис компании Цюблин. Штутгарт, Германия. 1985. Интерьер атриума

Эксперименты с семантическим освоением техники, превращением технических форм в материал метафор, имели благоприятную почву в США. Ранее всего, даже несколько опережая европейских пионеров направления, к поискам,





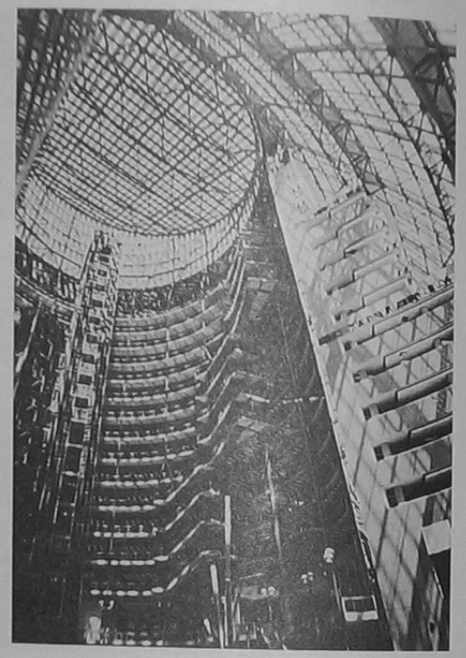
несущим признаки хай-тека, приступила проектная фирма «Харди, Хольцман, Пфайфер». В ее постройках на первый план выступил игровой момент, организуемый своеобразной сценографией. В несколько хаотичных интерьерах Центра борьбы с профессиональными заболеваниями в Колумбусе, Индиана (1973), сочетаются открытые конструкции и активно окрашенные элементы инженерного оборудования. Последние стали главным средством пространственной и эмоциональной организации. Как и в Центре Помпиду, их сечения и очертания подчиняются не только расчету, но и стремлению к символической выразительности (метафоры «века техники»). Не менее изобретательно тот же коллектив использовал семантичность формы технических артефактов в Детском музее, Бруклин, Нью-Йорк (1977). Собственно здания музей не имеет. Его помещения расположены под поверхностью игровой площадки, оборудованной как метафора американского промышленного ландшафта (фрагмент автомагистрали с дорожными знаками, старый газгольдер, превращенный в кинозал, и пр.). Метафоры того же рода возникают в пересеченном трубой-коридором подземном пространстве, где эмоциональный характер зрелища дополнен искусственным освещением. Экспонаты, вместе с обнаженными конструкциями, ярко окрашенными трубами систем кондиционирования и нагромождениями атрибутов техники, складываются в средовой коллаж. Его намеки рассчитаны на активизацию воображения детей и вовлечение их в игровые ситуации, предполагающие активные действия.

Популярным прообразом американских экспериментов в стиле хай-тек стала оранжерея, металло-стеклянная оболочка функционального пространства с боковым и верхним светом. Такая архитектурная тема послужила основой для многочисленных вариантов торговых и общественных центров. Главное прост-

Архитекторы Сезар Пелли, Виктор Груэн.
Райбоу-сентр. Ниагара-Фоллс, штат Нью-Йорк, США. 1978

Проектная фирма «Харди, Хольцман, Пфайфер»
Центр борьбы с профессиональными заболеваниями. Колумбус, Индиана, США. 1973





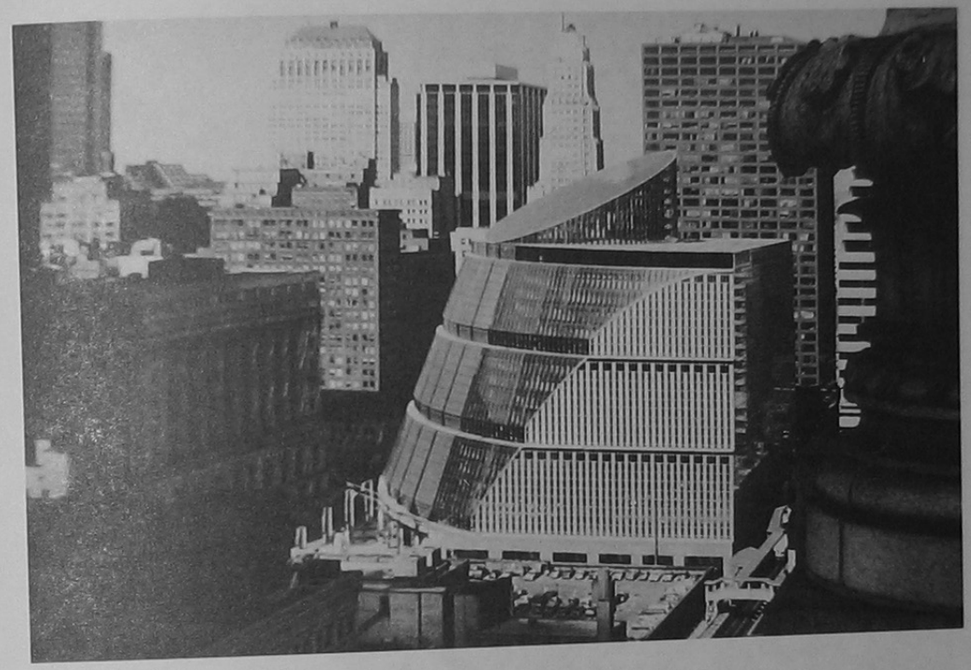
ранственное ядро их сопрягается обычно с ярусами галерей, «этажерками» или боксами, где располагаются функциональные ячейки торговых предприятий или учреждений. В характеристиках целого доминирует стальная решетка конструкции (иногда сочетаемая с элементами железобетонного каркаса). Ее дополняют «драматизированные» формы инженерного оборудования. Таковы Райнбоу-сентр в Ниагара-Фолс (1978, архитекторы Сезар Пелли и Виктор Груэн); Хеннепин-каунти-сентр в Миннеаполисе (1976, архит. Дж. К. Уорнке и др.); Итон-сентр в Торонто, Канада(1977, проектная фирма «Брегман и Халмен»). В последнем трубопроводы, эскалаторы, открытые мосты особенно интенсивно используются для формирования интерьерного пространства. Тема сквозного холла, объединяющего этажи и как бы вскрывающего техническую начинку здания, стала распространенной в офисах и учебных зданиях. Здесь преобладает романтическая окраска метафор, основанных на формах техносферы.

Среди крупнейших американских коммерческих объектов в стиле хай-тек — построенный фирмой «ХОК» (архит. Г. Обата) торговый центр «Геллери» в Далласе (1983) с пассажем длиной почти 400 м, который обрамляют три уровня торговых галерей. Крылья пассажа замыкают объемы крупных универмагов, середина акцентирована двумя высотными зданиями гостиниц. Но те же экономические и социальные факторы, которые привели к коммерциализации постмодернизма, направляли хай-тек к поверхностным эффектам, к подражению продуктам дизайна. Потребительство поощряло ассоциативную образность к стилизации.

В середине восьмидесятых, однако, в американском хай-теке выделилась крупная индивидуальность — Хельмут Ян (род. 1940) из проектной фирмы «Мёрфи-Ян». В его произведениях пиранезианский масштаб соединен с атмосферой ро-

Архитектор Гио Обата
Торговый центр «Геллери» в Далласе, Техас, США. 1983. Общий вид

Архитектор Хельмут Ян
Центр штата Иллинойс, Чикаго, США. 1979–1985. Атриум



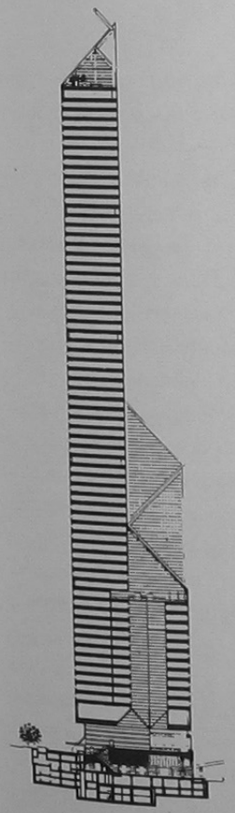
мантизированной научной фантастики. Самая яркая постройка Яна — здание Центра штата Иллинойс в Чикаго (1979–1985). Семнадцатиэтажный конгломерат государственных и коммерческих офисов вписан в очертания квадратного квартала, образованного прямоугольной планировочной сеткой плана исторического центра города — Луп. Две стороны объема совпадают с границами квартала, концы их соединены очертаниями четверти круга. От галереи, следующей этой циркульной линии, поднимается четверть гигантского усеченного конуса, сопряженная с призматической частью массива. Сердцевину внутреннего пространства образует атриум, простирающийся до наклонной стеклянной кровли, которая возвышается над семнадцатым этажом. Пиранезианское пространство атриума опоясано кольцами галерей и лестниц, в нем размещены конструкции открытых лифтов. Масса здания покрыта оболочкой из цветного (серого и голубого) стекла в металлическом каркасе. Ее сложные очертания контрастны ортогональности городской ткани. Дисциплина инженерии подчинена сенсационным эффектам.

Ян внес вклад в преодоление призматического стереотипа небоскреба. В 1979–1982 гг. он выполнил расширение небоскреба Управления профсоюзов в Чикаго, пристроив перед характерным зданием ар-деко объем с ограждением из темного стекла, который каскадом из четырех «волн» с очертанием в четверть круга опускается до трети общей высоты. Построенное Яном здание управления ярмаркой во Франкфурте-на-Майне, «Мессетурм» (1985–1991), стало в то время самым высоким зданием Европы — 70 этажей, 251 м. Стоявшая перед Яном задача — создать как бы вневременный символ одного из старейших ярмарочных центров Европы — побудила его использовать не только традиционную структуру с центральным коммуникационным

Архитектор Хельмут Ян
Центр штата Иллинойс, Чикаго, США. 1979–1985



Архитектор Хельмут Ян. «Мессетурм», здание управления ярмаркой. Франкфурт-на-Майне, Германия. 1985–1991





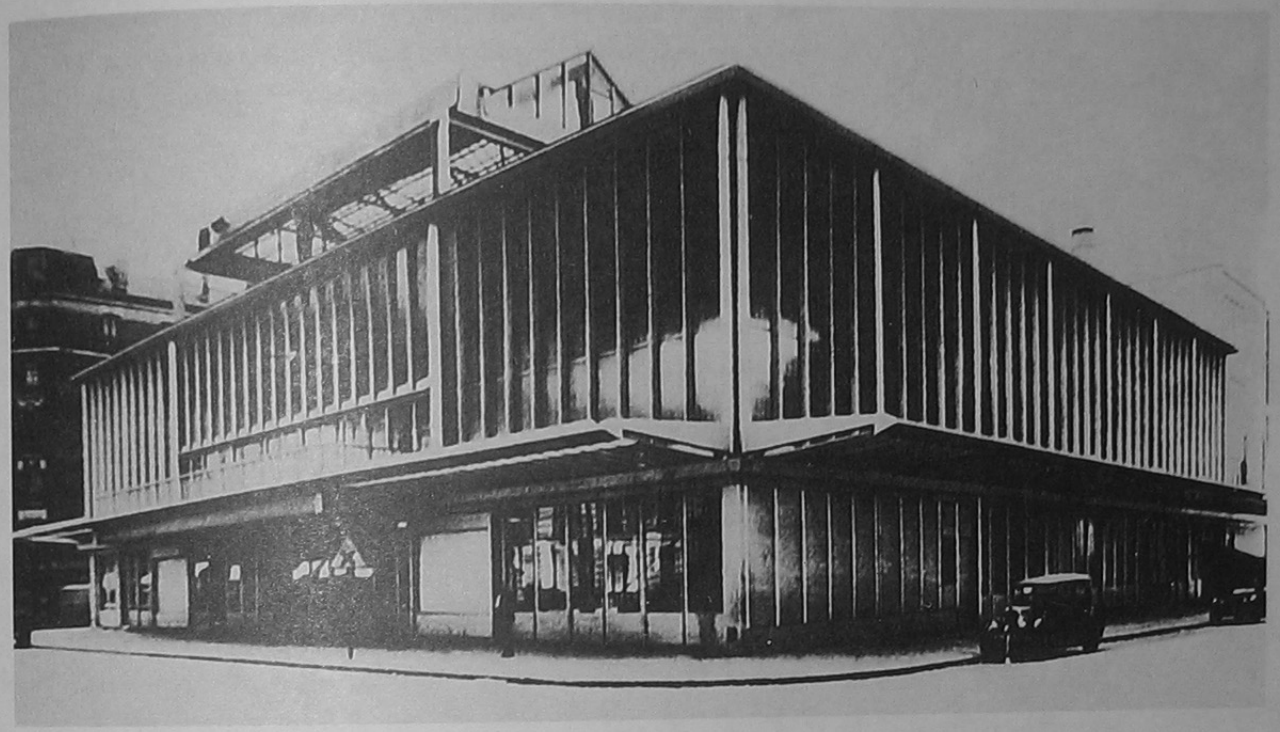
Архитектор Ио Минг Пей. «Китайский банк» в Гонконге. 1982–1989

стволом, но и внешние очертания башни в традиции ар-деко, с трехчастным расчленением по высоте на основание, тело и венчание — объем при этом трансформируется из нижнего куба в восьмигранник, грани которого наверху как бы раздвигаются, освобождая цилиндр, завершенный шатром. Но в оболочке объема подчеркнута ее собственная каркасная структура, открытые конструкции определяют характер интерьера, сохраняя тональность хай-тека, несмотря на респектабельность золотисто-коричневого цвета анодировки элементов.

Более радикальным в поиске нового имиджа небоскреба был И. М. Пей. Объем семидесятиэтажного здания Китайского банка в Гонконге (1982–1989) он формировал как абстрактное геометрическое тело, применив мощный открытый каркас с диагональными элементами жесткости. Используя как основу построения оболочки треугольный модуль, он менял очертания объема от прямоугольной призмы в нижней части к легкой треугольной призме наверху, динамично срезанной в венчании. Крупный рисунок каркаса сочетается с мелкой квадратной сеткой остекления, лежащей в одной с ним плоскости, — подчеркнута основная геометрия формы. Ян и Пей отметили противоположные фланги формообразующих поисков, основанных на использовании индустриально изготовленных элементов формы и на высоких (не метафорически, а реально) технологиях.

При всей нечеткости границ хай-тека (как, впрочем, и других направлений архитектуры восьмидесятых), в нем наиболее ощутима связь с британской традицией. Но свою инженерную традицию создала и Франция — она закреплена не только в «Дворцах машин» Всемирных парижских выставок конца прошлого века и сооружениях Гюстава Эйфеля, но и в деятельности Жана Пруве (1901–1984), конструктора и организатора строительства, энтузиаста идеи полного превращения строительного дела в сферу индустриального производства. Самое определенное выражение его концепции — здание Народного дома в Клиши, пригороде Парижа, построенное по заказу социалистической мэрии (1937–1939, совм. с архитекторами Эженом Бодуэном и Марселем Лодсом), один из первых примеров архитектуры, ориентированной на технологию, здание со сборными стальными конструкциями и большими поверхностями стекла в металлических панелях. Пруве говорил о необходимости более точных и более гибких строительных изделий, которые можно не только собирать, но и демонтировать. Он доказывал, что современный архитектор должен отбросить традиционную практику, мало изменившуюся со времен Ренессанса, объединиться со строителями и работать всем вместе с промышленностью, на всех стадиях процесса, отбросив индивидуалистичность.

Национальная инженерная традиция и пример Пруве определили особенности творчества французских архитекторов, близких к хай-теку. Самым значительным среди них стал Жан Нувель (род. 1945). В 1981–1987 гг. он создал одну из наиболее удивительных обитаемых машин стиля хай-тек, где совместились в сложной смеси утонченные (и в то же время ироничные) намеки на историческую традицию с авангардной технологией, — Институт Арабского мира в Пари-



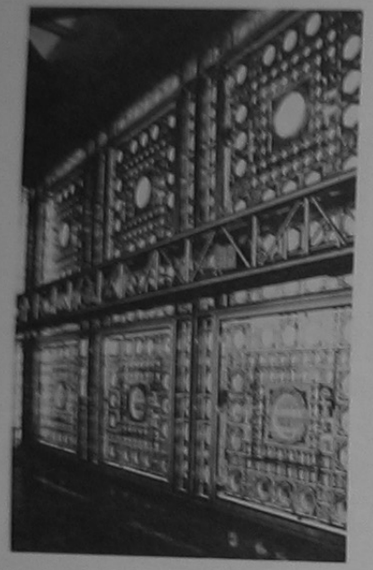
же. Институт этот — место культурной коммуникации и информационный центр; в него входят музей, библиотека арабских рукописей, аудиториум на 350 мест и конференц-залы.

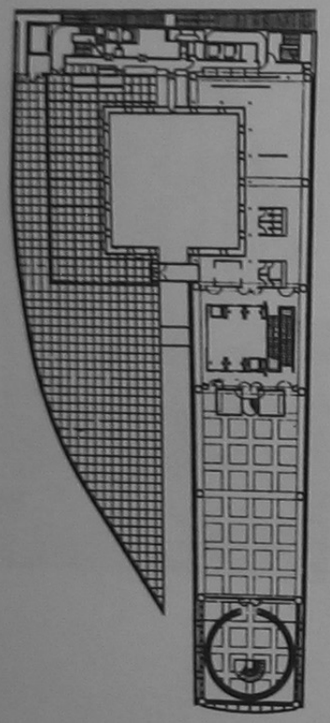
Участок граничит с супермагистралью, в которую превратилась набережная левого берега Сены, к тому же меняющая здесь свое направление. Отвечая ситуации, Нувель расщепил массу здания глубоким разломом, выделив различные по характеру части. Обращенная к набережной имеет в плане очертания ножа с изгибом «лезвия» в сторону магистрали. Фасад ее скрыт холодно-равномерной серо-стальной горизонтальной решеткой жалюзи, скрывшей членения объема, — здание изолируется от автомобильных потоков. За «острием» этого корпуса открывается узкий и тесный разрыв — подобие затененной восточной улочки; проскользнув под остекленным переходом, он вводит в квадратный дворик с облицованными камнем стенами. Рельефы на них — отсылка к образам Арабского Востока. Дворик — сердцевина здания, связывающая с пластиной, обращенной к тихому пространству сада.

Металлические текстуры интерьеров выходят к прототипам Жана Пруве, его Народному дому Клиши, с легкими панелями промышленного изготовления, тонко и точно деталированными. Обращенная на южную сторону и к саду стена корпуса-пластины собрана из 240 орнаментальных алюминиевых квадратных панелей, обобщенный мотив традиционной деревянной решетки «мушраббия». Остекленные отверстия этих решеток имеют титановые лепестковые диафрагмы, управляемые компьютером. Они реагируют на изменения солнечного освещения, сужая или расширяя просветы, чтобы поддерживать неизменной интенсивность естественного света в интерьерах. Эта система постоянно



Архитектор Жан Пруве.
Народный дом в Клиши близ Парижа.
1937–1939





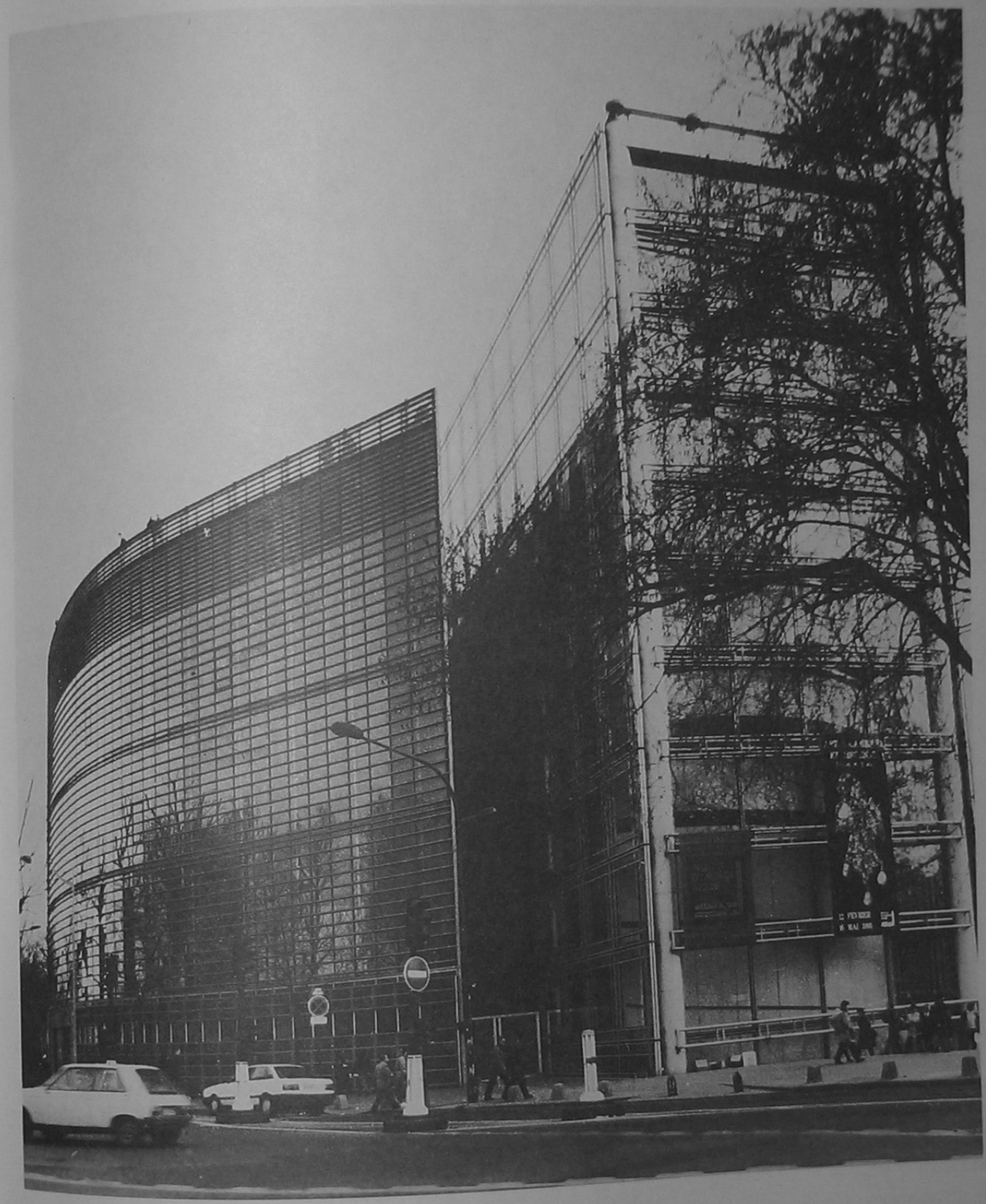
находится в движении, отверстия раскрываются или закрываются. Аллюзии на традиционное связаны с работающими устройствами высоких технологий — что сделало квадратный метр площади здания одним из самых дорогих в архитектуре века.

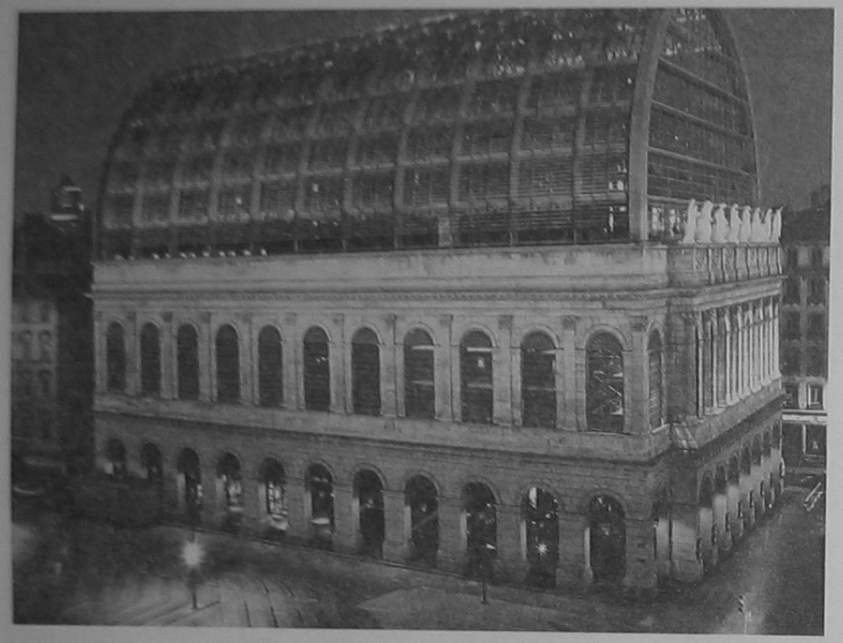
Почти в одно время с Институтом Арабского мира Нувель построил в Ниме, на юге Франции, по заказу мэра-социалиста, шестиэтажный жилой комплекс Немозюс (1985–1987). Дома его стали, напротив, одним из самых дешевых вариантов муниципального жилья, благодаря эффективному использованию сборных элементов из бетона, алюминия и пластика. Наружные стороны панелей стен, балконные ограждения, солнцезащитный навес над фасадом, лестницы выполнены из алюминия — воплощение образа фуллеровского «Даймекшн-хауса». При максимальной стандартизации элементов и строгой модульной координации, дома имеют разнообразный набор жилищ и метафоричность образа. Нувель предложил более прагматичную, чем у Ле Корбюзье, но выраженную с почти пародийным преувеличенным нажимом версию метафоры «дом — машина для жилья». Материалом для нее, как и у «Корбю», служат аналогии с неким судном — в данном случае, многопалубным. Конкретизируют аналогию округленные торцы с вертикальной лентой окон, разрезающей ярусы балконов-палуб, и серо-голубая цветовая гамма.

Спорность — непременное свойство произведений Нувеля, всегда балансирующего на грани возможного. Она отличает и выполненную им в 1987–1993 гг. реконструкцию классицистического здания Оперного театра в Лионе, спроектированного Шенаваром и Полле в 1831 г. Усилия Нувеля направлены на повышение монументального статуса постройки. Бережно сохранив в первозданном виде каменную оболочку здания, Нувель увенчал ее высоким цилиндрическим сводом, к внутренним сторонам арок которого подвешены стеклянные панели, а внешнюю сторону скрывают подвижные солнцезащитные жалюзи. При дневном свете они дематериализуют и несколько облегчают новую конструкцию, в которой разместилась балетная студия. Но, независимо от этого, надстройка решительно трансформировала облик суховато-сдержанного здания, придав ему претенциозность в духе архитектуры «Второй империи». Интерьеры изменены более решительно. Историческая отделка фойе реставрирована, но его пространство раскрыто по вертикали. Пространство парадной лестницы сохранено, но место ее маршей заняли эскалаторы; в цоколе созданы четыре дополнительных этажа. Синтез современного и классического выполнен Нувелем с тактом и высоким уменьем; формы классицизма органично вошли в структуру здания, ставшего частью культуры конца XX столетия. Вопрос в том, насколько уместно подвергать такой трансформации достойный памятник иного времени, культурная ценность которого связана с исторической памятью.

Приемы хай-тека, с их игровыми возможностями, были эффектно использованы Патрисом Моттини при реконструкции заброшенного скромного кирпичного здания сырного завода под Руаном, Франция, построенного в 1880-х гг., для школы архитектуры Руана (1985). Его обращенный к дороге фасад сохранен, перед

Архитектор Жан Нувель.
Институт Арабского мира в Париже.
1981–1987





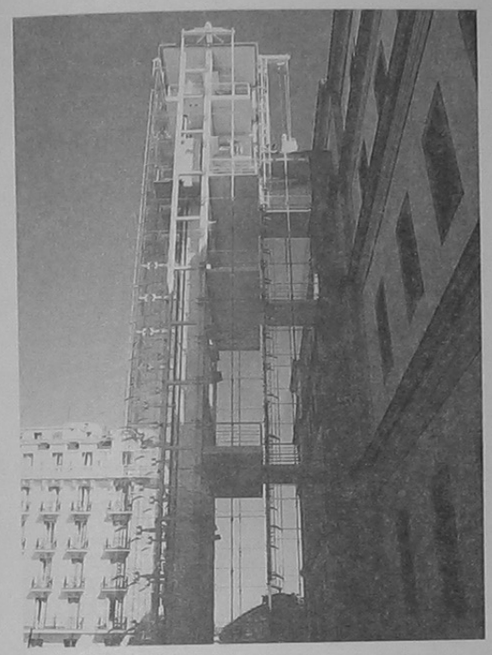


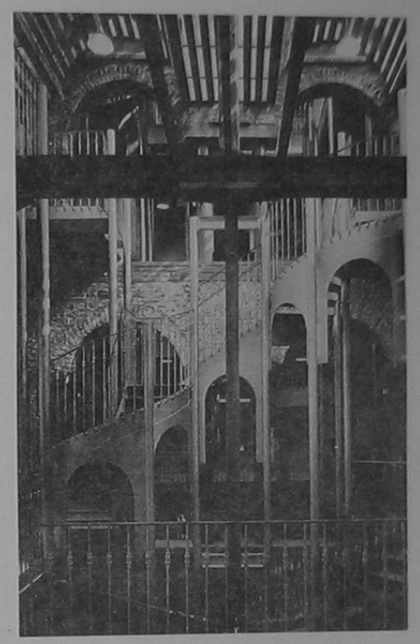
Архитектор Жан Нувель.
Реконструкция Оперного театра. Лион, Франция. 1987–1993

Жилой дом в комплексе Немозюс. Ним, Франция. 1985–1987

центром выходящего в парк создана группа сложно переплетающихся легких металлических лестниц. Критик из «Домуса» назвал ее «монументальным задником театра марионеток». Интерьеры четырехэтажного корпуса с двухэтажными крыльями организованы вдоль центральной коммуникационной оси с большими свободными пространствами на флангах («зал экспериментов» и библиотека). Четырехэтажная центральная пустота занята переплетениями лестниц из анодированного металла. Драматизированная стилизация новых элементов под промышленную архитектуру XIX столетия в этих стенах оказалась романтичной и притом естественной. Пунктир подобных форм объединил здание.

То, что хай-тек занял, по сути дела, пограничную область, где архитектура соприкасается с дизайном, позволяет его средствами создавать необходимые функциональные дополнения к старым постройкам, не вызывающие чувства посягательства на их архитектуру (как не меняет здания остановившийся перед ним автомобиль). Таким образом поступил англичанин Айен Ритчи (род. 1947). Перед ним встала задача — оборудовать лифтами протяженный четырехэтажный корпус бывших казарм постройки XVIII в. в центре Мадрида, когда там создавался Музей королевы Софии (1990). Он не стал пробивать для них старые своды, но поставил перед монотонным классицистическим фасадом две высокие стеклянные призмы. Стальная этажерка лифтов внутри них несет и площадки с мостиками, переброшенными к этажам. Стеклянные панели крепятся к консолям лифтовой конструкции и обжимаются тонкими напряженными тросами снаружи — такая система почти невидима. Системы механического оборудования в стеклянных футлярах воспринимаются как независимые артефакты, которые не только могут, но и должны формироваться, не повторяя каких-либо свойств здания.





Архитектор Айен Ритчи.
Реконструкция Музея королевы Софии. Мадрид, Испания. 1990

Архитектор Патрис Моттини.
Школа архитектуры. Руан, Франция. 1985.
Интерьер лестничного холла

Направление продолжило развитие в девяностые годы, хотя его изначальное название «хай-тек» стерлось. Более четко определился типологический диапазон, что позволило создавать смысловые метафоры средствами более органичными, не прибегая к игровой «имажинерии». Используемые приемы основывались на более свободном владении свойствами материала и построении технической формы, позволившим освоить широкий круг ассоциаций.

Деконструктивизм

По мере того как постмодернистский классицизм коммерциализировался в первой половине восьмидесятых, новый архитектурный авангард все более активно искал методы творчества, противостоящие потребительской ментальности. Во второй половине десятилетия такой метод определился: им стал деконструктивизм. В 1988 г. Музей современного искусства в Нью-Йорке провел первую выставку деконструктивистской архитектуры, которую курировал Филип Джонсон, отрекшийся от постмодернизма так же, как несколькими годами ранее он отрекся от модернизма. Корни движения автор каталога выставки, Марк Вигли, выводил из российского конструктивизма начала двадцатых, отрицая связи с современной философией[46]. Последнее утверждение, однако, опровергают творчество и теоретические рассуждения Питера Эйзенмана, американского участника выставки, одного из создателей направления.

В семидесятые годы Эйзенман, увлеченный методами структурной лингвистики, попытался перенести на формообразование архитектурного организма теорию Ноама Чомски, создавая стратегию композиции, анонимную, универсальную и независимую от личных предпочтений (о созданной им тогда серии жилых до-

мов говорилось ранее). Несовместимость этой стратегии с реальными целями архитектуры заставила Эйзенмана прекратить эксперименты; но надежду найти интеллектуальную основу, придающую архитектуре статус академической дисциплины, Эйзенман сохранил.

Он увидел ее в постмодернизме, отвергающем схему единства знака и значения, и в теории Жака Деррида, выдвинувшего принцип деконструкции, основанный на отсутствии прозрачных связей между объектами и языком. Неопределенности значений Деррида противопоставлял использование аналитических стратегий. В абстрактно-логической плоскости идеи Деррида так же легко переносились из сферы лингвистики на архитектуру, как двумя десятилетиями ранее — идеи структурной лингвистики.

Эйзенман первым стал пытаться трансформировать в архитектуру идею беспрестанно меняющегося неопределенного текста, подчеркивая «де-центрирование» человеческого субъекта. С его теоретических размышлений и практики в середине восьмидесятых началось вовлечение идей деконструктивизма в архитектуру. К направлению присоединились и другие архитекторы, заявившие о принадлежности к нему участием в нью-йоркской выставке (Френк Гери, Дениел Либескинд, Рем Кулхаас, Заха Хадид, Бернар Чуми, группа «КООП Химмельблау»). Заметим, что все они склонны к теоретизированию, но вряд ли кто-то, кроме Эйзенмана, да, быть может, Чуми, прямо связывает его с новинками современной философии. Конкретизация их идей в разной мере связана с опытом конструктивизма и экспериментами современных визуальных искусств. Деконструктивистская архитектура безразлична к контекстам, но предполагает высокое значение роли архитектора-формотворца и интерпретатора потребностей общества — в этом она возвращается к утопическим претензиям раннего модернизма.

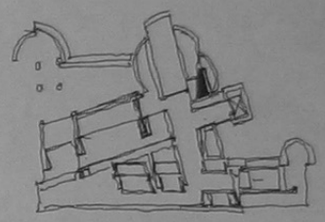
Первым шагом Эйзенмана к деконструкции был жилой дом в Берлине, на углу Фридрихштрассе и Кохштрассе, построенный по программе IBA (1981–1986). В основе стратегии его проектирования лежат «концептуальные раскопки» — наложение планов и карт различного времени и масштаба, показавшее различие направлений планировочной сетки, обозначившей очертания участка. В конечном счете, проект Эйзенмана определен сопряжением направлений современных улиц и отклоняющейся от них сетки карты Меркатора. Как бы вычлененная из целого часть углового объема несколько отступает вглубь от фасада и развернута «по Меркатору», что должно связать участок с его глобальной позицией. Там, где развернутая плоскость теоретически должна пересечься с фасадом, она как бы прорезает его, вновь демонстрируя меркаторовское направление. Оба эти скошенные участка стены выделены наложением яркой хроматической сетки. Квартиры дома имеют вполне обычную планировку, но «деконструктивистский жест» вызвал деформацию очертаний части комнат.



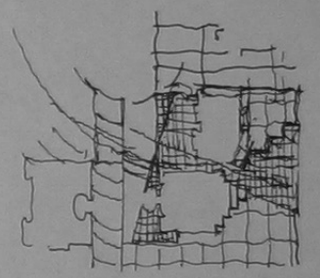
Архитектор Питер Эйзенман.
Жилой дом в Берлине. 1981–1986

Структуралистские дома Эйзенман (от I до VI) создавал, не задумываясь над тем, насколько экспериментальные формы пригодны для жилища. Их называли домами мазохистов, созданными архитектором-садистом. Еще более решительным

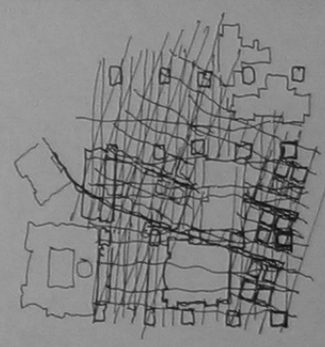
экспериментом должен был стать проект дома для уик-энда в Санта-Мария дель Мар, Испания (1988), в котором Эйзенман стремился воплотить теории Деррида, разрушая идею места и бросая вызов идее порядка. Такой вызов, заявлял Эйзенман, «подавляется традиционным разумом, но… не может более подавляться». Он описывал этот дом как антитезу статичной позиции, фигуру и каркас одновременно с тремя взаимопроникающими Г-образными тангенциальными плоскостями. Дом исключал традиционное разграничение внутреннего и внешнего; его структуру определили значения постоянных изменений и «контролируемых случайностей». До осуществления этот эксперимент доведен не был.



В восьмидесятые Эйзенман получил несколько крупных заказов, что позволило ему развивать свою теорию в различных масштабах. Его Центр визуальных искусств им. Векснера в университете штата Огайо, Колумбус (1983–1989), организован вдоль длинной прозрачной решетчатой конструкции, которая делит на части существующую ткань комплекса по диагонали. Идея в том, что этот каркас вводит в загородный кампус направление сетки координат, определяющей построение плана Колумбуса, отдаленного на несколько километров. Дополняют эту игру по придуманным для нее правилам вымышленные «исторические» формы — макет некоего контекста с подобием расколотых кирпичных башен — пародия на контекстуальность постмодернизма. Центр Векснера рассчитанно замыслен в своей сложной фрагментации и наложении различных координатных систем.

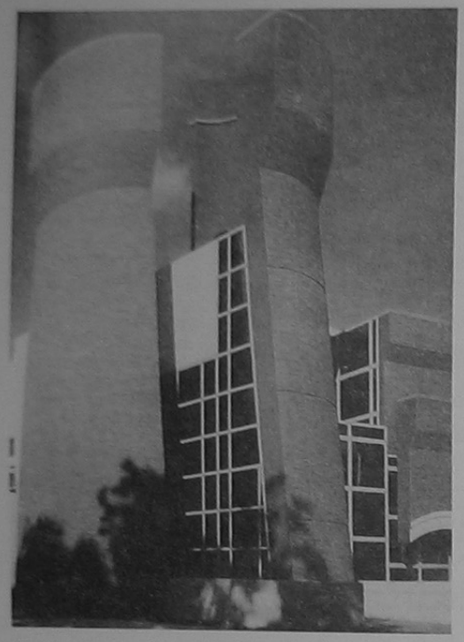


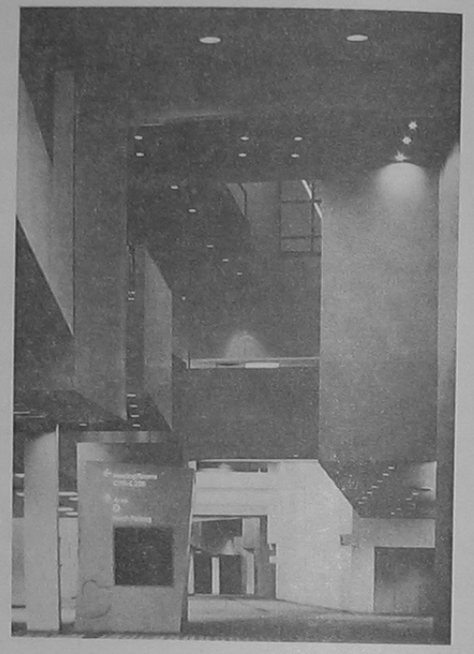
Главные темы этого проекта использованы для Центра дизайна и искусств университета в Цинциннати, Огайо (начат в 1986), который расположен между двумя существующими зданиями. Здесь также использован «прием палимпсеста» — план создан как бы на накладывающихся одна на другую развернутых под углом координатных сетках, но главный элемент плана — пассаж с очертаниями изломанного под прямыми углами зигзага — сформирован более решительно и четко. Сложные наслоения визуальных планов сильнее акцентированы. Чувства неопределенности ориентации и беспокойной сложности, созданные в антиинтуитивном процессе проектирования, доминируют в интерьерах.

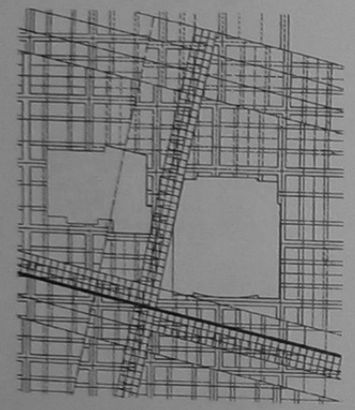


Центр собраний в Колумбусе (1989–1992) Эйзенман создавал на месте бывшей железнодорожной станции как выражение меняющейся городской жизни в эпоху информатики. Он наметил разделение объема здания на криволинейные, вяло изгибающиеся полосы. Начало их на стороне, выходящей к главной улице, отмечено фасадами, по-разному сдвинутыми и повернутыми по отношению к фронтальной линии. Фасады эти, облицованные кирпичом и интенсивно окрашенными металлическими плитами, динамично перекошены. Начинаемые ими полосы несколько различаются по высоте и по-разному изогнуты в плане. На уровне кровли они сливаются, пересекаются, расходятся, оставляя место для промежуточных клиньев. При взгляде сверху это напоминает кусок многожильного кабеля со сплетающимися волокнами. Вопреки всей этой сложной странности метафорической оболочки, план относительно прост. Его разделяет прихотливо изгибающаяся внутренняя улица длиной 180 м, по одну сторону которой расположены группы комнат для собраний за уличными фасадами, по другую — выставочный зал. Резко меняющиеся уровни потолков и организация света определяют характер интерьеров.

Архитектор Питер Эйзенман.
Центр визуальных искусств им. Векснера. Университет штата Огайо. Колумбус. Огайо, США. 1983–1989. Эскизы





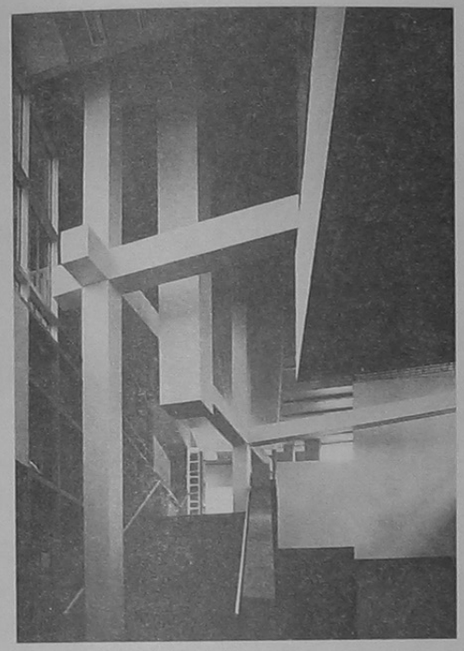


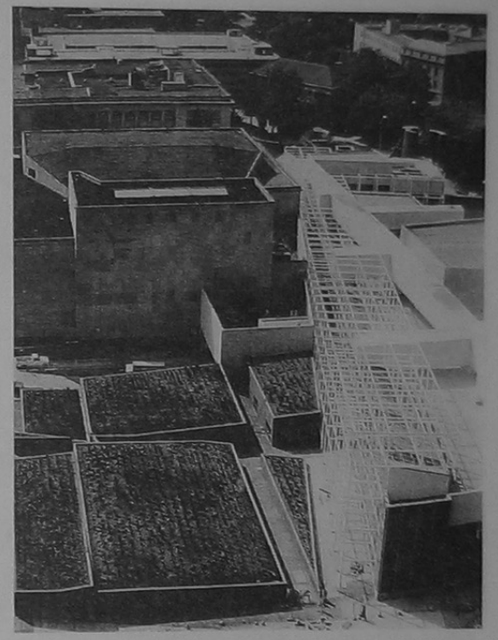
Архитектор Питер Эйзенман.
Центр визуальных искусств им. Векснера Университет штата Огайо. Колумбус, Огайо, США. 1983–1989

Строители более полугода разбирались в геометрии здания, прежде, чем смогли приступить к устройству каркаса. Наклонные ряды кирпича облицовки фрагментированного фасада также потребовали значительных затрат труда. Концепция уклончивой неопределенности формы при реализации ставила новые, незнакомые проблемы.

В проекте дома Макса Рейнхардта в Берлине на берегу Шпрее (1992) Эйзенман преодолел границу между архитектурой и обитаемой абстрактной скульптурой. Экспрессионистская форма создана как «электронная манипуляция с проекцией ленты Мёбиуса; ее средствами образована серия топологических поверхностей, которые затем связывались в складывающиеся объемы». Петля Мёбиуса из серии стереометрических фигур разворачивается в предопределенном кругообороте как кристалл («кристалл-фантом» — по словам архитектора). Сложность очертаний отвечает сложности программы (центр конференций, офисы, отель, магазины, рестораны, архив Рейнхардта и экспериментальный театр в цоколе), но главное — сложности человека, которому посвящено здание. Парадоксально, что при этом в разрезе структура башни достаточно проста (как просты были структурно проекты стеклянных небоскребов экспрессионистического периода Мис ван дер Роэ, тоже имевших сложные очертания).

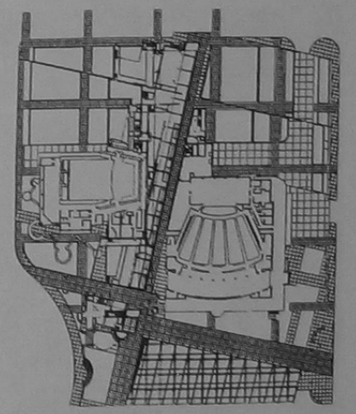
Родившийся в Швейцарии (1944) и работающий в США Бернар Чуми в поиске новых подходов к архитектуре не отвергает ее фундаментальные ценности, но хочет изменить ее определение. Архитектура представляется ему местом события, длящегося определенное время и протекающего спонтанно, а не материализованной программой, которая закрепляет возможности использования. Чуми увлечен русским конструктивизмом, радикальностью его новаторства



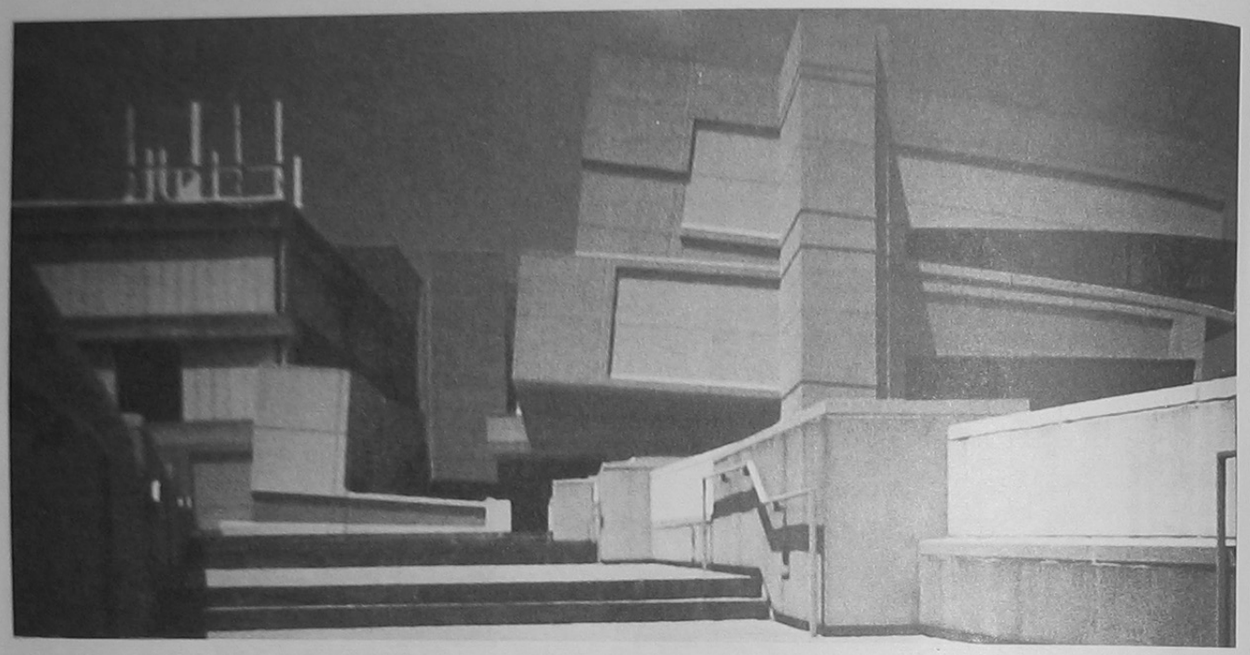


и отрицания существующих ценностей во имя социальных изменений и новых форм производства. В этом он видит аналогию с зарядом отрицания философии Деррида, лишенной, однако, политических мотивировок.

Самое известное произведение Чуми — Парк-де-ла-Виллет в Париже (1981–1989), вошедший в число «Больших проектов» программы президента Миттерана. Он задумывался как «ландшафт XXI века», свободный от романтических значений, навязывавшихся природе в прошлом. Основа планировочной стратегии, принятой Чуми, — координация синусоидальных кривых и границ, опирающаяся на элементы абстрактной живописи Кандинского. Пересечения координатной сетки отмечают яркие кубистические «folies» — похожие на большие красные игрушки и стенды советского агитпропа 1920-х. Все они — вариации одного типа по правилам, произвольно заданным автором проекта. Очевидна зависимость этих механистических фантазий от эскизов Якова Чернихова и композиций Александра Родченко. Использование «folies» зависит от фантазии посетителей парка, а в том, что формы, порожденные политической пропагандой, не несут определенных значений, заключена ирония. Ирония над утопизмом идей революционного прошлого и над идейной пустотой компьютеризованной современности, которой принадлежит парк. Абсолютную антиромантичность парка и абстрагированность его композиции можно считать доведением до крайности французской традиции паркостроения, где машиноподобные «folies» заместили живописные гроты. «Дом-машина для жилья» дополнился «машиной для отдыха».



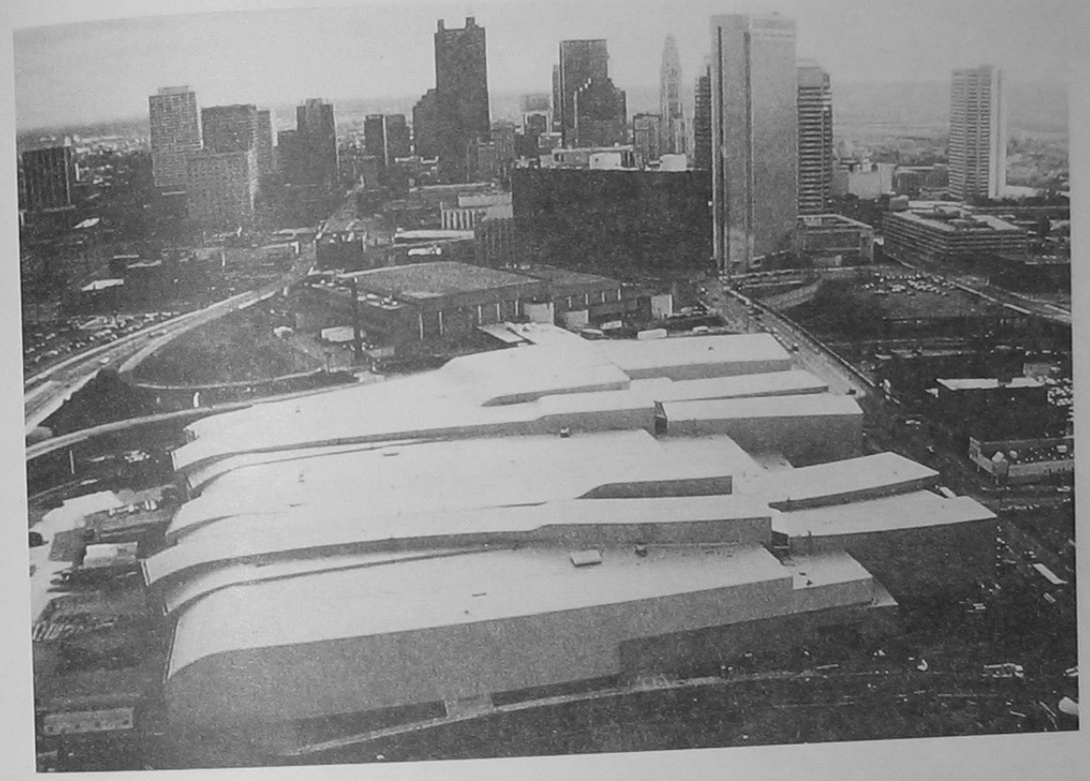
Связь с авангардом двадцатых, вполне очевидная у Чуми, получила еще большее развитие в работах живущей в Лондоне Захи Хадид (род. 1950), архитектора из Ирака. В них очевидна зависимость от супрематизма Казимира Малевича,

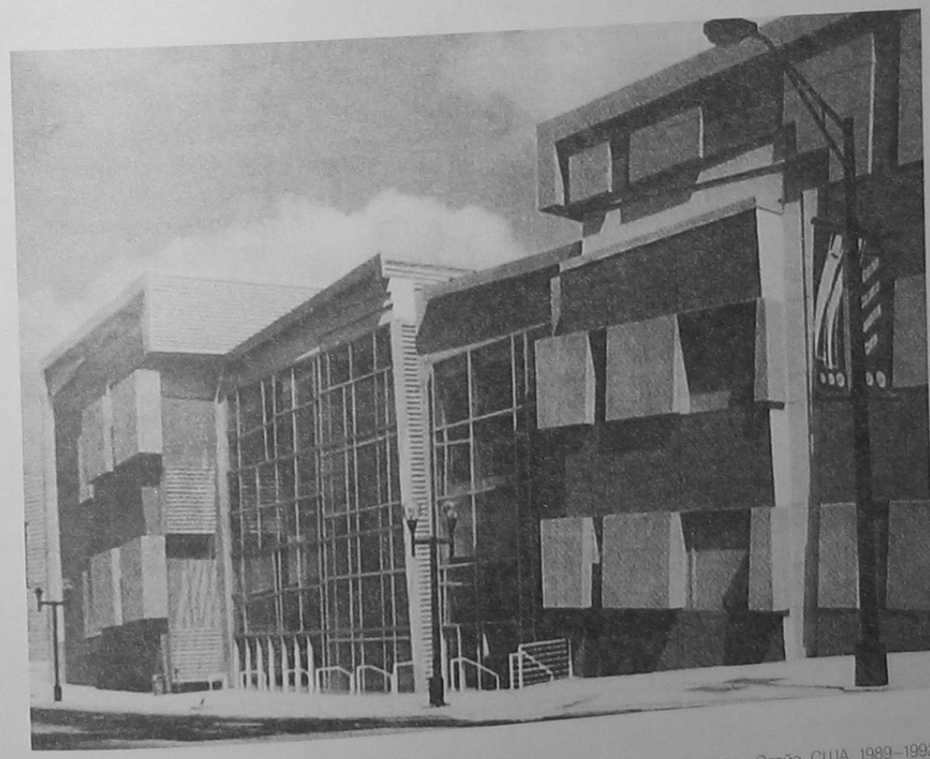




Архитектор Питер Эйзенман. Центр дизайна и искусств. Университет Цинциннати. Огайо, США. 1986–1996. Общий вид, интерьер

Проект дома Макса Рейнхардта в Берлине. 1992





Архитектор Питер Эйзенман. Центр собраний. Колумбус, Огайо, США. 1989–1992

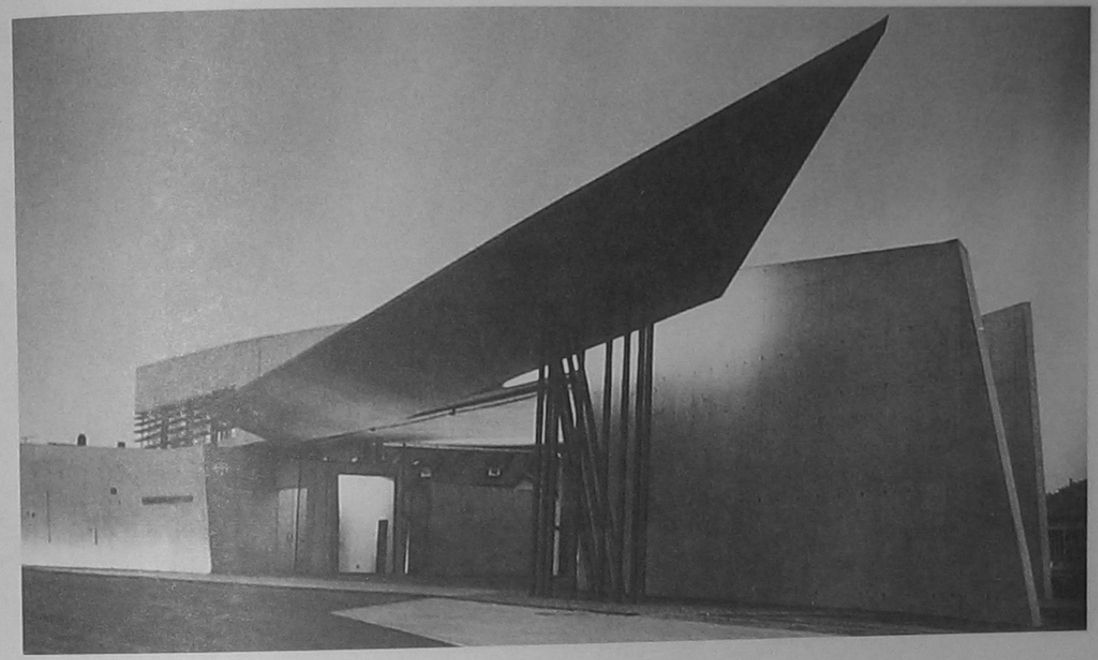


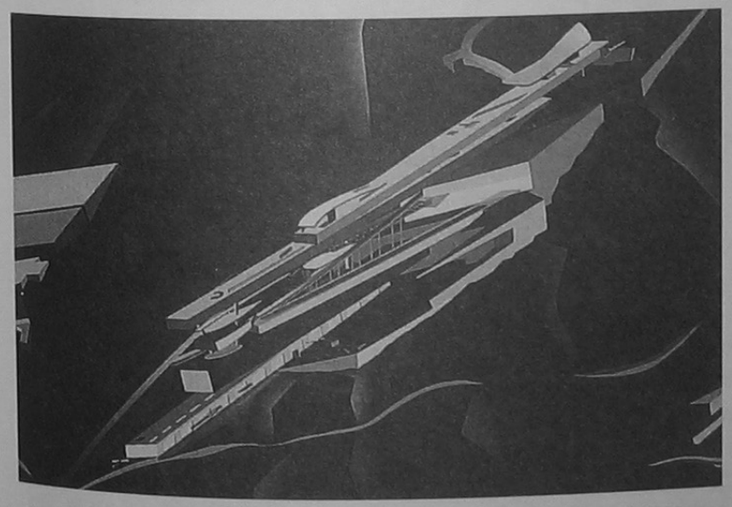


Архитектор Бернар Чуми.
Folies в Парк-де-ла-Виллет, Париж. 1989

графики Эль Лисицкого и Александра Родченко. В своих ранних работах — как, например, конкурсном проекте ночного клуба «Пик» в Гонконге (1983), который принес ей международную известность, — Хадид исходила от «антигравитационных» динамичных вариантов супрематизма. Проанализировав пространственную ситуацию в великолепной графике, Хадид «вертикальным небоскребам» Гонконга противопоставила динамичные «наклонные небоскребы», венчающие силуэт холмов. Ее графические сценарии манипуляций с городской средой основывались на эстетических предпочтениях и интуиции — в отличие от рассудочных систематизированных сценариев, которые выстраивал Эйзенман. Какие-либо социальные идеи не присутствовали.

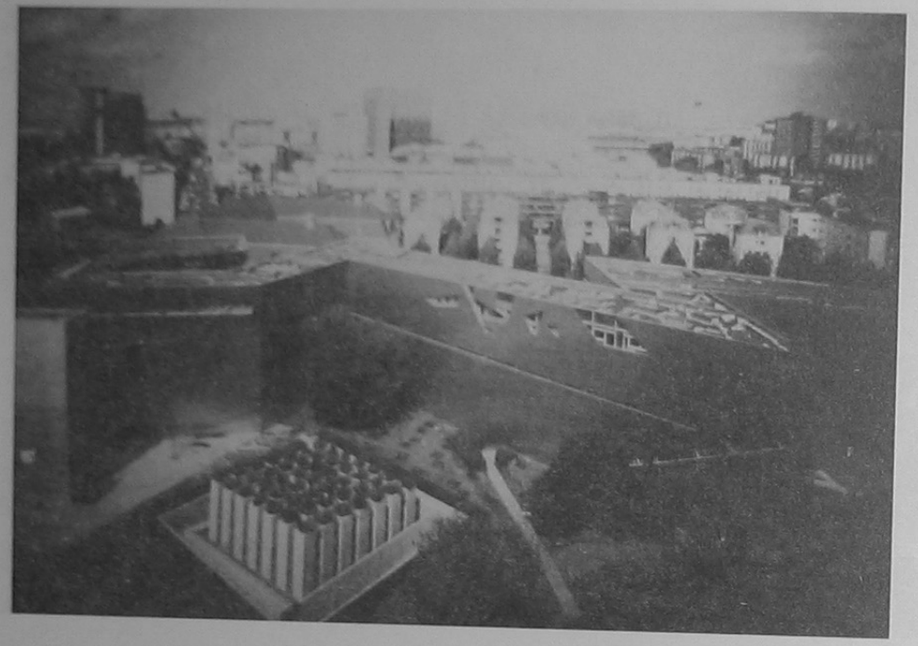
Гонконгский проект Хадид остался нереализованным, как и несколько последующих, осуществление которых столь же проблематично. В восьмидесятые по ее проектам выполнено несколько интерьеров — в числе их бар «Мунсун» в Саппоро, Япония (1989). Супрематическая графика транслирована здесь в динамичную, свисающую с потолка воронку неправильных очертаний — стальную кричаще-яркую цветную модель торнадо. Формы вокруг угловаты, агрессивны и неуютны. В конце десятилетия начато и несколько построек, которые завершены уже в девяностые, — дом в Берлине, в районе Кройцберг (1987–1994), пожарное депо фирмы «Витра» в Вайль-ам-Рейн, Германия (1989–1993). Качественный разрыв между замыслом и реализацией очень велик. Потеряны сильные на листах проектов эффекты динамичного взаимодействия плоскостей и линий, тонкость цветового решения. Проекты остались самоценными артефактами, которые просто не могут быть без потерь транслированы в трехмерную архитектурную форму. Проблема перевода замысла в натуру стоит перед

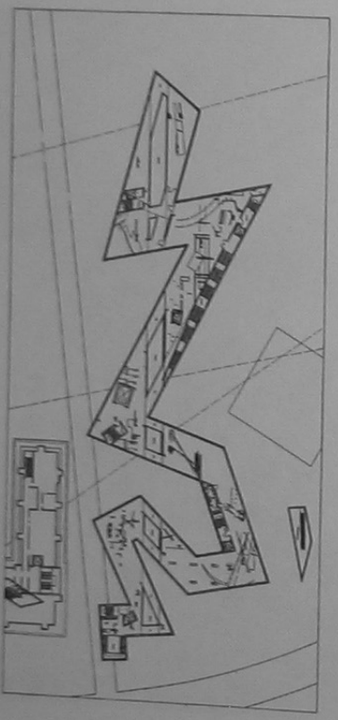






Архитектор Захи Хадид. Пожарное депо фирмы «Витра» в Вайль-ам-Рейн, Германия. 1989–1993
Проект ночного клуба «Пик» в Гонконге. 1983
Бар «Мунсун». Саппоро, Япония. 1989



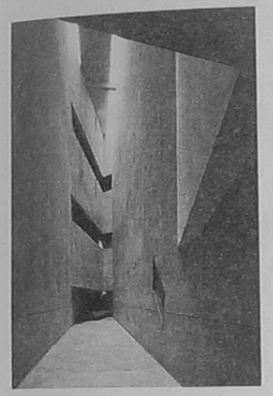


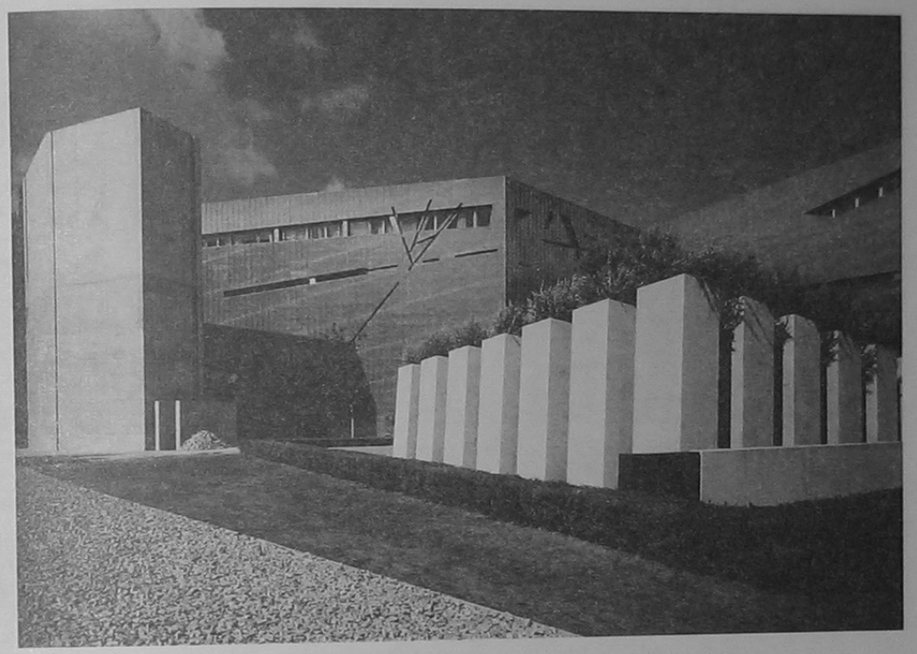
Архитектор Дениел Либескинд.
Еврейский музей. Берлин. 1988–1999

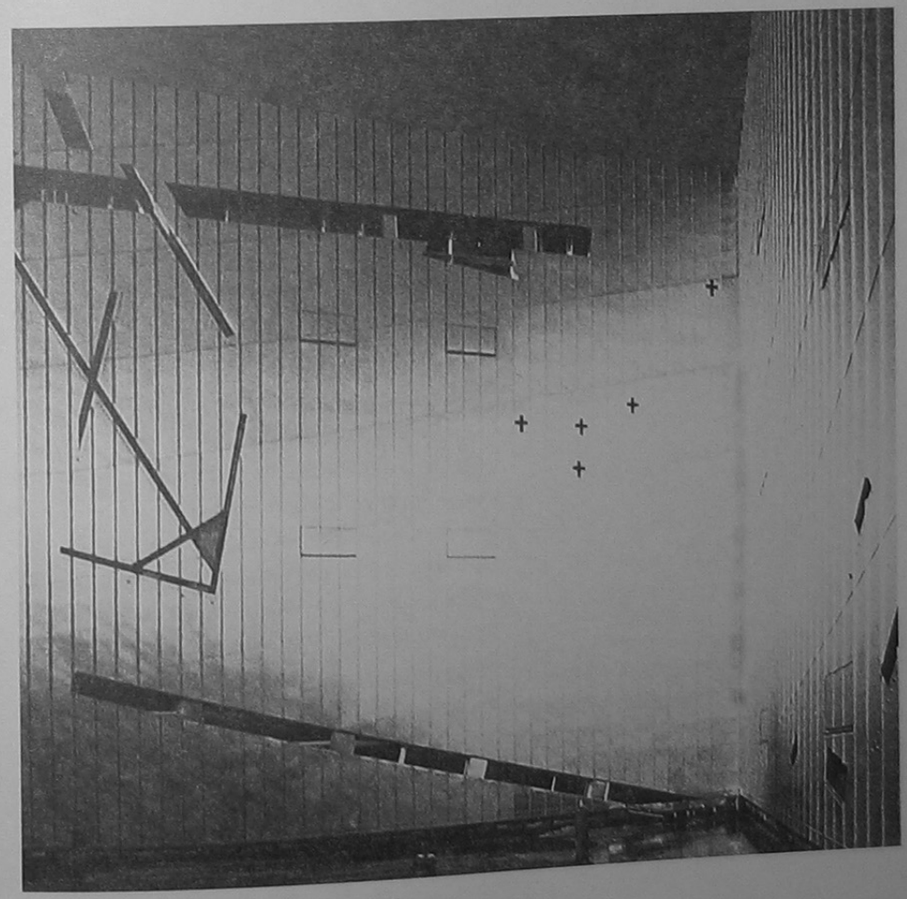
всеми деконструктивистами. У Хадид она особенно остра потому, что ее потенциал архитектора не достигает уровня возможностей, которыми она располагает как художник-график.

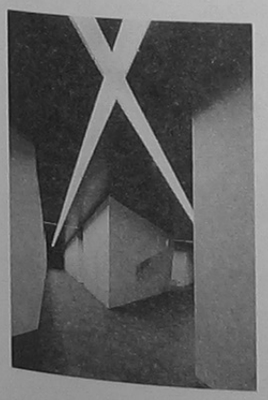
Разрыв сумел преодолеть Дениел Либескинд (род. 1946), американец польского происхождения. Работая как художник, он увлекался графикой начертания текстов и вводил их в свои работы не как пояснения, а как интегральную часть художественной формы. Он обильно внедрял каллиграфию и в свои ранние архитектурные коллажи, подчеркивая их свободу от функционального, как и от проявлений традиционности. В них он выработал формальные приемы, основанные на динамичном соединении плоскостей, образующих копьеобразные объемы. В 1988 г. он выиграл международный конкурс на проект Еврейского музея в Берлине, в Южном Фридрихштадте, рядом с музеем города Берлина.

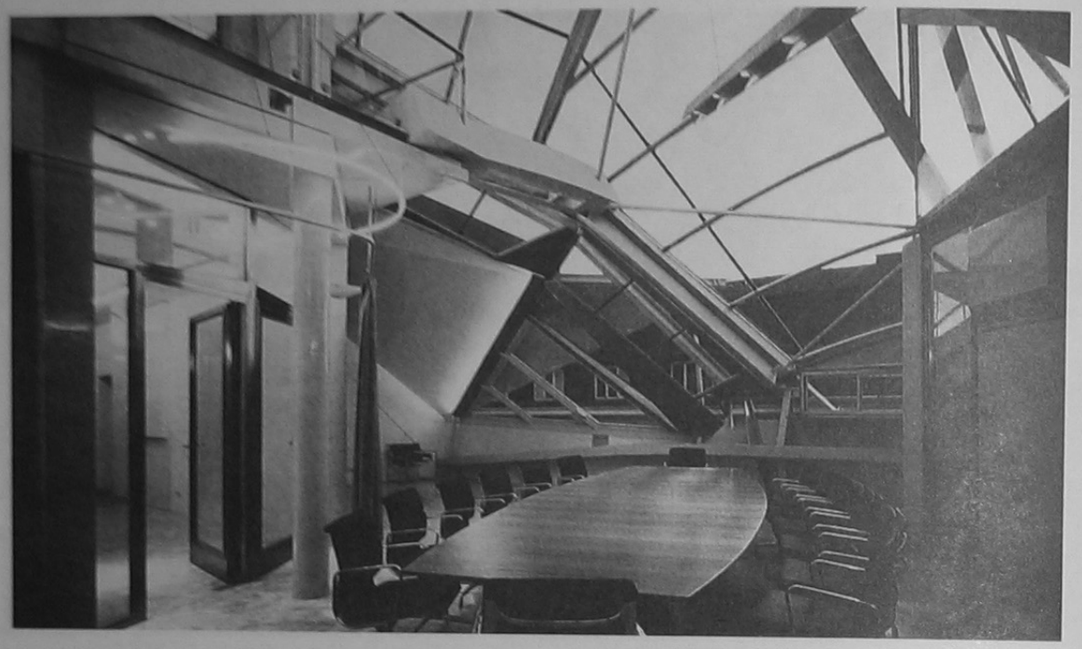
Либескинд предложил зигзагообразный объем с резкими треугольными сочленениями динамичных частей — выведенный в трехмерность пространства символ молнии, пробивающей забвение и порожденное им благодушие. Обширные поверхности стен на отрезках зигзага, облицованные листами металла, рассечены проемами-разрезами и пробиты отверстиями-знаками, не освещающими интерьер, но пропускающими острые и тонкие лучи дневного света. Каждый из отрезков зигзага отсылал к определенному этапу истории еврейского народа. Каждый получил свою сложную геометрию интерьерного пространства, эмоциональное воздействие которого усилено организацией света. Один из них вдохновлен «Улицей с односторонним движением», текстом Вальтера Беньямина, написанным, когда раскрылись расистские устремления фашизма. Либескинд сумел перевести свой замысел в метафору, формируемую пространством, све-











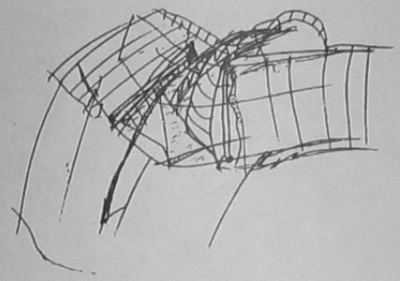
том, массой и ее кажущейся дематериализацией. Сложился образ еврейской цивилизации, ее трагедии и провала в западной культуре, образованного уничтожением евреев во второй мировой войне.

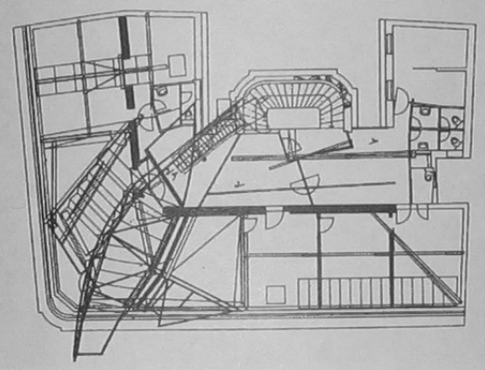
Путь от концептуального замысла к полноценному воплощению в архитектуре был для Либескинда труден и долог — здание завершено только в 1999 г. Но барьер, в который упиралось большинство деконструктивистов, он преодолел, не только не растеряв изначальную образность, но и обогатив ее новыми качествами. Преодолел он и тяготеющее над направлением влияние философии Деррида, ее разрушительной скептической отстраненности.

Радикальны опыты деконструкции австрийских архитекторов Вольфа Прикса (род. 1942) и Хельмута Свицински (род. 1944), именующих себя «КООП Химмельблау» («Кооператив небесной голубизны»). Их лозунг — «трудным временам — трудную архитектуру». Ссылаясь на великого земляка, Зигмунда Фрейда, они утверждают, что энергию, направлявшуюся на подавление скрытых влечений, преобразовали в агрессию против традиционного. «Объявлением войны» стала инсталляция «Архитектура должна гореть» (1979), созданная ими на территории Технического университета в Вене.

В 1983–1988 гг. «КООП» перестроил под офис аттик многоквартирного дома столетней давности в Вене, занимающего угол квартала. Вскрытую кровлю заменила диагонально развернутая металло-стеклянная конструкция — «натянутый лук», образовавшая офисное пространство. Абстрактный экспрессионизм ее формы ассоциируется с превращенным в кристалл гигантским насекомым из кошмаров Франца Кафки, которого некая сила вытолкнула наружу из недр

Архитекторы «КООП Химмельблау». Переделка кровли жилого дома. Вена, Австрия. 1989







заурядной постройки. Ассамбляж создан как опровержение рационалистических принципов: «форму определяет функция», «конструкция продиктована функцией и значащей формой». Авторов не интересовали проблемы контекста, пропорций, сочетания материалов. Целью была «визуализированная энергия линий, которая позволила, вскрыв кровлю, образовать новое пространство» (последнее по мере возможности использовано для нужд офиса). Проектирование начиналось со свободных набросков (частично выполненных с закрытыми глазами), которые фиксировали хаотический поток сознания. Наброски сканировались компьютером, превращаясь в модели, закреплявшие проявления подсознательного.

«КООП» построил затем небольшую фабрику в окрестностях Вены (1988–1989). Пучки труб, «танцующих» перед ее глухим торцом, и кровля, фрагментированная в серию плоскостей с различными наклонами и расположенных в разных уровнях, как бы симулируют момент сейсмической катастрофы. Под хаотичной оболочкой, однако, вполне прагматично организовано простое функциональное пространство. Пестро раскрашенный павильон музея в Гронингене, Нидерланды (1990–1994 с участием Алессандро Мендини и Филиппа Старка), имеет фрагментированную оболочку, плоскости которой, реагируя на демонстрируемый фильм, могут раскрываться или замыкаться — в архитектуру введено движение.

Впрочем, в своих демонстративных эскападах «КООП» сохраняет связь с нитью последовательности, объединяющей деконструктивизм — от логоцентризма теорий Деррида и утопического радикализма конструктивистов, через рассудочные «палимпсесты» Эйзенмана, экспрессионистические эксперименты Хадид

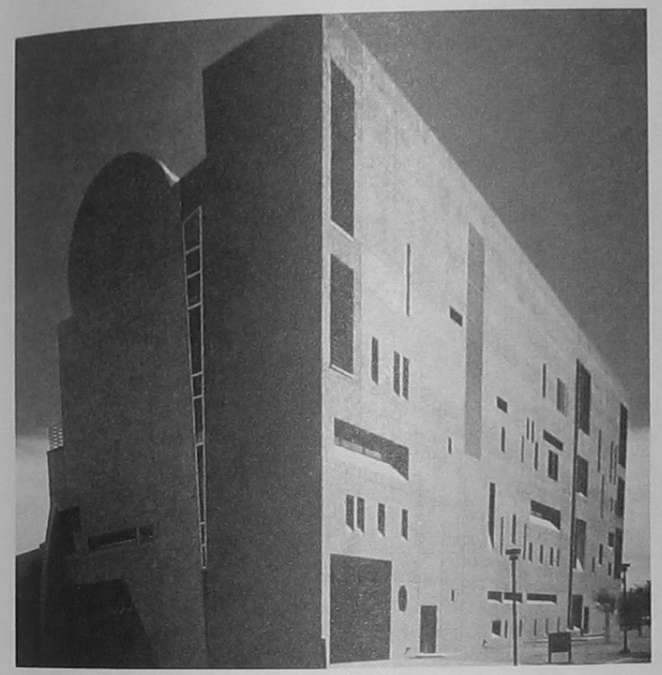


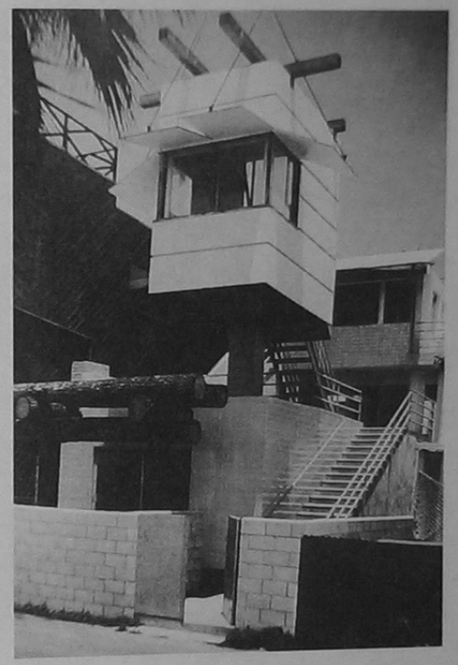
Архитекторы «КООП Химмельблау».
Фабрика в окрестностях Вены. 1988–1989

и поиски трансформации вербального в визуальное у Либескинда. Все это разнообразие отмечено случайностью связей между линией, плоскостью и пространством, отсутствием заранее определенных рациональных намерений, утверждением хаоса, который вместе с нарастающей сложностью жизни вытесняет идею порядка, унаследованную от эпохи просвещения.

Ореол нового авангарда, вокруг которого суетились растерявшиеся критики, скандальность, привлекавшая внимание и подчас оборачивающаяся коммерческим успехом, сделали неизбежным появление имитаторов деконструктивизма. Последние не обременяли свой интеллект проблемами трансляции идей деконструкции из сферы языка в сферу архитектуры, но использовали приемы организации формы, выработанные деконструктивизмом, стремясь к остранению, переводящему сооружения из общего ряда на уровень «высокой моды».

К умелым имитаторам принадлежит американская проектная фирма «Скогин, Илам и Брей». Среди ее работ — здание колледжа законоведения в университете штата Аризона, Тусон (1993). Замысел выведен из противостояния ландшафту, близости пустыни; использованный прием коллажа разнородных форм должен подчеркнуть господство симметрии в системе сложившегося кампуса. Монолитный в сущности объем фронтального корпуса как бы расщеплен на две составляющие: мощную, имитирующую монолит, прямоугольную пластину с узкими щелями хаотично разбросанных проемов, которая ощутимо кренится наружу, и устойчивую пластическую массу. Расходящаяся кверху щель вертикального окна на каждом из торцов служит как бы свидетельством разрыва. За этим корпусом развертывается сложно фрагментированное нагромождение одно-двухэтажных обьемов, перекрытых сводами-оболочками.



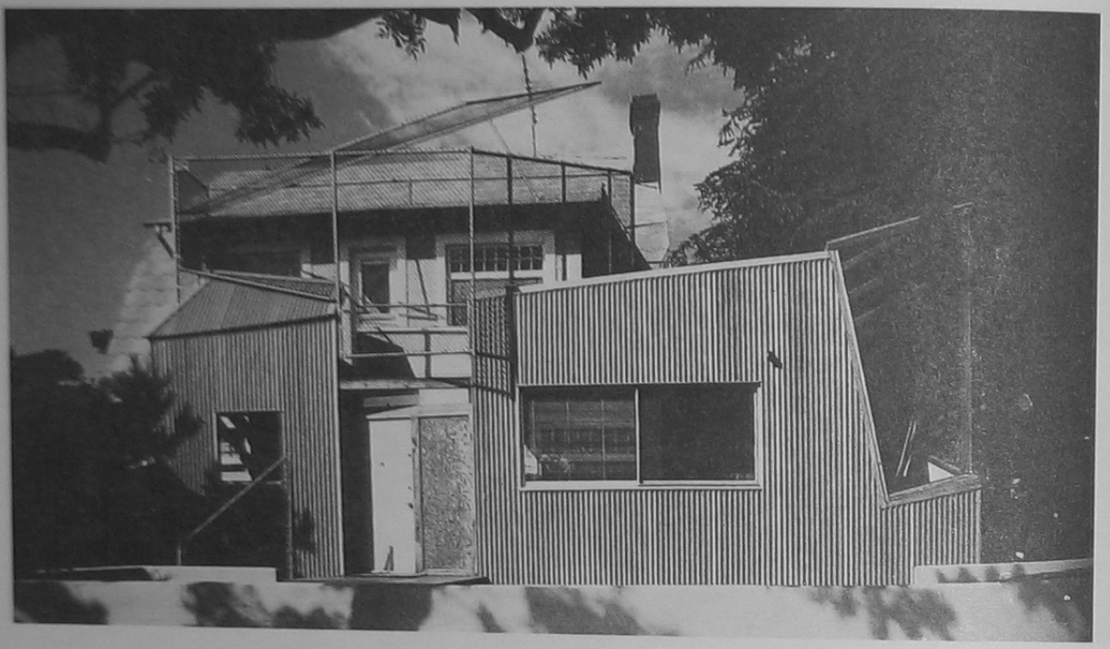


Архитектурные критики, стремясь упорядочить общую картину творческих направлений восьмидесятых, присоединяют к пестрому ряду деконструктивистов и фигуры, близкие к ним какой-то частью индивидуальной концепции. Самые значительные среди них — Френк Оуэн Гери (род. 1929), глава калифорнийской школы, к концу десятилетия едва ли не самый популярный и продуктивный архитектор Америки, и немец Гюнтер Бениш (род.1922), противоречивый и яркий экспериментатор.

Личность Гери формировалась в специфической культуре Лос-Анджелеса, отражающей американскую современность без ссылок на прошлое, но со всеми крайностями потребительского общества, его идеалами, мифами, господством автомобилизации. В первые два десятилетия деятельность Гери ограничивалось выполнением рутинных заказов средствами ординарной техники. За пределы обыденности он вышел, сблизившись с художниками поп-артовского неоавангарда. Гери писал: «Я изучаю работы художников и использую искусство как средство вдохновения. Я пытаюсь освободиться от бремени культуры и увидеть новые пути в работе. Я хочу быть открытым»[47]. Принимая в 1989 г. премию Прицкера, Гери уточнил: «Мои друзья художники, как Джаспер Джонс, Боб Раушенберг, Эд Кинхольц и Клас Ольденбург, работали с очень недорогими материалами — обломками дерева, обрывками бумаги — и создавали красоту. Для них не было случайных деталей, они были прямы, и в моих мыслях вставал вопрос: что же есть красота? Я выбрал возможности ремесла и создание подлинного в его пределах. Живопись обладает непосредственностью, которой я добиваюсь в архитектуре. Я использую новые конструктивные материалы, чтобы попытаться внести в форму чувство и дух…»[48].

Архитекторы фирмы «Скогин, Илам и Брей».
Колледж законоведения в Университете штата Аризона. Тусон, Аризона, США. 1993

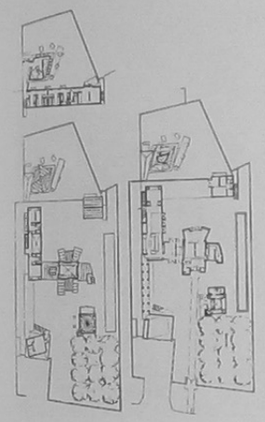
Архитектор Френк Гери.
Дом Нортона. Венис, Калифорния, США. 1984



Архитектор Френк Гери.
Собственный дом. Санта-Моника,
Калифорния, США, 1978

Гери вступил в конфронтацию с мегаполисом, в котором человек подчинен автомобилю; его отрицание конкретности неотделимо от поисков позитивного ответа — в отличие от стерильной рассудочности нигилизма Деррида. Фрагментация, в которой видится параллель хаотичности мира, внутренние напряжения, преобразуемые в динамичные диагонали, рвущие направления координат, и сдвиги плоскостей создают признаки формы, близкие к тем, которые порождены идеями деконструкции. В стремлении опереться на опыт архитектуры, Гери обращается к излюбленному источнику деконструктивистов — русскому конструктивизму. Он столь же агрессивно враждебен функционалистической версии модернизма и постмодернизму, как деконструктивисты. Ощущая точки соприкосновения, Гери принял участие в их первой «Выставке семи» в Нью-Йорке. Но его художническое восприятие мира, стремление связать архитектуру с методами скульптуры и живописи, тяготение к ремеслу противоположны рассудочности Эйзенмана. Постройки Гери не подчиняются единству композиции; они складываются как ассамбляжи разнородных фрагментов, стягиваемых вместе линиями сил — подобно «Мерцбау» Курта Швиттерса или коллажам Роберта Раушенберга.

Особый словарь форм Гери стал складываться при перестройке его собственного дома в Санта-Монике, Калифорния (1978). Кухня, столовая и терраса традиционной постройки дополнены фрагментированными структурами из материалов, обычных для временных конструкций, — гофрированного металла, проволочной сетки, фанеры. Охватывая существующую постройку, они сохранили ее физическую независимость, образуя вместе с ней подобие дадаистского ассамбляжа, несущего многозначный гротескный образ.



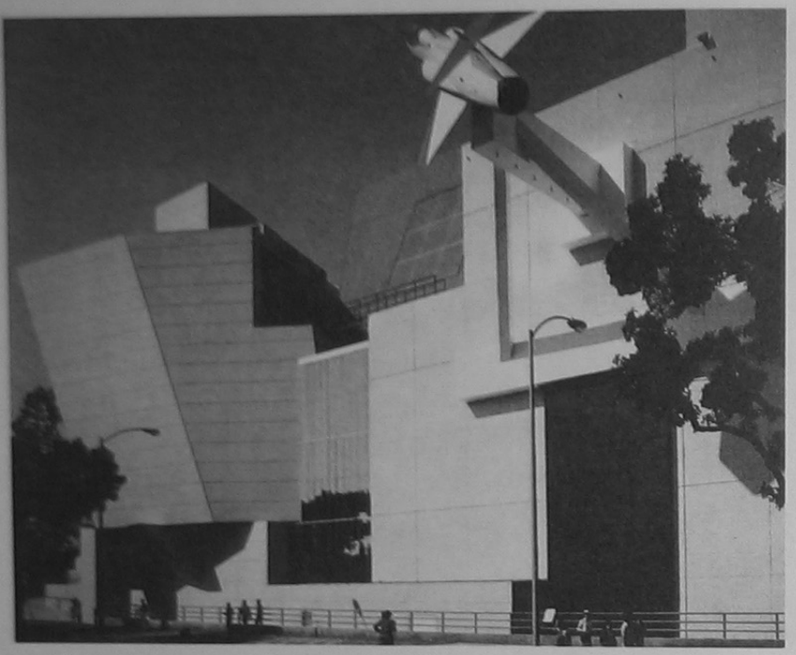


На доме Шпиллера в пригороде Лос-Анджелеса, Венис (1980), Гери как бы примерил свой новый словарь к новой постройке, состоящей из двух объемов, обшитых гофрированным металлом; здесь преобладает случайное и временное. Дом Нортона в том же Венисе (1984) построен для бывшего спасателя на водах. Гери подчинил фрагментированную трехэтажную структуру студии-башенке, динамично вынесенной к фронту участка, прилегающего к пляжу. Высоко поднятая над основанием, она начинает ряд «морских» метафор, включающий корбюзианские трубчатые парапеты, открытые металлические лестницы, плоскую крышу-палубу и даже связку бревен-плавников, водруженную перед фасадом. Пестрота материалов (бетонные блоки, глазурованная плитка, дерево, оштукатуренный кирпич, металлическая сетка), дополненная многоцветной окраской, связывает объект с хаотичностью окружения. Его многоречивый «поп-арт» включил и ссылки на конструктивизм.

Раздробленность объема дома Шнабеля в Брентвуде, Калифорния (1986–1989), получив смысловую нагрузку, создает ассоциацию с поселком пуританской общины Новой Англии. Подобие сельской площади с высокой призмой «колокольни» в дальнем углу рассечено осью, ведущей от входа к парадному объему, за которым устроен водоем-«порт» с угловатым объемом-«кораблем». В нарочитой разбросанности и сложности очертания частей заложена идея хаоса как высшей формы порядка. Впрочем, сложная пространственная структура заключает в себе неожиданно практичную систему комфортабельных интерьеров. Эксцентричность целого дополнена использованием необычных материалов (например, облицовки металлом с эмалевым покрытием). Целое получило отчетливый сюрреалистический характер.



Архитектор Френк Гери.
Дом Шнабеля. Брентвуд,
Калифорния, США, 1986–1989





Архитектор Френк Гери. Музей авиации. Лос-Анджелес, США. 1982

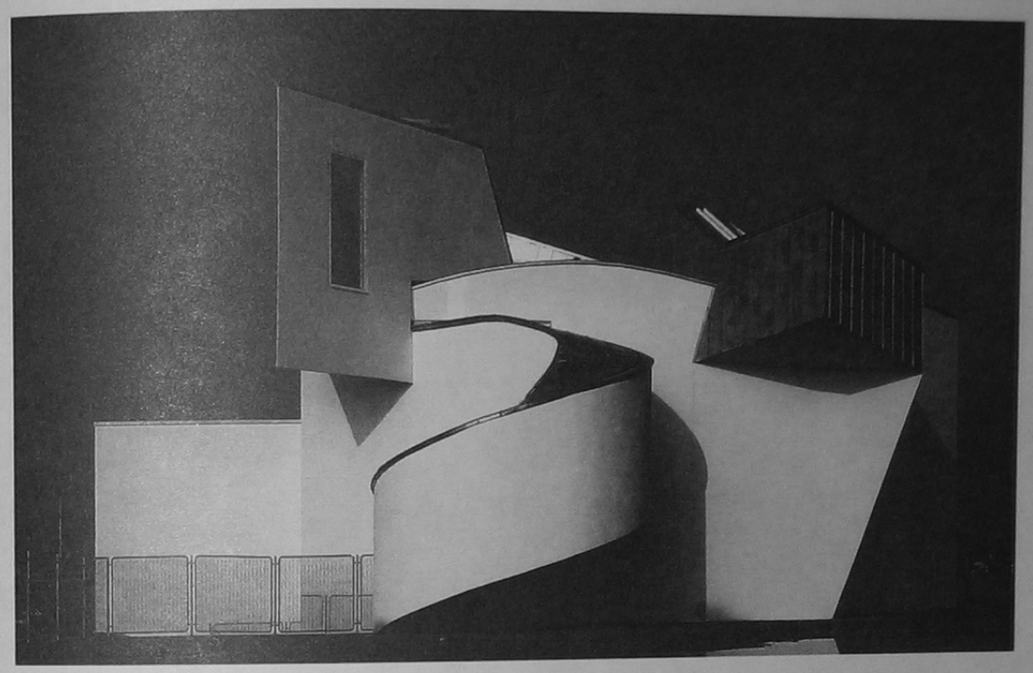
Здание компании «Чайэт Дей». Венис, Калифорния, США. 1989

Эджемер-сентр. Санта-Моника, Калифорния, США. 1987

Шумная известность странных построек Гери принесла и заказы на крупные общественные и коммерческие здания, где игры с формой, предлагаемые с полной серьезностью, осуществлялись в большем масштабе. Объемы Музея авиации в Лос-Анджелесе, построенные как часть Калифорнийского музея науки и промышленности (1982), напоминают кубическую скульптуру с резко сталкивающимися формами. Динамичное пространство интерьеров драматизировано пространственным коллажем экспонатов. Над входом на пучке балок, образующем консоль, расположился истребитель F-104.

Эджемер-сентр в Санта-Монике, Калифорния (1987), также близок к обитаемой скульптуре, но еще более — к декорациям фильма. Компактный комплекс подчинен сценарию досуга в идеалах потребительской культуры. Пронизанный двумя меандрами улиц, он имеет ряд открытых дворов, окруженных пестрыми ресторанами, магазинами и небольшими музеями. Метод фрагментации и случайных столкновений кубистических и поп-артовских форм использован для создания атмосферы материализованного сновидения, среда которого не нарушает масштаба малоэтажного пригорода. Над комплексом поднимаются три ажурные башни, разные по построению, но исходящие от прообразов конструктивистского «агитпропа», ощутимых и в аллюзиях Музея авиации.

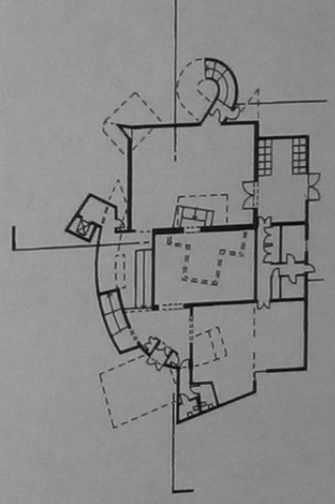
Штаб-квартира рекламной компании «Чайэт Дей» в Венисе (1989) задумана как «совокупное произведение искусств». Фланговые блоки подчинены архитектурным аллюзиям — один, с мягко изогнутым планом, в формах, облицованных белой эмалированной сталью, воспроизводит конструктивистский фасад, второй имитирует в красно-коричневой металлической облицовке брутально



тяжеловесную каменную «древоподобную» структуру (намек на органическую архитектуру Райта). Эти разные фланги связывает поп-скульптура — гигантская модель бинокля, выполненная художниками К. Ольденбургом и С. ван Браггеном, черная металлическая масса которого доминирует на фасаде. Ее отличие от архитектуры смазывается тем, что между окулярами бинокля устроен въезд на автостоянку в цоколе, а в их объемах устроены офисы. Как и в других работах Гери, капризная маска фасада скрывает деловые интерьеры здания, прагматичная организация которых основана на опыте раннего периода деятельности архитектора.

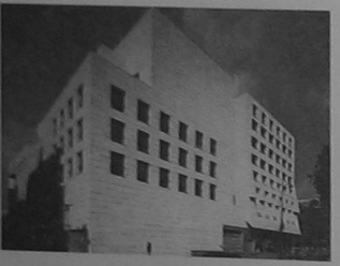
Проект Концертного зала Диснея в Лос-Анджелесе (1989), гостиной города, стал началом новой серии работ Гери, уже не связанных аллюзиями с какой-либо другой архитектурой. Интуитивное поэтическое начало «обитаемой скульптуры» при разработке замысла соединялось с расчетами на компьютерах. Интимное пространство вокруг оркестра — по типу берлинской филармонии — охватывалось фрагментированной оболочкой из криволинейных — выпуклых и вогнутых — плит, очертания которой независимы от очертаний интерьера. Сложная форма облицованных камнем бетонных плит оказалась, однако, слишком трудна для осуществления. Завышение сметы привело к прекращению строительства.

Экспрессионистское динамичное столкновение криволинейных поверхностей, облицованных серебристой нержавеющей сталью («замерзшее движение» — по словам Гери), осуществлено в здании Музея дизайна Витра в Вайль-ам-Рейн, Германия (1989). Для той же компании Витра Гери построил офис в Базеле, Швейцария (1989–1994): перед нейтральной прямоугольной пластиной громоздится



Архитектор Френк Гери. Офис музея дизайна Витра. Базель, Швейцария, 1987–1989





фрагментированный объем входной группы, изогнутые панели которого отделаны цветной штукатуркой или цинковыми листами. Атриум, объединяющий этот объем с основным корпусом, проходит через все этажи, образуя сложно очерченное, но неожиданно строго торжественное представительное пространство.

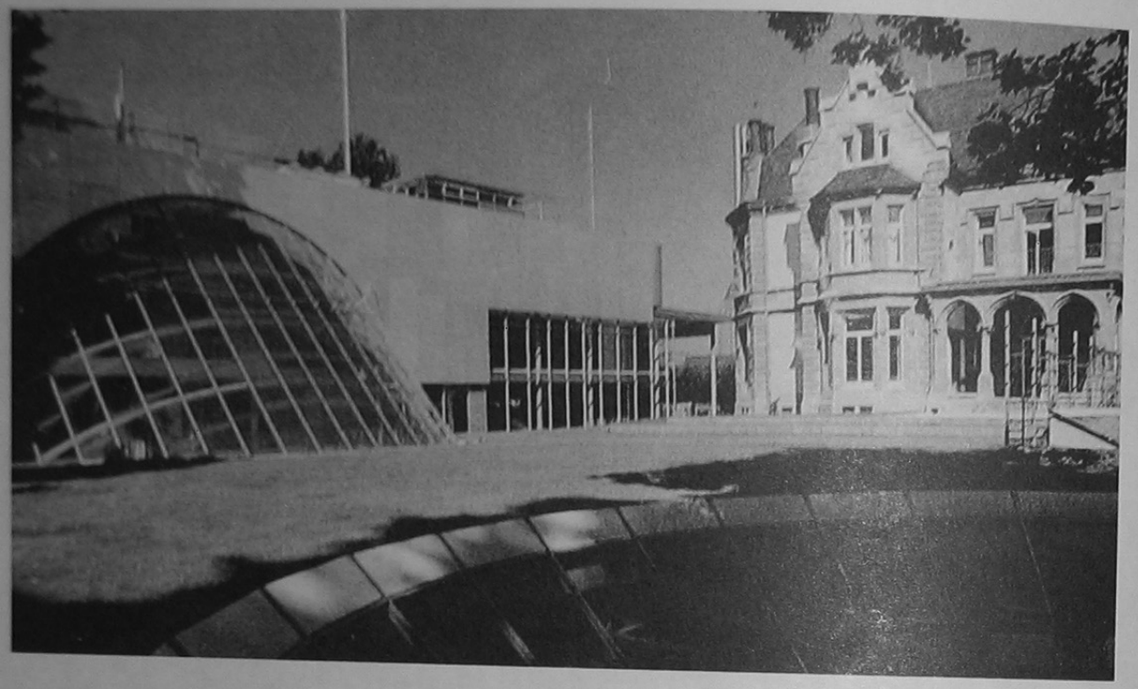
Произведением Гери, в котором он привел к единству результаты формальных экспериментов восьмидесятых, введя это единство в рамки европейской архитектурной традиции, стало здание Американского центра в Париже (1990–1994). В новом для него контексте Гери показал способность создать органичный сплав разнородных начал — уравновешенной завершенности и импульсивного динамизма. К улице Поммар здание обращено спокойной геометрией крупных масс, облицованных камнем, которую дисциплинирует строгая сетка окон. Только стена объема над главным входом, начиная с четвертого этажа, получила наклон, образуя навес над стеклянной стеной углового вестибюля. Но со стороны парка Берси строгая геометрия как бы взрывается, переходя во фрагментированную динамичную пластику обитаемой скульптуры. Здание воспринимается как сложное противоречивое единство. Для организации плотно упакованных интерьеров многофункциональной постройки, включающей театр, библиотеку, выставочные и конференц-залы, офисы, Гери использовал мотивы дворов парижского центра. Изобретательно устроены прорывы интерьера к внешней среде, созданы разнообразные эффекты естественного освещения. Здание — зрелая работа Гери, в которой он преодолел склонность к эпатажу, создав тонкий баланс между художнической импульсивностью и продуманной практичностью решений, а главное — точно реагируя на пространственные и культурные контексты. С деконструктивизмом здание в Париже сохранило лишь немногие черты формального сходства.

Архитектор Френк Гери.
Здание Американского центра в Париже.
1990–1994





Архитектор Гюнтер Бениш, инженер Фрай Отто. Комплекс Олимпийского парка. Мюнхен, Германия. 1968–1972





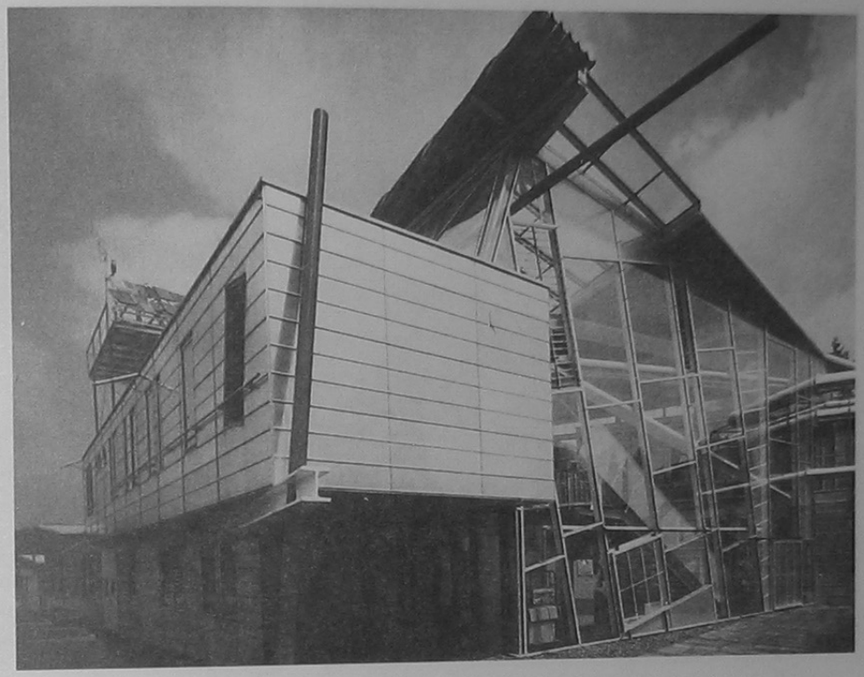
Архитектор Гюнтер Бениш.
Германский музей почт. Франкфурт-на-Майне, Германия. 1987

Еще более условно, чем Гери, связывают с деконструктивизмом Гюнтера Бениша. Он также опасается, что архитектура может подавить разнообразие жизни, и полагает, что она должна быть открыта к изменениям и гибка. Хотя его работы сохраняют связь с традициями экспрессионизма и органицизма в работах таких германских архитекторов, как Ханс Пёльциг, Ханс Шарун, Готтфрид Бём, но они имеют и параллели с работами деконструктивистов. Связывает Бениша с ними, как и с работами Ф. Гери, приверженность теории хаоса как основы развития природных процессов и форм.

Устремление Бениша к архитектуре, способной питать разнообразие жизни, не исключающее хаос, проявилось уже в созданном под его руководством комплексе Олимпийского парка в Мюнхене (1968–1972, инженер-конструктор Фрай Отто). Тентовые конструкции с прозрачным акриловым покрытием имели здесь основой преднапряженные сети из тросов, растянутые между железобетонными мачтами. Они перекрыли трибуны стадиона, спортивный зал, бассейн и интервалы между ними (перекрытая площадь составляет 75 га).

Эти легкие структуры сложились в криволинейный орнамент с масштабом геологических формаций. Их поверхности расчленены мелким масштабом сеток и конструктивных соединений. Извне акриловые поверхности блестят как рыбья чешуя, изнутри выглядят паутиной, правильные ячейки которой складываются в иррегулярные очертания, образуемые растяжением тента между опорами. В казавшихся невесомыми «зонтах» и «парусах», укрывших спортивный комплекс, виделись и символические значения, прежде всего — противопоставленные монументальной архитектуре на службе власти, равно как и архитектуре потребительской культуры, подобной Диснейленду. (Бениш резко выступал про-





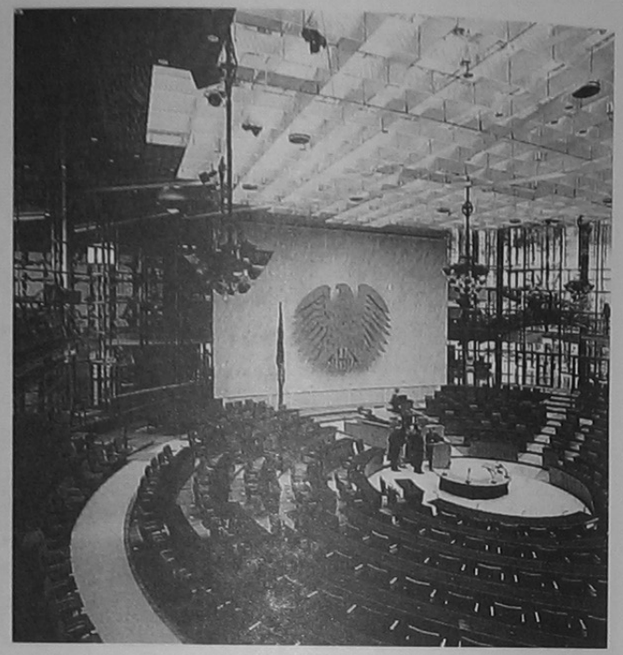
тив проекта Государственной галереи в Штутгарте, созданной Стерлингом, называя его потаенно фашистским). Свободные очертания тентов Олимпийского парка, связанные с пластикой земли, не несли ассоциаций с архитектурой прошлого; не связывались они и с «очеловечениванием» технологий, как в стиле хай-тек, но предлагались как выражение нового демократического духа.

Динамичными столкновениями объемов, организованных планом со звездообразной структурой, отмечена библиотека Католического университета в Айхштетте, Германия (1980–1987). Формальная свобода плана, отвечающая очертаниям окружающего здание парка, сочетается с прозрачностью изящной каркасной конструкции и стеклянных ограждений. В здании Германского музея почт во Франкфурте-на-Майне, Германия (1990), невысокий прямоугольный корпус-пластина соединен с циркульными структурами атриума и конференц-зала. Изогнутая в плане по полуокружности наклонная стеклянная стена атриума затопляет пространственное ядро интерьера естественным светом. Экспрессионистическая драматизированная динамичность сочетается в этих работах с холодной ясностью каркасных структур, восходящей к «архитектуре кожи и костей» в «стиле Миса».

Среди зданий, построенных Бенишем, особенно близок к формальным приемам деконструктивизма институт исследования Солнца в университете Штутгарта, Германия (1987). Динамичные структуры его кровли, получающие отклик в членениях витражей, напоминают формальные эскапады «КООП Химмельблау». В интерьерах, где доминирует исследовательское оборудование, Бениш не избежал влияния хай-тека, его драматизированной игры техническими формами.

Архитектор Гюнтер Бениш.
Институт исследования Солнца. Штутгарт, Германия. 1987

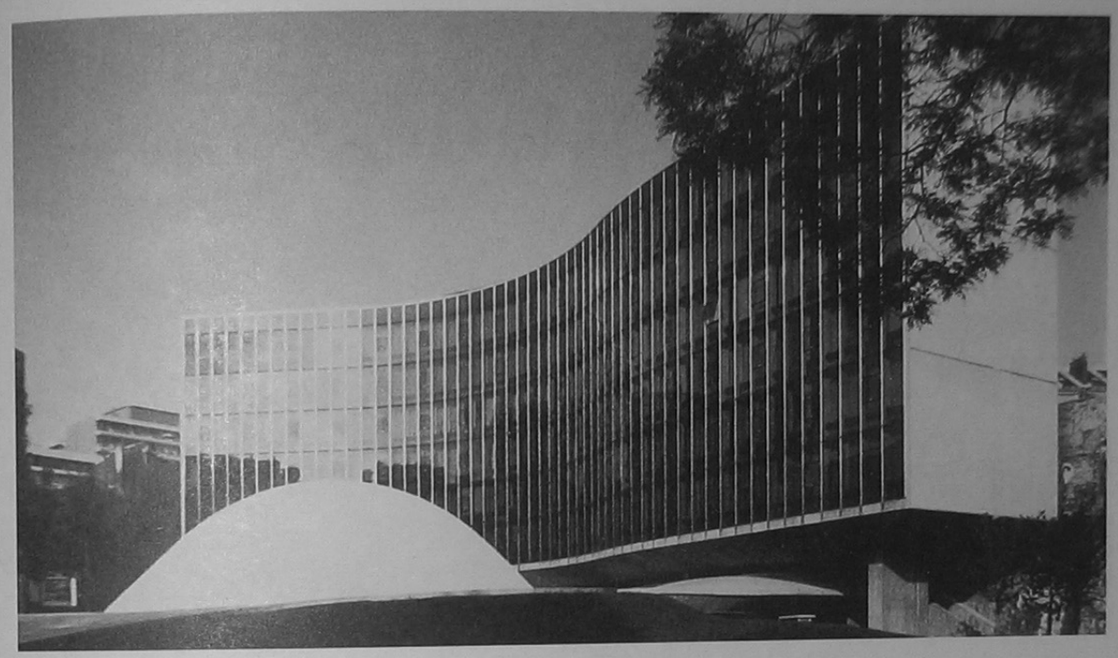




Архитектор Гюнтер Бениш.
Здание Бундестага в Бонне, Германия.
1973–1992

В соответствии со своим статусом, здание Бундестага в Бонне (1973–1992) имеет более строгие формы, свидетельствующие о том, что Бениш видит в деконструктивизме не альтернативу, но развитие возможностей модернизма. В главном объеме здания круглый амфитеатр размещен внутри квадратного стеклянного ящика, что должно символизировать демократичную прозрачность работы парламента. Эта метафора не дополняется какими-либо традиционными знаками власти. Идущая от Миса легкость и сдержанность форм, основными материалами которых служат хромированный металл и стекло, сочетается со свободой динамичных дополнений, разрушающих господство прямоугольных координат и симметрии. С главным объемом непринужденно сочетаются крылья и павильоны, снимая возможность торжественной риторики в образе целого. Как и Музей почт во Франкфурте, здание Бундестага точно включено в контекст; оно вписано в панораму набережной Рейна и связано с соседними реставрированными зданиями. Контекстуализм, как и стремление адаптировать к новым, более сложным временам традиции модернизма, подчеркивают независимость Бениша от догм ортодоксального деконструктивизма.

Деконструктивизм, широко обсуждавшийся в профессиональных кругах восьмидесятых годов, не получил понимания и поддержки за их пределами. Он не достиг широты популярности, которую имел постмодернизм (хоть и воспринял в конечном счете правила коммерциализованных игр потребительского общества), и не был принят столь же значительной частью архитекторов. Энергетика его развития основывалась на негативных положениях философии Деррида и теории хаоса. Концепции направления заключали в себе и элементы утопичности. Эти интеллектуальные ресурсы были в основном израсходованы

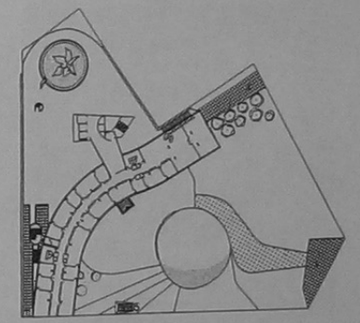


в 1980-е годы. В последнем десятилетии века деконструктивисты (как и их «попутчики») лишь завершали начатое, уже не продолжая ряд эпатирующих новаций. Угасала и популярность деконструктивистской философии. Остались, однако, результаты экспериментов с формой, заставившие пересмотреть закономерности ее построения, независимо от представлений об архитектуре более общего порядка.

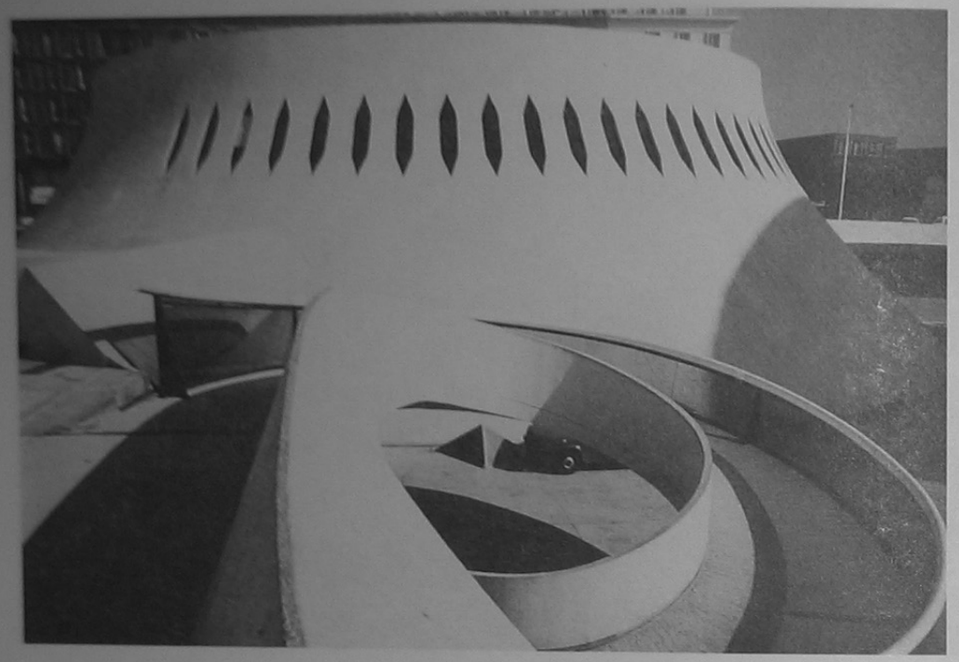
Неоэкспрессионизм в архитектуре восьмидесятых

Новую вспышку неоэкспрессионизма в конце семидесятых — восьмидесятые годы питала «воля к форме», менее осложненная драматизацией. Ее проявления в Европе были осознанным продолжением линии, начатой Бруно Таутом, Эрихом Мендельсоном, Хансом Шаруном; в США присоединялось влияние органической архитектуры середины века, работ Ф.-Л. Райта того времени и Брюса Гоффа. В неоэкспрессионизме восьмидесятых выделялось творчество «ветеранов», продолжавших эксперименты, начатые ими в предшествующем периоде, подобно Готтфриду Бёму. Часть приверженцев направления связывала проявления «воли к форме» с отсылками к экспрессионизму раннего периода и органической архитектуре. Но сложился и неоавангардистский фланг, подчеркнуто использовавший средства, основанные на технике «постфордизма», или элементы архитектурного языка постмодерна.

К неоэкспрессионизму можно отнести и поздние работы Оскара Нимейера, создававшиеся за пределами Бразилии. Мастер этот, с самого начала творчества испытавший влияние Ле Корбюзье, более всего воспринял не проповедуемые им рационалистические догматы, но его художническое восприятие мира и архитектуры. Отвергая жесткую ортогональность, Нимейер обычно ссылался на



Архитектор Оскар Нимейер.
Здание ЦК компартии Франции.
Париж. 1966–1981

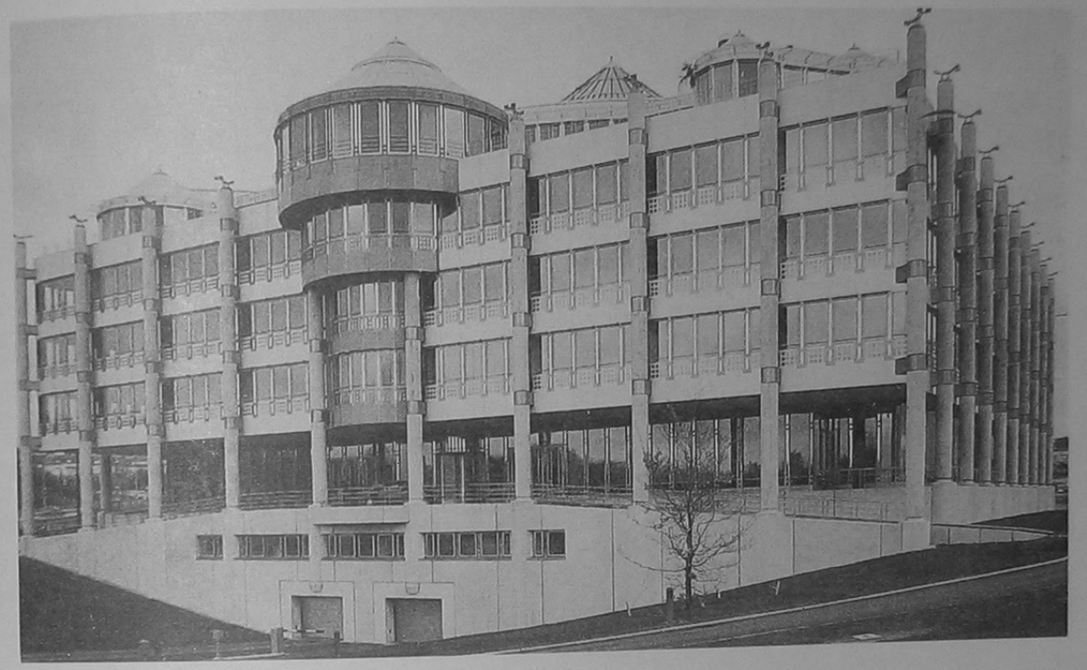


традиции национального барокко, видя его особенность в активном использовании криволинейных форм. Ссылка служила ему оправданием перед догматическими ортодоксами рационализма. По сути дела, однако, Нимейер руководствовался той «волей к форме», которая была стержнем экспрессионизма, не прибегая к неким ссылкам на наследие.

Особенно выразительна форма здания центрального комитета французской компартии в Париже (1966–1981), где господствует криволинейная в плане шестиэтажная пластина административного корпуса с навесной стеклянной стеной, поднятая на пилонах над распластанным стилобатом и служащая фоном для пологого белого купола зала пленумов. Создавая Дом культуры в Гавре (1981), Нимейер противопоставил прямоугольной обстройке площади, спроектированной О. Перре, свободные очертания двухъярусного форума с пластичными парапетами и пандусами для пешеходов. Над форумом доминируют два мощных объема — с гиперболическим и коноидальным очертаниями железобетонных оболочек, светлые массы которых главенствуют над дробным окружением. Меньшая заключает в себе зал многоцелевого назначения, группу студий и аудиторий. Бóльшая оболочка отдана театру.

Непрерывность европейской экспрессионистической традиции воплощена в творчестве Готтфрида Бёма, отошедшего от брутальности произведений предшествовавших десятилетий. В 1982–1983 гг. в Берлине на Фазанен-платц он построил 8-этажный дом, основываясь на переосмыслении традиционного староберлинского типа жилища с открытыми галереями светового двора, связывающими квартиры с лестницами. Бём превратил центральный

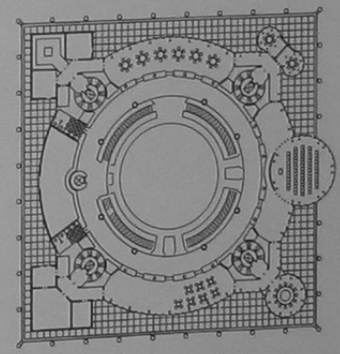
Архитектор Оскар Нимейер.
Дом культуры. Гавр. Франция. 1981

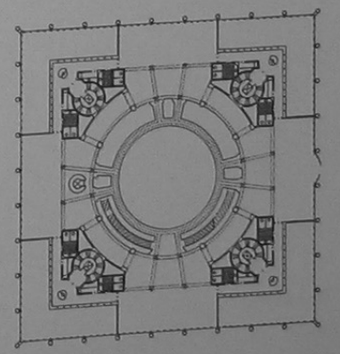


двор в перекрытый металло-стеклянным куполом торжественный круглый атриум. Сочетание округлых эркеров и лоджий определило пластику кубического объема.

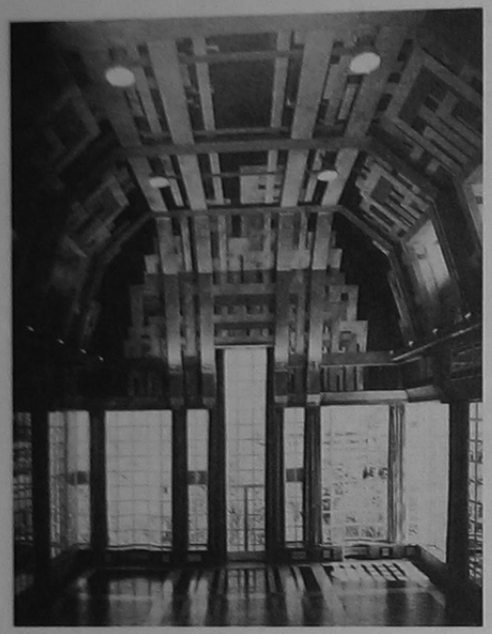
Тема центрального атриума развита в здании Германского банка в Люксембурге (1987–1991). Периметр его кубического объема охвачен равномерным ритмом цилиндрических бетонных опор, вынесенных за пределы ограждения. Сквозь спокойную компактность экстерьера, символ надежности, прорывается динамика внутреннего пространства. На оси главного входа поднимаются ярусы округлых эркеров, завершенные цилиндрическим объемом зала. Со своим коническим завершением он образует переход от спокойного куба к сложному силуэту кровли. Динамику центрального атриума, перекрытого стеклянным конусом, определяют ярусы галерей, соединенные между собой открытыми лестницами. Их этажерка свободно поднимается в пространстве, связанная с офисными площадями по периметру через легкие мостики. Нет специально введенных символических элементов — напряженная выразительность пространственного целого определяется контрастами уравновешенной гармонии и динамики.

В 1981–1989 гг. Бём выполнил реконструкцию барочного дворца в Саарбрюккене. Здание, построенное в 1740-е годы архитектором Ф. Й. Штренгелем, сгорело в годы французской революции и прошло через ряд перестроек, утратив цельность. Бём восстановил сдержанное провинциальное барокко крыльев, обрамляющих глубокий курдонер, и связал их центральным павильоном. Последний получил изначальные очертания, но трансформирован современными средствами. Его каркасная металлическая структура драматично усилила вер-





Архитектор Готтфрид Бём.
Германский банк в Люксембурге.
1987–1991





тикальную устремленность членений и сочетание прозрачности со сложной пластикой. Интерьер зала, занимающего верхний этаж павильона, получил причудливый декор покрытия, соединяющий нарядную приподнятость барокко с неким синтетическим воспоминанием о формальных поисках двадцатых годов — от ван Дусбурга до Швиттерса. На оси двора Бём создал металлическую ажурную беседку-навес над скульптурой — обобщенный образ барочного павильона (а точнее — современного восприятия барочной формы). Целое сложилось в ностальгический образ, сквозь чрезмерную драматизацию которого проступает потаенная ирония.

Реконструировать методы германского экспрессионизма двадцатых в условиях последней четверти столетия стремились архитекторы Хинрих и Инкен Баллер. В 1977–1984 гг. они заполнили разрывы периметральной застройки квартала на набережной Ландсверканала в Берлине неоэкспрессионистическими корпусами. Возможности современного монолитного железобетона позволили далеко превзойти дерзания первых экспрессионистов. Жилища — секционные и галерейные — получили фантастические, почти «гаудианские» интерьеры с помещениями криволинейных очертаний. Плиты балконов, далеко выступающие перед фасадами, продолжены угловатыми, загибающимися кверху крыльями. Высокие криволинейные кровли прорезаны козырьками мансард стрельчатого очертания. Утрированная экспрессия, однако, неприятна очевидной нарочитостью.

Наиболее впечатляющие произведения неоэкспрессионизма восьмидесятых создает Ральф Эрскин, не стремясь продолжить линию раннего экспрессионизма, но используя опыт свободного от догм формообразования. Сосредоточив

Архитектор Готтфрид Бём.
Реконструкция дворца в Саарбрюккене.
Германия. 1981–1989

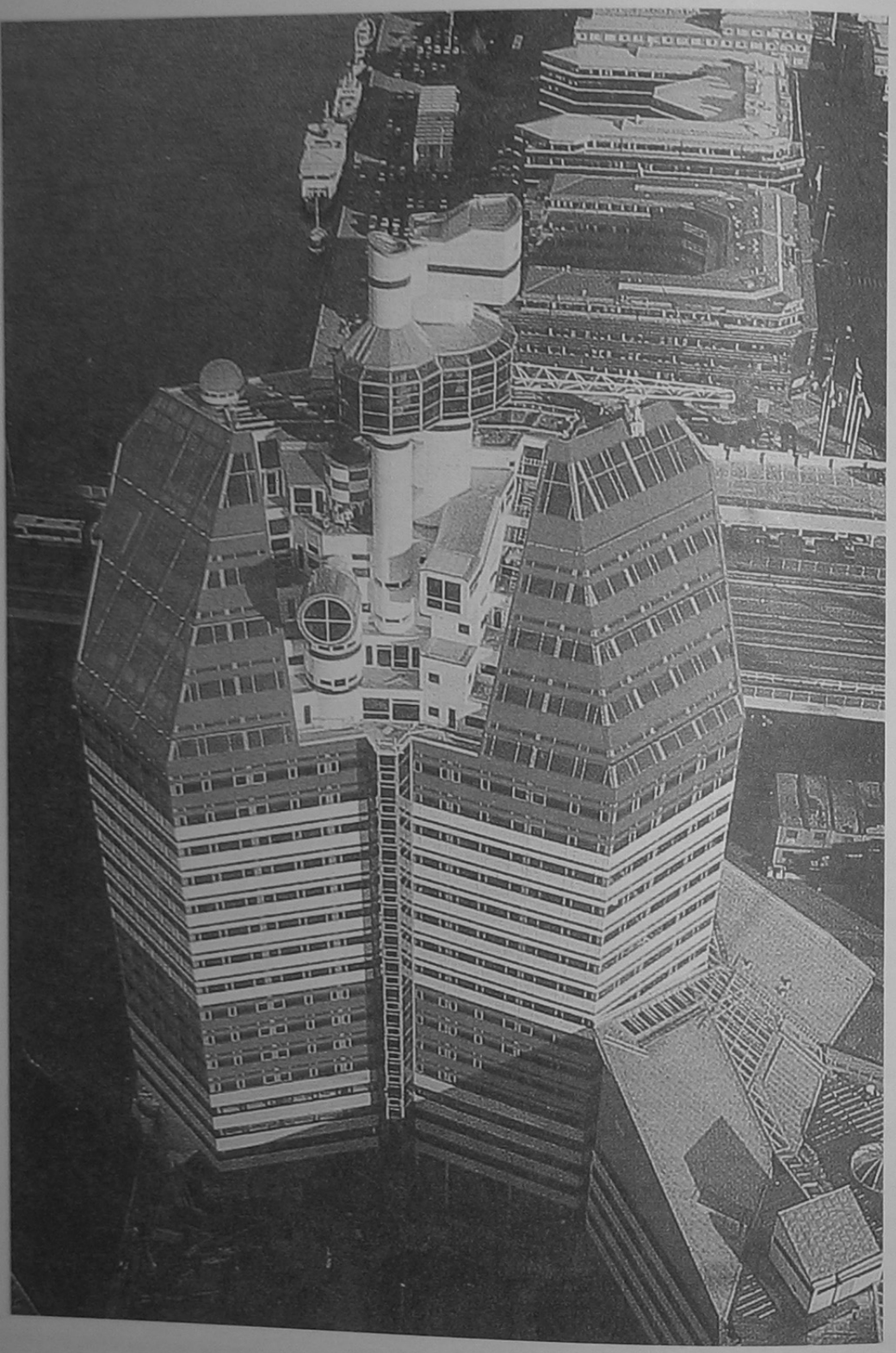
Дом на Фазаненплатц. Берлин.
1982–1983. Крытый двор



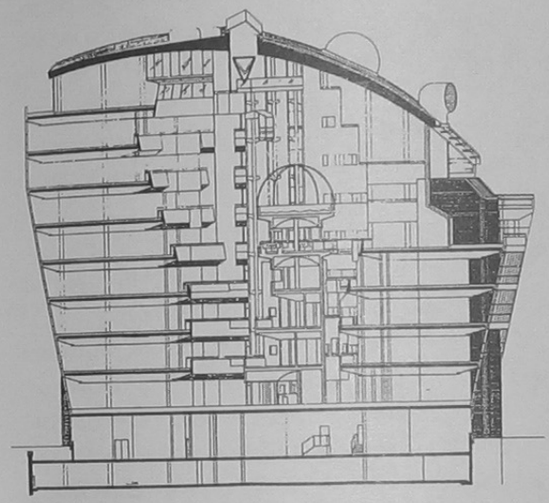
свою «волю к форме», он создал драматичные здания-символы монументального масштаба. Первое из них — здание-комплекс шведской строительной фирмы Сканска в Гётеборге, Швеция, на набережной реки Гёта-Эльв (1987–1990). Функции офиса Эрскин соединил с городскими. Атриум пятиэтажного крыла с магазинами, кафе, ресторанами общедоступен и открыт к набережной. Тем самым он поднял общественный статус сооружения и оправдал его превращение в визуальный и смысловой ориентир среди обширного ландшафта, объединяющего акваторию, порт и город. Эту роль выполняет завершающая протяженный объем 22-этажная массивная башня асимметричных очертаний, форма которой метафорически связана с корабельной архитектурой. Неправильный усеченный конус ее венчания как бы «прорастает» группой цилиндрических шахт, стеклянных галерей, башенок и павильонов, которую сам Эрскин назвал «горным селением». На телебашне — подобно маяку — чередуются широкие красные и белые полосы, расчлененные узкими непрерывными лентами окон. Целое стало экспрессивной эмблемой города-порта.

Годом позже, в хаотичной и мрачноватой западной части периферийной зоны Лондона, на участке, сдавленном пересечением эстакады вылетной автомагистрали и железнодорожных путей, Эрскин поставил тяжеловесный криволинейных очертаний объем офиса с наклоненными наружу стеклянными стенами и асимметричной тяжелой скорлупой бетонной кровли (1988–1991). Эрскин назвал его «Ковчег». Грузный символ перегруженного библейского корабля, оставленного отхлынувшим потопом, обиталище шведских фирм на английской земле, «Ковчег» визуально подчинил себе аморфную среду, стал для нее ориентиром. Здание интравертно. Его внутреннее пространство, поделенное на этажи, пронизано и объединено атриумом, по-разному очерченным на разных

Архитекторы Хинрих и Инкен Баллер.
Дом на набережной Ландсверканала.
Берлин. 1977–1984



Архитектор Ральф Эрскин. Здание фирмы Сканска. Гётеборг, Швеция. 1987–1990

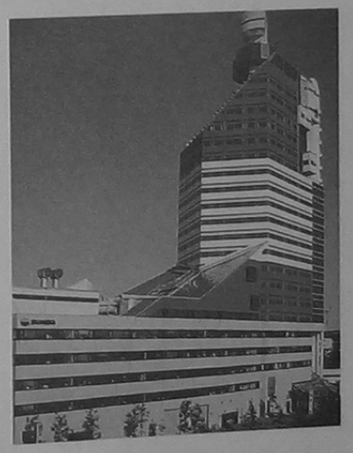




этажах, романтичное пространство которого охвачено галереями, пересечено мостиками. Купольная беседка повисла над его пустотой. Под кровлей и на первом этаже в холл открываются кафе и пабы. Эрскин стремился сломать бюрократический стереотип офиса, превратить его в гуманизированную среду, благоприятную для развития связей внутри коллектива в чуждом окружении (еще одна сторона метафоры «Ковчега»). В интерьерах обильно использовано дерево. Экстерьеры отделаны красной медью, постепенно меняющей свой коричневый цвет на зеленый.

Метафоры «Ковчега» основаны на словаре органических форм и складываются в мифологизированный образ трудовой общины, сплоченной чужеродностью окружения. Органическая форма, созданная в поисках регионального своеобразия, образует и основу версии неоэкспрессионизма, которую создал венгр Имре Маковец (род. 1935). Последний, однако, преобразовал ее, подчиняя «волю к форме» идеям антропософии Рудольфа Штейнера.

В интервью журналу «L'Architecture d'aujourd'hui» Маковец утверждал, что не придерживается какого-либо направления в архитектуре прошлого, но его интересуют родовые знаки, прослеживаемые с незапамятных предисторических времен — в содержании слов и выразительности построек; его цель — заместить мотивации, идущие от потребительского общества или диктатуры, мотивациями будущего. Чтобы достичь этого, надо вызвать в памяти и даже дать выражение образам прошлого: в этом смысле он и понимает традицию[49]. Идея эта ближе, чем другие неоэкспрессионистские концепции, к утопиям экспрессионизма двадцатых.



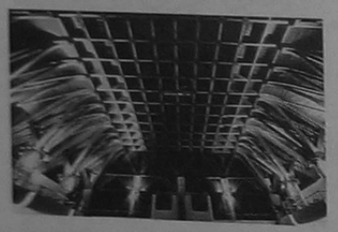
Архитектор Ральф Эрскин.
Офис «Ковчег». Хаммерсмис,
Лондон. 1988–1991

Здание фирмы Сканска. Гётеборг,
Швеция. 1987–1990









Архитектор Имре Маковец.
Капелла на кладбище Фаркашрет,
Будапешт, Венгрия. 1975–1977

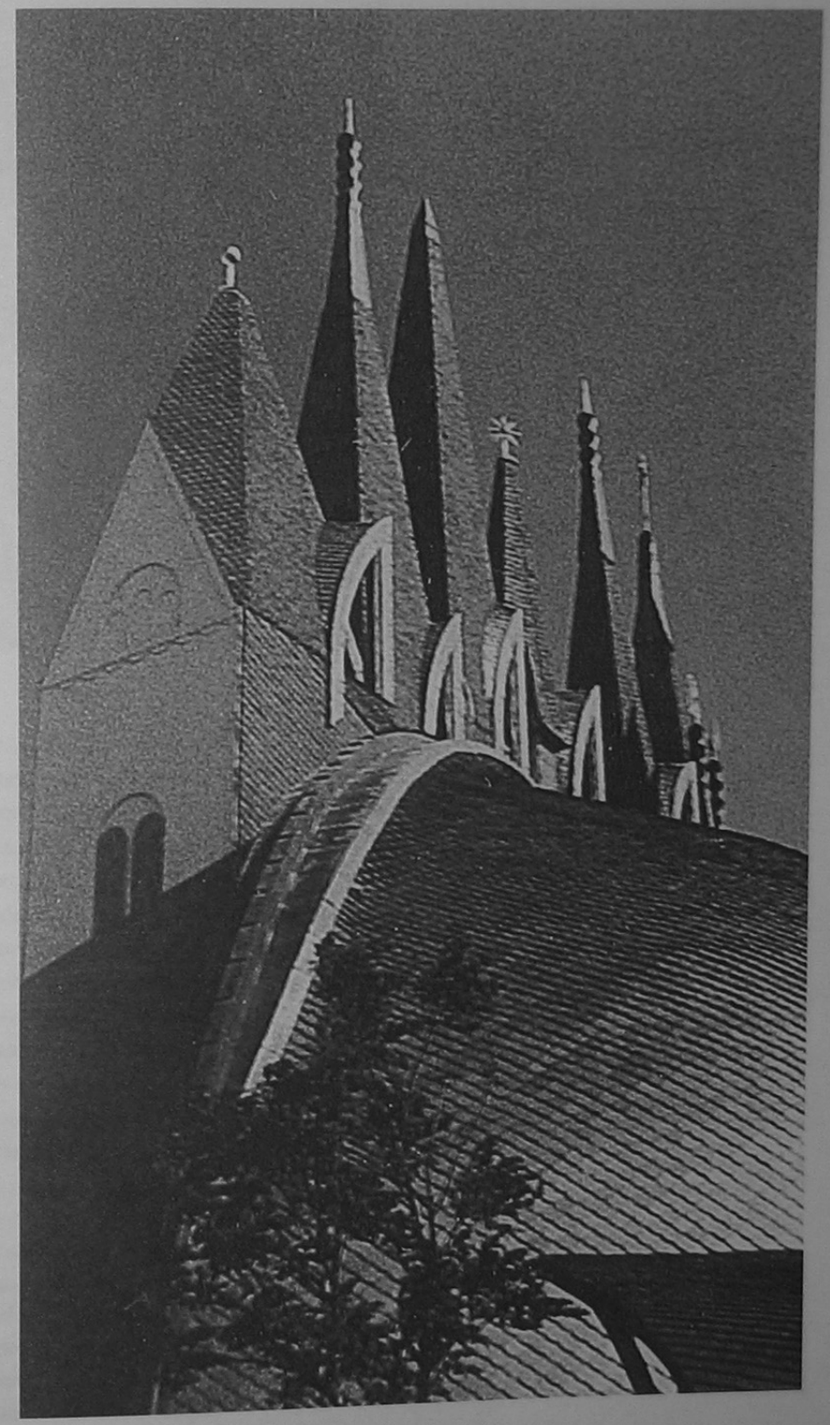
Дом культуры. Шарошпатак,
Венгрия. 1976–1983

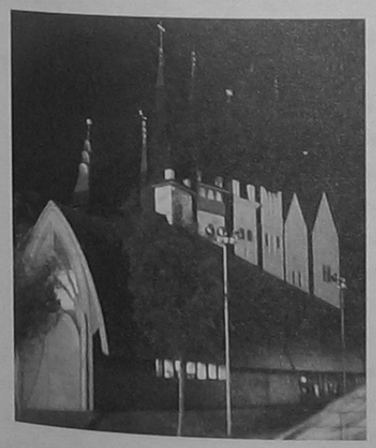
Конкретные истоки языка архитектуры Маковец находит в крестьянской архитектуре и древней символике мадьяр. С ними он соединяет органические ассоциации (например, со структурой деревьев). Среди символических форм особую роль он отдает крыше: «Здесь, в Европе, всегда дома строились с крышами... Окутанная социальной вуалью, диктатура недолговечных и остроумных властителей „измов" — Малевича, Дусбурга и других, заставила нас забыть о первичном духе строительства, архитектуры, архаической тектоники. После публичной смерти международной архитектуры крыши вновь вошли в моду. Высокая крыша не только лучше защищает от дождя... — она прежде всего красивее... Когда у нас над головами настоящая крыша, жилище наше становится уютнее, а дом — „домовитее"»[50].

Маковец начинал с эскизов органических форм, близких к работам Брюса Гоффа. В 1975 г., осваивая дух региональной архитектуры, он построил в Токае крестьянский дом под высокой шапкой черепичной кровли, говоря, что он «должен создать не только укрытие для тела, но и условия совместного бытия людей»[51]. «Воля к форме» впервые впечатляюще осуществилась у Маковца при реконструкции капеллы на кладбище Фаркашрет в Будапеште (1975–1977). Ее объем и пространство образованы встречными крутыми волнами деревянного ребристого свода, сталкивающимися на его оси. Промежутки между частыми ребрами внизу превращены в кресла с очень высокими резными спинками. Интерьер близок по символической насыщенности и выразительности использования материала к первому Гётеануму Р. Штейнера.

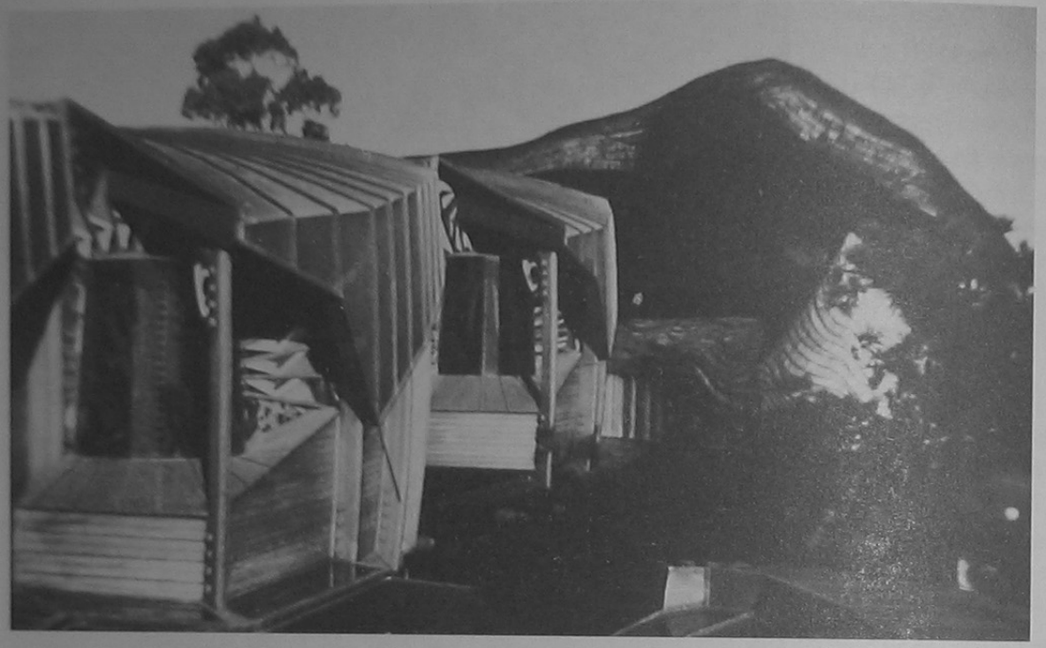
В отличие от «вневременного» мистицизма капеллы, современны поднимающиеся от земли легкие криволинейные дощатые кровли-скорлупы кемпинга в Вышеграде (1978), непринужденно вписанные в склон лесистого холма. Над зданием Дома культуры в Шарошпатаке, Венгрия (1976–1983), господствуют сложные объемы высокой гонтовой кровли, ассоциативность формы которой на фасаде приведена почти к изобразительности. Основание сооружения выполнено в оштукатуренном кирпиче, введены и крупные поверхности стекла. Но главный двухсветный зал перекрыт сложной деревянной конструкцией — плафон с глубокими прямоугольными кессонами несут паддуги из пучков криволинейных ребер. Это здание стало своего рода манифестом современного на основе архетипов традиции — не только формальных, но и семантических.

В Венгрии восьмидесятых произведения Маковца существовали на периферии культуры, хотя он уже имел растущую известность в Западной Европе (что и определило рассмотрение его работы в контексте международного направления). Особенно громкой известность Имре Маковца стала после того, как он построил павильон Венгрии на международной выставке в Севилье (1992). Там рационалистическим постройкам индустриальных стран он противопоставил мистико-символический гибрид антропософской символики и народного искусства. В объеме павильона доминировала гигантская кровля неправильных криволинейных очертаний, крытая шифером, — подобие выброшенного на сушу морского чудища. Вдоль ее «хребта» поднимались семь тонких башенок со шпилями.





Архитектор Имре Маковец. Павильон Венгрии на выставке ЭКСПО-92. Севилья, Испания. 1992



В США неоэкспрессионизм стал продолжением угасшей органической архитектуры. Примеры свободной игры «воли к форме» в американской архитектуре даже более изобильны, чем в европейской — от Ф.-Л. Райта и Брюса Гоффа до Эеро Сааринена. Наиболее интересен и последователен среди американских сторонников экспрессионизма восьмидесятых Барт Принс (род. 1947), связанный с традицией органической архитектуры (он начинал как помощник Брюса Гоффа). К построенному Гоффом Музею искусств в Лос-Анджелесе Принс в 1988 г. добавил павильон коллекции японского искусства, собранной Дж. Прайсом — «Синекан». Монументальный и герметичный, с резкими гранями плоскостей-экранов, опоясавших криволинейный объем, он далек от легкого изящества чайных павильонов. Только каменный конус, несущий изогнутые стилизованные рога, прямо заявляет о «японском». Принс, однако, используя точно подмеченные особенности очертаний формы, сумел выразить назначение постройки.

Экспрессивной скульптурной формы, «рукотворность» которой почти природного образования, Принс достиг при строительстве дома в Корона-дель-Мар, Калифорния (1989), для Джозефа и Эцуко Прайс, создателей коллекции, демонстрируемой в «Синекане». Помещения, очертания которых напоминают панцири древних моллюсков, образуют непрерывный пояс, защищающий площадку с бассейном извилистого рисунка. В то же время, фронт их открыт к видам на Тихий океан. Дерево — в основном гнутоклееное — послужило основным материалом фантастичных форм, развивающих некие «воспоминания о Гауди» и «вариации» на темы Брюса Гоффа. Осуществление дома потребовало возрождения высоких традиций ремесленного мастерства.

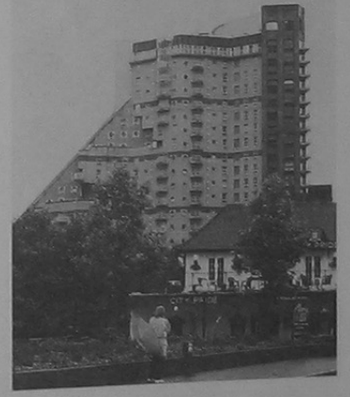
Архитектор Барт Принс.
Дом Прайсов. Корона-дель-Мар, Калифорния, США. 1980



В более поздних работах Принс кажется менее самобытным — при всей свободе и разнообразии приемов формообразования, которые он использует. Летний дом в Мендочино, Калифорния (1994), сформирован прежде всего кровлей сложных очертаний, покрытой кедровой дранкой. С северной стороны она опускается до земли, защищая жилище от неблагоприятных ветров, на южной стороне оставляет место для обширных поверхностей стекла, открывающих вид на океан. Конструктивной основой постройки служат деревянные рамы. Ощутимо влияние Гери на общую организацию объема. Приемы сопряжения деревянных конструкций с развитым каменным основанием, дополненным невысокими фрагментами каменных стен, близки к тем, которые использует Имре Маковец.

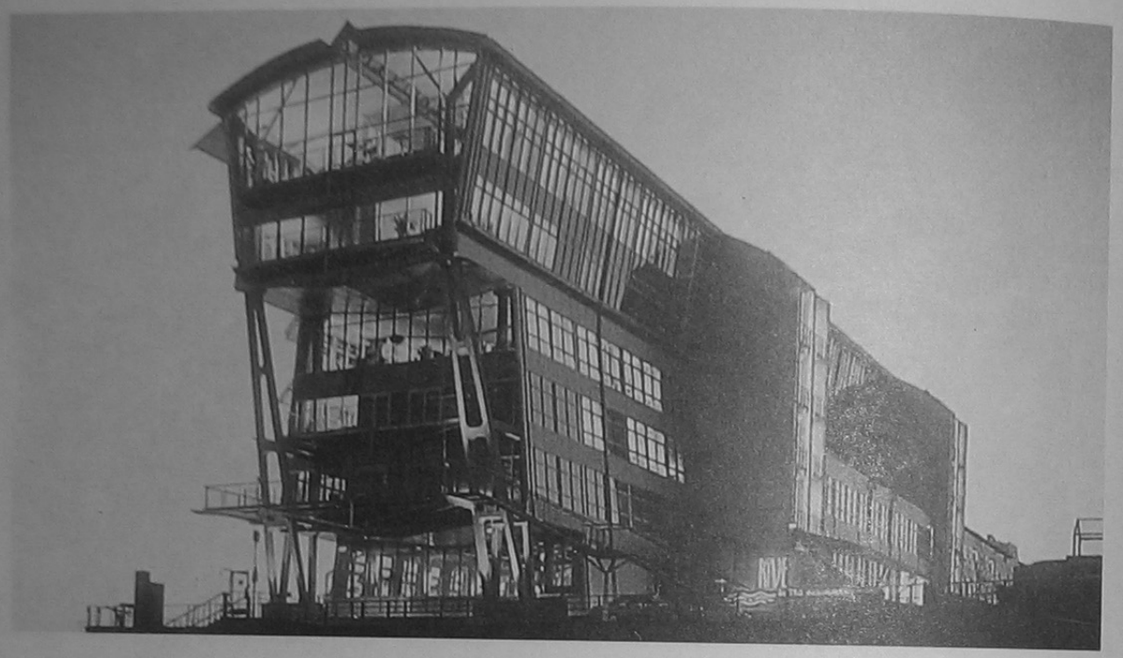
Неоэкспрессионистическая архитектура восьмидесятых не возникала только лишь как продолжение экспрессионизма двадцатых или органической архитектуры. Иногда проявления «воли к форме» и «говорящей архитектуре» не связывались с опытом прошлого. Свободно сформированные объекты, ориентированные на повышенную выразительность, создавались английской проектной фирмой CZWG (Кемпбелл, Цоголович, Уилкинсон, Гоу), много работавшей в лондонском районе Докленде, на территориях, освобождаемых выводимыми из города старыми доками. Ведущим архитектором фирмы был Пирс Гоу, стремившийся выявить возможности метафорического прочтения особенностей места и программы строительства. Влияние Брюса Гоффа придавало его проектам оттенок поверхностной экстравагантности.

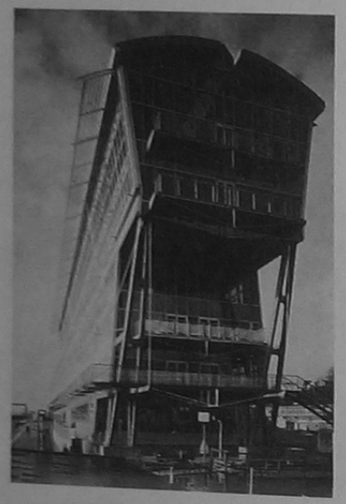
Характерны здания на участке бывшей Китайской верфи (1982–1988), близ Тауэрского моста. Фасад нового складского здания формирует своего рода коллаж — на семиэтажную стеклянную стену как бы наложена бетонная плита, вы-



Архитектор Барт Принс.
Летний дом в Мендочино, Калифорния, США. 1994

Архитектор Пирс Гоу — CZWG.
Дом «Каскад». Айл оф Догс, Лондон. 1986–1988



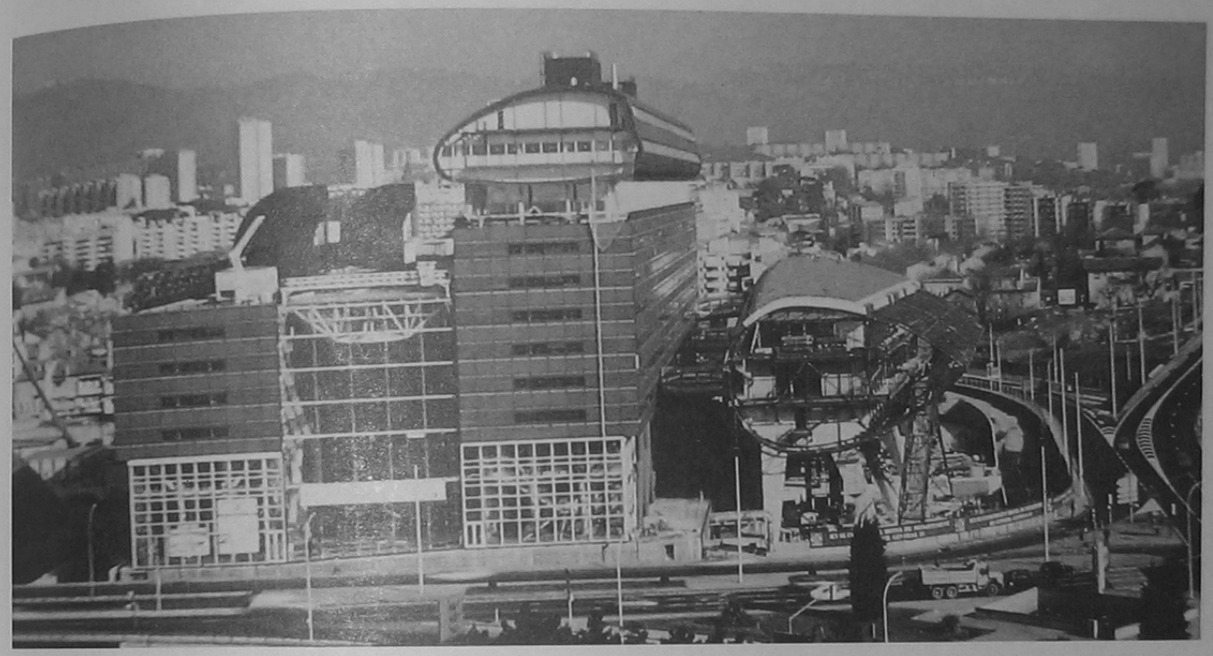


крашенная в яркий красный цвет, прорезанная посередине полуциркульными арками, а на флангах — вырезами в четверть круга. Перед всеми проемами выступают плиты балконов с трубчатыми горизонтальными перилами. Об этой пародии на корабельную архитектуру Гоу сказал: «Отчасти корабль, отчасти пагода — и притом очень красная».

С Китайской верфью соседствуют «Каскады» (CZWG, 1986–1988) на острове Айл оф Догс, жилой комплекс более крупного масштаба. Их башни, имеющие в плане сложные очертания, поднимаются до 20 этажей. От одной из сторон каждого из домов спускается как бы каменный водопад — треугольный выступ, по косой грани которого проложена эвакуационная лестница. Их образ также возник под влиянием архитектуры кораблей. Архитектура здесь, как и в еще одном комплексе района бывших доков, Сёркл (1989), сформирована довольно легковесно — ощутимо влиявшее на нее противоречие между ограниченностью бюджета и стремлением создать агрессивно выразительные строения, определяющие облик новой части города.

Сторонники проявления «воли к форме», основанного на возможностях новой строительной техники и новой образности, избегают излишнего теоретизирования. Самые яркие среди неоэкспрессионистов такого рода — англичанин Уилл Олсоп (род. 1947) и его германский партнер Ян Штёрмер (род. 1947), отвергая превращение в «рабов философии», просто заявили о несостоятельности заповеди модернистов: «Форма следует функции». Они спрашивают: а почему, собственно, функция не может следовать форме? Вопрос может показаться чисто риторическим, если обратиться к таким их постройкам, как терминал мор-

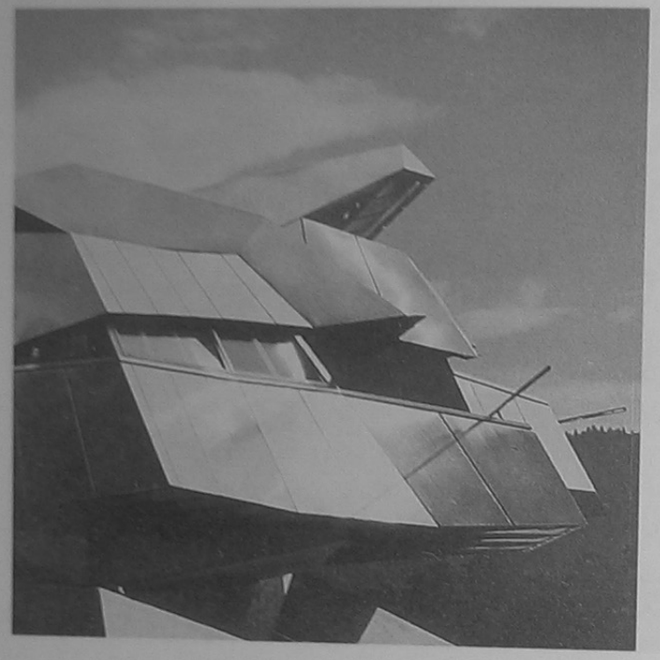
Архитекторы Уилл Олсоп, Ян Штёрмер.
Терминал морских паромов, Гамбург, Германия. 1988–1991

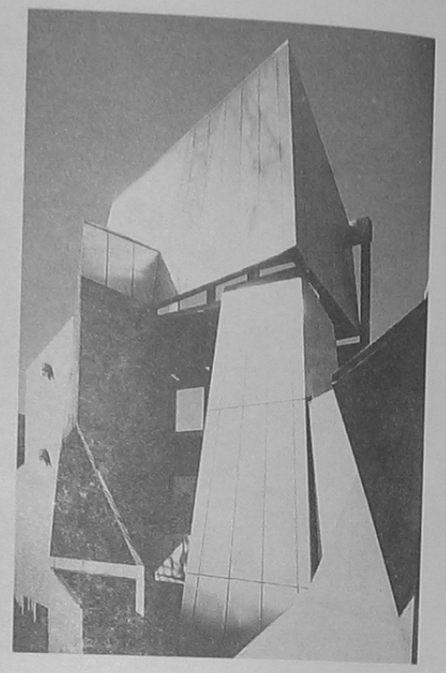






Архитекторы Уилл Олсоп, Ян Штёрмер.
Офис региональных органов «Ле Гран Блю». Марсель, Франция. 1994





Архитектор Гюнтер Домениг.
Собственный дом в Штайндорфе, Австрия

Здание банка «Z». Фаворитен, Вена. 1979

ских паромов в Гамбурге (1988–1991), где острота формы сочетается с ее простотой и ясностью, которые как будто перекликаются с заветами Германского Веркбунда и Баухауза.

Но уже при строительстве «Ле Гран Блю», штаб-квартиры региональных органов в Марселе (1994), творческая позиция авторов раскрыта как художническая и экспрессионистическая. Техницистская строгость и арсенал технических элементов подчинены «воле к форме», направляющей формообразование. Здесь нет вызывающей игры и иронии хай-тека времени его свободного расцвета. Конструктивные решения в своих частностях корректны и строги. Но соотношения объемов — параллельных пластин, разделенных на всю высоту атриумом, и сигарообразных объемов, с залом заседаний и помещениями администрации, — есть результат интуитивного поиска скульптурных качеств, аналогичного творческому методу Френка Гери. Нарочито экспрессивна и организация связей между корпусом офисов и залом — через воздушные переходы, заключенные в стеклянные трубы. Диагональ эскалатора с вызывающей нарочитостью пересекает пространство атриума. Олсоп и Штёрмер наметили путь открытого диалога функции и формы, в котором их симпатии — на стороне последней.

Культурные корни экспрессионизма особенно глубоки в германоязычных странах. Естественно поэтому, что в современной Европе центр неоэкспрессионистических тенденций сложился в Австрии — не в Вене, правда, а во втором городе страны, Граце, столице горной Штирии. Лидер этой группы неоэкспрессионистов — Гюнтер Домениг (род. 1934). Международную известность принесло ему здание банка «Z» в пригороде Вены Фаворитен (1979).



Оно встроено в тесный разрыв периметральной застройки жилого квартала. Завершению и трем верхним этажам здания придана сочная пластичность — отклик на венское барокко. Нижние же ярусы уличного фасада как бы раздавлены давлением верхних — имитирована деформация смятого металла, высота ярусов сокращена. Со стороны двора из-под верхних этажей как бы выдавливается расползающийся вширь стеклянный кристалл с треугольными гранями — покрытие операционного зала. Смысл символической формы прочитывается трудно — очевиден лишь бунт против угнетающей монотонности безликой соседствующей застройки тридцатых годов.

Как объект для испытания своих экспериментальных идей, Домениг многие годы строил в Штайндорфе близ Граца собственный дом — сочетание железобетонных террас, призм неправильных очертаний и поверхностей из металла и стекла, как будто прорывающих нагромождения бетонных глыб. Террасы завалены мелкими обломками скал. Целое складывается как имитация ледниковой морены, в которой стекло и металл выглядят наслоениями льда среди каменных глыб. Эскизы дома напоминают листы «Альпийской архитектуры» Бруно Таута по форме и по постановке задачи — создать архитектуру не только как убежище, но и как часть природы. Имитация природы, однако, драматизирована, в отличие от пасторальных мечтаний сторонников экологической архитектуры.

К девяностым годам эволюция творчества Доменига привела его к суровой геометрии бетона и резким асимметричным очертаниям обнаженных металлических скелетов, доминирующих в формальной структуре. Построенные Домени-

Архитекторы Михаэль Шишковитц,
Карла Ковальски.
Церковь в Грац-Рагнитц. Австрия.
1982–1987

гом офисы в Фёлькермаркте, Австрия (1994), отходят от направления его работ 1980-х, формально сближаясь с произведениями деконструктивистов (группа «КООП Химмельблау»).

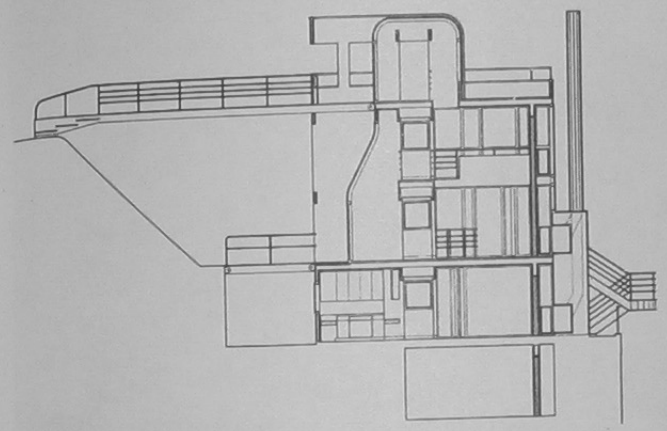
Группирующиеся вокруг него архитекторы Граца — его бывшие ученики или помощники. Их усилиями в облике города уже становятся очевидны черты специфической архитектурно-строительной культуры. Но по отношению к работам Доменига их произведения вторичны. Наиболее самостоятельны в этой группе Михаэль Шишковитц (род. 1944) и Карла Ковальски (род. 1944). Среди их построек интересны деревянная церковь и приходский центр в Грац-Раг-нитц (1982–1987), в трактовке интерьера имеющая черты сходства с работами Имре Маковца, и несколько обособленно стоящих жилых домов в окрестностях Граца.

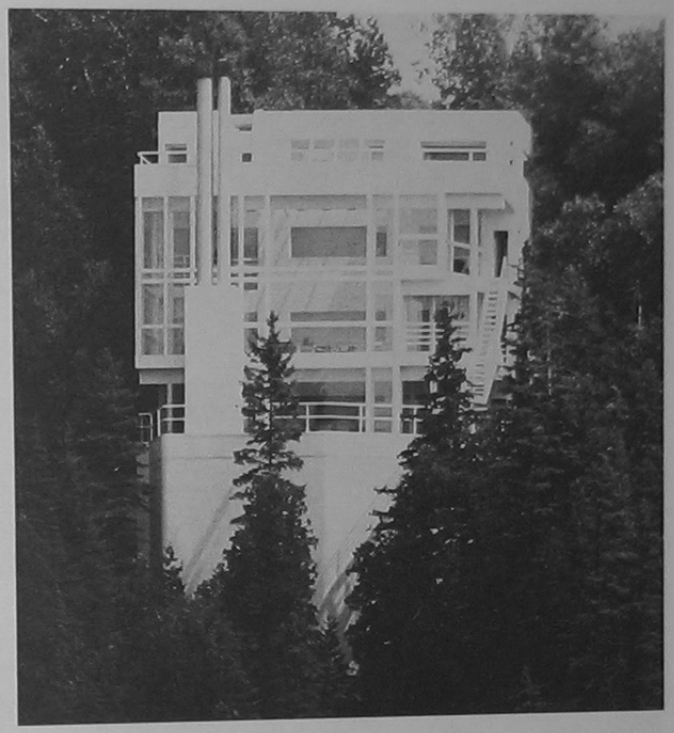
Неоэкспрессионизм как единое архитектурное направление, по-видимому, исчерпал себя в восьмидесятые годы. Очевиден углублявшийся раскол, который вывел некоторых былых экспрессионистов к руслу хай-тека и деконструктивизму, в то время как другая их часть углубилась в проблемы регионализма.

Неомодернизм

Выше упоминалось о том, что при всей определенности диагноза критиков шестидесятых о летальном исходе кризиса архитектурного модернизма, функционализм — его стержень — продолжил существование в рутинной практике. В восьмидесятые ранний модернизм стал уже привлекать интерес как предмет исторического изучения. Для постмодернистской культуры он стал возможным источником цитат и неких аллюзий. Рационалистическая составляющая в системе архитектуры модернизма стала обретать новую привлекательность в сравнении с зыбкой неоднозначностью концепций постмодернизма и произвольностью его архитектурного языка. Кроме «жизни после смерти», которую давали модернизму прагматичные эпигоны, продолжавшие воспроизводить привычные приемы и формы, возникало и его новое бытие. Формально-стилистические начала раннего модернизма оказались вовлечены в структурно-семиотические игры и эстетические эксперименты, отвечавшие характеру постмодернистской культуры. Затем стало складываться и новое международное направление, использовавшее эстетику и словарь форм раннего модернизма, отфильтровывая и отбрасывая его прагматичность, тяготение к стандарту и социально-утопические претензии. Новые материалы и новые технологии позволяли осуществить некоторые несбывшиеся мечты конструктивистов и неопластицистов об идеальной форме, переносе в архитектуру находок живописи неопластицизма и супрематизма. Так сложился неомодернизм, к концу восьмидесятых завоевавший довольно широкую популярность.

Начало ему положил «застенчивый интерес» группы относительно молодых тогда нью-йоркских архитекторов к формальным идеям двадцатых годов. Возник он еще в середине шестидесятых, в разгар антимодернистского бунта. Побуждали к нему протест против агрессивного наступления на архитектуру технократов и надежда найти новые доводы в спорах с ними в структурно-семиотических исследованиях



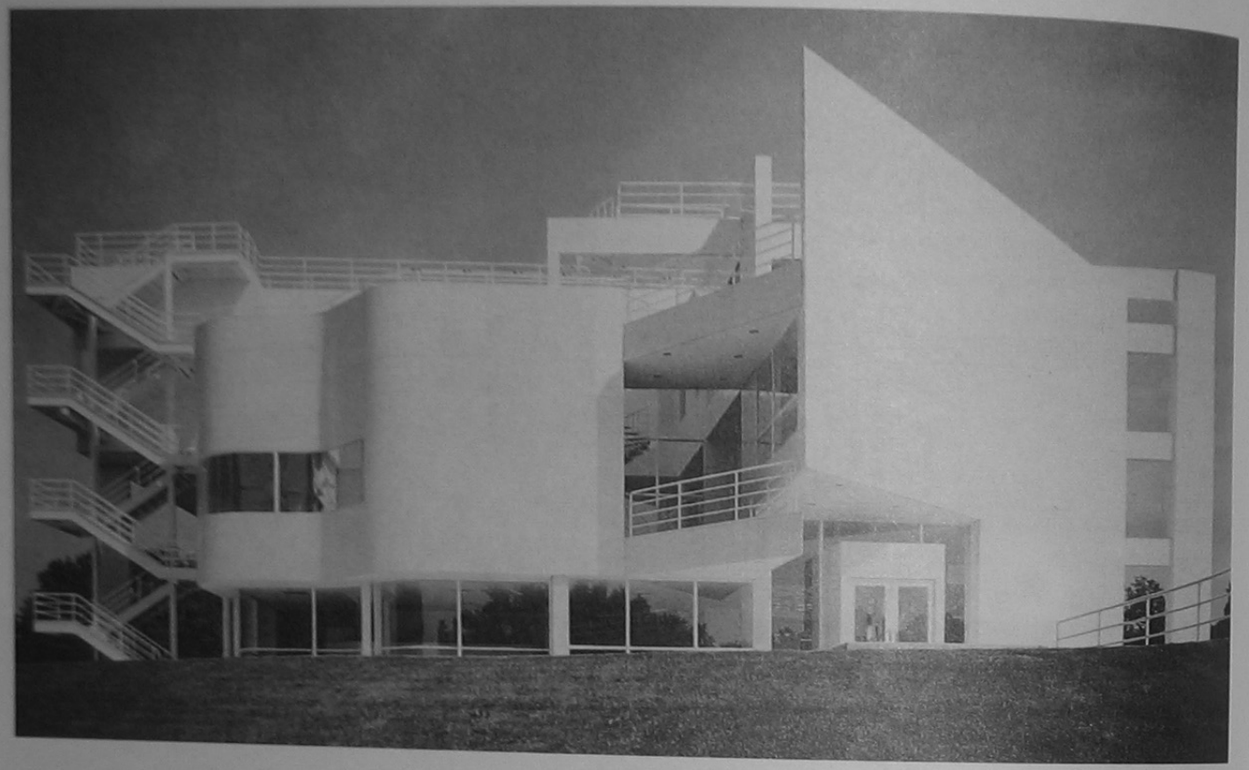


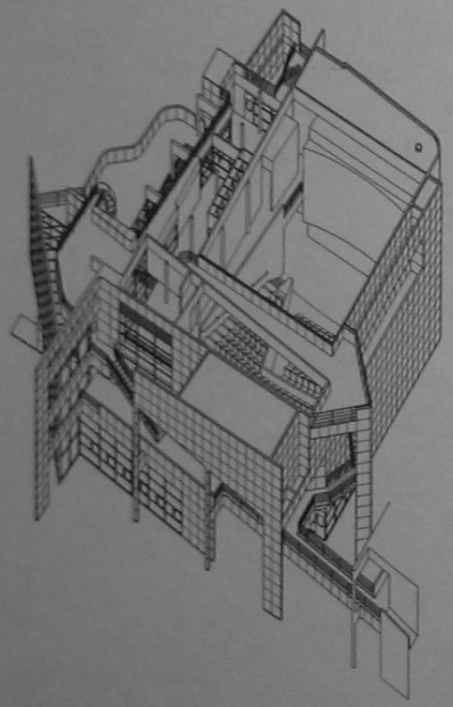
архитектурной формы. Обнаженность формальных структур рационалистов двадцатых годов и их ясная лаконичность казались удобным материалом для таких исследований. Кроме того, как бы освобожденная от материала плоскостность и белизна архитектуры двадцатых привлекали сами по себе в сравнении с избыточной пластичностью и массивностью модных бруталистских гротесков.

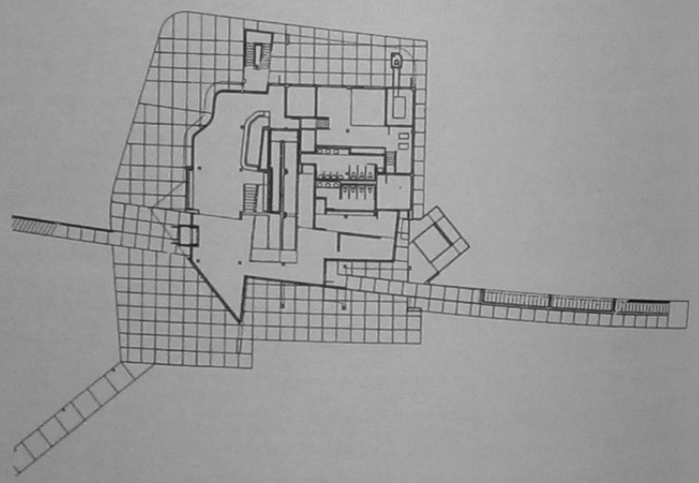
Лидером группы стал Ричард Мейер (род. 1934). Состав ее закрепила книга «Пять архитекторов», опубликованная в 1972 г. Кроме Мейера, в группу вошли Джон Хейдук (род. 1929), Чарльз Гуотми (род. 1938), Питер Эйзенман и Майкл Грейвз. Заявленная ими приверженность к «белой архитектуре» раннего Ле Корбюзье была, однако, недолгой. Грейвз вскоре обратился к постмодернизму; Эйзенман, осуществив серию парадоксальных построек, более близких по духу к Терраньи, чем к Ле Корбюзье, пришел к концепции деконструктивизма; мало строивший Хейдук сосредоточился на геометрических моделях.

Только Мейер сохранил последовательность в формировании концепции неомодернизма. Эстетическую идеализацию корбюзианских моделей он начал с освоения возможностей прямоугольных пространственных каркасов, принцип которых Ле Корбюзье заложил в модели «Дом-ино» и «Дом Ситроэн», а также в знаменитые «пять пунктов». Серию построек, основанных на этих моделях, Мейер начал с домов Смита в Дерайен, Коннектикут (1967), и Дугласа в Харбор-Спрингс, Мичиган (1971–1973), маньеристически утонченных версий вилл Ле Корбюзье, железобетонные формы которых воспроизведены в сочетании металлического каркаса и тонких ограждений-мембран, что придало им элегантную легкость. В руках Мейера конструктивная решетка преобразовывалась в сложную пространственную ткань, полосы горизонтальных окон разрастались

Архитектор Ричард Мейер.
Дом Дугласа. Харбор-Спрингс, Мичиган, США. 1971–1973

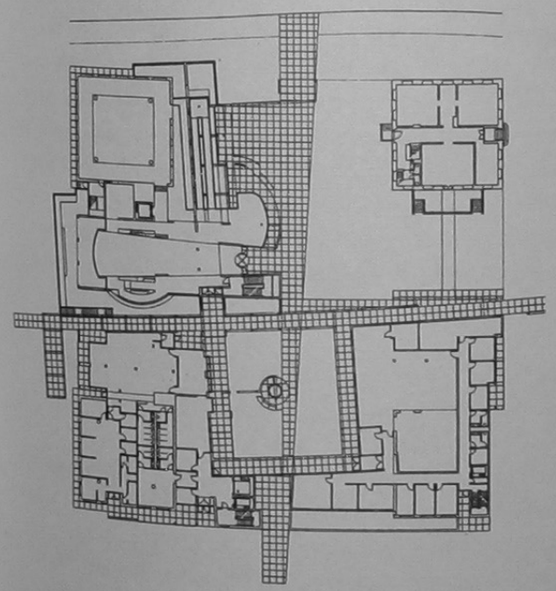


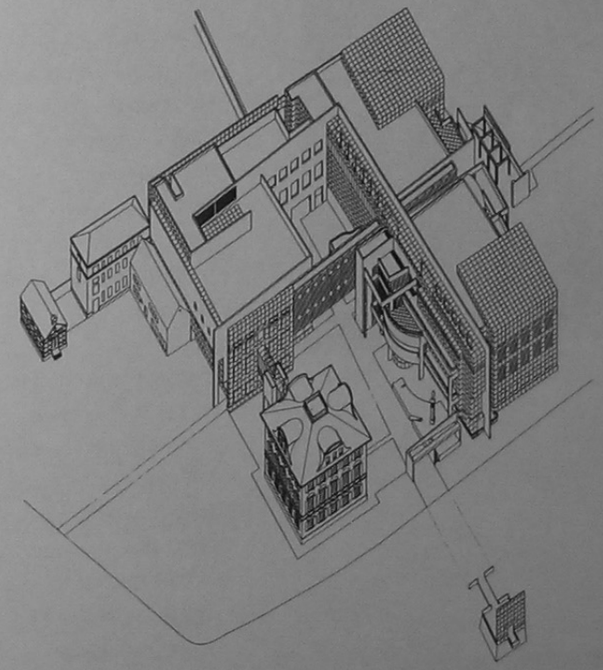




Архитектор Ричард Мейер. «Атенеум». Нью-Хермони, Индиана, США. 1975–1979







Архитектор Ричард Мейер. Музей декоративного искусства. Франкфурт-на-Майне, Германия. 1980–1984

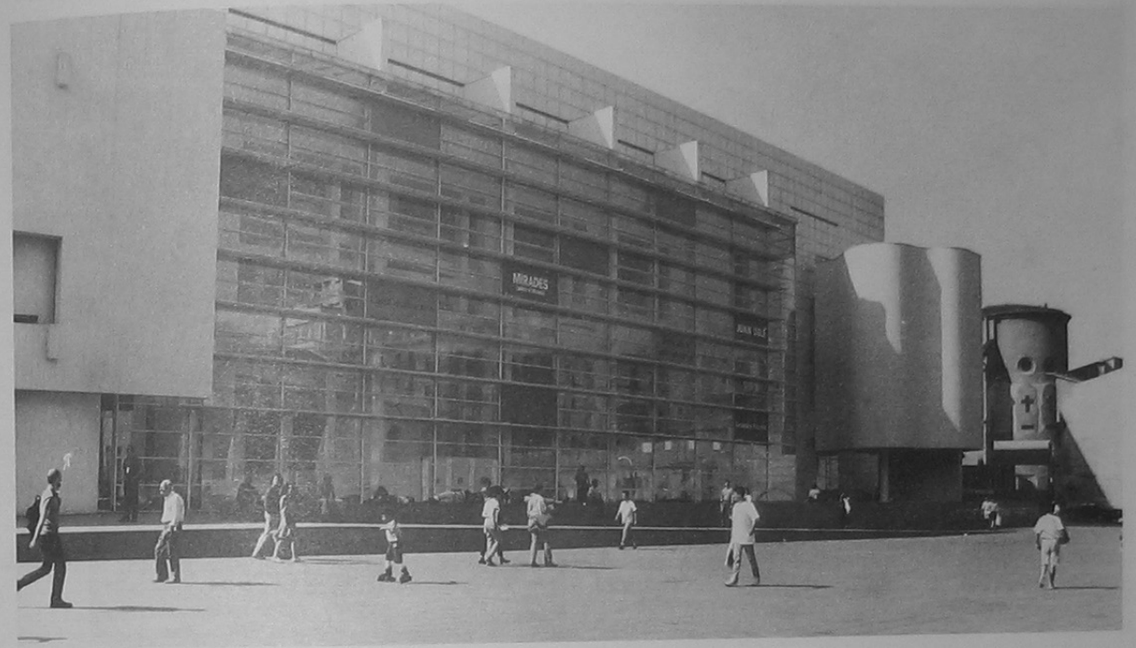


до стеклянных фасадов. То, что формы, которые «аранжировал» Мейер, изначально возникли как визуальное выражение утопической философии Ле Корбюзье, его не интересовало.

Язык корбюзианских форм использован для «Атенеума» (1975–1979), выставочного здания в Нью-Хермони, Индиана, городке, начало которому дала утопическая община, основанная в 1815 г. и возглавленная в 1825 г. Робертом Оуэном. Ядром коммуникаций здания служит внутренний пандус — вариация приема, использованного Ле Корбюзье для виллы Савой. Повторены и метафоры, связывающие здание с кораблем (трубчатые ограждения пандусов, лестниц и балконов). Метафора, противопоставляющая упорядоченный утопический идеал хаосу реальности, выражена столкновением регулярной сетки каркаса со свободными очертаниями внешней оболочки, формирующей объем.

Первый крупный иностранный заказ, полученный Мейером, и постройка, которой заявлен стиль его более поздних работ, — Музей декоративных искусств во Франфурте-на-Майне, Германия (1980–1984). Он расположен на Музеумуфер — набережной Майна, вдоль которой протянулась цепочка музейных строений, старых и новых. Один из углов квадратного участка занят кубическим зданием виллы второй половины XIX в. Ситуация заставила разделить музей на группу объемов, включающую и старую виллу. Габариты последней задали исходный модуль плана и масштаб форм; сложность участка определила легкие сдвиги в направлении координатных сеток отдельных частей, что придало утонченность геометрии здания. Многоплановые наслоения плоскостей, формирующих объемы, их изящная геометрия, подчиненная модульной сетке, дополняют общее впечатление упорядоченной сложности. Как и в Нью Хермо-

Архитектор Ричард Мейер.
Музей в Атланте. Джорджия, США.
1980–1983



ни, пандус раскрывает связь уровней внутреннего пространства. Ювелирная точность и эстетизированная рациональность архитектуры создали, однако, трудности для экспонирования пестрых коллекций декоративных предметов.

В отличие от здания во Франкфурте-на-Майне, Музей искусств в Атланте, Джорджия, США (1980–1983), имеет компактный объем, объединяемый атриумом с очертанием четверти круга, в пространстве которого устроен пандус. Экспозиционные пространства отделены от атриума, служащего коммуникационным ядром, но многочисленные проемы открывают к нему произведения искусств, экспонированные в прилегающих галереях. Мейер как бы дискутирует здесь с Райтом, предлагая функциональное усовершенствование схемы, созданной им в музее Гуггенхейма.

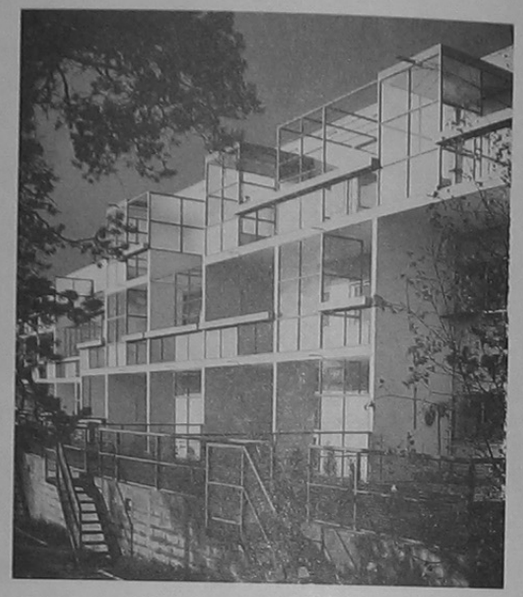
Проектируя Музей современного искусства в Барселоне, Испания (1987–1995), Мейер обратился к ясности пространственной структуры, присущей произведениям раннего модернизма. За стеклянным фасадом, расчлененным горизонтальными солнцезащитными ребрами, растянут атриум. Его пространство рассечено пандусом, марши которого, параллельные фасаду, подвешены к ряду пилонов посередине. От пандуса перекинуты мостики к экспозиционным залам, образующим следующий «слой» пространственной системы.

В этом здании Мейер достиг наиболее монументальной и лаконичной интерпретации корбюзианских форм, используя преимущества современной строительной техники для приближения к идеальной точности геометрических очертаний. В крупных постройках конца восьмидесятых Мейер не всегда добивался столь убедительного результата. Так, в тяжеловесном здании штаб-квартиры телеви-



Архитектор Ричард Мейер.
Музей современного искусства
в Барселоне. Испания. 1987–1995





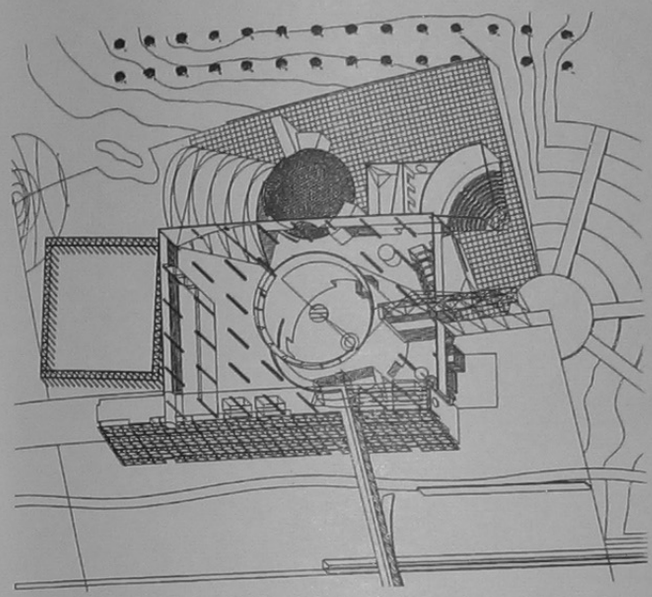
Архитектор Кристиан Гуллихсен.
Торговый центр с башней офисов.
Хельсинки, Финляндия. 1987

Многоквартирный дом Линнасаренти.
Эспоо, Финляндия. 1971

зионной компании «Канал +» в Париже на берегу Сены (1988–1991) Мейер механически соединил формальные темы, потеряв многослойность значений, определяемых внутренним диалогом времен. Результатом стала банальность официального модернизма.

Несколько архитекторов, придерживающихся неомодернистского направления, появились в восьмидесятые годы в Финляндии. Модернизм здесь изначально связывался с утверждением национальной идентичности; его остаточной энергии в семидесятые и восьмидесятые годы хватило, чтобы исключить распространение постмодернистской моды. В противовес ей появились интерпретации архитектуры раннего модернизма, причем излюбленными образцами были работы голландских неопластицистов и соотечественника Эрика Брюгмана (1891–1955), в меньшей степени — Ле Корбюзье.

Раньше других в Финляндии пришел к неомодернизму Кристиан Гуллихсен (род. 1932), которого увлекала архитектоника сочетания плоскостей — вертикальных и горизонтальных. Построенный им комплекс приходского центра в Кауниайнен близ Хельсинки (1979–1983) основан на интерпретации формальных тем Брюгмана и раннего Ле Корбюзье. Жилые постройки Гуллихсена, особенно сблокированные трехэтажные дома в Эспоо (1990), стали не только артистичной аранжировкой темы организации пространства путем сочетания плоскостей, предложенной Ритфелдом в доме Шрёдер (1924), но и развитием неопластицистской идеи единства интерьера и экстерьера. Комплекс торгового центра восточного пригорода Хельсинки с вертикальным ориентиром — 16-этажной башней офисов (1987) — Гуллихсен создал как дань памяти российскому конструктивизму. Особенно выразительна стройная башня, горизонтальным наслоениям этажей которой противопоставлена вырывающаяся далеко вверх стеклянная шахта лифтов. Тему конкурсного проекта братьев Весниных (здание газеты «Ленинградская правда» в Москве) Гуллихсен развил в масштабе крупного сооружения и убедительно конкретизировал.



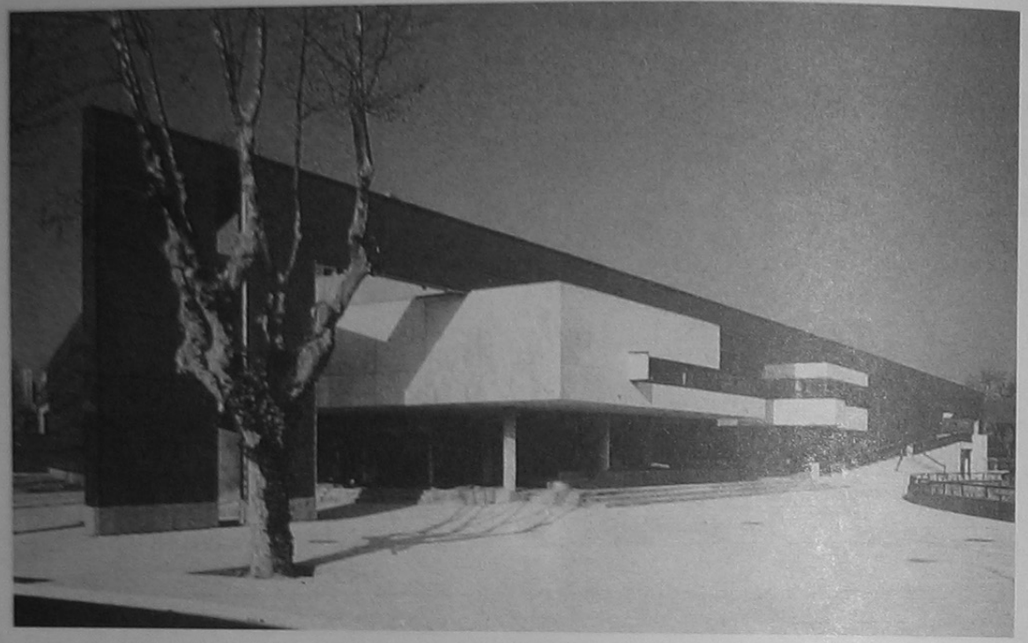


Архитекторы Микко Хейккинен,
Маркку Комонен.
Научный центр «Heureka». Хельсинки,
Финляндия. 1988. Аксонометрия

Архитектор Юха Лейвиска.
Церковь Мяннистё. Куопио,
Финляндия. 1988–1993

Юха Лейвиска (род. 1936) стремился соединить традицию неопластицизма с традицией национальной архитектуры, не используя «техногенные» формы, к которым прибегает Гуллихсен. Основой его зданий обычно являются тонкие кирпичные стены. Протяженные линии и вибрирующие ритмы планов напоминают полотна ранней абстрактной живописи Пита Мондриана. В построенных Лейвиска зданиях церквей (церковь Мююрмяки близ Хельсинки, 1984–1987, и церковь Мяннистё в Куопио, 1988–1993) воспринимаемый как абстрактный орнамент ритм сдвигающихся и накладывающихся плоскостей служит для организации направленных потоков света, дополняющих рассеянное освещение, основным источником которого служат потолочные фонари. «Самым важным строительным материалом для церкви служит свет, который воздействует на пространство главным образом непрямыми отражениями, особенно интенсивными поздним утром, во время утренней службы», — сказал Лейвиска о здании в Куопио[52].

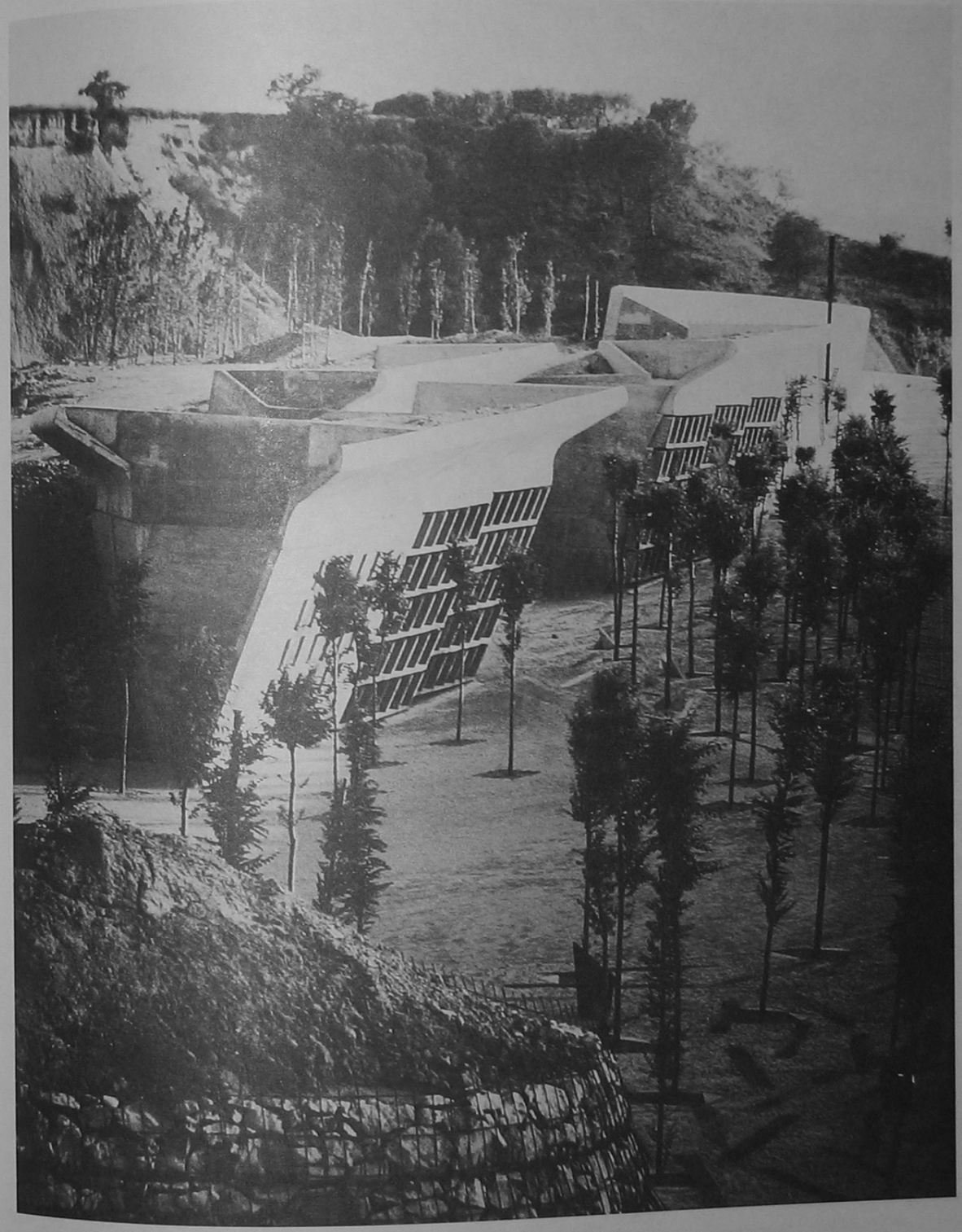
С неомодернистской тенденцией связаны и работы вошедших к концу восьмидесятых в число лидеров архитектуры Финляндии Микко Хейккинена (род. 1949) и Маркку Комонена (род. 1945). Построенный ими в десяти километрах к северу от Хельсинки Финский научный центр «Heureka» («Эврика») соединил динамичную асимметрию конструктивистских композиций с более спокойной трактовкой форм, присущей финскому модернизму (1988).



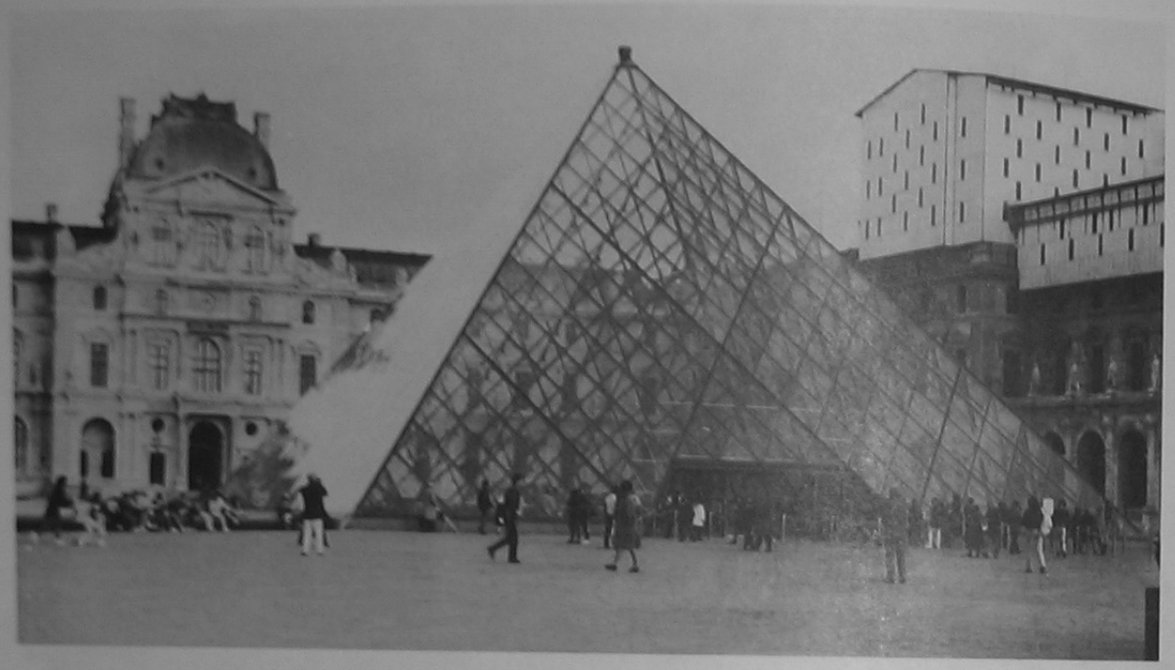
Архитектор Анри Сириани.
Музей археологии. Арль, Франция
1984–1992

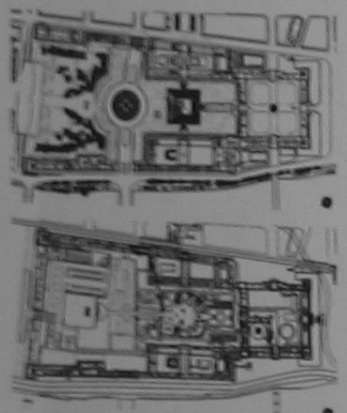
Неомодернизм, основанный на интерпретациях словаря раннего Ле Корбюзье и конструктивистов, имел сторонников и во Франции. Их работы, связанные с Парижем, будут рассмотрены ниже, в разделе, посвященном столице Франции. Вне Парижа крупная постройка, относящаяся к этому направлению, — Музей археологии в Арле (1984–1992), созданный Анри Сириани (род. 1936). Территория римских руин ограничена треугольником ярко синих стен, в конфигурацию которого включены и белые экспозиционные павильоны, частично выходящие вовне через проемы ограждения. Символика форм сооружения в большой мере основывается на интерпретации корбюзианских метафор — от основанных на «пяти пунктах» до излюбленных «Корбю» метафор здания-корабля (с последней связан и острый, как бы корабельный, нос, образованный обрамляющими стенами). С рациональными формами раннего модернизма у Сириани взаимодействуют почти сюрреалистические метафоры — например, белые бетонные объемы, пронизывающие стену и как бы возникающие прямо из ее тела.

Круг сюжетов для неомодернистских интерпретаций к концу восьмидесятых расширился, к «классике» раннего авангарда добавились произведения Луиса Кана. От них исходил Энрико Миральес (род. 1955), создавший скульптурно артикулированные формы кладбища Игуальда в Барселоне, Испания (1985–1990). Этот комплекс, свободно расположенный на крутом склоне, открытом к морю, — столь же пластика земли, сколько и архитектура. Кажется, что через идущие от Кана мотивы-архетипы кладбище связано с некими забытыми древними ритуалами. Ряды его бетонных гробниц служат и подпорными стенами. Отрезки серпантина между их рядами образуют процессуальный путь.



Архитектор Энрико Миральес. Кладбище Игуальда. Барселона, Испания. 1985–1990

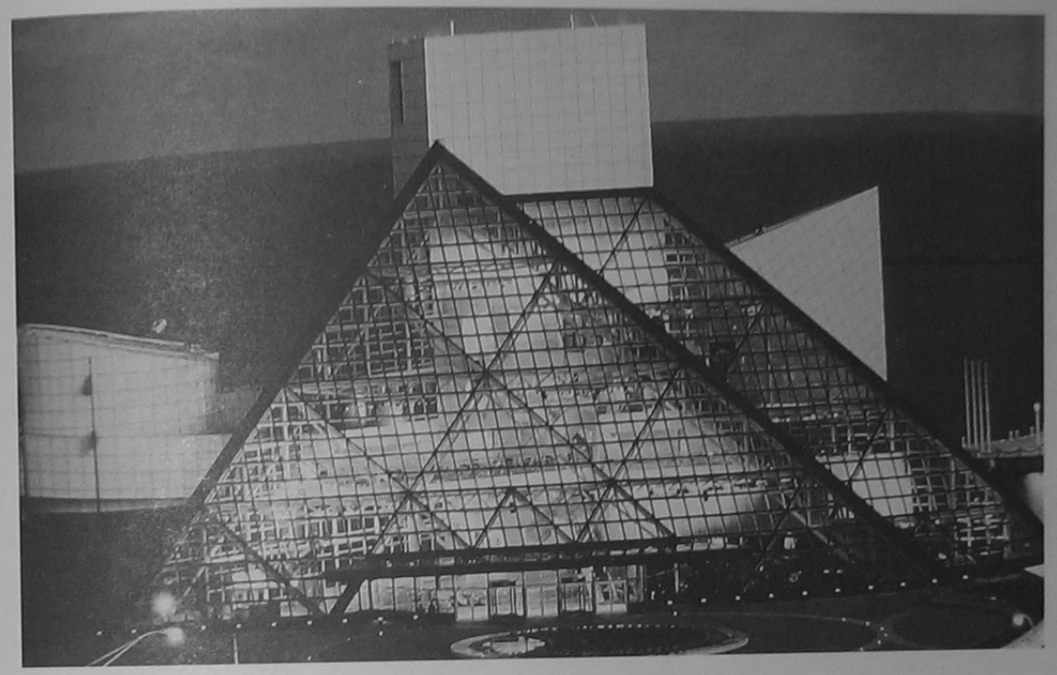




Архитектор Ио Минг Пей.
Реконструкция Лувра. Париж. 1983–1993.
План, пирамида во дворе Карусели

Интерпретации и цитаты творческого наследия раннего авангарда, уже обретающего в исторической перспективе черты классики, рождают вариант неомодернизма постмодернистскими приемами. Но к этому направлению можно отнести и переработку модернизма в результате его сопряжения со средствами, которые созданы уже эстетикой поставангарда. Признаки такого варианта: однозначное подчинение формы функции и конструкции обращается равным взаимодействием составляющих триединства; независимость нового объекта вытесняется его подчинением контексту; развивается семантическая наполненность архитектурной формы.

С утонченностью и мастерством такой вариант неомодернизма развивал американец Ио Минг Пей, используя стройные системы геометрических построений. К подобной методике Пей подошел уже в холодно-логичном построении монументальных форм восточного корпуса, пристроенного к Национальной галерее искусств в Вашингтоне (1971–1978), о котором упоминалось выше. Дерзким приемом была решена проблема доступа в подземный комплекс Лувра в Париже, которым Пей объединил грандиозную систему. Пирамидальные металло-стеклянные фонари верхнего света с их жесткой геометрией проткнули поверхность двора Карусель, дерзко включившись в прославленный ансамбль французской столицы (1983–1993). Ссылка Пея на мечту Наполеона центрировать луврский курдонер вечным спокойствием пирамиды вряд ли уместна — император представлял себе целостную форму, а не расчлененность поверхностей ромбической решеткой, и уж никоим образом не мог представить луврскую пирамиду вестибюлем, принимающим бесконечные толпы посетителей. Позднее Пей еще крупнее и сложнее развернул игру геометрических построений в здании Зала славы рок-н-ролла, Кливленд, Огайо,

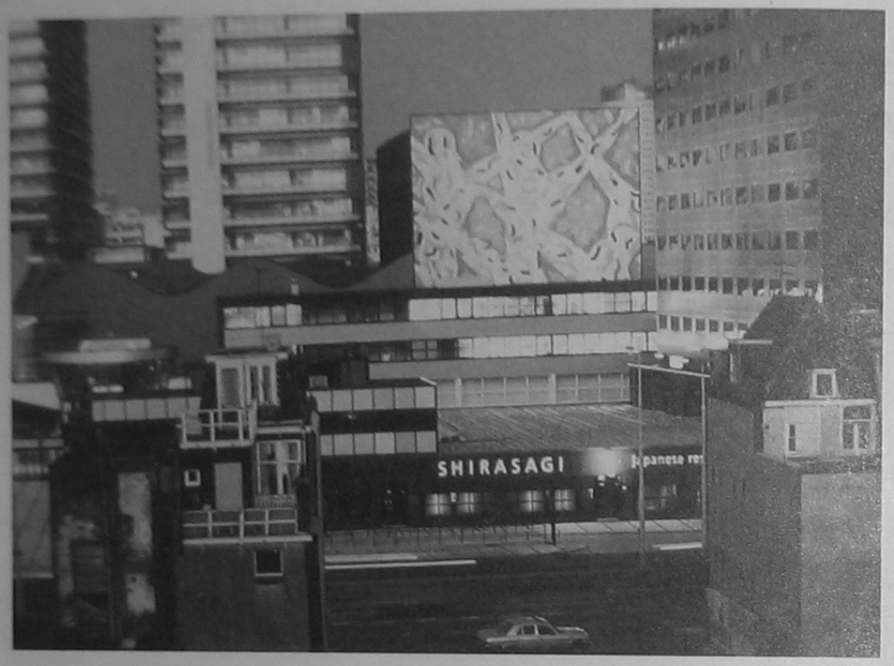


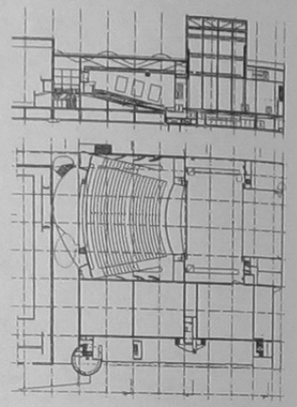
США (1993–1995). Проект начат еще во время строительства луврской пирамиды, и Пей включил в него накладывающиеся гигантские треугольники стеклянной стены, в форме которых видел прямую ассоциацию с взрывной энергией музыки. Пей писал: «Я хотел создать здание, выражающее музыку. Но что такое — эта музыка? В ней — чувство бунта, разрыва с традицией. Она имеет энергетическое измерение. Поколение, которое создало рок-музыку, было более прозрачно для ее идей, чем мое поколение. Повсюду возникало противостояние — нравится нам это или нет»[53]. Верный своему пристрастию к монументальности, Пей создал парадоксальное: монумент, посвященный поп-культуре...

Наиболее радикальные трансформации модернистских моделей создавал в восьмидесятые голландец Рем Кулхаас (род. 1944). Он развивал принцип корбюзианского пространственного каркаса, вводя в его структуру предметы, как бы подвешенные в воздухе. Начинавший с отвлеченных проектов, в которых подчинял прямоугольной планировочной решетке казавшиеся картонными небоскребы в характере проектов группы «Де Стейл», он стремился создавать крупномасштабные проекты, оперировать большими величинами.

Первой его крупной постройкой было здание Национального театра танца в Гаага (1984–1987). Модернистские клише, положенные в основу его пространственной структуры, дополнены динамичными диагоналями и овальными стержнями, пронизывающими основной пространственный каркас. Кулхаас стремился пересмотреть синтаксис свободного плана Ле Корбюзье, вводя как бы плавающие объемы сложной кривизны, стеклянные плоскости, драматичные пандусы. Ключом к современному восприятию пространства Кулхаасу

Архитектор Ио Минг Пей.
Зал славы рок-н-ролла. Кливленд.
Огайо, США. 1993–1995





Архитектор Р.Кулхаас.
Национальный театр танца. Гаага,
Нидерланды. 1984–1987

виделось кино. Метафорически он выражал это, используя фасады как фон меняющейся электронной информации. Движение у Кулхааса дополняет неподвижные структуры. В Национальном театре танца интерьер зала на 1000 мест гладок и черен, действие развертывается на глубокой сцене. Но зрители в этом театре образуют такую же часть зрелища, как артисты. При всем том Кулхаас далек от технократического подхода — элементы случайности возникают в пределах пространственных схем, их дополняют столкновения разнородных материалов, иногда необычных для крупных капитальных построек (например, рифленый пластик).

В архитектуре Кулхааса звучит если не протест, то сомнение в ценностях технизированной и рационально организованной жизни, которые прославлял ранний голландский авангард. Его дополнения и трансформации корбюзианских схем снижают пафос их претензий на совершенство как ироничные реплики.

Такими репликами изобилует «Kunsthal», крупное здание выставок в Роттердаме (1987–1992). В его образе использовано драматично обыгранное цитирование признанных шедевров модернизма — таких, как Новая национальная галерея в Берлине Людвига Мис ван дер Роэ или ритвелдовский дом Шрёдер; но благоговейности цитат противоречат нарочитое пренебрежение тектоничностью и символизацией формы, использование материалов с грубой фактурой или таких необычных, как черный бетон. Здание имеет три выставочных зала, которые можно соединять, и лекционно-концертную аудиторию. Музейный парк связал его с Архитектурным институтом Нидерландов и Музеем Бойманс ван-Бейнинген в единый культурный комплекс.



Входной пандус рассекает здание, побуждая пройти насквозь, к парку на более высокой отметке. Импосты остекления перпендикулярны плоскости пандуса, что вносит конфликт с горизонталью кровли и перекрытий зала, вертикальностью его стен. Подобное включение элементов хаоса придало зданию поверхностную схожесть с деконструктивистским.

Очень крупного масштаба, к которому стремился Кулхаас, он достиг в Большом дворце конгрессов и выставок в окрестностях Лилля, Франция (1988–1994). Неправильный овал его плана с трехсотметровой осью заполнил треугольный участок, образованный пересечением скоростной железнодорожной линии Париж-Лондон и автомагистрали. Дворец включает концертный зал на 15 тыс. мест, три меньших аудитории, обширный выставочный зал и паркинг на 1200 машин. Криволинейные фасады, как и интерьеры постройки, выполнены в дешевых материалах —рифленый пластик, рифленый металл и фанера, что стало не только следствием ограниченности бюджета, но и средством символического выражения атмосферы капитализма «европейского рынка» восьмидесятых.

Вторым лидером неомодернизма, выделившимся в восьмидесятые годы, стал француз Кристиан де Портзампарк (род. 1944), анализ работ которого приведен в следующем разделе, посвященном Парижу как комплексному объекту «Больших проектов» Франсуа Миттерана.

«Большие проекты» Парижа

Значительным явлением в архитектуре восьмидесятых стало одновременное строительство в Париже нескольких крупных сооружений культурного назначения, получившее коллективное наименование «Большие проекты». Не объе-

Архитектор Рем Кулхаас.
«Kunsthal». Роттердам, Нидерланды.
1987–1992



Архитектор Рем Кулхаас.
Большой дворец конгрессов и выставок.
Лилль, Франция. 1988–1994

диненные формально единым планом размещения на территории города, они связаны общей амбициозной целью — вернуть Парижу роль мирового центра культуры и искусства, которой он обладал в конце прошлого и начале нашего столетия. «Большие проекты» субсидировались государством, но их поддержка не зависела от политической ориентации сменявшихся правительств; не подчиненные жестко сформулированной неизменной программе, они были приняты общественным сознанием как некая стратегическая цель нации. Эффект их реализации к началу девяностых для оживления культурной жизни Парижа и международной притягательности города был весьма значителен. Система города ощутимо изменилась, стала более ориентированной и осмысленной.

Не все сооружения, вошедшие в состав «Больших проектов», принадлежат к значительным достижениям архитектуры конца XX века. Положительный эффект для столицы Франции зависит от всего их ряда, изменившего город как целое. Их осознание как частей большого целого не привело к стилистической общности, созданию некоего «неопарижского» стиля. В архитектурном языке «Больших проектов» присутствуют хай-тек, неомодернизм и неомонументализм, соединенные иногда не без эклектичности. Но общий пафос стратегической цели имел очевидное влияние, сказавшееся в рационалистичности формообразования, стремлении к современности, предпочтении к крупным масштабам, иногда остро контрастным сложившимся городским контекстам (тем самым отсекались попытки внести в ряд «Больших проектов» очевидные черты постмодернизма и неоэкспрессионизма, а деконструктивизм смог оказать влияние лишь на малые формы архитектуры).

«Большие проекты» имели свою предысторию, восходящую к концу второй мировой войны. В предвоенные годы в литературе и искусстве сложился образ Парижа — поэтичной и многоликой среды, бытующей как бы вне времени, но при том неотделимой от конкретности личного переживания, постигаемой только индивидуально, субъективно. Для каждого это был «мой Париж» — устало грустный или радостно праздничный. В его лиричности не оставалось места для истории, ее героев и монументов. Дух этого Парижа воплотили холсты Мориса Утрилло, книги Эрнеста Хемингуэя, фото и тексты Ильи Эренбурга[54]. Этот Париж «потерянного поколения» мог быть «праздником, который всегда с тобой», как утверждал Хемингуэй, — но не столицей империи. Этому образу Парижа в годы второй мировой войны был противопоставлен героический миф, вдохновлявший сражающуюся Францию и возглавившего ее генерала де Голля. В представлении последнего история Франции, предназначенной для великих свершений, входила в пространство Парижа, была овеществлена в его улицах, площадях, исторических зданиях, памятниках — «слава прошлого как бы присоединяется к славе сегодняшнего дня»[55].

Идеология де Голля и голлизма была отвергнута Четвертой республикой в 1946 г., но стала внедряться в официальную государственную идеологию после того, как де Голль вновь пришел к власти в 1958 г. Вместе с ней возрождалось тяготение к величественному жесту в архитектуре, привитое Парижу в эпоху Людовика XIV и энергично обозначившее себя во времена «Второй империи» перепланировками префекта Османна. Энтузиастом идеи триумфального Парижа, призванной стереть грустный образ предвоенного города, стал министр культуры в правительстве де Голля блестящий писатель Андре Мальро. По его указанию освобождена от патины каменная кладка архитектурных памятников Парижа — их серо-сиреневый колорит сменился звонким золотистым. И от Мальро берет начало идея создания системы новых культурных объектов под государственным патронированием, идея «Больших проектов».

В сложной политической и социальной ситуации Франции шестидесятых идея, голлистская по своему происхождению, постепенно утверждалась, проходя ряд трансформаций. Первым реализованным «Большим проектом» стал комплекс в районе площади Дефанс. В его основе лежала идея создать новый деловой центр столицы вне ее исторического ядра. Рост парижского региона и его населения, развитие управленческих и коммерческих функций требовали строительства многих крупных сооружений. Размещение их в историческом центре нарушило бы гармоничность его сложившейся ткани и привело бы к катастрофическому росту транспортных потоков. К тому же высокая стоимость земли во внутренних зонах города стала экономическим стимулом для исхода центральных функций на периферию. Принципиальным было решение объединить их в крупном комплексе высокой плотности, лежащем на продолжении главной исторической оси Парижа, сложившейся в XVII–XIX вв. и ведущей на запад. Тем самым закладывался основной принцип «Больших проектов» — развитие исторически сложившейся структуры созданием новых комплексов, отражающих дух XX столетия на основе его технических возможностей.

Практически проектирование комплекса Дефанс началось в 1958 г., когда де Голль вернулся к власти. Деловая зона района формировалась вдоль продолжения оси, идущей от Лувра к мосту Нёйи. Ось облекалась в мощную многослойную коммуникационную структуру с семнадцатью подземными уровнями, служившими для разделения потоков движения. Их связывали по вертикали пандусы, лестницы, эскалаторы и лифты. По сторонам платформы создана сеть подземных улиц, над ними — группа коммерческих сооружений, следующих рационалистической версии модернизма, европейская реплика Манхэттена.

Следующим этапом развития идеи «Больших проектов» стало создание Центра искусств им. Жоржа Помпиду (1972–1977) и подземного комплекса Лез-Алль на месте разобранных в шестидесятые годы металлических павильонов центрального рынка — «Чрева Парижа» (1979, архитекторы Клод Васкони и Жорж Панкреак). С этими объектами связано, собственно, и появление официального термина «президентские проекты». О первом из них, сооруженном по проекту Ренцо Пиано и Ричарда Роджерса, упоминалось выше как о раннем воплощении концепции хай-тека. Эта гигантская механическая игрушка, противопоставляющая традиционной возвышенности своих функций ироническую тональность формального решения, резко контрастна плотной исторической городской ткани плато Бобур. Противопоставление, впрочем, локально — «технократический монстр» воспринимается только с расчищенной перед ним площади и нескольких прилегающих улочек. Контраст с их постройками, подчеркивая дерзкий радикализм архитектуры Центра Помпиду, усиливает шок от ее необычности. Но здание не воспринимается в силуэте города, не совмещается в восприятии с прекрасными старыми постройками XVII–XVIII вв. в соседнем квартале Марэ.

В конечном счете, Бобур, привлекающий множество людей, при всей дерзости художественного решения, не отторгается исторической частью города. Как полагает Д. О. Швидковский, это объясняется соответствием общей закономерности формирования градостроительной ткани парижского центра, которой присуще ритмическое чередование мощных художественных акцентов, создаваемых знаменитыми ансамблями, и нейтральных жилых зон. «Центр Помпиду поддержал, несмотря на свой необычный характер, ритм мощных художественных акцентов срединной части Парижа. Он занял место в их ряду»[56]. Тем самым Пиано и Роджерс продолжили традицию включения в систему исторических ансамблей столицы Франции произведений смело новаторских, подобных башне Эйфеля.

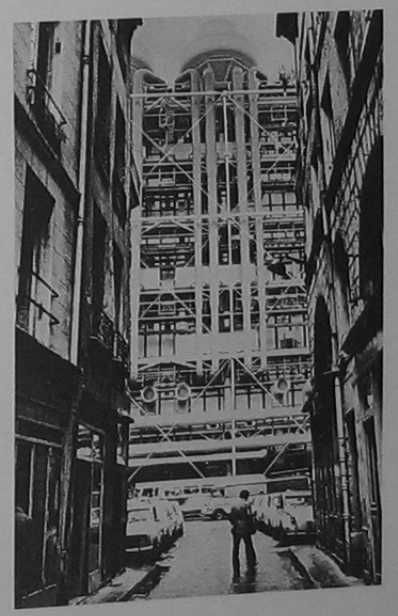
Васкони и Панкреак, создавая комплекс Лез-Алль, избрали иной прием включения нового объекта в историческую ткань, стремясь визуально его нейтрализовать. Основные объемы комплекса размещены на трех понижающихся уровнях террас, вписанных в прямоугольник площади, образованной сносом павильонов «Чрева Парижа». Нижняя терраса стала подобием атриума, окруженного тремя ярусами галерей, накрытых стеклянными полуцилиндрическими оболочками. В галереях размещены кафе и магазины. Ушедший под землю Лез-Алль не ме-



шает восприятию исторической среды, готической церкви Сент-Эсташ. Но вместе с сооружениями в подземное пространство ушла и наполняющая их жизнь. Образовался обширный визуальный разрыв городской ткани. «Мертвая зона» нарушила закономерное чередование городских акцентов.

Создание Центра Помпиду и комплекса Лез-Алль подвело к кульминации развития «Больших проектов» Парижа, наступившей после победы Франсуа Миттерана на президентских выборах в мае 1981 г. Социалистическая партия, к которой он принадлежал, ставила целью демократизировать и социализировать Францию, укрепить ее положение в мире. Культура рассматривалась как опора прогрессивной экономики и социального развития. Исходя из этих предпосылок, Миттеран заявил о возрождении под государственным патронажем Парижа как культурного центра мирового значения. Архитектура должна была обеспечить развитие культуры города и символически выразить поставленные цели. «Большие проекты» из единичных реализаций долговременной культурной стратегии Миттеран превратил в программу, которая должна была преобразовать город в течение десятилетия.

«Большие проекты» Парижа вошли в число французских национальных программ, соприкасаясь с прославлением двухсотлетия французской революции, централизованной программой модернизации и стремлением играть доминирующую роль в Европе. Взаимодействие исторического и современного в системе Парижа должно было показать, что «левые» конца XX столетия унаследовали высокие идеалистические цели, заявленные в 1789 г. Трансляция идеологии социалистов в программу «Больших проектов» привела к формулировкам, по сути дела, конкретизирующим и уточняющим многие положения, выдвину-



Архитекторы Клод Васкони,
Жорж Панкреак.
Комплекс Лез-Алль. Париж. 1979–1986

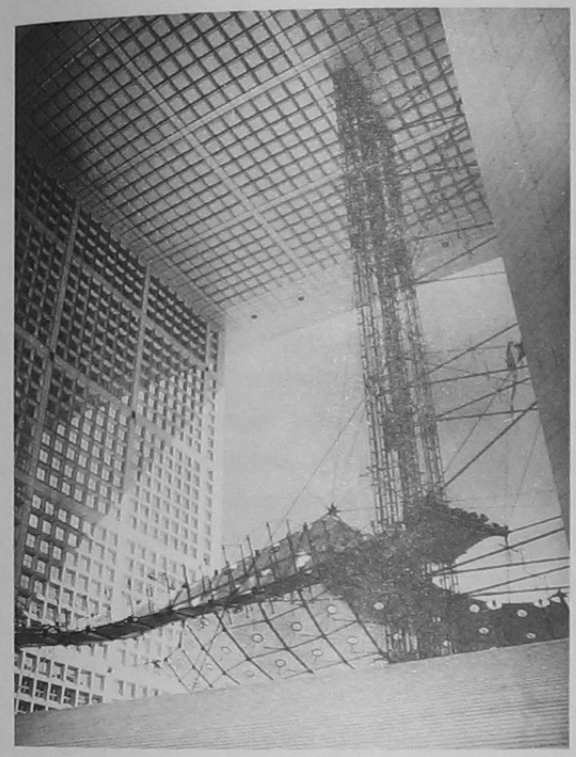
Архитекторы Ренцо Пиано,
Ричард Роджерс.
Национальный центр искусств и культуры
им. Жоржа Помпиду. Париж. 1972–1977

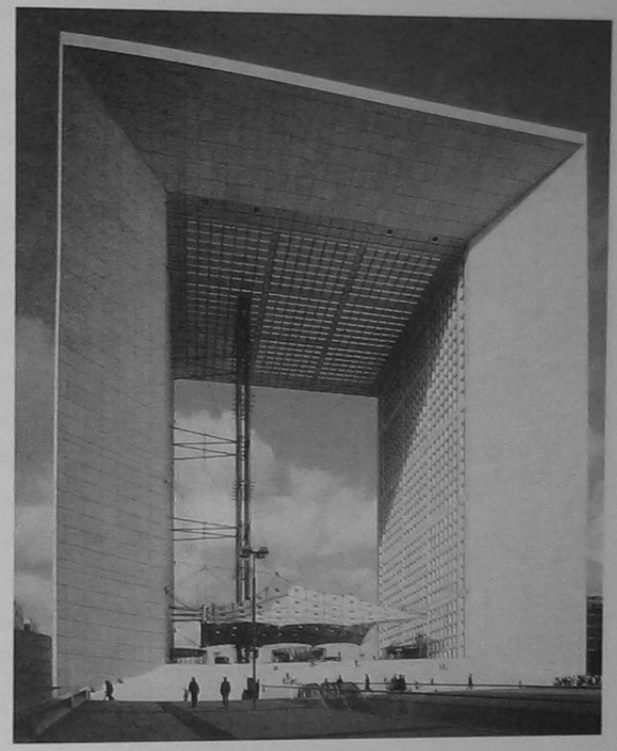
тые ранее голлистами (надо полагать, что это облегчило организацию государственного патронирования программы в сложных ситуациях многопартийной системы).

Уже на своей первой президентской пресс-конференции Миттеран объявил о плане расширения Лувра. Вскоре было заявлено о серии проектов, складывающейся вместе с объектами шестидесятых-семидесятых в инфраструктуру, вносящую новое качество в культурный потенциал Парижа. В число планируемых объектов вошли: западное завершение главной исторической оси Парижа (материализованное затем в Арке Дефанс), Опера Бастилии, Парк-де-ла-Виллет с Центром науки и промышленности, Центр музыки в соседстве с этим парком, Музей Орсэ, создаваемый из заброшенного здания вокзала, Институт Арабского мира и монументальное здание для Министерства финансов, помещения которого занимали одно из крыльев Лувра. Позже, в 1991 г., была начата последняя программа, завершавшая систему «Больших проектов» Парижа, — реконструкция обширной зоны Парижа (130 га), центром которой стало новое здание Национальной библиотеки Франции. Главный редактор журнала «L'Architecture d'aujourd'hui» Франсуа Шаслен по этому поводу назвал Париж «столицей республики фараонов», а Миттерана — «Миттеррамзесом I»[57].

Впрочем, для Франции централизация — старая традиция, игравшая ключевую роль при монархии, империи и республике, что сделало ее едва ли не ядром национальной памяти, а Париж сам по себе существует как палимпсест прошлых государственных декретов и политических символов. При всей активности участия «Миттеррамзеса» в осуществлении программы, нельзя, однако, говорить о каком-то едином «стиле Миттерана». Популистская установка с проступающей националистической тональностью побуждала искать решения, не выходя за пределы трактовок «картезианского рационализма». Отсекались историцистские ассоциации — единство настоящего и прошлого утверждалось в пространственной структуре города. Некой рекомендацией могла служить связь с юбилеем французской революции, принесшей в архитектуру символизм элементарных стереометрических тел. Можно говорить о неомодернистской характеристике части объектов и влиянии российского конструктивизма 1920-х. Но «Большие проекты» интересны не как проявление особой стилистической направленности, а как система, наложенная на великий город и в чем-то его изменившая.

Особую значимость в связи с этим получили объекты, фиксирующие главную историческую ось Парижа, прежде всего — ориентиры, обозначившие ее западную ветвь — Большой Лувр и Большая арка Дефанс. Выше упоминалось о работе нью-йоркского архитектора Ио Минг Пея, которого в 1983 г. Миттеран пригласил возглавить работы по реконструкции Лувра (законченные к 1993 г.). Проектирование арки в 1983 г. было поручено малоизвестному и мало строившему датскому архитектору Иохану Отто фон Шпрекельсену (1929–1987), который получил первую премию на конкурсе, собравшем 424 участника. Арка завершена в 1989 г.





Пирамида Лувра, от которой исходит западный луч парижской оси, и Большая арка, завершающая ось, как архитектурные объекты контрастны и взаимодополнительны — они основываются на первичных и идеальных геометрических фигурах пирамиды и куба. Сложные культурные и исторические очертания, которые несет их форма, воплощены в сочетании архитектурных языков хай-тека и неомодернизма.

На этом сходство исчерпывается. Пирамида, символ вечности, знак погребенной славы прошлого, превращена здесь в прозрачное тело высотой в 22 м с ромбической сеткой металлического каркаса, заполненного стеклом. Она — световой фонарь и знак присутствия громадного (60 тыс. кв. м) подземного пространства, созданного под двойным курдонером Лувра. Последнее не только служит вестибюлем, позволяющим распределять посетителей между корпусами музея (включая те, что освобождены Министерством финансов), но и вмещает сложный комплекс служб, необходимых для работы с посетителями современного музея.

Образ стеклянной пирамиды берет начало от проектов Ивана Леонидова и легитимизируется ссылкой на Наполеона Бонапарта, якобы высказавшего пожелание поставить пирамиду среди дворов Лувра. Традиционная символика пирамиды снижена устройством у ее основания входа в музей, куда постоянно тянется очередь. Еще больше снижает образ переход от торжественного пространства двора — начала великой городской оси — к интерьеру дорогого американского отеля под пирамидой, далекого от торжественной процессуальности, с пологой спиральной лестницей и стальным цилиндром лифтов. Наиболее впечатляющими внутренними помещениями обновленного Лувра стали перекрытые стеклянными сводами дворы крыла Ришелье, которое ранее занимало Минис-

Архитектор Отто фон Шпрекельсен.
Большая арка Дефанс. Париж. 1983–1989

терство финансов, — теперь они используются для экспозиции скульптуры. Возможности создания многомерного сложного образа И. М. Пеем использованы лишь в малой степени.

Завершение западной оси в первоначальных вариантах генерального плана зоны Дефанс намечалось как пара поставленных «внахлест» высоких пластин, глухо замыкающих ось в пределах города. Шпрекельсен отбросил идею замыкания, заменив ее вариацией городских ворот, третьей аркой, сквозь которую после луврской арки на площади Карусель и арки на площади Звезды уходит в бесконечность направление луча. Большая арка — проем к неизвестному будущему — сформирована как гигантский, 110-метровой высоты, бетонный куб, облицованный сверкающе белым каррарским мрамором. Лестницы, круто поднимающиеся навстречу одна другой по направлению оси, и скошенные поверхности фронтальных граней обрамляют тридцатиэтажный куб пространства, пропускающей сквозь себя городскую ось. Проложенные тоннели метро не позволили точно совместить с ней ось сооружения — она отклонена на 6°, что сделало восприятие более объемным.

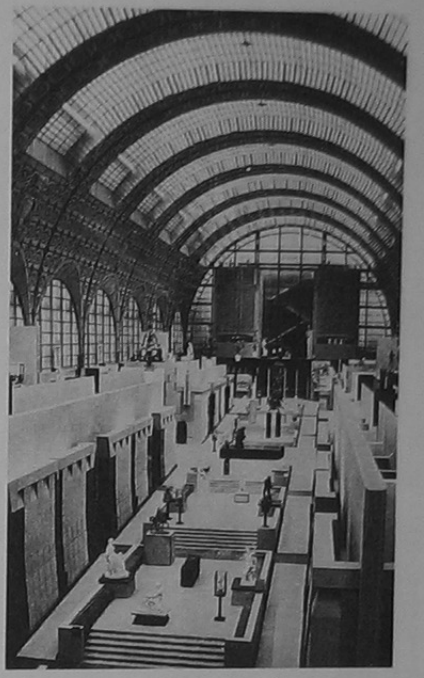
По флангам и сверху куб сквозного пространства обрамлен корпусами-пластинами с каркасной конструкцией из преднапряженного железобетона. В них размещены коммуникационный центр делового квартала, охватывающего площадь Дефанс, экспозиционные помещения и смотровая галерея наверху. Сооружение было бы примитивно подавляющим, если бы в его открытое пространственное ядро не вошла контрастная контртема. В нижней его части повисло на тросах «облако» свободных очертаний — оно было запроектировано стеклянным, осуществлено в пластике. В пространственный куб введены и легкие ажурные вертикали панорамных подъемников. Внутренние поверхности арки кессонированы; кессоны обрамляют равномерную перфорацию стены квадратными окнами.

Среди «Больших проектов» Парижа Большая арка, законченная после смерти Шпрекельсена Полем Андре, — наиболее сильное произведение архитектуры. Ее лаконичная форма, тяготеющая к минимализму, основана на трансформации тем Ле Корбюзье, Луиса Кана и Йорна Утцона. В ней можно проследить несколько слоев метафор. Наиболее очевидна ассоциация с Триумфальной аркой. Соединенная с современным центром электронных коммуникаций, она прочитывается и как окно в будущее. Ее конструкции образуют навес над площадкой, куда поднимаются с двух сторон широкие лестницы — место встреч под искусственным облаком. Можно видеть в ней и некое эхо образа универсального познания, созданного Булле в памятнике Ньютону. Здесь нет навязчивых аллюзий постмодернизма, но звучат тонкие резонансы классических и современных тем, претворенных в целостность образа. Образ этот — утверждение торжества информационных технологий, подобно тому, как Эйфелева башня в своих метафорах несла образ своего времени как века пара и стали.

К западной оси Парижа тяготеет отделенный от нее Сеной Музей Орсэ, посвященный искусству XIX столетия. Его здание создано в результате реставрации и реконструкции бездействовавшего с довоенных времен вокзала Орсэ (1900, архит. В. Лану). Преобразование транспортного сооружения в музейное здание, интерьер которого отвечает характеру экспозиции, осуществлено по общему проекту группы ACTArchitecture и итальянского дизайнера Гаэ Ауленти (род. 1927), реконструировавшей интерьеры (1974–1986). В отличие от прочих «Больших проектов», здесь ставилась задача сохранить дух прошлого века, отвечающий духу экспонатов. Восстановив богатый кессонный декор 75-метрового свода над конкорсом, ставшим главной экспозиционной галереей, Ауленти разделила на нефы ее нижний ярус массивными стелами, облицованными естественным камнем. Эта новация, выдержанная во вневременной тяжеловесной монументальности, получила траурно-кладбищенский характер. Театрализованный историзм музея, заданный преобладанием реставрационных задач и спецификой экспозиции, стоит особняком в системе, программно выражающей дух современности.

Восточная часть главного диаметра Парижа не получила энергичного развития и прямизны западного луча. Главным элементом, закрепляющим ее направление, стало здание Оперы на пл. Бастилии, завершенное, как и Большая арка Дефанс, к юбилею французской революции в 1989 г. по проекту канадского архитектора Карлоса Отта, лауреата крайне неудачного по составу участников международного конкурса 1983 г. Здание вписано в неудобный протяженный участок неправильных очертаний, заданных исторической парцелляцией. Фрагментированная композиция довольно механистично соединена из характерных стереотипов неомодернистской архитектуры, включающих очевидные отсылки к работам Р. Мейера. Целому, масштаб которого подавляет окружение, недостает не только визуальной связности, но и ясно выраженных значений. К площади Бастилии здание обращено мощным барабаном, на стеклянное ограждение которого наложена облицованная металлом широкая полоса, ступенчато поднимающаяся с двух сторон к щели, которая как бы раскалывает цилиндр по оси. На этой оси расположен главный вход, перед которым довольно неуклюже поставлен отделенный от здания портал. Сложная игра наслоений придает пространственность фасадам; прием наслоений перенесен и на организацию кулуаров и лестниц, охватывающих большой и малый залы. Он мог стать эффектным приемом формообразования, но не приведен автором к единству. Пространство большого зала на 2700 мест с двумя сильно нависающими ярусами балконов чрезмерно для оптимального восприятия зрелища. Восточной части Парижа, исторически принявшей на себя основную часть производственных и складских зон города, было уделено наибольшее внимание в «Больших проектах». Крупный очаг общественной и культурной жизни города создан близ северо-восточного звена «стены таможенных застав», окруживших Париж перед французской революцией, — у заставы Ла-Виллет. Здесь размещены Парк-де-ла-Виллет площадью в 55 га (1981–1989, архит. Бернар Чуми) и, в его пространстве, Центр науки и промышленности (1981–1986, архит. Адриен Файнзильбер). К парку примыкает обширный комплекс Центра музыки (1985–1995, архит. Кристиан Портзампарк).

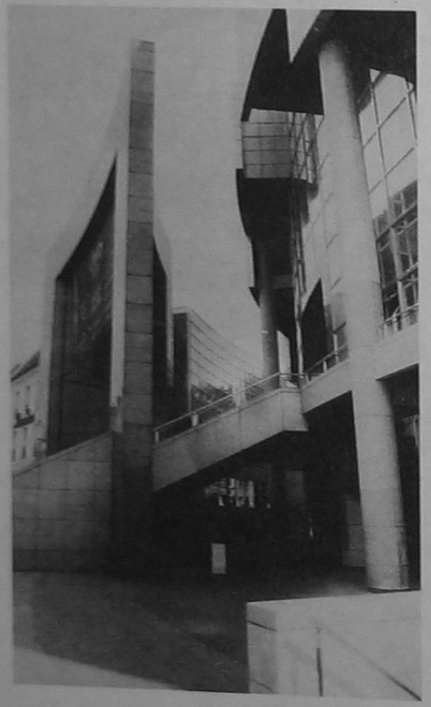
О «ландшафте XXI века», чуждом романтических значений, который создал в парке Бернар Чуми, и о ярко-красных «folies», артикулирующих его пространство, упоминалось выше, в разделе, посвященном деконструктивизму. Кстати,

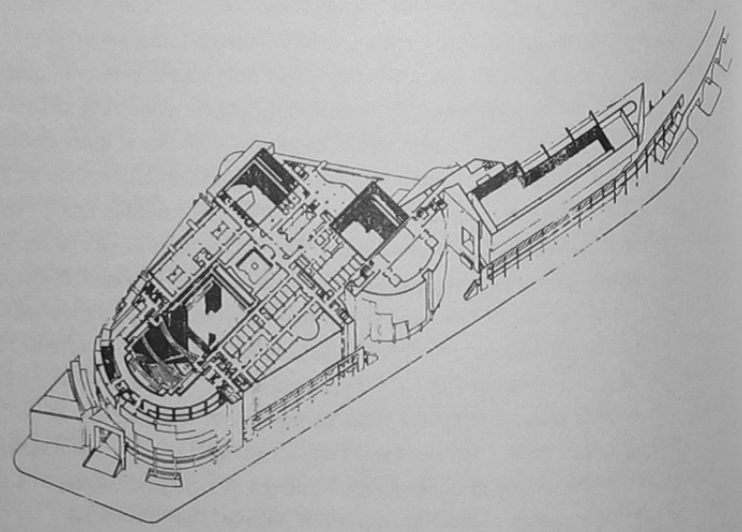




Архитекторы группы ACTAArchitecture, дизайнер Гаэ Ауленти.
Большая галерея Музея Орсэ.
Париж. 1974–1986

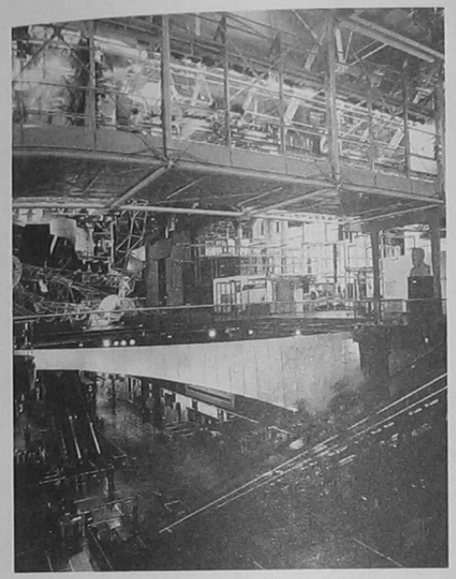


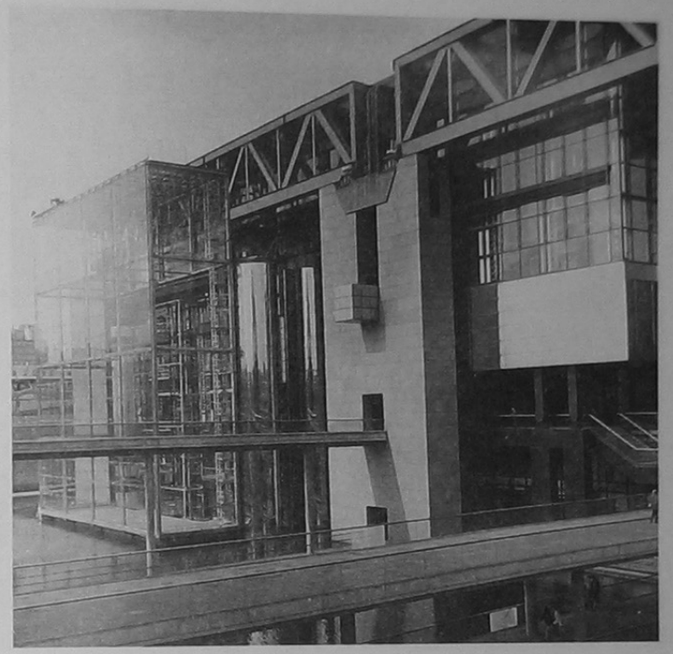




Архитектор Карлос Отт. Опера на пл. Бастилии. Париж. 1983–1989

в системе «Больших проектов» созданное Б. Чуми — единственный пример последовательного применения деконструктивистской концепции (как, пожалуй, и любой другой системы восьмидесятых). Оценить ландшафтную архитектуру Чуми с ее механоморфными игрушками можно будет не раньше, чем поднимутся деревья парка.





Над парком господствует призма Центра науки и промышленности (1980–1986, архит. Адриен Файнзильбер). По объему (275x111x40 м) она вчетверо больше Центра искусств Помпиду. Это не экспозиционное здание с привычной структурой, но «место показа». Шесть его уровней в середине объединены огромным холлом. Членение площадей весьма условно; они заполнены экспонатами, вовлекающими зрителя в интерактивные ситуации. Общая цель музея — показать воздействие технизированного мира на все стороны современной жизни. Он предлагает глобальное понимание науки и техники, подчеркивая условность их разделения на дисциплины.

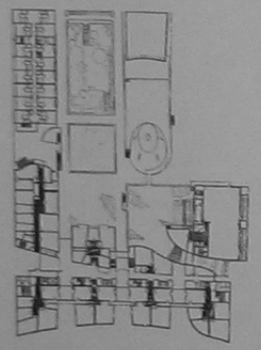
Сооружение включает конструкции строившегося при де Голле оптового рынка, ненужность которого выяснилась уже в ходе строительства. Чтобы расширить изначальную структуру, вдоль длинных сторон призмы созданы пилоны, несущие металлические решетчатые фермы с пролетом 65 м. Крупный ритм фасадов ассоциируется с авиационными ангарами. Плотная «начинка» объектами техники, видимая через стеклянные стены, подготавливает к атмосфере «техномира» экспозиции. С южной стороны, отделенной бассейном от главного обьема, стоит сверкающая сфера 36-метрового диаметра, облицованная треугольными панелями из полированной стали. В сфере размещен кинотеатр на 370 мест с панорамным полусферическим экраном. Сопостав-

Архитектор Адриен Файнзильбер.
Центр науки и промышленности в Парк-де-ла-Виллет. Париж. 1980–1986









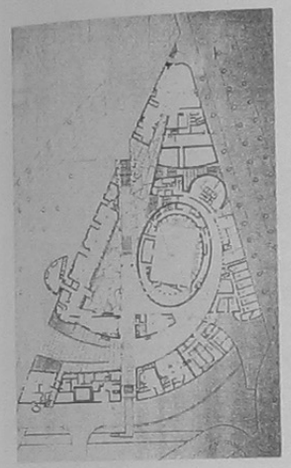
Архитектор Кристиан Портзампарк.
Центр музыки, западное крыло — Национальная консерватория. Париж.
1980–1990

ление «идеальной формы» сферы и призмы с ее техноморфной структурой — главная метафора сооружения, воспринимаемого как гигантское техническое устройство.

Программной утилитарности Центра науки и промышленности, сформированного как имитация производственного сооружения, противостоит архитектура Центра музыки, примыкающего к Парку-де-ла-Виллет с южной стороны. Комплекс сформирован как «маленький музыкальный город», со своим укладом жизни и присущей городу типологией пространств, учреждений и жилищ. Форма комплекса метафорична и поэтична. Сравнение архитектуры с застывшей музыкой стало целевой установкой.

Идея создать аналогию Центра Бобур для музыки возникла еще в президентство В. Жискар д'Эстена. В программу Миттерана вошло ее осуществление. Кристиан Портзампарк начал проектирование, победив на конкурсе 1985 г. Стратегией формообразования Центра музыки он избрал фрагментацию. Программа была разделена на части, что обусловило членение Центра на два обособленных крыла.

Первым — к 1990 г. — завершено западное крыло — Национальная консерватория. Ее компактный план организован четырьмя параллельными полосами. Средний разрыв между ними образует сквозную внутреннюю улицу. Фрагментация общей формы продолжена выделением индивидуальных пространственных компонентов в главных членениях плана. Их мягкие отклонения от топологии прямоугольной сетки определили динамику промежуточных пространств, объединяющих фрагментированную систему. В состав помещений Консерватории вошли концертный и репетиционный залы, 15 музыкальных аудиторий, более

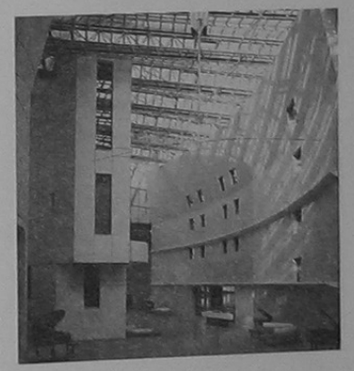


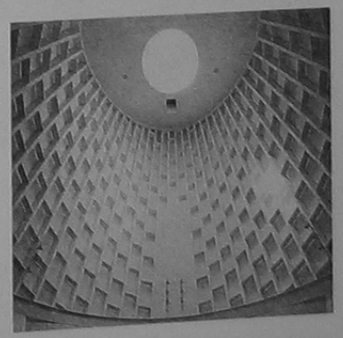


100 классов, медиатека, 100 студенческих апартаментов. Метафоры послужили генератором формы скульптурно очерченных объемов, их развивают сложные изменчивые ритмы проемов. Мягко очерченный вогнутый фронт, обращенный к бульвару Жана Жореса, расчлененный на четыре массива, связан круто поднимающейся плоскостью «корбюзианской» кровли. Над западным фронтом волнообразная кровля как бы парит.

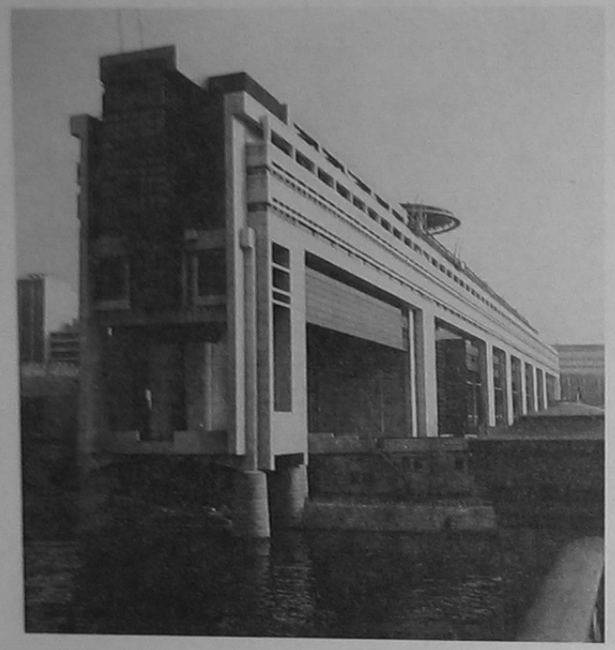
Для метода формообразования Портзампарка образ, метафора первичны — это сближает его с К. Мельниковым. Развивая свой формальный язык, он исходит от Ле Корбюзье, но не цитирует его. Деконструктивистский прием фрагментации переосмыслен и подчинен неомодернистской поэтике как средство артикуляции.

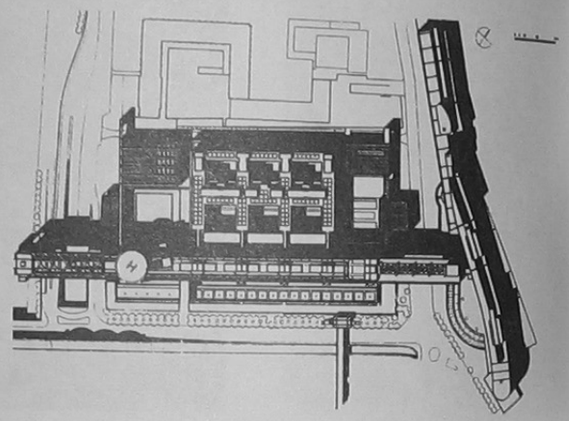
Восточное крыло комплекса, завершенное в 1995 г., вписано в вытянутый треугольник плана. Его фрагментированный объем объединяет вибрирующее спиральное пространство «Улицы музыки», начинающееся от воронкообразного входа и энергично закрученное вокруг эллиптического концертного зала на 800–1200 мест — ядра этой динамичной структуры. «Улица музыки», общий кулуар, перекрыта легкой металло-стеклянной конструкцией. По внешней ее стороне располагаются музей музыкальных инструментов, информационный центр, офисы администрации, жилища студентов и кафе. В зале оркестр может занимать фронтальную позицию или располагаться в центре. Под уровнем балкона пространство зала охватывает ряд акустических ниш, используемых и для организации цветного освещения. Перекрыт зал пологим наклонным куполом, извне напоминающим заломленный берет (в отличие от корбюзианского конического свода, которым перекрыт зал ранее сооруженного западного крыла). Внешние фасады, как и стены «Музы-





Архитектор Кристиан Портзампарк.
Центр музыки, восточное крыло. Париж.
1980–1995





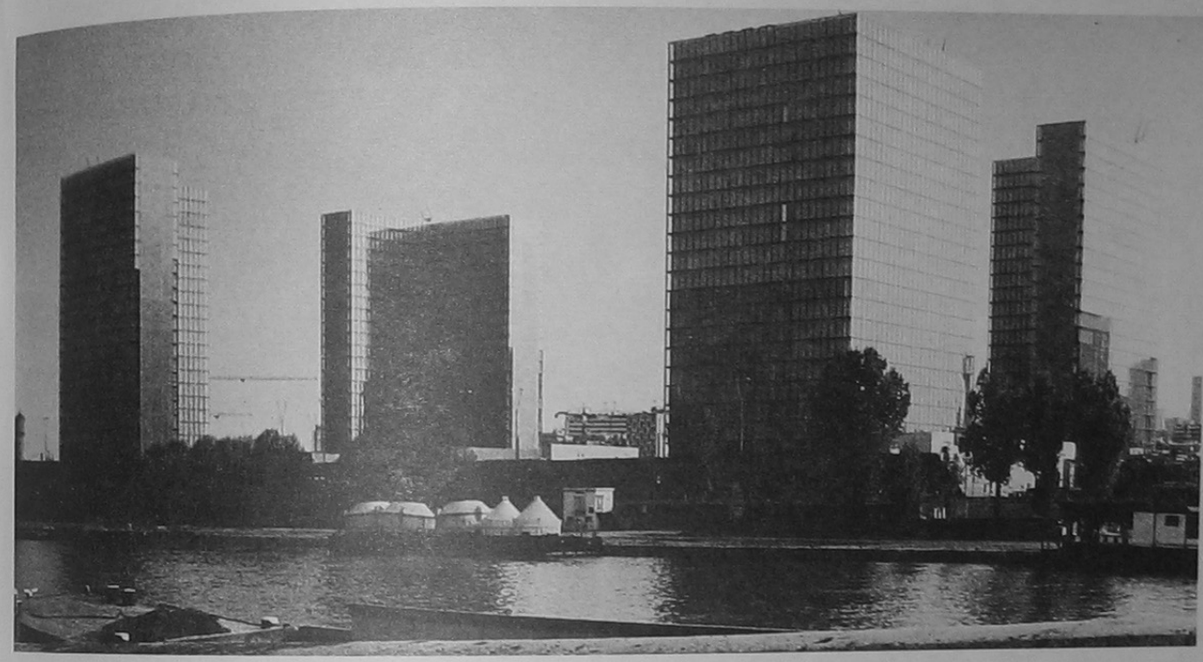
кальной улицы», трактованы как абстракция фронта жилых построек, с перфорацией проемами и пестрой отделкой плитками или покрашенной штукатуркой в контраст с белокаменной монументальной оболочкой зала.

Сильно выявленная геометрическая основа восточного крыла четко определила позицию Портзампарка как неомодерниста (и, возможно, наиболее яркого представителя этого направления на рубеже восьмидесятых и девяностых годов). В его работах возрождался не только переосмысленный язык ранних модернистов, но и их интерес к проблеме городского комплекса. Среди «Больших проектов» Парижа архитектура Центра музыки выделяется своей поэтичностью и отсутствием духа картезианского рационализма, предлагаемого в некоторых проектах как воплощение национального духа и памяти о французской революции.

Три объекта «Больших проектов» расположены на юго-восток от центра Парижа. Они связаны с набережными Сены. Ближе других к Лувру находится Институт Арабского мира, построенный по проекту Жана Нувеля. Выше уже упоминалось об этом здании и использовании его автором высоких технологий для аллюзий на традиционные образы культуры арабов.

Далее, между Сеной и Лионским вокзалом, архитекторы Поль Шеметов (род. 1928) и Боря Уйдобро (род. 1936) соорудили комплекс Министерства экономики и финансов Франции, перемещенного из крыла Ришелье Луврского дворца (1982–1988). Громадное количество офисов нужно было разместить на участке, вытянутом вдоль бульвара Берси и выходящем к набережной, не прибегая к устройству небоскребов. Архитекторы использовали мегаструктуру, образованную ортогональной решеткой пересекающихся корпусов на стилобате из нескольких

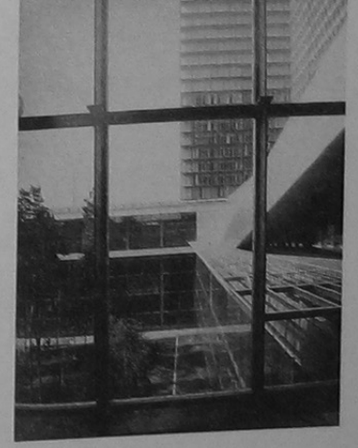
Архитекторы Поль Шеметов,
Боря Уйдобро.
Комплекс Министерства экономики
и финансов. Париж. 1982–1988



подземных уровней, занявшем всю территорию участка. Со стороны бульвара ее прикрывает мощная пластина, полоса верхних этажей которой, подобно балке, опирается на широкие опоры, образующие крупный ритм.

Проектировщики искали средство придать министерству энергичный образ, чтобы отделить его от коммерческих структур. Порождающей идеей стал виадук, соотносимый с масштабом железнодорожных линий (непосредственным образцом служил виадук Бир-Хакейм в западной части Парижа). Расширенные крайние пролеты внешней пластины выходят за пределы основной мегаструктуры и не заполнены. Они «перешагивают» магистраль, проложенную по набережной; крайние опоры вступают в акваторию Сены. К аналогии с виадуком добавляются и другие городские образы — стена, арка, мост. Их взаимное наложение должно возвеличить и героизировать представление о системе государственного управления и бюрократии. Формы, определяющие структуру, приведены к сверхчеловеческому масштабу (подобного не удалось достигнуть ни одной из версий архитектуры власти в тридцатые годы). Выразительность надменного образа, однако, снижена вялой неопределенностью разработки крупных форм, невыявленностью тектонических отношений между опорами и пролетным строением «виадука» (из-за чего он воспринимается как картонный макет).

Череду «Больших проектов» Франсуа Миттерана завершил самый амбициозный и дорогостоящий — новое здание Национальной библиотеки Франции (1989–1996). Автор его — архитектор Доминик Перро (род. 1953). Здание заняло участок в 7 га на берегу Сены на месте железнодорожных линий, которые вели к вокзалу Аустерлиц. Со своими книжными полками длиной в 450 км, 12 миллионами книг и 3500 мест в залах для читателей оно стало выдающимся уже



Архитектор Доминик Перро.
Национальная библиотека Франции
им. Ф. Миттерана. Париж. 1989–1996



Панорама Парижа
близ площади Ла Дефанс. 1987

по своей величине. Его стратегическую важность для Парижа подчеркивают создание ветки метро, подводящей к библиотеке, и переброшенный к ней пешеходный мост через Сену от парка Берси.

Архитектор создал сооружение как гигантский символ, воплощенный средствами минималистского искусства (он заявлял о своем преклонении перед такими его художниками, как Карл Андре и Ришар Серра). Гигантская прямоугольная платформа здания, под которой расположены читальные залы, обрамляет заглубленное пространство сада с деревьями. Этот резервуар зелени, видимый только из залов, символизирует сады Эдема — место первородного греха, начала познания и того пути, который привел к миллионам книг и зданию, в котором они хранятся. По углам платформы, как минареты или башни средневекового замка, поставлены четыре высотных корпуса книгохранилищ Г-образного очертания, напоминающие раскрытые книги или книжные стеллажи. По первоначальному проекту их стеклянные объемы — утонченно-элегантный вариант «стиля Миса» — должны были иметь высоту 100 м. Протесты критиков, указывавших на трудность сохранения книг в стеклянных башнях, заставили сократить высоту объемов до 80 м и перенести часть хранилищ на подземные уровни.

Заглубленный сад библиотеки стал и жестом отрицания модернистских догм, включая корбюзианские «пять пунктов», среди которых — требование ставить сооружения над землей, на пилоны и создавать сады, поднятые на крыши. Самый последний среди «Больших проектов» подчеркнуто дистанцирован от модернизма и не связан с неомодернизмом восьмидесятых. Он стал одним из произведений минимализма, который начал распространяться уже в архитектуре девяностых.





Архитектор Кристиан Портзампарк.
Дома на рю де О'Форм. Париж. 1976–1979

Панорама обновленного Парижа.

«Большие проекты» Парижа — лишь малая часть построенного в столице Франции за XX век. Но они связаны с «болевыми точками» города и дали неожиданно сильный импульс его культурной жизни. Более того, — они внесли новую энергию в развитие всей французской культуры. С их появлением облик Парижа в целом заметно обновился. Субсидируемое государством развитие важнейших узлов города привлекло значительные частные инвестиции. Оказалась сильно поднятой планка качества и для строительства, развивающего городскую ткань. При этом получила признание ориентация на архитектуру рационалистического характера — прежде всего на неомодернизм. Многие жилые кварталы Парижа и его пригородов получили выразительную, запоминающуюся новую застройку, высокоэмоциональную при сдержанной аскетичности формы (постройки Кристиана Портзампарка, Анри Годена, Анри Сириани, Франсиса Дюсапена, Франсуаз Леклерк и других). Опыт Парижа восьмидесятых показал плодотворность развития, направляемого единой волей и общим замыслом. Эффект «Больших проектов» получил резонанс в целостности города, а главное — побудил живые процессы, развивающиеся в его культуре.

Архитектура Советских республик в последние годы единства СССР

В семидесятые, когда вместе с крайностями хрущевского времени угас утопический пафос всеобщего уравнения, а вместе с ним — принцип архитектуры, выводимой из промышленной технологии, исчезли причины обособления советских зодчих от мирового архитектурного процесса. Но сближение с архитектурой Запада не пошло далее восприятия принципов неофункционализма. Драматичный распад «современного движения» на советскую архитекту-

ру не распространился. Рационалистические принципы творчества для нее остались неколебимы. Ее внутреннее развитие после динамичных перемен в шестидесятые замедлилось. Возникновение новых направлений на Западе под воздействием постмодернистской культуры лишь отстраненно наблюдалось. Их влияние, которое все же стало обнаруживаться в восьмидесятые годы, не было глубоким и широко не распространялось. Советская архитектура осталась явлением, замкнутым в себе.

Ее развитие определялось, прежде всего, внутренними процессами. Между тем Советский Союз уже в начале семидесятых пришел к критическому рубежу — его международное влияние достигло высшей точки, но в экономике за фазой подъема следовало ускорявшееся снижение. Политическое руководство объявило целью стабильность, тенденции внутреннего реформизма гасли. Был провозглашен «развитой социализм». Начиналось время, названное позднее «эпохой застоя». Застойность наложила отпечаток и на архитектуру, которую сама медлительность эволюции отделила от динамизма процессов в архитектуре Запада и Японии. Впрочем, устойчивость позитивных установок, как и приверженность рационализму, позволяли советской архитектуре обеспечить необходимый уровень воспроизводства среды. Они же определили те особые ценности, которые внесены ею в архитектуру восьмидесятых.

Давлению политического руководства на профессию противостояли прочные основы профессиональной культуры, закрепленные в системе образования и его традициях. Но мелочная регламентация со стороны бюрократических структур препятствовали поискам и развитию новых направлений. Медленно отступал навязанный Хрущёвым диктат технологии, оттеснявший человеческие и экологические факторы проектирования. Подчиненность технологии архитектора, через которого транслировался социальный заказ, в конечном счете лишала строительный комплекс побуждений к развитию, поощряла инертность негибкой, отставшей от мирового уровня индустриальной базы массового строительства.

Централизованные государственные механизмы управления развитием городов к семидесятым практически утратили контроль над процессами градоформирования. С очевидностью это показала судьба генерального плана Москвы 1971 г. Предполагалось замедлить и, в конечном счете, стабилизировать рост населения и территории города. Но продолжавшееся экстенсивное развитие производства провоцировало механический прирост числа жителей и расширение городских границ. Уже к концу семидесятых городом превзойдены пределы численности населения, намеченные на 2000 год. Напротив, строительство социальных и транспортных инфраструктур отставало. Диспропорции снижали качество городской жизни. Развитие Москвы, как и других крупных городов, становилось стихийным, а разработанные генеральные планы — утопичными.

Общественное мнение, в шестидесятые успокоенное количественным ростом строительства, в семидесятые стало остро реагировать на качество построенного, монотонность нового окружения, стирание индивидуальности городов

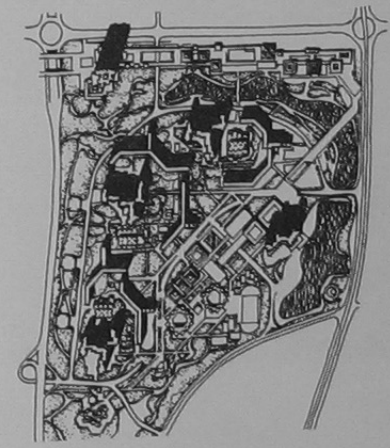


и особых мест в их среде. В профессии усилилось стремление к гуманизации архитектуры, сохранению культурной преемственности и «духа места». Особое значение получили проблемы массовой жилой застройки.

Наметились две линии ее совершенствования. Одна имела целью преодолеть ограничения возможностей архитектуры, накладываемые индустриальной технологией и стандартизацией; другая направляла к взаимодействию со сложившимися городскими контекстами и культурными традициями. Часто эти линии соединялись.

Первый путь наиболее решительно исследовался в Москве. Крупный жилой район Северное Чертаново, проектированием которого руководили М. В. Посохин и Л. К. Дюбек, получил статус экспериментального, чтобы выйти за пределы нормативного регулирования. Здесь предполагалось создать развитую систему общественного обслуживания с использованием подземного пространства на всей площади участка. Основу пространственной системы определяли охватывающие дворы корпуса со сложной конфигурацией плана и переменной этажностью. Все в целом должно было сложиться в крупномасштабную живописную систему.

Было решено возводить комплекс из специально запроектированных сборных элементов, чтобы дать реальный импульс обновлению домостроительной промышленности. Попытка перешагнуть реалии сложившейся производственной базы была, однако, обречена всей народно-хозяйственной ситуацией того времени. Осуществление проекта катастрофически затянулось — с 1972 до 1985 г. Компромиссы со строителями заставили отказаться от задуманной системы об-



Архитекторы М. В. Посохин, Л. К. Дюбек.
Жилой район Северное Чертаново, Москва, 1972–1985

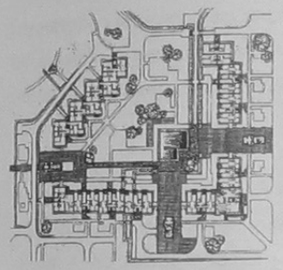


Архитекторы Н. Н. Васильев,
Е. М. Полторацкий.
Квартал в Юго-западном районе
Ленинграда. 1973–1979

служивания и многого в пространственной композиции. «Дерзание» воплотилось лишь во внушительную монументальность 12–16-этажных многогранных массивов, прикрывающих дворы подобно фортификациям.

Реальным шагом к свободному выбору приема объемно-пространственной организации застройки стала система так называемых композиционных объемно-планировочных элементов (КОПЭ), которую разработали вместе со строителями архитекторы А. Г. Рочегов и М.Н.Былинкин. КОПЭ — это унифицированные лестничные блоки и стандартные полусекции разных типов, которые группировались вокруг них, образуя разнообразные наборы квартир и конфигурации корпусов. В 1981–1983 гг. по этой системе построен в Москве близ старинного парка квартал Воронцово, рассчитанный на 10 тыс. жителей. Его 18–22-этажные корпуса образуют систему прямоугольных двориков. Фасады пластичны, сама форма панелей защищает швы между ними от проникновения влаги. Система оказалась достаточно гибкой для реконструкции сложившихся кварталов (квартал на ул. Гиляровского в Москве, 80-е гг., архитекторы А. Г. Рочегов, М. Н. Былинкин).

Совершенствовался и метод образования пространственных систем застройки блокировкой секций с использованием вставок для создания корпусов непрямолинейной конфигурации и непрямоугольных дворовых пространств. Основываясь на опыте упомянутого выше комплекса Сосновая поляна, архитекторы Н. Н. Васильев, Е. М. Полторацкий и др. застраивали кварталы Юго-западного района Ленинграда (1973–1979) крупными группами, очертания которых не повторяют механически контур участка, но образуют — по выражению Полторацкого — «эластичный периметр», реагирующий на характер окружения. Фронт кварталов, обращенный к улицам, имеет 9 этажей, внутри кварталов число этажей возрастает до 12–15, придавая системе многоплановость. В «критических точках» структуры ее непрерывность перебивают кирпичные дома-башни в 13–16 этажей с планом в очертании трилистника.





Во всех этих случаях архитекторы придерживались принципа целостности жилого комплекса, преодолевая обособленность корпусов. Варианты целостной жилой структуры, отвечающие масштабу малого города, разрабатывались под руководством Н.М. Захарьиной для пригородов Ленинграда. В 1977 г. завершен «дом-квартал» в Сестрорецке (архитекторы Н. М. Захарьина, И. А. Солодовников, Г. П. Буряков, В. П. Леонтьева). Кирпич, использованный как материал стен, позволил свободно развивать пластику объема, сохраняя соразмерность человеку крупных масс, которые уступами нарастают от 6 до 16 этажей. Поддержанный двухэтажными блоками обслуживания, дом кажется естественным образованием, возникшим в полосе песчаных дюн между озером Разлив и Финским заливом. В организации «дома-квартала» секции, традиционные для многоэтажных домов, сочетаются со специфичной для северного климата вариацией галерейного дома (остекленные галереи, связывающие с лестницами квартиры в двух уровнях, расположены через этаж).

Идея непрерывности использована и в кварталах города Пушкина (с 1978, Н. М. Захарьина, Г. Н. Давыдов, Ю. В. Исадченко, И. И. Клюйкова). Фронт квартала №1 обращен к равнине, отделившей город-сад Пушкин от массива мегаполиса. Этот фронт образован тремя компактными жилыми группами, каждая из которых — «островок», окруженный зелеными пространствами. Целостные структуры, обрамляющие группы-островки, объединяют корпуса от трех до девяти этажей. Вовне они обращены четкими вертикальными гранями: цельными



Архитекторы Н. М. Захарьина и др.
Квартал в Пушкине,
Ленинградская область. 1978

«Дом-квартал», Сестрорецк,
Ленинградская область. 1977

и крупными — к обширному пространству, расчлененными сдвигами секций — к разрывам между группами. Во дворики обрамляющие объемы сходят крутыми террасами; здесь их дробностью утверждается интимный характер жилой среды. Масштаб двориков ассоциируется с исторической застройкой петербургских пригородов. Композиция реагирует на противоречивые факторы, определяемые сложностью контекста, в то же время она обеспечила рациональную организацию жилищ.



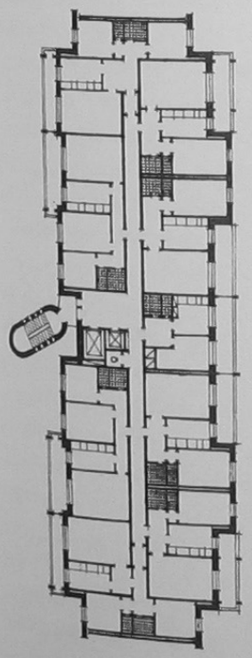
Серию кирпичных построек, выполненных под руководством А. Д. Меерсона для Москвы, отличает крупный масштаб. Из светлого желтого кирпича выполнены сооружения, формирующие отрезок Ленинградского шоссе против Северного речного порта (1978–1981). Четыре 16-этажных башни со сложным очертанием объемов связаны протяженными одно- и двухэтажными зданиями магазинов, образующими как бы общий стилобат группы. Ненавязчивые традиционные детали естественны для кирпичной конструкции.

В конце десятилетия (1985–1989) под руководством А. Д. Меерсона по соседству с главной улицей Москвы — Тверской — построен светло-кирпичный дом, имитирующий традиционный фрагмент периметральной застройки, сложившейся постепенно и спонтанно (высота его фронта изменяется от 6 до 12 этажей, образуя ступенчатый силуэт, завершенный крутыми кровлями). Живое очертание силуэта обеспечило инсоляцию поверхности тесного участка. Здание безошибочно введено в контекст.

Кирпичные постройки, в 70–80-е годы составлявшие относительно небольшую часть объема строительства в сравнении с крупнопанельными, выделялись как некий особый жанр архитектуры, тяготеющий к индивидуальности и лиричности. Противоположным полюсом образности стали здания, близкие скорее к брутализму, чем к неофункционализму. В их числе — 15-этажный дом на Беговой улице в Москве (1973–1978, А. Д. Меерсон и др.). Мощная пластина поднята на высокий «стол» из монолитного железобетона. Подчеркнута массивность многогранных наклонных опор «стола», ограждений балконов, консолей, которые их несут. Панели наружных стен навешены на каркас «внахлестку», подобно гигантской черепице. Это предохранило стыки от дождевой воды и обнаружило весомость стены. К лифтовым холлам через открытый переход присоединены эвакуационные лестницы, заключенные в овальные бетонные шахты, — они определяют крупный ритм фасада, обращенного к магистрали. Драматизированная «игра мускулами» этой архитектуры имела параллели в эстетике московского художественного «андерграунда» тех лет.

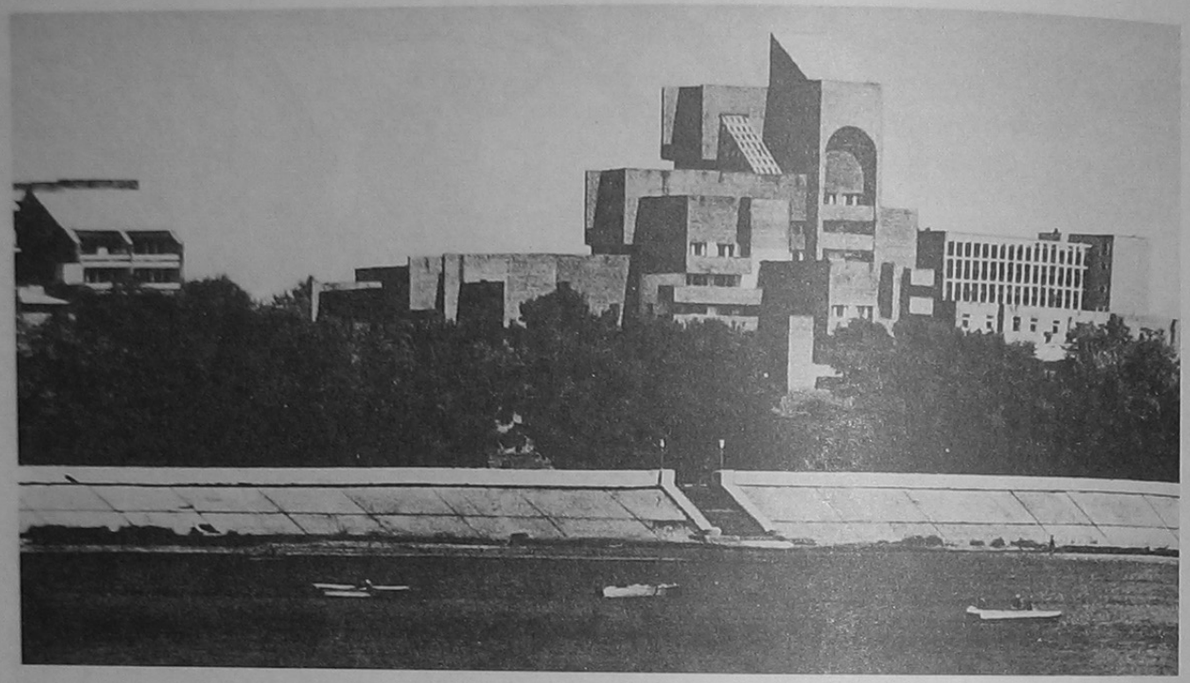
Брутальность контрастных сочетаний объемов, облицованных красным кирпичом, выделяет постройки В. А. Павлова в Иркутске. Сложная конфигурация участка дома на набережной Ангары (1982–1985) спровоцировала усложненность пирамидально нарастающего асимметричного нагромождения призматических масс, как бы возрождающего утраченную выразительность городского силуэта. Дом образован из индивидуальных блок-секций высотой от

Архитекторы А. Д. Меерсон и др.
Дома на Ленинградском шоссе
Москва. 1978–1981





Архитекторы А. Д. Меерсон и др. Дом на Беговой улице, Москва. 1973–1978





Архитектор В. А. Павлов.
Дом на набережной Ангары, Иркутск.
1982–1985

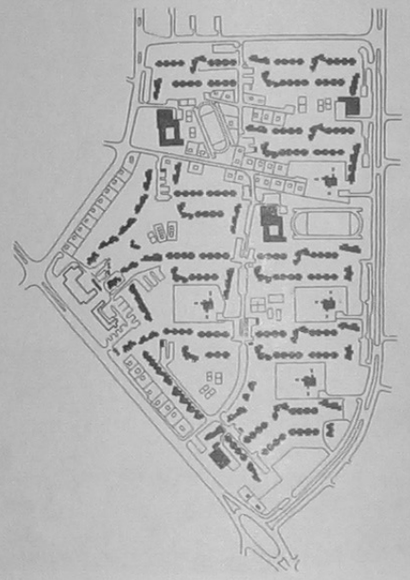
Архитектор А. Н. Белоконь.
Односекционный дом в Баку. 1979

двух до десяти этажей, различных по конфигурации плана. В композицию органично введен сохраненный двухэтажный дом — одна из исторических построек набережной.

Крупная бруталистская пластика естественна для конструктивной системы домов из монолитного бетона, которые создавал архитектор А. Н. Белоконь. Формообразующие возможности конструкции он использовал в соответствии с градостроительной ситуацией. Характерен дом из монолитного керамзитобетона, построенный им в Баку (1979). Башенный 17-этажный объем замыкает перспективу крупного отрезка магистрали. Возможности усложнения плана, предоставленные способом возведения дома в скользящей опалубке, использованы, чтобы обеспечить каждой квартире солнцезащиту и угловое проветривание. Крупная пластика, возникшая при решении всей совокупности проблем жилища, соразмерна пространству, которое дом как бы «принимает на себя».

В восьмидесятые Москва уже не играла роль центра формирования новых идей для архитектуры страны. Поиски особого и индивидуального связывались с конкретными контекстами и — все очевиднее — с традициями национальных культур. Укреплялись местные архитектурные школы. Общечеловеческое, впрочем, в восьмидесятые преобладало над национально-специфичным. Но уже было очевидно — провозглашенное официальной идеологией формирование единой интернациональной культуры не состоялось.

Разделение на русла национальных культур проявлялось и в массовом строительстве, в формировании городской ткани. В этом, после завершения застройки Лаздиная, особый авторитет приобрели архитекторы Литвы. Новый этап их



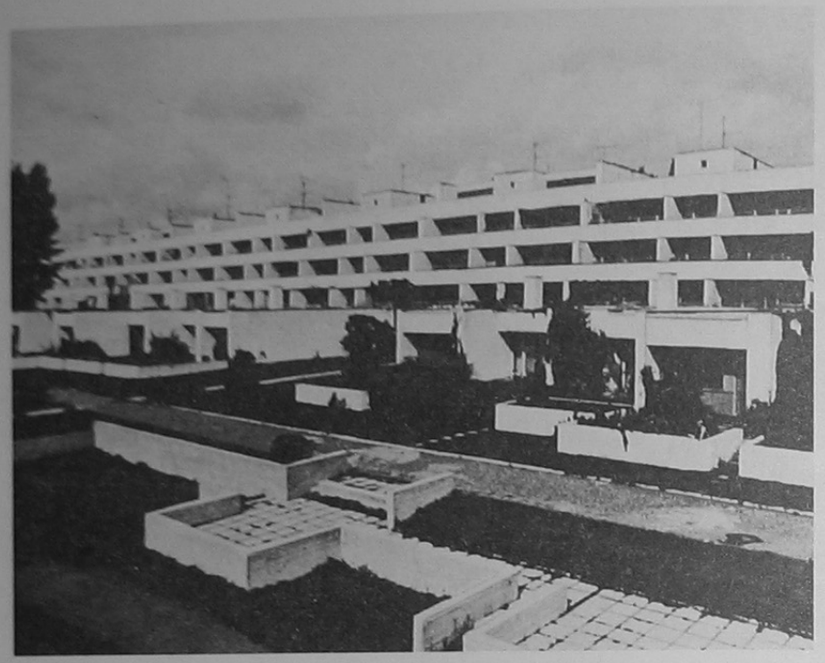


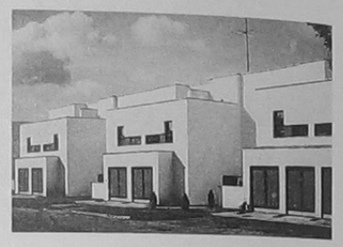
поисков отмечен созданием района Шяшкине на 45 тыс. жителей в Вильнюсе (1979–1987, архитекторы К. Баленас, Г. Баленене, К. Пямпе, Г. Рамунис, Г. Диндене, Г. Баравикас). Плотность и насыщенность его среды почти такие же, как в исторических частях города. Компактная территория, рассеченная магистралью, застроена жилыми группами, периметр которых, образованный из крупнопанельных блок-секций в 5–9 этажей, обрамляет живописные дворы. Дома-башни в 12–16 этажей использованы как вертикальные «вехи», помогающие ориентироваться в пространстве. К магистрали примыкают краснокирпичные бруталистские объемы общественно-торгового центра, формирующие свою квадратную площадь — место общения. На уровне второго этажа постройки центра соединяет галерея. Район задуман как выполненная современными средствами модель небольшого литовского городка, имитирующая обжитую среду.

Традиционная четкость пространственной структуры целого соединена с мягкой живописностью в микрорайоне Кальнечай-3 в Каунасе (1982, архитектор А. Степанавичус и др.). Основа его структуры — пешеходные улочки-дворы, складывающиеся в сеть коммуникаций. Они воспроизводят привычные для литовских городов зоны социального общения и несут тонкие ассоциации со сложившейся городской тканью Каунаса. Предельное для нормальной инсоляции территории сближение домов придало пространствам соразмерный человеку масштаб. Мягкая живописность, с которой набраны из блок-секций ряды застройки, внесла в дворики непринужденную интимность. Сочетание крупнопанельных секций в 5, 9 и 12 этажей определило основу живописности и индивидуализации пространств. Особый характер каждого усилен малыми формами, изобретательно набранными из бетонных элементов, и насыщенной визуальной информацией, сочетающейся с суперграфикой, облегчающей ориентацию.

Архитектор А. Степанавичус.
Микрорайон Кальнечай-3. Каунас.
Литва. 1982. План

Архитекторы Г. Баравикас и др.
Центр района Шяшкине. Вильнюс.
Литва. 1979–1987





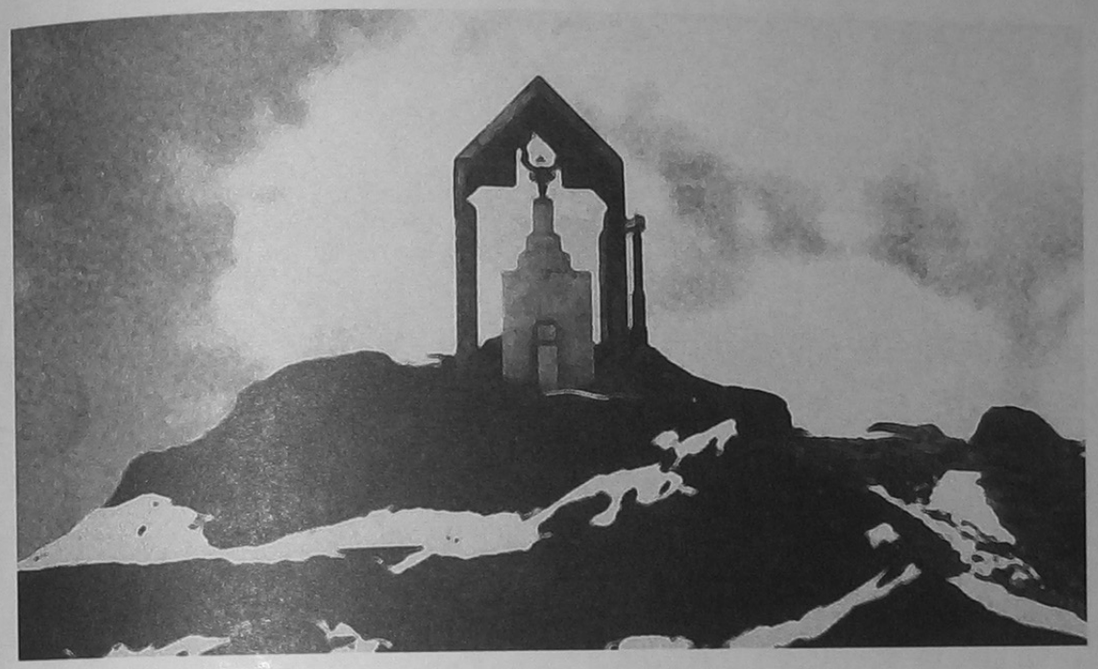


Архитектор Т. Рейн.
Жилые дома в Пярну. Эстония. 1985

Архитекторы А. и Н. Эйги.
Детский сад в поселке Хаабнеэма.
Эстония. 1983

Отношение к жилому комплексу как целостной среде очевидно и в микрорайонах Минска Зеленый Луг-5 и Зеленый Луг-7 (начало 1980-х, архитекторы Э. Левина, С. Богин, А. Волк и др.). Их застройка, сочетающая крупнопанельные протяженные корпуса и дома-башни, более крупномасштабна и контрастна, чем в литовских городах, более прямолинеен ее неофункционализм, крупными контрастными формами подчеркнуты узлы ландшафта Слепянской водной системы, включенной в средовое единство микрорайонов.

Если почерк литовской и белорусской архитектурных школ складывался в работе со сложившимися городскими контекстами, то в Эстонии его определили постройки в сельской местности и промежуточных зонах между городом и сельскими ландшафтами. Эстонские архитекторы с семидесятых годов стали пересматривать словарь современной архитектуры в соответствии с ценностями национальной культуры. Неофункционализм «белых домов» отмечали рассудочная ясность структуры и подчеркнутая, даже преувеличенная, отчетливость архитектурного языка, противостоящая живописности пейзажа. Наибольшей чистоты, сближающей его с ранним финским функционализмом и складывавшимся минимализмом, это направление достигло в постройках Т. Рейна (жилые дома и детский сад в Пярну, 1973–1985; административное здание в Рапла, 1977, и др.). К концу семидесятых архитектурный язык эстонского неофункционализма усложнился — появились структуры с беспокойной сбитой симметрией (база отдыха в Паатсалу, 1979, Т. Рейн); в формальный язык стали включаться аллюзии на мотивы народного зодчества или архитектуры классицизма. Возникла своеобразная, по-эстонски сдержанная, вариация постмодернизма (детский сад поселка Хаабнеэма, 1983, архитекторы А. и Н. Эйги).

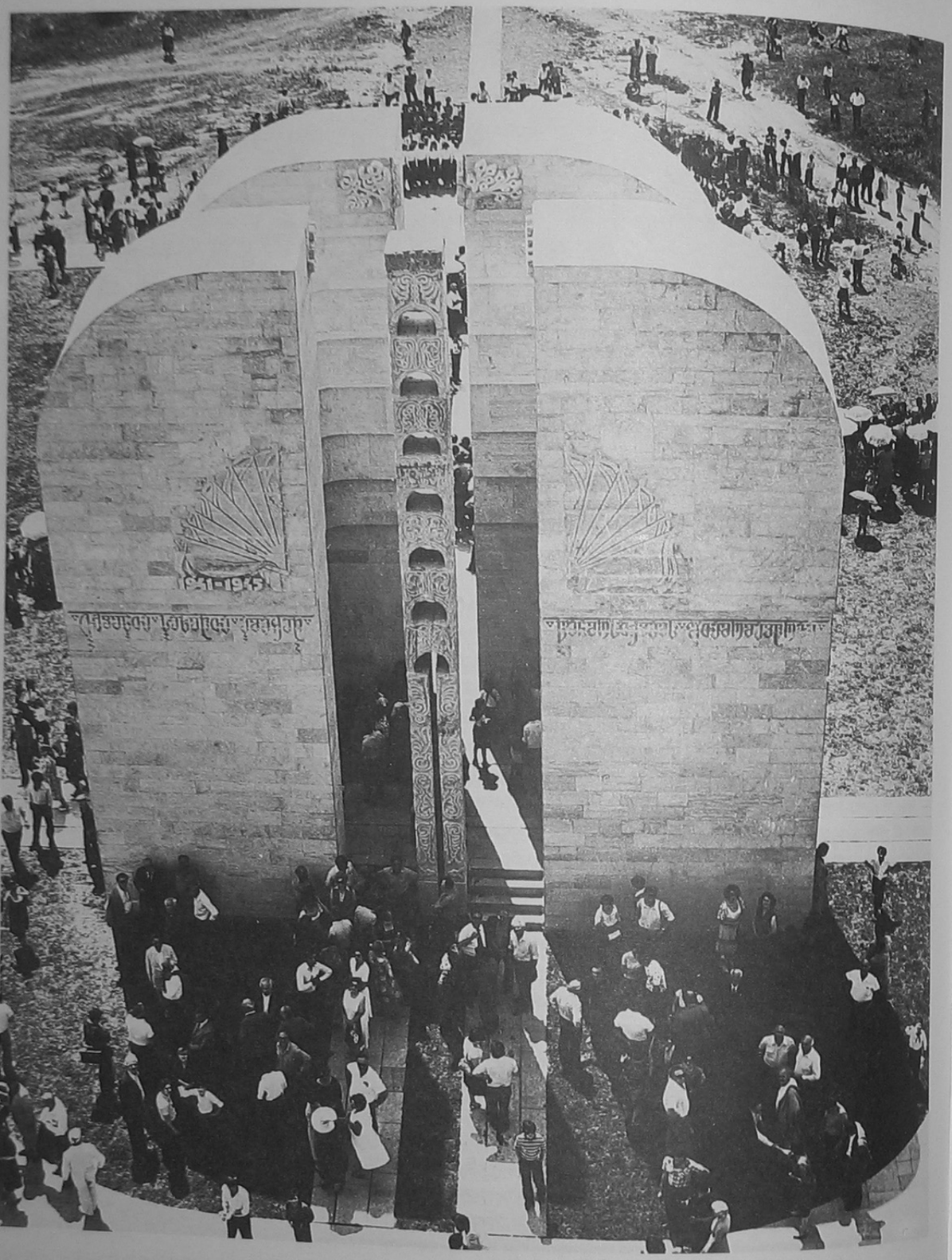


При всех различиях направленности, архитектурные школы северо-западных республик тяготели к рационалистичности — жестковато прямолинейной или поэтизированной. В Грузии, где общую тональность также задала работа с городской тканью, рационализм отступал перед романтичной театрализацией. Ключевое значение имела регенерация кварталов исторического ядра Тбилиси (начата с 1977 г., руководители Г. Батиашвили, Ш. Кавлашвили). Работа приобрела характер комплексной организации крупных фрагментов городской среды, подчиненной современным «жизненным сценариям». Кварталы, получавшие рациональную пространственную структуру, складывались из реконструированных и новых фрагментов; идеализированный образ «старого Тбилиси» — романтизированный, нарядно зрелищный — объединял их. «Vernacular», очень характерный в столице Грузии, потеснил неофункционализм. Культурная целостность старого и нового определила характер средового подхода.

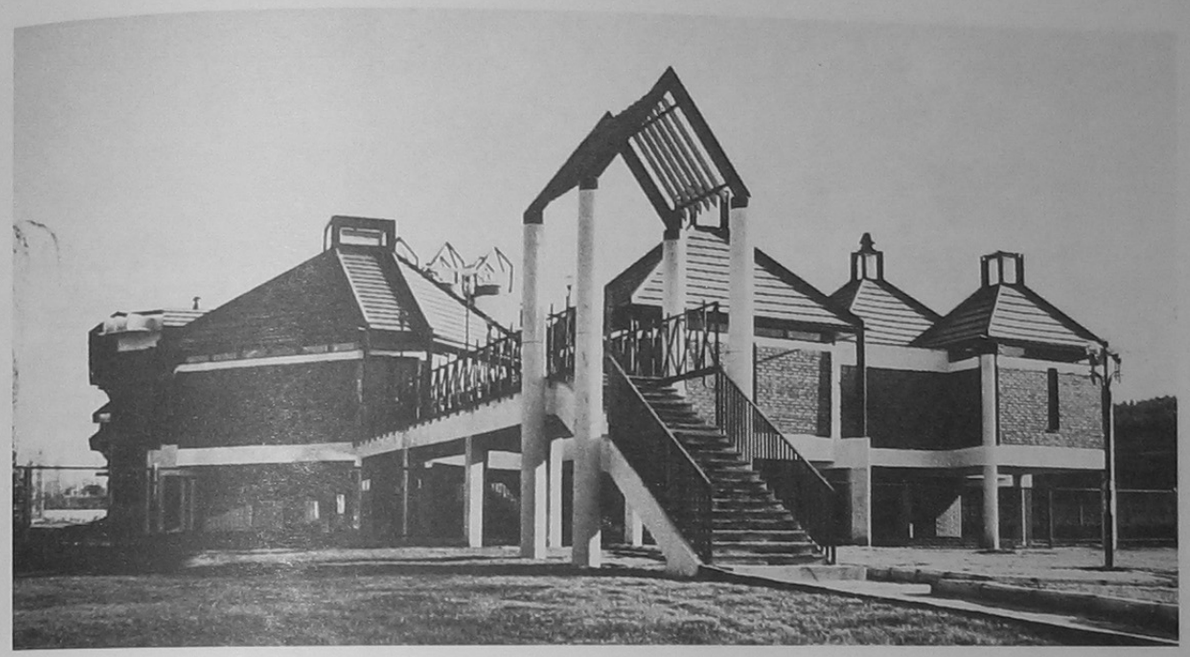
Драматизация среды средствами архитектуры и скульптурной пластики, соединяющими современное чувство формы с традиционным романтизмом, характерна для архитектора В. Давитая. Он начал с серии монументальных объектов, пространственная организация и пластика которых вовлекают в виртуальное действо реальную среду.

«Храм памяти» в селе Мухрани (1975–1981, архитекторы В. Давитая, Ш. Бостанашвили), памятник тремстам погибшим на войне сельчанам, — четыре асимметричные массивные белокаменные стелы, встречным движением форм охватывающие тесное пространство, в котором поднимается тонкий резной столб из розового камня. Ландшафт долины, обрамленной горами, придает остроту метафоре пространства, не замкнутого, но сдавленного, компенсирующего своей

Архитектор В. Давитая,
скульптор Г. Джаларидзе.
«Алгетская базилика» — монумент близ
села Тбиси. Грузия. 1982–1983



Архитекторы В. Давитая, Ш. Бостанашвили. «Храм памяти». Село Мухрани, Грузия. 1975–1981



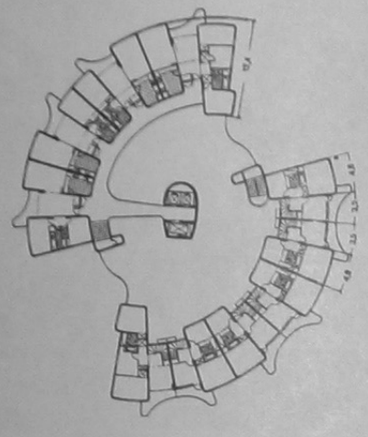
плотностью хрупкость осевой вертикали. «Алгетская базилика» (1982–1983, В. Давитая, скульптор Г. Джапаридзе) — простейшее укрытие, две бетонных стены, соединенных плитами, образующими крутую двускатную кровлю над скульптурой, — монумент в честь строителей Алгетского водохранилища. Она завершает нагромождение скал близ села Тбиси в органичном единстве природной и рукотворной формы.

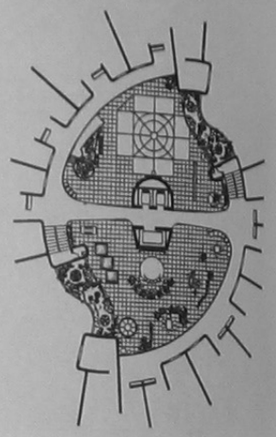
В 1983–1989 гг. Давитая и Бостанашвили построили в Тбилиси пекарню для выпечки национальных сортов хлеба. В этой постройке соединены как современные и традиционные технологии, так и начала формообразования неофункционализма с чертами традиционности и вернакулара. Павильоны традиционных технологий подняты на пилоны и покрыты высокими пирамидальными кровлями; подход к ним обрамлен как бы сенью — кровлей на высоких бетонных столбах. Строгая форма чужда сентиментальности.

Архитектурная школа Узбекистана в своем развитии должна была преодолеть некую усредненность. В устранении последствий катастрофического землетрясения 1966 г. участвовали представители многих республик, создавая рационально организованную городскую ткань. Стремясь к утверждению национальной культуры, архитекторы республики поначалу искали ее выражение в формах-знаках. На ортогональную структуру домов из крупных панелей накладывались солнцезащитные решетки лоджий, повторяющие элементы традиционного орнамента (начало 1980-х, дома на ул. Б. Хмельницкого в Ташкенте, архит. А. Косинский и др.). Подобный подход не мог дать ни существенного практического, ни подлинного эстетического эффекта.

Архитекторы В. Давитая, Ш. Бостанашвили. Пекарня национального хлеба. Тбилиси, Грузия. 1983–1989





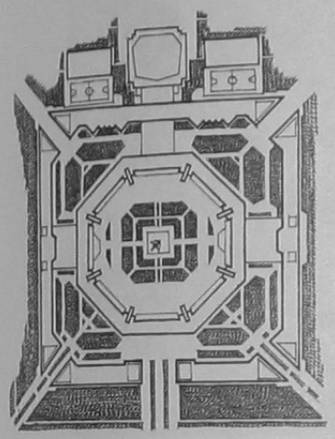


Архитекторы О. Айдинова, Г. Голубева, Е. Шаталов.
Экспериментальный дом в Ташкенте. Узбекистан. 1985

Органично соединить рациональную сейсмически устойчивую многоэтажную структуру из монолитного бетона с качествами традиционного жилища должен был 16-этажный экспериментальный дом в Ташкенте (1985, архитекторы О. Айдинова, Г. Голубева, Е. Шаталов). Массив дома образован двумя дугообразными в плане галерейными блоками, через каждые три этажа объединенными бетонной плитой. Плита служит двором для 24 квартир, восстанавливая привычную для республики связь жилища с участками. Площадки затенены и хорошо проветриваются. На кровле дома устроен общий сад с традиционным местом общения. Лифтовая шахта образует центральный стержень системы.

В архитектуре зданий общественного назначения спектр направлений был шире, чем в архитектуре жилища, которую сдерживала инертность строительного комплекса. Однако и здесь специфичность направлений и динамика их развития сглаживались воздействием идеи стабильности. В зданиях официальных преобладал модернизированный неоклассицизм.

Наиболее последовательно он реализован в облицованном белым мрамором доме Правительства России в Москве на Краснопресненской набережной (завершен в 1981, архит. Д. Н. Чечулин). Здание, обособленное от соседних сооружений, воспринимается как объект, независимо пребывающий в пространстве. Его симметричный массив расчленен на подиум, семиэтажный прямоугольный объем и венчающую двадцатиэтажную пластину с округленными торцами, фасады которой расчленены частым ритмом тонких ребер. Самодостаточность приема позволила автору использовать в качестве его основы свой неосуществленный проект здания «Аэрофлота» конца тридцатых, предназначенный для площади у Белорусского вокзала.





Монументальной мощи неоклассицизм восьмидесятых достиг в здании Академии Генерального штаба в Тропарево, на юго-западе Москвы (1978–1989, архит. М. В. Посохин и др.). Над четырехэтажным рассеченным на углах квадратным каре его внешних корпусов вздымается двенадцатиэтажный внутренний восьмигранник. Стены расчленены чередованием лопаток и вертикальных полос, объединяющих окна.

Долго проектировавшийся и строившийся Дворец молодежи на Комсомольском проспекте в Москве (завершен в 1987, архит. Я. Б. Белопольский и др.) стилистически близок к неоклассицизму шестидесятых. Его трапециевидный в плане объем охвачен схематизированной колоннадой. В этих очертаниях как бы свободно плавает эллиптический зал на 2 тыс. мест, верхняя часть которого поднимается над плоским завершением. Структура плана гибка и допускает различные варианты использования. Взаимодействие с разнообразными функциями размывает официальность, противоречащую характеру молодежного центра.

В семидесятые годы стал складываться стереотип официального здания — прямоугольный объем с пилонами по периметру, увенчанный «короной» нависающих этажей. Ломая его привычность, Е. Г. Розанов создал универсальный киноконцертный зал в Ташкенте на 4100 мест (1981, совм. с Е. Сухановой, В. Шестопаловым, Е. Шумовым), названный тогда «Дворцом дружбы народов». Его центральное ядро — зал с амфитеатром и балконом — поднимается над каре галерей, завершенным мощной короной карниза, образованного поясом сталактитов. Мотив сталактитов в меньшем масштабе и иной трактовке соединен с солнцезащитной решеткой стен. Ритм пилонов артикулирует ее орна-



Архитекторы М. В. Посохин и др.
«Октогон» — здание Академии Генерального штаба.
Тропарево, Москва. 1978–1989.
План, общий вид

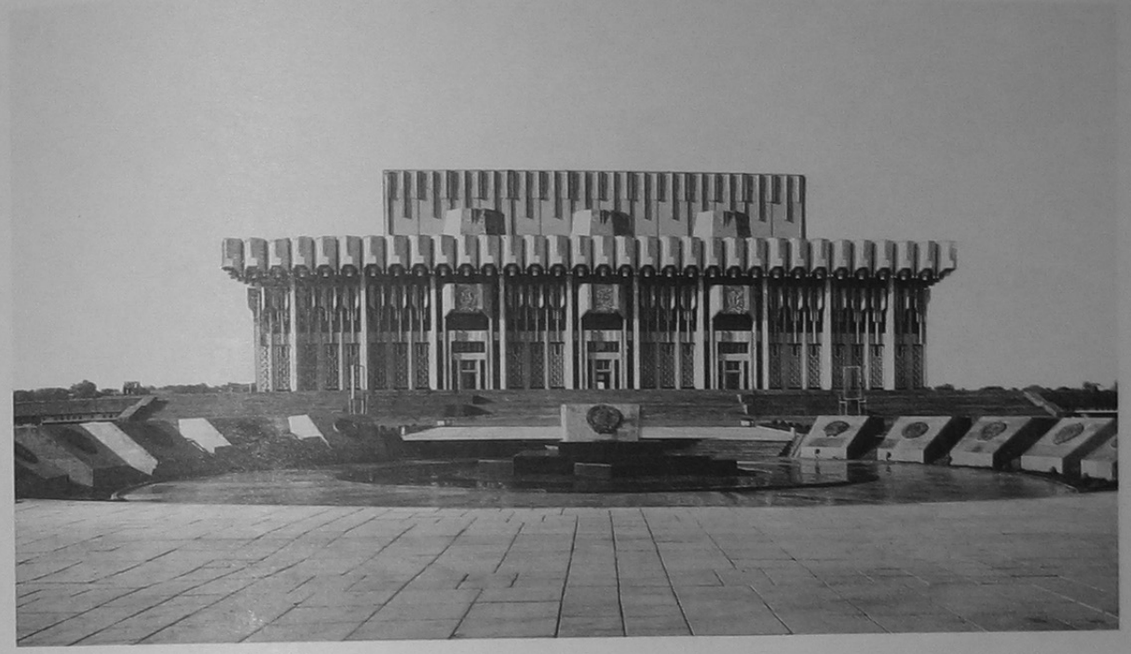
Архитектор Д. Н. Чечулин.
Дом Правительства России. Москва. 1981



Архитекторы Я. Б. Белопольский и др.
Дворец молодежи, Москва. 1987

ментальную ткань. Торжественно монументальное здание, обособленно стоящее на площади, стало экспериментом соединения классицистической упорядоченности с формами восточного декора, служащими знаками национальной идентификации.

Неофункционализм восьмидесятых не отошел далеко от начальных форм, но стал более активно использовать в своем языке открытые элементы конструкции и оборудования. Характерны постройки Центра парусного спорта в Пирите под Таллинном (1976–1980, архитекторы А.-Х. Лоовеэр, Х. Сеппманн, П. Янес, А. Райд), где развернута сложная игра ассоциациями, основанными на романтичном восприятии техники — прежде всего корабельной — и ностальгических воспоминаниях о «героическом периоде» конструктивизма двадцатых годов. Для комплекса выбрана защищенная от ветра гавань в нескольких километрах от эстонской столицы, там, где в Финский залив впадает река Пирита. В живописный ландшафт введена линейная структура, растянутая почти на полкилометра. На ее ось нанизаны основные помещения спортивно-общественного назначения. По обе стороны ее обрамляют террасообразные гостиничные корпуса, асимметрия которых подчеркивает значимость главной оси. Эллинги, расходящиеся по обе стороны, образуют вторую ось, отмечающую выход к бухте. Функциональное зонирование проведено и по вертикали: на уровне земли — подъезды, технические устройства; на среднем уровне — пешеходные коммуникации; на третьем, верхнем — рекреационные пространства, клуб, кают-компании. Растянутый силуэт ритмично организован акцентными объемами яхт-клуба, интерклуба, спортивных залов. Сама рационалистичность структуры поддержала сюжет игры ассоциациями: здание-корабль, звено между землей и морем. Игровое использование технических элементов, напоминающее стиль

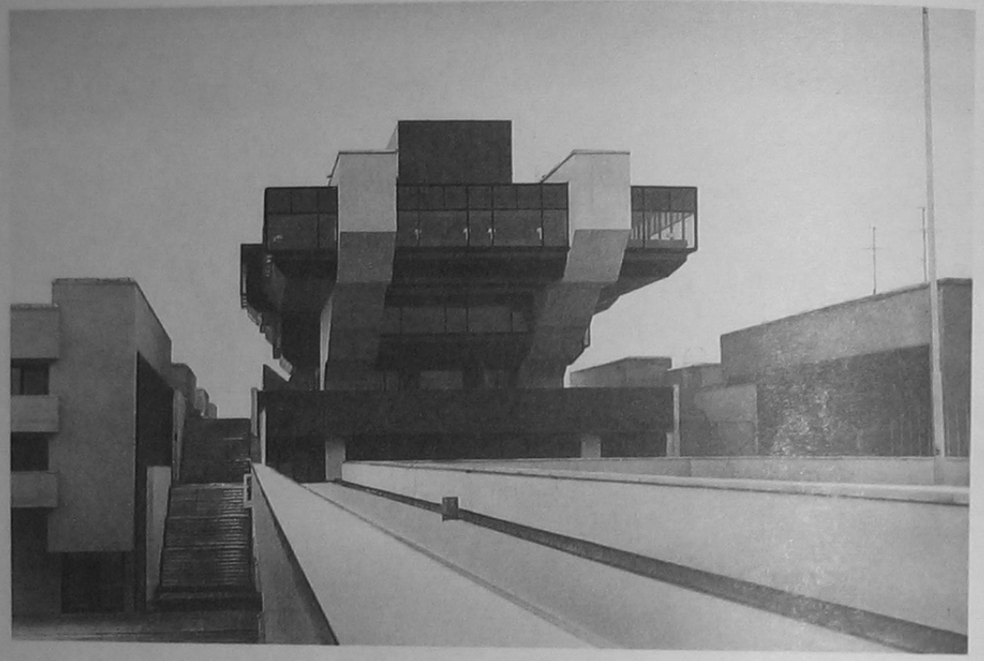


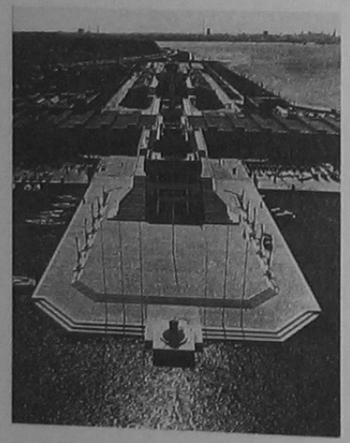
Архитекторы Е. Г. Розанов и др.
«Дворец дружбы народов»,
Ташкент, Узбекистан. 1981

хай-тек, ближе, однако, к мальчишеской романтике, чем к иронии. Целое образует первый план морской панорамы Таллинна. Рациональное преобразуется композицией в эмоционально-образное.

Линия романтизированного рационализма не получила развития в других спортивных сооружениях Олимпиады-80, проходившей в Таллинне, Ленинграде, Минске, Киеве и Москве. Для большепролетных зданий применялись эффективные конструкции покрытий — железобетонные и металлические, в том числе цельные пространственные мембраны. Они, однако, не использованы для создания выразительных образов и метафор — как не прочитывается в визуально воспринимаемой форме Олимпийского стадиона в Москве мембранное покрытие гигантского эллипсоида с осями 186 и 224 м (1980, архитекторы М. В. Посохин, Б. И. Тхор, Л. С. Аранаускас и др.).

Авторы спортивно-концертного комплекса в Ереване (1978–1984, архитекторы К. Акопян, А. Тарханян, Г. Погосян, Г. Мушегян) стремились использовать сложную большепролетную конструкцию как пластически богатую выразительную форму. В здании-комплексе совмещены спортивный и концертный залы, которые могут работать независимо или совместно — промежуточным звеном служит трибуна-амфитеатр, способная перемещаться и поворачиваться (вместимость большого зала 5–8 тыс. мест, малого — 1200–2000). Сооружение расположено на вершине холма, структура рельефа позволила разместить вестибюль-фойе под планшетом большого зала. Основу конструкции образуют две перекрещивающиеся пары железобетонных арок. Входящие углы между ними служат опорой консольным сводам с выносом 60 м. Сама геометрия системы обрекала ее на тяжеловесность, усугубленную использованием сборных конст-



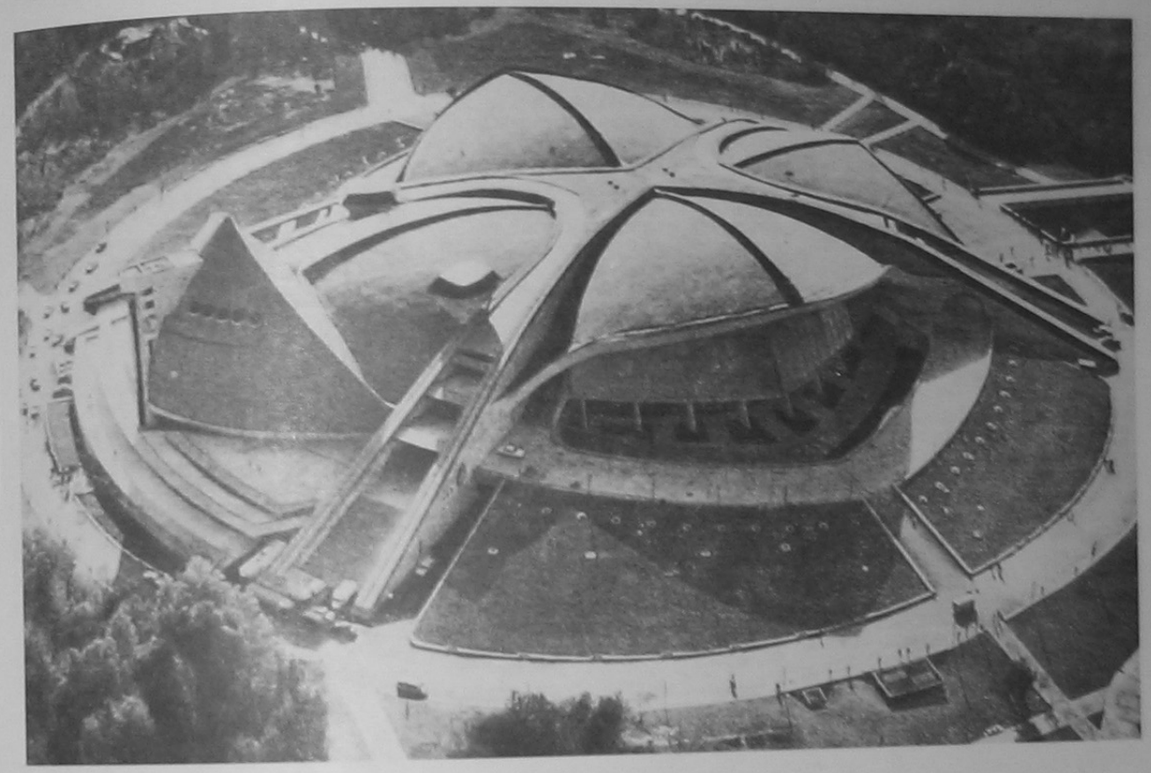


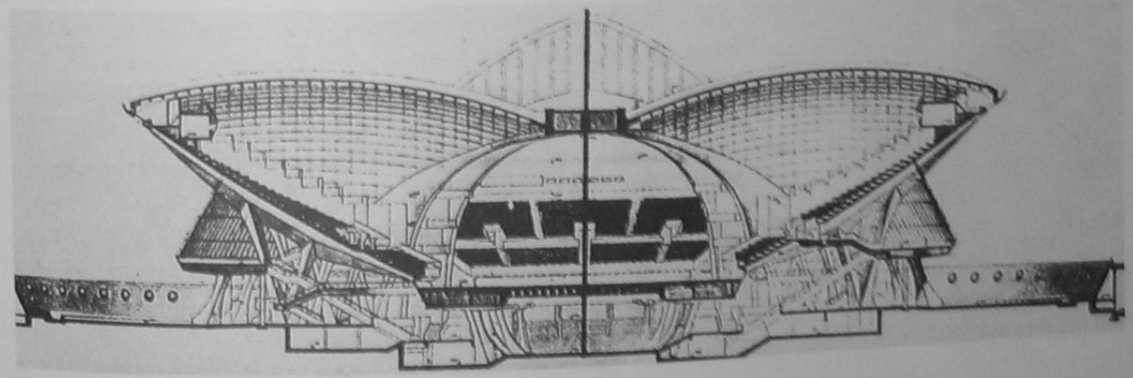
Архитекторы А.-Х. Лоовеэр,
Х. Сеппманн, П. Янес, А. Райд.
Центр парусного спорта. Пирита, Таллин, Эстония. 1976–1980

рукций. Ее монументальность, подчеркнутая протяженностью регулярно организованного подхода, архаична. Но риторичная, драматизированная форма несет ясно прочитываемых метафор.

Более отчетливы ассоциации, связанные с формами аэропорта «Звартноц» близ Еревана, который расположен среди сурового вулканического ландшафта (1980, архитекторы А. Тарханян, С. Хачикян, Л. Черкезян, Ж. Шехлян). Усеченный конус зала прибытия, над которым поднимается башня, увенчанная полусферой ресторана и стеклянным объемом диспетчерской, охвачен подковой зала ожидания. Вокруг наклонных стен последнего, по радиальным телескопическим трапам, располагаются проходы к самолетам. Очертания масс здания воспринимаются как рукотворный кратер, отклик на природные формы долины; в строении объема есть принципиальные аналогии с тектоникой классической архитектуры Армении. Вместе с тем, структура здания подчинена логике разделения функциональных потоков, связанных с прибытием и вылетом пассажиров.

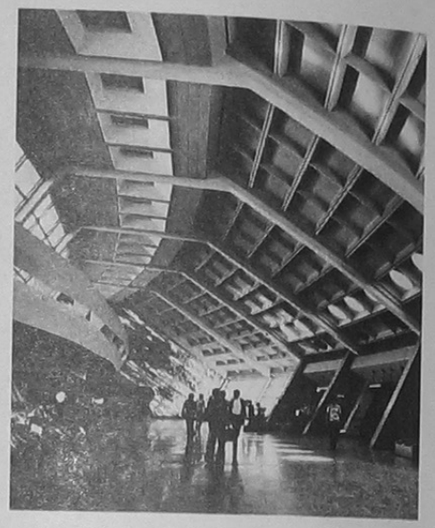
Примером сопряжения разнородных начал на основе логики целесообразного в неофункционалистском объекте меньшего масштаба и сложности может служить здание Невского колхозного рынка в Ленинграде (1982, архитекторы Ю. Земцов, Д. Шор, М. Рабинович). Его распластанный прямоугольный объем перекрыт изящной и легкой перекрестно-стержневой металлической конструкцией с зенитными фонарями. Специфический петербургский характер придают сооружению аркады, воспроизводящие традиционный тип гостиного двора. Крупные кирпичные арки, образующие внешние галереи, поставлены раздельно между открытыми решетчатыми металлическими опорами так, что не сопри-





Архитекторы К. Акопян, А. Тарханян, Г. Погосян, Г. Мушегян. Спортивно-концертный комплекс. Ереван, Армения. 1978–1984





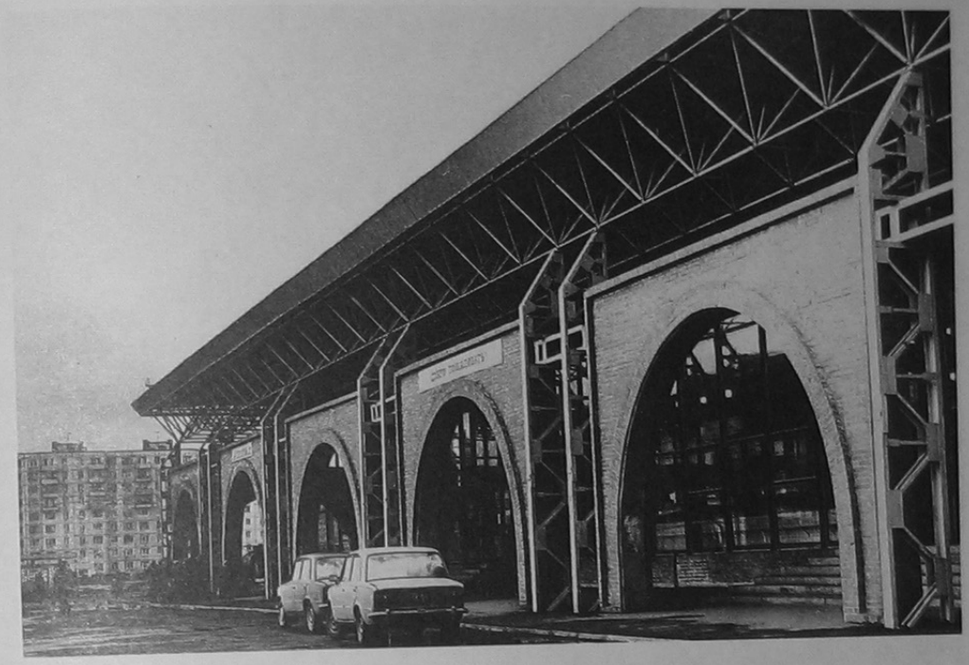
Архитекторы А. Тарханян, С. Хачикян, Л. Черкезян, Ж. Шехлян.
Аэропорт «Звартноц» близ Еревана, Армения. 1980.

касаются с ними. Их функция — пространственно-формирующая и знаковая; с работающей конструкцией они сопряжены необычным и эффектным, но, по существу, естественным приемом.

Преобразовать неофункционализм в «говорящую архитектуру» стремился А. Г. Рочегов, построивший в Москве универмаг «Московский» на Комсомольской площади (завершен в 1983, совм. с О. Гридасовым). Здание расположено в соседстве с характернейшими произведениями неорусской архитектуры — Казанским вокзалом, сооруженным А. В. Щусевым, и Ярославским вокзалом Ф. О. Шехтеля, над площадью возвышается башня гостиницы «Ленинградская» — произведение историзма конца сороковых годов. Характерность и несхожесть этих построек исключала связь с ними стилизацией или согласованием неких членений.

Разнообразию архитектурных тем застройки площади в форме универмага противопоставлены цельные горизонтальные «слои» его пятиэтажного массива. Нижний образован открытой галереей. Ее пролеты перекрыты пластичными элементами двоякой кривизны из ар-бетона — создана аранжировка традиционной темы торговой аркады в сборной конструкции. Торговые залы, соединенные эскалаторами, заняли три первых уровня. Складские и обслуживающие помещения размещены на двух верхних. Мощная пластика здания, возвращающая к «сердитой эстетике» необрутализма, стала ответом на пеструю «красноречивость» формы соседних построек.

Универмаг «Московский» сооружен как утверждение монументальной стабильности. Ответом на потребность в «растущей форме», характерную для учебных комплексов, стал корпус архитектурного института в Киеве (1980–1983,

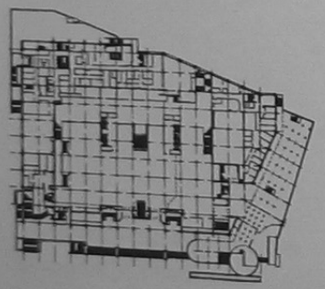


Архитекторы Ю. И. Земцов и др.
Невский колхозный рынок. Ленинград. 1982

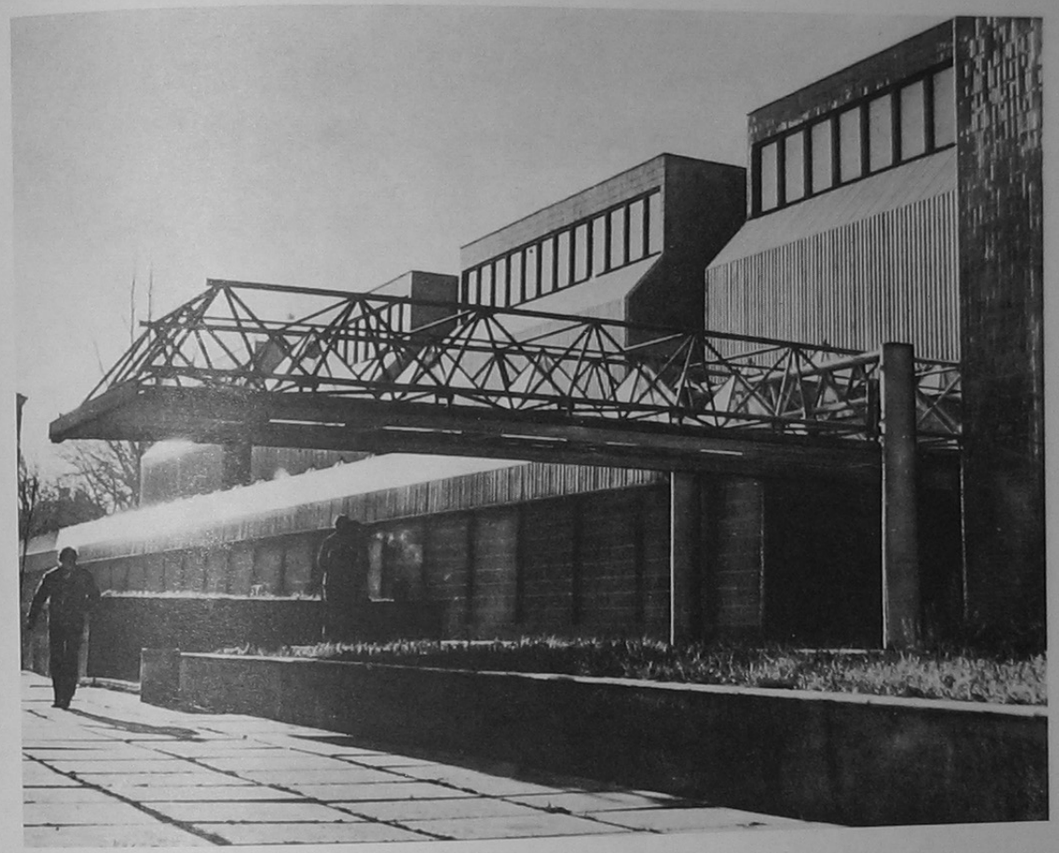
архит. Л. Филенко и др.). Здесь форма связана с представлением не о завершенности, а об открытой к развитию и росту структуре. Подчиненная единому модулю, она нанизана на линейный стержень горизонтальных коммуникаций, основа которого — протяженный вестибюль-рекреация. Характер здания точно фиксируется его разрезом — помещения объединены в группы по их потребности в естественном освещении. Использование верхнего света через зенитные фонари в аудиториях позволило не только создать там оптимальный световой режим, но и развить глубину корпуса до 57 м по первому этажу.
При этом внутренние связи здания не только получили естественное освещение через ритмически повторяющиеся вертикальные коммуникации, но и объединились в «живую», пульсирующую систему. Внешний облик здания определяется целостной архитектурной темой, протяженность которой равномерно артикулирована. Метафора торжествующей рациональности выражена с жесткой определенностью.

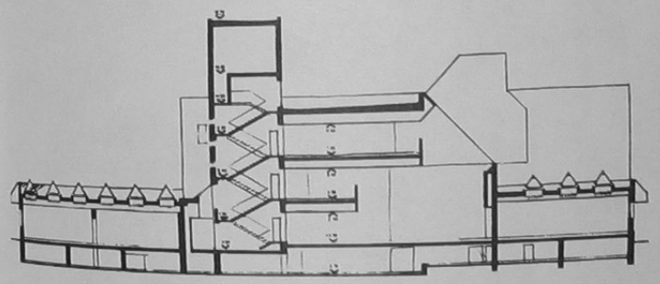
Преобладание рационального в формообразовании — непременная черта неофункционалистской постройки, хотя в восьмидесятые оно становилось все более демонстративным и обращенным на организацию формы в ее внутренних закономерностях. Утилитарно функциональное оставалось предметом внимания, но уже не предопределяло жестко построение формы, даже если форма несла метафору целесообразного. Такая установка, возрождающая архитектуру как искусство и как «сообщение» языком формы, ощутима в горизонтализме универмага «Московский» и, еще более откровенно, — в новом корпусе института физиологии в Тбилиси (1986–1987, архитекторы В. Гелашвили, Д. Костов, Д. Тевдорадзе, Т. Торадзе) с его вертикализмом. Кристаллическая полихромная форма здания получила расчлененность, на-

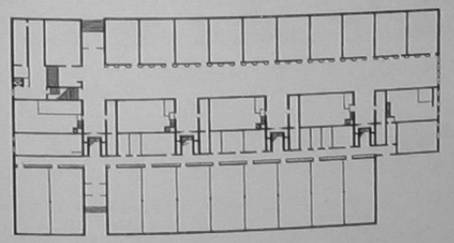


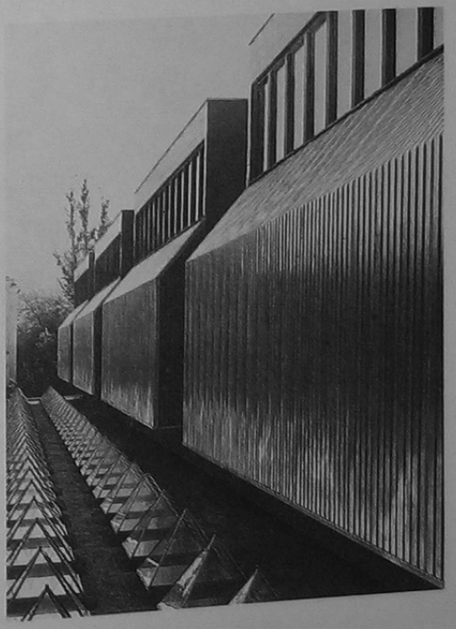


Архитекторы А. Г. Рочегов, О. Гридасов. Универмаг «Московский». Москва. Завершен в 1983

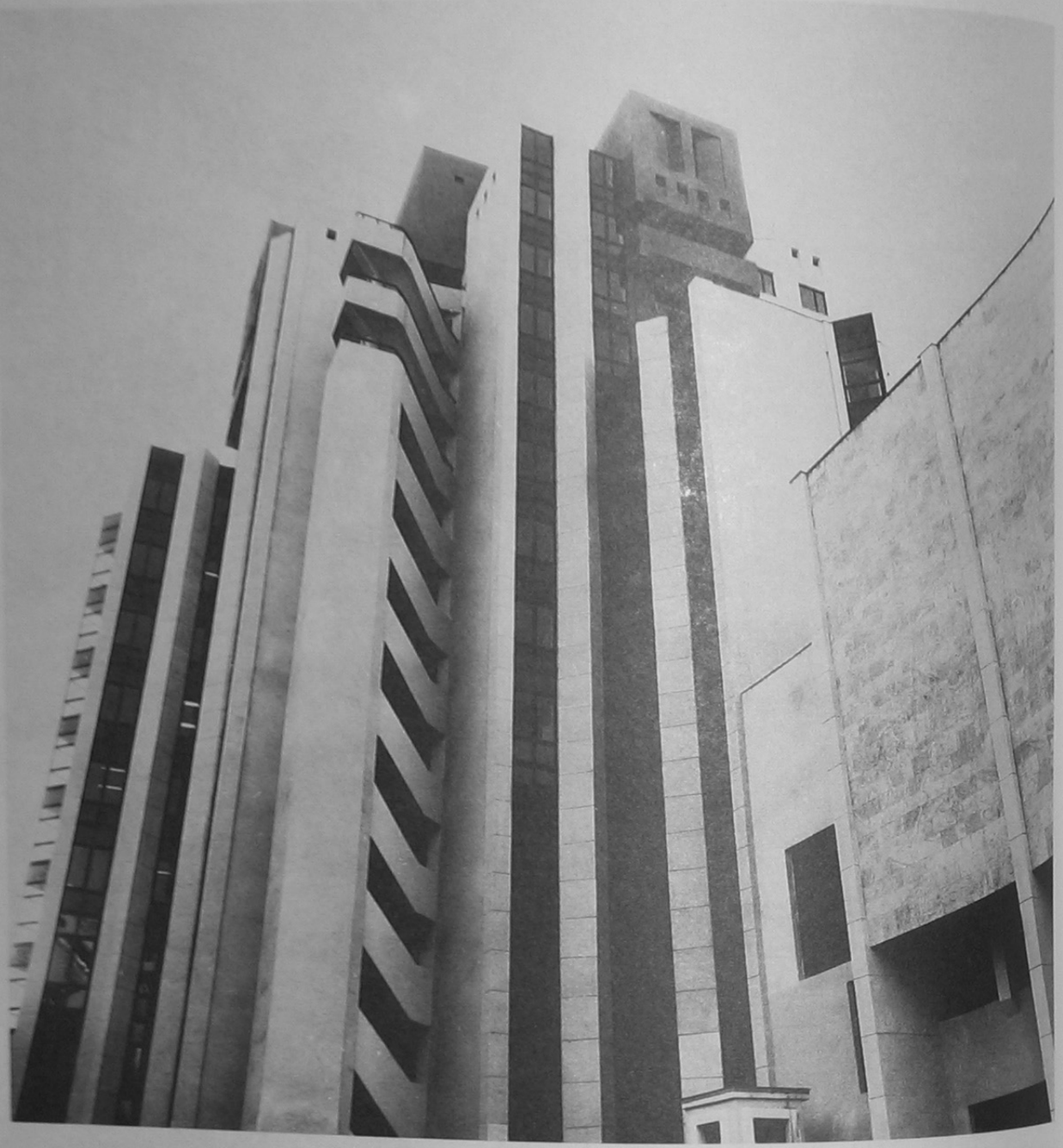




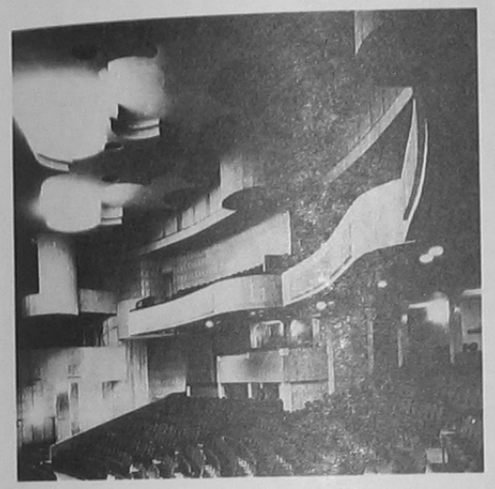




Архитекторы Л. Филенко и др. Архитектурный институт. Киев, Украина. 1983



Архитекторы В. Гегашвили, Д. Костов, Д. Тевдорадзе. Институт физиологии, Тбилиси, Грузия. 1986–1987

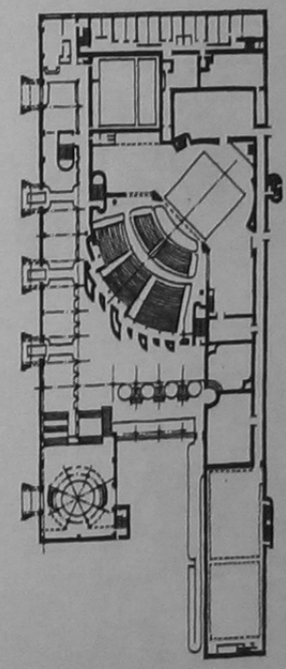




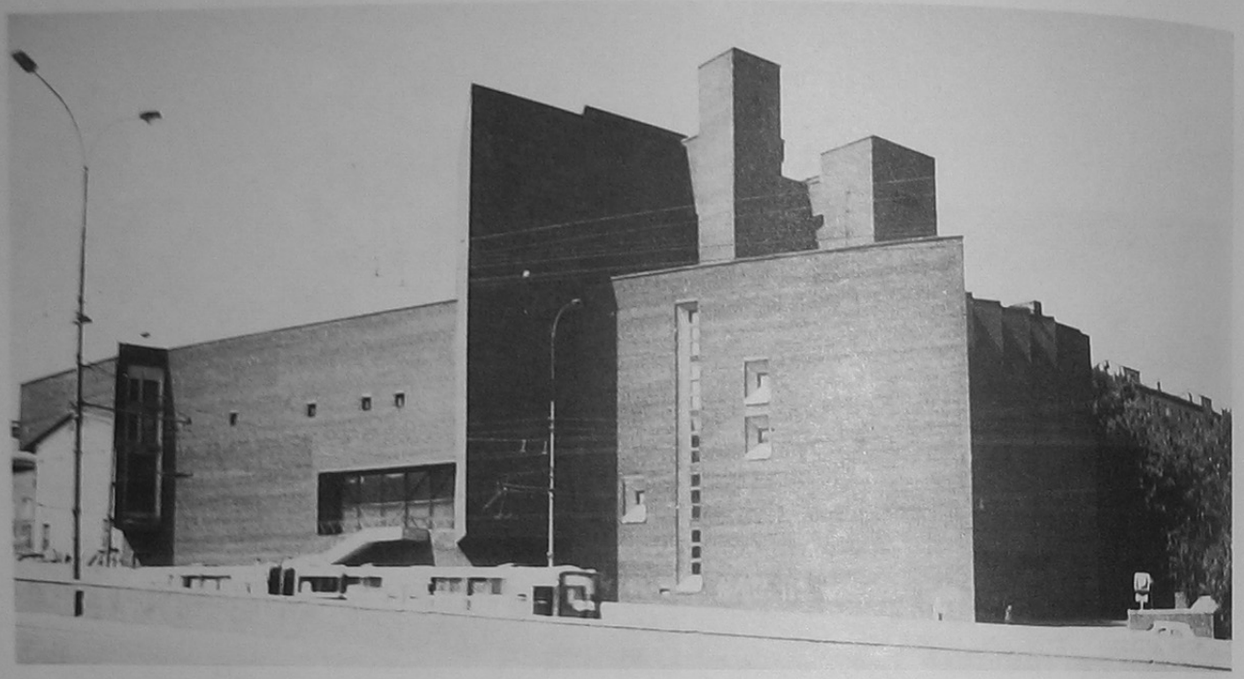
стойчиво подчеркнутую вертикалями, в которые собраны окна, и разделяющими их лопатками. Выразителен и резко очерченный, угловатый силуэт массива здания.

Возникала и противоположная установка формообразования: целесообразно организованная функциональная структура модуляциями формы и пластическими дополнениями приводилась к визуальным характеристикам, которые воспринимались как свободно-живописные и даже иррациональные. Примером может служить здание Детского музыкального театра в Москве (1979, архитекторы В. Д. Красильников, А. А. Великанов). Сооружение обособленно стоит в парковой полосе. Уже на подходах возникают моменты театрализации среды, вводящие зрителей в атмосферу театрального действа. Продолжение этого эффекта вошло в само назначение архитектурных форм здания. Они — не только обрамление зрелища, но и сами — зрелище. Исходной идеей организации интерьера стало превращение сцены из «картины», обрамленной порталом, в «триптих», трехчастную площадку, охватывающую амфитеатр; граница между сценическим и зрительским пространством размыта, что открыло новые возможности контакта между актерами и зрителями, очень важного для детского театра.

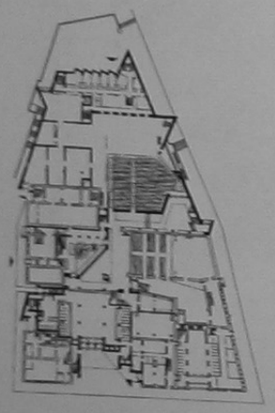
Отсюда — по принципу «изнутри-наружу» — основной мотив решения объема: над плоским прямоугольным массивом, заключающим в себе фойе, вестибюль, малый зал, поднялась группа цилиндров. Высокая цилиндрическая башня, заменившая привычную призму сценической коробки, врезана в широкий и низкий барабан амфитеатра. К башне примыкает шахта колосниковой лестницы. Контраст прямоугольных и криволинейных форм выделяет здание на фоне жилых кварталов. В нем ощутимы ассоциации с пронизанным зрелищностью ба-



Архитекторы В. Д. Красильников, А. А. Великанов. Детский музыкальный театр в Москве. 1979





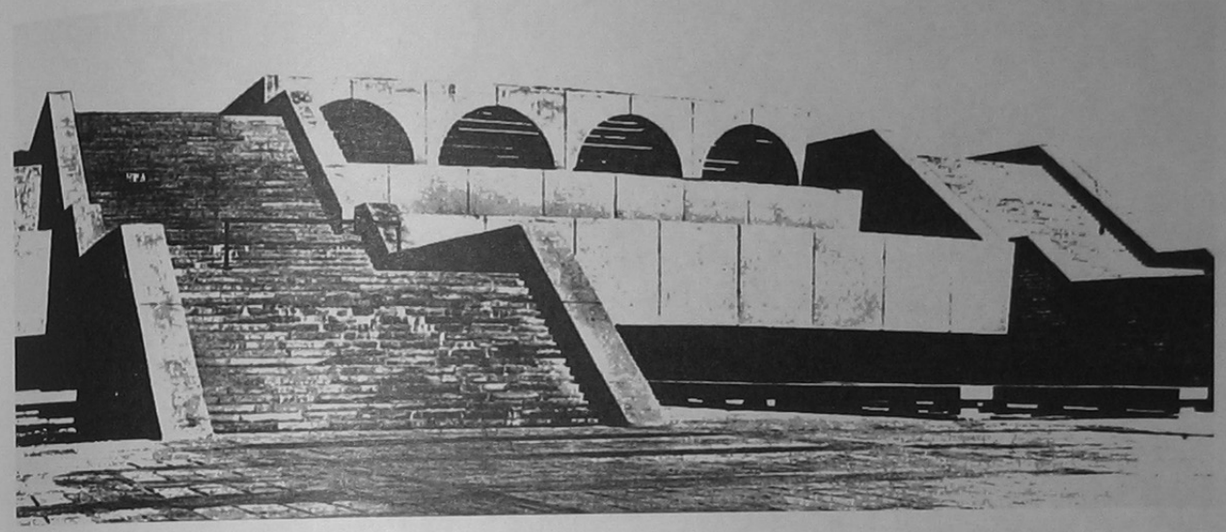


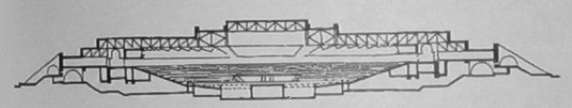
Архитекторы А. В. Анисимов,
Ю. П. Гнедовский, Б. И. Таранцев.
Здание театра на Таганке, Москва.
1974–1985

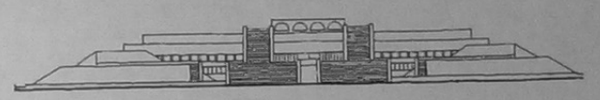
рокко. В интерьере подобные ассоциации рождает последовательность пространств, направленная от вестибюля к главной лестнице, ведущей в фойе. К ней влечет залитая светом ротонда с ажурной скульптурой вольеры для птиц (скульптор А. Бурганов). Барочный дух усилен обилием скульптур в интерьере и на фасадах.

Неофункционализм восьмидесятых в советских республиках был разнороден; его объединяло только стремление повысить насыщенность смыслами и эстетизировать рационально сформированные структуры. Гораздо более определенен контекстуализм, поддержанный теорией «средового подхода», рассматривавшей архитектуру как составляющую комплекса предметно-пространственной среды, — единственной теоретической концепцией архитектуры, которая серьезно разрабатывалась в Советском Союзе того времени[58].

Одной из первых реализаций «средового подхода» стало здание московского Театра на Таганке, основанного режиссером Ю. Любимовым (1974–1985, архитекторы А. В. Анисимов, Ю. П. Гнедовский, Б. И. Таранцев). Театр связан с местом возникновения, давшим ему имя. Поэтому было решено не строить новое сооружение, а создать театральное здание постепенной реконструкцией квартала, в котором театр использовал старую постройку. Новая часть, обращенная к Таганской площади, включает зал на 750 мест в одном пространстве со сценой. Через широкий проем у просцениума открывается панорама старой Москвы, которая может использоваться как театральный задник. От балкона перед ним по фасаду спускается лестница — действие можно связать с городским пространством. Здание театра, завоевавшего репутацию постановками Б. Брехта, получило брехтовскую суровость, объединившую интерьеры и фасады, облицованные







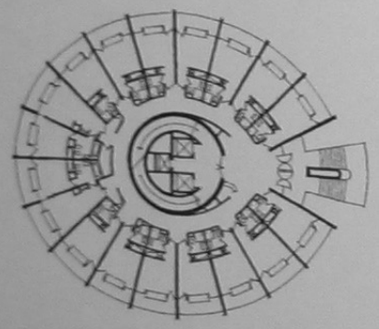
темно-красным кирпичом; их расчлененность отвечает масштабу отреставрированных и включенных в здание старых фрагментов. Постепенное «выращивание» театрального комплекса, работа которого не прерывалась, обеспечена методикой проектирования, включенного в строительный процесс.

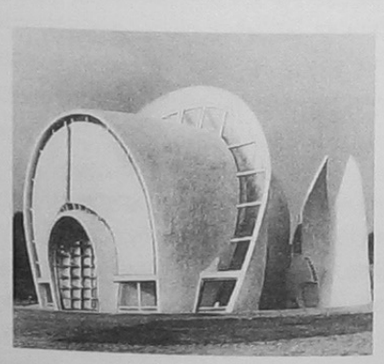
Радикальным осуществлением средового подхода стало здание Театра драмы в Вильнюсе (1982, архитекторы А. и В. Насвитисы). Собственно здания, однако, здесь нет. Вместо монументального объема — система интерьеров, плотно вписанных во дворы старого квартала. Нет и фасадов — лишь зажатый между домами портал ведет от улицы. Знаком присутствия театра, вводящим в атмосферу зрелища, служит экспрессивная скульптурная группа (скульптор С. Кузма). Интерьер фойе, облицованного кирпичом и керамикой, расчлененный перепадами уровней, развивает архитектурные темы вильнюсских двориков. С фойе прямо связан зал с амфитеатром на 700 мест, сдержанная простота которого продолжает архитектурные темы фойе. Архитектура здесь — среда, оживающая в присутствии людей, ненавязчивое окружение театральной толпы и сценического зрелища.

До полной крайности доведена контекстуальность крупного здания Дворца культуры и спорта в Таллинне (1980, архитекторы Р. Карп, Р. Алтмяэ). Он создан на берегу Финского залива близ Старого города как звено, связывающее город с морем. Самоутверждению через монументальность архитекторы противопоставили растворение объекта в окружении. Связывая город и море, они стремились сделать здание ненавязчивым визуально. По их идее, оно должно быть не преградой, но мостом, открывающим путь к морю. Здание получило наименьшую высоту, какую только допускала технология использова-

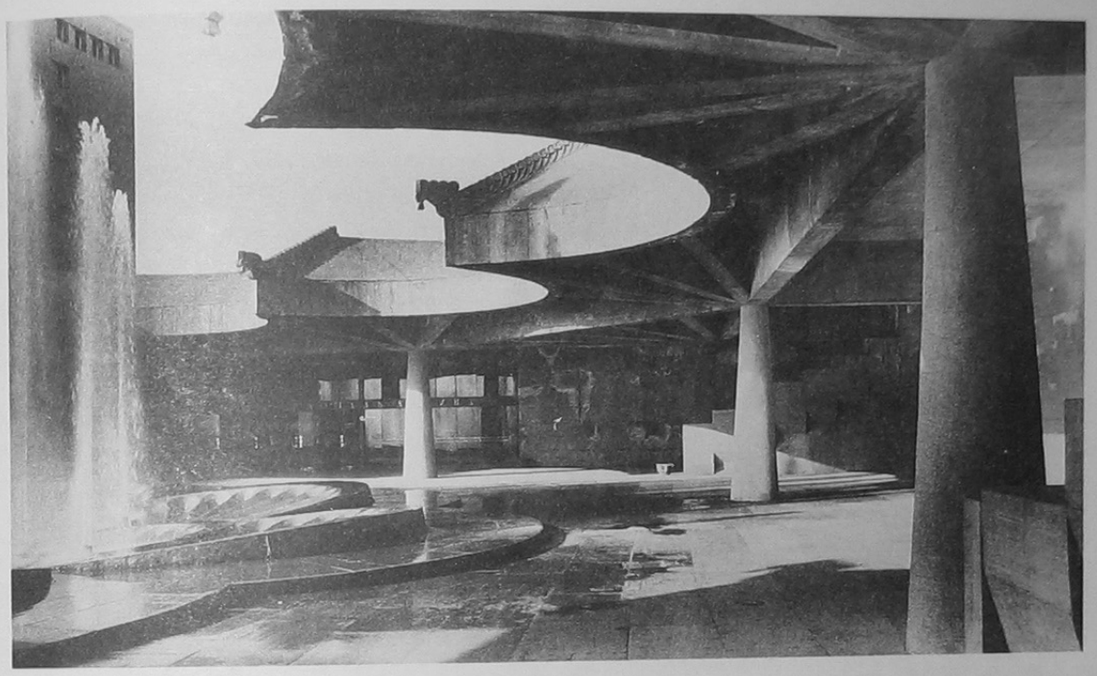
Архитекторы Р. Карп, Р. Алтмяэ.
Дворец культуры и спорта в Таллинне,
Эстония. 1980







Архитектор А. М. Милецкий. Гостиница «Салют». Киев, Украина. 1981–1984. Общий вид, план
Ритуальное здание крематория. Киев, Украина. 1982



ния его зала; оно к тому же несколько заглублено. Идея «моста» определила осевую структуру объема и его пирамидальный силуэт, напоминающий пирамиды-платформы культуры майя в Центральной Америке. Облицовка бетонными плитами и серым доломитом объединила его цветофактурные свойства с колоритом старого Таллинна. Зеленые откосы, введенные в уступчатую пирамиду, привязали ее к ближайшему окружению. Безусловное родство с ним виделось архитекторам определяющим требованием. Вне своего контекста форма здания немыслима.

Монотонность среды, сформированной массовым строительством шестидесятых–семидесятых годов, рождала чувство протеста и желание противопоставить ей повышенную выразительность формы. Возникала экспрессионистическая тенденция, реализованная в немногих, но привлекших внимание постройках.

Ее сдержанным проявлением стала гостиница «Салют» в Киеве (1981–1984, архит. А. М. Милецкий). Участок ее, завершая массив городских кварталов, лежит у начала приднепровского склона и обращен к парковому массиву. В соответствии с асимметричностью ситуации, автор трансформировал центрическую схему, в которой цилиндрический стержень шахты коммуникаций служит опорой консольных перекрытий. Очертания плана преобразованы из круга в овал. Динамическая направленность, созданная таким образом, подчеркнута смещением венчающего диска над верхней террасой и развивающим эту динамику сдвигом цилиндрического объема по отношению к стилобату. Более эмоционально символическое значение концентрических окружностей, ассоциирующихся с круговоротом жизни и кругами памяти, Милецкий использовал в форме двухчастного здания ритуальных залов киевского крематория (1982). Из плоского

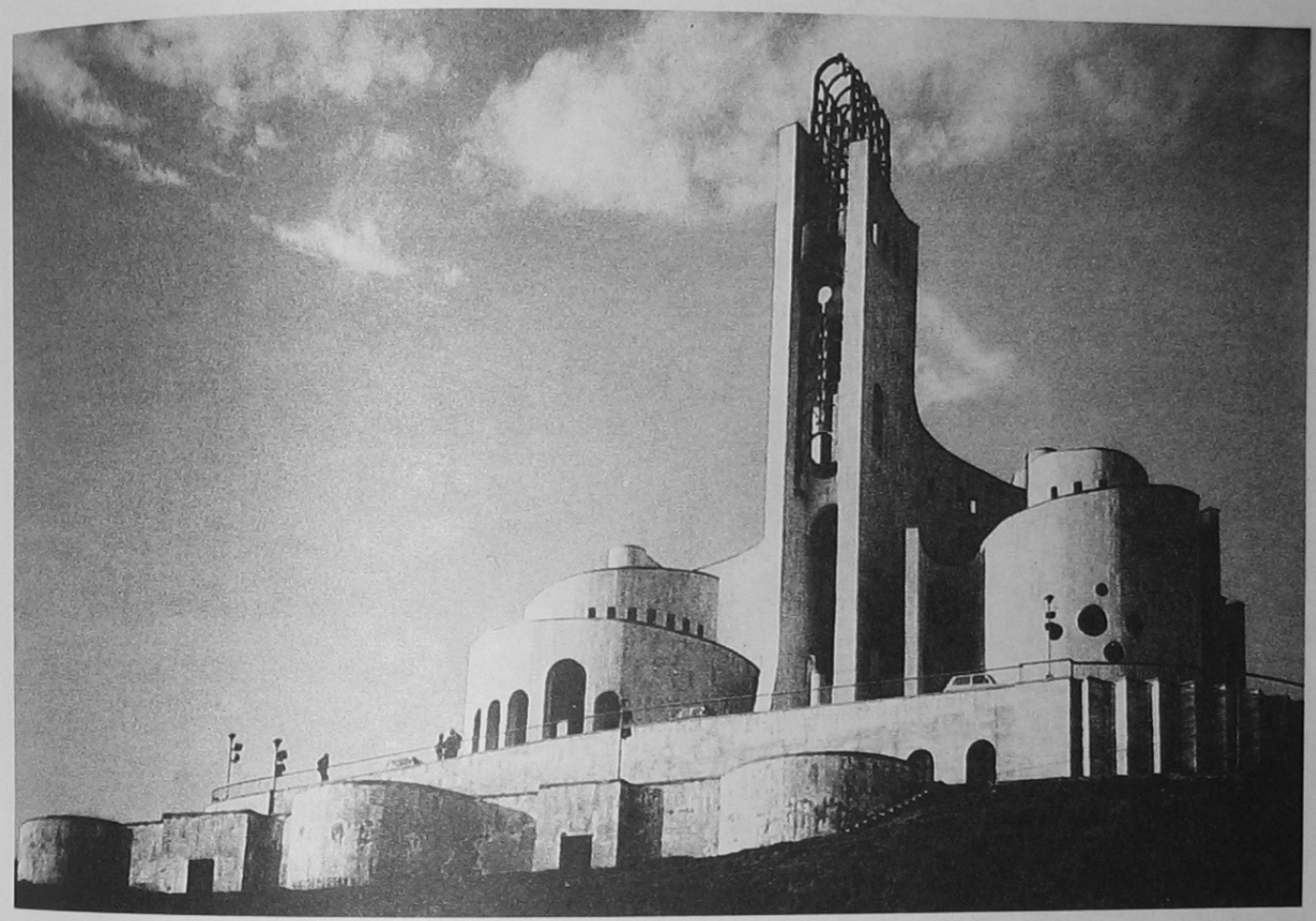
Архитекторы Д. Торосян, М. Минасян.
Станция метро на пл. Республики.
Ереван, Армения. 1982.
Вестибюль-атриум

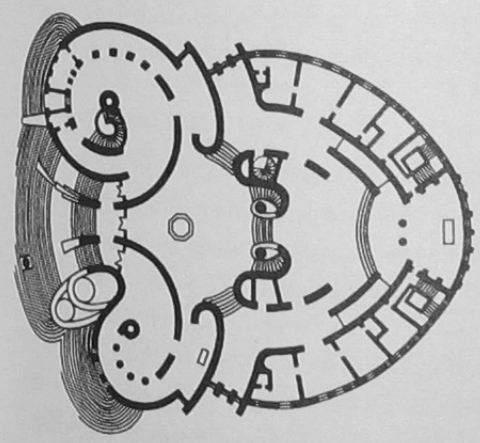
круга на земле вырастают концентрические очертания железобетонных оболочек. Интерьер формируется светом в не меньшей степени, чем материальными поверхностями.

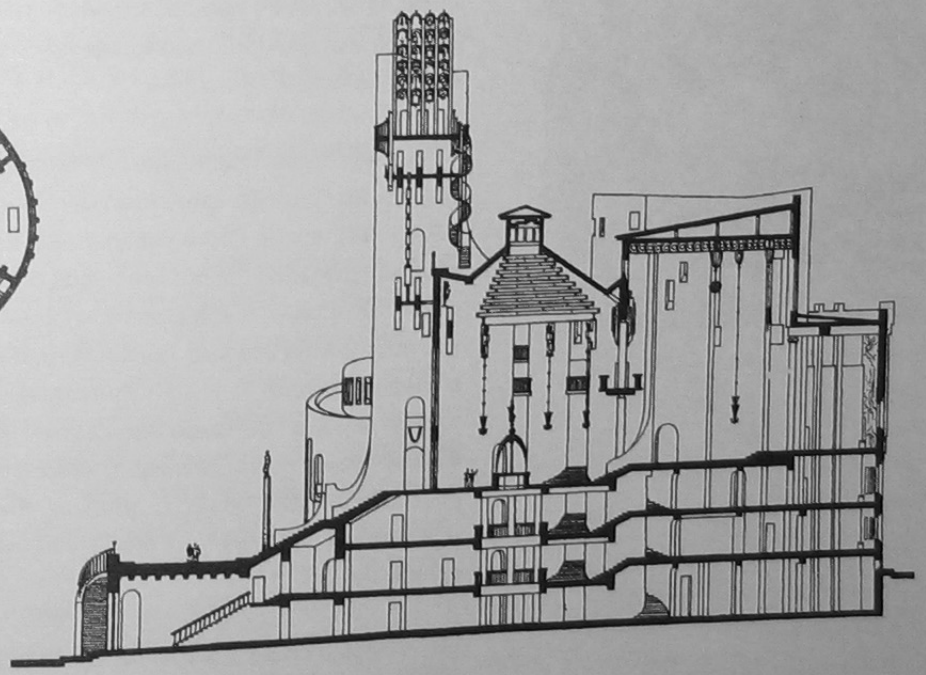
Экспрессивная форма связывалась иногда с продолжением национальных традиций — как в ансамбле станции метрополитена на площади Республики в Ереване (1982, архитекторы Д. Торосян, М. Минасян). С поверхностью площади станцию соединяет вестибюль-атриум. Его середину занимает фонтан с каменной чашей в форме многолепесткового цветка. Очертания фонтана повторены широким «окном» в железобетонном покрытии, балки и консоли которого расходятся радиусами от массивных, утолщающихся книзу колонн, образуя резкий рисунок с острыми углами. Экспрессивную форму конструкции дополняют и как бы расшифровывают орнаментальные элементы, связанные с национальным декором.

Наиболее радикальные произведения неоэкспресссионизма в Советском Союзе тяготеют к романтичному гаудианскому символизму, не опираясь прямо на национальные традиции, как и на западный неоэкспрессионизм. Здание Дворца торжественных обрядов в Тбилиси (1985, архит. В. Джорбенадзе и др.) поставлено на холме над глубокой долиной Куры в соседстве с кварталами старого города. Его криволинейные формы крутыми спиралями поднимаются от стилобата к паре высоких пилонов, образующих обрамление входа. На оси, ведущей от него в глубь здания, располагаются переходящие одно в другое пространства, обрамленные отрезками криволинейных в плане стен (план напоминает рисунок человеческого сердца). Структура подчинена театрализованному сценарию ритуалов — не столько традиционному, сколько сочиненному самим архитектором в расчете на тяготеющий к драматизации национальный характер. Некое сходство со средневековым замком придают зданию скупые проемы, разбросанные по поверхности стен.

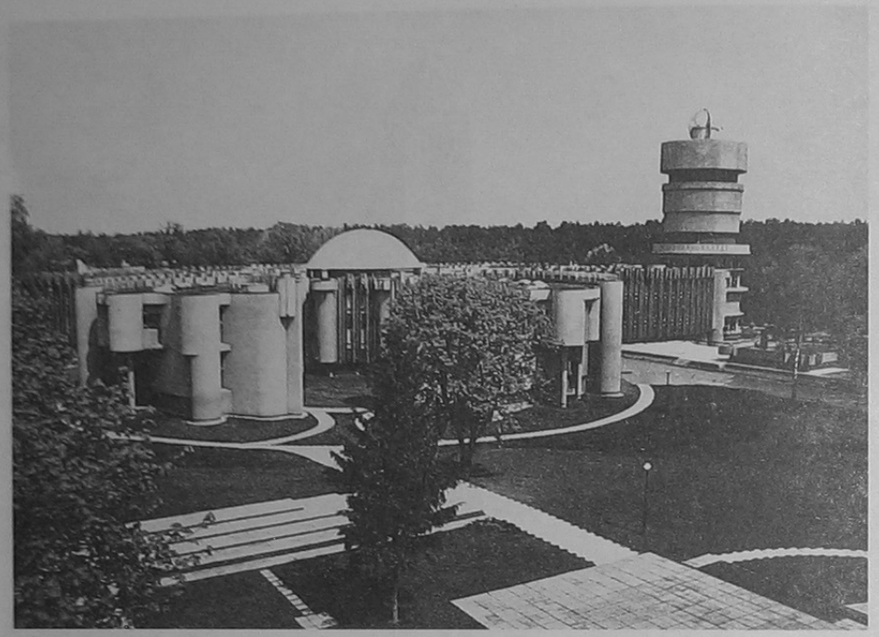
Менее последовательны в продолжении линии гаудианства авторы водолечебницы в Друскининкае, Литва (1981, архитекторы Р. Шилинскас, А. Шилинскене). Здание образовано симметричной группировкой подковообразных в плане корпусов, объединенных центральным вестибюлем. На продолжении оси, начинающейся от главного входа, расположена водонапорная башня — вертикальная веха комплекса. Структура подчинена четким геометрическим построениям — концентрические циркульные очертания определяют планировку корпусов, их центры расположены на вершинах равностороннего треугольника. Железобетонная конструкция осуществлена методом подъема перекрытий. Рациональная структура, определившая удобство внутренних связей, не воспринимается, однако, в натуре — она как бы растворена в дополняющих основную форму криволинейных поверхностях и объемах (функциональных и декоративных), в волнообразных модуляциях стен, драматизированной пластике порталов. Архитектуру дополняют абстрактные скульптурные композиции — наслоения бетонных плоскостей со сложными иррациональными очертаниями, пронизывающие их криволинейные ленты. Экспрессивное в визуальном восприятии вытесняет структурно-конструктивное.

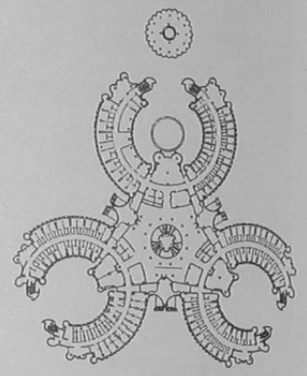


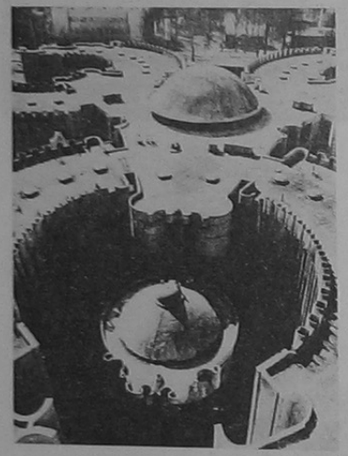




Архитектор В. Джорбенадзе. Дворец торжественных обрядов. Тбилиси, Грузия. 1985





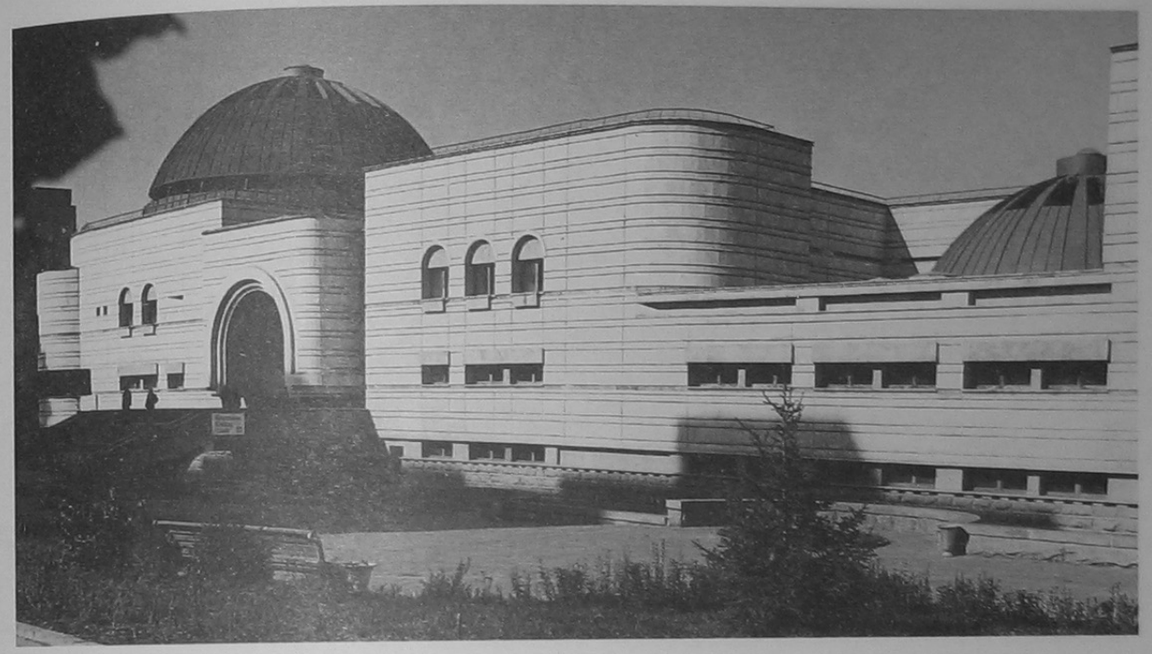


Архитекторы Р. Шилинскас,
А. Шилинскене.
Водолечебница. Друскининкай.
Литва. 1981

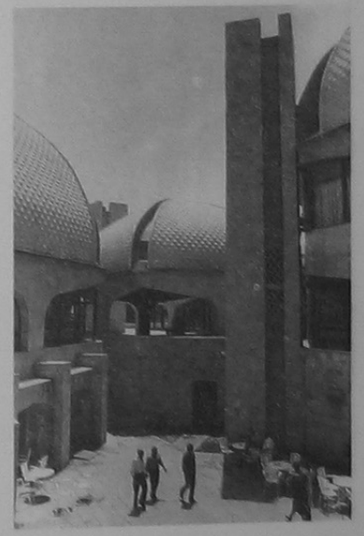
В начале 1980-х в архитектуре Советского Союза стали появляться постмодернистские постройки — или, точнее, отражавшие признаки этого международного направления. Развитие постмодернистской культуры, питавшей архитектуру постмодернизма на Западе, в культурной ситуации страны задерживалось, хронологически отставало. На появление постмодернизма откликнулись студенты, переносившие в курсовые проекты новации из свежих журналов. Отношение профессионалов поначалу было отчуждено-скептичным, хотя контекстуализм и возвращение к знаковости архитектурной формы привлекали к новой тенденции.

Наиболее ранние практические отклики на территории Союза возникли в Эстонии. Первенцем был цветочный магазин в Таллинне, на улице Вяйке-Карья (1978–1983, архит. В. Кюннапу). Следуя принципу разделения знаковой и практической функций, он создал перед миниатюрным объемом, вклиненным во фронт застройки, фасад-маску, формы-знаки которого отсылают к историческим постройкам старого Таллинна. В 1982–1983 гг. А. Эйги и Н. Эйги создали в Хаабнеэме близ Таллинна упомянутый выше детский сад, серьезно проработанную версию постмодернистского классицизма. Миниатюрный детский сад в Ленинграде, среди безликого квартала доходных домов конца прошлого века, построил в 1980–1983 гг. С. Шмаков. Его кирпичный объем развит асимметричной комбинацией крупных геометрических форм, создающих ассоциации с детской игрушкой.

Появились и совмещения тем постмодернизма с традициями архитектуры Востока. В 1978–1982 гг. в Баку построен торговый комплекс «Восточный базар» с рынком и магазинами (архитекторы У. Ревазов, П. Яриновский). Здесь по-новому осмыслен исторический тип базара с торговыми куполами. Объединенные в сложный конгломерат подкупольные пространства — восьмиугольные и квадратные в плане — связаны через дворики, переходы и лестницы. Сложность системы пространств дополнена игрой визуальных связей между уровнями-этажами. Место традиционных ребристых куполов из камня заняли металлические конструкции, секторы-лепестки которых опираются на Т-образные опоры и смыкаются в зените купола. Между секторами оставлены радиальные просветы — «минус-ребра», использованные для дополнительного освещения. Парадоксальная тектоника куполов и строение системы пространств несут специфически-современное чувство формы; вместе с тем живописно-асимметричная группа куполов напоминает средневековые базарные комплексы Бухары и Тебриза.



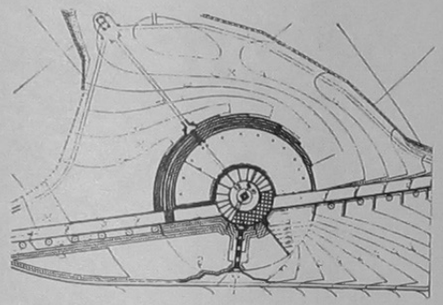
Более эклектична архитектура лечебно-оздоровительного комплекса «Арасан» в Алма-Ате (1981–1983, архит. В. Хван), где соединены народные бани нескольких типов — восточные, русские, финские. На совмещение традиций ориентировано и формообразование. Композиция подчинена двум пересекающимся осям симметрии, подчеркнутым расположением круглых купольных залов, вокруг которых объединены функциональные группы. Дисциплина симметричных построений тонко и естественно соединена с элементами асимметрии. Логика внутренней организации претворена в пластику масс, завершенных группами куполов. Главный вход выделен формой, соединяющей черты классической портальной арки и среднеазиатского пиштака. Символический знак этот нарочито атектоничен — арка лишена опоры и как бы подвешена к массиву стены над мостиком через заглубленный внешний дворик.

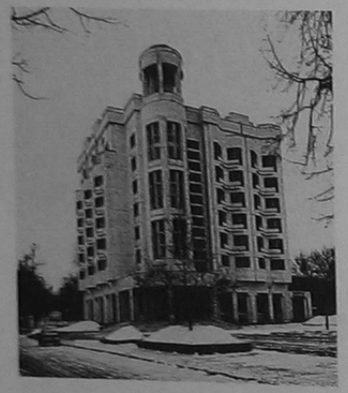


Архитектор В. Хван.
Лечебно-оздоровительный комплекс
«Арасан». Алма-Ата. Казахстан. 1981–1983

Архитекторы У. Ревазов, П. Яриновский.
«Восточный базар». Баку. Азербайджан.
1978–1982





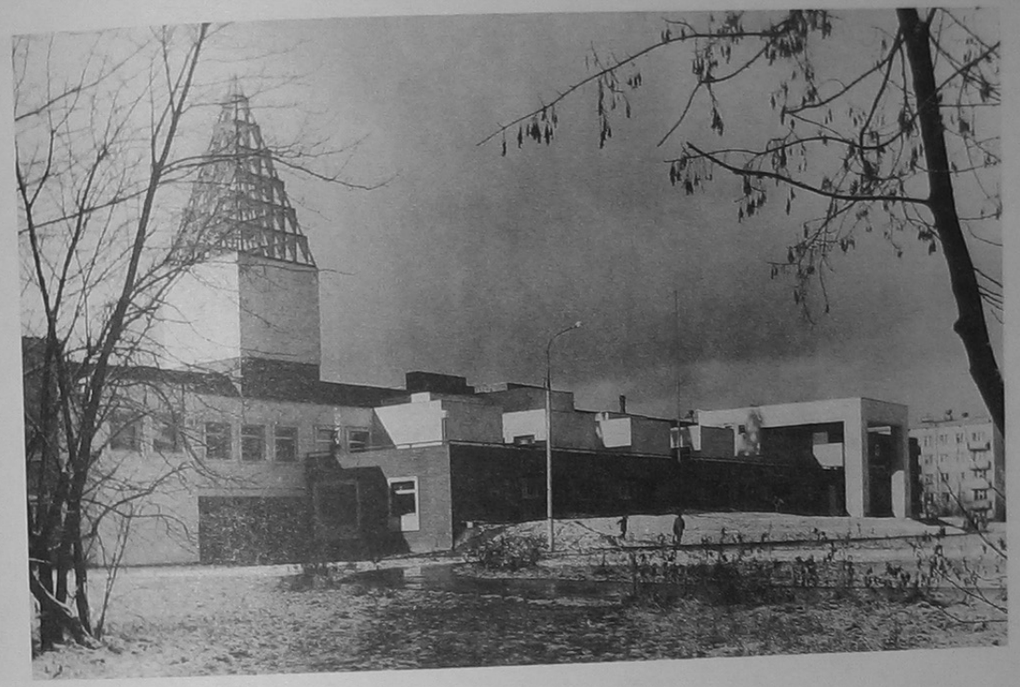


Архитекторы А. Черняускас, Р. Юрела, А. Вишнюкас, скульптор С. Кузма.
Площадь Саулес. Шауляй, Литва.
1981–1986

Архитекторы А. Е. Харитонов, В. Коваленко, А. Гельфонд.
Гостиница «Октябрьская» на Верхне-Волжской набережной. Нижний Новгород.
1981–1983, 1987

Символическое начало постмодернизма получило глубокую разработку в ансамбле площади Саулес — Солнечных часов — в Шауляе (1981–1986, архитекторы А. Черняускас, Р. Юрела, А. Вишнюкас, скульптор С. Кузма). Площадь-часы, где стрелкой служит тень от колонны, поставленной в центре полукруга, обрамленного каменным амфитеатром, образует промежуточное звено между обрывающейся здесь городской застройкой и кладбищем в роще, которая террасами спускается по склону холма. Белую колонну, обобщенный вариант дорики, венчает золоченная фигура стрелка с луком. Аллегория отражает историческое название места, упоминавшегося в XIII в. как Сауля, или Саулен, что идентифицируется то ли с «сауле» (солнце), то ли с «шаулис» (стрелок). За этим внешним слоем значений стоит символика, отсылающая к отношениям жизни, времени и вечности. Символика воплощена в архитектурные элементы системы, вносящие осмысленную упорядоченность в ландшафт: амфитеатр, колонна, портик над лестницей, которая опускается к площади с уровня городской улицы, павильон, отмечающий вход на кладбище. «Классическое» приведено к лаконичности архетипа, но несет свои слои ассоциаций, дополняющие главный ряд символов, говорящих о диалектике преходящего и вечного.

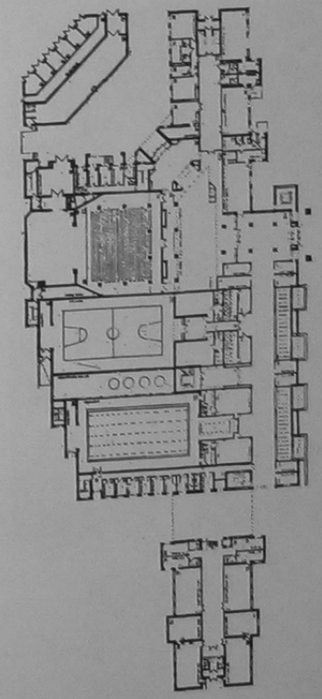
Поиски «своей» версии постмодернизма в России, получившей затем продолжение в работе нижегородской архитектурной школы девяностых годов, начались с проектирования гостиницы «Октябрьская» в Нижнем Новгороде на Верхне-Волжской набережной (1981–1983, осуществлена в 1987, архитекторы А. Харитонов, В. Коваленко, А. Гельфонд). Ее постмодернизм основан на исследовании местного культурного контекста. В трактовке объема использованы



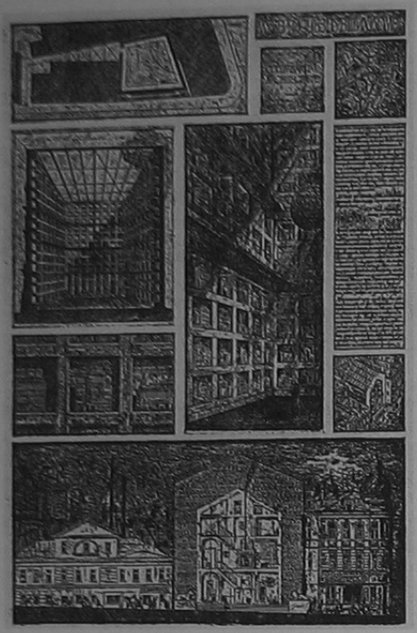
вариации на темы нижегородских доходных домов начала столетия. Сдержанность архитектуры, еще не освободившейся от серьезности неофункционализма, исключила проникновение элементов иронии.

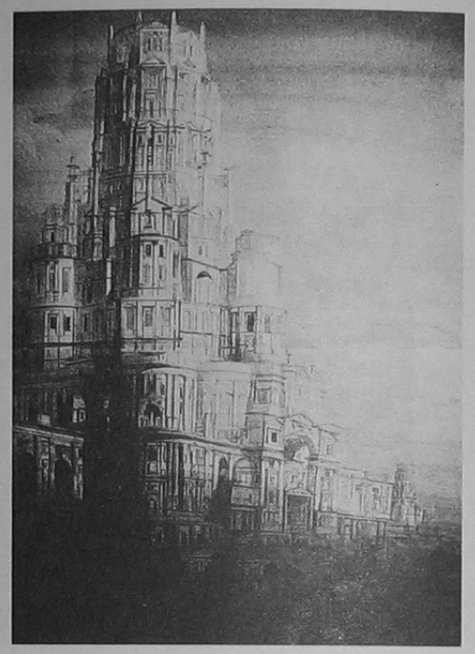
Последние присутствуют в архитектуре Детского клуба Перовского района Москвы (1983–1988, архитекторы Ю. Н. Коновалов, В. В. Лебедев, И. К. Чалов). Классические мотивы приведены здесь к обобщенности детской игрушки; игровая непринужденность ощутима и в сочетаниях таких элементов, за которыми стоит ощущение архетипа. Входной портик и поднимающаяся за ним башня с шатром сохраняют лишь основные топологические качества формы, но содержание этих знаков легко прочитывается.

В российских вариантах постмодернизма редко возникала сардоническая ирония, характерная для американского «ПМ». Примером ее стал интерьер кафе «Атриум» в Москве на Ленинском проспекте (1988, архитекторы А. Бродский, Л. Уткин, Е. Монахов). Отсылки к «роскошной» архитектуре конца прошлого века, замешанные на утрированном киче, отмечены даже не поп-артовским гротеском, а недоброй пародией на восприятие архитектуры слоем «новых русских», который начал складываться в годы перестройки. Утрированная эклектичность нарочито немасштабной архитектуры, колонны которой не только ничего не несут, но и не достают до перекрытия, перегрузка пародийными деталями декора, при упрощении того, на чем обычно не останавливается глаз в поиске знаков престижности (фустов колонн, например, получивших цилиндрические очертания), — создана с несомненным мастерством. Значения несут модуляции формы и ее нарочитые отклонения от норм «высокого вкуса».



Архитекторы Ю. Н. Коновалов, В. В. Лебедев, И. К. Чалов.
Детский клуб Перовского района, Москва. 1983–1988





Архитекторы А. Бродский, Л. Уткин.
Музей исчезнувших домов. Офорт. 1988

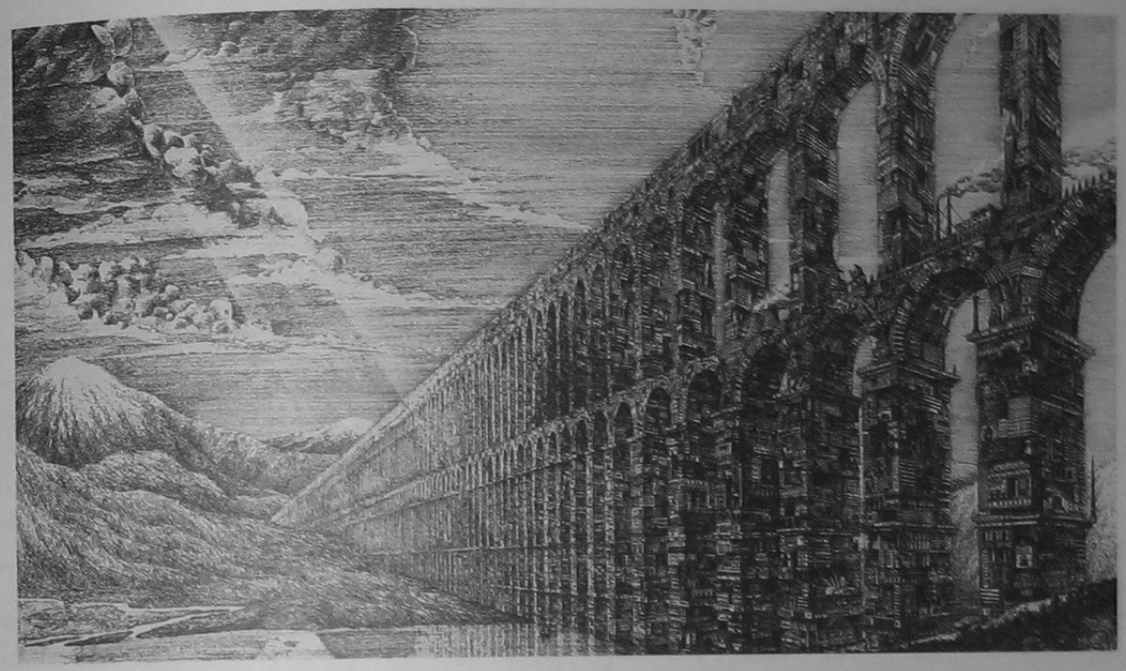
Архитектор М. Филиппов.
Вавилонская башня. Акварель. 1990

Архитекторы А. Бродский,
Л. Уткин, Е. Монахов.
Кафе «Атриум». Москва, 1988. Интерьер

Изощренно-ироничное мастерство авторов «Атриума» выросло на основе экспериментов так называемой «бумажной архитектуры» 1980-х, молодежного движения архитекторов-концептуалистов. Бродский был одним из его зачинателей и лидеров. Движение это — в отличие от российской «бумажной архитектуры» первого послереволюционного десятилетия — не предлагало утопических образов идеального будущего. Оно развивалось как бы в иной плоскости, чем та, в которой существует строительство, связанное экономическими, техническими, а еще более — бюрократическими ограничениями.

Строго говоря, «бумажная архитектура» восьмидесятых — не архитектура и даже не архитектурная фантазия. Она вышла за пределы проектного мышления в пограничье между ним и графикой, живописью. В ней присутствует слой значений, выражаемых вербально. Текст взаимодействует с визуальными образами. Множественность средств выражения провоцирует внутреннюю противоречивость смыслов. Исключается однозначность рационального; материальное и духовное, разумное и абсурдное равноправны.

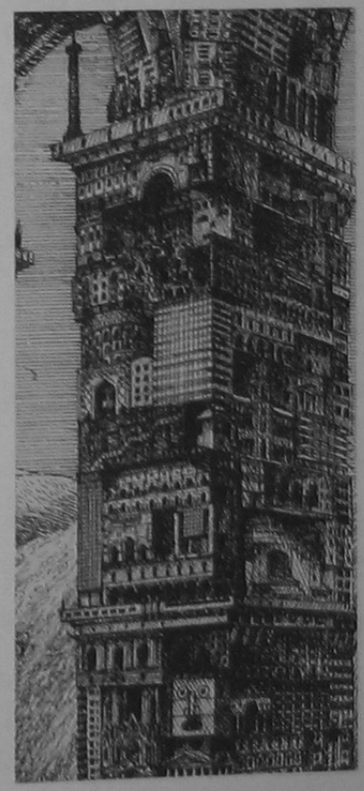
Концептуалисты выступали против безликой серости, в которую загонял советскую архитектуру бюрократический аппарат. Движение возникло, чтобы сохранить духовный потенциал профессии, уберечь ее от культурного обнищания, вернуть ей самосознание и репутацию не только утилитарной, но и художественной деятельности. К таким целям — по убеждению «бумажников» — можно было двигаться только в сфере образотворчества, свободного от давления утилитарности и регламентации. Концептуальная архитектура стала формой самосохранения некоего генофонда профессии до времени, когда сложатся условия



ее полноценной реализации. При всем разнообразии конкретных программ бумажной архитектуры, ключевое место занимает в них проблема исторического времени и того, как развертывается в нем культура.

Наиболее последователен в своем историзме среди «бумажников» М. Филиппов, противопоставивший «современному» не конкретность неких моментов истории, но «несовременную» архитектуру вообще, «художественную систему возможного, проверенного веками, просто красивого»[59]. Его акварельные листы изображают фантазию без утопии, ностальгическое воспоминание о Золотом веке, вытолкнутом за пределы реальности экспансией современного. С жутковатой убедительностью показывают неуютный парадоксальный мир офорты А. Бродского и Л. Уткина. Это уже визуализированные философские размышления, в которых изображения архитектуры используются как знаки или метафоры. Их странный мир по-своему историчен; он знает обреченность «несовременного». О ней — офортный лист «Музей исчезнувших домов» (1986); громадная клетка колумбария, в его ячейках — дома. Уютно обжитые, несовременные. Среди кубической пустоты висит могучее тело «шар-бабы» — их неотвратимая судьба.

И. Галимов изображает «Город-виадук» (1988) как Парфенон. Образ, однако, складывается из элементов, которые сами — изображения построек (метод, аналогичный тому, что использовал итальянский живописец XVI в. Д. Арчимбольдо). Синтез привычного образа из элементов, обладающих внутренней самостоятельностью, провоцирует специфические слои значений, заставляя по-новому задуматься о соотношении конкретного явления и потока развития, в результате которого оно возникло.



Архитектор И. Галимов.
Город-виадук. Тушь, перо. 1988

Феномен «бумажной архитектуры» восьмидесятых, исчерпав себя, завершился с концом десятилетия и распадом Советского Союза. Он сыграл свою роль, закрепив ценностные ориентиры художественного качества и отделив их от реальной деятельности, в которой они могли не выжить. Во многом благодаря ему был сохранен художественный потенциал, который оказался востребован в условиях нового этапа исторического развития.

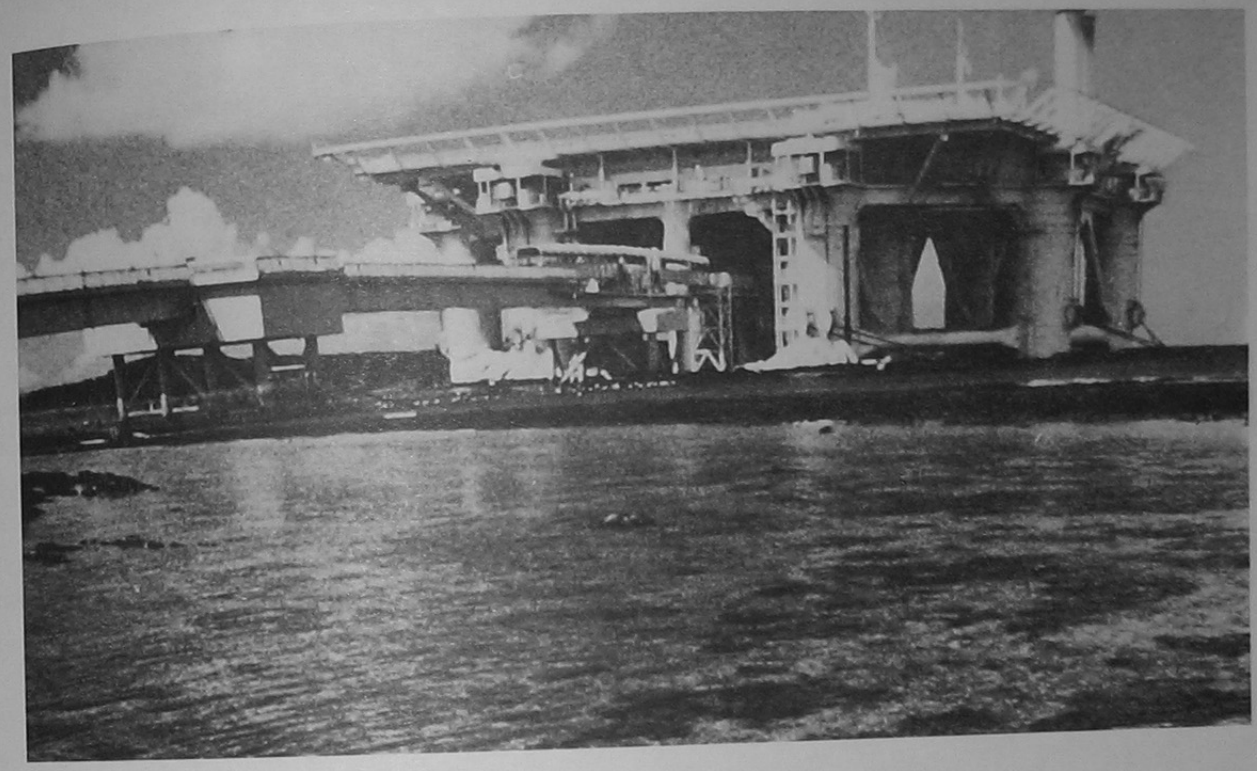
В восьмидесятые годы архитектура советских республик оставалась сложным, но единым явлением. Уже не изолированная от мирового архитектурного процесса, она все-таки продолжала быть обособленной и развивалась по особому пути. Профессиональные связи и обмен идеями в ее пределах сохраняли свое значение практически до осени 1991 г., когда распалось единое государство и каждая из республик пошла своим путем — в том числе и в архитектурно-строительной деятельности. Еще раньше распалось содружество социалистических государств, в рамках которого единая линия развития архитектуры уже и в начале десятилетия становилась все более условной.

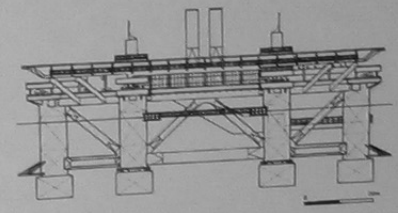
Архитектура Японии — постметаболизм

Японская архитектура восьмидесятых вновь оказалась явлением, своеобразие которого не вписывалось в интернациональный контекст профессиональной культуры. После второй мировой войны японцы стремились приспособить архитектурные концепции победителей во всей их системе. Догмы CIAM и функционализма пытались применить к восстановлению и реконструкции городов; в творчестве Ле Корбюзье усматривали парадигму универсального стиля. Кэндзо Тангэ использовал ее, чтобы дать новое истолкование образам национальной культуры. Молодые японские архитекторы, протестуя против пассивной «вестернизации», сочетали «западный» рационалистический образ мысли с идеями буддизма, построив на этой основе концепцию метаболизма. Казалось, была найдена собственная ниша японской архитектуры в пределах интернационального модернизма.

Но, во-первых, к началу семидесятых стала очевидной необратимость кризиса и распада самой этой интернациональной системы. Во-вторых, проявилась утопичность ее японского воплощения — метаболизма. Метаболистская модель формообразования, при всех ссылках на органичность, восходящую к национальному, основывалась на рациональном «западническом» принципе целостности построения структуры города и образующих ее элементов. Она оказалась неприложимой к реалиям японских городов, поскольку сам принцип целостности чужд городскому образу жизни и городской культуре Японии. Логика, подобная заложенной в проект «Токио-1960» Кэндзо Тангэ, не находила опоры в национальном менталитете и не принималась, несмотря на подтверждающие ее экономические расчеты и социальные обоснования. Просветительские усилия метаболистов не получили отклика. «Практический житейский хаос возобладал над теоретическим дизайнерским космосом»[60].

Выставка ЭКСПО-70 в Осаке, с ее футурологическим пафосом и бравым оптимизмом, встретила резкое неприятие в японском обществе. Крайности, к которым в организации и постройках этой выставки была приведена концепция метаболизма, не только вызвали ее отторжение общественным сознанием, но и породили сомнение в ее плодотворности у группы зачинателей направления.





Событием, окончательно решившим судьбу метаболизма, стала международная выставка «Океан» на острове Окинава. В ее состав вошел «Акваполис», созданный по проекту Киёнори Кикутакэ (1973–1975), фрагментарное осуществление одного из самых принципиальных прогностических проектов метаболизма — плавучего города, предназначенного для освоения акватории океана. Фрагмент стал и демонстрацией высших технических достижений Японии, открывающих перспективы будущего. 12 могучих цилиндрических пустотелых опор, уходящих на два десятка метров под воду, несли поднятую над океаном платформу из бетона и стали площадью в гектар. На платформе располагались жилые, административные и экспозиционные постройки, в галереях, погруженных под воду, — энергетические установки и склады. «Акваполис» был популярным выставочным экспонатом, но не давал ответа на вопрос о том, как может складываться городской социум в необычной среде. Утопия оказалась осуществимой технически, но не совместимой с социальными реалиями.

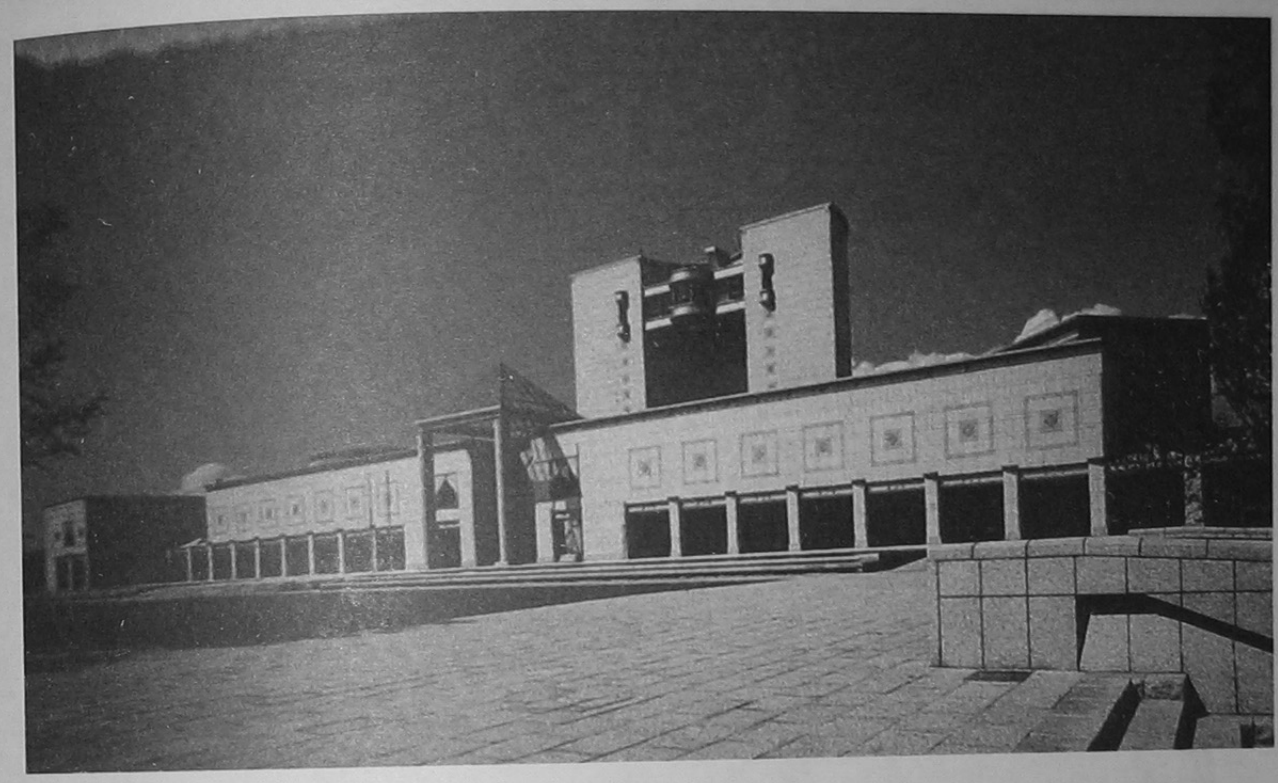
Такой результат окончательно подорвал интерес к идеям метаболизма. Разрушилась и иерархическая пирамида, которая сложилась в архитектурной деятельности шестидесятых годов — с непререкаемым авторитетом Кэндзо Тангэ, достигшим ее вершины. Пирамида, собственно, начала разрушаться уже в конце шестидесятых, когда Арата Исодзаки и Кисё Курокава покинули проектную фирму Тангэ и развернули независимую деятельность. От «отцов-основателей» новой японской архитектуры — прежде всего от Кэндзо Тангэ — враж-

Архитектор Киёнори Кикутакэ.
«Акваполис» — плавучий город. 1973–1975

дебно отмежевалось второе поколение ее мастеров. Процесс продолжился вместе с ослаблением влияния модернизма и метаболизма. Журнал «Japan Architect» в передовой статье 1977 г. отметил, что «вертикальная иерархия в мире архитектурного проектирования уступает тенденции развития вширь по горизонтальной плоскости»[61]. Следствием стала многополярность японской архитектуры, развитие в ее пределах многих одновременно существующих направлений. Критики заговорили о «постметаболизме», определяя его настолько широко, что понятие это утратило конкретное содержание. Курокава, наиболее активно теоретизирующий среди японских архитекторов (вообще склонных к словесным разъяснениям своих намерений), писал: «Мы сейчас являемся свидетелями процесса утверждения внутренней множественности и двусмысленности человеческого общества... Нам следует толковать отдельные культуры... как элементы, ведущие универсальность к большей сложности и двусмысленности». Ссылаясь на учение буддизма Махаяны, он утверждал терпимость к импорту культуры, который, по его мнению, всегда служил обогащению культуры национальной[62].

Подобная философия, получившая распространение среди японских архитекторов семидесятых-восьмидесятых годов, привела к развитию многих сложных гибридных стилей, совмещающих элементы исторических традиций и футурологической фантазии, традиционно национального и внешних культурных влияний, атрибутов технического прогресса и органических форм, реального и виртуального. Символическое начало в этих сложных смесях получило очевидный приоритет перед функциональной целесообразностью; фантастическая образность, требующая больших затрат и высочайшего качества исполнения, совмещается с низким уровнем потребительских стандартов (что очевидно в жилых постройках). Характерна попытка западного критика дать обобщенный образ японской архитектуры восьмидесятых: «Алеющий восток и образы архитектуры дальневосточного авангарда заставляют Запад содрогнуться: „нечто надвигается". Причудливые задники, похожие на виденное в фантастических фильмах, архаичные культовые здания, немыслимый хай-тек и, как венчание, — смесь всего этого в одном сооружении. И все это представимо, осуществимо и даже построено. Что это — „architectura nova"? Предвестье глобального стиля конца века и следующего тысячелетия?»[63].

Кэндзо Тангэ, разошедшийся с архитектурным авангардом, в конце семидесятых создал крупную проектную фирму, работы которой отмечены высоким профессионализмом, но уже не объединены яркой индивидуальностью стиля. Того, что создавали теперь «второе поколение» мастеров и подраставшая молодежь, Тангэ категорически не принимал. Он не мог и оставаться на позициях метаболизма, сознавая, что не он был пионером этого направления, а те, кто пошли дальше. В конечном счете, заявив, что семидесятые годы для японской архитектуры — потерянное десятилетие, он отступил к интернациональному модернизму, ставшему достоянием коммерчески ориентированных проектировщиков. Многочисленность иностранных заказов побудила его усилить интернационалистскую направленность.

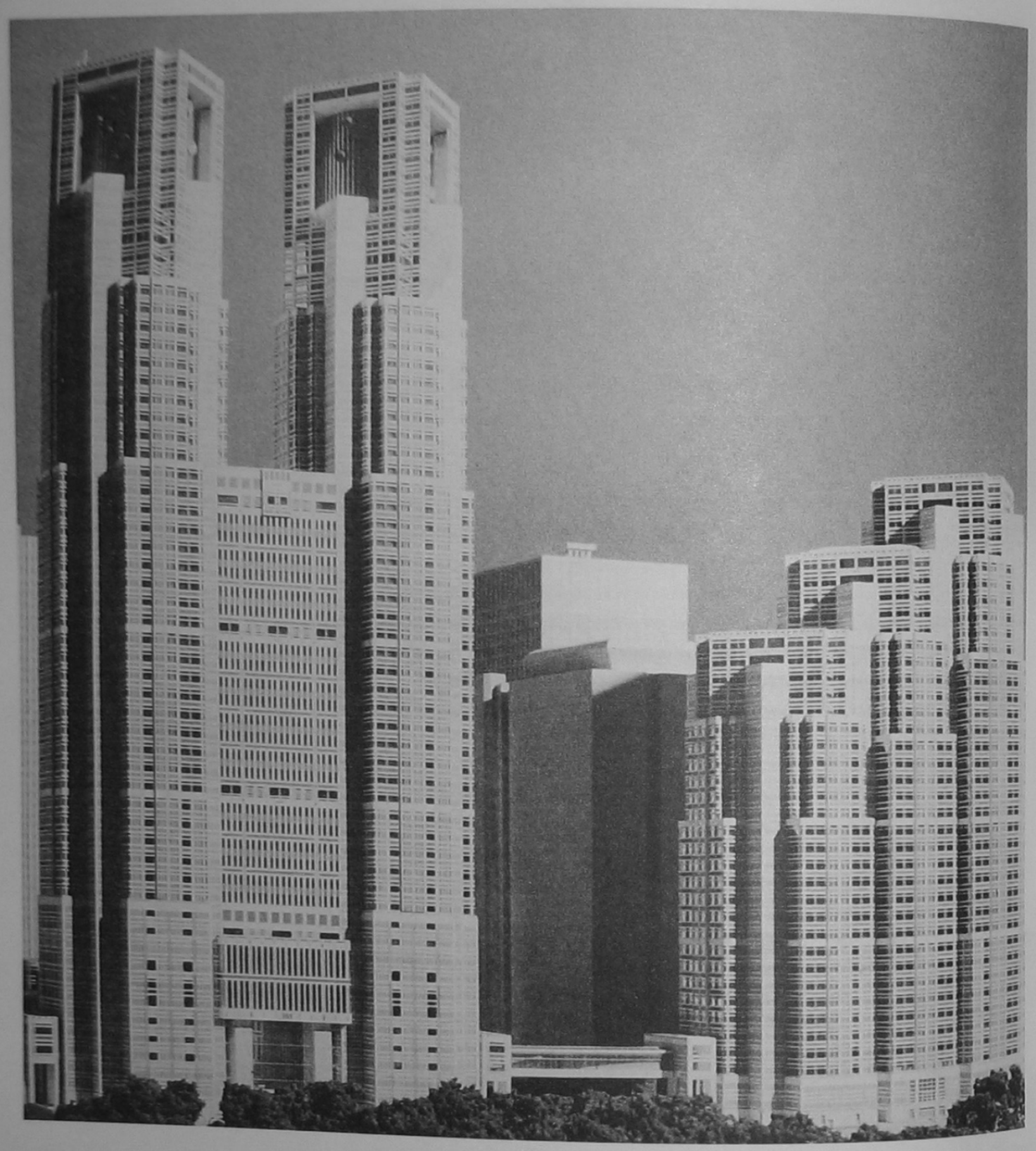


«Согэцу-холл» в Токио (1977), соединивший блоки офисов с залом для конференций, повторил стереотип американских стеклянных призм в «стиле Миса». Близок к нью-йоркским небоскребам семидесятых «Акасака Принс отель» в Токио (1982), пластичность симметричному объему которого придают ряды крепок на флангах.

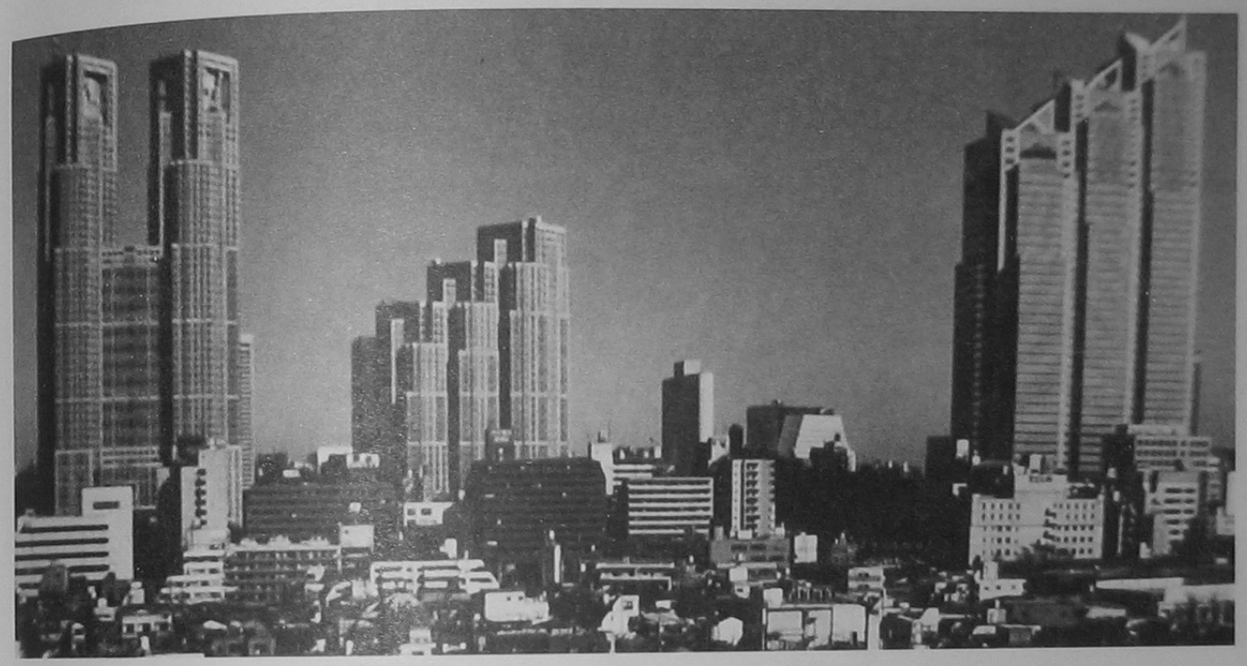
Но в середине 80-х и Тангэ отступает от модернизма. Художественный музей в Иокогаме (1983–1989), так же, как Музей Орсэ в Париже, — перестройка старой железнодорожной станции в культурный центр. Корпуса его объединяет двухэтажная галерея с верхним светом. Глухой массив стены ее второго этажа получил каменную облицовку, складывающуюся в геометрический орнамент. Центр симметричного корпуса подчеркнут портиком-навесом, на втором плане поднимается полуцилиндрическая башня администрации с видовой площадкой. Постмодернистские аллюзии на архитектуру парижской Школы изящных искусств неожиданны в связи с именем Тангэ, резко отвергавшего постмодернизм в начале 70-х.

Впрочем, влияние постмодернизма очевидно и на крупнейшем произведении фирмы Тангэ (и самом большом здании японской столицы) — новой ратуше Токио (1986–1991). Представительный комплекс в деловом районе Синдзюку предназначен для громадного управленческого аппарата мегаполиса — 380 тыс. кв. м полезной площади, 13 тыс. чиновников, 6 тыс. посетителей в день. Главное здание — наподобие готического собора — фланкировано башнями в 48 этажей (243 м). Их венчающие объемы развернуты на 45° по отношению к основной планировочной сетке, что внесло динамичность в статичные массы. Башни выступают вперед по отношению к более низкой средней части, что усиливает ассоциа-

Архитектор Кэндзо Тангэ.
Художественный музей. Иокогама, Япония. 1983–1989



Архитектор Кэндзо Тангэ. Новая ратуша. Токио. 1986–1991

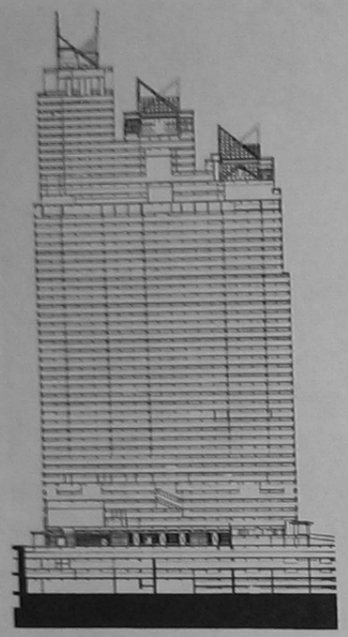


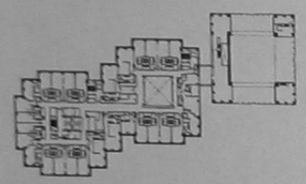
ции с готикой. Перед зданием, за магистралью, разбита полуовальная площадь — городской форум. Ее охватывает семиэтажный корпус, соединенный мостиками через магистраль с главным зданием. На протяжении оси, связывающей башни последнего, помещен еще один корпус, к которому ведет воздушный переход. Он состоит из трех поставленных вплотную башен, высота которых нарастает по мере удаления от главного объема до 34 этажей. Токийский «Нотр-Дам» получил фасады, облицованные плитами шведского и испанского гранита, ритм которых должен рождать двойственные ассоциации — с каркасными структурами японской архитектуры эпохи Эдо и с системой микрочипов электронного устройства. Предполагалось, что первые свяжут его архитектуру с традицией, вторые — с будущим, изощренной технологией наступающей эпохи информатизации. К 1994 г. Тангэ завершил комплекс в центре Синдзюку тройной башней «Синдзюку Парк Тауэр» поднимающейся в сторону от ратуши до 52 этажей. В этом здании расположены магазины, офисы и гостиницы. Его форма, так же как и форма ратуши, отмечена двусмысленностью и рецидивами историзма.

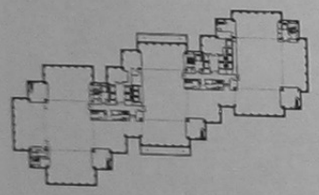
Группа объемов приведена к гармоничному единству, ее силуэт динамичен и выразителен. Но ее монументальность подавляюща, а сложная взаимосвязь ритмов стала скорее абстрактной игрой геометрических форм, чем «художественным текстом».

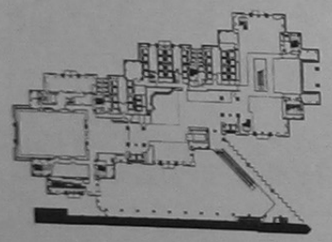
К концу восьмидесятых Тангэ, все больше занимавшийся иностранными заказами, и его фирма, разбросавшая филиалы по многим странам, уже воспринимались как нечто обособленное от процессов развития собственно японской архитектуры. «Отец-основатель» оказался вытеснен на поле зарубежных коммерческих заказов.

Архитектор Кэндзо Тангэ.
Панорама центра района Синдзюку.
Токио. 1994









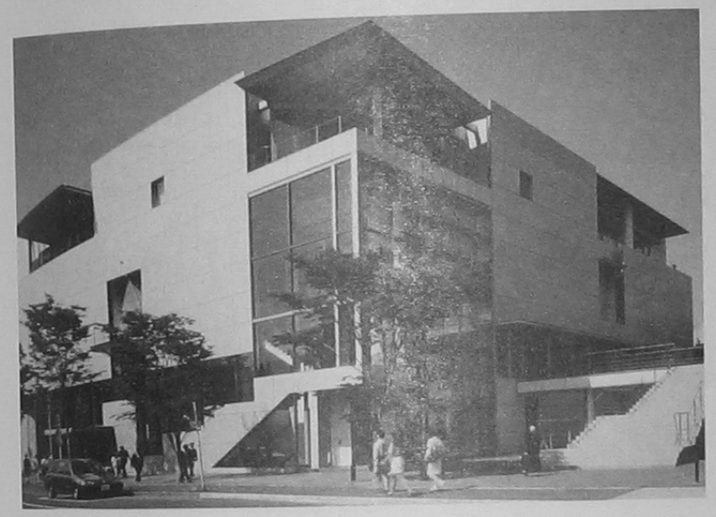
Архитектор Кэндзо Тангэ.
«Синдзюку Парк Тауэр». Токио. 1994

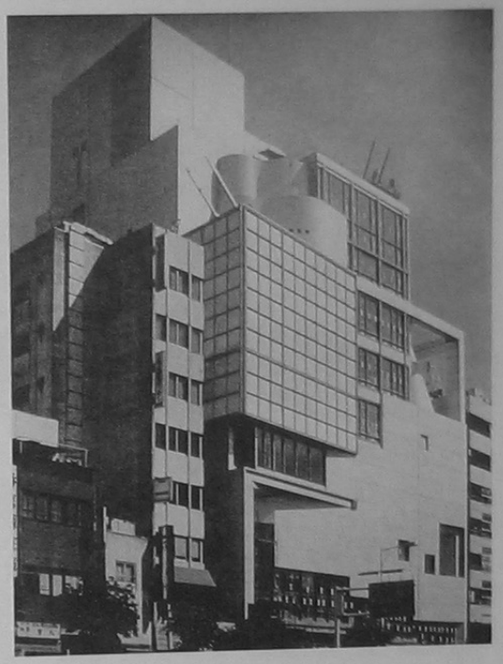
В пестрой картине «постметаболистской» архитектуры Японии многочисленностью произведений, последовательным развитием и яркостью творческих концепций выделялись три фигуры, принадлежавшие ко второму поколению мастеров: Фумихико Маки, Кисё Курокава и Арата Исодзаки. В шестидесятые все они входили в число лидеров метаболизма. Маки наиболее космополитичен в этой группе. Он учился в США и был аспирантом у Гропиуса. Влияние идей Баухауза, которое он испытал в молодости, имело влияние на всю его практику. В своей основе его творческая концепция близка к неомодернизму, холодному мастерству Ричарда Мейера. Но интернациональные начала соединены в его работах с отсылками к японской национальной традиции. Своими постройками он стремился внести активное начало упорядоченности в хаотичные городские ландшафты, характерные для Японии. Для него очень важно внимание к гармонизации целого и частей, внимательной проработке деталей. «Хорошо выполненные детали заменяют орнаменты прошлого», — говорил он. Его соперник Курокава утверждал, что Маки — не конфронтирующий архитектор, «его кредо — добросовестность, сдержанность, рациональность».

«Спиральный дом» в Токио (1985) построен как осуществление филантропического жеста крупной корпорации, предоставившей средства для создания культурного центра, обогащающего повседневную жизнь. В его программе сочетаются бары и рестораны с выставочными галереями, залами для концертов и спектаклей, клубными помещениями. Маки привел эту пеструю программу к сложной, но закономерной системе, которую назвал спиралью. Вход и вестибюль отодвинуты от улицы рядом колонн. Ядром интерьера служит спиральный пандус, ведущий на второй этаж. За ним открывается полуцилиндрический атриум, поднимающийся на всю высоту здания. Среди открытой галереи перед салоном мод возвышается абстрактная стереометрическая фигура — конус.

Функциональная структура здания развертывается как пространственный иероглиф, который проецируется на фасад. Последний подобен динамическому коллажу из разных материалов — плоскости, облицованные полированным алюминием, сочетаются со стеклом окон и громадным квадратом современного варианта традиционных полупрозрачных сёдзи — алюминиевой решеткой, ячейки которой заполнены матовыми стеклами. В этом коллаже соединились отсылки к «Баухаузу», голландскому неопластицизму и японской архитектурной классике. Элегантная проекция спирали не только говорит о сложном порядке, укрытом оболочкой здания от окружающего хаоса, но и прочитывается как сообщение о культурной сложности и многообразии собранного внутри.

Более прямолинейна символика здания «TEPIA» (Токио, 1989). Его оптимистически звучащее название произведено сочетанием слов «технология» и «утопия», а само здание служит как бы витриной общества высоких технологий, включая помещения для ярмарок и выставок перспективных изделий промышленности. Фасады, облицованные алюминием, в своей плоскостной геометрии содержат очевидные отсылки к абстрактным композициям живописи Пита Мондриана и Тео ван Дусбурга. Но «парящие» плоские плиты кровель над угловыми лоджиями вводят в архитектуру не только дополнительные пространственные измере-





ния, но и своеобразный аромат традиционности. Здание врезано в рельеф, так что его второй этаж имеет прямой выход в сад со стриженой зеленью и геометризованными камнями.

Маки много работал над проблемой оболочек, перекрывающих большие пространства. Среди подобных его построек наиболее выразителен многофункциональный муниципальный спортивный зал Фудзисава на 10 тыс. мест в Токийском парке Мэйдзи (1990). Кровля над круглым залом диаметром 120 м симметрично разделена на две части. Основные нагрузки воспринимают две мощные арочные металлические фермы. Стремясь избежать подавляющей гороподобной массы, Маки максимально сократил подъем свода (до 30 м над плоскостью арены) и расчленил крупными складками его внешнюю поверхность. Метафоры этой формы прочитываются неоднозначно — увеличенный до гигантских размеров шлем самурая или излюбленный модернистами ковчег, оставленный среди зелени парка водами потопа (как и модернистские прообразы, к которым Маки не утратил почтения, объем зала герметично отделен от прекрасного природного окружения).

В 1986 г. Маки на национальном конкурсе выиграл право проектировать обширный центр выставок и ярмарок Макухари в Токио. Первая очередь его завершена в 1989 г., строительство других очередей происходило в девяностые годы. Здания расположены на плоской территории близ Токийской бухты, на пути от центра столицы к аэропорту; они образовали ядро нового города-спутника. Восемь выставочных залов главного здания, которые могут использоваться отдельно или объединяться, покрыты охватывающей все громадной сводчатой кровлей, которая, мягко поднимаясь по длинной оси, образует пологую арку. Остекленная галерея на верхнем уровне связывает залы. К одному из торцов примыкает «зал

Архитектор Фумихико Маки.
Выставочное здание «TEPIA». Токио. 1989
«Спиральный дом». Токио. 1985



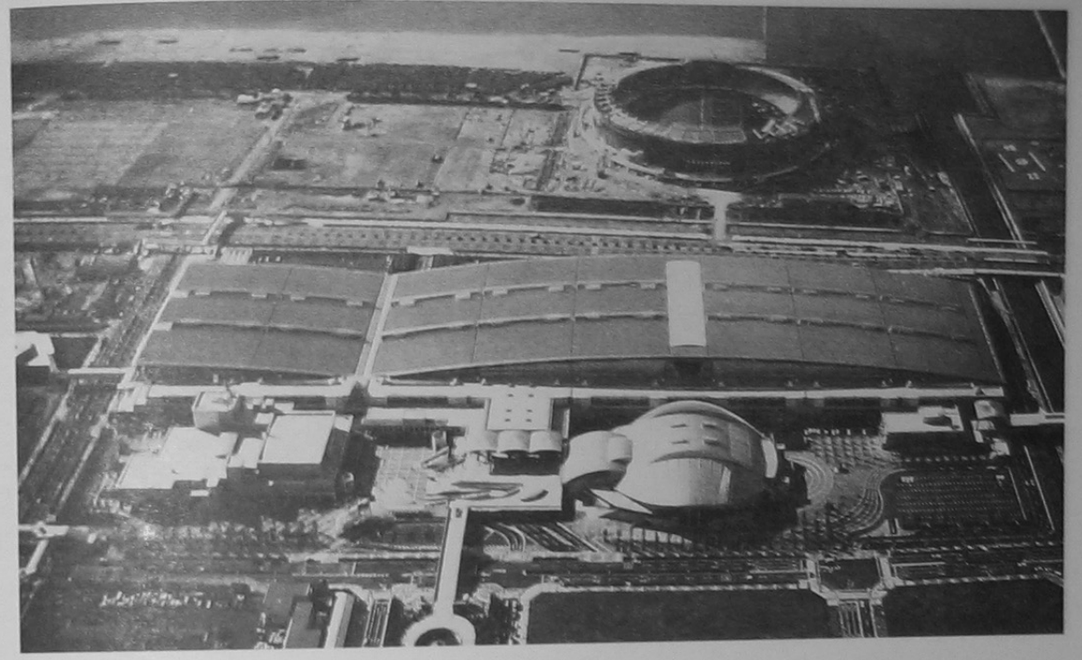


Архитектор Фумихико Маки.
Спортивный зал Фудзисава в парке Мэйдзи, Токио. 1990

событий», покрытие которого как бы начинает вторую гигантскую арочную кровлю. Обе они покрыты нержавеющей сталью. К выставочному залу примыкает отдельный в плане объем центра международных конференций, покрытие которого, как и зала Фудзисава, вызывает ассоциации со шлемом самурая. Гигантские сооружения, выходящие за пределы соизмеримого с человеческими величинами, складываются в абстрагированный образ японского ландшафта. Сопутствующие им малые постройки прямоугольных очертаний символизируют противопоставление урбанистической геометрии и мягкости природных линий.

Маки, погруженный в проблемы совершенствования прототипов, основанных на сочетании различных культурных корней, корректно сдержан. В отличие от него, Курокава, выступивший знаменосцем метаболистского движения, продолжал играть роль агрессивного пропагандиста идей — в постметаболистский период своих собственных. Он стал первым среди японских архитекторов в сфере публичной известности и успеха, превратившись в героя масс-медиа. Он не только писал серьезные статьи и книги, но и вел телепрограмму, выступал комментатором национального радио. По результатам опроса общественного мнения Курокава был третьим по популярности человеком в Японии»[64]. Для архитекторов, однако, Курокава не стал лидером — «властителем дум» или «любимым учителем», подобно Кэндзо Тангэ в шестидесятые годы. Для них он — конкурент, продвигающий собственное направление, сильный своими связями с бюрократическим истэблишментом, финансовыми кругами и средствами массовой информации.

В высказываниях постметаболистского периода Курокава акцентировал значимость внутренних закономерностей японской архитектуры и необходимость стремиться создавать ощущения, аналогичные переживанию пространства, ис-

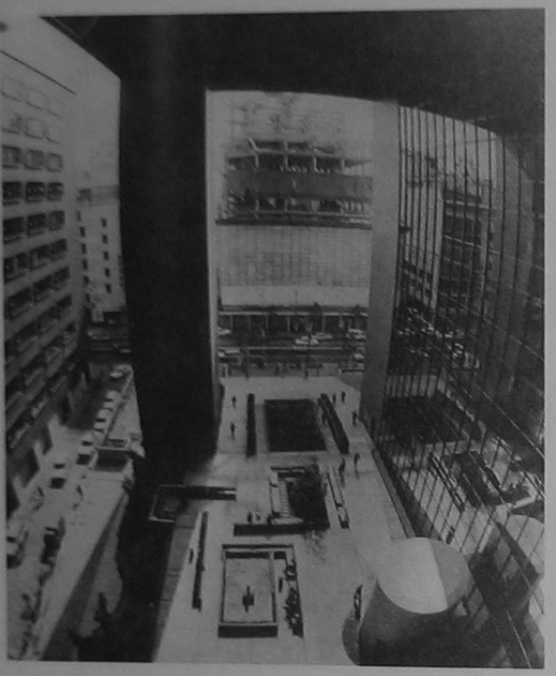


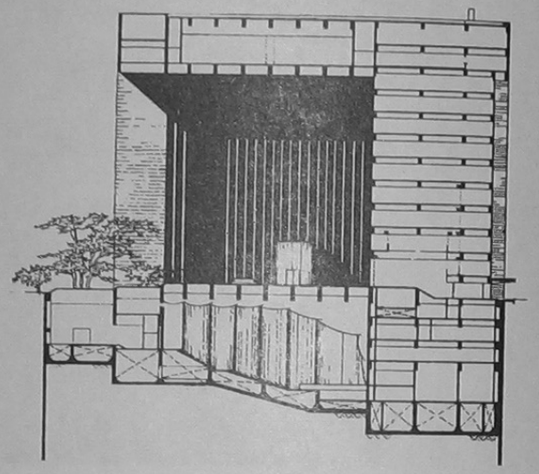
торически воспитанному национальной культурой. «Архитектура должна обладать духовной и философской основой, оставаясь свидетельством истории и культуры страны, в которой создается. В этом смысле она не универсальна и разнородна», — утверждал он[65]. Но Курокава не отвергал культурное значение интернациональных начал, учитывая как престижность, которую «западное» сохраняет для японцев, воспринимающих его как экзотику, так и легкость, с которой внешние заимствования ассимилируются японской культурой.

Совмещение разнородных начал в своем методе он мотивировал «философией сосуществования», основанной на принципах буддизма: «Моя методология — попытка создать новые двусмысленные качества намеренным размещением противоречивых элементов в состоянии сосуществования»[66]. Возможность сочетания разнородного — положение, близкое к идеям постмодернизма Р. Вентури, — Курокава дополнил в полемике с методом рационального анализа функционалистов, отвергая как обязательную однозначность самого понятия «функция», так и жесткое различение «внутреннего» и «внешнего». Практическим выводом было введение «промежуточных зон», пространств не внутренних и не внешних, но срединных, воспринимающих свойства тех и других. Прообразом он видел галереи «энгава», окружавшие традиционные японские дома под большими свесами их кровель.

Развитием этой теории стала эстетика симбиоза, предполагающая симбиотическое сосуществование противоположностей — простоты и экстравагантности, тени и света, рационального и иррационального. Следуя идеям философов постструктуралистов (Ж. Бодрийар, Ж. Делёз), полагающих, что в современном мире правят законы симуляции — как когда-то законы реальности, — Курокава счита-

Архитектор Фумихико Маки.
Центр выставок и ярмарок Макухари. Токио. 1986–1989







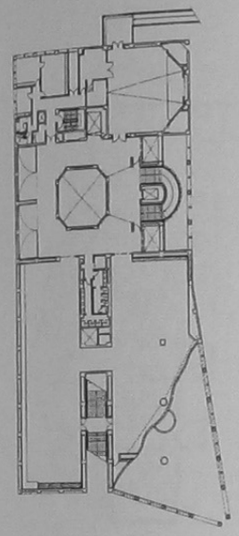
Архитектор Кисё Курокава.
Здание банка. Фукуока, о. Хонсю,
Япония. 1975

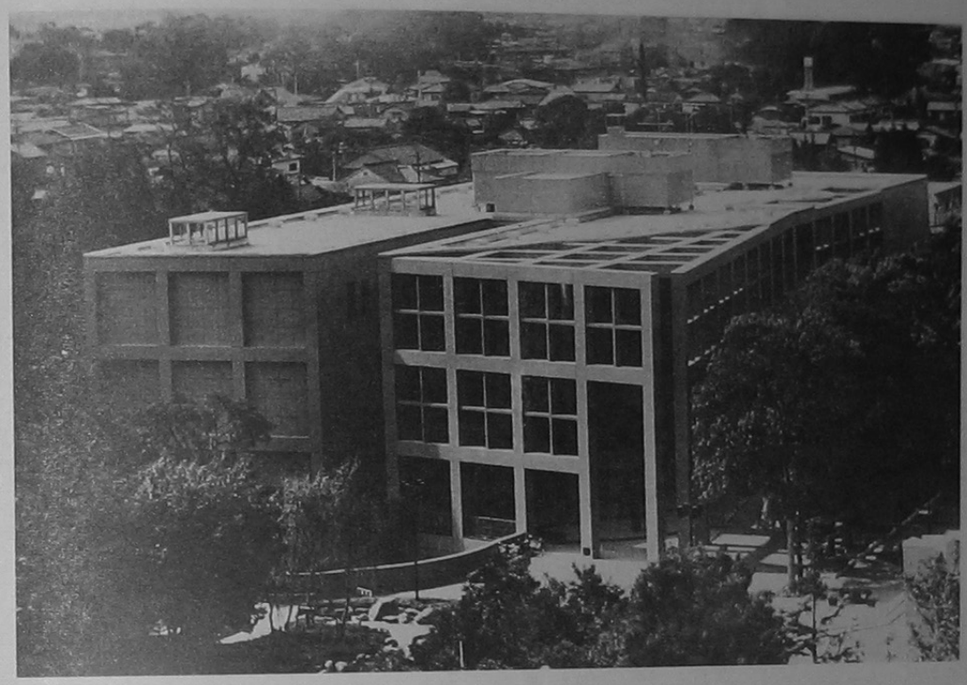
Особняк «Клуб Сёто». Токио. 1980

ет, что основой поэтики архитектуры могут стать «симулякры». Он определяет их как знаки, которые предоставляют возможность различных интерпретаций. Их введение позволяет выстроить цепи противоречивых значений, которые будут поэтичны, — а поэзия выходит за пределы доступного семиотическому анализу, ибо она — бунт языка против точных законов[67]. Курокава, как, наверное, ни один другой архитектор, стремился транслировать философские рассуждения в творческую практику. Между серединой семидесятых и концом восьмидесятых его работы получали форму все более сложную и внутренне противоречивую.

Правление банка в Фукуока на о. Хонсю (1975) стало первым опытом утверждения промежуточного пространства как ключевой составляющей архитектурного образа. Верхний этаж 12-этажной постройки со стальным каркасом нависает над пространством, образованным Г-образным сочетанием корпусов. Внешний угол этого венчания поддерживает шахта вертикальных коммуникаций. Облицованные серым гранитом и образованные витражами громадные вертикальные плоскости приведены к жесткой простоте монументальной геометрии, в то время как открытая к улице, но отделенная от нее площадка «серой зоны» расчленена перепадами, элегантно сформированными местами для отдыха, бассейнами, деревьями, структурой мощения, подчеркивающими ее «человечный» масштаб. Но результаты применения современных технологий и гигантизм целого подавляют ассоциации с традиционным. Слишком близка и аналогия с монументальным модернизмом здания Фонда Форда в Нью-Йорке (Кевин Роуч).

Иную трактовку идея «серой зоны» получила в двухэтажной городской вилле в Токио, названной «Клуб Сёто» (1980). Квадрат ее плана на одном из углов срезан и раздроблен сложным сочетанием креповок и округлых выступов; сюда





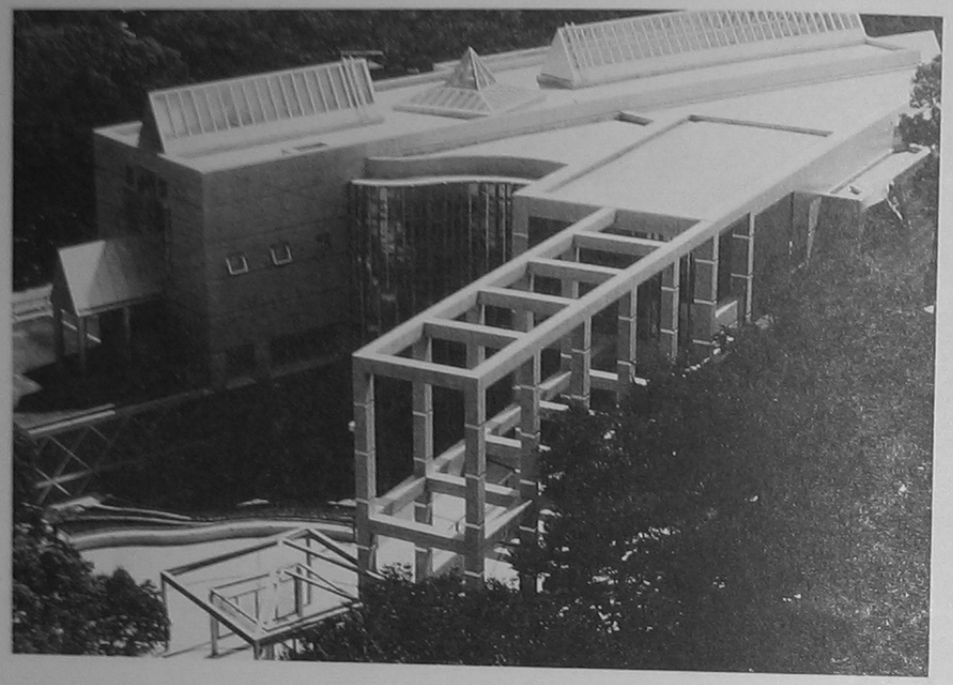
обращен вход. Образовавшееся перед ним пространство охвачено бетонной решеткой, выделяющей переходное звено между интерьером и улицей. Эта прозрачная стена разорвана, одна из ее сторон скошена, открывая доступ в «серую зону».

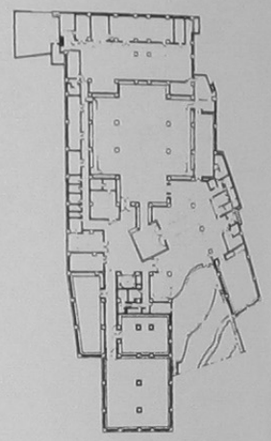
Подобную тему Курокава разрабатывал в зданиях музеев (в годы «музейного бума», наступившего в Японии восьмидесятых, он получил на них несколько заказов). В 1982 г. им построено здание Музея современного искусства префектуры Сайтама в парке города Урава. Здесь, как и в «Клубе Сёто», угол прямоугольного плана срезан по волнистой кривой. Ее очертанию следует стеклянная стена, за которой на первом этаже расположен вестибюль. Крупная бетонная решетка выделяет пространство перед ним, как бы продолжая интерьер вовне. Природа и здание функционально и зрительно перетекают друг в друга, «серое пространство» промежуточной зоны эмоционально смягчает переход от внешнего пространства к внутреннему. Экспозиционные залы расположены в трех уровнях, объединенных восьмигранным холлом, пронизывающим здание. «Каскад» главной лестницы намечает сильную пространственную ось, но роль ее намеренно снижена тем, что ее площадки имеют боковые выходы, а ось холла с ней не совпадает. Организация плана не навязывает однозначно маршрут и направление движения, но складывается с естественной непринужденностью.

Городской художественный музей в Нагое (1988) занимает треугольный участок в парке Сиракава. Площадка перед атриумом-вестибюлем, террасами опускающаяся ко входу, расположенному на уровне цокольного этажа в волнистой стеклянной стене, выделена со стороны подхода крупномасштабной пространствен-



Архитектор Кисё Курокава.
Музей современного искусства
префектуры Сайтама. Урава,
Япония. 1982



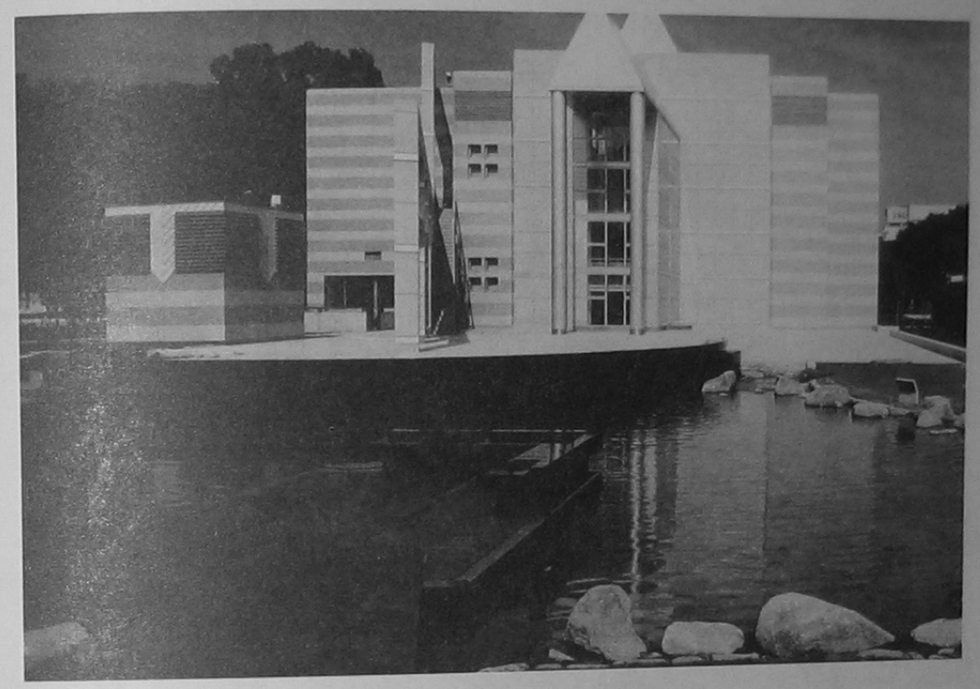


Архитектор Кисё Курокава.
Городской художественный музей. Нагоя,
о. Хоккайдо, Япония. 1988

ной решеткой, образуя промежуточное пространство. Решетчатая структура, пронизывая здание, на другой его стороне образует символические ворота, в которые включена аллюзия на ритуальную синтоистскую форму — тории, переосмысленная Курокавой в полированные металлические элементы стиля хайтек. За воротами — открытая экспозиционная площадка с гротескным портиком под высоким щипцом, который связывает площадку с интерьером музея. Музеи в Ураве и Нагое подчеркнуто антимонументальны, интимны, растворяются в природном окружении.

Музей современного искусства в Хиросиме (1988) расположен на высоком холме, на котором разбит Парк искусств с комплексом зданий, и занимает там центральное положение. Чтобы не подавить окружение объемами здания, более половины его площадей размещены ниже уровня земли. Посредине здания создана круглая входная площадка, обрамленная колоннадой. Эта промежуточная «серая зона» связывает блоки постоянной экспозиции и временных выставок. Единство комплекса подчеркнуто высокими двускатными кровлями — своего рода метафорой традиционной архитектуры периода Эдо. Связать этот элемент с современностью должны абстрагирующая обобщенность формы и осуществление в сверкающем полированном алюминии. Курокава видит во входной площадке музея метафору греческой агоры, а в ансамбле Парка искусств — метафору афинского Акрополя, воплощение идеи симбиоза восточной и западной культур.

Здание производящей модное белье фирмы «Вакоал Кодзимати» в Токио (1984) Курокава создал как исполинский «симулякр» некой машины. Критик назвал его «машиной желания» (понятие, использованное Ж. Делёзом). В отличие от



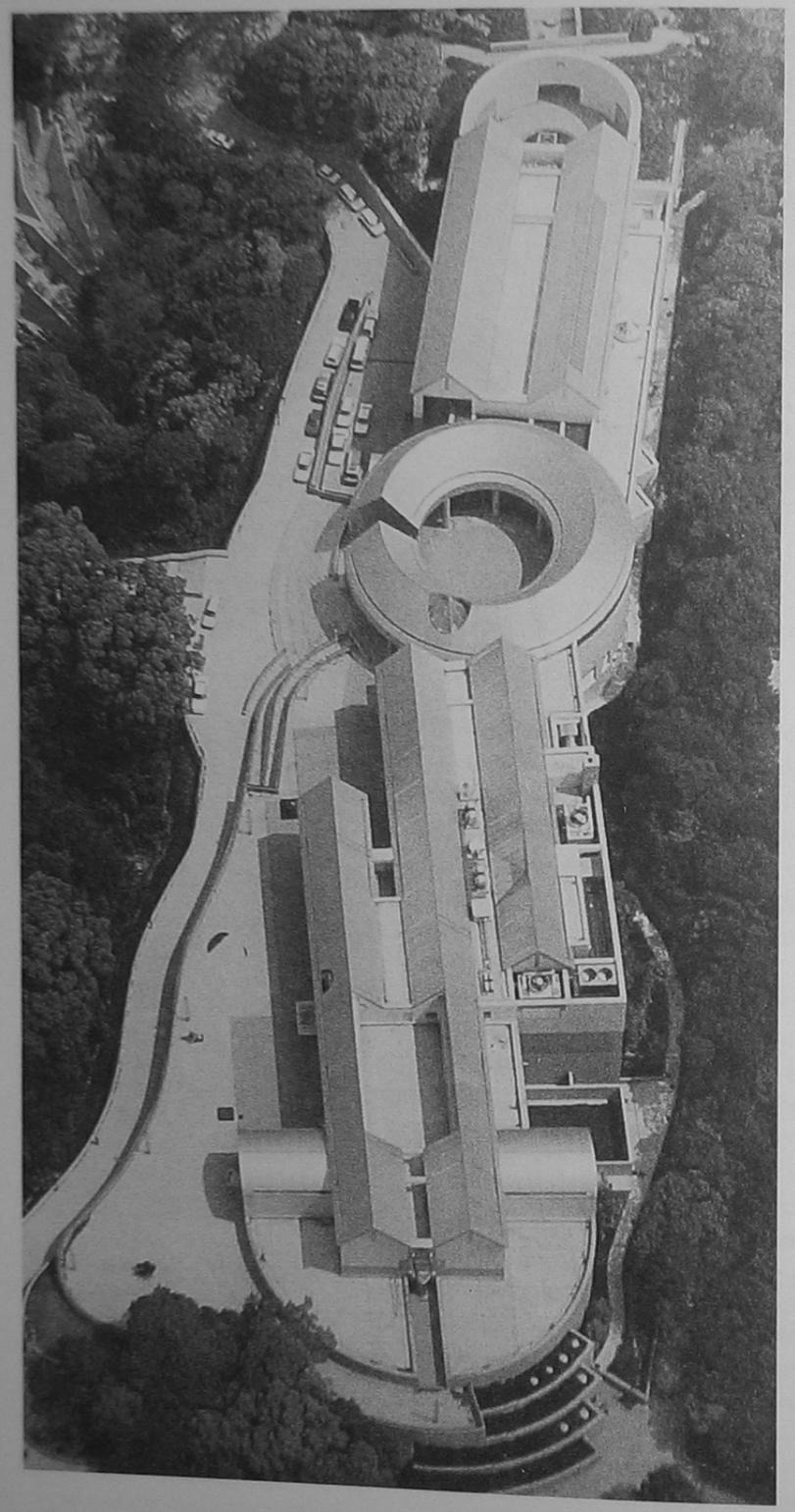
метафор, используемых стилем хай-тек, это не имитация объекта современного реального техномира, но метафора таинственного механизма будущего (или, быть может, объекта внеземного происхождения). Об этом должны свидетельствовать сверкающая облицовка алюминием и кристаллическим стеклом, закругленное венчание и сужающееся книзу основание восьмиэтажной пластины. Такую форму можно прочесть как намек на преодоление гравитации, о чем свидетельствует и подобие летающей тарелки над входом. На одном из торцов — странная декоративная деталь, гигантское подобие вращающегося рычага, соседствует с круглым выступающим окном-иллюминатором, направленным в сторону Императорского дворца («симулякр» супертехники будущего расположен в центре Токио, в его историческом ядре напротив дворца). «Ассортимент» сосуществующих противоречивых форм дополнен в интерьерах здания, где сталкиваются прямые воспроизведения форм европейского классицизма со стилизациями традиционно-японского.

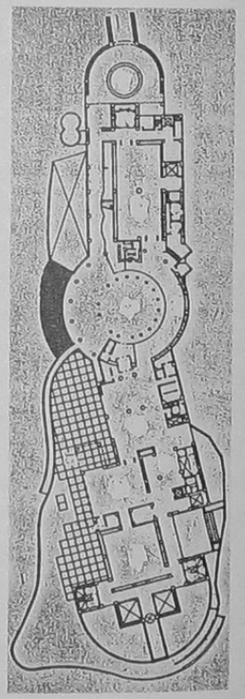
Офис Сибуя Хигаси в Токио (1987–1989) стал для Курокавы опытом приобщения к деконструктивизму — восьмиэтажная пластина, гладкие стены которой облицованы серым гранитом, на всю высоту вспорота разрезом треугольного очертания, открывающим металлический каркас с диагональными ребрами. Пространственная комбинация трех отдельно стоящих стенок из разных материалов формирует промежуточное пространство перед входом, устроенным в нижней широкой части треугольника, обнажившего «симулякр» конструкции.

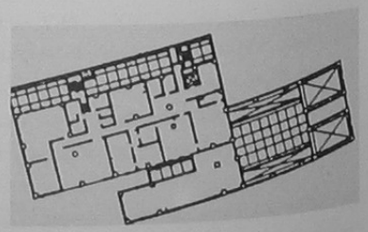
Мемориал экспедиции Нобу Сиразе, направлявшейся к южному полюсу, Курокава создал в Аките (1988–1990), в полной мере подчинив структуру здания эстетическим предпочтениям и сведя ее к игре простыми геометрическими объе-



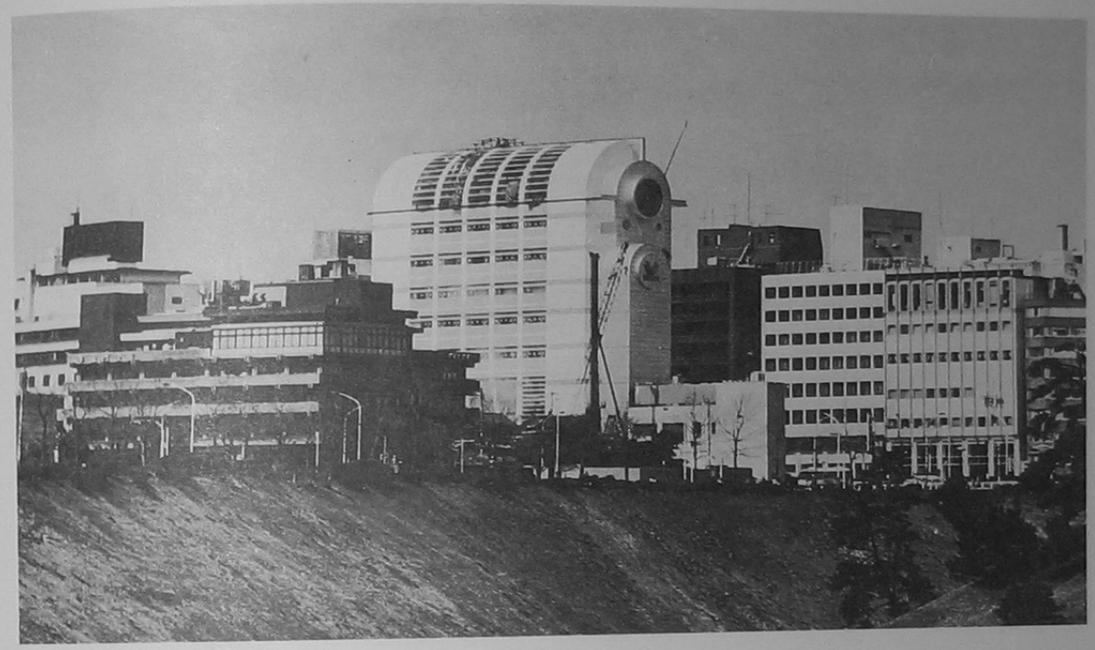
Архитектор Кисё Курокава.
Городской художественный музей. Нагоя,
о. Хоккайдо, Япония. 1988







Архитектор Кисё Курокава. Музей современного искусства. Хиросима, Япония. 1988



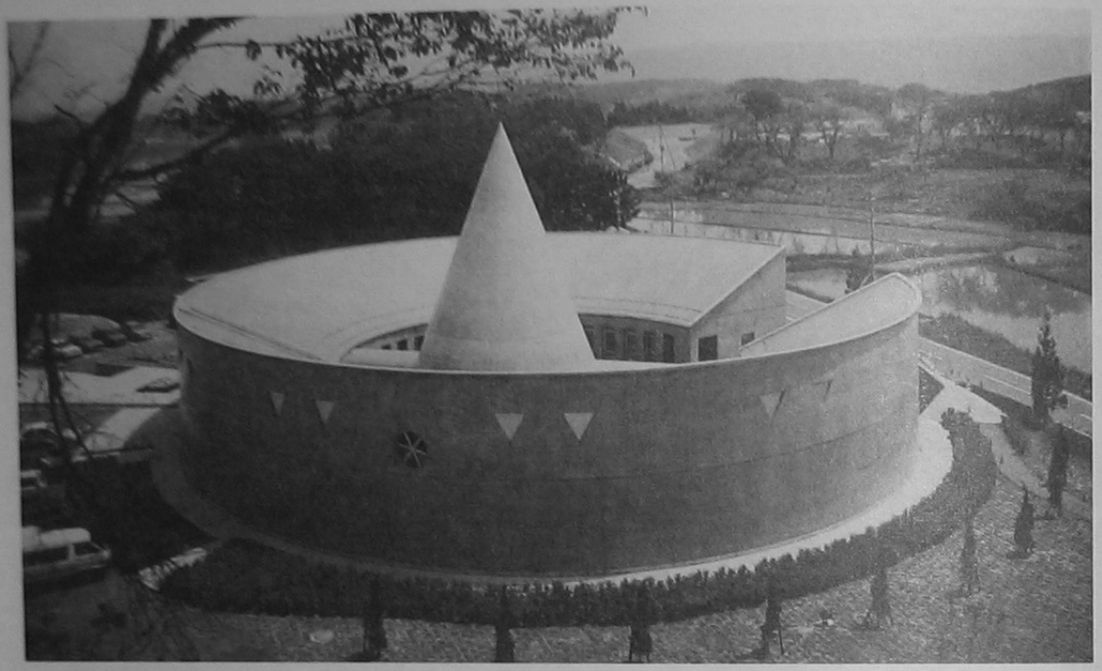
мами. Двадцатиметровый бетонный конус мемориального зала образовал центр пространства, очерченного кольцом выставочной галереи. Последнее обращено вовне глухими бетонными стенами, непрерывность которых нарушена только разрывом, вводящим во двор, — «промежуточное пространство».

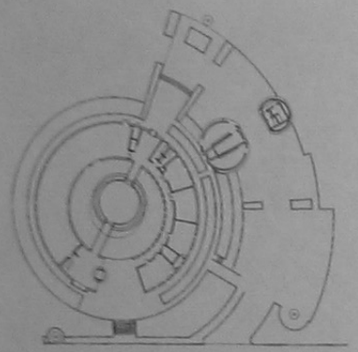
Главным конкурентом Курокавы, не уступающим ему в международной известности, стал Арата Исодзаки. После распада метаболизма, одним из наиболее радикальных приверженцев которого он был, Исодзаки занял лукаво-уклончивую позицию «Homo ludens»[68]. С неизменной иронией он разыгрывал эксперименты в архитектурном формообразовании, сопровождая их текстами, где утверждение идей смешано с мистификациями. В начале карьеры Токио для него (как и для Курокавы) был недоступен, он работал в провинции.

Первым его крупным постметаболистским произведением стал Музей современного искусства Гумма в Такасаки (1971–1974). На первый взгляд композиция своей рассудочностью и четкостью геометрии близка к неомодернизму Ричарда Мейера. Но навязчивое подчинение структуры целого и частей этой композиции пространственным решеткам, основанным на квадратном модуле, таит в себе, по словам Исодзаки, «синтаксическую шутку и парадокс». Квадраты алюминиевых панелей облицовки негативно повторяются квадратами оконных проемов, трансформируются в панели потолков и плитки полов интерьера. Увеличение квадратов в глубине пространства неожиданно воссоздает эффекты «невозможных объектов» живописи М. Эшера. Расчлененные на квадраты поверхности, облицованные различными материалами, стыкуются без каких-либо переходных элементов или молдингов, так же, как поворот одного из объемов здания не влечет за собой каких-либо изменений в членениях его отделки. Во-



Архитектор Кисё Курокава.
Здание фирмы «Вакоал Кодзиматч».
Токио. 1984



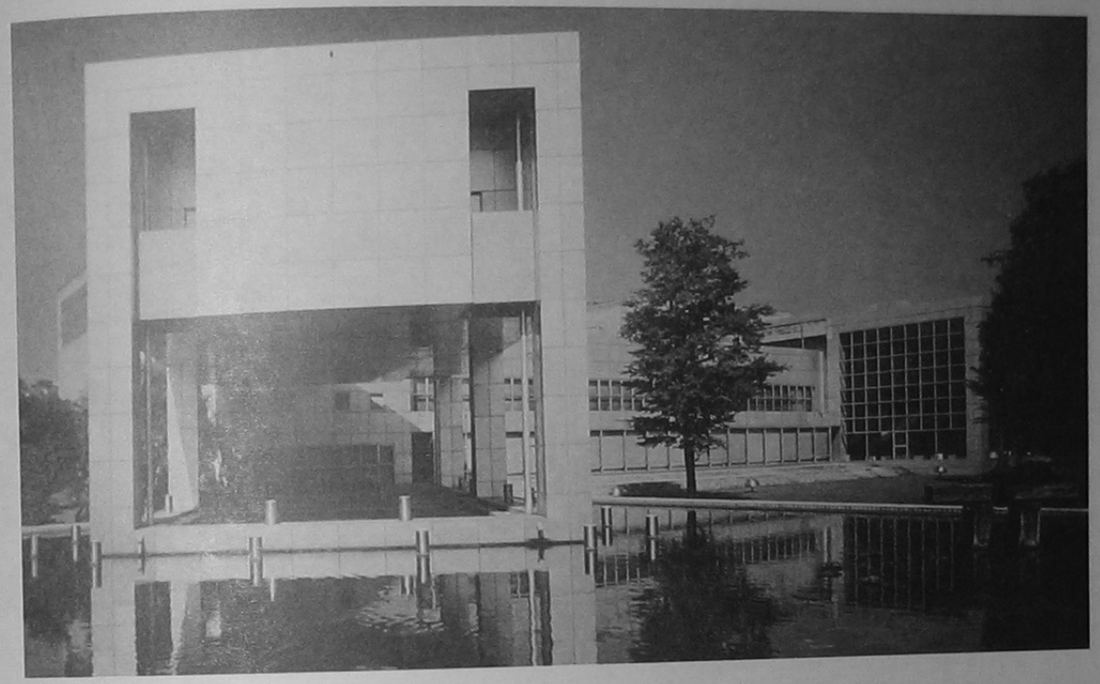


Архитектор Кисё Курокава.
Мемориал экспедиции Нобу Сиразе.
Акита, Япония. 1988–1990

прос о том, насколько уместны механистические метафоры «иррационального рационализма» вездесущей решетки и алюминиевых облицовок для образа музея, Исодзаки перед собой не ставил.

Формальная идея превращена в самоценную игру. Эффекты ее усилены серебристо-серым колоритом. Исодзаки интерпретировал эти качества как метафору сумерек. «Тени дают вещам дифференцированность и чувство актуальности. Сумерки без теней — метафора для подавления визуальной дифференциации. Сокращенная до минимума дифференциация сводит до нижайшего уровня беспорядок, вносимый информацией, поступающей извне, и создает в архитектуре нечто подобное искусственным сумеркам… Сумеречный эффект затемняет различие между действительностью и иллюзией»[69], — писал Исодзаки. Его эксперимент с музеем Гумма получил широкую международную известность, оказавшись в русле становления постмодернизма.

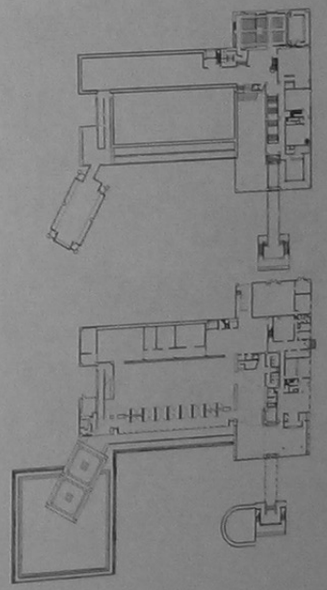
Для небольших жилых домов, проектировавшихся в семидесятые годы, Исодзаки использовал сочетания элементарных геометрических тел — куба, сферы и цилиндра. По его словам, он «посвятил себя манипуляциям с абстрактными геометрическими массами», неожиданно для себя обнаружив, что спроектированные дома близки к проектам сельских домов Клода-Никола Леду[70]. Он писал, что столь же спонтанно параллели, а не ссылки или цитаты, возникли в здании сельского клуба Фудзими в префектуре Оита (о. Кюсю, 1975). «Первоначальным намерением было создать свод с полуциркульным сечением, как бы текущий низко над землей, образуя меандр» (точнее, пожалуй, — очертания вопросительного знака). Торец этой галереи получил очертания палладианского



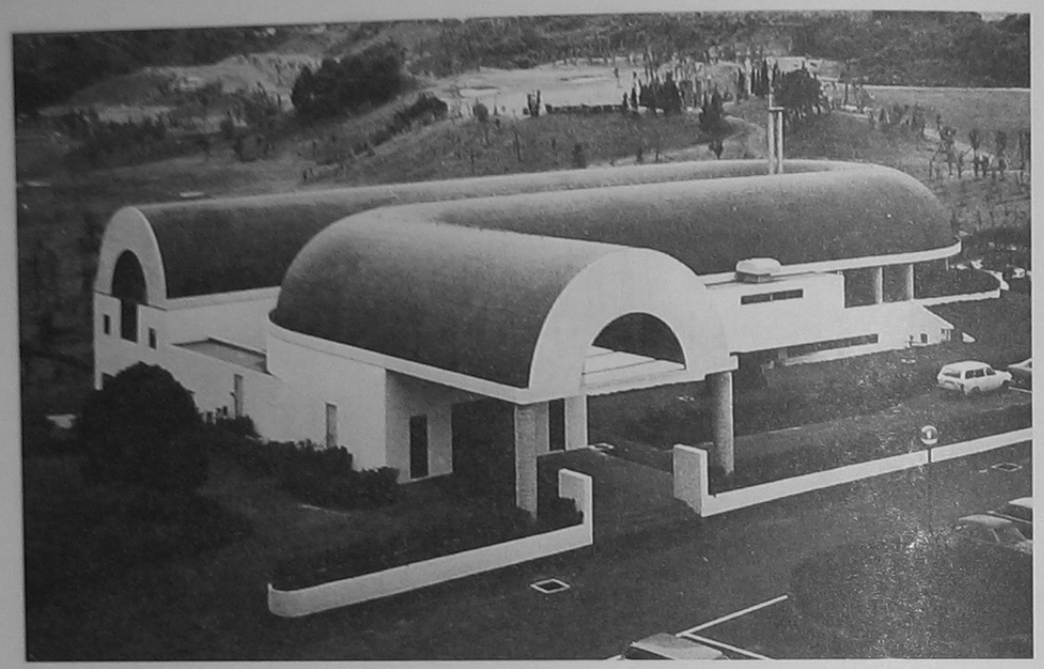
тройного окна. Почему — остается риторическим вопросом, как не объяснимы рационально абсурдные очертания плана. (Исодзаки писал о них как о развитии идеи Леду в проекте дома директора реки Лу.)

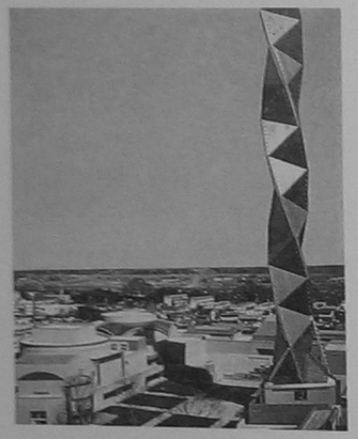
Музей и сельский клуб возникли в самостоятельном движении Исодзаки к специфической японской версии постмодернизма (Чарльз Дженкс назвал ее метафизическим постмодернизмом). Но к концу семидесятых как термин, так и его западные истолкования становятся широко известны в Японии. Соединяя последние со своей собственной концепцией, Исодзаки спроектировал общественный центр «города науки» Цукуба близ Токио (1978–1983), где перешел к фигуративной образности, используя ясно опознаваемые отсылки к формам, исходящим от Микеланджело и Леду, как и от Роберта Вентури, Ричарда Мейера и Майкла Грейвза. Но все они отсылают к западной культуре; нет обращений к Востоку, к Японии. Отсылки порождены не апологетикой западничества. Все они тщательно отсечены от исторических корней и складываются в контекст даже не ироничный, а сардонический. «Если бы я сказал, что это здание — выражение отсутствия чего-то, я не был бы воспринят серьезно. Однако действительно центральная идея проекта — само „отсутствие"»[71]. За великолепным разнообразием элементов и мотивов ощущаются пустота, чувство потери.

Комплекс включает 12-этажный отель, концертный зал на 1000 мест, информационный центр, банк и торговую аркаду, открытый театр. Они не подчинены жесткому функционалистскому расчленению на независимые блоки; гибкие приемы сочетания позволили сформировать скульптурный объем, на фасадах которого развернуто разнообразие материалов — естественный камень, бетон-



Архитектор Арата Исодзаки.
Музей современного искусства
префектуры Гумма. Такасаки,
Япония. 1971–1974





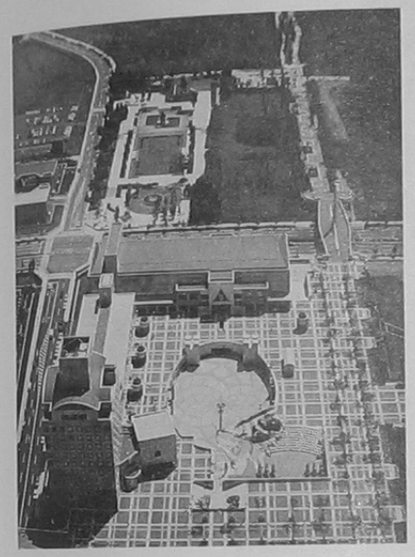
Архитектор Арата Исодзаки.
Сельский клуб Фудзима. Префектура Сита, о. Кюсю, Япония. 1975

Культурный центр. Мито, Япония. 1990

ные и алюминиевые панели, керамические плитки, мозаика. Объем охватывает площадь, главный элемент которой — вымощенный цветным камнем овал, воспроизводящий площадь Капитолия в Риме. Но площадь не поднята на рельефе, а, напротив, лежит ниже уровня центра; часть ее руинирована и завалена бесформенными глыбами гранита. Над открытым театром поднимается подобие разрушенных колоннад без баз и капителей. Неверие в путь урбанистического развития страны, результатом которого стала Цукуба, Исодзаки облек в формы архитектурного перформанса, главная метафора которого — умирание цивилизации, тупик истории. Акробатическое балансирование между утонченным артистизмом разработки одних деталей и вульгарностью других дополняет ее метафорой вырождения культуры.

Здания культурного центра в Мито (1990), собранные вокруг площади, — театр и концертный зал — предлагают спокойно обобщенную стилизацию японской архитектуры эпохи Эдо. Но стремление Исодзаки к эпатажу прорвалось в замысле открывающей площадь стометровой стальной «Башни искусств». Она сформирована как спираль, из треугольных панелей, — «подвергаемая пытке кампанила», по замечанию критика, одна из самых курьезных геометрических структур в архитектуре века.

Здание компании Диснея в Мире Уолта Диснея, Флорида, США (1990), показывает, как «метафизический постмодернизм» Исодзаки может обратиться вульгарным популистским кичем. Фасады его подчеркнуто плоскостны, внематериальны. Их «картонность» акцентирована кричаще-яркой окраской. Агрессивная форма не требует усилий для восприятия. Исодзаки использовал свое мастерство, чтобы создать назойливую красивость, под которой, однако, тренирован-

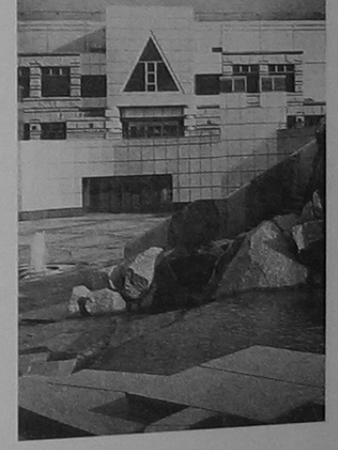




ный глаз ощущает недобрую усмешку автора. Двойственность прочтения метафор, ощущаемая в ней надменная отстраненность архитектора от потребителя коммерческого кича сближают эту работу Исодзаки с такими произведениями Чарльза Мура, как площадь Италии в Новом Орлеане.

С метафорическим постмодернизмом связаны работы Такефуми Аида (род. 1937) и Кадзухиро Исии (род. 1944). Первый из них призывал возродить «архитектуру тишины», которую он видел в японской классике, используя простоту геометрии платоновских элементарных тел. В отличие от модернистов, однако, он применял геометрические формы, не соотнося их с функцией, но мотивируя понятиями японской философии и вырастающей из нее символикой. Совмещая формы с несовместимыми значениями, он искал возможности «расширения метафизических значений архитектуры», прибегая к приемам сюрреалистической живописи. Таким образом он спроектировал «Дом — игральную кость» в Сидзуока (1974), на гранях кубического объема которого размещены квадратные окна — от одного до шести, как точки-знаки на сторонах кости. «Дом-платформа» в Канагаве (1976) имеет фасад, повторяющий рисунок ступенчатого щипца на завершении готического дома, и глухие торцовые фасады-лестницы. Форма заставляет предположить, что тело дома утонуло в земле.

В 1979 г. Аида начал серию «игрушечных домов», которые складывались из бетонных блоков с элементарными геометрическими очертаниями, подобно игрушечным постройкам, которые дети собирают из кубиков. Как метод композиции, предложенный на рубеже XVIII и XIX столетий Дюраном, основывался на пространственной решетке, так Аида собирал композиции, пользуясь объемны-



Архитектор Арата Исодзаки.
Центр «города науки» Цукуба близ Токио. 1978–1983



Архитектор Арата.Исодзаки.
Здание компании Диснея. Мир Уолта Диснея, Флорида, США. 1990

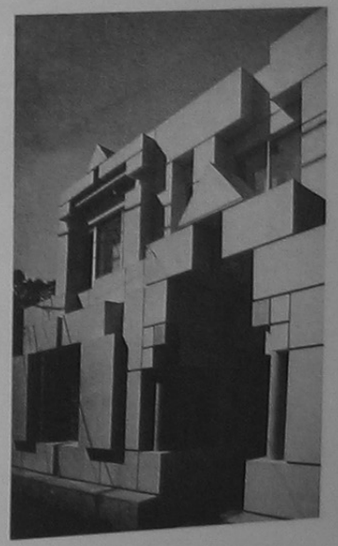
ми элементами, каждый из которых он рассматривал как независимый и дополнительный. В этих «игрушках» (к середине восьмидесятых их было создано 10) Аида исследовал возможность создавать из простых элементов сложные «живые» формы, полемизируя с распространенными способами сборного индустриального строительства. Комбинируя элементы игрушечных домов, Аида опирался на схемы абстрактных композиций Пита Мондриана. Перефразировав главную заповедь функционализма, он писал: «Форма следует фантазии»[72].

К метафизическому постмодернизму примыкал и Кадзухиро Исии (род. 1944), учившийся в США у Чарльза Мура. Он построил в Канагаве жилой дом, названный «54 окна» (1975). На гладких стенах его прямоугольного объема равномерная сетка квадратных проемов получила разные — во всех 54 случаях — оконные заполнения, с плоскими переплетами или выступающими ящиками. Некоторые окна закрыты глухими экранами, которые пробиты круглыми отверстиями — от 1 до 6, как стороны игральной кости (повторяя «невозможное» сопоставление Аиды). Различна и яркая окраска заполнений — зеленая, оранжевая. Исии пояснял, что своей метафорой выражает протест против японского регионализма, с его крайностями и демонстративностью. Но можно прочесть эту метафору и как противопоставление индивидуализма стандартной обезличенности индустриального строительства.

Близкий по возрасту к лидерам «второго поколения», Хироси Хара (род. 1936) позже, чем они, развернул активную практику. Был замечен, однако, небольшой деревянный дом на окраине Токио, который он построил для себя (1974), где уже заявлены основные позиции его творчества. Брусчатая оболочка дома неприметна. Внутри же создан в миниатюре самодостаточный мир, подчиненный



четко выявленному хребту структуры, который сформирован каскадом лестницы вдоль средней оси, служащей и осью повседневной жизни. Интерьер дома организован подобно модели поселения — с улицей, постройками и площадью.

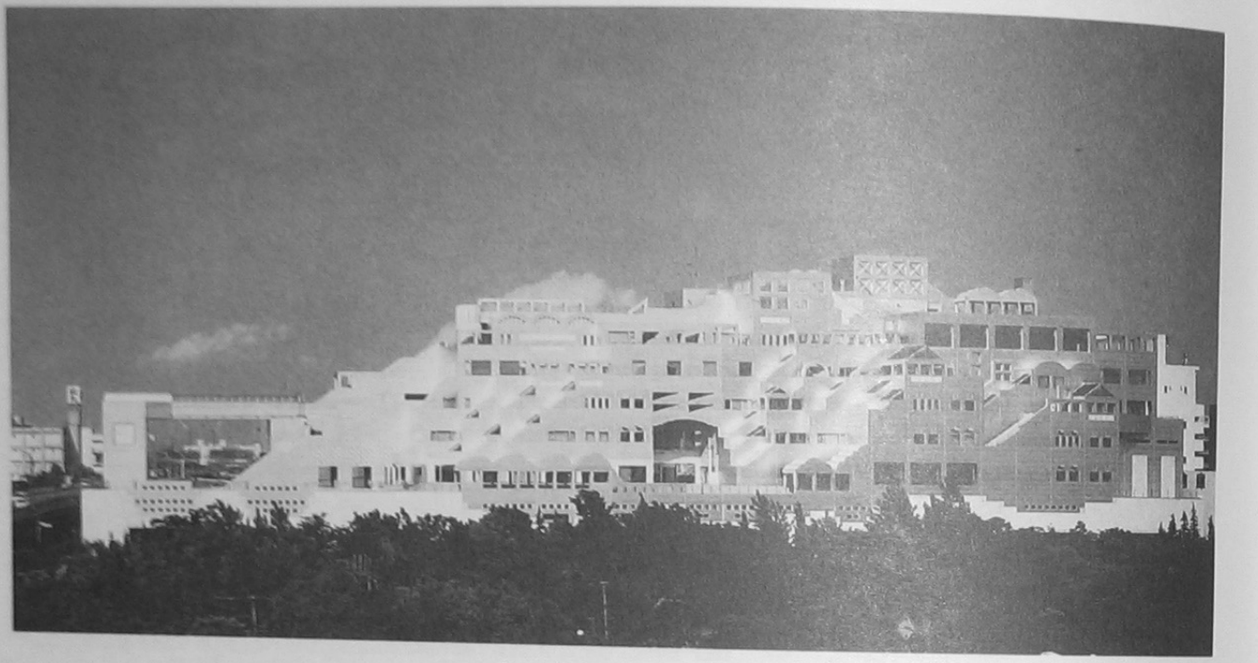


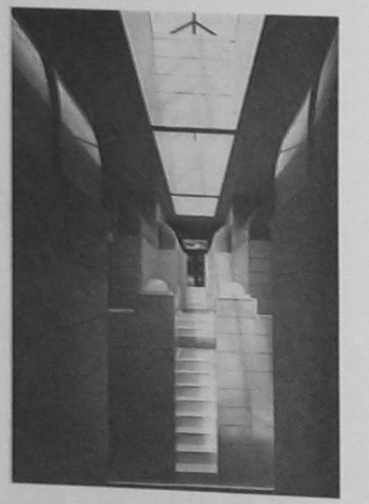
Архитектор Кадзухиро Исии.
Дом «54 окна». Канагава, Япония. 1975

Архитектор Такефуми Аида.
«Игрушечный дом-Х». Токио. 1982–1984

Хара относится к архитекторам, творчество которых не определяется причастностью к группам, декларируемым направлениям или стилям. Его архитектура строится на аналогиях с закономерностями природы и роста «естественных» поселений (Хара указывает на каменные деревни греческих островов). В то же время его интересуют проблемы, которые возникают вместе с развитием высоких технологий. Он сказал в интервью: «По мнению Ле Корбюзье, в век машин архитектура должна быть метафорой машины. Наша задача — найти метафоры века компьютеров… Я полагаю, что один из аспектов решения — архитектура, которая меняется со временем или может развиваться»[73].

Установки на «естественность» и высокие технологии согласуются достаточно трудно. На окраине Токио, у одной из его вылетных магистралей Хара построил девятиэтажное административное и складское здание текстильного концерна — «Международный дом Ямато». Здание не столь уж велико (пятно застройки 23х130 м), но сформировано как город в городе, самодовлеющий объем, южный торец которого клинообразно срезан. Он выглядит как поселок на горном склоне средиземноморского острова. Беленые стены заменила, однако, алюминиевая облицовка. Структуру здания прорезают улицы; есть площадь, атриумы и даже храмики. Наружные лестницы и косые ограждения террас поддерживают общую динамику объема. Его сознательно усложненный порядок противостоит неизлечимой хаотичности токийской окраины. В интерьерах офисов фигурные силуэты на стенах, потолках и окнах должны компенсировать беспорядочность окружающего пейзажа.



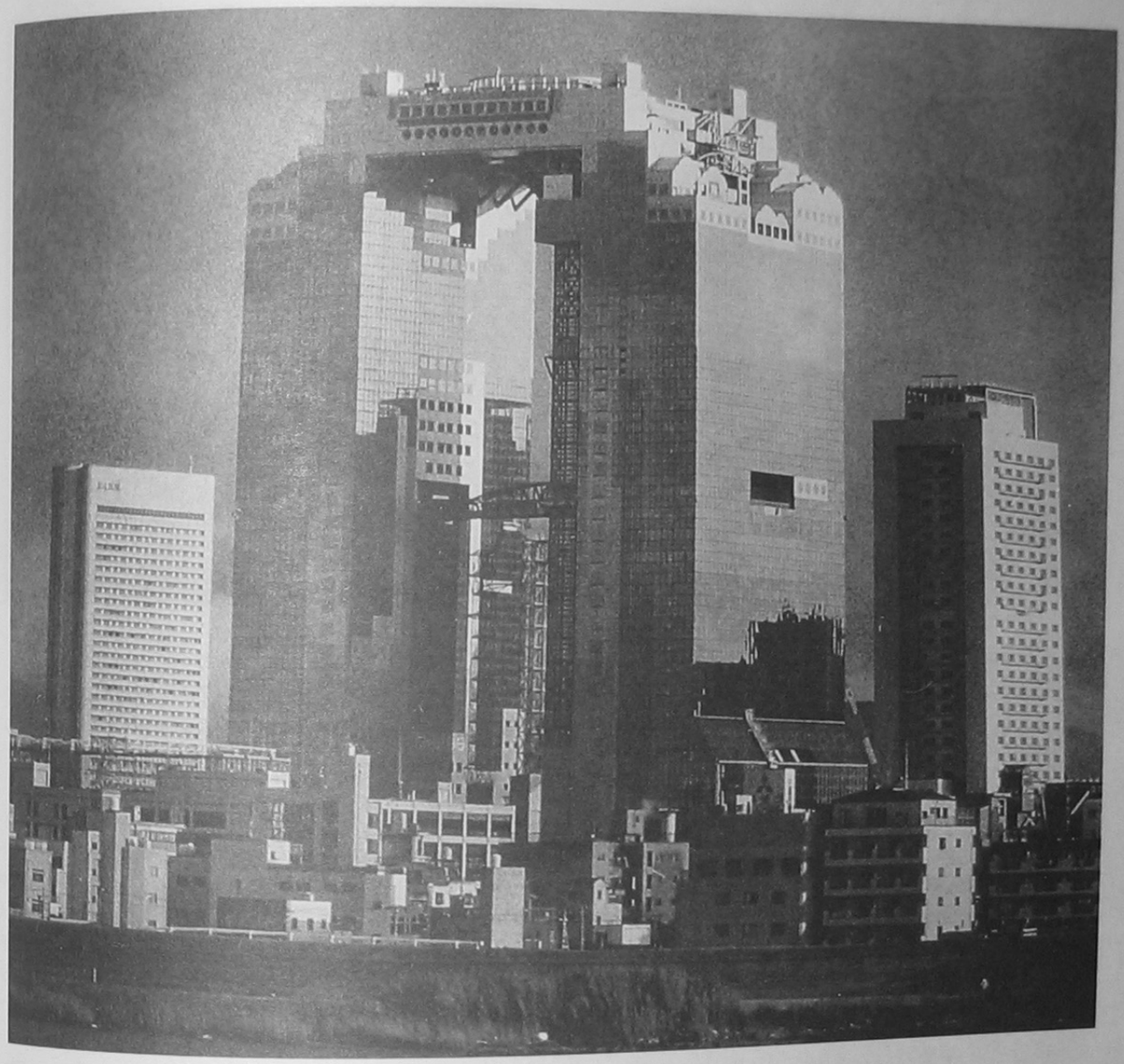


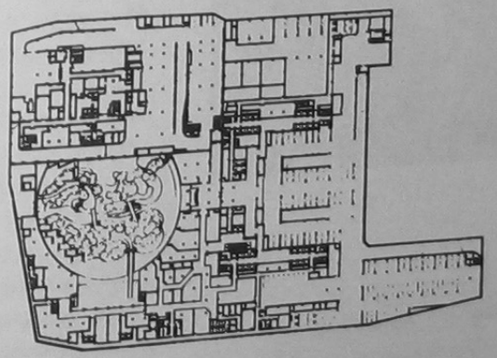
Архитектор Хироси Хара.
Здание текстильного концерна
«Международный дом Ямато».
Токио. 1985–1986

Лестница в «Хара хаус». Токио. 1974

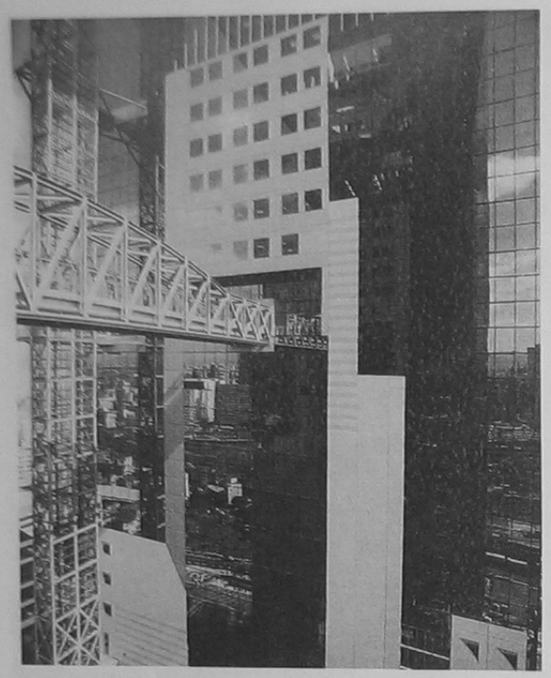
Метафорой века компьютеров Хара пытался сделать «Небесный город Умеда» в Кита-ку, Осака (1988–1993). Его окружает зона с высокой плотностью застройки, включающей многочисленные призмы небоскребов. Их элементарности Хара противопоставил связанную пару 40-этажных башен, просвет между которыми — 54 м. На высоте 150 м над землей они несут висячий сад, как бы парящий парадиз со сложным искусственным ландшафтом, которому приданы сельская живописность и интимный масштаб, — «небесный город». Центр сада — круглый просвет вниз, в междубашенный промежуток, на самой высокой отметке (173 м) окруженный променадом. Пространство косо прорезают два наклонных металлических моста с эскалаторами, соединяющих башни. Еще один мост, горизонтальный, соединяет их на уровне 22-го этажа. Стеклянные призмы башен завершены сложным силуэтом «небесного города». Его объемы со стенами из белых панелей над зеркалами навесных стен, отражающими небо, кажутся парящими. Пятна таких же панелей, разбивающие непрерывность зеркальных поверхностей, должны снять чрезмерность визуальной дематериализации. В развитии пространственных связей на разных уровнях высотных зданий Хара видит обязательную черту городских ландшафтов XXI века. В числе прообразов он называет эскизы А. Сант-Элиа и Л. М. Лисицкого, декорации к фильму Фрица Ланга «Метрополис» (1926).

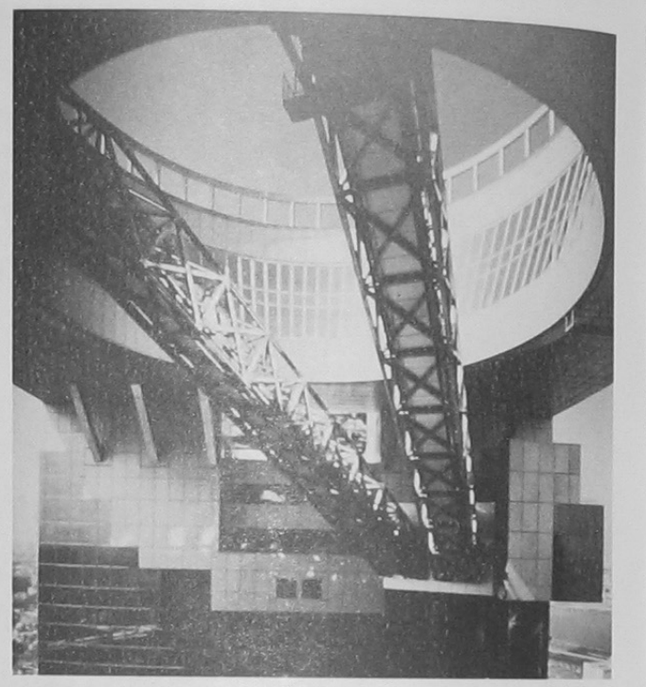
Кадзуо Синохара (род. 1925), как и другие современные архитекторы, рассматривает Токио как некую противоположность западной урбанистической модели и связанных с ней приемов упорядоченности. Неостановимой анархии хаотического развития он предлагает как наглядное противопоставление образ машины с ее разумным устройством и целесообразностью, расширяющей возможности человека. Воплотить этот новый вариант машинной метафоры он пытался в здании

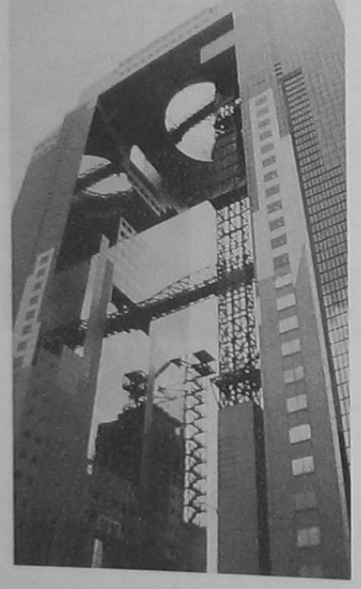




Архитектор Хироси Хара. Небоскреб «Небесный город Умеда». Кита-ку, Осака, Япония. 1988–1993



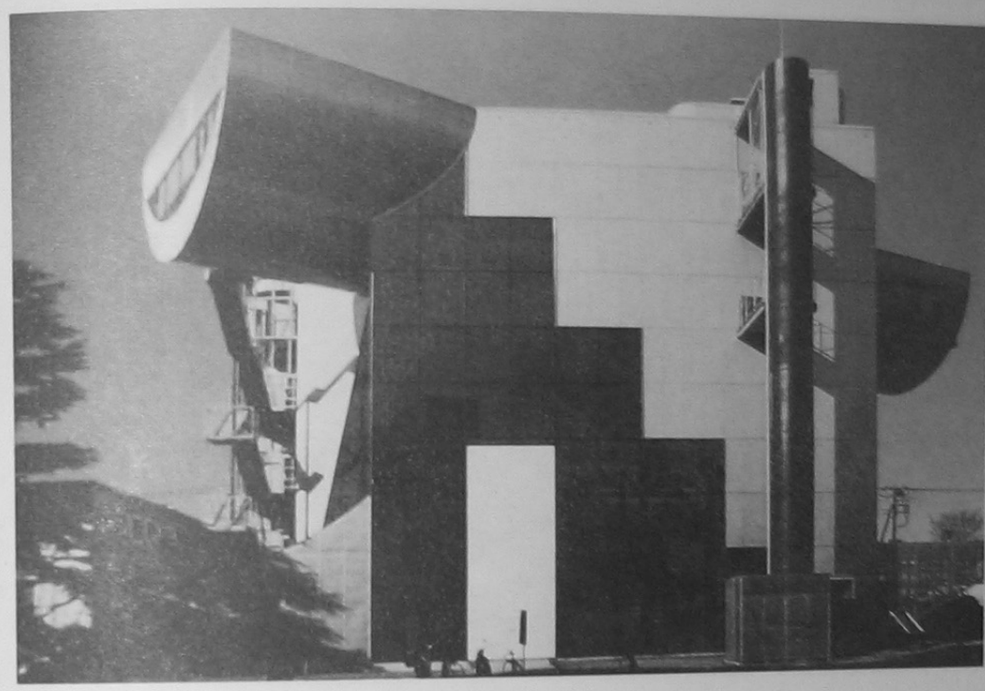




Архитектор Хироси Хара.
Небоскреб «Небесный город Умеда».
Кита-ку, Осака, Япония. 1988–1993

«Зала столетия» Токийского политехнического института (1987). Оно создано как сочетание сверкающих металлических оболочек, образующих простые геометрические формы — призматические и цилиндрические. Элементы их выполнялись с использованием технологий, разработанных для производства самолетов-истребителей и космических модулей. Это машиноподобное здание, поставленное в соседстве с железной дорогой, вписалось в ее техномир. Здание используется как клуб ученых. Горизонтальная форма полуцилиндрического очертания, пронизавшая верхнюю часть основного объема, в интерьере образует подобие барки со стенами, вогнуто поднимающимися к плоскому потолку. Она служит главным клубным помещением. В других интерьерах господствуют обнаженные элементы инженерного оборудования, складываясь в суровый хай-тек.

В восьмидесятые годы в японской архитектуре на первый план выдвинулись мастера «третьего поколения», родившиеся после 1940 г. Они были не только более агрессивны в своем стремлении к новациям, но побуждали к критическому сдвигу в направлении поисков. Вместе с увяданием популярности постмодернизма отошла актуальность призывов опрокинуть европоцентризм в мировом архитектурном процессе. Интерес стало привлекать отражение переходящей природы потребительского общества, поиск его специфически японской интерпретации. Обострилось отношение к проблеме времени в архитектуре, что ощутил уже и Хироси Хара. Проблема эта специфична для Японии, где главные святилища синто — Исэ и Идзумо — в течение сотен лет через определенный срок проходили ритуал возобновления — строилось точное повторение, а существующее святилище сжигалось, что определило иное представление о соотношении образных значений и несущей их материальной субстанции. Но высоко ценившиеся национальные традиции жизнеустройства стали разрушаться и уже не влияли на проектирование.



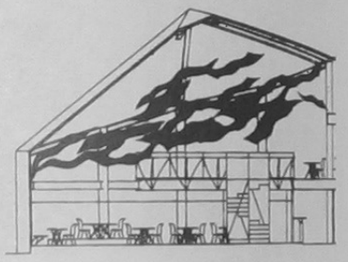
Архитектор Кадзуо Синохара.
«Зал столетия» Политехнического института. Токио. 1987

Впрочем, общее у мастеров третьего поколения ограничивалось подобными мировоззренческими установками. В конкретном творчестве индивидуализация стала еще более обостренной.

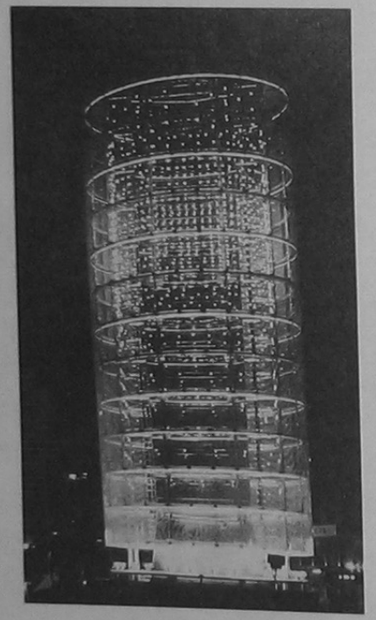
Тойо Ито (род. 1941), учившегося у Кадзуо Синохары, иногда называют лидером «поколения после Исодзаки». Причисленный к молодым радикалам, борцам против культурного истэблишмента, в восьмидесятые он нашел свой путь — создание «анаморфной» архитектуры, не имеющей жестко зафиксированных структур и четкого разграничения с внешним пространством, легко трансформируемой и нестабильной. Ито исходит не от эфемерности традиционного японского дома и не от архитектуры классических номадов-скотоводов. Его вдохновляет культура новых кочевников — не отягощенных привязанностью к месту мобильных современных горожан (в неупорядоченном гигантском Токио эта категория все умножается). Поддержку такого направления мысли Ито нашел у философов-постструктуралистов Жиля Делёза и Феликса Гваттари, с их противопоставлением кочевого и оседлого типа культуры, причем последний связывается ими с западным метафизическим мышлением и ограничениями, устанавливаемыми авторитарным государством, а кочевничество видится открывающим горизонты безграничных пространств и свободы.

Начала «анаморфизма» очевидны уже в «Серебряной хижине» (Накано, Токио, 1982–1984), где сетка столбов несет своды на легком металлическом каркасе (причем центральный свод получил прозрачное покрытие, которое может быть снято), перегородки мобильны, а часть внешних ограждений заменили тонкие стальные сетки, реагирующие на движение ветра. Жилище «Пао-2», «обиталище токиотки-кочевницы», созданное как рекламный и выставочный объект









Архитектор Тойо Ито.
Бар «Клуб кочевников». Роппонги, Токио. 1986

«Башня ветров». Иокогама, Япония. 1986

(1985), наметило предельную цель — замену стабильного жилища мобильным набором вещей (Ито материализовал здесь одну из фантазий «Аркигрэма» конца шестидесятых).

«Клуб кочевников», бар в токийском квартале развлечений Роппонги (1986, не сохр.), сам Ито описал как «оазис искателей приключений, тех, кто живет фантазиями и странствует по городу»[74]. Стальные сетки и гибкие тонкие листы перфорированного алюминия на невидимых подвесках создавали образ кочевого шатра среди городской пустыни.

Экспериментируя, Ито создал «скульптуру электронного века» — «Башню ветров» в Иокогаме (1986) и «Яйцо ветров» в Токио (1989). Башня, намек на античный афинский прообраз, — цилиндр эллиптического сечения высотой 21 м, внутри которого заключены вентиляционные устройства. Под ее прозрачной акриловой оболочкой размещены 1000 ламп и 12 неоновых поясов. Вечерами они создают световую структуру, модулируемую силой и направлением ветра. «Яйцо» — имитация НЛО, поднятый на тонких металлических «ногах» эллипсоид перед входом в людный квартал. Вечерами несколько проекторов изнутри создают ряды изображений на перфорированных алюминиевых панелях его оболочки.

В Симосуме, префектура Нагано, на берегу озера Сува, Ито построил музей культуры города (1990–1993). Подчиняясь форме длинного узкого участка между автомагистралью и железной дорогой, он придал сооружению очертания перевернутой лодки — или рыбы? — в оболочке из сверкающих полированных алюминиевых панелей. Вопреки иллюстративности метафор, Ито

достаточно абстрагировал очертания, чтобы достичь впечатляющей утонченности формы. Шаблоны частей облицовки разрабатывались сложной компьютерной программой.

Эксперименты Ито возвращали к идее «антиархитектуры», порожденной Р. Б. Фуллером и материализованной в культуре хиппи, но были, пожалуй, еще более радикальными.

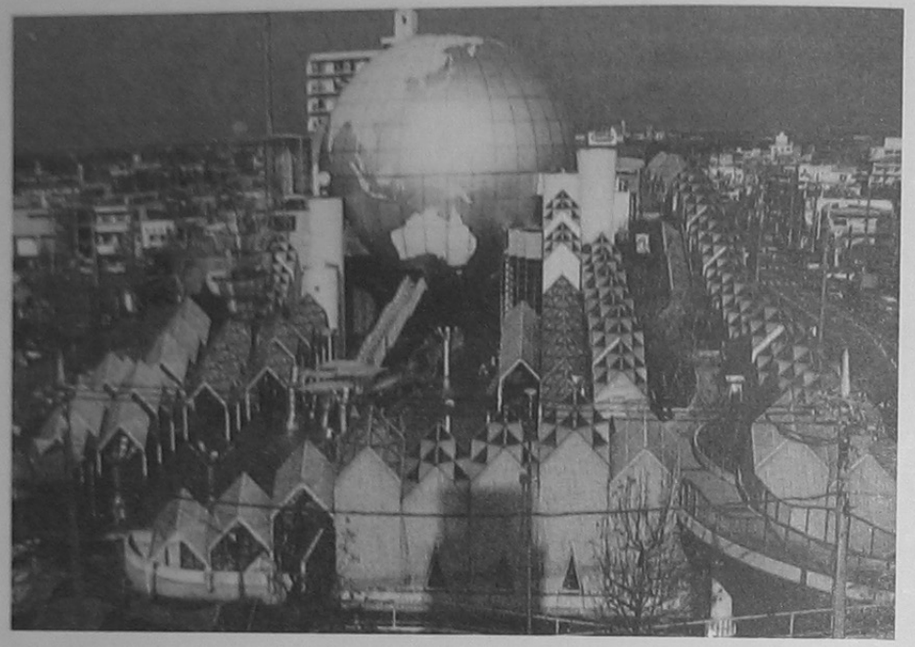
Ицуко Хасегава (род. 1941), единственная женщина среди «звезд» японской архитектуры, несколько лет сотрудничала с Синохарой, который оказал влияние на нее, как и на Ито, привив предпочтение к металлическим материалам и фантазиям на темы утверждения японской идентичности средствами архитектуры будущего. Но Хасегаву отличает конструктивное и оптимистичное отношение к перспективам и архитектуры, и общества, а футурологические эксперименты получают у нее характер забавной игры. Для нее особенно интересна типично японская тема изменяющихся отношений между обществом и природой. Традиционная близость японцев к природе уходит; ее буквальное включение в архитектуру заменяется интерпретационным. Интерпретации — метафорические или ироничные — продуктов техники, которые должны стать зеркалом естественного мира, обычны для работ Хасегавы. Ее постройки похожи на искусственные ландшафты.

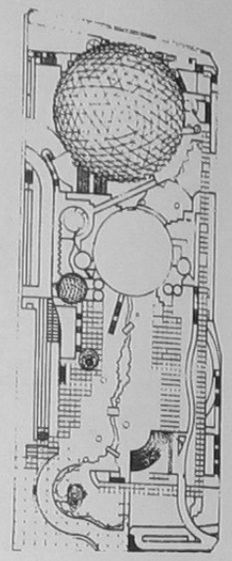
Характерен для нее дом в Нерима, Токио, начала 1980-х. Его волнообразная кровля из гофрированного алюминия связывает объемы, разделенные лестницей, в единую форму. Контуры перфорированных металлических ограждений получили мягкий рисунок, перекликающийся с очертаниями облаков и холмов.

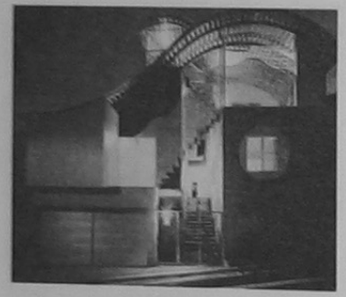


Архитектор Тойо Ито.
Музей культуры города Симосума.
Префектура Нагано, Япония. 1990–1993

«Яйцо ветров». Токио. 1989





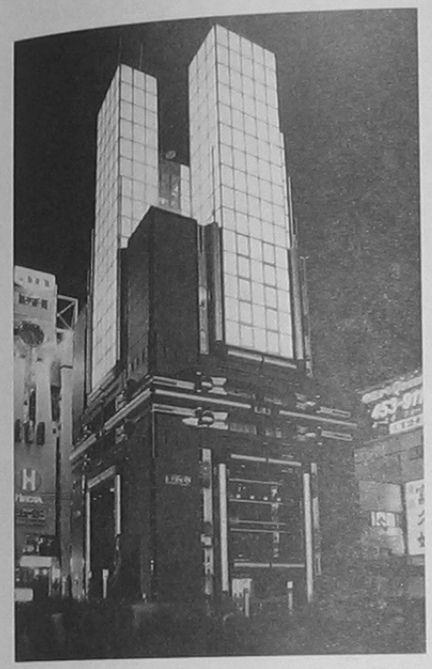


Архитектор Ицуко Хасегава.
Культурный центр. Фудзисава, Иокогама, Япония. 1989

Дом в Нерима, Токио. Начало 1980-х

Вторичная кровля над верхней комнатой, огражденной только перфорированными листами, превращает ее в «платформу для созерцания луны». При всей утонченности формы этой поэтизированной версии стиля хай-тек, ее комфортность с точки зрения европейских стандартов сомнительна.

Культурный центр Сёндай в Фудзисаве, Иокогама (1989), Хасегава стремилась сделать местом, где могли бы встречаться различные члены общины. Она построила здесь театр, здание общинного управления и магазины, объединив все в комплекс, похожий, по словам критика, на сказочную деревню на Луне. «Центр для нее — поклон собственным корням, вселенной и древним ландшафтам Японии»[75]. Искусственный ландшафт организован вокруг площади, которую завершает сфера планетария, облицованная алюминиевыми панелями. За планетарием поднимается еще бóльшая сфера с геодезической структурой, диаметром 37 м, в которой размещен театр. По сторонам — множество бетонных призм с косо срезанными верхушками — группы пространственных модулей, складывающиеся в подобие кристаллической формы. Понизу они объединены галереями и служат для различных функций. В глубине площади разместилась и «Страна чудес» с водными протоками, мостиками, нагромождениями камней и алюминиевыми деревьями, уходящая под шар планетария. Можно прочитать весь этот живописно запутанный конгломерат форм и как метафору вселенной с ее планетами. Широкое использование металлических сеток и перфорированных алюминиевых панелей Хасегава мотивирует аналогией с традиционными светопрозрачными сёдзи, раздвижной деревянный каркас которых затянут рисовой бумагой, полагая, что они поощряют как социальные контакты, так и взаимодействие пространств.





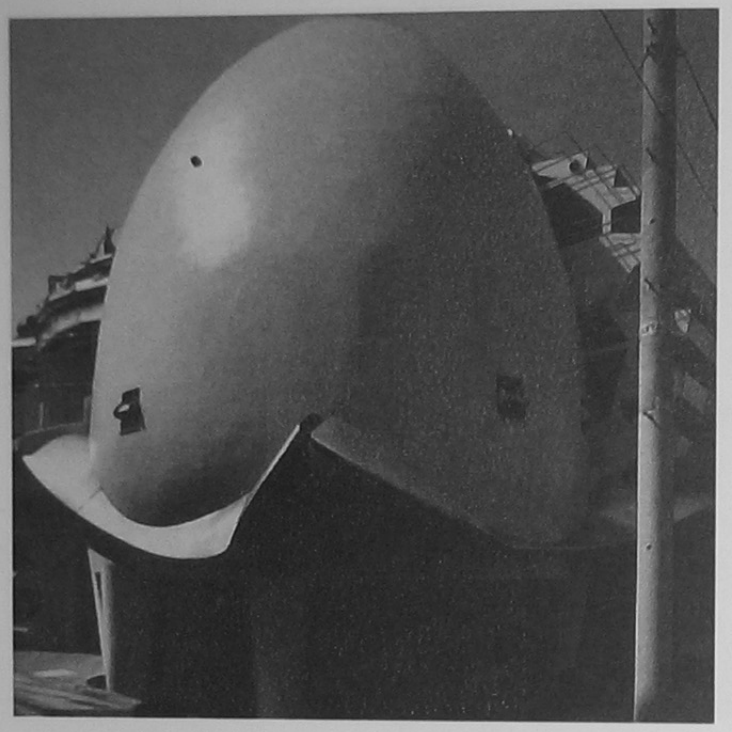
Приемы формирования искусственных пейзажей Хасегава применяла и в типичном урбанистическом ландшафте, создав плотно застроенный квартал Кона на 260 жилищ в Амагасаки (1990). Ее излюбленная форма — волна. Она использовала ее для объединения корпусов единой волнообразной линией кровель, балконные ограждения также имели волнообразные очертания. Квартиры здесь снабжены мобильными перегородками — предполагается, что они определяют прототип нового стиля жизни.

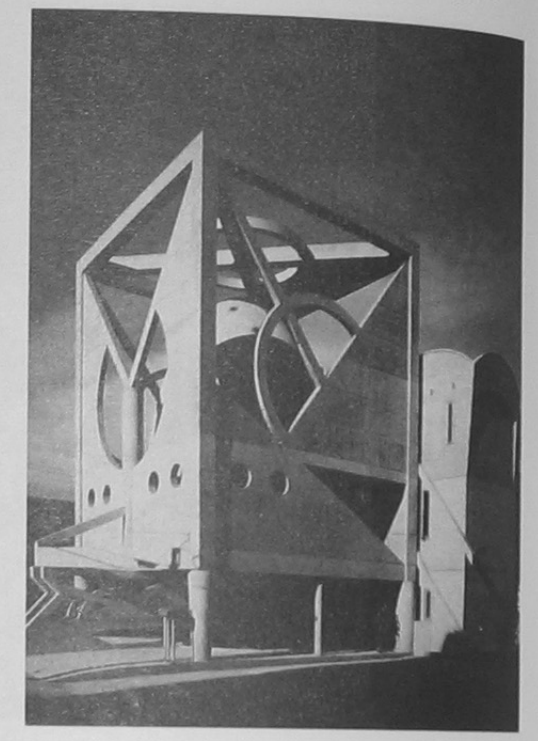
Еще один представитель «нового поколения мастеров» — Син Такамацу (род. 1948) — наиболее напорист в битве против «брутального реализма» модернистов и «Молоха крупных городов». Используя эстетику футуризма, он создает мрачный, агрессивный словарь форм антиконформистского архитектурного языка. «Мои здания — оружие», — заявил он. Его метафоры напоминают образы голливудских «Звездных войн» — и все-таки во многом верно фиксируют дух японских городов конца XX столетия.

В здании офисов на площади Кирин в Осаке (1987–1992) Такамацу подчеркивает двойственность современного общества, с одной стороны, стремящегося к роскоши и несдерживаемому потреблению, но с другой — подавленного темными кошмарами. Жесткую скорлупу здания дополнительно защищают четыре стеклянные башни-маяка. Построенный в 1988–1990 гг. «Синтакс» завершил серию из четырех зданий на Китаяма-дори в Киото, суммируя диалог Такамацу с городом. Мрачно поблескивающее темными металлическими панелями облицовки, здание, тяжелым клином уложенное на землю, напоминает бастион или рубку боевого корабля — об этом как будто свидетельствуют странные консоли, расходящиеся от верхней грани торца, и окна-амбразуры. Но оно вмещает

Архитектор Син Такамацу.
Офис на площади Кирин. Осака.
1987–1992

Здание «Синтакс» на Китаяма-дори.
Киото. Япония. 1988–1990





Архитектор Масахару Такасаки.
Офис «Кристал лайт билдинг». Токио. 1987

Дом «Зеро космолоджи хаус». Кагосима,
о. Кюсю, Япония. 1989–1991

лишь несколько модных бутиков. Массив здания пронизан стальными и стеклянными трубами, которые вместе с бетонными лестницами подчеркивают динамику его наклона. Форма не информирует о своей функции. Она подчинена лишь собственной логике — искусственный холм на плоской улице враждебно противостоит окружению. Такамацу говорит о здании как о антиконтекстуальной архитектуре, намеренно провоцирующей город.

Масахару Такасаки (род. 1953) задумал «Кристал лайт билдинг» в Токио, принадлежащий компании, производящей одежду (1987), как гуманную альтернативу стандартной форме офисов. Угловую часть сооружения заняла громадная яйцеобразная стальная оболочка, в которой заключены складские помещения различной величины. Развивая полемику, возникшую вокруг этого здания, Такасаки построил в Кагосиме на о. Кюсю «Зеро космолоджи хаус» (1989–1991), где реальная постройка перерастает в соединенную с ней пространственную структуру — сочетание плоских геометрических и стереометрических фигур из бетона, вписанное в кубические очертания. Внутри, в обрамлении этой абстракции, расположено бетонное яйцо, заключающее в себе комнату. Двадцать четыре маленьких круглых проема-иллюминатора снабжают ее естественным светом. Сооружение задумано как реальное и символическое убежище, которое должно сберечь в опасном соседстве с действующим вулканом Сакурадзима от разрушительного воздействия любых — земных и космических — сил.

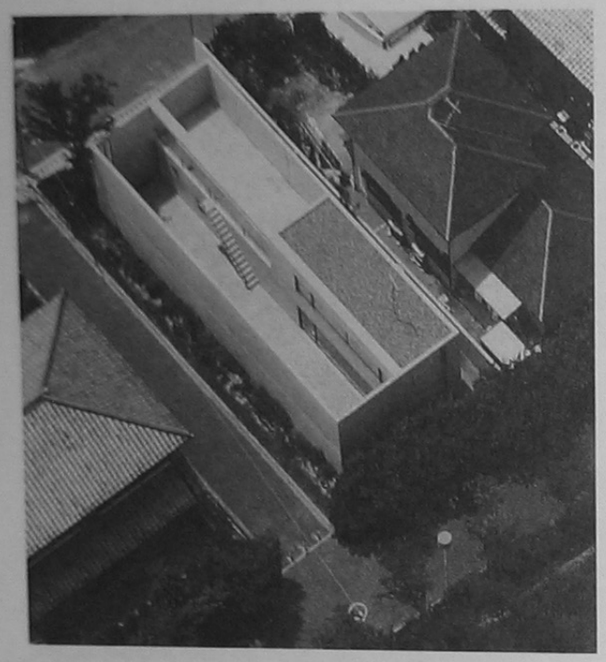
Решительность, с которой архитектурный авангард Японии 1980-х отдавал предпочтение знаково-символической стороне архитектуры за счет ее функциональности, может казаться крайне радикальной. Но она возникла в культуре,

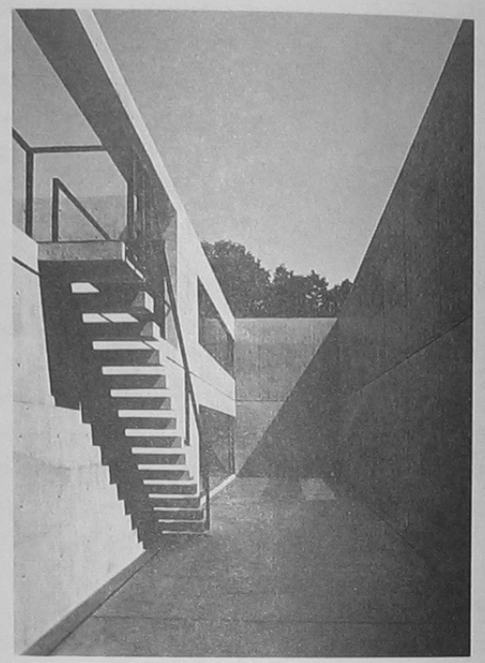
в традициях которой — жилище, почти прозрачное для воздействий внешней среды; его внутреннее пространство подразделялось весьма эфемерно и могло мобильно перестраиваться. Отсюда — меньшая требовательность к бытовым стандартам и взаимной изоляции функциональных процессов. В то же время влияние буддизма и, особенно, древней национальной религии синто привело к развитию символических структур, глубоко внедрившихся в культуру и воздействующих на поведение человека на уровне как сознания, так и подсознания.

В «третьем поколении» японского архитектурного авангарда особняком стоит Тадао Андо (род. 1941), архитектор-самоучка, который, однако, уже в восьмидесятые годы получил международное признание и более всех других архитекторов Японии влиял на развертывание мирового архитектурного процесса. Его ранние постройки воспринимались как декларация антиметаболизма, протеста против теории органичности роста городских структур и определяющего значения принципов структурирования города[76]. Их форму характеризовали как запоздалый отзвук угаснувшего необрутализма.

Но первоосновой его архитектуры служили старые японские традиции — предельная простота «стиля сукия», эстетика строгого порядка и простоты деревянных каркасных домов японских крестьян. На эту основу наложились впечатления от редуктивизма Мис ван дер Роэ («меньше — значит больше») и лаконичной выразительности работ позднего Ле Корбюзье. Увражи «Корбю» стали первыми книгами, по которым Андо начал изучать архитектуру. Его привлекали и произведения художников-минималистов, протестовавших против коммерческой вульгарности и превращения культуры в товар.

Негативистские тенденции, однако, чужды Андо. Его цель — освобожденное от «информационного шума» выражение простых человеческих чувств, фундаментальных для мировосприятия, восстановление связей между архитектурой и природой, между материалом и формой. Он стремится расширить возможности трехмерного ви́дения, чтобы, опираясь на специфическое для японца эстетическое восприятие, придать богатство значений пространствам через природные элементы. Он считает бетон лучшим материалом для создания архитектуры света и пространства. Андо видит, что отношения с природой очень конфликтны сегодня, и стремится привлечь внимание к этой угрозе, противопоставляя абстракцию и репрезентацию, связанную всей сложностью конкретной ситуации. Он говорит о своей работе: «Я считаю необходимыми для кристаллизации архитектуры три элемента. Первый — материалы, подлинные, основные, такие, как открытый бетон и неокрашенное дерево. Второй — чистая геометрия, как в Пантеоне. Это основа, которая наделяет архитектуру непосредственностью. Обьем может быть как „платоновское тело", но часто — трехмерный каркас, если я чувствую, что последний сохраняет чистую геометрию. Последний элемент — природа. Я имею в виду природу не дикую, но, скорее, одомашненную, природу, которую человек наделяет порядком, контрастную хаотической природе. Пожалуй, можно назвать это порядком, абстрагированным от природы: свет, небо и вода, которые высту-





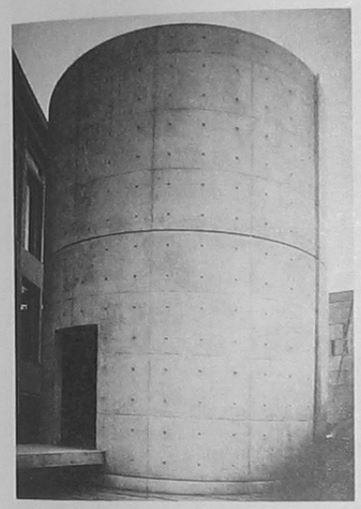
пают абстрактно... Архитектура приобретает силу и становится лучезарной, только когда эти три элемента соединяются вместе. Человека тогда потрясает зрелище — как в Пантеоне, которое возможно только в архитектуре»[77].

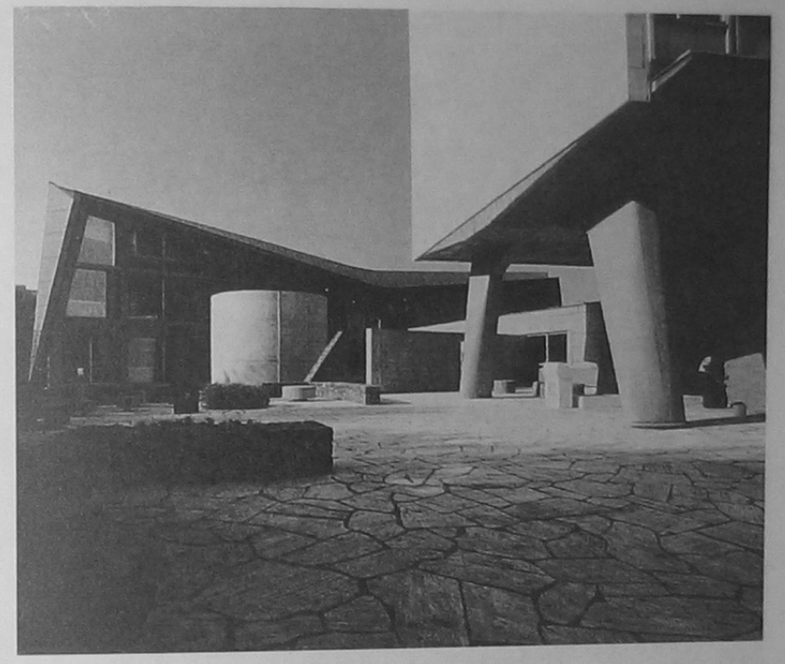
Дом Косино, Асия (префектура Хёго, 1979–1981, 1984), врезан в зеленый склон с высокими деревьями, напор которого сдерживает бетонная стенка с очертанием в четверть круга. Под ее прикрытием параллельно расположены две прямоугольные призмы, наполовину утонувшие в склоне. Они связаны подземным коридором и обрамляют узкий дворик — открытую гостиную, служащую объединяющей сценой для повседневной жизни. Его поверхность расчленена лестницей, отвечающей структуре участка, — часть природы, выделенная и ставшая рукотворным пространством.

Дом Накаямы в Судзюку (префектура Нара, 1983–1985) изолирован от хаоса окружающей застройки бетонной призмой 19x7 м. Призма поделена вдоль на две равные части. Одна использована для замкнутой жилой зоны с гостиной и столовой на первом этаже и спальнями — на втором, другая — для бетонной траншеи двора, куда ведут консольные ступени с террасы, занимающей ровно половину второго этажа. Вход укрыт в узком пассаже между призмой и стенкой, параллельной ее длинной стороне. Туда же и во двор обращены окна. Использованные материалы сведены к бетону и стеклу. Внешний мир напоминает о себе только верхушками деревьев над верхними гранями стен. В форме, сведенной к абсолютному минимуму, Андо видит главным движение света, тени и полумрака, созерцание которого должно обеспечить возвышенное состояние.

Архитектор Тадао Андо.
Дом Накаямы. Судзюку, префектура Нара, Япония. 1983–1985

Дом Косино. Асия, префектура Хёго, Япония. 1979–1981, 1984

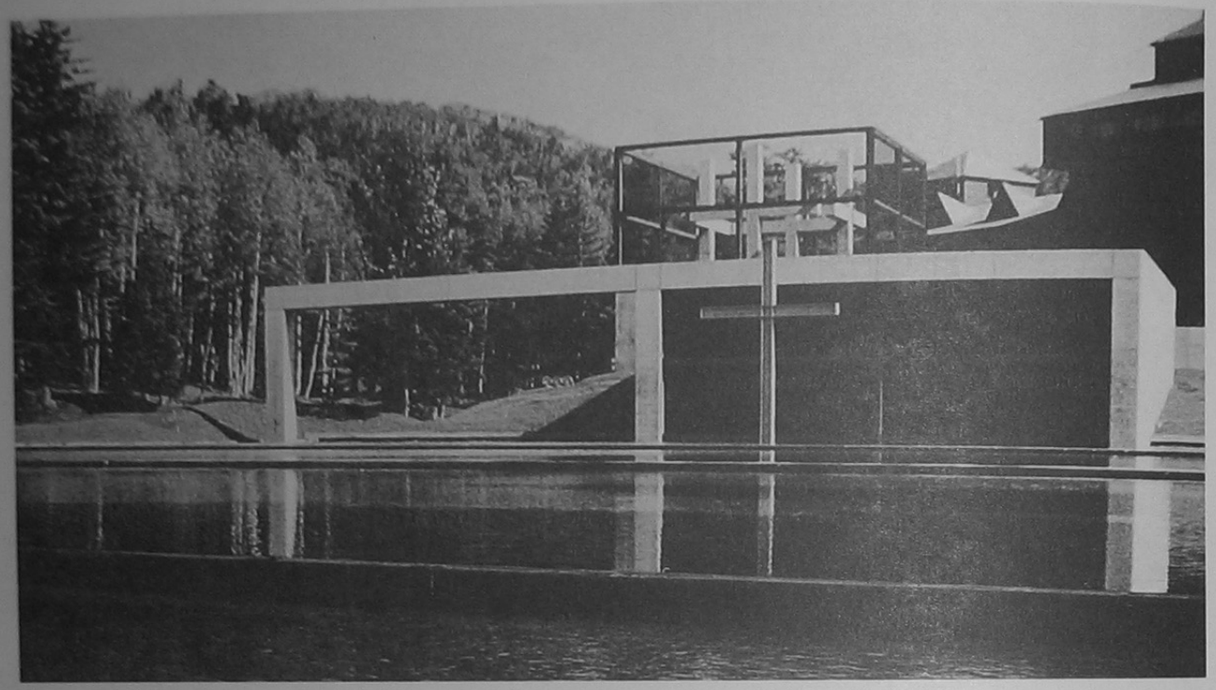


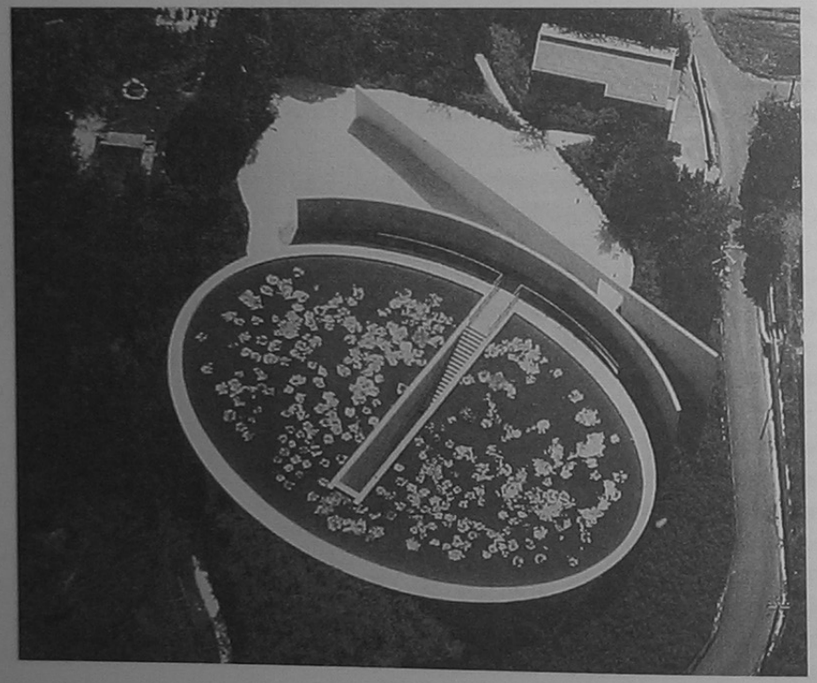


Еще дальше в создании минималистского эффекта (хоть это и почти невероятно) Андо продвинулся, создавая Храм Воды на о. Авадзу, префектура Хёго (1990). Здесь он отбросил привычные характеристики буддийского святилища. Врезанное в пологий склон здание расположено под эллиптическим прудом с лотосами, символизирующими просветление. Узкая щель, обрамленная бетоном, рассекает поверхность воды; в нее спускается узкая лестница, как бы погружающая в пруд. Цилиндрическое пространство подводного храма расчленено решетчатыми деревянными перегородками. Интерьер, окрашенный киноварью, ориентирован в сторону заходящего солнца, которое проникает сквозь окно, прорезающее склон ниже пруда. Подобную тему с еще большей простотой Андо позже использовал для Пространства медитации у здания штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже (1995). Задуманное как место молитвы о всеобщем мире, оно сформировано гладким бетонным цилиндром. Естественный свет в интерьер этого «платоновского тела» проникает сверху.

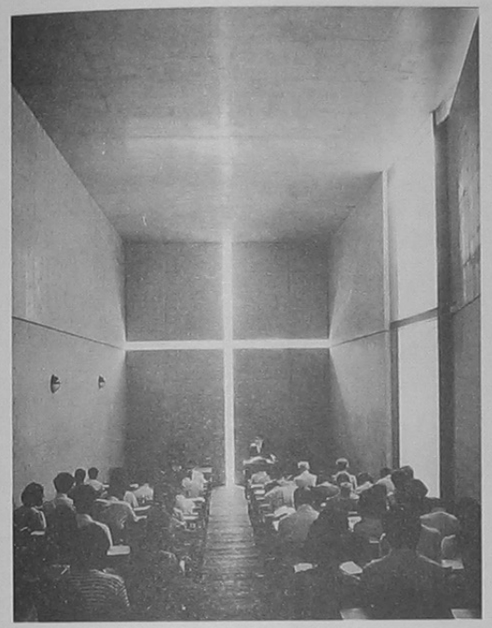
Ряд зданий-символов Андо начал церковью на воде (о. Хоккайдо, 1988). Она образована из двух частей. Верхняя, «Ящик света», — открытое к небу пространство, обрамленное четырьмя бетонными крестами. Отсюда арочный коридор крипты спускается в собственно капеллу, через остекленную стену которой раскрывается озеро и бетонный крест над ним — ландшафт, как бы ставший частью церковного пространства (Андо использовал здесь вариант метафоры, найденной еще супругами Сирен для капеллы в Отаниеми, Финляндия). Церковь Света в Ибакари (префектура Осака, 1989) — одно из самых строгих проявлений минимализма Андо. Объем ее — гладкий бетонный куб; менее высокая бетонная стенка, охватывая его, образует открытую галерею, ведущую ко входу — высокой узкой щели. Попадая в сумеречный интерьер, молящийся предстает

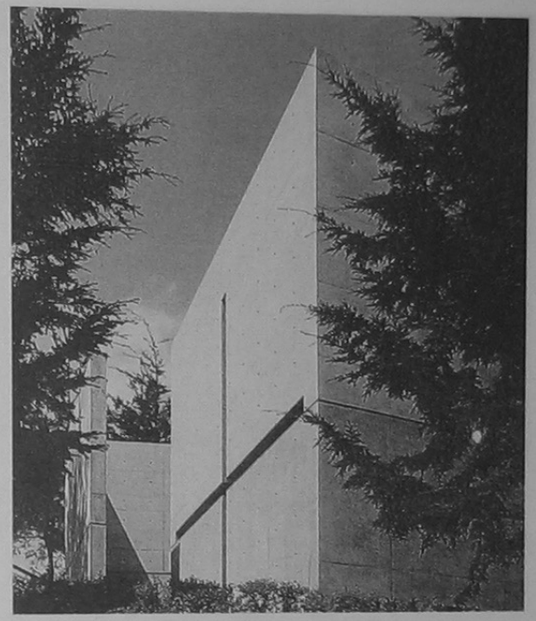
Архитектор Тадао Андо.
Пространство медитации у штаб-квартиры ЮНЕСКО. Париж. 1995





Архитектор Тадао Андо. Церковь на воде. О. Хоккайдо, Япония. 1993–1994
Храм Воды. О. Авадзу, префектура Хёго, Япония. 1990



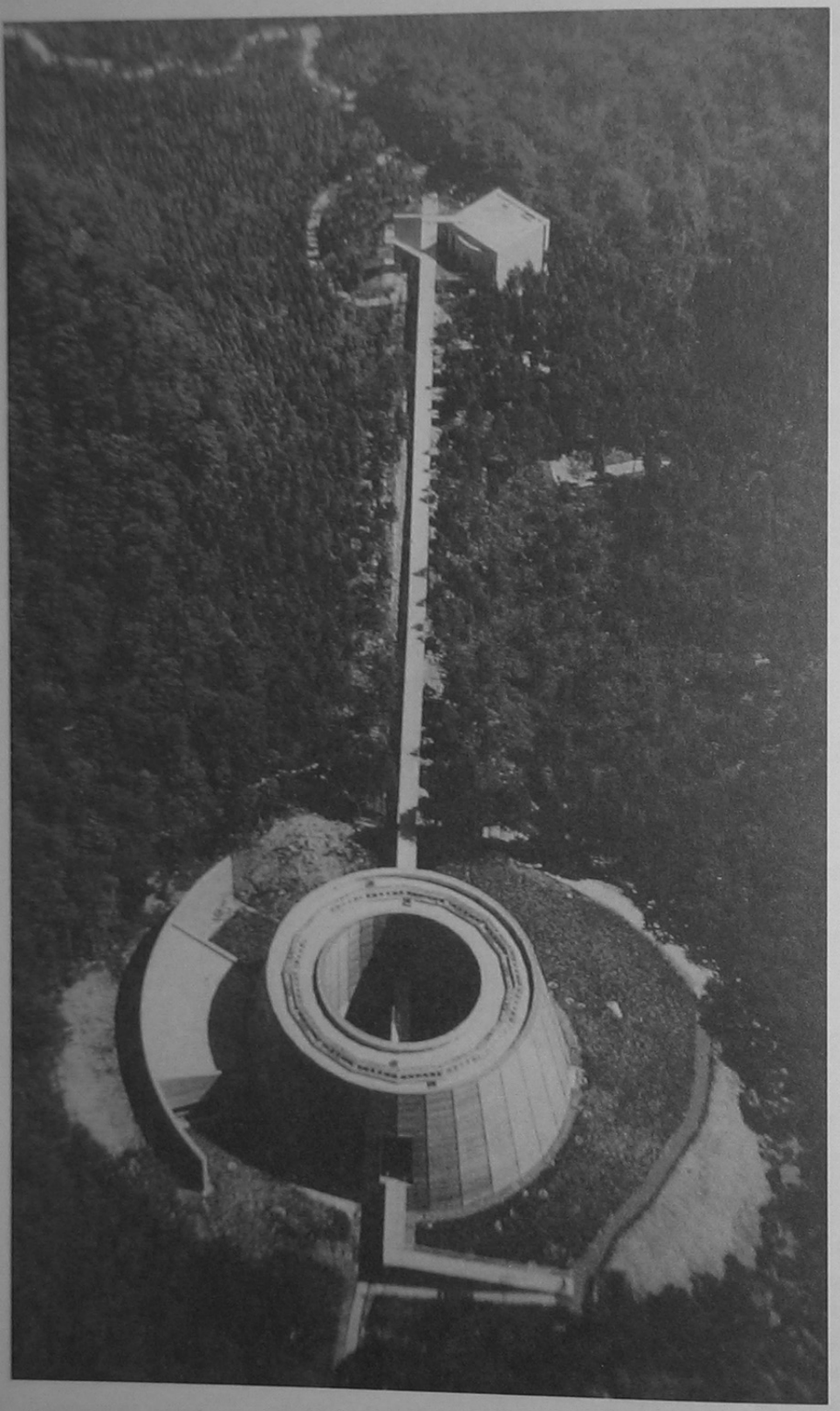


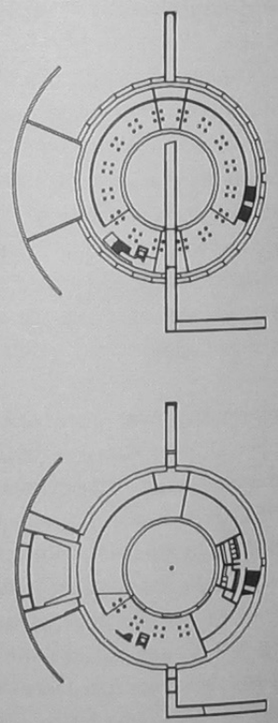
перед световым крестом, прорезанным в стене за алтарем. Ряды сидений сделаны из грубых досок, усиливающих тактильные ощущения. Символические значения возникают во взаимодействии пространства и света.

Как символ мощи природы Японии создал Андо Музей леса в лесном массиве Миката-гун (префектура Хёго, 1993–1994). Построенный из дерева на стальном каркасе, музей имеет кольцеобразный экспозиционный зал с внешним диаметром 46 м, охватывающий открытый круглый атриум. Бетонный мостик пронизывает сооружение, проходя над центральным фонтаном, и ведет далее, к платформе обозрения. В интерьере столбы — гигантские строганые брусья из японского кедра высотой в 16 м — образуют метафору леса, в которой затерялась экспозиция. Само здание, однако, стало впечатляющим символом единства с природой.

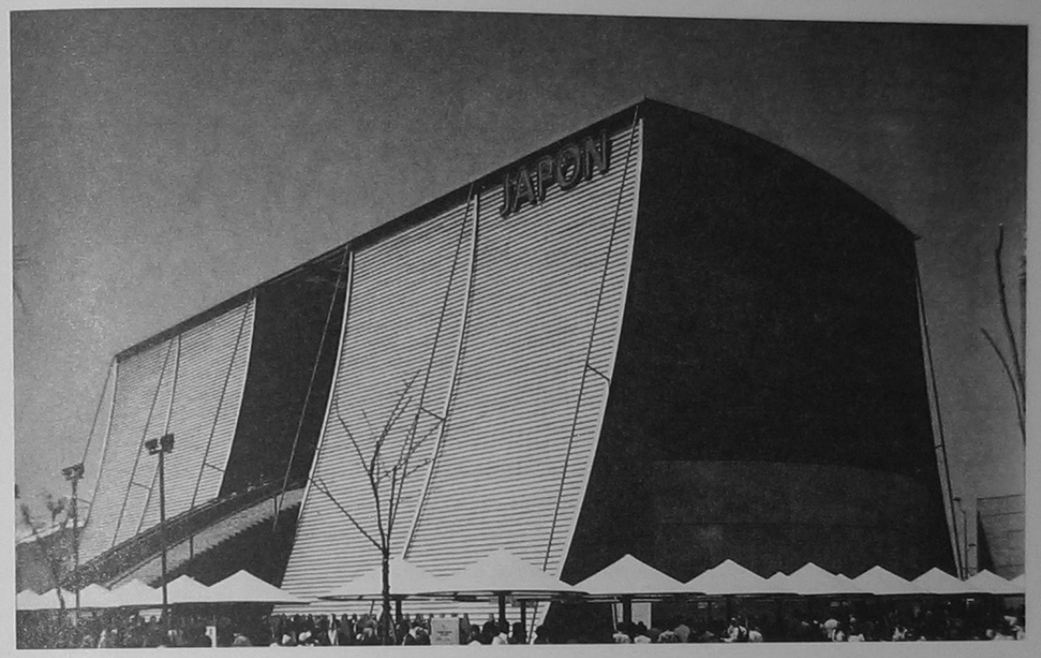
Дерево, материал, типичный для Японии, обработанное с высоким мастерством, ставшим национальной традицией, Андо использовал и для японского павильона международной выставки ЭКСПО-92, проходившей в Севилье, Испания (1992). Наклоненные внутрь глухие наружные стены, набранные из кедровых брусьев на стальном каркасе, как бы провисают, имитируя гигантские жалюзи. Вход организован через широкий сквозной разрыв верхней части объема, куда ведут упруго выгнутый деревянный мостик и следующий его профилю эскалатор. Крышу над входной частью поддерживают деревянные столбы, несущие геометрически абстрагированную модель традиционной консольной конструкции. Дерзко необычная композиция, созданная на берегу реки Гвадалквивир, воспринималась как метафора ковчега.

Архитектор Тадао Андо.
Церковь Света. Ибакари,
префектура Осака. Япония. 1989





Архитектор Тадао Андо. Музей леса. Миката-гун, преф. Хёго, Япония. 1993–1994



Творчество Тадао Андо, устремленное к лаконичному выражению гуманистических значений, в восьмидесятые годы не только противостояло иррационально усложненной техноморфной риторике «третьего поколения» мастеров архитектуры Японии. Оно стало и самым значительным явлением минимализма, складывавшегося в международное направление, которое распространилось и утвердилось в девяностые годы. Андо, развивая национальную идентичность японской архитектуры, перебросил мостик связи между ней и мировым архитектурным процессом, от которого она оказалась обособленной после угасания метаболизма.

* * *

Во второй половине семидесятых в архитектуре Запада началось некое умирение конфликтов, сопровождавших кризис модернистской «новой архитектуры» в шестидесятые годы. Модернизм, порожденный индустриальной цивилизацией, не мог преодолеть рубеж между ней и наступившим периодом постиндустриальной цивилизации — выстроенная им система ценностей рушилась. Но уже определились черты «посленового» времени, складывалась постмодернистская культура, захватывавшая в свою орбиту и зодчество. Утопическая вера в рационалистический метод, заставлявший действовать так, как если бы реальность была подчинена разуму и диктуемому им порядку, иссякла. Постмодернизм исходил из того, что непосредственная данность вещей недоступна разуму — лишь знак, текст, миф составляют единственное реальное содержание как речи и мысли, так и искусства, архитектуры.

Основываясь на предпосылке, что «истина заключена в видимом»[78], породители новой ментальности гасили напряжение конфликтов вокруг принципов, проистекающих из рационализма. Критерии целесообразности, правдивости, единст-



Архитектор Тадао Андо.
Павильон Японии на международной выставке ЭКСПО-92. Севилья, Испания. 1992

ва, гармоничной соотнесенности теряли смысл в мире, который начинали принимать как мир видимостей. Различия между истиной и функцией в мире симуляций не были существенны. Альтернатива рационалистическому модернизму, родившаяся на такой основе, привлекала свободой, которую она предоставляла принимавшему ее архитектору. Новое уже не противостояло старому, ценности не подчинялись идее прогресса, будущее не мыслилось как отрицание прошлого и настоящего. Патетика, да и просто серьезность, насмешливо снижались иронией.

Архитектура постмодернизма, провозглашенная на такой основе, развивалась экстенсивно, формируя сосуществовавшие направления — постмодернистский классицизм, фундаменталистский классицизм. На той же концептуальной основе рождались «симулякры» технической современности («хай-тек»), рационализма формы («фундаменталистский классицизм») и даже модернизма («неомодернизм»), которому противополагались эти отражения постиндустриальной цивилизации. Ниспровержение любых профессиональных «табу», традиционных ценностей и методов формообразования открыло путь радикальности деконструктивизма, устанавливавшего правила игры для своих симуляций, перевертывающих закономерности построения рациональных моделей.

Плюрализм сменил борьбу направлений. На место сосуществования множества равноправных концепций пришла тенденция как бы растекания их вширь. В этом ненаправленном процессе какие-то секторы попадали в поле влияния популизма и коммерции, деформируясь под их влиянием и приобретая признаки кича.

Архитектура Японии, отбросившая свой вариант модернизма — метаболизм, последовала модели развития профессии в Западном мире, сконцентрировав черты ее «горизонтального растекания». Однако этот процесс был осложнен комплексами, связанными со стремлением подчеркнуть национальную идентичность обособленной островной культуры.

Социалистический государственный механизм республик Советского Союза и стран, вовлеченных в его орбиту, обеспечивал ускоренное развитие в условиях индустриальной цивилизации. Но в наступавшем постиндустриальном обществе его методы оказались неэффективны и начали работать на торможение. В области архитектуры установка на стабильность выражалась в стремлении сохранять не только принципы рационализма, но и приоритетное значение технологических и экономических критериев. Эволюция архитектуры сдерживалась и идеологическими канонами, требовавшими создания образов если не «светлого будущего», то устойчивого благополучия. Архитектура социалистических стран в своих экспериментах удерживалась в рамках рационалистической традиции (что само по себе могло сделать ее наиболее устойчивой составляющей мирового процесса). Рамки эти, однако, сужались в пределах, которые устанавливала партийная бюрократия. В общей атмосфере застоя творческая деятельность развертывалась со все меньшей отдачей. Главной движущей силой

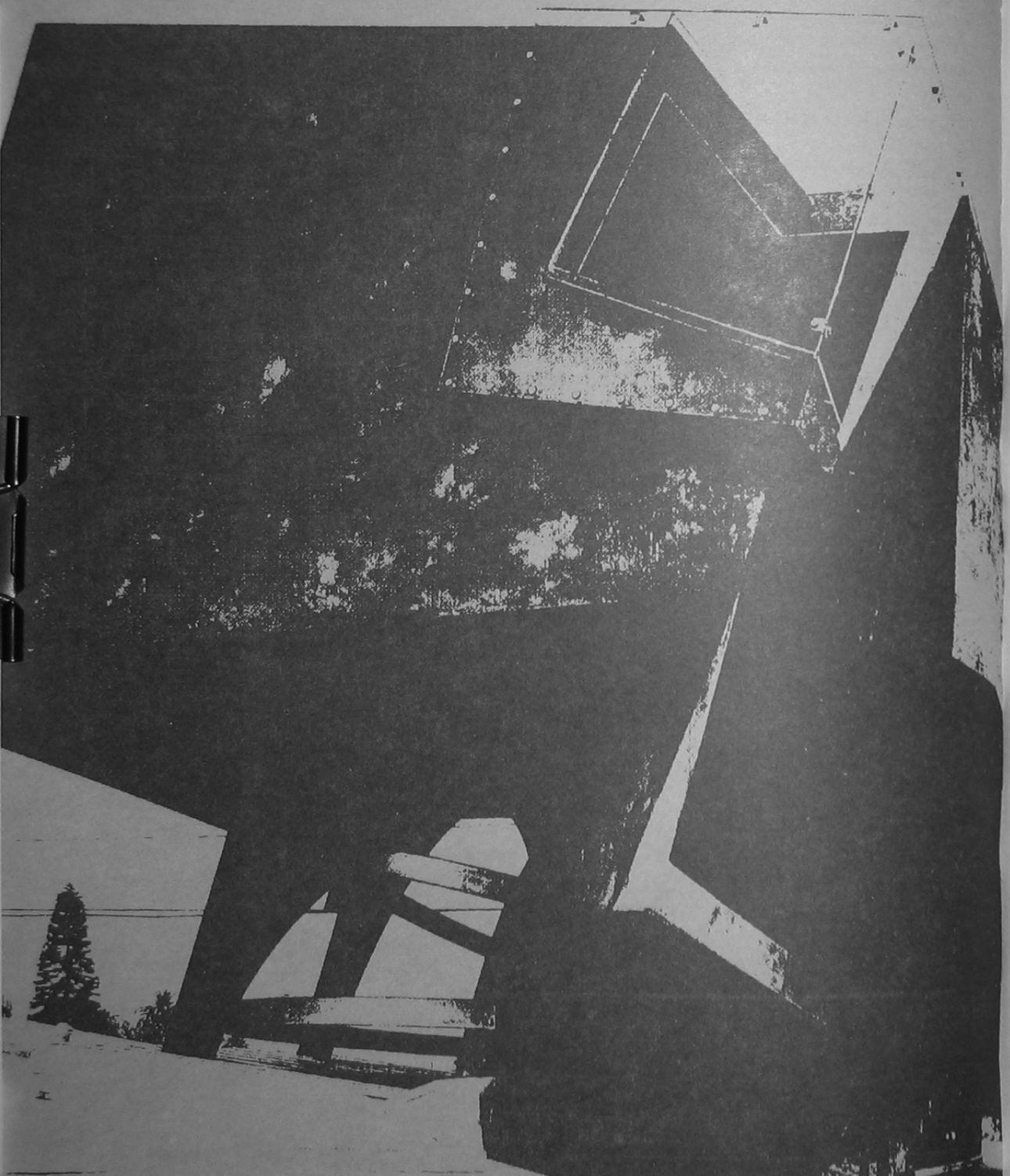
поисков становились мотивы национального самоутверждения, поощрявшиеся местным руководством как Советских республик (кроме России), так и других социалистических стран.

Восьмидесятые годы для архитектуры казались историческим рубежом, отделившим эпоху динамического развития «новой архитектуры» модернизма, завершившуюся кризисом шестидесятых-семидесятых годов, от некоего «посленового» времени. В восьмидесятые, однако, черты этого «посленового» не определились. Постмодернизм, воспринимавшийся в начале десятилетия как альтернатива, открывающая новую эпоху, сам по себе оказался неустойчивым и бесхребетным. Проложив путь новым поискам, он почти исчерпал себя к концу десятилетия. Утверждение устойчивой перспективы оказалось оставленным следующим десятилетиям.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. *Кюнг Х.* Религия на переломе эпох // Иностранная литература. 1990, № 11. С. 223.
2. *Toynbee A.* Study of History. London, 1954. P. 235.
3. *Marcuse H.* One-dimensional Man. Boston, 1964.
4. *Meadows D. H., Meadows D. L., Randers J., Behrens W. W.* The Limiting to Growth. N.Y.: Potomac, 1972. 207 p.
5. *Habermas J.* Die neue Unübersichtlichkeit. Frankfurt a. M., 1985. S. 144.
6. *Лиотар Ж.-Ф.* Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература, № 1, 1994. С. 57.
7. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 1998. С. 5.
8. *Эко У.* Имя розы. М., 1989. С. 461.
9. *Sinyavsky A.* Soviet Civilisation. A Cultural History. New York, 1990; *Зиновьев А.* Гомо Советикус. М., 1990; *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. М., 1990.
10. *Hudnut J.* The Post-modern House // Architectural Record. 1945, May. P. 70–75.
11. *Jencks Ch.* The Rise of Post-Modern Architecture // Architectural Association Quarterly. 1975, № 4. P. 3–14.
12. *Jencks Ch.* The Language of Post-modern Architecture. New York, 1977.
13. *Stern R.* New Directions in American Architecture. New York, 1977. P. 127–132.
14. *Jencks Ch.* What is Post-Modernism? London, 1986. P. 14.
15. *Smith C. R.* Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture. New York, 1977.
16. *Krier L.* Law and disorder // Architectural Design. 1978, № 11/12. P. 85.
17. Цит. по: *Jencks Ch.* (ed.) Post-Modern Classicism. London, 1980. P. 100.
18. *Jencks Ch.* Counter-Reformation // Architectural Design. 1982. № 1–2. P. 6.
19. *Krier L.* The blind Spot // Architectural Design. 1978, № 42. P. 219.
20. Цит по: *Jencks Ch.* The Language of Post-Modern Architecture. New York, 1977. P. 98–99.
21. *Jencks Ch.* Post-Modern Classicism. London, 1980. P. 40.
22. AD Interview. Aldo Rossi and Paolo Portoghesi // Architectural Design. 1982, .№ 1–2. P. 13.
23. Architectural Design. 1980, № 610 (X). P. 19.
24. Architectural Design. 1980, № 610 (X). P. 27.
25. *Jameson F.* Postmodernism or Cultural Logic of Late Capitalism. London, New York, 1991. P. 5.
26. *Stern R. A. M.* Modern Classicism. London, 1988. P. 86.
27. *Goldberger P.* On the Rise. New York, 1983. P. 317.

28. *Goldberger P.* Op. cit. P. 318.
29. Цит. по: *Barucki T.* Ameryka, Ameryka // Architectura (Warsz). 1987, № 4. P. 28.
30. Newsweek, 20.01.1986.
31. James Stirling AD Profile. London, 1982. P. 56.
32. Там же.
33. L'Architecture d'aujourdhui. 1984, № 236. P. IX.
34. *Rossi A.* Due progetti // Lotus. 1959, № 7. P. 62.
35. *Steel J.* Architecture today. London, 1997. P. 42.
36. *Banham R.* Megastructure. London, 1976. P. 148.
37. *Roche K.* Interview // Architectural Record. 1984, № 172, September. P. 106.
38. *Porphyrios D.* Classicism is not a Style // Classical Architecture. London, 1991. P. 21.
39. *Krier L.* Classical Architecture and Vernacular Building // Classical Architecture. London, 1991. P. 45.
40. Там же.
41. *HRH The Prince of Wales.* Vision of Britain. A personal View of Architecture. London, New York, Toronto, 1989.
42. *Terry Q.* Seven Misunderstandings About Classical Architecture. London 1981.
43. *Stern R. A. M.* Modern Classicism. London, 1988. P. 222.
44. *Ле Корбюзье.* Декоративное искусство сегодня // Архитектура XX века. М., 1970. С. 56.
45. *Тоффлер Э.* Третья волна. М., 1999.
46. *Wigley M.* Deconstructivist Architecture // Deconstructivist Architecture. New York, 1988. P. 10–20.
47. Цит. по: *Papadakis A., Steel J.* Deconstructivist Architecture of today. London, 1991. P. 191.
48. Цит. по: *Jodido Ph.* New Forms. Köln, 1997. P. 9.
49. L'Architecture d'aujourd'hui. 1984, № 232, avril. P. 86–92.
50. *Маковец И.* О форме крыши // Архитектура и общество. София,1984, № 2. С. 20.
51. Цит. по: *Kultermann U.* Zeitgenossische Architectur in Osteuropa. Köln, 1985. S. 166.
52. Цит. по: *Jodido Ph.* Contemporary European Architects. Köln, 1996. P. 110.
53. *Crosbie M. J.* «Raising Rock's Reliquary» // Progressive Architecture. 1995. P. 64.
54. *Эренбург И.* Мой Париж. М., 1933.
55. *Голль де Ш.* Военные мемуары. М., 1962. С. 162.
56. *Швидковский Д. О.* Современность и прошлое. Париж второй половины XX века // Художественные модели мироздания. М., 1999. С. 239.
57. *Chaslin F.* Paris, capitale de la République des Pharaons // Paris. La ville et ses Projects. Paris, 1988. P. 40.
58. Работы *Е. В. Асса, В. Л. Глазычева, А. Э. Гутнова, А. В. Иконникова, Г. З. Каганова, А. Г. Раппопорта, С. О. Хан-Магомедова* и др.
59. L'Arca. 1989, № 27. Maggio. P. 121.
60. *Штейнер Е. С.* Новейшая архитектура и образ жизни в Японии // Художественные модели мироздания. Книга вторая. XX век. М., 1999. С. 275.
61. *Baba Sh.* Editorial // The Japan Architect. 1977, № 10–11. P. 5.
62. *Kurokawa K.* The Philosophy of Coexistence // The Japan Architect. 1977, № 10–11. P. 30.
63. *Meyhofer D.* Contemporary Japanese Architects. Köln, 1994. P. 25.
64. *Kultermann U.* Kisho Kurokawa — Einheit von Technic und Architectur // AIT — Architectur, Innenarchitectur, Technischer Ausbau. 1980, № 3. P. 214.
65. *Kurokawa K.* The Philosophy of Coexistence // The Japan Architect. 1977, № 10–11. P. 30.
66. Там же.
67. *Kurokawa K.* Rediscovering Japanese Space. New York, Tokyo, 1988. P. 99–101.
68. «Человек играющий» — термин историка и культуролога Хейзинги.
69. *Isozaki A.* Nine Metafors // The Japan Architect. 1977, № 10–11. P. 21.
70. *Isozaki A.* The Ledoux Connection // Architectural Design. 1982, № 1-2. P. 28.
71. *Arata Isozaki* 1976–1984. Tokyo, 1985. P. 97.
72. *Aida T.* Toy Block House III. 1980–1981. // Architectural Design. 1982, № 1–2. P. 58.
73. Interview with H. Hara // Jodido Ph. Contemporary Japanese Architects. Vol. II. Koln, 1997. S. 42.
74. *Toyo Ito.* Project for the Restaurant «Nomad» // Space Desing.1986, Sept. P. 32.
75. *Meyhofer D.* Contemporary Japanese Architects. Köln, 1994. S. 74.
76. The Japan Architect. 1977, № 10/11. P. 46.
77. Цит. по: *Papadakis A., Steel J.* Architecture of today. Paris, 1992. P. 65.
78. *Wilde A.* Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination. Baltimore, 1981. P. 108.



Глава 4

Архитектура конца века. 1990–2000

Астрономическое время безразлично к людям; хронологическую ось они структурируют членениями, отвечающими системе чисел, к человеческому содержанию также безразличной. Лишь случайно «круглые даты» совпадают с этапами истории. Так и культурная эпоха, связанная с XX веком, началась не в 1900 г.; события последнего десятилетия века образуют ее финал, к 2000 г. не получивший, однако, полного завершения. Американский философ-гегельянец Френсис Фукуяма на рубеже 1990-х писал о «конце истории»[1]. Поражение Советского Союза в холодной войне показалось ему тем «абсолютным моментом», который — по Гегелю — утверждает торжество разумной формы государства, снимая причину конфронтаций. Вне гегельянского идеализма «момент» виделся как установление однополюсного мира под гегемонией Америки. «В результате краха соперника Соединенные Штаты оказались в уникальном положении. Они стали первой и единственной мировой державой», — утверждал Збигнев Бжезинский[2]. Конфронтация Востока и Запада, назревающие конфликты между «богатым Севером» и «бедным Югом» остались, но геополитическая ситуация стала иной. Крушение «Великой утопии», вызвавшее распад Советского Союза, особенно сильно изменило положение России и других стран, до этого времени социалистических.

Рубеж эпох, однако, определили изменения не только в плоскости геополитики и государственного устройства. В 1990-е стал реальностью переход от индустриальной цивилизации к постиндустриальной. Черты наступающей эпохи информатизации в развитых странах начали складываться в систему, которая влияла на все сферы жизнедеятельности общества. Вместе с новыми технологиями, связанными с переработкой и передачей информации, рождался новый цивилизационный уклад, изменяющий условия и формы труда, управления, быта, досуга. Менялись психология людей и их мировосприятие. Рядом с реальным, казалось, возникали виртуальные миры, образы которых воздействовали на сознание и поведение. Человечество накрывала «третья волна», которая, по Олвину Тоффлеру, следует за волнами аграрной и индустриальной цивилизаций[3]. Перемены в макромасштабе универсальных категорий культуры требовали перемен в пространственной организации общества, формировании материальных структур его среды, иерархии ценностей, направляющей деятельность архитекторов.

В развитии архитектуры выход к завершению эпохи был подготовлен мучительным кризисом модернизма, который в своем антиисторическом воплощении отражал менталитет индустриальной цивилизации. Казалось, что завершит этап истории архитектурный постмодернизм, начавший переоценку отношений между современной архитектурой и историческим прошлым.

Предлагаемые им альтернативы были, однако, в буквальном смысле поверхностными, ограниченными формальным языком фасадов; универсальной концепции архитектурного пространства «ПМ» не создал. Возвращая архитектуру к выражению символических значений, он запутался в лингвистических играх, выражение культурных смыслов подменялось «пустословием», которое легко освоила и вульгаризировала коммерция. Деконструктивистская архитектура

с ее интеллектуальными софизмами и фрагментацией форм, выступившая против коммерциализации, имела больше общего с философией Жака Деррида, чем с реальными проблемами пространственной среды. Но ее теории дали импульс таким чуждым рассудочности экспериментаторам, как Френк Гери, стремившийся вернуть архитектуре статус искусства, отбрасывая рационалистическую логику. Хай-тек под крылом постмодернизма выступил как эпатажная игра внешними признаками элементов техномира. Альтернативы модернизму, предложенные в восьмидесятые годы на основе постмодернистской культуры, освободили архитектуру от еще бытовавших модернистских догм и табу, но сами по себе не стали позитивной основой архитектуры постиндустриальной эпохи.

Уже к концу восьмидесятых, однако, компьютер стал открывать новые возможности проектирования; появилась обширная гамма форм и очертаний, которые ранее нельзя было даже вообразить. Совершенствование методов расчета и использование высокопрочных эффективных материалов позволило внести невиданную легкость и свободу формообразования в конструкции с большими пролетами. Техника нового поколения соединяла преимущества промышленных методов с индивидуальностью формы, отвечающей любой неповторимой ситуации.

Синтез техники и искусства, невозможный на уровне индустриальной цивилизации, стал реальностью, открывая путь к содержательной, «говорящей» форме на уровне организации структуры. Это послужило толчком к тому, что место эпатажного хай-тека заняла архитектура высоких технологий, направление, которое в девяностые годы стало создавать объекты, где возникала новая инкарнация идеи Gesamtkunstwerk, теперь уже — совокупное произведение искусства и техники. Символизм форм, достигавших очень крупных величин, связывался с глубинными основами формообразования. Ведущими мастерами этого направления стали англичане Норман Фостер (род. 1935) и Николас Гримшоу (род. 1939), итальянец Ренцо Пиано (род. 1937), француз Жан Нувель (род. 1945), испанец Сантьяго Калатрава (род. 1951), уругваец Рафаэль Виньоли (род. 1944).

Реакция на поверхностное многословие постмодернистов превратила минимализм в одно из лидирующих интернациональных направлений девяностых. Афоризм «меньше есть больше» вновь воспринимался как заповедь. Экономия формальных средств, однако, не рассматривалась как самоценность. Освобождение от излишней конкретности позволяло подчеркнуть связь с вневременными основами формообразования, снимая противопоставление настоящего и прошлого. Тем самым минималистская архитектура сохраняла возможность входить в сложившиеся контексты среды, в том числе и среды исторической. После саморазрушения постмодернизма с его жесткой антимодернистской идеологией, архитектура модернизма отошла к истории. «Неомисианство», переосмысляющее наследие «стиля Миса», в пределах минимализма стало новой версией историзма. В девяностые оно заполнило пустоту, которую оставил после себя постмодернизм. Лидерами минималистов в конце века были японец Тадао Андо (род. 1941), португалец Алвару Сиза (род. 1933), мексиканец Рикардо Легоретта (род. 1931).

Обращение к фундаментальным основам архитектуры прошлого, включая и наследие модернизма, которое еще в начале восьмидесятых заявлено неорационалистами, продолжало оставаться стержнем этого направления, последовательно развивавшего свои принципы. В отличие от неомисианцев, неорационалисты не стремились к строгому аскетизму, допуская в свои произведения некую романтическую тональность. Преодоление разрыва между архитектурой прошлого и архитектурой современной они связывали с более узким представлением об архетипах, чем минималисты, отожествляя их с фундаментальными основами античной классики. Самой яркой фигурой среди неорационалистов стал в девяностые швейцарец Марио Ботта (род. 1943), разделявший лидерство в направлении с Альдо Росси до смерти последнего в 1997 г. Параллельно этому направлению развивалось и жестко рациональное творчество такого большого мастера, как немец Освальд М. Унгерс (род. 1926).

Направлением, близким к неорационализму, оставался в девяностые и неомодернизм, адаптировавший к современности принципы формообразования авангарда двадцатых годов — Ле Корбюзье, российских конструктивистов, голландской группы «Де Стейл». Эволюционировал он относительно медленно. Его «пионер», американец Ричард Мейер (род. 1934), сохранял изначальный дух холодно элегантного академизма, так же как группа неомодернистов в Финляндии, которая продолжала последовательно развивать темы голландского неопластицизма. Экспериментаторами, постоянно расширяющими веер возможностей направления, оставались голландец Рем Кулхаас (род. 1944) и француз Кристиан де Портзампарк (род. 1944), соединявшие неомодернизм с формальными новациями деконструктивистов. Последние продолжали разрабатывать темы, определившиеся еще в восьмидесятые годы; ресурс их новаций был практически исчерпан в том десятилетии. В девяностые «декон» эстетизировался. Среди сторонников направления динамизм поисков еще сохраняли Заха Хадид (род. 1950) и группа «КООП Химмельблау».

Для постиндустриальной цивилизации стали более значимы, чем для прагматичного индустриализма, эстетические ценности, культурные значения, эмоции, не имеющие рационального обоснования. Художнические фантазии, к которым неприложимы рационалистические критерии, в девяностые окончательно обрели в творчестве архитекторов право на существование. Стало складываться направление скорее формалистическое, чем экспрессионистическое. Выразительная форма, основанная на интуитивно избранных ассоциациях, определяла пространственные структуры, создаваемые сторонниками этого направления. Ее выразительность могла питаться образами виртуального мира, обращением к «вчувствованию», некими созвучиями или намеренными диссонансами с контекстом (в отличие от экспрессионизма начала двадцатых, искавшего выражение эмоций в деформациях рационально организованной формы). Знаковой фигурой, олицетворяющей эту тенденцию в девяностые, стал Френк Гери (род. 1929), отмежевавшийся от рассудочности деконструктивистов. Яркими лидерами «художнической» тенденции стали также итальянец Массимилиано Фуксас (род. 1944), англичанин Уильям Олсоп, голландец Эрик ван Эгераат (род. 1956). Сюда же можно отнести Майкла Грейвза (род. 1934) в период после распада

постмодернизма. Он не отождествлял себя с формалистами или неоэкспрессионистами, но его «радикальный эклектизм» в девяностые годы оказался подчинен эстетическим и образно-художественным импульсам, а работы Френка Гери и Альдо Росси вошли в круг его источников.

Направлением, определившимся в девяностые годы, стала экологическая архитектура, основанная на принципах энергосбережения, экономии материалов, органичного взаимодействия рукотворного и природного. Выводимые из этих принципов нетрадиционные подходы к социально-функциональным структурам и особый взгляд на эстетические ценности приводили к новым типам пространственно-пластических решений и образности, выявляющей внутренние напряжения между строительством и стремлением сохранить землю для будущих поколений. Экологическая архитектура девяностых радикально отличается от романтических альтернатив, которые пыталась противопоставить современному строительству контркультура «зеленых» в конце 1960–начале 1970-х гг. Собственные лидеры экологической архитектуры девяностых не определились, но созданием ее методов занимались такие крупные мастера, как Николас Гримшоу, Ричард Роджерс (род. 1933), Ренцо Пиано, Кен Еанг (род. 1948), американская группа SITE.

Обзор архитектуры девяностых, как и других периодов ее развития в годы после второй мировой войны, невозможно ограничить интернациональными тенденциями. Он должен охватить и специфические явления, локализованные географически, которые определены особыми условиями развития, специфичностью культуры, степенью включенности в мировой архитектурный процесс.

В Западной Европе девяностых, вопреки экономическому спаду, новаторские поиски архитекторов продолжались в ряде крупных строительных начинаний, поддерживаемых государственной властью — центральной и местной. Благодаря этому активные эксперименты развертывались во Франции и, особенно, в Нидерландах, причем проводились они и в небольших провинциальных городах, таких как Амерсдорф, Гронинген, Маастрихт. Но регионом, где архитектурные эксперименты особенно многочисленны, стал американский штат Калифорния. Средоточие киноиндустрии и прекрасный климат привлекали сюда людей с высокими доходами и амбициями. Многие из них, стремясь к самоутверждению, инициировали дерзкие поиски молодых архитекторов — как правило, однако, на объектах небольшого масштаба, что способствовало формированию яркой архитектурной школы. Здесь начиналась практика Френка Гери, в девяностые создавали объекты, отмеченные броской образностью, такие архитекторы, как Эрик Оуэн Мосс (род. 1943), Франклин Израэль (род. 1945), Эдвард Найлз (род. 1943), Том Мейн (род. 1944) с группой «Морфозис», принадлежащие к поколению, которое начало самостоятельную практику в 1980-х. Деятельность калифорнийской школы рассматривается в посвященном ей разделе главы.

Особую тему представляет также реконструкция Берлина, куда было решено вновь перенести столицу объединенной в 1991 г. Германии. В девяностые годы ни один осуществлявшийся комплексный проект не мог соперничать с ней по

своим масштабам. Возможности, однако, направлялись как бы в узкий коридор, заданный условиями «критической реконструкции» на основе опыта «IBA–87»; разнообразие идей увязало в поисках единства контекста (что принципиально отличалось от установок «Больших проектов» Парижа).

Как самостоятельная тема рассмотрено строительство в странах Юго-Восточной Азии и Китае. Экономический рывок «азиатских тигров» — Сингапура, Малайзии, Южной Кореи, отнесенный к числу чудес столетия, породил мощный строительный бум в регионе. Создавались крупные престижные объекты, над которыми вместе с приглашенными иностранными мастерами работали местные специалисты. Количество не предопределяло качества — оно было неровным. Но уже закладывалась основа национальных архитектурных школ мирового уровня, учившихся сплавлять воедино начала интернациональной профессиональной культуры и культурные традиции своих стран. Многочисленные яркие явления в архитектуре этой части мира связаны с Китаем, развернувшим свой огромный созидательный потенциал как для массового социального строительства, так и для создания престижных новостроек уникального характера.

События девяностых, казалось бы, должны были раскрыть для России широкие возможности влиться в культурные процессы, от которых прежде ее отделяла конфронтация идеологий, однако страна продолжала оставаться обособленной. Россия вышла на международный рынок строительных услуг, привлекая зарубежных строителей. Умножились каналы информации. Но опыт давно стабилизировавшихся культур не помогал решению проблем страны, перестраивавшей свою социально-экономическую систему. Сказывались и 74 года пребывания в идеологической скорлупе «великой утопии», изменившие менталитет и систему ценностей населения.

Архитекторы, освобожденные от идеологического диктата партийных функционеров, столкнулись с незнакомыми для них ситуациями рыночной экономики, еще не устоявшейся и хаотичной. Они стали испытывать давление новых заказчиков и новой бюрократии, как правило, далеких от понимания системных проблем пространственной среды и социокультурных целей архитектуры. Для российской архитектуры девяностые были временем напряженных поисков. Рубеж эпох воспринимался более остро и конкретно, чем где-либо. Но сама эта особая острота усугубляла ситуацию культуры, которая, подобно культуре островной, оставалась обособленной от остального мира, хоть и контактирующей с ним. Международные тенденции развития архитектуры наблюдались из России как бы со стороны и преломлялись в ее собственной практике в соответствии с ситуацией. Поэтому российской архитектуре также посвящен особый раздел, завершающий главу.

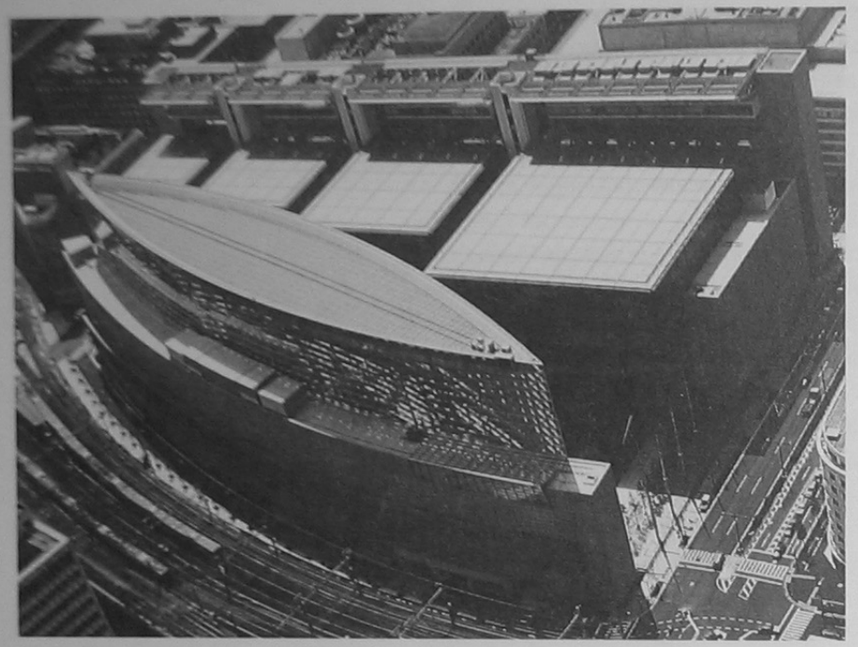
Архитектура высоких технологий

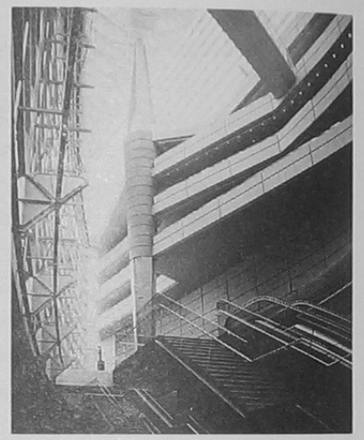
Использование в строительстве технологий «третьей волны» к началу девяностых стало реальностью во многих странах. На их основе создавались крупные, функционально сложные постройки. Игровое начало стиля хай-тек, изображавшего средствами рутинной техники семидесятых-восьмидесятых продукты технологий будущего, утратило свой главный сюжет. Высокие технологии входили в практику; стало необходимо «всерьез» осваивать формообразующие возможности качественно новых конструкций, специфическую для них тектонику. В девяностые основанные на их использовании новые формы стали определять архитектуру высоких технологий как новую стилистическую общность.

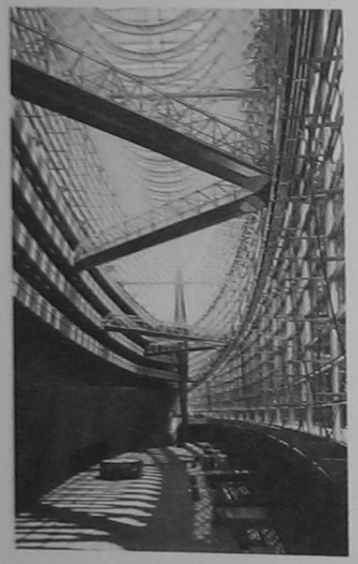
В объектах, созданных ее методами, объемы формировались сочетаниями оболочек — металло-стеклянных и металлических, легкий каркас которых заполнялся слоистыми панелями, облицованными металлом. Внутренние пространства расчленялись плоскими элементами — обычно железобетонными. Материалы и тектоническая структура оболочек и внутренних конструкций качественно различны; они не соприкасались. Регулирование движения воздуха в целостной среде, замыкаемой оболочками, становилось фактором организации интерьера.

Методы «постфордизма», позволяющие массово производить элементы с индивидуальной формой, использовались для создания оболочек сложных очертаний, образующих пластичные очертания кровли. Последняя могла перерастать в «кокон», которым охватывался весь объем. На такой основе вырастали динамичные формы, наделяемые ассоциативными и символическими значениями. Принципиальное отличие от стиля хай-тек определялось тем, что носителями значений были конструкции, формирующие объем и пространство объекта, а не дополнительно привнесенные техноморфные элементы, функция которых — чисто знаковая.

Наряду с объемами, формируемыми криволинейными оболочками, архитектура высоких технологий создавала и ортогональные структуры. В них новыми средствами воплощался принцип «архитектуры кожи и костей» с доминирующим прямоугольным каркасом, который в первом послевоенном десятилетии пропагандировали Мис ван дер Роэ и его последователи. Версии девяностых в сравнении с прообразами пятидесятых не только более прозрачны и визуально легки, но и более жестки в своей рассудочной геометричности. Популярным мотивом их формы стали мощные выносы горизонтальной кровельной плиты. Они намечают особое пространство, охватывающее периметр здания, некую «серую зону» (по определению Кисё Курокавы), промежуточную между интерьером и внешним окружением. Принцип тектонической организации подобных вариантов «неомиссианства» воспринимался как возвращение к классическим архетипам, более очевидное, чем в самом «стиле Миса». Естественно, поэтому, что к ним обращались при работе в контекстах исторической застройки. В постройках многообъемных приемы построения целого следовали выработанным в восьмидесятые годы неомодернизмом. В некоторых случаях использовались мотивы неоэкспрессионизма, получавшие характер даже более драматизированный, чем в самых зрелищных и впечатляющих прообразах. Рационалистичность, подкреплявшаяся методикой проектирования с использованием компьютеров, четко отделила архитектуру высоких технологий от деконструктивизма с его выходами в иррациональное и свободой обращения с тектоническими началами конструкции.



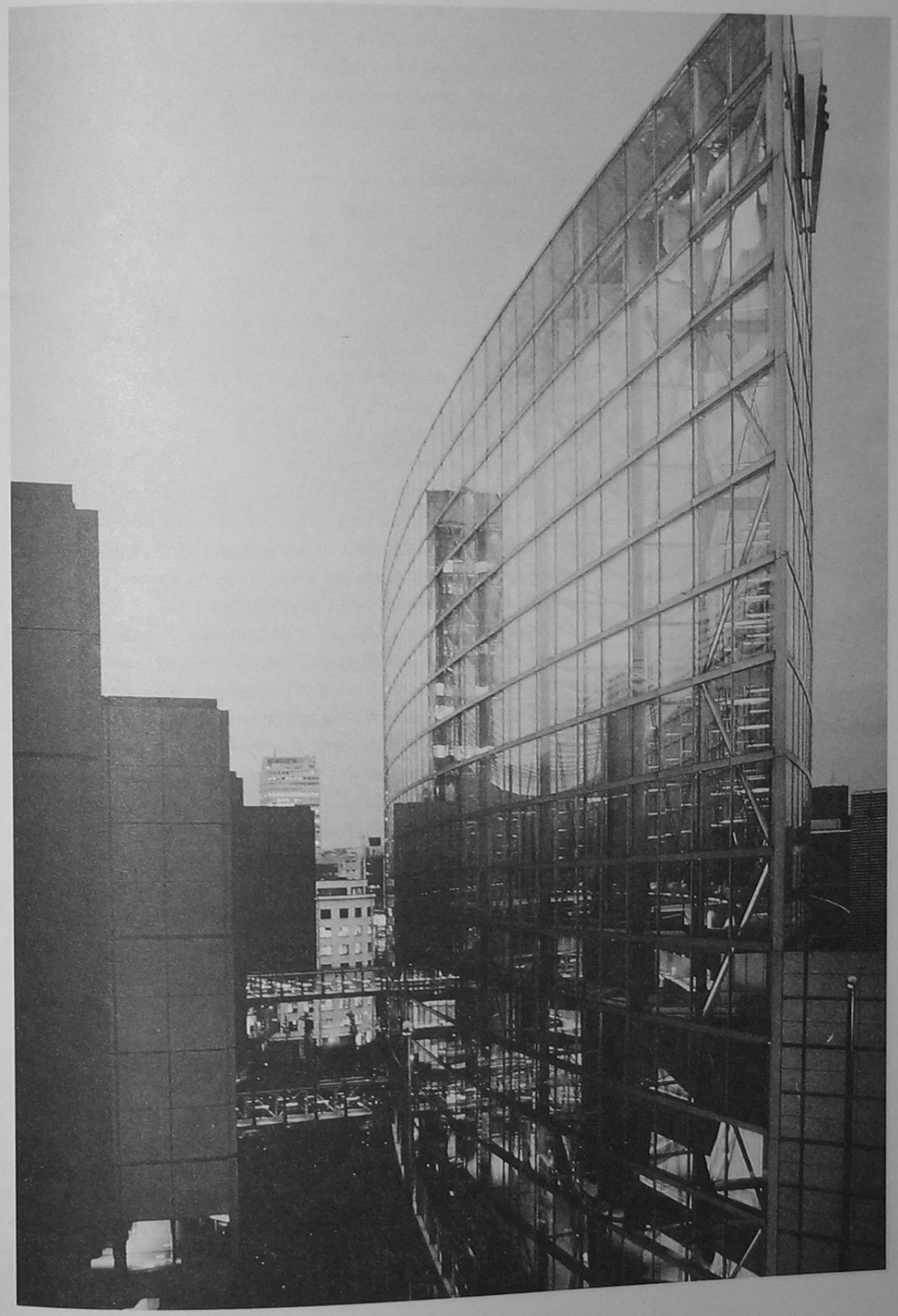




Архитектор Рафаэль Виньоли.
Токийский интернациональный культурный форум 1989–1996

Одним из ранних шедевров архитектуры высоких технологий конца XX столетия стал Токийский интернациональный культурный форум (1989–1996), созданный Рафаэлем Виньоли, работающим в Нью-Йорке. Его объемно-пространственная композиция еще следует в русле приемов неомодернизма, но гигантский прозрачный кристалл главного элемента — Большого атриума — стал одной из наиболее впечатляющих форм, созданных новым направлением. Конкурс на проект этого самого крупного и самого дорогого в мире культурного центра (144 тыс. кв. м полезной площади, стоимость строительства — более миллиарда долларов) проводили под эгидой Международного союза архитекторов в самом конце спекулятивного бума недвижимости, охватившего Японию в восьмидесятые. Претенциозная программа предусматривала соединение в едином комплексе четырех театров, центра культурной информации, помещений для конференций, деловых встреч, выставок, офисов и крупных общественных пространств, открытых для пешеходного транзита. Среди представленных 395 проектов жюри избрало выполненный Виньоли.

Враждебному хаосу окружения, плотно и беспорядочно заполненного обезличенными коробками офисов, Виньоли противопоставил монументальный масштаб и мощные цельные формы. Гигантский атриум, объединяющий систему, имеет высоту 57,5 м, ширину 30 м и длину 210 м. Изгиб железнодорожных путей, определивший западную сторону участка, задал криволинейные очертания плана — соединение двух эллиптических кривых, подобие листа, заостренного на концах, широкого посередине. Вдоль атриума выстроились прямоугольные призмы четырех театров с числом мест от 1500 до 5000, величина которых (при единой высоте) возрастает с севера на юг. Сомкнувшиеся в непрерывный гребень сценические коробки образовали внушительную стену, защищающую вос-

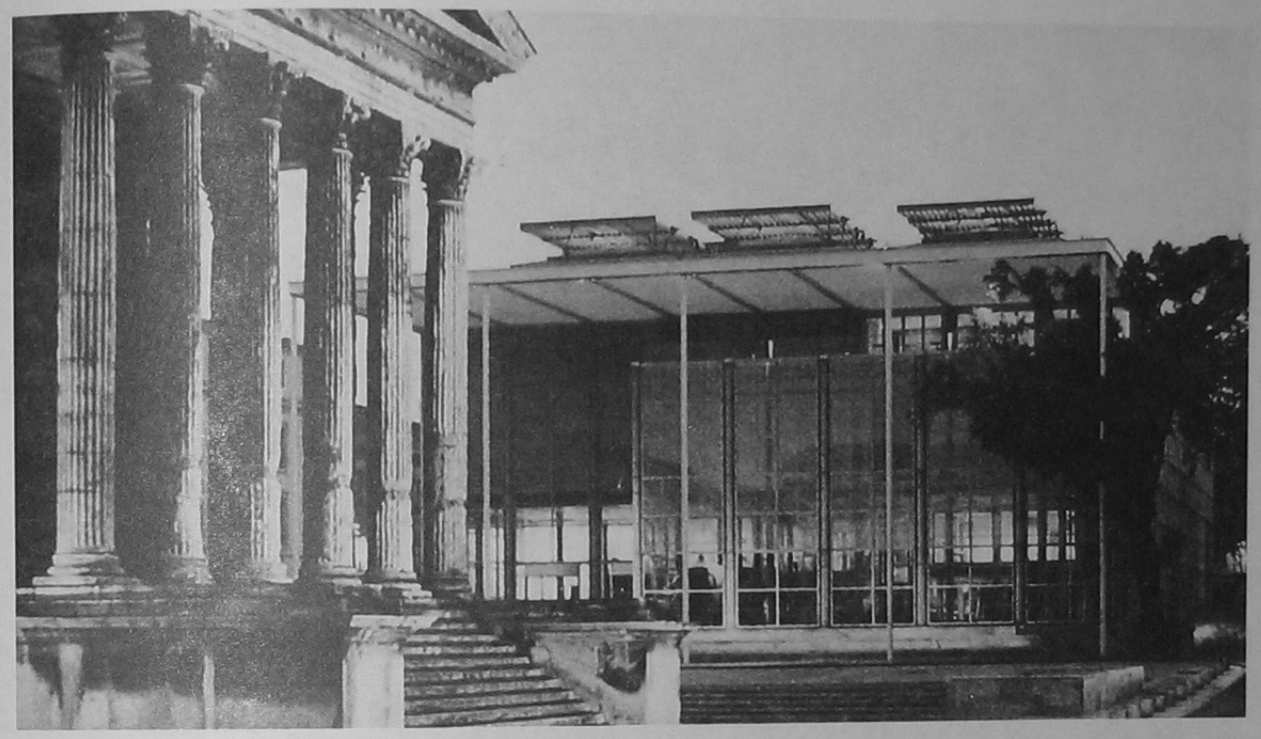


точную сторону комплекса от соприкасающейся с ней мощной автомагистрали. С севера на юг — сквозь атриум и между ним и театрами — комплекс пронизывают пешеходные пути, соединяющие два токийских вокзала. Многочисленные мостики между верхними частями здания переброшены через пустоту атриума и пешеходную ось. Бесчисленные эскалаторы связывают уровни.

Пространственные ажурные опоры, расширяющиеся кверху, и упруго провисающие пояса покрытия воскрешают «большую традицию» строительной инженерии, восходящую к Пэкстону, Брюнелю и Барлоу, ее пространственную графику открытых структур, но на ином уровне решения технических проблем и синтеза рациональной конструкции со значащей символической формой. Токийский форум создавался Виньоли как символ наступающего «века Азии» и утверждение неизрасходованного потенциала рационалистической архитектуры, получившей новые импульсы в постфордистских технологиях и интеллектуализации людей наступающей эпохи информатики.

К архитектуре высоких технологий одним из первых пришел англичанин Норман Фостер, в девяностые годы развивавший ее принципы последовательно и разносторонне. Его высокая продуктивность, опирающаяся на большой коллектив сотрудников (более 400 чел.), позволила испробовать все возможности направления. Он подчеркивал, что его стиль — не совокупность визуальных характеристик, а проявление метода. Средства новых технологий используются в нем в соответствии с ситуацией места, социальным, экологическим и экономическим контекстами. Свойства формы определяются структурным построением и точной обработкой деталей конструкции («Я не думаю, что облик — вопрос косметики...»). Интересуясь технологическими аспектами своей работы, Фостер отыскивал новые материалы, конструкции и технологии в наиболее продвинутых отраслях производства — например, в самолетостроении.

Обращая особое внимание на то, как его постройки влияют на окружение, он занимается не только проблемами экологии и энергосбережения, но и «экологии культуры», эстетическими проблемами взаимодействия исторически сложившихся контекстов и нового. Выражением возраставшего интереса Фостера к культурно-историческим ценностям стало здание «Каре д'ар», центра искусств в Ниме на юге Франции (1987–1993). Участок на месте сгоревшего театра XIX века с классическим портиком расположен на одной площади с Мезон каре — хорошо сохранившимся римским храмом-псевдопериптером (между 10 и 5 годами до н. э.). Задачей было — создать интегрированный центр всех искусств, некое подобие Центра Помпиду для юга Франции. Фостер предпочел нейтральности гибкой среды парижского объекта стабильную структуру, организованную вокруг центрального атриума, пронизывающего четыре надземных этажа (ниже уровня земли устроены еще четыре). Поднятый на подиум строго прямоугольный объем получил лапидарный геометризированный портик — глубокий свес плоской плиты кровли, поддержанный четырьмя тонкими стальными колоннами. Здание, современное и вместе с тем вневременное, воспроизводит обобщенный классический архетип. Ясность и покой его композиции создают негромкое эхо форм античного памятника.



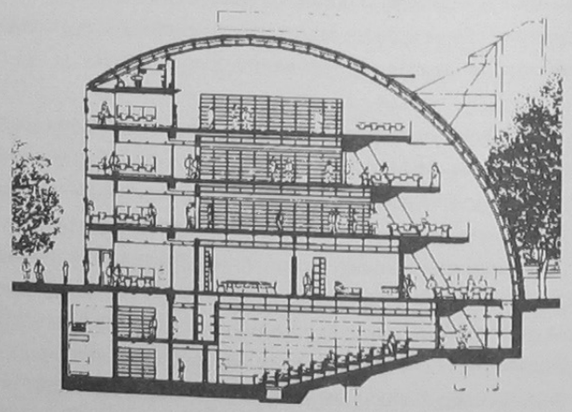
С проблемой контекста Фостер столкнулся и при строительстве здания юридического факультета университета в Кембридже (1993–1995). Новое здание вошло в комплекс построек XX века, среди которых — шедевр необрутализма шестидесятых, здание исторического факультета, созданное Стерлингом и Гоуэном. Фостер вписал свою постройку в оболочку полуцилиндрического очертания. Ее образует треугольная стальная решетка, остекление которой складывается в непрерывную гладкую поверхность, по которой хорошо стекает вода. Экран на верхней части оболочки защищает от лучей летнего солнца в зените. Перекрытия этажей завершаются галереями, не достигающими криволинейного витража, перед которым разворачивается единое на всю высоту пространство. Четырехэтажное здание дополнено амфитеатрами лекционных аудиторий в двух подземных этажах. Перед помещениями книгохранилища библиотеки и офисов, обращенными на южную сторону, объем срезан вертикальным витражом, что придает динамизм его очертанию и организации внутреннего пространства.

Форме здания факультета Фостер стремился придать сдержанную корректность при вдохновляющем разнообразии пространственных ощущений в интерьере. Напротив, здание Рейхстага в Берлине было амбициозным и престижным объектом; создание символического образа со сложным содержанием стало главной составляющей задачи. Бундестаг в 1991 г. заявил о намерении вновь использовать здание для германского парламента. Вовлеченное в сложные и трагичные перипетии истории Германии, оно должно было сохранить следы прошлого, совмещая их с символическим воплощением демократических основ настоящего. Фостер стал одним из лауреатов конкурса 1992–1993 гг., предложив создать навес над тем, что осталось от первоначального сооружения. В проекте 1994 г., утвержденном Бундестагом, он отказался от этой идеи,

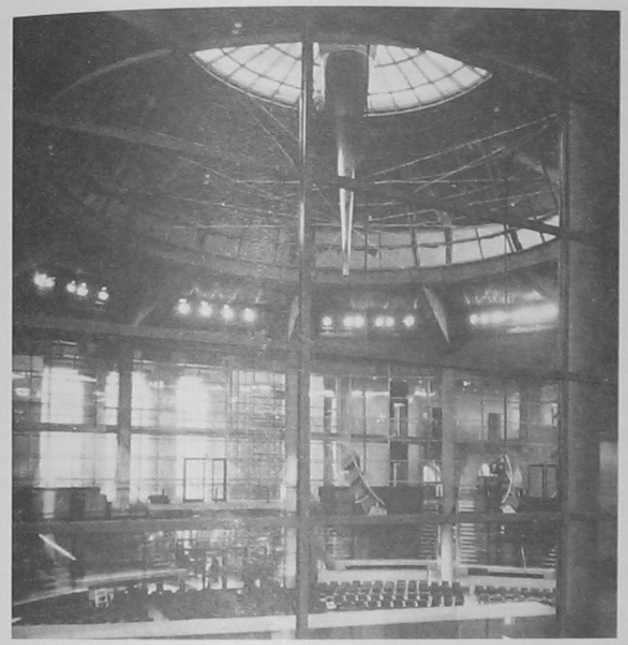
Архитектор Норман Фостер.
Центр искусств «Каре д'ар». Ним, Франция. 1987–1993



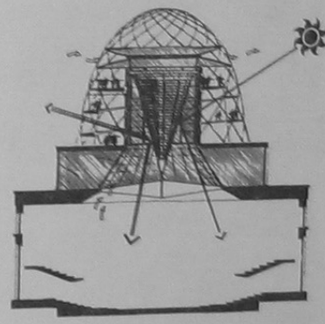




Архитектор Норман Фостер. Юридический факультет университета в Кембридже, Великобритания. 1993–1995



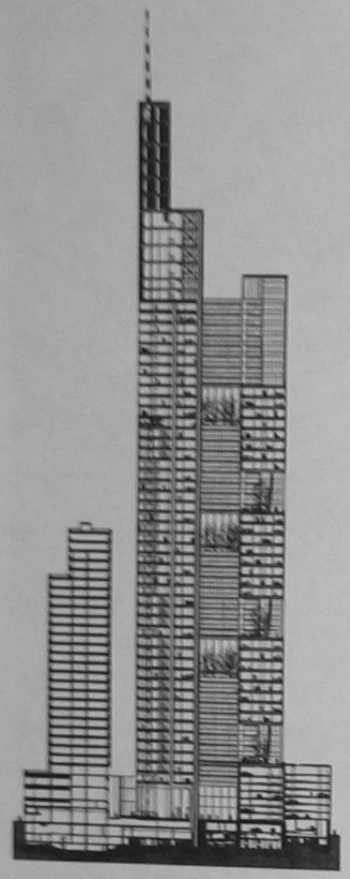




Архитектор Норман Фостер.
Реконструкция зданий Рейхстага.
Берлин. 1994–1999

превратив в ключевой элемент решения купол над залом заседаний. Вместо прежнего тяжеловесного символа имперских амбиций, сооруженного Паулем Валлотом в 1894 г., он создал прозрачную полусферу, соединив сложность технического объекта, регулирующего состояние среды в здании, со сложностью объекта символического.

Прозрачный сетчатый купол поднимается над зенитным фонарем, через который естественный свет поступает в зал. На охватывающих купол спиральных пандусах и кольцевой галерее расположены места для посетителей здания, которые могут через стекло фонаря наблюдать за работой Бундестага. Фостер утверждал, что публика таким образом получила не только лучшие видовые точки, но и возможность оказаться над политиками, которые ответственны перед ней. В стеклянном цилиндре над фонарем заключен опрокинутый конус, поверхность которого отражает в зал свет неба и солнца. Венчающие конус вентиляционные диски обеспечивают естественную вентиляцию через не заполненные стеклом ячейки купольного каркаса. Сложность конструкции увеличивают солярные установки, которые делают здание энергетически самодостаточным. Форма, соединяющая символику демократизма с комплексом функций управления средой, стала символом Германии конца века, венчающим тяжеловесный основной объем — свидетельство имперского прошлого. При реставрации этой части здания сохранены и закреплены на стенах следы, оставленные пулями и осколками, и надписи, сделанные бравшими Рейхстаг в мае 1945 г. солдатами Красной армии. Залу заседаний при реконструкции придана прозрачность; его формы имеют характер холодновато-лаконичного неомодернизма, который Фостер воспринимает как разновидность архитектуры демократии. В интерьерах по периметру объема воссоздана архитектура Пауля Валлота.



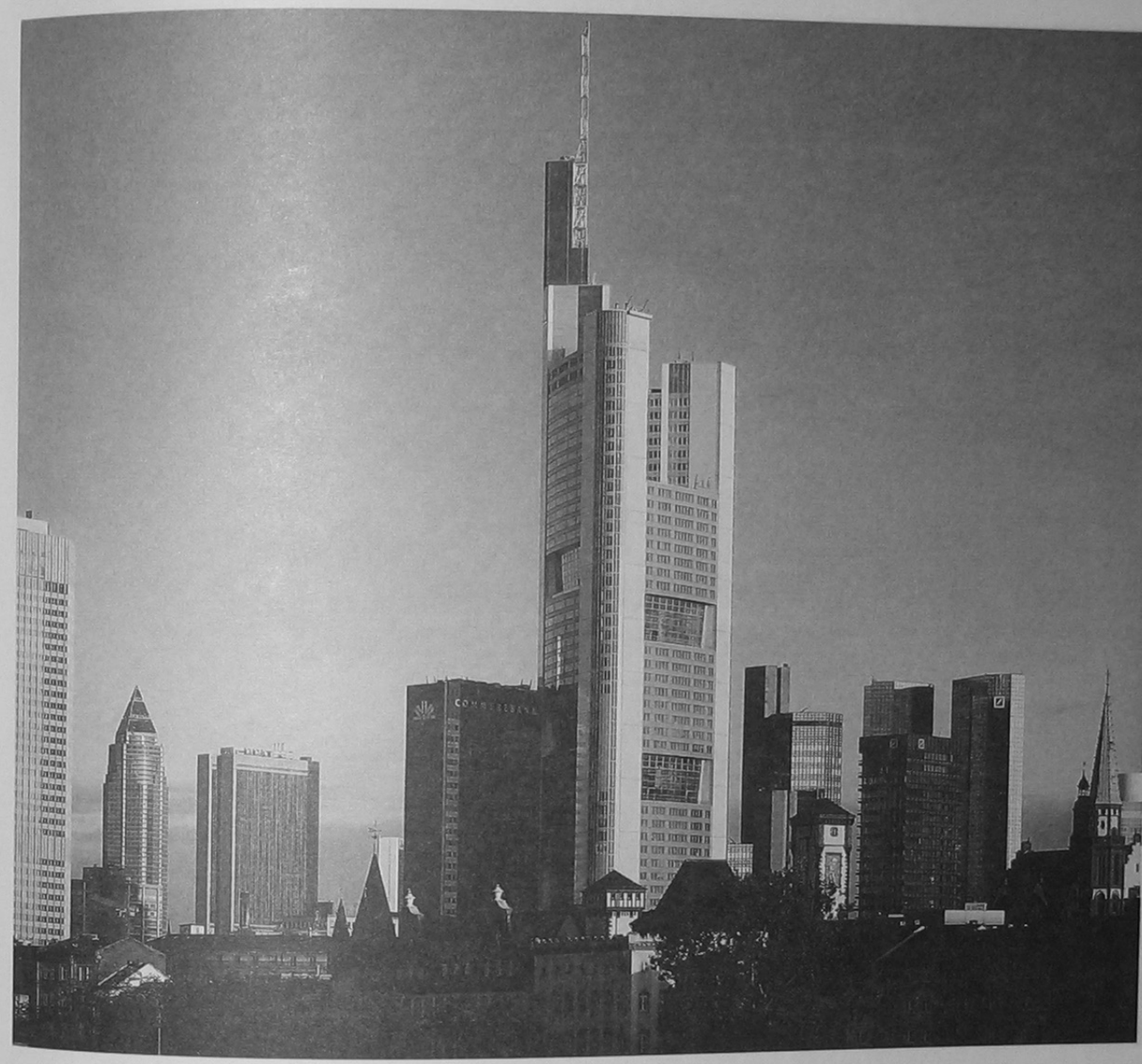
Архитектор Норман Фостер.
«Коммерцбанк», Франкфурт-на-Майне,
Германия 1992–1994

Построив здание «Коммерцбанка» во Франкфурте-на Майне, Германия (1992–1994), Фостер сделал вклад в трансформацию типа крупного офиса-небоскреба, происходившую в девяностые годы. Самое высокое в то время здание Европы (297,4 м), «Коммерцбанк», стал первой экологической мегаструктурой, поломавшей стереотип гигантской вертикальной призмы не только усложнением пространственной формы. Башня с треугольными очертаниями плана, стороны которого слегка выгнуты наружу, сформирована вокруг центрального атриума, пронизывающего всю ее высоту и работающего как центральная вентиляционная труба. Система эта позволила организовать сквозное естественное проветривание через открываемые окна. Вокруг холла — центрального стержня — спирально поднимаются висячие сады, чередующиеся с четырехэтажными кластерами офисов, для которых они служат общественными пространствами. Узлы вертикальных коммуникаций с лестницами и лифтами расположены на углах треугольного плана. На углы вынесены и мощные опоры, связанные между собой фермами Виренделя. Завершение объема, образованное группировкой блоков-кластеров, получило динамичную кульминацию в венчающей мачте, переходящей в ажурную решетчатую структуру.

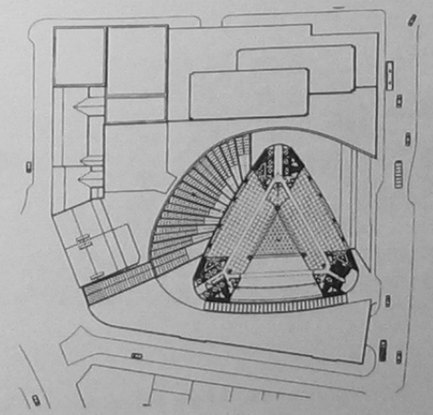
Крупнейшая постройка Фостера (и самое большое в мире гражданское сооружение с перекрытым пространством) — раскинувшийся на острове близ Сянгана (бывшего Гонконга) терминал аэропорта Чек Лап Кок (1992–1998). Здание имеет 516 тыс. кв. м полезной площади и протяженность 1,27 км. Оно рассчитано на поток пассажиров в 35 млн. в год с последующим увеличением до 87 млн. Холмистый остров перед началом строительства был превращен в ровную поверхность, площадь которой увеличилась при этом в четыре раза. Здание образовано гигантской кровлей из параллельных стальных сводов на удивительно легком пространственном каркасе; кровля как бы парит над непрерывной открытой плоскостью пола на круглых бетонных колоннах. Последние расставлены в соответствии с планировочным модулем 36х36 м. Своды собраны на месте из 129 элементов весом в 132 тонны. Службы терминала, оборудование и транспортировка багажа размещены в цокольном этаже. Стоянки самолетов организованы по периметру терминала. Залитые светом интерьеры хорошо обозримы, в них легко ориентироваться. Эксперимент, который Фостер в восьмидесятые осуществил в лондонском аэропорту Стенстед (1981–1991), продолжен в гигантских величинах Чек Лап Кока.

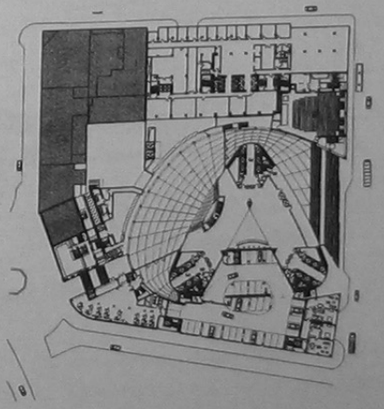
Этой рекордной постройке предшествовала тоже громадная азиатская работа Ренцо Пиано — создание терминала международного аэропорта Кансай на искусственном острове близ Осаки, Япония (1988–1994, совместно с Нориаки Окабэ). Это одно из самых больших зданий, построенных в XX столетии, — общая площадь более 300 тыс. кв. м. Под аэропорт понадобилось соорудить искусственный остров в 5 км от берега, при этом были срезаны три высоких холма, земля и камни которых заполнили 115 га морской акватории в периметре, ограждённом стальными кессонами.

Для Пиано, стремящегося исходить в своих замыслах от окружающего контекста, поиск исходной метафоры был трудной концептуальной задачей. Он нашёл ее в рисунке волн, набегающих на побережье. В средней части здания на кор-

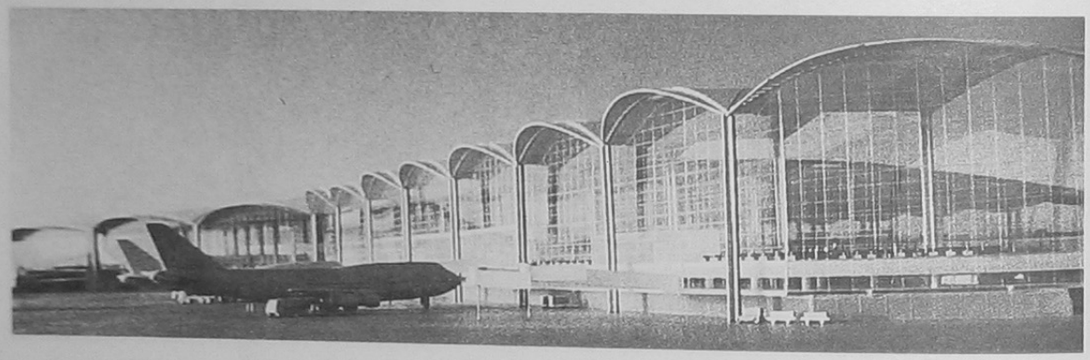


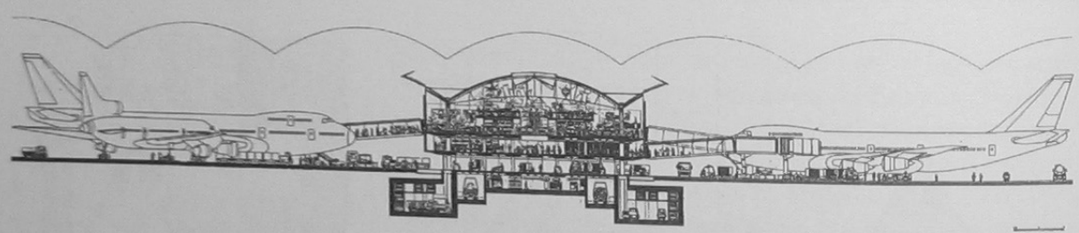




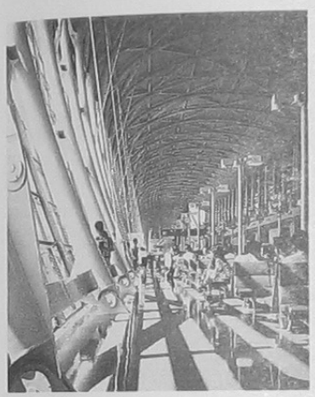


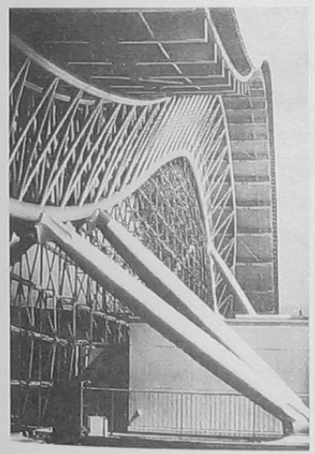




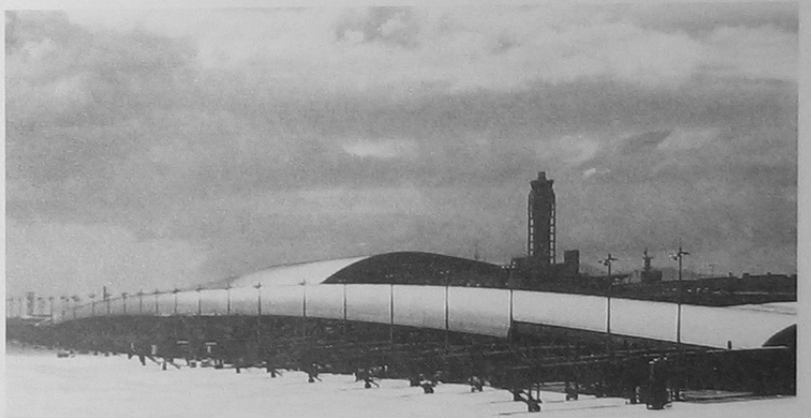


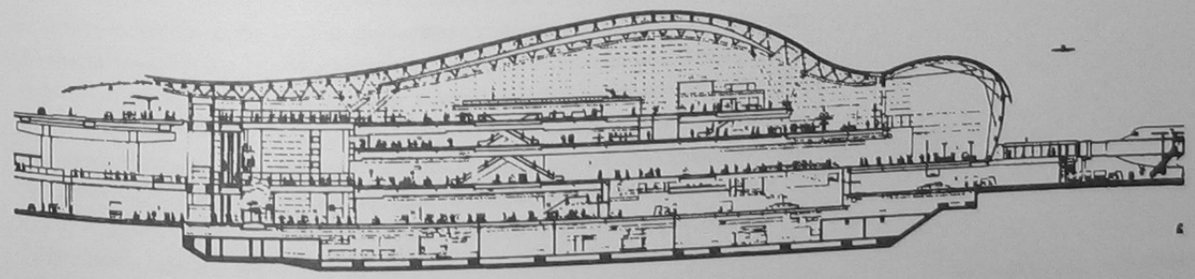
Архитектор Норман Фостер. Терминал аэропорта Чек Лап Кок. Сянган (Гонконг). 1992–1998





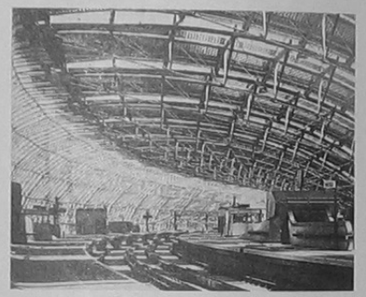


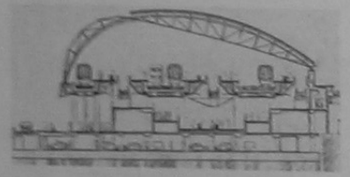




Архитекторы Ренцо Пиано, Нориаки Окабэ.
Терминал международного аэропорта Кансай. Осака, Япония. 1988–1994



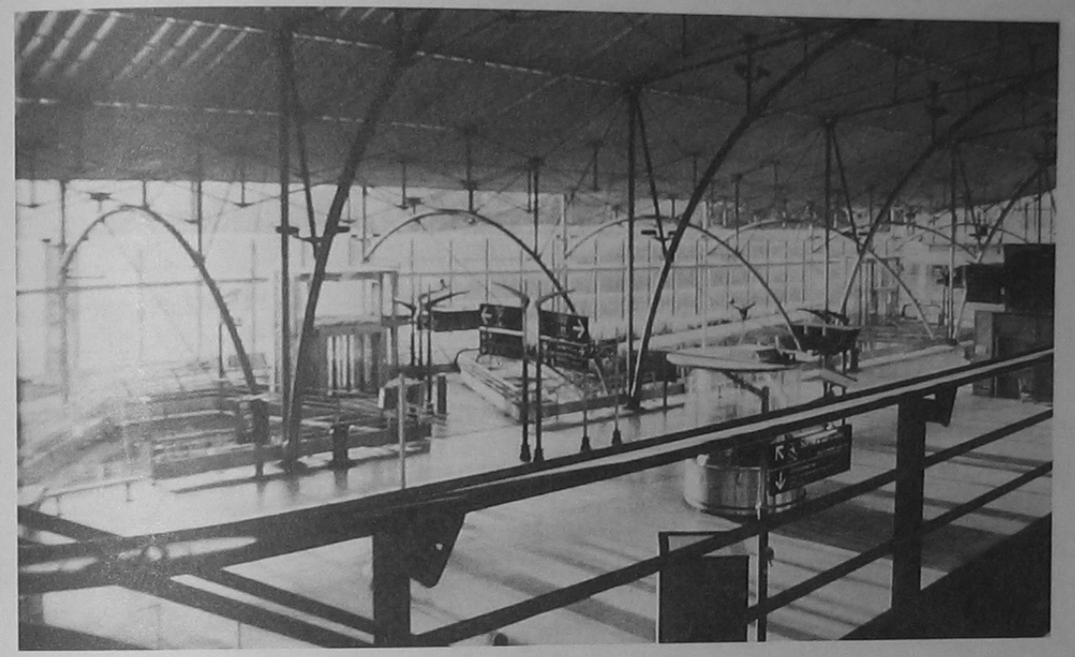




Архитектор Николас Гримшоу.
Международный терминал вокзала Ватерлоо в Лондоне. 1990–1993

пус с волнообразным очертанием покрытия протяженностью в 1700 м как бы набегает вторая, более крупная, волна главного объема. На эту метафору наложилась еще одна — метафора полета, воплощенная в абстрагированном гигантском силуэте самолетного крыла. Протяженный корпус с поперечным разрезом в виде накатывающейся волны получил криволинейность и в продольном направлении — по своим верхним отметкам он следует дуге круга радиусом в 16 км. «Мягкая» геометрия здания продолжила линию экспрессивно сформированной конструкции, получившую начало в терминале компании TWA в нью-йоркском аэропорту, созданном Эеро Саариненом.

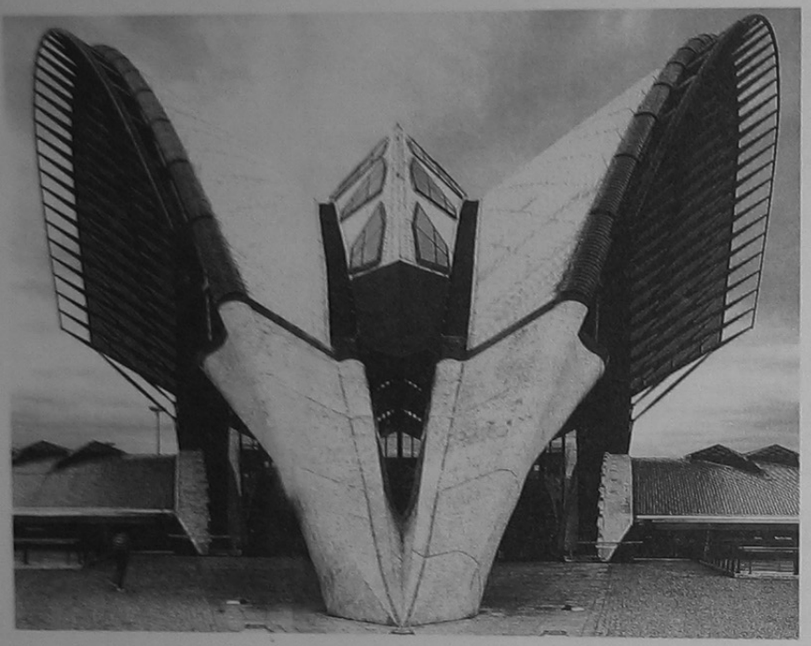
Мягкие очертания Кансая образованы повторением стандартных конструктивных элементов — преднапряженных балок и остекленных мембран, контуры которых постепенно меняются в соответствии с геометрией здания (стандартизация эпохи постфордизма). Функциональные проблемы, и прежде всего — разделение потоков пассажиров внутренних и международных линий, решены расчленением пространства внутри прозрачного «авиаморфного» объёма плоскостями четырёх этажей. Вдоль здания по внешним его сторонам открываются непрерывные перспективы, небывалая протяжённость которых создаёт ощущение динамизма. Напряжённые очертания элементов, формирующих пространство, остро выразительны. Повторение до известных пределов усиливает их выразительность, но громадная протяжённость придаёт повторению монотонность. Высоко оценивая разработку частей, один из критиков назвал целое «монотонным совершенством». Утонченность рисунка конструкции, однако, легко оценить, сравнив ее с тем, что было в начале линии преемственности, — с открытыми металлическими арками больших лондонских вокзалов второй половины прошлого столетия — Сент-Панкрас, Кингс Кросс или Паддингтон.

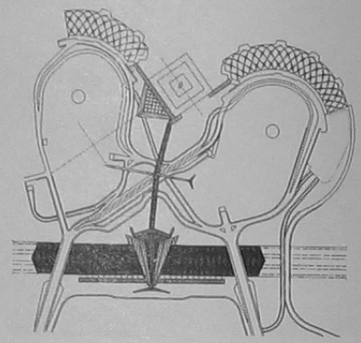


Гигантские аэропорты, возникшие как результат соединения восточноазиатских экономических возможностей и амбиций с «нау-хау» европейских мастеров архитектуры высоких технологий, поражают небывалыми величинами. Но в сводчатых сооружениях лучших европейских вокзалов, ярмарочных комплексов и фабрик достигнута бóльшая утонченность конструктивных форм, которыми продолжены традиции великих инженеров XIX века. Среди них — постройка Николаса Гримшоу — Международный терминал Ватерлоо в Лондоне (1990–1993), английский конец скоростной железнодорожной линии Евростар, прошедшей в Великобританию из Франции по туннелю под Ла-Маншем, «ворота в Европу».

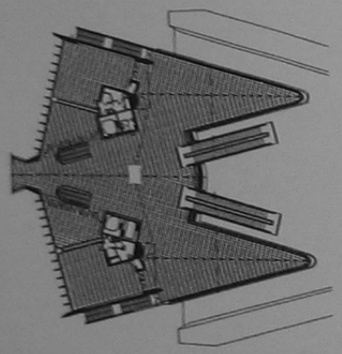
Путь и платформы этого терминала плавно изогнуты, обходя конкорс старого вокзала Ватерлоо; кроме того, пролет сводчатого навеса на протяжении четырехсот метров сокращается с 54 до 34,5 м. Изгиб открывает с внутренней стороны навеса эффектные замкнутые перспективы; живую напряженность вносит изменение вдоль пролета кривизны трехшарнирных арок, образующих свод. Восточная сторона свода, покрытая листами рифленой нержавеющей стали, рассечена узкими полосами световых фонарей; западная покрыта листами стекла, соединенными с каркасом через эластичные прокладки, компенсирующие игру тепловых расширений. Элегантные очертания элементов пространственного каркаса несут ощутимые аналогии с органическими формами, частями скелета некоего животного. Все вместе многократно увеличивает сложность и утонченность формы в сравнении с прообразами — навесами над путями и перронами старых лондонских вокзалов. Величина пролетов здесь не столь впечатляюща — исключительность целого определяют асимметрия свода, его драматичные ракурсы, которые открывает изгиб, легкость эффективно сформированных элементов. Технология поднята до уровня искусства.

Архитектор Ж.-М. Дютийель.
Вокзал Лилль-Эуроп. Лилль. Франция. 1990–1994







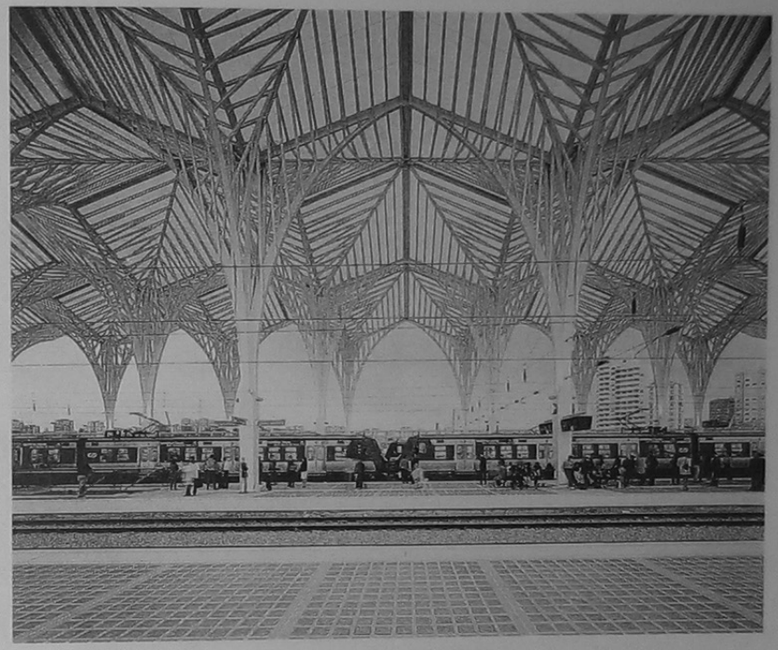


Архитектор Сантьяго Калатрава.
Вокзал Лион–Сатола. Лион, Франция.
1989–1994

Созданный примерно в то же время промежуточный вокзал на французском отрезке линии — Лилль–Эуроп (1990–1994, архит. Ж.-М. Дютийель), который входит в состав комплекса Евролилль, покрыт стальной кровлей с динамичными криволинейными очертаниями, протяженностью в 500 м, которую несет система изящных и легких стальных арок и своеобразных форм с диагональными напряженными растяжками между стойками и без нижних поясов. Интерьер схематичен, но его легкость почти неправдоподобна.

Развивая потенциал выразительности конструктивной формы, испанский архитектор и инженер Сантьяго Калатрава использовал сочетания стальных и монолитных железобетонных конструкций, приводя их к экспрессионистическим символам, почти аллегоричным. Характерен построенный им железнодорожный вокзал Лион–Сатола в Лионе, Франция (1989–1994), где южная линия скоростной железной дороги выходит к аэропорту Лиона. Шесть линий железнодорожных путей лежат на нижнем уровне. Платформы, покрытые ромбическими пересечениями железобетонных балок, имеют длину 500 м, причем два средних пути, по которым проходят без остановки скоростные поезда, укрыты железобетонной оболочкой. Над платформами поднимается симметричная птицеподобная структура распределительного вестибюля-конкорса с мощными ребристыми крыльями стальных оболочек, опирающимися на расходящиеся стальные арки на опорах из монолитного железобетона. Ось треугольного зала перпендикулярна направлению платформ. Она ведет от главного входа, расположенного за «клювом» гигантской птицы, к автобусной станции, такси и началу крытого моста на бетонных опорах. На противоположной стороне движущийся тротуар моста ведет к терминалу аэропорта.





При всех аналогиях с экспрессионистической «обитаемой» скульптурой, которую Эеро Сааринен создал для терминала TWA в Нью-Йорке, постройка Калатравы несет главные символические значения не в пластике массивных форм, а в структуре, демонстрирующей распределение усилий, в застывшей динамике графика сил, особенно жестко демонстрируемого стальной конструкцией.

К международной выставке ЭКСПО-98, проводившейся в Лиссабоне, Португалия, Калатрава построил новый вокзал Ориенте (1993–1998). Над восемью железнодорожными путями он создал навес 78x238 м, который назвал «деревьями на склоне холма». От железобетонных стволов этих деревьев расходятся металлические ветви, подхватывающие металло-стеклянные конструкции кровли.

Калатрава называет строительную инженерию «искусством возможного» и стремится создать новый словарь символических форм, основываясь на технических «нау-хау», а не просто «воспевании техники». Судя по эскизам Калатравы, для его творческого процесса изначален образ-символ — антропоморфный, связанный с органическим миром или абстракцией эмоционального переживания. Его структурные и тектонические принципы переводятся в техническую идею, определяющую основные направления усилий и, соответственно, конструктивную структуру. Один из ярких примеров взаимопроникновения пластической выразительности и технической изобретательности — построенная к Олимпийским играм 1992 г. по проекту Калатравы радиобашня Монтжуик в Барселоне, Испания (1989–1992), ставшая символом города. Идея материализована в антропоморфном «знаке» высотой 119 м. Основа его — ствол прямоугольного сечения, наклоненный под углом 17° к вертикали, равным углу летне-

Архитектор Сантьяго Калатрава.
Вокзал Ориенте. Лиссабон,
Португалия. 1993–1998



Архитектор Сантьяго Калатрава.
Радиобашня Монтжуик. Барселона, Испания. 1989–1992

го солнцестояния в городе, — башня стала, таким образом, солнечными часами. Развилка ствола наверху несет полуциркульный элемент, в котором подвешена вертикальная веретенообразная антенна. Раздвоено и основание башни. Порождающим началом символа послужил рисунок Калатравы, на котором изображена коленопреклоненная фигура, приносящая жертву. Во время Олимпийских игр башня служила узловым устройством радиокоммуникационных служб и мобильной телефонной связи. После их окончания она перестала функционировать и осталась ориентиром городского ландшафта.

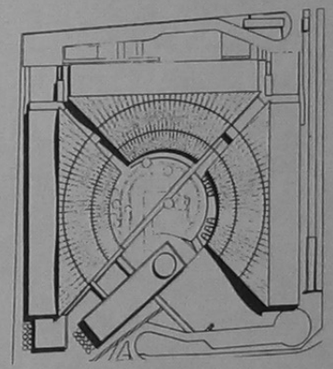
Идея громадной сверкающей металлической кровли, созданной средствами постиндустриальной эпохи, как главного формообразующего начала, обрела в девяностые годы и некую самоценность. Стали появляться постройки, форму которых, ярко впечатляющую на фотографиях и изображениях с высоты птичьего полета, наблюдатель, остающийся на уровне реального окружения, может воспринять только фрагментарно. Один из подобных объектов — фабрика парфюмерной фирмы Л'Ореаль в Олне-су-Буа под Парижем. Ее построили архитекторы Дени Валод (род. 1946) и Жан Пистр (род. 1951), заявившие о стремлении соединить индивидуальный характер сооружения с самыми современными технологиями индустриального строительства. Часть, обращенную к магистрали, они оставили, открывая зелень круглого сада посередине. Три другие части перекрыты кровлей, образованной элементами типа «сэндвич» из алюминия и полиэтилена, имеющей сложное аэродинамическое очертание. В целом возникло подобие гигантского трехлепесткового цветка (впрочем, изящество рациональной геометрии всего строения доступно восприятию лишь пассажиров пролетающих авиалайнеров). Пространственный трубчатый каркас кровли, разработанный с участием английского архитектора и инженера Питера Райса, позволил без промежуточных опор перекрыть части трилистника, величины внешних граней которого — 130 и 60 м, а общая площадь — 30 тыс. кв. м. Эту задачу можно было решить только с помощью компьютеров. Ими рассчитана и форма поверхности кровли с ее двоякой кривизной и сложными очертаниями, как и ее расчленение на 20 тысяч панелей, сгруппированных в 655 типов. На стройке с помощью лазера и компьютерного управляющего устройства панели подгонялись к месту, образуя безукоризненно ровную сверкающую поверхность опрокинутой искривленной пирамиды. В просторных интерьерах с гибким размещением оборудования преобладают стерильные полированные поверхности. Центральный сад с прудом и стриженой зеленью завершает образ здоровой и безопасной производственной среды.

Работающая в Париже группа «Архитектурная студия», созданная шестью архитекторами (Родо Тиснадо, Мартин Робен, Ален Бретаньоль, Рене-Анри Арно, Жан-Франсуа Бонн и Лоран-Марк Фишер), назвала своим объединяющим началом поиски вдохновения в фантазиях Жюля Верна. Члены группы писали о своей творческой установке: «Медленно, в некоторых отношениях слишком медленно, из-за диктатуры рационализма… архитектура возвращается к выражению значений. Архитектура вновь использует декорации и обращается к связям с историей. Она учится вновь идти по пути гармонизации существующей среды и даже создавать окружение с более уравновешенными связями

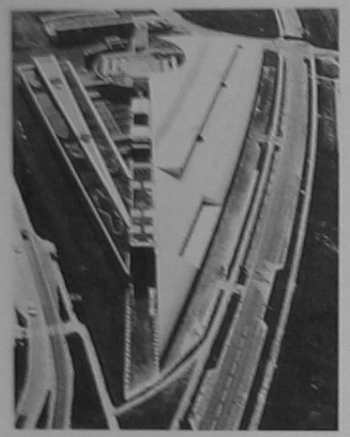


с техникой. Кроме всего прочего, архитектура вновь учится рассказывать истории»[4]. Одним из объектов, в котором группа воплотила свои фантазии, побужденные Жюлем Верном, стал Лицей Жюля Верна в Сержи-ле-О, Франция (1991–1993). Крупный учебный комплекс, рассчитанный на 1350 учащихся, расположен среди развивающегося нового города на треугольном участке, зажатом в развилке магистралей. Территорию плотно заполнили сооружения, форма которых, по словам архитекторов, вдохновлена поездами скоростных железных дорог. Преодолевая дробную несогласованность частей комплекса, архитекторы частично охватили его металлической кровлей, формирующей одну из сторон прямоугольного участка и его ось. Конструкция, служащая кровлей одного из корпусов, навесом над пешеходной коммуникацией и объединяющим началом целого, вдоль стороны, обращенной к одной из магистралей, округло завернута, как край крыла фантастического летательного аппарата величины еще невиданной. И в этом случае целое тоже трудно воспринять, не поднявшись на высоту птичьего полета.

Архитектура высоких технологий давала возможность материализовать и очень сложные смыслы во многослойных поэтических метафорах. Как архитектор-философ и архитектор-поэт показал себя в девяностые Жан Нувель, ставший в этом десятилетии самым интеллектуально глубоким и ярким среди архитекторов Франции. В его миропонимании совместились скепсис Жана Бодрийара, убежденного в невозможности проложить четкую границу между объективной реальностью и заслоняющими ее виртуальными образами, и традиция картезианского рационализма, обязывающая любые утверждения приводить к строгой последовательности формального выражения, освобожденного от всего необязательного. Высокие технологии воспринимались и использовались им не только



Архитекторы Дени Валод и Жан Пистр.
Фабрика парфюмерной фирмы Л'Ореаль в Олне-су-Буа, Франция. 1988–1991



«Архитектурная студия».
Лицей Жюля Верна. Серри-ле-О.
Франция. 1991–1993

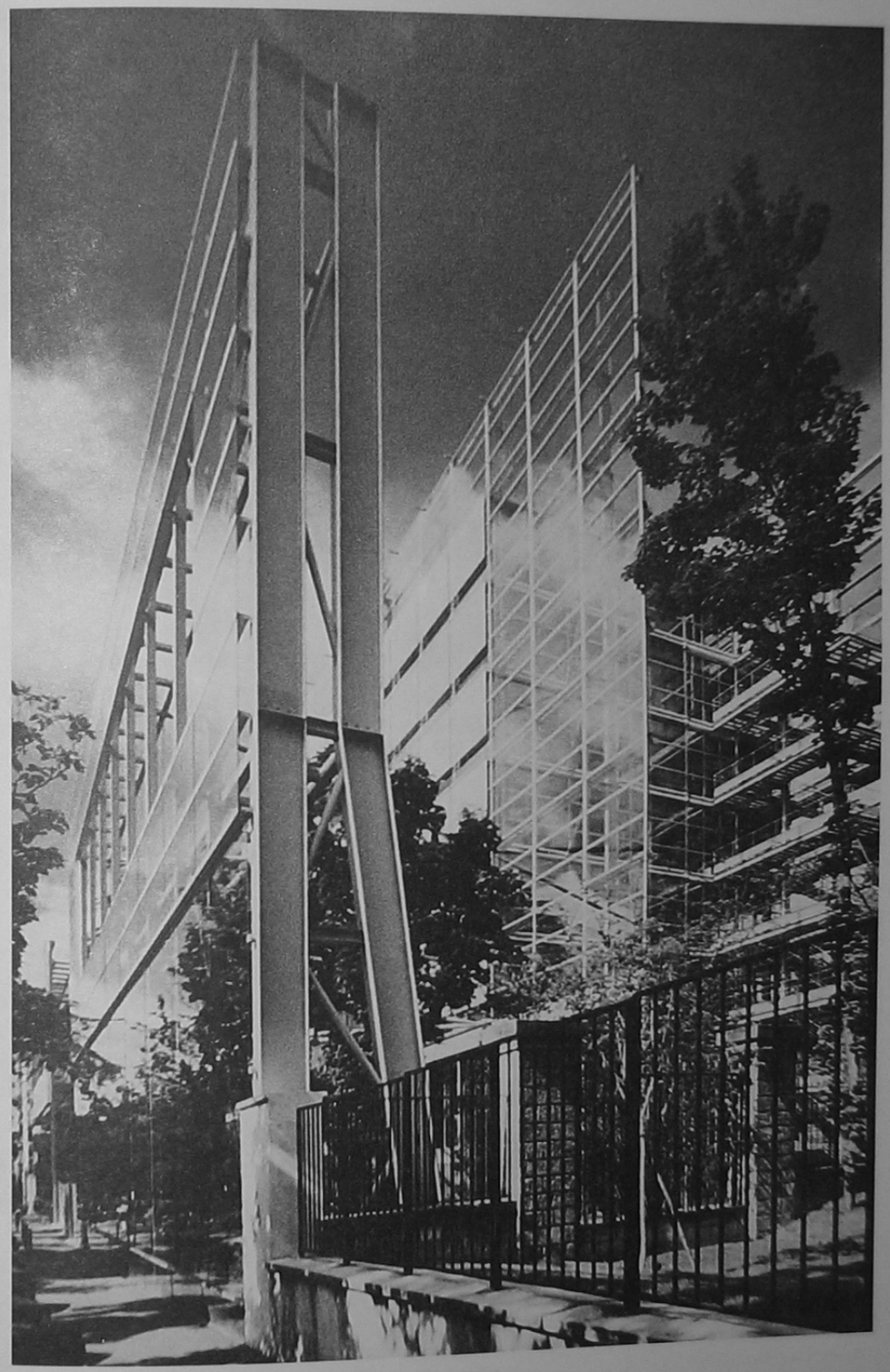
как средство решения практических задач, но и как материал метафор поэтического языка. В большей мере, чем другие архитекторы конца века, Нувель унаследовал художническое отношение к архитектуре, свойственное Ле Корбюзье.

Манифестом Нувеля стало здание Картье, старого дома парижских ювелиров, построенное на бульваре Распай в Париже (1991–1994). Замысел определили деревья, связанные с историческими ассоциациями, — ряд ливанских кедров, высаженных в начале XIX в., по преданию, писателем Р. Шатобрианом. Чтобы сохранить их, собственно здание отодвинуто от линии улицы на 12 м, а по ее фронту поставлен громадный стеклянный экран. Стеклянными экранами, ортогональная геометрия которых подчинена тому же модулю, образованы и фасады здания: эти экраны, параллельные бульвару, продолжены за пределы объема, как бы утверждая свою независимость. Ряд деревьев между стеклянными плоскостями образует промежуточную зону, «полуинтерьер».

Высокий первый этаж восьмиэтажной с семью подземными этажами постройки отдан залу выставок современного искусства, остекленному со всех сторон; пол его находится на уровне поверхности участка. Лифты и лестницы, ведущие на верхние этажи, занятые офисами, вынесены за пределы объема, сохраняя возможность гибкого использования интерьерного пространства, — лифты скользят по фасаду, обращенному в сад, стальные лестницы приставлены к торцам. Выставочный зал Нувель назвал «пространством кочевников» — художники могут с полной свободой располагаться здесь на фоне деревьев за стеклами.

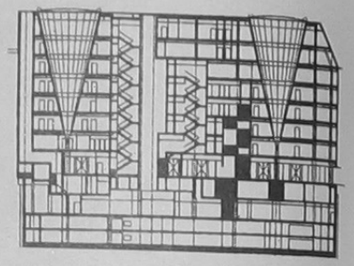
Стекло играет главную роль в формировании образа здания (площадь стеклянных фасадов 5 тыс. кв. м). Очертания, видимые сквозь наслоения стеклянных поверхностей, становятся зыбкими, размытыми. Отражения трудно отличить от видимого за стеклом, виртуальное кажется равноценным реальному. Нувель писал: «Это архитектура, игра которой в том, чтобы показать материальные пределы сооружения исчезающими в поэтически мимолетной манере. Когда виртуальное и реальное неразличимы, архитектура должна иметь смелость допустить подобную противоречивость»[5]. Однако форма этого эфемерного здания подчинена четкой рассудочной логике геометрии, оперирующей прямыми линиями и углами, математически выверенными соотношениями величин. Рациональное и виртуальное стали взаимопроникающими.

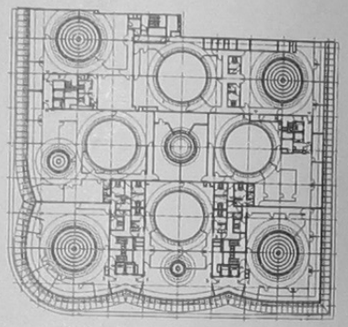
Стекло преобладает и в облике здания филиала знаменитого парижского универмага «Галери Лафайет» в Берлине на Фридрихштрассе (1993–1996). Универсальный магазин и офисы соединены в семиэтажном объеме, все фасады и мансардная кровля которого покрыты зеркальным стеклом. Нувель сознательно пошел на контраст с традиционной массивностью берлинской застройки. Ссылаясь на пример Л. Мис ван дер Роэ, предложившего в 1919–1920 гг. проекты стеклянных небоскребов для Берлина, он писал, что хочет построить здание, позволяющее увидеть жизнь внутри. Впрочем, спокойный массив с округленным углом, непрерывная зеркальная поверхность которого расчленена только горизонтальными поясами, показывающими де-

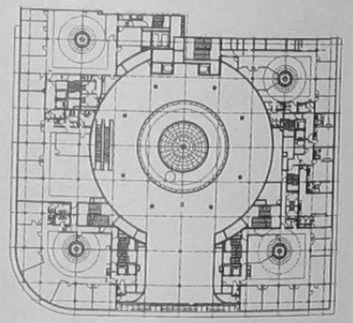


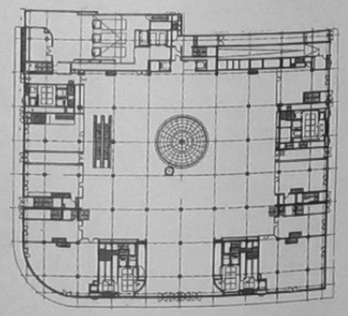
Архитектор Жан Нувель. Дом Картье на бульваре Распай, Париж. 1991–1994



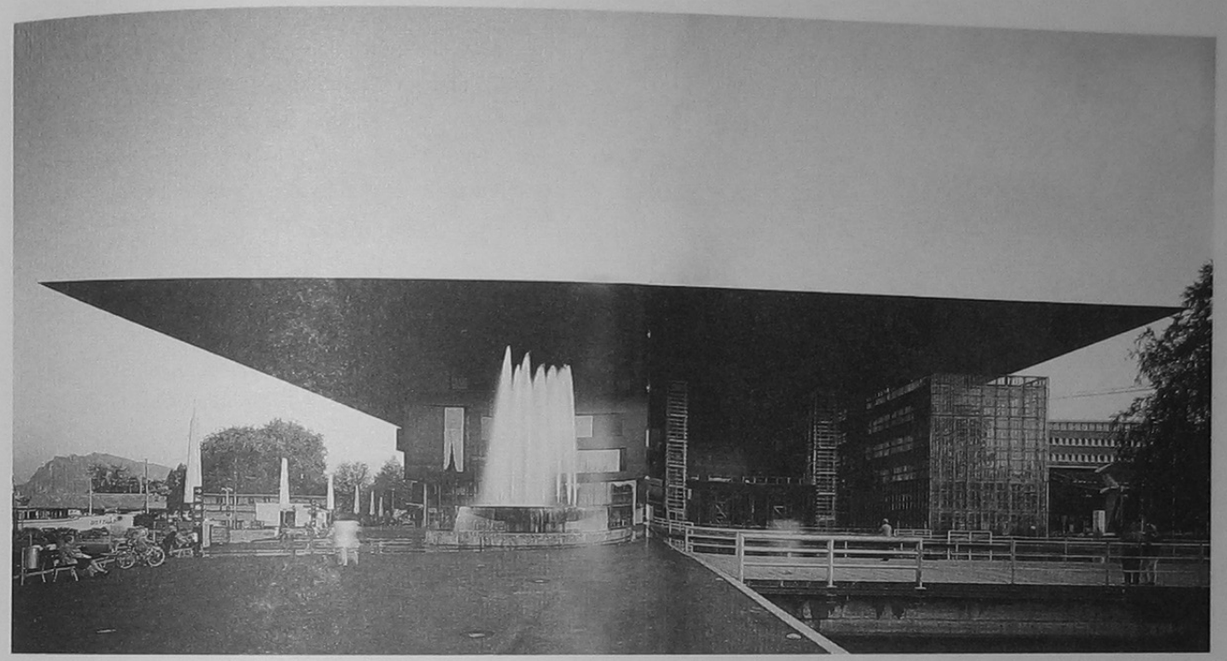








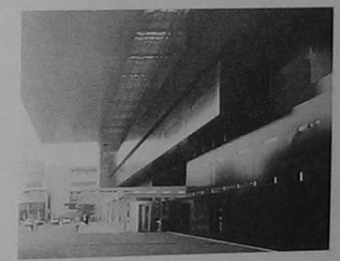
Архитектор Жан Нувель. Универмаг «Галери Лафайет». Берлин. 1993–1996

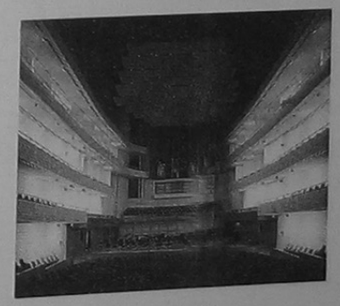


ление на этажи, достаточно спокойно вошел в окружение. Интерьер пронизан коническими пустотами, заключенными в стекло, которые вводят естественный свет в массив, занявший всю площадь участка, и позволяют посетителям ощутить величины здания в целом. При этом виртуальный мир отражений на конических поверхностях взаимодействует с реальным миром, внося момент поэтической сказочности в трезвую ситуацию коммерческого предприятия.

Крупнейшей постройкой Нувеля в девяностые годы стал Культурный центр и Центр конгрессов в Люцерне, Швейцария, на берегу Фирвальдштетского озера (1992–1999). Сложная группа объемов перекрыта единой кровлей, обращенной к озеру громадным свесом, кончающимся острием. Плафон его образован полированным металлом. Комплекс включает симфонический зал на 1900 мест, многофункциональный зал на 900 мест, зал для конгрессов, выставочный зал и три ресторана. Части комплекса разделены длинными узкими бассейнами — как бы эхо главного элемента окружающего ландшафта введено в его внутреннюю организацию.

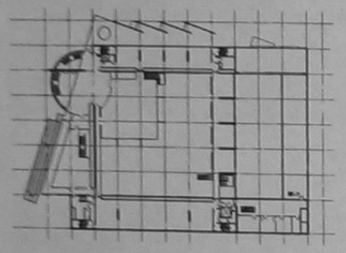
В девяностые развивался и хай-тек нового поколения, отличающийся от модного в восьмидесятые не столько техническими новациями, сколько стремлением приспособиться к изменившейся ментальности и системе ценностей. Архитектура высоких технологий служила образцом. В сравнении с предшествовавшим поколением, это освободилось от иронических подтекстов и стремления к эпатажу. Формы техномира уже не использовались как, по сути дела, чисто знаковые, декоративные дополнения. Создавались ортогональные структуры, работающая конструкция которых ясно выявлена, — тектонически ясная «архитектура





Архитектор Жан Нувель.
Культурный центр и Центр конгрессов.
Люцерн. Швейцария. 1992–1999







Проектная фирма «Швайгер и партнеры».
Художественный музей в Вольфсбурге, Германия. 1989–1993

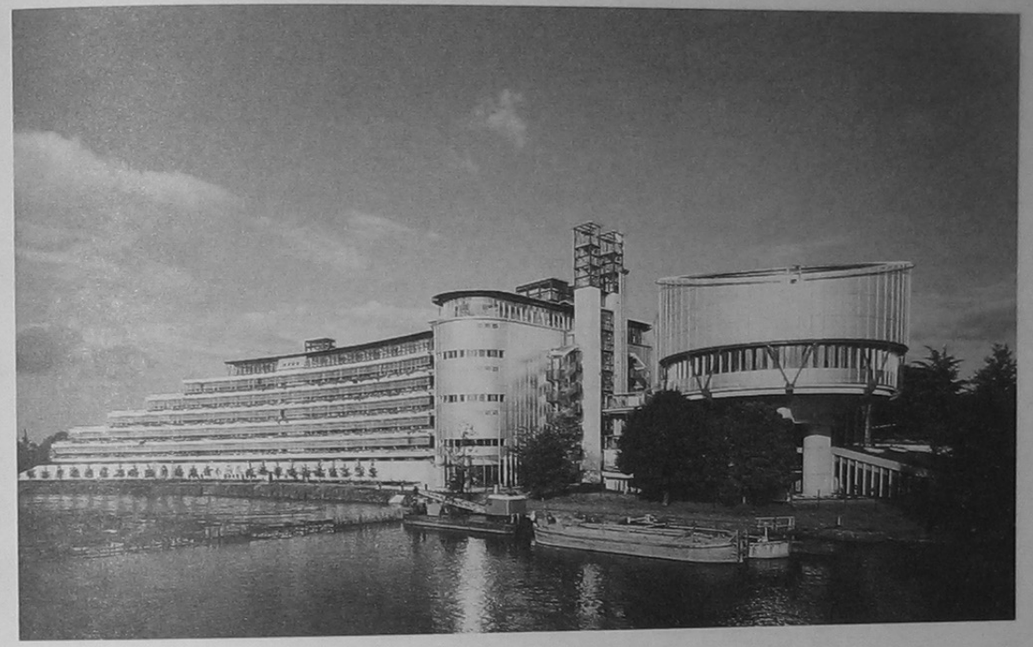
Архитектор Брюс Грэм, проектная фирма COM.
Гостиница в Барселоне, Испания. 1986–1992

кожи и костей». Новые методы расчета, новые материалы и новые конструкции узловых сочленений позволяли сделать ее более прозрачной и стройной. От изначального хай-тека сохранялись, однако, перегруженность деталями, подчеркнуто техноморфными, и некое многословие, очевидное при сопоставлении с работами, например, Жана Нувеля. Любимые в архитектуре высоких технологий металлические оболочки сложной кривизны (и вообще непрямолинейные элементы) не использовались.

Варианты такого рода особенно многочисленны в архитектуре Германии. Примером может служить Художественный музей в Вольфсбурге, Германия (1989–1993, проектная фирма «Швайгер и партнеры»), построенный в соседстве с мраморным массивом Культурного центра, созданного Алваром Аалто. План, сгруппированный вокруг квадрата большого выставочного зала, подчинен модулю 8,1х8,1 м. Сочетание основного прямоугольника с фронтальной плоскостью вестибюля, вдоль которой устроены открытые пандусы, и ротондой аванзала придает объему и внутреннему пространству динамичность. Гранитное мощение площади перед входом продолжено в интерьере, подчеркивая единство внутреннего и внешнего. Стройные стальные колонны, объединяющие этажи, несут сильно выступающие легкие навесы-жалюзи, затеняющие стеклянные стены, и плоское покрытие, квадратные ячейки которого заполнены пирамидальными стеклянными фонарями и кессонами с устройствами вечернего освещения. Балконы и галереи, связанные между собой, не объединены, однако, в непрерывный второй этаж, сохраняя ощущение целостности высокого интерьера.

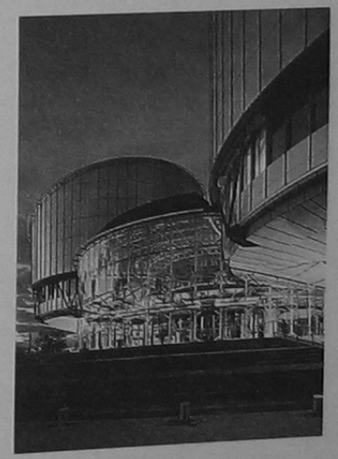
К тому же новому поколению хай-тек в архитектуре Германии можно отнести комплекс Центра искусств и медиатехнологий в Карлсруэ, созданный фирмой «Швайгер и партнеры», в котором соединены реконструированный фабричный корпус и новый блок (1993–1997); здание издательства Грунер и Яр в Гамбурге (О. Штайдле и Уве Кислер, 1983–1991); торговую аркаду во Франкфурте-на-Майне (Р. Крамм, 1992); терминал аэропорта в Штутгарте (М. фон Геркан, 1989–1991). Последний, впрочем, при своеобразной и характерной для девяностых структуре зала отправления с плоским наклонным покрытием, которое поддерживают разветвленные металлические деревья, несет еще многие черты архитектуры восьмидесятых.

Визуальные признаки архитектуры высоких технологий — и прежде всего, введенный в рамки тектонической логики хай-тек — вошли в представления о «модно современном». Атрибутом этой моды стали геометрические решетки стального каркаса, вынесенные на поверхность фасадов. Характерна одна из двух сорокаэтажных призматических башен гостиниц, выстроенных на прибрежной эспланаде Барселоны близ Пуэрто Олимпико к Олимпийским играм (Брюс Грэм, проектная фирма COM, 1986–1992). Ортогональная белая решетка каркаса с диагональными раскосами жесткости в боковых вертикальных рядах создана на относе от стены, одновременно она выполняет и функцию солнцезащиты. Благоустройство участка с постройками малых форм внесло в систему эффектный контраст рационального и иррационального.



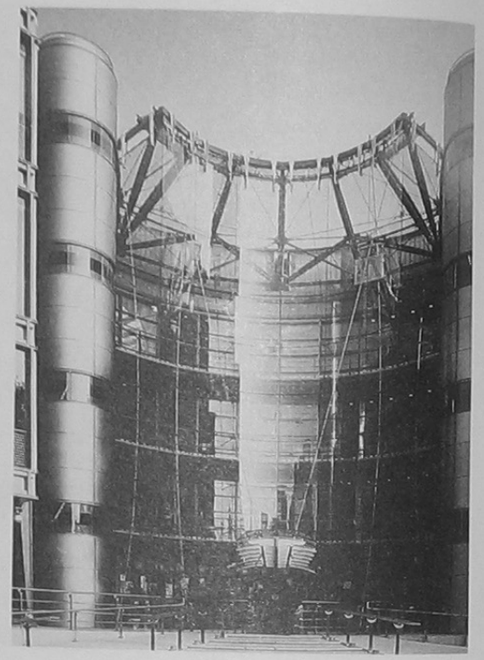
Особое место в архитектуре девяностых занимал Ричард Роджерс, один из пионеров стиля хай-тек. Отражая настроения времени, он особое внимание уделял проблемам экологии. В новых технологиях он видел прежде всего возможность их более полного решения. «Компьютерная технология — одно из открытий в сфере проектирования зданий с низкими энергиями. Программы теперь могут воплощаться в модели, которые предсказывают движение воздуха, уровни освещенности и тепла, создаваемые на чертежной доске. Это увеличивает нашу способность уточнить каждый аспект проекта таким образом, чтобы максимально использовать естественное окружение. И компьютер дает зданию чувствительную электронную нервную систему, способную регистрировать внутренние и внешние условия и реагировать на индивидуальные потребности. Существуют новые материалы, которые способны изменять свои изолирующие свойства — от светонепроницаемости до прозрачности, могут реагировать на окружение в соответствии с суточными циклами и изменениями, связанными со сменой сезонов. Будущее в этом, хотя можно говорить лишь о начале его влияния на архитектуру»[6], — писал Роджерс. Его остро интересовали также проблемы выражения сущности институций демократического общества.

Поставленные Роджерсом вопросы побудили его по-новому рассмотреть проблему монументальности, не прибегая к историческим аллюзиям или иронич-ным парадоксам, когда он стал работать над проектом здания Европейского суда и Комиссии по правам человека в Страсбурге, Франция (1989–1995). В конечном счете, Роджерс пришел к отрицанию монументальности в традиционном истолковании, используя спокойный словарь форм стиля хай-тек девяностых годов и артикуляцию объема, отвечающую структуре функций.



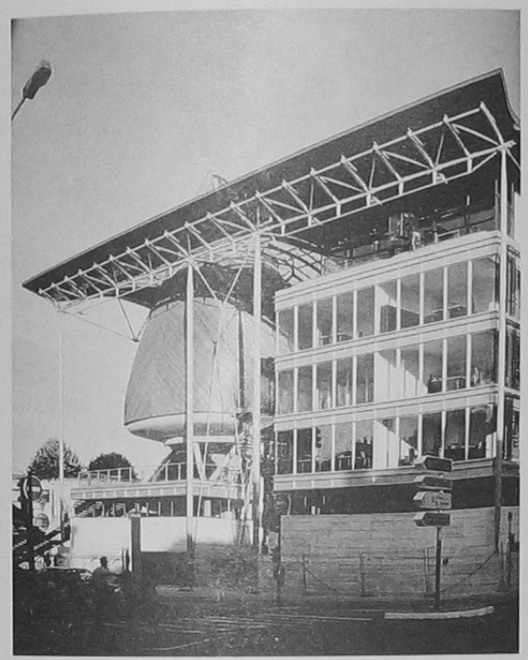
Архитектор Ричард Роджерс.
Здание Европейского суда и Комиссии по правам человека в Страсбурге, Франция. 1989–1995

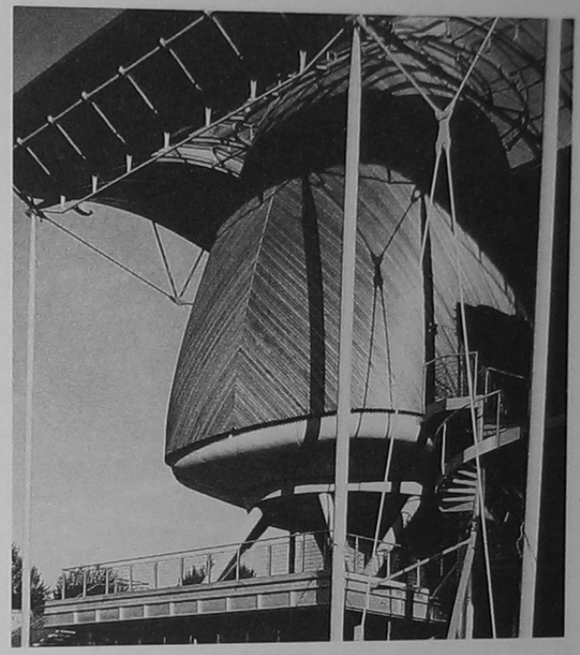




Архитектор Ричард Роджерс.
Здание штаб-квартиры телевизионной компании «Канал-4». Лондон. 1994

Идея композиции здания проста: соединяя символическое и механическое выявление характера деятельности международного органа правосудия в открытой прозрачной структуре, Роджерс разделил комплекс на «голову» и «тело», связав их через внутренний дворик и ядро вертикальных коммуникаций. «Голова» — общественная, доступная публике и прессе часть, образованная двумя скошенными поверху цилиндрами, облицованными металлическими панелями. Один из них заключает в себе зал заседаний Суда по правам человека, другой — зал Комиссии. Оба они вырастают из прозрачной ротонды общего вестибюля. Протяженный, расчлененный террасами семиэтажный корпус, изогнутый параллельно берегу реки Иль, — «тело», которое занимают административные подразделения. Вид со стороны реки рождает некие «корабельные» ассоциации, заключающие в себе неясную отсылку к авангарду двадцатых годов. Ассоциация переходит и на интерьеры — один из критиков сравнивал барабаны залов с боевыми рубками гигантской футуристической подводной лодки. Конструкции раскрыты, использованы как элементы хай-тека, входящие в облик здания; они просты и тектоничны. Устройства кондиционирования обслуживают только наиболее наполняемые публикой общественные зоны; естественную вентиляцию обеспечивает приречный бриз — сказалась тенденция экономить энергию. Но символическое выражение, основанное на вычленении функций, показало свою беспочвенность — еще до завершения постройки международные органы отменили решение о проведении заседаний Суда и Комиссии в различных залах, лишив тем самым смысла двухчастность «головы» здания. При этом был лишь подчеркнут вопрос более общего порядка — насколько соединение разнородных метафор и ассоциаций, которые несет это здание, может создать эмоциональный резонанс, традиционный для здания-монумента?





Более драматична форма здания штаб-квартиры телевизионной компании «Канал-4» в Лондоне, которое завершено по проекту Роджерса в 1994 г. Основную часть объема занимают два корпуса офисов, связанные в Г-образную конфигурацию эффектной вогнутой и фланкированной башнями входной частью. Охваченная рядами галерей, она демонстрирует изящно разработанные мотивы футуристической инженерии в стекле и полированном металле. За овальными лестничными башнями, одетыми в полированный металл ржаво-красного оттенка, началом офисных корпусов служат два объема, не продолжающие симметрии: пятиэтажная «этажерка» конференц-залов, стеклянные фасадные панели которых несут ассоциацию с телевизорами, и более высокая шахта коммуникаций, по внешней поверхности которой открыто скользят цилиндрические капсулы панорамных лифтов.

Подчеркнутая футуристическая тональность образа этой прелюдии электронного века как будто не оправдана в сопоставлении с ее вполне обычным техническим наполнением. Но именно здесь компания разрабатывает основы интерактивного телевидения и цифровые технологии будущего, для чего оказались достаточны традиционные пространства. Стилистические усложнения и драматизацию Роджерс использовал, чтобы символически выразить устремленность деятельности, ее интеллектуальную ориентацию.

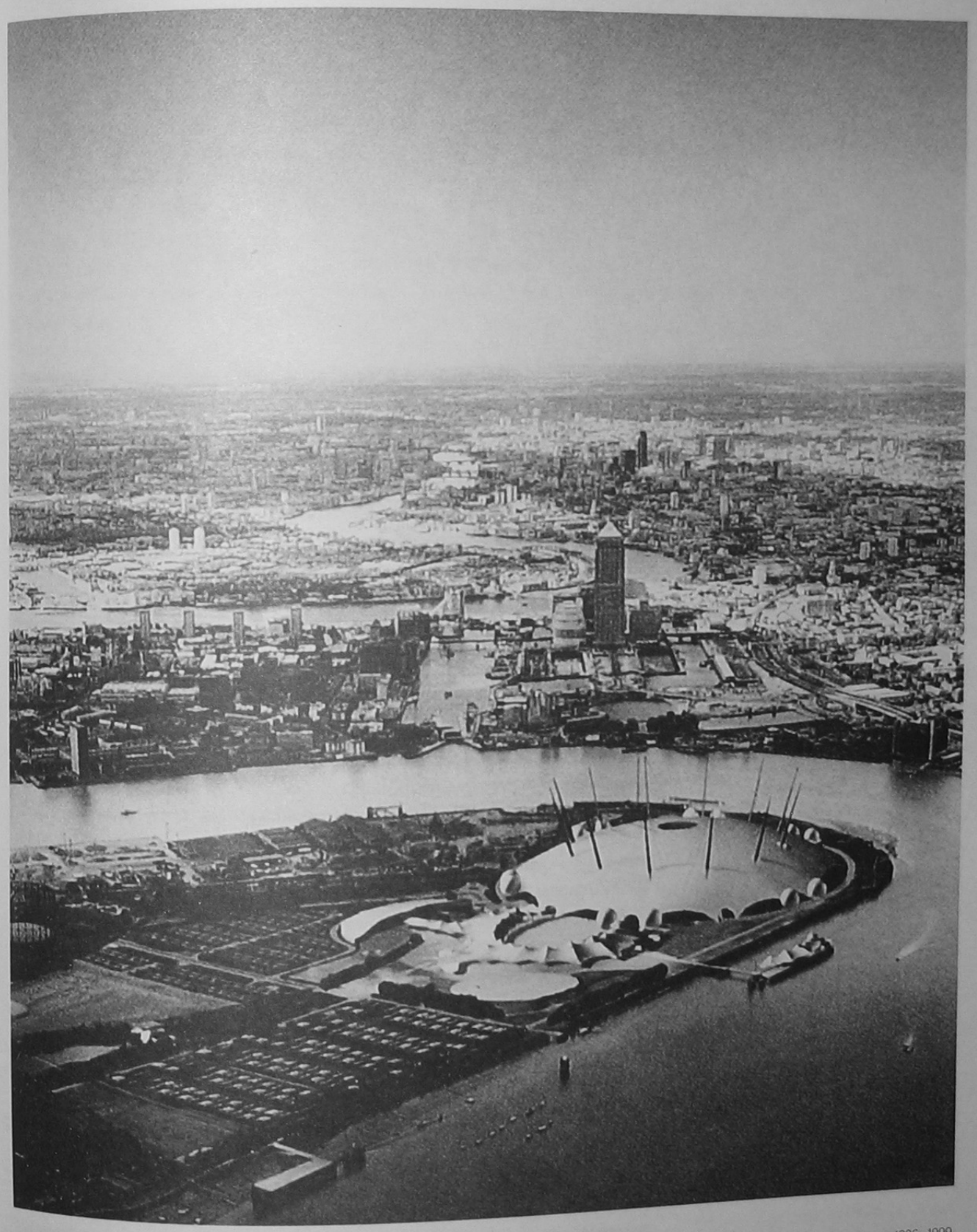
Неожиданные вариации, связанные с влиянием идей «зеленых», возникали в спроектированном Роджерсом здании Дворца правосудия в Бордо, Франция (1992–2000). Оно расположено в соседстве с неоклассическим ядром города и примыкает к его средневековой крепостной стене. Прозрачность системы правосудия символизирует лицевой корпус, фасады которого состоят из стек-

Архитектор Ричард Роджерс.
Дворец правосудия. Бордо, Франция. 1992–2000

лянных панелей в легком металлическом каркасе и тонких поясов, отсекающих этажи. Но за ним, под общей кровлей, образованной рядом сводиков на тонких стойках, расположены на поднятой бетонной плите высокие глухие объемы-коконы, в которые заключены залы судебных заседаний. Их каркасная деревянная конструкция внутри облицована панелями из многослойной фанеры, снаружи обшита кедровыми досками. К ним с галереи лицевого корпуса перекинуты легкие мостики. Роджерс здесь, неожиданно для него, включил в ортогональную систему формы органического характера, подчеркнув контрастом геометрий столкновения прозрачности и замкнутости, воспринимающиеся как естественные и необходимые в контексте среды, куда включено здание.

Роджерс со своей бригадой выиграл конкурс на проектирование громадного временного сооружения в Гринвиче, Лондон, предназначенного для выставок и фестивалей, которыми отмечалось наступление нового тысячелетия. Вместе с конструкторским бюро «Ове Арупа» он создал проект «Купола тысячелетия», имеющего диаметр 365 м при максимальной высоте 50 м (1996–1999). Конструктивно, собственно, это сооружение — не купол, но и не тент. Несущую основу конструкции составляют сгруппированные по кольцу 12 решетчатых наклонных стальных мачт высотой в 106 м, установленных на пирамидальных стальных опорах. Тросы, закрепленные на их вершинах, несут стальную сетку, закрепленную у основания. На нее уложена тефлоновая ткань на основе стекловолокна. Обслуживающие устройства вынесены в цилиндрические конструкции по периметру купола. Элементы сооружения были стандартизированы, изготавливались на заводах и собирались на месте методами, отработанными индустриальной цивилизацией. Высокие технологии не были задействованы, сооружение открыто ко встрече Нового, 2000, года и это стало главным основанием его известности. Использованные конструктивные идеи и созданные при его возведении ценности формы вряд ли соответствуют исключительности даты, которой они посвящены.

Как и любое другое направление девяностых годов, архитектура высоких технологий не имела объединяющих организационных формирований — в отличие от авангарда начала века, внутри которого активно возникали группы единомышленников; не было в это время и периодических изданий, устойчиво поддерживавших какое-либо направление. Уже это определяло их некую неопределенность, зыбкость очертаний. Индивидуальное преобладало над общим, союзы становились временными и условными. При этом развитие международной кооперации и рынка строительных услуг не привязывало архитекторов к работе внутри национальных границ. Система международных конкурсов способствовала интернационализации архитектуры конца XX века и творчества ее мастеров. Фостер и Роджерс больше, чем в Великобритании, строили за ее пределами; итальянец Ренцо Пиано крупнейшие произведения создал вне Европы; уругвайца Виньоли прославила постройка в Японии. За пределами своей страны много работал и глубоко укорененный во французской культуре и менталитете Жан Нувель. Европейцы и американцы охотно строили в Азии, но и архитекторы из Японии и Малайзии выполняли европейские и американские заказы. Архитектура высоких технологий по самой своей природе располагала к международному сотрудничеству, которое захватывало и другие направления архитектуры девяностых.



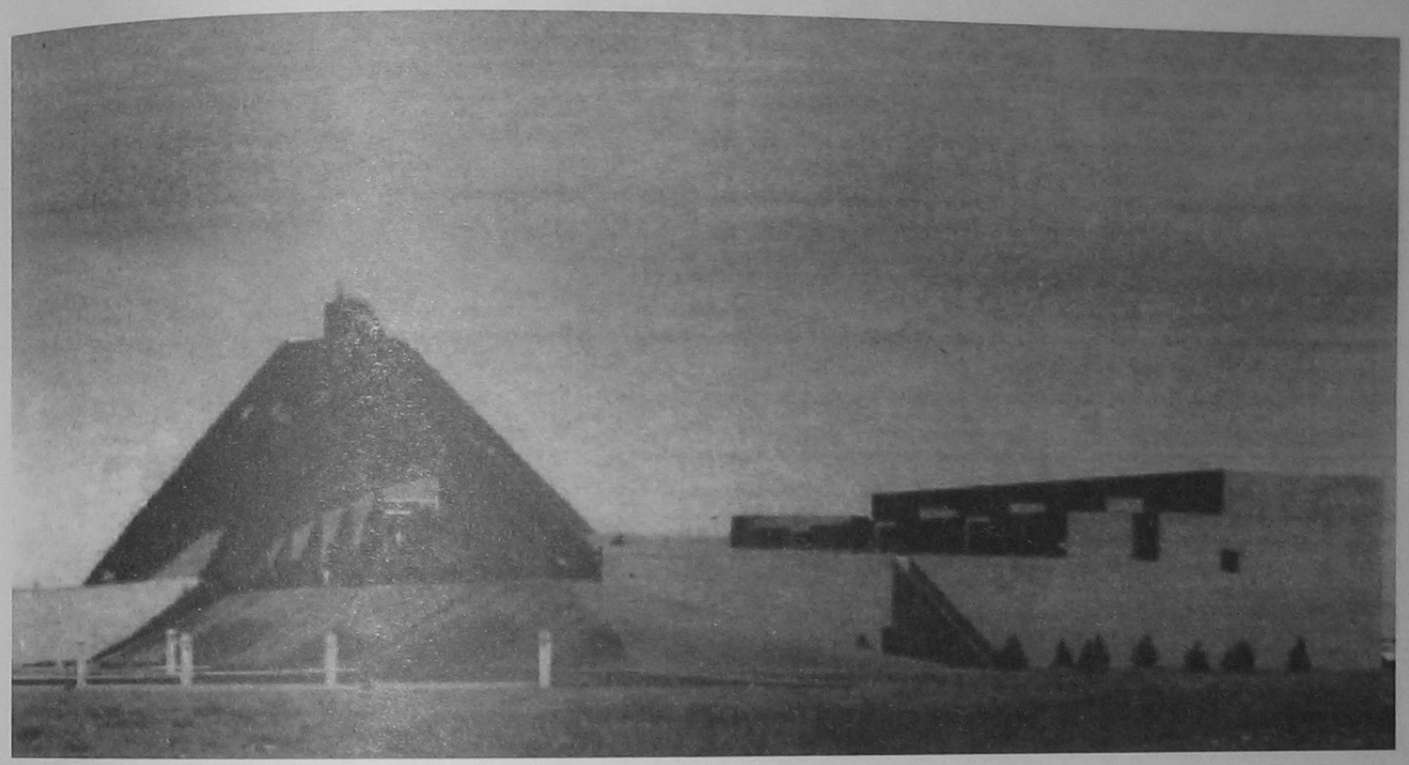
Архитектор Ричард Роджерс, конструкторское бюро «Ове Арупа». Купол тысячелетия. Гринвич, Лондон. 1996–1999

Минимализм

Направление это, при очевидности объединяющего принципа, внутренне разнородно. К простоте формы, которая в девяностые годы вновь стала восприниматься как ценность и наделяться особыми смыслами, подводили различные тенденции, и значения в нее закладывались разные. Стремление к простоте, исключающей то, что скрывает суть вещей, возникало уже во второй половине XIX столетия, когда Уильям Моррис и «Движение искусств и ремесел» пытались преодолеть хаос форм викторианской эклектики. Адольф Лоос, проповедуя простоту вслед за живописцем Полем Сезанном, связывал ее с этическими ценностями. Казимир Малевич своим «Черным квадратом» провозгласил экономию средств законом искусства, художественный и архитектурный авангард в устремлении к ней видели путь осуществления своих утопий. Мис ван дер Роэ облек поиск максимальной простоты в афоризм «меньше есть больше», вызывавший потом ярость постмодернистов. Развивая традиции древней мексиканской культуры, уже в конце пятидесятых пришел к необходимости максимального упрощения формы Луис Барраган, искавший путь равновесия между архитектурой и природой. От принципов национальной культуры пришел к минимализму уже в восьмидесятые японец Тадао Андо, оставшийся одним из его лидеров в девяностые, когда термин стал определением уже не индивидуальной манеры, а международного направления.

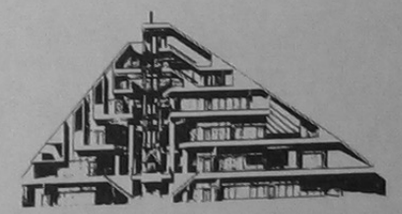
Устремление к простоте стало распространяться как реакция на вульгарное и малосодержательное многословие постмодернизма в его коммерческих версиях. Минимализм в конце восьмидесятых из позы одиночек превратился в установку, которая привлекала многих в разных странах, хотя цель его — простота формы — воспринималась неоднозначно, чему способствовало влияние со стороны минимализма в искусстве. Последний начал складываться в США как антитеза абстрактному экспрессионизму, его субъективности, устраняя из произведений искусства все личное, все внешние отсылки, символы и аллюзии, чтобы утвердить объект как самостоятельную реальность. Минимальным искусством в конце шестидесятых критики назвали элементарные геометрические тела — «образы-объекты», которые создавал скульптор Тони Смит (род. 1912). Дональд Джадд (род. 1928), который стал лидером минималистской скульптуры, искал средства выражения в сериях таких повторяющихся «первичных структур», которые создавались промышленными методами из металла и пластика. Среди его осуществленных проектов — серия бетонных кубов, протянувшаяся почти на километр в Мёрфа, Техас, США (1980). Организуя и изменяя природное пространство, Джадд вторгся в сферу интересов архитектуры (к тому же в свои «объекты» он стал превращать заброшенные здания). При этом, однако, он отказывался от любого порядка и структурности, отрекаясь от целей зодчества.

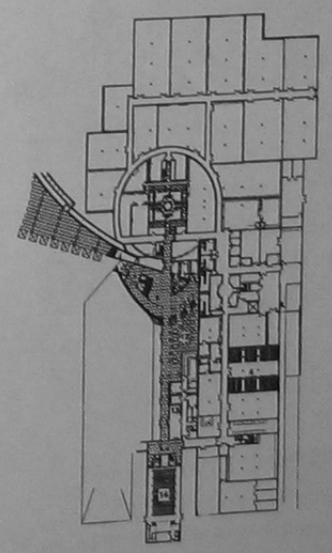
Архитектор Энтони Предок (род. 1936), работающий в Альбукерке (Нью-Мексико, США), неподалеку от мест экспериментов Джадда, воспринял идею редукционизма, соединив ее с традициями древнейшего населения своего штата, воплощенными в глинобитных индейских пуэбло. Их минималистскими вариациями стали дом Цубера в Фениксе, Аризона, США (1986–1989) и Центр американского



наследия в Лэрэми, США (1990-е годы). Дом Цубера поставлен среди выжженных солнцем каменистых холмов. На плоском, неукрашенном фасаде земляных цветов Г-образного в плане объема выступает пара треугольных эркеров. От стороны одного из них начинается косо направленный стальной мост, ведущий в никуда, — видовая площадка, переброшенная над входом; она вносит контрастную ноту в массив, напоминающий небольшую крепость. Интерьеру дома среди сухой пустыни придают прохладный уют небольшие бассейны.

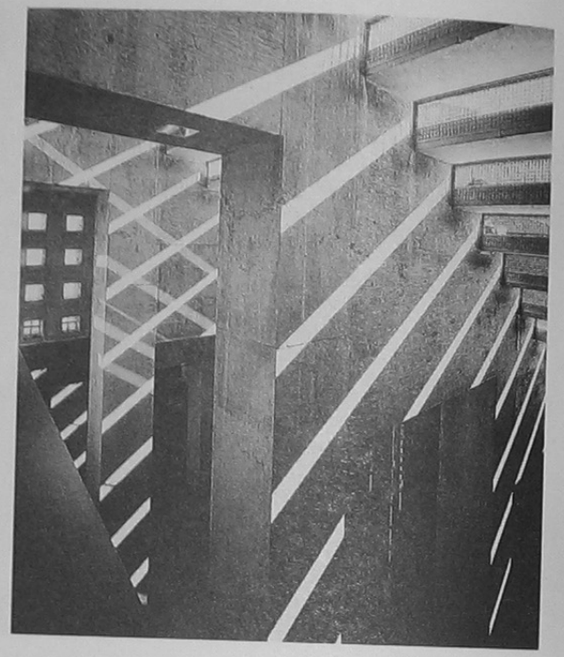
Центр искусства им. Нельсона в Государственном университете Аризоны, Тампа, Аризона, США (1986–1989), образован группой аскетично простых бетонных объемов с массивными стенами, скупо прорезанными пятнами перфорации, пропускающей солнце в интерьеры. Градации высоты и легкие развороты геометричных масс оживляют строгую картину, несущую ассоциации с индийскими пуэбло. Кирпичная циркульная аркада выделяет зону театра и театра танца. Там, где фланг ее соприкасается с началом эспланады, над открытой эстрадой поднимается массивный портал. Простые и суровые контрастные формы выделяют построенное как «дом пустыни» здание библиотеки и музея в Лас Вегасе, Невада, США (1990). Геометрические объемы его корпусов сталкиваются на треугольном участке в необычных схемах. Вершину треугольника завершает острый «нос» облицованного красным камнем угловато-ступенчатого административного корпуса. «Нос» на середине его высоты раскрыт обширным сквозным проемом. Над тесным внутренним двориком поднимается высокая цилиндрическая «Башня науки», завершенная спиральной моделью индейской обсерватории. Предок подчеркивал, что основа его подхода — выражение духа места. И если в пустынных ландшафтах он создавал аскетичные вариации на темы земляной архитектуры индейцев, то Бич хаус — дом в Вени-

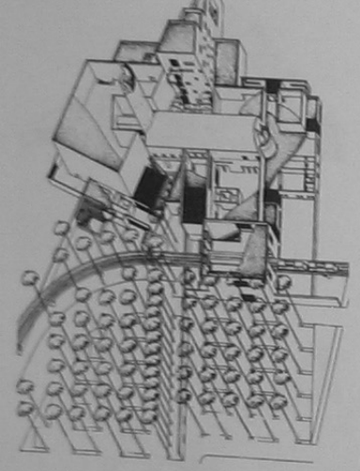




Архитектор Энтони Предок.
Центр американского наследия и Музей университета Вайоми в Лэрэми, США. 1990-е





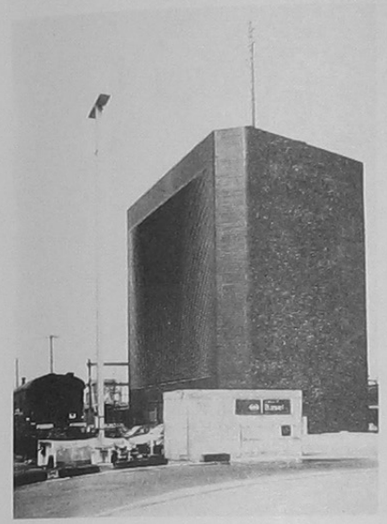


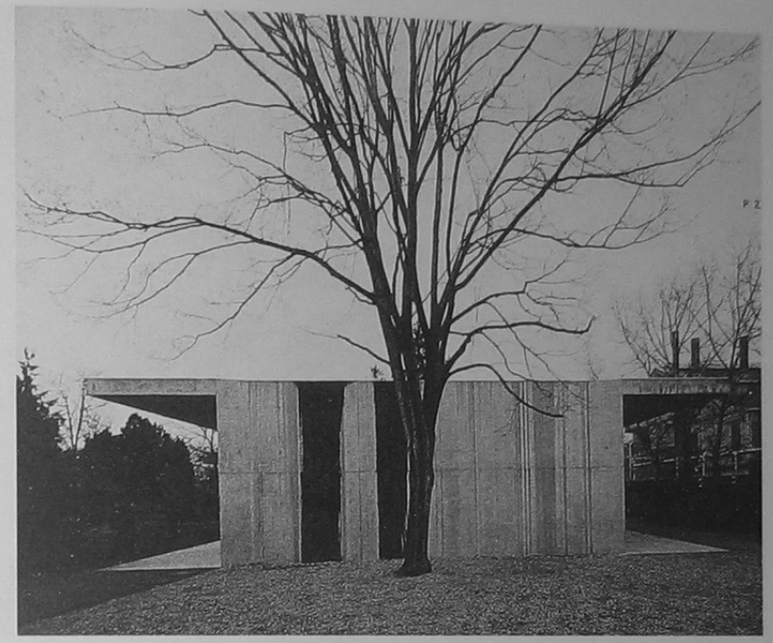
Архитектор Энтони Предок.
Центр искусства им. Нельсона.
Государственный университет Аризоны.
Тампа, Аризона, США. 1986–1989. Эскиз, интерьер

Здание библиотеки и музея.
Лас Вегас, Невада, США. 1990

се, приморском пригороде Лос-Анджелеса, создан как двухэтажный фрагмент железобетонного каркаса (1990). Четкая поверхность сборных элементов напоминает мрамор. Вдоль плинта, проходящего по всему высокому цоколю, тонкой пленкой стекает вода.

Широту диапазона, охватываемого понятием «минимализм», показывает сопоставление потаенного историзма Предока и ориентированного на абстрактное искусство творчества швейцарских архитекторов Жака Херцога (род. 1950) и Пьера де Мейрона (род. 1950), ставших европейскими лидерами направления. Они обратили на себя внимание, построив в Мюнхене частную художественную галерею Гётц (1989–1992) как абстрактное «платоновское тело», призматический ящик, непрозрачная средняя часть которого кажется невесомо плывущей между непрерывными стеклянными полосами нижнего этажа и антресоли. Целое задумано как абсолютно нейтральный контейнер для демонстрации и восприятия произведений искусства. Почти в то же время они создали железнодорожный сигнальный бокс в Базеле, Швейцария (1989–1995). Вертикальная призма, стоящая среди железнодорожных путей, имеет шесть этажей, плотно насыщенных электронным оборудованием для управления узлами переключения путей и координации сигналов. Железобетонная конструкция покрыта непрерывной оболочкой из медных полос шириной 20 см, повернутых под углом к основной плоскости. За ними растворяется членение на этажи; сквозь щели между этими неподвижными жалюзи видны лишь некие намеки на внутреннюю деятельность, не раскрывающие ее природу; они вносят разнообразие в текстуру оболочки, драматизируя таинственную изолированность объекта, не имеющего никакого отклика в ландшафте.

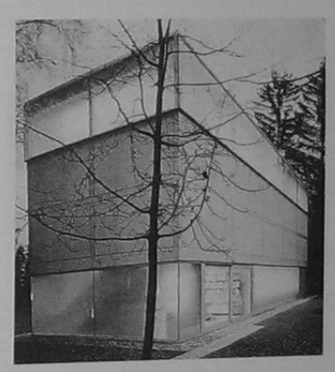




Хрестоматийным примером современного минимализма стала студия художника Реми Цогга в Мюлузе, Франция (1995–1996). Прямоугольный бетонный ящик имеет две глухие продольные стороны; на торцовых сторонах, прикрытых нависающими выпусками кровли, бетонные плоскости сочетаются с плоскостями стекла. Стены «ящика», не имеющие цоколя, тонут в траве. Следы от дождевой воды, стекающей с кровли, покрыты полосами желтой и черной краски, несколько разнообразящими плоскость. Облик студии созвучен работам художника, выдержанным в строгом, почти грубом минимализме.

Неожиданную идею Херцог и де Мейрон использовали для винного завода «Доминикус» в Калифорнии, США (1995–1998). Стены его протяженного бетонного ящика прикрыты проволочными контейнерами с насыпанным в них щебнем серо-зеленого базальта, который служит защитой стен от солнца (что важно для производства, требующего постоянной температуры). Стену прорезают только длинные и низкие проемы для загрузки сырьем с грузовиков. Примитивизму экстерьера контрастна стерильная простота интерьера с точными поверхностями стен и потолков и скупыми четкими формами оборудования.

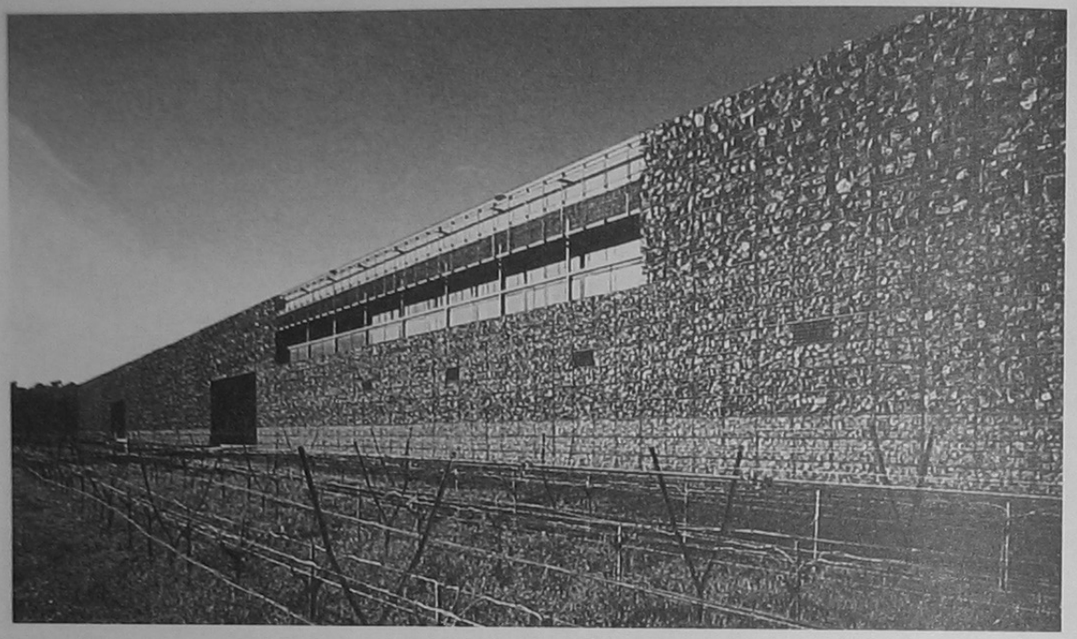
Широкую известность швейцарским архитекторам принесла работа в Лондоне над преобразованием закрытой в 1981 г. тепловой электростанции Бэнксайд (построенной в 1947 и 1968 гг. Г. Скоттом) в Галерею современного искусства — отделение Тейт-гелери (1995–2000). Здание расположено на набережной Темзы прямо напротив собора Св. Павла и близ моста Ватерлоо. Херцог и де Мейрон победили на международном конкурсе, на который было подано 148 проектов. Фасад станции, обращенный к реке, они оставили почти не измененным. Главная идея их проекта — использование монументального

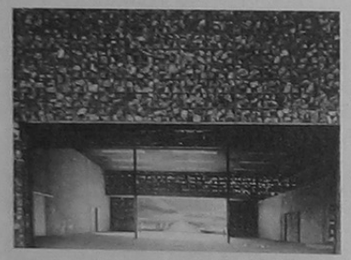


Архитекторы Жак Херцог
и Пьер де Мейрон.
Железнодорожный сигнальный бокс
в Базеле, Швейцария. 1989–1995

Студия Реми Цогга. Мюлуз,
Франция. 1995–1996

Художественная галерея Гётц.
Мюнхен, Германия. 1989–1992





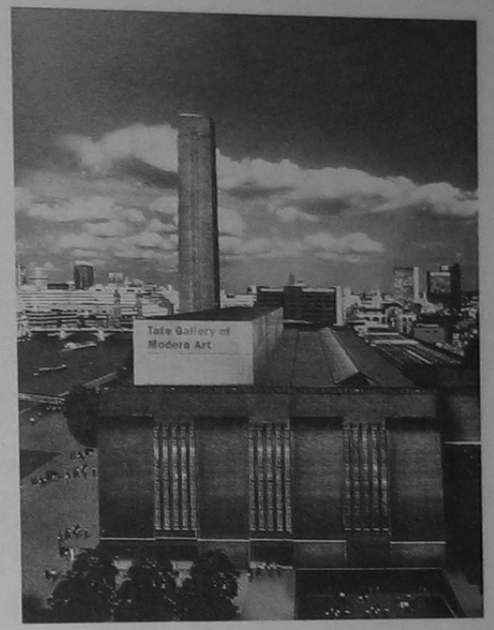
пространства прежнего турбинного зала (длиной 155, шириной 23 и высотой 35 м) как вестибюльной зоны галереи. Громадный интерьер с обобщенным и приведенным к благородной ясности очертаний мощным стальным каркасом, массивным поясом антресоли и сохраненным балочным краном распределяет посетителей по залам общей площадью 35,5 тыс. кв. м. Развитием существующей структуры стали только простые объемы дополнительных галерей и связанных с ними помещений за главным корпусом, стоящим вдоль набережной. Компьютер уточнил и несколько обобщил изначальные формы, приведя сочетание массивной призмы и вертикали бывшей трубы к точному лаконизму. Как и сигнальный бокс в Базеле, Галерея современного искусства стала гибридом промышленного дизайна и минималистской эстетики, но очень крупных размеров.

Формулируя свое кредо, Херцог и де Мейрон писали: «Реальность архитектуры — не построенная архитектура. Архитектура создает свою реальность за пределами „построено — не–построено», сравнимую с автономной реальностью живописи и скульптуры»[7]. Для них, принадлежащих к поколению скептиков, ценность архетипов менее реальна, чем ценность образов виртуального мира художественных идей.

В сближении с искусством видел одну из важных сторон развития архитектуры конца XX века итальянский архитектор Массимилиано Фуксас (род. 1944), работавший во Франции. Он полагал, что уже появилась возможность преодолеть разрыв между скульптурой и зданием; идеи его проектов возникали в живописи и объемных моделях из подручных материалов. Рождалась архитектура с качествами скульптуры.

Архитекторы Жак Херцог
и Пьер де Мейрон.
Винный завод «Доминикус».
Калифорния, США. 1995–1998

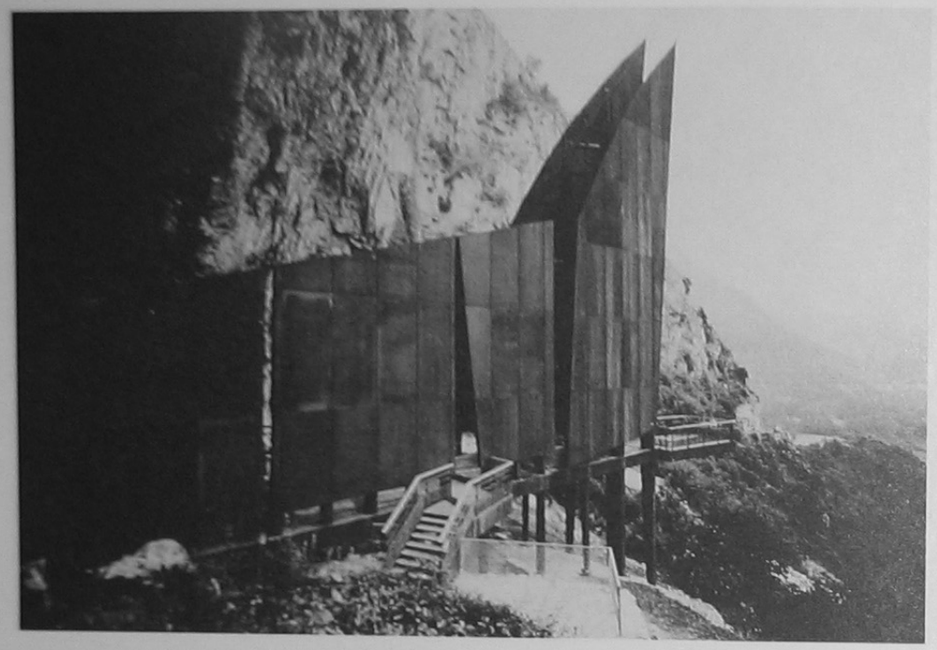


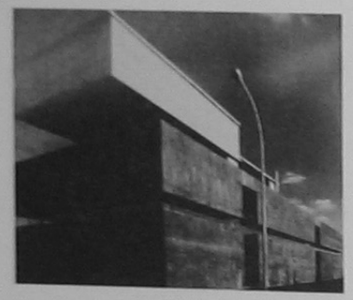


Как символическую фигуративную скульптуру создал Фуксас входной павильон знаменитой пещеры Ньо на юге Франции, где сохранилась живопись среднемадленского периода (11 тыс. лет до н. э.), построенный в 1988–1993 гг. От парковой зоны ко входу ведет мостик, прикрытый панелями грубой стали «кортен», поверхность которой покрывается красно-коричневой ржавчиной. Панели складываются в динамичный силуэт, напоминающий некую древнюю птицу. Возник объект, время происхождения которого не очевидно. Ощущение разрыва с современностью создано не историческими аллюзиями, но формальными средствами, характерными для минималистского искусства.

Следующей работой Фуксаса стало здание Художественной школы им. Мишеля Монтеня в университете Бордо, Франция (1993–1994). В здании объединено изучение музыки, кино и скульптуры. Архитектор назвал его «Ящиком идей, контейнером образов». Среди банального окружения бетонными корпусами, невысокая протяженная призма выделяется ярко-зеленым цветом своей оболочки из оксидированной меди. Объем рассечен на половине высоты глубокой непрерывной щелью с лентой окон; стену прорезают две вертикальные ниши входов. Над плоским завершением лежит объем радиостанции, обшитый деревом, который динамично выдвинут за пределы одного из торцов. Двусветность театрального зала, расположенного на первом этаже, никак не выявлена. В конечном счете «Объект» Фуксаса сформирован как используемая минималистская скульптура. Свой художественный идеал Фуксас связал, однако, не со скульптурой, а с аскетичными работами живописца Лусио Фонтана, который разрушает пространственные пределы своей живописи; он ограничивает формальный эффект, рассекая или прокалывая поверхность холста.

Архитекторы Жак Херцог
и Пьер де Мейрон.
Галерея современного искусства —
отделение Тейт-Гелери. Лондон.
1995–2000





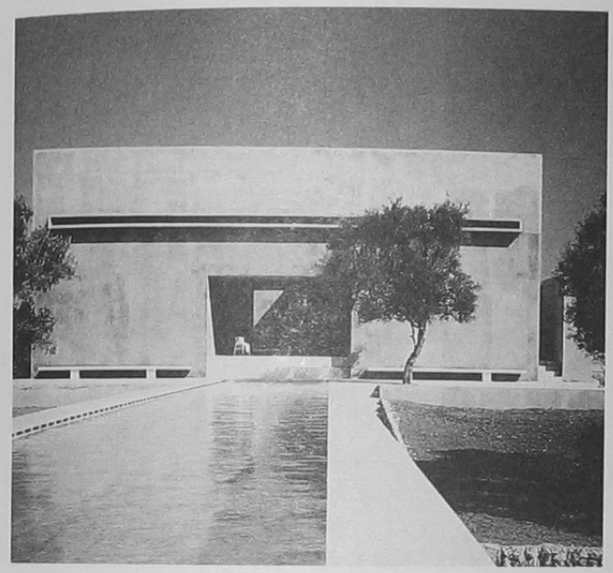
Архитектор Массимилиано Фуксас.
Входной павильон пещеры Нью на юге Франции. 1988–1993

Художественная школа им. Мишеля Монтеня. Бордо, Франция. 1993–1994

В двухтысячном году Фуксас был директором выставки «Биеннале архитектуры» в Венеции, отмечавшей рубеж тысячелетий. Посвящая ее архитектуре будущего, он избрал девиз: «Города. Меньше эстетики, больше этики», что можно истолковать как призыв вернуть архитектуру в лоно социальной утопии. Сомнительно заключенное в этой формуле утверждение, что отказ от эстетики сам по себе этичен. Ощутимых результатов для прогресса профессии выставка, несмотря на свою миллениарность, не принесла; ее значение даже не приближалось к Биеннале–1980, открывшему недолговечную эпоху постмодернизма.

В число лидеров минимализма в девяностые вошли англичане Джон Паусон (род. 1949) и Давид Чипперфилд (род. 1953). Паусон, зарекомендовавший себя как мастер контролируемого окружения, где нет места случайной вещи, стал создателем фирменных магазинов таких международных законодателей моды, как Келвин Клайн (главный магазин фирмы в Нью-Йорке, 1955). Эффектны спроектированные им загородные дома, в числе их — дом Нойендорфа на острове Майорка (1989). Г-образные объемы в глубине сада обрамляют двор — открытую гостиную. Откатные двери связывают с ним обеденную зону. Спальни располагаются на втором этаже. Помещения открыты к двору, вовне обращена только пунктирная линия малых проемов, заключенных в единое обрамление, рассекающее плоскость фасада. К проему, открывающему дворик, идет от ворот сада узкая полоса бассейна. Бетонные стены затерты штукатуркой, повторяющей красноватый цвет местной земли. Свет и тени, бегущие по плоскостям стен, смягчают аскетичность формы.

Д. Чипперфилд соорудил первую минималистскую постройку британской столицы — Найт хауз в Ричмонде, Лондон (1989), повторяя отношения архитектуры и природы, практиковавшиеся Тадао Андо. Уличный фасад образован поч-





ти головоломным сочетанием сдвигов и наложений плоскостей. Плоскость-портал пропускает внутрь террасу перед входом, захватывая в свои пределы и большое угловое окно без обрамлений. Внутри открывается холодная простота интерьеров.

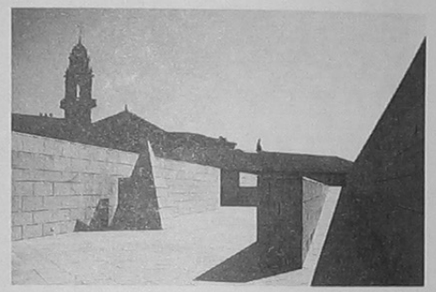
К минимализму девяностых обычно относят и новое здание Национальной библиотеки Франции, которое завершил в 1996 г. Д. Перро. Об этом здании как о последнем среди осуществленных «Больших проектов» Парижа рассказано в предыдущей главе. Лаконичная геометрия объемно-пространственной формы, сдержанность палитры материалов и точность немногочисленных деталей несомненно сближают постройку Перро с минимализмом. Сомнение в точности ее классификации как минималистской вызывает, однако, слишком прямая зависимость концепции автора от модернизма Ле Корбюзье: корпуса книгохранилищ, напоминающие открытые книги, — явное порождение эскизов башен в «Плане Вуазен», который «Корбю» опубликовал в 1925 г. И даже признак, наиболее отчетливо отделяющий здание библиотеки от построек «классика авангардизма», — опущенный ниже уровня земли сад, от поверхности которого поднимаются стеклянные башни, — возник в споре с Ле Корбюзье как инверсия его догмы, предписывающей поднимать здание на пилоны. Минимализм Перро скрещен с неомодернизмом.

Минималистом несомненным, самым крупным в Европе XX столетия, был португалец Алвару Виейра Сиза. В его индивидуальный стиль вошли и критически пересмотренные начала модернизма, и архетипы традиции, средиземноморского вернакулара. Стиль этот гибок, в каждом случае он переходит в конкретную форму с учетом ее контекста. Мировоззрение архитектора складывалось

Архитектор Джон Паусон.
Дом Нойендорфа на острове Майорка. 1989

Архитектор Давид Чипперфилд.
Найт хауз. Ричмонд, Лондон. 1989





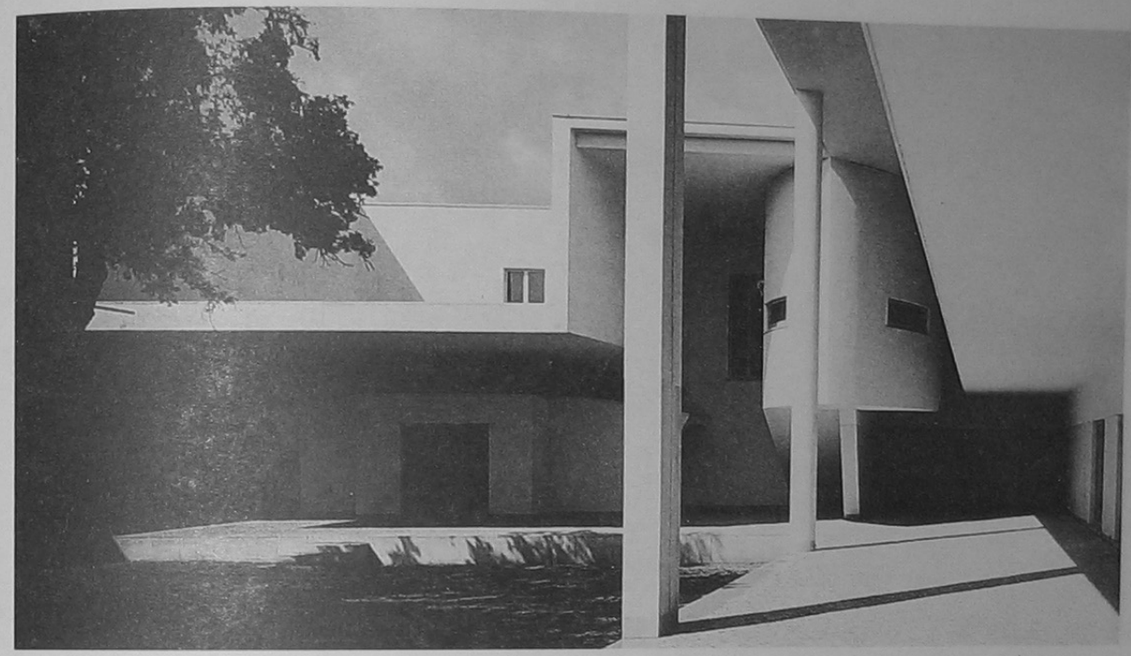


Архитектор Алвару Сиза.
Галисийский центр современного искусства в Сантьяго де Компостела, Испания. 1988–1994

в стране, до мирной «революции гвоздик» 1974 г. находившейся под властью жесткого авторитарного режима. Нежелание к нему приспосабливаться и идеологически его обслуживать заставляло замыкаться в мире неких универсалий, общечеловеческих ценностей. «Универсальное» выводилось из локального, местного, определяя характер архитектуры. Но, как писал Сиза, «универсальность не равносильна нейтральности, это не эсперанто архитектурной выразительности, но способность создавать, исходя от корней. Мое чувство универсальности более напоминает способность городов вырастать сквозь столетия вмешательства, скрещиваний, перемещений и смешения противоположных влияний, складывающихся, однако, в безошибочное единство»[8]. Словом, стремление отделить себя от внешнего диктата и избежать идеологического контроля научило обращаться к архетипам культуры. От них Сиза шел к «трудной простоте обобщения», противостоявшей простоте модернизма, достигаемой исключением того, что казалось возможным отнести к лишнему.

Сиза подчеркивал: архитектура — одно из искусств, оговариваясь, впрочем, что, удовлетворяя разнообразные потребности, она не может быть только искусством. Стремясь к искусству обобщения, он ориентировался не на прообразы минималистского искусства, а на традиции средиземноморского вернакулара, его «игру объемов, освещенных солнцем», его сочетания простейших элементов, которые могли обрести сложность под влиянием ситуации. В работах Сиза ощутима и близость к творчеству Луиса Баррагана.

Персональный стиль Алвару Сиза кристаллизовался лишь в восьмидесятые. Его убедительным воплощением стал Галисийский центр современного искусства в Сантьяго де Компостела, Испания (1988–1994). Музей с полезной площадью

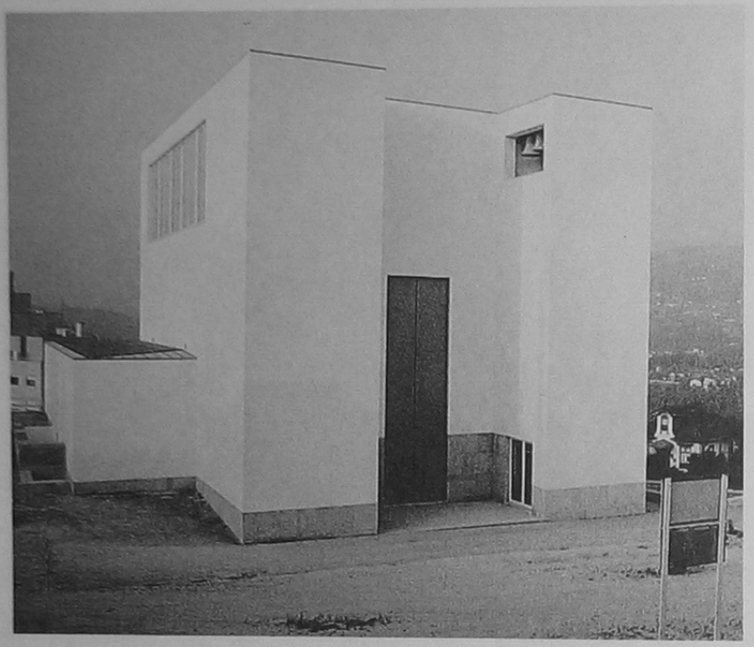


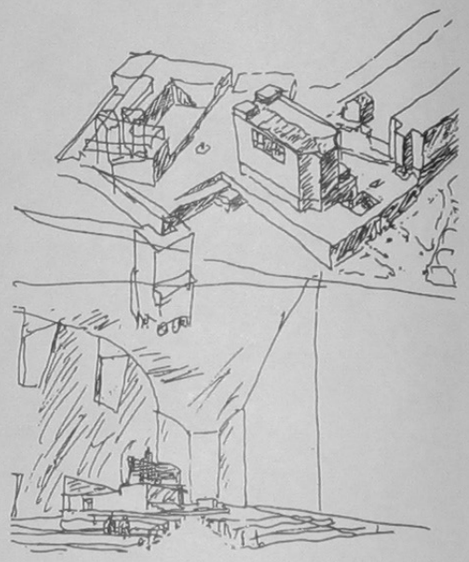
7 тыс. кв. м расположен на склоне холма среди фруктового сада монастыря XVII века Санто Доминго де Бонаваль. Контекст музея определяет чопорное монастырское барокко. Фасады здания Сиза облицевал местным гранитом, из которого сложены здания вокруг. Он искал равновесия и гармонии с окружением не только в материале, чистоте очертаний и масштабе объемов, но и в проникновении к архетипам формообразования. Он писал: «Я осмеливаюсь сказать, что здание выведено из всей истории города, а не только из собственного времени. Это стало результатом не отсылок к истории, но попыток синтеза. Фасады музея монументальны потому, что почти не имеют окон. Благодаря отсутствию деталей, они достигают силы выражения, соизмеримой с церковью или собором»[9].

Внутри, как и снаружи, подчеркнута чистота линий. Белые интерьеры с полами из полированного греческого мрамора в общественных зонах имеют подвесные потолки, за которыми скрыты все системы, способные нарушить единство. Скрыты и источники искусственного света. Программа музея не задана изначально, и Сиза пришел к необходимости гибкого плана. Он обеспечил его, соединив в пределах треугольного участка два Г-образных объема. Вестибюль ведет к серии галерей, объединенных «хребтом» верхнего света и проходящих вдоль здания с севера на юг.

В 1987–1993 гг. Сиза построил комплекс сооружений архитектурного факультета университета в Порту, Португалия, обрамляющий треугольный двор среди парка над устьем реки Дуро. По бровке обрыва двухэтажные белые павильоны, связанные подземным коридором, образуют прозрачную цепочку, сквозь которую открывается далекий вид. Неожиданные антропоморфные ассоциации при всем схематизме вносят забавную игру в простую геометрию объемов.

Архитектор Алвару Сиза.
Архитектурный факультет университета в Порту, Португалия. 1987–1993

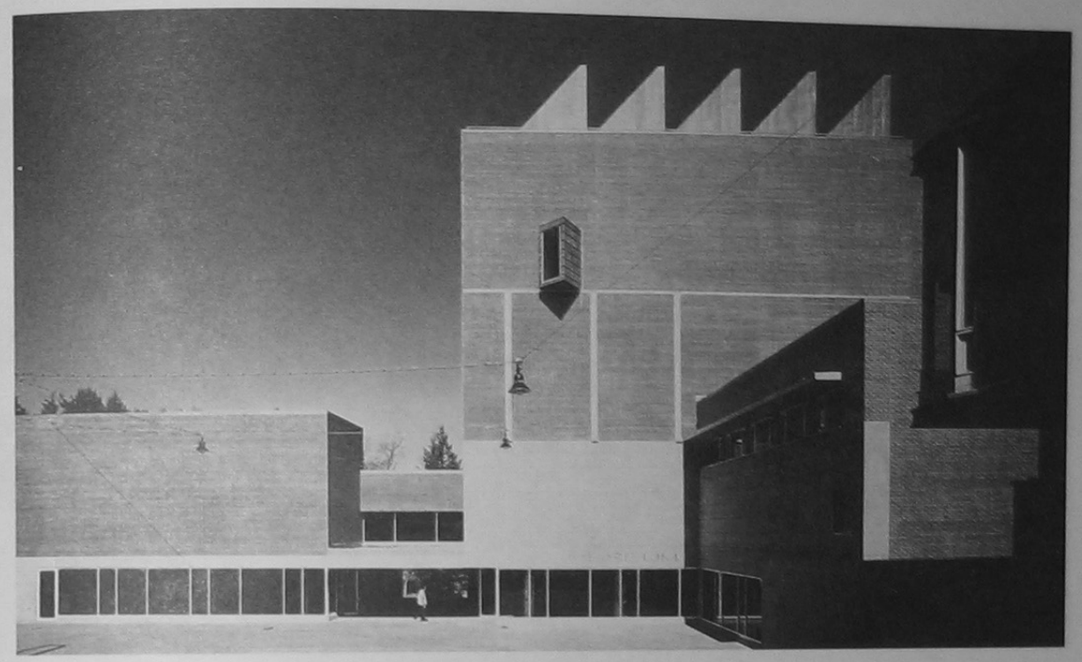




Архитектор Алвару Сиза.
Церковь Св. Марии в Марку де Канавесес близ Порту, Португалия. 1990–1999

Национальный павильон Португалии на выставке ЭКСПО-98. Лиссабон. 1996–1998

Произведением, в котором Сиза достиг наибольшего лаконизма и наибольшей выразительности, стала церковь Св. Марии в Марку де Канавесес близ Порту, Португалия (1990–1999). Здание, которое должно стать главным на еще не застроенной площади, стоит на самой высокой точке небольшого промышленного города с беспорядочной унылой застройкой. Аскетичный белый объем зального храма подчинен сильной оси, но стороны его, не воспринимающиеся одновременно, скомпонованы различно; нарушения симметрии, снимающие чрезмерную жесткость экстерьера, в композиции интерьера еще более активны. Средняя часть юго-западного фасада, очертания которого вписаны в квадрат, решительно отступает, образуя башни-ризалиты со звонницами наверху. Вертикальность членений подчеркивает двустворчатая бронзовая дверь десятиметровой высоты, открывающая перспективу нефа глубиной 30 м, белые оштукатуренные стены которого без перехода упираются в белый гладкий потолок. Справа на уровне глаз сидящих прихожан стену прорезает непрерывная узкая щель, открывающая вид на далекую горную цепь — диалог неба и земли. Слева через высокие проемы под потолком интерьер получает основные потоки естественного света. Асимметрию дополняет пластика левой стены, получившей на уровне проемов легкий наклон и выпуклость внутрь. Ось нефа замыкает массивная призма алтаря из полированного мрамора. За алтарем — два тесно сдвинутых высоких окна. Воображение дорисовывает простенок между ними до очертания креста. Округлые складки стены обрамляют виртуальный символ. Левая складка подрезана, открывая проход к пристроенному дьяконнику. Левая башня-ризалит служит баптистерием. Ее пространство трубой, облицованной плиткой, поднимается до самого верха. В пол вделана купель, высеченная из мраморного блока. Извне храм воспринимается сурово отчужденным от земного бытия; интерьер сформирован как образ иного мира, непостижимого для живущих.



Для международной выставки ЭКСПО-98, проходившей в Лиссабоне, Португалия, Алвару Сиза построил на берегу Тежу национальный павильон Португалии (1996–1998). Программа требовала создать связанное с ним внешнее пространство для церемониальных функций; архитектор, отвечая на это требование, избрал неожиданный ход. Перед главным зданием устроен громадный провисающий «тент» — железобетонная оболочка, подвешенная на стальных тросах. Одним концом тросы прикреплены к аттику павильона, другим — к несущей структуре, своего рода портику, образованному восемью поперечными стенками, облицованными камнем и керамическими плитами. Здание, получившее гибкую планировку, после завершения выставки было оборудовано под резиденцию Совета министров Португалии. Помещения на его верхнем уровне, сгруппированные вокруг патио, используются для министерских кабинетов.

К приемам минималистской архитектуры в девяностые годы обращался испанский архитектор Рафаэль Монео. Минималистскую экономию формальных средств и строгость геометрического построения он использовал для спокойной и ясной композиции художественного музея Дэвиса в Уэллесли, Массачусетс, США (1989–1993). Над группой его низких корпусов доминирует глухой кирпичный куб экспозиционных залов, увенчанный гребнем зенитных фонарей. Крупные плоскости и цельные объемы здания уверенно соседствуют с брутталистской пластикой Художественного центра Джаветта (1958), построенного Полом Рудолфом.

В Мадриде Монео реконструировал вокзал Аточа (1990), расположенный в центре города, близ музея Прадо. Он реставрировал металло-стеклянные покрытия вокзала второй половины XIX столетия, превратив их в общий вестибюль-оран-

Архитектор Рафаэль Монео.
Художественный музей Дэвиса в Уэллесли, Массачусетс, США.
1989–1993





Архитекторы Рафаэль Монео
и Мануэль Сола-Моралес.
Многофункциональный комплекс Л'Илья
Диагональ. Барселона, Испания.
1994–1997

жерею, с которым связаны разведенные по разным уровням перроны скоростных и пригородных поездов, метро, автобусов. Ориентиром вокзала в городском пространстве стала входная ротонда, плоский купол которой лежит на плотном поясе трехгранных кирпичных пилонов. Их ритм разрежен ниже бетонного пояса, расчленяющего высоту барабана в пропорции золотого сечения. Протяженная металло-стеклянная галерея перрона подчеркивает объемность цилиндрической формы-архетипа.

Строгую минималистскую геометрию Рафаэль Монео и Мануэль Сола-Моралес использовали для организации протяженного фронта здания-комплекса Л'Илья Диагональ в Барселоне, Испания (1994–1997). Многофункциональное сооружение на одной из главных магистралей города включает в себя отель, офисы, крупный торговый пассаж, универсальный зал, гаражи-стоянки. Преодолевая монотонность почти трехсотметрового фасада, архитекторы использовали прием постепенного наращивания этажности на флангах от 6 до 12 этажей, имитируя в то же время наслоение фасадных плоскостей. Они строго придерживались единого ритма, заданного шагом каркасной конструкции, одного типа окна для основного массива здания и ничем не усложненной ортогональной геометрии белых плоскостей.

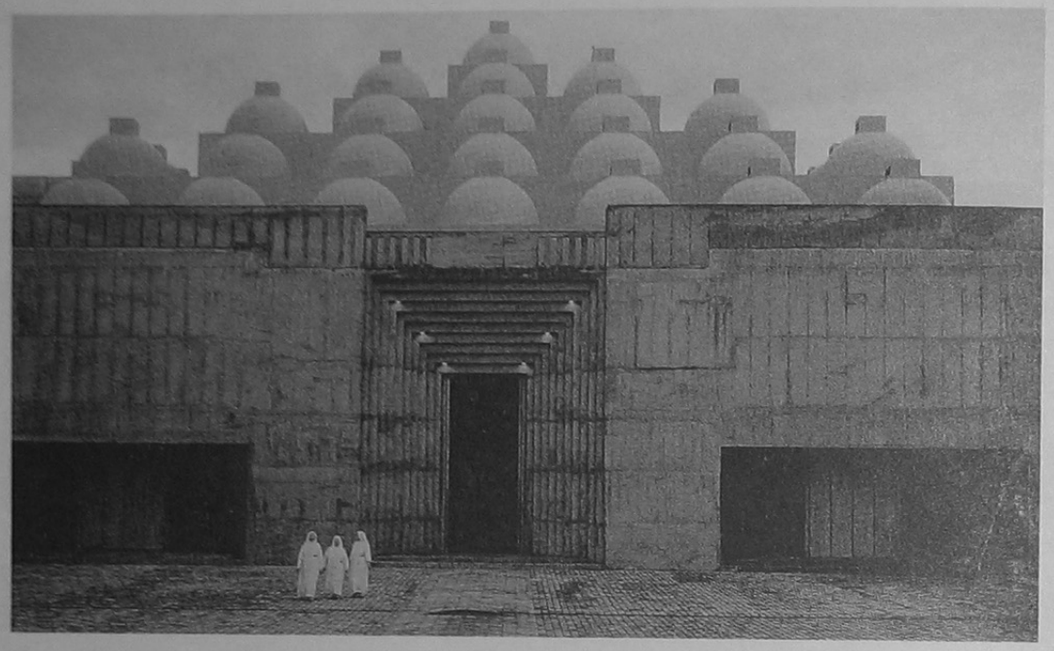
Элементарным геометрическим жестом отметил северный въезд в столицу Испании американский архитектор Джон Бёрджи, сотрудник Филипа Джонсона. По сторонам широкой магистрали Пасео де Кастельяна он поставил две 24-этажных башни с офисами, наклонив их призмы навстречу одна другой на 15° от вертикали (1996). Диагонали жесткости на фоне стен из темного стекла подчеркивают необычность геометрии зданий. Во встречной динамике башен наметились очертания виртуальной арки, обозначившей въезд; они получили название «Пуэрта де Эуропа». Броская композиция, однако, чужда контексту, башни немасштабны, их наклон не получил связи с тектонической логикой.



Минимализм как самоценная реализация устремленности к ясным, простым структурам, которая проявилась в девяностые годы, соседствовал с тенденциями, развивавшими национальную культурную традицию. В Мексике продолжилось направление, намеченное работами Луиса Баррагана (о них написано в последней главе первого тома), в которых он искал равновесия между природным и искусственным, обобщая и абстрагируя символы национальной культуры. Поиски вневременного, приведенного к элементарной простоте, продолжил его соотечественник Рикардо Легоретта. Барраган был поэт и мистик, больше занимавшийся проблемами поэтической образности, чем функциональными аспектами постройки; он не причислял себя к традиционалистам, настаивая на современной архитектуре, имеющей не меньшую силу выразительности, чем зодчество доколумбовой Мексики и современный вернакулар. Легоретта более прагматичен и более конкретно связывает свои замыслы с традициями и условиями места.

Его метод определился уже в здании фабрики Рено в Гомес Паласио, Дуранго, Мексика (1985). Протяженное и невысокое, оно расположено на краю пустыни перед песчаными дюнами. Отношение архитектора к месту определило характер архитектуры. Он писал: «Пустыня — волшебство… она просто поглощает вас… Я не хочу смягчать эмоции — вместо привычного благоустройства открытых зон — замощение булыжником, вместо нежных цветов — густо красные по-

Архитектор Джон Бёрджи.
Офисы «Пуэрта де Эуропа» на Пасео
де Кастельяна. Мадрид, Испания. 1996



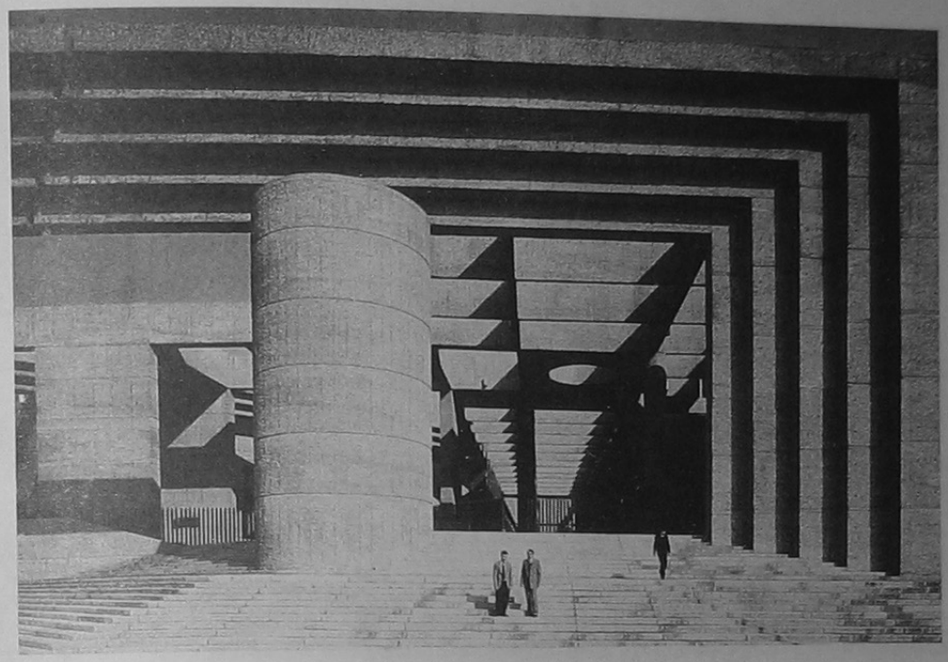


Архитектор Рикардо Легоретта.
Столичный собор Манагуа.
Никарагуа. 1993

верхности. Мы не боремся с пустыней, мы дополняем ее»[10]. В этой ситуации массивная стена становится основой структуры и архитектурного языка. Ее видимая массивность связывается с ощущением безопасности, физическая — с высокой теплоемкостью: она обеспечивает защиту от солнца днем и отдает тепло в холодные ночи. Тема стены преобладает в архитектуре Легоретты — плоскость и ее перфорация, решительно выступающие обрамления проемов, сочетания с водой бассейнов.

Мощные бетонные монолиты преобладают в облике Столичного собора Манагуа, Никарагуа (1993). Они заменили постройку, разрушенную до основания мощным землетрясением. Стены здесь — символ силы; их массивность достаточна, чтобы противостоять подземным толчкам. Грубая литая поверхность прочеканена вручную, открывая многоцветные включения заполнителя — естественного камня. «Рукотворность», прямое участие народа в создании постройки, а не щегольские «высокие технологии» определяют характер образа. Над зданием поднимается пирамидальная группа одинаковых небольших куполов, не имеющих барабанов, — конструкция, основанная на расчленении пространства, также продиктована тектоникой, специфичной для активной сейсмической зоны.

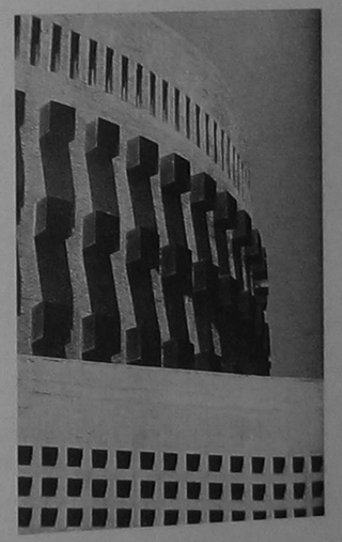
Сочетание призматических и криволинейных объемов, сформированных массивными стенами, определило композицию Центральной библиотеки в Монтерее, Мексика, которую построил Легоретта (1994). Главный корпус ее образован сочетанием центрального куба и охватившего куб цилиндра. Краснокирпичный цилиндр рассечен, скошенные края разреза открывают светло-серый угол кубичной массы. Одна из наклонных граней «вскрытого» обрам-



ления превращена в пандус, который по направлению, касательному к цилиндру, опускается к воде озера. Двойственность, внесенная в элементарную геометрию объемов, — трудная тема, которая убедительно разработана Легореттой и стала основой необычного образа. Силу массивных стен подчеркивают проемы — небольшие, равномерно охватывающие своим пунктиром поверхности кирпичных фасадов. Глубокие лотки солнезащиты над квадратными отверстиями зрительно усиливают мощь ограждений.

Соотечественник Легоретты, архитектор Теодоро Гонсалес де Леон, основываясь на мотивах народно-традиционной архитектуры, формировал свой персональный язык лаконичных форм, стремясь в их суровой простоте отразить современность. Среди национальных архитектурных тем, которые его особенно интересовали, первое место занимает патио — он создавал патио различной величины и очертаний, иногда частично их перекрывая. В построенном им тяжеловесном монументальном здании Верховного суда в Мехико, Мексика (1987–1992), патио переросло во внутреннюю улицу, перекрытую бетонной перголой, продолжающей каркасную структуру основного здания. Монолитный бетон его имеет грубую поверхность с ручной наковкой. Бетон здесь, как у Ле Корбюзье, и практичный, и поэтичный материал. Стремление к монументальному преобладает над минималистской тенденцией.

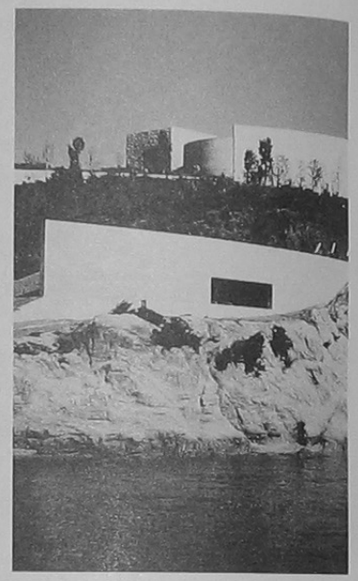
С минимализмом как международным направлением в архитектуре девяностых связаны крупные работы японских архитекторов, обращавшихся к национальной традиции строгого порядка и предельной простоты форм. В этом ключе продолжал работать Тадао Андо, один из тех, кто заложил основы направления. В Японии восьмидесятых Андо был почти одинок в своих устремлениях к про-



Архитектор Теодоро Гонсалес де Леон.
Здание Верховного суда. Мехико,
Мексика. 1987–1992

Архитектор Рикардо Легоретта.
Центральная библиотека.
Монтеррей, Мексика. 1994



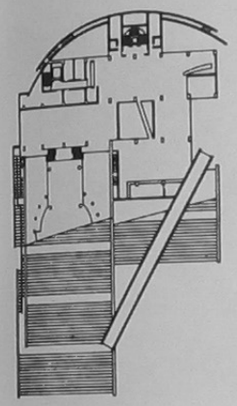


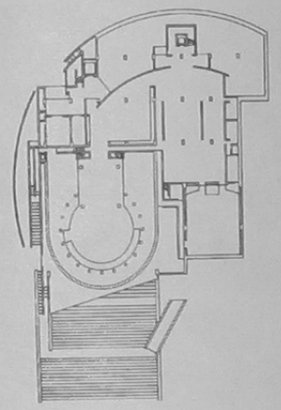
Архитектор Тадао Андо.
Музей современного искусства
на о. Наосима. Префектура Кагава,
Япония. 1990–1995

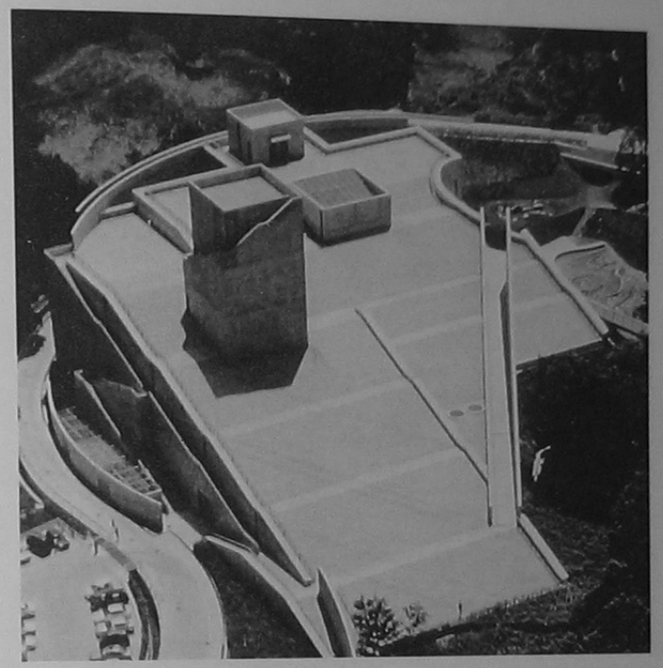
стоте — архитектурный авангард страны был поглощен полуфантастическими перспективами новых технологий и взвинчен атмосферой спекулятивного бума. В более уравновешенной ситуации девяностых у Андо появились прямые последователи, а некоторые крупные архитекторы — в том числе и старшего поколения — предлагали свои версии минимализма.

В первой половине десятилетия среди построек Тадао Андо — два музея, включенных в заповедные ландшафты. По замечанию одного из критиков, Андо, стремясь вписаться в их окружение, создавал эти здания не только как архитектуру, но и как объекты «искусства земли», «оскульптуривающего» ландшафт. Музей современного искусства на о. Наосима во Внутреннем море, префектура Кагава, Япония, строился, наращиваясь с 1990 г. В самой постепенности и непрерывности строительства Андо видел аналогию с неким художественным актом. Первой на высоком мысу над морем создана крупная горизонтальная призма экспозиционного зала; ее восьмиметровая высота наполовину утоплена в скалу. К ней косо примыкает узкий прямоугольный блок небольшой гостиницы. К этим объемам со стенами из рваного камня примкнул бетонный цилиндр временных выставок, также заглубленный наполовину. Более крупная гостиница, созданная на втором этапе строительства (1994–1995), связана с окруженным галереей опущенным открытым двором, середину которого занял бассейн.

В еще большей степени объектом land art стал исторический музей Чикацу-Асука в Минами-Кавати, префектура Осака, Япония (1990–1994). В этой части страны, бывшей ее центром в древнейшие периоды истории, сохранился главный комплекс погребальных курганов («кофун») — более двухсот, включая четыре







императорские гробницы. Музей строился как центр изучения культуры курганов II–VII веков н. э. Было логично связать замысел с историческим окружением и его объектами.

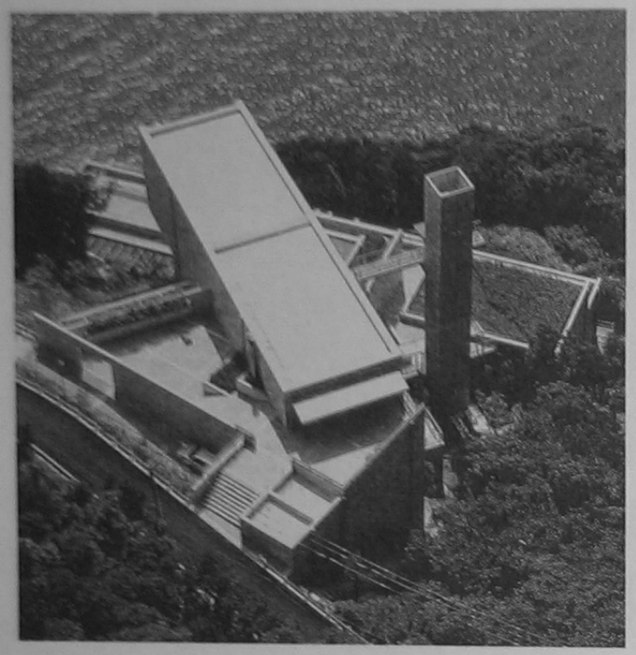
Здание создано как холм, склон которого превращен в гигантскую лестницу, нечто, несущее аналогии с такими великими произведениями древних культур, как пирамиды ацтеков и майя, зиккураты. Над ступенчатой поверхностью поднимается бетонная башня скульптурных очертаний, ее внутреннюю шахту прямоугольной спиралью охватывает лестница. С этой имитации скалы, приподнятой тектоническим сдвигом, перед посетителем открывается панорама основной группы погребальных курганов. Кровля-лестница может быть использована как трибуна для театральных представлений, музыкальных фестивалей, различных перформансов.

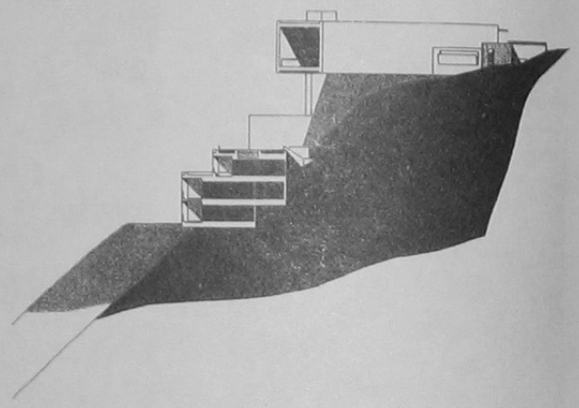
Пространства интерьера сгруппированы вокруг главного экспоната — большой модели гробницы императора Нинтоку. Но главной целью Андо было создать у посетителя ощущение погруженности в историю, пребывания в настоящей гробнице. Экспонируемые предметы по мере возможности расположены так, как им следует в подлинном погребении. В основной части помещений царит полумрак. Центральный стержень башни открыт внутрь на всю его высоту; свет в него не попадает. «Стержень тьмы», уходящей куда-то вверх, образует эмоциональный акцент интерьера. Желание создать интерьер, вызывающий впечатление настоящей гробницы, объединило все стороны замысла, включая и необычный экстерьер.

Здание окружено деревьями, листва которых образует наиболее яркий фон (японские сливы и пр.). Рядом со входом устроен водяной каскад. Посетитель может выбрать прогулку по дорожкам сквозь сад, где бетонные игровые формы



Архитектор Тадао Андо.
Музей Чикацу-Асука. Минами-Кавати,
префектура Осака, Япония. 1990–1994



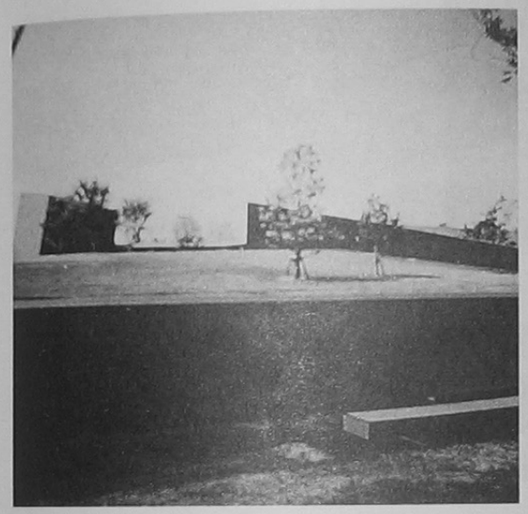


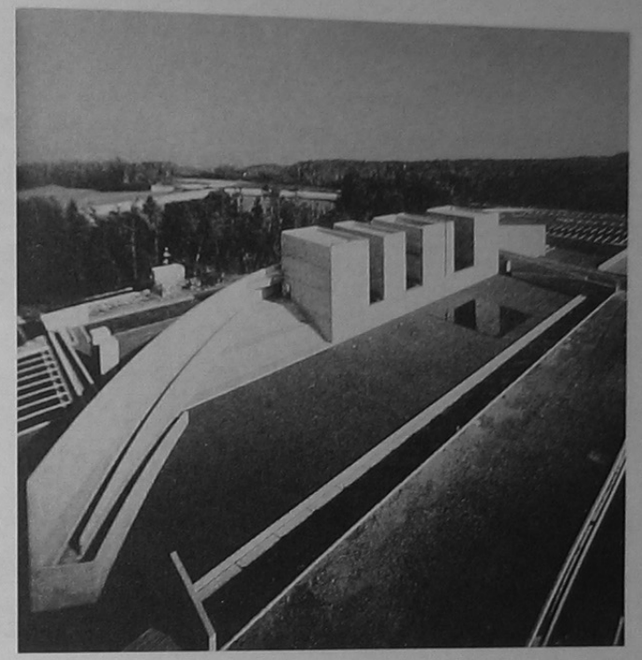
отмечают точки наблюдения ближайших погребений. Андо создал это сооружение как материализованный миф, увлеченно работая не только с землей, но и с историей Японии.

В музеях на о. Наосима и в Минами-Кавати Андо создавал синтез природного и искусственного. Иной метод он использовал при строительстве Центра семинаров фирмы Тото в Цуна-Ган, префектура Хёго, Япония (1994–1997). Участок лежит на высоком — более 100 м — склоне, покрытом деревьями, который под углом 45° спускается к океану. Хаосу скал и деревьев Андо противопоставил жесткую геометрию бетонных тел. В их группе столкнулись ортогональные планировочные сетки, развернутые по отношению одна к другой под углом 45°. Ряды горизонтальных террас и протяженные объемы сталкиваются с вертикальным ориентиром — высокой башней квадратного сечения. Контрасты природного и искусственного дополнены контрастами геометрических форм. Место для комплекса, предполагающего проведение семинаров на 60 персон, выбрано самим Андо близ эпицентра землетрясения, разрушившего Кобэ в 1995 г. Кажется, что напряжения, копившиеся поблизости в земной коре, побудили Андо к необычной для его работ драматичной контрастности. Впрочем, участок открывает панораму океана, развернутую на 180°, которая включает и вид на аэропорт Кансай. Расположенное на склоне ниже верхней террасы, здание существует как бы наедине с океаном.

Сила выражения, которая доступна языку минималистской геометрии, привлекла мастера футуристической громкой фразы, Син Такамацу, сравнивавшего свои произведения с оружием. Спокойствие ряда прямоугольных геометрических тел Музея фотографии Уэда в Кисимото, префектура Тоттори, Япония

Архитектор Тадао Андо.
Центр семинаров фирмы Тото. Цуна-Ган, префектура Хёго, Япония. 1994–1997





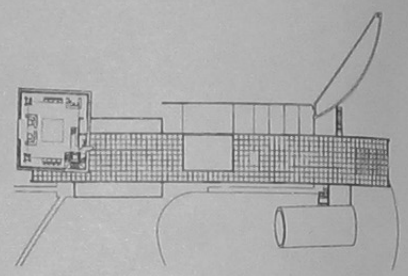
(1993–1995), со стенами из крупных бетонных плит неожиданно в сопоставлении с механоморфными метафорами его более ранних построек. Экспозиционные помещения музея расположены в четырех блоках, разделенных узкими разрывами. Один из них направлен на поднимающуюся неподалеку гору Дайсэн. Перед этой организованной перспективой устроен бассейн, чтобы гора могла отразиться в его поверхности. Криволинейная стена, динамично исходящая от группы блоков, также задумана как метафорическая отсылка к той же горе. Такамацу рассматривает такие связи как «акты вовлечения ландшафта в архитектуру». В конечном счете созданная им драматизированная геометрия сложилась в систему форм не менее экспрессивную, чем футуристические фантазии более ранних лет. Весьма вероятно, что минимализм Такамацу возник под влиянием композиций американского художника-минималиста Дональда Джадда (о котором упоминалось выше в связи с творчеством Э. Предока). Но в сравнении с возможным японским последователем работы Джадда примитивны и скучны.

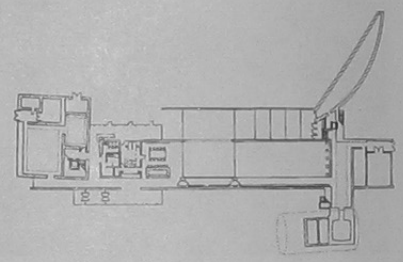
Минимализм привлек и японских «метров» старшего поколения — Фумихико Маки и Арату Исодзаки. Первый из них создал естественно введенный в необычно просторный для Японии пейзаж крематорий Кадзе-Но-Ока в Накацу, префектура Оита, Япония (1995–1997), где минималистская традиция соединена с влиянием традиционной ландшафтной архитектуры Японии. Комплекс посвящен японской идее смерти как возвращения к природе. Он состоит из трех элементов: кирпичного зала прощания, бетонного крематория и зоны ожидания. Архитектор стремился к контрасту с обычными для Японии обильно декорированными зданиями подобного назначения. Результатом стало подобие громадной минималистской скульптуры, подчеркнутое введением протя-

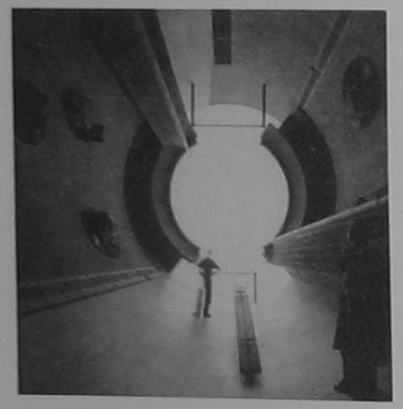
Архитектор Фумихико Маки.
Крематорий Кадзе-Но-Ока. Накацу, префектура Оита, Япония. 1995–1997

Архитектор Син Такамацу.
Музей фотографии Уэда. Кисимото, префектура Тоттори, Япония. 1993–1995









Архитектор Арату Исодзаки.
Музей современного искусства. Наги-тё, префектура Окаяма, Япония. 1992–1994

женной стены из стали «кортен», которая как бы поднимается из земли, ограничивая зону ожидания. Цветовое решение определяется ахроматической гаммой от светло-серого до черного и коричневого. Всюду присутствует настроение серьезности и спокойствия. Не форма, но эмоциональный строй комплекса напоминают Лесной крематорий в Стокгольме, созданный Гуннаром Асплундом.

К минимализму обращался и постоянно экспериментирующий Арата Исодзаки. Его небольшой Музей современного искусства Наги в маленьком городке Наги-тё, Окаяма, Япония (1992–1994), состоит из трех геометрических объемов, каждый из которых посвящен одному художнику и связан с космологической символикой. Павильон Сусаку Аракавы («Солнце») — отделанный рифленым золотистым металлом лежащий цилиндр, на внутренней поверхности которого расположена как бы свернутая в трубку модель знаменитого «Сада камней» («Реандзи») в Киото; павильон Кадзуо Окадзаки («Луна») — вертикальный сегмент цилиндра в серебристом металле, в стерильном интерьере которого экспонированы несколько скульптурных абстракций, почти миниатюр; части музея объединила распластанная призма галереи с инсталляцией Айко Мияваки («Земля») — сочетанием разнонаправленных арок из согнутых стальных стержней. Прием взаимодействия элементарных геометрических очертаний в открытом пейзаже, фоном которого служит священная гора Нага, использован для эзотеричного авангардистского музея, не рассчитанного на большой приток посетителей. В парадоксальных сочетаниях архитектуры и экспонатов очевидны как безошибочное формальное мастерство Исодзаки, так и его сардонические жесты, отработанные в экспериментах постмодернистской архитектуры.

Минимализм девяностых претендовал на выражение фундаментальных основ современной культуры и неких современных характеристик, связывающих ее с прошлым (а как подразумевалось — и с устойчивыми перспективами, уходящими в будущее). В дни конгресса Международного союза архитекторов 1996 г., проходившего в Барселоне, работала программная выставка, девизом которой служил афоризм Миса: «Меньше есть больше». Подтекстом была мысль, что девяностые дают новую жизнь модернизму в той его ипостаси, которая связывалась со стремлением к простоте. Но минимализм качественно отличен от «мисианства». Прежде всего, простота, на которой он основан, достигнута обобщением, а не исключением показавшегося излишним в сложности жизни, что было основой модернизма. Он не принимал как догму идею непрерывности архитектурного пространства, как и растворенность объекта в окружающей среде. Он стремился связать свои объекты с контекстами среды и контекстами истории — не на уровне цитат и аллюзий, а на уровне основ формообразования. Его эстетические принципы восходили к космической символике супрематизма Казимира Малевича, а не к рассудочным неокатолическим идеалам Пита Мондриана. Словом, это — иной виток спирали развития идей и средств художественного выражения.

Экологическая архитектура

XX век был временем небывалого роста мировой экономики. К 1900 г. валовой мировой продукт человечества оценивался в 60 млрд. долларов в год; к концу столетия он превысил 20000 млрд. долларов. За один день создавалось теперь столько же, сколько в начале столетия за год. Численность населения планеты увеличилась при этом в четыре раза — с 1,6 до 6 млрд. человек. Среда, в которой протекает жизнедеятельность человечества, перестала выдерживать нарастающие нагрузки. Глобальные изменения среды уже начинают влиять на экономику и здоровье людей. Цивилизация оказалась перед угрозой катастрофы. Исследования Римского клуба заставили осознать конкретность грозной перспективы и то, что изменить ее можно только решениями системными и глобальными. Чтобы их принять и согласованно пойти на изменение образа жизни, которых они потребуют, необходимы не только материальные возможности, но и подготовленное сознание. Нужна новая этика.

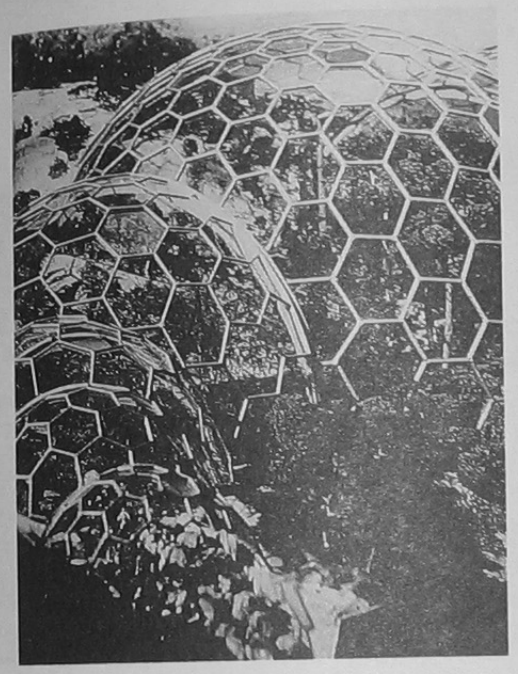
Усилия, которые в XX веке выходили за пределы теоретических рассуждений, были, однако, лишь локальными. Первые идеалистические порывы архитекторов-энвайронменталистов, возникавшие еще в конце 1960 — начале 1970-х гг., предлагали радикальные изменения в пределах одной постройки — как правило, индивидуального дома. Парадоксальное несоответствие сохранялось и после энергетического кризиса, ударившего по странам Запада в семидесятые. Положительным результатом стала, однако, чувствительность к проблемам среды и энергосбережения, не слишком решительно, но все-таки влиявшая и на эстетические предпочтения, умеряя восторги по поводу «прозрачности» и раскрытости построек, особенно в климатических условиях, отклонявшихся от умеренных; закреплялось бережное отношение к территории. В девяностые годы уже складывались начала некой «экологической составляющей» профессионального сознания, даже — экологической этики.

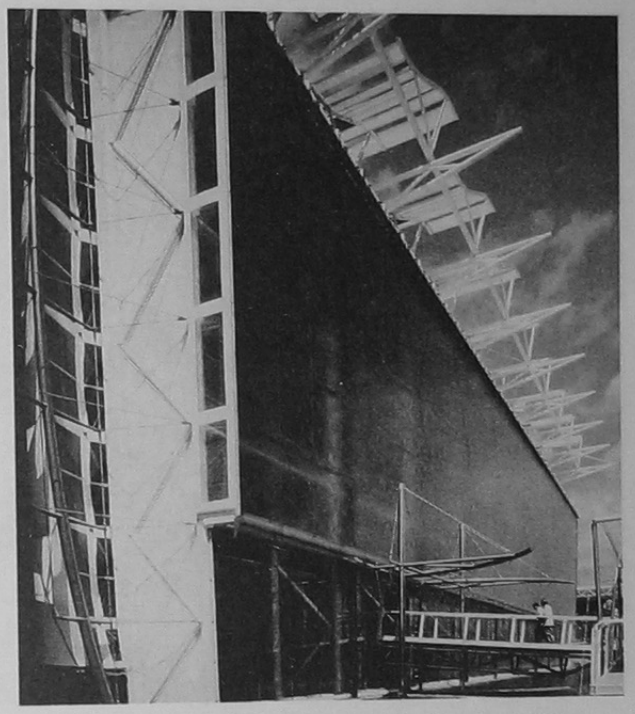
Возникали и искушения драматизировать возможность влиять на экологию средствами собственно архитектуры и, главное, связать представление о них с впечатляющими метафорами и символами. Тенденция эта не складывалась в некое организованное направление, вокруг нее возникли демагогические рассуждения и спекуляции. Но хотя говорить об экологической архитектуре можно лишь с определенной долей условности, это явление, еще несоизмеримое с планетарным масштабом проблемы, помогает конкретными образами формировать массовое сознание и стимулировать движение к экологической этике. Оно связано с инициативами, официально поддержанными ООН, с дискуссиями против безудержного потребления. Массово тиражируемая архитектура пока лишь пассивно подчиняется ограничениям постепенно формирующейся природоохранной политики. Эксперименты экологической архитектуры намечают возможности активного влияния на качество среды.

Под давлением природоохранного движения проблема регулируемой среды стала одной из главных при создании комплекса построек международной выставки ЭКСПО-92 в Севилье, Испания. Ставилась задача смягчить воздействие летних температур юга Испании на ожидавшиеся миллионы посетителей. Генеральный план, обращаясь к традициям исторической мавританской архитектуры этого региона, предлагал высадку затеняющих групп деревьев, устройство садов, фонтанов, аркад и пергол. Традиционные деревянные перголы были, однако, заменены тканевыми тентами, натянутыми на каркасы; вдобавок использовались устройства для увлажнения воздуха, которыми управляли компьютеры. Центральная ось выставки — авеню Европы (Ж.-М. Хеннинг и Н. Нормье) — была прикрыта тентами, тросы которых крепились к металлическим наклонным мачтам и коническим башням охлаждающих устройств. Вдоль 400-метровой авеню тянулись низкие кольца фонтанчиков, рассеивавших охлажденную воду и создававших слой прохладного тумана.

Среди множества соседствовавших на ЭКСПО-92 стратегий влияния на среду — водяная стена, в которую был превращен обширный фронт павильона Великобритании (Николас Гримшоу). Архитектор избрал техноцентрический подход к проблеме. Простой ящикоподобный объем имел кровлю со стальным каркасным затеняющим устройством и панелями солнечных батарей. От края кровли вода непрерывной тонкой пленкой стекала по стеклянному экрану восточного фасада, превращаясь в частый дождь перед отступающими вглубь стеклянными панелями первого этажа, и попадала в бассейн, через который был перекинут легкий крытый мостик ко входу. Западную сторону павильона затенял громадный парус на стальных мачтах. Вода, поглощавшая днем тепло, собиралась в баки, чтобы отдавать его в интерьер прохладными вечерами.

Идея управляемой среды, примененная Гримшоу при строительстве павильона в Севилье, была более рационально использована им и несколькими другими архитекторами для объектов, где постановка научных исследований сочетается с образовательными функциями и демонстрацией. Первый опыт такого рода сделан в 1991 г. в США, в Аризоне, где мультимиллионер, задумавший создать



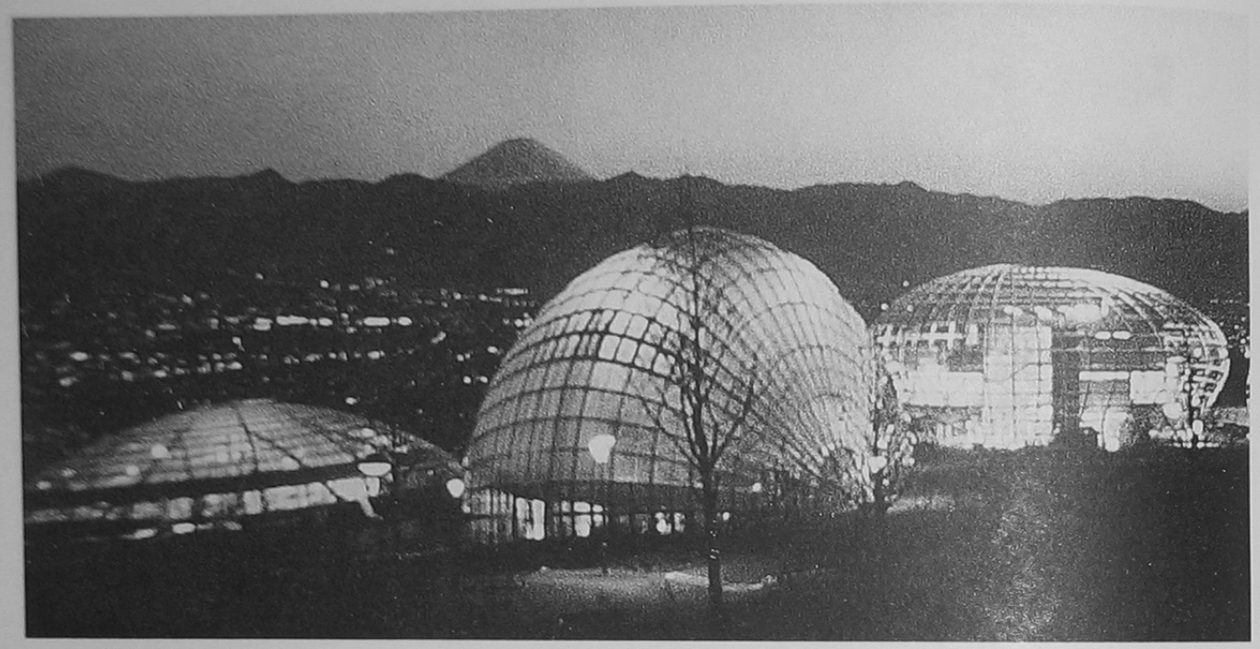


убежище на случай внезапного экологического кризиса, финансировал строительство экспериментального павильона «Биосфера-II» (под номером I подразумевалась Земля) с полностью самодостаточной средой, обеспечивающей длительное выживание группы обитателей без контактов с внешним миром. «Биосфера II» погибла из-за слишком резких колебаний температуры, снизивших продуктивность растений, и клаустрофобии, охватившей участников эксперимента и вызвавшей конфликты между ними.

Николас Гримшоу задумал свой проект «Эдем» в Сент-Остене, Корнуолл, Великобритания (1996–2001), как демонстрацию глобального биологического разнообразия и зависимости человека от растительного мира. Модели экосистем помещены в связанные между собой капсулы с контролируемым климатом, расположенные в организованном ландшафте заброшенного карьера. Легкие прозрачные оболочки капсул созданы на основе пространственного каркаса типа геодезических куполов или ряда сводов двоякой кривизны с пространственными арками и диагоналями жесткости. Оранжереи простираются более чем на километр, в самых широких местах пролет достигает 100 м. Конструкция оболочки следует английской традиции, восходящей к Пальмовой оранжерее парка Кью Десимиуса Бартона и сооружениям Джона Пэкстона. Но здесь среда внутри капсул находится под автоматическим контролем системы сенсоров — сделана попытка регулировать органический процесс фотосинтеза, используя электронную технологию. Основная задача «Эдема» — изучение живых биосистем в их связи со средой, призванное пополнить фонд экологических знаний, однако важное значение придается и просветительской функции, поскольку эта живая коллекция, экспонаты для которой отбирали ботаники из многих стран мира, активно посещается публикой.

Архитектор Николас Гримшоу.
«Эдем». Сент-Остен, Корнуолл,
Великобритания. 1996–2001

Павильон Великобритании
на Международной выставке ЭКСПО-92.
Севилья, Испания. 1992



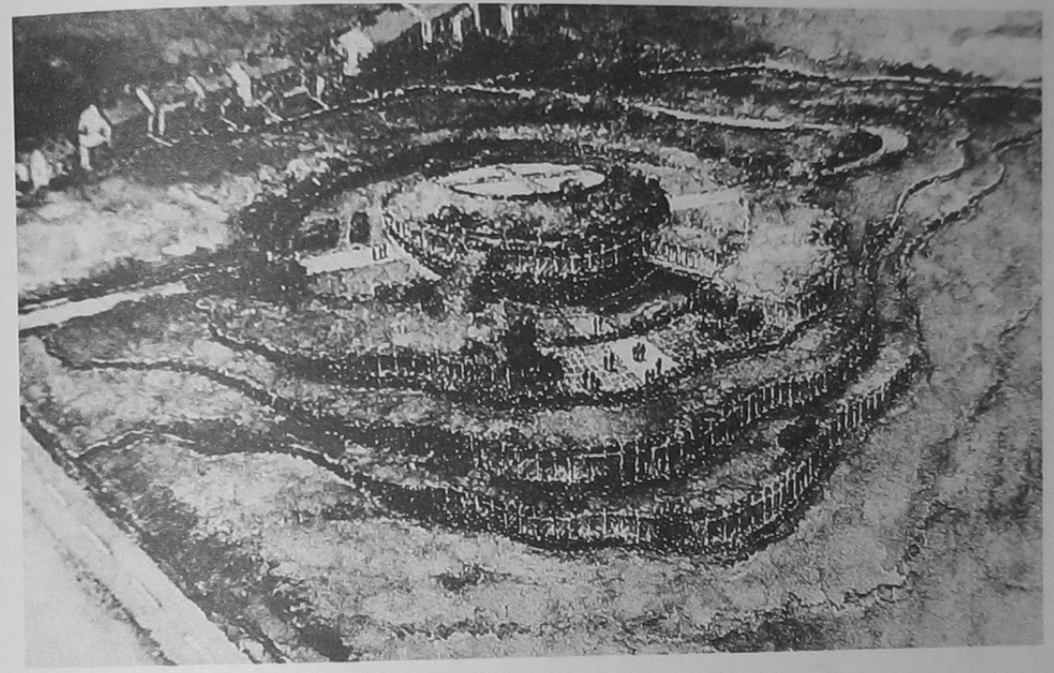


Архитектор Ицуко Хасегава.
«Музей плодов». Яманаси-си, префектура Яманаси, Япония. 1993–1995

Группа SITE.
Магазин в Сакраменто, Калифорния, США. 1977

Меньший по размаху проект подобного типа создала Ицуко Хасегава в Японии — «Музей плодов» в Яманаси-си, префектура Яманаси (1993–1995), расположенный на склоне долины реки Фуэфуки, откуда открывается вид на гору Фудзи. Идея связана с «музейным бумом», охватившим страну. Префектура, для которой было слишком дорого и трудно создать коллекцию произведений искусства, избрала иной жанр. Комплекс образован из трех прозрачных оболочек сложной кривизны, связанных между собой под поверхностью наклонного участка. Одна оболочка, пологий купол — атриум; вторая, купол более чем в половину сферы, — оранжерея тропических растений; третья, эллипсоид, — пространство для «хобби». Все вместе — метафора щепотки семян, свидетельствующей о плодородии и жизнеспособности. Органичные формы противостоят почти кристаллической геометрии склонов Фудзи. Утонченные очертания криволинейных тел, расчерченных сеткой ребер, разработаны с помощью компьютера, который, по словам Хасегавы, необходим для создания столь сложных объектов.

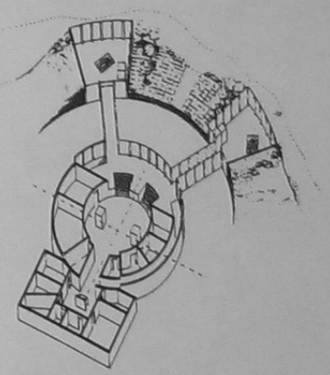
Экологически ориентированную архитектуру стала в девяностые годы создавать группа SITE («Скульптура в среде»), возглавленная Джеймсом Уайнсом (род. 1932). Еще на заре постмодернизма сарказм, который она облекала в формы реальных построек, был направлен против потребительского общества и коммерциализованной архитектуры. Модернистскому рационализму она противопоставила кафкианский абсурд, в котором реальное и виртуальное трудно разграничить. В конце семидесятых абсурдистские эскапады группы осуществлены в нескольких зданиях фирмы «Бест», воспринявшей их как форму рекламы. Прямоугольный блок магазина в Хьюстоне, Техас, США (1977), декорирован под кирпичную руину; каскад битого кирпича низвергается на бетон-



ный козырек его входа. В Сакраменто, Калифорния, США (1977), нижний угол кирпичного корпуса отделен рваной линией от массива и, отъезжая, открывает вход. Парадоксы, опровергавшие здравый смысл, основывались на взаимодействии здания и среды.

В девяностые SITE концентрировалась на создании повествовательных образов, включающих средовые ситуации, взаимодействие здания и территории. В 1994 г. группа разработала проект остановки и демонтажа атомной электростанции Трейсвент в Северном Уэльсе, Великобритания. Ее гигантские кубические объемы воздвиг в 1959 г. Бэзил Спенс как монумент «бравого нового мира» промышленного прогресса. Тридцатью пятью годами позже она стала восприниматься как монстр, предвещающий ядерный апокалипсис. Группа предложила после остановки станции убрать из зданий ядерные материалы с помощью роботов и затем приступить к «фитолечению» среды. Предполагалось плотное озеленение всей зоны, включая берега озер и остовы зданий, растениями, которые могли бы извлечь остатки радиоактивных материалов из почвы и воды путем биохимических реакций (намечались мхи, плющ, активно растущие сорные травы). На ближних холмах запроектирован центр исследования энергоресурсов, соединяющий террасную структуру, врезанную в склон холма, с венчающим его курганом, на вершине которого — кельтский крест. Таким образом, интеграция в окружающую среду, минимизирующая визуальные эффекты, соединялась с отсылками к истории Северного Уэльса.

Сходную стратегию группа использовала в проекте Акваториума, «Музея воды», в городе Чаттануга, Теннесси, США (1993), — научного, культурного и образовательного центра. Как и в проекте для Уэльса, сооружения интегрированы



Группа SITE.
Проект преобразования остановленной атомной электростанции. Трейсвент, Северный Уэльс, Великобритания. 1994

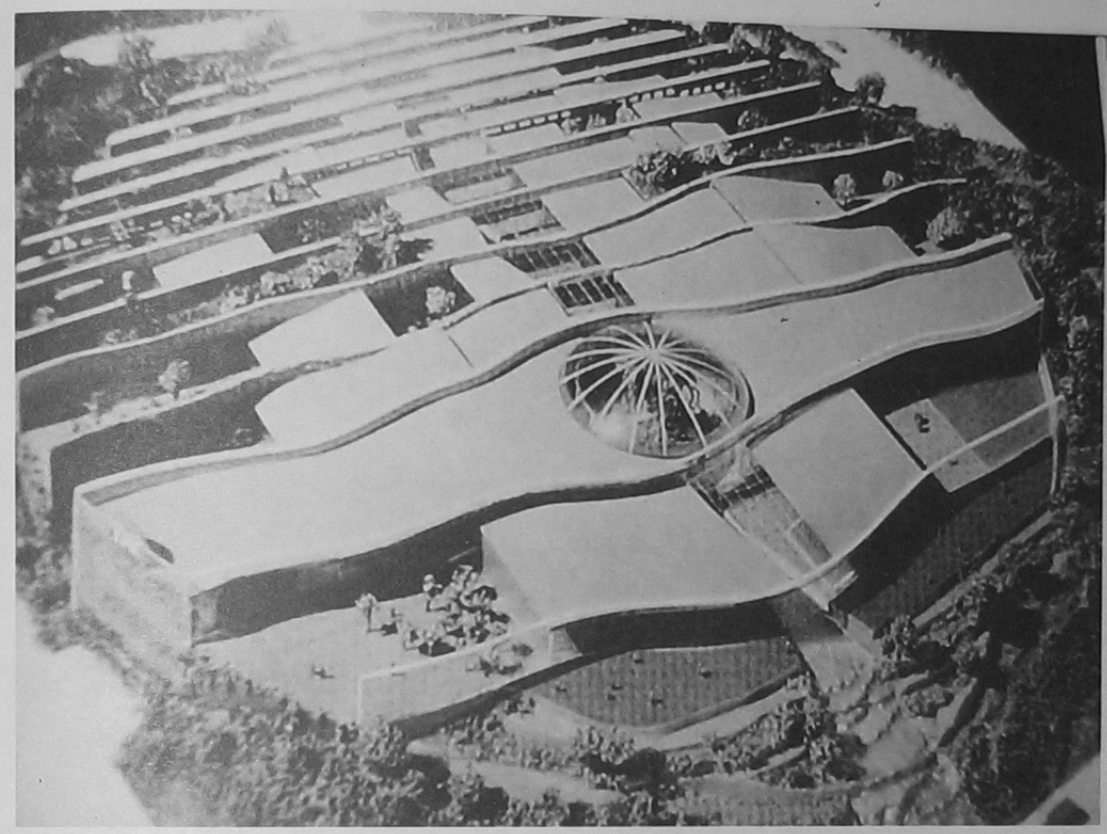
в ландшафт. Вершина пологого холма определила круг, расчлененный и, вместе с тем, объединенный серией волнообразно изгибающихся стен, имеющих единое направление. Стены образуют пространственный каркас, в котором чередование зданий и открытых организованных участков складывается в «аквариум». Экспозиция выходит за пределы интерьеров, сливаясь с топографией склона. Виртуальная реальность проецируемых изображений и интерактивных дисплеев сливается с садами, бассейнами и фонтанами, втягивая в диалог реальные ландшафты. Навязчивая образность проекта призывает активно включаться в осмысление экологической проблематики.

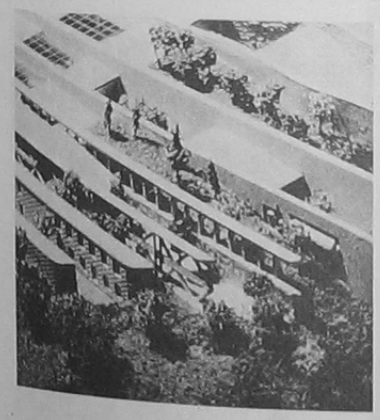
Ту же, что и SITE, линию пропаганды экологической архитектуры в радикальных проектах с неясными перспективами реализации проводила британская группа «Системы будущего» (Ян Каплицки, род. 1937, Аманда Левит, род. 1955). Здесь, однако, акцент в большей мере ставился на использовании специальных технологий, направленных на то, чтобы здания производили энергии больше, чем они ее потребляют. Характерен проект многофункциональной башни высотой 100 м для Тоттенэм Курт Роуд, Лондон (1955), в которой соединены жилье и офисы. Четыре вертикальных объема, расположенных на общем обширном стилобате, упруго изгибаясь по диагональным направлениям, соединены наверху горизонтальной площадкой. В центральной пустоте установлены ветровые генераторы. На внешней поверхности солнцезащитных устройств размещены солнечные батареи. Попытка сочетать современные технические устройства с естественными процессами определила динамичную футуристическую форму.

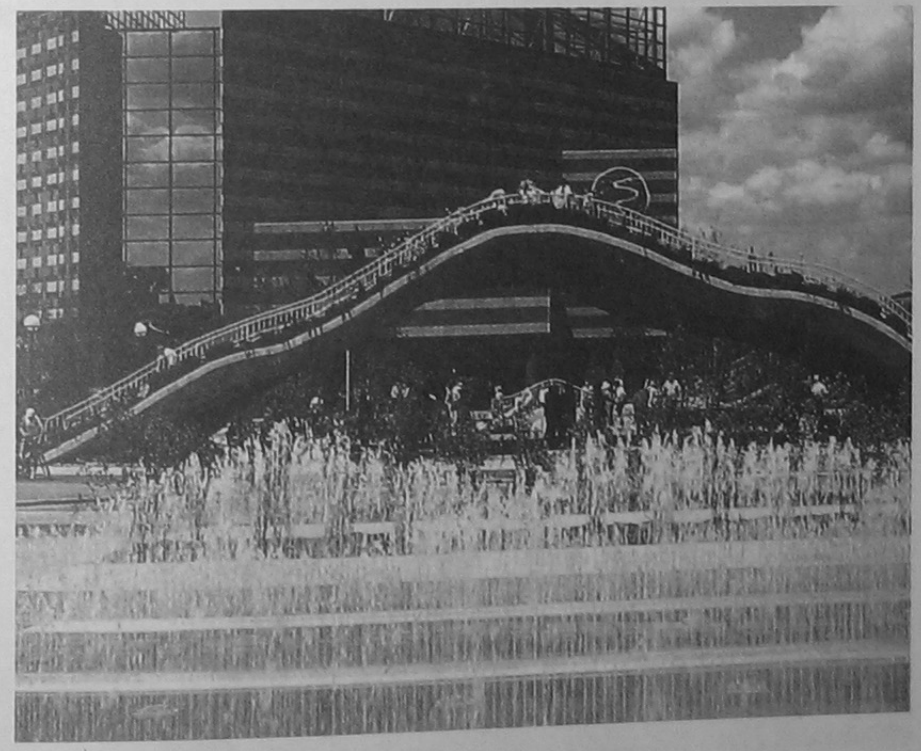
Приверженцы ортодоксального подхода к экологической проблематике, впрочем, отвергают любое обращение к технике — первопричине противоречий между природным и рукотворным. Стремясь к радикальным подтверждениям принципиальной возможности «чистой» экологической архитектуры, они обращаются к природным условиям и культурным традициям регионов, далеких от зон умеренного климата.

Коллектив, руководимый Ренцо Пиано, построил в Нумеа, столице Новой Каледонии, тихоокеанского островного государства, Культурный центр Жана-Мари Тжибу (1992–1998). Используя специфические природные условия, архитекторы стремились показать реальную возможность создать экологическую архитектуру, эффективную и, вместе с тем, несущую культурные значения и эстетическую ценность. При этом архитекторы опирались на традиции изначальной местной культуры — тип организации деревень, типы построек, приемы их вентиляции, естественные материалы. Ревитализация традиций на уровне конца XX века должна служить закреплению идентичности культуры канаков (что и прокламируется названием Центра по имени одного из лидеров борьбы за независимость от Франции).

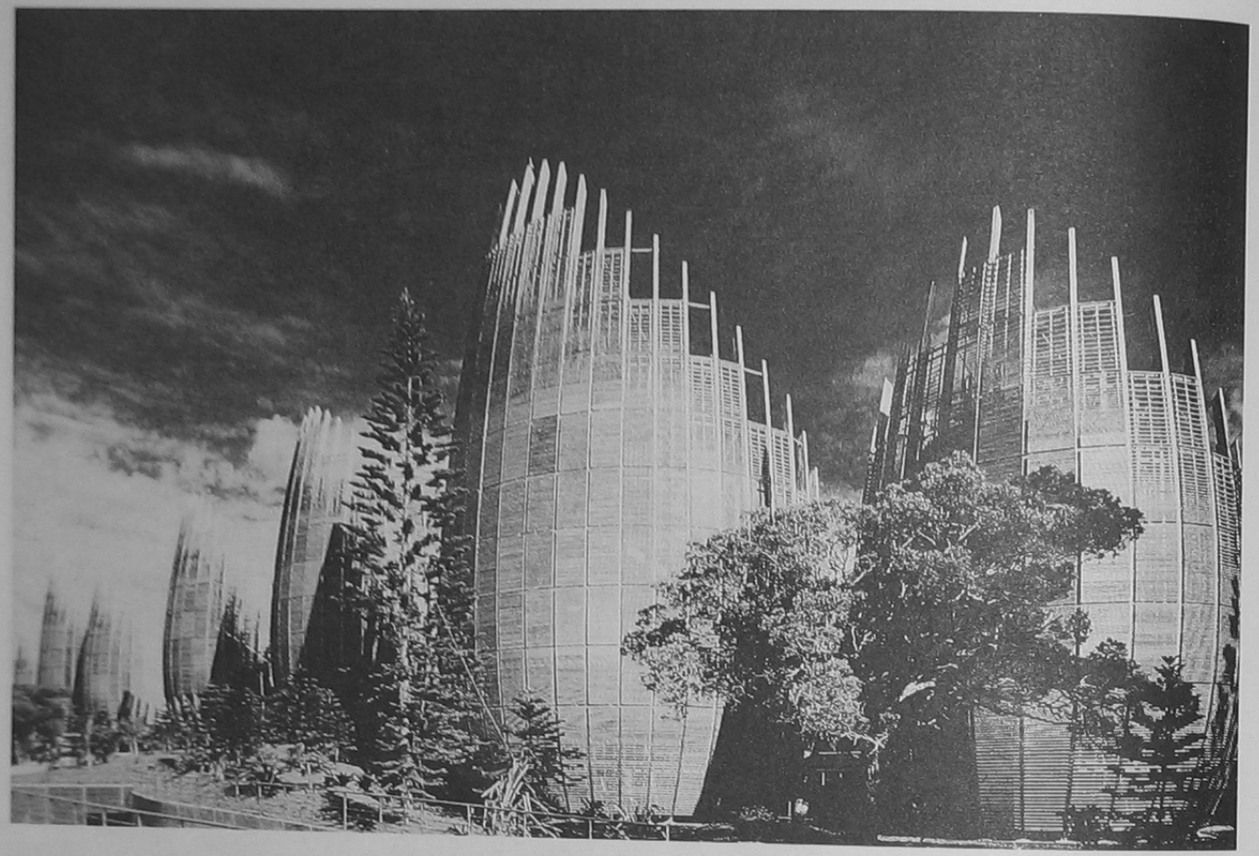
Центр расположен на окраине Нумеа, на мысу, отделяющем от бухты небольшую лагуну. Десять его построек сгруппированы в три кластера и связаны остекленным коридором длиной 250 м, идущим вдоль берега. Основой построек

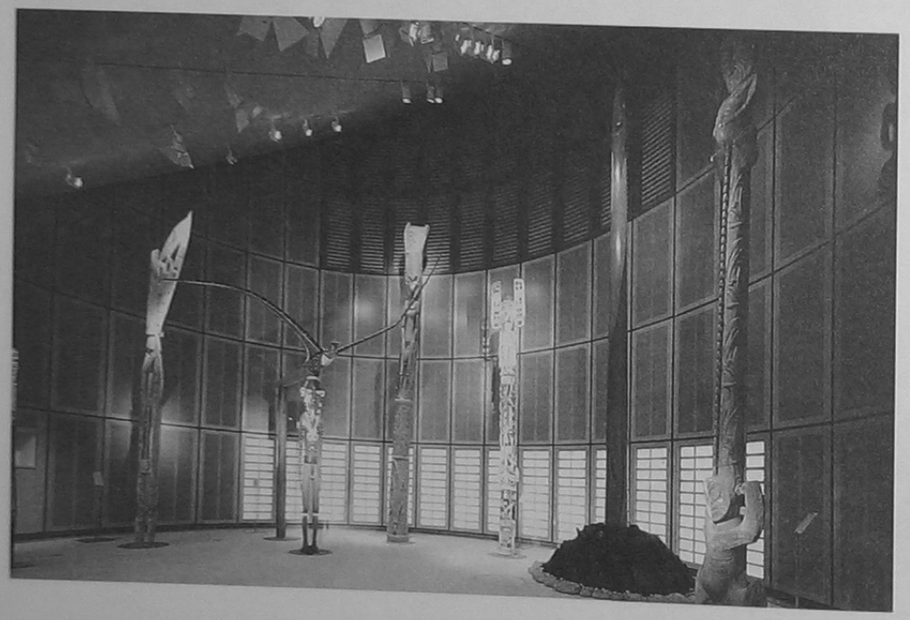


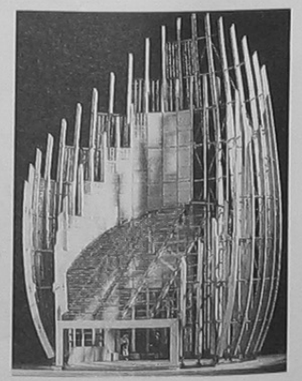




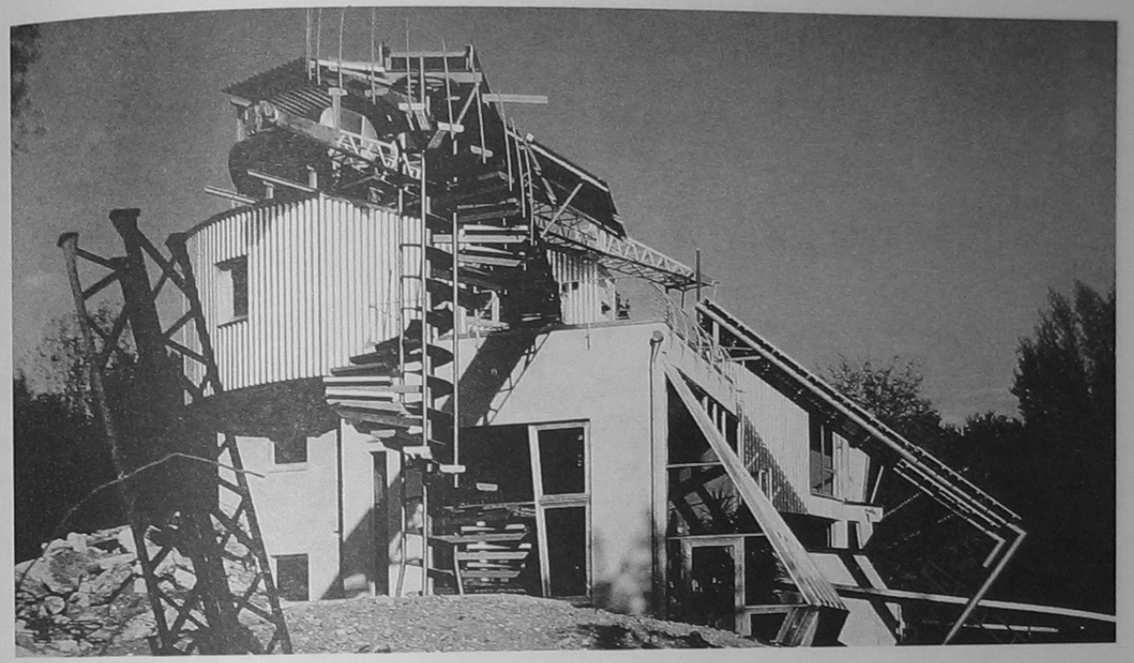
Группа SITE. Акваториум «Музей воды». Чаттануга, Теннесси, США. 1993







Архитектор Ренцо Пиано и др. Культурный центр Ж.-М. Тжибу. Нумеа, Новая Каледония. 1992–1998



служат деревянные оболочки («контейнеры», как их называет Пиано). Очертания их — как бы срезанная по диагонали яичная скорлупа. Собранные из пластинчатых элементов и скрепленные металлическими тросами и жалюзи, они обращены своей закрытой выпуклостью к океану, в сторону господствующих ветров. На противоположной раскрытой стороне наклонный стеклянный экран выделяет в пределах «контейнера» замкнутый интерьер. Структура обеспечивает естественную вентиляцию и устойчивость к ветру, скорость которого может достигать 200 км в час. Постройки, окруженные садами из местных растений, образуют три функциональных группы: экспозиционную, посвященную канакской культуре; научно-исследовательскую и административную; музыкально-танцевальную.

Массовое увлечение экологической проблематикой породило и архитектурные эксперименты специалистов смежных профессий, претендующих на непредвзятый подход и подлинное новаторство. Среди них — многократно публиковавшийся в профессиональной печати дом в Брейзахе, Баден-Вюртемберг, Германия (1992–1993), который построил скульптор Томас Шпигельхальтер (род. 1959). Скорее обитаемая скульптура, чем архитектура, он создан как энергетически самодостаточный объект и как коллаж пространств и функций, имеющий целью насытить восприятие людей визуально стерильного «компьютерного общества». Сооружение соединяет место обитания и работы художника и может использоваться для концертов и выставок. Его полезная площадь — 613 кв. м — разделена, по словам автора, не менее чем на 60 уровней, организованных по спирали вокруг центральной лестницы. Над крышей расположены коллектор для горячей воды и 54 кв. м солнечных батарей. Отражая интерес Шпигельхальтера к техническим формам, дом включает элементы разнородные и даже случайные. Автор видит в созданном живой протест против отторжения

Архитектор Томас Шпигельхальтер. Собственный дом-студия. Брейзах, Баден-Вюртемберг, Германия. 1992–1993



Архитектор Майкл Хопкинс.
Центр внутренних сборов. Ноттингем,
Великобритания. 1992–1994

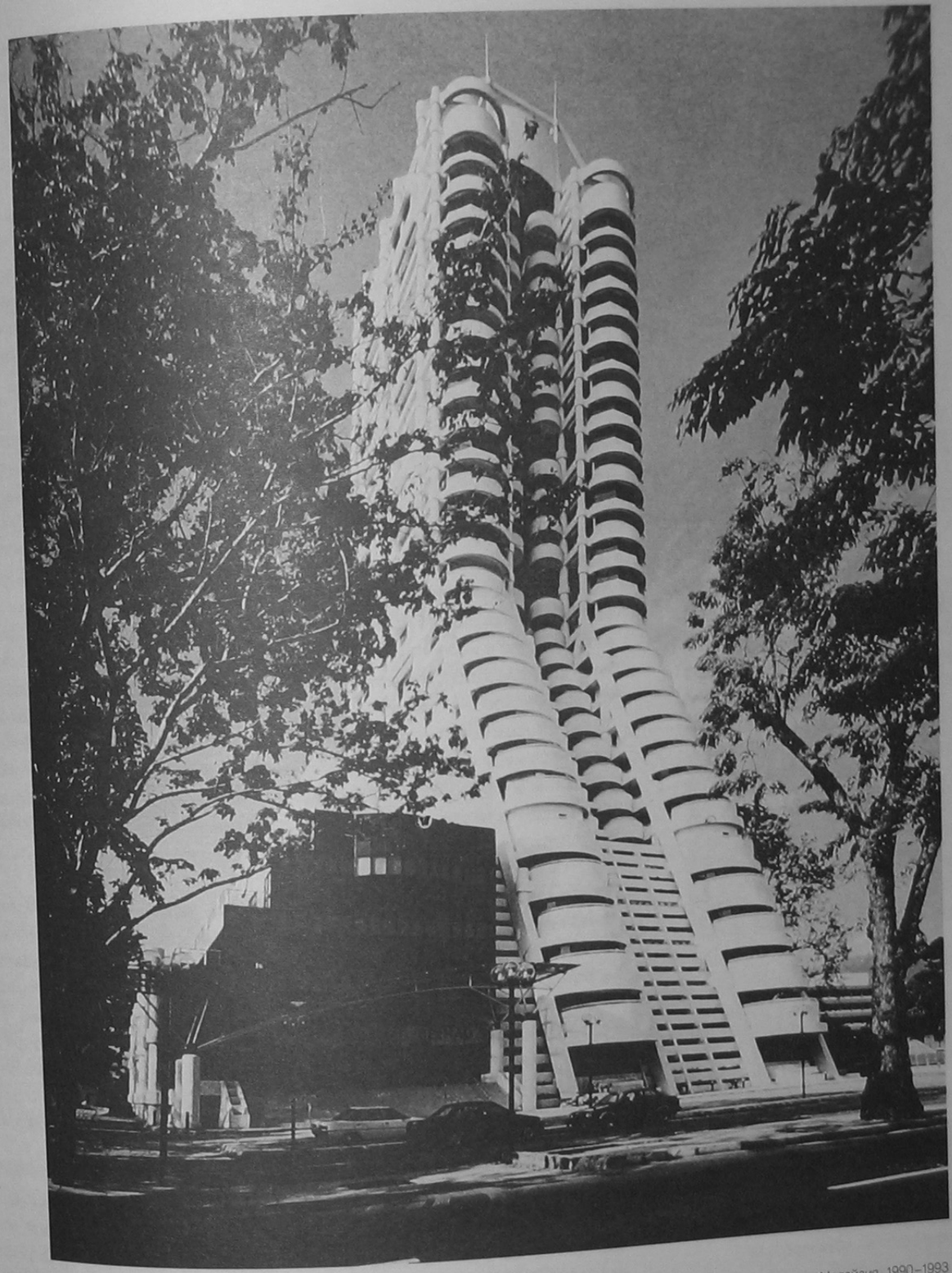
архитектуры и искусства и выражение главного смысла экологических проблем — снятия противопоставления технического и природного (а значит — и человеческого). Часть задачи видится ему в отрицании невозможных в природе ортогональных форм, аскетизм которых не дает пищи восприятию. Это курьезное произведение связано с крайностями современного экологического движения, устремленного к эмоциональным эффектам.

Произведения экологической архитектуры, не предназначенные специально для пропаганды ее идей, менее впечатляющи визуально. Приоритет ее целям в девяностые отдает англичанин Майкл Хопкинс (р. 1935), ранее зарекомендовавший себя как мастер стиля хай-тек. В 1992–1994 гг. он построил в Ноттингеме, Великобритания, Центр внутренних сборов. Его офисы разделены на шесть связанных групп, величина которых позволяет эффективно управлять их средой. Естественная вентиляция через окна активизирована тягой остекленных цилиндрических труб, выделенных из объема, куда заключены лестницы. Система тентов на легком каркасе служит солнцезащитой. Материалом для внешних ограждений служат кирпичные панели, изготовление которых требует меньше энергии, чем стен из металла, бетона или стекла, а теплоизолирующая способность и теплоемкость выше. Использовано также тройное остекление. Проблемам энергосбережения и регулирования среды уделено много внимания, но в облике здания преобладают элементы стиля хай-тек.

Отметим, что в конце XX века среди всех претензий заявить определенное направление в архитектуре попытка выделить «экологическую архитектуру» была наиболее условной. Готовность принять этикетку подобного рода определялась иногда не столько реальным содержанием работы, сколько модой и политизацией проблемы. Экологический аспект занимал главное место в словесных формулировках, но не всегда — в реальной архитектуре. При этом проблемы экологии учитывались и сторонниками архитектуры высоких технологий, влияя на формообразование (как во франкфуртском «Коммерцбанке» и берлинском Рейхстаге Нормана Фостера). Экстремальные условия среды получали отражение в постройках стран с тропическим и приполярным климатом (выше упоминались работы Р. Эрскина в Швеции, Ч. Корреа в Индии, К. Эль-Кафрави в Катаре, Дж. Лима и К. Еанга в Малайзии).

Кен Еанг создал и одно из впечатляющих произведений экологической архитектуры девяностых — тридцатиэтажный небоскреб МБФ в Пананге, Малайзия (1990–1993) с офисами в подиуме и квартирами «люкс» в башне-пластине. Масса последней, с выявленным каркасом, пластичными округлостями террас, озелененными лоджиями и высокими сквозными просветами висячих садов, воспринимается ажурной и легкой. Один из торцов, превращенный в каскад террас, вносит динамику в ее очертания. Затененные террасы и висячие сады обеспечивают естественную вентиляцию жилищ. Естественное проветривание получили и лифтовые холлы.

Архитектура, активно помогающая поддерживать экологическое равновесие, стирающая жесткую грань между природными и искусственными ландшафтами, пока остается целью, которая лишь заявлена. В девяностые годы только наме-



Архитектор Кен Еанг. Небоскреб МБФ. Пананг, Малайзия. 1990–1993

чены пути к ее осуществлению. Менее всего разработан специфический язык форм такой архитектуры. Но развитие в этом направлении осознано как необходимость — и не только как путь к особому стилю, но и как развитие универсального принципа формообразования.

Неорационализм и неомодернизм в 1990-е годы

Эти два направления развивались в последней четверти века с последовательностью, удивительной для времени, когда эрозия скептицизма легко и быстро разъедала любые архитектурные концепции. Вероятно, это определялось энергичной целеустремленностью лидеров — Альдо Росси и Марио Ботта в случае неорационализма, Ричарда Мейера — в неомодернизме. Яркие мастера с легко узнаваемым почерком, каждое произведение которых воспринималось как событие, они, по сути дела, олицетворяли тенденции, с которыми связывались их имена.

Альдо Росси в поисках «типичного» уже к середине восьмидесятых преодолел изначальную мизантропию. Сохраняя энергичную лаконичность почерка, он более не стремился к упрощению как самоцели, оставляя минималистам вершины самоограничения. За ранними штудиями типического, абстрагирующими словарь классических форм Дюрана, последовали поиски знаков, связанных с коллективным подсознанием современной культуры, более активно обращенных к сознанию современного человека и более полнокровных пластически. Этот новый этап творчества принес Росси международное признание (упоминавшиеся выше его постройки в Берлине и Фукуоке). Решение жюри, присудившего Росси премию Прицкера 1990 г., гласило: «Росси способен следовать урокам классической архитектуры, не копируя ее; его здания несут эхо прошлого в использовании форм, которые имеют универсальное, незабываемое качество. Его работы одновременно смелы и ординарны, оригинальны, не будучи новаторскими, освежающе просты внешне, но крайне сложны по содержанию и значению. В период множественности стилевых направлений и влияний Альдо Росси отбросил модное и популярное, чтобы создавать свою собственную архитектуру»[11].

Продолжая исследовать применимость своей концепции для зданий различного назначения, Росси построил в Маастрихте, Нидерланды, здание художественного музея Бонфантен (1990–1995). Поставленное на берегу реки Маас напротив городского центра, оно стало частью реконструкции квартала, называемого «Керамика». Название идет от стоящей здесь фабрики, первой в стране постройки из железобетона (1912). Отреставрированное, это трехэтажное утилитарное сооружение с тяжеловесным каркасом, заполненным кирпичом, вошло в состав нового музея. Учитывая его соседство, Росси положил в основу своей работы ассоциации с местной промышленной архитектурой и ее жесткую рационалистичность.

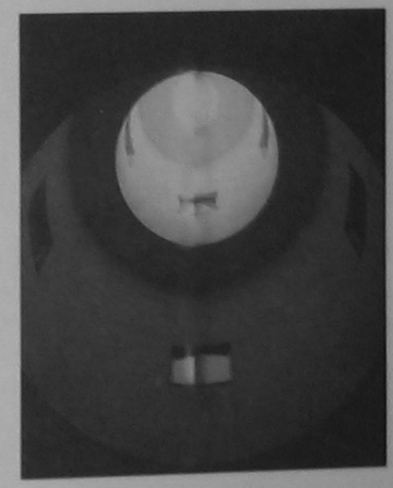
Новые корпуса складываются в Е-образную конфигурацию, раскрытую к реке. К торцу среднего корпуса примыкает выдвинутый вперед цилиндрический объем, перекрытый очень высоким куполом параболического очертания. Эта странная вертикаль, покрытая цинковыми листами и охваченная несколько ниже завершения кольцевым балконом, в сочетании с жесткой прямоугольностью



облицованных красным кирпичом фасадов воспринимается загадочным техническим устройством, придающим футуристический характер подчеркнуто прозаичному целому (назойливость осевой симметрии усиливает некую чрезвычайность башни). Сам же Росси полагал, что появление этого грандиозного купола «связывает здание с архитектурной традицией, которую перенес из античного мира в Турин Алессандро Антонелли» (Антонелли построил в 1863–1888 гг. в Турине «Памятное здание» с параболическим куполом, увенчанным шпилем, одну из достопримечательностей итальянского эклектизма).

Здание заключает в себе обычную для провинциальных музеев разнородную экспозицию — от достопримечательностей местной археологии до коллекций искусства поставангарда. Интерьеры сдержанно просты. Лишь уходящая вверх, внутрь купола, шахта и загадочный пустой цилиндр перед главным входом, открывающий через проемы на его оси перспективу главной лестницы, вносят мотивы отстранения. Они заставляют искать потаенные смыслы в нарочито банальном. Но зашифрованный «текст» этой последней крупной работы Росси остается загадкой. Неясно и отношение странных метафор к назначению музея, его роли культурного центра. Не лишены оснований упреки критиков, полагавших, что Росси пытался закрепить типы, утратившие реальное значение, пренебрегая изменившейся типологией. Рационализм его метода замыкался в себе, становился интеллектуальным артефактом, терявшим прямую связь с жизнью.

Похожую «несгибаемость» демонстрировал и Освальд Матиас Унгерс в Германии, сохраняя обращенность своей концепции к «вечным началам» формообразования. В 1990 г. его манифестом стал «Дом-куб», библиотека, построенная им



Архитектор Альдо Росси.
Художественный музей Бонфантен.
Маастрихт, Нидерланды. 1990–1995

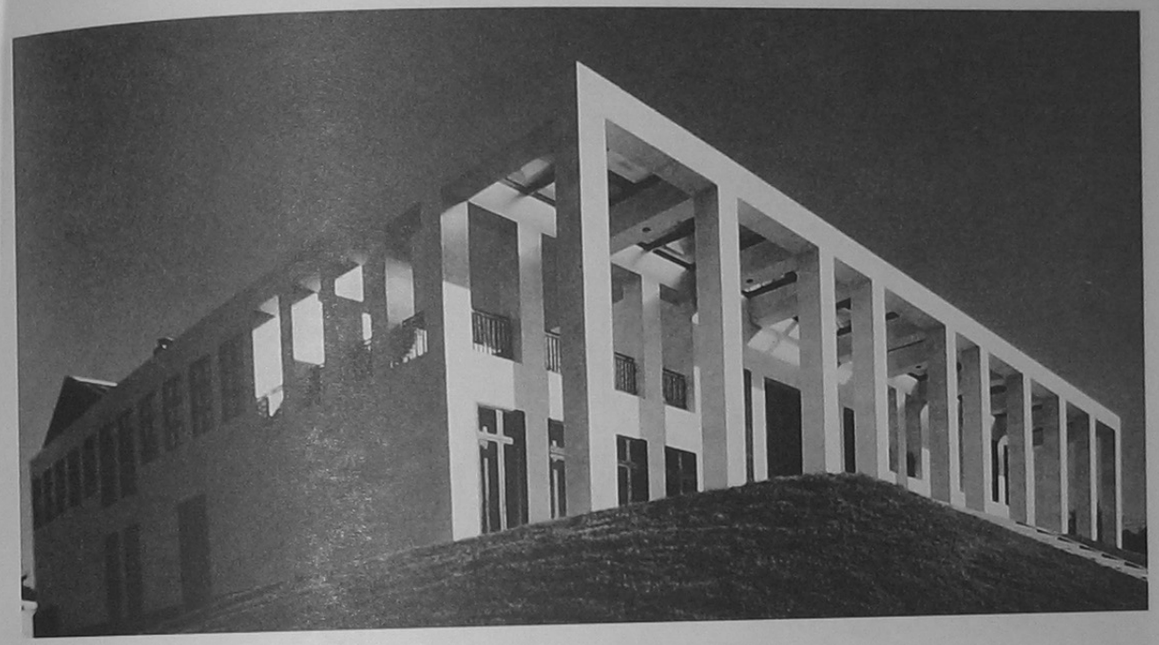


на участке собственного дома пятидесятых годов в Кёльне. Помимо этого куба, частично погруженного ниже уровня участка, Унгерс устроил регулярный сад с шестью ничего не несущими классическими колоннами, вставил переходный блок между корпусами, добавил пристройки. Он полагал, что «целое напоминает миниатюрный город с лабиринтом переходов, площадей, башен, ворот, входов, ниш и углов; это самодостаточный архитектурный мир с откровениями и сюрпризами, мир противоречий между иллюзиями и реальностью. Это архитектура взаимодополняющих противоречий, с историческими ссылками, экзистенциальным желанием и реальным контекстом»[12].

В этой модели, развернутой в минимальном пространстве, главное ядро — «Дом-куб», личная библиотека, где «собраны архитектурные знания нашего века» и воплощено оставшееся неизменным убеждение Унгерса, что темой и содержанием архитектуры может быть только архитектура (такое утверждение было заявлено уже зданием Музея архитектуры во Франкфурте, о котором упоминалось выше). «Дом-куб» неукоснительно подчинен — и в целом и в частях — пространственной решетке, основанной на квадратном модуле. Два надземных этажа освещены сверху через четыре стеклянных куба, каждый из которых расположен в центре одной из четвертей целого, привязывая пространственные и материальные элементы к их промежуточной позиции. Модульная решетка спроецирована на стены, полы, потолок двухъярусного пространства; ей подчинен введенный в интерьер побеленный каркас; кирпичные стены облицованы известняком.

Почти столь же открыто идеал Унгерса воплощен в здании резиденции посла Германии в США в Вашингтоне (1993–1995). На первый взгляд, призматический объем с геометризированной колоннадой может показаться строгой реминис-

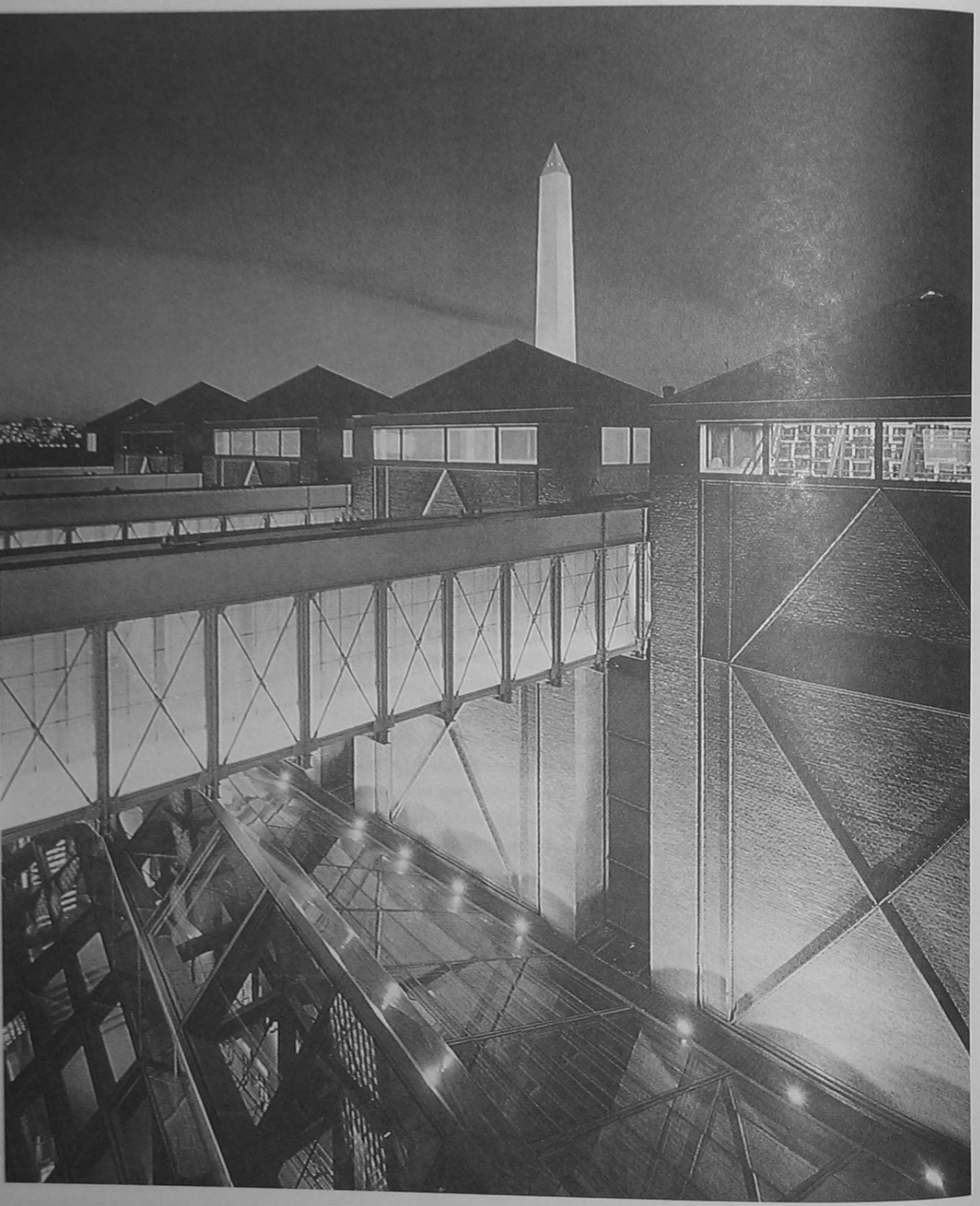
Архитектор Освальд Матиас Унгерс.
«Дом-куб». Кёльн, Германия. 1989–1990
Интерьер библиотеки



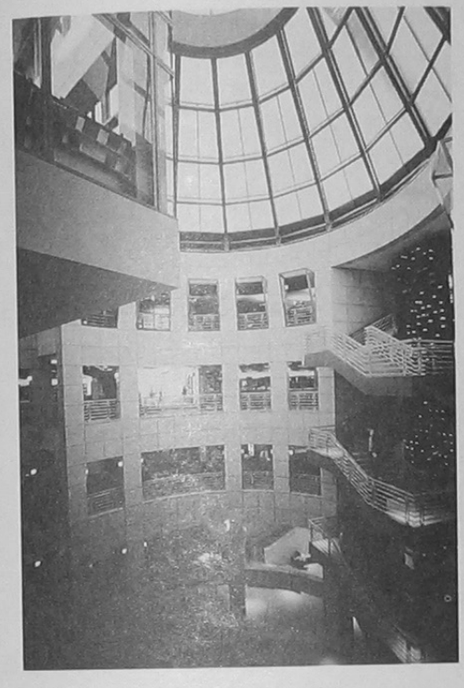
ценцией построек Гуннара Асплунда, но чистота монументальной схемы несколько нарушена из-за организации функций внутри. Хоть Унгерс и видел здание в целом архитектурным символом германской культуры, но лишь первый этаж его отдан для официальных представительских функций; второй этаж занимают квартира посла и комнаты для гостей. Холодная ясность формы портика, обращенного к реке Потомак, повторяет, как тень, дом в неогреческом стиле, стоявший на этом месте в прошлом (Унгерс видит в таком повторении некий неявный символ). Бетонный каркас дома облицован белым известняком. Как и во франкфуртском музее, в реальную архитектуру введена ее идеальная модель — щипцовая кровля над частью второго этажа, параллельной заднему фасаду, метафорически воспроизводит «первоначальный образ» архитектуры — примитивную хижину, в которой видел его воплощение основоположник теории классицизма аббат Ложье.

Уроки Росси использовал Джеймс Инго Фрид (род. 1930), долго работавший сотрудником Ио Минг Пея. Он построил Мемориальный музей Холокоста — геноцида евреев в годы второй мировой войны (Вашингтон, США, 1993). Утрированная импозантность преувеличенных форм каменного фасада с полуротондой посередине воспроизводит официальный образ, который предлагала внешнему миру Германия накануне второй мировой войны, дух ее «Führerbauten». В интерьерах развертывается демонстрация того, что скрывалось за импозантной ширмой. Жесткие метафоры использованы с суровой простотой, которой отмечен и россиевский комплекс кладбища в Модене. Зал памяти с единственным языком пламени, трепещущим в центре, почти не допускает в свое залитое мраком пространство. Повторения одинаковых глухих кирпичных объемов и переброшенных между сторонами в разных уровнях остекленных труб мостиков,

Архитектор Освальд Матиас Унгерс.
Резиденция посла Германии в США.
Вашингтон. 1993–1995



Архитектор Джеймс Инго Фрид. Мемориальный музей Холокоста. Вашингтон, США. 1993





«упакованных» в переплетения тросов, формируют пространство внутреннего двора. Здесь создан образ того, что чувствовал заключенный в своем последнем маршруте. Мемориал эмоционален, некоторые его метафоры достигают предельного трагизма. Не везде, однако, Фрид сумел достичь той напряженной сдержанности, которая определяет выражение трагического у Росси.

К урокам творчества последнего Фрид обратился также, столкнувшись с внутренней противоречивостью своего следующего крупного сооружения — нового здания Публичной библиотеки в Сан-Франциско, США (1992–1996). Ее объем включен в застройку прямоугольной площади центра, созданной по классицистическому проекту Бернэма начала XX столетия. По другую сторону обширного пространства размещается неоклассическое здание ратуши с портиком под фронтоном и куполом (1915). Тяжеловесным неоклассицизмом отмечены и другие здания по соседству. Подобный характер был предписан и новой библиотеке на 1,5 млн. томов, снабженной средствами современной информационной техники (читальные столы с компьютерами, 500 выходов в Интернет). Фрид увидел решение в «гибридности» здания, отвечающего как чопорной старомодности сложившейся городской ткани, так и интеллектуальной гибкости и динамизму ситуаций «эпохи информатики».

Общие очертания объема введены в прямоугольную призму. К ратуше обращен фасад, подчиненный классицистической схеме, подвергшейся постмодернистскому вольному прочтению. Оттенок легкомыслия, впрочем, погашен жесткостью квадратного модуля облицовки из белого гранита, покрывающего бетонные панели стен. Стальные колонны фасада, заглубленные в ниши, имеют цилиндрические очертания. Боковым фасадам придан характер респектабельного ар



Архитектор Джеймс Инго Фрид.
Новое здание Публичной библиотеки.
Сан-Франциско, США. 1992–1996





деко. В геометрическом центре пять надземных этажей здания пронизывает цилиндрический атриум. Неожиданный разворот зала журнальной периодики на 30° по отношению к прямоугольной сетке плана разрушает классицистическое равновесие. Ворвавшийся в пределы «шинкелевского» пространственного цилиндра динамичный стеклянный объем ломает логику осевого построения. Этот бунт против классицистической ортогональности поддержан разворотом каталожного зала, разрушившим и монолитность объема в его части, противоположной фасаду. Геометрические преобразования внутреннего пространства предопределили предельный лаконизм форм интерьера, где господствует чистая геометрия белого железобетонного каркаса. Жесткая схема архетипа подвергнута остраняющему преобразованию. Экстерьер и интерьер оказались принадлежащими различным культурным системам, хотя формально и согласованы. Впрочем, претензий выразить глубокие философские смыслы, что так заботило Альдо Росси, Джеймс Фрид не имел.

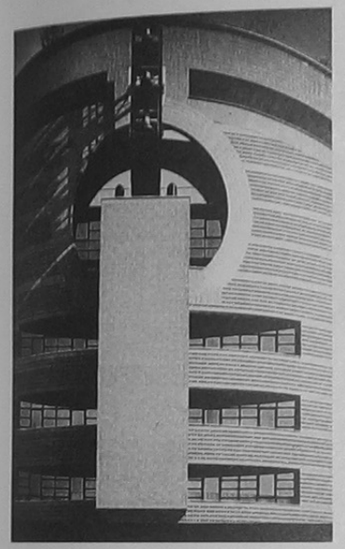
В девяностые годы крупнейшим мастером среди неорационалистов стал швейцарец Марио Ботта. Репутация, которую он заслужил, выполняя в предшествовавшие десятилетия серьезные проекты небольшого масштаба, открыла ему доступ к значительным заказам и международной деятельности. Работая над крупными объектами, он развивал метод, основанный на преобладании чистой стереометрии объемных форм, образуемых массивной оболочкой кирпичной или бетонной стены. В использовании первичных геометрических очертаний Ботта видел возможность обозначить различие между миром искусственных, построенных, и миром природных объектов. «Замок и колокольня ясно говорят, что они — творения человека. Это не вопрос стиля, а вопрос языка»[13].

Столь же настойчиво Ботта стремился отделить свои работы от «вавилонской сумятицы» языков хаотично застроенного окружения и лишенной ориентированности современной архитектуры, которую он сравнивал с лабиринтом. Пытаясь сохранить чистоту восприятия геометрической основы формы, Ботта избегал любых необязательных усложнений. Среди архитекторов-современников Ботта выделял минималистов Тадао Андо и Алвару Сиза.

Впрочем, Ботта полагал, что «геометрия не решает всех проблем, но лишь помогает архитектору избежать падения в пропасть лабиринта. Лабиринт — ад, ориентация — рай»[14]. Второй постоянной основой архитектуры Ботты остается выбор материала. В его работах наиболее часто встречаются поверхности, облицованные кирпичом или естественным камнем, что определяет не только активность цвета и фактуры, но и дополнительную шкалу величин, связывающих постройку с масштабом человеческого тела.

В геометрическом репертуаре Ботты преобладают цилиндр и призма, выбор между которыми определяется не столько функциональными, сколько символическими соображениями. Круг, цилиндр ассоциируются для него с древнейшей идеей убежища. От его очертаний Ботта исходил, проектируя многие из тех жилых построек раннего периода творчества, которые принесли ему славу. Мета-

Архитектор Марио Ботта.
Церковь Иоанна Крестителя. Моньо, кантон Тичино, Швейцария. 1992–1998

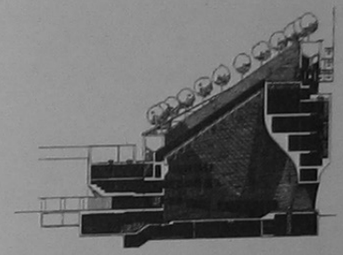


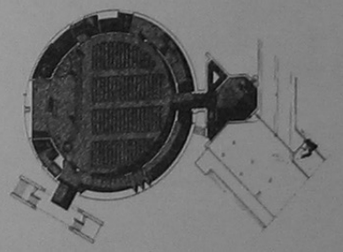


фора «храм — дом Божий» претворилась в серию круглых в плане церквей зрелого творчества. Одна из наиболее впечатляющих — церковь Иоанна Крестителя в Моньо, долина Маджиа, Тичино, Швейцария (1992–1998).

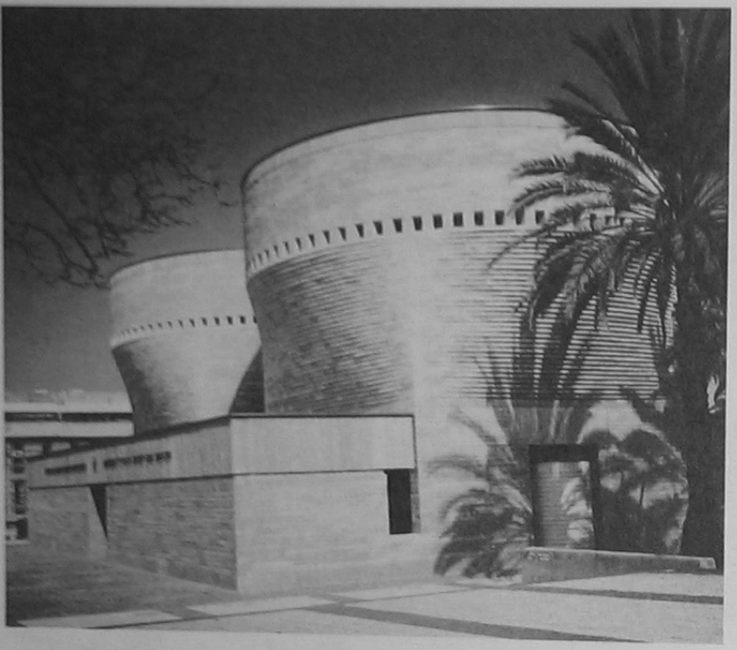
Катастрофическая лавина в 1986 г. смела почти всю деревню Моньо в уединенной долине южной части Швейцарии; погибла и церковь, стоявшая здесь с XVII века. Ботта на ее месте возвел массивный объем, овальный в плане, с косо срезанным верхом, накрытым стеклянной кровлей, которая получила очертания точного круга. Сама динамика скошенного объема противостоит нависшему массиву горы. Снаружи эту напряженность поддерживает аркбутан, поднимающийся от скалы к небольшой звоннице на оси у нижнего края окулуса; он прикрывает собою вход. В интерьере от входа поднимается, пересекая овальное пространство, двойная полуарка, упирающаяся в верхнюю точку срезанного цилиндра над алтарем. Целое сложилось в символ твердости, уверенно противостоящей слепым силам природы. Стены — внутри и снаружи — облицованы чередующимися горизонтальными рядами серого и белого местного гранита. Прием этот отсылает к традиции итальянской романики, ее инкрустационному стилю.

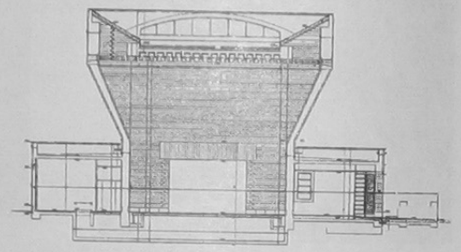
Победив на крупном международном конкурсе, Ботта получил возможность построить собор в Эври под Парижем, (1988–1995), самое крупное религиозное здание, возведенное в XX веке во Франции. Здесь также использован прием косо срезанного цилиндра; монументальный объем образует главный ориентир центра нового городка со скучной стандартизированной застройкой. Внешний диаметр храма — 38,4 м. Верхний край диска кровли поднимается до 39 м. Железобетонные стены внутри и снаружи облицованы красным кирпичом. Середину





Архитектор Марио Ботта.
Собор в Эври. Франция. 1988–1995

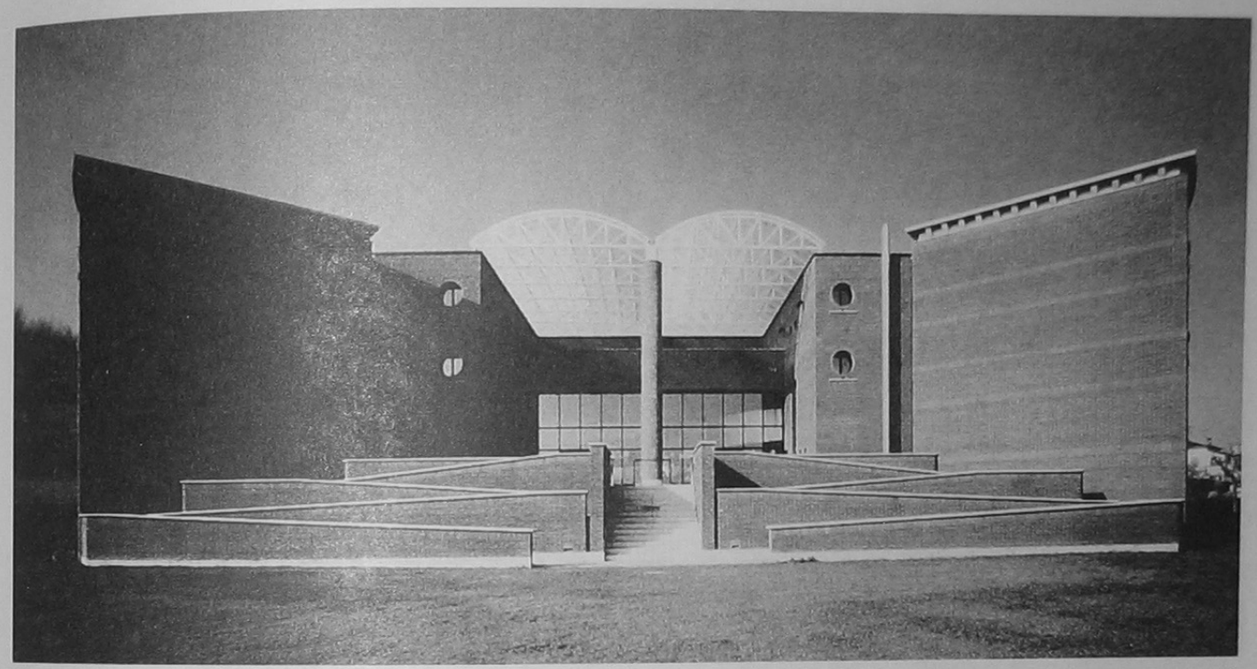




Архитектор Марио Ботта.
Синагога Цимбалиста. Тель-Авив, Израиль. 1996–1998

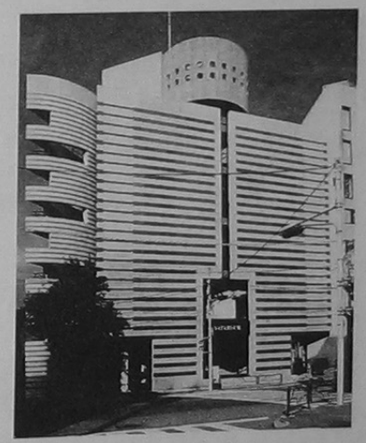
кровли образует треугольная в плане каркасная оболочка; три остекленных сегмента по ее сторонам освещают обширное пространство с местами для 1200 человек. По верхнему краю кровли устроено наклонное кольцо галереи, вдоль которой высажены деревья, — форма, несущая несколько слоев символических значений. Цилиндр, символ убежища, не имеет фасада, но наклон кровли придает направленность его объему и внутреннему пространству. Алтарное пространство выделено подиумом из черного гранита, на котором установлен алтарь из полированных плит белого мрамора; стена за ним прорезана аркой с витражом. С собором связаны спокойные протяженные корпуса трехэтажного приходского центра, которые создают переход от громадного цилиндра к городской ткани. В отличие от экспрессионистической напряженности форм церкви Иоанна Крестителя, в соборе Эври господствует монументальное спокойствие. Ботта показал возможность управления эмоциями за счет градаций большой формы, соотношения ее величин, динамики пространства, организации света.

Неожиданную вариацию темы кирпичного цилиндра Ботта осуществил при строительстве синагоги Цимбалиста в Тель-Авиве, Израиль (1996–1998). Сооружение, собственно, не является чисто религиозным — оно построено для университета, не зависимого от конфессий. Этим определена его двухчастность — в едином прямоугольном объеме выделены два квадратных в плане помещения — синагоги и учебного центра иудаизма. Каменные призмы над этими помещениями преобразуются в цилиндрические формы, определяя своеобразную пластику двух «голов», поднимающихся над призмой подиума. Проблема преобразования четырехугольной формы в округлую полностью поглотила внимание Ботты, не вышедшего в этом случае за пределы сложного формального эксперимента.



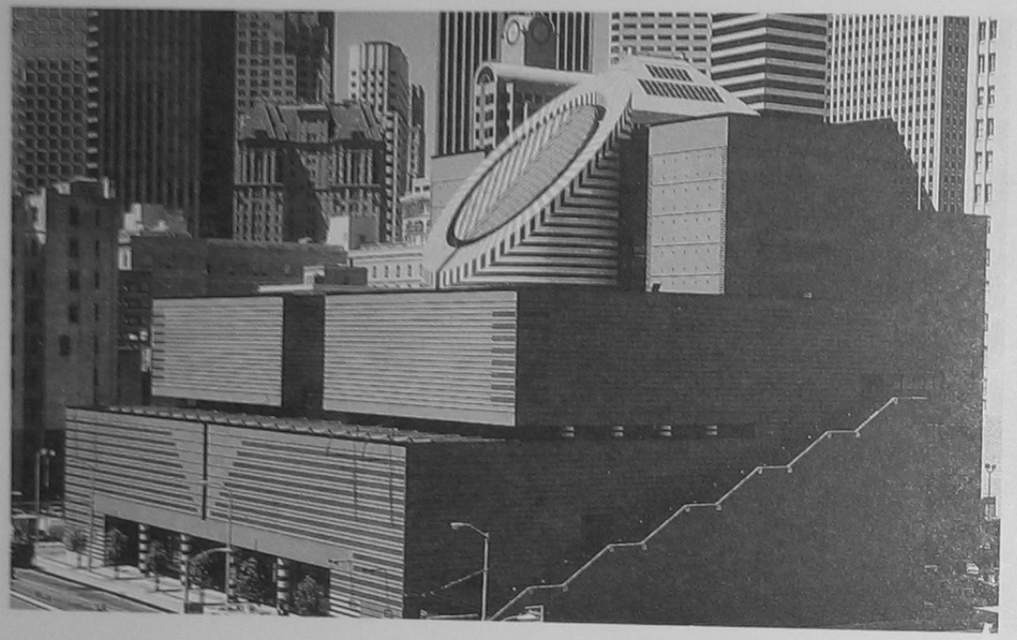
Дом для престарелых, который Ботта создал в Новеццано, Тичино, Швейцария (1992–1998), вписан в сочетание двухэтажного кирпичного цилиндра диаметром 49 м и врезанной в него прямоугольной структуры. Последняя использована для входной зоны и «помещения для общественных интересов». Входную лоджию перекрывает легкая металло-стеклянная конструкция. 50 комнат расположены по внешнему периметру разорванного кольца. Небольшое жилое сооружение поднято на уровень монументального, с отмеченным осевой колонной входом, торжественность которому придают пандусы для кресел-колясок, усиливающие общую симметрию.

Ботта добивается эффекта впечатляющей простоты элементарной стереометрической формы и в ситуациях, очень для этого сложных. Галерея современного искусства Ватари-ум в Токио (1985–1990) вписана в треугольный участок площадью 157 кв. м среди переуплотненности самого хаотичного из вавилонов современного мира. Его эфемерному хаосу Ботта стремился противопоставить «долговечность сильного первичного образа, архитектуру, порожденную собственной внутренней логикой здания, его геометрией и эффектами света»[15]. В данном случае Ботта вычленил четкий объем высокой трехгранной призмы с примыкающим к ней коммуникационным блоком. Симметрия грани, образующей фасад, ясно выявлена и подчеркнута цилиндрической надстройкой над плоской кровлей. Динамично изогнутый гребень ограждения лестницы силой контраста подчеркивает уверенную статичность фасада. В интерьерах стерильной гладкости стен контрастна тяжеловесная структура бетонного перекрытия с глубокими диагональными кессонами (мотив, воспринятый у Луиса Кана).



Архитектор Марио Ботта.
Дом для престарелых. Новеццано, кантон Тичино, Швейцария. 1992–1998

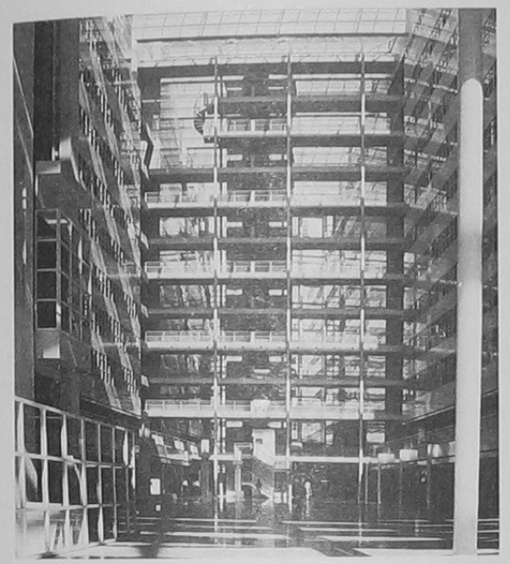
Галерея современного искусства. Ватари-ум. Токио. 1985–1990



Самым значительным произведением Ботта в последнее десятилетие века стало здание Музея современного искусства в Сан-Франциско, Калифорния, США (1989–1995). Здесь, как и в Токио, он стремился подчинить хаос окружающего «лабиринта» величавому жесту, утверждая культурный статус музея как средоточия коллективной памяти, места связи эпох. Симметричная масса преувеличенно тяжеловесна. Ее ступенчато нарастающие прямоугольные очертания получили кульминацию в косо срезанном полосатом цилиндре, завершенном остекленным окулосом. Он венчает пронизавший все пять этажей центральный атриум. Кроме исходящего от него столба света, интерьер не имеет источников естественного освещения. Стены из бетонных панелей, снаружи и изнутри облицованные кирпичом, не имеют окон. Ботта ставил перед собой задачу создать некую иллюзию проницаемости глухих стен, позволяя почувствовать, что́ находится под их защитой. Но ступенчатая масса рождает несомненные ассоциации с древними надгробиями — музей как мемориальное кладбище искусства. Такое прочтение его формы парадоксально соотносится с характером коллекций, в которых преобладают новинки поставангарда.

Неорационализм Ботта в конечном счете освободил рационально организованную форму не только от подчинения практической функции, но и от соответствия конкретности культурной миссии. Форма объекта развивается как бы в герметичной замкнутости, по своим внутренним законам. Ее реакция на окружение ограничивается противопоставлением, в котором Ботта стремится придти к преобладанию. Но в пределах логической системы, строго следуя ее внутренним законам, используя ограниченный набор формальных приемов и геометрических моделей, Ботта достигает широкого разнообразия конкретных решений. Это сделало его уникальной фигурой в архитектуре конца XX века.

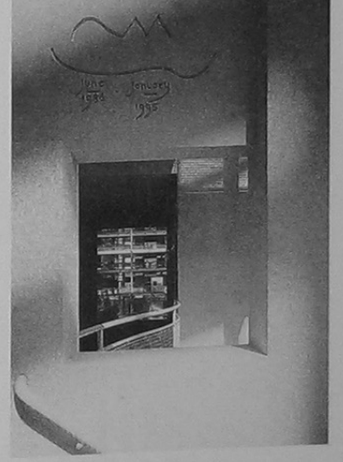
Архитектор Марио Ботта.
Музей современного искусства.
Сан-Франциско, Калифорния,
США. 1989–1995





Приверженность рационально-логическому методу формообразования, освобожденному от подчинения таким внешним факторам, как целесообразность функции и конструкции, объединила неорационализм и неомодернизм в подобие академизма конца XX века. Различие между ними — в источнике логической модели: поиск фундаментальных архетипов у первых, разработка принципов раннего модернизма у вторых. Лидером неомодернистов в девяностые оставался американец Ричард Мейер. Последовательно разрабатывая принципы эстетики раннего Ле Корбюзье и добиваясь на основе технических возможностей конца века все большей утонченности формального языка, основанного на этих принципах, Мейер к девяностым годам исчерпал возможности избранного направления.

Постройка, которая должна, по-видимому, стать переломной для его творчества, — здание ратуши и центральной библиотеки в Гааге, Нидерланды (1986–1995). Громадное белое здание, снаружи и внутри отделанное стандартными стальными панелями, покрытыми белой эмалью, расположено на угловом участке с очертаниями неправильной трапеции близ главного железнодорожного вокзала. Пространственным ядром постройки стал крытый атриум высотой 47 м, обрамленный 12-этажными корпусами. Трапецевидность его определена расположением улиц, заставившим использовать для здания две сетки плана, развернутые на 12,5° (по величине и очертаниям атриум близок к площади Сан-Марко в Венеции). Две «этажерки» белых стальных мостиков связывают стороны атриума и расчленяют его пространство. Он доступен со всех сторон и служит общественной городской площадью и транзитным путем для пешеходов. Северо-западный угол блока корпусов занял округлый массив библиотеки.

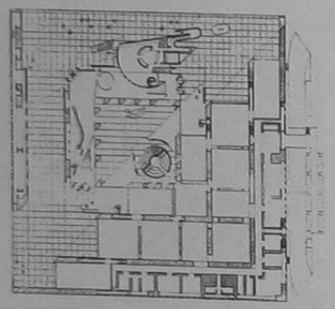


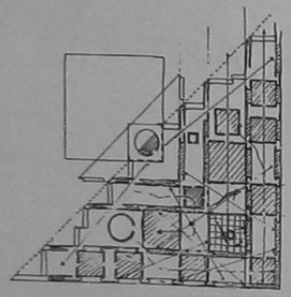
Архитектор Ричард Мейер.
Здание ратуши и центральной
библиотеки. Гаага,
Нидерланды. 1986–1995



Мейер стремился и в Гааге сохранить верность идеалу — архитектурному авангарду двадцатых, используя элементы художественного языка раннего «Корбю» и группы «Де Стейл», но не смог преодолеть противоречия между присущей им масштабностью и величинами блока, в несколько раз превышающими те, с которыми имели дело пионеры авангарда. Не сложился изящный диалог времен, который привлекает к ранним произведениям Мейера и утверждает единство мировоззренческих начал в рационалистической архитектуре века. Не сложилось и чисто формальное единство, гармония целого и его частей. Возникли диспропорции, особенно очевидные в построении объема, где неловкие попытки визуально уменьшить высоту корпусов привели к появлению чрезмерно высокого и зрительно тяжеловесного аттика на углу. Измельченные членения стен, мостиков-переходов внесли дробную монотонность в громадный интерьер холла, противореча его пиранезианскому размаху. Подобные несоответствия наметились уже и в ранее построенном Мейером здании медиакомпании «Канал +» в Париже. Перед Мейером встала необходимость поиска нового пути.

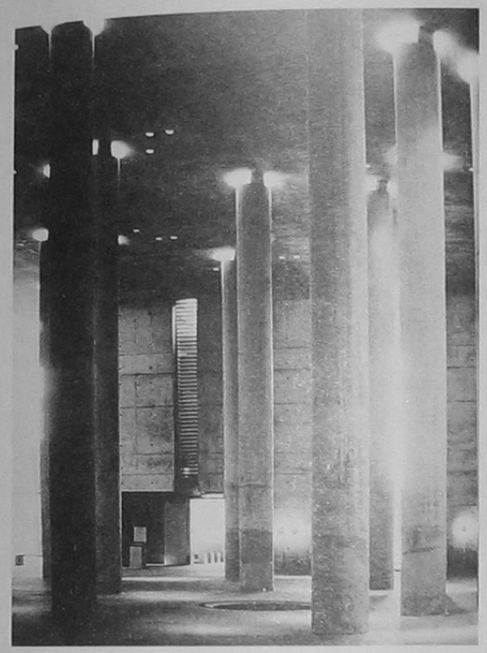
О таком поиске свидетельствует церковь, которую Ричард Мейер строит в Риме (1996–2000). Ее формообразующей основой служат три параллельно поднимающихся криволинейных бетонных стены — подобия наполненных ветром парусов, символ Святой Троицы. Они образуют одну из сторон нефа; вторую ограничивает вертикальная стена. В промежутках между парусами и над асимметричным нефом устроены легкие зенитные фонари. На фоне простого витража, образующего восточную стену, поднимается алтарь. Мейер отошел от образцов, ранее для него непременных, и обратился к поздним работам Ле Корбюзье и Алвара Аалто.

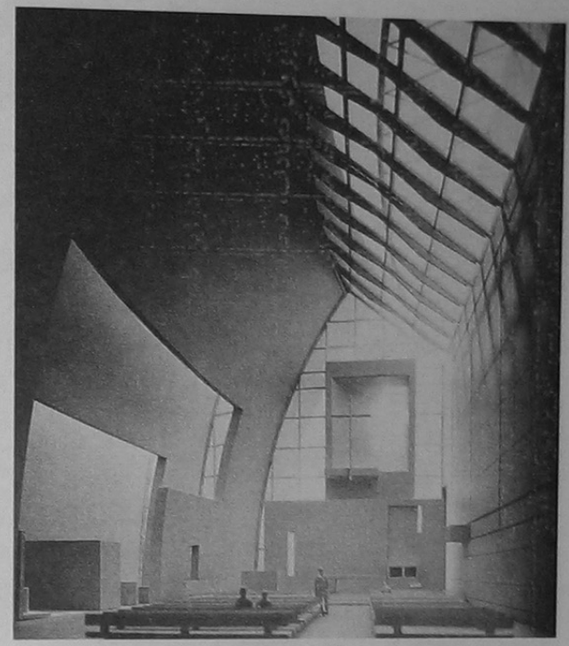




Архитектор Аксель Шультес.
Художественный музей.
Бонн, Германия. 1986–1992

Диалог с авангардом прошлых десятилетий, потерявший остроту у Мейера, в девяностые возобновил работающий в Берлине Аксель Шультес (род. 1943). Он также обратился прежде всего к наследию Ле Корбюзье, но уже позднего периода, к его постройкам в Чандигархе и другим проектам послевоенных лет, используя вместе с отсылками к ним аналогии и с другими прообразами. По его проекту построен художественный музей в Бонне, Германия (1986–1992). Квадратный участок площадью в гектар он, организуя план, превратил в подобие геометрической головоломки. Заполняя квадрат прямоугольными элементами и подчиняясь диагонали, он полемизировал с геометрией неосуществленного проекта Ле Корбюзье «Музей с возможностью неограниченного роста» (1931), его «рациональным лабиринтом». Диагональ, рассекающая главный квадрат, отделила собственно здание, жестко расчлененное стенами, несущими зенитные фонари, от промежуточной зоны, в которой массив постепенно растворяется в открытом пространстве, а ортогональная геометрия преобразуется в живописные конфигурации. Незастроенный периметр прикрыт бетонной плитой навеса, с внутренней стороны участка очерченной по сложной кривой. Ее несут очень стройные цилиндрические бетонные колонны — реплика характерных опор в интерьерах здания Парламента в Чандигархе. Здесь эти опоры не подчинены четкому ритму, образуя свободно сгруппированные пучки. Говоря об истоках образа, Шультес после Ле Корбюзье назвал руины императорской виллы в Тиволи, а главную цель охарактеризовал как «Домус люкс», «дом света» для произведений искусства.





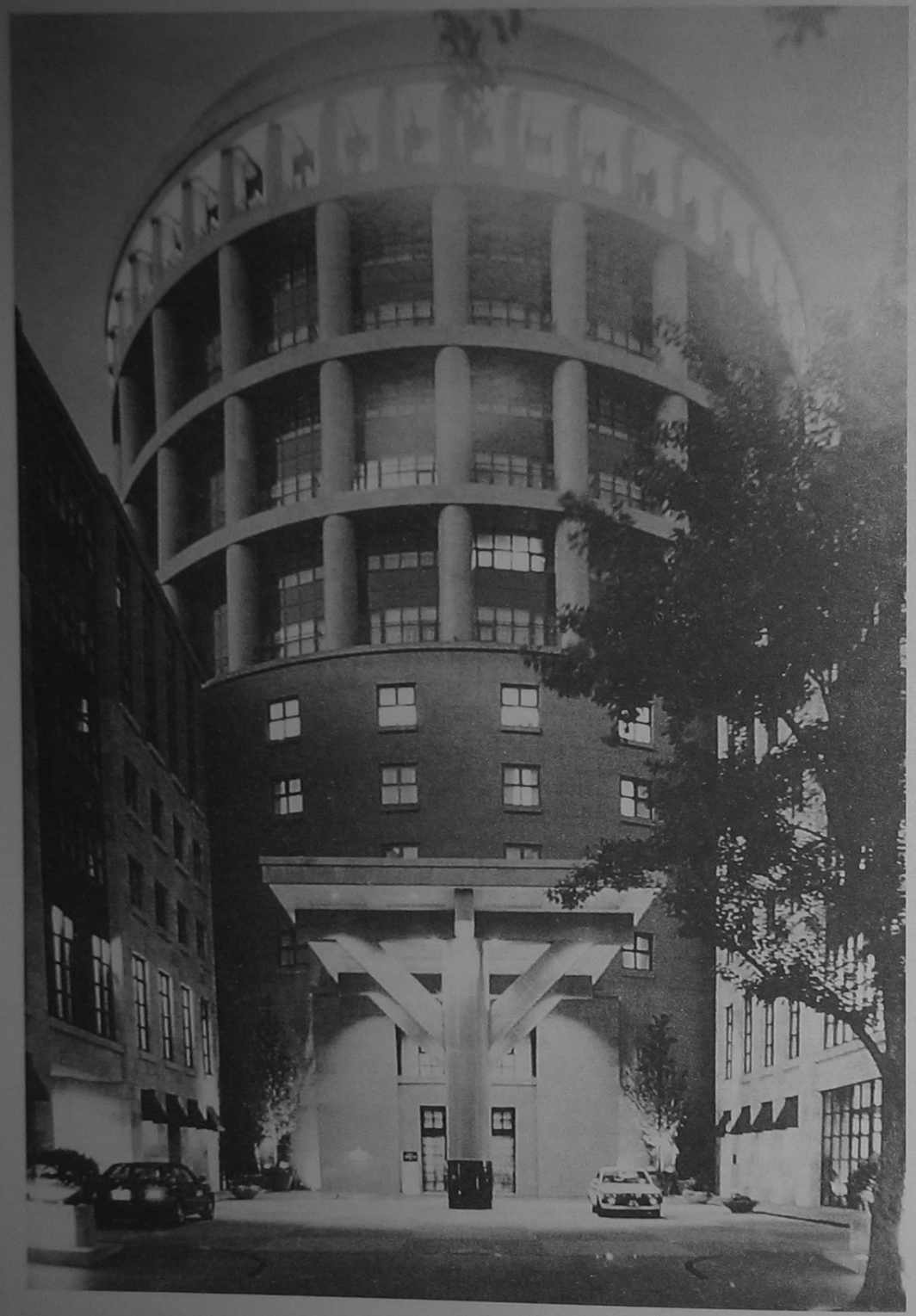
Архитектурная тема интерьеров Чандигарха более открыто использована в здании крематория Баумшуленвег, Трептов, Берлин (1992–1998, совм. с Шарлоттой Франк, род. 1959). Симметричная структура создана как «место покоя, безмолвное пространство», отмечающее своими строго прямоугольными, аскетично простыми формами вход на кладбище. Оно включает зал прощания, способный вместить до тысячи человек. Двадцать девять его стройных круглых колонн образуют подобие бетонной рощи. Они несут плоскую плиту покрытия с дисками света вокруг их завершения. Шультес хотел создать здесь символ, значение которого уходит в далекую дохристианскую древность.

В девяностые формальные признаки неорационализма использовал Майкл Грейвз, десятилетием ранее перешедший от постмодернизма к популистскому кичу. Изменившиеся массовые вкусы побудили его искать более строгую манеру. Как сумму приемов, позволяющих обеспечить простоту, ставшую модной, Грейвз и воспринял неорационализм, обратившись к комбинациям элементарных геометрических тел, подчиненным рассудочной логике. Элементы архитектурного языка, выработанного Альдо Росси, он использовал как декоративные формы. Преображению Грейвза, возможно, способствовали японские заказчики, которые стали для него основными.

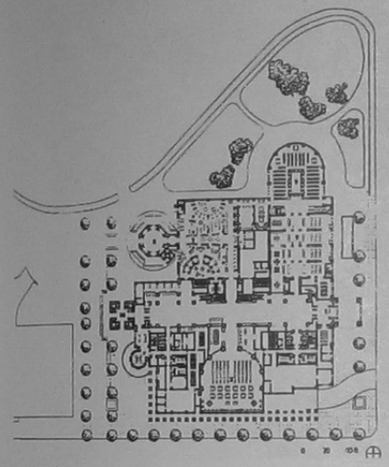
Среди его первых неорационалистических построек — отель «Хайэт Риджженси», Фукуока, Япония (1990). Его глубинная композиция развивается вдоль оси симметрии и облечена в крупные, масштабно согласованные формы, несущие, однако, печать вторичности. Два призматических шестиэтажных крыла образуют курдонер перед цилиндрической 12-этажной башней, за которой расположено еще квадратное каре 11-этажного офиса. Центром интерьера стал 6-этаж-

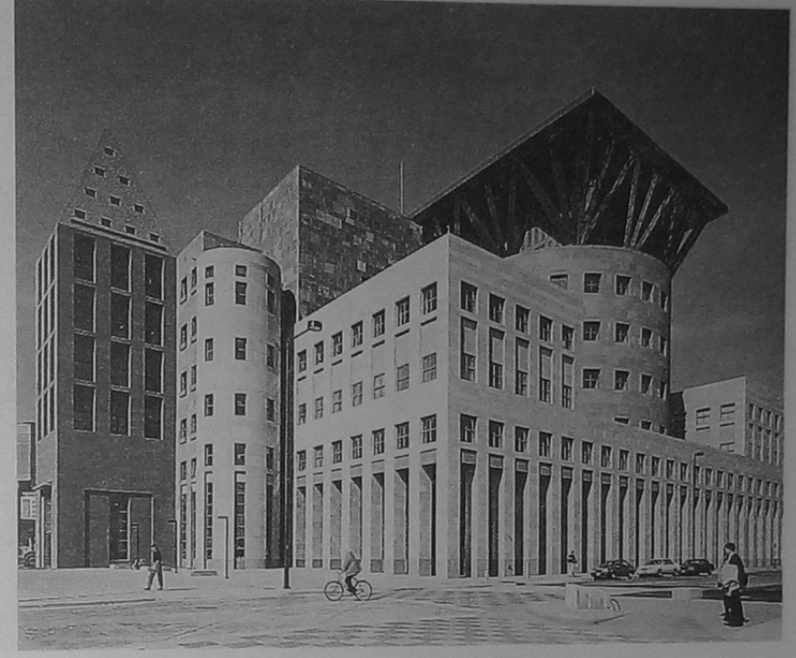
Архитекторы Аксель Шультес,
Шарлотта Франк.
Крематорий Баумшуленвег.
Трептов, Берлин. 1992–1998

Архитектор Ричард Мейер.
Церковь в Риме. 1996–2000



Архитектор Майкл Грейвз. Отель «Хайэт Ридженси». Фукуока, Япония. 1990





ный холл-ротонда гостиничной башни, завершенный конусом, который поднимается среди кольца номеров. В интерьерах и на фасадах использованы многоярусные редуцированные ордера с цилиндрическими колоннами, очень близкие к использовавшимся Альдо Росси.

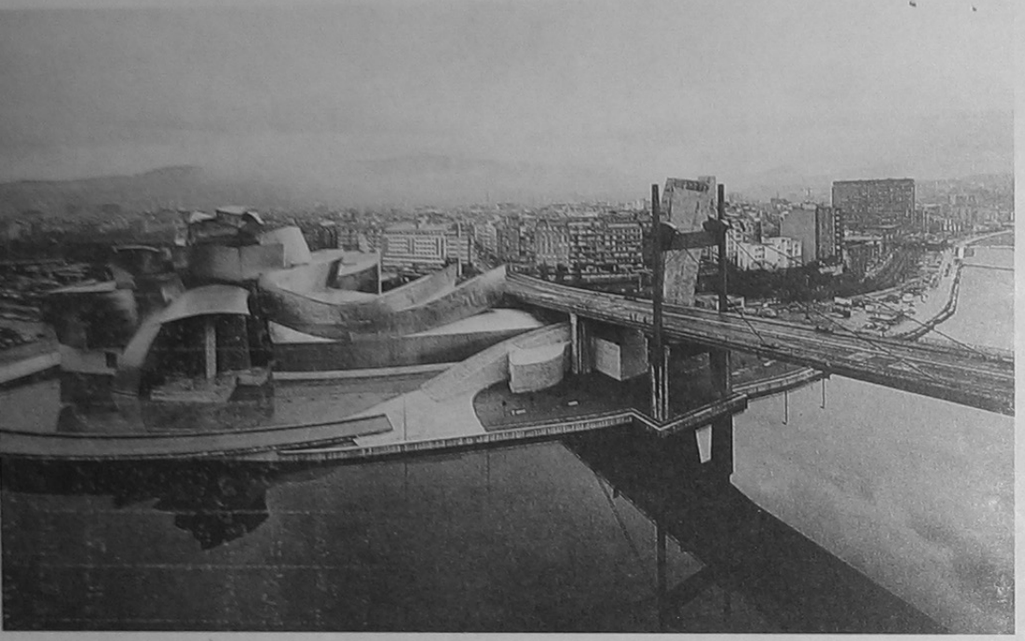


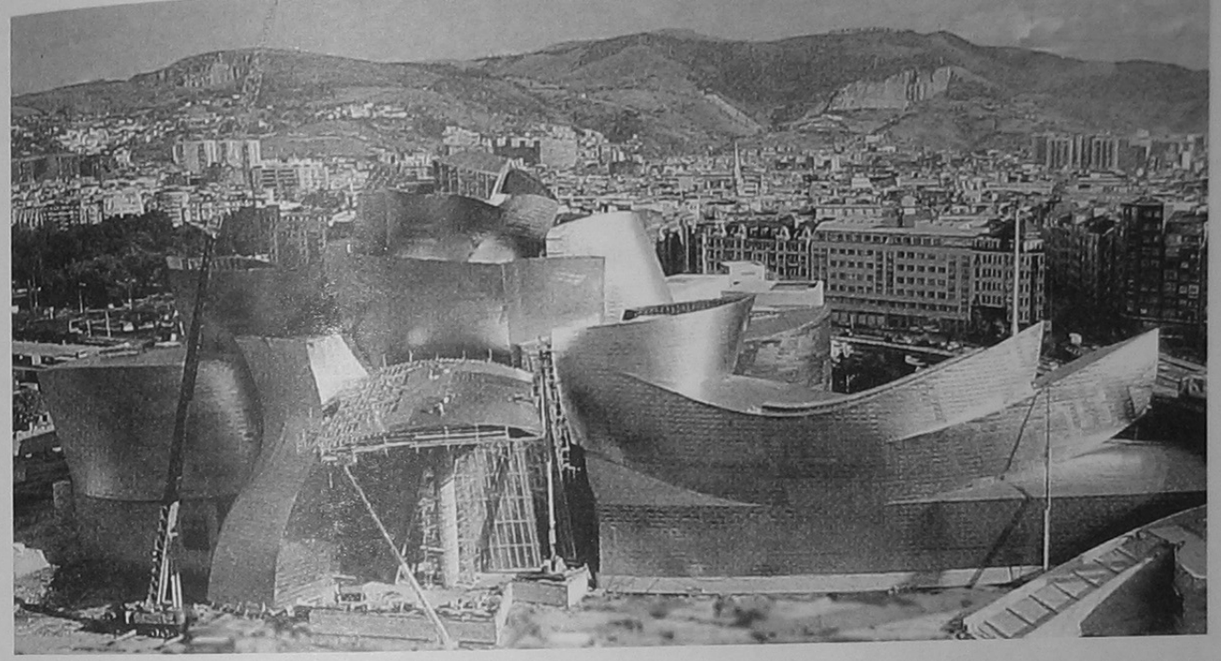
Архитектор Майкл Грейвз.
Центральная библиотека Денвера.
Колорадо, США. 1991

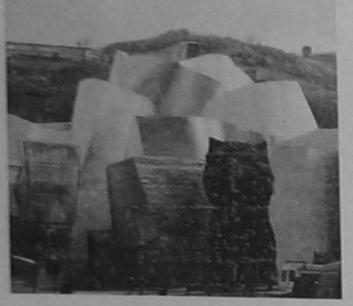
Менее тривиален комплекс Центральной библиотеки Денвера, Колорадо, США (1991). Крупное здание, включившее в свой состав старую постройку, сформировано как группа элементарных геометрических тел — призм и цилиндров, разнообразие которых подчеркнуто различием материалов отделки и приемов перфорации стены оконными проемами. Центральное ядро образует цилиндрическая башня, облицованная розовым гранитом, над которой высокие пучки наклонных консолей несут квадратную плиту. Наметившаяся симметрия сбита дополнениями, определившими живописность и некоторую запутанность целого. Грейвз в девяностые был весьма продуктивен, создавая «облегченные», популистские варианты неорационализма в Японии и США.

Френк Гери, «Калифорнийская школа» и деконструктивисты

Исключительная популярность, к которой Гери пришел в девяностые годы (один из 25 наиболее популярных людей Америки[16], неизменное место в первой десятке архитекторов мира при опросах различных групп), требует осмысления причин. Эмоциональная стерильность и семантическая недостаточность привели к отторжению архитектуры модернизма. Альтернатива, обещанная постмодернизмом, более основывалась на манипуляциях формальными структурами, чем на возвращении языку архитектуры богатства значений. Она увяла вместе с остротой новизны. Гери, начав движение за возвращение архитектуре статуса искусства, преодолевал ее «немоту» и отчужденность от человеческих эмоций.







Архитектор Френк Гери.
Музей Гуггенхейма. Бильбао,
Испания. 1990–1997

При этом он сумел соединить иррациональный экспрессионизм формы с эффективным решением практических проблем организации здания и современными технологиями проектирования и строительства (что не получалось у многих других архитекторов, претендовавших на свободу формирования «художественного текста» средствами архитектуры). Естественна и особая популярность Гери у практичных американцев — он показал, что за те же деньги, которые они платят за стандартно безликое, они могут осуществить нечто уникальное, утверждая неповторимость — лично своего, своей общины, корпорации или данного места.

Переход от масштаба «каприза» к крупным постройкам общественного назначения был для Гери нелегким. Из неудачи с осуществлением концертного зала Диснея в Лос-Анджелесе (1998) он, однако, сумел сделать выводы, необходимые, чтобы перешагнуть разрыв между замыслом и возможностями его реализации. Крупнейшим в серии обитаемых экспрессионистических скульптур Френка Гери стал музей Гуггенхейма на набережной реки Нервьон в Бильбао, Испания (1990–1997), в соседстве с крупным подвесным мостом, под пролет которого зашло одно из крыльев здания музея.

Проектирование было начато со свободных набросков, которые выводились на экран компьютера, анализировались математически и становились материалом для структурно-пространственных и конструктивных моделей (при этом использовалась программа, созданная французской авиастроительной фирмой «Дассо» для разработки сверхзвуковых истребителей). Варианты проверялись на макетах из картона, дерева, полистирола. Процесс позволил, не теряя экспрессивных и пластических качеств, заложенных в рукотворные эскизы, доводить форму до завершенных рабочих чертежей и управлять производством уникальных элементов, контролируя их стоимость. Темперамент художника Гери соединил со способностью использовать сложную технологию, переводящую образы виртуального мира в точно рассчитанные чертежи для мира реального, и решать сложные практические проблемы строительства методами «постиндустриальной эпохи».

Ядром музея в Бильбао, его главной массой, стал гигантский металлический цветок центрального атриума, поднимающийся на 55 м. От него на восток, юг и запад отходят три крыла здания. Северной стороной здание обращено к реке, и виртуальное четвертое крыло как бы отрезано — на месте его возможного примыкания создан витраж, в который включены стеклянные двери входа. Гери использовал прием фрагментации как основу формообразования, подчеркнув его столкновениями прямоугольных и криволинейных текучих очертаний. Постоянная коллекция музея расположена в анфиладе прямоугольных залов южного крыла; для коллекций ныне живущих художников отведен компактный конгломерат, в котором сплелись семь выставочных пространств различных очертаний, прямоугольных и криволинейных. Наконец, временные выставки экспонируются в растянутой на 130 м галерее с мягко изогнутыми очертаниями.

Конгломерат слившихся объемов кажется гигантским вместилищем распирающих его внутренних сил. Его поверхности, покрытые листами титана, имеют пластику, рассчитанную на максимальное развертывание игры теней, бликов и рефлексов; микрорельеф листов дополняет и усложняет основные эффекты. Металл облицовки воспринимается как текучая, подвижная субстанция, образующая оболочку массы, готовой придти в движение. Форма рождает множество

ассоциаций — от символа новой техники постиндустриального времени до некого космического монстра. Сам Гери говорит об отражении образов «Метрополиса» (фильма Фрица Ланга, 1926), скульптур Бранкузи, каменоломни (к последней отсылал и Антонио Гауди, упоминая о своем доме Мила в Барселоне).

Точно продуман сценарий игры света в интерьерах — взаимодействия естественного и искусственного освещения, света прямого, рассеянного и отраженного, теней и рефлексов. Свет усиливает воздействие пространственных ощущений — с их контрастами и их неопределенностью. Здесь трудно ориентироваться, трудно получить точное представление о величине удаленных предметов и расстояниях. Впечатление ирреальности, перехода в некое виртуальное бытие усиливается тем, что конструктивное скрыто, воспринимаемое визуально не раскрывает тектонической структуры.

Гери при этом не столько утверждает новые ценности, сколько ниспровергает устоявшиеся представления — все, что лежало в основе этики и эстетики модернизма, и все то, на что опирался постмодернизм. Гери создал произведение с многозначной и яркой образностью. Он хочет утвердить архитектуру как искусство. Однако вопрос: «Что есть искусство?» — сегодня не имеет однозначного и приемлемого для всех ответа. Оценки музея в Бильбао неоднозначны. Шок от первых контактов был слишком сильным. Но позиция, которую занял Гери, определенна; заявленные им «контристины» выстроены последовательно и логично.

Испытывая трудности с получением крупных заказов в США, Гери в начале девяностых создал еще одно выражение своего эстетического подхода к архитектуре на европейском континенте — здание банка «Национале-Нидерланден» в историческом центре Праги, Чехия (1994–1996), на набережной Влтавы. Башни округлого сечения и двоякой кривизны, формирующие угол девятиэтажной постройки (одна — в стеклянной оболочке, другая — с оштукатуренной бетонной стеной, перфорированной проемами), образуют динамично асимметричную пару — подобие пары танцующей (здание названо «Фред и Джинджер»). Расположение окон на искривленной поверхности фасада сбито с последовательного подчинения горизонтальности рядов. Гротесковый образ, связанный со структурой окружения (общая высота карниза, продолжение линий застройки квартала, пассаж перед отступающим первым этажом), кажется адресующим свою недобрую иронию городу, в ткань которого вошел. Жест, отрицающий значимость исторических традиций, в одном из старейших городов Европы с прочной культурой и сложной судьбой выглядит бестактным — при всей его артистичности.

В девяностые Френк Гери строил вне Америки. Конфликт вокруг концертного зала Диснея в Лос-Анджелесе лишил его заказов на родине, а премия Прицкера («архитектурный Нобель»), которую он получил в 1989, увеличила интерес к нему в Европе. Но в Калифорнии все активнее действовала местная школа архитектурного авангарда, возникновение которой было побуждено его примером и влиянием.



Архитектор Френк Гери.
Здание банка «Национале-Нидерланден» («Фред и Джинджер»). Прага, Чехия.
1994–1996

В конце двадцатых Калифорния стала штатом, где появились первые в Америке примеры архитектурного модернизма (постройки эмигрировавших из Австрии Р. Шиндлера и Р. Нейтра). Но после второй мировой войны разраставшаяся киноиндустрия поглощала весь культурный потенциал штата. Эксперименты в архитектуре, несмотря на благоприятные условия, не возникали, архитекторы, тяготевшие к авангарду, оставались на периферии строительной деятельности. Начинавший в Лос-Анджелесе Гери долгое время воспринимался странным чудаком и искал общения в кругу художников. Но в начале восьмидесятых вокруг его идеи архитектуры как искусства, не подчиняющего поиски формы функциональному прагматизму, стал складываться постепенно расширявшийся круг единомышленников. Они стремились создавать нонконформистские здания в промежуточном поле между архитектурой и искусством. На молодых коллег Гери влиял не как учитель, но как лидер, автор неких образцов.

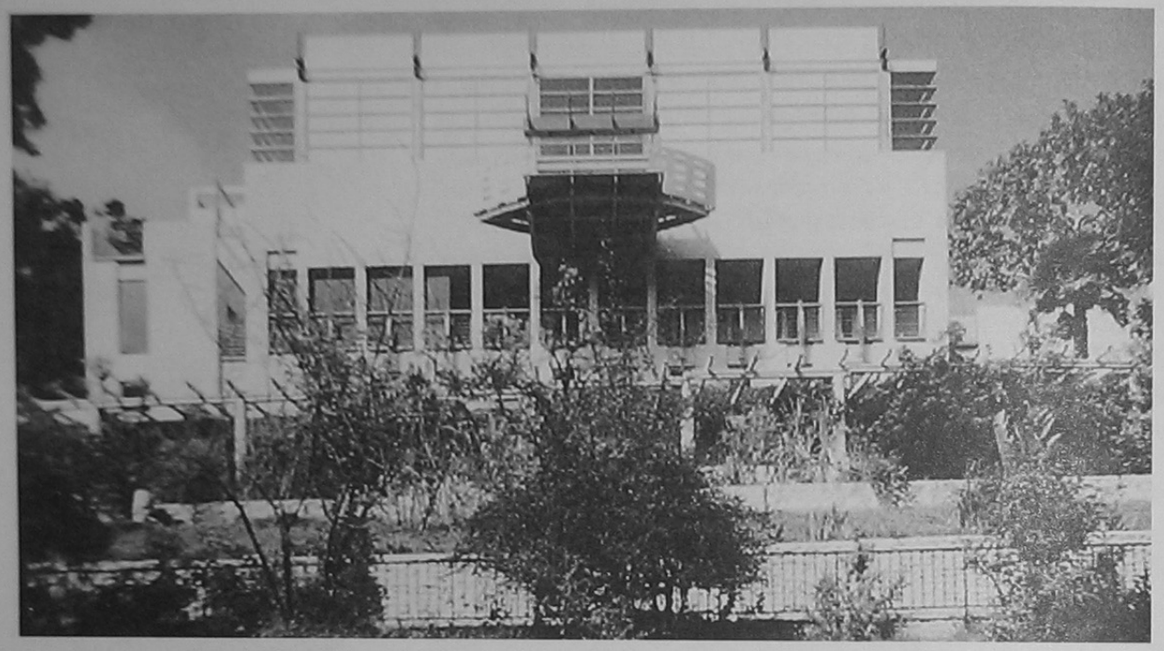
Складывавшаяся школа получила печать местного своеобразия. «В отличие от ньюйоркцев, которые раскапывали архитектурное прошлое в поисках стилей и прецедентов, молодой и непочтительный авангард Лос-Анджелеса в поисках вдохновения смотрел фильмы, игры нинтендо, спортивные машины и ординарный вернакулар вдоль улиц. Здания вряд ли значат что-то вне времени. Основное значение должен определять не римейк города в образе утопического идеала, но какие-то части того, что ...называют наиболее беспорядочным городом в мире»[17], — так критик пытался определить направление мысли калифорнийских архитекторов-радикалов. Нонконформисты работали на частных заказчиков, финансировавших отдельные объекты. Этим предопределялась штучность работ авангарда, для которых собственный участок оставался обособленным миром. Строительство на земле, сотрясаемой подземными толчками, субтропический климат, да и ограниченность бюджета побуждали искать решения в необычных комбинациях обычных легких материалов, примеры чего уже дал Френк Гери.

Объединить калифорнийский авангард в единый фронт некой философской и стилистической основой пытался Франклин Исраэль (1945–1996), последователь Гери, соединивший архитектурную деятельность с работой в кинопромышленности. Его выделяло умение тонко и изобретательно работать с простыми материалами и вводить в свои работы отсылки к раннему калифорнийскому авангарду — работам Шиндлера и Нейтра. В 1991 г. Исраэль построил частную художественную галерею в Беверли-Хиллз, соединенную подземным переходом с домом коллекционера. В двухэтажной постройке с выставочным залом наверху, стоящей над склоном, он стремился соединить легкость и непринужденные отступления от симметрии с духом классической строгости, не используя отсылок к историческим формам. Отъезд Гери и ранняя смерть Исраэля замедлили консолидацию калифорнийского авангарда.

Характерны для местной специфики работы коллектива, который назвал себя «Центральный офис архитектуры» (Рассел Н. Томсен, Эрик А. Хан, Рон Голан). Построенный ими ресторан Брикс в Венисе, Калифорния, США (1991), стоит на оживленнейшей магистрали, обслуживая посетителей в зале и в подъезжающих машинах. Перед невысоким компактным объемом свободно поставлен громад-



«Центральный офис архитектуры».
Ресторан Брикс. Венис, Калифорния, США. 1991

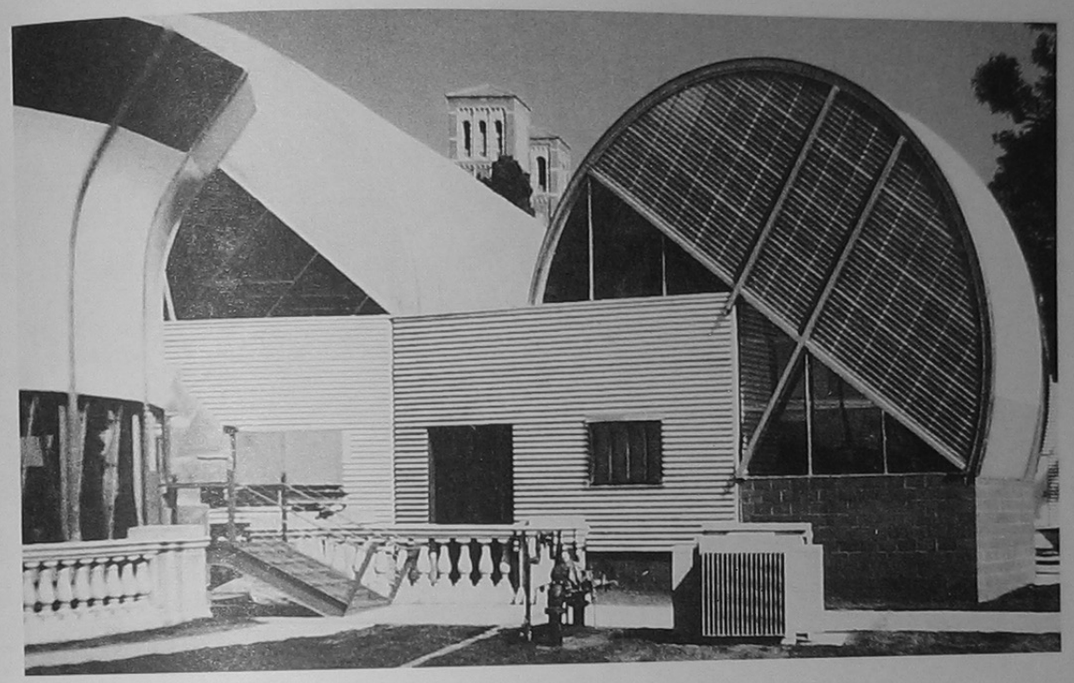


Архитектор Франклин Исраэль.
Художественная галерея. Беверли-Хиллз, Калифорния, США. 1991

ный стеклянный экран, приподнятый на стальных стойках, — минималистский загадочный знак, на поверхности которого — только небольшие строгие литеры названия ресторана. Экран, строго и точно деталированный, должен привлекать внимание к скромной постройке среди пестрого хаоса «коммерческой ткани» и потоков машин самой своей лаконичной строгостью — ситуация, характерная для одной из наиболее автомобилизированных территорий мира.

К местной специфике Калифорнии относятся и землетрясения. После одного из них в кампусе Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе возникла необходимость переместить на время книги из поврежденной библиотеки и организовать обслуживание читателей. Архитекторы Крэг Ходжетс и Хсин-Минг Фунг в 1993 г. построили временное здание из четырех связанных объемов, легкий стальной каркас которых накрыт натянутыми тентами и заполнен панелями с наружным слоем из рифленой стали. Сочетание их нарочито создает впечатление случайной группировки, усиленное интенсивным цветом и столкновениями контрастных форм. Временная библиотека обслуживала до 500 студентов одновременно. Сооружение, характеризуемое как «rough-tech» («техника чернового наброска»), оказалось настолько удобным, что было оставлено и после завершения ремонта монументального блока основной библиотеки. Подчеркнутая визуально невесомость ассоциировалась с безопасностью при угрозе подземных толчков.

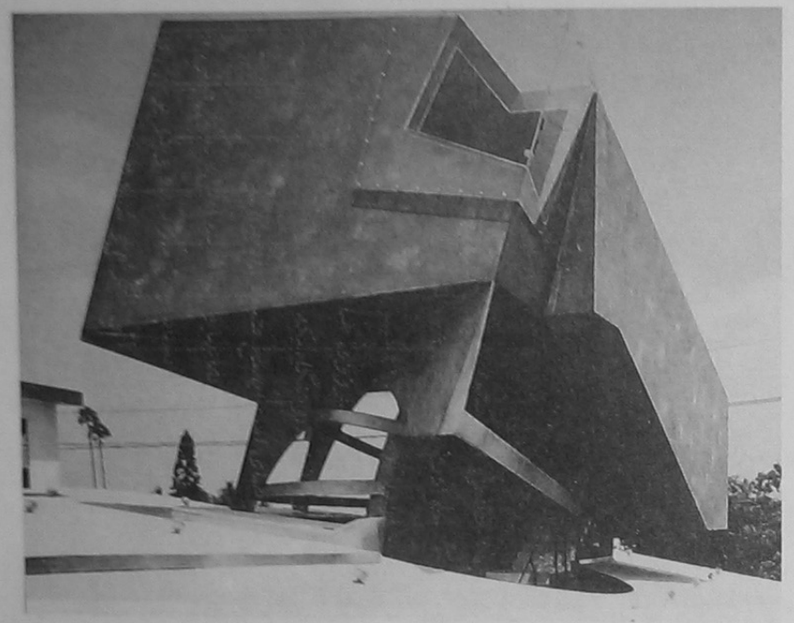
Самой яркой фигурой калифорнийской школы в девяностые стал Эрик Оуэн Мосс (род. 1943), работающий в пригороде Лос-Анджелеса Калвер Сити, где около 1915 г. начиналось развитие американской киноиндустрии, перебазировавшейся затем в Голливуд. В городке, пришедшем в упадок, преобладали заброшенные производственные и складские зоны. Сотрудничество с бизне-

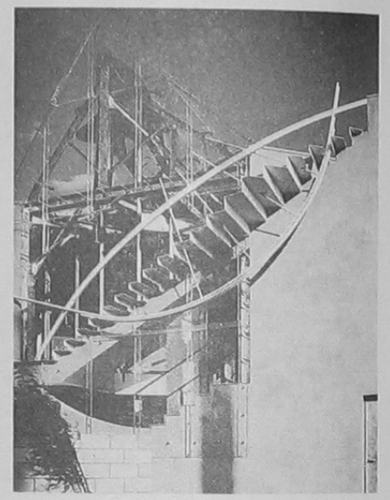


Архитекторы Крэг Ходжетс и Хсин-Минг Фунг.
Временная библиотека Калифорнийского университета. Лос-Анджелес, США. 1993

сменом Ф. Н. Смитом открыло для Мосса возможность начать реконструкцию крупных сооружений, построенных первоначально для производства фильмов, связывая их в обширные комплексы и приспосабливая для новых функций. Уныло-мрачный колорит заброшенных территорий вошел в видение мира Моссом и его интеллектуальную эстетику. Он резко отвергает романтические версии «калифорнийской традиции», называя их архитектурой «Белоснежки и семи гномов». С особой изобретательностью он использует обычные дешевые материалы, например, превращая канализационные трубы в колонны или изогнутые болты — в арматуру для люминесцентных ламп. Филип Джонсон под впечатлением изобретательности, с которой Мосс из случайных материалов создавал выразительные формы своих построек, назвал его «ювелиром отбросов».

Мосс обладает особым чувством пластичности формы, соединяемым с динамизмом. Он заявил в интервью: «Т. С. Элиот писал о неподвижной точке опрокидывающегося мира, Лао Цзы — о квадрате без углов. Вы можете получить квадрат без углов? Если здание воспринимается неподвижным, оно представляет особые условия или особое понимание в особой точке времени. Но если архитектура может включить в себя противоречия, то здание, как вдохновение, свидетельствует о движении или движении идей, — что, может быть, более надежно. Это могло бы воплотить нечто, которое фиксирует психология»[18]. Холодный серо-фиолетовый и серо-коричневый колорит объединяет суровые массы его построек, заставляя остро почувствовать их динамичность. Интригующая мрачность и необычность привлекали внимание бизнесменов — реконструированные постройки приобретались, использовались, возвращая жизнь Калвер Сити.





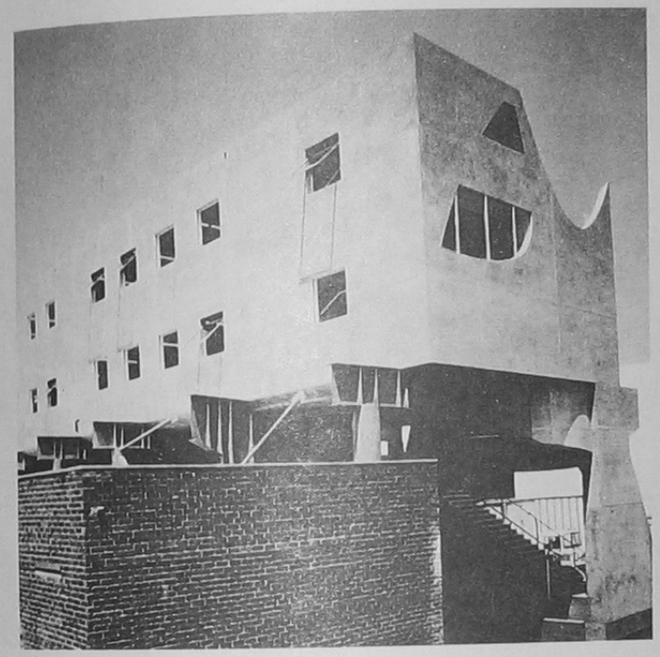
Произведением, которое принесло Моссу международную известность, стал «Бокс», надстройка над реконструированным промышленным зданием в Калвер Сити, Калифорния, США (1994). Основной объем — прямоугольный вытянутый блок с внутренним каркасом и продольным фонарем. «Бокс» — сооружение, поставленное на кровле, под углом к ее плоскости. Над его маленькой приемной устроен конференц-зал. Объем создан динамичным сочетанием плоскостей, свидетельствующим о любви автора к необычной геометрии, перерастающей в головоломку. Доступ к этому угловатому протуберанцу осуществляется по лестнице, расположенной частично снаружи, частично внутри корпуса; при этом сопряжение «ящика» с геометрией основного корпуса рождает новые загадки.

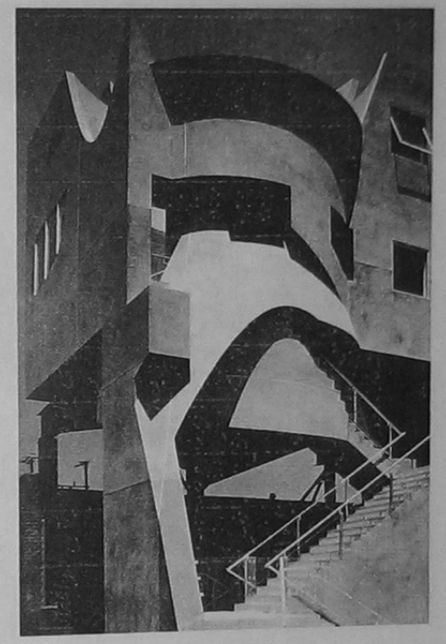
Реконструируя расположенное на пересечении двух улиц промышленное здание IRS в Калвер Сити (1993–1994), Мосс сделал вход в него на углу. При этом слегка срезанная угловая часть обнажила фрагмент старых конструкций и металлическую лестницу. Дополненные новыми элементами из стали и прозрачного плексигласа, они использованы как основа скульптуры, возвышающейся над входом. Абстрактный коллаж сопровождается стальным силуэтом Хэмфри Богарта, знаменитого актера, в прошлом причастного к деятельности фирмы. Столкновение нового и старого задумано как выражение временно́й глубинности.

Более позднее промышленное здание Мосса, Сеймитаур в Калвер Сити (1990–1996), построено в переуплотненной зоне. Чтобы решить проблему места, Мосс поднял блок стометровой длины над существующей дорогой, использовав фермы Виренделя, опирающиеся на круглые колонны. Обращение к «парящей форме» — жест, драматический сам по себе — дополнено экспрессивной разработкой динамичной пластики, метафорически выражающей реальное движение, происходящее между пилонами. Кульминацией пластического развития стала головная часть со входом, где наслаиваются и сталкиваются цилиндрическая, коническая и прямоугольная оболочки. Возникло и наложение метафор: песочные часы, традиционная американская маска из тыквы (праздник Хеллоуин). Сеймитаур — наиболее сложное формально и поэтично-загадочное произведение Мосса.

В скромную по величине в сравнении с цехами и складами оболочку двухэтажного дома Лаусон-Вестон в Лос-Анджелесе, Калифорния, США (1988–1993), Мосс упаковал обширный набор пространственно-пластических тем; возник миниатюрный гибрид «Тюрем» Пиранези и интерьеров аэрокосмического музея Гери. Пространственное ядро дома — обширная круглая в плане кухня, с барабаном, поднимающимся на десять метров, до пологой конической кровли. От кухни начинается главная лестница. Весь первый этаж образует общую зону с гостиной, столовой, детской игровой комнатой. Второй этаж со спальнями разделен высоким центральным ядром. Его части объединяет мостик над гостиной.

Герметично замкнутый уют просторных интерьеров контрастен экстерьеру дома, отражающему зловещие представления Мосса о Лос-Анджелесе конца XX века. Бункероподобный объем обращен к фронту улицы стальными воротами и глухими бетонными плоскостями. Нарочитые разломы и сдвиги такого привычного символа жилища, как кровля, неожиданные полуопрокинутые очертания окна спальни, кажущиеся тревожным сигналом, входят в ряд мета-



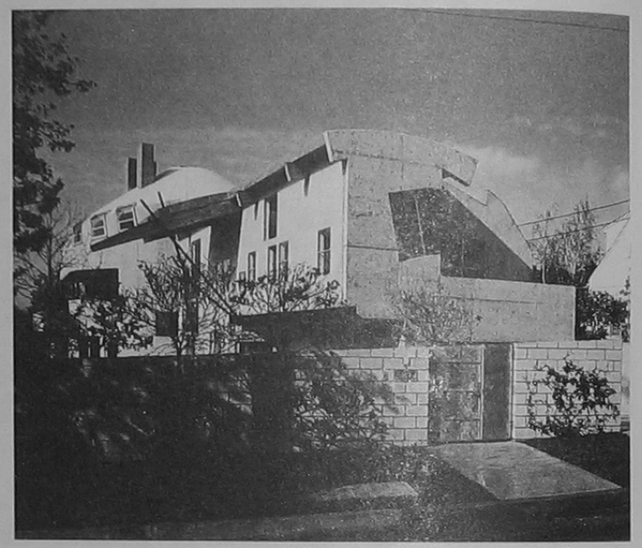


Архитектор Эрик Оуэн Мосс.
«Бокс» Калвер Сити, Калифорния, США. 1994

Промышленное здание IRS. Калвер Сити, Калифорния. 1993–1994

Архитектор Эрик Оуэн Мосс.
Промышленное здание Сеймитаур. Калвер Сити, Калифорния, США. 1990–1996



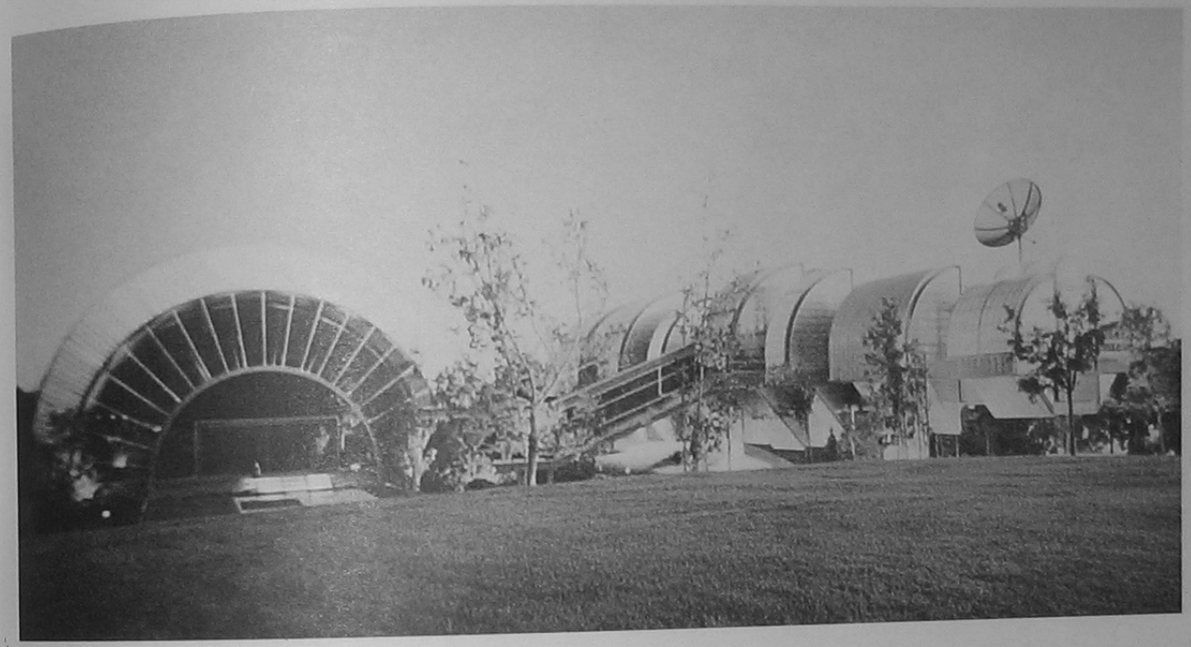


фор, параноический характер которых напоминает о декорациях немецких экспрессионистских фильмов ужасов начала двадцатых годов. Лос-Анджелес воспринимается Моссом как лишенная безопасности среда, намечающая путь развития американских городов в XXI веке. Ироничный образ компьютеризированного будущего, неприветливо сурового, но защищенного своей деловитостью, предложенный Моссом в постройках Калвер Сити, все-таки более утешителен.

Напротив, образы построек, создаваемые Эдвардом Р. Найлзом (род. 1943), почти бравурно оптимистичны. Резиденция Сидли, Малибу, Калифорния, США, (1991), как бы воспроизводит космические фантазии Голливуда. Дом площадью более 500 кв. м построен по схеме космической станции. От приподнятой над землей на стальных пилонах платформы-хребта ответвляются консольные площадки помещений спальной группы, покрытые прозрачными плексигласовыми сводами на стальном каркасе. Остекленный висячий переход связывает эту группу с более крупным прозрачным полуцилиндром, совмещающим в своем пространстве гостиную, столовую и кухню. Солнечные батареи обеспечивают энергией устройства для кондиционирования воздуха. Геометрия дома, как и весь его облик технического артефакта, отчуждены от природного окружения, но его очертания приспособлены к пластике природного рельефа и не только практически его используют, но и устанавливают с ним некий диалог.

Забавная противоположность космической фантастике Найлза — «Монумент» в каменистой пустыне, в трех часах езды на машине от Лос-Анджелеса, построенный Джошем Швейцером (род. 1953). Изолированное убежище для одиноких размышлений создано как свободная группа интенсивно окрашенных кубичес-

Архитектор Эрик Оуэн Мосс.
Дом Лаусон-Вестон. Лос-Анджелес, Калифорния, США. 1988–1993



ких домиков с косо прорезанными проемами, разбросанными по стенам. Постройка стала жестом уважения к суровой природе и людям, преодолевавшим ее когда-то. Ее образ противоположен голливудской эстетике «Белоснежки», равно как и построек Мосса. Ее форма — неожиданное сочетание архитектуры хижин из адобы и сюрреалистических фантазий.

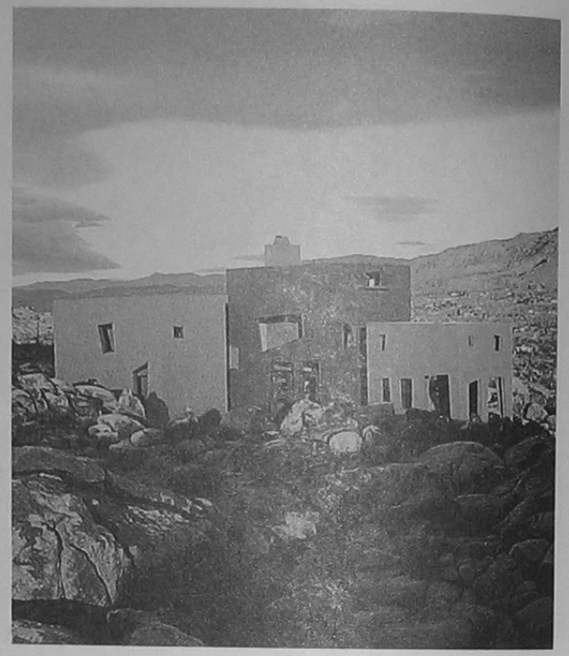
Выстроить общую концепцию калифорнийской школы стремится Том Мейн (род. 1944), возглавляющий с 1979 г. группу «Морфозис». Его с давних времен увлекала идея вовлечь в замысел постройки пластику земли участка и, более того, по-новому выстроить отношения внутреннего и внешнего пространств. Экспериментальной разработкой этой проблемы стал дом Блейда в Санта-Барбара, Калифорния, США (1992–1997). Участок, где расположен дом, лежит на склоне холма, в который и врезается постройка. Она вписана в пространство, обозначенное стенкой эллиптического очертания; в его пределах собраны все части дома. Сформирована как бы большая открытая комната, захватывающая в сферу жилища фрагмент природного ландшафта. Частично защищенное кровлей, это пространство создает ощущение святилища; миры внешнего и внутреннего теряют жесткую разграниченность. Площадь собственно дома (350 кв. м) расчленена на три зоны, куда вливаются малые открытые комнаты. Каждая зона строится как последовательность взаимонакладывающихся частей, причем граница между пространствами индивидуальными и общими нарочито размыта.

Калифорнийская школа, не создавшая крупных объектов, привлекает нетривиальностью подхода в своих экспериментальных постройках. В двадцатые годы ранний этап развития школы в работах Нейтра предложил наиболее концентрированное выражение «американской мечты». В девяностые Калифорния пока-



Архитектор Эдвард Р. Найлз.
Резиденция Сидли. Малибу, Калифорния, США. 1991







Архитектор Томас Мейн.
Дом Блейда. Санта-Барбара, Калифорния, США. 1992–1997

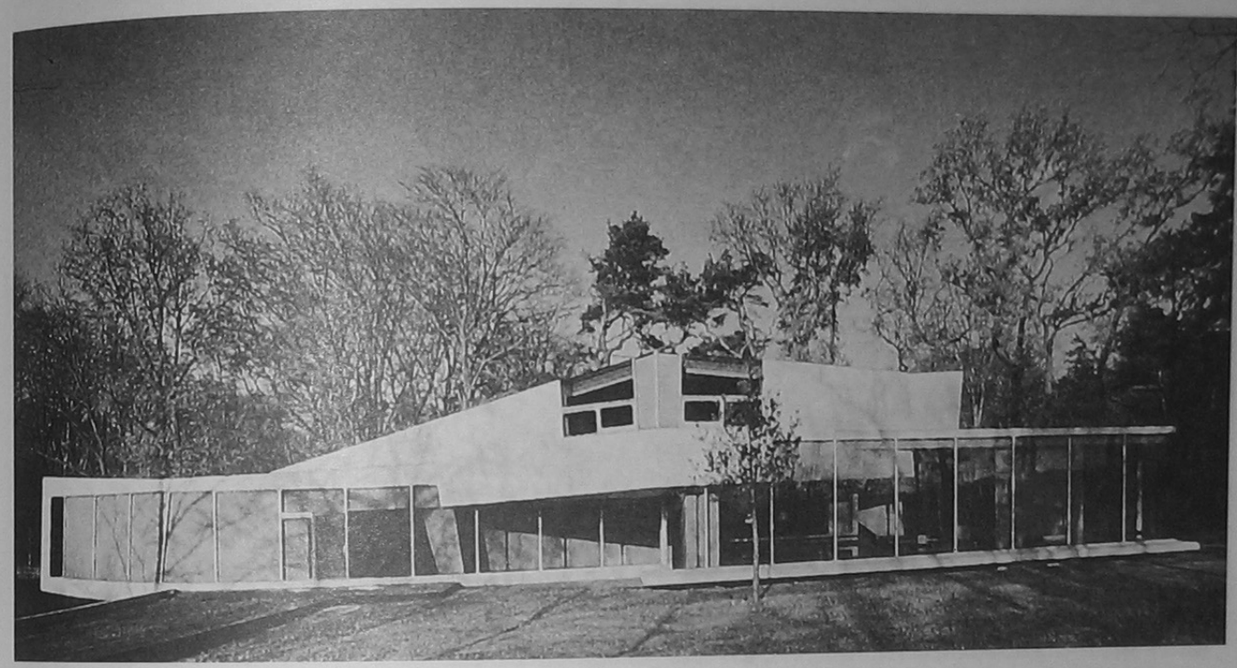
Архитектор Джош Швейцер.
«Монумент». Калифорния, США. 1990

«КООП Химмельблау».
Киноцентр фирмы UFA. Дрезден, Германия. 1996–1998

зывает, насколько менее определенным стал этот идеал. Потеряло определенность и его выражение. В двадцатые оно развертывалось в формах модернистского рационализма, чуждого сомнениям в объективной правоте своих утверждений. В девяностые на первый план вышел художнический индивидуализм (не порывающий, правда, с умением считать деньги и экономить при осуществлении даже сугубо иррациональных замыслов).

Художническое в девяностые годы стало выходить на первый план и в том международном направлении, которое еще определяется как деконструктивизм. Его рассудочные аспекты, переносившие в архитектуру структурно-лингвистические понятия, исчерпали себя как источник парадоксов, увлекавших в восьмидесятые, и не оказались продуктивными для развития реального формообразования (на что возлагались преувеличенные надежды). Интеллектуализм стал подменяться художническими интуитивными имитациями. Присутствие Френка Гери в числе участников первой выставки деконструктивистов в нью-йоркском Музее современного искусства в этом отношении оказалось пророческим.

Наибольшую творческую активность среди участников этой выставки (не считая Гери) в конце века развила австрийская группа «КООП Химмельблау». Рассудочные соображения в их работе отошли на задний план, они стали развивать эксперименты с формой, в которых преобладало экспрессивное начало. Первым по-настоящему крупным сооружением в тридцатилетней практике группы был киноцентр фирмы UFA, Дрезден, Германия (1996–1998). Здание построено в системе центра города, реконструированного после разрушений второй мировой войны в 1960–1970-е гг., и образует нарочито резкий контраст с его регулярной организацией и тяготеющей к монументальности застройкой.



Пятиэтажный массив киноцентра объединяет 8 кинозалов различной величины, общей вместимостью 2600 мест. Угловатая зрительно неуравновешенная масса кажется выброшенным на сушу накренившимся корпусом старого корабля. Часть объема замкнута в кристаллических гранях стеклянной оболочки, за ней располагается фойе, остальная часть сформирована бетонными панелями на металлическом каркасе. На одной из сторон наслоение нарочито угловатых плоскостей, закрепленных на относе от основного массива, служит фоном рекламной информации. В высоком пространстве фойе с угловатыми переплетениями лестниц открываются неожиданные головокружительные перспективы. Характер форм этого дрезденского монстра по замыслу должен внести жизнь в монотонную среду, чему вряд ли способствуют полный разрыв с окружением и угрюмая мрачность гиганта (в последней есть ассоциации с фильмами немецких экспрессионистов двадцатых годов).

Если в восьмидесятые деконструктивизм возник на пересечении профессиональной мысли архитекторов с философским методом деконструкции, то в девяностые подобное пересечение наметилось со специфическим методом компьютерного моделирования. Эксперимент — его результаты еще требуют осмысления — осуществил голландский архитектор Бен ван Беркель (род. 1957), виртуоз проектирования с использованием компьютеров. Им построен в Нидерландах «Мёбиус хаус» (1993–1997).

Прагматической задачей было получить как можно больше полезной площади, как можно меньше изымая из природного окружения. Источником пространственной концепции послужила непрерывная полоса, сформированная по принципу ленты Мёбиуса и овеществленная в железобетонной плите. Целое образо-





Архитектор Бен ван Беркель.
«Мёбиус хаус». Нидерланды. 1993–1997



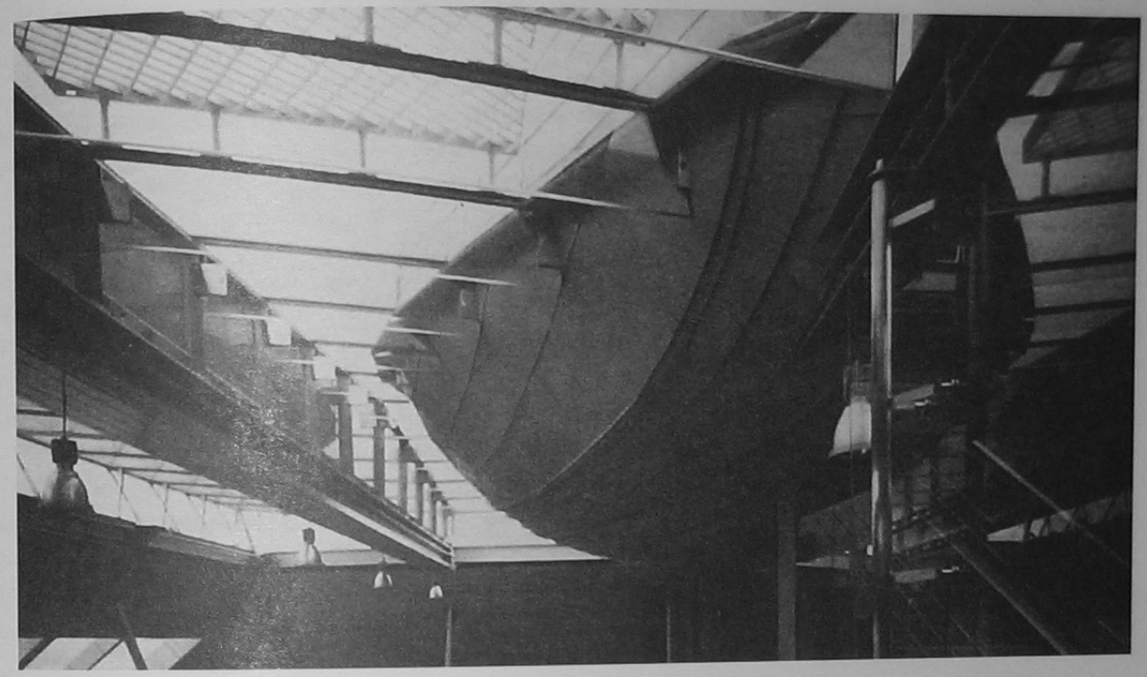


Архитектор Эрик ван Эгераат.
Здание банковской группы ING.
Будапешт, Венгрия. 1995

вано неожиданным сочетанием материалов — стеклянных панелей, служащих облицовкой железобетонных плоскостей фасада, бетона как материала для мебели и пр. Намерение архитектора не ограничивалось превращением математической формулы ленты Мёбиуса в материальную конструкцию. Он стремился «концептуализировать или тематизировать» ее в системе элементов, образующих среду, включая свет, а главное, связать с ней путь человека сквозь пространство дома. Дом должен стать выражением идеи непрерывности суточного цикла человеческой жизни.

Осознанно или нет, ван Беркель заложил здесь начало технократической утопии постиндустриальной эпохи, в которой компьютер генерирует не только окружение человека, но и распорядок его жизни, в перспективе — и общественные взаимосвязи. Объект небольшой и не открывающий своих закономерностей визуальному восприятию, за своей видимой неуклюжестью таит принципиально новые перспективы развития формообразования.

Учившийся у Захи Хадид, ван Беркель уже воспринимает ее, как и других пионеров деконструктивизма, людьми уходящего поколения, в чьей деятельности теория оставалась только образом теории. Он утверждает: «Нельзя работать с эмблемой теории или репрезентацией манифеста. Если вы думаете о Бернаре Чуми, Реме Кулхаасе и Питере Эйзенмане, то их работы были лишь декорацией их собственных антиархитектурных концепций»[19]. Перспективу он видит в проектировании с компьютером, своего рода гибриде живого и порожденного техникой интеллекта, способного вызывать больше образов, чем ранее архитектор. В этом, как ему представляется, и следует искать выход к новому типу художественного, которое не может перерождаться в академизм.



Упомянем и еще одного представителя поколения «после деконструктивизма», тоже голландца, Эрика ван Эгераата (род. 1956). Он заявил о себе, осуществив реконструкцию здания в центре Будапешта, Венгрия, для интернациональной банковской группы ING (1995). Неоклассическая белая постройка строго отреставрирована, но в очертания кровли вписаны еще два этажа, не воспринимаемые с прилегающих улиц. Ядром их стал «кит» — форма органических очертаний, стеклянная оболочка которой, возвышаясь над сердцевиной здания, вошла в панораму центра Будапешта. В ней устроен зал правления. Она словно плывет в стеклянных поверхностях кровли, провисая в пространство верхних этажей и как бы раздвигая их ортогональную структуру. С ее текучими очертаниями контрастирует машинерия лифта, открыто введенная в ее объем.

«Кит» с необходимым тактом вписан в историческое здание; он нигде не воспринимается визуально вместе с классическими формами, но имеет с ними нечто общее. Он также сформирован по законам эстетики, законам искусства — другого, созданного другим временем, но сохранившего эстетическую конструктивность и контакт с человеческим восприятием. Отношения старого и нового в этом случае приняли иной характер, чем привычное согласование характеристик того, что визуально воспринимается совместно. Ван Эгераат, разрабатывая концепцию и создавая проект, действовал как художник, опирающийся на воображение и интуицию, стремясь формировать реальность, а не создавать воплощение рассудочно выстроенных теорий. Однако это художник уже нового типа, в его творческий процесс органично вошел компьютер, расширяющий возможности пространственного воображения. Компьютер помогает выстроить не только формы сложных очертаний, но и отношения в системе, проверить комплексные решения в моделях виртуальной реальности, включающих развертывание функциональных процессов.

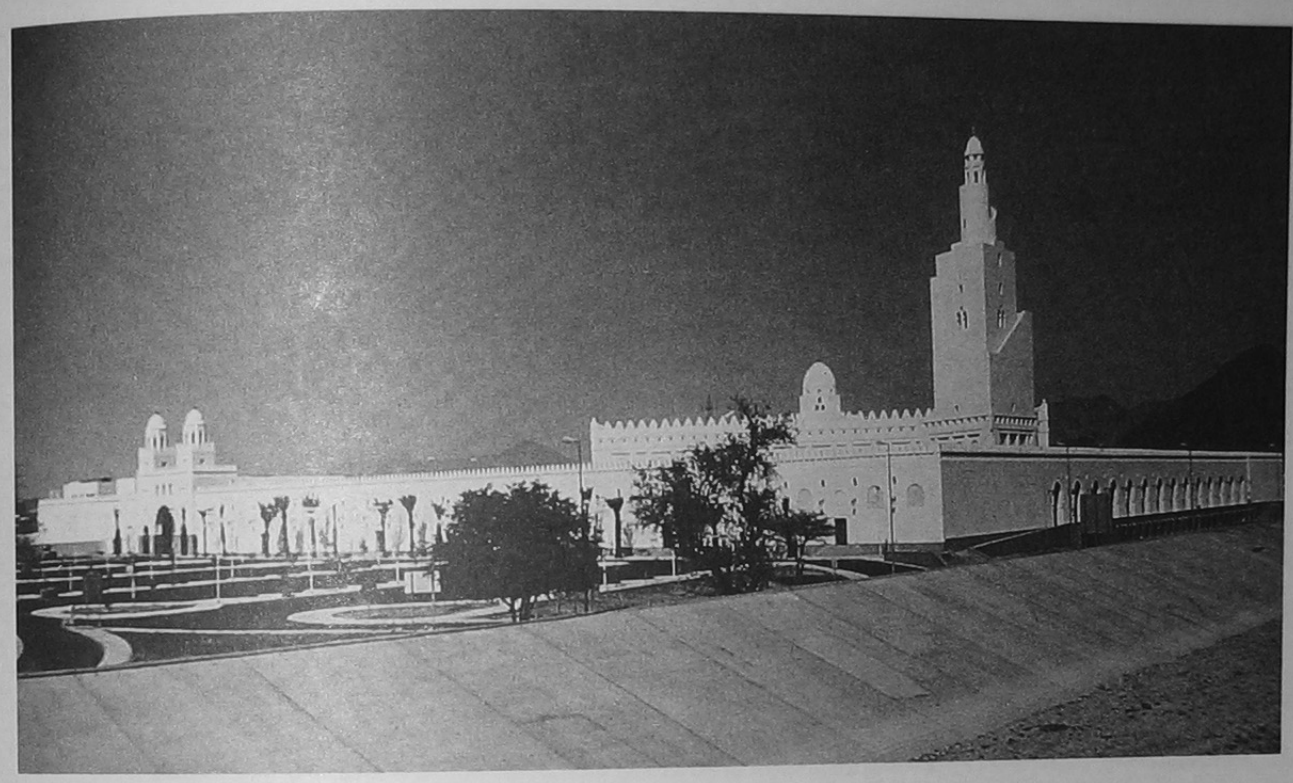
Бен ван Беркель и Эрик ван Эгераат представляют вклад Нидерландов в архитектуру рубежа тысячелетий. Малая европейская страна стала одним из очагов неортодоксальных идей в архитектуре, поддерживая эксперименты собственной молодежи и приглашая к себе архитекторов-экспериментаторов из других стран. Она возвращает себе ту роль в формировании международных направлений развития архитектуры, какую играла в начале 1920-х гг.

Архитектура стран Азии в последние десятилетия XX века

Во второй половине столетия азиатский континент обогнал другие части света по темпам урбанизации. Между 1955 и 1990 гг. его городское население утроилось. Демографические процессы были особенно энергичными в Индии и Китае. Но Китай стал и самой впечатляющей частью «азиатского экономического чуда», породившего мощное развертывание строительной деятельности. Шанхай показал пример динамичной строительной активности, превзошедшей темпы строительства во всех городах мира. Среди стран Юго-Восточной Азии выдвинулось поколение «молодых тигров». Среди них Южная Корея, достигшая самого высокого в мире темпа роста благосостояния на душу населения; энергичное развитие экономики продемонстрировали Гонконг, Сингапур и Тайвань; к их темпам были близки Япония, Индонезия, Малайзия и Таиланд.

Процветание «молодых тигров» не было устойчивым, что обнаружил кризис второй половины девяностых, не только ударивший по ним, но и эхом раскатившийся по всему миру. Конец века стал временем, благоприятным для Китая, в 1999 г. его суверенитет распространился и на Гонконг (ныне Сянган). Но при всех потрясениях, в сфере архитектурно-строительной деятельности и градостроительства последние десятилетия века стали для Азии временем мощных сдвигов— не только количественных, но и качественных. Происходило развитие высоких технологий, влияние которых ощутило и строительство. Вместе с тем усилился процесс глобализации методов архитектурной деятельности, оттесняя традиционализм и тенденции национальной идентификации. Панисламизм, отступая в Юго-Восточной Азии, впрочем, стал даже более жестко подчинять своему влиянию архитектуру арабских стран и Пакистана. Но преобладали плодотворные поиски синтеза национальных культур и интернациональных тенденций, поощряемых техническим прогрессом и развитием международных связей. Число западноевропейских и американских архитекторов, работающих в Азии, особенно в Китае, сильно увеличилось, а их убежденность в просветительской важности внедрения западных ценностей сменилась стремлением органично ввести создаваемые ими структуры в местный контекст. Конец столетия оставил память о себе во многих азиатских городах престижными сооружениями — их появление должно было заявить о наступлении «века Азии». Стали популярны супернебоскребы (по меньшей мере два из них превзошли высотные рекорды американского строительства).

Огромность и разнохарактерность материала, равно как и все еще недостаточная количественно информация, неравномерно поступающая из различных частей громадного континента, затрудняют создание в должной мере систематизированного обзора развертывающихся здесь архитектурных тенденций.



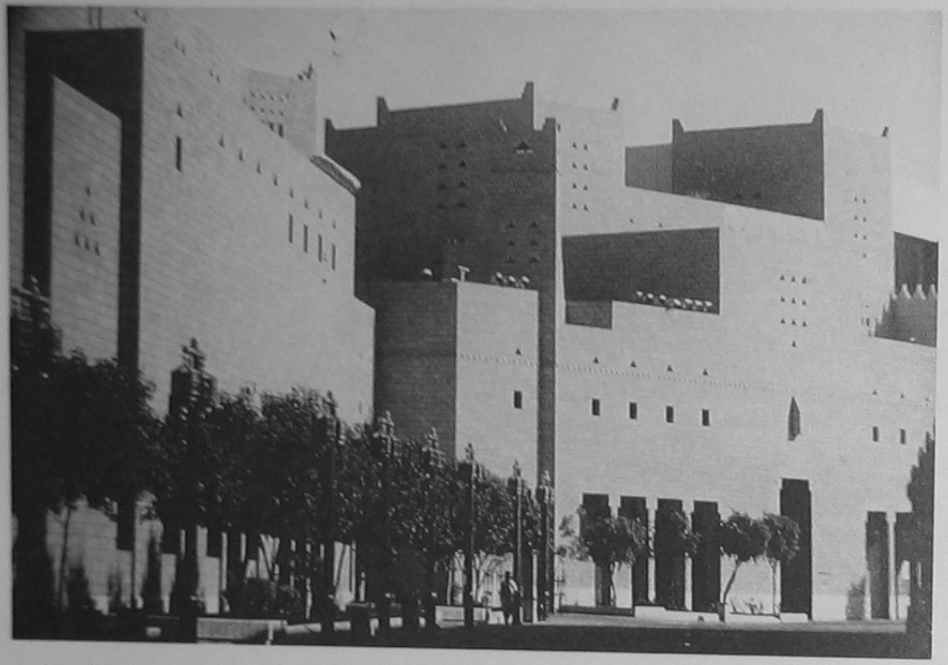
Но приводимый ниже материал позволяет представить общий характер части мирового архитектурного процесса, за которой стоят величайшие потенциальные возможности.

Оплотом исламского традиционализма в архитектуре девяностых, центром развития и распространения его идеологии осталась Саудовская Аравия, где это направление получает поддержку официальных структур и опирается на возможности одной из наиболее сильных экономически нефтедобывающих стран.

С восьмидесятых годов там работал ученик и последователь Хасана Фатхи, египтянин Абдель Вахед Эль-Вакиль (род. 1943). Целостность пластики народных построек из кирпича-сырца он, следуя за учителем, положил в основу монументального стиля, соединяя лаконичность обобщенных масс с уравновешенностью канонических схем. В Новой Джидде, лежащей севернее порта Джидда, Саудовская Аравия, он создал комплекс дворца и мечети Аль-Сулейман (1979), придерживаясь строгой, даже жесткой геометризации форм. Дворец с его распластанностью стал интерпретацией традиционных жилищ Джидды, где общественная, полуприватная и приватная зоны разделяются по вертикали между этажами. Во дворце зоны объединены внутренними двориками и расположены последовательно по горизонтали. Использование обожженного кирпича придало очертаниям жесткость, необычную для Эль-Вакиля.

В Джидде этот архитектор строил также мечети для городских общин. Небольшая мечеть Аль-Рувейс (1990) получила компактную пластичную форму, определяемую формой сводов, обеспечивающей естественную вентиляцию интерьера. Своды выложены из специально изготовленных тонких плиток, их

Архитектор Абдель Вахед Эль-Вакиль.
Мечеть Аль-Микват. Джидда.
Саудовская Аравия. 1991



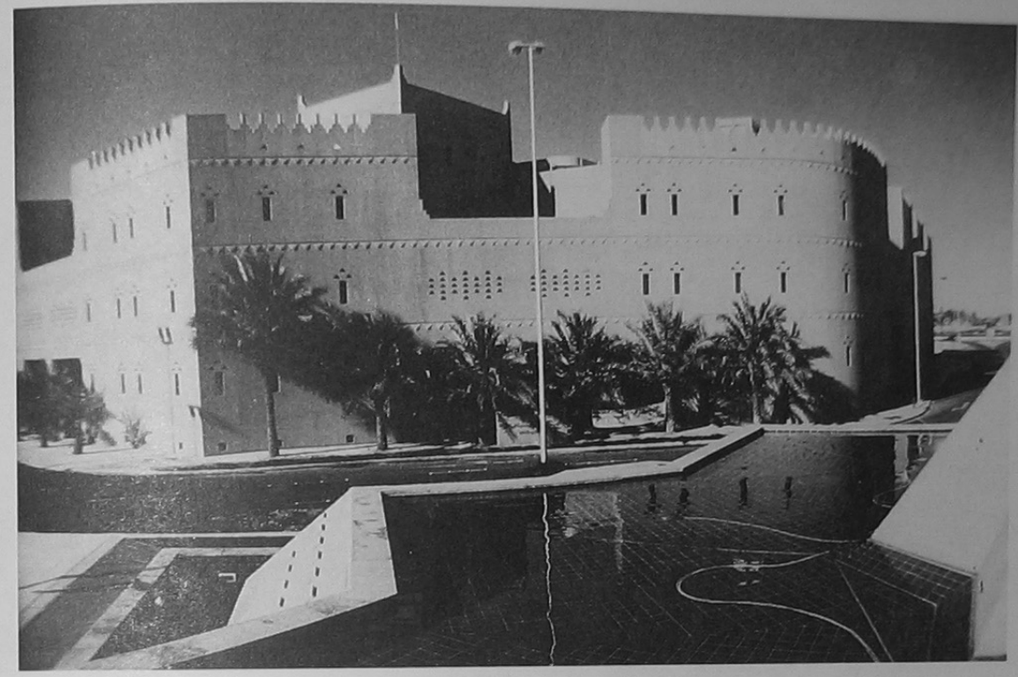


Архитектор Расем Бадран.
Дворец правосудия. Эр-Рияд.
Саудовская Аравия. 1979–1992

профили создают эхо волн Красного моря, у берега которого поставлено здание. Вторая мечеть в Джидде, Аль-Микват (1991), повторяет древнейший тип с двором, охваченным гипостильными галереями, — жест защиты сакрального пространства, отделяющий его от пространства профанного. Квадратный план с гранями, лежащими по странам света, сам по себе не обладает ориентированностью. Необходимую направленность придает ему расположенная внутри стен вертикаль минарета.

Эль-Вакиль был прямым продолжателем древнейших арабских архитектурных традиций, донесенных до современности народным строительством, которые он систематизировал и осмыслил вместе с Хасаном Фатхи. Его работа в Саудовской Аравии продолжалась до 1991 г.; после «войны в заливе» он прервал там практику и поселился в США.

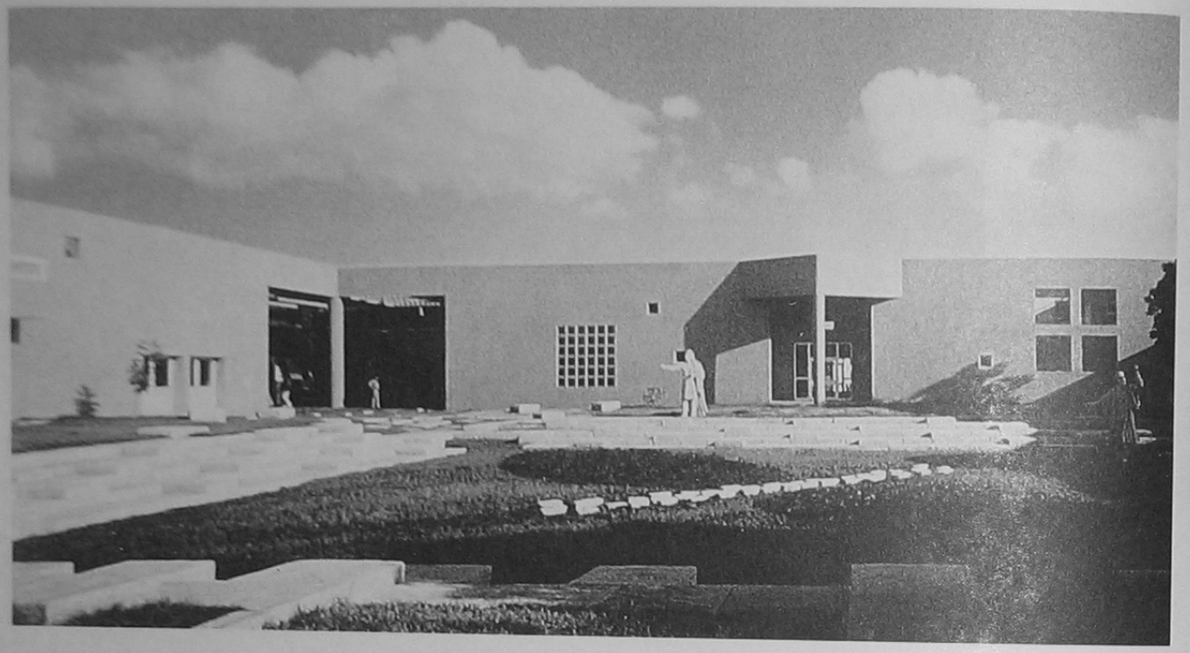
В девяностые годы иную интерпретацию арабского предложил иорданский архитектор Расем Бадран (род. 1945), учившийся в Германии. Работая в Аммане, Иордания, он стремился соединить современные конструкции и стандарты организации пространства с традициями вернакулара и отсылками к историческим моделям. В 1991 г., выиграв международный конкурс, Бадран, основываясь на своеобразном типе застройки города Сана, Йемен, разработал проект его квартала, с 6–8-этажными компактными блоками, окружающими центральные дворы, и скупыми пятнами проемов на массивных стенах, имитирующих традиционную кладку из сырцового кирпича. Самой крупной работой Бадрана стал комплекс Каср Аль-Хокм — Дворец правосудия — в центре Эр-Рияда, столицы Саудовской Аравии (1979–1992). Его осуществленная часть включает здания правительственных учреждений и большую мечеть. Планировка концентрируется вокруг внутренних дворов. Вовне обращены мощные стены из мелких бетонных блоков, имитирующих местный желтый камень, со скупо разбросанными проемами, похожими на бойницы. Невысокие башни, поднимающиеся над стенами, довершают сходство со средневековой крепостью. Комплекс занял ключевую позицию в урбанистической ткани старого города и интегрирован в его систему. Бадран при этом воспроизводил устойчивую типологию пространств и их масштаб, не стремясь к повторению форм и ремесленных методов их создания. Его метод принципиально близок к разработанному Альдо Росси для европейских ситуаций.



Построенный местными архитекторами Абдулом Рахманом Хуссаини и Али Шуаби дипломатический квартал в Эр-Рияде, Саудовская Аравия (1981–1986), парадоксален сочетанием псевдоисторических стилизованных фасадов и усредненного модернизма интерьеров. К гибридному типу принадлежит и пространственная организация осуществленной части квартала — с «европейской» обширной площадью между пятничной мечетью и блоком правительственных учреждений, имитирующим интравертность традиционной городской ткани, сконцентрированной вокруг внутренних дворов. Экстремальные природные условия Аравийского полуострова создают объективные основания для сохранения многих традиционных моделей, развитых в вековой борьбе против агрессивно враждебных природных воздействий. Но несомненно, что демонстративный традиционализм имеет, прежде всего, идеологические основания.

Традиционное начало сохраняет значительную роль в архитектуре Индии, выступая, однако, в синтезе с интернациональными принципами рационалистической архитектуры. Архитектура страны, вновь обретшей независимость уже

Архитекторы Абдул Рахман Хуссаини
и Али Шуаби.
Дипломатический квартал. Эр-Рияд.
Саудовская Аравия. 1981–1986



Архитектор Чарльз Корреа.
Центр астрономии и астрофизики.
Пуна, Индия. 1992

во второй половине XX столетия, поначалу «переболела» увлечением демонстративным модернизмом, побуждавшимся идеологически (в модернизме выделялась символика независимости и причастности к прогрессивной современности). Но уже к восьмидесятым соблазны корбюзианства и подражания Луису Кану были преодолены, а необходимость приспосабливаться к конкретным условиям все еще бедной страны возвратила значение традиционных моделей. Мудрое равновесие между средствами, исходящими от интернационального опыта, и местными традициями, уже в шестидесятые достигнутое в деятельности Чарльза Корреа, закрепилось и получило развитие в его более поздних работах.

По идее Корреа продолжалось развитие нового Бомбея и его жилых комплексов, рассчитанных на малообеспеченные слои (с 1986 г., район Белапур), — пример, имеющий для Индии не только социальное, но и этическое значение. Здесь вырабатывались новые принципы расширения территории городов, население которых стихийно разрастается; централизованного создания инфраструктур для самодеятельного строительства; методы соучастия потребителей архитектуры и архитектора в формировании городской среды. Эталоны минимального жилища для таких зон, разработанные Корреа, при всем их буквальном минимализме, стали образцом социально ориентированной деятельности.

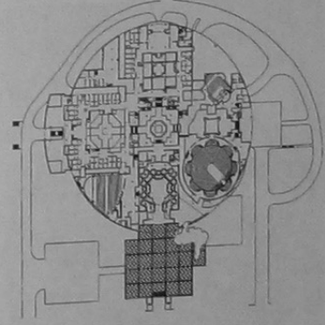
Национальный музей ремесел, Дели, Индия (1975–1991), создан как артистичная аранжировка традиционных архитектурных тем. Распластанный фрагмент ткани плотной застройки организован вокруг внутренних двориков, связанных улицами, низкие бетонные сооружения моделируют среду сельского поселения,



где экспонаты демонстрируются в некой имитации повседневного, частью которого они были. Вместе с тем, система взаимосвязанных музейных интерьеров в целом сформирована в соответствии с принципами организации перетекающих пространств, выработанными в архитектуре XX века.

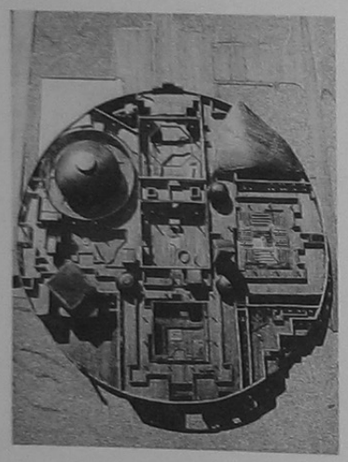
Межуниверситетский центр астрономии и астрофизики в Пуне, Индия (1992), Ч. Корреа создал как функциональное здание и, вместе с тем, как модель космоса, овеществленную в конструкциях ведическую мандалу. Центром, сгруппировавшим вокруг себя «части вселенной», стал покрытый травой двор, его края каменными ступенями опускаются к середине. Двор обрамляют невысокие корпуса исследовательских учреждений и жилища. План противостоит обычным приемам прямоугольной геометрии, образуя пространства, одни из которых спокойны и самодостаточны, другие динамичны. Формы здания нейтральны — символическое содержание заключено в пространственной структуре.

Как символическая структура создан и «Видхан Бхаван», комплекс построек законодательного собрания штата Мадхья Прадеш на вершине холма Арера близ города Бхопал, Индия (1982–1996). План комплекса вписан в круг, выражающий идею цельности. Крест осей, с центральным холлом на их пересечении, образует некое дисциплинирующее начало — впрочем, оно не навязывает целому строгой регулярности. Комплекс пронизан чередой дворов и проходов, их лабиринт расчленяет сооружение на соразмерные человеку пространства. Четыре сектора, граница между которыми размыта, имеют, однако, функциональные ядра, определяющие основные формы деятельности: залы заседаний нижней и верхней палат Ассамблеи штата, универсальный зал и библиотеку с хранилищем информации и рабочими помещениями. Кольцо стен вокруг —



Архитектор Чарльз Корреа.
«Видхан Бхаван». Бхопал, Индия. 1982–1996

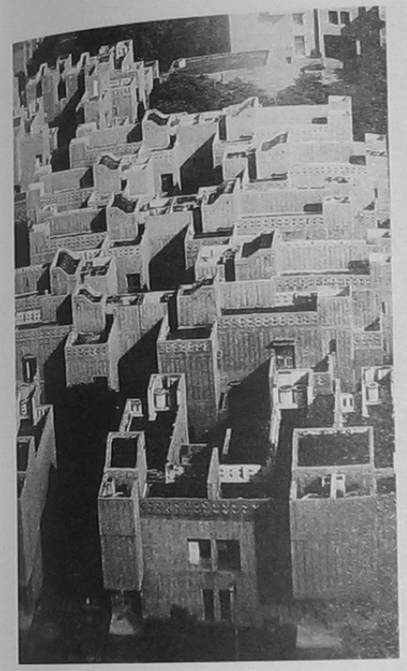


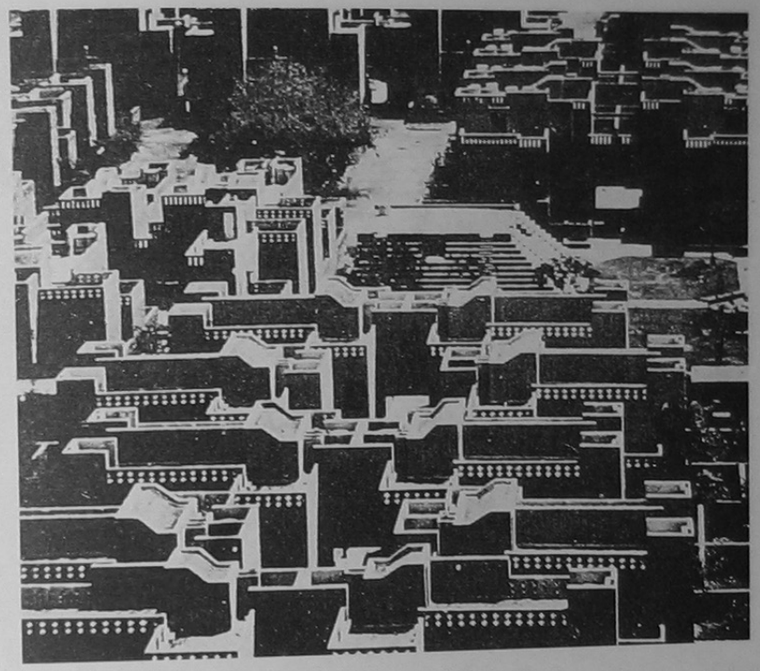


Архитектор Чарльз Корреа.
«Видхан Бхаван». Бхопал, Индия. 1982–1996

в соответствии с тем, что примыкает к нему изнутри, — меняет высоту и пластическую разработку, то опускаясь до низкого барьера и открывая вовне один из дворов, то поднимаясь глухой высокой стеной, обрисовывающей сечение универсального зала с акустическим потолком, то обрамляя входы на пересечении с главными осями. Проходы расположены по периметру дворов, а в середине их разбиты регулярные сады. Преобладают гладкие поверхности стен, окрашенные или облицованные камнем, выявляющие структуру пространства. Арсенал форм, рожденных фантазией Корреа, включает многочисленные отсылки к его учителю, Ле Корбюзье. Сложился непринужденно естественный синтез местной культуры и интернациональных начал, современного и обращений к истории. Целое воспринимается как идеальный город, со всей присущей городу сложностью, сочетанием общей закономерности и моментов неожиданности, одновременным присутствием различных временных пластов. В девяностые годы Корреа выдвинулся как лидер архитектуры Индии и одна из крупнейших фигур в общемировой панораме.

Свое положение в индийской архитектуре закрепил и Радж Ревал, индивидуальность которого становилась все более определенной. Он углубленно работал над использованием пластических свойств материалов (кирпича, бетона, местного камня) и транслируемой в современность морфологии архитектурного языка времен Могольской империи. «Деревню» для Азиатских спортивных игр 1982 г. он построил в Дели как высокоплотный комплекс малоэтажной застройки (ставший по окончании игр кварталом «среднего слоя»). Целостная ткань района подразделена на компактные группы с озелененными дворами. Минимальный набор форм приведен к сложным пространственным ритмам чередования.





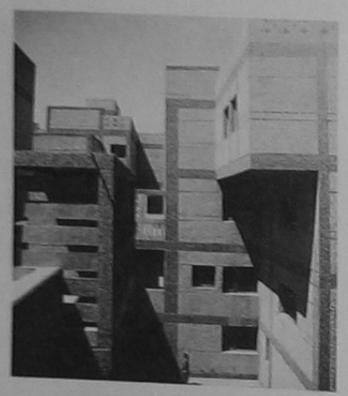
Комплекс Национального института иммунологии в Нью-Дели, Индия (1984–1990), включающий учебные, научно-исследовательские и жилые постройки, Ревал создал как расчлененную группу. В ее организации четкость ортогональной геометрии соединяется с живописной асимметрией, что напоминает классические ансамбли империи Моголов — Фатихпур-Сикри, Красный Форт в Дели. Здания, связанные системой пешеходных путей, садов и замощенных дворов, различны по структуре объема, но объединены ясно выявленной геометрией каркасных структур, цветом и фактурой бетонных стен. В здании офиса Всемирного банка в Нью-Дели (1993), корпуса которого обрамляют внутренний двор, Ревал соединил с четкой геометрией форм отсылки к могольской архитектуре и к работам Ле Корбюзье.

Малайзия, к концу восьмидесятых достигшая темпов экономического развития, едва ли не наиболее высоких в мире, отметила наступившее процветание престижным строительством в центре Куала-Лумпура. Главным символическим жестом должно было стать возведение самого высокого в мире здания. Тем самым «башня силы» как бы передавалась Востоку. Реализацию идеи взяла на себя национальная нефтяная компания «Петронас». Проектирование в 1992 г. поручено Сезару Пелли, ранее выигравшему конкурс на проект центра Малазийской столицы.

Пелли решил воплотить в рекордной башне этническую структуру страны, включающую, кроме малайцев, большие группы китайского и индийского населения (причем в символическом выражении ни один из этносов не должен был преобладать). Была избрана форма ступы, возникшая в буддийской религиозной архитектуре, а затем ставшая индуистским символом и, наконец, прообра-

Архитектор Радж Ревал.
«Деревня» для Азиатских спортивных игр.
Дели, Индия. 1982



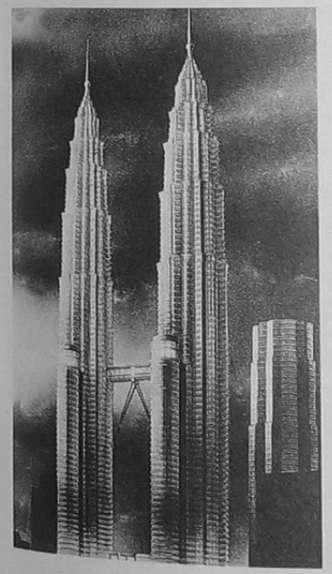


Архитектор Радж Ревал.
Национальный институт иммунологии.
Нью-Дели, Индия. 1984–1990

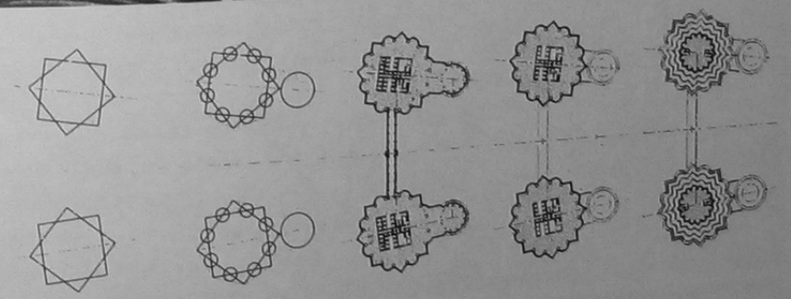
зом мусульманского минарета. Так возникла башня с криволинейным профилем, сужающимся к венчающей игле. Идею равенства должна была воплотить пара одинаковых башен, несущих общий символ трех этносов. Симметричная пара, разделенная пустотой, получала дополнительные значения. Пустота между башнями, как третья составляющая, несла метафору пространства, основной категории азиатских культур. В то же время это пустое пространство воспринималось как ворота, обрамляющие ось, направленную к деловому центру города (или, по мнению архитектора, как ворота в бесконечность).

Символ облекался в две многогранные в плане башни, имеющие полезную площадь 214 тыс. кв. м каждая, со стальным каркасом по периметру и коммуникационными шахтами в центре, высотой в 88 этажей (452 м). На уровне 41-го и 42-го этажей их соединил пешеходный мостик с платформой для обозрения. Переход с поддерживающими конструкциями дал как бы дополнительное напряжение пустоте, подчеркивая метафору ворот, арки. Чтобы избавиться от избытка солнечного света, непрерывные ленты стекол сделаны низкими; их разделяют солнцезащитные козырьки из полированной нержавеющей стали, складывающиеся в своего рода крупную фактуру, подчеркивающую сложные очертания башен и их убывающее кверху сечение. Строительство этого сверхмонументального символа процветания завершено в 1997 г., что совпало с началом кризиса, прервавшего бурное развитие «азиатского чуда».

В среду центра разраставшегося мегаполиса Пелли стремился внести начало, отражающее специфичность культуры Малайзии. Для этого в форму небоскреба со вполне универсальной структурой он ввел средства символического выражения. Принципиально иной подход использовал местный архитектор Кен







Архитектор Сезар Пелли. Небоскреб «Петронас». Куала-Лумпур, Малайзия. 1992–1997



Еанг, издавна работавший над зданиями для тропического климата, в минимальной степени зависящими от искусственных приемов регулирования условий среды. Он построил сравнительно небольшое здание (15 этажей) офиса Менара Месинага (Месинага означает «машина для бизнеса») в Куала-Лумпуре (1990–1992), сама структура которого, защищающая от избыточной инсоляции и поощряющая естественное проветривание, специфична для местных условий. Вместо поделенного на одинаковые этажи вертикального объема Кен Еанг создал двойную спираль, охватывающую центральный коммуникационный стержень. Она образована сочетанием помещений и висячих садов. Цилиндрический объем не имеет однородной оболочки — в зависимости от ориентации и характера внутренних пространств наружу обращены лоджии, прикрытые козырьками из полированного алюминия, зелень садов, солнцезащитные жалюзи или (с северной стороны) стеклянные поверхности. Здание стало началом поиска экологически оптимальных многоэтажных построек в Малайзии; структура его использовалась и в иных климатических условиях (она повторена, например, Норманом Фостером в здании «Коммерцбанка» во Франкфурте-на-Майне в 1997, которое упоминалось выше).



Архитектор Кен Еанг.
Офис Менара Месинага.
Куала-Лумпур, Малайзия. 1990–1992

Джимми Лим развивал принцип «здания-клапана», организующего своей формой воздушные потоки, в области традиционных для Малайзии малоэтажных построек с высокими многоярусными кровлями, открытыми в интерьер. С 1985 г. по пяти его образцовым проектам в сельских местностях штата Паханг, Малайзия, строятся мечети с деревянным каркасом, несущим многоярусные пирамидальные кровли, крытые металлической черепицей. Традиционный тип приведен к простым рациональным формам, подчиненным основному квадратному модулю 2,5х2,5 м. В окрестностях Куала-Лумпура Лим построил несколько крупных деревянных особняков, расчлененных на павильоны, со сложными многоярусными кровлями.

В 1992–1998 гг. в Куала-Лумпуре, Малайзия, сооружен крупный аэропорт (полезная площадь 400 тыс. кв. м), задуманный как символ «политики открытых дверей», которую проводит страна. Связь этого символа с национальными образами не предполагалась. Спроектировал комплекс Кисё Курокава. Он разделен на два одинаковых блока — национальных и международных линий, симметрично поставленных по сторонам подъездной площади. Высоко вспарушенные крестовые своды опираются на мощные опоры конического очертания. Пластика и пропорции сооружений отражают индивидуальную манеру Курокавы и соответствуют характеру современной японской культуры.

Архитекторы Цао и Мак Ким.
Небоскребы Сантек Сити. Сингапур. 1997

Образ космополитического центра сохранил Сингапур, крупнейший порт континента. Интенсивность использования его ограниченной территории увеличивалась — деловой центр города разрастался по модели Манхэттена. «Кусты» его небоскребов уплотнялись и сливались, дополняемые самодостаточными одиночными объемами. В их числе объединивший группы башен у площади Раффл Плейс 66-этажный восьмигранный небоскреб, который построил Кисё Курокава (1995). В здании соединены офисы и жилища. Его динамичная кристаллическая масса образует три сокращающихся кверху яруса, связанных на-



Архитектор Кисё Курокава. Небоскреб у площади Раффл Плейс. Сингапур. 1995

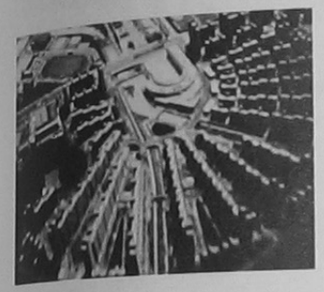


«Аркитект Тенггара II».
Институт технического образования.
Сингапур. 1993

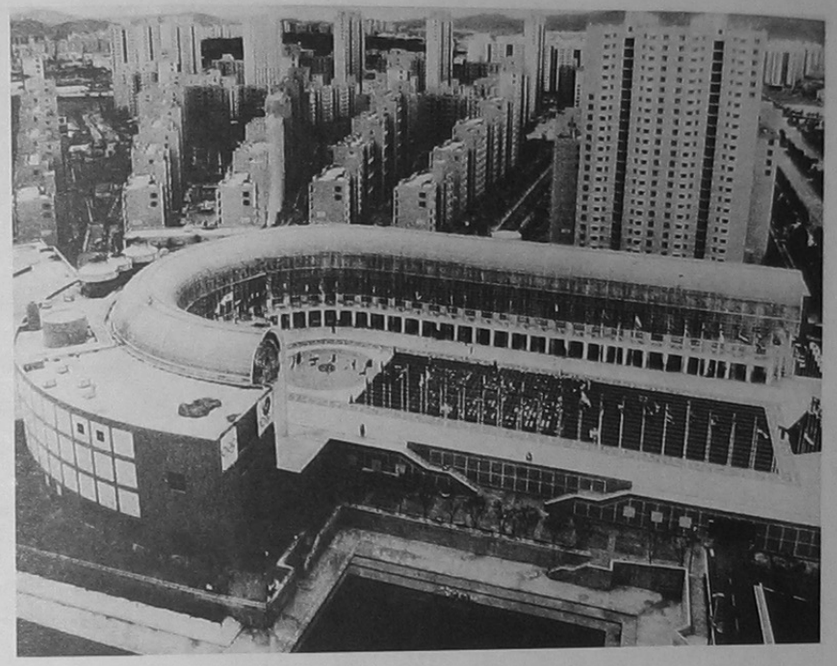
клонными плоскостями. Геометрическая игра подчеркнута чередованием обширных поверхностей голубого светоотражающего стекла и облицовки красным гранитом.

Структуру городской ткани делового центра Сингапура, следующую модели Манхэттена, попытались изменить архитекторы Цао и Мак Ким. Из 45-этажных небоскребов Сантек Сити они образовали регулярную группу, которая обрамляет общественное пространство с озелененной пешеходной зоной (1997). Механистичность очертаний жестко прямоугольных уступчатых призм, монотонно перфорированных окнами, подчеркивается их одинаковостью и симметричной расстановкой. Расположение вертикалей по периметру статичного пространства создает ощущение неестественности.

На периферии Сингапура, за пределами его массива, коллективом «Аркитект Тенггара II» сооружен Институт технического образования (1993), где попытка построить комплекс зданий, отвечающих тропическому климату региона, соединилась со стремлением создать образы технического прогресса. Основная структура представляет собой два четырехэтажных блока, тянущихся параллельно по мягкой кривой. Их завершает с южной стороны цилиндрический свод большого пролета, в котором организован универсальный зал. Большепролетный железобетонный каркас обеспечивает гибкость использования площадей. Кровля криволинейного профиля открывает путь движению воздуха. С восточной стороны ее подхватывают наклонные металлические опоры, по всей высоте которых устроены крупные алюминиевые лопасти — жалюзи. Западную сторону защищают глубокие балконы. Плавное течение корпусов ближе к северной стороне перебивает объединяющий их блок открытой аудитории с высоко парящим





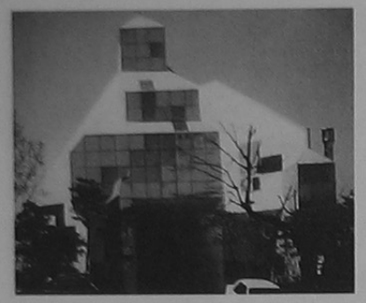


сводчатым навесом — главное место встреч. С ним соседствует вестибюльный блок со стеклянной башней лифтов. Через двор между корпусами перекинуты крытые мостики. Подчеркнуты легкость архитектурных форм, их деликатный масштаб. Метафоры технического прогресса чужды драматизации. Они иронични, ненавязчивы, в некоторых фрагментах имеют игровой характер.

Мощным импульсом к развитию архитектуры и преобразованию городской среды в Южной Корее стали Олимпийские игры 1988 г., проводившиеся в Сеуле. К их открытию южнее Сеула построена капитальная Олимпийская деревня, которая после окончания игр превращена в жилой комплекс со всеми необходимыми системами обслуживания на 25 тыс. жителей. Проектирование возглавлял Кю Сунг Ву, победитель международного конкурса 1985 г. Центр общественной жизни — галерея (а во время игр — столовая для спортсменов) сооружена как монументальное здание, полукруг плана которого с одной стороны продолжен прямым корпусом. Галерея расположена у развилки транспортных магистралей. От нее по радиусам расходятся цепочки жилых блоков, обрамляющие клинообразные дворы. При ясности топологической схемы, комплекс, будучи вписан в участок сложной конфигурации с трассами существующих дорог, в частностях своих довольно сложен. Последнее, однако, избавило от утомительной монотонности, заставив ввести в жесткую закономерность разнообразие и живописность (неудобство территории обернулось, таким образом, обогащением системы).

Радиально расположенные гребни застройки начинались на периферии высокими блоками (до 15 этажей), снижаясь к центральному ядру до пяти этажей. Они в то время выглядели уникальным решением на фоне эпидемического распространения в строительстве крупных городов Юго-Восточной Азии одно-

Архитектор Кю Сунг Ву.
Олимпийская деревня. Сеул,
Южная Корея. 1988



секционных башен из монолитного бетона. Изменение высоты застройки, устремленные к центру перспективы и асимметрия их обрамления, определявшаяся различием ориентации сторон, снимали впечатление монотонности, предпосылки которой были заключены в жесткой геометричности архитектуры, подчиненной единой модульной решетке. Веерную систему пронизывали по полуокружности пешеходные дорожки. Сдержанность озеленения была предопределена национальной традицией.

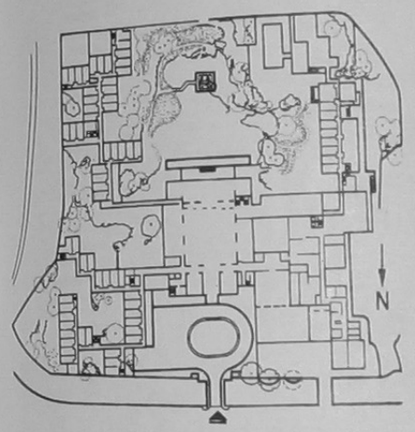
Южнокорейская архитектура последних десятилетий XX века сохраняла прочные корни в рационалистическом модернизме. Однако влияние местных условий и национальной художественной культуры, формировавших ментальность архитекторов, иногда приводили к своеобразным вариантам модернистских парадигм. Галерея Бинг, Сеул, Южная Корея (1985–1990), которую построила группа архитектора Ким Вона, может показаться беглому взгляду объектом интернационального модернизма с характерным абстрактным геометризмом объема и открытым пространственным металлическим каркасом, формирующим интерьер. Но в построении очертаний этого объекта — скорее скульптурного — геометризм получил динамичную асимметрию, по ощущению очень далекую от западных моделей, но несущую ассоциации с традициями стран Дальнего Востока (что не маскируется до конца облицовкой полированными и окрашенными эмалью металлическими панелями).

Архитектура Китая в последние десятилетия XX века

До 1979 г. китайское общество жестко придерживалось ультралевой политической линии с лозунгами продолжения классовой борьбы при диктатуре пролетариата. Но после смерти Мао Цзэдуна в 1976 г. в руководящих верхах начался пересмотр принципиальных положений идеологии и политики. Левацкие крайности осуждались. Маоизм, наиболее радикально заявленный в конце шестидесятых, отступал. Дэн Сяопин начал вводить «политику открытых дверей» и «программу четырех модернизаций». Утверждался принцип соединения сильного государства с открытой рыночной экономикой; его реализация обусловила стабилизацию и начало устойчивого экономического роста. Структурная перестройка экономики направляла ее к включению в мировую систему. По определению китайских историков, происходило соединение трех элементов: конфуцианской традиции, социалистического государства и открытых рыночных отношений.

Для китайских архитекторов конец «культурной революции» означал не только политическую либерализацию, но и возвращение возможности использовать свои профессиональные навыки вне категоричного диктата партийных функционеров. Открылись и перспективы активной деятельности. Профессиональное сообщество, однако, к концу семидесятых было деморализовано, информация о мировом архитектурном процессе отсутствовала. В октябре 1980 г. в Пекине прошел V Национальный конгресс Архитектурного общества Китая, который отбросил ярлыки времен культурной революции, сделавшие изгоями множество архитекторов, и различные «табу», сковавшие профессиональную деятельность. Был выдвинут лозунг «процветания архитектурного творчества» и заявлено о необходимости модернизации китайской архитектуры и ее присоединения к международному современному движению. Выражались мнения о необходимости отказаться от традиционных форм.

Архитектор Ким Вон.
Галерея Бинг. Сеул, Южная Корея.
1985–1990





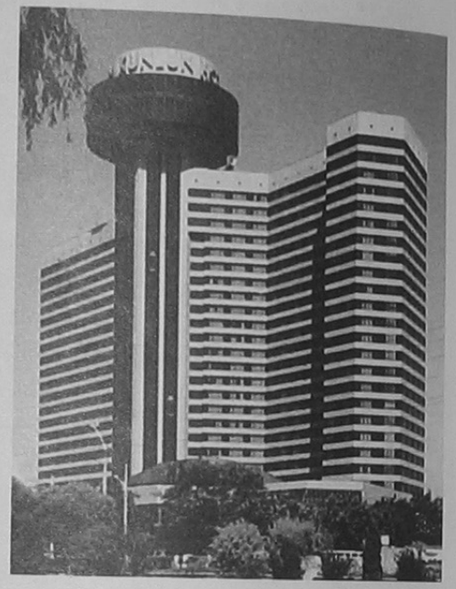
До начала восьмидесятых китайские архитекторы ничего не знали о кризисе модернизма и возникших альтернативах — постмодернизме, хай-теке. Сильное впечатление произвела информация о Центре им. Помпиду в Париже, пристройке к Национальной галерее искусств в Вашингтоне, отелях Джона Портмена, Олимпийском центре в Токио. Среди достигшей Китая литературы особым успехом пользовалась книга Р. Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре». Возникло острое стремление преодолеть образовавшийся разрыв, с самого начала, однако, осложненное конфуцианским уважением к непрерывности традиций.

Обновлению способствовал приток иностранных инвесторов, вместе с которыми в Китай проникали международные стандарты, ввозились импортные материалы и оборудование, прибывали иностранные специалисты, в числе которых были и архитекторы (одним из первых на историческую родину приехал Ио Минг Пей).

«Весенними цветами» обновляемой архитектуры называли новые гостиницы — «политика открытых дверей» потребовала перестройки гостиничного хозяйства. Образцом, который привлек особенно пристальное внимание, стал отель «Фрейгренс Хилл» («Благоухающий холм») на холме среди живописного ландшафта северо-западнее Пекина (1982, И. М. Пей). Архитектор стремился со-

Архитектор Ио Минг Пей.
Отель «Фрейгренс Хилл». Пекин. 1982





Отель «Великая стена». Пекин. 1983

Отель «Кунь Лун». Пекин. 1986

Отель «Интернейшнл». Пекин. 1988

единить современные стандарты и технику реализации с уважением к традиции, но не избежал критики за то, что его архитектура подавила и разрушила прекрасный ландшафт. Последователен в стремлении соединить модернизацию с уважением к конфуцианской культуре был архитектор Дай Нянси, построивший отель в городе Цюйфу, провинция Шаньдун, на родине Конфуция. На форму здания перенесены методы гармонизации пропорций расположенных поблизости храма и дворца великого философа; он согласован с ними по величине и масштабности. Над центральным залом устроена высокая кровля, следующая традиционному типу.

Иное направление модернизации представлял отель «Великая стена» в Пекине (1983), построенный с участием иностранных архитекторов. Над соединением под углом двух семнадцатиэтажных корпусов-пластин приподнят восьмигранный объем обзорной башни-ресторана. Абстрактная геометрия простых объемов облечена в непрерывные плоскости экранов из светоотражающего стекла, которыми поглощены различия окон и простенков. Первый опыт использования навесных стеклянных стен в древней столице произвел сильное впечатление — казалось, что открыты новые горизонты архитектурного творчества. Несмотря на высокую стоимость и повышение потребления энергии, число стеклянных зданий стало множиться.

Получил популярность и тип отеля с обзорной вращающейся галерей ресторана над соединением пластин корпусов. В 1986 г. в Пекине построен 25-этажный отель «Кунь Лун», где центр композиции — шахта, между мощными опорами которой снуют вверх и вниз кабины лифтов. Над ней поднимается кольцо вращающейся галереи. Горизонтальные ленты окон контрастно вы-



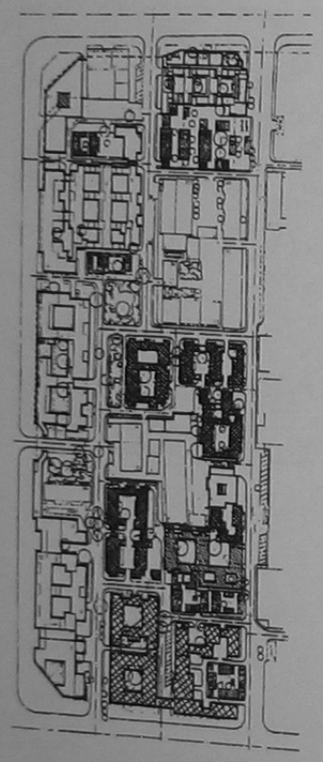
деляют центральную вертикаль. В отеле «Интернейшнл» (Пекин, 1988) тяжеловесный многогранник ресторана возвышается над сердцевиной соединения трех вогнутых корпусов.

Динамичная экономика и освобождение от давления идеологии определили плюралистичность и даже фрагментированность общей картины китайской архитектуры конца столетия. Господствовало мнение, что необходимы поиски обновленной традиции, основанные, в том числе, и на опыте модернизма. Главным предметом спора было определение самой традиции. Наиболее широкая точка зрения предполагала, что традиция — выражение таких устремлений национального характера, как единение с природой, гуманизация общественной жизни, активное выражение образов в визуальных формах сооружения, но не сумма канонов, противостоящая модернизации.

Простейшим выражением такой тенденции стало здание Новой библиотеки в Пекине (1987), распластанный жестко симметричный объем, за средней частью которого поднимается вертикальный массив книгохранилища. Каркасная конструкция определила ритм и пластику фасадов. Знаковыми формами, связывающими это аскетически рациональное здание с традицией, служат наслоения скатных черепичных кровель и приподнятая пологая пирамида крыши над залом. Поиск метода сочетания современного и традиционного привел к сложному конгломерату форм Западного железнодорожного вокзала в Пекине (1995). Его монументальный симметричный массив неомодернистского характера, вдоль которого проходят два яруса галерей, пробит посередине гигантской аркой. Сквозь последнюю, над галереями, как бы выдавливается вперед многоярусная каркасная конструкция в стиле хай-тек с ромбическим простран-

Архитекторы Янг Тингбао, Чен Денг'ао.
Западный железнодорожный вокзал.
Пекин. 1995





Архитекторы Ву Лянгнонг.
Квартал Дзу'эр Хутон. Пекин. 1990–1992

ственным модулем. Перед фронтом галерей она пересекается с двумя мощными столбами традиционно красного цвета. Над повышенной средней частью корпуса, через которую проходит арка, поднимается подробно выполненная реплика трехъярусной красной пагоды. Легкие двухъярусные беседки с традиционными кровлями венчают фланги. Над бруталистским бетоном галереи первого яруса поднимается стилизованный пластичный декор второго. Все крупно, энергично очерчено в соответствии с масштабом пространства привокзальной площади.

Лаконичен офис департамента коммуникаций в Пекине (1995). Двенадцатиэтажная призма в своей фронтальной части образует как бы увеличенный многократно неоклассический павильон. Интервалы между опорами геометризированного ордера заполнены стеклянными экранами. Поверху на опорах лежит подобие фриза, прорезанного высокими окнами. Над тяжелым карнизом с большими кронштейнами поставлены две обобщенные каменные беседки.

Подобные соединения модернизированного и традиционного многочисленны в жилищах небольших городов и отделенных от магистралей внутренних кварталов Пекина. Таков в Пекине Дзу'эр Хутон (1990–1992) с невысокой очень плотной застройкой, лаконичные объемы которой группируются вокруг внутренних дворов. Квартал имеет весь комплекс коммунального обслуживания и жилища, отвечающие современным стандартам. Но «живописная суета» побеленных лаконичных объемов и характерные тяжелые кровли из черной черепицы придают традиционный характер его облику.





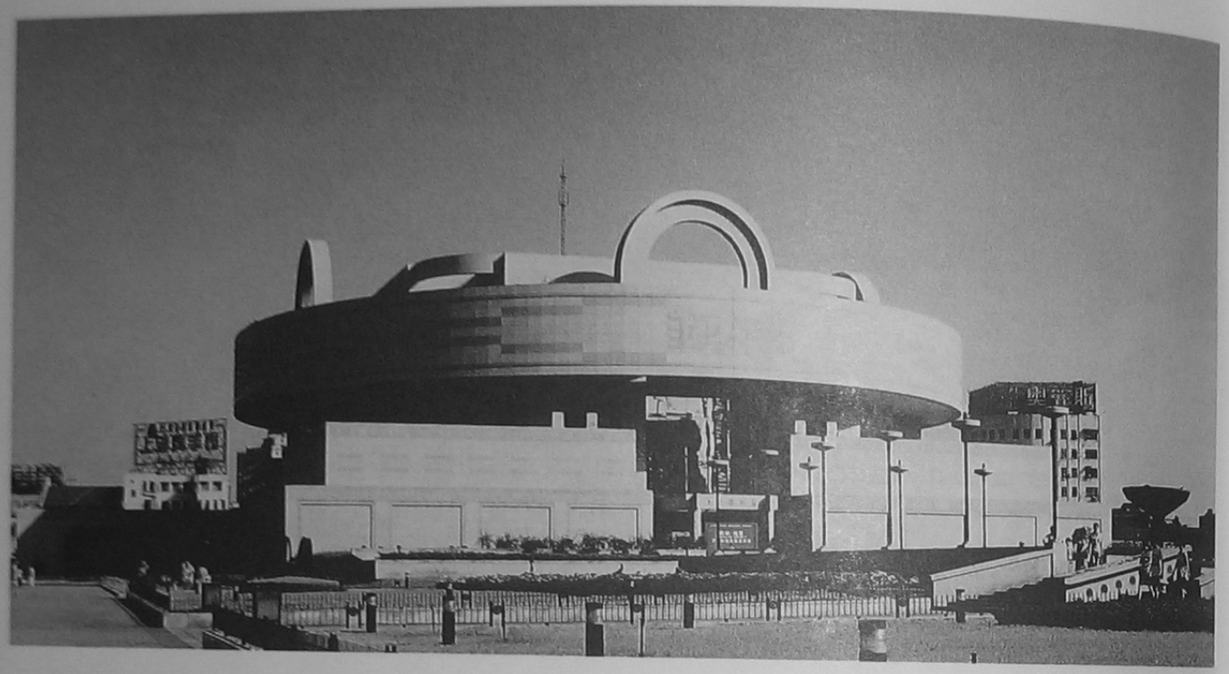
Холодная война, а в восьмидесятые — постмодернизм исключили влияние на Китай модернизма в его функционалистическом, «баухаузовском» варианте. Основную часть века европейская архитектура ассоциировалась в Китае с эклектизмом и историцистской парадигмой, исходящей от парижской Школы изящных искусств (мнение было поддержано знакомством с советской архитектурой сталинистского времени). Иногда такую архитектуру называли «новым западным стилем», используя ее экзотичность в глазах китайцев в коммерческих целях. Парадоксально, что опыты в этом варианте «нового западного» появлялись и в девяностые годы как эксперименты с модернизацией.

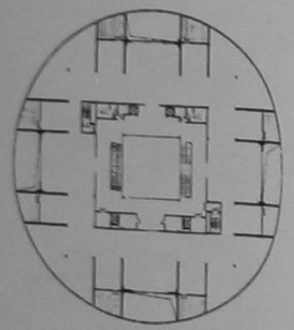
Мыслимая крайность достигнута многоквартирным 14-этажным домом «класса люкс» Фухуа в Пекине (1995–1997), построенным, по-видимому, под впечатлением подобных московских зданий позднесталинского времени (как, например, дом на Земляном валу, архит. Е. Рыбицкий, 1949). Расчлененный многочисленными креповками, объем здания сложен. Относительная простота его «тела», перфорированного окнами, контрастна сложности основания и венчания с геометризированными ордерами, обрамляющими арки различных величин. Искусственным и естественным мрамором отделаны торжественные вестибюли. Впрочем, неоклассицизм в девяностые иногда воспринимался в Китае и через иронию постмодернизма, примером чего стал Центр Хёнгдзи в Пекине (1997) — крупное деловое здание, отмеченное преувеличенным нагнетанием атрибутов коммерческой архитектуры.

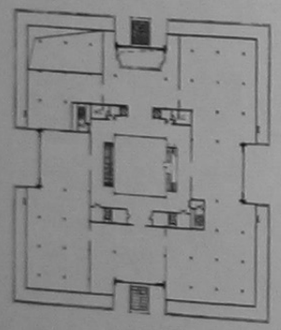
Органичное соединение модернизации на европейской основе и культурного содержания национальной традиции достигнуто архитекторами Син Тонхе и Тен Дян, которые построили здание музея в Шанхае (1995). Форма, где преобладает

Офис департамента коммуникаций.
Пекин. 1995

Деловой центр Хёнгдзи. Пекин. 1997







Архитекторы Син Тонхе и Тен Дян.
Музей в Шанхае, КНР. 1995

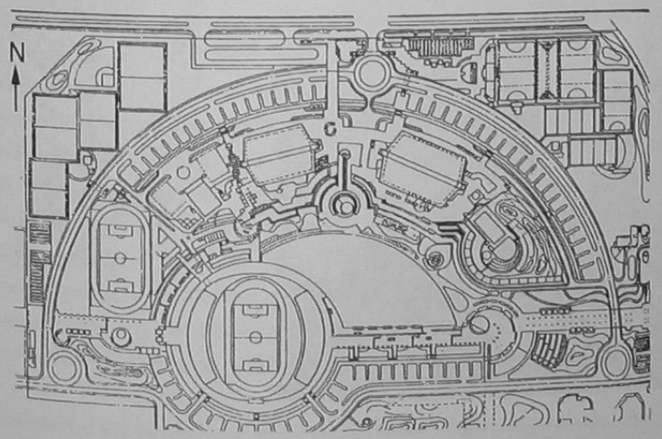
сочетание квадратной призмы основания и низкого цилиндра, напоминает упражнение по композиции на совмещение элементарных тел. Абстрактная геометрия получила точную пропорциональную разработку и корректную детализацию. Она определила не только очертание функциональной оболочки, но и значимое сочетание китайских космических символов — круга неба и квадрат земли.

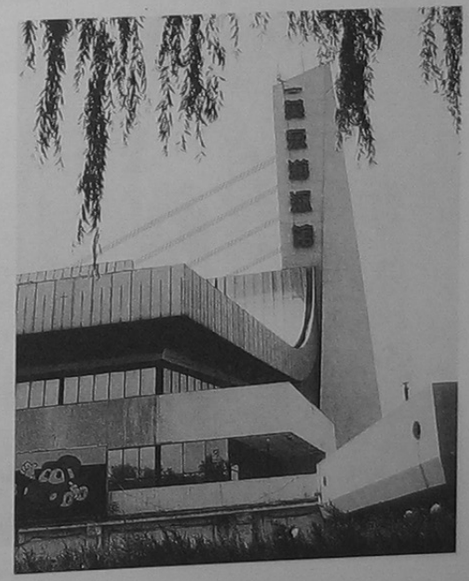
Поиск выражения смыслов, связанных с национальной культурой, стал путем освоения, вовлечения в круг традиционного новых для Китая конструкций, ландшафтов и типов зданий. Такой подход использовал архитектор Бу Женьвей для терминала аэропорта Дзианбей в Чунцине (1991). Формируя функциональный объем, он создал метафору полета, а ее разработку связал с поиском решения проблем энергосбережения.

В сооружениях Национального олимпийского центра в Пекине (1990) Ма Гуосин искал не только возможность рационального удовлетворения функциональных потребностей, но и понятного выражения работы новых для Китая конструкций. Их очертания приводились к экспрессивным формам, находящим отклик в визуальной культуре нации. Среди большепролетных конструкций особой выразительностью выделяется аудиториум университета провинции Шаньдун в Шеньчжень (1987–1988). Пространственная металлическая структура его гигантского навеса накрывает каменный амфитеатр, вписанный в естественный рельеф сада. Форма ее вызывает ассоциации с гигантской приземлившейся летающей тарелкой.

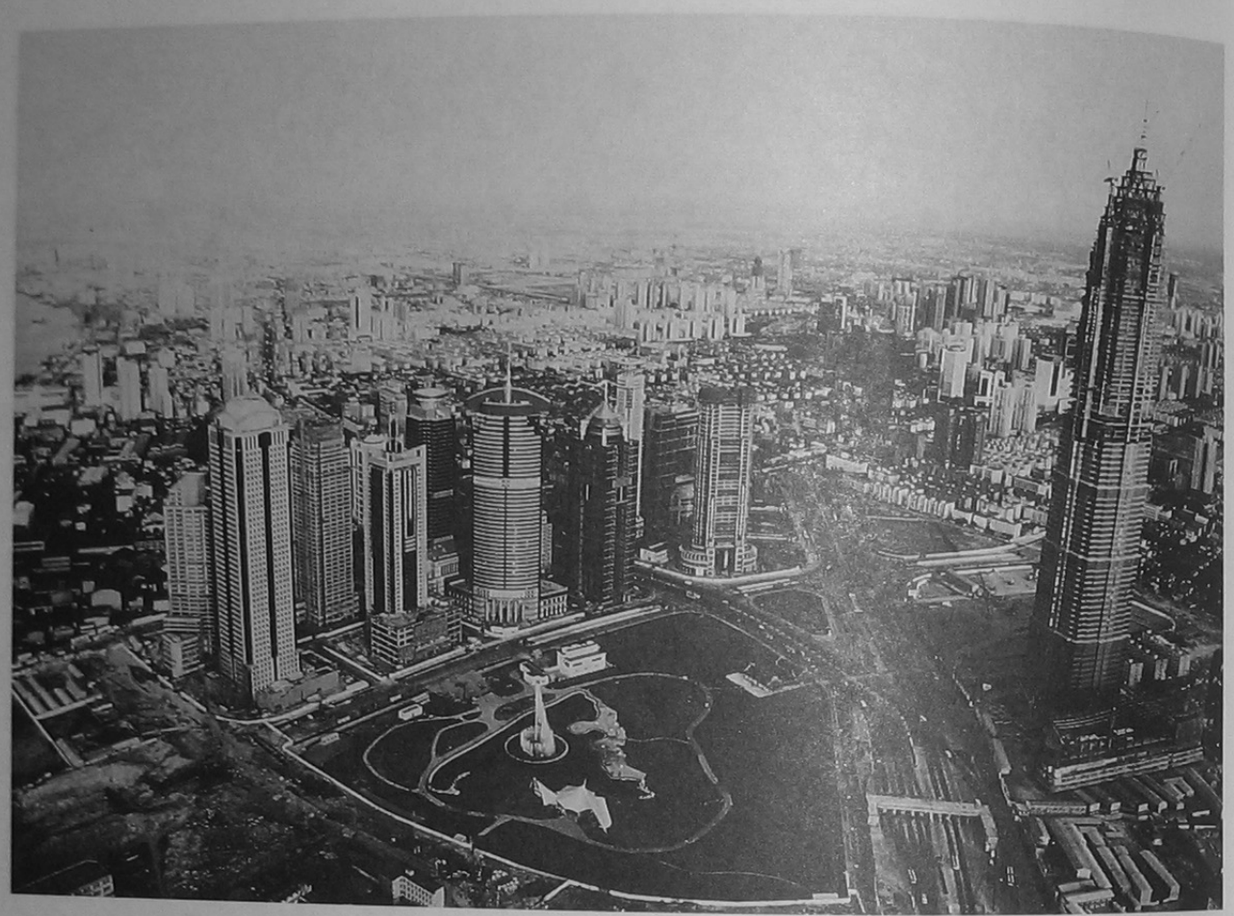
Со второй половины восьмидесятых годов в Китае начался бум строительства высотных зданий. Его стимулировали престижность подобных сооружений и недостаток резервных земель в городах. Они возникали во внутренних зонах раз-

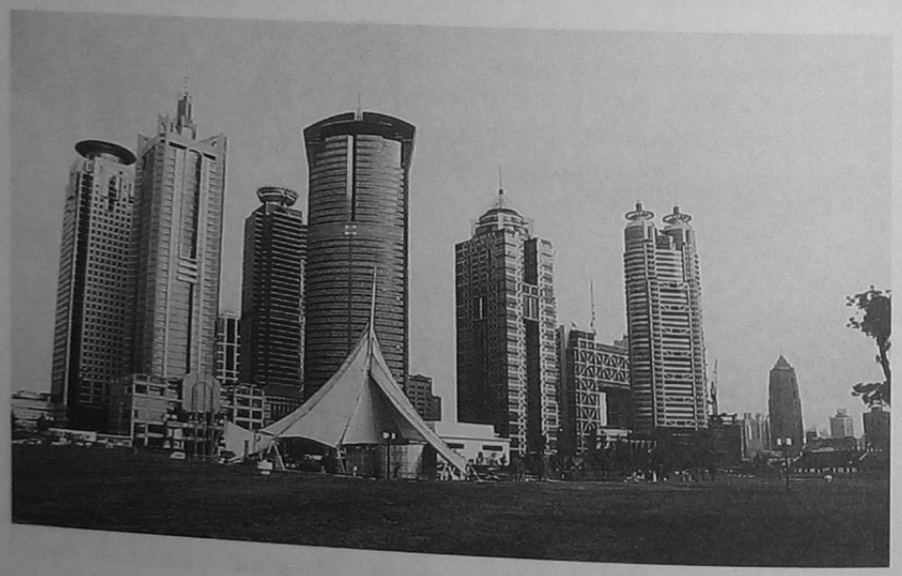


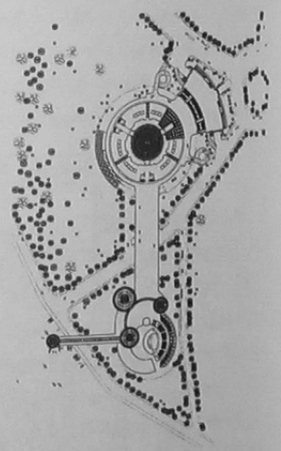




Архитектор Ма Гуосин. Национальный олимпийский центр. Пекин. 1988–1990







Панорама района Пудонг. Шанхай, КНР. Конец 1990-х

личных городов — не только крупнейших, но особенно быстро множились в центрах, активно втянутых в развертывание экономических реформ. Здесь формировались плотные кусты высокой застройки.

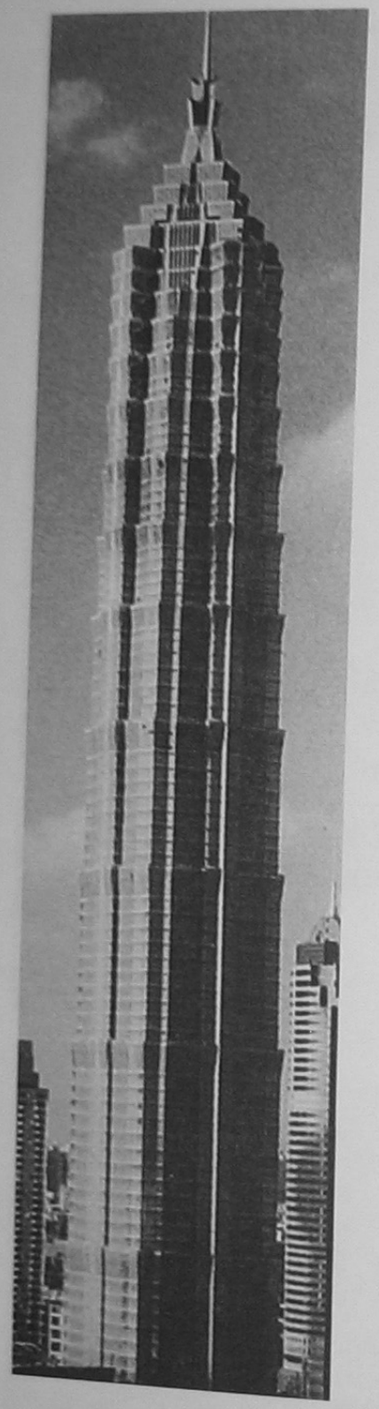
Расширение внешних связей стало стимулом развития прибрежных городов. Мощные агломерации складывались вокруг Гонконга–Гуанчжоу и Шанхая. В 1981 г. было принято решение о создании особых экономических зон, в число которых вошел Шеньчжень. В 1984 г. 14 портов были объявлены открытыми. В Шанхае выделен район крупномасштабного развития — старый неоклассический центр Пудонг, который достиг темпов строительства Гонконга в годы его высшей активности. В Шанхае девяностых возник новый центр высоких технологий, «город электроники» внутри города, на восточной стороне реки Хуанпу, против Пудонга. Результатом стал бурный, слабо контролируемый рост, распространившийся на окружающие сельскохозяйственные земли. Население в расширившихся границах за 10 лет после 1984 г. увеличилось с 6,27 до 12,87 млн. человек.

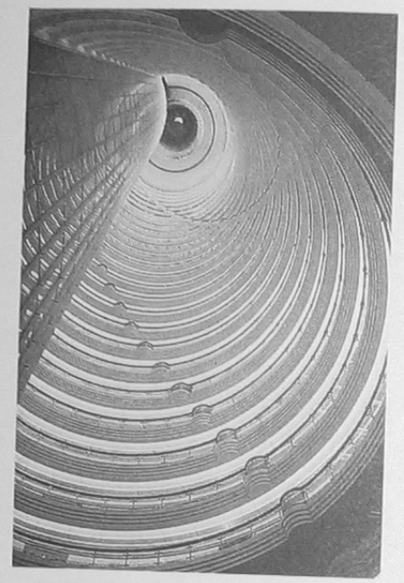
Развитие Пудонга, который стал напоминать Нижний город Манхэттена в Нью-Йорке или центр Франкфурта-на-Майне, поднял статус Шанхая до уровня мирового финансового центра, как Гонконг и Токио; его значение особенно возросло после финансового кризиса, в котором пострадали «молодые азиатские тигры». Претендующий на образ «космополиса XXI столетия», Пудонг стал главным очагом строительства высотных зданий в Китае. Некоторые из них уже приближаются к рекордам высоты, а Всемирный финансовый центр, проектированием и строительством которого занимается группа KPF, будет самым высоким зданием мира (460 м). К концу века среди завершенных небоскребов Пудонга выделялся Дзин Мао (1994–1998, SOM и группа китайских архитекторов), высотой 419 м. Из его 88 этажей 50 нижних занимают офисы, выше располагается гостиница, пространственное ядро которой образуют высокие атриумы. Расчлененный на сокращающиеся по высоте ярусы, подчеркивающие динамичность вертикали, пластичный ствол завершен ступенчатой пирамидой. В форме можно увидеть ассоциации с традиционными вертикальными композициями. При этом она своеобразна и сама начинает обрастать значениями. Кажется, что она отмечает возникновение новой символики, осуществляя идею выхода к китайской традиции новым путем, ассимилирующим высокие технологии и компьютеризированное проектирование. Высотным символом Шанхая стала, однако, телевизионная башня на берегу Пудонга; энергия ее вертикали не гасится соседними башнями и господствует над пространством. Эта самая высокая башня Китая (450 м) сформирована как сходящийся к тонкой вертикали антенны пучок стержней цилиндрического сечения, отмеченный в критических точках (переход от наклонных стержней основания к объединению трех вертикальных и затем к единственному стержню) шарами-капсулами, облицованными полированным металлом. Башня получила название «Восточный жемчуг».

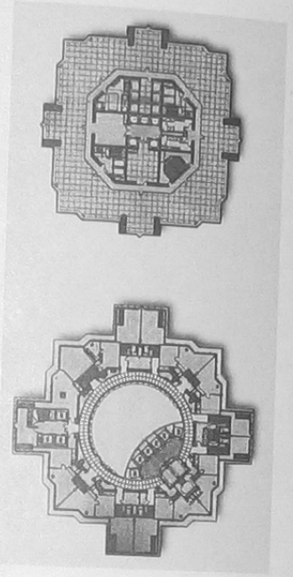
Ранним очагом строительства высотных зданий был Шеньчжень. Построенный к концу восьмидесятых годов Центр международной торговли высотой 160 м был в то время самым высоким зданием Китая. Обостренное внимание, уделяе-



Телевизионная башня «Восточный жемчуг». Шанхай, КНР



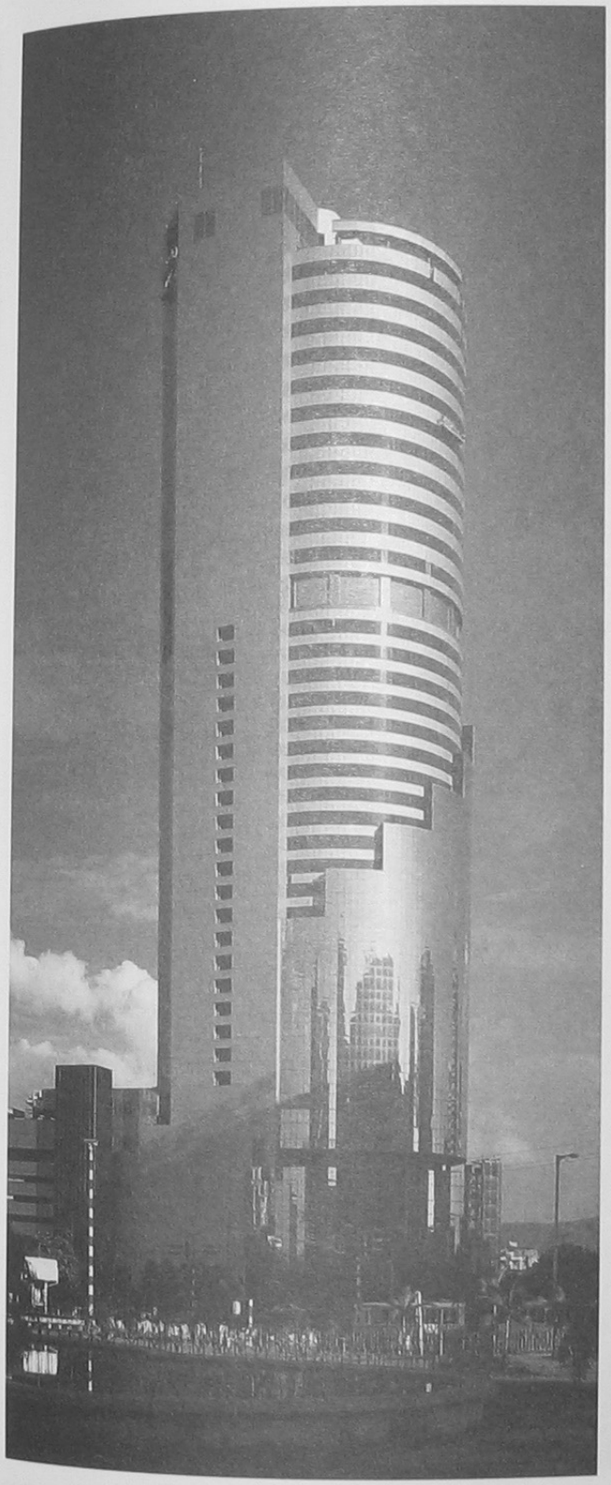


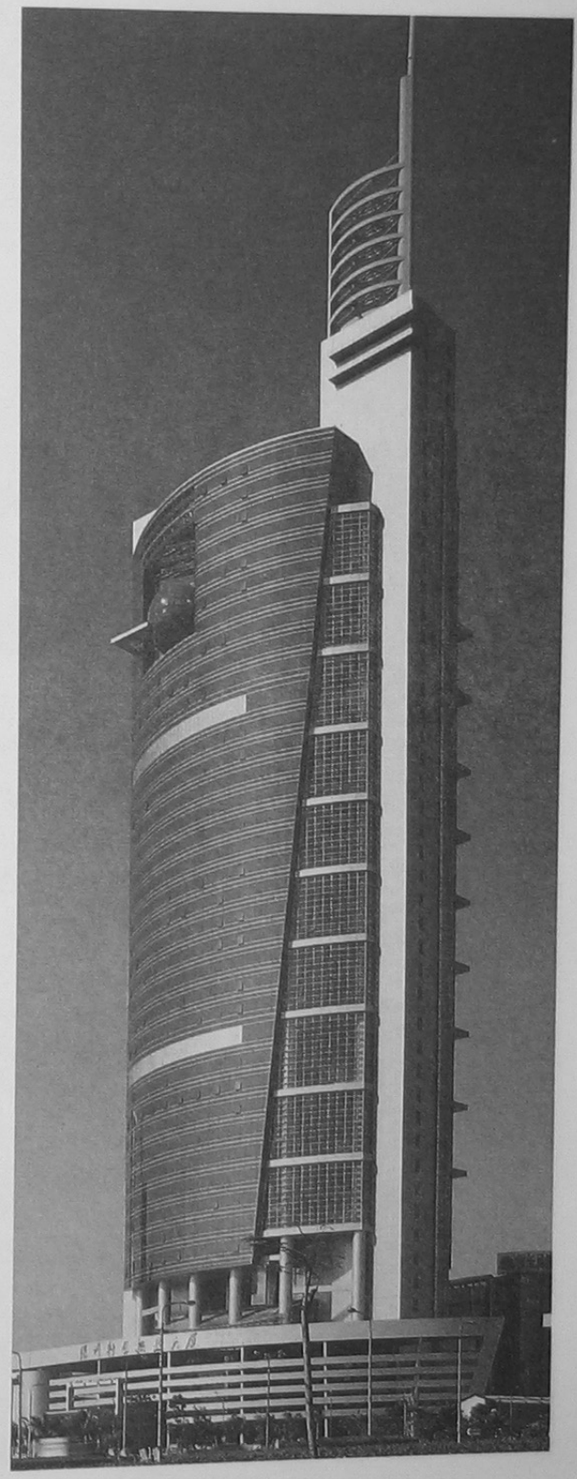


мое эстетическим качествам высотных ориентиров, здесь, по-видимому, в меньшей мере, чем в Пудонге концентрировалось на проблеме поиска новых национальных традиций. Здание Центра развития Шеньчженя, возведенное в 1990 г., имеет основной цилиндрический ствол, фланкированный гладкой каменной плоскостью коммуникационной вертикали. Нижняя часть ствола облицована голубым светоотражающим стеклом, верхняя расчленена чередованием лент окон; граница между двумя архитектурными темами образована ступенчатой спиралью, занимающей среднюю треть ствола, — прием запоминающийся и ясный. Дом периодических изданий (1998), так же как и предыдущий, принадлежит к небоскребам средней величины. Он выделяется динамичностью, для организации которой использованы приемы деконструктивизма — цилиндрический объем, раскрытый как наслоение оболочек различной текстуры, врезанная в него высокая призма, косые срезы, фрагментированные формы. При всей перегруженности сталкивающимися мотивами и при очевидно «западническом» характере объект расширил круг экспериментов по модернизации архитектуры, которые проводятся в Китае.

Многочисленные высотные здания появились в Пекине. Среди них — комплекс торгового центра высотой 185 м, отель «Дзингуан» — 208 м. Эти изолированные вертикали дали толчок развитию жилых комплексов с повышенной этажностью. Одни создаются как пучок однотипных вертикалей, иногда связанных низким подиумом, иногда свободно стоящих. В их структуре сочетаются монолитные и сборные железобетонные конструкции, высота может превышать 15 этажей. В иных ситуациях, при более зажатых участках, возникают мегаструктуры, объединяющие в связанную целостность застройку целого квартала, при этом разнообразная этажность позволяет решить проблемы инсоляции.

СОМ и группа китайских архитекторов.
Небоскреб Дзин Мао.
Шанхай, КНР. 1994–1998



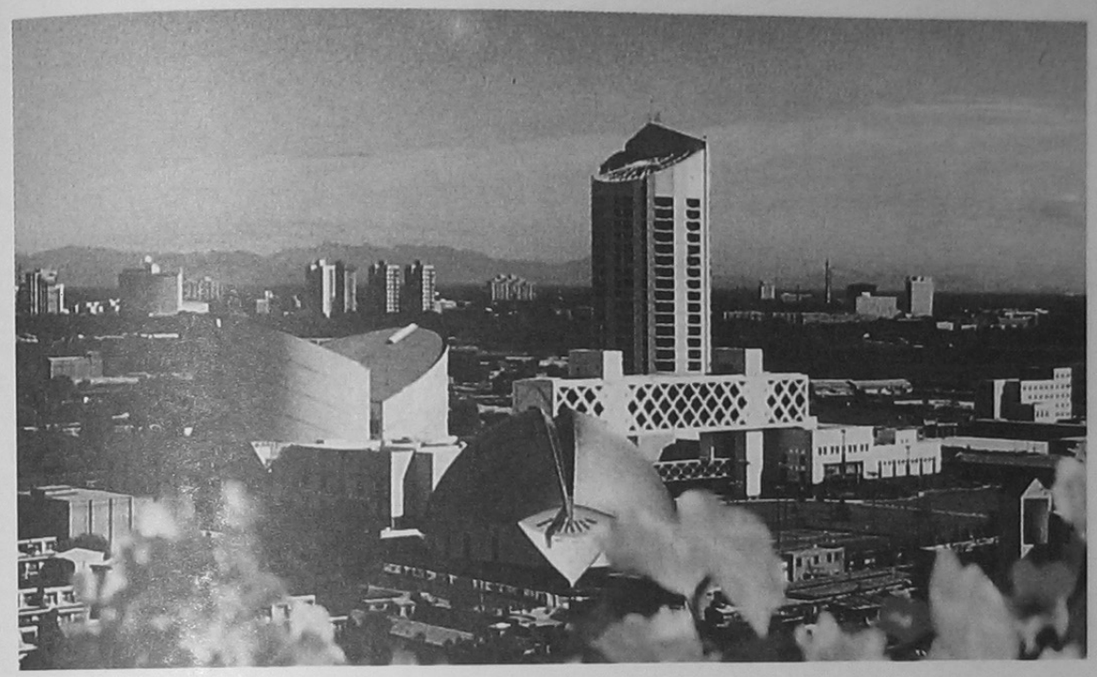


Центр развития Шеньчженя. Шеньчжень, КНР. 1990

Дом периодических изданий. Шеньчжень, КНР. 1998



Жилой комплекс в северной периферийной зоне Пекина. 1999



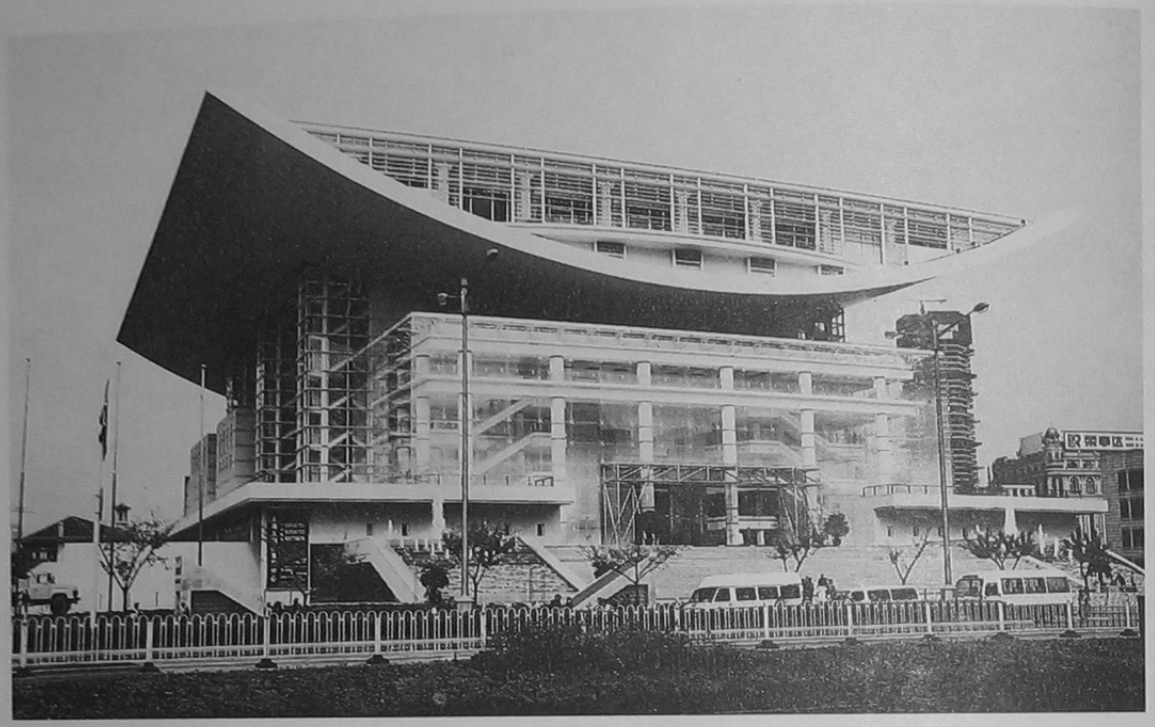
Комплексы последнего типа обладают высокой пластичностью формы и сложным силуэтом, основанным на колебании числа этажей от 9 до 30 (застройка квартала в северной периферийной зоне Пекина, 1999).

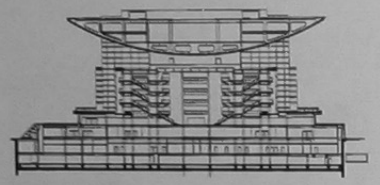
Среди построек крупных иностранных архитекторов, приглашенных в Китай, необходимо отметить несколько значительных произведений (кроме тех, что были уже упомянуты выше в связи с работами в Сянгане). Прежде всего — это комплекс Китайско-японского молодежного центра в Пекине, который построен по проекту Кисё Курокавы при совместной поддержке правительств Китая и Японии. Центр включает театральный зал, плавательный бассейн, спортивно-тренировочный комплекс, помещения для конференций и семинаров, общежитие. Замысел системы объемов исходит от классической китайской космологии с ее символами круглого неба и квадратной земли. Театральный комплекс, павильон плавательного бассейна и башня общежития подчинены очертаниям круга, но вписаны в прямоугольные очертания — символ земной реальности. Китайские геометрические символы связаны с универсальным языком точной геометрии современных конструкций. Введены в систему и элементы свободной асимметрии, исходящие от японской эстетики пространства. Поднятая на двух коммуникационных устоях решетчатая структура аудитории — символ моста, объединяющего культуры. Такой принцип синтеза предложил Курокава для формирования новой китайской национальной традиции.

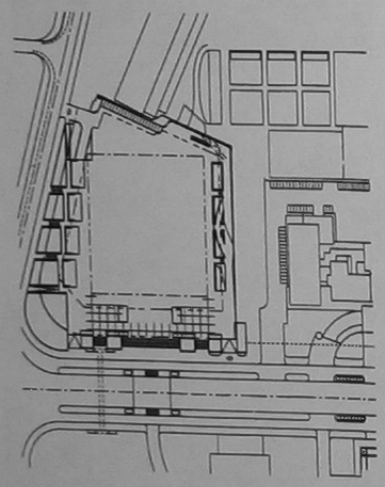
В центре Шанхая среди групп мощных небоскребов французский архитектор Жан-Мари Шарпантье построил в сер. 1990-х гг. здание Большого театра, включающее большой зал на 1800 мест и два малых — на 600 и 250 мест. Залы охвачены кулуарами, галереями, вспомогательными помещениями. Вокруг сердцевины объе-



Архитектор Кисё Курокава.
Китайско-японский молодежный центр.
Пекин. 1999







Архитектор Жан-Мари Шарпантье.
Большой театр. Шанхай, КНР.
Середина 1990-х

ма сложилась оболочка, обращенная вовне стеклянными стенами. Здание выглядит как хрустальный дворец. поднятый на высокий подиум. Над его массивом как бы парит поднятая на пилонах провисающая как тент железобетонная кровля, в глубоком желобе которой устроены репетиционные залы. Эффект парящей кровли вечерами усиливает подсветка ее нижней поверхности. Внутреннее освещение при этом открывает к окружению жизнь внутри хрустальной призмы. Романтичный образ связан тонкими, ненавязчивыми ассоциациями с национальной традицией — тяжелая кровля над относительно легкой прозрачной структурой; криволинейность очертания этой кровли. Деликатные аллюзии введены и в формы интерьера. Предложен еще один вариант «взгляда извне» на возможность формирования новой опознаваемо китайской архитектурной традиции.

Несомненно, что очень ценными для развития китайской архитектуры могут стать начатые малазийцем Кеном Еангом опыты создания специфической для китайских условий экологической архитектуры (36-этажный небоскреб «Эрмори тауэр» для Шанхая, отель, жилой дом и офис для острова Хайнань). Внушает опасения, однако, активная экспансия в Китай второстепенных американских проектных фирм с крепкой профессиональной хваткой, но не озабоченных сложными проблемами органичного вхождения в чужую для них национальную культуру.

За последние два десятилетия XX века в самой населенной стране мира архитекторы сумели преодолеть упадок и отставание, которые могли казаться необратимыми, вышли из полной изолированности, успешно восполняя образовавшийся вакуум информации. Ими сделано очень много в количественном измерении и, что еще более важно, в качественном восстановлении интеллектуального и творческого потенциала профессии. При этом они смело обраща-

лись к иностранному творческому опыту, отбирая то, что могло стать для них полезным. Они поставили перед собой очень трудные задачи и упорно продвигаются к их решению, выйдя к миллениарной дате на передовые рубежи мирового архитектурного процесса.

Архитектура России. 1990–2000 годы

Советский Союз к началу девяностых годов вошел в состояние глубокого системного кризиса. Попытки Горбачева оживить угасающий фантом Великой утопии успеха не имели. Вместе с экономическим спадом в обществе нарастали антикоммунистические и националистические тенденции. Союзные республики стремились к независимости. За роспуском КПСС с ее мощными структурами и распадом социалистической идеологии последовал развал сверхдержавы. Россия с конца 1991 г. строила свое будущее как независимое государство. Ориентиром стали перспективы постиндустриального общества в русле общих закономерностей рубежа тысячелетий.

Переход от командно-административной экономики к свободному рынку начинался с дезорганизации государственных функций и изменения форм собственности. Разрушение сложившихся системных связей в экономике сопровождалось падением производства, инфляцией, социальными потрясениями. Нарастал разрыв между благосостоянием складывавшихся верхов общества и падением уровня жизни масс при вымывании среднего слоя. Начался демографический кризис.

Строительный комплекс, однако, сохранил свою жизнеспособность в большей мере, чем многие другие отрасли народного хозяйства, хотя во многих регионах его активность все же снизилась. Сохранилось и поле деятельности архитекторов, но ее цели и условия изменились. Кончилось время государственной монополии и идеологического давления (но и автоматической обеспеченности работой). Архитектор теперь имел дело с конкретным заказчиком — индивидуальным или корпоративным. Труд его персонифицировался. Вместе с господством мощных строительных комбинатов отпал диктат строителей, открылся рынок строительных услуг, на котором зарубежные конкуренты заставили российских производителей подтягиваться к их уровню. Постсоветская архитектура включилась в игру по общепринятым правилам.

Ее не объединяла никакая общая концепция. Традиции авангарда и историзма были прерваны, а в «послехрущевское» время идеологический контроль и требования строителей препятствовали созданию новых принципов и традиций. Российская архитектура не могла подчинить новую ситуацию своей собственной парадигме. Контакты с архитектурой других стран толкали скорее к заимствованиям, чем к соревнованию, что делало невозможной борьбу за лидерство.

Стране, освободившейся от роли воплощенной утопии, нужно было утвердить свою собственную сущность, символами стабильности связать настоящее с потоком времени. Такая потребность общественного сознания преображалась в желание иметь «свой стиль»; последнее подчеркивали демократические власти, высту-





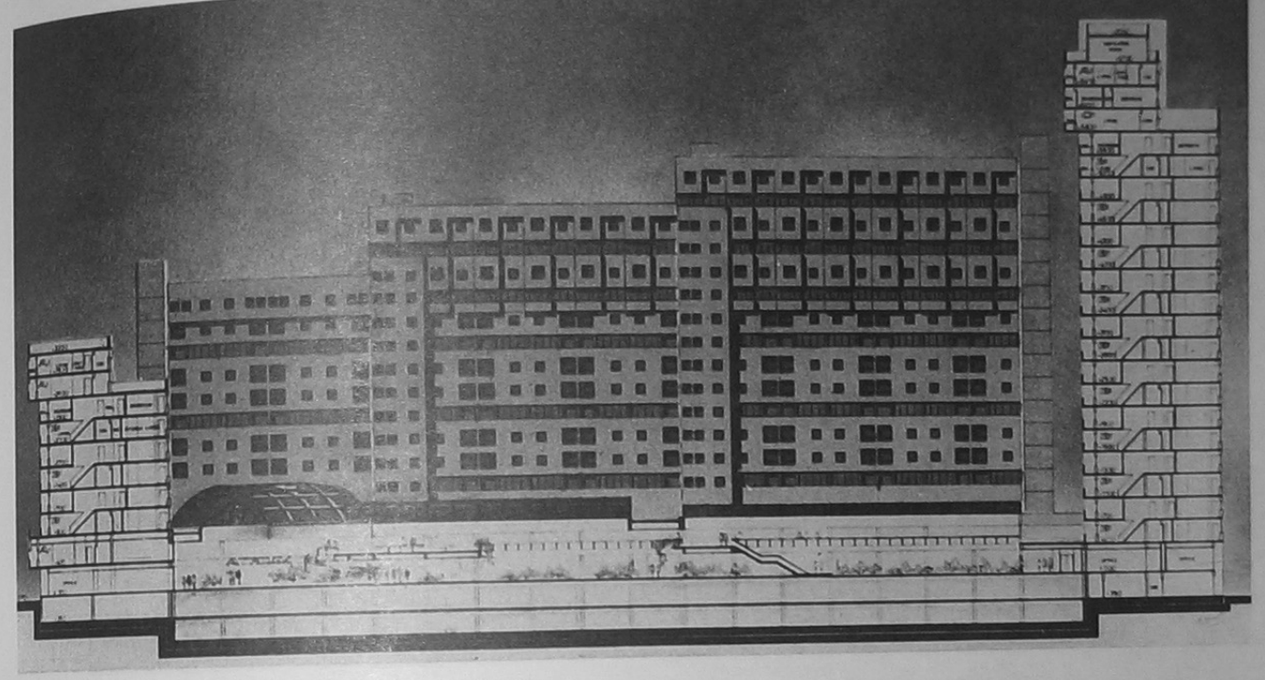
Архитекторы Я. Б. Белопольский, Л. В. Вавакин, Н. В. Лютомский, Ю. Эрдемир.
Комплекс «Парк-плейс» на Ленинском проспекте в Москве. 1990–1992

пая в роли заказчиков (забывалось, что «стилем» определяется нечто уже установившееся, следствие устойчивого удовлетворения общественных потребностей и вкусов). Заказчики из нового слоя имущих, со своей стороны, стремились продемонстрировать свое преуспеяние, не имея развитой культурной основы.

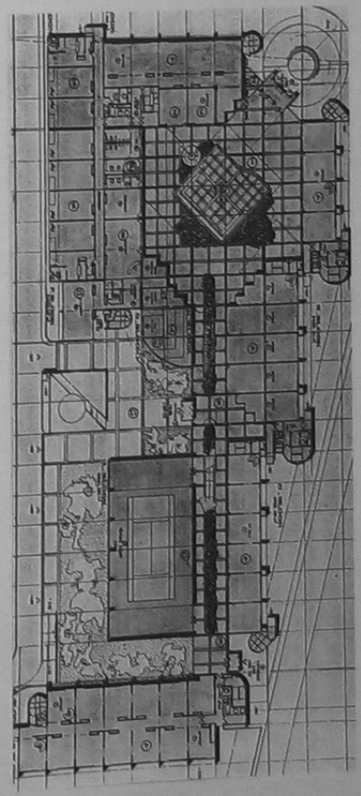
Исчезло давление «системы», но ничто не обеспечивало упорядоченность и дисциплину, необходимые для осознанной системности городской ткани. Исчезло навязываемое усреднение, заказ на безликость; архитектору теперь требовалось иное — приводить к согласованию разнонаправленные стремления индивидуализировать каждое место и каждый объект. Чтобы не утратить преимущества индустриализации строительства, надо было преодолевать инерционность существующего производства, ориентируясь на идеал постфордизма, побеждающий унификацию.

Преобразование российской архитектуры началось без общего стратегического плана. Оно проявилось поначалу через персональные инициативы, возникавшие в столкновении с новыми задачами. Отметим и несколько «пионерных» работ начала девяностых, где поиск новых типов зданий побуждал и поиск нового архитектурного языка.

Как многофункциональный комплекс, «город в городе», создан «Парк-плейс» на Ленинском проспекте в Москве (1990–1992, архитекторы Я. Б. Белопольский, руководитель, Л. В. Вавакин, Н. В. Лютомский, Ю. Эрдемир). Он образован из трех корпусов от 7 до 24 этажей, объединенных вокруг атриума и продолжающей его галереи-пассажа. Жилища (всего их 333) связаны со стволами вертикальных коммуникаций галереями или внутренними коридорами. Все квартиры,

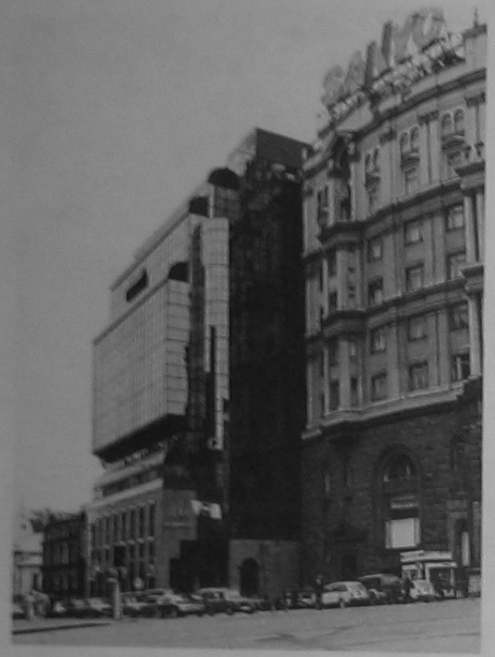


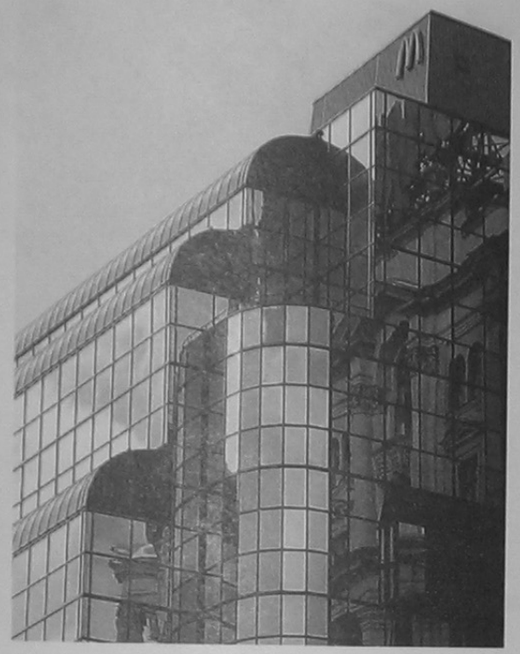
кроме двухкомнатных, расположены в двух или трех уровнях, что облегчает организацию в них места работы, оборудованного компьютером и каналами коммуникаций. Покрытый светопрозрачными сводами атриум — центр и пространственный символ минисоциума. Вокруг его ярусов, связанных эскалаторами, сгруппированы офисы, магазины, рестораны, центры обслуживания, детский сад. Пассаж ведет к оздоровительно-спортивному комплексу. Всю площадь под периметром корпусов занимает подземный гараж на 370 автомашин. Автономность этого анклава, в пределах которого теоретически можно жить годами, была заказом еще советского МИДа, стремившегося изолировать в нем иностранцев; изначальный смысл отпал, но безопасная замкнутость сделала комплекс популярным среди «новых русских», эталоном нескольких замкнутых кондоминимумов с жилищами «люкс», включающими место для работы предпринимателей и людей свободных профессий.



«Парк-плейс» поставлен при въезде в плотно застроенный массив Москвы с юго-западного направления. Место предопределило необходимость развить его пространственную основу крупной пластикой галерей, балконов, коммуникационных стволов. В ней ощутима аранжировка переведенного в крупный масштаб языка форм российского конструктивизма и супрематизма; возникла энергично сформированная версия неомодернизма.

Появление здания компании «Макдональдс» в центре Москвы (1990–1993, архитекторы А. Р. Воронцов, Ю. П. Григорьев) знаменовало перемену в практике застройки центра столицы. В последние советские годы упадок комплекса центральных функций оставил немало запустевших выморочных участков. Крупные домостроительные комбинаты не брались работать на затесненных площадках. Теперь участки

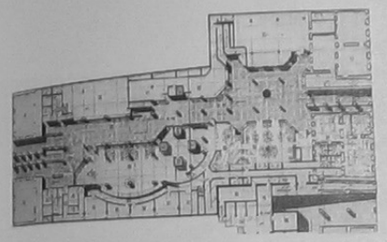


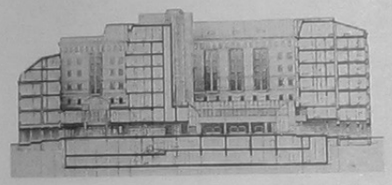


в престижных зонах с инфраструктурой активно застраивались. «Макдональдс» проявил активность среди первых. Его участок примыкал к 10-этажному дому позднесталинского времени (1949), сформировавшему угол Тверской улицы с Газетным переулком. Стремясь обозначить контраст эпох при сохранении связности контекста, архитекторы в пределах общей высоты целого и подхваченной горизонтали высокого стилобата создали объем в оболочке из светоотражающего стекла, в котором преломляется тяжеловесная дворцовая пышность соседнего здания. Стеклянному объему придана пластичность (по модели «спадающего волнами» фасада, придуманного Хельмутом Яном для Чикаго), усложняющая игру отражений. Высокий стилобат, облицованный гранитными плитами, дает успокоенный отклик облицовке рваными квадрами нижних этажей соседа. Прием, характерный для неомодернизма, с ироничным остроумием нагружен ускользающими подобиями постмодернистских аллюзий, которыми воспринимаются отражения.

Архитекторы А. Р. Боронцов, Ю. П. Григорьев.
Здание компании «Макдональдс»
Москва. 1990–1993

В Китае, начиная реформу архитектуры, ее «весенними цветами» назвали здания гостиниц. В России девяностых этот тип сооружений не обозначил себя столь ярко. Но открывший ряд новых отелей высокого класса «Невский Палас» В Санкт-Петербурге (завершен в 1993, архитекторы Ю. И. Земцов, М. Кондиайн и др.) получил тип, принципиальный для северной столицы. Здание создано перестройкой двух смыкавшихся домов с внутренними дворами, один из которых выходил фасадом на Невский проспект, другой — на параллельную проспекту Стремянную улицу. Между сохраненными фасадами конца XIX века авторы разместили гостиницу на 333 номера. Локальную задачу они осмыслили как начальное звено реконструкции исторического центра Санкт-Петербурга путем создания системы пассажей, перпендикулярных его перегруженному стержню — Невскому проспекту. Пассаж «Невского Паласа» пронизывает квартал,







получая дальнейшее продолжение в переулках. Обрамленный магазинами и кафе, этот элемент общегородского пространства определил полифункциональность здания. Он стал и аванвестибюлем гостиницы. Второй этаж ее, с конференц-залами, ресторанами и кафе, предназначен для разнообразных форм деловой и культурной деятельности. От старого петербургского квартала сохранена структура пространства, прорезанного дворами. Раскрывающиеся через стеклянные своды пассажа их внутренние фасады определили наиболее характерные аспекты облика гостиницы (вид через стеклянный свод над входом на куст лифтовых башен). Неправильности очертаний анфилады дворов дисциплинированы шагом каркаса. Но они определили живость развития пространства. Идея палимпсеста определила естественную сложность целого. Эхо классической архитектуры Санкт-Петербурга сохранено в интерьерах пассажа и гостиницы, закреплено в деталях.

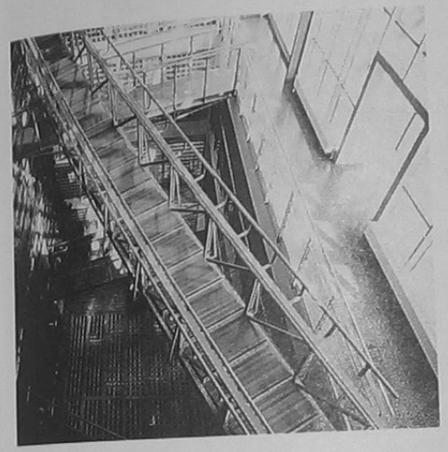
Есть типы зданий, развитие которых в определенный период позволяет создать метафоры, особенно ярко отражающие сущность времени. Для готики это был собор, для Ренессанса — палаццо. В России девяностых наиболее динамичным сектором экономики стал финансовый, и место собора или палаццо занял банк. Российский вариант типа определился в здании Московского международного банка на Пречистинской набережной в Москве (1990–1995, архитектурное бюро «Остоженка», рук. А. А. Скокан, Юхани Палласмаа). Здание стало первым крупным объектом бюро, объединившегося в свое время вокруг идеи возрождения части исторической среды Москвы — Остожья. Очертания плана объекта жестко подчинены историческим границам былого владения, отклонившимся от прямоугольной сетки (геометрическая аномалия определялась руслами подземных ручьев). Высота объема подхватывает ленту застройки набережной. Основ-



Архитекторы Ю. И. Земцов, М. Кондиайн и др.
Отель «Невский Палас»
Санкт-Петербург. 1993



Архитекторы Ю. И. Земцов, М. Кондайн и др. Отель «Невский Палас». Санкт-Петербург. 1993





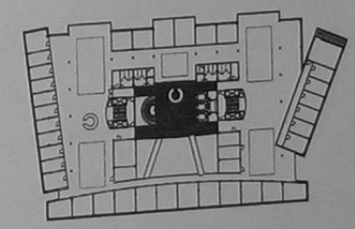
ной четырехэтажный массив с фасадом, облицованным камнем, выдвинут на красную линию. Он занимает две трети высоты. Над ним — легкая металло-стеклянная венчающая структура, ее два этажа отступают в глубину. Монументальность отвергнута, банк получил образ демократического учреждения.

Его компактную структуру объединяет атриум, пространство которого на разных уровнях и под разными углами пересекают мостики и лестницы. Атриум перекрыт стеклянной кровлей с парящими над ней солнцезащитными тентами. Стремление подчинить здание историческим границам участка породило отклонения от ортогональной схемы, внесло в организацию пространства естественность и живость, очевидные в атриуме.

Строгость гранитного фасада, обращенного к реке, несет классические ассоциации. Терраса-палуба на уровне менеджерского пятого этажа как бы парит над массивной стеной под большим карнизом металлической кровли криволинейного очертания. Несимметричность парапета снимает чопорность симметрии целого. Вертикальные полосы стекла отсекают каменный фронт от облицованных кирпичом боковых фасадов. Авторы создали эту постройку как манифест контекстуальности. Предельно внимательные к обработке деталей, они полагают, что в адаптации универсального архитектурного языка возможен путь к устойчивой манере, могущей стать стилем.

Хаотичности окружения противостоит форма другого московского банковского здания — Уникомбанка (1994–1996, архитекторы Д. С. Солопов, Л. В. Алтабаева, Л. А. Иванова, В. В. Колосницын, Д. В. Пшеничников, Г. Косдорф) как самодостаточного объекта, задающего начала организации прилегающей территории.

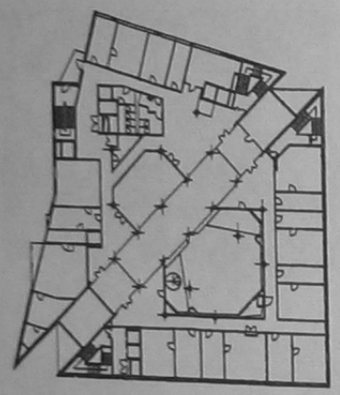




Архитектурное бюро «Остоженка», рук. А. А. Скокан, Ю. Палласмаа. Московский международный банк на Пречистинской набережной в Москве. 1990–1995







В основу положена деконструкция кубического тела. Квадрат его плана рассечен на два треугольника; в одну из образованных таким способом призм врезана еще одна; гипотенуза ее плана параллельна диагонали квадрата. Наклоны верхних граней завершили стереометрию гигантского кристалла (объем 50 тыс. куб. м), структура которого подчеркнута контрастами светоотражающих стеклянных плоскостей и поверхностей каменной облицовки. Игра трехмерных очертаний стала основой метафор — кристалл, хрустальный ларец, хранилище драгоценностей.

Диагональное пространство между главными призмами превращено в высокий атриум. Со стороны Даева переулка в эту форму введены вторичные кристаллические структуры, образующие портал главного входа. Он служит переходом к пространственным эффектам и метафорам интерьера. Узкий атриум обрамлен колоннами, поднимающимися до стеклянного покрытия. Пролеты между ними забраны панелями светоотражающего стекла. Вертикально устремленное пространство напоминает неф готического собора. Отражения продолжают его, создавая в «зазеркалье» виртуальный образ многонефного зала. На первом этаже интервалы между колоннами не заполнены, и пространство атриума реально растекается по сторонам, переходя в верхний уровень расположенного в цоколе зала работы с клиентами. Пол атриума мостиком проходит над ним, к его уровню спускаются эскалаторы. Метафоры интерьера складываются в символ банковской системы, где границы между виртуальным и реальным не всегда ясны даже посвященным. Театрализованную зрелищность дополняет организация искусственного освещения — сочетания заливающего и направленного света, созвездия точечных светильников. Стеклянные панели отделяют холлы этажей от атриума (с их стороны поляризованное стекло прозрачно).

Архитекторы Д. С. Солопов,
Л. В. Алтабаева, Л. А. Иванова,
В. В. Колосницын, Д. В. Пшеничников,
Г. Коссдорф.

Здание Уникомбанка. Москва. 1994–1996









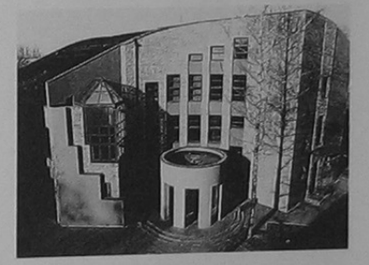
Архитектор А. Л. Бавыкин и др. Здание Инфобанка. Москва. 1999



Внешний периметр объема занимают офисы и кабинеты. Авторы Уникомбанка, переосмыслив принципы хай-тека и деконструктивизма, не повторяли известного, но создали свою вариацию, корректную и целостную.

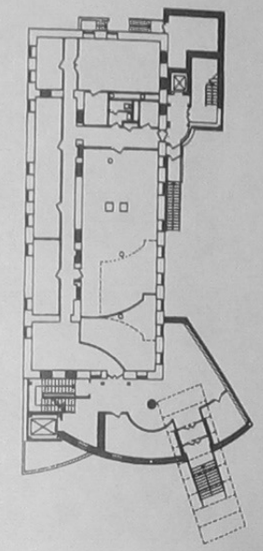
Появился и вариант банковских зданий с группами офисов в высотном объеме. Здание Сбербанка РФ в Москве расположено на участке сложных очертаний (1994–1996, архитекторы Л. В. Вавакин, В. В. Стейскал, Н. В. Лютомский и др.). Шарниром, связавшим развернутые под углом блоки, служит ротонда входной части. Над массивами четырехэтажных корпусов, где расположены высокие операционные залы-атриумы, поднимаются подчеркнуто угловатые высотные пластины офисов в 16 и 26 этажей. Их объемы сформированы сочетанием стеклянных экранов и плоскостей, облицованных камнем. Жесткой геометрии этого здания противостоят динамичные криволинейные очертания массива Инфобанка на юго-западе Москвы (1999, архит. А. Л. Бавыкин и др.). Подчеркнуто целостная масса со стенами из кирпича, окрашенного в темно-синий цвет, прорезанная непрерывными лентами окон, стала выразительной репликой экспрессионизма двадцатых, не связанной метафорически с функциональной спецификой.

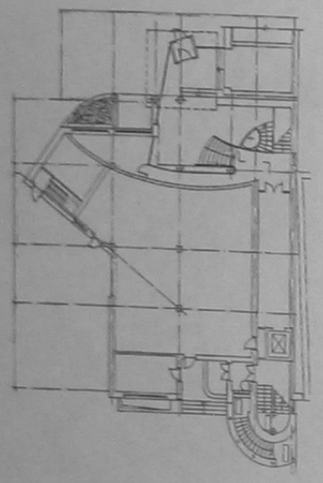
Напротив, живое красноречие метафор выделяет здание отделения Сбербанка на Волгоградском проспекте в Москве (1996, архит. М. Д. Хазанов). Центр обращенного к проспекту фасада акцентирован изящной металлической структурой навеса. По верху фасад замкнут плавной кривой парапета, сквозь проемы в котором видны стальные формы-аркбутаны, гасящие распор свода. Со стороны двора в асимметричный изгиб стены вписана ротонда служебного входа. Небольшой объем получил сложную неоднозначность художественного текста, внося осмысленный акцент в монотонное окружение, где доминируют стандартные дома.



Архитектор М. Д. Хазанов.
Отделение Сбербанка на Волгоградском проспекте в Москве. 1996





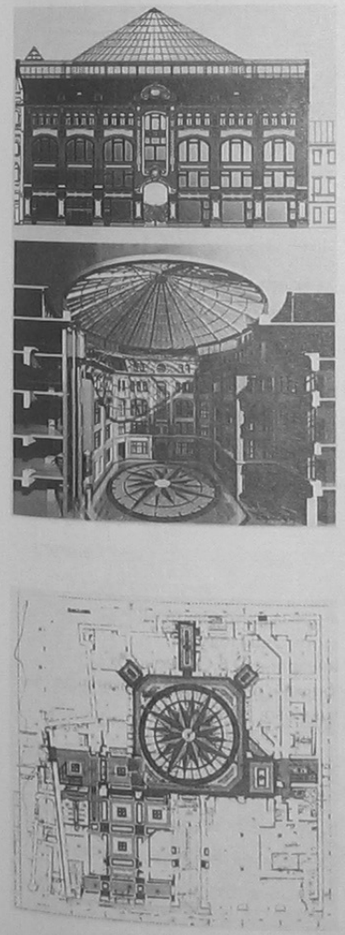


Архитектор А. Р. Асадов.
Административное здание на Нижней Красносельской улице в Москве.
1994–1996

План пристройки к зданию на Б. Спасской улице в Москве. 1995–1998

Сухую прагматичность как качество небольшого офиса отверг А. Р. Асадов, по проекту которого построено административное здание на Нижней Красносельской улице в Москве (1994–1996). В его основу вошли надстроенные стены двух старых корпусов, объединенных вставкой с атриумом, лифтами и лестницей. Сохраненные фрагменты старых стен подчеркивают изящную легкость хай-тека металло-стеклянных конструкций вставки и «зонта», не столько защищающего, сколько обозначающего вход. Не в конкретности формы, но в установке на свободное формотворчество здесь можно провести параллель с работами Френка Гери. Еще более свободными манипуляциями с формой отмечена пристройка к глухому торцу здания на Большой Спасской улице в Москве (1995–1998), своей забавной «игрушечностью» снимающая монотонную безликость окружения. Перестраивая доходный дом в стиле модерн (1905–1907) в здание Центральной избирательной комиссии РФ в Москве (1998–2000), Асадов достиг качественного изменения функционально-пространственной структуры и образности здания, объединив его вокруг преображенного в торжественный атриум внутреннего двора, перекрытого легким металло-стеклянным куполом конического очертания. Жесткую симметричность двора, сохранившего изначальные формы, сбивает стеклянная башня панорамного лифта. Асимметричность поддержана крупным рисунком гранитной мозаики пола, изображающей компас. Оси его, подчиненные реальным направлениям по странам света, отклоняются от архитектурных осей.

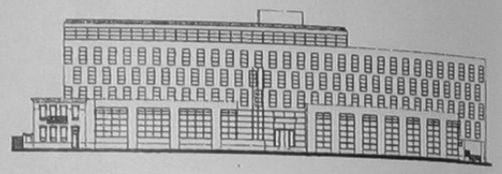
Тональности и формальному языку метафор в жизнерадостной игре с формами, которую развил Асадов, полярен минимализм офисов, построенных бюро «Остоженка» (рук. А. А. Скокан). Характерно офисное здание, примыкающее к Тверской улице, Москва (1998–2000). Чистая геометрия протяженных призма-

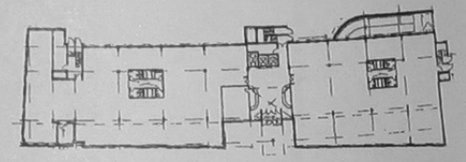


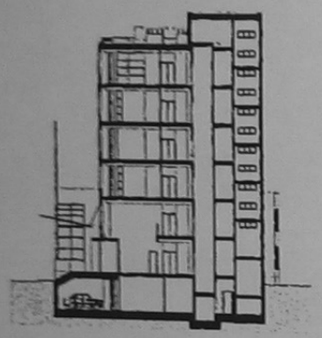


Архитектор А. Р. Асадов. Здание Центральной избирательной комиссии РФ. Москва. 1998–2000









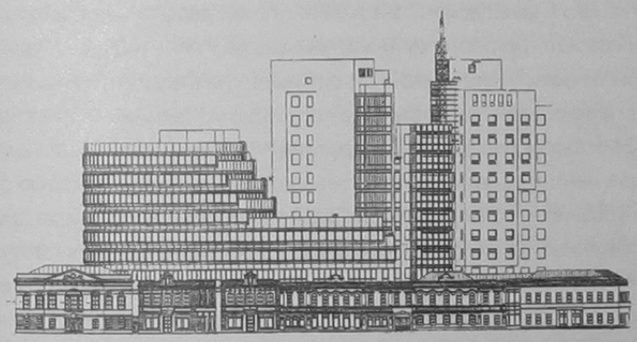
тических объемов со стенами, равномерно перфорированными окнами, смягчена лишь их легким изгибом, следующим трассе Дегтярного переулка. Достигнута точная соразмерность сложившемуся пространству.

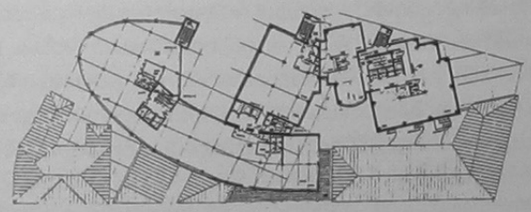
Престижность центральных районов побуждала вовлекать в сферу деловых функций существующие постройки. Крупный объект, в котором соединены малоэтажные исторические здания и крупномасштабная современная структура, — деловой центр МОСЭНКА на Таганской улице, Москва (1994–1996, архитекторы С. Б. Ткаченко, О. Л. Дубровский). Цепочка скромных двухэтажных домов XIX столетия образует фронт застройки улицы. Над ней поднимаются новые блоки — полуэллипс в плане, ступенчато повышающийся по мере удаления от уличного фронта с четырех до девяти этажей, и прямоугольные блоки. Горизонтальные полосы остекления криволинейного блока своей энергичной динамикой связывают разномасштабные и разнохарактерные части в сложное целое.

В Санкт-Петербурге на Невском проспекте у Казанского собора группа реконструированных исторических построек соединена в новое функциональное и пространственное целое Международного офисно-коммерческого центра вокруг внутреннего двора, превращенного в атриум с металло-стеклянным покрытием (1995–1998, архитекторы С. И. Соколов, Н. И. Явейн и др.). Пространство атриума объединило отреставрированные исторические фасады, не согласованные формально и принадлежащие разным версиям позднего классицизма, в некую сюрреалистическую целостность. Нейтральные поверхности темного стекла заполнили разрывы и выровняли несовпадающие высоты.

Архитектурное бюро «Остоженка», рук. А. А. Скокан.
Офис на Тверской улице. Москва.
1996–2000



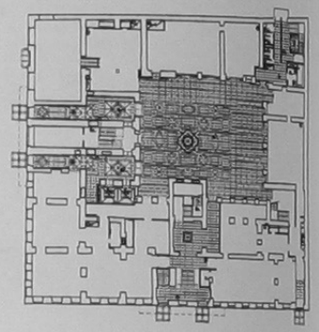






Архитекторы С. Б. Ткаченко, О. Л. Дубровский. Здание МОСЭНКА на Таганской улице. Москва. 1994–1996







Архитекторы С. И. Соколов,
Н. И. Явейн и др.
Международный офисно-коммерческий
центр на Невском проспекте.
Санкт-Петербург. 1995–1998

Среди административных построек девяностых выделяются величиной и монументальностью, перерастающей в метафору планетарного могущества, комплексы управления газовой промышленностью. Центр РАО Газпром в Москве (1996–1997, архит. В. И. Хавин) создан в юго-западной зоне. Он предназначен для оперативного управления гигантской системой добычи и распределения газового топлива на территории от Тихого океана до Рейна и Дуная. Павильонная система обеспечивает автономность и оптимальную структуру функциональных блоков, части ее соединены мостиками-переходами. Высотный ориентир комплекса — 34-этажная башня офиса. Крупная пластика ее вертикального массива рассечена лентой остекления лифтовых холлов; завершает башню стеклянный шатер управления антеннами. Она задала тон образного решения всей группы —святилище технократии, соединяющее пуристическую чистоту формы с неявными готическими аллюзиями. Торжественный подход к порталу башни фланкируют цилиндрический объем банка из светоотражающего стекла и невысокая призма корпуса с информационными и социальными службами. За вертикалью башни поставлен призматический объем вычислительного центра, скупо перфорированный проемами, — сердце гигантской системы; его компьютеры ведут постоянный мониторинг, выдавая информацию на экраны диспетчерского зала. Дополняют комплекс здания оздоровительных учреждений, гостиница, инженерные сооружения. Все складывается в обширную пространственную систему, сочетающую геометрическую регулярность и живописность фрагментов естественного ландшафта.

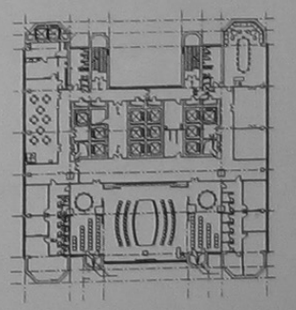
Но по пространственному размаху и монументальности в российском строительстве девяностых первенствует, пожалуй, деловой центр «Мострансгаз» на Калужском шоссе близ Москвы (1993–1997, архитекторы И. А. Покровский,



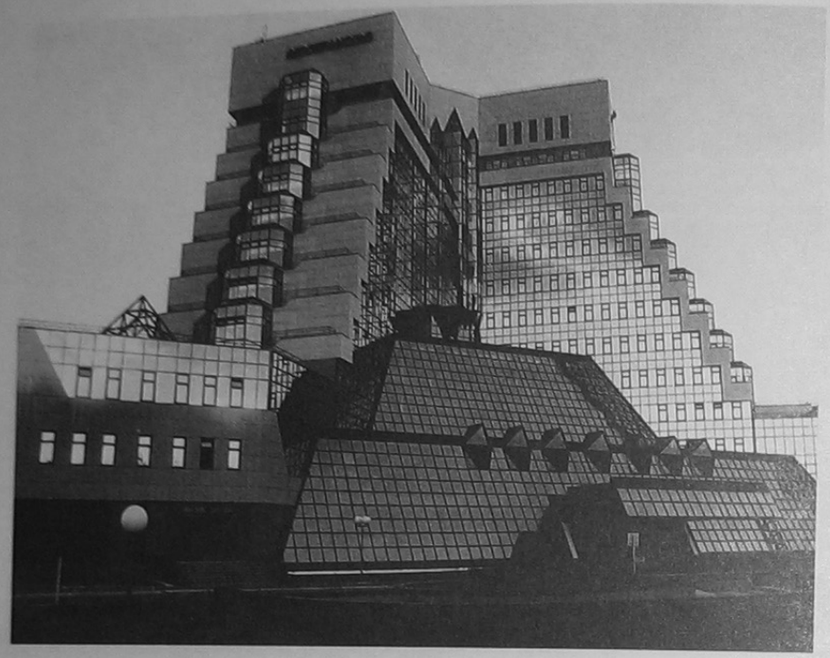
Ю. А. Свердловский, С. Елагина и др.). Комплекс занял 6,5 га на склоне, где перепад достигает 14 м. Активность рельефа предопределила живописную контрастность системы, над которой доминирует мощный «трилистник» административного корпуса. Между его ветвями, под прямым углом расходящимися от узла вертикальных коммуникаций, создан атриум с парадным входом, обращенным к Калужскому шоссе. К этому корпусу примыкает протяженный, с мягким изломом в плане, объем бизнес-центра, рассеченный вдоль оси пассажем с четырьмя ярусами галерей и со стеклянной кровлей. Отдельно расположена трехгранная призма гостиницы с центральным атриумом.

Объемы комплекса формируются сочетанием стеклянных поверхностей и легких панелей, имитирующих естественный камень. На их сопоставлении авторы построили изящную игру, основанную на противопоставлении громадных пустот и тяжеловесных каменных масс. Стороны высотного трилистника, охватывающие атриум, завершены ступенями высотой в этаж, как бы напоминающими сверхмонументальность пирамид майя. Но очевидна эфемерность их поверхностей, подвешенных к каркасу, как и стеклянные экраны. Главную тему фасада со входом определил каскад наклонных стеклянных плоскостей, накрывающий пространство атриума. Ярко окрашенные трубчатые элементы металлического пространственного каркаса оживляют сдержанный колорит интерьера. Проход в атриум обрамляют уже настоящие водные каскады и искусственный газон с подсвеченными фонтанчиками. Крупномасштабная монументальность присуща пассажу бизнес-центра, куда посетитель попадает из-под метафорического «стеклянного каскада» атриума. Излом оси увеличивает выразительность перспектив этой «внутренней улицы», напоминающей образы гравюр Пиранези.

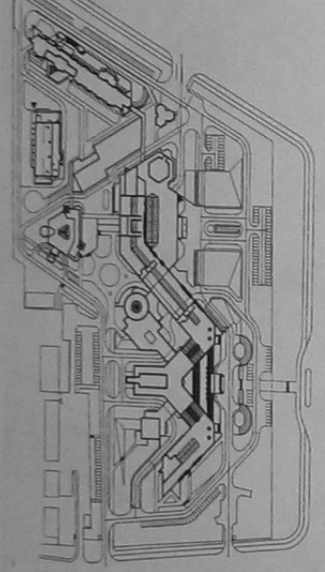




Архитектор В. И. Хавин.
Комплекс центра РАО Газпром.
Москва. 1996–1997







Архитекторы И. А. Покровский,
Ю. А. Свердловский, С. Елагина и др.
Деловой центр «Мострангаз».
Московская область. 1993–1997

В девяностые характер жилищного строительства изменился. Расслоение общества сделало неприемлемым программное уравнительство советского времени. Складывавшиеся социальные группы с высоким доходом стремились отделиться от сложившейся унифицированной среды. Эти потребности удовлетворяли пространственно обособленные замкнутые группы дорогих жилищ — кондоминиумы.

Одним из первых осуществленных комплексов такого рода стал кондоминиум в Купчино, Санкт-Петербург (1992–1995, архит. Е. Л. Герасимов и др.) — группа из 24 блокированных 3–4-этажных коттеджей и односекционного дома с 14 квартирами-люкс. Два непрерывных ряда коттеджей формируют здесь короткую улицу, обрамленную придомовыми садами. Концы ее перекрыты каменными стенками с решетками в проемах. К городским улицам, ограничивающим группу извне, обращены кирпичные стены с окнами, напоминающими бойницы. Торжественная въездная арка на поперечной оси, продолженная пропилеями, ориентирована на массив пятиэтажного квартирного дома, увенчанного асимметричной башенкой. Извне комплекс выглядит как крепость-форпост, внутри — интимное пространство. Здесь пуритански сдержанная архитектура смягчена постмодернистскими аллюзиями на петербургский классицизм (обрамление входа несет как бы тень «Новой Голла́ндии»).

Тип получил распространение, не сохранив, впрочем, столь открытого метафорического противопоставления окружению. Под руководством того же Е. Л. Герасимова в 1995–2000 гг. в Санкт-Петербурге построен замкнутый комплекс на Каменном острове, с живописно сформированным протяженным пространством, ограниченным непрерывными рядами домов сложного очертания. Интровертность его подчеркнута не столь жестко, а постмодернистские аллюзии более живописны и обильны. В интерьере дворов они создают некую уютность, на внешней стороне строги и крупномасштабны.



В Москве подобный комплекс создан в престижной экологически благополучной юго-западной зоне — «Золотые ключи» между Минской улицей и рекой Раменкой (1995–1998, архит. Ю. П. Григорьев и др.). Защищенность его обеспечена не замкнутостью самой группы построек, а ограждением обширного озелененного участка, среди которого расположены 4–5-этажные дома с высокими мансардами. Корпуса их образуют широкие открытые дворы. Крупные стеклянные эркеры, перерастающие в шатровые башенки, разнообразящие силуэт, интенсивная окраска стен и кровель складываются в жизнерадостные метафоры благополучия, перекликаясь в то же время со знаками «московского» в популистском толковании.

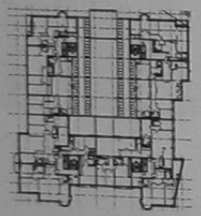
Компактный вариант жилища высокого класса предложил архитектор М. А. Рейнберг, построивший многофункциональный дом на Малой Дворянской улице в Санкт-Петербурге (1996–1999). Дом построен островом, со всех сторон обтекаемым проездами, обособлен от окружения так же, как купчинская «крепость». В его программе — крупные квартиры от 180 до 450 кв. м, офисы, реабилитационный центр с бассейнами и сауной, женский клуб и теннисный корт. Подземный гараж имеет число мест, равное числу квартир. Окружение дома уникально разнохарактерностью: постройки стиля модерн, авангарда двадцатых и позднесталинской неоклассики. Автор не использовал конкретных отсылок, но предложил обобщенный образ архитектуры Петроградской стороны, застроенной в начале XX столетия (высокий гранитный стилобат, ритм лопаток



Архитектор Е. Л. Герасимов и др.
Жилой комплекс в Купчино.
Санкт-Петербург. 1992–1995







Архитектор Е. Л. Герасимов и др.
Жилой комплекс на Каменном острове.
Санкт-Петербург. 1995–2000

Архитектор М. А. Рейнберг.
Многофункциональный дом на Малой Дворянской улице в Санкт-Петербурге.
1996–1999

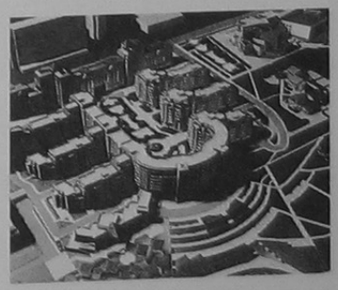
которого намекает на ордер, спокойный светлый массив тела промежуточных этажей), введя в него и знаки моды конца века (вспарушенные очертания, металл и стекло венчающих этажей и центрального акцента). Дом нового процветающего слоя соседствует с домом-коммуной конца двадцатых — воплощением отвергнутой утопии (бывший «Дом политкаторжан», 1929–1933).

Иные типы жилья с новыми социальными функциями не разрабатывались. Главные усилия были связаны с преодолением инерции строительной отрасли, ее усредняющего влияния на массовое строительство. Создавались жилые комплексы, индивидуализированные в соответствии с ситуацией и выявляющие дух места.

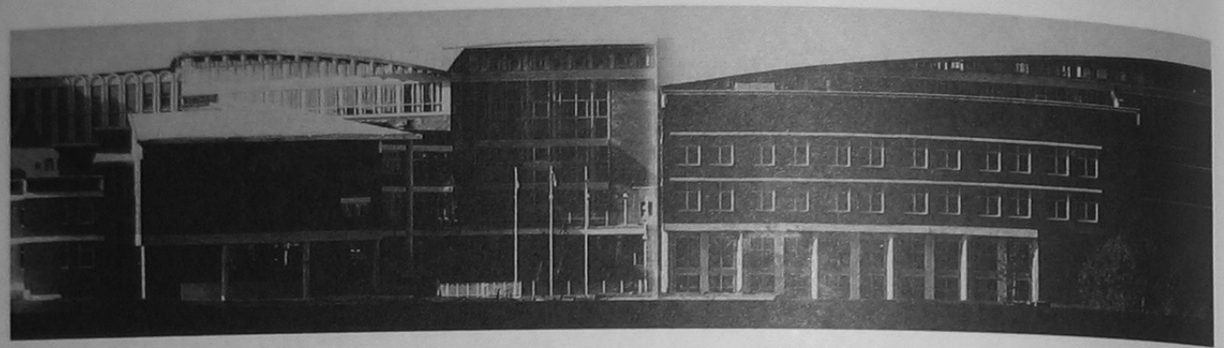
На юго-западной окраине Москвы, в Южном Бутове, построен жилой комплекс «Синяя птица» (1996–1998, архитекторы Н. В. Лютомский, Ю. П. Григорьев, Г. М. Терентьева), расположенный на живописном рельефе в пойме реки Битца. Основу его пространственной организации образует подковообразная в плане структура, к флангам которой примыкают крылья, террасами понижающиеся к периметру комплекса. Центральное пространство раскрывается вовне высокими проемами; одна из сторон «подковы» имеет разрывы, улучшающие инсоляцию и аэрацию системы. Ее южный фланг отмечен высотным ориентиром — домом-башней в 22 этажа. Пластичность комплекса развита многочисленными эркерами и креповками. Выполненные в монолитном железобетоне, здания облицованы красным кирпичом. Под открытым пространством внутри «подковы» — главной рекреационной зоной — устроен двухъярусный подземный гараж. Всего в комплексе 606 квартир с очень широким разнообразием планировочных схем, обладающих к тому же значительной гибкостью.

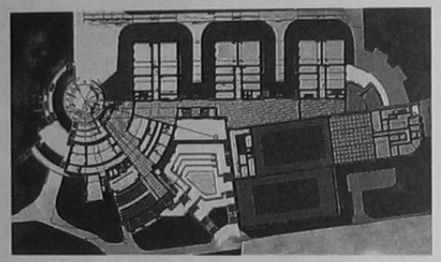


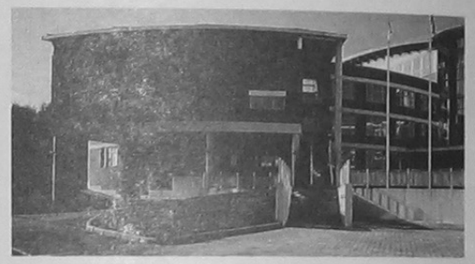




Архитекторы Н. В. Лютомский, Ю. П. Григорьев, Г. М. Терентьева.
Жилой комплекс «Синяя птица». Южное Бутово, Москва. 1996–1998



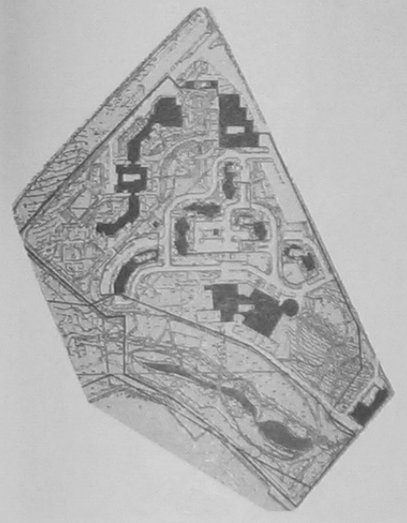




Архитекторы Н. В. Лютомский,
Ю. В. Богаевская, Г. Сандомирская.
Школа в жилом комплексе «Синяя птица».
Южное Бутово, Москва. 1997–1999

С северным флангом комплекса соседствует здание школы на 550 учащихся (1997–1999, архитекторы Н. В. Лютомский, Ю. В. Богаевская, Г. С. Сандомирская), расположенное на склоне с перепадом 8 м. Рельеф побудил отказаться от привычных ортогональных структур и создать сложное на чертеже, но ясно воспринимаемое в натуре сочетание радиальной системы и привязанных к ней прямоугольных частей. Это позволило четко зонировать здание, выделив блоки со своими входами для разных возрастных групп. Группировка блоков вокруг открытого двора с амфитеатром связывает их в живописное целое, органично введенное в ландшафт. Расположенная на верхнем уровне протяженная рекреация образует «хребет» здания. Ее очертания, расширяющиеся к блоку лестниц посредине, определили рисунок металлической кровли криволинейного профиля, образующей как бы распахнутые крылья, собирающие под собой многообъемное целое. Постройка стала смелым прорывом круга банальных стереотипов.

Более урбанизирован, чем «Синяя птица», комплекс Новой Олимпийской деревни на улице Удальцова в Москве (1997–1998, арх. С. В. Миндрул и др.), ставшей после завершения Всемирных юношеских игр 1998 г. городским микрорайоном. Расположенный на пластичном рельефе над поймой Раменки, комплекс создан как модель некоего городского образования, соединяющая две категории величин: современной многоэтажной застройки и невысокой, распластанной «старогородской». Четыре башни высотой от 16 до 25 этажей сгруппированы в плотный куст и объединены врезанным в склон стилобатом-гаражом. Их конструкция с монолитными поперечными несущими стенами и навесными панелями наружных ограждений позволила сформировать сильную пластику объемов, в которой контрастно сталкиваются округлые поверхно-



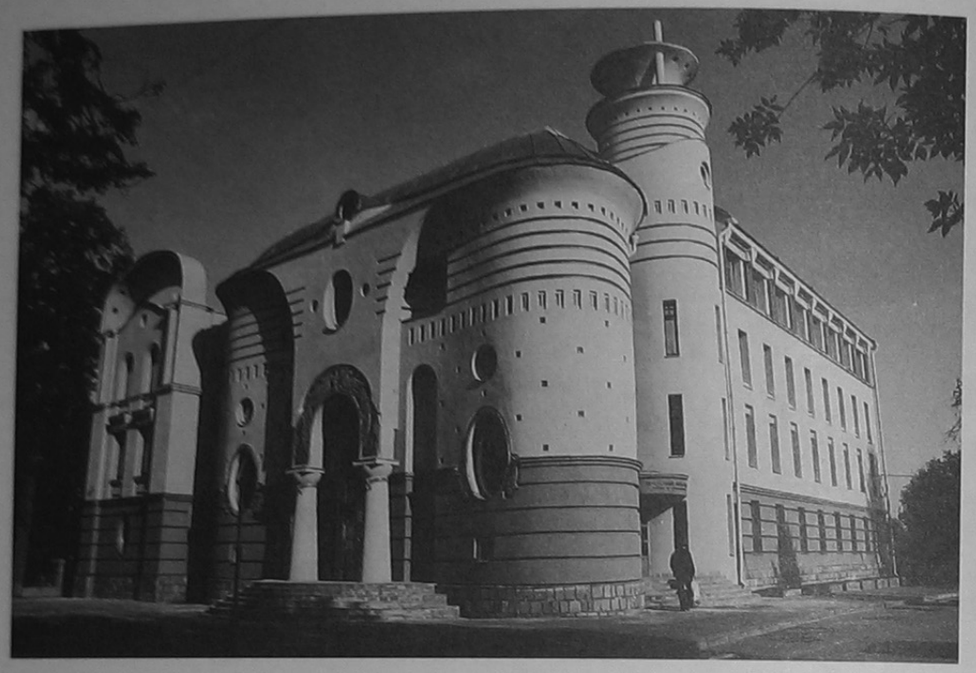


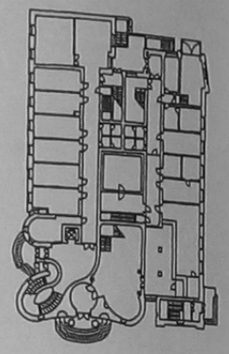
Архитектор С. В. Миндрул и др.
Новая Олимпийская деревня на улице
Удальцова в Москве. 1997–1998

сти и угловатость балконов. Башни обращены к открытому ландшафту долины Раменки, превращенной в каскад прудов. Группу охватывают распластанные объемы зданий общественного комплекса, контрастом с которыми подчеркнута динамичная легкость куста башен.

Российская архитектура девяностых менее персонализована, чем западная, все более концентрирующаяся вокруг «звезд», приобретающих международное значение. Время, прошедшее после критического для страны начала десятилетия, еще невелико, а вся система функционирования архитектурно-строительного комплекса советского периода была антиперсональна, антииндивидуалистична. Но в соответствии с интенсивностью строительства в различных регионах складывались региональные сообщества, обретавшие некий квазиперсональный характер. Самым крупным среди них было сообщество московское, связанное с самыми большими в стране объемами строительства и самым широким разнообразием задач. Среди прочих центров в драматичные годы реформ ярко показал себя Нижний Новгород.

Архитекторы этого третьего по величине города России, консолидируясь, положили начало не только региональной традиции, но и школе. Становление ее возглавил Александр Евгеньевич Харитонов (1951–1999), который, несмотря на относительную молодость и раннюю трагическую гибель, сумел объединить большой коллектив концепцией, связавшей местные традиции и обостренное внимание к своеобразным контекстам Нижнего Новгорода с глобализацией культуры рубежа тысячелетий. В центре профессионального сознания нижегородцев оказался образ города как интегрирующее и дисциплинирующее начало, как точка отсчета для любых образных структур, создаваемых в преде-





Архитекторы Е. Н. Пестов,
А. Е. Харитонов.
Банк «Гарантия» на Малой Покровской
улице в Нижнем Новгороде. 1993–1995

лах городского пространства. В девяностые годы активный творческий слой нижегородских архитекторов принадлежал в основном к одному поколению; почти весь он получил образование в Нижегородском архитектурно-строительном институте.

Одно из ранних произведений, по которым нижегородская школа была замечена как явление, — гостиница «Октябрьская» на Верхневолжской набережной (Нижний Новгород (1983–1988, архит. А. Е. Харитонов и др.). Она была одним из ранних проявлений постмодернизма в советской архитектуре. В основе образа — обобщенное выражение местных традиций, объединившее черты постконструктивизма тридцатых и предвоенного неоклассицизма. Стремление к единству и гармонии здесь, впрочем, более очевидно, чем постмодернистская ирония.

Банк «Гарантия» в Нижнем Новгороде (1993–1995) поставлен на тихой улице Малая Покровская, застроенной небольшими особняками в конце XIX века. Ситуация продиктовала интимный масштаб, который подчеркнут расчленением объема, имитирующим спонтанное соседство двух построек. Форма основана на вариациях — очень свободных — тем стиля модерн. Воссоздан общий принцип органического формообразования, соединенный с динамичной текучестью очертаний, присущей экспрессионизму. Симметричное обрамление портала разрослось до главной составляющей фасада, перерастая в круглые, расширяющиеся кверху башни. Но пластичный фасад-эмблема — лишь часть фрагментированного целого. Через поднимающуюся над карнизом башню совершается переход от него к прямоугольному телу здания, сдержанной геометричности его обобщенного неоклассицизма. Целое можно прочитать как метафору культуры

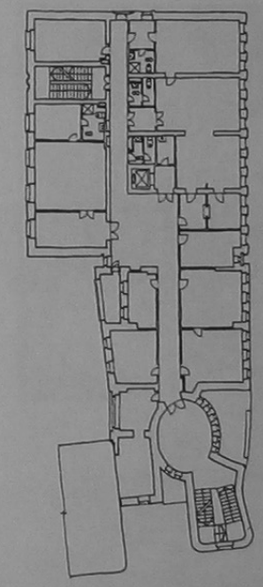




века, соединившей бурную витальность нижегородской буржуазии и аскетизм социалистической утопии. Кстати, ассоциации со стилем модерн отсылают не к столичным версиям Шехтеля или Кекушева, а к местным, провинциальным (как постройки Ф. Ливчака в Нижнем Новгороде). И не постмодернистские отсылки определяют метод формообразования, основанный на фрагментации и органичном соединении фрагментов, говорящих по-разному и о разном. Метод этот в случае банка «Гарантия» раскрывается структурой плана, который делает очевидной трехмерность сочетаемых фрагментов и артистизм, с которым сопряжены рациональная прямоугольность одних и изощренные криволинейные очертания других.

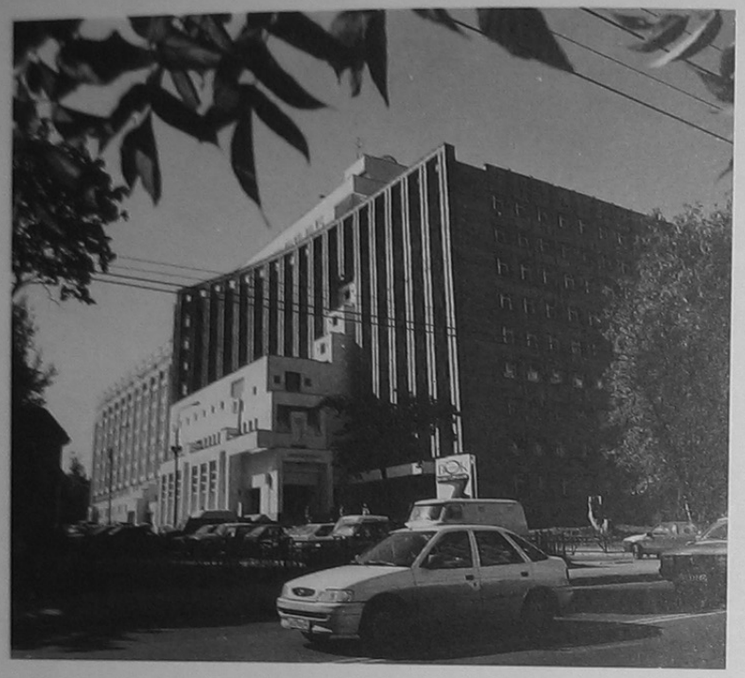
Постмодернизм административного здания на улице Фрунзе в Нижнем Новгороде (1993–1995, архитекторы Е. Н. Пестов, А. Е. Харитонов) более поверхностен. Формообразование было сковано реконструируемой прямоугольной коробкой, и только вестибюльно-лестничная часть с ее сложным венчанием создана заново. В этом случае отсылки к нижегородскому модерну Ф. Ливчака более настойчивы, а ассоциации более прямолинейны.

Но определяющим началом во всех работах нижегородцев остается активное отношение к месту и системе среды. Оно, в конечном счете, диктует семантику формообразования. С очевидностью этот подход обнаруживается на примере здания Внешторгбанка на Решетниковской улице в Нижнем Новгороде (1986–1994, архитекторы А. Е. Харитонов, Ю. П. Осин, Е. Н. Пестов и М. В. Филюшкин). Здесь ситуация определялась необходимостью упорядочить ключевой узел многоэтажной застройки брежневского времени, достроив угол квартала. Торец краснокирпичного 9-этажного дома, стоящего вдоль улицы Горького, при-



Архитекторы Е. Н. Пестов,
А. Е. Харитонов.
Дом «Куча» на Б. Покровской улице
в Нижнем Новгороде. 1997–1999

Административное здание на улице
Фрунзе в Нижнем Новгороде. 1993–1995





Архитекторы А. Е. Харитонов,
Ю. П. Осин, Е. Н. Пестов и
М. В. Филюшкин.
Здание Внешторгбанка и офисов
на Решетниковской улице
в Нижнем Новгороде. 1986–1994.

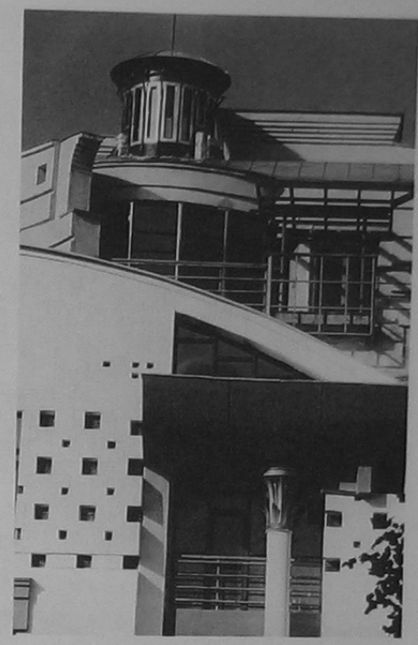
Архитекторы Е. Н. Пестов,
А. Е. Харитонов.
Дом на ул. Ульянова в Нижнем Новгороде.
1995–1996

крыт тоже красным корпусом, к фасаду которого приставлен ряд выступающих пилонов. Легкий изгиб создал впечатление его независимости, превратив в метафору гигантской плотины. Первоплановый невысокий белый блок у ее подножья принимает на свою кровлю каскад белых кубов, как бы прорывающихся сквозь ряд пилонов от белого объема на заднем плане. Сочетание примитивных стандартных коробок стало основой сложного архитектурного коллажа, свободного от исторических аллюзий. Динамику формы направляет стремление внести в среду смысловой ряд, связывающий ее с городом на Волге, с волжскими рукотворными каскадами.

Исторический город, принятый как парадигма единства, не только не исключает, но и предполагает развертывание различных систем формальных языков — как частичных образов памяти, различных методов формообразования. Этот подход и определяет, в конечном счете, лицо нижегородской школы, стремящейся создавать не только символические знаки, но и основу мифологии места. Некоторая преувеличенность стилистического красноречия, поощряющая аналогии с местной версией стиля модерн, побуждалась полемикой с безжизненностью технологизма хрущевского и послехрущевского времени.

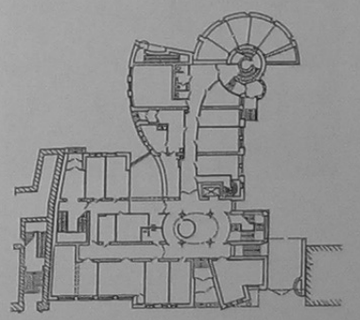
Среди сильных аргументов — дом на улице Ульянова в Нижнем Новгороде (1995–1996, архитекторы Е. Н. Пестов, А. Е. Харитонов). Формы здания, поставленного на крутом склоне, продиктованы классической метафорой — «акрополь». Контраст с рельефом внес монументальность в классическую схему. Она смягчена и несколько снижена постмодернистской трактовкой пластики и вариациями, вносящими дисимметрию в симметричную схему. Включение «акрополя» изменило образ окружения. Вместе с тем вернакулярные мотивы, введенные в строгость исходной схемы, сняли опасность разрыва между новым зданием и его панельным окружением.





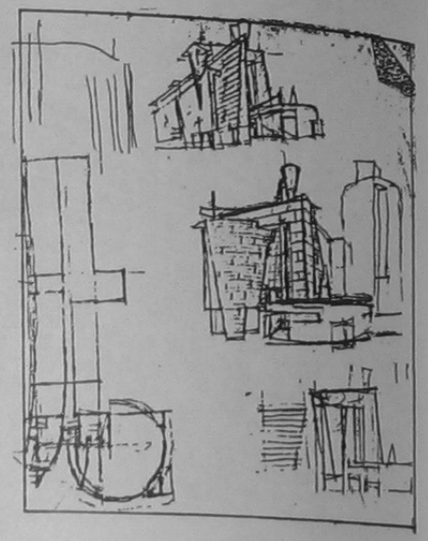
Доведена до кульминации острота реакции на контекст в здании офиса на Грузинской улице в историческом центре Нижнего Новгорода (1993–1997, архитекторы В. Никитин, М. Седова, А. Рубцов, Д. Феврале в). Вклинившееся в периметр старого квартала, здание объединило его фронт и в то же время вышло во внутреннее пространство сложным многокомпонентным объемом, доминируя над россыпью внутриквартальных построек. Фасад, с его усложненной плоскостью, основан на постмодернистских аллюзиях, обыгрывающих ассоциации с нижегородским модерном. Со стороны двора подчеркнута трехмерность, сильно выраженная благодаря непрямоугольности плана. Здесь над комбинациями деконструктивистского характера преобладает угловая цилиндрическая башня, как бы выброшенная вверх спиральным объемом у ее основания. Эклектичность формы воспринимается как кульминация очевидного свойства окружения.

В постройках нижегородцев конца десятилетия исторические аллюзии занимали меньшее место. Характерен новый корпус банка «Гарантия» (1999, архитекторы А. Е. Харитонов, Е. Н. Пестов, Н. Пестова). Здание находится в историческом центре города и обращено главным фасадом к огромному пространству Почаинского оврага, кремлю и Волге. Местоположение потребовало крупномасштабного решения и напряженной образности. Последнюю определяют два ряда метафор: динамичные очертания корабля, устремленного в сторону Волги, и триумфальная арка, вбирающая встречное движение пространства. Здание характерно для нового этапа становления школы, архитектурный язык которой, освобождаясь от прямых историчес-



Архитекторы В. Никитин, М. Седова,
А. Рубцов, Д. Феврале в.
Офис на Грузинской улице в Нижнем
Новгороде. 1993–1997





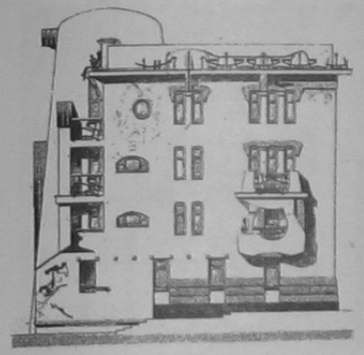
Архитекторы А. Е. Харитонов,
Е. Н. Пестов, Н. Пестова.
Новый корпус банка «Гарантия».
Нижний Новгород. 1999

ких реминисценций, сохраняет связь с неповторимостью контекста и характером городского ландшафта. Метафоры этого языка основаны на свободных ассоциациях. Смелой игрой геометрических построений созданы острые контрасты.

Для российского несколько запоздалого постмодернизма излюбленным сюжетом отсылок и стилизаций стал стиль модерн начала века, связываемый с мифами «серебряного века» и расцвета капитализма в России в 1900-е годы. И если нижегородцы в своих фрагментированных композициях ограничиваются ассоциациями, то создаются и вариации, вполне определенно связанные с историческим источником. Увлечение стилизациями «неомодерна» развернулось в Самаре, бывшей одним из главных очагов провинциального российского модерна.

Характерен дом «Муха» на Театральной площади в Самаре (1996, архит. Л. Кудеров). К обширному пространству дом обращен асимметричным фасадом, получившим пространственное развитие за счет отступающего верхнего этажа. Один из торцов поднят, образуя башню-пластину с криволинейным завершением. Артистично организованы поверхности, на которых разнообразные очертания проемов создают впечатление богатой украшенности при сдержанности собственно декора. Изящная стилизация не связана, однако, с организацией внутреннего пространства дома. Последнее достаточно характерно — декор «неомодерна» создается как знак элитности построек, стилизация оболочки не распространяется на формирование пространственного тела.

Органичностью, распространяющейся на все пространственное целое, отличается «неомодерн» у А. Д. Меерсона, обратившегося в девяностые к свободным вариантам историзма. Дом в Весковском переулке близ станции метро «Новосло-



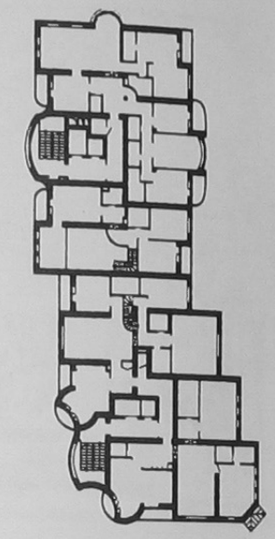


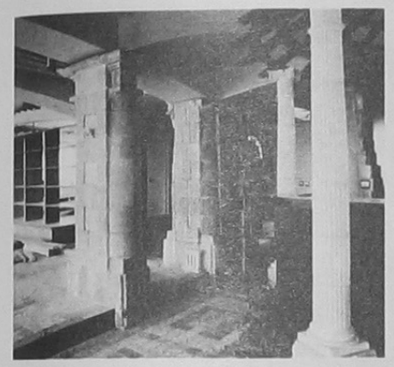
бодская» в Москве (1990–1996, архитекторы А. Меерсон, Е. Подольская, Л. Вишниченко) образует ориентир, организующий вокруг себя обширный фрагмент городской среды. Это вызвало стремление обострить визуальные характеристики дома. Он проектировался для Союза театральных деятелей, поэтому тема — «дом лицедеев» — побуждала подчеркнуть игровую составляющую. «Театралов» вытеснили богатые заказчики, которым требовались жилища с уникальной планировкой. От архитекторов это требовало игры внутренних пространств, усилившей пластичность объема (дом получил более 20 типов квартир в одном, двух или трех уровнях). Помещения криволинейного очертания (гостиные, столовые, лестничные клетки) группируются вдоль обращенного на север фасада по Весковскому переулку, где условия освещения делают рельефность особенно желательной. Пластическая волна рождает ассоциации с московской версией стиля модерн, которые усилены рисунком эркеров и витражей (это, однако, не «цитаты», но свободная аранжировка тем). Целое объединено характерным московским двуцветием — сочетанием отделки красной керамической плиткой с белой штукатуркой. Формальное и образное единство основывается на особенностях городского контекста, как и на ассоциациях со «стилем».

В начале века в России возникновение стиля модерн детонировало появление и неправдоподобно быстрое развитие неоклассицизма как его полюса. В конце века стиль модерн был вызван к посмертному бытию в той виртуальной реальности, которую творил постмодернизм. Неоклассицизму в ней не могло быть места, поскольку он системен, устремлен к гармонии, и постмодернистские ухмылки ему чужды. Призыв принца Чарльза к реанимации классики не дал убедительного результата, несмотря на усилия мистика Куинлена Терри — идея не возродилась.

Архитектор Л. Кудеров.
Дом «Муха» на Театральной площади
в Самаре. 1996









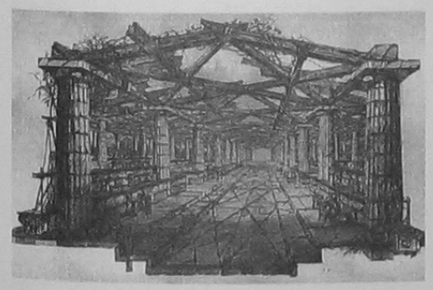
Архитектор М. А. Филиппов и др. Квартира «Руина». Химки, Москва. 1996

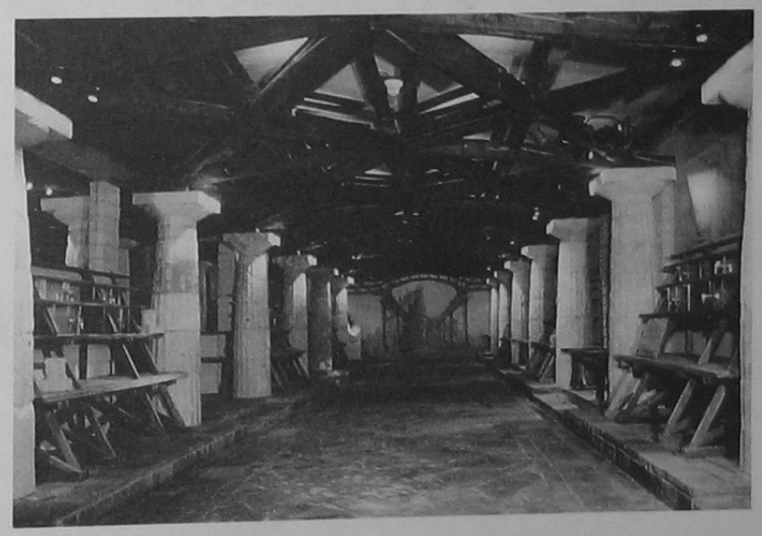


Архитекторы А. Меерсон,
Е. Подольская, Л. Вишниченко.
Дом в Вековском переулке в Москве.
1990–1996

В России попытку противопоставить начала классики сомнительности не только «неомодерна», но и постмодернистской культуры предпринял М. А. Филиппов, автор отмеченных ностальгической поэтичностью циклов «бумажной архитектуры» восьмидесятых. Он не принимает постулат постмодернистской поэтики «классика умерла» и пытается доказать, что жива ее суть, ее вечная идея, которую необходимо воплотить в материальной субстанции. Эту мысль он стремился выразить в графике «бумажной архитектуры», а в девяностые — в практике строительства. Интерьер большого жилища в Химках, Москва, созданного объединением нескольких стандартных квартир, оставляет впечатление восстановленной и обжитой помпейской виллы (1996). Миниатюрный ордер, артикулирующий пространство, воспроизведен с живым правдоподобием. Ощущение подлинности оставляет и ордерный декор в интерьере салона «Империал» на Тверской улице в Москве (1998). Концепция М. А. Филиппова еще не получила полноценной реализации, но уже осуществленные эксперименты свидетельствуют о ее больших потенциальных возможностях.

Массовой практикой этот вариант историзма, имеющий солидный культурный фундамент, воспринят не был. «Ниши», на которые он мог претендовать, занял поверхностный историзирующий кич. Годы господства примитивных стандартов и идеологии, отвергавшей связь архитектуры с духовностью, разрушили систему устойчивых ценностей. Поверхностная броскость кича сопрягалась с популистскими лозунгами. Новых заказчиков соблазняли простота восприятия поверхностных аллегорий и изобилие декоративных элементов, противостоящее утомительному однообразию стандартного. К концу девяностых распространение псевдоисторизма стало тенденцией, подрывающей прогрессивное развитие архитектуры России.





Архитектор М. А. Филиппов и др. Интерьер салона «Империал» на Тверской улице в Москве. 1998



Архитекторы Л. В. Вавакин, А. В. Кузьмин, Р. В. Горбанев (руководители проекта). Генеральный план Москвы. 1999

Ее влияние определило характер претенциозного декора обширных пространств крупного торгово-рекреационного комплекса «Охотный ряд», развернутого на трех подземных уровнях Манежной площади в Москве (1995–1997, архитекторы М. М. Посохин, Б. В. Улькин, Д. Л. Лукаев, художник З. К. Церетели).

В девяностые годы в России преодолена наиболее устойчиво державшаяся в области градостроительства форма утопической мысли, определявшая разработку генеральных планов городов. Подчиняясь ей, генеральный план создавали как статичную модель идеального города будущего. Новый генеральный план Москвы (1999, руководители Л. В. Вавакин, А. В. Кузьмин, Р. В. Горбанев) разработан уже по новой методике. Его авторы отвергли возможность проектировать будущее. Они предложили стратегию развития города, построенную на балансе реальных государственных, общественных и частных интересов многочисленных участников градостроительной деятельности, не пытаясь подчинить целеполагание, определяющее сегодняшние действия, утопической модели. Новый генплан создавался не как директивный, а как регулирующий документ, предполагающий эшелонированную во времени корректировку целого. Исключая неприемлемое, он не ограничивал разработку целесообразного.

К концу тысячелетия архитектура России подошла открытой к будущему. Ушедший век завершил свой сценарий. Новому веку — и тысячелетию — еще предстоит искать и уточнять пути своего развития. Сама Россия проходит исторический этап поиска и становления. История продолжается.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. 1990, № 3. С. 134–155.
2. Бжезинский З. Великая шахматная доска. М., 1999. С. 20.
3. Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999. С. 31.
4. Jodido Ph. Contemporary European Architects. Vol. IV. Koln, 1996. P. 40.
5. Jodido Ph. Contemporary European Architects. Vol. I. Koln, 1995. P. 134.
6. Rodgers R. The imperfect Form of New // The Independent. 1995, Febr. 27.
7. Jodido Ph. Contemporary European Architects. Vol. I. 1995. P. 96.
8. Цит. по: Jodido Ph. Alvaro Siza. Koln, 1999. P. 20.
9. Op. cit. P. 24.
10. Цит. по: Steele J. Architecture Today. London, 1997. P. 289.
11. Цит. по: Jodido Ph. Contemporary European Architects. Vol. IV. 1996. P. 10.
12. Feldmeyer G. G. The New German Architecture. New York, 1993. P. 218.
13. Jodido Ph. Mario Botta. Koln, 1999. P. 8.
14. Op. cit. P. 11.
15. Op. cit. P. 12.
16. Time. 1956, June 17.
17. Giovannini J. Los Angeles Architects: They did it Their Way // Los Angeles Times Magazine. 1994, May 15.
18. Jodido Ph. Contemporary California Architects. Koln, 1995. P. 43, 44.
19. Цит. по: Jodido Ph. Contemporary European Architects. Vol. IV. 1996. P. 32.

Заключение

По мере того как двадцатое столетие близилось к концу, развитие архитектуры становилось все менее упорядоченным. В усложнившейся картине все труднее выявить объединяющие тенденции. Вновь возникавшие направления оказывались недолговечными. В какой-то мере это зависело от глобализации процесса, вовлекавшего в свою сферу культуру регионов, ранее остававшихся обособленными, и от стремления к самоидентификации культур, проявлявшегося повсюду. Но главным было то, что оказались под вопросом устойчивые общепринятые идеи и ценности, служившие внутренним каркасом некоего единства «архитектуры времени», равно как ослабевали или исчезали внешние императивы.

Мощным объединяющим началом уже к концу XIX столетия стала идея прогресса, оттеснившая веру в то, что «красота спасет мир». За ней следовали убеждения в самоценности новизны и непреложности объективных критериев рационального. Вокруг этого стержня выстраивались конструкции утопических моделей — основа модернизма. Конкуренция развертывалась между вариантами таких моделей — стержневые принципы ревизии не подвергались. Доверие к ним было настолько высоким, что под общей шапкой рациональности оказалось возможно соединить технократическую идею с ее материализмом и прагматичностью и эстетику посткубизма, основанную на идеалистических постулатах неоплатоников и неотомистов. Прогрессистские тенденции скрепили противоречивые начала в динамичном единстве модернизма. В архитектуре на его основе выстраивалась система языка, который использовался и для мифологем, порожденных марксистской социальной утопией, и для материалистических, но далеких от марксизма утопий просвещенных технократов.

Прогрессизм, как и сопутствовавший ему рационалистический метод, безразличны к социальной конкретности и гуманистическому содержанию архитектуры. Созданная на их основе системность архитектурной деятельности могла дать ответ и на иные заказы, чем те, что определялись версиями модернизма. Так возникла модель российского постконструктивизма; ее прогрессизм которой был ориентирован на «будущее, равное вечности», что снимало проблему конфликта новаторского и традиционного, позволяя использовать язык форм историзма в сочетании с модернистскими структурами. Прогрессистский пафос сохранялся и при создании мифологем власти и большого бизнеса в популистском ар деко.

Тоталитарные режимы тридцатых-сороковых поддерживали системность архитектурной деятельности контролем извне, сохраняя рационализм как рабочий метод. Сокрушая личностные и гуманитарные начала, тоталитаризм использовал в своих целях организующие возможности пространственной формы и приспосабливал к своим метафорам структуру и язык архитектуры. Тоталитаризм во всех его национальных воплощениях в архитектуре опирался на те исходные положения единства и рациональной упорядоченности, которые пропаганди-

ровала и разрабатывала технократическая ветвь модернизма. Характерные черты целесообразной организации функционалистского рабочего квартала («зидлунга») оказались перенесены на архитектуру лагерей смерти — таких, как Освенцим. Принцип рассудочного, выверенного порядка сросся с символическим выражением беспощадного, эффективно организованного массового злодеяния. Прямое воздействие этого шока могло уйти в глубины забвения, но неприязнь к механистическому простому порядку, как будто немотивированная, не нуждающаяся в подтверждении рассудком, вошла в генетическую память поколений, прорываясь наружу через годы и десятилетия.

Над временем после второй мировой войны тяготели задачи восстановления разрушенного. Эмоции отошли на задний план. Рационализм стал для архитектора и строителей необходимым средством экономии трудовых и материальных ресурсов, поскольку их не хватало даже для самого насущного. Целесообразный порядок стал частью целеполагания, не подлежавшей осмыслению. Но гениально чуткий Ле Корбюзье уже к концу сороковых ощутил необходимость изменения фундаментальных основ порядка в архитектуре, неизбежность отторжения тех начал, на которые падала тень Освенцима. Его капелла в Роншане, вызвавшая глубокий шок во всем профессиональном мире, была жестом отрицания принципов, выдвинутых им же тремя десятилетиями ранее.

Мудрый потомок аахенских каменщиков, Людвиг Мис ван дер Роэ, пытался перевести рационализм из плоскости человеческих отношений, где существуют добро и зло, в плоскость надмирных абстракций, платоновских чистых идей и абсолютных истин. Самому Мису это почти удалось. Но претворившись в массовой практике, его идеи были снижены до популизма «стиля Миса», вернувшегося к прозе механического порядка и механических упрощений, за которыми начинали просматриваться тени связанного с трагедиями века.

Принцип механистического все уравнивающего порядка вновь попытался внедрить в мир идей архитектуры Н. С. Хрущев, пренебрегавший тонкостями процессов развития культуры и массового сознания. Свой доведенный до уровня примитива вариант реанимации модернизма он сделал частью гротескно-наивной утопии («Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!»). Идея Хрущева, начавшая материализоваться на одной шестой земной суши, на короткий момент сделала рационалистический модернизм безраздельно преобладающим в архитектуре всего ареала европейско-американской цивилизации.
Но простота «технологизма», представлявшаяся Хрущеву явлением, выходящим за пределы культуры, лишь оживила в памяти гнетущие образы лагерно-барачного бытия.

В шестидесятые годы, когда массовое сознание все больше угнетал ужас возможного всеобщего взаимоуничтожения в ядерном Армагеддоне, начался необратимый кризис модернизма, а точнее, прогрессистского рационализма в его прагматической ипостаси. То, что могло казаться единым «новым движением» в архитектуре еще в пятидесятые годы, распалось на множество конкурирующих и враждующих сект, причем каждая из них претендовала на монопольное обладание истиной в конечной инстанции. Совершенная Луисом Каном попытка выйти к неким «протоклассическим» принципам архитектурного творчества, которые могли бы стать объединяющим началом современной культуры зодчества, осталась одиноким экспериментом. Многие подражали конкретным приемам и формам, использованным Каном; никто не воспринял его принципы. Лишь в Советском Союзе директивные ограничения и диктат партийного руководства удерживали архитектуру в тесном русле хрущевского технологизма.

Но пятидесятые годы стали хронологическим рубежом в архитектуре XX века — между временем, когда преобладала система параллельно развивавшихся и конкурировавших направлений, и временем плюрализма, основанного на относительно нестабильных личных концепциях и легко складывавшихся и распадавшихся объединениях. Роберт Вентури с его историко-теоретическим обоснованием «радикального эклектизма», в котором соединяются новации и цитаты из исторического наследия в соответствии с авторским пониманием сложности и противоречий современности, первым пытался теоретически осмыслить рубеж, обозначившийся в развитии архитектуры века.

Научно-технический прогресс, с неожиданной быстротой положивший конец индустриальной цивилизации, открывая путь постиндустриальной эпохе (или, иначе, эпохе информатизации), в конечном счете изменил не только технические средства строительства. Он положил начало изменениям в духовной сфере жизни общества, заставил по-новому увидеть мир и искать новые пути его понимания. Однозначности материалистической версии рационализма был положен конец; его классическая формула «форму определяет функция» воспринималась уже как парадокс, принадлежащий истории.

Попытки соединить фрагменты формирующейся системы мысли постиндустриального времени в концепции архитектурного постмодернизма, а потом, подчиняясь этой концепции, делать архитектуру, на недолгое время привлекли внимание широких кругов. Казалось, что создана альтернатива архитектуре модернизма, принадлежащей индустриальной цивилизации, и что она сменит ее в постиндустриальную эпоху как широкое, свободно разветвляющееся течение. Однако искусственно сочиненная концепция слишком много впитала в себя из отходящей к прошлому системы положений модернизма, — воспроизводя их напрямую или через инверсию. Обсуждение ее стимулировало мысль и дало толчок появлению некоторых значительных произведений архитектуры восьмидесятых. Но к концу десятилетия постмодернизм в архитектуре исчерпал свои возможности, а его останки были растащены прагматичными создателями коммерческой квазиархитектуры.

Последнее десятилетие века было трудным для архитектуры. Вторжение виртуальной реальности в профессиональное сознание делало эфемерными любые попытки найти надежные точки отсчета и точные критерии, которые могли бы стать основой системы ценностей, принимаемой если не всеми, то хотя бы определенными группами. Хаос в новой системе мысли теоретически стал категорией, уравниваемой в правах с категорией порядка. Эстетическое радикальные умы начали противопоставлять этическому, подвергая сомнению его конструктивность. Рушились мосты между архитектурой и другими искусствами — концептуализм разводил их по разным, не соприкасающимся плоскостям.

В то же время новое тысячелетие открывает перспективу расширения межцивилизационных взаимодействий, а вместе с тем — и возможность создания почвы для новых подходов к критическим для архитектуры проблемам пространства и времени. Высокие технологии уже в первых попытках приложения к архитектуре расширили допустимые горизонты формообразования. Потеря контактов с некоторыми направлениями в искусстве компенсируется возможностями поиска и воплощения новых форм, раскрывающихся через преобразование техномира. Наконец, компьютеризация проектирования открывает все более широкие горизонты перед архитектурным творчеством — не только из-за возможности моделирования любых замыслов в виртуальном мире, но и благодаря появлению способов разработки сложнейших пространственных форм, недоступных простому воображению, а также «внекомпьютерным» средствам переноса их с листов чертежей в реальную конструкцию.

Архитектуре наступающего тысячелетия недостает пока объединяющей концепции, способной связать разрозненные возможности, определить необходимые степени упорядоченности, а главное — обеспечить соблюдение равновесия между природным и искусственным в окружающей человека среде (или, точнее, между человеком как частью природы и «второй природой», создаваемой им самим).

Эти завершающие страницы нужны не только как краткое резюме, останавливающее внимание на одной из сторон процесса развития архитектуры в XX веке. Они объясняют и некоторое различие в описании материалов, посвященных первым шести десятилетиям века и его завершающему периоду. Более конкретизированные тексты, говорящие об этом последнем этапе, соответствуют специфичности его характера.

* * *



Память.

Андрей Владимирович Иконников (1926–2001)

Впервые я увидел Андрея Иконникова, тогда аспиранта Академии художеств, в 1958 г. на конференции студентов-архитекторов в Ленинграде. Он обратил на себя внимание нестандартным, даже уникальным для того времени взглядом на архитектуру как модель мира, как явление космогонического порядка. Среди участников конференции были европейцы, американцы, японцы; для нас они являлись пришельцами из другого мира, для Андрея Владимировича — коллегами, партнерами.

Тогдашняя конференция, Фестиваль молодежи и студентов, конгресс Международного Союза архитекторов в Москве, тема которого — восстановление и реконструкция городов, — это были звенья одной цепи, отражавшие общую тенденцию встраивания профессии в мировой контекст. И вся последующая жизнь А. Иконникова, можно сказать, была посвящена интеграции отечественного зодчества во всемирную архитектуру.

Профессиональное уважение и авторитет пришли к Андрею Владимировичу в 1960-е годы с появлением многочисленных публикаций, а затем и книг о зодчестве Великобритании, Швеции, Финляндии, Соединенных Штатов. Позднее вышла знаменитая pocket-book «Зарубежная архитектура: от „новой архитектуры" до постмодернизма». Вообще 1960-е — это было открытие мира, архитектурного в том числе, и А. Иконникову здесь была отведена выдающаяся просветительская роль. Характерно, что все эти работы были написаны без восторженного придыхания и удивления, естественного для советского человека. Тогда же сложились критерии оценки архитектуры, общая мерка, позволившая определить место советского зодчества, увидеть наши промахи и достижения.

В конце 1960-х на гребне футурологической волны по инициативе А.В. Иконникова объединились три творческих коллектива, занятых разработкой темы «Город будущего». Тем фактом, что это научно-экспериментальное направление состоялось, мы обязаны Андрею Владимировичу. Для него не существовало личных пристрастий — он всегда защищал идею, направление, способное внести позитивный вклад в движение советской архитектуры. Не случайно в этой творческой триаде он являлся самостоятельным автором, наравне с другими, не стремясь к монополизму.

Андрею Владимировичу было присуще не просто острое чувство новизны, но состоятельности этой новизны, ощущение пространственно-временного континуума, встроенности зодчества в эту мировую целостность — быть может, потому, что он как профессионал сложился в Санкт-Петербурге, где традиция высокой архитектуры особенно устойчива. В связи с этим его роль в основании и профессионально-идеологическом обеспечении центра архитектуры — третьей Академии, была исторически предопределена.

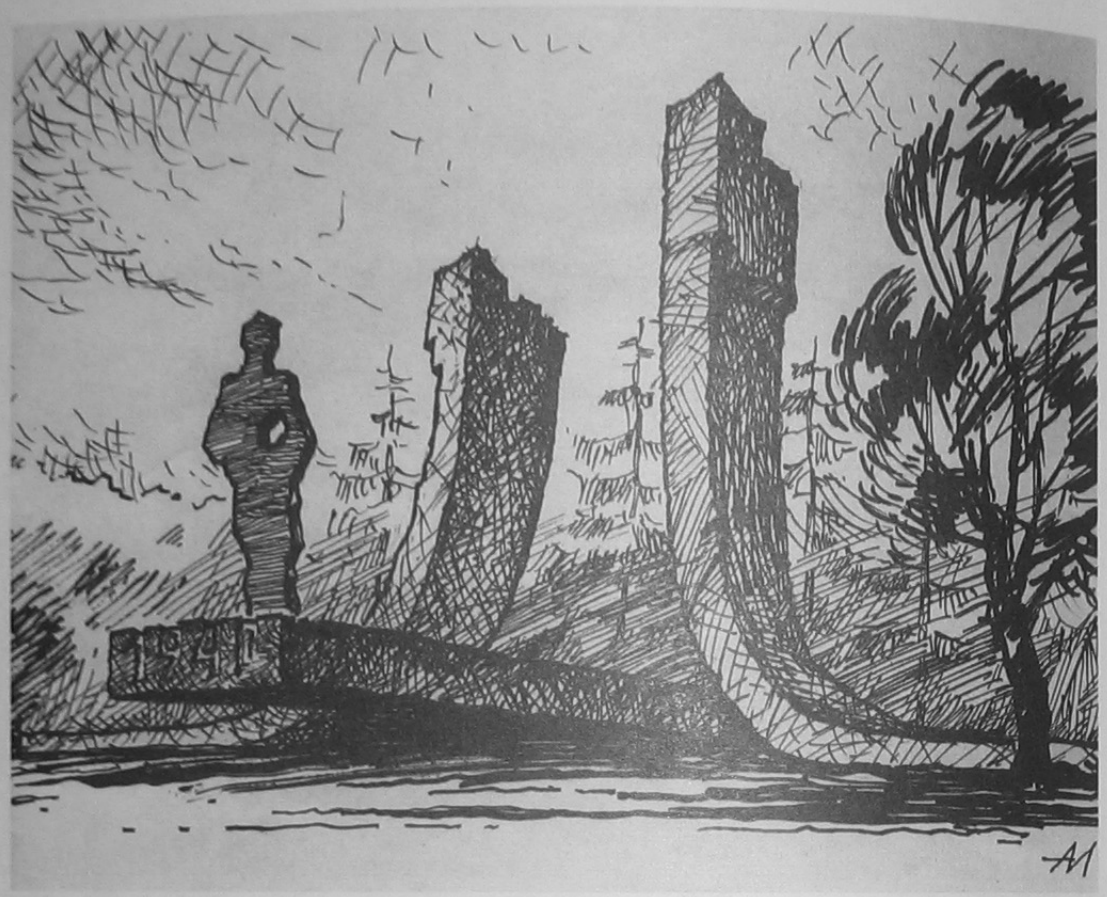


Андрей Владимирович Иконников, Кисё Курокава (Япония), Александр Петрович Кудрявцев. Москва, 2001 г.

Я бы не назвал его исчисляемые сотнями научные работы произведениями теории и истории архитектуры, скорее, это размышления об архитектуре как высоком искусстве. Последний период жизни Андрея Владимировича характеризовался особой интенсивностью — подряд вышли его монографии «Тысяча лет русской архитектуры», отмеченная Государственной премией Российской Федерации и Золотой медалью Академии художеств, «Историзм в архитектуре», «Архитектура и градостроительство. Энциклопедия», двухтомная «Архитектура XX века. Утопии и реальность». Думаю, что последним двум трудам суждено стать апофеозом его творчества.

Профессиональное мнение Андрея Владимировича Иконникова всегда было основано на колоссальном знании и исключительном моральном авторитете. Поразительно, но я не знаю случая его компромисса с власть предержащими. Ему всегда удавалось сохранять независимость объективного суждения и удивительную моральную устойчивость. Возможно, потому, что главным в его жизни было служение АРХИТЕКТУРЕ.

Александр Кудрявцев,
Президент РААСН и МААМ





А.В. Иконников. Мемориал в Катыни под Смоленском.
Конкурсный проект, 1995 г. Фрагменты



Рисунок А.В. Иконникова. Ростов. Ансамбль Митрополичьей усадьбы.
Надвратная церковь Вознесения. XVII в.

Именной указатель

Аалто А. I: 170, 268, 270, 582, 583, 585–590; II: 16, 63–69, 84, 134, 137, 143, 162, 298, 304, 514, 564
Абадье П. I: 68, 69.
Аберкромби П. II: 9–11
Абрамовиц М. I: 497, 498; II: 93
Абросимов П.В. I: 423, 461, 462
Авалос Х. I: 403
Адам Р. II: 314, 315
Адамов Л.Г. II: 74
Адлер Д. I: 27, 85, 86
Адылов С. II: 74
Азеведу Р. ди I: 59.
Азема Л. I: 350.
Аида Т. II: 463, 465
Айдинова О. II: 420
Айзенур С. II: 190
Аймонино К. II: 289
Акинг К.А. I: 209, 210, 593,. 595
Акопян К.А. II: 78, 423, 425
Алабян К.С. I: 328, 416, 418, 451, 458, 459
Александер К. II: 137
Аллен У. ван I: 363, 364
Алтабаева Л.В. II: 617, 618
Алтмяэ Р. II: 433
Альберти Л.Б. I: 62
Альбини Ф. I: 372, 522, 523
Альстрем О. II: 59
Амман I: 579, 580
Андо Т. II: 475–481, 489, 520, 526, 535–538, 558
Андре Ж. и М. I: 352
Андре К. II: 406
Андре П. II: 398
Андреев А.К. I: 470
Андрей Белый I: 113, 181
Андронов Н.И. I: 639
Анисимов А.В. II: 432
Антонелли А. II: 553
Аранаускас Л. С. II: 423
Аранович П.Н. II: 88
Арган Дж. I: 536
«Аркигрэм» II: 50, 200, 206–208, 245, 319, 321, 327, 470
Аркин А.Е. I: 296, 470
«Аркитект Тенггара-II» II: 594
Арно Р.-А. II: 508
Арп Х. I: 270, 544, 615
Арсе П. де II: 255, 508
Аруп О. II: 138, 139, 316, 321, 518, 519
«Архитектурная студия» II: 508, 510
Асадов А.Р. II: 621–623
Асплунд Э.Г. I: 170, 171, 265, 268, 353–355, 370; II: 137, 294, 540, 555
«Ателье V» I: 552, 553
Ауд Я.И.П. I: 194–196, 240
Ауленти Г. II: 399
Аффлек Р. II: 151
Ахмедов А.Р. II: 85, 86
Ача А. I: 400

Бабуров В.В. I: 408
Бавыкин А.Л. II: 620, 621
Бадани Д. II: 211
Бадран Р. II: 584
Баер С. II: 48, 49
Бакема Я.Б. I: 452, 453, 553, 554, 558; II: 149, 150, 158, 304
Бакстрём С. I: 228, 229, 266, 267, 591, 592; II: 20–23
Бакунин М.А. I: 206, 214, 292
Баленас К. II: 415
Баленене Г. II: 415
Балихин В.С. I: 339
Баллер И. и Х. II: 305, 366, 367
Бальтар В. I: 45, 46, 120
Бальчунас В. II: 90
Бангерт В. I: 242
Банфи Д. I: 374, 386
Баншефт Г. I: 507, 508; II: 109, 190
Баравикас Г. II: 415
Барлоу У.Х. I: 69; II: 494
Барраган Л. I: 607–610, 621; II: 520, 528, 533
Барри Ч. I: 68, 70
Барт Г.Г. II: 274
Барт Р. II: 163
Бартнинг О. I: 243
Бартон К.Д. II: 543
Барщ М.О. I: 312, 336, 337
Басов Н. I: 498
Баталов Л.И. II: 76, 77
Батиашвили Г. II: 417
Батя Т. I: 254, 255
Батя Ян I: 255
ББПР I: 374, 385, 386, 523, 525
Бейкер Г. I: 359
Беккет У. II: 102
Бекман М. I: 182
Беллотто Б. I: 446
Беллуш Е. I: 491
Белоконь А.Н. II: 414
Белопольский Я.Б. I: 483 II: 75, 420, 422, 612
Бельджойзо Л. I: 374
Бём Г. I: 242; II: 118–120, 132, 328, 360, 363–366
Беневоло Л. I: 19
Бенем Р. I: 19, 20, 521, 546–548, 552, 564; II: 40, 189, 206, 296, 319
Бениш Г. II: 353, 359–362
Бенн Г. I: 182
Бентсен И. I: 168
Бенуа А.Н. I: 153
Бенуа М.К. I: 470, 479, 480
Бергсон А. I: 112, 206
Бергстрём Дж.Э. I: 438
Бёрджес Э. I: 263
Бёрджи Дж. II: 97, 110–112, 264–266, 532, 533
Бёрдсли О. I: 112
Бердяев Н.А. I: 10, 108, 276
Беренгуэр Ф. I: 171
Беренс П. I: 16, 140, 142–145, 210–213, 215, 237, 240, 246, 388, 415
Беркель Б. ван II: 579, 580, 582
Берлаге Х.П. I: 136–138
Бернар А. II: 108
Бернар Э. I: 112
Бернэм Д.Х. I: 63, 84, 85, 87; II: 557
Бетц Б. и В. II: 327, 328
Бехер И.Р. I: 182
Бжезинский З. II: 488
Бидагор Л. I: 400
Бикнелл Дж. II: 314
Биндесбёлль М.Г. I: 38, 168, 170
Биркертс Г. II: 95–97
Бирюков С. I: 473
Бичер К. I: 200
Блейк П. I: 20, 530; II: 42
Блом П. II: 158, 161
Бломстед А. I: 582; II: 14, 16, 17
Блохин Б.Н. I: 429
Бо Чжан II: 233, 235
Боари А. I: 58, 59
Богаевская Ю.В. II: 632
Богардус Дж. I: 31, 32, 47
Богин С. II: 416
Бодгенер II: 211
Бодлер Ш. I: 206
Бодрийар Ж. II: 241, 243, 453, 509
Бодуэн Э. I: 229; II: 334
Бонатц П. I: 144, 145, 183, 395, 398
Бонн Ж.-Ф. II: 508
Бордони А. I: 370
Борецкий А.Б. I: 465, 466
Борис Г. I: 473
Борромини Ф. II: 263
Боссе Г.А. I: 43, 44
Бостанашвили Ш. II: 417–419
Ботта М. II: 296–298, 488, 552, 558–562
Бофилл Р. I: 335, 474, 480; II: 130–132, 263, 283–287
Боффран Ж. II: 249
Боччони У. I: 206, 208
Брагген С. ван II: 357
Бразини А. I: 407
Браманте Д. II: 263
Бранкузи К. II: 570
«Брегман и Халмен» II: 330
Бредикис В. II: 90
Брейер М. I: 232, 235, 496, 574; II: 42
Бреннер К. II: 307
Бретаньоль А. II: 508
«Бригада Х» I: 557, 558; II: 40, 158
Брик О.М. I: 293, 296
Брод З.О. I: 449
Бродерик Г. II: 54, 55
Броди С. II: 55, 56, 58
Бродский А. II: 441–443
Бролид С. I: 592, 594
Брук Й.Х. ван ден I: 452, 453, 553, 554; II: 149, 150
Брукальский С. I: 488
Брюгман Э. II: 384
Брюнель II: 384
Буало Л.-А. I: 350, 360.
Буало Л.-Ш. I: 47.
Булле Э.-Л. I: 281, 395; II: 256, 268, 287, 398
Бурганов А. II: 342
Бурделль А. I: 124
Бурдин Д.И. I: 483; II: 75, 76
Буржуа В. I: 240
Бурли-Маркс Р. I: 612, 617
Буров А.К. I: 420, 423, 429
Бурышкин Д.П. I: 282
Буряков Г.П. II: 411
Бухарин Н.И. I: 298, 312
Бхалла Дж. II: 217
Былинкин М.Н. II: 410
Бэдеску Н. I: 486, 487

Вавакин Л.В. II: 612, 621, 642, 643
Вагнер М. I: 240, 243, 244, 386
Вагнер О.К. I: 126–129, 131–133, 205, 246, 354
Вагнер Р. I: 74, 89, 90, 112
Ваго П. I: 385; II: 115, 236
Вайнштейн И.З. I: 420
Ваксман К. I: 17, 492, 493, 496
Валентини Ф. II: 307
Валери П. I: 349
Валиндер Я. I: 592, 594
Валлот П. I: 59, 61; II: 499
Валод Д. II: 508, 509
Валюшкис Г. II: 90
Ван-Гог В. I: 112
Варшавчик Г. I: 599, 610

Василёв И. I: 486
Васильев Г. I: 473
Васильев Н.Н. II: 410
Васильковский В.С. I: 481
Васильковский С.В. II: 287
Васкес П.Р. II: 98, 99
Васкони К. II: 394, 395
Васнецов А.В. I: 639
Васнецов В.М. I: 146, 147
Васнецова П.И. II: 83
Ватанабэ Х. I: 622, 623
Веласко М.Х. де I: 603, 604
Велде Х.К. ван де I: 114–116, 138, 140–142, 166
Великанов А.А. II: 431
Великанов А.П. I: 488
«Венский авангард» II: 207
Вентури Р. I: 14, 16, 17, 19, 206, 510; II: 43, 44, 188–194, 207, 234, 243, 245, 246, 248, 255, 263, 265, 267, 270, 271, 273, 287–289, 453, 461, 597, 645
Вержбицкий Е. I: 489
Вержбицкий Ж.М. II: 80, 81
Верлен П. I: 52
«ВЕР-МАА» II: 221
Веснин А.А. I: 295, 296, 300, 302, 303, 310, 340
Веснин В.А. I: 296, 303, 459
Веснин Л.А. I: 296, 310
Веснины, братья I: 16, 249, 299, 301, 303, 304, 314, 324, 325, 327, 336, 416, 640; II: 385
Вестман К. I: 166
Виар П. I: 350, 351
Вигли М. II: 339
Виетти Л. I: 377
Вильягран-Гарсия Х. I: 600
Вильянуэва К.Р. I: 599
Вильяр Ф. дель I: 177
Виньоли Р. II: 489, 494, 496, 518
Виолле ле Дюк Э.-Э. I: 57, 74, 96, 109, 118, 120, 121, 136, 171, 172, 348, 389
Висконти Л.-Т.-Ж. I: 53, 54
Висневски Э. II: 118
Вителлоцци А. I: 572, 573
Витрувий I: 25
Виттельбах О. I: 36
Вишниченко Л. II: 639, 640
Вишнюкас А. II: 440
Владимиров В.Н. I: 306, 323, 336, 337
Вланин Г.М. II: 80, 81
Власов А.В. I: 328, 422, 425, 451, 452, 481, 483, 641, 643
Водуайе Л. I: 66
Войси Ч. II: 261
Волк А. II: 416
Волошин М.А. I: 181
Волошинов Г.И. I: 473
Вольф Т. I: 231
Воронцов А.Р. II: 613, 614
Воррингер В. I: 140
Вудворд Б. I: 69, 72
Габо Н. II: 139
Габриель Ж.-А. II: 256
Гавличек Й. I: 252–254
Гаджинская Э. I: 646, 648
Гадорош Л. I: 491
Галаджева С.Х. II: 82, 83, 86, 87
Галимов И. II: 443
Галлен-Каллела А I: 163, 164
Ганев Г. I: 651
Гарделла И. I: 372, 521, 523, 525; II: 292, 293
Гарнье Ж.-Л.-Ш. I: 56–61, 440
Гарнье Т. I: 203–205, 215, 228
Гаррисон У.К. II: 93
Гартман В.А. I: 79
Гауди-и-Корнет А. I: 112, 171–181, 603, 606, 617; II: 123, 130, 372, 570
Гахура Ф.Л. I: 255
Гварини Г. II: 278
Гваттари Ф. II: 469
Геворкян Г.В. II: 78
Геворкян Т. II: 78, 79
Гегелло А.И. I: 333, 413
Гезеллиус Г. I: 164
Гейм Г. I: 182
Гейнор Дж.П. I: 47
Гелашвили В. II: 427, 430
Гелбрейт Дж. I: 508
Гельфонд А. II: 440
Гельфрейх В.Г. I: 209, 408, 411–414, 463, 464
Геннебик Ф I: 53
Герасимов Е.Л. II: 628–630
Гербер С. I: 552
Гери Ф.О. II: 251, 253, 340, 353–360, 373, 376, 567, 568, 570, 571, 575, 578, 622
Гёритц М. I: 608
Геркан М. фон II: 514
Герцен А.И. I: 78
Гёссель П. I: 20
Гёте И.-В. I: 145, 175, 180, 181, 209
Гибберт Ф. II: 12
Гибсон Д. I: 448
Гидион З. I: 14, 19, 136, 227, 235, 273, 495, 558, 582; II: 137, 205
Гилберт К. I: 88, 89, 438
Гильский В. I: 489, 490
Гимар Э.-Ж. I: 120–121
Гиммлер Г. I: 444
Гинзбург М.Я. I: 249, 296, 303–307, 309, 312, 315, 327, 336, 340, 416
Гитлер А. I: 387–389, 391, 393, 396–398, 440, 444, 445, 653
Гнедовский Б. I: 487
Гнедовский Ю.П. II: 432
Говард — см. Хоуард
Гоген П. I: 112
Гоголь Н.В. I: 28, 109
Гогура Ф. I: 489

Годвин Э.У. I: 94
Годен А. II: 407
Годен Ж.-Б. I: 104, 105
Голан Р. II: 571
Голосов И.А. I: 16, 284, 285, 299, 305, 314, 317, 322, 323, 331, 422, 426
Голубева Г. II: 420
Гольдберг Б. II: 54, 55
Гольдбергер П. II: 267, 268
Гольц Г.П. I: 326, 422–424, 448, 449, 451
Гонзик К. I: 249
Гонсалес Д.М. I: 401, 402
Гонсалес де Леон Т. II: 535
Горголевский З. I: 58
Горицкий А. I: 474
Горлов Н. I: 309
Гоу П. II: 373, 374
Гоуэн Д. I: 549; II: 141–144, 497
Гофф Б. I: 570, 571
Гочар Й. I: 248
Грабарь И.Э. I: 299
Грабовский Е. I: 488
Грасси Д. II: 294, 307
Греготти В. II: 50, 295, 296
Грейвз М. II: 267–269, 379, 461, 490, 565–567
Гречаников С.Н. II: 209
Григорьев Ю.П. II: 614, 631
Гридасов О. II: 426, 428
Гримшоу Н. II: 489, 491, 504, 505, 542–544
Грин Д. II: 205
Гринберг А. II: 262, 317
Грину Х. I: 83
Гроот Я.Х. де I: 136
Гропиус В. I: 14, 16, 140, 184–186, 193, 206, 210–214, 230–232, 235, 236, 240, 243, 245, 264, 265, 273, 305, 344, 386, 492–496, 498, 499, 518, 519, 600; II: 57, 58, 140, 153, 211, 218, 224, 225, 304, 450
Гросс Г. I: 182
Грумбаш А. II: 312
Грушке А.А. I: 471
Груэн В. II: 329, 330
Грэм Б. II: 109, 110, 514
Гуггенхейм С. I: 508, 559, 560, 563, 564; II: 383, 568
Гудхью Б.Г. I: 364, 367
Гуллихсен К. II: 163, 384, 385
Гуосин М. II: 602, 603
Гуотми Ч. II: 379
Гурьев О.И. I: 427, 428
Гутнов А.Э. II: 207, 208, 237
Гутьеррес С. Л. I: 399
Гуэррини Г. I: 378, 379
Гюисманс Ж. I: 52
Гюэль Э.I: 173, 174, 177, 179

Д'Аламбер Ж.-Л. I: 102
Д'Аннунцио Г. I: 206
Давиденко В.П. I: 641, 643
Давитая В. II: 417–419
Давыдов Г.Н. II: 411
Дадашев С. I: 434
Дай Нянси II: 598
Дали С.-Д. I: 29, 613
Даль Ко Ф. I: 20
Дануссо А. I: 575, 576
Дарре Р.В. I: 395
Дастюг М. I: 350, 351
Де Кирико Дж. I: 379, 513, 608; II: 256, 289, 293
«Де Стейл» I: 190, 452, 622; II: 389, 490, 564
Дейнека А.А. I: 431
Дейтрик У. I: 578, 579
Декарт Р. (Картезий) I: 96, 109
Декер Р. I: 240
Делёз Ж. II: 453, 456, 469
Делоне Р. I: 52
Денг'ао Ч. II: 235, 599
Денонг Д. II: 232
Дерби А. I: 24, 25
Дербишир Э. II: 260, 261
Дергалин И. II: 23, 25
Деррида Ж. II: 243, 340, 341, 343, 350, 351, 354, 362, 489
Джадд Д. II: 520, 539
Джапаридзе Г. II: 417, 419
Джеванширова Н.А. II: 75
Джеймисон Ф. II: 264
Джекобус Дж. I: 19
Дженкс Ч. I: 20, 654; II: 43, 162, 193, 243, 244, 259, 262, 263, 461
Дженни У. I: 82, 83, 85
Джефферсон Т. I: 263; II: 317
Джильотти В. II: 123–125, 278–279
Джонс Д. II: 353
Джонс И. II 312
Джонсон Ф. I: 19, 211, 494, 495, 506, 510, 511, 514, 559, 652; II: 41, 93, 97, 109–112, 190, 264–267, 339, 532, 573
Джонсон-Маршалл П. II: 260, 261
Джонсон-Маршалл С. I: 493, 494
Джорбенадзе В. II: 436, 437
Дзеви Б. I: 536, 559; II: 33
Дикс О. I: 182
Диксон Дж. II: 261
Дильтей В. I: 112
Дин Т. I: 69, 72
Диндене Г. II: 415
Динкелу Д. II: 99, 100, 102, 104, 112, 113
Дион А. де I: 45
Добровольский А.В. I: 451, 452
Дойчман К. I: 651
Доксиадис К. II: 205
Докучаев А.В. I: 296
Дольман Г. фон I: 74
Доменеч-и-Монтанер Л. I: 171
Доменциг Г. II: 376–378
Донгри Ч. II: 233, 234
Дондель Ж.-К. I: 350, 351

Доши Б.В. I: 545; II: 214, 217, 218
Дрофа М. I: 489
Дрю Д. I: 539; II: 26, 29, 211
Дуарт Э. II: 105, 106
Дубровский О.Л. II: 624, 625
Дудок В.М. I: 361, 362
Дусбург Т. ван I: 190, 191, 193, 206, 230, 235; II: 366, 370, 450
Дучке В. I: 651
Душкин А.Н. I: 431, 471, 472
Дэвис Л. II: 55, 56, 58
Дюбек Л.К. II: 409
Дюбюффе Ж. I: 546, 547; II: 43
Дюкне Ф. I: 32
Дюма Ф. I: 353
Дюран Ж.-Н.-Л. I: 25, 514; II: 463, 552
Дюсапен Ф. II: 407
Дютер Ш.-Л.-Ф. I: 45, 46
Дютийель Ж.-М. II: 505, 506
Дюттман В. II: 58

Еанг К. II: 223, 224, 491, 550, 551, 592, 610
Егерев В.С. I: 645, 646
Ёдике Ю. I: 19
Елагина С. II: 627, 628
Ефимов Н.Е. I: 31, 32

Жанне А. I: 351, 352
Жаннере П. I: 214–216, 220, 221, 226, 539; II: 26, 29
Жаннере Ш.-Э. — см. Ле Корбюзье
Жаров В.В. II: 76, 77
Женьвей Бу II: 602
Жилли Ф. II: 300
Жиру М. I: 352
Жолтовский И.В. I: 14, 157, 158, 280, 299, 300, 331, 406, 407, 419, 420–422, 424, 427, 479–484, 652
Жук А.В. I: 642, 643; II: 80, 81
Жуков Н.К. I: 148
Журавлев Б.Н. I: 480, 481; II: 287

Забелин И.Е. I: 81, 109
Зайтц Ф. Фон I: 74
Замятин Е.И. I: 298, 311, 341
Зарицкий Б.А. II: 74
Заске Й. I: 249
Захаров Г.А. I: 449, 468, 469, 478, 479
Захарьина Н.М. II: 411
Захватович Я. I: 446, 447
Зевако Ж.-Ф. II: 211, 212, 226
Зеленин М.А. I: 469
Зеленко А.У. I: 153
Земпер Г. I: 38–40, 58, 59, 96, 100
Земпер М. I: 59
Земцов Ю.И. II: 424, 427, 614–616
Зерфюсс Б. I: 574; II: 211
Зиккардсбург А. фон I: 27, 100
Зиновьев А. II: 243, 483
Зитек Й. I: 58

Зитте К. I: 100, 109, 138
Златев П. I: 486, 487

Иванов В.И. I: 639
Иванов К.А. I: 638
Иванова Л.А. II: 617, 618
Ивенсон Н. I: 621
Иконников А.В. I: 21, 339, 474; II: 209, 484
Ильин М.А. I: 470
Иогансен К.В. I: 293
Иофан Б.М. I: 367, 389, 406–408, 411–413, 49, 461
Исадченко Ю.В. II: 411
Исакович Г.Г. II: 74, 76
Исии К. II: 463–465
Исодзаки А. II: 174, 176, 178, 179, 188, 203, 445, 450, 459–464, 539, 540
Исраэль Ф. II: 491, 571, 572
Ито Т. II: 469–471

Йбл М. I: 58
Йержабек Ф. I: 491

Кабальеро Э.Х. I: 399
Кабе Э. I: 102, 109
Кавадзоэ Н. I: 634; II: 173
Кавлашвили Ш. II: 417
Кайзер Й. I: 651
Калатрава С. I: 17; II: 489, 506–508
Каллини Л. I: 519, 521
Камия К. II: 188
Кан Л. I: 15, II: 46, 141, 143, 151, 158, 161, 163–172, 178, 188, 189, 214, 218, 246, 296, 322, 386, 398, 561, 586, 645, 646
Канвинде А.П. II: 214, 218
Кандилис Ж. I: 558
Кандинский В.В. I: 139, 187, 206; II: 343
Канева Л.-М. I: 370
Канелла Г. II: 188, 237, 294, 295
Канова А. I: 38
Канчелотти Дж. I: 384
Каплицки Я. II: 546
Карлю Ж. I: 350
Карминати А. I: 370
Карп Р. II: 433
Карпаччо В. II: 258
Карра К. I: 206, 207
Каррасана Р. II: 59, 61
Карфик В. I: 255
Кастель-Гарсия Х.М. I: 399
Кастильоне Э. II: 122
Кастури Х. бен II: 221, 222
Кауфман Э. I: 242, 258, 259, 262, 264
Кац А.Д. I: 480
Кекушев Л.Н. I: 149, 150, 152, 153, 155; II: 635
Кенси К. де II: 288
Кёртис У.Дж.Р. I: 20, 370, 608
Кикутакэ К. I: 634; II: 173, 174, 176, 179, 180, 445

Ким В. II: 596
Кимберг А.М. II: 79, 80
«Кинетический город» II: 200, 209
Кинхольц Э. II: 353
Киров С.М. I: 298, 340
Кисела Л. I: 251
Кислер У. II: 514
Китнер И.С. I: 57
Клеантис С. I: 36
Клее П. I: 186
Клемминг Х.К. I: 592, 593; II: 21, 22
Кленце Л. фон I: 40, 388
Клерк М. де I: 183
Климт Г. I: 128, 129
Клингер М. I: 138
Клотц Г. I: 20; II: 244
Клышевский В. I: 489
Клюйкова И.И. II: 411
Кляйхюс Й.П. II: 302, 303, 305
Кноте Я. I: 487, 488
Кнтехцян С. II: 78, 79
Коваленко В. II: 440
Ковальски К. II: 377, 378
Кокто Ж. I: 350
Колли Н.Я. I: 227, 449
Коллинз I: 507
Колляйн Э. I: 651
Колмен Г. II: 156, 157
Колосницын В.В. II: 617, 618
Комонен М. II: 385
Кондиайн М. II: 614–616
Коновалов Ю.Н. II: 441
Консидеран В. I: 103
Константинов М.П. II: 74, 76
Контамен В. I: 45, 46
«КООП Химмельблау» II: 340, 350–352, 361, 378, 490, 578
Копкатт Дж. II: 146
Корбетт Х.У. I: 366
Корнфельд Я.А. I: 324
Королев Б.Д. I: 285
Корреа Ч. I: 545, 636; II: 214–216, 223, 550, 586–588
Косинский А. II: 419
Косдорф Г. II: 617, 618
Коста Л. I: 608, 610, 611, 617, 621; II: 29–32
Костов Д. II: 427, 430
Котера Ян I: 248
Кравец С.М. I: 208, 209
Крайз В. I: 183, 394, 395
Кракау А. I: 33
Крамер П. I: 183
Крамм Р. II: 514
Кранц М. I: 46
Красильников В.Д. II: 431
Красин Г.Б. I: 409
Кратюк В.В. I: 408, 409
Крейцар Я. I: 249
Кренц Г. I: 484

Крет П.Ф. I: 364, 438, 439; II: 164
Кринский В.Ф. I: 296
Крир Л. II: 255, 256, 259, 263, 264, 288, 312
Крир Р. II: 264, 288, 305–309
Крога Й. I: 248
Кролль Л. II: 195–198
Кромптон Д. II: 205
Кропоткин П.А. I: 105, 202, 214, 293
Кроули М. I: 494
Куанье Р. I: 52
Кубасов А.И. I: 470
Кубасов В.С. I: 645, 646
Кубичек Ж. I: 612, 617
Кудеров Л. II: 638, 639
Кузен В. I: 29
Кузма С. II: 433, 440
Кузнецов И.С. I: 424, 427
Кузьмин А.В. II: 642, 643
Кузьмин Н.С. I: 311, 312, 340
Кук П. I: 221; II: 205
Кукольник Н.В. I: 29, 109
Кулхаас Р. II: 340, 389–392, 490, 580
Культерман У. I: 19
Курбатов В.Я. I: 147, 197
Курокава К. I: 634; II: 173–176, 188, 203, 237, 445, 446, 450, 452–460, 493, 592, 593, 609
Кушнер Б.А. I: 293
Кьюбитт Дж. I: 32, 33; II: 211
Кю Сунг Ву II: 595
Кюйперс П.Й.Х. I: 136
Кюннапу В. II: 438

Ла Падула Б. Э. I: 378, 379, 572
Лабруст А. I: 34, 35, 48, 62, 120
Лавров В.А. I: 449, 451
Ладовский Н.А. I: 14, 21, 285, 296, 297, 337, 338, 340, 341, 408
«Лайонс, Израэль, Эллис» II: 142, 144
Лаллерстедт Л.-Э. II: 20
Лампуньяни В.М. I: 20
Ламцов И.В. I: 327, 341
Ланг Ф. II: 118, 466, 570
Лангбард И.Г. I: 282
Лангман А.Я. I: 413, 415
Ланкастер О. I: 345
Лану В. II: 399
Ланфан I: 359
Ланчиа Дж. I: 369
Лао-Цзы I: 201
Лапрад А. I: 352, 360
Ларко С. I: 370
Ласо К. I: 601, 602, 605
Лафуэнте Дж. II: 326
Ле Корбюзье I: 14–16, 19, 130, 205, 206, 210, 214–229, 231, 235, 239–341, 253, 256–258, 265, 273, 305, 309, 312, 327, 346, 370, 406, 408, 410, 497–499, 526–534, 536–550, 552, 553, 557, 558, 560, 582, 591, 599, 600,

607, 610, 611, 619, 622, 623, 625, 626, 629, 631, 633; II: 8, 26–30, 40, 42, 43, 47, 48, 80, 107, 116, 137, 141, 143–145, 151, 153, 156, 158, 164, 171, 172, 188, 189, 191, 205, 213, 214, 217, 235, 243, 267, 304, 323, 336, 363, 379, 382, 384, 386, 389, 398, 403, 444, 465, 475, 484, 490, 510, 527, 535, 563, 564, 588, 589, 645
Лебедев В.В. II: 88, 441
Левенштейн А.А. II: 76
Левина Э. II: 416
Левинсон Е.А. I: 427, 428, 470, 471
Левит А. II: 546
Легоретта Р. II: 489, 533–535
Леду К.-Н. I: 19, 33, 170, 281, 299; II: 256, 266, 268, 460, 461
Лейвиска Ю. II: 385
Лейн Г. I: 548
Лейси Д. I: 493
Леклерк Ф. II: 407
Лем С. I: 17
Лемб У. I: 364, 365
Лемпорт В.С. II: 85
Ленин В.И. I: 278, 279
Ленрот Э. I: 163
Ленуар В. I: 32
Леонидов И.И. I: 16, 206, 326–330, 337, 340, 416, 420; II: 397
Леонтьева В.П. II : 411
Леру М. I: 352
Лесдан Д. I: 549, 550; II: 148, 149, 211
Лефевр Л. II: 195
Лефюэль Э.М. I: 53, 54
Либера А. I: 370, 379, 380; II: 294
Либескинд Д. II: 340, 348, 350, 352
Либкнехт К. I: 485
Ливчак Ф. II: 635
Лим Дж. II: 223, 550, 592
Линг А. I: 448
Лингарт Е. I: 249, 254, 489, 490
Лингквист С. II: 24
Линдгрен А. I: 164
Линджери П. I: 372
Линн Дж. I: 548
Линн Дж. I: 548
Лиотар Ж.-Ф. II: 242, 264
Липпс Т. I: 117, 139, 140
Лисициан М.В. I: 483
Лисицкий Л. (Эль Лисицкий) I: 193, 236, 237, 290–292, 296, 330, 416; II: 346, 466
Литторио I: 375, 376, 379, 381
Лихтенберг Я.Г. I: 431
Лобачевский Н.И. I: 288
Лодс М. I: 229; II: 334
Ложье М.-А., аббат I: 514; II: 256, 288, 555
Лойтхойзер Г. I: 20
Лойхт К. I: 485, 486
Лолейт А.Ф. I: 296
Лоовезр А.-Х. II: 422, 424
Лоос А. I: 16, 131, 134–136, 171, 246, 253, 261, 370; II: 256, 263, 520
Лотман Ю.М. I: 13
Луначарский А.В. I: 278, 408
Лундквист Джон I: 354
Лундстен Бенгт II: 162
Лымарь Е.А. I: 473
Лэзереску Ч. I: 650, 651
«Лэнгдон и Уилсон» II: 61
Людвиг II Баварский I: 74, 75, 93
Людвиг Г.М. I: 299
Лютомский Н. В. II: 612, 621, 630, 632
Лютьенс Эдвин I: 357–359, 539; II: 262
Люхингер А. II: 158
Ляхерт Б. I: 487

Магдалена Р. I: 400
Магритт Р. I: 608
Мадфаи К. ал II: 226, 227
Май Э. I: 242, 243, 315, 317, 386, 408, 409
Майар Р. I: 571
Майер К. I: 409
Майер Х. I: 386, 409
Майку Х. I: 486, 487, 651, 652
Мак Артур Дж. I: 55
Мак Ким Ч.Ф. I: 62, 66, 67; II: 592, 594
«Мак Ким, Мид, Уайт» I: 62; II: 97
Мак Нейр Х I: 124
Макаревич Г.В. II: 71, 72
Макдональд Ф I: 124
Маки Ф. II: 170, 188, 450–453, 539
Макинтош Ч.Р. I: 124–126, 129, 140, 360, 362
Мак-Киннел Н. II: 156, 157
Макмёрдо А. I: 112, 113
Мак-Мёррей У. I: 366
Маковец И. II: 369–371, 373, 378, 484
Малевич К.С. I: 206, 286, 288–291, 321, 327, 330, 340, 405, 413; II: 343, 370, 520, 541
Малле-Стевенс Р. I: 360, 362
Мальро А. II: 393
Мальхотра Дж.Л. II: 29, 214
Малютин С.А. I: 148, 149
Мамардашвили М. II: 243, 483
Мамонтов С.И. I: 147
Мамфорд Л. I: 87, 89, 104, 205, 272, 499, 590; II: 33
Мандро Э. де I: 227
Манхейм К. I: 9, 21
Маринетти Ф.Т. I: 205–208
Марискаль Ф. I: 58, 59
Марк Ф. I: 187
Маркелиус С. I: 266–268, 498; II: 16, 18–22
Марки В. I: 368
Марку Д. I: 353
Маркузе Г. II: 42, 240
Мартин Л. I: 550; II: 144, 145
Марх В. I: 394, 396
Матисс А. I: 350
Матусевич Н.З. II: 89, 90
Маца И.Л. I: 328
Маэкава К. I: 547, 622–624, 629, 631–633
Маяковский В.В. I: 286, 293
Медведев В.В. I: 311, 314
Медди Д. I: 494
Медоуз Д. и Д. II: 241
Медунецкий К.К. I: 293
Меерсон А.Д. I: 641, 643, 644; II: 412, 413
Мезенцев Б.С. I: 473, 483; II: 74–76
Мейер А. I: 212
Мейер Дж.В. I: 362–363
Мейер Р. II: 379–384, 450, 459, 461, 490, 552, 463–465
Мейер Х. I: 234–236, 239, 346, 408, 499, 619
«Мейер, Уиттлиси и Глясс» II: 26
Мейерхольд В.Э. I: 294
Меймон П. II: 200, 201
Мейн Т. II: 491, 577, 578
Мейрман Отто II: 16
Мейрон П. де II: 522–525
Мелвин I: 507
Мельников К.С. I: 296, 300, 302, 316, 318–323, 340, 416, 419, 420; II: 141, 249, 403
Менгони Дж. I: 48, 49
Мендельсон Э. I: 186–188, 190, 261, 386
Мендес Г.Д. I: 401, 402
Мендини А. II: 351
Менер Э. II: 327, 328
«Мёрфи-Ян» II: 330
Месмахер М.Е. I: 61–64
Меццанотте I: 370, 371
Микеланджело Б. I: 382, 526, 626; II: 461
Микелуччи Дж. I: 374, 377; II: 121, 122
Миккола К. II: 163
Милецкий А.М. II: 434, 435
Милинис И.Ф. I: 306, 307, 309
Милютин Н.А. I: 312, 337, 341; II: 73
Минасян М. II: 435, 436
Миндлин Э. I: 600
Миндрул С.В. II: 632, 633
Минкус М.А. I: 463, 464
Миральес Э. II: 386, 387
Миро Х. I: 270, 615
Мис ван дер Роэ Л. I: 14, 16, 17,186, 188–190, 195 206, 236–241, 253, 289, 292, 318, 382, 386, 49–508, 510, 511, 513, 514, 518, 519, 526, 546, 547, 568, 570, 576, 581, 582, 585, 606, 607, 638, 654; II: 20, 40, 42, 46–48, 56, 57, 61, 63, 75, 93, 164, 188, 189, 231, 265, 283, 296, 325, 342, 361, 362, 390, 406, 447, 475, 489, 493, 510, 520, 541, 645
Митрофанов К. I: 474
Михайлов А.И. I: 328, 337, 341
Мндоянц А.А. I: 465, 643, 644; II: 71–73
Мовчан Г.В. II: 86, 87
Мозер К. I: 353
Мокшинский Е. I: 489
Молотов В.И. I: 407
Мольнар Ф. I: 231
Монахов Е. II: 441, 442
Мондриан П. I: 191, 193, 195, 206, 236, 557; II: 159, 385, 450, 464, 541
Монео Р. II: 298, 299, 531, 532
Монтуори Э. I: 384, 519, 521
Монферран О. I: 40
Монье Ж. I: 52
Мопассан Ги де I: 52
Морадо Х.Ч. I: 605
Мораль Э. дель I: 601–603, 606, 607
Моран II: 109
Моргенталлер Н. I: 552
Мордвинов А.Г. I: 311, 328, 422, 426, 458, 459, 465, 653
Моретти Л. I: 374; II: 122, 123
Мориак Ф. I: 350
Моро Р.С. I: 603, 605
Морпурго В.Б. I: 381
Моррис У. I: 91–94, 115, 116, 133, 136, 138, 202; II: 24, 256, 261, 520
«Моррис, Маршал и Фолкнер» I: 93
«Морфозис» II: 491, 577
Мосс Э.О. II: 491, 572–577
Моттини П. II: 336, 339
Мугурус Оганьо П. I: 401, 402
Мукаи Р. I: 633
Мунц В.О. I: 415, 417
Мур Ч. I: 17; II: 246, 248–251, 253, 254, 272–274, 308, 309, 311, 463, 464
Муссолини Б. I: 220, 367, 370, 374, 377, 380, 381, 383
Мутезиус Г. I: 141, 142
Мухе Г. I: 231
Мухина В.И. I: 411
Муцио Дж. I: 369–371, 375, 400
Мушегян Г.Н. II: 78, 423, 425
Мэтью Р. I: 550, 551; II: 260, 261
Мюллер Х. II: 58

Найлз Э.Р. II: 491, 576, 577
Насарре М. I: 400
Насвитис А. и В. II: 80, 433
Наталини А. II: 264
Науман Ф. I: 211
Неизвестный Э. II: 82
Нейтра Р. I: 261–264; II: 40, 571, 577
Нельсон Дж. II: 42
Немет П. I: 491
Нено П.-А. I: 226, 346
Нерви А. I: 17, 571–577
Нерви П.Л. I: 17, 571–577
Неру Дж. I: 539, 544, 545
Нивинский И.И. I: 300
Никитин В. II: 637
Никитин Н.В. I: 17; II: 76
Николаев И.С. I: 308, 311, 312
Николаев Т.Н. II: 89, 90
Николай II I: 276
Николов Н. I: 649, 651
Никольский А.С. I: 323
Никонов П.Ф. I: 639

Никулин Г. I: 474
Нимейер О. I: 498, 610–621, 655; II: 30, 32, 33, 37, 40, 304, 363, 364
Ницше Ф. I: 112, 113, 180, 196, 215
Новиков Ф.А. I: 645, 646; II: 82
Новицки (Новицкий) Масей I: 17, 447, 578, 579; II: 26
Новотный О. I: 248
Нойербург Н. II: 262
Нормье Н. II: 542
Нувель Ж. II: 334–336, 338, 489, 509–514, 518
Нуньес М. II: 287
Нурберг-Шульц К. I: 20
Ньюби Ф. II: 50
«НЭР», «НЭР-2» II: 200, 207–209, 237
Нэш Дж. II: 253, 314
Нюлль Э. фан дер (Ван-дер-Нюлль) I: 27, 100

Обата Г. II: 229, 230, 330
Обер А. I: 350, 351
Обрист Г. I: 138, 139
«Ове Арупа» II: 316, 518, 519
Овчаров Г. I: 353, 486
О'Горман Х. I: 599, 601, 603–606
Одеен К. I: 210
Оджетти У. I: 374, 375
Озанфан А. I: 215, 221
Ойса С. де II: 129
Окабэ Н. II: 500, 503
Оласагасти Э. I: 399
Олейник Ф.Ф. I: 470
Оливетти А. I: 385
Олсоп У. II: 374–376, 490
Олтаржевский В.К. I: 461
Оль А.А. I: 413
Ольбрих Й.М. I: 128, 129, 138–140, 150
Ольденбург К. II: 353, 357
Онеггер Д. I: 353
Опрышко Г. II: 72
Орехов В.В. II: 76, 77
Оро Э. I: 44
Ороско Х.К. I: 600, 601
Орта В. I: 114, 116–120, 124, 127, 138, 150, 152, 226, 346, 353
Ортега С. I: 603
Ортега-и-Гассет Х. I: 8, 21
Ортнер Л. II: 207
Осин Ю.П. II: 635, 636
Османн Ж.-Э. I: 97, 98, 217, 381; II: 392
Остерман Н.А. I: 640; II: 90
«Остоженка» II: 615, 617, 622, 624
Острём К. II: 59
Отака М. II: 173, 178
Отани С. II: 181
Отаньо П.М I: 401
Отис Э.Г. I: 47
Отт К. II: 398, 400
Отто Ф. I: 17; II: 228, 229, 359, 360
Оуэн Р. I: 102, 103, 186; II: 382
Охитович М.А. I: 336, 341

Павлов В. А. II: 412, 414
Павлов Г.П. I: 640
Павлов Л.Н. I: 470, 483, 643
Пагано Дж. I: 377, 386
Пайхл Г. I: 17
Паласиос А.П. I: 603, 605
Палладио А. I: 29, 157, 214, 223, 359, 419, 510; II: 191, 314
Палласмаа Ю. II: 163, 615
Палуй Б.В. I: 645, 646
Пани М. I: 601–603, 606, 607
Панин А.М. II: 209
Панкреак Ж. II: 394, 395
Паолоцци Э. I: 547
Парвус А. I: 240
Парк Р. I: 263
Паркер Б. I: 106
Парусников М.П. I: 326
Пастернак А.Л. I: 306
Паулик Р. I: 485, 651
Паусон Дж. II: 526, 527
Певзнер Н. I: 521, 536
Пей И. М. I: 495; II: 56, 57, 93, 98, 333, 334, 388, 389, 597
Пекстон Дж. I: 44
Пелли С. II: 61, 63, 329, 330, 589–591
Пёльциг Х. I: 187, 240; II: 360
Перейра У. II: 108, 111
Переньи И. I: 491
Пересутти Э. I: 374
Перре О. I: 121–123, 215, 347–350, 353, 427, 440, 454–456, 492; II: 364
Перро Д. II: 405, 526
Перроне Ж.-Р. I: 25
Пестов Е.Н. II: 634–638
Пестова Н. II: 637
Петерс У.У. I: 566
Петерсен К. I: 168
Петров В. I: 297, 474
Пётровский Р. I: 447
Петрушкова А.И. II: 90
Печниг Х. I: 513
Печчеи А. II: 241
Пиано Р. II: 320, 321, 325, 394, 395, 489, 500, 503, 518, 546, 549
Пиетиля Р. и Р. II: 134–136, 236
Пикассо П. I: 206, 235, 286, 350, 544, 545; II: 127, 129, 130, 242, 287
Пини А. I: 552
Пиранези Дж.Б. I: 59, 281, 282, 288, 299; II: 116, 132, 170, 275, 331, 575, 627
Пистр Ж. II: 508, 509
Питфилд II: 211
Пиччинато Л. I: 377, 384
Платон I: 10, 21, 102, 215, 217; II: 8, 171, 188
Платц Г.А. I: 18

Плечник Е. I: 354, 356
Пневский Б. I: 489
Погосян Г.Г. II: 78, 423, 425
Подольская Е. II: 92
Покровский В.А. I: 159, 160, 162, 163
Покровский И.А. I: 645, 646; II: 626, 628
Полк У. I: 499
Поллини Дж. I: 370, 385, 555, 556
Полторацкий Е.М. II: 89, 90, 410
Поляков Л.М. I: 465, 466, 469, 473–475, 484
Поляков Н.Х. I: 451
Полянский А.Т. I: 645, 646
Померанцев А.Н. I: 48, 50, 78, 79, 82
Понти Дж. I: 369, 377, 575, 576; II: 224
Попов А.А. II: 82, 83
Попова Л.С. I: 288, 294, 295, 302
Порро Р. II: 132–134, 236
Порталуппи П. I: 369
Портзампарк К. де II: 391, 399, 402–404, 407, 490
Портинари К. I: 612–614
Портмен Дж. II: 100–103, 597
Портогези П. I: 17, 20, 521, 525; II: 122, 124–126, 263, 278, 279, 281
Порфириос Д. II: 311, 312, 316
Посохин М.В. I: 465, 643, 644; II: 34–36, 71–73, 4090, 421, 423, 643
Поуп Дж.Р. I: 436, 437, 439; II: 98
Прайс С. II: 48, 50, 208, 319, 372
Предок Э. II: 520–522, 539
Прейзич Г. I: 491
Прието А. I: 605
Прикс В. II: 350
Принс Б. II: 372, 373
Принтер Г. II: 207
Притчард Т.Ф. I: 24, 25
Прохоров С.Л. I: 306
Пруве Ж. II: 334, 335
Прудон П.-Ж. I: 206
Пуиг-и-Кадафалч Ж. I: 171
Пуларт Ж. I: 59, 60
Пунин Н.И. I: 286, 288, 293, 339, 340
Пфау Б. II: 121
Пчельников К.П. II: 209
Пшеничников Д.В. II: 617, 618
Пьюджин О. I: 68, 70, 71, 91
Пьячентини М. I: 16, 374–377, 379, 382, 383, 572
Пэкстон Дж. II: 496, 543
Пэн С.С. I: 323
Пямпе К. II: 415
«Пять архитекторов» II: 267, 379

Рабинович М. II: 424
Рабл Дж. II: 308, 311
Рава Э. I: 370
Рагон М. I: 19; II: 200
Радж М. II: 220, 221
Радинг А. I: 240
Райд А. II: 422, 424
Раймонд А. I: 599, 622, 624
Райс П. II: 321, 508
Райт Г. I: 264, 265
Райт Ф.Л. I: 14, 44, 200–203, 217, 237, 256–263, 272, 362, 459, 500, 503, 559–564, 566, 568–570, 622; II: 40, 42, 153, 155, 164, 172, 218, 265, 357, 363, 372, 383
Райхлин Б. II: 258
Рамирес Васкес П. II: 98, 99
Рамунис Г. II: 415
Ратенау В. I: 211
Раушенберг Р. II: 353, 354
Ребеккини Г. II: 326
Ревазов У. II: 438, 439
Ревал Р. II: 220, 221, 588–590
Ревелл В. I: 582, 588–590; II: 14, 17, 103, 105, 106
Резанов А.И. I: 60–62, 77
Рейди А.Э. I: 610, 611, 614
Рейн Т. II: 416
Рейна ла Муэла Д. де I: 398
Рейнберг М.А. II: 629, 630
Рейниус Л. I: 228, 229, 266, 267, 591, 592; II: 20–23
Рейнхард Э. I: 366
Рейнхардт М. I: 141, 187; II: 342
Рейнхарт Ф. II: 258, 292, 293
Рен К. I: 356; II: 312
Реноди Ж. II: 128, 129
Репетий А. II: 92
Рёскин Дж. II: 256
Рибаров Р. I: 486
Ривера Д. I: 600, 603, 605, 606, 608
Ригль А. I: 126, 211
Ридель Э. I: 74, 75
Римершмидт Р. I: 141
Римпль Г. I: 396
Рипинский Н.И. II: 87, 88
Ритфелд Г. I: 191–193; II: 384
Ритчи А. II: 338, 339
Рихтер Ф.Ф. I: 77, 78
Ричардс Дж.М. I: 19
Ричардсон Г.Г. I: 73, 74, 86, 136, 166
Риччи Т. I: 652
Робен М. II: 508
Робертс II: 109
Роджерс Р. II: 50, 320–322, 394, 395, 491, 515–519
Роджерс Э.Н. I: 17, 374, 375, 558; II: 256
Родригес Э. II: 59, 61
Родченко А.М. I: 284, 292, 293, 340; II: 343, 346
Рожин И.Е. I: 641
Розанов Е.Г. I: 474; II: 74, 75, 421, 423
Розенберг А. I: 395, 397
Романо М. I: 378, 379
Рондель Ж.Б. I: 25
Ропет (Петров И.Н.) I: 79, 80
Ропер Р. I: 486
Россети Д.Г. I: 91
Росси А. I: 17; II: 256–258, 264, 288–294, 300, 306, 308,

490, 491, 552, 553, 555, 557, 558, 565, 567, 585
Росси Д. I: 59
Росси К. I: 59, 480
Росси Э. I: 377
Рот Э. II: 112, 114
Роу К. I: 223
Роуч К. II: 99, 100, 102, 104, 105, 112, 113, 303, 454
Рочегов А.Г. I: 473; II: 410, 426, 428
Рубаненко Б.Р. I: 427, 428; II: 73, 74
Рубцов А. II: 637
Рудлоу К. I: 242
Руднев Л.В. I: 281, 282, 411, 415, 417, 427, 461, 462, 488
Рудолф П.М. I: 495; II: 151, 153, 155, 156, 179, 531
Рудофски Б. I: 595
Рузвельт Ф.Д. I: 435, 436
Ру-Спитц А. I: 352
Руссоло Л. I: 206
Рут Дж..У. I: 83–85
Руусувуори А. II: 162, 163
Рыбицкий Е. II: 601
Рю-Дорлю П. II: 211

Сааведра Г.М. I: 603, 604
Сааринен Э. I: 511–513, 515, 519, 579, 580; II: 61, 99, 100, 108, 109, 137, 139, 140, 189, 372, 504, 507
Сааринен Эл. I: 164–166, 363, 511; II: 14–16, 317
Сабсович Л.М. I: 336
Саевич Г.Е. II: 82
Сакакура Дз. I: 622, 624, 625, 631, 633
Саккони Дж. I: 65
Сакулин Б.В. I: 281
Салливен Л. I: 16, 83, 85–87, 200, 201, 245
Салт Т. I: 101
Сандберг К.Э. II: 23, 24
Сандомирская Г.С. II: 632
Сант-Элиа (Сант'Элиа) А. I: 206, 207, 209, 210, 213, 216, 368; II: 20, 146, 466
Сарабхай I: 545
Сарторис А. I: 19, 245, 599
Сафди М. II: 152–154
Свердловский Ю.А. II: 627, 628
Свирский В.А. II: 72, 73
Свицински Х. II: 350
Свиязев И.И. I: 27, 109
Северини Дж. I: 206
Северуд Ф. I: 578–580
Седова М. II: 637
Сезанн П. I: 133, 202, 286
Семенов В.Н. I: 107, 108, 409, 410
Сен-Симон К.-А.-де I: 102, 217
Септманн Х. II: 422, 424
Серафимов С.С. I: 208, 209
Серда И. I: 100, 101
Серра Р. II: 406
Серт Х.Л. I: 558
Сигалин Ю. I: 487
Сиза В.А. II: 304, 489, 527–531, 558
Сикейрос Д.А. I: 600, 601, 603
Сили II: 106
Силис Н.А. II: 84
Симбирцев В.Н. I: 340, 416, 418, 451
Симонов Г.А. I: 427, 428
Симпсон Дж. II: 316
Синохара К. II: 466, 469, 471
Синявский А. II: 243
Сирен Й. З. I: 353, 354
Сирен К. и Х. I: 582, 588–590; II: 16, 477
Сириани А. II: 386, 407
«Системы будущего» II: 544
Сичен Л. II: 233
Скалли В. I: 19, 536; II: 43, 102, 105, 188
Скарпа К. I: 524–526
Скарпелли А. I: 384
Скибневский З. I: 447
«Скогин, Илам, Брей» II: 352, 353
Скокан А.А. II: 615, 617, 622, 624
Скотт Г. I: 356, 357; II: 523
Скотт Дж.Г. I: 60, 69, 71
Скотт-Браун Д. II: 190, 270, 271, 273
Смит А. I: 548
Смит Р. II: 247
Смит Т. II: 520
Смит Т.Г. II: 246, 247, 263, 317
Смитсон А.М. и П.Д. I: 546, 547, 558; II: 140, 141, 158
Сноудон, лорд II: 48
Соболев И.Н. I: 326
Соваж А. I: 352, 360
Соколов А.М. I: 470
Соколов Н.Б. I: 336, 337
Соколов С.И. II: 624, 626
Сола-Моралес М. II: 532
Солери П. II: 200, 202, 203, 208
Сологуб В.А. I: 76
Солодовников И.А. II: 411
Солопов Д. С. I: 646, 648; II: 616, 618
Солопов Д.С. I: 646, 648
Сонк Л. I: 164, 166, 167
Сонье Ж. I: 46
Сориа-и-Мата А. II: 18
Соссюр Ф. де II: 158
Соттсасс Э. I: 572
Спагарелли А. I: 382, 383
Спенс Б. I: 447, 449; II: 143, 545
Сперанский С.Б. I: 480
Спиноза Б. I: 191
Стаббинс Х. I: 578, 579
Стайн К. I: 264, 265
Стаккини У. I: 368, 369
Сталин И.В. I: 318, 338, 404, 409, 461, 465, 467, 484, 637, 653
Стам М. I: 240
Стамо Е.Н. I: 483, 643
Старк Ф. II: 351
Стары О. I: 254
Стасов В.В. I: 78, 79
Стейн Дж. II: 217
Стейскал В.В. II: 621
Стемпинский З. I: 487
Стенберг, братья I: 293
Степанавичус А. II: 415
Стерлинг Дж. I: 17, 536, 549, 550; II: 45, 141–144, 274–278, 281, 361, 497
Стерн Р. II: 244, 245, 248, 249, 251, 263, 265, 317, 318
Стефенсон Р. I: 24
Стил Дж. I: 20; II: 292
Стоун Э.Д. I: 514–516, 518, 645; II: 95, 188
Стрит Дж.Э. I: 66, 69, 71, 91
Стэкк Дж. М. II: 23, 25
Суетин Н.М. I: 413
Султанов Н.В. I: 82, 109
Сундал Э. I: 209
Сутеми Х. I: 624
Суханова Е. II: 237, 421
Сыркус Х. и Ш. I: 487

Тавио М. II: 16
Таиров А.Я. I: 295
Тайге К. I: 249, 252
Такамацу С. II: 473–475, 538, 539
Такасаки М. II: 474
«Тальер де Аркитектура» II: 130–132, 284, 287
Таманян А.И. I: 432–434, 476
Тангэ К. I: 547, 625–631, 633, 634; II: 102, 172, 174, 182–188, 444–450, 452
Таранцев Б.И. II: 432
Тарханян А.А. II: 78, 423–426
Тассель Э. I: 114, 116, 117, 120
Татлин В.Е. I: 138, 286–288, 290–292, 302, 340, 405
Таут Б. I: 19, 182–185, 187, 240–244, 368, 386; II: 119, 363, 377
Таут М. I: 240
Тафури М. I: 20, 242
Тверской Л.М. I: 281, 282
Тевдорадзе Д. II: 427
Тейлор Ф.У. I: I: 200, 219
Телфорд Т. I: 25
Тенгбум И. I: 168, 170, 183; II: 19, 20
Терентьева Г.М. II: 630, 631
Тёрнбалл У. II: 249, 251
Терраньи Дж. I: 370–373, 375, 385, 386; II: 288, 294, 379
Терри К. II: 262, 312–314, 639
Тессенов Г. I: 144, 145, 388, 389
Теста К. II: 107
Тингбао Я. II: 235, 599
Тируит Ж. I: 558
Тиснадо Р. II: 508
Ткаченко С.Б. II: 624
Товбин А. II: 90
Тодт Ф. I: 396
Тойнби А. I: 12, 21; II: 240
Томпсон А. I: 38
Томсен Р.Н. II: 571
Тон К.А. I: 27, 33, 34, 76–78, 109
Тонев Л. I: 486
Тонон Б. II: 307
Тонхе С. II: 601, 602
Тооороп Я. I: 112, 117
Топунов Ф. I: 473
Торадзе Т. II: 427
Торвальдсен Б. I: 38
Торманн Ф. I: 552
Торо Г. I: 202, 559; II: 130
Торосян Д. II: 436
Тосунян Э.Н. II: 78
Тоффлер О. (Э.) II: 316, 484, 488, 643
Травин Н.П. I: 313, 317
Тракль Г. I: 182
Тревитик Р. I: 24
Троост П.Л. I: 388–391, 398, 439
Троцкий Л.Д. I: 279, 306, 339, 340, 404
Троцкий Н.А. I: 282, 298, 299, 413, 415, 416, 427
Трукко Дж.М. I: 371
Трумен Г. I: 457
Тулуз-Лотрек А. де I: 116
Тундстрем О. I: 210
Турнан Ж. I: 455
Турсунов Ф.Ю. II: 74
Тхилава Т.С. II: 78
Тхор Б. И. II: 71, 72, 423
Тцонис А. II: 195
Тыл О. I: 251, 253
Тюпиков А.Н. I: 413
Уайльд О. I: 94, 96, 124
Уайнс Дж. II: 544
Уайт С. I: 592, 593
Уайт Ст. I: 62, 66, 67
Уайтвелл С. I: 103
Уде Ф. фон I: 138
Уидон Г. I: 362, 363
Уилкинсон У. II: 270, 273, 373
«Уиллис, Фейбер и Дюма» II: 61, 62
Уилсон С.-Дж. II: 143
Уилсон Х. II: 146
Уилфорд М. II: 274, 276–278
Уистлер Дж.М. I: 94
Уитмер Д.Дж. I: 438
Уитни I: 579, 580
Уиттик А. I: 19
Уйдобро Б. II: 404
Уллас Н.Н. I: 481, 483, 641, 643; II: 34, 35
Улсон К.С.-Дж. II: 144
Уляшов В.С. II: 83
Унгерс О.М. II: 300, 301, 307, 310, 490, 553–555
Уодсворт Р. I: 264
Уолкер I: 264
Уолтерс Р. I: 493
Уомерсли Дж.Л. I: 548
Уорд I: 507

Уорнем Т. I: 356, 357
Уорнке Дж.К. II: 330
Урбан II: 109
Усейнов М.А. I: 434, 476
Уткин Л. II: 441–443
Утцон Й. II:137–139, 398
Уэбб М. II: 205
Уэбб Ф.У. I: 31, 32, 138
Уэллс Г. I: 203, 279, 339

Фазлур-Хан I: 17, 203, 279, 339; II: 109, 110, 115
Файнзильбер А. II: 399, 401
Файнингер Л. I: 186
Фани В. I: 368
Фаренкамп Э. I: 144
Фаррел Т. II: 282, 283, 316
Фатхи Х. I: 634–636; II: 210, 583, 584
Февралев Д. II: 637
Федоров И. II: 92
Фельгер М.Д. I: 208, 209
Фельнер Ф. I: 59, 60
Ферстель Г. фон I: 66, 68
Фиджини Л. I: 370, 385, 555, 556
Фидлер К. I: 127
Фидлер Л. II: 189
Филенко Л. II: 427, 429
Филиппов М.А. II: 442, 443, 640, 641
Филюшкин М.В. II: 635, 636
Финетти Дж. де I: 370
Финстерлин Г. I: 184, 368
Фишер Л.-М. II: 508
Флехтхейм О. II: 199
Фомин И.А. I: 16, 153, 155–158, 197, 281–284, 288, 331–333, 341, 348, 416, 419, 420, 423, 427, 429, 430, 469; II: 287
Фомин И.И. I: 427, 428, 470, 479, 480
Фонтана Л. II: 525
Форбат Ф. I: 242, 244
Форма Аквинский I: 236, 237
Фоскини А. I: 380
Фостер Н. I: 17; II: 61, 62, 321–325, 489, 496–500, 502, 518, 550, 592
Фрай М. I: 539; II: 26, 211
Франк Й. I: 240
Франк Ш. II: 565
Франко Ф. I: 398, 399, 401; II: 129
Франц-Иосиф, император I: 71, 100
Фрейссине Э. I: 17, 571
Фремптон К. I: 20,187
Фретти Г. I: 370
Фрид Дж.И. II: 555–558
Фридман Й. II: 200–202
Фритц Э. I: 552
Фромм Э. I: 387
Фростерус С. I: 166
Фуйу А. I: 366
Фукс Б. I: 251
Фукс Й. I: 251, 254
Фуксас М. II: 490, 524–526
Фукуяма Ф. II: 488, 643
Фуллер Р.Б. I: 14; II: 46–50, 97, 220, 471
Фунг Х.-М. II: 575, 573
Фурье Ф.-М.-Ш. I: 102–104, 186, 217, 529

Хабермас Ю. II: 241, 243
Хавин В.И. II: 626, 627
Хадид З. II: 340, 343, 346–348, 351, 580
Хаднат Дж. II: 243
Хажакян М.Н. I: 645, 646
Хазанов М.Д. II: 621
Хазанова В.Э. I: 326
Хайнрих Дж. II: 57
Хайнрихс Г. II: 58
Хамилтон Х.О. I: 406, 407
Хан Э.А. II: 571
Хан-Магомедов С.О. I: 291, 295, 339, 340, 639, 655; II: 484
Хансен К. I: 36, 38, 168
Хансен Т. I: 36–38, 62, 65
Хансен Т.Э. фон I: 440
Хант Р.М. I: 54, 55, 57
Хара Х. II: 464–468
Хардвик Ф. I: 25
«Харди, Хольцман, Пфайфер» II: 329
Харитонов А.Е. II: 440, 633–638
Харрис В. I: 356, 357
Харрисон У.К. I: 366, 497–499
Хасегава И. II: 471–473, 544
«Хаус Рюккер» II: 200, 207
Хауэлл В. I: 558
Хачикян С.Е. II: 78, 424, 426
Хван В. II: 439
Хёгер Ф. I: 183
Хезлер О. I: 240, 242
Хейдук Дж. II: 379
Хейзинга Й. I: 228
Хейккинен М. II: 385
Хеллден Д. II: 20
Хельмер Х. I: 59, 60
Хензельман Г. I: 485
Хеннинг Ж.-М. II: 542
Хентрих Х. I: 513
Херинг Х. I: 243, 245, 386
Хермон А. I: 364, 365
Херстерберг Р. I: 552
Хертляйн Х. I: 144
Хертцбергер Х. II: 158–160, 305, 308
Хертцен Х. фон II: 14, 16
Херценштайн Л. I: 485
Херцог Ж. II: 522–525
Херцогенрат В. I: 186
Хидекель Л.М. I: 323
Хильберзаймер Л. I: 18, 239
Хименес Х.Б. I: 603, 605
Хичкок Х.Р. I: 19, 211
Хлебников В.В. I: 288
Хогарт У. II: 126
Ходжетс К. II: 572, 573
Ходжкинсон П. II: 145
«ХОК» II: 330
Холден Ч. I: 356
Холидей Т. I: 356, 357
Холляйн Х. I: 17; II: 253, 255, 263, 280–282, 307
Хопкинс М. II: 550
Хопп Х. I: 485
Хостетлер Г. I: 552
Хоуард (Говард) Э. I: 104–107, 203, 204, 217, 242; II: 8, 9, 13, 14
Хофман В. I: 248
Хофмейстер Г. I: 366
Хоффман Й. I: 128–131, 215, 360
Хохол Й. I: 248
Хоэ К.Х. II: 220, 221
Хрущев Н.С. I: 638, 639, 649
Хряков А.Ф. I: 449, 461, 462, 488, 641
Худ Р. I: 363, 366
Хуссаини А.Р. II: 585
Хьюз Р. II: 211

Цамп О. II: 207
«Цао и Мак Ким» II: 592, 594
Цапенко М. I: 458, 653
Цатурян И.Г. II: 78
«Центральный офис архитектуры» II: 571
Цитиура К. I: 599
Цогг Р. II: 523
Цоголович II: 373
Цолов Д. I: 486
Цубои Ё. II: 184, 185

Чагин В.И. I: 57
Чадерчи Р. II: 224, 225
Чалк У. II: 205
Чалов И.К. II: 441
Чарльз, принц Уэльский II: 273, 312, 313, 316
Чахава Г.В. II: 79, 80
Чашник И.Г. I: 292
Чаянов М.В. I: 336, 341
Чеканаускас В. II: 84, 90, 91
Черкезян Л. II: 424, 426
Чернихов Я.Г. I: 329, 330; II: 343
Чернопятов К. I: 424
Чернышев С.Е. I: 409, 410, 461, 462
Чернышева З.С. I: 449, 468, 469, 478, 479
Чернышевский Н.Г. I: 45
Черняускас А. II: 440
Черчилль У. I: 457
Четкин У. I: 20
Чечулин Д.Н. I: 431, 461, 653; II: 420, 421
Чипперфилд Д. II: 526, 527
Чомски Н. II: 339
Чуми Б. II: 340, 342, 343, 346, 399, 401, 580
Шалавин Ф. I: 327, 341
Шальгрен Ж.Ф.Т. I: 383
Шарп Дж. I: 19
Шарпантье Ж.-М. II: 609, 610
Шарун Х. I: 184, 240, 243, 245, 386, 485; II: 116–118, 121, 360, 363
Шаслен Ф. II: 396
Шаталов Е. II: 420
Шауберт Э. I: 36
Шаховской Д.М. II: 83
«Швайгер и партнеры» II: 514
Швейцер Дж. II: 576, 578
Швидковский Д.О. II: 394, 484
Швиттерс К. II: 354, 366
Шевердяев Ю.Н. I: 646, 648
Шевченко А.В. I: 284
Шеметов П. II: 404
Шене В.И. I: 57
Шербан И. I: 652
Шервуд В.О. I: 81
Шестопалов В.Н. II: 74, 75, 421
Шехлян Ж. II: 424, 426
Шехоян К.С. II: 76, 77
Шехтель Ф.О. I: 149, 150, 152–155, 299, 300; II: 426, 635
Шилинскас Р. II: 436, 438
Шилинскене А. II: 436, 438
Шиндлер Р. II: 571
Шинкель К.Ф. I: 30, 31, 36, 38, 40, 43, 237, 347, 387, 485, 510; II: 275, 300, 306
Шиппорет Дж. II: 57
Шишковитц М. II: 377, 378
Шквариков В.А. II: 73, 74
«Школа Тичино» II: 296
Шлеммер О. I: 230, 232
Шмаков С. II: 438
Шмидт Ф. фон I: 71
Шмидт-Куртиус К. I: 181
Шмитхеннер П. I: 395
Шнейдер П. II: 42
Шнек А.Г. I: 240
Шолер Ф. I: 144, 145
Шор Д. II: 424
Шоу Р.Н. I: 71, 73, 74, 101
Шоэ Ф. II: 163
Шпалек Й. I: 249
Шпеер А. I: 388, 389, 391–393, 397–399, 439
Шпенглер О. I: 211, 237, 273, 387
Шпигельхальтер Т. II: 549
Шпрекельсен О. фон II: 396–398
Шретер В.А. I: 58
Шрю Р. I: 364, 365
Штайдле О. II: 514
Штакеншнейдер А.И. I: 40–43
Штейндл И. I: 71
Штейнер Р. I: 180–182; II: 369, 370
Штеллер П.П. I: 643, 644
Штёрмер Я. II: 374–376

Штиглиц, барон I: 61, 64
Штренгель Ф.Й. II: 365
Штук Ф. I: 138
Штюббен I: 138
Шуаби А. II: 585
Шуази О. I: 121, 510
Шульрихтер В.А. II: 82, 83
Шультес А. II: 564, 565
Шульц Й. I: 58
Шульце-Наумбург П. I: 395, 397, 398
Шумакерс М.Г. I: 191
Шумов Е. II: 421
Шухов В. Г. I: 17, 48, 50
Шюлер Р. II: 326, 327
Шюлер-Витте У. II: 327
Шютте-Лихотцки М. I: 243

Щепетильников Н.М. I: 643, 644
Щуко В.А. I: 159, 209, 408, 411–414, 419, 427
Щуко Ю.В. I: 476
Щусев А.В. I: 159–162, 280, 300, 326, 335, 434, 435, 449, 451, 467, 468, 476; II: 426

Эггерштедт Х. I: 396, 397
Эгераат Э. ван II: 490, 580–582
Эйги А. и Н. II: 416, 438
Эйерман Э. I: 448, 450; II: 115
Эйзенман П. II: 251, 252, 339–342, 344–346, 351, 354, 379, 580
Эйк А. ван I: 556–558; II: 158–161
Эйо Э. II: 124, 129, 127
Эйфель А.Г. I: 46–48, 50–52, 120, 350; II: 334, 394, 398
Эко У. II: 242, 483
Экхолм П.-А. I: 592, 593
Эллингтон Д. I: 264
Эллоуэй Л. II: 190
Эль-Вакиль А.В. II: 583, 584
Эльдем С.Х. II: 230, 231
Эль-Кафрави К. II: 550
Эмерсон I: 202, 263, 559
Эн К. I: 247
Энар Э. I: 205
Энвин Р. I: 106, 107, 242, 384; II: 9
Энгквист О. I: 593, 595
Эндель А. I: 139
Эндрьюс Дж. II: 150, 151
ЭнсорДж. I: 112
Эрви А. I: 582; II: 16, 17
Эрдемир Ю. II: 612
Эренбург И.Г. I: 302, 340
Эриксон А. II: 150–152
Эрлах Ф. фон I: 129
Эррера Ф. де I: 399
Эрскин Р. I: 594–598; II: 59, 60, 198, 199, 366–369, 550
Эсканельяс М.А. I: 399
Эстберг Р. I: 166, 168
Эстевес Р. II: 59, 61
Эстерен К. ван I: 191, 193
Этвуд Дж. I: 84, 85
Эшер М. II: 459

Юделл Б. II: 308, 311
Юнг Б. II: 14, 15
Юнг К.Г. I: 124
Юрела Р. II: 440

Явейн И.Г. I: 471
Явейн Н.И. II: 624, 626
Яковлев Г.П. II: 75
Якубов Р. I: 473
Якушев А.В. II: 74
Ямагути Д. I: 599
Ямасаки М. I: 516, 518; II: 41, 112, 114, 139, 227
Ян Х. II: 330–332, 334, 614
Янак П. I: 248, 249, 254
Янес П. II: 422, 424
Янк Х. I: 74, 75
Янковский С. I: 487, 488
Яньес Э. I: 599
Яриновский П. II: 438, 439
Ясперс К. I: 8, 21, 24, 109

«ACTArchitecture» II: 399
CIAM (Международный конгресс современной архитектуры) I: 452, 487, 495, 527, 539, 557, 558;II: 40, 41, 158, 173, 213, 444
COM II: 110, 112, 115, 228, 230, 514, 605, 606
CZWG (Кемпбелл, Цоголович, Уилкинсон, Гоу) II: 372–374
GIAP (Gruppe international d'Architecture progressive) II: 200
SITE II: 491, 544–547

Содержание I и II томов

I том

Введение 7
Прогресс производства, массовое общество и архитектура 8
Идеология и утопия 9
Многообразие архитектуры XX века 12
Эволюция и революции в развитии архитектуры XX столетия 13
Форма и формообразование 14
Форма и ее значения 16
Архитектурная форма и промышленная технология 17
Архитектура и время 18
Историография архитектуры XX века 18
Истоки архитектуры XX века 23
Возникновение «архитектуры выбора» 26
«Архитектура выбора» во второй трети XIX века 30
Новая техника и архитектура второй половины XIX века 44
Архитектура выбора в последней трети XIX века 53
Поиски национальной специфичности 76
Американский протофункционализм XIX века 82
Возникновение эстетической утопии. Антиэклектизм 89
Архитектура и проблемы градостроительства 96
Социальные утопии и архитектура 102
Архитектура начала XX века и эстетические утопии 111
Ар нуво в Бельгии 114
Ар нуво во Франции 120
Ч. Р. Макинтош и школа Глазго 124
«Стиль Сецессиона» в Австро-Венгрии 126
Этический рационализм Х. П. Берлаге 136
Югендштиль в Германии 138
Стиль модерн и неоклассицизм в России 145
Национальный романтизм и неоклассицизм в Финляндии и Швеции 163
Каталонский «модернисмо» 171
Антропософская архитектура 180
Архитектура экспрессионизма 182
Неопластицизм и объединение «Стиль» 190
Архитектурные утопии «машинного века» 199
Новый тип архитектурного пространства 200

Идеи «нового города» 203
Футуристская архитектура 205
Вальтер Гропиус и технократическая утопия 210
Ле Корбюзье и технократические утопии 214
«Новая вещественность», технократические утопии и Баухауз 229
Германский функционализм 240
Социальное строительство «красной Вены» 246
Архитектурный авангард Чехословакии 247
«Органическая архитектура» и регионализм 256
против ортодоксального функционализма 256

Архитектура и социальный эксперимент в России. 1917–1930 275
Архитектура и утопия 276
Начало социального эксперимента 278
Революционный романтизм «бумажной архитектуры» и архитектурные утопии авангарда 281
Возникновение конструктивизма 292
«Рационалисты» 296
Возрождение строительства в России 297
Конструктивизм в архитектуре — зрелая концепция 303
Жилище и организация быта в архитектуре 1920-х годов 306
Клубы и Дворцы культуры 318
Конец первой утопии советской архитектуры 327
Историзм в советской архитектуре второй половины 1920-х годов 330
Развитие городов и градостроительные утопии 336

Вторая волна неоклассицизма. Ар деко. Архитектура на службе власти 343
Железобетонный классицизм О. Перре и французская архитектура 1930-х годов 347
Неоклассицизм как символико-поэтическая система 353
Британский неоклассицизм 1930-х 356
Неоклассицизм в Британской империи 357
Стиль ар деко в Европе и Америке 359
Архитектура на службе власти: рационализм и неоклассицизм в Италии 367
Архитектура на службе власти: строительство в Третьем рейхе 386
Испанский вариант архитектуры власти 398
«Вторая утопия» советской архитектуры» 403
Архитектура власти в США 1930-х 435

Архитектура двухполюсного мира после второй мировой войны. 1945–1960 443
Послевоенное восстановление — символы и проблемы 445
Образование биполярного мира 456
Советская архитектура конца 1940-х 457
Система высотных зданий в Москве 460
Архитектура метрополитена в Москве и Ленинграде 467
Образы преодоления пространства в советской архитектуре конца 1940-х — начала 1950-х годов 470
«Идеальный город» ВСХВ в Москве 476
Архитектура жилых зданий и «вторая утопия» советской архитектуры конца 1940-х — начала 1950-х годов 478

Архитектура Восточной Европы в первом послевоенном десятилетии (1945–1955) 484
Послевоенный вариант «интернациональной архитектуры» 492
Стеклянные миражи «века Америки» — Мис ван дер Роэ и его стиль 499
Варианты «стиля Миса» 510
Американский неоклассицизм 1950-х годов 514
Историзм 1950-х годов в Италии 519
Гуманизация технократической утопии и послевоенное творчество Ле Корбюзье 526
Ле Корбюзье в Индии 539
Английский необрутализм 546
Необрутализм за пределами Британии 552
«Бригада X» против CIAM 557
Фрэнк Ллойд Райт — «одинокий герой» 559
Архитектура инженеров 571
Национальные школы в архитектуре 1950-х — Финляндия, Швеция 581
Распространение принципов «современного движения» в архитектуре Латинской Америки 599
«Современное движение» в архитектуре Японии 622
Традиционализм в развивающихся странах 634
Трансформация советской архитектуры в середине 1950-х годов 637

II том

Поиски идеальной структуры большого города. 1940–1960 7
План Большого Лондона 9
Развитие городов Северной Европы — Хельсинки и Стокгольма 14
Новые города-утопии — Чандигарх и Бразилиа 26
«Утопия-71» — генеральный план Москвы 34

Архитектура 1960-х — трансформация и поиск альтернатив 39
Кризис идей «новой архитектуры» на Западе 40
Неофункционализм 51
Алвар Аалто — позднее творчество 63
Неофункционализм в архитектуре Советского Союза шестидесятых — начала семидесятых годов 69
Историзм и монументализм в архитектуре шестидесятых 93
Возвращение к супернебоскребам 109
Экспрессионизм и антифункционализм 115
Поздний необрутализм и его эпигоны 141
Структурализм 158
Луис Кан и соединение основных постфункционалистских тенденций 163
Метаболизм и архитектура Японии 1960-х — начала 1970-х годов 172
Роберт Вентури: новый взгляд на проблемы современной архитектуры 188
«Соучастие» 193
Архитектура и футурология 199
Распространение современной архитектуры — Азия и Африка 210

Постмодернизм и архитектура. 1975–1990 239
Возникновение системы идей постмодернизма 240

Начало постмодернизма в архитектуре 243
Постмодернистский классицизм 1980-х 263
Фундаменталистский классицизм восьмидесятых 288
Международная строительная выставка 1987 г. в Западном Берлине («IBA-87») 304
Реставрация канонического классицизма 311
Стиль хай-тек 318
Деконструктивизм 339
Неоэкспрессионизм в архитектуре восьмидесятых 363
Неомодернизм 378
«Большие проекты» Парижа 391
Архитектура Советских республик в последние годы единства СССР 407
Архитектура Японии — постметаболизм 444
Архитектура конца века. 1990–2000 487
Архитектура высоких технологий 492
Минимализм 520
Экологическая архитектура 541
Неорационализм и неомодернизм в 1990-е годы 552
Френк Гери, «Калифорнийская школа» и деконструктивисты 567
Архитектура стран Азии в последние десятилетия XX века 582
Архитектура Китая в последние десятилетия XX века 596
Архитектура России. 1990–2000 годы 611
Заключение 644
Память. Андрей Владимирович Иконников (1926–2001) 648
Именной указатель 652

Иконников Андрей Владимирович
Архитектура XX века
Утопии и реальность

Издание в двух томах. Том II

Директор издательства Б. В. Орешин
Зам. директора Е. Д. Горжевская
Зав производством Н. П. Романова

Редактор Е. П. Крюкова
Оформление К. Н. Шулики
Компьютерная верстка Е. А. Мусаткиной,
Д. В. Давыдова

ЛР № 065292 от 17.07.1997

Подписано в печать 10.08.2002
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Гарнитура Helios. Печать офсетная.
Печ. л. 84,0. Тираж 3000. Заказ № 1234

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048 Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9;
121099 Москва, а/я 911

Московская типография № 2
Министерства Российской Федерации
по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций
(МПТР России). Тел. 282-24-91.
129085, Москва, пр. Мира, 105.

ISBN 5-89826-130-3

9 788982 613036

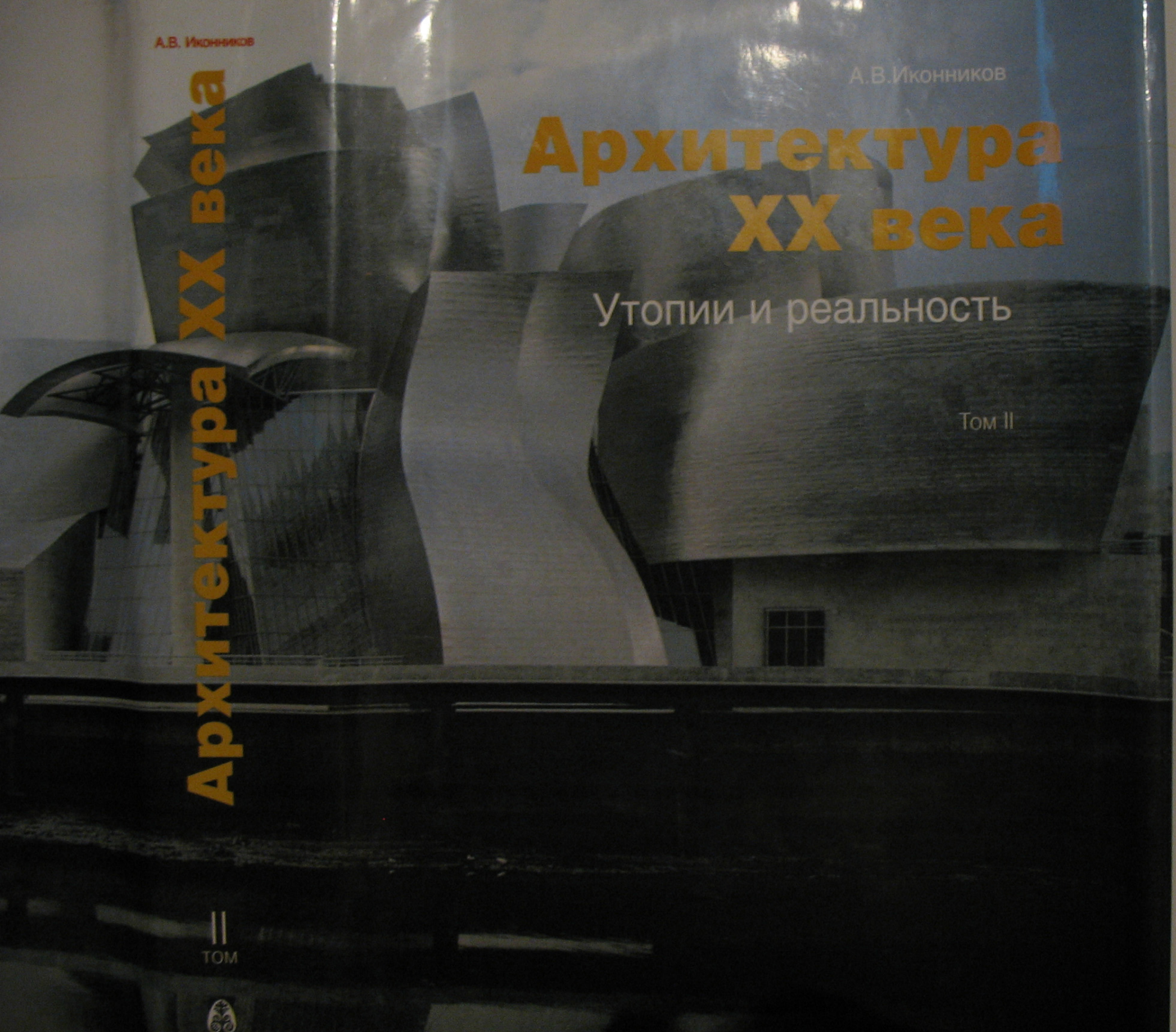


Книга
Цена 720 р.
19.03.2003 подп.

А.В. Иконников

Архитектура XX века

II том



А.В.Иконников

Архитектура XX века

Утопии и реальность

Том II

Андрей Владимирович Иконников

Доктор архитектуры
Профессор
Действительный член Российской академии архитектуры и строительных наук
Действительный член Международной академии архитектуры
Член-корреспондент Российской академии художеств
Заслуженный архитектор Российской Федерации
Почетный архитектор России
Почетный строитель России
Почетный строитель Москвы
Лауреат Государственной премии СССР (1979 г.)
Первый лауреат Государственной премии Российской Федерации по архитектуре (1992 г.);
Кавалер Ордена Почета;
Кавалер Ордена Благоверного князя Даниила Московского.

Награды:
Золотая медаль архитектуры «Интерарх» в Софии
Золотая медаль Российской академии художеств
Серебряная медаль Российской академии художеств
Большая медаль Российской академии архитектуры и строительных наук
Медаль Союза архитекторов РСФСР «За высокое зодческое мастерство»
и другие медали и почетные дипломы.

Андрей Владимирович Иконников — уникальная творческая личность. Почти полвека он был лидером российской архитектурной науки. Разносторонность интересов, энциклопедические знания, эрудиция, новизна и оригинальность концепций снискали его работам широчайшую известность как в родной стране, так и за рубежом. Он был всесторонне одарен и достигал блестящих результатов во всем, чем занимался, будь то студенческие обмеры памятников древнерусского зодчества, проектирование и преподавание, собственные диссертации и подготовка аспирантов, статьи в журналах и разделы в коллективных работах, составление и титульное редактирование трудов, переводы с английского и немецкого языков, участие в работе по созданию английского 36-томного словаря искусств, яркие выступления по радио, в кино и по телевидению, глубокие публичные лекции по проблемам архитектуры с показом авторского иллюстративного материала, его увлекательнейшие вечера «Диалоги» в Доме архитекторов, многолетняя общественная работа в Комиссии по Государственным премиям и в Комиссии по художественному воссозданию храма Христа Спасителя и, наконец, его книги, получавшие поистине всеобщее признание.

Им опубликовано свыше 500 научных работ, среди них более 50 книг, в которых рассматривается обширный круг проблем архитектуры и градостроительства. К сожалению, чрезмерная занятость Андрея Владимировича оставляла ему слишком мало времени для творческой деятельности. По этому поводу он говорил с горечью: «Научно-организационная работа поглощает основные силы и время. Моя же собственная научно-творческая деятельность *(вне которой себя просто не мыслю)* сдвинулась на то, что могло быть «свободным временем». Академические звания к тому же не облегчают трудностей, общих для всей науки, — в издательствах лежат рукописи книг, на выпуск которых у них нет денег…»

В последнее время он буквально изнурял себя работой. Его очень тревожили два фундаментальных издания: «Архитектура и градостроительство. Энциклопедия» и монография «Архитектура XX века. Утопии и реальность». К последней книге он шел всю творческую жизнь, считая ее смыслом своего существования. Из каждой поездки по миру он привозил в ее копилку что-то новое, определяющее. Очень переживал, что не может завершить книгу без современного материала по архитектуре Китая, и безмерно обрадовался приглашению на XX Всемирный конгресс архитекторов в Пекине, где сделал блестящий доклад: «Россия в архитектурном процессе XX столетия». Привез богатейший материал…

Андрей Владимирович страшился не успеть.
Он успел.



А.В. Иконников

Архитектура XX века

II том

Андрей Владимирович Иконников — уникальная творческая личность. Почти полвека он был лидером российской архитектурной науки. Разносторонность интересов, энциклопедические знания, эрудиция, новизна и оригинальность концепций снискали его работам широчайшую известность как в родной стране, так и за рубежом. Он был всесторонне одарен и достигал блестящих результатов во всем, чем занимался, будь то студенческие обмеры памятников древнерусского зодчества, проектирование и преподавание, собственные диссертации и подготовка аспирантов, статьи в журналах и разделы в коллективных работах, составление и титульное редактирование трудов, переводы с английского и немецкого языков, участие в работе по созданию английского 36-томного словаря искусств, яркие выступления по радио, в кино и по телевидению, глубокие публичные лекции по проблемам архитектуры с показом авторского иллюстративного материала, его увлекательнейшие вечера «Диалоги» в Доме архитекторов, многолетняя общественная работа в Комиссии по Государственным премиям и в Комиссии по художественному воссозданию храма Христа Спасителя и, наконец, его книги, получавшие поистине всеобщее признание.

Им опубликовано свыше 500 научных работ, среди них более 50 книг, в которых рассматривается обширный круг проблем архитектуры и градостроительства. К сожалению, чрезмерная занятость Андрея Владимировича оставляла ему слишком мало времени для творческой деятельности. По этому поводу он говорил с горечью: «Научно-организационная работа поглощает основные силы и время. Моя же собственная научно-творческая деятельность *(вне которой себя просто не мыслю)* сдвинулась на то, что могло быть «свободным временем». Академические звания к тому же не облегчают трудностей, общих для всей науки, — в издательствах лежат рукописи книг, на выпуск которых у них нет денег...»

В последнее время он буквально изнурял себя работой. Его очень тревожили два фундаментальных издания: «Архитектура и градостроительство. Энциклопедия» и монография «Архитектура XX века. Утопии и реальность». К последней книге он шел всю творческую жизнь, считая ее смыслом своего существования. Из каждой поездки по миру он привозил в ее копилку что-то новое, определяющее. Очень переживал, что не может завершить книгу без современного материала по архитектуре Китая, и безмерно обрадовался приглашению на XX Всемирный конгресс архитекторов в Пекине, где сделал блестящий доклад: «Россия в архитектурном процессе XX столетия». Привез богатейший материал...

Андрей Владимирович страшился не успеть.
Он успел.



А.В. Иконников

Архитектура XX века

II том

Архитектура XX века

II том

Архитектура XX века

Утопии и реальность

Том II