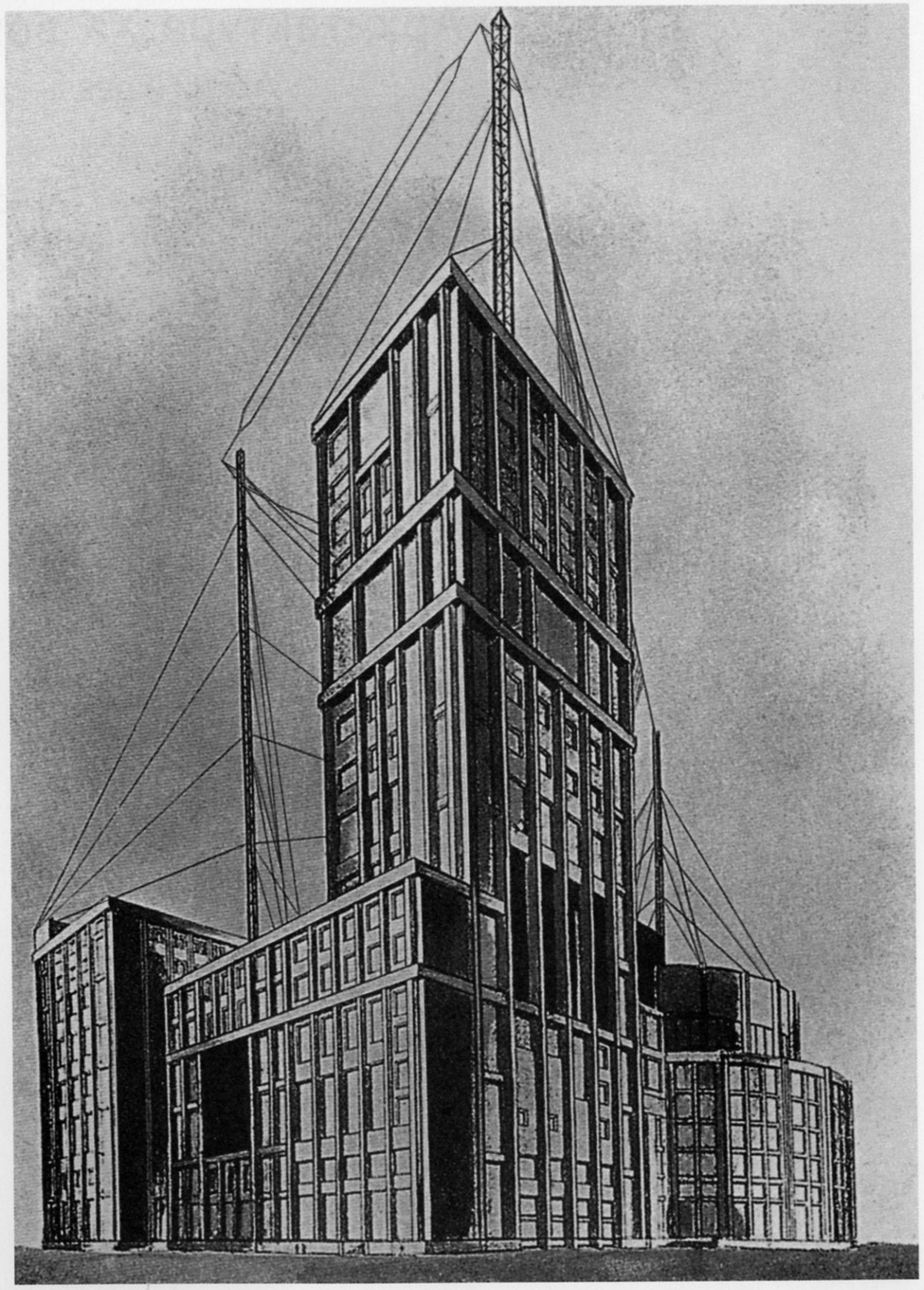
Архитектура XX века

Утопии и реальность

Том I



А. В. Иконников

Архитектура XX века

Утопии и реальность

Издание в двух томах

Том I

Прогресс-Традиция
Москва

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,
Москомархитектуры

И 42 **А. В. Иконников. Архитектура XX века. Утопии и реальность.**
Издание в двух томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 656 с. 1055 ил.

ISBN 5-89826-096-X

В книге впервые в отечественной литературе выстроена общая картина мирового архитектурного процесса XX столетия; архитектура России в ее изменениях показана как часть системы меняющегося мира. Анализируются творческие концепции и направления, вытеснявшие в своем соперничестве представление о едином стиле времени, «стиле эпохи». Сопоставляются идеальные цели этих направлений, связанные с утопической мыслью, и реально достигнутые ими результаты. Архитектура рассмотрена во взаимодействии с культурой времени в ее зависимости от социальных процессов и исторических катаклизмов. Показан процесс становления «современного движения» в архитектуре в его связи с художественным авангардом и его отношения с традиционалистской архитектурой и историзмом. Рассказано о кризисе модернизма во второй половине века, о вытеснявших его постмодернизме и так называемом «стиле хай тек», деконструктивизме и поисках последних десятилетий века. Книга разделена на два тома. Первый посвящен развитию архитектуры до 1960 года, второй — последним десятилетиям века.

ББК 85.11

ISBN 5-89826-096-X

© А. В. Иконников, 2001
© К. Н. Шулика, оформление, 2001
© Прогресс-Традиция, 2001

Содержание

Введение 7
Истоки архитектуры XX века 23
Архитектура начала XX века и эстетические утопии 111
Архитектурные утопии «машинного века» 199
Архитектура и социальный эксперимент в России. 1917–1930 275
Вторая волна неоклассицизма. Ар деко. Архитектура на службе власти 343
Архитектура двухполюсного мира после второй мировой войны. 1945–1960 443



Введение

Членение времени на века условно. Исторический процесс не следует круглым датам. Но двадцатый век — век особый. За ним пришло новое тысячелетие. Когда близился тысячный год, мир западного христианства цепенел от пророчеств, предрекавших наступление Страшного суда или катастрофу, грозившую оборвать ход истории. Жизнь надолго замерла — сама круглая дата стала событием. Эсхатологические ожидания возникли и в середине XX века — в менталитет десятилетий холодной войны вошло ощущение края времени, грядущий рубеж тысячелетия из шаткого равновесия pax atomica виделся в зареве термоядерного Армагеддона. Отгораживаясь от подобных предвидений, футурологи 1960-х предлагали позитивные сценарии будущего; любимым сюжетом их бравого оптимизма стал «город 2000 года». Теперь наваждение отступило, и возникает соблазн обратиться к итогам и перспективам, которых могло и не быть.

Двадцатый век интересен и сам по себе, а история его архитектуры сложилась в драматичный сюжет, почти точно вписавшийся в календарные рамки. Архитектура второй половины XIX в. тяготеет к нему как пролог. Завязка главных сюжетных линий пришлась на годы до первой мировой войны. Динамичное развитие, драматизированное возникновением Советского Союза и его грандиозным социальным экспериментом, развернулось между двумя мировыми войнами. По окончании второй, за коротким временем всеобщей консолидации вокруг принципов рационалистической архитектуры, последовали годы кризиса, затронувшего обе стороны разделенного мира. На смену одряхлевшему модернизму в 1970-е пришел постмодернизм. Последнее десятилетие века воспринимается как эпилог. Напряженность двухполюсного мира угасла вместе с крушением социалистического эксперимента, снявшим противостояние общественных систем. В мире, утратившем четкую ориентированность, жестко заявленные концепции архитектуры, исчерпав себя, растворялись в спокойной элегантности нового эклектизма. Начался поиск сценариев развития для следующего исторического цикла, приходящегося уже на третье тысячелетие. Удовлетворяя как материальные, так и духовные потребности общества и человека, архитектура всегда основывалась на специфичной для художественной деятельности интеграции разнородных начал. Она должна объединять в своих произведениях результаты духовного и материального производства, чтобы овеществить идеальные представления общества о жизнеустройстве. Архитектура успешно делала это в европейской культуре до середины XIX столетия, когда прогресс производства породил рост количеств, с которым ей уже не удавалось успешно справляться. Машины, с их высокой производительностью, создавали продукты потребления и воспроизводили самих себя; материальное производство достигло небывалого роста. Успехи техники порождали все новые потребности. Рост, который сам себя стимулировал, привел к тому, что уже в XIX веке, в прологе к основному сюжету — XX веку, развитие техники вышло за пределы соразмерного человеку и доступного его обозрению.

Прогресс производства, массовое общество и архитектура

Рост количеств менял качество жизни, прогресс науки, техники, производства открывал для развитых стран возможность больше производить и больше строить, побуждая урбанизацию. Концентрация людских масс создавала массовое общество с его специфической ментальностью. В городах разрастались массивы искусственного и преобразованного трудом окружения. И если по отношению к естественной природе человек оставался свободен, то «вторая природа», созданная им самим, заставляла подчиняться заложенным в ее структуру программам поведения и деятельности.

Следствием технизации жизни стало утверждение рационалистического мышления, в котором анализ преобладал над синтезом, осязаемая объективность и практическая целесообразность стали универсальными критериями, ставящими под сомнение правомерность субъективного и иррационального. Разумность и четкое функционирование техники позволяли надеяться, что используемые ею методы управления могут обеспечить и эффективное функционирование общества. В повседневном труде, расчлененном на производственные операции и циклы, конечная цель становилась неосязаемой. Исполнитель отчуждался от завершающего результата, который наполняет творческой радостью труд ремесленника, создающего весь объект от начала до конца. Расчлененность труда отделила творческие моменты от рутинных операций, предоставив осуществление их разным людям.

Успехи техники стали основой веры в прогресс и его универсальность. Такая вера отдавала безусловное предпочтение новизне в противовес преемственности традиций. Прометеевский восторг провоцировал и обратную реакцию — ужас перед демонизируемой техникой, перед созданной самим человеком антигуманной силой, способной выйти из-под его контроля.

Но, как отмечал К. Ясперс, техника — лишь средство, «поэтому она двойственна. Поскольку техника не ставит перед собой целей, она находится по ту сторону добра и зла или предшествует им. Она может служить во благо или во зло людям»[1].

Развитие архитектуры всегда было зависимо от возможностей техники, осуществлявшей ее замыслы. Но в XX веке и сами ее эстетические ценности во многом исходили из способов формообразования и совершенства исполнения техноморфной «второй природы». Техника стала и новым источником метафор архитектурной формы. Более того, влияя на мироощущение и видение мира, она стала продуцировать новые ценности и идеальные модели.

Массовое общество, ставшее реальностью благодаря прогрессу производства, формировало свой особый менталитет и свою культуру. Х. Ортега-и-Гассет писал, что «головокружительный рост означает все новые толпы, которые с таким ускорением извергаются на поверхность истории, что не успевают пропитаться традиционной культурой»[2]. Неоднородность общества, определяемая различием принимаемых ценностей, стала причиной параллельного существования авангардного и тривиального искусства, различных слоев стратифицированной архитектуры. В последней стали выделяться, грубо говоря, три слоя: элитарный, традиционный и популистский, «кичевый».

В первом, отвечающем предпочтениям культурной элиты, возникают и испытываются новые идеи, активное отношение к жизни претворяется в эвристический поиск; в этом слое возникает взаимодействие с искусством — прежде всего, художественным авангардом. Второй

слой обращен к массовому потребителю, овладевшему элементарными культурными навыками, и основывается на профессионально освоенных, устоявшихся нормах и ценностях. Этот слой питается идеями, наработанными в первом; здесь не рискуют, а комбинируют проверенное. Традицией, усваивающей проверенные новации, обеспечивается устойчивый уровень профессионализма. В первом слое деятельность устремлена к индивидуальному, необычному, иногда — шокирующему, во втором — к созданию целостных контекстов, отработке узнаваемых типов, совершенствованию стандартов. Развитие архитектуры основывается на взаимодействии этих слоев.

Третий, популистский слой ориентирован на людей, не освоивших утвердившиеся культурные нормы и связанные с ними представления о хорошем вкусе (изначально — первое поколение горожан, занесенное в города миграционными потоками, теперь, в особенности на территориях бывших социалистических стран, — новые богатые, отринувшие привычную среду с ее культурными навыками, но не выработавшие собственных). Работая в этом слое, архитектор как бы создает антураж для игры, в которой не участвует. Он обслуживает заказчика, ценностей которого не разделяет, но вынужден выполнять его требования.

Эстетические ценности в этом слое имитирует кич, преувеличенная зрелищность которого импонирует неразвитому восприятию. И наконец, существует количественно значительный слой, создаваемый на основе утилитарных комбинаций «обычного» в пределах несложных функций и простейших строительных приемов; архитектура как творчество в этом слое не требуется.

Параллельное бытование «высокой» и рутинной архитектуры было присуще и эпохам больших стилей прошлого. Тогда, однако, высокое и обыденное развивались в русле единой культуры и подчинялись общей шкале ценностей. В массовом обществе XX века такое единство распалось. Кич и «архитектура без архитектора» могут воспроизводить некие формы или знаки, бытующие в элитарном иди традиционном слоях, но лишь в контексте значений и ценностей, специфичных для своей субкультуры.

Идеология и утопия

Государство и различные средоточия влияния — центры партий, политических и экономических структур — в современном массовом обществе остро нуждаются в средствах объединения людей и руководства ими, базирующихся не на подчинении, но на убеждении. В статичном средневековом мире подобную роль играли представления, истинность которых гарантировала церковь. Рационалистические представления, которыми в Новое время были вытеснены религиозные, неполны, противоречивы и в чем-то сомнительны. Создание идеологий, интерпретаций мира, которые могли бы объединять и направлять, внушая массам желания и потребности, стало особой задачей.

Идеология, по определению энциклопедии советского времени, — «система взглядов и идей, в которых осознаются и оцениваются отношения людей к действительности и друг к другу, социальные проблемы и конфликты, а также содержатся программы социальной деятельности, направленной на закрепление или изменение данных общественных отношений»[3]. Но идеология не просто «систематизирует» — она пристрастно защищает и пропагандирует некую позицию. Немецкий философ К. Манхейм в классическом труде «Идеология и утопия» заметил: «В слове “идеология” имплицитно содержится понимание того,

что в определенных ситуациях коллективное бессознательное определенных групп скрывает действительное состояние общества как от себя, так и от других и тем самым стабилизирует его»[4].

При этом официальная идеология, принятая группами, управляющими государством, только в условиях тоталитарных систем существует вне конкуренции с идеологиями других групп. Все пользуются оружием взаимного разоблачения. И все ищут подтверждений своей правоты, обращаясь к социальной мифологии. В это соревнование, как правило, вовлекалась и архитектура, которая создавала пространственные декорации, отвечающие содержанию мифологем и как бы подтверждающие их своей вещественностью.

В прошлом представления о мире, принятые архитектором, формировали его менталитет, влияли на метод творчества и образные метафоры. Теперь стала мыслима архитектура, форма которой предопределена идеологической конструкцией, должна служить утверждению заданных идей и, тем самым, — стабилизации некоего порядка. Наиболее впечатляющие образцы идеологизированной архитектуры создавались в первой половине XX в. — в России сталинистского периода, в муссолиниевской Италии и в официальной архитектуре США.

Пристрастность, направленная противоположно той, что присуща идеологии, характеризует утопическое мышление. Его поддерживают группы, которые «духовно столь заинтересованы в уничтожении и преобразовании существующего общества, что невольно видят только те элементы ситуации, которые направлены на его отрицание… Их ни в коей степени не интересует то, что реально существует, они лишь пытаются мысленно предвосхитить изменение существующей ситуации. Их мышление никогда не бывает направлено на диагноз ситуации; оно может служить только руководством к действию»[5].

Вторжение утопии в реальность — специфический феномен XX столетия. Ранее утопия выступала как синоним отвлеченной мечты, как идеальная модель, искусственно сконструированная воображением, игнорирующим реалии исторической ситуации, альтернатива существующему, основанная лишь на «хотении и волении» (такое значение термин «утопия» и поныне сохраняет в обыденном словоупотреблений). Но Н. Бердяев отметил, что в нашем столетии «утопии оказались более осуществимы, чем казалось раньше. И теперь стоит другой вопрос — как избежать их окончательного осуществления»[6].

Трагический парадокс века в том, что попытки достичь высшего блага порождали ненамеренные и непредвиденные последствия, разрушительное воздействие которых иногда разрасталось до катастроф планетарного масштаба. Утопия становилась опасной, когда в ней видели модель насильственного революционного переустройства общественных структур и экономики общества. Но в локальных пределах художественного эксперимента (например, архитектурной фантазии) опасность не ощущалась. Утопическая мысль действовала как раздражающий стимулятор, побуждая выйти за пределы привычных стереотипов. Последнее казалось подтверждением ее конструктивности.

В основе утопических моделей общества, начиная от архетипа, предложенного Платоном в виде размышлений об устройстве легендарной Атлантиды [7], до утопий середины XX столетия, лежит идея рационального всепроницающего порядка, служащего обществу в целом за

счет блага индивидуального и личного. Жесткая обезличенность усугублялась стремлением к чистоте идеала. Исключались любые варианты. Видение мира сводилось к противостоянию полярных начал.

Утопический идеал принимался как цель, оправдывающая любые средства. Своими бескомпромиссными устремлениями утопическое сознание готовило интеллектуальную почву для тоталитаризма и его идеологии.

Гипертрофия утопической мысли, устремленной к осуществлению произвольно сконструированных идеалов, роковая для исторических судеб XX века, вовлекла в свой водоворот и архитектуру. Увлеченные идеалами социальных утопий, архитекторы стали выступать с претензиями на устроение жизни.

Проекции утопической мысли на архитектурную деятельность дали первый реальный результат на рубеже XIX и XX веков, когда эстетическая утопия, основанная на идее преобразования мира красотой («мир красотой спасется»), стала началом интернационального «стиля модерн». В 1920-е годы архитектурный авангард, побуждаемый волной революций, развернувшихся под лозунгами социальной утопии (и прежде всего — гигантским утопическим экспериментом России), сумел дать яркий импульс рационалистическому направлению в архитектуре. Русский авангард основывал свои жизнестроительные принципы на уравнительной утопии военного коммунизма; социал-демократические и неотомистские утопические идеи питали прогрессизм западноевропейского авангарда.

В 1930-е годы архитектурный утопизм в условиях устанавливавшихся тоталитарных режимов отбросил прогрессистские установки авангарда. Используя мифологемы «вневременных ценностей», «будущего, равного вечности», соединяющего в себе все достижения человечества, утопизм обратился к историзму («вечная классика» монументальных версий «величия нации» или «почвенные» национальные традиции для обыденных задач).

Возвращение к идеалам уравнительной утопии в Советском Союзе постсталинистского периода было глубинным содержанием хрущевской архитектуры технологизма с ее абсурдными крайностями типизации и стандартизации (программно обезличенные «хрущобы»). «Малые утопии», следовавшие идеям социал-реформизма или основанные на гипотезах особой роли определенных территориально-общественных структур («соседства»), функций (обмен информацией, досуг), принимались как основание некоторых профессиональных идей западноевропейских и американских архитекторов пятидесятых годов.

Среди созданного с ориентацией на утопию многое трудно приспосабливалось к реальным ситуациям, что-то оказывалось вообще непригодным (как российские дома-коммуны 1920-х или американские социальные жилища 1950-х, типа знаменитого Проут-Айгоу в Сент-Луисе).

Утопическое сознание провоцировало архитектурную профессию на противостояние обществу, что подрывало доверие к ней.

Последняя четверть XX века стала временем, когда притягательность утопических идеалов начала исчезать. Решающий удар утопизму нанесло крушение социалистического эксперимента в России. Архитектурная утопия XX века умерла, оставив после себя лишь чуждые

социальных амбиций архитектурные фантазии. Осталось, однако, и пятно соучастия профессии в попытках построения эстетизированного всепроницающего порядка тоталитарных государств.

Многообразие архитектуры XX века

Череда великих стилей архитектуры оборвалась на классицизме — более уже не складывались системы, которые могли бы претендовать на роль «стиля эпохи». Не стиль, а множественность путей развития относится к главным характеристикам архитектуры XX века.

Сложность панорамы увеличивалась тем, что в активное формирование идей и направлений архитектуры включался все более широкий круг стран и народов. А. Тойнби отметил: «Перед войной 1914–1918 годов Европа, вне всякого сомнения, пользовалась господствующим влиянием в мире, и та особая модель цивилизации, которая сложилась в Западной Европе за последнюю тысячу двести лет, казалось, будет преобладать повсеместно» [8]. Из восьми великих держав пять располагались в Западной и Центральной Европе (Великобритания, Франция, Германия, Австро-Венгрия и Италия). Российская империя была государством евразийским. Не принадлежавшие к Европе США и Япония до 1914 года оставались на периферии мировой политики.

В сфере архитектуры в начале XX века также правомерно было говорить о преобладании европейских стран, сплоченных на основе античной и ренессансной культурных традиций. Франция в середине XIX столетия стала главной законодательницей в профессиональной культуре. В конце века к ней присоединяются Британия, Германия, Бельгия, Австро-Венгрия; в архитектуре США началась генерация оригинальных идей, перебрасывающихся уже в начале XX в. на европейский континент.

В годы после первой мировой войны эксперименты российского авангарда вывели в число лидеров Советский Союз. Яркую роль сыграла архитектура Нидерландов. Началось развитие архитектурных школ Италии, скандинавских стран, Финляндии. Расширение круга стран, генерирующих идеи в архитектуре, ускорилось после второй мировой войны. В первом послевоенном десятилетии процесс этот отступил перед культурной экспансией США, опиравшихся на свою экономическую мощь, возросшую за военные годы. Однако к концу периода программно заявила о своей самостоятельности архитектура Финляндии, началось становление самобытной архитектуры Японии, вошедшей позднее в число безусловных лидеров; возникли сильные архитектурные школы в Латинской Америке (Бразилия, Мексика, Венесуэла, несколько позже — Чили, Аргентина, Куба). Далее стал раскрываться в архитектуре культурный потенциал Индии. Сложились сильные архитектурные школы Австралии и Канады. Установка на культурную самобытность архитектуры получила развитие в странах Ближнего Востока. Наконец, вместе с активизацией экономики стали выходить на первый план в панораме мирового зодчества «молодые тигры» юго-восточной Азии — Гонконг, Сингапур, Малайзия, Южная Корея. В конце столетия стало обретать своеобразие и выразительность многое в огромных объемах строительства, которое ведет Китай.

Увеличение числа стран, вносящих свой вклад в развитие архитектуры, не было лишь количественным явлением. В глобальный процесс вовлекались страны с самобытной национальной культурой, давними традициями архитектурного творчества. Информационный обмен приводил к тому, что включение новых членов в клуб активных новаторов обогащало фонд идей мировой архитектуры столетия, увеличивало ее многомерную сложность.

Сложность системы увеличивало и драматичное подчас противостояние глобалистских тенденций и стремления к самоутверждению национальных культур. Универсальность научно-технической мысли и производственных стандартов, развитие глобальных информационных сетей, доступность прямого контакта с чужими культурами служили межнациональному распространению ценностей. Но гранью культуры века стало стремление наций к самоидентификации. Под его влиянием старались обозначить и подчеркнуть «особое», характерное для данной нации, а в межнациональных тенденциях искали те версии, которые отвечают конкретности ее бытия и менталитету.

Эволюция и революции в развитии архитектуры XX столетия

В истории архитектуры, как и в любых исторических процессах, связная и предсказуемая последовательность изменений периодически уступает место качественному скачку, разрывающему постепенность. Эти две стороны процесса, попеременно сменяющие одна другую в единстве развития, Ю. Лотман охарактеризовал как моменты взрыва и постепенности [9].

Особенность XX столетия в том, что линейная последовательность их чередования уже не определяла исторический процесс. Развитие, начатое вспышкой революционных изменений, еще продолжалось, не исчерпав потенциала новации, когда возникала следующая вспышка. Заданное ею направление могло долго сосуществовать с возникшим ранее. Многочисленность таких хронологических наложений определяла сложность общей картины (так, распространение «стиля модерн» после «взрыва» на рубеже XIX и XX столетий наложилось на постепенность развития эклектизма; последнее продолжалось и после взрывного образования рационалистических направлений; в последней четверти века хронологически совмещались ортодоксальный функционализм, неофункционализм, постмодернизм, «хай-тек», деконструктивизм, традиционализм, неоклассицизм). Совмещению во времени явлений, возникновение которых хронологически было разделено, способствовали расслоение архитектуры массового общества и несинхронность развития национальных культур. Сложность процесса дополнялась и его «искривлениями» под давлением идеологии или утопических концепций.

В XX веке плюрализм, допускающий одновременное существование в системе одной культуры различных художественных направлений, пришел на смену чередованию больших стилей. Последний из них — классицизм — уступил место программному многостилью эклектики. Сам термин «стиль», служащий инструментом классификации исторического материала, в применении к архитектуре XX века получил некую амбивалентность (более корректно говорить о динамичных творческих направлениях, не застывающих в качественной завершенности). Подвижность направлений подчеркивается сменой эстетических предпочтений, подобно моде получающих международное распространение. Накладываясь на мозаику направлений, они придают им особую окраску, иногда выявляющую неожиданные аналогии.

Примером такого рода может сложить дихотомия «простое—сложное». В искусстве начала века укреплялось убеждение, что простота — это образ истинного. Усвоенное архитектурой 1920-х годов, оно получало воплощение как в лапидарной геометрии композиций авангарда, так и в направлениях, связанных с историзмом, где приемы классики приводились к ясности

ортогональных схем и сочетаниям элементарных геометрических фигур. Тяга к простоте была доведена до абсолюта в архитектуре 1950-х (максима Л. Мис ван дер Роэ: «Меньше есть больше»). Маятник предпочтений, достигший предельного положения, покатился затем в противоположном направлении (контрмаксима Р. Вентури: «Меньше не есть больше»), побуждая к поискам сложности, иногда самоценной. К 1990-м годам маятник прошел полную амплитуду, и вновь покатился к минимализму («меньше есть больше?»). Если же из плоскости качества формы перейти в плоскость культурных значений, мы увидим движения предпочтений между прогрессизмом и историзмом, самоценностью новизны и уважением к традиции.

Мы рассмотрели ряд обстоятельств, внешних по отношению к собственно архитектуре, формирующих деятельность профессии как бы извне. Обратимся теперь к наиболее общим результатам внутреннего развития профессиональной деятельности. Начнем с проблемы формы (именно владение ее языковой реальностью выделяет архитекторов среди других профессий).

Форма и формообразование

По направленности и решительности качественных изменений в архитектурном формообразовании XX век сравним со временем римской архитектурной революции I в. н. э., создавшей классическую традицию европейского зодчества. Тогда на основе греческого храма с его иерархической структурой и элементами, форма которых была индивидуальна и зависела от места в структуре, римляне создали систему ордеров, ставшую универсальным упорядочивающим началом архитектурной композиции. Объектом последней оставалось здание — завершенный в себе самодостаточный объект.

В XX веке объектом композиции становится контекст среды — целостной в своей упорядоченности, но открытой к развитию системы. Утратили безусловность критерии, основанные на классическом принципе завершенности произведения («ни прибавить, ни убавить», — как говорил И. Жолтовский). Индивидуальность целого, идентификация такой системы основаны в большей мере на характере связей между элементами, чем на особенностях формы элементов. Возможность использования при этом форм универсальных, стандартных, заложенная уже в системе римских архитектурных ордеров, получила новое развитие, открывая путь к вовлечению в архитектуру-искусство методов промышленного производства.

Римляне скульптурности архитектуры греков противопоставили принцип позитивного пространства — объемлющей человека организованной пустоты, которая воспринималась как символически активная форма (Пантеон, здания терм). XX век возвысил этот принцип до концепции формообразования («Пространство, а не камень — материал архитектуры»[10], — писал Н. Ладовский). В первой половине столетия на основе этой концепции пытались создать универсальную теорию архитектуры (Ф.-Л. Райт); ее связывали с теорией пространства-времени Эйнштейна-Минковского (З. Гидион), рассматривали в художественно-символическом (Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье) и функциональном (В. Гропиус) аспектах, претворяя идеи в практические эксперименты. Увлекаясь пространственностью, сводили к минимуму материальные составляющие формы или заменяли их визуально неощутимыми прозрачными экранами (Мис ван дер Роэ). К 1960-м развитие тенденции достигло грани абсурда в концепции «иной архитектуры» Б. Фуллера, отвергавшего саму необходимость архитектурной формы, и в рассуждениях об «идеальной архитектуре» как пространстве, формируемом невидимыми силовыми полями.

Но еще в конце первой половины столетия пространственности были противопоставлены новые эксперименты с пластическими свойствами формы, подчеркивающими ее вещественность (поздний Ле Корбюзье с его «грубым бетоном», бруталисты, затем Л. Кан и японские метаболисты). 1970-е годы стали временем, когда начала восстанавливаться диалектика пространства и массы. Концепция «пространства-времени», соединенная со средовым подходом, стала основой индивидуальных решений, получивших невиданное ранее разнообразие, произрастающее из соединения активной пластичности вещественного и развернутой в четырех измерениях последовательности пространств.

Реализация новых методов организации пространства, вместе с распространением конструктивных структур, которые не укладываются в классические представления о тектонике, привели в XX в. к уникальной ситуации. Наряду с направлениями, продолжающими культуру восходящей к античности классической формы, впервые возникли нетрадиционные направления, обратившиеся к изначальным основам формотворчества («авангард»). Как и неоклассические, они претендовали на универсальность, опираясь на безусловную веру в прогресс и самоценность новизны.

Часть этих направлений прокламировала рациональное осмысление объективных факторов (конструкции, функции) как основы формотворчества. Другая часть их отдавала первенствующую роль закономерностям психологии восприятия. Те и другие в работе над формой использовали опыт художественного авангарда, причем первые тяготели к версиям рассудочного посткубизма (супрематизм, неопластицизм, пуризм), вторые — к экспрессионизму и сюрреализму. Одни стремились к чистоте картезианской геометрии, другие — к импульсивной иррациональности подобий органической формы.

Активное соприкосновение с экспериментами других пространственных искусств сохраняли и направления «поставангардной» архитектуры, на методы формообразования которых влияли такие художественные направления, как «бедное искусство», поп-арт, оп-арт. Взаимодействие искусств, игравшее в становлении зодчества XX века не менее значительную роль, чем в становлении архитектуры Ренессанса или барокко, не сохранило, однако, эту роль на протяжении всего столетия. К концу его в программных декларациях и художественной практике неоавангарда стала настойчиво оспариваться эстетическая природа искусства. Эстетическая конструктивность — главное связующее звено между архитектурой и другими искусствами — стала игнорироваться последними. Концептуальное искусство, претендуя на формирование среды своими значениями, делает это средствами, которые выходят за пределы природы архитектуры.

В плюралистической картине направлений первых трех четвертей XX столетия неоклассические и авангардистские методы формообразования развивались параллельно. И те и другие заявляли претензии на единственность собственной истины. В последней четверти столетия постмодернизм наметил еще один путь — их объединение, обратившись к проблеме значения формы.

В последней четверти века на развитие формальных языков архитектуры стала оказывать все возрастающее влияние компьютеризация проектирования. Она не только эффективно обеспечивала рутинные процессы, но и создала возможности творческого поиска, для традиционного проектирования немыслимые. Многовариантное моделирование пространствен-

ных структур уже в 1980-е годы открыло путь к увеличению сложности систем архитектурного пространства, имеющей целью не столько повышение их практической целесообразности, сколько создание драматических эффектов, воздействующих на восприятие. Возникла и новая форма проектного эксперимента, проводимого в создаваемой компьютером виртуальной реальности. Она позволяет имитировать взаимодействие проектируемой структуры с ее жизненным наполнением и восприятие как уже функционирующей среды.

Форма и ее значения

Волны новых значений, порожденных культурой XIX века, не укладывались в системы знаков и метафор архитектурных форм классицизма. Язык архитектуры перерождался в набор семантически нейтральной орнаментики. Эклектизм родился из попыток вернуть архитектурной форме значимость за счет манипулирования ассоциациями, литературными по своей сути, которые связывались с формами различных исторических стилей. Как неоклассические ветви архитектурного формообразования XX века, так и архитектура авангарда сложились и развивались поначалу в полемике с эклектизмом. Неоклассика, восстанавливая стилистическую целостность формальных систем, обращалась к аргументам эстетическим, авангард — к аргументам этическим («правдивость выражения»).

Авангард консолидировался на основе принципа, извлеченного Л. Салливеном из эволюционистской теории, — «форму определяет функция». Ее позитивистские и материалистские истолкования стали основанием утилитаристских концепций архитектуры, в которых эстетическая ценность принималась как нечто производное от «пользы»: значение формы ограничено практической ориентацией в конкретных обстоятельствах. Апофеозом этой линии, намеченной В. Гропиусом и продолженной функционализмом, стало нашествии на Россию «пятиэтажек» технологизма хрущевского времени.

Другие линии авангарда трансформировали «объективно обоснованную» формулу метафоры современности, используя художественный опыт посткубизма. Их темами становились идеальные образы социального равенства (братья Веснины, И. Леонидов), рациональной технократии (Ле Корбюзье) или неотомистской гармонии космоса (Л. Мис ван дер Роэ). Средства авангардного искусства использовались и для приближения языка форм неоклассики к восприятию людей XX века (П. Беренс, А. Лоос, И. Голосов, Ив. Фомин, М. Пьячентини).

В своих лучших достижениях архитектура 1910–1960-х годов предлагала впечатляющие метафоры. Достижения, однако, были индивидуальны и элитарны — их восприятие требовало знания многих культурных кодов и эрудиции, охватывающей разнообразные источники ассоциаций. На ткань массовой застройки они не распространялись. Единый общепринятый язык, где четко связаны знаки и значения, не складывался. Рациональное начало формообразования и иррационализм художественных метафор трудно приводились к непротиворечивым сочетаниям.

Стремление создать «говорящую архитектуру» во многом определило основные тенденции последней четверти века. Отвергая псевдорациональную логику модернизма, Р. Вентури предложил создать произведения, отражающие сложность и противоречия реальности[11]. Его идея структурного разделения функционально-конструктивной основы и формы, несущей значения (еще одна аналогия с римской архитектурной революцией), использована

постмодернизмом, не приемлющим противопоставление формальных языков классики и авангарда. Возвращение к «радикальной эклектике» как архитектуре, служащей языковой коммуникацией, позволило создать ряд произведений, отмеченных яркостью метафор (Дж. Стерлинг, Х. Холляйн, А. Росси, П. Портогези и др.). Двойное кодирование формы, обращенное к различным социальным группам, расширило сферу культурного влияния элитарной архитектуры (Р. Вентури, Ч. Мур), но создание ее универсального языка осталось не достигнутой (и, быть может, недостижимой) задачей.

Архитектурная форма и промышленная технология

При всем великолепии большепролетных и высотных конструкций, созданных инженерами XX века (Э. Фрейссине, П. Л. Нерви, М. Новицкий, Ф. Отто, К. Ваксман, Фазлур-Хан, С. Калатрава, И. Шухов, Н. Никитин и др.), наиболее глубокие качественные изменения внесло в архитектурное формообразование вторжение в строительную технику индустриальных технологий. Предвестием был «Кристал-Палас» в Лондоне (1851) со сборным металлическим каркасом, заполненным стеклянными панелями. Стало ясно, что архитектура стоит перед выбором — пассивное «освоение» индустриального в имитации традиционных форм и мертвой арифметике сумм механически соединенных стандартных элементов или поиск принципиально новых отношений между техникой и архитектурным формообразованием.

Попытки конструктивизма и функционализма использовать тектонику металлических и железобетонных конструкций для построения системы значащих форм были скованы стремлением не отступать от утилитарности. Персональный стиль, в котором совершенство техники, интерпретированное в понятиях эстетики неопластицизма, стало основой философских метафор, создал Л. Мис ван дер Роэ. Видимая простота (при внутренней сложности, которой пренебрегали) побуждала тиражировать «стиль Миса», выхолащивая его утонченную элитарную символику.

На гребне поисков «говорящей архитектуры» в конце 1970-х сложилось направление «хай-тек», которое использовало приемы формообразования, характерные для техномира, освобождая их от изначального смысла и утилитарности. Визуальные признаки технического использовались для ироничных метафор, несущих «человеческое» содержание. Положившее начало этому направлению здание Центра искусств имени Ж. Помпиду в Париже, фасады которого как бы вывернуты наизнанку, демонстрируя обычно скрываемые в стене и за стеной системы инженерного оборудования, парадоксально демифологизировало элитарную функцию. Технотронная среда «хай-тек» могла принимать и характер романтичный, таинственно-магический (работы Г. Пайхла). В постройках Н. Фостера и Э. Роджерса конца 1980-х ею сформированы романтичные образы, впечатляющие пиранезианским гигантизмом. В малом масштабе «хай-тек» показал возможность формировать подобие игровой среды — неких параллелей «электронным сказкам» Станислава Лема.

В футурологических пророчествах середины столетия наиболее общим признаком городов будущего виделся гигантизм, направленный на окончательное торжество антропогенной «второй природы». Исследования «Римского клуба», помогая осознать, что разрушение экологического равновесия планеты было бы самоубийственно для человечества, побудили становление другого взгляда на будущее. Мечты о гигантском порождались инерцией «палеотехнического» времени. Символом техники постиндустриального периода стали микроскопические «чипы» и компактные структуры высоких технологий, позволяю-

щие экономить пространство, материю и энергию и обеспечивать при этом гибкость производства, не требующего гигантских тиражей и не навязывающего монотонность унифицированной среды.

Архитектура и время

Девятнадцатый век оставил нашему столетию идею прогресса, с восторгом принятую архитектурным авангардом. Порождением ее стало представление о самоценности новизны. Отвергая связь с традицией и глубиной исторического времени, авангард сосредоточился на временно́й развертке современности в концепции системы архитектурного пространства, воспринимаемого в движении и времени.

Историзм, однако, завоевывал все новые позиции в менталитете столетия. В его начале неясность перспектив будущего вызвала реанимацию мифов «золотого века» в ретроспективности неоклассицизма, первая волна которого достигла апогея в начале 1910-х годов. В России она оставила развитую систему стиля — обрамление «серебряного века». Вторая волна неоклассицизма поднялась в архитектуре 1920–1930-х годов как выражение стремления набиравших мощь государственных режимов, не только тоталитарных, но и демократических, к универсальному порядку, стабильность которого подкреплена традицией.

Трагедии мировых войн и угроза ядерного апокалипсиса способствовали осознанию во второй половине века конечности «вечных» ценностей культуры. Умерла идея прогресса. Традиционализм и историзм укрепили свое влияние. Они вошли составной частью в концепции средового подхода и архитектуры постмодернизма, побуждая воспроизводить не только «знаки» архитектуры прошлого, но и стилистическую многосложность формы складывавшихся постепенно комплексов застройки. Возникло конкретное ощущение непрерывности развития городской ткани и стремление включиться в эту непрерывность, продолжить ее.

Как и предшествовавший, век двадцатый завершился в тревожном ощущении непредставимости будущего, отсутствия надежных перспектив, что порождает ностальгию по прошлому. Сохраняются тем самым и предпосылки новых возвратов к ретроспективности.

Историография архитектуры XX века

Век лишь подошел к завершающей дате, но уже сложился огромный корпус исследований, посвященных истории его архитектуры. В 1927 г. в Берлине Г. А. Платц опубликовал первый обобщающий обзор — массивный том, в котором собран внушительный объем еще не очень систематизированного и осмысленного материала. Труд Платца долго оставался единственной попыткой создать общую картину архитектуры времени. В архитектуроведении наметился некий водораздел. Собственно история архитектуры ограничила свои интересы верхним хронологическим рубежом, совпавшим с началом второй трети XIX века. В происходившем позже интерес вызывало лишь то, что казалось прямо связанным с генеалогией «современного движения». Все остальное наследие близкого прошлого попадало в поле психологического отторжения, исключавшего беспристрастную оценку.

В. Гропиус положил начало новому жанру историко-теоретических анализов, пристрастно поддерживавших концепции «современного движения». Он начал серию изданий Баухауза своей книгой-альбомом «Интернациональная архитектура», претендуя на широкую панораму архитектурного авангарда (1925). Тему продолжили Л. Хильберзаймер («Новая интернациональная архитектура», Штуттгарт, 1927) и Б. Таут («Новая архитектура Европы и Америки», Лондон, 1930), которые уже создали и развернутые историко-теоретические тексты. В последних преобладали теоретический анализ и программные утверждения, что было естественно, учитывая малую глубину исторического времени, связывавшегося с темой. Более строго анализ «современного движения» подчинен логике исторического исследования в книге Х. Р. Хичкока и Ф. Джонсона («Интернациональный стиль. Архитектура с 1922», Нью-Йорк, 1932). Австриец Э. Кауфман в книге «От Леду до Ле Корбюзье» (Вена, 1932) поставил казавшийся тогда парадоксальным вопрос об исторических корнях «современного движения». Англичанин Дж. М. Ричардс выстроил схему последовательности его развития, которая на какое-то время стала канонической («Введение в современную архитектуру», Лондон, 1932).

Завершением раннего периода историографии архитектуры XX века, в котором преобладали исследования творческих концепций, стал изданный в США (Кембридж, Масс., 1940) фундаментальный труд швейцарца З. Гидиона «Пространство, время, архитектура», достойный книги рекордов Гиннеса как архитектурная монография, выдержавшая огромное число изданий на множестве языков. В нем сквозь призму концепции пространства, выдвинутой авангардом двадцатых, рассмотрена вся история зодчества; к ее последовательности подключена и история «современного движения», обновлявшаяся и дополнявшаяся автором от издания к изданию.

Тип истории архитектуры XX века, трактованной как «современное движение», устоялся в первом послевоенном десятилетии. Большой массив материала объединил в трехтомной «Энциклопедии современной архитектуры» А. Сарторис (Милан, 1948–1957). Материал этот структурирован по географическому и функциональному признаку. Англичанин А. Уиттик в 1950–1953 гг. опубликовал тома «Европейской архитектуры в XX столетии», где внутри разделов, связанных с историческими периодами, выделены главы, посвященные типам зданий. Жанр окончательно сложился в объемистом томе Х. Р. Хичкока («Архитектура девятнадцатого и двадцатого веков», Хармондсуэрт, 1957). Здесь архитектура XX века представлена изложением истории «современного движения» в стиле традиционно-академического архитектуроведения. Географический ареал рассмотренных явлений ограничен Западной Европой и США (если не считать нескольких примеров, связанных с Мексикой и Бразилией). «История современной архитектуры» Ю. Ёдике (1958, Штуттгарт) основана на популяризации историко-теоретической концепции З. Гидиона. Той же модели следовали книги У. Культермана (1958, 1963), В. Скалли (1961), Дж. Джекобуса (1966), Д. Шарпа (1967). Более капитальный двухтомник итальянца Л. Беневоло «История архитектуры XIX и XX столетий» (Мюнхен, 1964) впервые в этом ряду содержит и сведения о явлениях вне «современного движения», но лишь для того, чтобы сравнением подчеркнуть прогрессивность деятельности авангарда. Француз М. Рагон дополнил спектр исследуемых проблем «современного движения», включив материал, посвященный развитию городов («Всемирная история современной архитектуры и градостроительства», 2 тома, Париж, 1972). Несколько особняком стоят труды англичанина Р. Бенема, предлагавшего собственную, не лишенную субъективности, трактовку современной архитектуры, в которой он обращает особое внимание на развитие ее идей («Теория и проектирование в первую эпоху машин», Лондон, 1960).

Период апологии «современного движения» сменился в историографии архитектуры XX столетия временем его развенчания. Толчок дало историко-теоретическое исследование Р. Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре» (Нью-Йорк, 1966), публикация которого сов-

пала с кризисом движения. Переоценку ценностей продолжил Р. Бенем в «Эпохе мастеров» (Лондон, 1975). Наибольшей остроты она достигла в таких книгах, как «Форма следует… фиаско» американца П. Блейка (1975, Бостон, Торонто), «Современная архитектура» итальянцев М. Тафури и Ф. Даль Ко (Милан, 1976). Предметом интереса, впрочем, оставался все тот же круг явлений, связанных с «современным движением».

В конце семидесятых началась бурная публикаторская деятельность сторонников постмодернизма — направления, как никакое другое зависевшего от идей, вербальная формулировка которых опережала конкретное творчество. За концептуальной книгой американца Ч. Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» (Лондон, 1977) последовал ряд публикаций, где обзор явлений архитектурной практики служил консолидации нового направления (Дженкс Ч., Четкин У. «Архитектура сегодня», Нью-Йорк, 1982; Портогези П. «Постмодерн», Нью-Йорк, 1982; Клотц Г. «Модерн и постмодерн», Франкфурт-на-Майне, 1984).

Прорыв постмодернизмом канонизированных пределов положил начало ряду исследований, авторы которых отказывались от предвзятой избирательности по отношению к своему предмету и стремились предложить более целостный взгляд на архитектуру XX столетия. Прежде всего, отметим работы англичанина К. Фремптона. В 1980 г. он опубликовал книгу «Современная архитектура. Критическая история» (Лондон, 1980). Выстроенная в ней версия истории архитектуры XIX–XX веков сохранила особое отношение к «современному движению», но уже не ограничена только им. Эту книгу дополняют подготовленные тем же автором в Японии выпуски издания «Глобальная архитектура», где собран хорошо систематизированный материал по архитектуре 1851–1919 и 1920–1945 гг. Характер широкого обзора получила и книга В. М. Лампуньяни «Архитектура и градостроительство 20-го столетия» (Штутгарт, 1980), расчлененная на главы, которые посвящены различным творческим концепциям. Более традиционна в смысле сосредоточенности вокруг «модернистского» стержня изданная в Японии книга норвежца К. Нурберг-Шульца «Корни современной архитектуры» (Токио, 1988), интересная глубиной привлекаемых исторических аналогий. Серьезную попытку исследовать архитектуру столетия, основываясь на смене направлений в ее проблематике, сделали в монументальном томе «Архитектура в XX веке» И. Гёссель и Г. Лойтхойзер (Кёльн, 1991). Выбор этих главных направлений скорее произволен, а их определение основывается на разноплановых критериях. В результате многое как бы «проскочило» сквозь их сеть, оставляя картину недостаточно полную и уравновешенную. Европоцентризм сохранился и в самых новых попытках создать глобальную картину архитектуры XX века — лишь США и Япония заняли достаточно заметное место.

Основная масса обзоров, публиковавшихся в середине 1990-х годов, была посвящена архитектуре 1980 — начала 1990-х (выделим среди них «Архитектуру сегодня» Джеймса Стила, Лондон, 1997). Самым серьезным общим аналитическим обзором остается «Современная архитектура с 1900 года» У. Дж. Р. Кёртиса, вышедшая впервые в 1982 и переизданная с существенными дополнениями в 1996 г.

На Западе до недавнего времени попытки выстроить целостную модель архитектуры XX века сталкивались со вкусовыми предпочтениями и «табу», установленными приверженцами «современного движения». В России еще более трудную ситуацию для историка создавали идеологические установки, не подлежавшие обсуждению. Рассмотрение архитектуры XX века в единстве глобального культурного контекста считалось нетерпимой ересью.

Следствием стала антиисторичная по сути структура, навязанная коллективу авторов «Всеобщей истории архитектуры» в 12 томах, изданной в Москве в 1967–1975 гг. Архитектура второй половины XIX и XX века до 1917 г. рассмотрена здесь в 10-м томе, архитектура капиталистических стран после этой даты — в 11-м томе, а советская — в 12-м. Материал внутри томов расчленен на главы по странам, а внутри глав — по типам сооружений, что создало статичную сетку, в которой трудно было показать как движение истории, так и динамику синхронных процессов. «Советское» и «зарубежное» («свое» и «чужое») рассматривалось как принадлежащее разным мирам. Подготовленная А. Иконниковым книга «Современная архитектура . Реальность и утопии» была издана с изъятием части, посвященной советской архитектуре, как «Зарубежная архитектура. От “новой архитектуры” до постмодернизма» (Москва, 1982). Подразумевалось, что по разные стороны железного занавеса архитектура не может иметь общих проблем.

Данная работа должна заполнить сохраняющуюся лакуну. Цель ее — дать представление о системе процессов развития архитектуры XX в. в их противоречивой сложности, не ограниченное предпочтениями к определенным творческим направлениям. «Современное движение» представлено в ней как одна их важнейших составляющих процесса, но не как явление, которым исчерпывается все, заслуживающее внимания. Российская архитектура показана в контексте мировой, как и архитектура неевропейских регионов (хотя в этом последнем направлении сделан лишь шаг, закрепляющий направление, но ограниченный недостаточностью информации). Архитектура рассматривается в широком контексте культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М.: Изд-во полит. лит., 1991. С. 134.
2. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 314.
3. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 199.
4. *Манхейм К.* Идеология и утопия // Диагноз нашего времени. М.: Юрист, 1994. С. 40.
5. *Манхейм К.* Там же.
6. *Бердяев Н. А.* Новое средневековье. Берлин: Обелиск, 1924. С. 121.
7. *Платон.* Теэтет // Собр. соч., т. 2. М., 1993; Государство // Собр. соч., т. 3. М., 1994.
8. *Тойнби А. Дж.* Цивилизация перед судом истории. М.; СПб: Прогресс—Культура, «Ювента», 1995. С. 69.
9. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 22–25.
10. *Ладовский Н. А.* Из протоколов заседания комиссии живописно-скульптурно-архитектурного синтеза // Мастера советской архитектуры об архитектуре, т. 1. М., 1975. С. 344.
11. *Venturi R.* Complexity and Contradiction in Architecure. N. Y., 1966.



Глава 1

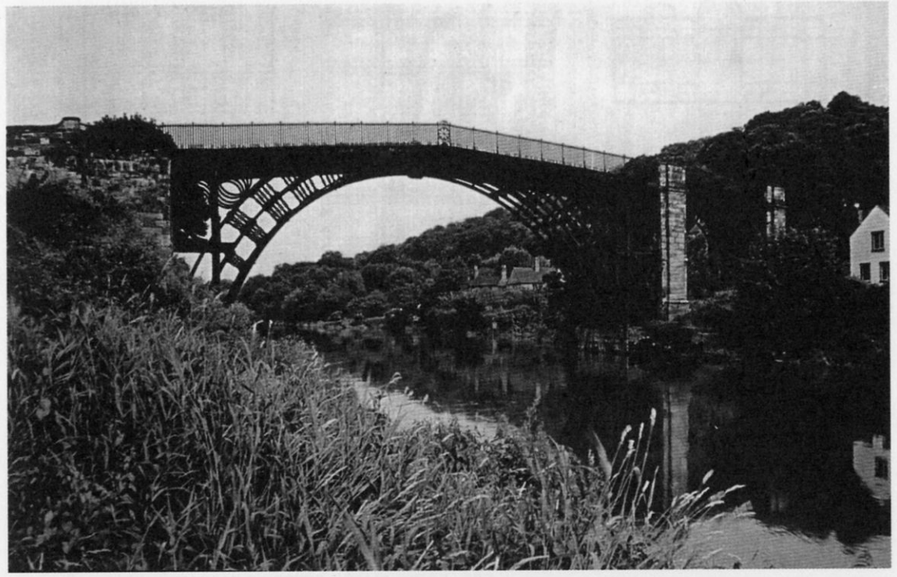
Истоки архитектуры XX века

Германский философ Карл Ясперс попытался найти историческую аналогию той лавине радикальных перемен, которые вошли в жизнь человечества после промышленного переворота второй половины XVIII — первой половины XIX в., Он увидел ее лишь «в эпохе, когда человек изобрел орудия труда, научился пользоваться огнем и внезапно обрел в своем существовании совершенно новые возможности»[1]. Новый «прометеевский переворот» как в собственно техническом аспекте, так и по социальным и историко-культурным последствиям был событием, глубоко преобразовавшим образ жизни людей и самого человека, своего творца и участника. Изменялись и требования ко «второй природе» — искусственной или модифицированной естественной среде, которой человек себя окружает, к архитектуре, формирующей пространственный каркас среды.

Развитие промышленного производства расширило круг материалов, используемых в строительстве, — прежде всего за счет чугуна, затем стали и армированного сталью бетона. С невиданной быстротой на их основе множились типы новых эффективных конструкций. Архитектура получила возможность осваивать новые типы пространственных структур, создавать сооружения, превосходящие по величине мыслимые ранее. Стали возможны новые темпы количественного роста массивов искусственной среды, что было связано с урбанизацией, бурным расширением существующих и возникновением новых городов, со строительством, обеспечивающим потребности динамично развивавшейся промышленности.

Совершавшиеся изменения были настолько всесторонними, а их темпы настолько напряженно быстрыми, что не укладывались в пределы культурной модели, определявшей смену «больших стилей» европейской архитектуры постренессансного времени. Да и само единство парадигмы формообразования, предполагавшееся бытованием «стиля эпохи», не соответствовало устанавливавшейся сложности системы культуры. Возникавшие технические новации складывались в разрастающийся техномир, который формировался по своим законам. Поначалу он воспринимался как нечто лежащее за пределами культурной ойкумены, хотя его роль в функционировании актуальной культуры быстро возрастала. Так, последовательный ряд технических новшеств коренным образом изменил инфраструктуру расселения целых стран и возможности ее дальнейшего развития: в 1767 г. англичанин А. Дерби начал производство чугунных рельсов; в 1804 г. Р. Тревитик создал паровоз для движения по ним; в 1825 г. Р. Стефенсоном в Англии построена первая общественная железная дорога между Стоктоном и Дарлингтоном. К 1860 г. в этой стране проложено уже более 15 тыс. км железнодорожных путей. Сеть таких дорог во второй половине XIX в. покрыла Европу и распространялась по остальным континентам. Благодаря ей увеличилась мобильность населения, что стимулировало урбанизацию, облегчало общение между людьми, раздвигало культурные горизонты.

Опыт работы машиностроителей с металлом дал толчок его использованию в строительных конструкциях. В 1775–1779 гг. инженер А. Дерби и архитектор Т. Ф. Притчард построили первый чугунный мост с пролетом 30 м через реку Северн в английском шахтерском городке Коулбрукдейл. В промышленной Англии в 1790-е гг. началось строительство многоэтажных текстильных фабрик



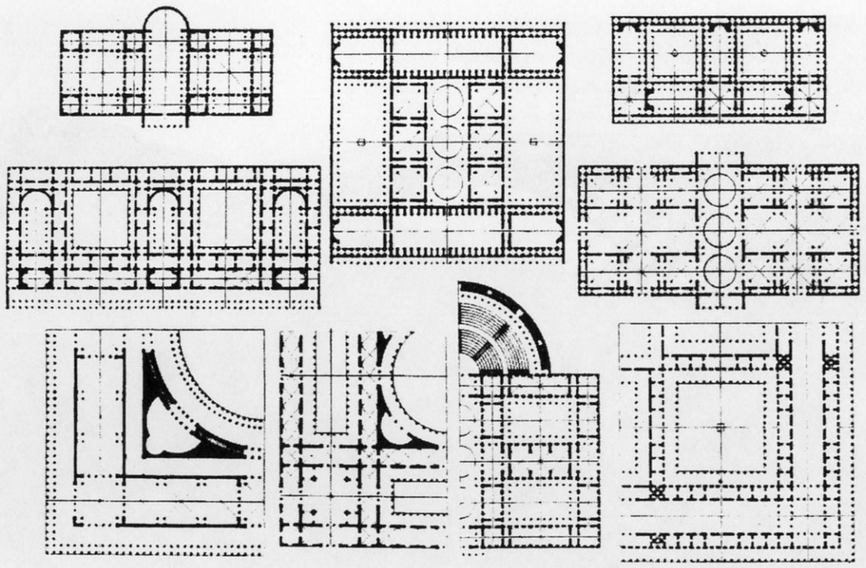
с чугунными колоннами, на которые опирались металлические балки, несущие пологие кирпичные сводики. Оболочка из массивных кирпичных стен обеспечивала общую жесткость сооружений. Подобные постройки, однако, долго рассматривались как «упаковка» технологического процесса, а не архитектура с ее значащей формой. Лишь в 1929 г. инженер Т. Телфорд и архитектор Ф. Хардвик, стоя склады доков Св. Катарины в Лондоне, попытались тектонически осмыслить огнестойкие каркасы и связать их форму с «большой архитектурой» — глубокая загрузочная галерея первого этажа раскрывается между мощных чугунных колонн, имитирующих каменную дорику; они несут кирпичную стену пяти верхних этажей.

Появление и расширение круга построек, считавшихся «внеархитектурными», влекло за собой разделение единой ранее деятельности на архитектуру и инженерию; специализация закреплялась в системе образования (в Париже Перроне уже в 1747 г. создал Школу мостов и дорог, а в 1795 г. была основана политехническая школа) и в разработке теории. В самом начале XIX в. в Париже архитектор Ж. Б. Рондель в «Трактате о строительном искусстве» (1802) систематизировал как особый круг проблем технико-конструктивные средства строительства, в то время как Ж.-Н.-Л. Дюран в своем курсе лекций предложил жесткую систему архитектурного проектирования, основанного на комбинациях геометризованных, как бы нематериальных модульных элементов, в которые он свел формы классики как выражение гармоничной упорядоченности. Линия разлома прошла через единую ранее профессию, разделяя «прекрасное» и «полезное». Положенное в основу доктрины классицизма триединство — «прочность, польза, красота», сформулированное в трактате Витрувия, более не виделось обязательной догмой.



Инженер Абрахам Дерби
и архитектор Томас Ф. Притчард.
Чугунный мост через
реку Северн. Коулбрукдейл,
Великобритания. 1775–1779

Инженер Томас Телфорд
и архитектор Филипп Хардвик.
Склады доков Св. Екатерины в Лондоне.
1829



Архитектор Жан-Никола-Луи Дюран.
Таблица из курса лекций по архитектуре

Возникновение «архитектуры выбора»

Конец классицизма, последнего из «больших стилей» европейской архитектурной культуры, не обозначен точной временно́й границей. Стиль постепенно лишался внутренней целостности, содержательности; его нормы становились стеснительны, мешая удобной организации пространств для новых потребностей и эффективному использованию новых технических возможностей. Но идеальный образ гармонии виртуального мира, относимого к золотому веку классического прошлого, сохранял притягательность. Чтобы снять это противоречие, идеальное стремились отделить от утилитарного в некую обособленную сферу, расширяя представление об идеальном. Поиски эстетического идеала по-прежнему связывались с историческим знанием («золотой век» мыслился принадлежностью прошлого), но оно уже не фокусировалось на античных или ренессансных моделях, а охватывало весь спектр известных культурных образцов. При этом стало мыслимо искать идеал не в одном из них, но в их сочетаниях. Единство стиля отвергалось. Такое направление проектной мысли стало обозначаться как эклектизм. Чтобы избежать неоднозначности термина, имеющего слишком широкий смысл, его в применении к архитектуре XIX в. в литературе последних десятилетий заменяют более конкретным — «архитектура выбора».

Принцип разграничения идеального и практического (или эстетического и утилитарного) отвечал пристрастию времени к аналитическому мышлению; он казался удобным, так как переносил на структуру конкретного объекта определившийся в макромасштабе деятельности водораздел между архитектурной деятельностью и инженерией. Второй принцип эклектики — выбор идеального образца в соответствии с ситуацией — обещал не только

гибкость поиска гармоничных решений. Выбор конкретного идеала среди широкого поля возможностей наделялся семантической значимостью. Ассоциации, связанные с ним, должны были раскрывать назначение произведения, его место в культурном контексте времени и организации городской жизни.

Одной из граней перестройки традиционных городских систем под воздействием промышленного переворота стало невиданно быстрое умножение типов зданий. Становление каждого нового типа ранее связывалось с долгим процессом кристаллизации. Но в последней трети XIX в. почти одновременно появилось больше новых типов, чем сложилось за всю предшествовавшую историю культуры. Образовалась новая типология, ветвившаяся и усложнявшаяся.

Поздний классицизм пытался уложить все это многообразие в жесткие модули нормативной формы единого стиля, используя универсальный язык архитектурных ордеров. Эклектизм отвергал рационализм, замкнутый в пределах формообразования. Среди многих стилей, принимаемых как возможные прототипы, выбирался ассоциативно соответствующий практической функции здания. Рациональность виделась в том, чтобы установить опознаваемые различия между постройками множества новых типов, дав тем самым визуальное выражение новой типологической системе и возможность уверенно ориентироваться в среде, сложность морфологии которой увеличилась.

Российский архитектор И. И. Свиязев в предисловии к альбому чертежей церкви в Семеновском полку К. А. Тона (1845) писал: «Когда-то спросили Тона некие стилисты … о том, какому стилю отдает он большее преимущество? — Тому, отвечал Тон, который больше приличен сущности дела!»[2]. Стиль, избранный по ассоциациям, которые он несет, мог иметь систему форм, несовместимую с пространственной структурой, которой требовало назначение. Но исторические стили, кроме ренессансно-классических, казались не имевшими кодифицированной системы форм. Поэтому их считали возможным демонтировать, извлекая элементы-знаки («мотивы»). Мотивы связывались с рациональной пространственной организацией процессов, для которых предназначалось здание.

При этом в соответствии со специализацией, входившей в проектирование, практической стороной пространственной и конструктивной организации мог заниматься один человек, а выступать в качестве «стилиста» — другой. История архитектуры зафиксировала несколько таких пар («стилист» Л. Салливен и прагматик Д. Адлер в Чикаго, строители венской оперы Э. фан дер Нюлль и А. фон Зиккардсбург). Чаще же стилиста, использовавшего престиж художника, обслуживала безымянная команда специалистов. Сфере практического отдавалась организация пространства здания, разработка его планов. Главным носителем стиля, воплощавшим суммарный образ произведения архитектуры, становился фасад. Метод создавал и свой предмет.

Движущей силой перехода к «архитектуре выбора» называли распространение романтического мировоззрения, «мощную волну романтизма» [3]. Романтизм, однако, в начале XIX в. придал «второе дыхание» позднему архитектурному классицизму, семантически наполняя его формы. Он вдохновлял и существовавшие в одно время с классицизмом романтические стили неоготики и «шинуазри», но им отводилось лишь ограниченное место на периферии культуры, за пределами строго регламентированной жизни. Эклектизм же питался прагматическим отношением к миру, специализацией деятельности и коллекционерским стремлением накапливать, систематизировать и дидактически демонстрировать информацию. Прямой эмоциональный контакт с архитектурой сменяло рассудочное восприятие через книжность, познавательные интересы.

В статье «Об архитектуре нынешнего времени» (1833–1834) Н. В. Гоголь назвал архитектуру летописью мира, разъясняя свою мысль в примечании: «Мне прежде приходила очень странная мысль: я думал, что весьма не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая бы вмещала в себе архитектурную летопись… Эта улица сделалась бы тогда в некотором отношении историею развития вкуса, и кто ленив перевертывать толстые тома, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать все»[4].

Опережая время, лишь начинавшее отходить от верности классическому идеалу, Гоголь развернул программную установку на разнообразие — условие архитектуры выбора. Историзм Гоголя романтически окрашен, но при этом устремлен к рациональной задаче просветительства. Впрочем, у него присутствует и мысль о связи между формой и назначением: «Какая бы ни была архитектура — гладкая массивная египетская, огромная ли пестрота индусов, роскошная ли мавров, вдохновенная ли и мрачная готическая, грациозная ли греческая — все они хороши, когда приспособлены к назначению строения»[5].

Последнего не всегда удавалось добиться в полной мере. Но уместность стилистических ассоциаций учитывалась неизменно. Храму приличествовал стиль, напоминающий о времени возникновения или расцвета конфессии; банку — формы раннего флорентийского Ренессанса, связанного с началом банковского дела; зрелищность барокко избиралась для театра; строгость «стиля неогрек» — для здания государственной власти. Обычным стало стилистическое разнообразие интерьеров, не зависящее от стиля фасадов. Каждое помещение отделывалось в стиле, соотносившемся с его назначением.

Чтобы усилить ощущение идентификации с эпохой, принятой как источник образцов, прибегали к «цитированию», воспроизведению не только элементарных знаков, но и как бы целых «высказываний», вводимых в новый контекст. Решающим в этом присвоении чужой исторической объективности было не то, как процитированная форма выглядит, но то, что она означает. Значения же могли не совпадать с теми, которые вкладывались в форму

изначально, — они чаще всего зависели от ассоциаций, порожденных литературными трактовками и идеологией, вторгавшейся в истолкование истории. В отличие от классицизма, развившегося на основе философских абстракций века просвещения, эклектизм питался пристрастием культуры XIX в. к конкретному знанию и зависел от ее ориентации на слово, вербальный образ, повествование. Архитектурная форма стала подчиняться некоему подразумеваемому тексту.

Символическим содержанием, которое было заложено в формах исторических стилей, эклектизм пренебрегал. Воспроизводимая форма служила лишь знаком определенного времени и его стиля. Пластический декор стал изобразительно-повествовательным, конкретизируя тему архитектурного образа, в орнаментах стали выявлять изначальную изобразительность (классическая гирлянда превращалась в натюрморт с фруктами). От построения системы форм стиля отвлекало преувеличенное внимание к точному воспроизведению частностей. Квазилитературность заполняла пустоту, образовавшуюся с отмиранием символических смыслов форм «больших стилей». Лишь немногие архетипы значений сохранялись в подсознании как вневербальная основа архитектурного языка.

Ассоциативность архитектуры выбора имела и социально-психологический аспект. Мировосприятие, порожденное отчуждением труда, не охватывало целостности мира. Участие в общественном производстве и общественной жизни выходило за пределы личностного — последнее замыкалось в сфере воображения, полной иллюзий, «внутреннем театре», где развертывалась вторая, мнимая, жизнь личности, в которой легко менялись роли. Архитектура становилась реквизитом зыбкого мира мнимостей, подобно постоянным декорациям театра «Олимпико», построенного Палладио. Она служила утверждению места человека в обществе и его представления о самом себе; ее многостилье побуждало смену воображаемых ролей.

Повествовательная изобразительность природе архитектуры не свойственна. Преодоление связанных с этим трудностей породило не только параллельные обращения к разным стилям, но и их смешение. Н. Певзнер полагал, что это и есть признак собственно эклектики: «эклектика — создание одной картины, одной постройки на основе многих источников в надежде достичь синтеза»[6]. На эклектику возлагали большие надежды. Писатель Н. В. Кукольник в Петербурге в 1837 г. удовлетворенно заявил: «Наш век эклектический, во всем у него характеристическая черта — умный выбор»[7].

Эклектизму давалось и теоретическое обоснование в идеях французского философа Виктора Кузена (1792–1867), который полагал, что все истины высказаны и задача философии в их выборе и соединении на основе здравого смысла. Тот же здравый смысл принимал как отправную точку С.-Д. Дали (1811–1893), архитектор и редактор самого популярного французского архитектурного журнала второй половины XIX в. — «Revue générale de l'architecture». Эклектизм в его глазах — «итог всего исторического прошло-

го», выводящий к новой архитектуре. Он готовит торжество рационализма, освобождая архитектора от обязанности «точно воспроизводить умершие формы искусства»[8].

Освобождая от нормативности, эклектизм не предлагал новых критериев, обеспечивающих каркас профессионализма. Владение навыками, которые заключала в себе система классицизма, гарантировало довольно высокий уровень качества формы. Эклектизм подобных гарантий не давал. Устранение норм стиля расширяло и возможности заказчика навязывать свои предпочтения. Но культура, опиравшаяся на давние традиции образованности, уступала лидерство буржуазной, такой основы не имевшей. В формировавшемся массовом обществе высокие культурные стандарты сохранял лишь тонкий элитарный слой, остальные были открыты для влияния неразвитых вкусов и популистского кича. Возник невиданный разрыв между высшим и низшим уровнями художественных ценностей архитектуры.

В развитии архитектуры XIX в., почти синхронном во всех странах европейского и американского континентов, можно выделять два периода — вторую треть века и его вторую половину, хронологически частично перекрывающиеся. Но при всей неопределенности разделяющего их рубежа каждый период имеет характерные черты. Архитектура выбора стала в это время международной модой. Но многостилье не было только ее внутренним свойством. Параллельно эклектике сохранялось влияние угасавшего классицизма, неготики и других имитационных стилей, равно как и чистой утилитарности.

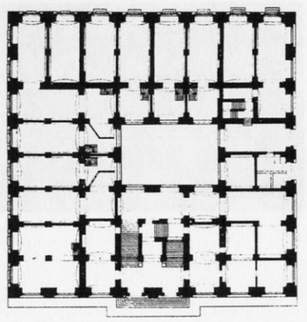
«Архитектура выбора» во второй трети XIX века

Начало периода определялось стремлением реконструировать классицизм, согласуя его схемы с новшествами, порожденными типологической революцией, прежде всего со структурой таких массовых построек, как доходные дома и конторские здания, определяемой соединением равнозначных функциональных ячеек.

Дома с квартирами, сдаваемыми внаем, появились в начале XVIII в.; к концу его они стали многочисленны во всех крупных городах Европы. В Париже на реконструированных улицах Риволи и Колонн они объединились в сплошные фронты застройки с непрерывными торговыми аркадами внизу. Растворение отдельного здания в городской ткани снимало требование выделить центр и соподчинить части. Фасадная стена была равномерно перфорирована проемами. Это не раскрывало расчленения на ячейки, но и не противоречило их равноценности. Освоение подобных структур определяло новый характер городской ткани. Композиция, основанная на «многоклеточности» строения, стала характерной как для массового жилья, так и для многих типов общественных зданий.

Одним из первых увидел в этом новую красоту лидер германского классицизма К. Ф. Шинкель (1781–1841). Он почувствовал перспективность этой темы, изучая английские промышленные постройки с их кирпичными стенами, монотонно





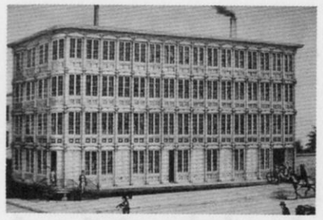
перфорированными окнами. В 1829 г. Шинкель построил в Берлине дом фабриканта керамики Файлнера. Тема метрически организованного фасада послужила для использования стандартных керамических элементов. Эксперимент послужил Шинкелю в работе над зданием Королевской академии строительства в Берлине (1832–1836, не сохр.). Общая схема и положение здания в пространстве напоминали флорентийские палаццо. Однако тектоническая основа — кирпичные стены-пилоны — исходила от светской готики. Эта тема обходила вокруг всех фасадов, ее механическая чёткость повторяла структуру английских фабрик. Тонко проработанные керамические детали, равно как и стена, несущая проекцию каркаса, порождали ассоциации с постройками Ренессанса в Северной Италии.

Никто в Европе не придерживался тогда столь решительно рационалистического протофункционализма. Для этого периода характерны более осторожное новаторство и стремление сохранить знаки причастности классическому. Это демонстрируют два здания, построенные для Министерства государственных имуществ на Исакиевской площади в С.-Петербурге (1844–1853) по проекту архитектора Е. Е. Ефимова (1799–1851). Их фасады подчинены повторению малых, высотой в этаж, пилястр и трехчетвертных колонн, образующих три почти равных яруса. Их спокойный ритм, в котором растворяется симметричность целого, переходит с главных фасадов на боковые.

Подобная схема в середине века в американском строительстве соединилась с новой технологией. В 1848 г. инженер Дж. Богардус (1800–1874) построил в Нью-Йорке пятиэтажное фабричное здание с каркасом, имевшим чугунные колонны. За этим последовала серия подобных построек. Фасады их обра-

Архитектор Карл Фридрих Шинкель.
Здание Королевской академии строительства в Берлине.
1832–1836 (не сохранилось)





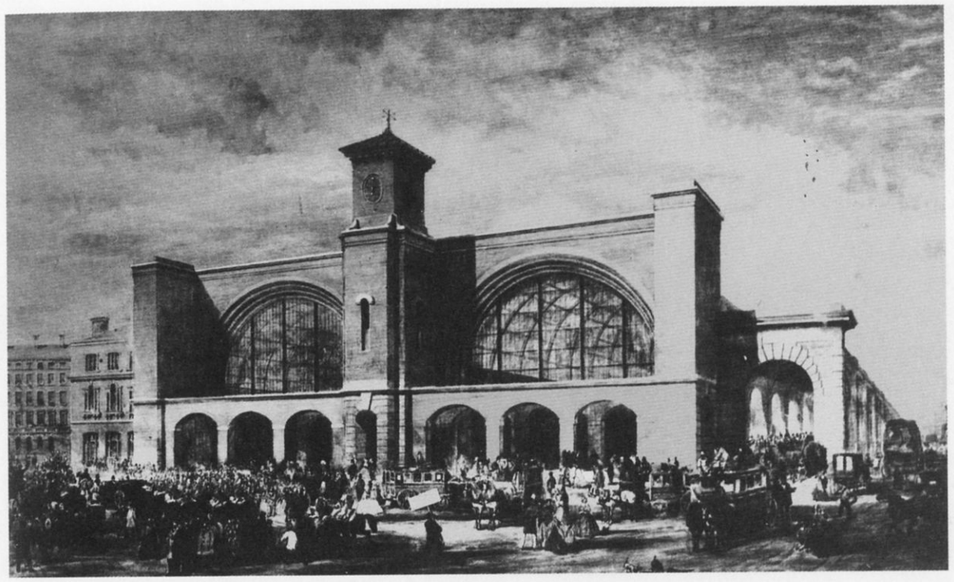
Архитектор Н .Е. Ефимов.
Здание Министерства государственных имуществ на Исаакиевской пл. в С.-Петербурге. 1844–1853

Инженер Джеймс Богардус.
Фабрика в Нью-Йорке. 1848

зованы ярусами одинаковых колонок и остеклением, занимающим всю ширину просветов. Ритм каркаса показан во всей механической жесткости, но ювелирная деталировка металлических ордеров на фасадах отмечена своеобразной утонченностью. Этот индустриализованный классицизм множился в Нью-Йорке, Сент-Луисе и других городах США до 1871 г., когда катастрофический пожар в Чикаго обнаружил малую огнестойкость чугунных конструкций.

Во второй трети XIX в. появились и сооружения, структура которых подчинена крупному пространственному ядру — принцип, противоположный ячеистым структурам. Прежде всего, это были вокзалы-терминалы больших городов, появившиеся вместе с бурным ростом железных дорог. Поезда входили под металло-стеклянный свод, накрывавший пути и пассажирские перроны. Пространство дебаркадера охватывали помещения традиционного масштаба. Классическая традиция обязывала связывать облик со структурой здания — покрытие дебаркадера выводилось на фасад гигантской аркой. Популярным образцом стал Восточный вокзал в Париже (1847–1852, архитектор Ф. Дюкне). Вынужденность пропорций Дюкне пытался скрыть, нагнетая декоративные мотивы, разрушавшие единство стиля (ренессансный декор и «романский» щипец над центральным витражем). Огромная арка закрепилась в сознании современников как знак типа здания.

Две такие арки раскрывали двухсводчатое покрытие старого парижского вокзала Монпарнасс (1850–1852, не сохр., архитектор В. Ленуар). Между арками выступала башня с часами (еще один знак типа). Монпарнасс послужил моделью лондонского вокзала Кингс Кросс (1851–1852, архитектор Л. Кьюбитт).



Эта лаконичная постройка, в основе композиции которой — открытое сопоставление функциональных элементов, своей суровой романтикой близка к фантазиям Леду. Но последний создавал символ отвлеченной идеи, Кьюбитт же видел цель в форме-знаке, содержание которого — конкретный жизненный факт. Концепцию здания он связывал с «характерным выражением функций»[9]. Российским аналогом Восточного вокзала в Париже стал Петергофский (Балтийский) вокзал в С.-Петербурге (1855–1857), построенный архитектором А. И. Кракау (1817–1888).

В здании вокзала как бы сходились два мира — мир человеческий, сохраняющий традиционные масштабы, формы и материалы, и техномир, подчиненный масштабу машины и законам ее функционирования. Последний создавался из новых материалов — металла и стекла. Сама огромность его безопорного пространства требовала метода формообразования, подчиненного точному расчету и объективному знанию поведения материала в конструкции. «Двоемирие» рождало напряженность там, где соприкасалось разнородное. Символическим выражением внутренних напряжений становился фасад.

Впрочем, прагматичное мышление века предложило также вариант, в котором «миры» четко разграничены. К миру техники с его железнодорожными путями обращены дебаркадеры, к человеку и городу — многоэтажные корпуса-ширмы, непроницаемо разделяющие одно и другое. По такому типу построены К. А. Тоном (1794–1881) почти идентичные терминалы С.-Петербургско-Московской железной дороги (1844–1851). Анатомия типа заслонена здесь двухъярусными ордерными фасадами, говорящими об иной, ячейковой струк-

Архитектор Льюис Кьюбитт.
Вокзал Кингс Кросс в Лондоне. 1851–1852

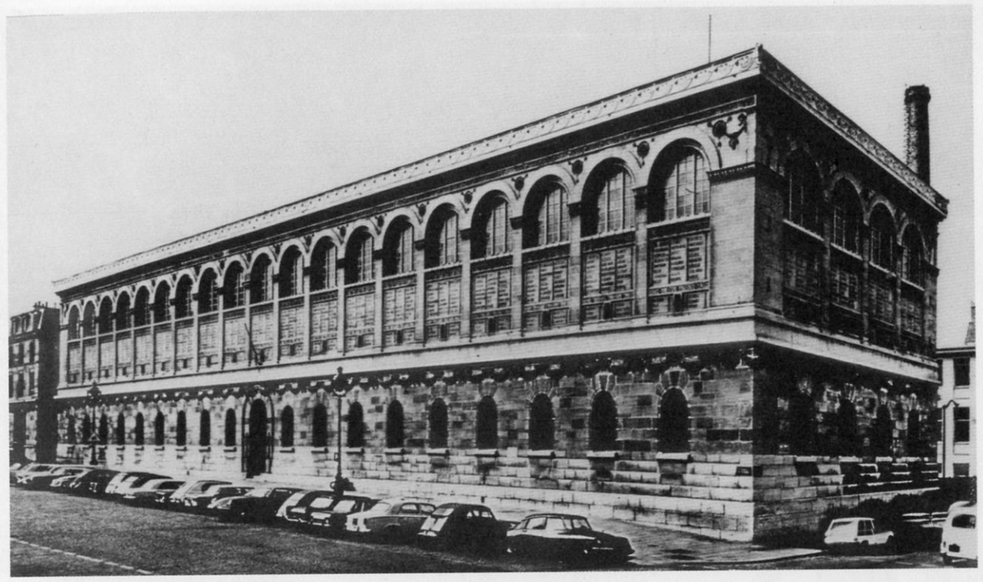


Архитектор К. А. Тон.
Московский вокзал в С.-Петербурге.
1844–1851

туре. Лишь часовая башня над центром, переосмысленная как знак вокзала, свидетельствовала о назначении построек. Такой вариант получил даже бóльшую распространенность, чем вариант с фасадом, раскрытым аркой.

Идея отделения физических носителей эстетической ценности от структур, выполняющих практические функции, очевидная в последнем примере, стала ключевой для перерождения классицизма в архитектуру выбора. Она объединяла группу французских архитекторов, поднявших антиклассический бунт. Критика прошлого века усматривала в нем явление, параллельное романтической революции в живописи и литературе. Группу объединял рационально-экспрессивный подход к архитектуре, вариант протофункционализма, приложимый как к классицизирующему, так и к медиевализирующему формотворчеству. В 1860-е гг. направление назвали «неогрек» — не потому, что оно обращалось к греческим формам, но потому, что в его поисках увидели дух рациональности, сочтя его «греческим».

Принципиальным для группы стало здание библиотеки Св. Женевьевы в Париже (1839–1851), которое проектировал А. Лабруст (1801–1875). На первом этаже расположены книгохранилища и обширный вестибюль, на высоком втором — читальный зал. Структура четко разделяется на массивную внешнюю оболочку и формирующий внутреннее пространство легкий металлический каркас. Ряд тонких чугунных колонн поставлен по длинной оси читального зала, занимающего всю площадь прямоугольного плана. От них к стенам перекинуты ажурные арки, несущие свод. Образцом послужили фабричные корпуса, сочетавшие массивную оболочку с легким металлическим каркасом. Дематериализация опор создала эффект, напоминающий готические зальные постройки. Но членение пространства осевым рядом колонн нарочито утилитарно и неклассично. Идею выражения в формах фасада организации внутреннего пространства Лабруст использовал почти буквально, отметив уровень перекрытия и подчинив ритм аркады шагу каркаса. Глухие панели, заполняющие нижнюю часть просвета аркад, отвечают рядам книжных полок в интерьере. Надписи на панелях устанавливают прямую связь между архитектурой и миром печатного слова. При этом все, что несет черты стиля, не работает реально.

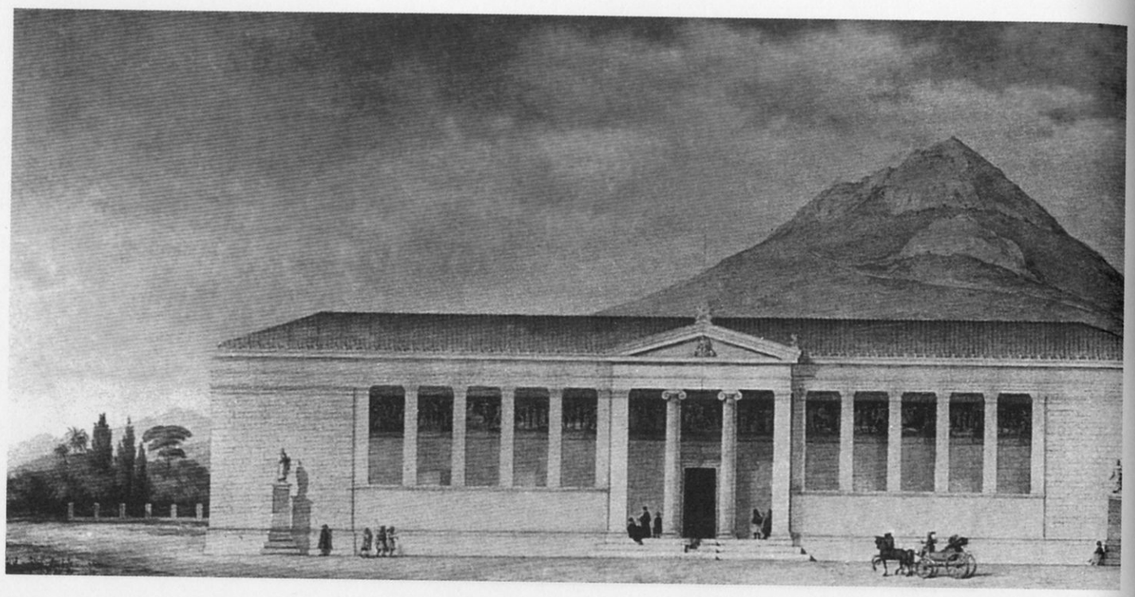




Архитектор Анри Лабруст.
Библиотека Св. Женевьевы в Париже.
1839–1851.
Общий вид, интерьер читального зала

Лабруст, с блеском кончивший Школу изящных искусств и удостоенный «Большого римского приза», дававшего право пять лет стажироваться в Италии, изучал римские акведуки и храмы Пестума, стремясь постичь логику их строения. Его протофункционализм стал выводом из этой логики, сделанным в духе XIX столетия. Но Лабруст еще сохранил от классицизма стремление к стилевому единству, добиваясь органичного соединения заимствованного в разных системах.

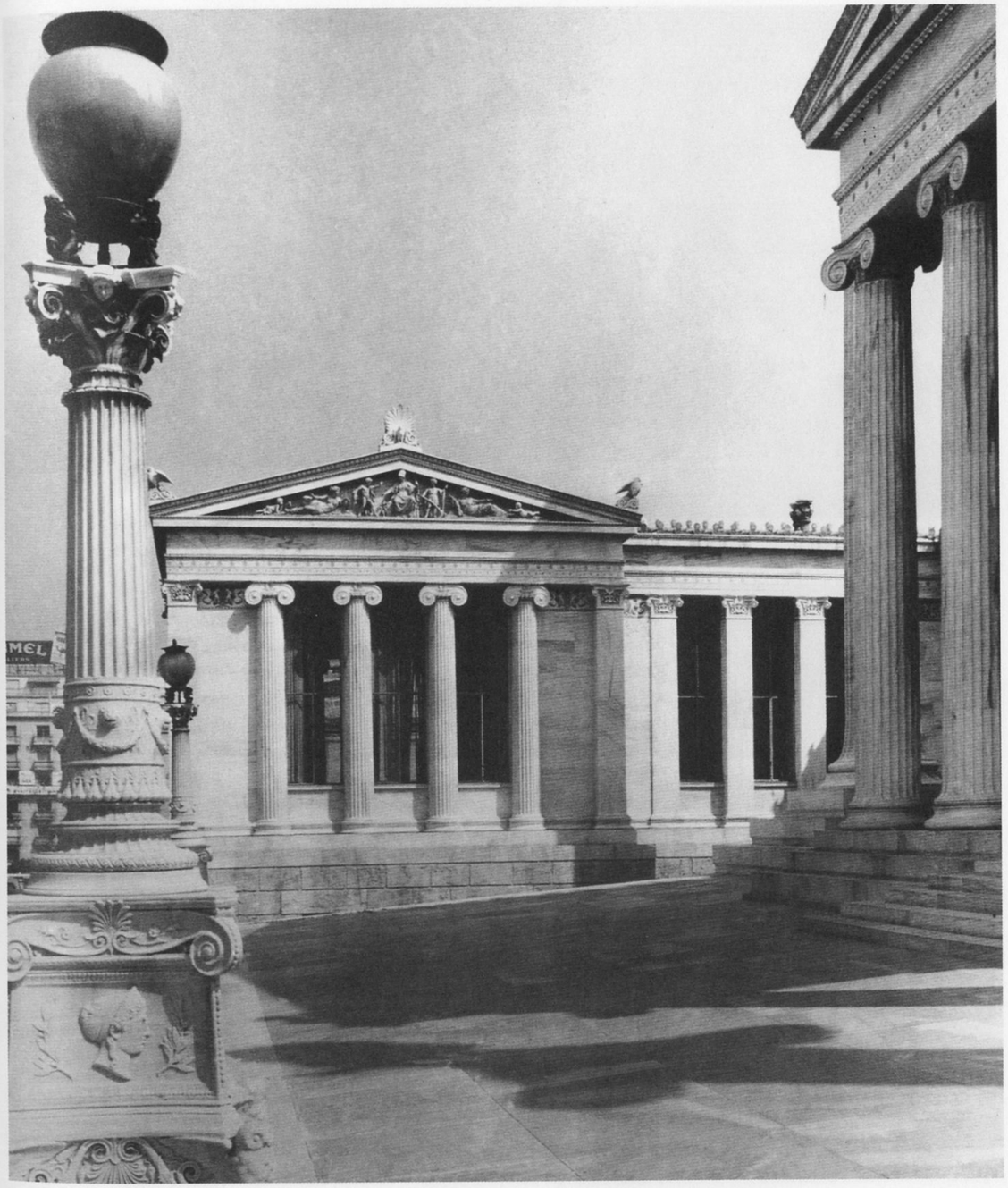
Круг предпочтений, на которые опиралась «архитектура выбора» до 60-х годов XIX века, был довольно ограничен. Прежде всего — это прообразы, основанные на итальянском Ренессансе (что дало повод называть классицизирующую архитектуру этого времени «неоренессансом»), затем — архитектура античной Греции. Вариации на ренессансные и греческие темы возникали почти во всех европейских странах. Более локальны были подражания барокко и архитектуре императорского Рима. Внутренняя стилистическая целостность каждого отдельного произведения, пусть и основанная на сложном синтезе разнородного, еще считалась необходимой.



Архитектор Кристиан Ф. Хансен.
Университет в Афинах.
Строительство с 1839 г.
Фасад

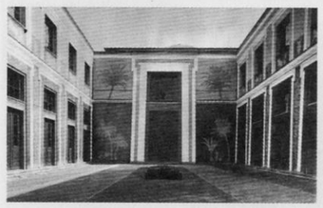
Увлечение Ренессансом побуждалось поисками новых символов буржуазии, мифологизацией ее прошлого — гражданских доблестей банкирских семей Флоренции, их меценатства. Ренессанс привлекал и внутренним разнообразием, богатством ассоциативных значений. Подъем интереса к Элладе возбудила война за независимость Греции (1821–1830). Греко-античное обогащалось новыми слоями ассоциативных значений.

С перестройкой Афин и созданием символических ценностей нового независимого государства связаны самые значительные эпизоды «греческого возрождения» последних двух третей XIX в. Ставший королем Греции Отто Вительсбах, сын баварского короля Людвига I, видел будущее великолепие столицы через представления германского романтизма. Проект перепланировки Афин (1832) разработали ученики Шинкеля — немец Э. Шауберт и грек С. Клеантис. Но лидерами поисков новой греческой архитектуры стали датчане — братья Кристиан (1803–1883) и Теофилос (1813–1891) Хансены. Они сумели преодолеть имперское величие прусского классицизма, открывая путь архитектуре негромкой, но естественно вписанной в ландшафт и сомасштабной человеку. Тональность задал К. Хансен, построивший здание Афинского университета (с 1839) на фоне Акрополя, еще несущее отголоски классицизма начала века. По сторонам его Т. Хансеном сооружены Академия наук (1859–1887) и Национальная библиотека (1885–1892), свидетельствующие о том, что вкусовые пристрастия классицизма уже пережиты — разработка форм отмечена боязнью пустоты, гладь стены больше не видится выразительной формой.



Архитектор Теофиль Хансен. Здание Академии наук в Афинах. 1859–1887







Архитектор Александр Томсон.
Церковь на Каледония роуд в Глазго. 1856

Архитектор Михаэль Г. Биндесбёль
Музей Торвальдсена в Копенгагене.
1839–1848.
Двор, интерьер галереи

Свой греческий опыт братья Хансены перенесли и в другие страны. Теофилос работал в Вене, где участвовал в создании ансамблей Ринга (об этом ниже). Кристиан строил в Триесте и Копенгагене. В последнем вариант неогреческой архитектуры создал друг Хансенов Г. Биндесбёлль (1800–1856), построивший в 1839–1848 гг. музей Б. Торвальдсена, делившего с итальянцем Кановой репутацию величайшего скульптора века. Осуществленное в период политического кризиса страны, здание задумано как символ демократии, строгий и ясный. Прямоугольный объем охватывает внутренний дворик, нет ордера и никакой другой пластической декорации — только ритм чуть сужающихся кверху проемов с «греческими» обрамлениями и цвет, использованный для символико-мифологической декорации.

Неогреческие увлечения связал с протофункционализмом шотландец А. Томпсон (1817–1875). «Греческий» принцип асимметричного соединения симметричных объемов он использовал для выражения во внешнем облике построек группировки внутренних пространств, подчиненной идее целесообразности (церковь на Каледония роуд в Глазго, 1856).

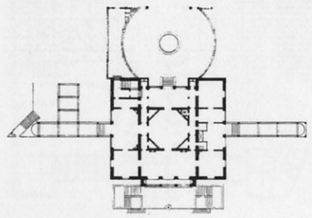
Готтфрид Земпер (1803–1879), крупнейший архитектор Германии после смерти Шинкеля, стал ключевой фигурой неоренессанса 1840–1850-х гг., развив и теоретически осмыслив это направление. Он жестко оценивал поздний классицизм, его догматизм и отвлеченность от действительности. Земпер романтичен и вместе с тем рационален. Он подчеркивал: «Только одного господина знает искусство — потребность». Но «потребности времени должны восприниматься и упорядочиваться с точки зрения прекрасного»[10].



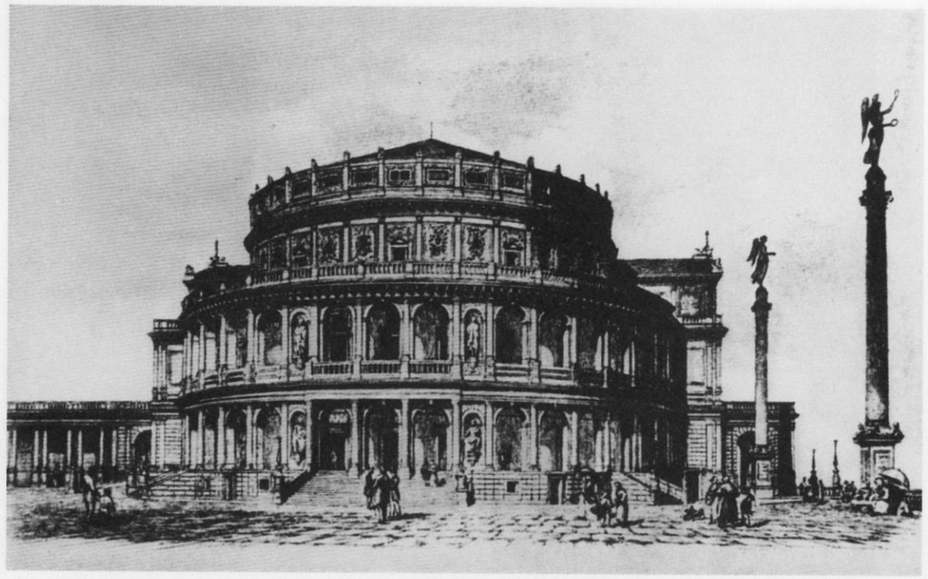
Активно практикующий архитектор, Земпер стремился создать «практическую эстетику», теорию художественной формы, вырастающую из фактов истории и современного опыта. Он рационален. Но архитектура для него — не только средство решения практических задач, но и система символов, смысл которых уходит корнями в древнее ремесло. Его занимало прежде всего выражение культурных смыслов; утилитарная целесообразность была вопросом профессиональной грамотности. Краеугольный камень концепции Земпера — «теория одевания». Ее ключевая мысль — начало соединения искусства и архитектуры нужно искать в преодолении обнаженной предметности. Целостность архитектурного объекта тем самым расчленялась на практическую структуру и знаково-символический слой, согласуемые, но обладающие и некой степенью самостоятельности. Принцип этот стал общепринятым для архитектуры последних двух третей XIX века.

Источником идеальных примеров Земперу служила античная Греция, но в своем творчестве он ориентировался на богатство форм Ренессанса, символику которого проще было соотнести с современными значениями, романтизацией утверждающей себя буржуазии.

Создавая для банкира М. Оппенхайма виллу Роза в Дрездене (1839), Земпер повторил схему виллы Ротонда, но, в отличие от обращавшихся к ней классицистов, стремился преодолеть ее идеальность, внося в симметричную структуру асимметрию частностей, разнообразие уютного жизнеустроения. Преодолевая палладианство, он использовал мотивы итальянской народной архитектуры. Прототип этот воспроизводился в Саксонии несколько десятилетий.



Архитектор Готтфрид Земпер.
Вилла Роза в Дрездене. 1839.
Общий вид, план



Архитектор Готтфрид Земпер.
Здание Придворного театра в Дрездене.
1838–1841 (не сохранилось)

Программным для германского неоренессанса стало здание Придворного театра в Дрездене (1838–1841), воплотившее ренессансный принцип самодостаточного объекта. В строении объема Земпер показал организацию внутренних пространств, выявив округлые очертания высокого ярусного зала, охваченного более низким концентрическим объемом с двумя ярусами аркад-кулуаров. Сооружение «одето» в формы, свободно следующие прообразам итальянского Возрождения. Отвечая устанавливавшемуся вкусу к интмно-камерному, Земпер отказался от классицистической традиции гигантского ордера, подчинив ордер членению на ярусы. Театр вскоре был разрушен пожаром и вновь отстроен Земпером, но уже по проекту, отразившему тенденции последней трети века.

В Германии грань между поздним классицизмом и архитектурой выбора особенно расплывчата. Ранние работы Земпера создавались одновременно с поздними постройками Л. фон Кленце (1784–1864), в которых классицизм стал суховато-измельченным, теряя стилистическую определенность. В России, напротив, поздний классицизм даже утрировал формальные особенности стиля начала века, явно предпочитая французские прообразы. Возникавшую же архитектуру выбора отличал немецкий акцент, что объяснялось возраставшей известностью Шинкеля и Кленце, но еще больше — прогерманскими настроениями главного заказчика — Николая I. Утверждение в России этого направления, его неоренессансной и неогреческой версий связано с творчеством А. И. Штакеншнейдера (1802–1865).

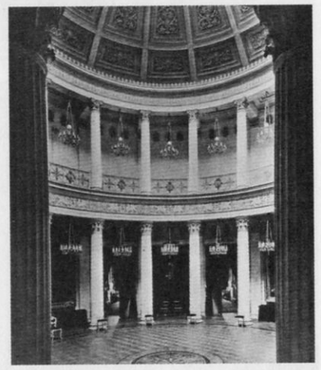
Штакеншнейдер, начинавший как помощник О. Монферрана, отличался стремлением к стилистической целостности каждого объекта. Его первая крупная работа — Мариинский дворец в С.-Петербурге (1839–1844). Его фасад почти

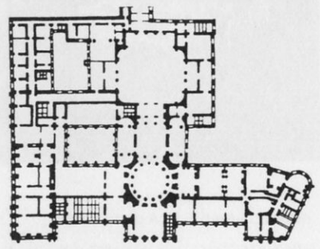


классицистичен, но иерархическое соподчинение форм ослаблено, рельефность декора минимальна. Плоскость торжествует над объемом. «Боязнь пустоты» заставила заполнить декоративными деталями почти все поверхности стен. Еще более «неклассичен» план здания, не связанный с организацией фасада и развивающийся в глубину — ось парадной анфилады перпендикулярна фасаду. Каждое из помещений завершено в себе, каждое подчинено особому варианту стиля. Преодолена и классическая «анфиладность» — визуальные связи в череде помещений свободны от жесткой заданности. Характерно стремление избежать крупномасштабных форм — высокие главные залы имеют ордерную декорацию, расчлененную на два яруса.

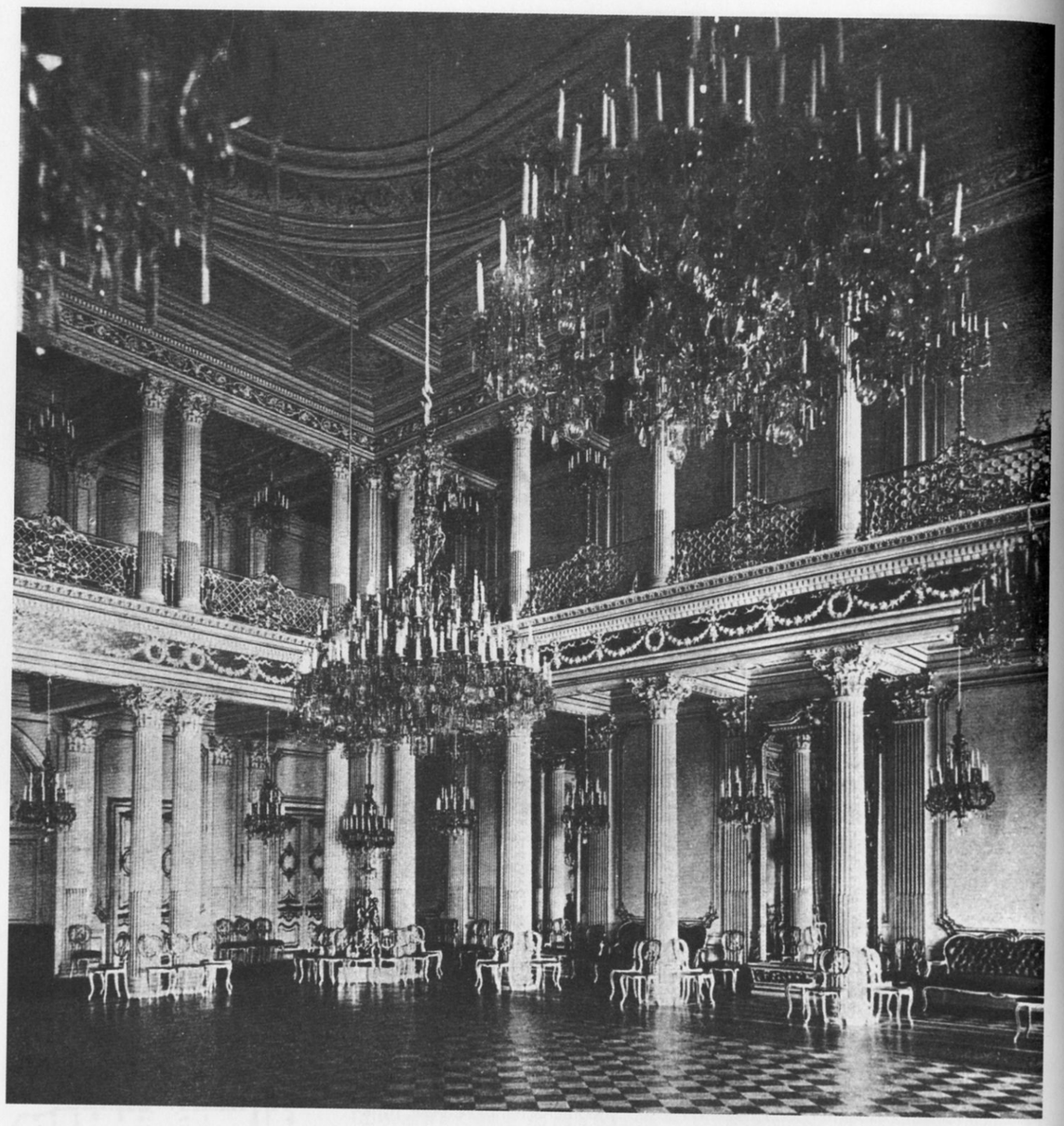
Позже Штакеншнейдер перестроил классицистический дворец князей Белосельских-Белозерских на углу Невского проспекта и Фонтанки (1840–1841, 1846–1848). Для частного дворца он избрал прообразом растреллиевское барокко — роскошное, но менее связывающее поведение, чем строгость классицизма. Характерна разница между барокко XVIII в. и произведением Штакеншнейдера. Первое динамично, контрастно, пластично. Второе статично и плоскостно. В композиции фасадов доминирует поверхность стены, на которую наложен тонкий, суховато прорисованный декор, упрощены напряженные, пульсирующие ритмы ордера. Штакеншнейдеровское необарокко имело успех и породило цепь подражаний.

В своей лучшей постройке — Новомихайловском дворце на набережной Невы (1857–1861) — Штакеншнейдер стремился соединить праздничность барокко с торжественностью неоренессанса. Фасад четко расчленен по вертикали и горизонтали. Его «ренессансную» сетку плотно заполняют вариации мотивов





Архитектор А. И. Штакеншнейдер.
Мариинский дворец на Исаакиевской пл.
в С.-Петербурге. 1839–1844.
Общий вид, интерьер ротонды, план



Архитектор А. И. Штакеншнейдер. Новомихайловский дворец в С.-Петербурге. 1857–1861. Интерьер зала



барокко. Обращаясь к разным прообразам, архитектор стремился в их синтезе получить новый единый стиль. Ретроспективность не входила в его намерения. Особым его увлечением были технические новшества, повышавшие комфорт.

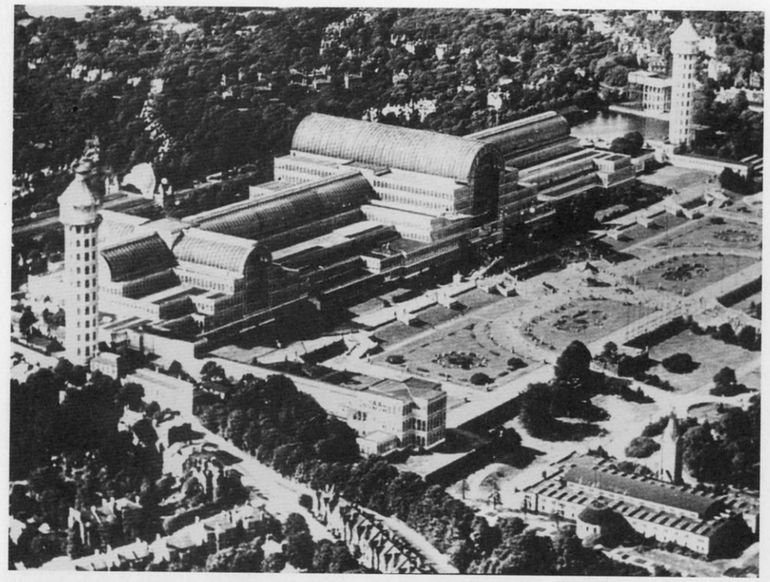
Для загородных построек императорской семьи в Петергофе Штакеншнейдер предпочел «стиль неогрек» с живописной группировкой объемов, естественно включенных в ландшафт. Декорация, основанная на мотивах античной Греции и Помпеи, подчеркивала камерный масштаб сооружений (Царицын павильон, 1842–1848; павильон «Озерки», 1845–1848; в Колонистском и Луговом парках, не сохр.). В этом он следовал линии, намеченной Шинкелем, — за идеальную модель принималась «римская вилла», представление о которой было весьма приблизительным и допускало свободу ассоциаций. Многое шло от приемов театрально-декоративных.

Структура планов дворцовых построек Штакеншнейдера переходит от симметричности и завершенности фасада к асимметричной открытости по мере движения в глубину. В парковых павильонах стремление к асимметрии определило характер целого. Тенденцию продолжил Г. А. Боссе.

В городских постройках Боссе сопрягал жесткую дисциплину главного фасада с живописностью внутреннего пространства и прихотливо-сложным развитием фасада, обращенного в сад (собственный особняк в С.-Петербурге, 1850–1854). Вне города принцип живописной пространственной организации осуществлялся им во всей полноте — как во дворце Михайловка близ Стрельны (1857–1862). Целое, расчлененное на Большой и Малый дворцы, связанные переходом, образовано из пространственных модулей, объединяющих группы помещений



Архитектор А. И. Штакеншнейдер.
Царицын павильон в Колонистском парке
Петергофа. 1842–1846
(не сохранился)
Дворец Белосельских-Белозерских
в С.-Петербурге. 1840–1841, 1846–1848



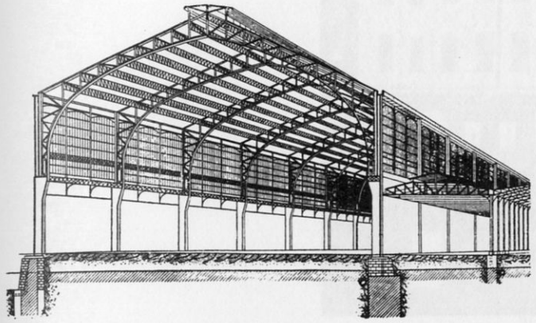


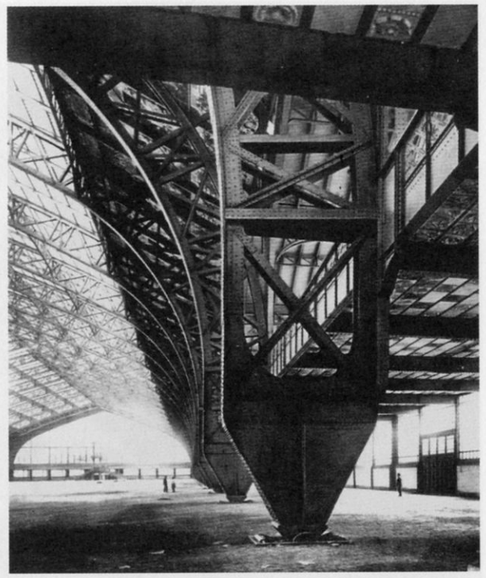
Инженер Джозеф Пекстон.
«Хрустальный дворец» в Лондоне.
1851 (не сохранился).
Общий вид, интерьер

со своими входами. Террасы и перголы связывали дворец с парком. Группировка масс, подчиненная диагональному направлению, динамична. Композиция, напоминающая созданные через полстолетия постройки Райта, не замкнута в себе, действующие в ней центробежные силы освобождены. Неоренессансная «одежда» проста и тривиальна. Эксперименты Боссе с организацией пространства опережали время.

Новая техника и архитектура второй половины XIX века

В сложной динамике развития архитектуры XIX века, различные направления которой были слабо связаны и имели разные темпы прогресса, трудно наметить четкие хронологические рубежи, но правомерно выделить 1851 год, когда для «Великой выставки в Лондоне», первой в серии всемирных выставок XIX века, был создан «Хрустальный дворец». Выставка оказалась под угрозой — победивший на конкурсе проект француза Эктора Оро оказался неосуществимым. Альтернативу — не монумент, а прозрачное вместилище экспонатов и толп зрителей — предложил человек из мира техники, инженер и садовод Дж. Пекстон (1803–1865), строивший оранжереи для тропических растений. Используя этот опыт, он за восемь дней подготовил проект и за четыре месяца соорудил здание площадью 72 тыс. кв. м., — пятинефную «оранжерею для машин» со стеклянными сводами, деревянные и чугунные арки которых опираются на тонкие металлические колонны. Это было первое в истории здание, которое монтировалось из крупных стандартных элементов, изготовленных промышленностью.
Опрокидывая привычные представления, оно поражало громадностью цельного светлого пространства, включавшего даже деревья, росшие на участке.
Под прозрачными сводами его расчленяли лишь тонкие стойки. Контраст как





бы нематериальной среды Хрустального дворца с привычной массивностью построек был парадоксален. Принципиально нова была и композиция, основанная на суммировании крупных стандартных элементов — четкая канва для пестроты экспозиции. Она была логическим завершением развития ячейковых, модульных структур в архитектуре 1840-х гг. Все это исходило из сферы техномира, привычно не включавшейся в эстетические ситуации. Значимость здания, однако, разрушила психологический барьер, соединив мир техники и мир художественной культуры.

Гигантская оранжерея не была идеальным решением всех проблем — излишнюю аккумуляцию солнечного тепла преодолеть не удалось. Но мир архитектуры был признан расширяющейся вселенной, охватившей новый круг явлений. О силе впечатления, которое производил Хрустальный дворец, построенный сначала в Гайд-парке, а затем перенесенный в парк Сайденхэм, свидетельствует картина счастливого социалистического будущего, введенная Н. Г. Чернышевским в роман «Что делать?». Она основывается на воспоминаниях о Хрустальном дворце, который стал метафорой утопии.

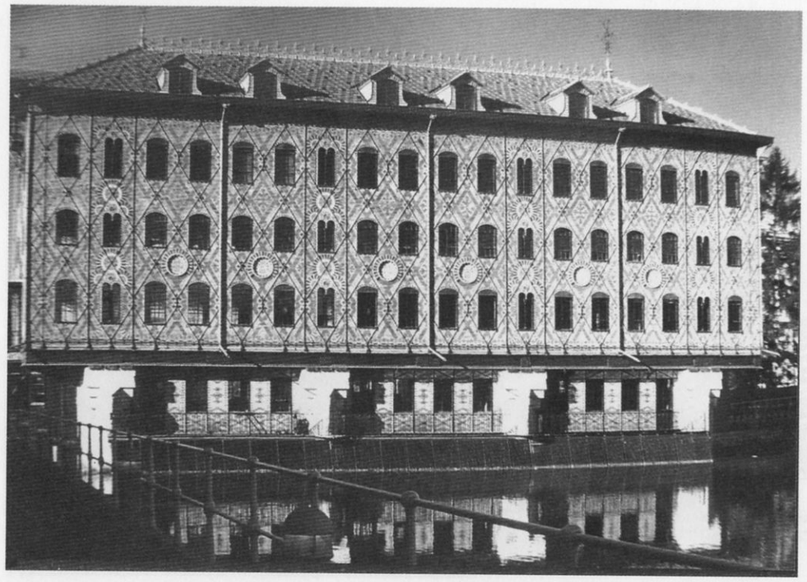
После триумфального успеха выставки 1851 г. Англия попыталась повторить его лишь в 1862 г. Пять выставок между 1855 и 1900 гг. прошли в Париже. Их павильоны стали продолжением экспериментов с архитектурным осмыслением и освоением металло-стеклянных конструкций для крупных экспозиционных зданий. Комплекс выставки 1867 г. в пространстве между Сеной и зданиями Военной школы (на этом месте в дальнейшем устраивались все парижские выставки) имел овал плана с осями 380 и 490 м, образованного семью концентрическими кольцами стеклянных галерей вокруг центрального сада. Вместе

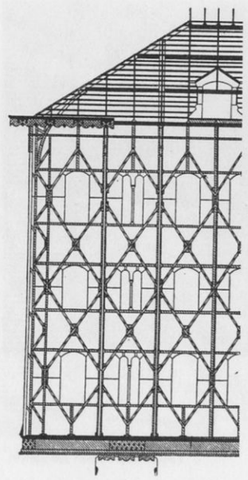


Инженер Анри де Дион.
Галерея машин Всемирной парижской выставки. 1878 г. (не сохранилась).

Инженер В. Контамен,
архитектор Шарль-Л.-Ф. Дютер.
Галерея машин Всемирной парижской выставки. 1889 г. (не сохранилась).

Архитектор Виктор Бальтар.
Рынок в Париже. 1853 (не сохранился).





Инженер Жюль Сонье.
Шоколадная фабрика Менье
в Нуазель-сюр-Марн, Франция. 1871–1872.
Общий вид, разрез

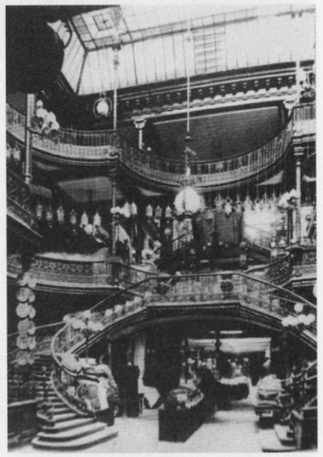
с главным конструктором С. Кранцем здесь работал самый яркий талант среди инженеров-строителей XIX в. — Густав Эйфель (1832–1923). Ряд выставочных построек, генетически исходящих от типа оранжереи с металло-стеклянным сводом, был завершен огромной Галереей машин Всемирной парижской выставки 1889 г. (инженер В. Контамен, архитектор Ш.-Л.-Ф. Дютер, не сохр.), прямоугольное в плане цельное пространство которой перекрывалось металло-стеклянными панелями по ажурным стальным трехшарнирным аркам стрельчатого очертания с пролетом 117 м. Самое большое тогда безопорное покрытие означало победу разума над материей, достигнутую расчетами, основанными на принципе динамичного равновесия, заменившем традиционную статичность конструкции. Новые методы основывались на совершенствовании Эйфелем шарнирных металлических виадуков, строительство которых было вызвано расширением сети железных дорог.

Большие выставочные павильоны открыли путь использованию металлических конструкций для крупных городских сооружений, потребность в которых возникала с образованием массового общества. В 1853 г. архитектор В. Бальтар создал проект металло-стеклянных павильонов оптового рынка — «чрева Парижа», что позволило отказаться от задуманных ранее массивных сооружений. Расширить сферу применения новых систем позволило совершенствование структуры металлического каркаса. Жюль Сонье впервые довел ее идею до завершенности, построив шоколадную фабрику Менье в Нуазель-сюр-Марн, Франция (1871–1872). Основа здания — трехмерная решетка из металлических стоек и балок из прокатных профилей. Диагональные элементы, связывающие стойки внешних рядов, обеспечили жесткость системы, принимавшей на себя



все нагрузки (устройство связей жесткости, подсказанное фахверковыми конструкциями, задало и готические ассоциации декора плоских фасадов здания, образованных кирпичным заполнением каркаса).

Металлические каркасные конструкции стали структурной основой многих зданий крупных универсальных магазинов — наиболее популярного новшества, порожденного массовым обществом и типологической революцией в центрах крупных городов. В США тип многоэтажного универмага исходил от семи-восьмиэтажных складских зданий, которые начали строиться в середине XIX в. Для них использовалась система чугунного каркаса, разработанная Дж. Богардусом. Магазин Хаута в Нью-Йорке (1857–1859, архитектор Дж. Гейнор) стал наиболее совершенным зданием, построенным по этой системе. Здесь впервые использованы пассажирские лифты, изобретенные Э. Г. Отисом в 1853 г. Эталоном такого здания стал магазин «Бон Марше» в Париже (1879, архитектор Л.-Ш. Буало, инженер Г. Эйфель). В отличие от американских зданий этого типа с их повторяющимися низкими этажами, не имеющими достаточного естественного освещения, возможности металлического каркаса здесь использованы для устройства прорезающих этажи атриумов с металло-стеклянным покрытием и обширного остекления фасадов. Создана система интерьера, насыщенная разнообразием пространственных эффектов и вместе с тем целостная. Дерзкую новизну открытого каркаса архитектор пытался по мере возможности смягчить, накладывая на его металлические элементы подобие классицистического декора. Почти в то же время Эйфель первым решился вывести на главный фасад вокзала, обращенный к городу, металлическую структуру, перекрывающую перроны (Западный вокзал в Будапеште, 1876).



Архитектор Джон П. Гейнор.
Магазин Хаута в Нью-Йорке. 1857–1859

Архитектор Луи-Шарль Буало,
инженер Гюстав Эйфель.
Магазин «Бон Марше» в Париже. 1879.
Интерьер



Инженер Гюстав Эйфель.
Западный вокзал в Будапеште. 1876

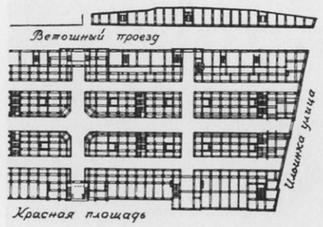
Новый масштаб и новое качество получили распространенные во второй половине XIX в. торговые пассажи — крытые улицы, объединяющие ряды магазинов. Появившиеся в Париже еще в конце XVIII в., они имели в начале XIX в. галереи, перекрытые двускатными стеклянными кровлями, опиравшимися на металлические арки. Грандиозная галерея Виктора Эммануила II в Милане (1865–1867, архитектор Дж. Менгони) создавалась как сооружение — символ торжества возрожденного независимого государства. Она впечатляла не нагромождением масс, а просторностью. Цилиндрические металло-стеклянные своды, достигавшие высоты 29 м, перекрывали галереи, идущие в двух перпендикулярных направлениях. Октогон на их пересечении перекрыт куполом высотой 41 и диаметром 39 м. Измельченный неоренессансный декор стен контрастирует с лаконичностью свода, принимаемого как рациональная техническая форма. В Москве подобный принцип использован для здания Верхних торговых рядов на Красной площади (1889–1893, архитектор А. Н. Померанцев), где по типу пассажа созданы три параллельные торговые галереи, перекрытые металло-стеклянными сводами (инженер В. Г. Шухов). В результате возникло здание-комплекс, занявшее целый квартал. Стилизация под национальное средневековье здесь, как и в миланской Галерее, жестко сталкивается с обнаженными техническими формами сводов и легких мостиков, переброшенных через галереи.

«Двоемирие», установившееся в системе формообразования, — деление на архитектурно-художественное и инженерно-техническое — утрачивало качественную несовместимость. Лабруст, создавая в 1840-е годы библиотеку Св. Женевьевы в Париже, мотивировал формальную возможность введения металлического каркаса в «римскую» массивную оболочку аналогией его



Архитектор Джузеппе Менгони. Галерея Виктора Эммануила в Милане. 1865–1867.



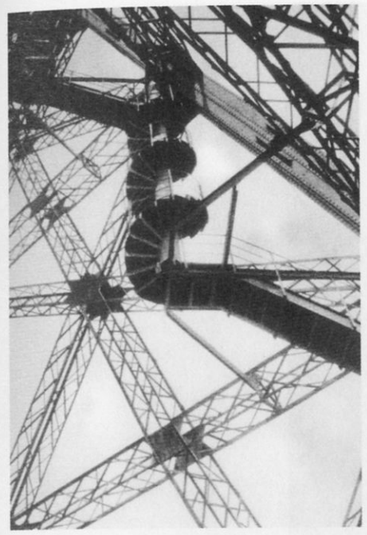


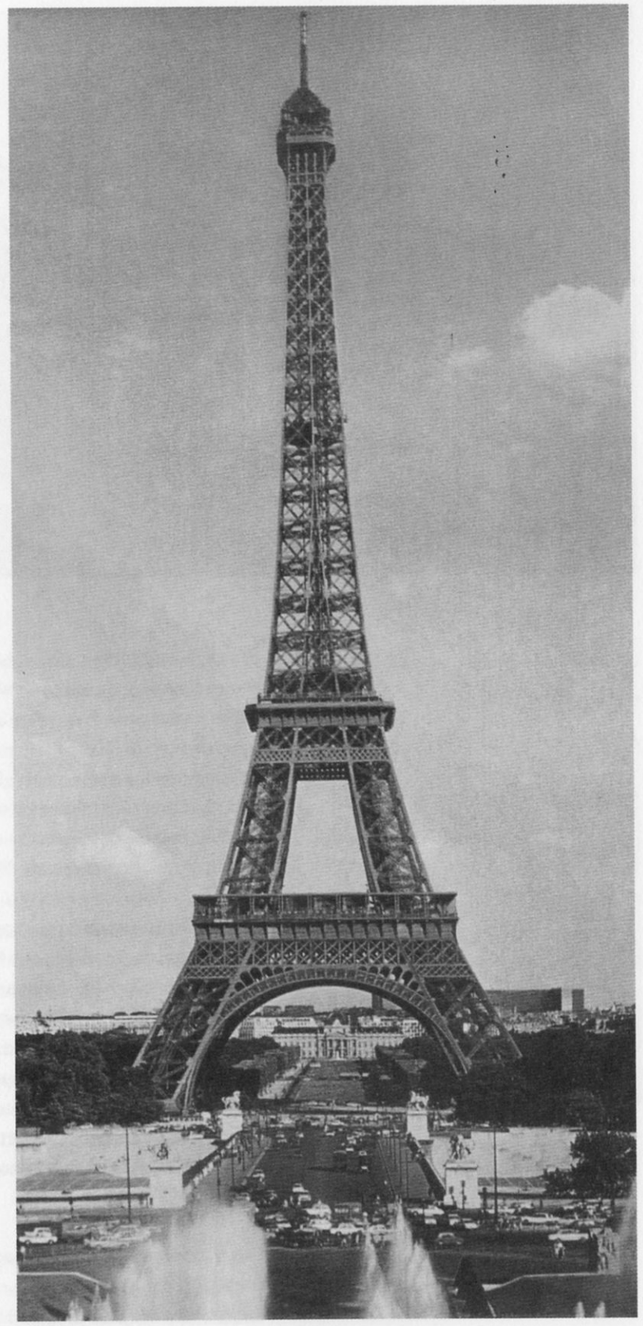
Архитектор А. Н. Померанцев,
инженер В. Г. Шухов.
Верхние торговые ряды на Красной площади в Москве (ГУМ). 1889–1893.
Интерьер торговой галереи, план

форм и пропорций с фантастической архитектурой, изображенной на помпейских росписях. В 1860-е средством достижения эстетического эффекта становится сам по себе контраст форм различных категорий, что поощряется развитием свободы в рамках архитектуры выбора, снявшей стилистические ограничения.

Успехи инженерии, впрочем, не только давали импульсы выбора и расширяли его ассортимент. В технике складывались новые приемы формообразования, которые прямо влияли на художественное творчество и включались в круг его средств (что, впрочем, стало реализоваться в архитектуре и искусстве лишь в последнее десятилетие XIX века). Прежде всего, это было связано с развитием ажурных металлических структур.

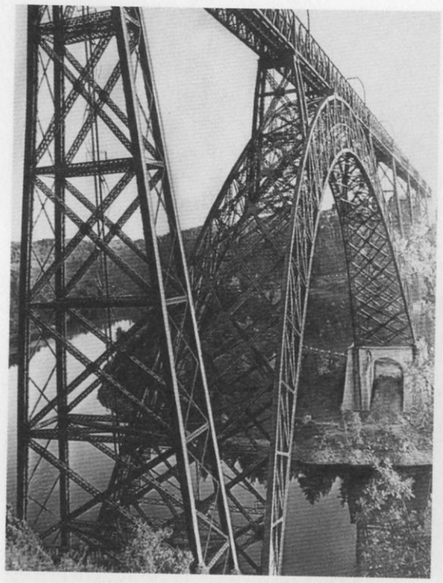
На принципе пространственного каркаса из стальных профилированных элементов с клепаными соединениями, обеспечивающего жесткость при минимальном весе, основаны наиболее значительные сооружения Г. Эйфеля. Ветровая устойчивость главного пролета моста через реку Дуэро близ Опорто в Португалии (1876–1877) достигнута наклоном парных параболических решетчатых форм одна к другой. Пролет в 165 м моста Гараби через реку Трюйер во французских Альпах (1885–1888) перекрыт ажурной параболической аркой со стрелой подъема над уровнем долины 122,5 м. Внешние грани арки расходятся к основанию, сближаясь к вершине. Горизонтальная ферма полотна лежит на арке и пирамидальных ажурных опорах-башнях. Эти мосты послужили Эйфелю для разработки рационального принципа проектирования высоких сооружений, для которых главная проблема — сопротивление не гравитации, а горизонтальным ветровым нагрузкам, динамичным и непостоянным по направлению.







Инженер Гюстав Эйфель. Эйфелева башня в Париже. 1889. Общий вид, «интерьеры» конструкции



Когда было решено создать на Всемирной выставке 1889 г., отмечавшей столетие Великой французской революции, сооружение — символ прогресса, толчок которому она дала, Эйфель выступил с идеей самого высокого в мире сооружения (300 м), возможность осуществить которое была обеспечена переворотом в науке и технике. Основу башни образовали четыре ажурных стальных консоли гиперболического очертания, поднимающиеся от основания и объединенные на нескольких уровнях горизонтальными поясами (принцип конструкции основывался на идее пилона мостов через Дуэро и Трюйер).

Ажурная структура открытого каркаса башни ввела в визуальную культуру новый пространственный образ. Она стала и примером формотворчества, основанного как на интуиции, так и на методах точного расчета. Непривычность этого образа породила кампании протеста во имя традиции, которую поддержали такие столпы французской культуры, как Ги де Мопассан, А. Дюма-сын, Жорж Гюисманс, Поль Верлен. Но уже в следующем десятилетии башня стала прообразом эстетизированных открытых металлических конструкций архитектуры стиля модерн, а в начале XX века — сюжетом для многих художников, искавших новые метафоры пространства (Р. Делоне, А. Певзнер и др.).

Ряд изобретений, сделанных в XIX веке, привел к созданию железобетона (лидерство в этой области, поначалу принадлежавшее англичанам, перешло затем к французам — в 1861 г. Ф. Куанье разработал технику укрепления бетона металлической сеткой, использовав ее для строительства домов в Париже. Ж. Монье после 1867 г. получил несколько патентов на бетон, армированный металлом. Универсальную систему монолитной железобетонной конструкции

Инженер Гюстав Эйфель.
Мост Гараби через реку Трюйер. Франция.
1885–1888

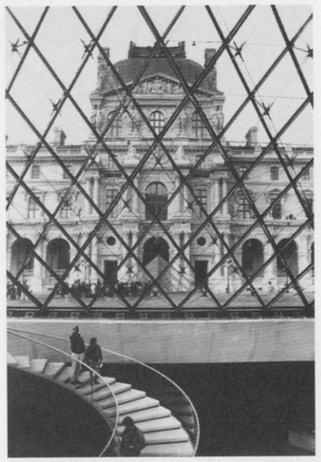


в 1892 г. запатентовал Франсуа Геннебик, открыв возможность сооружения монолитных железобетонных каркасов. В 1896 г. он впервые использовал их в крупном масштабе, построив здания трех ткацких фабрик близ Тулузы и Лилля. Но осмысление железобетона как специфического материала архитектуры и раскрытие заключенных в нем возможностей, выходящих далеко за пределы стоечно-балочных каркасов, стало задачей уже XX столетия.

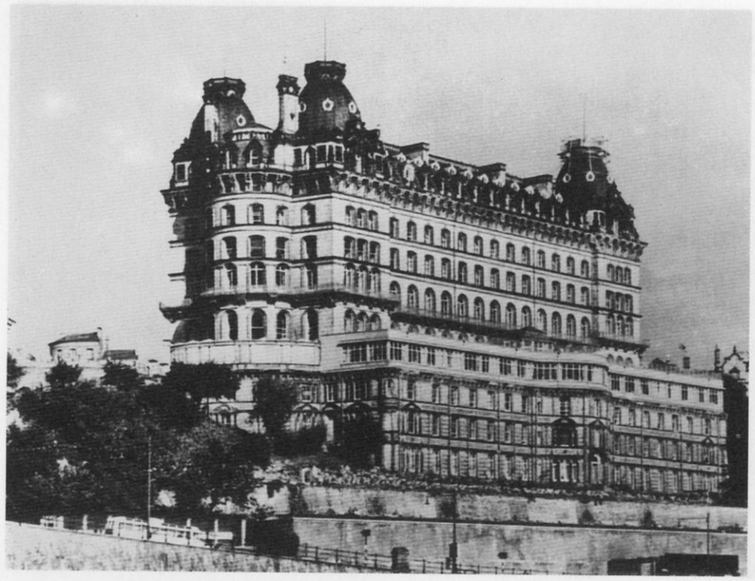
Архитектура выбора в последней трети XIX века

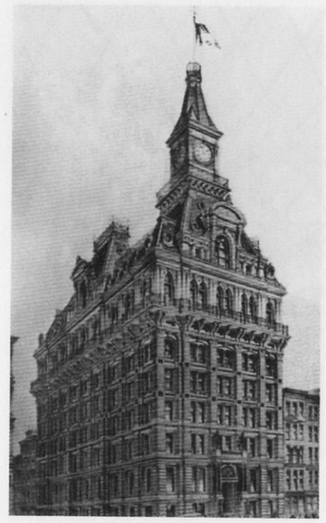
Развитие техники строительства наметило рубеж в истории архитектуры, делящий столетие на две части. В концепциях стилеобразования и формообразования качественные изменения созревали несколько позже. Динамичные процессы в обществе и производстве активизировались, когда век перевалил за середину. Буржуазный заказчик становился более конкретен в своих практических указаниях и настойчив во вкусовых предпочтениях. Множились формы культурной информации. С непостижимой быстротой мигрировали моды, не оставляя в стороне и архитектуру. Тенденции общественного вкуса приобретали общественный характер. В конечном счете архитектура последней трети века отличалась от создававшейся в предыдущую треть едва ли не больше, чем та — от первой трети.

С известным упрощением можно выделить в архитектуре выбора 1860–1890-х годов три основных тенденции. Во-первых — основанную на круге классических прообразов, в конечном счете восходящих к античной культуре; эта тенденция имела международный характер. Во-вторых — вовлекающую в круг выбора неклассическое наследие (прежде всего — средневековье); эта тенденция в разных странах развивалась по-разному. В-третьих — национально-романти-



Архитекторы Луи-Туллиус-Ж. Висконти, Эктор-М. Лефюэль.
Здание «Нового Лувра», Париж. 1852–1857





Архитектор Гутберт Бродрик.
«Гранд-отель» в Скарборо,
Великобритания. 1863–1867

Архитектор Ричард Моррис Хант.
Трибюн билдинг в Нью-Йорке. 1873–1875

ческая тенденция, затронувшая страны, где остро ставилась проблема национального самосознания; она порождала явления, замкнутые в пределах культуры одной нации.

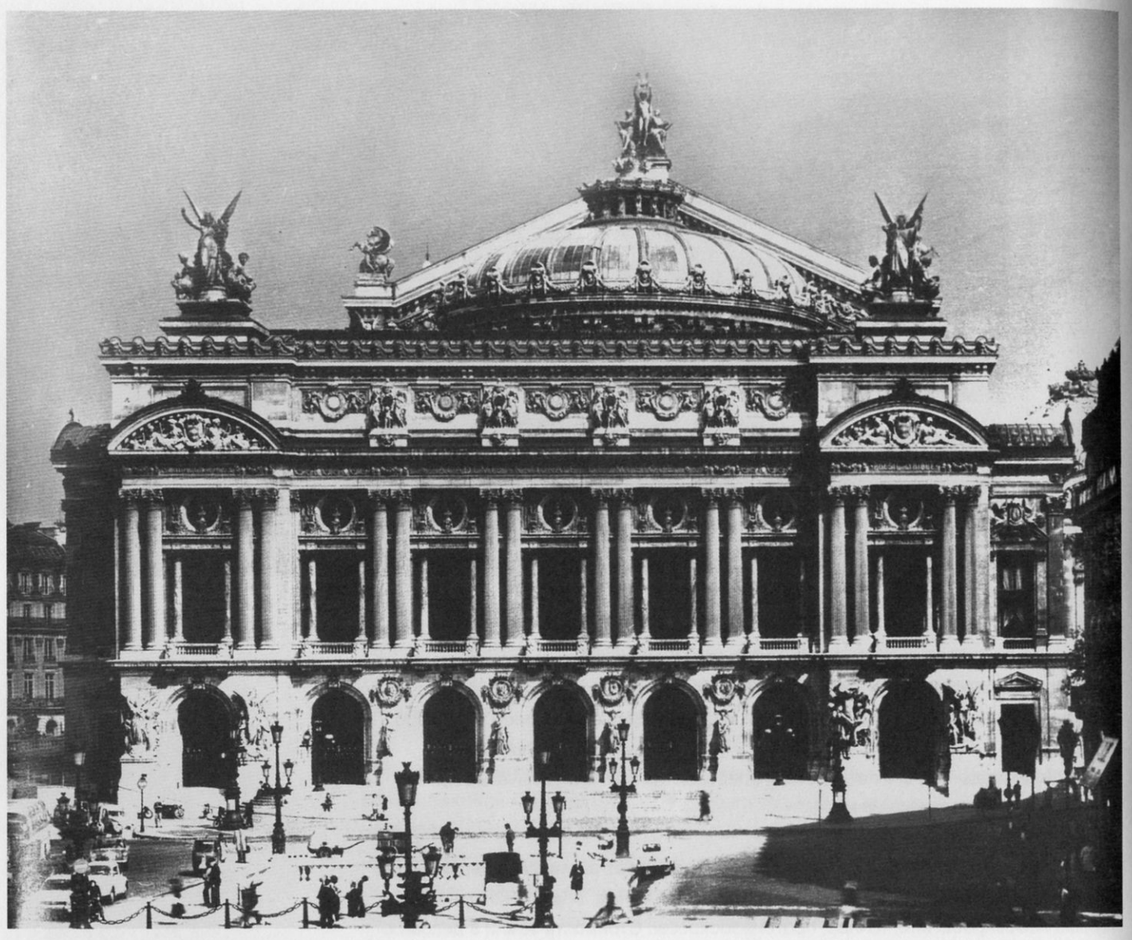
Первая тенденция продолжала линию, начатую неоренессансом. Ранние его варианты стали казаться слишком догматичными и не отвечающими ценностям наиболее динамичного круга буржуазных заказчиков. Характер этих ценностей раскрывают эпитеты, применявшиеся в описаниях зданий, которые нравились: роскошное, изящное, великолепное, нарядное, богатое, оригинальное. Потребности в роскошном и изящном должен был отвечать «стиль второй империи», исходящий из Франции времени правления Наполеона III (1851–1871). Направление, к которому термин «стиль» применим лишь условно, охватывало часть строительной продукции, но распространилось на все страны Европы и США. Ранним его эталоном стала самая престижная постройка «Второй империи» — здание «Нового Лувра» в Париже (1852–1857), замкнувшее двор Карусель (архитекторы Л.-Т.-Ж. Висконти, 1791–1853, и Э.-М. Лефюэль, 1810–1880). Объемность сильно открепованных павильонов в центре и на флангах здания подчеркнута сложными очертаниями крутых и высоких мансард. Формируя декор, Лефюэль прокламировал обращение к языку форм старого Лувра, но здание — и особенно его павильоны — имеют гораздо более активную пластику. Открытая аркада внизу усиливает восприятие объемности. Пластичность, почти скульптурность, сближающая здание с барокко, и обилие декора, следующего нестрогим прообразам французского Ренессанса, стали образцом моды, распространившейся далеко за пределы Франции.



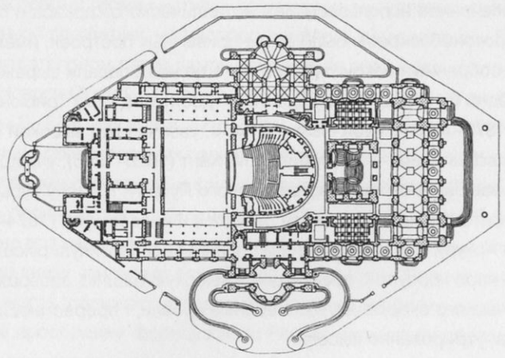
Волна «второго ампира» уже в конце 1850-х гг. достигла Англии, где основная часть крупных построек, не относящихся к неоготике, исходила от французских образцов. Впечатляющем примером стал «Гранд-отель» в курортном Скарборо, построенный Г. Бродериком в 1863–1867 гг. на краю утеса над Северным морем. Мансарды над его павильонами, перерастающие в стрельчатые купола, определили эффектный силуэт.

В США восприняли «второй ампир» прежде всего через английские версии. В подражание ему возникали постройки почти курьезные, в числе которых — первые небоскребы или, точнее, протонебоскребы. Стоимость земли в деловых центрах в это время стремительно повышалась. Следствием стало увеличение числа этажей, обеспеченное использованием металлического каркаса и пассажирских лифтов. Протонебоскребы были выше привычных построек, имели компактный объем, собранный вокруг лифтов, но еще не обладали выраженной вертикальностью. Одно из первых таких зданий — десятиэтажный Трибюн билдинг в Нью-Йорке (1873–1875) с кубичным объемом, увенчанным высокой мансардой и башенкой со шпилем, — построил Р. М. Хант (1828–1895), учившийся в Париже и участвовавший в строительстве «Нового Лувра». К числу курьезов американского «второго ампира» относится ратуша в Филадельфии (1874–1880, архитектор Дж. Мак Артур), где один из восьми павильонов, артикулирующих квадратное в плане каре корпусов, превращен в высокую башню, завершенную куполом гиперболического очертания. Мансардные кровли, перерастающие в шатры павильонов, утрированно высоки.

Архитектор Ричард Моррис Хант.
Поместье Билтмор близ Ашвилла, США.
1890–1895







Архитектор Жан-Луи-Шарль Гарнье. Опера (Национальная академия музыки) в Париже. 1861–1875. Общий вид, главная лестница, план

В Америке стиль «Второй империи» использовался прежде всего для крупных офисов, но получил ответвление в загородных особняках промышленных магнатов. В 1890–1895 гг. Р. М. Хант создал поместье Дж. У. Вандербилта — Билтмор близ Эшвилла — стилизацию на темы замков Луары, почти миниатюрный замок Блуа. «У очень богатых своя гигантомания, получавшая выражение в разнообразии башен, павильонов, лоджий, во мраморе, мозаиках, драгоценных древностях и коврах… Большое богатство претенциозно и амбициозно, оно хотело платить за кричащую архитектуру»[11].

В России неоренессансная версия стиля «Второй империи» распространения не получила. Мансардные кровли были непривычны, формы французского Ренессанса естественны в камне, но не в оштукатуренном кирпиче. Ранним примером был особняк Зигеля на Николаевской ул. в С.-Петербурге, построенный архитектором И. С. Китнером (1839–1929). Характерен особняк Кельха на Сергиевской ул. в С.-Петербурге (1896–1897) с фасадом в стиле французского Ренессанса (архитекторы В. И. Чагин, 1865–1948, и В. И. Шене, 1867— после 1934).

Еще большую, чем «Новый Лувр», значимость как образец получило здание Оперы (Национальной академии музыки) в Париже, построенное архитектором Жаном-Луи-Шарлем Гарнье (1825–1898). Завершенное вчерне в 1870 г., оно было открыто лишь в 1875 г., уже во времена Третьей республики. Последнему императору Франции проект Гарнье не нравился. Но Опера стала высшим выражением художественной культуры «Второй империи». Этой постройке подражали больше, чем любой другой в XIX столетии. Она стала первым последовательно эклектичным произведением — даже авторы Нового Лувра сохраняли в намерении традицию стилевого единства. Опера стала символом эпохи, предпочитавшей мелодраму выражению действительного чувства.

Свою концепцию Гарнье описал в книге «Le Théâtre», опубликованной в 1871 г., — апологии оперы. Ее посещение он рассматривал как церемонию, начинающуюся со входа в театр. Зрелище публики для него столь же важно, как и само представление. Ярусный зал он воспринимал как модель социальной стратификации общества. Основным для архитектуры Гарнье, в духе протофункционализма, назвал «принцип разумной искренности», выражение внутренней структуры во внешнем объеме. Здание Оперы следует этому принципу, хотя и приблизительно — зал преувеличен, лестница скрыта. И все же структура здания подчинена сценарию события-зрелища. Кульминацией интерьера стал холл с главной лестницей, где пересекаются потоки вошедших через разные входы и стремящихся на разные уровни. Возникла архитектура, единая с массами людей, которые она организует (Виоле-ле-Дюк упрекал Гарнье в том, что в Опере не лестница создана для зала, а зал для лестницы).

Рационально организуя структуру здания, Гарнье писал о декорации, что «выбирая для нее порядок и стиль, необходимо руководствоваться только волей и вдохновением; искусство декорации должно иметь независимость и свободу, которые нельзя подчинить твердым правилам»[12].



Архитекторы А. Боари
и Ф. Марискаль.
Дворец изящных искусств в Мехико. 1904

Мысли Гарнье отвечали принципу «одевания» архитектуры, провозглашенному Земпером, но Гарнье шел дальше, выводя «одежду» за пределы рационального. Заявленная им «независимость» предполагала свободу выбора мотивов в соответствии со сценарием зрелища и ожидаемыми предпочтениями зрителей. Единство системы декора не заботило, эклектическое сопряжение разнородного не исключалось.

Здание с залом на 2000 мест очень крупно, фасады его сложно расчленены. Над аркадой уровню кулуаров отвечает сочетание гигантского и малого ордеров, далее — очень высокий аттик. Преувеличенная пластичность неоренессансных элементов декора придает зданию барочный характер — критикой оно отнесено к необарокко. Архитектором как бы владела боязнь пустоты — на фасаде нет плоскостей, свободных от декора. Детали мастерски прорисованы, но целое трудно воспринять. Все фрагменты доведены до предела пластической напряженности. Их стилистическая разнохарактерность подчеркнута разномасштабностью, но нет системы значений, соответствующей сложности формы. В буйстве форм преобладает стремление к роскоши и зрелищности, обращенное ко вкусам парвеню, тень зарождающегося кича. Здание Оперы показало возможность архитектурного популизма и дало толчок его развитию.

Агрессивная роскошь парижской Оперы не была превзойдена. Однако среди зданий, следовавших ее типу, — Государственная опера в Будапеште (1875–1884, И. Йбл), здание Национального театра в Праге (1868–1883, Й. Зитек, Й. Шульц), театр во Львове (1897–1900, З. Горголевский). В России отметим камерную версию тем Гарнье — Драматический театр в Нижнем Новгороде (1894–1896, В. А. Шретер). За пределами Европы монументальные

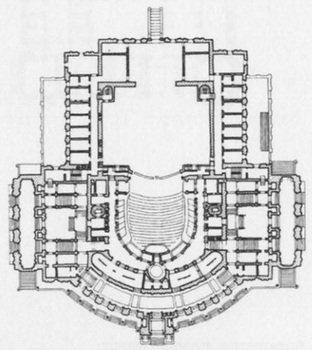


реплики Оперы — Муниципальный театр в Сан-Паулу, Бразилия (1911, Р. ди Азеведу, К. и Д. Росси) и Дворец изящных искусств в Мехико (1904, А. Боари и Ф. Марискаль).

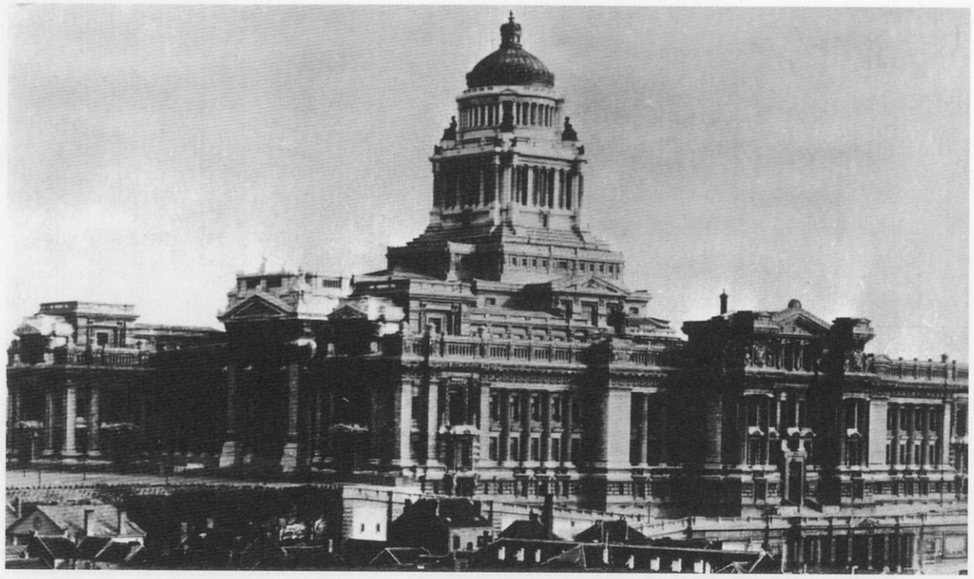
В 1869 г. пожар уничтожил Придворный театр в Дрездене. Г. Земпер подготовил проект восстановления, осуществленный его сыном Манфредом в 1878 г. Характер декора сближен с необарокко Гарнье. Здание утратило ясность первой версии, чему способствовал мощный входной портал, поднятый на всю высоту сооружения. Как и в других зданиях необарокко, самоценность деталей наносит ущерб восприятию целого. Схема восстановленного театра повторена менее громоздким зданием театра в Одессе (1883–1887), который построили австрийские архитекторы Ф. Фельнер и Х. Хельмер.

В архитектуре последней трети XIX в. возникали подобные здания-образцы и других типов. Среди многочисленных Дворцов правосудия, зданий-символов буржуазной законности, по силе впечатления, произведенного на современников, парижской Опере не уступал Дворец правосудия в Брюсселе (1861–1863), который построил Ж. Пуларт (1817–1879) на вершине холма, нарастив его городоподобным стилобатом. Сверхчеловеческий масштаб пирамидально нарастающей массы близок к монументам древневосточных деспотий. В интерьерах возникают и ассоциации с фантасмагориями Пиранези.

Опасность чрезмерной монументальности была отмечена высшим эшелоном власти вновь образованной в 1871 г. Германской империи. Программа конкурса 1882 г. на здание Рейхстага в Берлине требовала, чтобы здание было прежде всего деловым. Но реализованный в 1884–1894 гг. проект-лауреат Пауля Валло-



Архитекторы Готтфрид Земпер и
Манфред Земпер.
Второе здание Придворного театра
в Дрездене. 1878.
Общий вид, план





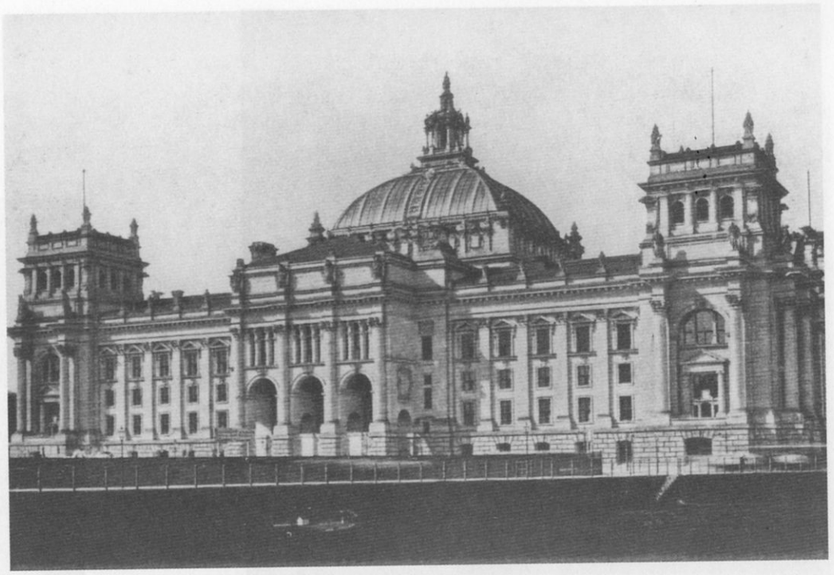
Архитектор Жозеф Пуларт.
Дворец правосудия в Брюсселе. 1861–1863

Архитекторы Ф. Фельнер
и Х. Хельмер.
Театр в Одессе, Украина. 1883–1887

та (1841–1912) игнорировал это условие. Корпуса здания складываются в замкнутое каре, среднюю ось которого формирует увенчанный тяжелым сомкнутым сводом зал заседаний, с торжественным фойе по одну и вестибюлем по другую сторону. Гигантский ордер грузных пропорций, массивные башенки над угловыми павильонами — все тяжеловесно и основательно.

Необарочные официальные здания неизменно имели парадную лестницу, созданную по модели Оперы Гарнье, — зал, окруженный колоннадами, пронизывающий все этажи, где лестничные марши развернуты торжественно и обозримо. Среди эффектнейших примеров — главная лестница Министерства иностранных дел Великобритании в Лондоне (1862–1873, архитектор Дж. Г. Скотт).

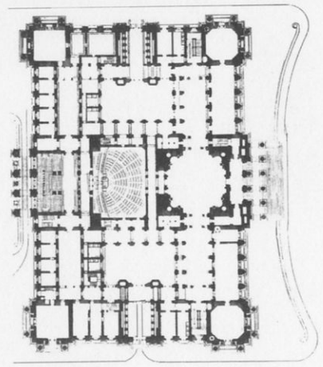
Декоративные крайности необарокко почти не затронули ядро архитектурной профессии в России с ее прочными академическими традициями профессионального образования. Для сохранявшегося неоренессансного направления характерен дворец великого князя Владимира Александровича в С.-Петербурге на Дворцовой набережной (1867–1872), построенный по проекту А. И. Резанова (1817–1888), ректора Академии художеств. Солидно-консервативный фасад сохраняет единство стиля, основанного на прообразах флорентийского Ренессанса (палаццо Питти, Гонди) с его рустованными стенами. Плоскость фасада крупна, но детали его мелкомасштабны и непластичны; дворцовая импозантность смешана с чертами доходного дома, повторяя его нейтральную сетку окон и слабо выделенный центр. Роскошное многостилье развернуто в системе парадных интерьеров здания, занявшего всю глубину квартала.



Стремление к монументальности сочеталось с рационализмом в замысле здания Архива Государственного совета на Миллионной улице в С.-Петербурге (1883–1887, ныне архив ВМФ России), которое построил М. Е. Месмахер (1842–1906). Система хранения обеспечивалась целесообразной планировкой и совершенным по тому времени устройством вентиляции. Стремясь символически отразить идею вечной сохранности исторических ценностей, Месмахер обратился к раннему итальянскому Возрождению, добиваясь, в отличие от Резанова, напряженных контрастов и выразительных преувеличений. Монументальность подчеркнута сопоставлением рустованных поверхностей с обширной гладью стен, прорезанных скупыми проемами окон. Протофункционалистическая интенция выражена очень сильно.

Монументальное необарокко определило характер главного произведения Месмахера — здания музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица в С.-Петербурге (1885–1896). Как было принято в XIX в., интерьеры залов должны были взаимодействовать с экспонатами, сгруппированными по стилям. Многостильная россыпь интерьеров, однако, влита в единство пространственной системы. Барочные приемы организации последовательно раскрывающихся интерьеров приведены к кульминации в освещенном сверху большом зале с двумя ярусами галерей-аркад и необарочной лестницей. Система родственна сценографической архитектуре Гарнье, но подчинена сценарию музея. На грани неоренессанса и необарокко лежит характер монументального фасада.

По сравнению с постройками в необарокко, перегруженными, немасштабными, но по-своему выразительными, постройки «стиля неогрек» с их претендующими на точность цитатами из любых эпох классики в последней трети



Архитектор Пауль Валлот.
Здание Рейхстага в Берлине. 1884–1894





XIX в. немногочисленны и малоинтересны. Стойким приверженцем этого отмеченного педантизмом варианта «архитектуры выбора» оставался Т. Хансен. В Афинах он достраивал Академию наук (1859–1889) и строил Национальную библиотеку (1885–1892). Но самым крупным его произведением стало здание Парламента Австро-Венгрии, поставленное на вновь проложенном Ринге Вены (1873–1883). Замкнутое каре корпусов обращено к Рингу храмоподобным портиком на высоком стилобате. Здание стало последним монументом «стиля неогрек» на континенте.

Шире распространился «неогрек» в США, где его лидером были Ч. Ф. Мак Ким (1847–1909) и С. Уайт (1853–1906). Их программная работа — здание Публичной библиотека в Бостоне (1887–1895). Библиотеки в конце XIX в. виделись в США воплощением демократического идеала равного доступа к просвещению. Отсюда — претензия на монументальный символ. Бостонская библиотека следует схеме построенной А. Лабрустом библиотеки Св. Женевьевы, но более монументальна; ее центральный холл сформирован массивными аркадами. Архитектурную тему фасада определила цитата из «Храма Малатесты» в Римини, построенного Альберти. Соединением педантично воспроизведенных, но разнородных классических цитат стало здание библиотеки Колумбийского университета в Нью-Йорке (1893, Мак Ким, Мид и Уайт).

Кульминацией крупномасштабного «стиля неогрек» стало здание Пенсильванского вокзала в Нью-Йорке (1906–1910, Мак Ким, Мид и Уайт). Его грандиозный конкорс высотой 45 м был сооружен как реконструкция тепидариума терм Каракаллы в Риме. Кессонированный крестовый свод опирался на коринфские

Архитектор А. И. Резанов.
Дворец вел. князя Владимира Александровича в С.-Петербурге на Дворцовой набережной. 1867–1872

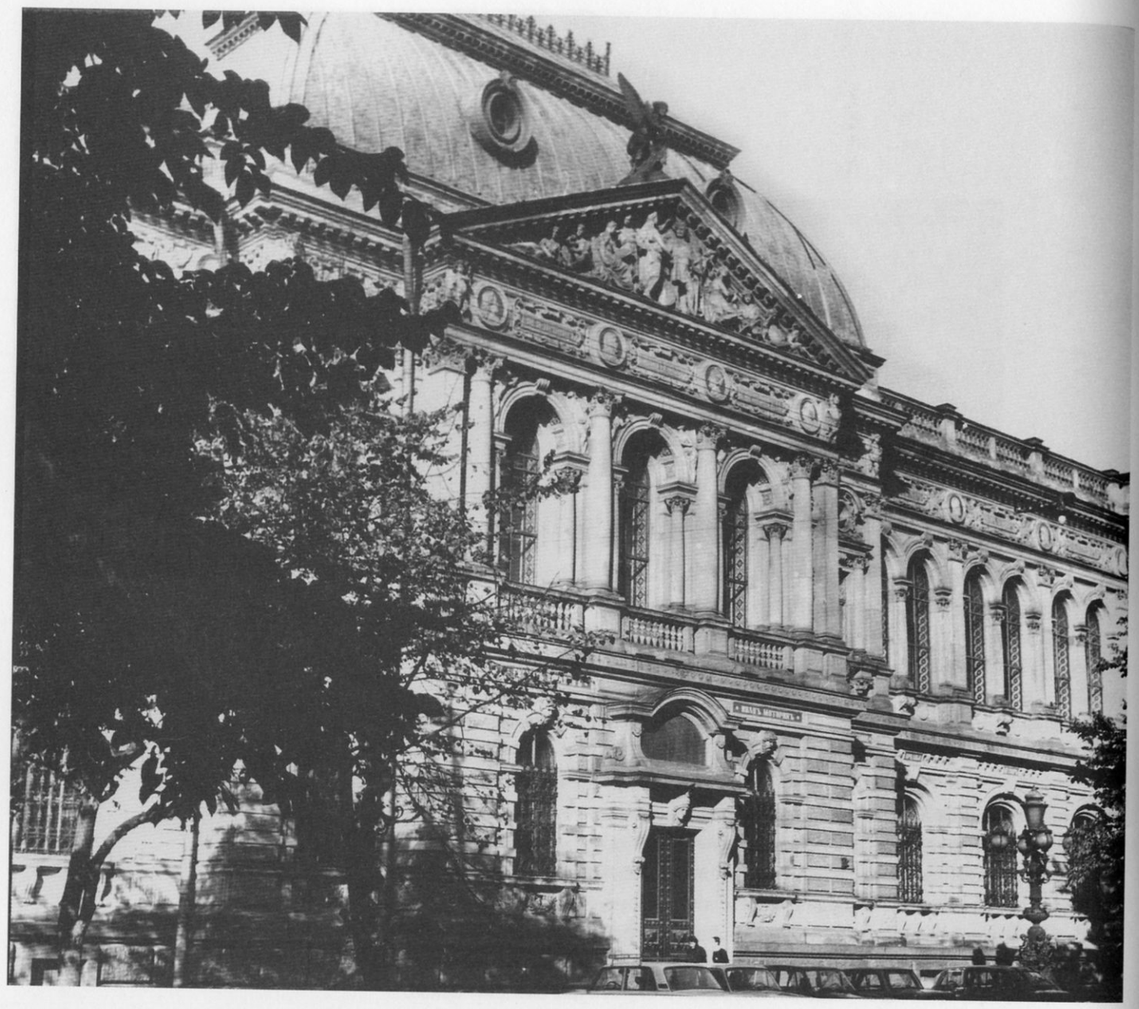


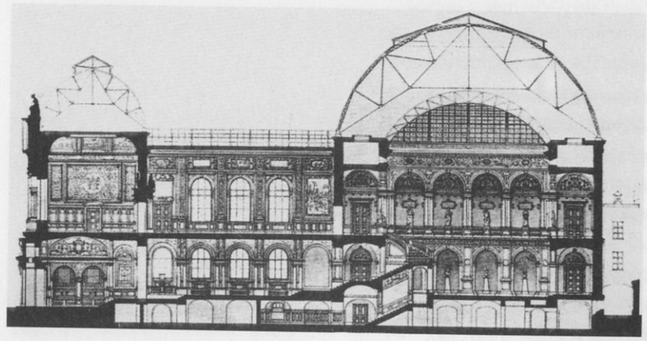
колонны. Педантичные муляжи каменной классики соприкасались с металло-стеклянными конструкциями перрона. Здание три десятилетия оставалось в числе самых популярных образцов американской официальной архитектуры (что не помешало снести его в 1964 г.).

Триумфом эклектизма в глазах среднего американца стал комплекс Колумбийской выставки 1893 г. в Чикаго, посвященной четырехсотлетию открытия Америки. Главный архитектор ее, Д. Х. Бернэм (1846–1912), избрал прием с главными осями, пересекающимися под прямым углом, и громадным курдонером, подчеркнутым бассейном. Формальная унификация построек основывалась на единой высоте карниза (18 м), белизне стен и общем согласии придерживаться характера необарокко. Произведения живописи и скульптуры академического направления — в основном аллегории — заполняли выставку, создавая иллюзию постоянного театрального действа.

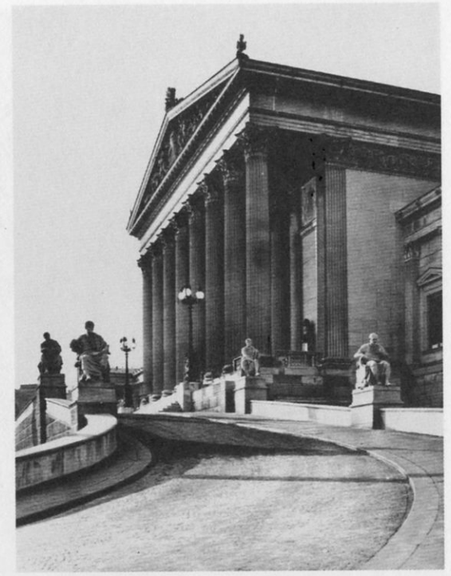
«Белый город», с его просторными перспективами и помпезными сооружениями, ошеломил среднего американца. Бутафорность его не шокировала, но восхищала тем, что в пределах разумных затрат созданы зримые признаки роскоши. Современник описывал строительство выставки: «Повсюду группы в полдюжины людей легко поднимали колоссальные трубчатые предметы, которые выглядели как монолиты, ставили их на один конец и с легкостью закрепляли венчающие коринфские капители»[13]. Это расценивалось как разумный практицизм. «Белый город» дал импульс бутафорскому кичу не в одной только Америке. Роскошь Всемирной выставки 1900 года в Париже несла след чикагских впечатлений.

Архитектор М. Е. Месмахер.
Здание Архива Государственного совета (ныне архива ВМФ России) в С.-Петербурге. 1883–1887





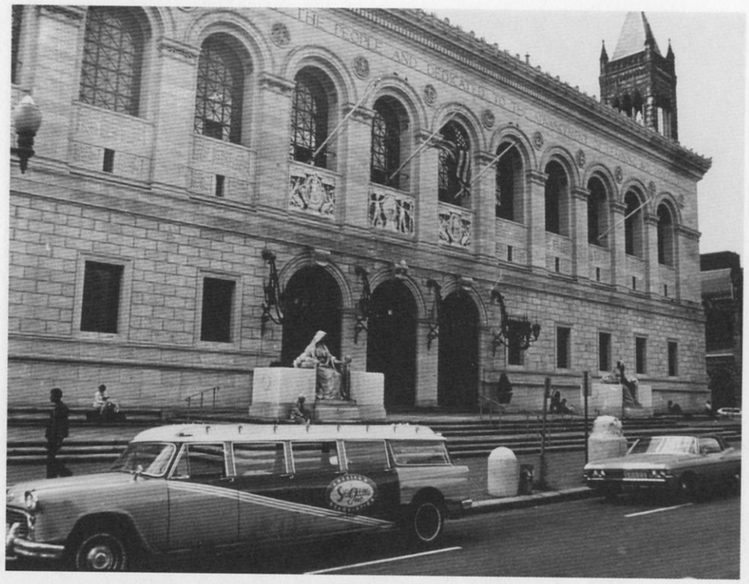
Архитектор М. Е. Месмахер. Музей училища технического рисования барона Штиглица в С.-Петербурге. 1885–1896. Общий вид, разрез



Архитектор Теофиль Хансен.
Здание Парламента Австро-Венгрии
в Вене. 1873–1883

Классицизирующие линии «архитектуры выбора» доведены до абсурда в монументе Виктора Эммануила II в Риме на площади Венеции (1884–1911). Сооружение доминирует над центром древнего города, блокируя виды на античные форумы и Капитолий. Работу над ним начал Дж. Саккони (1854–1905). В ступенчато нарастающем массиве, увенчанном слегка изогнутой в плазе колоннадой, — в этом самом претенциозном монументе XIX столетия — соединены необарокко и «стиль неогрек». По тяжеловесной самоуверенности с ним сравним лишь брюссельский Дворец правосудия. Это нагромождение не несет серьезных значений — их на уровне примитивного повествования исчерпывают изобразительные аллегории скульптуры. Сама же архитектура заявляет претензию на величие магией количеств, необъятностью величин. Форма перестала быть языком. Монумент обозначил и кульминацию, и кризис историзма. После него маятник предпочтений должен был откачнуться к самодовлеющим новациям.

Параллельно классицизирующей эклектике в архитектуре последней трети XIX в. развивались варианты историзма, основанные на средневековых прообразах. Неоготика за первую половину века прошла путь от романтической игры с атрибутами «темных веков» до педантичных стилизаций. К концу столетия последние еще появлялись в религиозном строительстве, где консервативность получала смысловое обоснование. Труднее было соединить принципы готики со сложностью функций крупных общественных сооружений. При этом педантизм «ученой» неоготики размывался элементами словаря или синтаксиса иных стилистических систем. Рядом с ней возникали имитации

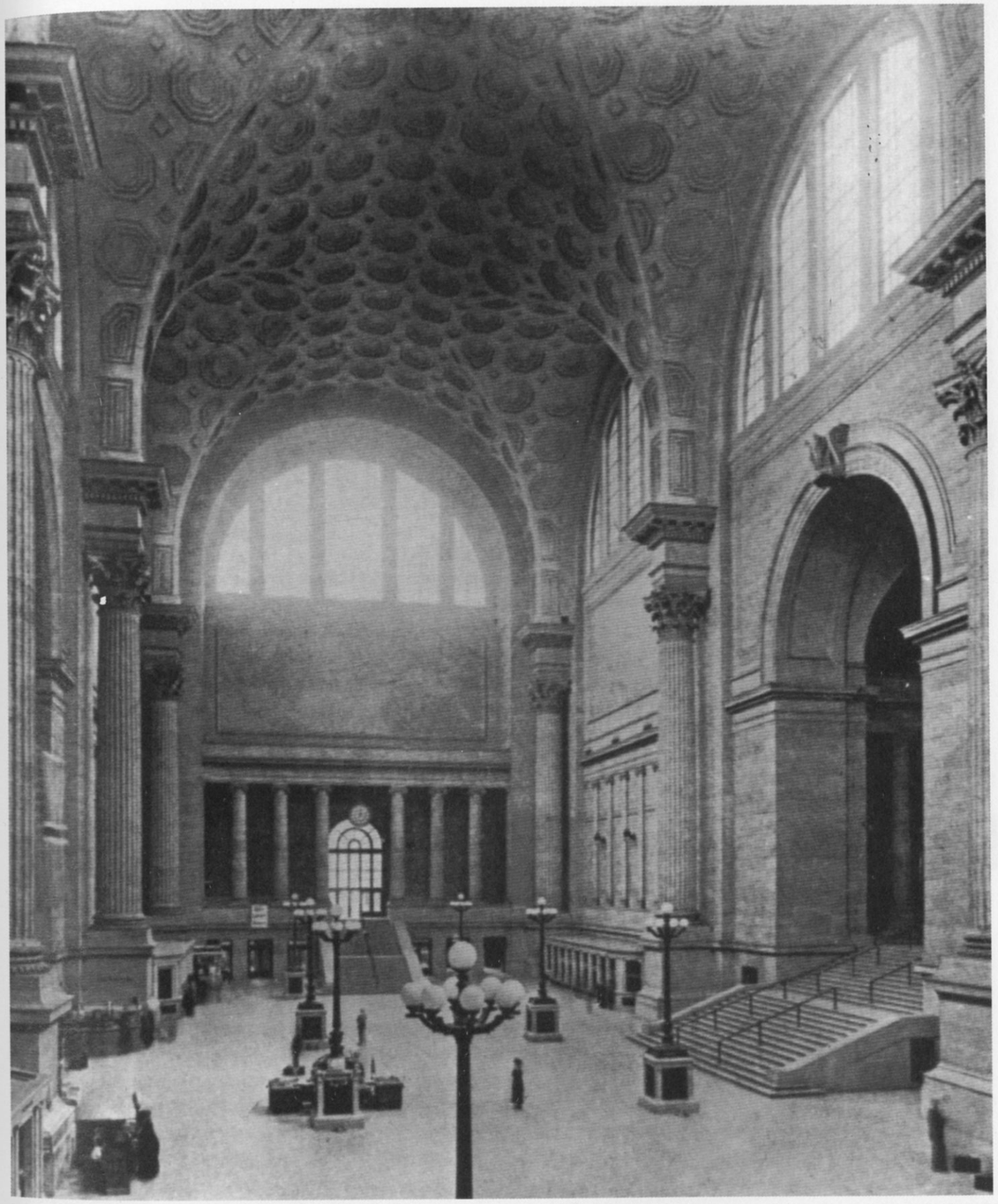


Архитекторы Чарльз Ф. Мак Ким, Стенфорд Уайт.
Здание публичной библиотеки в Бостоне. 1887–1895

других средневековых стилей — романского, византийского, более условными становились связи между знаком и значением. Выбор стиля ставился в зависимость от функции — иногда же диктовался заказчиком.

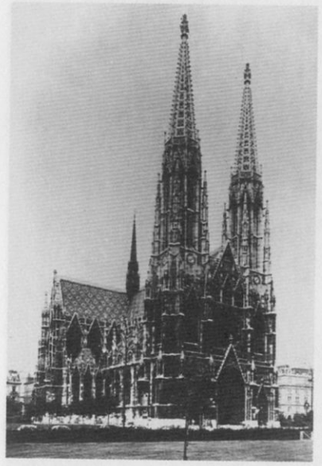
Среди крупнейших объектов археологизирующей неоготики последней трети века — Вотивкирхе на Ринге в Вене (1856–1879, архитектор Г. фон Ферстель), подражание французской готике XIV в. (хотя рисунок ажурных шатров над западными башнями следует поздней готике Германии). Шире распространялись более свободные композиции, соединявшие различные версии стиля. В числе их — приходские храмы Англии, которые строил Дж. Э. Стрит (1824–1881). Они масштабны, хорошо вписаны в окружение — как церковь Сент Джеймс Лесс в Вестминстере (Лондон, 1859–1861). Форма последней связана с североитальянскими и французскими прообразами, но эклектичность ее приведена к некоему новому единству.

Переход от неоготики к смешению различных средневековых истоков характерен для церковной архитектуры последней трети века. Громадный собор в Марселе (1855–1893), построенный Л. Водуайе, по организации плана следует готике XIII в., считавшейся «типично французской». Но над циркульными арками и сводами романского характера поднимаются византийские главы. Полосатая кладка отсылает к ранней ренессансной архитектуре. Совмещение разнородного наделялось религиозно-философским содержанием; оно указывало и на роль Марселя как порта, связавшего различные культуры. Рассудочная программа не обеспечила художественного единства — здание осталось конгломератом разнородных фрагментов.



Архитекторы Чарльз Ф. Мак Ким, Стенфорд Уайт. Конкорс Пенсивальского вокзала в Нью-Йорке. 1906–1910





Панорама комплекса Колумбийской выставки 1893 г. в Чикаго

Архитектор Генрих фон Ферстель.
Вотивкирхе в Вене. 1856–1879

Наиболее известен среди подобных построек романо-византийский храм Сакре-Кёр на вершине Монмартра в Париже. Его автор П. Абадье (1812–1884) — реставратор, занимавшийся памятниками романики, формы которой здесь использованы. Но общая схема церкви следует типу византийского пятиглавого храма. Увенчаны главы куполами бутылеобразного очертания, порожденного фантазией автора.

Гражданская неоготика наиболее последовательно развивалась в Англии, где пользовались популярностью талантливые книги О. У. Пьюджина (1812–1852), особенно — «Контрасты или параллель между благородными произведениями XIV–XV столетий и схожими зданиями наших дней» (1836). На тонко сделанных рисунках сравнивались плоды строительной деятельности XV и XIX веков. Панораме целостного организма средневекового города, увенчанного легкими шпилями, противостоял вид, нарисованный с той же точки в XIX в., — безликие массивы фабрик подавили силуэт, тюрьма и газгольдер образуют первый план. Пьюджин утверждал готику как истинное выражение религиозного чувства в подлинной конструкции. Простое ее копирование он считал аморальным, возрождению подлежали ее методы, из которых должна выводиться архитектура, правдиво выражающая конструкцию.

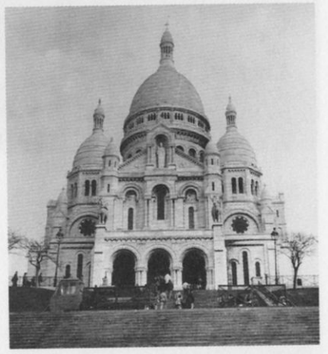
Лучшая практическая работа Пьюджина связана со строительством нового здания Парламента в Лондоне, на месте разрушенного пожаром в 1834 г. Готицизм его был задан. Конкурс выиграл Ч. Барри (1795–1860) — благодаря блестяще разработанному плану, регулярному и логичному в своей уравновешенности. Но Барри — классицист. И он пригласил Пьюджина, чтобы растворить симметрию здания, задрапировать его, «как греческий скелет в готические



одежды»[14]. Классицистическая по своей сути структура оказалась основой мастерски нарисованной фантазии на готические темы. Комплекс строился медленно и был завершен лишь в 1865 г., став эталоном для попыток возрождения готики в последней трети XIX в. В этот период, однако, оказалось утрачено чувство масштабности, соразмерности величин. Монумент принца Альберта, супруга королевы Виктории (Лондон, 1863–1872), спроектированный Дж. Г. Скоттом (1811–1878), основан на формах гробниц в Вероне и готических реликвариев. Громадная сень над крупной скульптурой, преувеличенность которой поражает, создавалась как реплика миниатюрной вещи. Скотт соорудил в Лондоне также гостиницу Мидленд Гренд (1868–1874), романтические формы которой отделили от города обнаженные стальные конструкции дебаркадера вокзала Сент Панкрас (1865, инженер У. Х. Барлоу) — самое крупное в мире в то время безопорное покрытие с трехшарнирными арками выразительного напряженного очертания. Неоготика — «искусство» — ширмой заслонило город от вторжения техномира.

В музее естественной истории в Оксфорде (1855–1860, Т. Дин и Б. Вудворд) периметр центрального дворика воспроизводит формы готического клюатра. Пространство разделено на пять нефов тонкими чугунными колоннами, несущими высокие стальные стрельчатые арки металло-стеклянного покрытия. С этой палеотехнической фантазией на темы готики неожиданно созвучны очертания экспонатов — скелетов крупных вымерших животных.

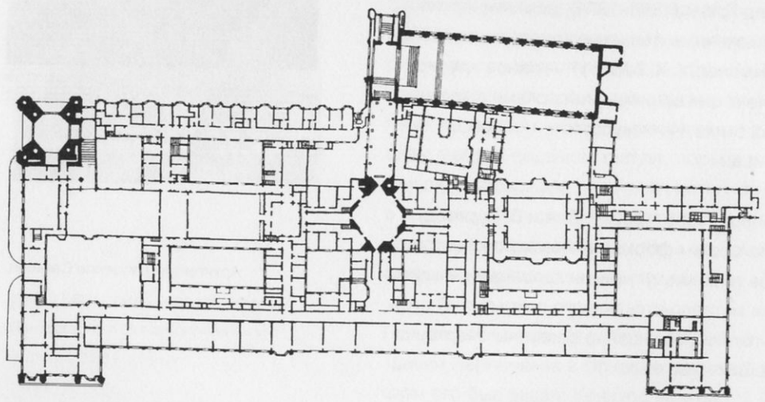
Последним неоготическим монументом Англии стало здание судов в Лондоне (1874–1882, архитектор Дж. Э. Стрит). Им отмечен конец увлечения стилем, который позднее изредка использовался лишь при строительстве церквей.



Архитектор Джузеппе Саккони.
Монумент Виктора Эммануила II в Риме.
1884–1911

Архитектор Поль Абадье.
Церковь Сакре-Кёр на Монмартре
в Париже. 1874–1919





Архитекторы Чарльз Барри и Огестус Уилби Пьюджин. Здание Парламента в Лондоне. 1834–1865. Общий вид, план



Асимметричный фронт подчинен течению оживленной улицы Стренд. В интерьере господствует громадный сводчатый зал. Хаотичная пестрота отличает фасады, многочисленные детали которых не имеют ясной мотивировки. Внутренние связи композиции не ощущаются.

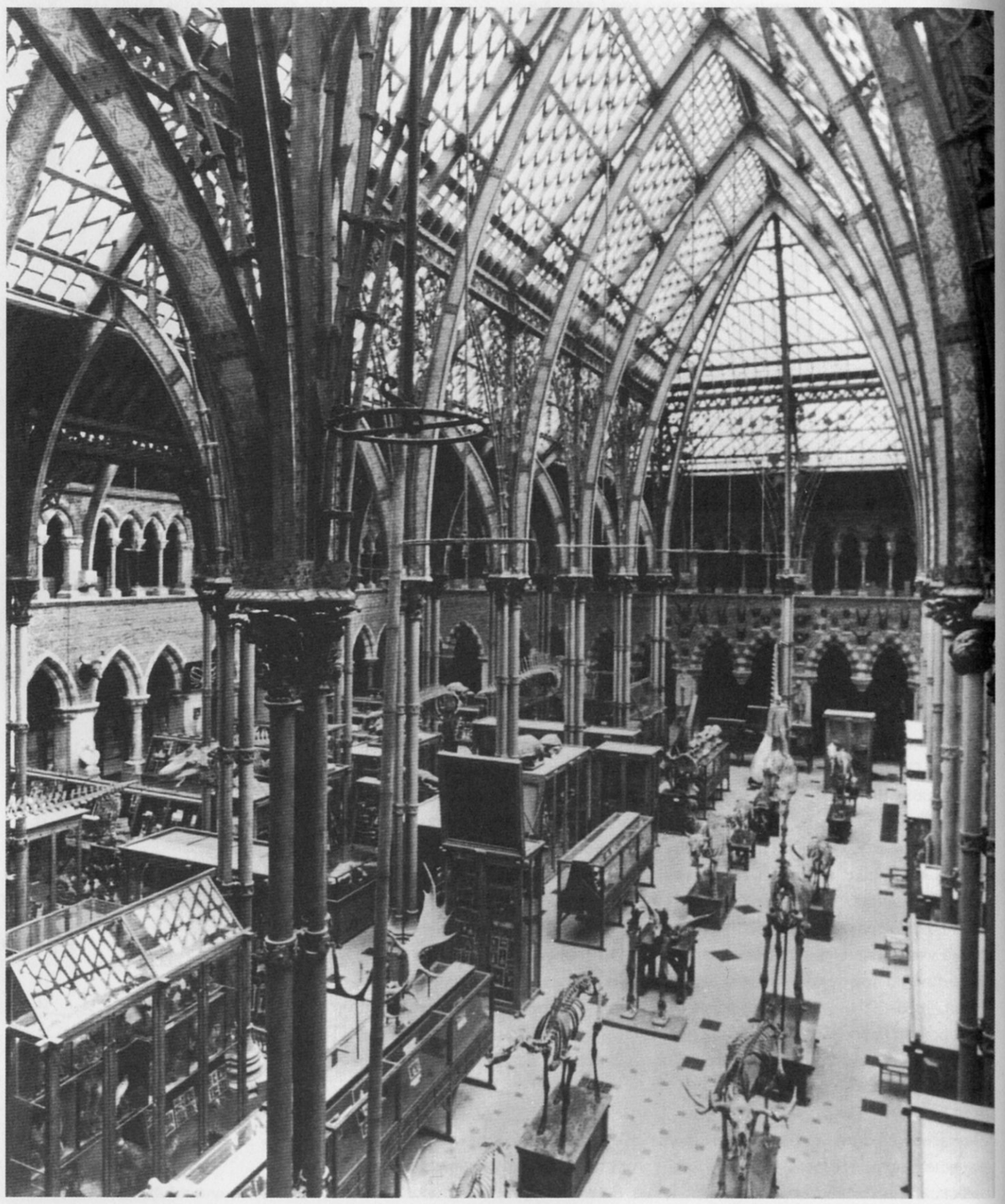
Возродить одновременно готический и греческий стили мечтал австрийский император Франц Иосиф. В соответствии с этой мечтой рядом с неогреческим зданием Парламента на венском Ринге создана неоготическая ратуша (1872–1883). Ее проектировал Ф. фон Шмидт (1825–1891), который соприкоснулся в готикой, когда достраивал собор в Кёльне. Симметричные корпуса ратуши охватывают внутренний двор. Форма ее эклектична. Центральная часть, выделенная башнями, основывается на готических первоисточниках, крылья следуют «фантазийной» неоготике Дж. Г. Скотта, а высокие мансарды угловых павильонов характерны для «второго ампира». В годы, когда гражданская неоготика уже воспринималась как анахронизм, И. Штейндл (1839–1902) создал романтичную архитектуру здания парламента Венгрии в Будапеште на берегу Дуная (1885–1904), — символическое утверждение исторической самобытности венгерского народа. Как и в здании парламента в Лондоне, готические формы наложены на симметричную структуру, преодолевая в формировании образа ее классицистическую дисциплину.

Медиевизм не ограничился только сферой общественных сооружений. В Англии еще Пьюджин стремился соединить логику протофункционализма с неоготической живописностью в создании жилищ. В 1870-е эту линию продолжил Р. Н. Шоу (1831–1912), начинавший свою деятельность как помощник Дж. Э. Стрита. Он создал «староанглийский» стиль богатого буржуазного жили-



Архитектор Фридрих фон Шмидт.
Ратуша в Вене. 1872–1883

Архитектор Джордж Гилберт Скотт.
Отель «Мидленд Гренд» у вокзала
Сент Панкрас в Лондоне. 1868–1874



Архитекторы Томас Дин и Бенджамин Вудворд. Музей естественной истории в Оксфорде, Великобритания. 1855–1860. Внутренний дворик

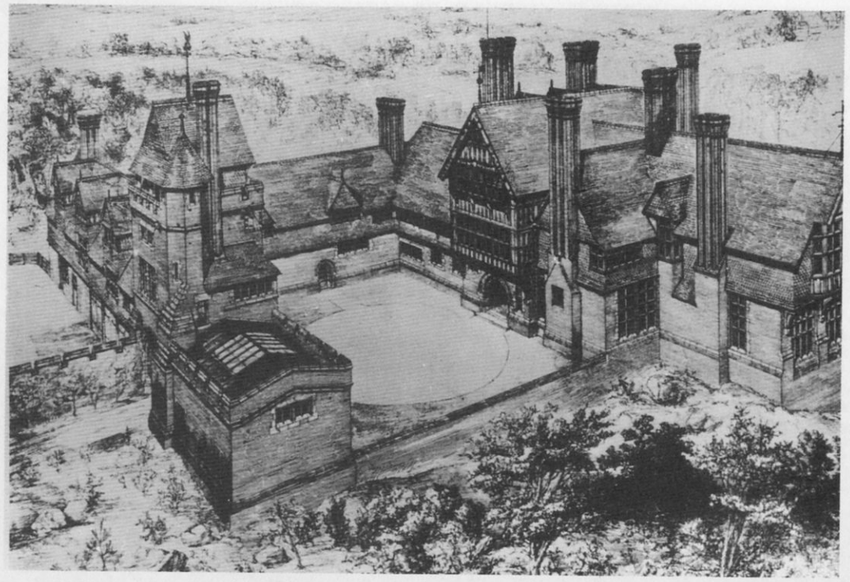


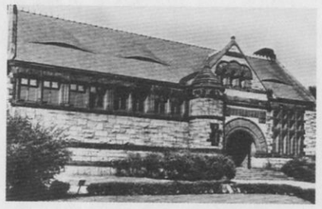
Инженер У. Х. Барлоу.
Дебаркадер вокзала Сент Панкрас
в Лондоне. 1865

ща, основанный на типе позднесредневекового поместья. Первой такой работой стал Лейсвуд около Уизихема в Суссексе (1868) — живописная группа псевдоготических построек под тяжелыми черепичными кровлями, окружающая открытый двор. Въезд в последний организован через башню, повторяющую средневековые ворота Нюрнберга. План при этом следовал новейшим представлениям о комфортабельном жилище. В подобных работах Шоу с возрастающей сложностью манипулировал интерьерным пространством, используя сдвиги уровней, в которых растворялось представление об этажах.

Рустическим фантазиям Шоу много подражали. Однако сам он ощущал фиктивность игры в живописность, как бы хранящую следы перестроек. Он писал в 1882 г.: «1-е — старые вещи реальны; 2-е — наши не реальны, но лишь подобны реальным»[15]. Разочаровавшись в фальшивости неоготики, Шоу в поисках истины обратился к неоренессансу и необарокко.

Медиевизм дал начальный импульс творчеству Г. Г. Ричардсона (1838–1886), одного из крупнейших архитекторов Америки. Его романтизм был протестом как против механистического индустриализма, так и против рассудочности неоренессанса; он отражал и рост национального сознания американцев после гражданской войны. Семь лет, до 1865 г., Ричардсон учился и работал в Париже, где освоил идеи европейского историзма. Они, однако, служили ему лишь основой поисков своеобразно-американского. Его лучшие работы — здания небольших городских библиотек. Мемориальная библиотека Уинна в Уоберне, Масс. (1877–1878), в асимметричности объема с неким нажимом демонстрирует свободную от формальной симметрии внутреннюю организацию. Декорация основана на целой коллекции форм романской архитектуры, причем точно





обработанные детали подчеркнуто контрастны грубо околотым поверхностям каменной кладки. С большей сдержанностью Ричардсон разработал форму библиотеки Крейна в Куинси, Масс. (1880–1883); ее асимметричный монолитный объем придавлен тяжелой кровлей. По одну сторону пещерообразного портала — окно-стена читального зала, расчлененное каменным каркасом, по другую — облицованная рваным камнем стена книгохранилища, отделенная от кровли лентой окон. Очевидно происхождение этих форм от английской готики, но не прямо, а через влияние Шоу.

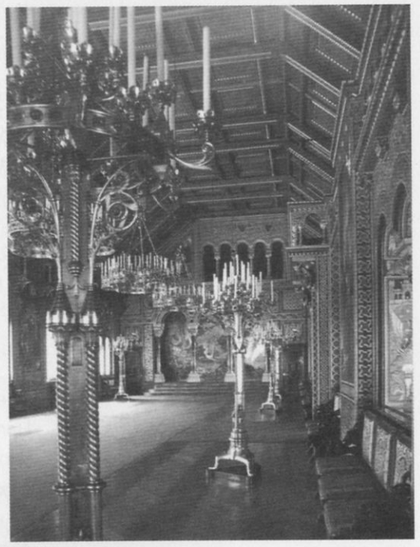
На фоне энергичного становления промышленной цивилизации анахронизмом был такой тип здания, как дворец правителя. Но амбиции европейских монархов еще воплощались в претенциозные сооружения. С 1858 г. Э.-З. Виоле ле Дюк (1814–1879) занимался реставрацией замка Пьерфон XIV века на севере Франции. Стилистическая реставрация переросла в строительство летней резиденции «в средневековом духе» для Наполеона III. Возникла имитация, которая становилась своего рода осуществленной утопией, обращенной в феодальное прошлое.

Архитектор Ричард Норман Шоу.
Поместье Лейсвуд близ Уизихема,
Суссекс, Великобритания. 1868

Архитектор Генри Гобсон Ричардсон.
Мемориальная библиотека Крейна
в Куинси, Массачусетс, США. 1880–1881

Иррациональная фантазия направляла грандиозное строительство резиденций последнего короля Баварии, Людвига II (с 1864 г.). Idee fixe близкого к безумию монарха было соперничество с блеском двора «короля-солнца»; ее воплощением стал дворец Херренхимзее, начатый в 1878 г. как копия Версальского дворца. Дворец Линденхоф (1870–1886) должен был воскресить баварскую версию рококо (архитектор Г. фон Дольман, сценограф Ф. фон Зайтц). Людвиг II кроме того боготворил Р. Вагнера. Горный замок Нойшванштейн (с 1868 г., архитектор Э. Ридель, сценограф Х. Янк) задуман как реплика средневекового замка,





Архитектор Э. Ридель, сценограф Х. Янк. Замок короля Людвига II Баварского Нойшванштейн. 1868. Общий вид, интерьер зала

заполненная декорациями вагнеровских действ и живописью, воплощающей их темы. Здание должно было стать эталоном «баварского стиля». Но соединение живописи, скульптуры и архитектуры, претендующих на ретроспективную стилизацию, не стало их синтезом. Театральные декорации не обращались средой реальной жизни; они эстетически отторгали попытки жизненного освоения. Громадные расходы истощали экономику Баварии. Лихорадочная деятельность завершилась самоубийством Людвига II; дворцы остались декорациями жизни, разыгранной как мелодрама.

Поиски национальной специфичности

И классицизирующие, и медиевализирующие версии архитектуры выбора имели, как правило, усредненный европейский характер. В определенных политических ситуациях, однако, возникало предпочтение мотивов, принадлежащих собственной национальной культуре. Так, претензии «Второй империи» во Франции вызвали к жизни вариант неоренессанса, основанный на французских прообразах. В период борьбы за политическое объединение Германии в германоязычных государствах подчеркивалась преемственность с немецким Ренессансом или готикой. Но в странах, чье наследие не входило в международно принятый круг образцов, возникали направления, всецело устремленные на историко-культурную специфичность собственной нации. Они отделялись от эклектизма интернационального толка, претендуя на то, чтобы создать опору национальному сознанию (или национальным мифам). В России такие тенденции начали развиваться раньше, чем где-либо еще, с 1830-х годов. Они предваряли вспышку национального романтизма конца 1890-х — первого десятилетия XX века, которая была особенно яркой в России и странах северной Европы, — но это уже стало частью культуры XX века. Культура XIX века пыталась выявить национальную специфичность, аналитически определяя ее составляющие.

В России стремление найти антитезу абстрактной нормативности классицизирующей архитектуры связывалось с переходом от общеромантических представлений о «готическом» к поиску начал «народности» в зодчестве допетровского времени. Первыми о хранящих патриархальные традиции отечественных древностях и народном искусстве как о возможных источниках новых творческих идей в архитектуре заговорили славянофилы. Проекцией их идеала на архитектуру стала повесть В. А. Сологуба «Тарантас» (1845). В ней автор изобразил утопическую картину желаемого будущего России, несущего черты патриархальной народности и православия.

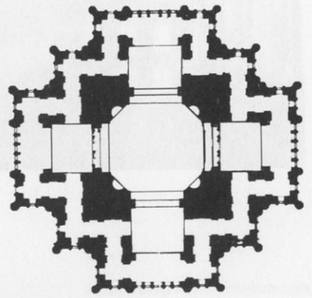
Идеал народности понимался по-разному, но принимали его очень многие. Направление умов было замечено, и волею «свыше» это понятие стало частью краткой, но темной по смыслу формулы официальной идеологии: «православие, самодержавие, народность». Архитектурное выражение для нее было найдено в «русско-византийском стиле» построек К. А. Тона (1794–1881), обратившего на себя внимание проектом Екатерининской церкви в С.-Петербурге (1830), в котором канонизированная схема пятиглавого храма соединена с приблизительно воспринятыми темами и мотивами русской архитектуры XVI и XVII вв. Формы эти приведены к «правильности» очертаний, выработанной классицизмом.





Кульминацией «русско-византийского стиля» стал храм Христа Спасителя в Москве (1839–1883), спроектированный К. А. Тоном и завершенный под руководством А. И. Резанова. Строительство храма как бы продолжало начатое по указу Александра I увековечение памяти войны 1812 г. Победа русского народа истолкована в этом здании-символе как победа православия. Отсюда — ряды ассоциаций, которыми нагружалась форма. Она не воздействует на эмоции прямо, но отсылает к канонизированным представлениям о православии и народности, она иллюстративна и программно вторична. Круг ассоциаций расширяется благодаря самому положению храма близ Кремля и его соборов. Пространственное решение интерьера с единым главным пространством, имеющим в плане очертания равноконечного креста, нетрадиционно. Столбы, несущие купол, вершина которого поднимается на 102 м, скрыты поверхностями стен. Фальшивые главки на углах объема возвращают храм к каноническому пятиглавию. Знаки «национального» наложены на структуру, следующую принципам классицизма.

Признаки «русско-византийского стиля» были перенесены и на такое крупное официальное здание, как Большой Кремлевский Дворец в Москве (1838–1849, К. А. Тон и Ф. Ф. Рихтер). Чтобы связать дворец с окружением, архитекторы использовали формы-знаки «одеяния», основанные на мотивах Теремного дворца XVII в., но живописному порядку исторического комплекса противопос-



Архитекторы К. А. Тон, А. И. Резанов.
Храм Христа Спасителя в Москве.
1839–1883.
Общий вид, интерьер, план





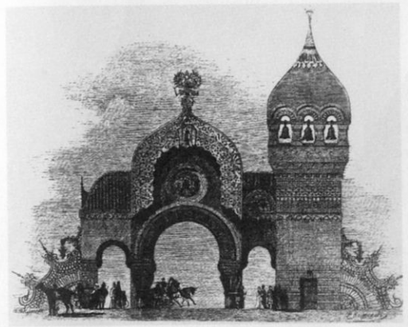


Архитекторы К. А. Тон, Ф. Ф. Рихтер.
Большой Кремлевский дворец в Москве.
1838–1849.
Общий вид, интерьеры Андреевского
и Георгиевского залов

тавлена регулярная симметричность, идущая от позднего классицизма. В соответствии с принципами эклектики, фасад дворца не имеет сильных акцентов; его нейтральная ткань кажется суммированной из равнозначных ячеек. Однако именно благодаря этому мощный объем не подавляет относительно небольшие, но компактные объемы кремлевских соборов с их крупномасштабными формами.

Официальной «русско-византийской» псевдонародности дали уничтожающую оценку авторитетнейшие критики времени — А. И. Герцен и В. В. Стасов, для которых сама связь с официальной идеологией выводила ее в категорию антиценностей; в их глазах она лишала смысла мастерство Тона, строившего на канве классицизма композиции, обладавшие формальной целостностью и корректно включенные в сложившиеся контексты.

Прокламируемая причастность официально-национального направления русской архитектуры к византийской традиции принималась как миф, не нуждающийся в подтверждении. Но уже в середине века доверие к нему было подорвано изучением связанных с Византией средневековых школ зодчества на Кавказе, а затем и на Балканах. Тем самым обнаружилась мнимость тоновского византинизма. Его сменило направление, основанное на более или менее точном воспроизведении сохранившихся прообразов. Широкого распространения оно не получило. Его крупнейшим результатом стал храм-памятник Александра Невского в Софии, Болгария (1897, 1904–1912), который строил архитектор А. Н. Померанцев (1848–1918).



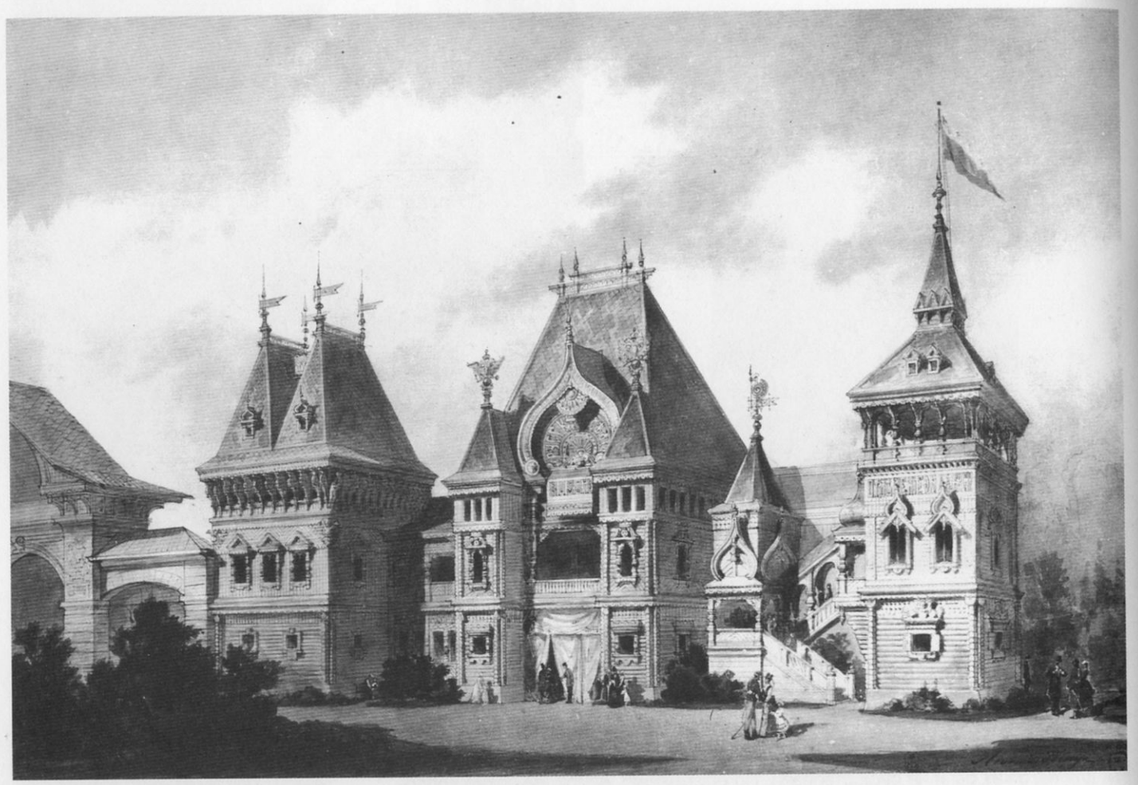


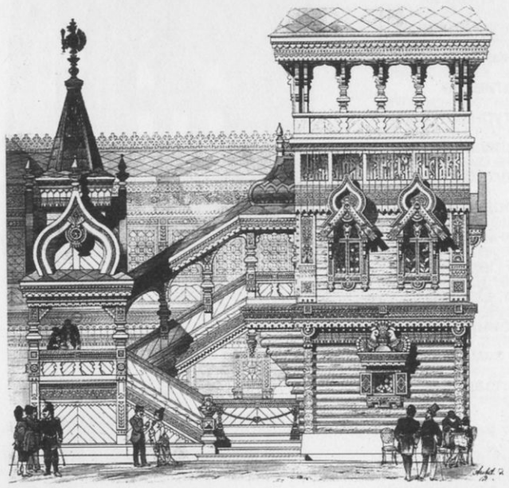
Архитектор А. Н. Померанцев.
Храм-памятник Александра Невского
в Софии, Болгария. 1897, 1904–1912

Демократической альтернативой официальной «византийщине» во второй половине XIX в. стал «русский стиль», основанный на обращении к народной архитектуре. Его становление поддерживал Стасов, который был убежден в главенстве тенденции, выраженной в смысле и сюжете; эстетические ценности для него как бы и не существовали. По его мнению, наиболее яркие воплощения этого стиля предлагали В. А. Гартман (1834–1873) и Ропет (псевдоним И. Н. Петрова, 1844–1908). Стиль этот основан на произвольных сочетаниях того, что современники воспринимали как знаки «русского», и демократичных народных начал; он тяготел к театральности и гротеску. Его источником служила не столько народная архитектура, сколько крестьянское декоративное искусство (включая и вышивку). Образность определялась литературными подтекстами. Не выработавший ясных структурных принципов, направляемый популистскими тенденциями, псевдостиль этот скатился к кичу, долго бытовавшему под названием «ропетовщины» в деревянных постройках городских пригородов и дачных поселков России. Самым крупным его произведением остался деревянный Русский павильон на Всемирной выставке 1878 г. в Париже. Критика с благосклонным интересом отнеслась к его экзотичности. Однако в пестром наборе шатров, башен и башенок, бочек, крылец и гульбищ исчезла органичность и осмысленность целого. Пытаясь выйти за пределы симметрии, Ропет не сумел достичь равновесия масс. В то же время жесткая «правильность» фрагментов противоречила стремлению к живописности.

Гартмановско-ропетовское направление занимало как бы внешнюю позицию по отношению к жизни, предлагало взгляд на нее со стороны. Попытки равняться на лидировавшую в культуре реалистическую литературу выливались в «объективное» воспроизведение образцов. Ассоциативные значения образцов транс-

Архитектор В. А. Гартман.
Проект городских ворот в Киеве. 1869







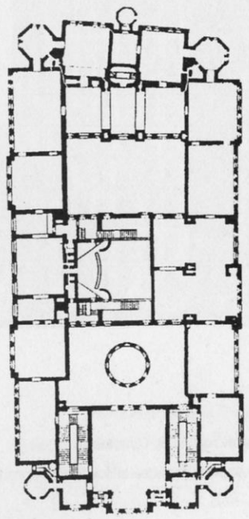
Архитектор Ропет (И. Н. Петров). Павильон России на Всемирной выставке 1878 г. в Париже. Перспектива и фрагмент фасада.
Проект деревянной дачи. 1880-е гг.



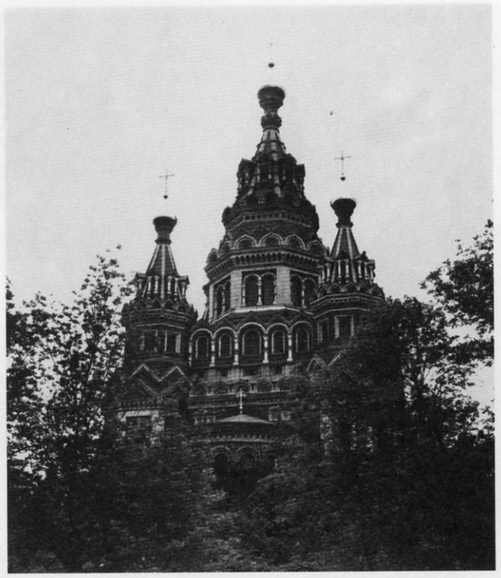
лировались в слово. Национально-историческое искало опору в объективном знании. Познавательные и дидактические стороны «русского стиля» казались уместны для музейных зданий, которые становились центрами просветительской деятельности. Особенно значительная роль возлагалась на создаваемый в Москве Исторический музей.

В числе авторов программы конкурса на его проект был историк И. Е. Забелин (1820–1908), по теории которого русское каменное зодчество в своих формах зависело от ранее развившегося деревянного. Из убеждения в первичности народного быта он выводил утверждение изначальности жилища, от которого развивались прочие типы зданий; рубленая жилая клеть, по его мнению, была для русской архитектуры первичным элементом и всеобщим модулем. Сложные организмы формировались в постепенном росте — «линиями размещения построек управляла сама жизнь», создавая «облик красивого беспорядка»[16].

Идеи Забелина побудили архитектора В. О. Шервуда (1844–1897), автора победившего проекта, осуществленного в 1875–1883 гг., отвергнуть принятую эклектизмом независимость декора от структуры и подчинить здание «хоромному» приему организации — как бы группировкой модулей, формирующих план и объем. Концепции первичности жилища он, однако, противопоставил свою романтическую концепцию, в которой соединял «хоромную» основу с символическим языком церковного зодчества XVI в. Национальное, полагал он, следует искать не в патриархальности, а в православии. Здание получилось противоречивым даже по меркам эклектизма, хотя Шервуд верно почувствовал масштаб



Архитектор В. О. Шервуд.
Исторический музей в Москве. 1875–1883.
Общий вид, план





Архитектор Н. В. Султанов.
Придворная церковь в Новом Петергофе.
1895–1905

Архитектор А. Н. Померанцев.
Фрагмент фасада верхних торговых рядов
на Красной площади в Москве. 1889–1893

форм, вводя здание в ансамбль Красной площади. Трактовка «русского стиля», исходящая из дробного расчленения объема и кирпичной декорации, основанной на прообразах XVI–XVII вв., широко распространилась в 1880–1890-е гг.

Официальное предпочтение стало отдаваться имитации форм русской архитектуры XVII в. Идеологом этой версии стиля выступил Н. В. Султанов (1850–1908), утверждавший, что «московско-русский стиль достигает своего наибольшего… развития в XVII в. и представляет нам образцы самостоятельного русского искусства»[17]. Такое предпочтение Султанов воплотил в придворной церкви Нового Петергофа (1895–1905), подчинив, однако, национальные мотивы жесткой симметрии и регулярности. Ориентацией на XVII век отмечены и формы упоминавшихся выше Верхних торговых рядов (ныне ГУМ) в Москве, построенных Померанцевым. Их рациональная структура одета в оболочку историцистского характера, но точное воспроизведение исторических мотивов, казалось, придает декору некую объективность, снимающую противоречивость его столкновения с элементами инженерного творчества.

Американский протофункционализм XIX века

Среди явлений, локальных для XIX в., но оказавших далеко идущее и широко распространившееся влияние на архитектуру XX в., наиболее значителен американский протофункционализм, развитие которого завершила в последней четверти столетия так называемая «Чикагская школа».

Стремление к систематизации явлений, выходящее на макрокосмический масштаб, было одной из фундаментальных характеристик мышления XIX в.[18]. В ее русле рождалась рационалистическая эстетика, исследующая не внутреннюю



гармонию архитектурной формы, но ее внешнюю обусловленность. Такая линия мысли последовательно развивалась американскими авторами, в текстах которых ключевым понятием стала функция.

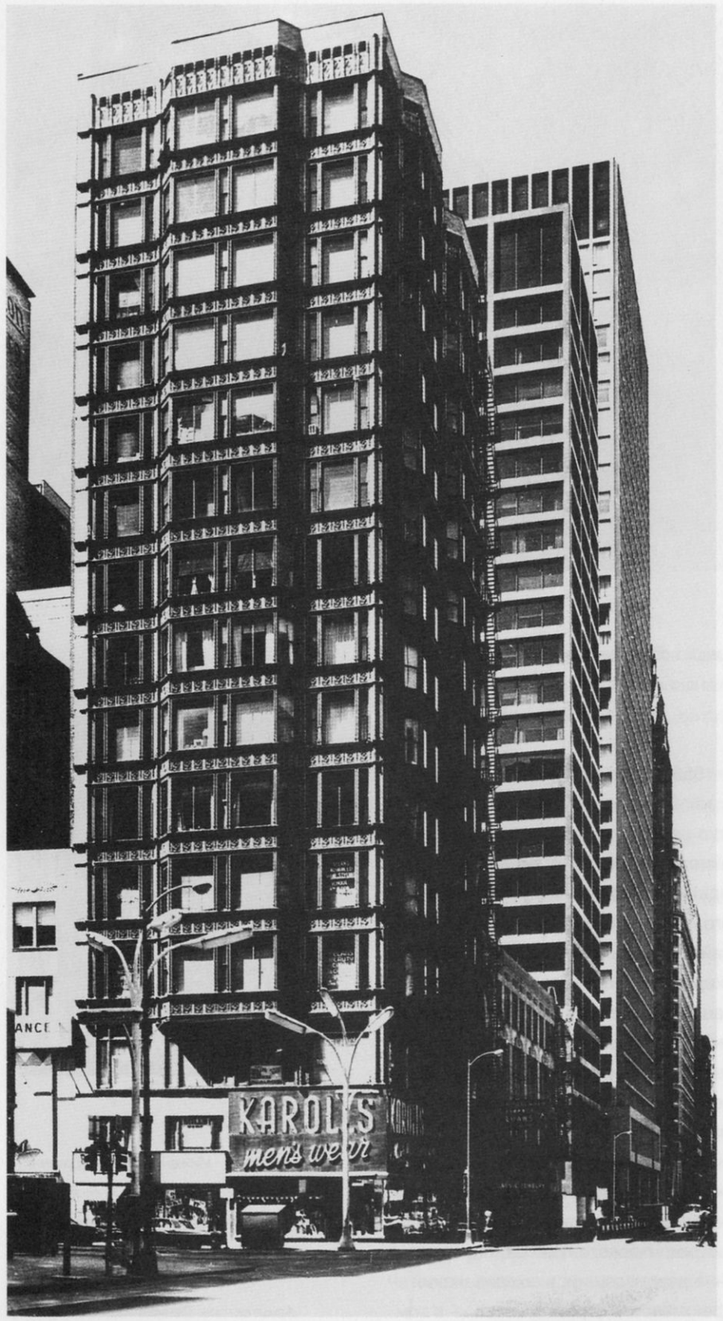
Скульптор-классицист Хорешио Грину (1805–1852) сформулировал в начале 1850-х гг. закон соответствия формы и функции. Приложив его к произведениям человеческих рук, он с восторгом говорил о корабле как воплощении этого закона. Красоту Грину определял как обещание функции, действие — как ее осуществление; функция — не просто оправдание красоты, но и условие ее существования. Грину призывал: «Вместо того, чтобы втискивать функции здания любого типа в одну и ту же форму… давайте начнем изнутри, от сердца, от ядра — наружу… Тогда банк будет иметь характер банка, церковь будет выглядеть как церковь, а бильярдную и часовню нельзя будет одеть в одну и ту же униформу из колонн и пьедесталов»[19]. Отвергая обязательность единого стиля, Грину утверждал необходимость соответствия формы здания его функциональному типу. В 1880-е гг. мысли Грину развил в своей философии архитектуры идеолог «Чикагской школы» Луис Салливен (1856–1924).

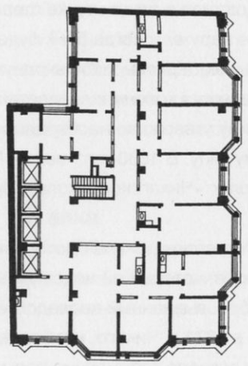
Термин «Чикагская школа» историки архитектуры используют для архитекторов и инженеров, которых на недолгое время объединил на Среднем Западе строительный бум, вызванный последствиями катастрофического пожара, опустошившего в 1871 г. Чикаго, наиболее динамично развивавшийся американский город. Их связало стремление повысить эффективность строительства — в том числе и за счет возможностей промышленности. На фоне декоративизма и стремления к видимой роскоши в архитектуре тех лет их прагматичность воспринималась как дерзкое новаторство, проникнутое духом демократизма.



Инженер Уильям Дженни.
Универсальный магазин Леви Лейтера
(ныне Сёрс и Робек) в Чикаго. 1890

Архитекторы Дениэл Хадсон Бернэм
и Джон Уэлборн Рут.
Монтаук билдинг в Чикаго, 1882
(не сохранился)





Архитекторы Дениэл Хадсон Бернэм, Джон Уэлборн Рут, Джордж Этвуд. Рилайэнс билдинг в Чикаго. 1891–1894. Общий вид, план

Первым среди тех, кого причисляют к этой школе, начал работать в Чикаго инженер Уильям Дженни (1832–1907), через офис которого, открытый в 1868 г., прошли основные герои «Чикагской героической саги». По его проекту в 1879 г. построено «Первое здание Лейтера» — небольшое, первоначально пятиэтажное, сооружение, ставшее прообразом чикагского офиса, структурной основой которого служит пространственная решетка чугунного каркаса, а на фасаде стекло заполняет промежутки между его элементами, облицованными камнем. Простейшая архитектурная тема заявлена с брутальной прямотой, стилизации отброшены.

Д. Х. Бернэм и Дж. У. Рут (1850–1891) довели каркасную структуру до завершенности. Рут стремился ее осмыслить и обосновать. Он писал, что культура его времени прагматична и подчинена научному знанию, что рациональным должен быть и подход к архитектуре, где «влияния климата, образа жизни нации и ее институций в каждое данное время создают тип, и это — единственный истинный стиль»[20].

Проблемы, выдвинутые техникой, казались ему главными. Первой крупной постройкой Бернэма и Рута был десятиэтажный Монтаук билдинг (1882, не сохр.), в котором сформировался тип небоскреба чикагской школы — вертикальная призма, структуру которой определяет этажерка металлического каркаса с равными этажами.

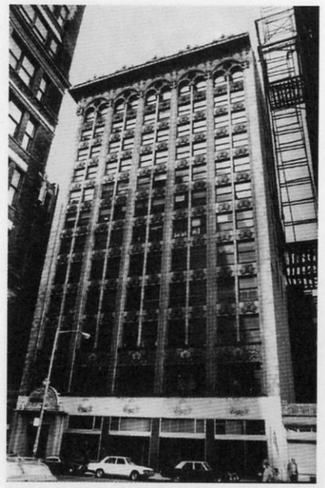
Расцвету Чикагской школы способствовало освоение стальных каркасных конструкций. В 1889 г. завершен 12-этажный Такома билдинг, (не сохр.), где стальной каркас позволил свести до минимума массивность наружной стены, а эркеры придали фасадам складчатость. Фасад Манхеттен билдинг (1890, У. Дженни) превращен в стену-экран, подвешенную к каркасу. Специфическое архитектурное выражение навесная стена получила на здании семиэтажного универмага Леви Лейтера (1890, ныне «Сёрс и Робек»), построенного тем же Дженни. Прямота выражения конструкции, к которой стремились архитекторы чикагской школы, достигнута в 16-этажном Рилайэнс билдинг (1891–1894, Д. Бернэм, Дж. У. Рут, Дж. Этвуд). Вертикальность подчеркнута здесь всем строением объема; на складчатых фасадах почти непрерывные ленты остекления с тонкими импостами в равномерном метрическом ритме чередуются с узкими междуэтажными поясами. Детали керамической облицовки внесли в композицию масштаб, соразмерный человеку. Каркас, позволявший дать прямой ответ на практические задачи, стал и катализатором новой формы. Он казался наделенным не только рациональностью, но и культурной ценностью, подобно ордеру в классической архитектуре.

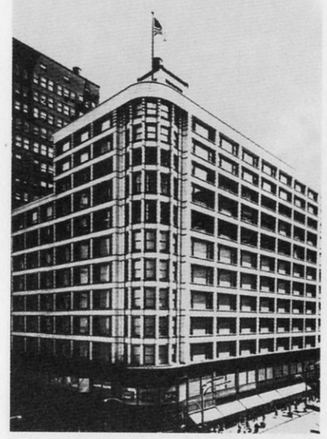
Осознать значение этой новизны стремился Салливен. С 1879 г. он работал с опытным и практичным инженером Д. Адлером (1844–1900). Их первая совместная постройка — «Аудиториум» в Чикаго (1887–1889), комплекс, где десятиэтажные корпуса отелей и офисов образуют оболочку вокруг крупнейшего в США театрального зала (4237 мест), не принадлежит к числу новаторских,





Архитектор Луис Салливен, инженер Данкмар Адлер. Уэнрайт билдинг в Сент-Луисе, США, 1890. Гаранти билдинг в Буффало, США, 1895





Архитектор Луис Салливен.
Бейард билдинг в Нью-Йорке. 1895.
Универмаг Шлезингера и Мейера
(ныне «Карсон, Пири, Скотт») в Чикаго.
1899–1904

но привлекает внимание высоким мастерством фантастичного орнаментального декора интерьеров и вариациями тем романтической архитектуры Ричардсона на фасадах.

К главной теме «школы» — созданию офиса-небоскреба — Адлер и Салливен подступили в 1890 г., строя Уэнрайт билдинг в Сент-Луисе, еще отмеченный компромиссами с классицизирующей эклектикой, и более радикально скомпонованный Гаранти билдинг в Буффало (1895). Осмысление этих работ легло в основу концепции Салливена, получившей ясные формулировки в статье «Высотные административные здания, рассматриваемые с художественной точки зрения» (1893).

Он предложил принцип, которому придавал универсальное значение: «Будь то орел в стремительном полете, яблоня в цвету, ломовая лошадь, везущая груз, журчащий ручей, плывущие в небе облака и над всем этим вечное движение солнца — всюду и всегда форма следует за функцией»[21]. Из образных, поэтичных формулировок можно сделать вывод, что функцию в архитектуре Салливен понимал как сложное единство всех сторон практического назначения и того эмоционального переживания, которое должно вызывать соприкосновение со зданием. Соотнося форму с функцией, он имел в виду выражение в форме всего разнообразия проявлений жизни. Его мысль далека от упрощенных толкований, которыми в 1920-е гг. она была превращена в лозунг чистого утилитаризма.

Этически мотивированное требование — выражать в форме назначение здания — исходило как от популярной в то время дарвиновской теории эволюции, так и от идей американских романтиков. Оно было лишь частью системы представлений, связанных с развитием демократической традиции. Салливен по сути дела ставил перед архитектурой утопическую задачу — дать толчок преобразованию общества в направлении к демократии и гуманизму. Обращаясь конкретно к типу офиса-небоскреба, Салливен основывался не на его конструктивной структуре, но на его использовании. Он выдвинул принцип тройственного членения массы здания на «базу» — общедоступный первый этаж, «тело» — блок ячеек с конторскими помещениями и «венчание» — технический этаж. Целое должно быть объединено подчеркиванием его вертикальности.

В Уэнрайт билдинг кирпичные пилоны скрывают стойки стального скелета. Но ритм их вертикалей сделан вдвое более частым, чем ритм стоек каркаса, чтобы глаз сильнее влекло вверх. «Тело» здания воспринимается как целое, а не наслоение одинаковых этажей. Истинный шаг конструкции обнаруживается только в первых этажах, «основании». Полоса орнамента закрывает аттик под плоской плитой карниза. Части «тройственного единства» сопоставлены в резком брутальном контрасте. В Гаранти билдинг преобладает пластическое единство, внутри которого намечена тройственность. Каллиграфическая вязь орнамента покрывает поверхности, разрушая ощущение весомости масс. На фасаде Бейард билдинг в Нью-Йорке (1895) Салливен отделил конструктивные пилоны от межоконных импостов. Элементы «скелета» здания энергично

вздымаются от основания к аттику, где их соединяют арки; тонкие импосты отрезаны от основания широкими окнами нижних этажей; они воспринимаются подвешенными к аркам аттика.

Последней крупной работой Салливена стал универмаг Шлезингера и Мейера в Чикаго (1899–1904, ныне «Карсон, Пири, Скотт»). Здесь не было причин подчеркивать вертикальность. Массив верхних этажей образован клеткой каркасной конструкции, облицованной светлой керамикой. Окна заполняют все ее просветы. Механический ритм и масштаб стального скелета доминирует при восприятии на расстоянии. Вблизи впечатление определяет насыщенная пластика и измельченный масштаб флоральных орнаментов, которыми как бы «расцветают» металлические конструкции первых двух этажей.

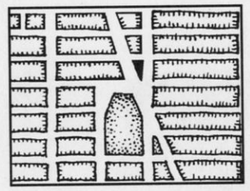
Существование чикагской школы оборвала Всемирная колумбийская выставка 1893 г., ошеломляющий успех которой побудил заказчиков, отшатнувшись от прагматичных новаций, обратиться к декоративности и многостилью эклектики. Не ограничиваемая этическими принципами практичность побудила всех архитекторов чикагской школы, кроме Л. Салливена, отказаться от рационалистических экспериментов и раствориться в массе следовавших модным направлениям. В воспоминаниях Салливена «белый город» выставки связан со зловещим видением погребального савана и призрачностью архитектуры. Для него распад школы стал не только крушением идеалов, но и началом разорения, заставившего прекратить профессиональную деятельность.

Фасад мирового города

Конец чикагской школы не стал концом развития небоскреба как типа здания, основанного на технических достижениях. Небоскреб превратился в знак престижа, стал обязательной частью того, что Льюис Мамфорд называл «инсценировкой мирового города», и символом Америки в глазах неамериканцев. Его символической функции уделялось все больше внимания, и она едва ли не больше всего другого учитывалась при формообразовании. К концу XIX в. обычная высота небоскреба выросла до 20–30 этажей, «тело» его утратило обращенность в определенную сторону, центрируя пространство, и, соответственно, получило одинаково сформированные фасады. Сложную разработку получало венчание — часть, превращающая в реальность метафору «здание, зацепляющее небо».

Ведущее положение в строительстве небоскребов вернул себе в 1890-е гг. Нью-Йорк, где концентрация управленческого аппарата стала особенно быстрой. Сооружение их, однако, сдерживалось до 1892 г. строительным кодексом города, запрещавшим использовать каркасную конструкцию для наружных стен. Прорывом стало создание по проекту чикагского архитектора Д. Бернэма 20-этажного небоскреба «Флетайрон» на площади Мэдисон-сквер (1901–1903). Стальной каркас воспринимает здесь все нагрузки, наружная кирпичная стена подвешена к его консолям, предвосхищая системы легких навесных стен, определивших облик сооружений второй половины XX века. Здесь, однако, архитектор придал зданию облик гигантского монолита, навесив горы кирпича и камня





Архитектор Дениэл Бернэм.
Флетайрон билдинг в Нью-Йорке.
1901–1903



Архитектор Кесс Гилберт. Вулворт билдинг в Нью-Йорке. 1913

на его стальной скелет. Целое должно воспроизводить классическую колонну с ее трехчастным членением на базу, ствол и венчание. Конструктивная система открывала громадные возможности.

Свое лидерство в строительстве небоскребов Нью-Йорк утвердил, когда по проекту Э. Флегга был сооружен Зингер билдинг (1906–1908, не сохр.). Над его грузным 13-этажным объемом со сложными мансардами в старомодном «стиле второй империи» поднималась башня в 53 этажа (184 м) с курьезным куполом-мансардой луковицеобразного очертания. Орнамент в стиле парижской Школы изящных искусств обильно покрывал громадные массы. Достигнутый этим зданием рекорд высоты был превзойден уже в 1909 г. зданием Метрополитен тауэр (архитектор Н. Ле Брен), увенчанным шатром, имитирующим венецианскую кампаниллу, — оно достигло отметки 210 м.

Наконец, в 1913 г. был завершен самый высокий и самый эффектный среди историцистских небоскребов начала века — Вулворт билдинг, венчание которого воспроизводит ложноготические соборы того времени. Его 60-этажная центральная башня поднялась до 225 м над 25-этажным массивом (архитектор Кесс Гилберт, 1859–1924). Пучки вертикалей, проходящие на фасадах гигантской постройки от основания до вершины со шпилем, подчеркивают своей непрерывностью высоту здания. Они не следуют конструкции, но и не противоречат ее структуре. На огромную высоту подняты стрельчатые каменные ламбрекены — мотив, заимствованный во фламандской готике. Ассоциация штаб-квартиры системы дешевых универсальных магазинов с собором несет привкус иронии.

Не рубеже веков кусты небоскребов, выросшие в деловых центрах, стали приметной особенностью американских городов. В течение XX столетия их группы, разрастаясь вширь, становились все более плотными и высокими. Умножаясь, небоскребы начинали отрицать сами себя как символы — их сложные венчания становилось неоткуда наблюдать. Мамфорд называл их архитектурой не для людей, но для ангелов и авиаторов.

Возникновение эстетической утопии. Антиэклектизм

Архитектура выбора, поддерживаемая вкусами буржуазных заказчиков, сталкивалась с сомнениями и критикой, в которых этические оценки начинали преобладать над эстетическими. В корне своем они исходили от принципа единства красоты и добра и первичности этического по отношению к эстетическому. Ключевыми понятиями становились правдивость и целостность. Альтернативные эстетические идеалы обретали черты романтической жизнестроительной утопии, обращенной в добуржуазное прошлое.

Одна из составляющих такой утопии происходила от романтических утверждений единства искусства и его синтетичности. Идею перевел в плоскость художественной практики композитор Рихард Вагнер (1813–1883). В трактате «Произведение искусства будущего» (1850) он утверждал, что искусство вскрывает необходимость, заложенную в жизни нерасчлененно и бессознательно. Художественное произведение должно быть образом универсальной жизни. Централь-

ная идея вагнеровского трактата, более всего повлиявшая на сознание современников, — необходимость единства всех искусств, их окончательного и предельного синтеза, отвергающая диалогичность, которую утверждал Ренессанс.

От разобщенности искусств его времени Вагнер призывал обратиться к созданию совокупного произведения искусства — Gesamtkunstwerk. Отнесенное Вагнером к драме как фокусной точке системы искусств, это понятие проецировалось на задачи жизнестроения (что облегчалось метафорическим сравнением жизни со сценой и уподоблением творчества архитектора, упорядочивающего жизнь, с работой режиссера). В качестве совокупного произведения искусств воспринималось здание. Этот образ завладел умами на десятилетия.

Невозможность прямо перенести в архитектуру приемы вагнерианской сценографии средствами позитивистского эклектического историзма показало строительство Людвига II. Gesamtkunstwerk нельзя было создать как сумму деталей, скопированных из разных контекстов. Для единства изначально необходимы программы формируемой жизни. Внутренняя расчлененность эклектизма умертвляла утопию.

Подобные программы предлагались английской морализующей эстетикой. Особенно велик был авторитет Джона Рёскина (1819–1900), писателя-публициста. Опираясь на этический принцип единства Красоты и Добра, он утверждал, что предметное окружение общества свидетельствует о его моральном состоянии. Архитектура не была для него главным предметом, но в двух из его многочисленных книг («Семь светочей архитектуры», 1849, и «Камни Венеции», 1851–1853) заложены принципиальные положения, оказавшие на архитектуру большее влияние, чем любые другие теории XIX столетия.

В первой из работ Рёскин писал: «Нарушение истины, которое позорит поэзию и живопись, обычно связывается с пониманием их сюжета. Но в архитектуре возможно иное, менее тонкое и более низменное искажение истины: ложность выражения материала или качества работы. И это в полном смысле слова неправда, которая заслуживает порицания, как любой аморальный поступок; она недостойна как архитектора, так и нации, она служит признаком терпимости к упадку искусств… Мы, быть может, не способны иметь прекрасную или впечатляющую архитектуру; скудость бедности можно простить, суровую утилитарность можно уважать, но что, кроме презрения, может вызвать низость обмана?»[22].

Цитату можно воспринять как инвективу против всей архитектуры XIX столетия, принимавшей принцип «одеяния». Когда в начале XX в. развернулась борьба за «новую архитектуру», именно такой смысл и вкладывался в слова Рёскина. На деле же его мало занимали проблемы визуального выражения целесообразной структуры. Его пламенная эмоциональность обращена к знакам, деталям, фрагментам. Существо архитектуры он видел в «правдивой» разработке «одежды» сооружения. Его привлекали поверхности здания — их членения, обработка материала, несущая след человеческих рук и запечатлевшая как природу

человека, работавшего над материалом, так и природу общества, которому принадлежит человек. Принцип освобождения оболочки, несущей значения, от утилитарной конструкции Рёскин принимал, но требовал «правдивости» рассказа, который заключен в ее форме.

Идеальным обществом для антибуржуазного Рёскина было феодальное средневековье (в чем он следовал за Пьюджином). Архитектуру, основанную на возрождении языка классики, он отвергал, утверждая совершенство готики как образ блага и истины. При этом его крестовый поход не был борьбой за национальное наследие. Северную готику он игнорировал и видел воплощение идеала в итальянской. Во втором томе «Камней Венеции» есть глава «Природа готики». Главная мысль ее — красота произведения человеческих рук может возникнуть только в труде, приносящем радость. Отсюда — заключение о неизбежном уродстве промышленной продукции, при производстве которой труд расчленен на ряд частных операций, смысл которых работникам не очевиден[23]. Для современной ему архитектуры Рёскин считал недопустимым широкое использование изделий заводского изготовления и сборности. Он отрицал ценность «Хрустального дворца».

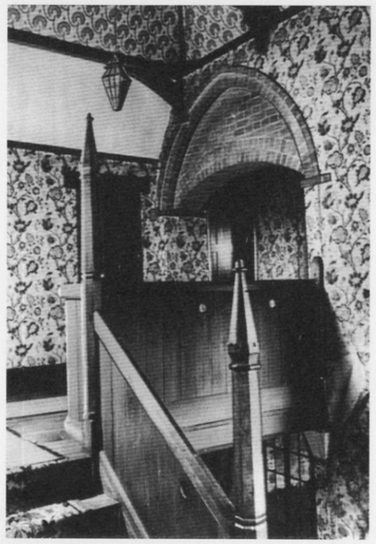
Рёскин поддерживал то, в чем видел возвращение к «золотому веку» истории или хотя бы рассказ о нем, и красноречиво атаковал языческую «неправду», исходившую от возрождения античности. Лишь последующие поколения стали толковать «правдивость» Рёскина как отражение современности, а его борьбу с неправдой в архитектуре — как одно из проявлений протофункционализма.

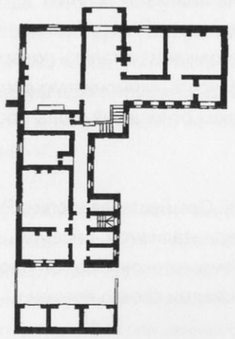
Попытку перенести в жизнь и художественную практику морально-эстетическую утопию Рёскина сделал Уильям Моррис (1834–1896). Состоятельный дилетант, он увлекался историей средневековья, теологией и искусством готики, работал некоторое время помощником у архитектора-готициста Дж. Э. Стрита, учился живописи у художника-прерафаэлита Д. Г. Россети. В 1859 г. Моррис женился на Джейн Бёрден, девушке из простонародья, любимой модели прерафаэлитов, видевших в ней воплощенный идеал романтической красоты. Для своей семьи и друзей он решил создать идеальное жилище. Архитектор Ф. У. Уэбб (1831–1915), приверженец неоготики, построил ему дом в Бексли-Хис (ныне часть Лондона), который Моррис с друзьями-художниками пытались превратить в совокупное произведение пространственных искусств, гармоничную среду, которая послужит матрицей идеальных человеческих отношений, облагороженного искусством образа жизни.

В профессиональном плане цель была достигнута. Овеществляя утопию Рёскина с ее идеалами простоты и правдивости и ее медиевализмом, ансамбль дома следует традициям добротного средневекового ремесленничества. Он прост и естествен в сравнении с неоготическими постройками своего времени.

Моррис, впрочем, не стремился к подражанию. Средневековье для него — часть современной культуры; цель изучения готических прообразов виделась в возрождении связи времен, оборванной промышленной цивилизацией. Реша-







Архитектор Филипп Уэбб и Уильям Моррис. «Ред хауз» в Бексли Хис, Лондон. 1859. Общий вид, интерьер холла, план

ющим моментом казался ему — как учил Рёскин — возврат к формам труда, дарящим радость творчества. Структура дома чужда непрактичной симметрии, свободно развернута в пространстве, подчиняясь требованиям комфорта, но не формальным стереотипам. Облик дома выражает эту структуру. Использовать неоштукатуренный кирпич для того времени было демонстративным, даже вызывающим жестом (отсюда название — «Красный дом»). В этом и позитивная программа — уважение к естественной красоте материалов и честному ремеслу вне стилей. Эстетическая утопия, осуществляемая через Gesamtkunstwerk, нашла свой предмет — идеальное жилище. Стремление возродить методы творчества и образы, а не воспроизводить «мотивы», обеспечило «Ред-хаузу» живую естественность, которой нет в постройках Людвига Баварского.

Материальные формы, с которыми связывалось осуществление идеального жизнеустройства, были в Ред-хаузе реализованы. Но жизнь не приняла предписанное через организацию среды. «Правдивые» формы не наполнились правдой человеческих отношений. Утопия стала интегрирующим началом решения конкретной профессиональной задачи, но мечта осталась как бы в ином измерении, чем жизненные реалии.

Развивая эксперимент, Моррис в 1861 г. основал фирму «Моррис, Маршал и Фолкнер», производившую мебель, ковры, декоративные ткани и обои. Использовавшая только квалифицированный ручной труд фирма имела успех; продукция ее хорошо раскупалась. Но отвергая машинное производство, Моррис не смог сделать качественные вещи доступными массовому потребителю, повлиять на быт и художественную культуру времени. Признав это, он пришел к выводу, что идеал неосуществим вне преобразования общества. Отвергая веру в эстетическую утопию, Моррис, однако, не отказался от утопизма как такового, примкнув в 1883 г. к социалистическому движению.

Практическая деятельность фирмы, впрочем, продолжалась. К намеченному ею направлению в 1880-е примкнуло несколько ремесленно-художественных объединений. Они сложились в «Движение искусств и ремесел», создававшее вещи в массивных, простых и «честных» формах, выражающих конструкцию и свойства материала. В число лидеров движения вошел архитектор Чарльз Войси (1857–1941), самоучка, начинавший с работ по декорации интерьеров и созданию эскизов для тканей. В конце 1880-х он начал строить загородные дома, возрождая традиционный характер построек английских фермеров, который переосмыслял под влиянием идей У. Морриса. Войси выработал метод формирования здания «изнутри — наружу» (от организации быта — к архитектурной форме). Он создал тип дома с группами помещений, соединенными коммуникацией в асимметричный объем с широкими горизонтальными окнами и высокой кровлей (дома Фостера в Бедфорд Парке, 1890; Стёрджис в Гилфорде и «Орчард» в Корли Вуд, 1896; Бродлейс на озере Уиндермир, 1898, и др.). Его протофункционализм, устремленный к рациональной организации жизни среднего класса, завершил трансформацию моррисовской утопии и послужил отправной точкой для многих экспериментов XX века.

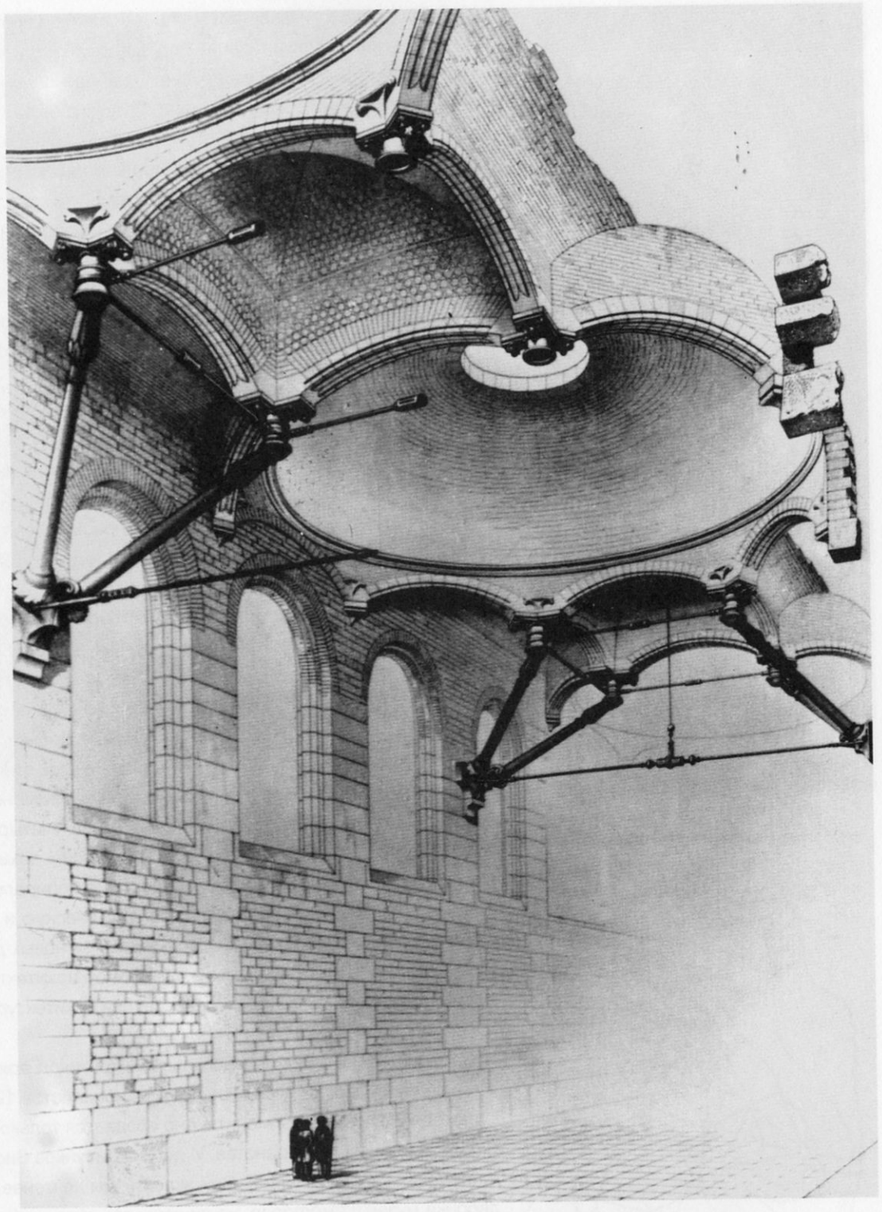


Архитектор Чарльз Войси.
Дом «Орчард» в Корли Вуд, Великобритания. 1896.
Общий вид

Пафос романтической утопии Рёскина и Морриса был в устремлении к благу для всех. Но истолкование мира и человека через эстетическое, противостоящее просветительскому и морализующему, ставило в центр всего уникальность личности, неподвластной нормативности. Такой подход нес в себе конфликт между установкой на ценность индивидуального и формированием массового общества, его демократизацией. Конфликт возникал также между установкой на уникальность вещей, удовлетворяющих индивидуальные потребности, и закономерностями массового производства, требовавшими стандартизации.

Более локальным явлением, оказавшим, однако, несомненное влияние на последующее развитие, был эстетизм, представленный в Англии Оскаром Уайльдом (1854–1900). Он предлагал подчинить действительность эстетическим критериям, снимая значение морали, утверждал самоценность искусства и его право на пересоздание мира. Эстетика Уайльда складывалась из афоризмов — инверсий мыслей Рёскина, морализующий пафос которого он считал старомодным и наивным. Свой вариант эстетической утопии Уайльд также пытался воплотить в Gesamtkunstwerk руками друзей — живописца Дж. М. Уистлера (1834–1903) и архитектора Э. У. Годвина (1833–1886).

Годвин построил для Уистлера «Белый дом» в Лондоне, в районе Челси (1877, не сохр.), приняв за образец изысканную простоту японского искусства, которое Европа только что открыла для себя. Грани лишенного карнизов куба организованы свободным ритмом асимметрично разбросанных проемов. Главный фасад расчленен перпендикулярными полосами вне связей с конструкцией и организацией внутренней структуры, изображая фронт двух соединенных малых построек. Уистлер и Годвин декорировали и стоящий напротив дом



Архитектор Эжен Эммануэль Виоле ле Дюк. Иллюстрация к «Лекциям об архитектуре»

Уайльда, придерживаясь той же претенциозной простоты. Сам Уайльд пытался, не ограничиваясь эстетизацией среды, осуществить эстетическую утопию в самой жизни, разыгрывая ее как пьесу, парадоксальные ситуации которой опрокидывают принятые нормы морали. Развязка была трагичной.

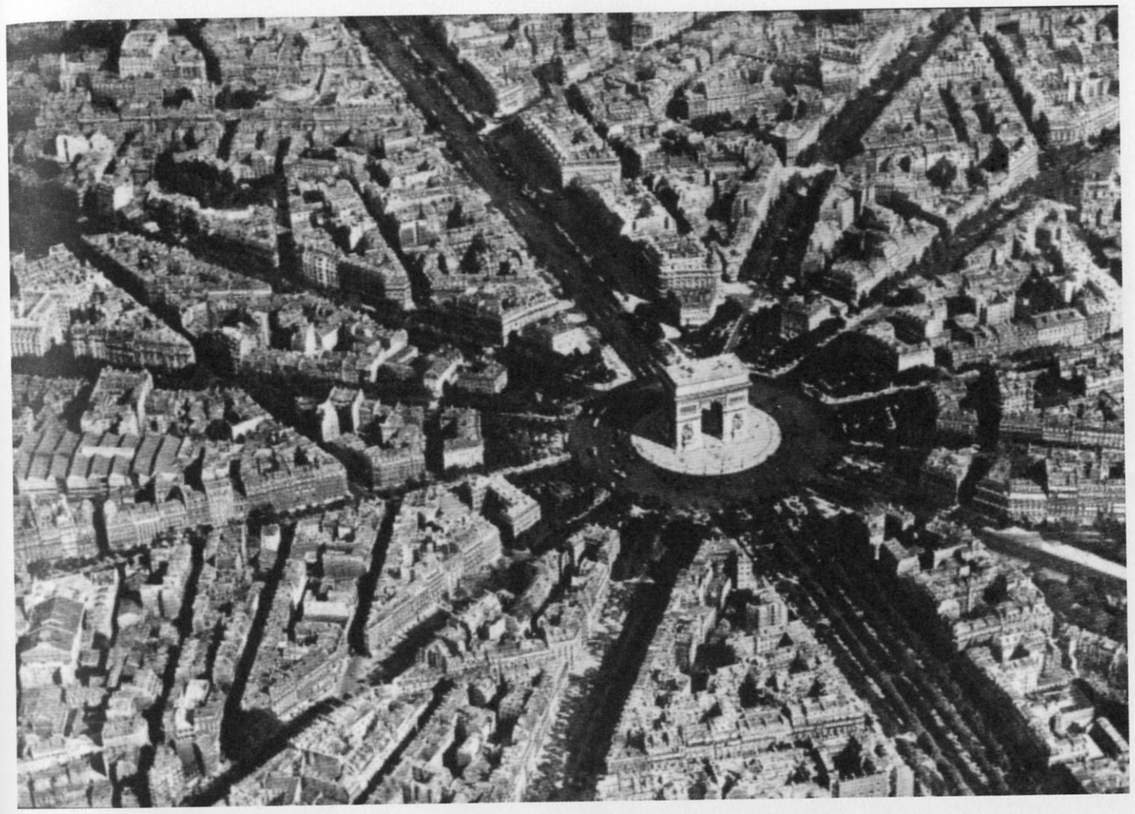
В континентальных странах Западной Европы эстетические проблемы архитектуры не связывали с рёскиновской утопией труда-радости. Центр тяжести в отношениях этики и эстетики переносился на правдивость выражения архитектурной формой прежде всего свойств материалов и конструкции. Проблему, как упоминалось выше, разрабатывал Земпер; на ней сосредоточил внимание и другой лидер теоретической мысли в архитектуре XIX в. — француз Э.-Э. Виолле ле Дюк (1814–1879). Правдивость определялась для него отношениями зримой архитектурной формы и конструкции. Он шел и дальше, утверждая, что «формы, являющиеся наивным выражением необходимости, даже самой низменной, именно в силу этого приобретают особую прелесть». При этом «если каждая часть здания должна выражать ту необходимость, которая вызвала ее сооружение, то между этими частями должна существовать тесная связь»[24]. Виолле ле Дюк, таким образом, отвергал принцип внутреннего расщепления архитектуры на структуру и «одежду», которого придерживались и Земпер, и Рёскин.

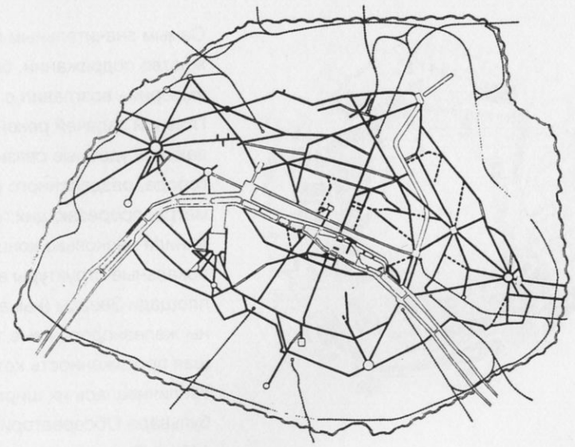
Связывая конкретность архитектурной формы с совокупностью внешних условий, Виолле ле Дюк настаивал на ее историчности. Отсюда логически выводилась и неправомерность эклектики — «трудно быть греком и римлянином одновременно». Он указывал и на то, что архитектура перестала выполнять знаково-символические функции. «Наши сооружения производят впечатление тел, лишенных души»[25]. Как и Рёскин, Виолле ле Дюк относил начало недуга к эпохе Возрождения. Выход из тупика виделся ему в применении к архитектуре заповедей рационализма Декарта, его знаменитых «четырех правил»[26]. Опираясь на них и на принцип «правдивости», он «вычислил» архитектуру, идеальную для своего времени. Конкретизируя ее форму, он опирался на опыт «хорошей архитектуры», которой считал прежде всего готическую и византийскую, но стремился связать их принципы с использованием новых для XIX века материалов, прежде всего — металла. К его «Лекциям об архитектуре» приложены иллюстрации, показывающие, как он представлял архитектуру близкого будущего[27].

Виолле ле Дюк был самым радикальным критиком архитектуры своего времени, во многом предвосхитившим оценки рационалистов 1920-х. Искусство архитектуры, однако, нельзя вычислить, оно создается только в пережитом времени и переживаемом пространстве. И логика рисунков Виолле ле Дюка осталась в пределах своего времени. Они эклектичны не менее, чем конструкции крытого дворика музея в Оксфорде, но лишены его странной привлекательности, да и просто естественности.

Архитектура и проблемы градостроительства

Промышленный переворот всего за столетие коренным образом изменил города воздействием новых социально-экономических процессов и новых систем производства. Города развивались в небывалых темпах. В Англии, где урбани-





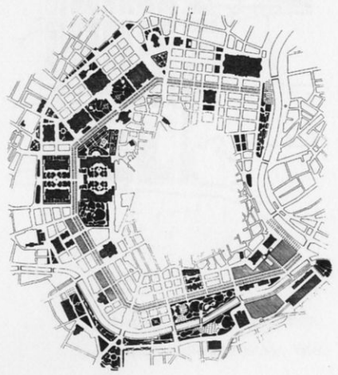
Префект Жорж Эжен Осман. Реконструкция Парижа. С 1852. Площадь Звезды (аэрофото), схема сети новых улиц

зация началась ранее всего, население Лондона за XIX столетие увеличилось в 6 раз (около 1 млн. жителей в 1801 г., 6,5 млн. — к концу столетия), в Манчестере оно выросло с 75 тыс. до 600 тыс. Почти так же быстро рос Париж — с 500 тыс. в 1801 г. до 3 млн. в 1901. Особенно динамичным был рост американских городов — Нью-Йорк за столетие увеличил свое население с 33 тыс. до 3,5 млн.; основанный в 1833 г. Чикаго к 1850 г. имел 30 тыс. жителей, к концу столетия — 2 млн. В России бурный прирост городского населения начался после реформы 1861 г. — за сорок последовавших за ней лет оно увеличилось с 74 до 133 млн. чел. При этом население С.-Петербурга выросло втрое — с 500 тыс. до 1, 5 млн. человек. Такая динамика породила множество новых проблем — социально-функциональных, коммуникационных, санитарно-гигиенических, правовых, — выходивших за традиционные границы градостроительного искусства и компетенции архитекторов. Профессия утрачивала свое былое влияние на формирование макропространств города и его крупных составляющих. Разваливалась комплексность решения городских проблем.

После достижений позднего классицизма, основывавшихся на всеохватывающем контроле централизованной власти над развитием городов, наступил кризис идей градоформирования на фоне мощного количественного разрастания городской среды. Последнее, как правило, было стихийным или подчинялось простейшим закономерностям, более зависевшим от механизмов управления недвижимостью и техники землеустройства, чем от всесторонне осмысленных концепций организации пространства. Во второй половине XIX в. в большинстве стран стало складываться градостроительное законодательство, все более жестко регулировавшее развитие населенных мест на основе санитарно-гигиенических норм и принципов функционирования развивавшегося транспорта. Новые законы и нормы также не выходили за пределы утилитарного. Даже немногие крупнейшие проекты, такие как перепланировка Парижа, Вены, Барселоны, основывались на трансформации композиционных стереотипов классицизма.

Самым значительным градостроительным предприятием века, породившим множество подражаний, была реконструкция Парижа, которую в период «Второй империи» возглавил с 1852 г. префект департамента Сены барон Ж.-Э. Осман. Главной задачей реконструкции стало создание сети коммуникаций, обеспечивающих удобные связи между главными узлами городской жизни и районами города, разделенного руслом Сены. Основными ее элементами стали два диаметра, прорезающих город с запада на восток и с севера на юг. Систему объединили несколько концентрических бульваров и дополнили звездообразные локальные структуры в восточной и западной частях города, расходящиеся от площади Звезды (ныне де Голля) и площади Наций. К системе были подключены железнодорожные терминалы. Прокладывались новые прямые улицы, большая протяженность которых снимала проблему завершенности перспектив. Увеличивалась их ширина (минимальная — 19 м, Елисейских полей — 60 м, бульвара Обсерватории — 90 м, авеню Императрицы — ныне авеню Фош — 140 м). Регулярные ряды деревьев вдоль бульваров (а ими становились почти все реконструируемые и новые улицы), единообразная обстройка единой высоты завершали образ столицы, управляемой сильной властью.



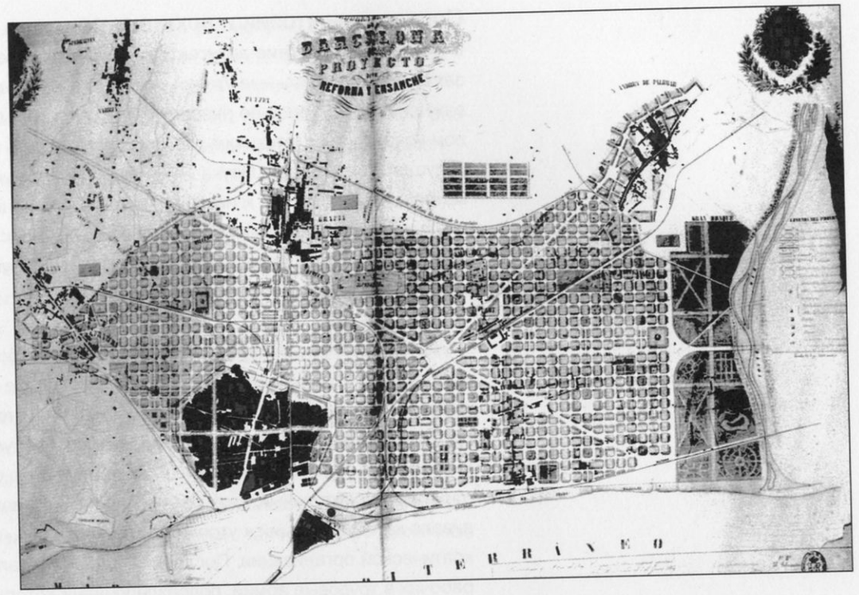


Рингштрассе в Вене. Рингштрассе близ Хофбурга. План системы ансамблей

Именно последнее более всего впечатляло и сделало «османновский» Париж образцом реконструктивных мероприятий во множестве столичных и просто крупных городов Европы и Америки во второй половине XIX в. Предметом подражания и воспроизведения становились, однако, частности, получившие статус знаков столичности — прямые широкие бульвары с непрерывной регулярной обстройкой, улицы, стягивающиеся к площадям. Системность замысла, осуществленная в Париже, осталась для того времени уникальной.

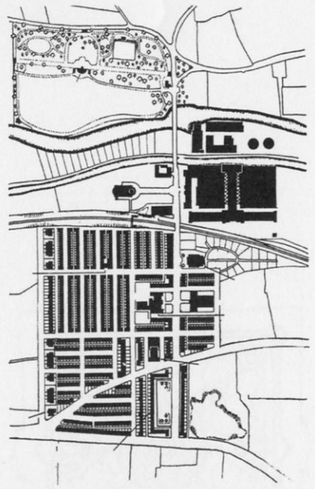
Другим эталоном столичности (возникшим под влиянием работ в Париже) стал перестроенный центр Вены, столицы Австро-Венгерской империи. По указу императора Франца-Иосифа были снесены бастионы, подкова которых, концами упиравшаяся в берег Дунайского канала, охватывала историческое ядро города — Старую Вену. По проекту архитекторов Зикардсбурга и Ван-дер-Нюлля с 1858 г. на освободившихся местах прокладывался широкий бульвар, по сторонам которого как обособленные монументы расставлены крупные общественные здания. Главным звеном в этой цепи стал комплекс императорского дворца — Хофбург, который проектировал Г. Земпер. Бульвар превратился в экспозицию разнородных вариаций архитектуры выбора. Чрезмерность открытых пространств, несоизмеримых с пространственными величинами старого города, отсутствие связи между зданиями-монументами и окружением резко критиковал архитектор Камилло Зитте (1843–1903). Он предложил создать перед главными объектами соразмерные им пространства площадей, дополнив систему домами и аркадами. В книге «Художественные основы градостроительства» (1889) Зитте развернул сравнительный анализ города конца XIX века, поставленного в полную зависимость от решения утилитарных проблем, и центров городов европейского средневековья и Ренессанса с их средой, несущей гуманные ценности. Альтернатива современному состоянию виделась ему как возвращение к естественной живописности городских пространств, подчиненной непредвзятому осмыслению конкретных ситуаций и соблюдению соразмерных человеку величин, что имело известный отклик у архитекторов на рубеже столетий. Но главная заслуга Зитте — утверждение художественных начал градостроительного искусства, необходимости рассматривать город как предмет художественного творчества, своего рода Gesamtkunstwerk[28].

Для крупных городов XIX век остался, однако, прежде всего временем стихийного роста, которому противопоставлялись усилия по «регуляризации», носившей, чаще всего, характер внесистемный и практически всегда — утилитарно-рассудочный. Обычным ее приемом стала застройка по канве равномерной прямоугольной уличной сети, иногда дополненной диагональными направлениями. Повсеместно используемый при создании и развитии американских городов, этот прием стал обычным и в Европе. Здесь примером его наиболее последовательного применения стала Барселона. План ее, основанный на планировочной сетке, параллельной морской набережной и распространяющейся на 22 квартала в глубину, создал в 1859 г. инженер Ильдефонс Серда, автор термина «урбанизация». Сетку прорезают два диагональных проспекта, которые пересекаются в центре.



Менее тривиальны градостроительные идеи XIX века, связанные с созданием малых поселений, противопоставленных неуправляемой урбанизации. Начало положили просвещенные предприниматели, выводившие свои фабрики из хаотических конгломератов промышленных зон и трущоб, складывавшихся в периферийных зонах крупных городов. При фабрике, вынесенной за пределы городской территории, создавался поселок с жилищами для рабочих и традиционным комплексом городских учреждений (церковь, школа, больница, богадельня, торговые лавки и пр.). Затраты патернализма окупались повышением производительности труда и всесторонним контролем за рабочей силой, попадавшей в полную зависимость от работодателя, который был также владельцем жилья и системы обслуживания. Такие поселки получали обычно живописную структуру, подчиненную рельефу места, и малоэтажную застройку с придомовыми участками, объединенную в кварталы.

Одним из наиболее ранних поселков такого рода стал Салтейр в Йоркшире, Англия, построенный Титусом Салтом в 1853 г. для рабочих его текстильной фабрики. Использование протяженных сблокированных домов, традиционных для английских городов, продиктовало здесь относительно жесткую организацию плана. Более свободна следующая характеру средневековых селений организация поселков Борнвилл близ Бирмингема (1879–1895, фабрикант-владелец Кедбёри) и Порт-Санлайта близ Ливерпуля (с 1886, фабрикант Ливер). Оба они имели население около 4 тыс. чел. и застраивались коттеджами с архитектурой в духе «Движения искусств и ремесел» или «рустических» построек Р. Н. Шоу. Поселки непосредственно соприкасались с промышленными комплексами. В 1870-е подобные поселения стала строить в Германии близ Эссена знаменитая фирма Круппа. Началось их строительство и во Франции.



Инженер Ильдефонс Серда.
Генеральный план Барселоны. 1859

Фабрикант Титус Салт.
План поселка Салтейр при текстильной фабрике. Йоркшир, Великобритания. 1853

Социальные утопии и архитектура

В XIX веке на развитие архитектуры начинают оказывать влияние — еще малозаметное — социальные утопии, которые в XX столетии превратятся в один из важнейших факторов ее развития. Идея прогресса, которую наполняли смыслом успехи науки и техники, побуждала создавать гипотетические картины будущего блаженства. Наука и техника виделись не только основой умножения материальных благ, но и источником парадигм рациональной организации в социальной сфере. Предметом утопии стало устройство общества, описанное в категориях отношений классов и социальных групп. Утопия, «страна нигде», обрела свое место — им стало будущее.

В утопической мысли первой половины XIX в. наиболее значителен цикл социалистических утопий, авторы которых, развивавшие принципы французского просвещения, вошли в историю как социалисты-утописты. Ряд их открывает французский аристократ граф Клод-Анри де Рувруа Сен-Симон (1760–1825), ученик Ж.-Л. Д'Аламбера. Основой существования общества он считал всеобщий производительный труд, организованный по законам науки. Его учение развивало как восходящий к утопии Платона архетип «порядка», так и линию технократической организации. Последняя, как он считал, требовала объединения рабочих в трудовые армии, подразделениями которых будут руководить инженеры. В XX веке идеи Сен-Симона вошли в исходный материал концепций футуризма, их отзвуки очевидны в идеологии российского военного коммунизма.

Сен-Симон, погруженный в идеи общесоциального порядка, не отвлекался на исследование пространственной организации общества. С этим направлением утопической мысли его идеи связал в следующем поколении Этьен Кабе (1788–1856), автор популярного утопического сочинения «Путешествие в Икарию», опубликованного в конце 1840-х гг.[29] Вслед за Сен-Симоном Кабе предлагал некое соединение христианского общинного идеализма с наполеоновским всепроникающим централизованным администрированием. Централизация предполагала высокую концентрацию общества, существование больших городов. Кабе соединил ее с представлением о тотальной унификации элементов городской среды — в этом он видел проявление социального равенства. В описанной им стране регулярно распланированные города расчленены прямоугольной решеткой улиц. Ячейки городского плана заполняют стандартные постройки из стандартных элементов заводского изготовления со стандартной мебелью. Тотальную обезличенность снимает разнообразие декораций фасадов. Кабе предложил образ среды технократического общества не менее радикальный, чем те, что появлялись в XX веке.

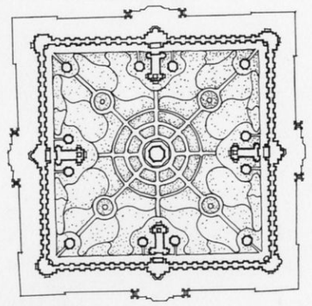
Гораздо больше степеней свободы закладывали в свои версии идеального будущего «классики» утопического социализма — француз Франсуа-Мари-Шарль Фурье (1772–1837) и англичанин Роберт Оуэн (1771–1858). Оба они искали ключ к идеальному устройству общества в воспитании внутренних импульсов к труду и развитии гармоничных отношений между людьми. Необходимым средством ориентации и воспитания людей им виделось формирование рациональных пространственных структур для коллективного труда и общежи-

тия. Предложенные ими модели жизнеустройства неотделимы от принципов организации пространства. Оба они не принимали последствий урбанизации, побуждаемой промышленной революцией, предлагая системы расселения, в основе которых — сеть небольших самодостаточных общин, равномерно распределенных по территории. Население их должно заниматься и промышленным производством, и сельским хозяйством.

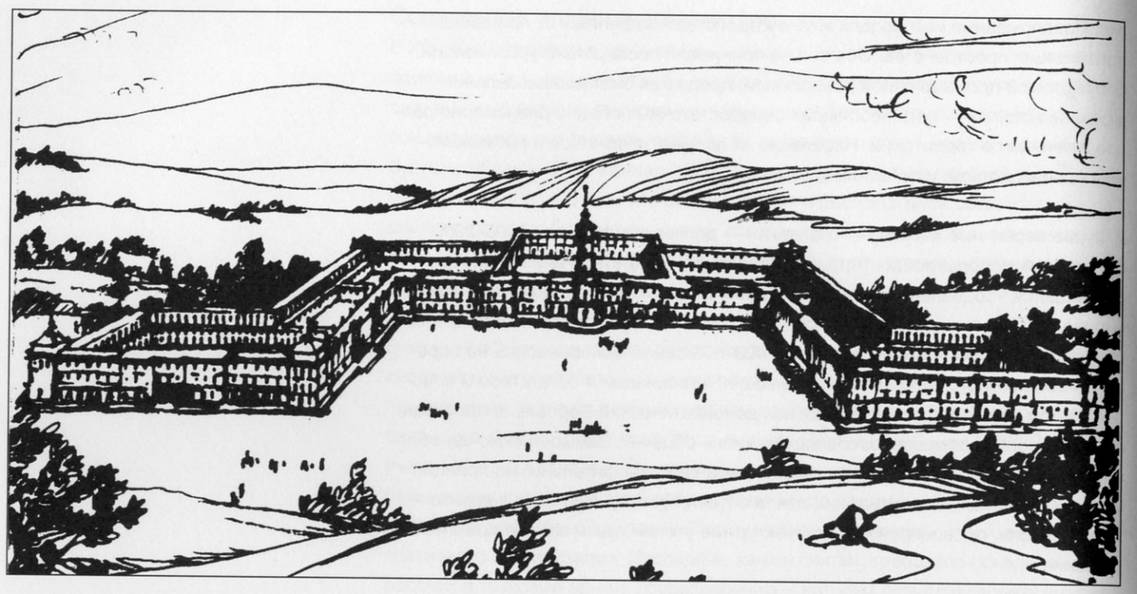
У Фурье первичные ячейки — «фаланги» — должны были иметь 1600–2000 обитателей, использующих территорию, равную квадратной миле. Посреди размещался «социальный дворец» — фаланстер. Схему последнего конкретизировал в 1840 г. инженер В. Консидеран (1808–1893), «апостол Павел фурьеристской религии»[30]. Схема здания на 400–600 семей основывалась на парадигме абсолютистского замка, вызывающей ассоциации с богатством и властью — дом-коммуна формировался как демократический Версаль, в пространстве которого протекала повседневная жизнь общины. Замысел включал обобществление быта. Схемы Фурье и Консидерана приблизительны, но принцип многофункционального дома-комплекса оставил устойчивый след в архитектурной мысли, провоцируя как архитектурные утопии, так и вполне практичные решения.

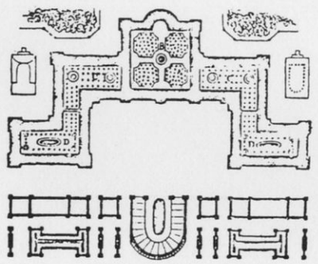
Оуэн предлагал систему расселения как равномерную сеть небольших общин, объединяющихся в федерации. Население каждой — от 300 до 2000 чел. Архитектор С. Уайтвелл разработал проект оуэновского поселения на 2 тыс. жителей (1841) как симметричное квадратное каре трехэтажных корпусов вокруг регулярного сада с аудиторией в центре. Схема исходит от замкнутых комплексов английских колледжей. Регулярность и Оуэну представлялась необходимым следствием разумного порядка и равенства членов общины; она отвечала духу французских просветителей XVIII в., перед которыми Оуэн преклонялся.

Социалисты-утописты первой половины XIX в. не были отвлеченными мечтателями — их стремлением было переустроить мир в соответствии со своими интеллектуальными конструкциями. Первым к практическим экспериментам приступил Оуэн, основавший в США трудовую коммуну Нью Хермони (1824), объединявшую до 800 человек. Она распалась через четыре года. Не были долговечны и другие его эксперименты. Фурье не дожил до начала попыток осуществить его идеи, но возлагал большие надежды на обустройство среды, которое направит «притяжение страстей» внутри фаланги. Толкователь его заветов, В. Консидеран, довел «архитектуроцентристский» аспект теории до степени догмы. Попытки реализовать ее он, как и Оуэн, перенес в Америку, более просторную и менее скованную утвердившимися традициями. Самая жизнеспособная из фурьеристских общин, «Североамериканская фаланга», просуществовала с 1849 по 1856 год. Не имели успеха попытки создать фурьеристскую общину в России. Все эти эксперименты не внесли ничего конкретного в развитие архитектуры — в попытках выжить они не продвинулись дальше приспособления обычного и простейшего. Их значение в том, что утопия перестала восприниматься как нечто по определению нереальное. Она обратилась формой целеполагания. Убежденность в этом унаследовало XX столетие.



Архитектор С. Уайтвелл.
Идеальная община на 2 тыс. человек
По идее Роберта Оуэна. 1841

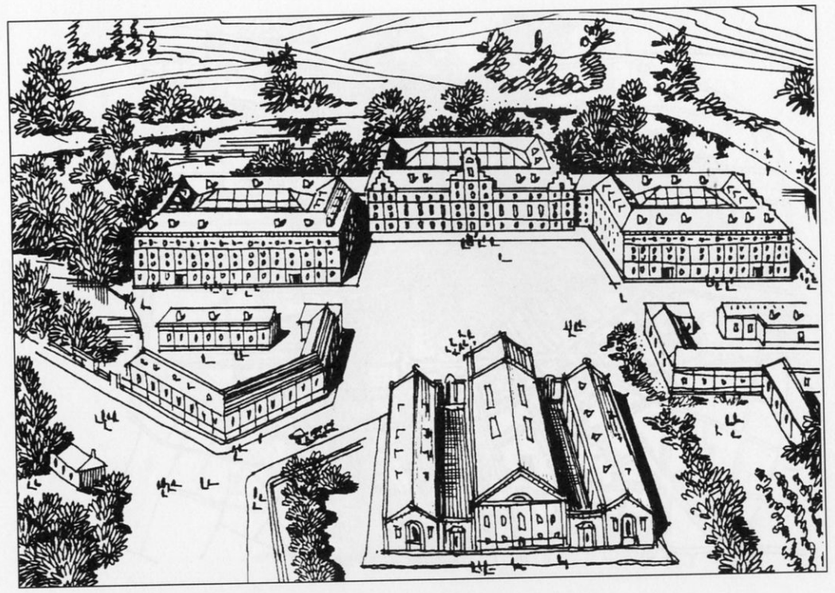




Инженер Виктор Консидеран.
«Фаланстер», «социальный дворец»,
по идее Франсуа-Мари-Шарля Фурье,
1840

Единственным успешным экспериментом, связанным с утопическими идеями Фурье, было строительство фабрикантом Ж.-Б. Годеном подобия «социального дворца» при своей чугунолитейной фабрике во французском городе Гиз (1859–1870). Здание для 400 жителей, названное Фамилистером, основывалось на схеме фаланстера, повторяя симметричную группировку трех четырехэтажных блоков, окружающих крытые дворы-атриумы. В этой машине коммунального быта социалистическую утопию, однако, сменила либерально-буржуазная патерналистская система; она лишь использовала элементы фурьеризма для повышения своей эффективности. Фамилистер успешно действовал 120 лет, оказав влияние на жизнестроительные эксперименты XX века.

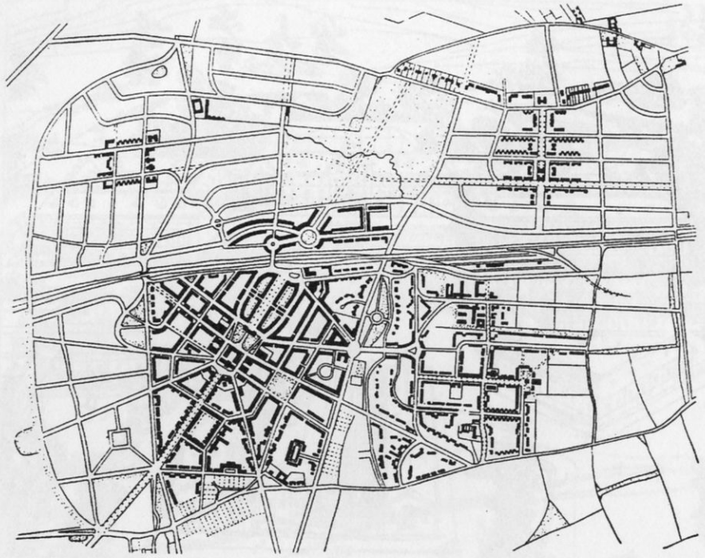
Ряд социальных утопий XIX века, связанных с концепцией утопического социализма, завершила работа англичанина Эбенизера Хоуарда (Говарда, 1850–1928), опубликованная в 1898 г. — «Завтра. Мирный путь к действительной реформе» (более известна по названию издания 1902 г. — «Города-сады будущего»). По мнению Л. Мамфорда, эта книга больше, чем любая другая, повлияла на развитие градостроительства. Хоуард, стенограф парламентской комиссии, был как бы невидимым свидетелем конфиденциальных обсуждений социальных конфликтов викторианской Англии. Осмысляя информацию, он создал книгу, имевшую громадный успех. Секрет его — в соединении, скорее механическом, чем эклектическом, утопических идей и практических предложений, основанных на анализе фактов. Идеи его постулировались, но не доказывались. Приведенные к простейшим схемам, они, однако, казались убедительными для поверхностного восприятия.

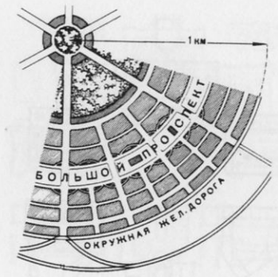


Фабрикант Ж.-Б. Годен.
«Фамилистер», «социальный дворец»
в г. Гиз, Франция. 1859–1870

Исходным постулатом служило для Хоуарда утверждение прямой зависимости между структурой среды, создаваемой обществом, и характером социальных отношений. Обновление среды должно было изменить и общество. Источником основных зол цивилизации его времени виделись Хоуарду громадные города с их средой, отделяющей человека от природы, и концентрацией социальных контрастов. Вслед за анархистом П. А. Кропоткиным, он полагал: «В малом масштабе общество можно сделать более индивидуалистичным и более социалистическим»[31]. Альтернатива виделась ему в кооперативной цивилизации, где малые общины складываются в децентрализованное общество. В качестве основной ячейки предлагалась община примерно из 30 тыс. человек, в экономической основе которой промышленное производство объединено с сельским хозяйством. Ее Хоуард назвал городом-садом. Он считал, что в его системе социальные проблемы можно будет решать средствами кооперативного движения, осуществится равновесие порядка и свободы. Город-сад должен был объединить физические и социальные преимущества деревни и города, а для его создания была необходима лишь разумная планировка, которая и обеспечит мирный путь к изменению общества.

Свою модель Хоуард зафиксировал в чертежах-диаграммах. Город-сад лежит посреди тяготеющей к нему территории с фермами и лесами. Система складывается из групп городов, объединенных вокруг центрального (население его — до 58 тыс.). Пределы каждого поселения конечны, потребности роста удовлетворяются увеличением числа городов в группе. Удобные связи между ними соединят для жителей группы преимущества малого и большого города. Благодаря этому новые системы начнут оттягивать в свою здоровую среду







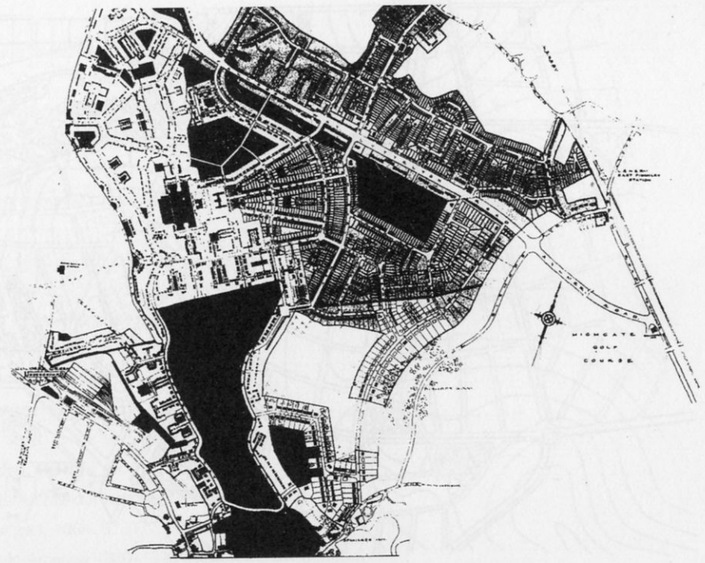
Архитекторы Барри Паркер, Раймонд Энвин.
Генеральный план г. Лечуорта близ Лондона. 1903

Социолог Эбенизер Хоуард.
Идеальная схема города-сада. 1898

избыток населения перегруженных старых центров. Жесткая геометричность схем Хоуарда определялась как их абстрактной универсальностью, так и наивным символизмом аналогии с точной геометрией машинных форм.

Город-сад стал последней социалистической утопией XIX века. В отличие от других утопий, попытки осуществить которые быстро угасали, концепция «города-сада» стала началом международного направления в градостроительной практике, особенно активного в Англии и США. Первым городом-садом, построенным в соответствии с концепцией Хоуарда, стал Лечуорт близ Лондона (с 1903). Генеральный план его разработали Б. Паркер и Р. Энвин (1863–1940). Придерживаясь общих принципов теории Говарда, они конкретизировали их в соответствии с английской традицией живописной организации малых населенных мест. Создать задуманный экономически автономный и внутренне уравновешенный городской организм оказалось, однако, практически невозможно. К тому же благоустроенные коттеджи города были доступны среднему классу, но не заводским рабочим.

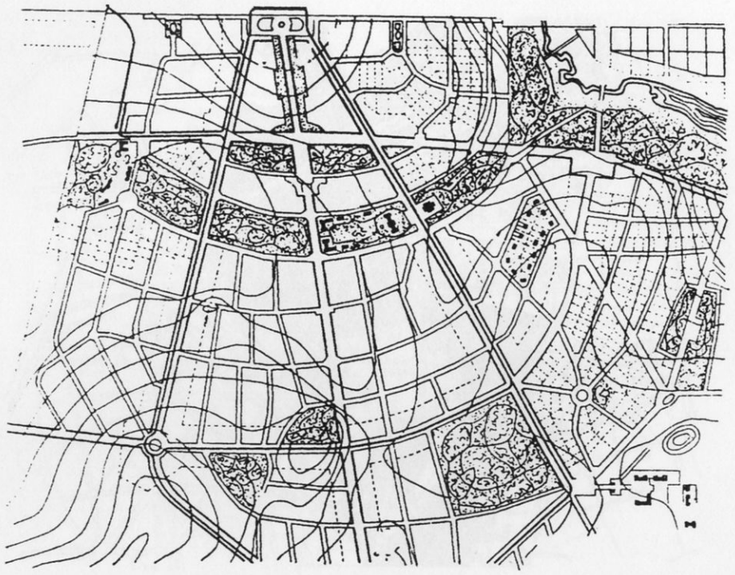
Р. Энвин пытался решить проблему, используя принцип города-сада для создания благоустроенных пригородов крупных городов, что снимало проблему автономии и внутренней сбалансированности функционального комплекса. В 1903 г. он создал проект Хемпстеда, пригорода-сада Лондона. Живописная здоровая среда и хорошая связь с центром столицы привлекали семьи, принадлежащие к «среднему классу». Производство, торговля, культурные функции не развивались. Складывался пригород-спальня.



Архитектор Раймонд Энвин.
Генеральный план Хемпстеда, пригорода-сада Лондона. 1903

Именно эта модель оказалась реальной; она довольно быстро (за 8 лет) была осуществлена в Хемпстеде и получила широкое распространение во многих странах как форма упорядочения стихийных процессов субурбанизации, расползания территории больших городов. Типу «пригорода-спальни» отвечал и российский эксперимент — поселок Прозоровка (ныне Кратово) на Московско-Казанской железной дороге, план которого основанный на трех лучевых аллеях, расходящихся от станции, спроектировал в 1912 г. В. Н. Семенов. «Пригороды-спальни» не сохранили главных содержательных начал утопии Хоуарда; но идея «города-сада» стала мифом, поддерживавшим их популярность вопреки социальным проблемам, которые ими порождались. Миф стал служить средством идеологического обоснования программ с самым различным содержанием. В XX веке он использовался как фундамент радикальных концепций авангарда и как аргумент историзма, отсылавшего к доиндустриальному золотому веку.

Среди систем идей, унаследованных XX веком от девятнадцатого, наибольшее значение для общих судеб человечества и развития архитектуры имел марксизм. Он прокламировал отказ от искусственно сконструированных идеалов в пользу принципов, вытекающих из анализа объективных законов развития. К концу XIX в. утопические интерпретации, однако, стали возникать и внутри самой марксистской теории. В России их побуждали контакты с крестьянскими массами, сохранявшими в своей культуре традиционные устремления к правде и справедливости, которые имели утопический характер. Эмоциональное теснило принцип исторической детерминированности. Мессианскую окраску получали представления об исторической роли рабочего класса. Противопоставления буржуа и пролетария, частной и общественной собственности, богатства и бед-



Архитектор В. Н. Семенов.
Генеральный план поселка Прозоровка под Москвой. 1912

ности приобретали характер, подобный противопоставлениям зла и добра. Это дало основание Бердяеву заметить: «Марксизм не есть только наука и политика, он есть также вера, религия. И на этом основана его сила»[32].

Используя эту силу, марксизм, заявивший себя как наука, противостоящая утопии, положил начало реализуемым утопическим проектам, во многом определившим судьбы XX столетия. Крупнейшим в истории человечества социально-утопическим экспериментом стало построение социализма в России. Эта осуществлявшаяся утопия породила ряд специализированных утопий, в том числе и архитектурных. Социалистический эксперимент, ставший фактом, побуждал и развитие архитектурных утопий несоциалистического (и антисоциалистического) содержания — как реакцию в полемике. Но главное, изменив судьбу большой части мира, он побуждал изменения и в мире в целом.

История архитектуры за последние два столетия окончательно утратила простую линейную последовательность. Схему движения от одного стиля эпохи к другому, к которому она приводится упрощениями, уже никак нельзя считать справедливой в отношении XX века. Параллельно существовали различные тенденции, темп развития которых часто не совпадал. Судьбоносные события, менявшие ход исторического процесса, не сразу получали отклик в архитектуре — не все рубежи истории поэтому точно соответствуют этапам архитектурного процесса. В последующих главах сделана попытка отразить эту сложность реального развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Ясперс Карл.* Истоки истории и ее цель // Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 114.
2. *Свиязев Н. И.* Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм Пресвятыя Богородицы в Семеновском полку в Петербурге, составленные и исполненные… Константином Тоном. М.. 1845. С. 4.
3. См. например: *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 27.
4. *Гоголь Н. В.* Собр. соч. в шести томах. Т. 6, М., 1952. С. 69, 70.
5. *Гоголь Н. В.* Указ. соч. С. 37.
6. *Pevsner N.* Nachwort // Historismus und bildende Kunst. München, 1965. S. 112.
7. *Кукольник Н. В.* Новые постройки в Петергофе // Художественная газета. СПб., № 11–12, 1837. С. 176.
8. Цит. по: *Krakowski P.* Teoretyczne podstawy architcektury wieku XIX. Warszawa–Krakow, 1979. P. 35–37.
9. Цит. по: *Rolt L. T. C.* Victorian Engineering. London. 1970. P. 49.
10. *Semper G.* Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten // Kleine Schriften von Gottfried Semper. Berlin–Stuttgart, 1884. S. 317.
11. *Kidney W.* The Architecture of Choice: Eclectism in America 1880–1930. New York, 1974. P. 10.
12. Цит. по: *Van Zanten D.* Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts… // Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. London, 1977. P. 278.
13. Archicture in America: a Battle of Slyles. New York, 1962. P. 150.
14. *Furneau-Jordan R.* Victorian Architecture. London, 1966. P. 72.
15. *Saint A.* Richard Norman Shaw. New Haven and London, 1976. P. 219.
16. *Забелин И. Е.* Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900. С.47, 54.
17. *Султанов Н. В.* Русское искусство в западной оценке // Зодчий, № 1, 1880. С. 8.
18. *Cantor N. F.* Twentieth-century Culture. New York, 1988. P. 14–15.
19. *Greenough H.* American Architecture // Roots of contemporary American Architecture. New York,1953. P. 37–38.
20. Цит. по: *Condit C. W.* The Chicago school of Architecture, Chicago, 1964. P. 46.
21. Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 44–45.
22. *Ruskin J.* The Seven Lamps of Architecture. London, 1904. P. 33, 34.
23. *Ruskin J.* Stones of Venice, Vol.II. New York, 1900. P. 164–166.
24. *Виоле ле Дюк.* Беседы об архитектуре / Пер. А. Сапожниковой. М., 1937. Т.1. С. 320, 321.
25. Там же. С. 432.
26. *Декарт Р.* Избранные произведения. М., 1950. С. 272.
27. *Виоле ле Дюк.* Беседы об архитектуре. М., 1938. Т. 2. Табл. 1–8.
28. *Зитте К.* Художественные основы градостроительства / Пер. Я. А. Крастиньша. М., 1993.
29. *Кабе Э.* Путешествие в Икарию. Философский и социальный роман. М.–Л., 1935.
30. *Ragon M.* Historie mondiale de l'architecture et l'urbanisme modernes. Paris, 1971. T. 1. P. 51.
31. *Howard E.* Garden Cities To-morrow. Cambrige, Mass., 1965. P. 131.
32. *Бердяев Н. П.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 83.



Глава 2

Архитектура начала XX века и эстетические утопии

Последние годы XIX столетия отмечены ощущением подступающего поворота истории, зыбкости бытия. Нарастала напряженность в межгосударственных отношениях, внутри государств обострялись социальные конфликты. Настроения «конца века» окрашивались эсхатологически. Декадентство стало реакцией искусства на развитие позитивизма и материализма. Надежды на лучшее связывались с постулатом особых конструктивных возможностей художественного творчества для формирования культуры и общества («красотой мир спасется…»). В гармонии художественной формы виделись парадигмы новых систем человеческих отношений, новой социальной гармонии. Реализовалось внутреннее родство утопической и эстетической мысли, искусства и утопии.

Вера в способность красоты преобразовать жизнь, строя ее по некоему эстетическому образцу, в конце XIX века была поддержана развитием «философии жизни». Исходным понятием для нее была «жизнь» как целостная реальность, не тождественная ни духу, ни материи, постигаемая интуитивно и недоступная для логико-рационалистических построений. «Биолого-натуралистическое» толкование предложил Фридрих Ницше (1844–1900), начинавший как приверженец Р. Вагнера. Он выделил два полярных начала искусства — «дионисийское» (жизненное, буйное, прорывающееся из самой природы) и «аполлоническое» (интеллектуальное, созерцательное, полное чувства меры и свободное от стихийных порывов). В этой двойственности Ницше видел побудительную причину поступательного движения искусства. Идеал же основывается на равновесии этих начал[1]. В последующем Ницше развивал учение о бытии как стихийном становлении, включившее положение о «воле к власти», самоутверждающем начале, которым преобразуется действительность. Такое представление легитимизировало притязания авторов утопий на устроение жизни.

Философия Ницше, основанная на эмоциональной образности более чем на традиционной логике, легко находила отклик у людей искусства. Она побуждала субъективность, а созданный ею символический образ «сверхчеловека», преодолевающего ограниченность буржуазного мира, воспринимался как образ человека будущего.

В том варианте «философии жизни», которое предложил Вильгельм Дильтей (1833–1911), центральным было понятие способа бытия человека, культурно-исторической реальности; приблизиться к ее постижению, полагал он, возможно лишь через понимание, родственное интуитивному. Анри Бергсон (1859–1951) видел в интуиции единственное средство постижения жизни, не предполагающее противопоставления субъекта объекту. Связывая способность к творчеству с иррациональной интуицией, даром избранных, Бергсон заложил основу элитарной концепции искусства.

Под влиянием философии жизни сложился вариант эстетической утопии, воплощавшийся в 1880-е годы в произведения искусства и архитектуры, противостоявшие привычному — поначалу разрозненные (декоративные поиски в раннем творчестве архитектора А. Гауди, графика А. Макмёрдо и О. Бёрдсли, живопись В. Ван-Гога, П. Гогена, Дж. Энсора, Э. Бернара, Я. Тооропа и др.).

В начале 1890-х эти явления стали интегрироваться в художественные направления, обладавшие признаками общего стиля. Нестабильные и не всегда четко разграниченные, они объединялись в условную целостность, именуемую у нас «стилем модерн» (во Франции, Бельгии и Англии — «Ар нуво», по наименованию художественного салона С. Бинга в Париже; в Германии — «Югендштиль», по мюнхенскому литературно-художественному журналу «Юность»; в Австрии — «Сецессион», по названию художественного объединения; в Италии — «Стиль флореаль» или «Стиль Либерти», по названию английской фирмы, поставлявшей декоративные изделия соответствующего характера; в Испании — «Модернисмо»). Отсутствие интернационально признанного термина отразило специфичность национальных направлений. Стержнем «стиля» стали архитектура и декоративное искусство, вместе с архитектурой формировавшее среду интерьеров и городские пространства.

Объединяющим началом разнородных явлений стало противостояние эклектизму, основанному на позитивистском миропонимании. Отвергалось соединение прагматического подхода к функционально-конструктивной структуре объектов с их «одеванием» визуально воспринимаемой формой, несущей эстетические ценности. Отвергалось и многостилье, при котором символизм формы подменялся литературными ассоциациями, порождаемыми выбором источника подражания. Эклектизму противопоставлялась органическая целостность формы произведения архитектуры и единство ее стилистических характеристик со всеми составляющими предметной среды. Представление о текучей изменчивости жизни казалось исключающим обращение к «знакам» прошлого. Для самоутверждения современности был необходим собственный язык, основанный на технических достижениях и менталитете своего времени.

Общая шапка «стиль модерн» не должна скрывать разнообразие и даже противоречивость собираемых под нею явлений. Объединяющим началом оставался эстетизм, переросший в квазирелигию, сопровождаемую жизнестроительными претензиями, часто выраставшими до нереальных. Если принималось, что «последняя цель искусства — пересоздание жизни», то «недосказанным лозунгом этого утверждения является лозунг: искусство — не только искусство; в искусстве скрыта непроизвольная религиозная сущность», — писал Андрей Белый[2].

Время эстетических утопий и стиля модерн было коротким — два десятилетия. Но по мере развития в стиле модерн все определеннее выделялись две линии: «органическая» (дионисийская, по Ницше) и конструктивно-геометрическая («аполлоническая»). Эстетизм, как и стиль модерн, интернационален, что не исключало своеобразных вариаций, специфичных для конкретных культур. Поздний модерн испытывал повсюду нарастающее давление рационалистических тенденций и возобновившегося тяготения к «непреходящим ценностям» упорядоченной формы. Начало первой мировой войны стало для него концом.



Художник А. Макмёрдо.
Книжная обложка. 1883

Ар нуво в Бельгии

Момент осуществления стиля модерн во всей полноте связывается со строительством дома Тасселя (Брюссель, 1893) архитектором В. Орта. Время и место не случайны.

Экономический кризис 1884 г. был особенно тяжелым для Бельгии; волна рабочего движения усилила социалистов, в ряды которых вошли молодые интеллектуалы. Созданная с их участием программа Рабочей партии утверждала путь к будущему как через социально-экономические, так и интеллектуальные трансформации общества; в то же время кризис вывел на ведущие позиции в бизнесе просвещенное поколение деловых людей, обеспечивших подъем экономики. Активизировалась реконструкция Брюсселя.

Застройка бульваров, проложенных по образцу Парижа, крупными многоэтажными блоками, не была принята. Заказчики предпочитали традиционные для Бельгии дома без лифтов, которые смыкались в непрерывные фронты застройки, на узких, развитых в глубину участках. Тип был популярен у среднего класса, но его стали использовать и разбогатевшие технократы. Вкусы таких заказчиков формировались под влиянием «философии жизни» и художников авангарда. Последние были близки с интеллектуалами, вошедшими в число лидеров Рабочей партии.

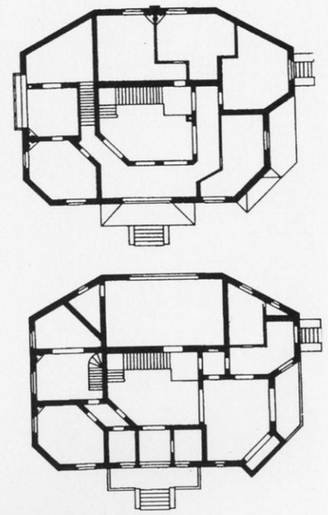
Возникла парадоксальная ситуация, когда одни и те же люди создавали вариант эстетической утопии, включаемый в программу бельгийских социалистов, и тип жилья, предназначенный для богатых. Ситуация давала возможность экспериментально проверить на примере уникальных особняков художественные идеи, предназначенные для широкого распространения в утопическом будущем. Она провоцировала и дерзость постановки таких экспериментов (за которой, впрочем, стояла не только установка на эпатаж, но и шизофреническая расщепленность художественного сознания). К «околосоциалистическому» авангарду принадлежал В. Орта, самый яркий среди архитекторов, создавших бельгийскую версию стиля модерн.

Связь этого направления с эстетической утопией еще более очевидна на примере второго лидера бельгийского модерна, Хенри ван де Велде (1863–1957). Начинавший как живописец-постимпрессионист, он входил в брюссельскую авангардную «Группу XX», был связан с Рабочей партией. Следуя тенденции своего времени, он оставил живопись, чтобы делать «реальные вещи», перейдя к декоративному искусству и архитектуре. Он рассказывал, что однажды нервное потрясение лишило его способности работать. Затем он встретил женщину, которая вернула ему смелость смотреть жизни в лицо, решил жениться на ней и создать семью. Он сказал себе, что не позволит жене и семье находиться в аморальном окружении вещей, которые можно купить, и спроектировал все, от столовых приборов до дверных ручек. Нужно было свести вещи в систему окружения. И он решил построить свой первый дом[3].



Построив для себя особняк «Блуменверф» в Иккле близ Брюсселя, ван де Велде повторил жизнеустроительный эксперимент Морриса. Он проектировал (но только проектировал, в отличие от Морриса, не отделявшего проектирование от «делания» вещей) все составляющие своего Gesamtkunstwerk. Интуитивно он пришел к методу проектирования, ставшему общим принципом для архитектурного авангарда начала XX века: «изнутри — наружу», наметив прежде всего связи между площадями определенного назначения и наиболее удобное расположение окон и дверей. Функциональная идея потребовала необычных очертаний плана, вписанного в неправильный восьмиугольник. Сторона, обращенная к улице, увенчана тремя щипцами; вопреки ее подчеркнутой симметричности, боковые грани асимметричны, отражая сценарий жизнеустройства. Интерьер организован вокруг двусветного холла. Декоративные элементы, кроме орнаментальных решеток обрамления входа, отсутствуют. Но все приведено к соответствию с общим сценарием: для полноты единства ван де Велде не только разработал эскизы одежды — для жены и для себя, но и занимался цветовой композицией сервируемых блюд.

В подобной ситуации мечта Морриса была обращена к искусству, которое должно активно преобразовывать жизнь — семьи, а через нее и общества в целом. Подчеркивая приверженность идеям Морриса, ван де Велде, однако, писал в статье «Очищение искусства» (1894): «Моррис подчинил всю свою художественную деятельность служению социалистическим идеалам. Он выбрал социализм, так как, по его мнению, только социализм может помочь возрождению искусства — как он его понимает. Но цена счастья, приносимого миру таким образом, — революция»[4]. Идея социализма была мечтой и социал-демократа



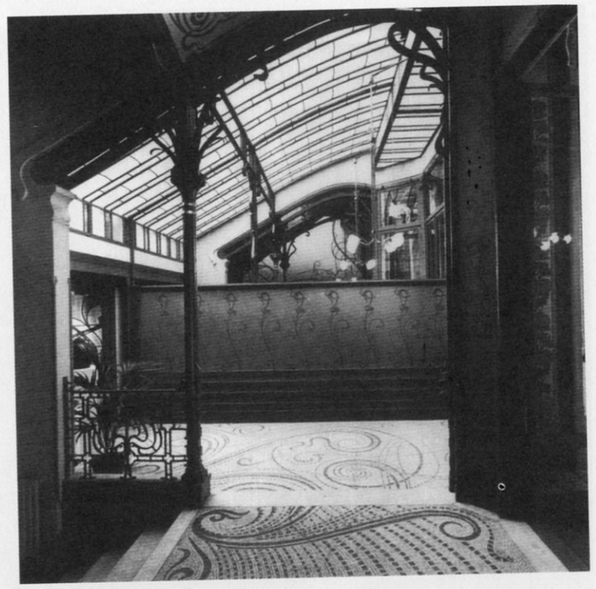
Архитектор Хенри ван де Велде.
Особняк «Блуменверф» в Иккле близ Брюсселя. 1895. Общий вид, план

ван де Велде, но революцию он считал ценой чрезмерной. Поэтому он провел разделительную линию между общественным идеалом, относимым в неопределенное будущее, и конкретной деятельностью художника.

Для Морриса искусство — вечное, но утерянное царство, которое следует вернуть; ван де Велде же видел его динамичным — как процесс, который необходимо продолжить в изменившихся обстоятельствах новыми художественными решениями. Для преобразования искусства не нужно ждать осуществления социализма, искусство должно следовать собственным путем, поскольку преобразование среды и само по себе приближает достойное человека будущее. Но эстетизм ван де Велде слишком пронизан декадентством конца века, чтобы внушать доверие как руководящее начало преобразования жизни. Характерна ироничная реакция такого острого наблюдателя, как художник А. де Тулуз-Лотрек, на посещение Блуменверфа: «…общее впечатление от дома восхитительно; ничто не оставлено на волю случая: …белая детская радостна, наряды хозяйки и хозяина педантично подобраны к столовой с ее цветными стеклами… Но по существу удачны только ванная, детская и клозет. Когда смотришь на остальное, испытываешь потрясение, как от шатра Менелика из львиных шкур, полного страусовых перьев, обнаженных женщин, красного и золотого, жирафов и слонов!»[5].

Иную версию эстетической утопии разрабатывал Виктор Орта. Как и ван де Велде, он входил в круг интеллектуалов, связанных с Рабочей партией. Но его утопией была мечта о гармонии и симбиозе классов. Он писал: «Мы были красными, не думая о марксистской теории»[6]. Его целью был стиль как символическое предвестье нового гармоничного общества, в котором искусство будет везде и для всех. «Красное» виделось как антиисторизм и вера в прогресс. Место историцистских символов должны были занять метафоры будущего, основанные на технических новациях, — материалом служили металлические конструкции. Соединение их с демонстрацией утонченного комфорта определяло характер буржуазных жилищ, которые он создавал. Изысканно интимные формы противопоставлялись символам мира труда, несущим ассоциации с железнодорожным купе, фабрикой. Последние, сочетая конструктивную и символическую функцию, теряли первозданность утилитарных очертаний, дополнялись декорацией и сами перерастали в утонченный флоральный декор. Ассоциации, связывающие техногенные и природные формы, входили в восприятие под влиянием «философии жизни». Орта — в отличие от ван де Велде — отвергал идеализацию ремесленничества.

Особняк Э. Тасселя, профессора геометрии и фанатика художественной фотографии, стал для Орта первой возможностью осуществить свои идеи в полной системе. Заказчик принял идею дома как зрелища и художественного манифеста, обеспечив затем Орта заказами в кругу своих друзей. Дом строился на традиционном для Брюсселя узком глубоком участке в ряду уличной застройки. Преодолевая давление ситуации, Орта добивался воспринимаемой целостности интерьера. Структура его подчинена асимметрично расположенному пространству холла и скульптурно сформированной лестницы.

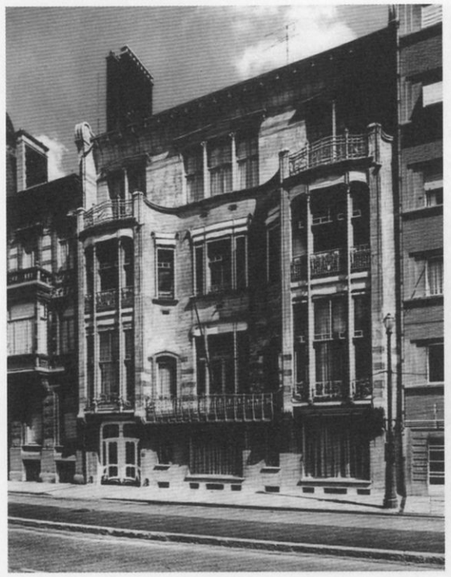


Открытый металлический каркас стал основой конструктивно-орнаментальной системы. Ее гибкие переплетающиеся линии развернуты как в двухмерности живописного декора стен и мозаики пола, так и в трехмерности металлических орнаментов, которыми «расцветает» конструкция. Металлические опоры разветвляются как древесные стволы; отходящие от них криволинейные консоли служат опорой балок, но входят и в ритмы трехмерного орнамента. Среди динамичных линий последнего — «удар бича» с крючкообразным очертанием, ставший как бы знаком Орта.

Флоральные мотивы Орта были не стилизацией природной формы, но отражением абстрагированных закономерностей роста и движения. Он стремился побуждать ими определенные ощущения, следуя принципам «теории вчувствования», проецирующей эмоции на неодушевленные предметы (ее идеи развивал в 1890-е гг. германский эстетик Теодор Липпс). Среди истоков орнаментальных форм Орта — гнутая деревянная мебель австрийской фирмы Тонета, широко распространенная и модная в 1890-е гг., и живопись Я. Тоороп.

Свою орнаментально-структурную систему Орта довел до завершенности в брюссельских домах фабриканта А. Сольве (1894) и барона Ван Этвелде (1895). Об интерьере первого он писал: «…Замысел характеризуют открытые металлические структуры (которые кажутся в этом круге общества профанацией) и разграничение пространств последовательностью стеклянных панелей, которая позволяет во время приемов видеть весь этаж, но может и разделять его с помощью занавесов»[7]. Ядро дома Ван Этвелде — восьмигранный зимний сад в двух уровнях, стеклянный купол которого несут очень тонкие разветвляющиеся стойки из вызолоченного металла. Орнамент, неотделимый от конструк-

Архитектор Виктор Орта.
Особняк Тасселя в Брюсселе. 1893.
Интерьер лестницы



Архитектор Виктор Орта.
Особняк Сольве в Брюсселе. 1894

ции, проецируется на организацию плоскостей и определяет единый пульсирующий ритм целостного интерьера. Открытый металлический каркас формирует и уличный фасад — ранний прообраз навесных стен XX столетия.

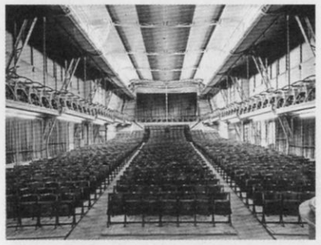
Наиболее последователен Орта в работе над Народным домом в Брюсселе (1895–1898, не сохр.), построенным на средства кооперативов для деятельности Рабочей партии. Здание задумано как символ альянса рабочих с предпринимателями и технического прогресса как условия мирной социальной гармонии. Для этой цели Орта избрал прозрачный объем с легким металлическим каркасом и стеклянными стенами. Здесь он последовательно развивал принципы «металлической готики» Виолле ле Дюка. Сложность объема, продиктованная очертаниями участка, провоцировала игру бликов и отражений на стеклянных стенах. В зале для конференций на 1500 мест, поднятом на четвертый этаж, открытый в интерьер металлический каркас естественно перетекает в орнаментальную структуру.

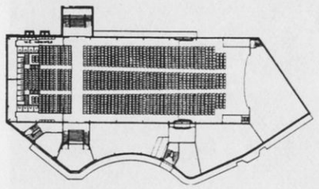
Социальная утопия Рабочей партии, которую критиковали «слева» за осторожный реформизм, дала сильный импульс эстетическим утопиям, объединив на короткое время устремления художников и их заказчиков. Результатом стала яркая вспышка стиля модерн, в котором эстетическая утопия стала развиваться уже и без побуждений со стороны социально-утопических идей; ее движущей силой стал эстетизм, воспринятый массовым сознанием времени и побуждавший распространение «стиля» в Европе.



Архитектор Виктор Орта. Особняк ван Этвелде в Брюсселе. 1895. Интерьер зимнего сада







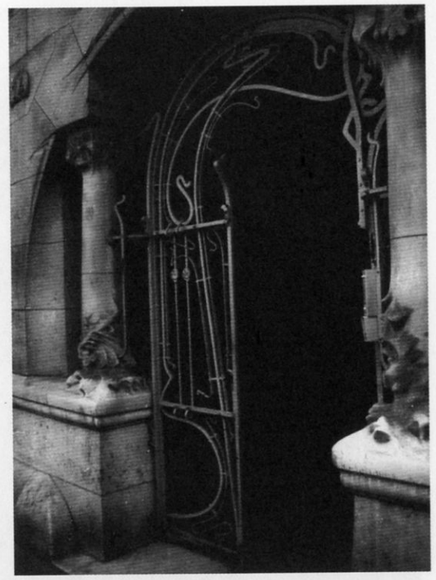
Архитектор Виктор Орта.
Народный дом в Брюсселе. 1895–1898 (не сохранился).
Общий вид, интерьер зала, план

Ар нуво во Франции

Ранний бельгийский модерн тесно связан с французской культурой. Его развернутые в пространстве конструкции и орнаменты были бы невозможны вне опыта Франции — от интерьеров Лабруста до павильонов Большого парижского рынка Бальтара и сооружений Г. Эйфеля, где применение каркаса сделало внутренние пространства обозримыми и гибкими, расширило возможности естественного освещения. Особую роль сыграли эскизы «металлической готики» Виолле ле Дюка. Некрасивые и эклектичные, они тем не менее направляли к поиску символических форм, использующих свойства металла. Но влияние далее получило совершенно иное направление.

В 1895 г. с домом Тасселя познакомился парижский архитектор Эктор Гимар (1867–1942), что позволило ему заново оценить знакомый парижский опыт. Он построил школу Сакре-Кёр в Париже, осуществив одну из архитектурных фантазий Виолле ле Дюка — объем, поднятый на «V»-образных металлических опорах, чтобы сохранить единство тесного участка. Гимар перерисовал и детали уже строившегося доходного дома Кастель Беранже в Париже (1894–1898), перейдя от неоготики к флоральным формам в духе Орта. Новинкой Гимара стало возвращение к чугуну как конструкционному и декоративному материалу, в то время как бельгийские архитекторы использовали только сталь.

Триумфом Гимара — и в то же время началом конфликта с широкой публикой — стали входы парижского метро (1899–1904). Решение было радикальным: «До сих пор существовали только здания, имеющие входы, здесь, впервые в истории, вход формируется как самостоятельный объект, ворота в подземный мир…»[8]. Он предложил три типа таких объектов. Первый — прямоугольный про-



ем лестницы прямо с поверхности тротуара, с трех сторон обрамленный поручнями и декоративными чугунными панелями. Металлическая арка над началом ступеней несет эмалированную эмблему. На гибких металлических стеблях — абстракции флоральных форм — укреплены фонари. Второй тип дополнен навесом над лестницей — прозрачной стеклянной «бабочкой», широким веером раскрывающейся ко входу. Третий тип был развитием второго до легкого павильона. В этой работе Гимар пытался решить проблему, неразрешимую для стиля модерн: как согласовать индивидуализацию каждого объекта — первую заповедь эстетизма — с унификацией деталей, необходимой для массового производства. Специфичность прозрачных структур должна была исключить сопоставление входов в метро со зданиями вокруг. Но именно это раздражало широкую публику, требовавшую убрать металлические элементы входов.
До 1913 г. по проектам Гимара устроен 141 вход; сохранилось 19.

Менталитет эстетизма и увлечение декоративностью Ар нуво определили в 1900-е годы характер творчества Огюста Перре (1874–1954), архитектора, освоившего как материал искусства недавно введенный в практику строительства железобетон. Он был учеником парижской Школы изящных искусств, где воспринял теорию Виоле ле Дюка и концепцию истории архитектуры Огюста Шуази, показавшего стили архитектуры как следствие развития строительной техники.

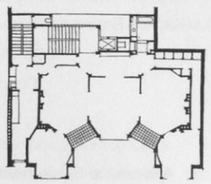
Стержневой проблемой архитектуры, объединяющей актуальное и вечное, по мнению О. Перре, стали рациональная структура железобетонного каркаса, ее гармонизация и визуальное выражение. Архитектор для него — «поэт, который мыслит конструкциями». Он полагал, что законы устойчивости, свойства



Архитектор Эктор Гимар.
Дом Кастель Беранже в Париже.
1894–1898.
Портал

Архитектор Эктор Гимар.
Вход на станцию парижского метро.
Начало XX в.





Архитектор Огюст Перре. Дом на ул. Франклина в Париже. 1902–1903. Общий вид, план



материалов, воздействие климата и законы зрительного восприятия образуют ряд неизменных условий создания эстетической ценности. Отсюда вытекала постановка задачи — эстетизировать железобетонную конструкцию.

Первой реализацией идей Перре и первым зданием, где железобетонная конструкция получила эстетически осмысленную форму, стал дом на ул. Франклина в Париже (1902–1903). Железобетонный каркас образовал его структурную основу. Все элементы каркаса выявлены, но облицованы керамической плиткой. Каркасной структурой обеспечен свободный план, где помещения слиты в целостную пространственную систему. Преодолена плоскостность фасада — каждый пролет каркаса завершен в своей плоскости. Такая артикуляция придала зданию готический вертикализм и пластичность. Панели, заполняющие каркас, элементы активно не работающие, на фасаде покрыты характерным флоральным орнаментом в стиле Ар нуво, заполняющим всю их плоскость. Вместе с тем в построении объема ощутимо влияние классической традиции. Сложился характерный для национального менталитета эстетизированный рационализм.

Бельгийско-французская версия стиля модерн положила начало брожению в европейской художественной культуре, менталитет которой был подготовлен уходящим романтизмом и «философией жизни». Брюссель стал первым центром распространения тенденций модерна, которые в каждой стране порождали специфические национальные варианты. Наряду с Брюсселем, выделились еще два таких центра — Вена и Глазго. Зоны их влияния взаимно накладывались, усугубляя сложность общей картины. В более поздних работах Перре откровенно и намеренно сблизил модерн с неоклассицизмом (гараж на



Архитектор Огюст Перре.
Театр Елисейских полей в Париже. 1913.
Интерьер вестибюля, общий вид

ул. Понтье, 1905–1906, не сохр., интерьер вестибюля и фасад театра Елисейских полей, 1911–1913, включающий рельефы А. Бурделля). До чистоты выражения он довел этот железобетонный неоклассицизм уже в двадцатые годы (церковь Нотр-Дам в Ле Ренси под Парижем, 1922–1924).

Ч. Р. Макинтош и школа Глазго

В атмосфере бурно развивавшегося центра промышленности, судостроения и коммуникаций, в шотландском Глазго, ставшем вторым городом Британской империи, возникла своя школа архитектуры и декоративного искусства. Художественная среда города противопоставила традиционализму «Движения искусств и ремесел» и декадентству Уайльда свою модель эстетизированного жизнестроения. Материалом стало сочетание шотландских традиций с радикальным протомодерном и отражениями японского искусства. Ядром нового направления стала группа «Четверо из Глазго» (Ч. Р. Макинтош, Х. Мак Нейр, М. и Ф. Макдональд) с архитектором Чарльзом Ренни Макинтошем (1868–1928) во главе. Целью группы была эстетизация, преобразующая жизнь, предметом деятельности — среда, несущая символические значения, интерьер в его комплексе. Группа стремилась выйти за пределы целесообразности, наполняя свои работы духовным и мистическим содержанием.

От брюссельцев, тяготевших к социальному прагматизму, их отличали представления о дуалистической ценности окружения и языка его форм. Когда Орта начинал свою серию дематериализованных интерьеров, Макинтош писал о массивности как необходимом качестве архитектуры (1892): «Два современных материала, железо и стекло, хотя и в высшей степени подходят для многих целей, никогда не займут достойно место камня — из-за этого дефекта — отсутствия массы»[9]. Разрабатывая язык символов, Макинтош обращался к идеям К. Г. Юнга, вводя в каменную кладку округлые и четко ограненные формы — как воплощение телесного и духовного. Сочетания криволинейных и жестко ортогональных очертаний формировали эмоциональную основу метафор. Изображения, включенные в систему декора, получали отклик в линиях орнамента и связывались через них с формой конструктивных элементов.

Макинтош, опираясь на прообразы, не использовал готовых мотивов, но искал намеки и ассоциации. Отсылки к образцам часто получали характер иронического гротеска. Целое складывалось «в равновесии противоположностей — современного и традиционного, мужественного и женственного, света и мрака, чувственного и целомудренного»[10]. Многое выходило за рамки стиля модерн, предвосхищая уклончивую двусмысленность постмодернизма, которой отмечен закат XX столетия. Следствиями такой «несвоевременности» были неприятие творчества Макинтоша современниками, скорый развал его группы и его ранний отход от активного творчества.

После провала на выставке в Лондоне последовал, однако, триумф «Шотландской комнаты», которую на выставке 1906 г. показала в Вене уже распавшаяся группа. Поражали своеобразие, целостность гротескного стиля, символизм

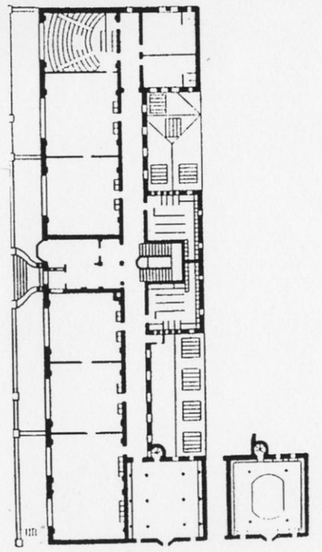




художественного языка, в котором естественно соединялись стилизованные флоральные формы и абстрактное формотворчество, основанное на вчувствовании. Контакт с шотландцами стал переломным для венской школы, их влияние распространилось на всю континентальную Европу.

В архитектурном творчестве Макинтоша главное произведение — здание школы искусств в Глазго (1897–1909). Здание отвечает выдвинутому Макинтошем критерию массивности. Противоположности, приведенные к гармоничному синтезу, наполняют напряженностью образ здания — традиционное и современное, прекрасное и утилитарное, национальное и интернациональное. Резко очерченный объем врезан в крутой склон; его асимметрия — ответ на динамику рельефа. Оконные проемы, размещенные в соответствии с целесообразностью, определяют композицию аскетичных фасадов. Материалы использованы с грубоватой откровенностью. На западном фасаде, обращенном к падающему рельефу, вертикали трех тесно сдвинутых эркеров библиотеки мощно останавливают динамику объема. Главный интерьер — библиотека — основан на энергичном расчленении пространства утрированно тектоничной деревянной конструкцией, несущей галерею. Жесткая ортогональность форм этого интерьера как бы задает тон рациональной дисциплинированности.

Сельские постройки Макинтоша в окрестностях Глазго — Уиндихилл в Килмаколме (1900–1901) и Хилл Хауз в Хеленсборо (1902–1903) — созданы методом «изнутри — наружу», при котором структура объема вторична по отношению к организации системы внутренних пространств. Лаконичные, резко очерченные объемы несут намеки на традиционную «архитектуру шотландских баронов» — крутые кровли, гладкие щипцы, мощные трубы каминов, цилиндричес-



Архитектор Чарльз Ренни Макинтош.
Здание школы искусств в Глазго, Шотландия. 1897–1909.
Общий вид, интерьер библиотеки, план



Архитектор Чарльз Ренни Макинтош.
Особняк Хилл Хаус в Хеленсборо близ Глазго. 1902–1903

кие угловые башни под коническими кровлями. Интерьеры, однако, приведены к свободной, динамичной организации пространства. Их форма основывается на ортогональных сочетаниях плоскостей, несущих экономные пятна двухмерного орнамента.

«Стиль Сецессиона» в Австро-Венгрии

Вена была не только центром генерации идей, но и местом встреч, контактов различных направлений. Фоном деятельности авангарда здесь были монументальные объемы «потемкинского города» Рингштрассе, самого большого в Европе комплекса ангажированной консервативной архитектуры. Давление этой овеществленной идеологии побуждало поиск альтернатив. В полемике складывалась новая эстетическая культура, стремившаяся обособиться не только от официальной культуры, но и от буржуазного рационализма и буржуазной этики.

Частью ее стали эстетические идеи венской школы искусствоведения. Ее лидер Алоиз Ригль (1858–1905), полемизируя с позитивистской эстетикой Г. Земпера, выдвинул представление о «художественной воле», активном духовном начале искусства, в архитектуре подчинявшем себе практическое назначение, использование материалов и техники. Законом развития художественной культуры ему виделось движение от объективного взгляда на мир к субъективизму.

Главой наиболее влиятельной архитектурной школы Вены был Отто Коломан Вагнер (1841–1918). Принадлежавший к верхам общества, он начинал как мастер эклектического «венского Ренессанса». Переломом стала для него работа над станциями городской железной дороги Вены, что поставило его перед



Архитектор Отто Коломан Вагнер.
Станция городской железной дороги «Карлсплатц» в Вене. 1899–1900

необходимостью совершенно новых решений. Характерна «Карлсплатц» в центре исторического города (1839–1900). Над симметричностью, как бы унаследованной этой постройкой от окружающих зданий, преобладают свойства нового языка форм. Структуру определил тонкий металлический каркас, в котором сочетаются прямолинейные и криволинейные элементы, образуя намек на тему триумфальных ворот. Каркас заполнен мраморными панелями, на которые живописью нанесен флоральный орнамент.

Из пояснений к проекту городской железной дороги возникла знаменитая книга Вагнера «Современная архитектура» (1895), где он изложил концепцию зодчества, не зависящего от стилей прошлого, адекватного требованиям социального прогресса и технологии. Исходная позиция автора — «…сегодня действительно красивым может оцениваться только современное. Каждая художественная эпоха отвергала более ранние и преклонялась перед иным идеалом красоты»[11]. Он подчеркивал, что поворот, через который проходит искусство, настолько крут, что речь уже не может идти «о каком-то возрождении Возрождения. Новое движение приводит к совершенно новому. Рождению, а не Возрождению»[12]. Вывод — использование какого-либо исторического стиля исключено. При этом он утверждал — как это уже делал Рёскин, — что бесполезное не может быть красиво, подчиняя эстетическое суждение критерию правдивости. Вслед за Орта, среди материалов современной архитектуры он отдал первенство стали. Пропуская теорию композиции классицизма через фильтр формальной эстетики Конрада Фидлера (1841–1895), Вагнер оставил от нее некие константы, связанные с механизмами ви́дения. Отделенные от историцистской морфологии, они введены в абстрактные формальные схемы, позволяющие упорядочить, «объективировать» форму.

Исследования «стиля времени» заняли центральное место в школе Вагнера, ставшей центром притяжения для формирующегося авангарда не только Вены, но и всей центральной Европы. Но в этой школе началось и расслоение этого стиля на «дионисийский» витализм и «аполлоническое» стремление к упорядоченности.

Вслед за «Сецессионами» в Париже (1884) и Мюнхене (1892), объединениями художников новых направлений, в 1894 г. возник «Венский Сецессион» с живописцем Г. Климтом во главе. Среди членов-учредителей были ученики О. Вагнера Йозеф Мария Ольбрих (1867–1908) и Йозеф Хоффман (1870–1956). Объединение стало центром притяжения и местом обмена идеями между представителями разных искусств и разных стран. К объединению примкнул и Вагнер.

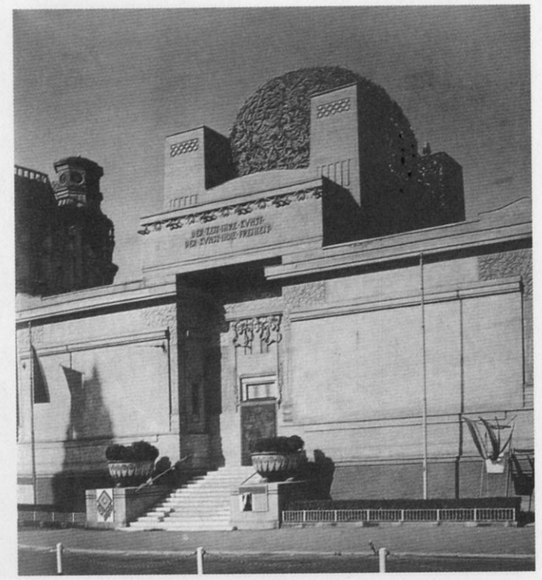
Творческим манифестом последнего, ознаменовавшим присоединение к сецессионизму, стал шестиэтажный доходный дом в Вене на Линке Венцайле (1899). Этот тип здания оказался задачей, «роковой» для нового стиля. Его ячейковая структура противоречила органической целостности объектов и иерархическому соподчинению их форм, которых требовал стиль модерн. Вагнер превратил само противоречие в принцип композиции. Структура дома приведена к единому шагу пролетов, который определил равномерность сетки высоких окон. На эту основу фасада наложена цельная орнаментальная композиция с флоральными мотивами, выполненная из глазурованных фаянсовых плит. Пятно декора безразлично к перфорации стены окнами. Две разнородные схемы, получившие рациональную организацию, отвечающую их внутренним закономерностям, дали в соединении иррациональное целое. Намеренная двусмысленность отражена названием — «Майолика Хауз». Модель имела успех — по такому принципу в Вене возник ряд фасадов.



Архитектор Отто Коломан Вагнер.
Доходный дом «Майолика хауз» в Вене. 1899. Фрагмент фасада

В «Сецессионе», однако, дионисийское и аполлоническое начала стремились к чистоте выражения и разделению. В первый период существования объединения — до 1900 г. — там лидировал Ольбрих. В его творчестве преобладала спонтанная свобода, своего рода автоматическое письмо, фиксирующее состояния психики, «зов жизни». Поэтика Ольбриха стала выражением антипозитивистской реакции, идеализма, противопоставленного материализму. Но в его работах оставалось ощутимым «напряжение двойственности — между свободной криптограммой эмоций и поисками восстановления коммуникации через символические формы»[13]. Это напряжение проявилось в «биполярности» интерьеров венских домов Шпитцера и Берла (1899), как и в архитектуре вилл Фридмана в Хинтербрюле (1898) и Штифта в Вене (1899).

Двойственностью отмечено и выставочное здание «Сецессиона», которое Ольбрих построил в историческом центре Вены (1897–1898). Он обратился к символическому архетипу, формируя центрический объем с крестообразным планом. Ольбрих писал об идее «храма искусства», «сакральном качестве», разъясняя метафору иллюстрацией, где фоном здания служит Карлсплатц с барочной Карлскирке. «Храм искусств» показан как редуцированное отражение храма, стоящего на той же площади. Однако барочному куполу постройки Фишера фон Эрлаха противопоставлена ажурная просвечивающая сфера, сплетенная из бронзовых ветвей лавра и закрепленная между пилонами с очертанием усеченной пирамиды (идея, возможно, исходившая от Г. Климта); риторической пластичности барокко противопоставлены обнаженная стереометрия массивного объема и ажурность венчающего «пузыря». Развитие архетипа пошло в сторону антиисторизма и антитривиальности. Аллюзии многозначны: просвечивающий шар венчания отсылает как к куполу храма, так и к образу «мирового древа», часто возникающему в иконографии стиля модерн.

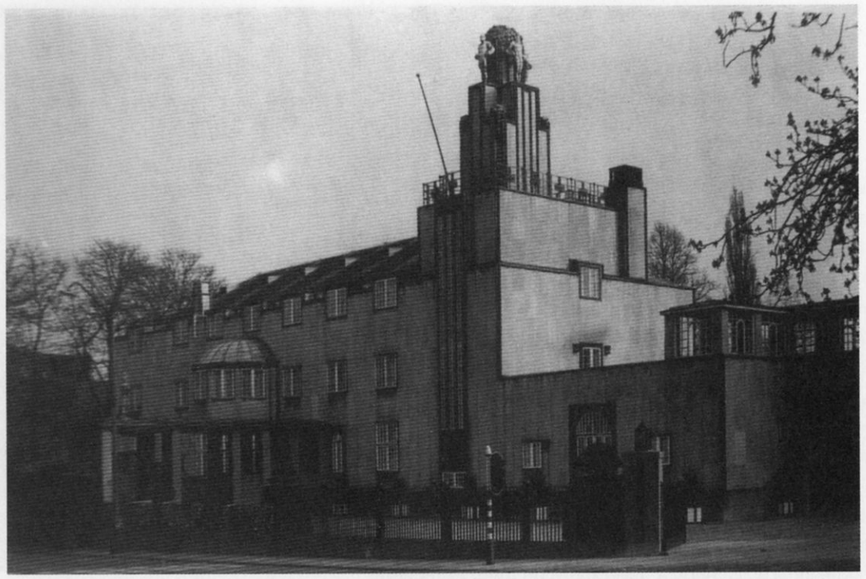


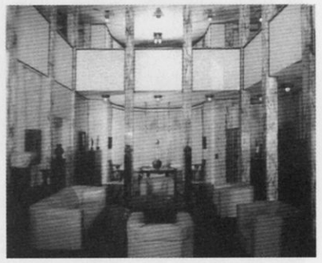
Символический язык Ольбриха, несмотря на неприятие официальной культурой Вены, около 1900 г. обратился модой, которая тиражировалась коммерческой архитектурой, легко сползавшей в сторону кича — не только в Австро-Венгрии, но и по всей Европе. Ольбрих положил начало версии стиля модерн, которая вызывала наиболее резкую реакцию отторжения после первой мировой войны.

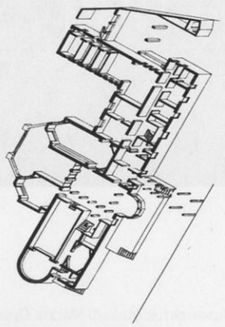
Лидерство Ольбриха в венском «Сецессионе» продолжалось до 1900 г.; толчком к изменениям послужило впечатление от суровой геометричности вещей Макинтоша, показанных на выставке. Новым лидером стал Й. Хоффман, предложивший «аполлоническую» поэтику геометрических абстракций, в которой влияние Макинтоша наложилось на уроки О. Вагнера, транслированную им в архитектуру формальную эстетику. Источником прообразов стали для Хоффмана и лаконичные объемы народных построек средиземноморских островов.



Архитектор Йозеф Мария Ольбрих.
Выставочное здание «Сецессиона» в Вене. 1897–1898.
Проект кафе Нидермейера в Троппау. 1898







Архитектор Йозеф Хоффман.
Дворец Стокле в Брюсселе. 1905–1911.
Общий вид, интерьер зала, план

От геометризированных форм традиционного австрийского жилища с частично обнаженным каркасом (дома Шпитцера и Мозера в Вене, 1902–1903) Хоффман перешел к пуристической, подчеркнутой симметричностью геометрии санатория в Пуркерсдорфе, Вена (1903–1905). Пластические возможности здесь не использованы, композиция строится на сопоставлении параллельных плоскостей, организованных двухмерными элементами. Экономность формального языка этого здания поразила Ле Корбюзье.

Опыты с организацией плоскостей Хоффман продолжил, работая с интерьерами и мебелью. Он ввел прием артикуляции плоскостей тонкими прямыми полосами двухмерного орнамента, складывающимися в подобие каркаса. Такой прием использован в организации формы дворца Стокле в Брюсселе (1905–1911), главного произведения Хоффмана. Эта форма сдержана, целостна, рациональна и ясно организована. Основанная на двухмерной артикуляции плоскостей, она, однако, кажется атектоничной и нематериальной — скорее трехмерной графикой, чем архитектурой. Уравновешенность объема, торжественная симметрия частей интерьера несут очевидные ассоциации с классикой, язык которой редуцирован до абстрактных схем.

Дворец Адольфа Стокле — одна из самых последовательных реализаций принципа совокупного произведения искусств. Его атектоничная архитектура вместе со средствами декоративного искусства и вещным наполнением формирует призрачный, ирреальный образ эстетизированного олимпийского бытия могущественного финансиста, мецената и коллекционера. Житейская проза скрыта. Декадентская хрупкая утонченность полифоничного произведения несет в себе и тревожную неуверенность времени, приближавшегося к грани мировой войны.



Смена лидерства в венском «Сецессионе» отразила общую культурную тенденцию — происходило возвращение от спонтанных порывов художественной воли к упорядоченности, вводящей в рамки рационального хотя бы логику художественного языка. В эту тенденцию был вовлечен и О. Вагнер, который в 1900-е гг. вернулся к поискам «аполлонической» формы. Объем построенного им здания Почтовой сберегательной кассы в Вене (1904–1906) охватывает операционный зал с верхним светом. Симметричная схема зала с рядами опор, отделяющими низкие боковые нефы, традиционна. Оболочка, формирующая пространство зала, образована металло-стеклянной конструкцией, как будто отсылающей к типам утилитарных сооружений, однако изощренность сложного очертания свода, пропорции сужающихся книзу опор, характер отделки свидетельствуют о символичности выбора конструкции, как бы сдвигающего смысловые значения, устраняя репрезентативность. Плоскостный, облицованный тонкими мраморными плитами фасад предвосхитил «дематериализованность» дворца Стокле. Целое сложилось в метафору эффективной бюрократической системы. Вагнер, достигший здесь полного выражения рациональности в понятиях формальной эстетики, менее поэтичен, чем Хоффман во дворце Стокле.

Трезво-рассудочным Вагнер остался при создании храма Св. Леопольда (1904–1907), вошедшего в комплекс психиатрической больницы в районе Штайнхоф. Построение центрического, увенчанного куполом объема на вершине холма отсылает к традиционным схемам. Но обобщенная геометрия формы «одета» тонкими плитами облицовки с выступающими головками крепежных болтов, а свод внутри артикулирован вызолоченными металлическими полосами, прикрывающими швы между плитами. Лаконичные формы с гра-



Архитектор Отто Коломан Вагнер.
Почтовая сберегательная касса
в Вене. 1904–1906.
Интерьер операционного зала.
Фасад. Чертеж О. К. Вагнера



Архитектор Отто Коломан Вагнер. Церковь Св. Леопольда в районе Штайнхоф, Вена. 1904–1907

фичным двухмерным декором преобладают и в более поздних работах Вагнера (дом на Нойштифтгассе в Вене). Простота стала основой метафоры целесообразного, как бы снимавшей вопрос о реальной целесообразности.

Тенденция к простоте и упорядоченности получила в Вене наиболее последовательное выражение в теоретической концепции и творчестве Адольфа Лооса (1870–1933), оказавшего влияние на все основные направления архитектуры начала XX столетия. Его мысль возвратилась к этическим началам эстетической утопии, что определило его противостояние эстетизму «Сецессиона».

Сын ремесленника-каменотеса, Лоос родился в Брно, учился в Дрездене, затем отправился в США, где на него произвели впечатление идеи американского протофункционализма. С 1896 г. Лоос поселился в Вене. Провинциально-плебейское происхождение и физический недостаток — глухота — изолировали его от снобистской верхушки профессии в имперской столице. Испытывая трудности с заказами, он строил немного, но стал выступать как теоретик и полемист, начав борьбу с символической декоративностью, насаждавшейся «Сецессионом», как и с идеей совокупного произведения искусств, которой человеку навязывалась программа жизнеустройства, не оставлявшая места для выбора.

Началом его рассуждений была мысль Морриса, что социальная справедливость может быть установлена за счет устранения из производства всего выходящего за пределы необходимого. Этот социально-этический принцип Лоос переносил на архитектуру. Культу оригинальности он противопоставлял естественность, притягательности новизны — целесообразность. Орнаментальность стиля модерн представлялась ему недостойной современной культуры. Ей он посвятил нашумевшую свою статью — «Орнамент и преступление» (1908). Логика ее парадоксальна. «Для маленького ребенка и папуаса не существует морали. Папуас убивает своих врагов и их съедает; но он не преступник. Современный же человек, убивающий и съедающий соседа, или преступник, или дегенерат. Папуас украшает себя татуировкой, разрисовывает свою пирогу и весло, и все, что попадает ему в руки. Он не преступник. Современный человек с татуировкой или преступник, или дегенерат… Я сформулировал и провозгласил следующий закон: с развитием культуры орнамент на предметах обихода постепенно исчезает… Орнамент, утеряв всякую органическую связь с нашей культурой, перестал быть средством ее выражения»[14].

В этих словах звучит не столько рационалистический ригоризм, сколько этическое неприятие культурного расточительства, основанного на социальном неравенстве. Вместе с тем, атака Лооса на орнамент отражала тенденцию, затронувшую все стороны визуальной культуры начала XX века — к обобщению зрительного опыта и конструктивности. Эта тенденция побуждала Сезанна трактовать природные формы через аналогии с элементарными геометрическими телами, вела к экспериментам кубизма.



Парадигмой антидекоративного стиля Лооса стал дом Штайнера в Вене (1910). Объем его приведен к сочетанию элементарных геометрических тел. Одноэтажный уличный фасад, предписанный градостроительным регулированием, связан с трехэтажным, обращенным в сторону сада, через кровлю с очертанием четверти цилиндра. Садовый фасад стал как бы геометризованной по-сезаннистски формой классицистического особняка с его симметрией, трехчастным членением, ризалитами и порталом в центре. Окна без обрамлений прорезают бетонную стену. Экономия художественных средств заявлена Лоосом как культурная норма. Лоос стал живой связью между венским «Сецессионом» и архитектурным авангардом следующего поколения.

В 1909–1911 гг. напротив необарочного дворца Хофбург Лоос построил семиэтажный торговый дом «Гольдман и Залач». Стремясь войти в историческую среду, он обратился к забытому тогда опыту германского классицизма начала XIX в. Схема дома, соединяющего магазины и мастерские трех нижних этажей с конторами и квартирами на верхних, исходит от американского опыта Лооса. План вписан в трапециевидные очертания участка. Каркасная структура заключена в оболочку кирпичных стен. Нижняя зона фасада, облицованная зеленым мрамором, включает строго нарисованный дорический ордер. Верхняя зона объединена в гладкий цельный массив, прорезанный равномерной сеткой окон. Сочетание эстетического минимализма с цитатами из классики, остро противопоставленное как стилю «Сецессион», так и эклектичному необарокко, вызвало бешеный взрыв недоброжелательной критики.

Архитектор Адольф Лоос.
Дом Штайнера в Вене. 1910.
Садовый фасад



Архитектор Адольф Лоос. Торговый дом «Гольдман и Залач» в Вене. 1909–1911

Этический рационализм Х. П. Берлаге

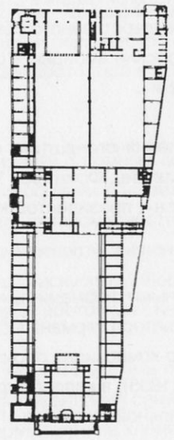
Подобно Лоосу, приоритет этического перед эстетическим определял развитие метода голландского архитектора Хендрика Петрюса Берлаге (1856–1934), перенесшего в XX столетие менталитет романтических правдоискателей прошлого века — Рёскина, Морриса, Виоле ле Дюка. Берлаге получил профессиональное образование в Высшей технической школе Цюриха, где поддерживались рационалистические стороны учения Г. Земпера, внимание к выявлению свойств материала в архитектурной форме. По возвращении в Амстердам он работал у П. Й. Х. Кюйперса (1827–1921), лидера голландской архитектуры того времени, ученика и последователя Виоле ле Дюка. Кюйперс стремился преодолеть собственный эклектизм, рационалистически осмысляя наследие готики и национальные архитектурные традиции, чтобы создать некий «неофламандский стиль».

В собственных работах Берлаге, однако, склоняется к неороманскому стилю. З. Гидион на этом основании связывал имена Берлаге и Ричардсона. Но американец искал в романских прообразах источник новых романтических эффектов. Берлаге, напротив, привлекали спокойная массивность тектонических структур романики, преобладание в ней стеновых конструкций, которые можно было естественно соединить с традиционной для Нидерландов архитектурой из неоштукатуренного кирпича.

Еще в 1883 г. Берлаге участвовал в конкурсе на проект биржи в Амстердаме, предложив неофламандский вариант с многочисленными щипцами и башенками. В 1895 г. ему был заказан реальный проект этого здания, осуществленный в 1897–1903 гг. Замысел претерпел значительные трансформации в сторону упрощения и структурной четкости, сохраняя изначально принятую структуру плана, основанную на соединении трех залов, освещаемых верхним светом и предназначенных для разных видов биржевых операций в едином четырехэтажном объеме из неоштукатуренного кирпича. Обобщенный массив откорректирован и приведен к математическому единству соотношений частей и целого, для чего использовалась диагональная модульная сетка — изобретение голландца Я. Х. де Гроота, основателя амстердамской школы математической эстетики.

Несущая конструкция биржи — массивная кирпичная стена — артикулирована в соответствии с рациональным распределением усилий. Гранитные вставки отвечают местам сосредоточенных нагрузок — каменные консоли несут фермы покрытия, из камня вытесаны опоры арок в аркадах. Решетчатые металлические конструкции оставлены открытыми, как кладка стен. Интерьер главного зала стал как бы иллюстрацией к теоретическим положениям Виоле ле Дюка. Главные эстетические ценности объекта связаны с организацией системы внутренних пространств, охваченных ярусами галерей-аркад. Объем, по протяженным сторонам, уходящим вдоль нешироких улиц, объединен простыми ритмами, подводящими к главному фасаду с входным порталом, обращенному на площадь. Его доминанта — мощная угловая башня, лаконичная вертикаль которой без креповок вырастает из массива стены, напряженно соседствуя со щипцом







Архитектор Хендрик Петрус Берлаге. Здание биржи в Амстердаме. 1895–1903. Интерьер операционного зала, план, общий вид

на оси портала. Целостность объема исключила выявление в его форме структуры внутренних пространств по принципу стиля модерн «изнутри — наружу». Характер здания ближе к романтическому протомодерну Морриса и Уэбба, чем к постройкам Орта, создававшимся в одно с ним время.

Уже после завершения здания биржи Берлаге опубликовал ряд теоретических работ, уточняющих его концепцию («Мысли о стиле в архитектуре», 1905; «Основы и эволюция архитектуры», 1908; «Искусство и общество», 1910). Он утверждал первичность пространства для архитектурных объектов, указывая на формообразующую роль ограничивающих его стен и на необходимость сквозного пропорционирования всех величин. Но всюду и неизменно Берлаге подчеркивал сущность архитектуры как искусства и предъявлял к ней требование правдивости. Ее будущее он видел в социалистической перспективе развития общества.

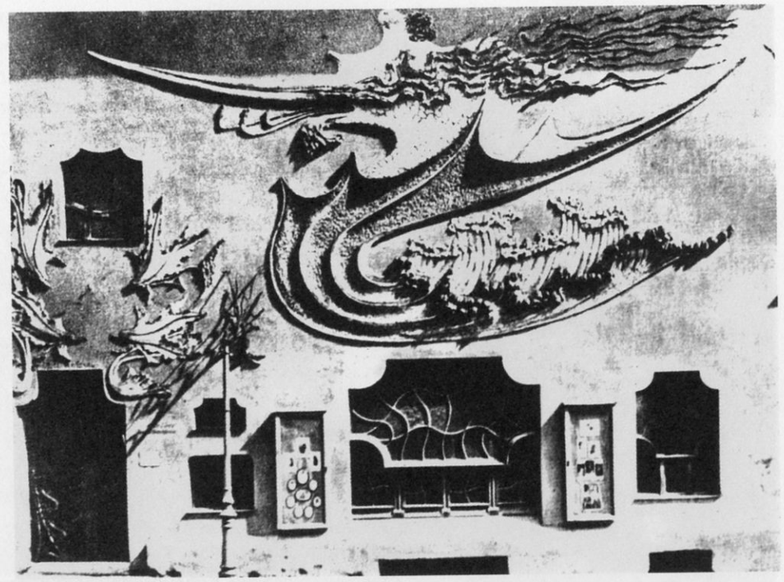
Высшие культурные ценности Берлаге связывал с системой города, ее единством. Он не принимал стремления к дезурбанизации и депопуляции больших городов, заложенного в концепцию города-сада. Получив в 1901 г. заказ на планировку южного района Амстердама, он создавал ее на основе традиционных уличных пространств с непрерывной застройкой, опираясь на теории немецкого градостроителя Штюббена и Камилло Зитте.

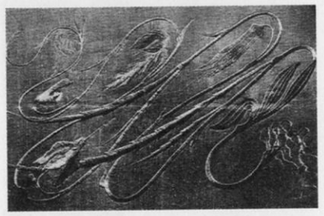
Югендштиль в Германии

Германский вариант воплощения эстетической утопии — югендштиль — складывался несколькими годами позже, чем аналогичные течения в Бельгии, Франции, Австро-Венгрии. Влияние опережавших его школ соседних стран было активным, тем более что меценаты приглашали в Германию их мастеров, обеспечивая им привилегированные условия творчества (Х. ван де Велде, Й. М. Ольбрих и др.). Энергию распространения панэстетизма, как и его перерождения — в коммерческий кич, имперский монументализм или националистический «хайматштиль», — питала ситуация в стране, лишь недавно пережившей драматические коллизии государственного объединения. Развитие промышленной мощи пробудило имперские амбиции. Среди интеллектуалов усиливалось влияние «философии жизни».

Самые ранние проявления югендштиля связаны с Мюнхеном — уже в начале 1890-х. В 1892 искусствовед Фриц фон Уде и художник Франц Штук организовали здесь «Сецессион», президентом которого стал художник-символист Макс Клингер.

Ассоциации с природными формами лежали в основе декоративных композиций живописца и скульптора Германа Обриста (1863–1927). Пульсирующие, динамичные ритмы его композиций производили сильное впечатление — как гобелен «Удар бича» (1895), в каллиграфических очертаниях которого прочитывалась метафора витальной силы. Его «Проект монумента» (1902) с наклонными стержнями, по которым устремляется ввысь пластичная спираль, предвосхитил идею конструктивистского монумента Татлина.





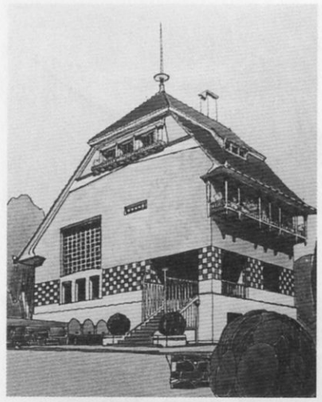
Архитектор Аугуст Эндель.
Фотоателье «Эльвира» в Мюнхене.
1897–1898 (не сохранилось). Фасад

Художник Герман Обрист.
Гобелен «Удар бича». 1895

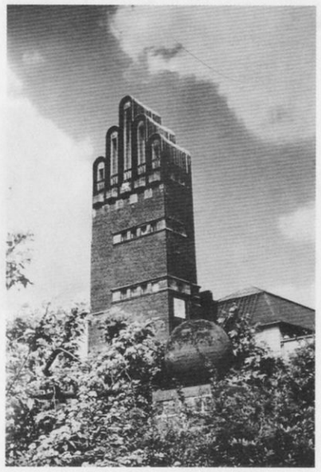
Трансляцией в архитектуру абстракций Обриста были работы близкого с ним Аугуста Энделя (1871–1925), архитектора-дилетанта, приехавшего в Мюнхен изучать философию и эстетику. Его интерес к архитектуре начался с рассуждений, переводящих в практическую плоскость эстетику Теодора Липпса. Эндель протестовал против подчинения утилитарному: «Требования удобства задают лишь некий каркас здания… Как его завершить — зависит от факторов эстетических. Еще никто не решился с откровенностью показать все конструкции здания; всегда что-то скрывается. Есть конструкции, которые подлинно эстетичны, но некоторые — нет. Первые возбуждают, последние — нет»[15]. Эндель искал методы рационального управления эмоциями, предполагая существование зависимостей между морфологией формы и психической реакцией на нее. Осуществить свою теорию он пытался, создав фотоателье «Эльвира» в Мюнхене (1897–1898, не сохр.).

Фасад этого небольшого здания организован огромным цветным керамическим рельефом, который рождает смутные ассоциации с неким существом, основанные на абстрагированных от конкретного закономерностях органической формы. Этот мотив энергично выступает на плоскости, лишенной артикуляции. В его рисунке ощутимо влияние японского искусства. Формотворчество Энделя на полтора десятилетия опередило первые абстракции Кандинского.

Сильную прививку венского «Сецессиона» Югендштиль получил в 1899 г. Тогда великий герцог Гессенский Эрнст Людвиг пригласил семь молодых художников, учредив художественную колонию в Дармштадте на холме Матильденхоэ. Лидером колонии стал приехавший из Вены Й. М. Ольбрих — единственный архитектор. Осуществлялся вариант эстетической утопии как художнического братства,



претендующего на модель идеального общежития. Дармштадтский холм видел-ся как новый акрополь. Вершину занял дом Эрнста Людвига с группой художественных мастерских; ниже по склону Ольбрих разместил дома художников. На растянутом лаконичном фасаде главного здания, прорезанном понизу лентой широких окон, сильный акцент создает центральная арка, в глубине которой вызолоченная плоскость обрамляет портал. На золотом фоне — живописно-скульптурная декорация в стиле венского «Сецессиона». Тяжеловесные каменные фигуры, обрамляющие лестницу, увеличивают силу акцента. Четко организован симметричный план. Кубичные объемы жилых домов подчеркнуто интимны; их декор включает намеки на местную традицию; в пределах согласованных масс индивидуализированы фасады. Исключением был дом, который сам для себя построил живописец Петер Беренс (1868–1940). Дом, созданный под влиянием скорее Макинтоша, чем венцев, компактен, массивен и лаконичен. Здесь уже наметился мрачноватый мистический символизм его более поздних архитектурных работ.



Архитектор Йозеф Мария Ольбрих.
Дом Ольбриха в Дармштадте, Германия.
1900

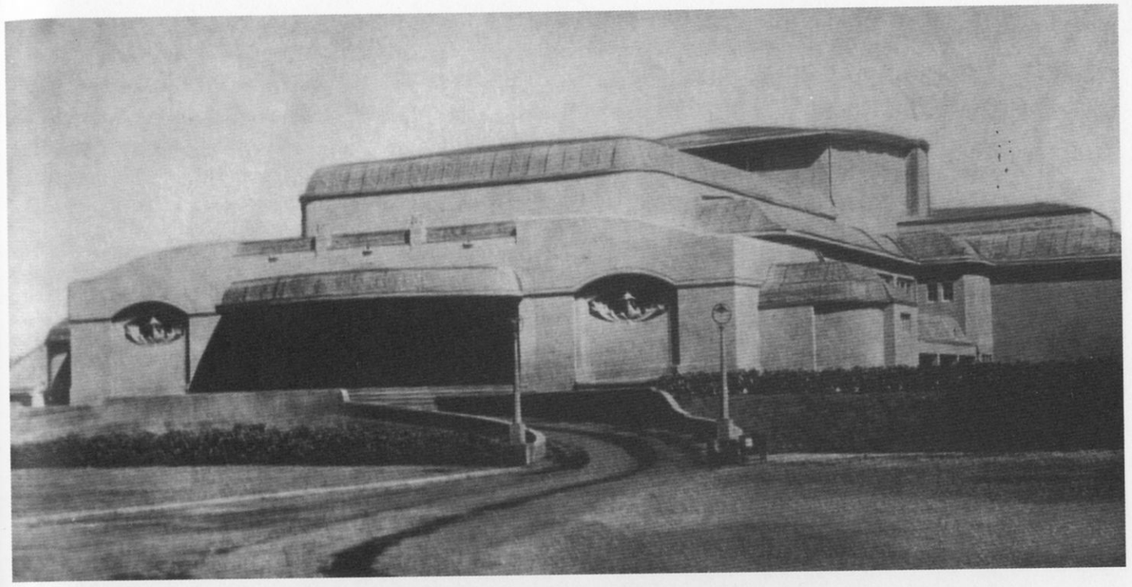
«Свадебная башня» в Дармштадте.
1899, 1905–1908

Свадьба герцога дала повод Ольбриху создать мощный вертикальный ориентир на вершине холма, завершивший символическую систему акрополя, — «Свадебную башню» (1905–1908), связанную с растянутой группой павильонов выставочного здания. Краснокирпичную вертикаль венчает пирамидальная группа арок, отделанных цветными плитками, — предвосхищение популярной в конце 1910-х гг. идеи «короны города», его символического центра. В застройке холма воплощен образ организованного по законам красоты сообщества тех, кто творит красоту.

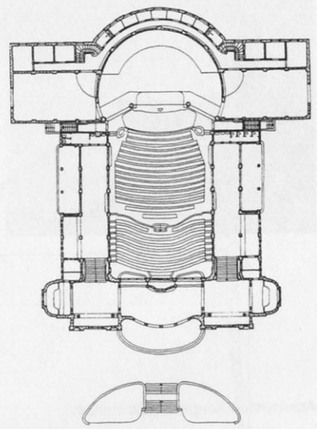
Стиль Сецессиона, представленный Ольбрихом, приобрел в Германии последователей, особенно многочисленных в области создания коммерческих построек и отделки интерьеров. Воспринятый поверхностно, он легко вырождался в кич. Ранняя смерть Ольбриха (1908) привела, однако, к угасанию этой версии стиля.

Более долговечным оказалось влияние Х. ван де Велде. После успеха на выставках в Германии он получил несколько заказов в Берлине и в 1899 г. перенес туда мастерскую из Брюсселя. В 1902 г. саксонский герцог пригласил его в Веймар, где ван де Велде построил здание школы прикладного искусства (1908) и остался ею руководить. Введенные им методы обучения стали после 1919 г. одной из основ созданного Гропиусом Баухауза, в состав которого школа вошла.

Собственное творчество ван де Велде развивалось под влиянием эстетики Т. Липпса и ее продолжения в труде В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908). Следуя культурной модели последнего, он искал в форме способы выражения психических состояний и эмоций. При этом он сохранял веру в возможность влиять на общество, формируя окружающую его среду. Манера ван де Велде в германский период развивалась от декоративной экстравагантности к поиску равновесия дионисийского и аполлонического. Он стремился преодолеть капризную декоративность Сецессиона, не переходя к канонизированной упорядоченности классицизма. Сдержанностью отмечены интерьеры Фолькванг-музея в Хагене (1900–1902) с их равновесием нейтральных экспозиционных зон и пластических акцентов. Скупой декор должен был символизировать работу упруго напряженной конструкции. Высшим достижением ван де Велде стало здание театра на выставке Веркбунда в Кёльне (1914).

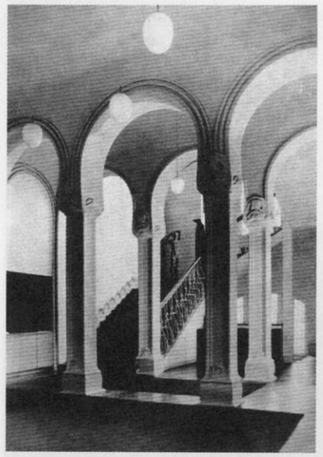


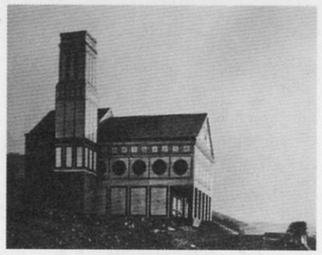
Театр как тип здания имел особую значимость в системе эстетической утопии. В нем виделась материальная основа высших форм социальной и духовной жизни, место культурных контактов, объединяющих социум, а кроме того — и потенциальная возможность наиболее полного осуществления идеи «совокупного произведения искусств». Ван де Велде, заинтересованный сценографическими новациями Макса Рейнхарда, искал новые формы театрального пространства. В Кёльне он связал в единстве прямоугольный зал и полукруглую сцену, разграниченные трехчастным порталом. Распластанный объем трактован как гигантский слоистый монолит. Очертания элементов мягко округлены, горизонтали переходят в вялые кривые. Здание рационально организовано, но его образ основан на абстрагированных органических закономерностях и чужд механистической рациональности.



Архитектор Хенри ван де Велде.
Театр на выставке «Веркбунда»
в Кёльне. 1914.
Общий вид, план

«Органицизм» ван де Велде противостоял линии, которую принял германский Веркбунд — объединение архитекторов, дизайнеров и предпринимателей, основанное в 1907 г. по инициативе архитектора Г. Мутезиуса (1861–1927). Стремясь возродить единство искусства и техники, Мутезиус поначалу ориентировался на английское «Движение искусств и ремесел». Он строил по английским прообразам аскетичные унифицированные дома для рабочих в поселке Хеллерау под Дрезденом, планировку которого разработал Р. Римершмидт (1909). Но унификацию, возникшую как символическое выражение порядка, было естественно





Архитектор Хенри ван де Велде.
Фолькванг-музей в Хагене, Германия.
1900–1902. Вестибюль

Архитектор Петер Беренс.
Крематорий близ Хагена, 1906–1907

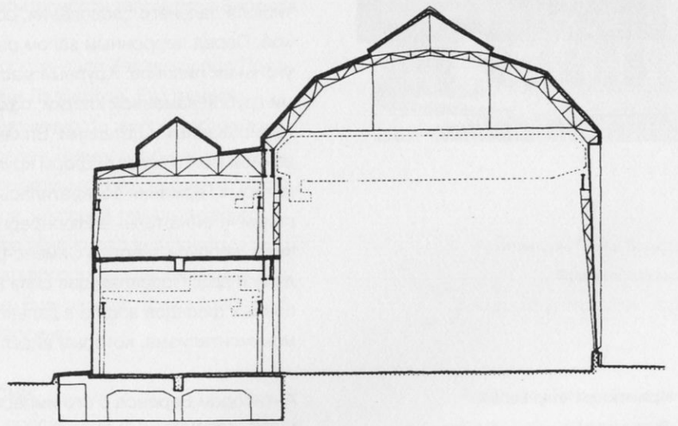
связать с промышленным стандартом. Ориентиры для Мутезиуса изменились — его увлекла технократическая утопия. Открытым столкновением этой новой версии утопической мысли и дряхлевшей эстетической утопии, связанной со стилем модерн, стала дискуссия на собрании германского Веркбунда в 1914 г. Ван де Велде защищал на ней художнический индивидуализм, Мутезиус противопоставил импульсам «воли к форме» экономическую эффективность и социальную целесообразность, заявив, что «только через стандартизацию можно вернуть архитектуре универсальную значимость, которой она обладала в эпохи гармоничных цивилизаций»[16].

Эволюция эстетизма в сторону упорядоченности связывалась в Германии не только с технократическим рационализмом. Возникали и варианты возвращения к формальной дисциплине классики. Сочетание имперских амбиций и национализма порождало при этом новые формы монументальности. По такому варианту развивалось творчество Петера Беренса.

После первых архитектурных опытов в Дармштадте Беренс создал патетический «стиль Заратустры». Его воплощением стал входной зал павильона Германии на международной выставке в Турине (1902). Беренса увлекли ницшеанская концепция культуры и идея стиля как символа жизнеощущения эпохи, проявляющегося во взаимодействии искусств. От ницшеанской риторики он перешел к плоскостной геометрии построек, рождающих ассоциации с «инкрустационным стилем» тосканского Проторенессанса (крематорий близ Хагена, 1906–1907). Но главный шаг был сделан, когда в 1907 г. Беренса пригласил концерн АЭГ на роль художественного директора и создателя фирменного стиля, охватывающего не только продукцию и рекламу, но и производственные сооружения. Беренс увидел промышленность как воплощение аполлонического начала цивилизации, способного разрешать и социальные проблемы. Производственные здания он принял как прототип универсального порядка, диктуемого индустриальным гуманизмом.

Осуществлением новой символической концепции стала фабрика турбин в Берлине (1909), в композиции которой Беренс столкнул две логики формообразования: логику искусства и логику техники. С намеренной брутальностью обнажены металлические шарнирные рамы конструкции, пролеты между которыми заполнены стеклянными панелями. Но тонкие стенки на углах объема рассечены декоративными швами и имитируют циклопическую кладку. Торец высокой кровли, лежащей на металлических фермах, отделан штукатуркой «под камень», имитируя чудовищный монолит, придавивший здание. Сочетание иррациональной бутафории и обнаженной конструкции создавалось как подавляюще монументальный символ мощи промышленного производства, но воспринимается выражением неподвластной человеку стихии техномира. Нет ассоциаций с классикой, но сами принципы упорядоченности формы извлечены из классической традиции. Уличный фронт шестиэтажного корпуса завода малых моторов в Берлине (1910) сформирован как ряд кирпичных пилонов с закругленными углами, несущих полосу антаблемента. Создана сведенная к элементарной геометрии схема классической колоннады. Осуществляя идею универсальности





Архитектор Петер Беренс. Фабрика турбин концерна АЭГ в Берлине. 1909. Общий вид, разрез





принципов построения промышленного здания, Беренс использовал схему этого фасада для представительного здания германского посольства в Санкт-Петербурге на Исаакиевской площади (1911–1912), которое также отмечено отчужденностью и сверхчеловеческим масштабом.

От символов индустриальной мощи к монументальному стилю, непосредственно отражающему имперские амбиции Германии, сделал шаг Пауль Бонатц (1877–1956). В 1911–1927 гг. вместе с Фридрихом Шолером он создал свою лучшую постройку — неороманское здание вокзала в Штутгарте. Мощный куб вестибюля дальнего следования, облицованный камнем, прорезан гигантской аркой. Перед перронным залом развернут монументально-монотонный ряд прямоугольных пилонов. Крупный масштаб подчеркнут огромными глухими плоскостями грубой каменной кладки, лаконичность которых оттенена немногими тонко нарисованными деталями. Влияние Беренса и Бонатца отразилось в величественной монотонности форм крупных промышленных построек, к строительству которых Германия возвратилась уже в первой половине 1920-х гг. (склады компании «Рейншталь» в Нюрнберге и Дюссельдорфе, 1924, архитектор Э. Фаренкамп; корпуса заводов Сименс-Шуккерт в Берлине, 1926, архитектор Х. Хертляйн и др.). Подавляющая сила простейших ритмов и обобщенных масс их кирпичных фасадов вошла в дальнейшем в число истоков «сверхчеловеческого» монументализма, который видели своим идеалом архитекторы Третьего рейха.

Архитектор Петер Беренс.
Посольство Германии в С.-Петербурге.
1911–1912
Завод малых моторов в Берлине. 1910

Антиподом Беренса с его имперским монументализмом был Генрих Тессенов (1876–1950). Он также признавал упорядочивающим началом формы некую метафору классического, но принадлежал к группе архитекторов, ожидавших обновления искусства и возрождения культуры от традиционного ремесла. Глав-



ным злом современного общества он считал большие города. Тессенов стремился к крайней простоте, что определило характер не только его архитектуры, но и графики. Садовый домик Гёте в Веймаре стал моделью множества его жилых построек — с элементарными прямоугольными объемами, высокими черепичными кровлями, замкнутостью, подчеркнутой ставнями на скупых проемах окон. Декларируемой целью был максимум удобств при минимальных затратах. Любую архитектурную задачу Тессенов решал, исходя от типа как архитектонической первоформы. В продолжении традиций анонимного строительства он видел выражение анонимности средних слоев, которым предназначались его постройки, — установка, полярная ницшеанской элитарности творчества Беренса.

В 1910–1911 гг. Тессенов построил, однако, в городе-саде Хеллерау под Дрезденом здания Института ритмической гимнастики Далькроза. Его главное сооружение — зал празднеств — контрастно анонимности жилой застройки Хеллерау. В его симметричной композиции выделен храмоподобный объем зала. Формы его редуцированы до простейших геометрических очертаний первообраза храма — тесный ряд квадратных пилонов, несущий тяжелый треугольник фронтона черепичной кровли. Упрощение должно символизировать возврат к архаическому времени, когда священный танец воплощал классический идеал, не знавший деления на духовное и телесное. Возник еще один вариант не монументальной, но все же отчужденной неоклассики.

Стиль модерн и неоклассицизм в России

В «постклассицистическом» периоде развития российской архитектуры поиски антитезы абстрактной нормативности связывались со стремлением к национальной самоидентификации. Поиски «народного», однако, были надолго свя-

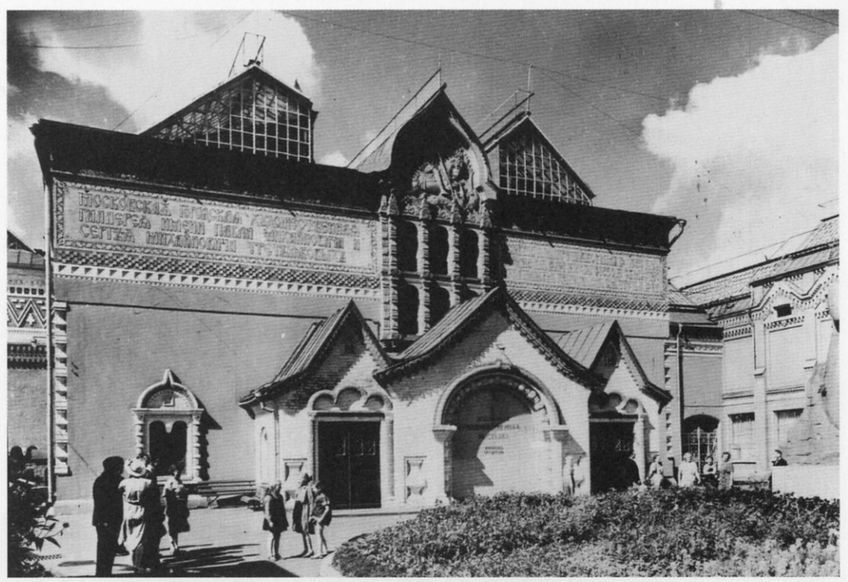


Архитекторы Пауль Бонатц,
Фридрих Шолер.
Вокзал в Штуттгарте. 1911–1927

Архитектор Генрих Тессенов.
Здание Института ритмической
гимнастики Далькроза в Хеллерау
под Дрезденом, Германия. 1910–1912



Художник В. М. Васнецов. Церковь в Абрамцеве. 1882



Художник В. М. Васнецов.
Фасад Третьяковской галереи в Москве.
1900–1905

заны с позитивистским отношением к истории и протофункционализмом, общими для эклектизма того времени. Романтически окрашенная эстетическая утопия, в отличие от историцизма эклектики, основывалась на личностном, эмоциональном отношении к прошлому и его культуре. Воспринявшие ее художники стремились к воссозданию образов прошлого, а не повторению исторических «мотивов». Они мечтали о создании совокупных произведений искусства. Жизнестроительные претензии соединялись с присущей эпохе театрализацией жизни — не случайно живописцев, поддерживавших эту тенденцию, влекли к себе сценография и архитектура.

«Национальный протомодерн» сложился в 1880-е годы в Абрамцевском кружке художников, в подмосковном именье мецената С. И. Мамонтова. Одним из ранних архитектурных экспериментов направления стала церковь в Абрамцеве (1882), коллективный проект которой завершил В. М. Васнецов[17]. Художники не воспроизводили «мотивы», но исходили из эмоционально-образного восприятия наследия. Их интересовал не «романовский» XVII век, а новгородско-псковское зодчество с его обобщенностью и живописной неправильностью очертаний крупных масс. Это не имитация старины, а импровизация на ее темы. В. Я. Курбатов назвал направление, начало которого отмечено абрамцевской церковью, «неорусским стилем»[18].

Живописец В. М. Васнецов (1848–1926) стал зачинателем этого «неорусского стиля», по сути дела — протомодерна. Самое известное его архитектурное произведение — фасад-эмблема Третьяковской галереи, объединивший ее разрозненные ранее постройки (1900–1905). Он подобен театральному занавесу, форму которого определяют «знаки», несущие ассоциации с допетровским зодчест-



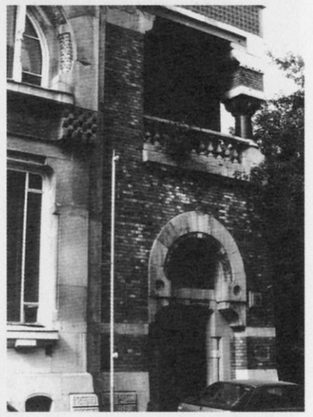
Архитектор Н. К. Жуков по эскизам художника С. А. Малютина. Дом З. О. Перцовой в Москве. 1905–1907



вом. Самым причудливым произведением неорусского стиля стал созданный по эскизам художника С. А. Малютина (1859–1937) дом З. О. Перцовой в Москве (1905–1907) — псевдореконструкция праславянского мифа, гипотетическая метафора архаической древности. Преувеличенность форм этого гротеска, впрочем, ближе к стилю модерн, чем к неорусскому стилю.

Самым значительным произведением, в котором на основе неорусского стиля кристаллизовался стиль модерн, стало здание Ярославского вокзала в Москве, перестроенное в 1902–1904 гг. по проекту Ф. О. Шехтеля (1859–1926). Оно послужило архитектору поводом для воплощения образов национально-романтического мифа. Мечта о новой жизни страны, возрождающей былое могущество с помощью техники, воплощена в метафорах, связывающих настоящее с былинным прошлым, но уже не в знаках историзма, а на основе образных и эмоциональных ассоциаций. С русской архитектурой допетровского времени детали здания связаны лишь тонкими непрямыми ассоциациями. Они задуманы как знаки связи не с историей, а с внеисторическим национальным духом. Мастерство, с которым достигнута уравновешенность в асимметричной группировке масс, далеко продвинуто в сравнении с талантливым дилетантизмом живописцев, выступавших в роли зодчих. Здание еще связано с неорусским стилем, но уже несет черты стиля модерн, его формального языка. В истории русской архитектуры оно стало вехой, за которой пути воплощения эстетической утопии разошлись, — стиль модерн отделился от неорусского.

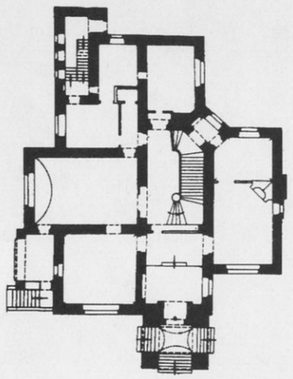
Впрочем, первые постройки в интернациональной версии стиля модерн появились в России несколько раньше. Проекты, отвечающие его критериям, экспонировались уже на выставке II Съезда русских зодчих в 1895 г. (работы



Архитектор Ф. О. Шехтель.
Здание Ярославского вокзала в Москве.
1902–1904

Архитектор Л. Н. Кекушев.
Дом Кекушева в Москве. 1899





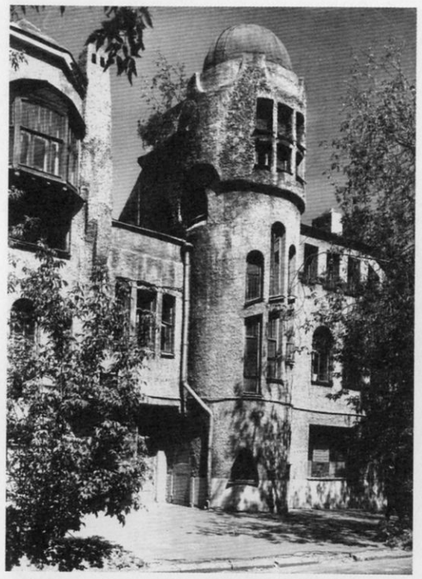
Архитектор Ф. О. Шехтель.
Особняк Рябушинского в Москве.
1900–1902.
Общий вид, план, интерьер парадной лестницы

Ф. О. Шехтеля, Л. Н. Кекушева и др.), а постройкой, где его признаки представлены полно и бескомпромиссно, стал собственный дом Кекушева в Москве (1899). Приемы организации его уравновешенной асимметричной композиции напоминают композиции В. Орта и, в меньшей степени, Ольбриха. Интернациональная версия модерна осталась явлением прежде всего московским; из Москвы ее влияние распространялось на провинцию. В С.-Петербурге, где больше сказывалось давление официального консерватизма, модерн развивался менее энергично.

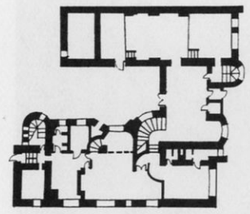
Лидером направления в России стал Ф. О. Шехтель, исследовавший в своем творчестве несколько вариаций стиля. Еще до упомянутого выше неорусского здания Ярославского вокзала он создал характерный для интернациональной версии модерна особняк Рябушинского (1900–1902) в Москве. Романтизированный образ «прекрасности жизни», подчеркнутая индивидуалистичность и стремление архитектора превратить постройку в совокупное произведение всех пространственных искусств сближают особняк с бельгийским Ар нуво; свободная асимметрия и массивность стен под плоскими карнизами близки к работам Ольбриха. Но работа Шехтеля глубоко своеобразна.

Особняк сформирован как самодостаточный свободно поставленный объект (в отличие от построек Орта, входящих в непрерывный ряд застройки). Используя метод «изнутри — наружу», Шехтель создал объем, в динамичной асимметрии которого воспроизведена структура внутреннего пространства, спирально закрученного вокруг центральной лестницы. Грани объема приведены к геометрии, отвлеченной от конкретного материала. Напротив, грузные









массивы крылец перед входами — метафоры тяжеловесной оберегающей силы. Стены завершает фриз с мозаичными изображениями орхидей, оконные переплеты складываются в абстрагированный флоральный орнамент.

Центральное ядро интерьера определило формально-эстетическую и символическую кульминацию композиции. В пластичной, текучей форме выполненного из искусственного мрамора ограждения главной лестницы проступают зыбкие образы некой становящейся жизни. В отличие от графичности Орта, Шехтель активно использует пластичные массы. Орнаментальные формы основываются на различных уровнях абстрагирования природных образцов, от узнаваемых стилизованных изображений на мозаичном фризе до полной абстракции в рисунке металлических решеток. В формах дома Рябушинского Шехтель не только воплотил мечту о жизни, направляемой красотой, но и зыбкость этой мечты, ощущение хрупкой неустойчивости бытия, характерное для России рубежа веков.

Формальная система, разработанная на особняках, не проецировалась на структуру доходного дома — даже если это был дом с дорогими квартирами. Л. Н. Кекушев (1853–1919), мастер, соперничавший с Шехтелем, искал решения этой задачи, создавая доходный дом на Пречистенке в Москве (1901–1906). Он пытался создать впечатление дома как монолитной пластичной массы, преодолевая естественное для типа построение на основе суммы равнозначных жилых ячеек. Симметричность и господство центра он подчеркнул как главные объединяющие факторы. Мнимая структура, как бы изображенная на фасаде, не отвечает реальному построению объема.

Архитектор А. У. Зеленко.
Детский клуб Шацкого в Москве. 1907.
Общий вид, фрагмент, план

До мыслимой крайности пластичность доведена в построенном А. У. Зеленко детском клубе педагога Шацкого в Москве (1907). Утопическая программа этого «детского замка» воплощена в подобие обитаемой скульптуры, романтичная и фантастичная выразительность которой определяется грубоватой пластикой, несущей ассоциации с органической формой.

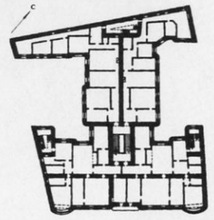
Модерн в России развивался в том же направлении, что и его аналоги в Германии и Австрии. На раннем этапе привлекал иррационализм, но он входил в конфликт с реалиями городской жизни, систематизированностью ее функций. Произволу «художественной воли» противостояли необходимость рационального упорядочения пространственных структур и идеалы гражданственности. Стремление к «аполлоническому началу» становилось общекультурной тенденцией (об этом свидетельствовало даже название основанного в 1909 г. художественного журнала — «Аполлон»).



Стиль модерн начал трансформироваться в сторону рационального. В 1909 г. Шехтель построил дом Московского купеческого общества. Каркасная конструкция осмыслена как архитектоническое начало. Ею определена структура широко остекленных фасадов. Скругленные углы здания, мягкие очертания пилонов, облицованных белой плиткой, фриз, роль которого играет верхний этаж, — приемы стиля модерн, индивидуализирующие жесткую систему.

Более радикальным, однако, представлялось возвращение не к логике форм классики, а к художественному языку и образам классицизма. Казалось, что его прямая реконструкция позволит осуществить эстетическую утопию, альтернативную стилю модерн. Принималось как постулат, что принципы, а иногда конкретные формы классики остаются средством гармонизации среды современной жизни, а через нее — и самой жизни. Такая установка предполагала переосмысление наследия и эмоциональное отношение к нему — что отделяло неоклассицизм от позитивистской ментальности классицизирующей эклектики.

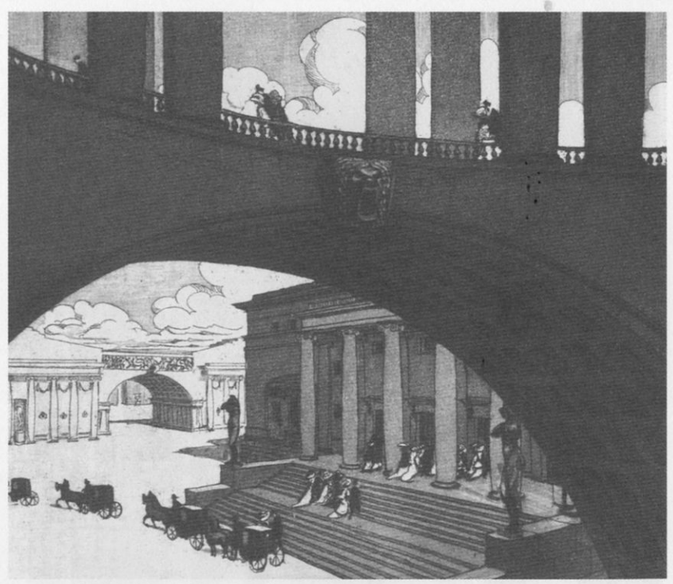
В архитектуре России 1900–1910 годов неоклассицизм распространился шире, чем в любой другой стране. Он стал гранью культуры «серебряного века». Его жизнеустроительные претензии связывались с ретроспективными увлечениями. Центром их стало художественное объединение «Мир искусства», сложившееся в конце 1890-х. В живописи его круга прошлое виделось отстраненным, как театральное действо. Идея стиля времени, объединяющего все окружение человека и формирующего его поведение, стала центральной в ретроспективных представлениях. В единстве стиля стала видеться этическая ценность. Журнал «Мир искусства» (выходил с 1899 по 1905 г.), порвав с национальным романтизмом, обратился к популяризации русского классицизма как художественной системы. А. Н. Бенуа в серии статей вновь открыл строгую стройность классицистической архитектуры С.-Петербурга, отвергнутой в середине XIX столетия. Архитектор И. А. Фомин (1873–1936) посвятил статью живому разнообразию московского классицизма. Он отметил, что Empire нашел у нас в России подходящую почву. Empire стал русским, «мос-



Архитектор Л. Н. Кекушев.
Дом Исакова на Пречистенке в Москве.
1901–1906.
Общий вид, план



Архитектор Ф. О. Шехтель. Дом Московского купеческого общества. Москва. 1909



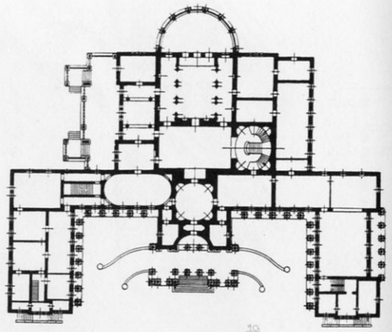
ковским»[19]. Развитие этой мысли переросло в убеждение, что классицизм в России стал явлением не менее национальным, чем архитектура допетровского времени, и может претендовать на выражение национального менталитета с правом даже большим, чем неорусский стиль. В качестве источника прообразов преимущество отдавалось московскому классицизму перед петербургским — он был более специфичен и более свободен по отношению к интернациональным нормам стиля.

Центральной фигурой российского неоклассицизма стал И. А. Фомин. Несколько лет работавший у Шехтеля и Кекушева, он обратил на себя внимание дипломной работой «Курзал на минеральных водах» (1909), ставшей манифестом неоклассического направления. Проект характерен не только своей романтичной стилизацией, но и совершенством архитектурной графики, получившей некую самоценность; она стала звеном, связывавшим архитектуру с поисками изобразительного искусства.

Первой крупной постройкой Фомина стал загородный дом А. А. Половцева на Каменном острове в С.-Петербурге (1911–1913). Здание расположено среди парка, и архитектор сформировал его по типу московской городской усадьбы с просторным парадным двором, охваченным ионической колоннадой. При очевидных аналогиях с типом, здание не имеет конкретного образца. Фомин как бы моделировал метод, которым решал бы задачу архитектор конца XVIII в. Но дух его собственного времени отражен в беспокойной напряженности отношений между сильно выдвинутым вперед центральным портиком с расходящимися от него пандусами и пространством двора. Оттенок гротеска есть и в декоративной перенасыщенности интерьеров. Это не подражание,

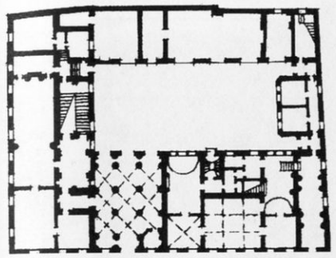
Архитектор И. А. Фомин. Проект курзала на минеральных водах. 1909

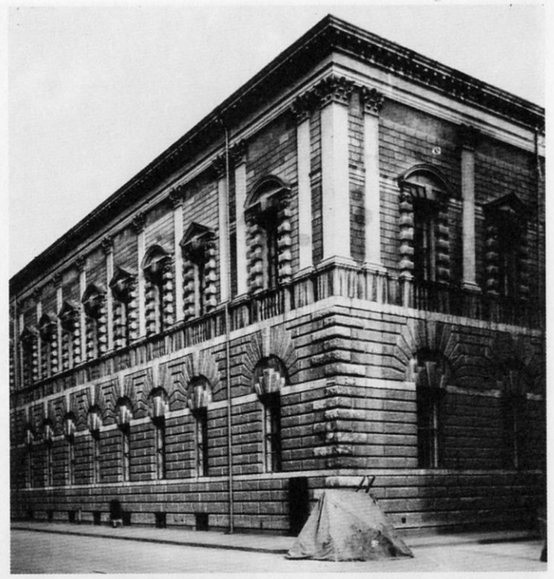






Архитектор И. А. Фомин. Загородный дом А. А. Половцева на Каменном острове в С.-Петербурге. 1911–1912. Интерьер зала, план, фасад

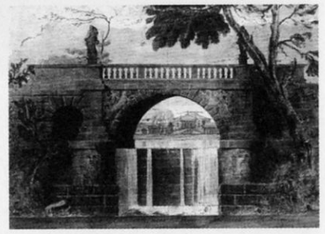




но метафора «классической Москвы», выражение ностальгической мечты о реставрации «золотого века». Следующей петербургской работой Фомина стала пристройка к дому С. С. Абамелек-Лазарева на Миллионной улице части, выходящей на Мойку (1912–1914). За ее палладианским фасадом — интерьеры, в которых Фомин гротескно утрировал специфические черты русского классицизма. В этих домах богатейших семейств, стремившихся поддержать традиционный уклад, стилизация жизни делала естественной стилизацию архитектуры.

Вариант неоклассицизма, основанный на обращении к наследию итальянского Ренессанса, разрабатывал И. В. Жолтовский (1867–1959), настойчиво стремившийся воскресить палладианство. Он искал пути реконструкции метода, художественной системы классики, включая пространственную организацию построек и пропорциональные отношения частей. Он был глубоко убежден в вечности универсальных законов красоты, предложенных Ренессансом.

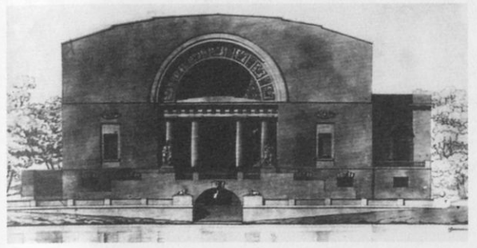
Изучение ренессансного зодчества во время поездок в Италию оставило след в поэтичных палладианских проектах, которые Жолтовский выполнил для подмосковных имений (Липовка, 1908; Бережки, 1910; Лубенкино, 1912). Ни один не основан на конкретных прообразах, но все несут воспоминание о Палладио. Значительнейшая постройка Жолтовского в эти годы — особняк Тарасовых на Спиридоновке в Москве (1909–1912). Внушительный фасад его, облицованный серым гранитом, воспроизводит темы палаццо Тьене в Виченце (архитектор А. Палладио). При этом изменено соотношение высот этажей: у Палладио преобладает второй (1:1,35), Жолтовский делает более высоким первый, но сокращает разницу величин до 1:1,13 (такое соотношение этажей



Архитектор И. В. Жолтовский.
Особняк Тарасовых на Спиридоновке в Москве. 1910.
План, общий вид.
Мост в имении Липовка под Москвой. 1908



Архитектор И. А. Фомин. Дом С. С. Абамелек-Лазарева в С.-Петербурге. 1912–1914. Интерьер вестибюля

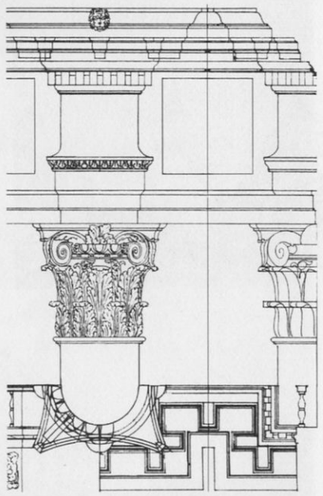




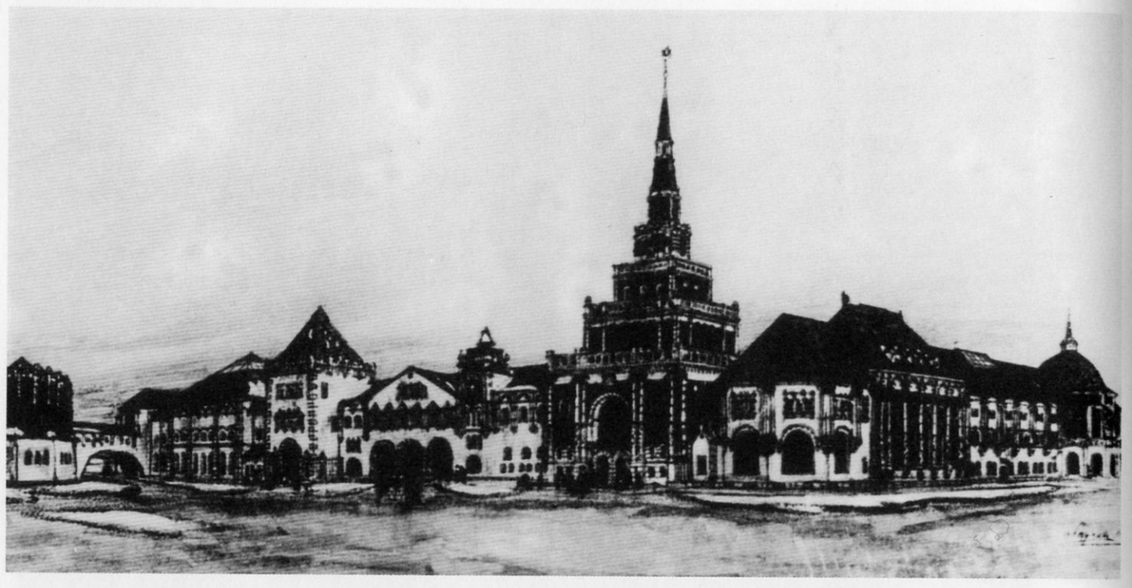
у венецианского Палаццо Дожей). Это резко изменило эмоциональный характер ордерной композиции. Она стала более легкой и соразмерной человеку, уходя от монументальности прообраза.

В Москве 1910-х годов Жолтовский был почти одинок в увлечении реконструкцией ренессансной архитектуры. В С.-Петербурге оно распространилось шире. Наиболее ярки работы В. А. Щуко (1878–1939), увлекавшегося мастерами позднего Ренессанса. В 1910–1911 гг. он построил два смежных дома К. В. Маркова на Каменноостровском проспекте в С.-Петербурге. На фасаде одного из них Щуко применил гигантский ордер, колонны и раскрепованный антаблемент которого объединяют пять этажей, первый служит цоколем. Отделанный штукатуркой под серый гранит, ордер следует образцу лоджии дель Капитанио в Виченце. Интервалы между колоннами заполняют стеклянные эркеры. Контраст граней эркеров и барабанов колонн внес ноту реального времени. Декадентскому мироощущению Щуко противопоставил образ уверенной в себе силы. Героизация доминировала у Щуко и в фантазиях на темы русского классицизма (русские павильоны на международной выставке 1911 г. в Италии — в Риме и Турине).

С утопией устроенности жизни, основанной на рациональности классического канона, конкурировала в России утопия возрождения творческого потенциала нации, побуждавшая продолжение неорусского стиля. Последний основывался на субъективно-образном, интуитивно-художническом проникновении в системы допетровской архитектуры, ее смысловые значения и символы. А. В. Щусев (1873–1949) и В. А. Покровский (1871–1931), наиболее крупные



Архитектор В. А. Щуко.
Русский павильон на выставке в Турине. 1911.
Дома К. В. Маркова на Каменноостровском проспекте в С.-Петербурге. 1910–1911.
Общий вид, детали архитектурного ордера





Архитектор В. А. Щусев.
Комплекс Казанского вокзала в Москве.
1913–1926

Архитектор В. А. Покровский.
Проект военно-исторического музея
в С.-Петербурге. 1908

мастера зрелого неорусского направления, соединяли интуитивное проникновение в дух исторического материала с его глубоким исследованием. Символическая образность была для них стержнем любой архитектурной задачи.

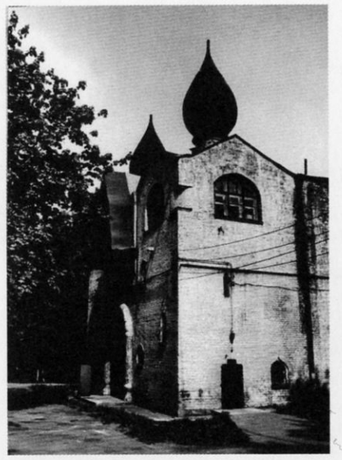
В Троицком соборе Почаевской лавры (1905–1912) Щусев не стремился воспроизвести первозданность образа средневековой постройки, но имитировал «четвертое измерение архитектуры», следы, оставленные развитием, введя в замысел характерные приметы постепенных перестроек. Изысканной имитацией живописной неточности, оживлявшей средневековые постройки, отмечены здания Марфо-Мариинской обители милосердия на Ордынке в Москве (1908–1912). Стилизация, исходящая от образов архитектуры древнего Новгорода, соединилась здесь с признаками стиля модерн.

Неорусский стиль не был замкнут в пределах религиозной архитектуры. Для гражданских сооружений использовались не лаконично-монументальные новгородские прообразы, а ярко-праздничные произведения русской архитектуры XVII века. Построенный по проекту Щусева комплекс Казанского вокзала в Москве (1913–1926) воспроизводит соединение разновременно возникших построек. Это подчеркнуто декором; для разных частей здания использованы легко опознаваемые знаки принадлежности различным историческим периодам. Часовая башня вокзала довольно близко воспроизводит ярусную башню Сююмбеки в Кремле Казани, что в начале пути должно символизировать его цель. Подобие пестрого сказочного городка скрывает за собой рациональную организацию вокзала, оставаясь независимым от нее, как и от техномира железнодорожных путей.



Архитектор В. А. Щусев. Проект Казанского вокзала. Фрагмент фасада. 1913–1926







Архитектор В. А. Щусев.
Собор и трапезная Марфо-Мариинской обители на Ордынке в Москве. 1908–1912.
Троицкий собор Почаевской лавры, Украина. 1905–1912.
Эскиз западного фасада

На композицию вокзала повлиял конкурсный проект Военно-исторического музея в С.-Петербурге, созданный В. А. Покровским (1908), где крупное здание трактовано как живописное подобие средневекового кремля, о чем писал сам автор[20]. Для него, менее восприимчивого к влиянию международных версий стиля модерн, чем Щусев, характерна более определенная отнесенность исторических ассоциаций к тем или иным пластам наследия. Крупнейшее произведение Покровского — здание Государственного банка в Нижнем Новгороде (1910–1913). Подчеркнутая асимметричность объема вступила здесь в конфликт с суховатой «правильностью» деталей, вытесанных из камня. Портал, смещенный на фланг, выделен шатровым крыльцом и парой цилиндрических башен, обрамляющих входную часть. Огромные арочные окна выявляют на фасаде операционный зал. Нетрадиционная величина этих окон подчеркивает игровой характер «древнерусской» стилизации.

Диапазон применения неорусского стиля Покровский и Щусев расширяли, прибегая к откровенной театральности, и все же многие составляющие городской среды оставались для него недоступными. «Неорусские» доходные дома в Москве и С.-Петербурге почти смешны сочетанием претенциозности и бутафории игрового характера. Эстетическая утопия позволяла создавать постройки, наделенные художественной ценностью, там, где мифологизированные образы национальной культуры органично входили в жизненные контексты и, взаимодействуя с ними, обогащались многослойными опосредованными смыслами.



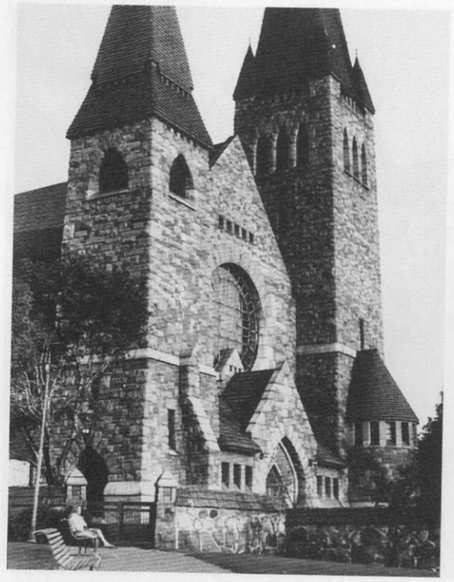
Архитектор В. А. Покровский.
Здание Государственного банка в Нижнем Новгороде. 1910–1913

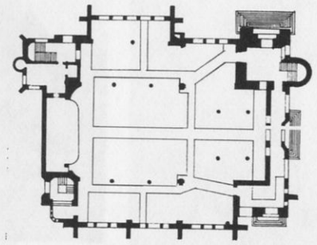
Национальный романтизм и неоклассицизм в Финляндии и Швеции

В странах, отставaвших в процессе консолидации буржуазных наций от других европейских стран, основой эстетической утопии на рубеже XIX и XX веков стала мифология, выделяющая историко-культурную специфичность собственной нации. В России такую мифологию питало архитектурное наследие страны. Но там, где национальное зодчество не несло в себе прообразов, пригодных для того, чтобы на их основе создавать знаки, включаемые в структуру новых сооружений, обращались к иным областям культуры, в том числе к литературе и эпосу, формируя на основе ассоциаций образ архитектурной традиции. Таким путем шли в 1890–1910-х гг. архитекторы Финляндии, входившей тогда в состав Российской империи, но сохранявшей, при всей условности политической автономии, вполне реальную автономию культурного развития.

Финский национальный романтизм складывался одновременно в разных областях культуры. Эпос «Калевала», руны которого записал Элиас Ленрот, стал общей основой мифотворчества. Цель видели в самоопределении финской культуры, противостоящей культурной экспансии как России, так и Швеции. К независимой Финляндии средневековья восходили прочные традиции деревянной архитектуры, но не было традиций каменного городского строительства.

Как и в России, поиски выражения национального варианта эстетической утопии в архитектуре Финляндии начал живописец, Аксели Галлен-Каллела. В 1894 г. близ озера Руовеси он построил дом-мастерскую «Каллела», чтобы в уединении искать выражение образов эпоса. Он создавал и бытовые вещи,





Архитектор Ларс Сонк.
Собор в Таммерфорсе (Тампере).
1902–1907. Общий вид, план

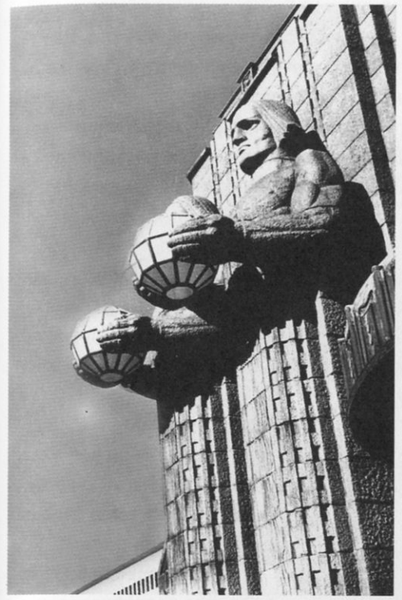
Архитекторы Элиел Сааринен,
Герман Гезеллиус и Армас Линдгрен.
Дом-студия Виттреск близ Хельсинг-
форса (Хельсинки), Финляндия. 1901

возрождая традиции крестьянских ремесел. Ту же линию образотворчества продолжал его дом, срубленный из мощных бревен и поставленный на гранитной скале среди леса.

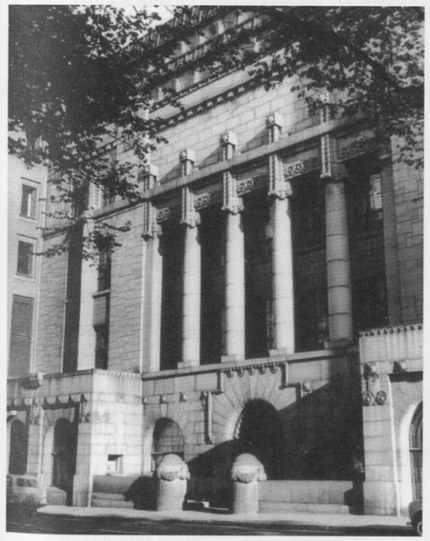
К творческим поискам, связанным с визуализацией образов «Калевалы», присоединились три архитектора: Элиел Сааринен (1873–1950), Герман Гезеллиус (1874–1916) и Армас Линдгрен (1874–1919). Их общей работой стал павильон Финляндии на Всемирной выставке 1900 г. в Париже. Общее решение его близко к приемам венского «Сецессиона», но в него введены формы-знаки, символизирующие национальную идею. Росписи в павильоне выполнил Галлен-Кал-лела.

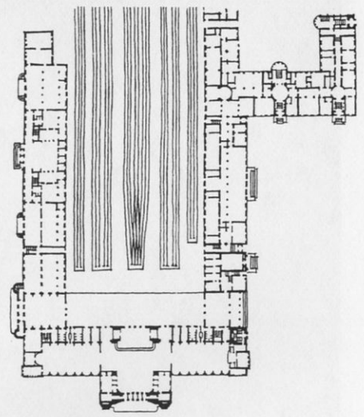
Дальнейшее развитие направление получило в серии загородных построек, среди которых был и общий дом-студия архитекторов — Виттреск близ Гельсингфорса-Хельсинки (1901). Символическим значением наделялся выбор материалов — гранита, дерева, черепицы и красной меди кровель, — они несли ассоциации с природой Финляндии. Имитировалась естественность крестьянской архитектуры, в чем авторы следовали примеру «Движения искусств и ремесел». Среди крупных столичных зданий наибольшую известность получил вокзал в Гельсингфорсе Элиела Сааринена (1910–1916), где тяжеловесный романтизм, использующий монументальные скульптурные аллегории, сопряжен с рациональной организацией пространств и объемов. Приемы обработки поверхностей розового гранита, которым облицованы стены, разнообразны и утонченны.

Среди архитекторов национального романтизма Финляндии наиболее своеобразен Ларс Сонк (1870–1956). В 1902–1907 гг. по его проекту построен собор в Таммерфорсе (Тампере). Гротескная живописность форм соединяет приемы









Архитектор Элиел Сааринен. Вокзал в Хельсингфорсе (Хельсинки), 1910–1916. Общий вид, портал, схема плана
Биржа в Хельсинки. 1911

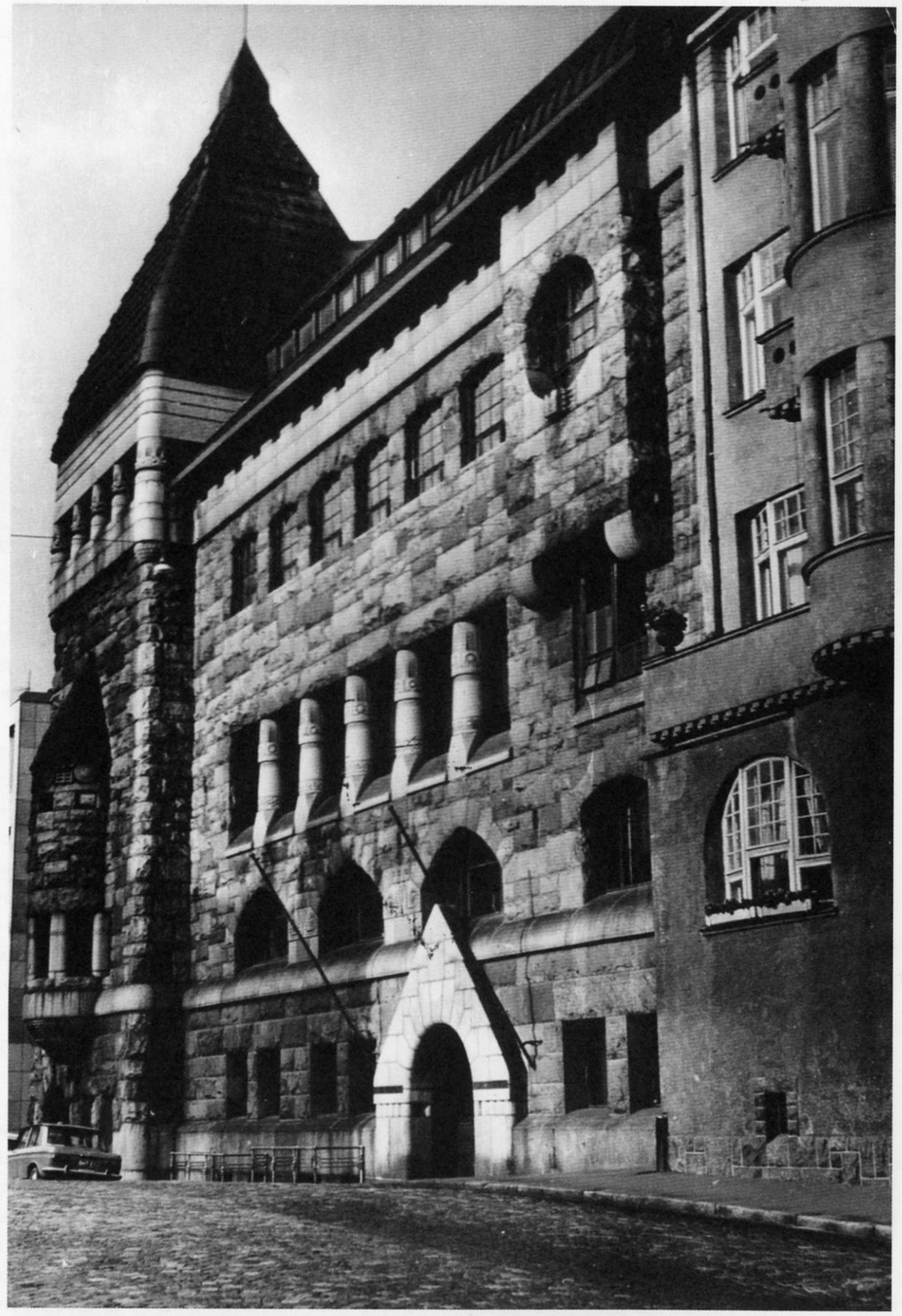
формообразования неороманской архитектуры Ричардсона и тяжеловесного германского югендштиля о остротой ощущения северного ландшафта. Здание телефонной компании в Хельсинки (1905) примечательно пластической разработкой гранитного фасада, придающей трехмерность его поверхности. Живописность его определяется не только подбором блоков различных очертаний и контрастами крупно околотых и тесаных поверхностей, но и тонкой полихромией, в которую складываются оттенки камня. Асимметричная композиция точно уравновешена.

Под влиянием ученика Х. ван де Велде, Сигурда Фростеруса, в развитии финского национального романтизма возникли поиски строгих монументальных решений, предвещавших обращение к неоклассицизму. Это ощущается в зданиях церкви Каллио (1909–1912) и биржи (1911) в Хельсинки, построенных Сонком, и проектах Э. Сааринена 1910-х гг.

В шведском национальном романтизме задавала тон ностальгия по великому прошлому. В архитектурной форме стремились создать ассоциации с дворцами и замками династии Ваза (XVI в.) — времени высшего могущества страны. На ретроспективность накладывалось влияние германского югендштиля. Характерно здание городского суда в Стокгольме с грузной башней, без креповки вырастающей посреди плоского фасада. Мотив этот воспроизводит фрагмент замка Вадстена, одного из шедевров стиля Ваза (1912–1925, архит. Карл Вестман).

Самое значительное произведение этого направления — ратуша в Стокгольме, которую архитектор Рагнар Эстберг (1866–1946) построил в 1911–1923 гг. Здание на берегу озера Меларен, разрезающего городской массив, организует обширные панорамы акватории энергичной вертикалью угловой башни. Формы здания — символа национальной истории — связаны с разнородными ассоциациями. Они не воспроизводят конкретных образов, но несут намеки на романскую архитектуру Скандинавии, кирпичную северную готику, венецианское Возрождение и шведское барокко. Все это образует сценографически организованную систему, подчиненную церемониалу торжественных приемов. Корпуса объединены в каре, охватывающее открытый «Гражданский двор» и двор-атриум с металло-стеклянным покрытием — «Голубой зал». Между ними над вестибюлем расположен банкетный «Золотой зал», куда ведет парадная лестница из Голубого зала. Репрезентативные функции отделены от деловых. Как и у Сааринена, это не историзм, основывающийся на объективном знании, а романтическая мифологизация истории. Образное начало служит объединяющим. Значения, с которыми архитектор связывал свои формы-знаки, укоренились в массовом сознании.

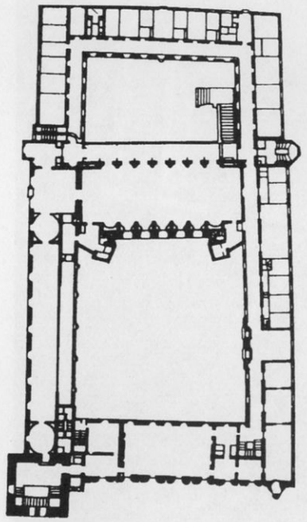
Тенденция возвращения к упорядоченности пространственной среды распространилась и на скандинавские страны, приняв форму неоклассицизма, упрощенного и обобщенного. Здесь он был чужд агрессивной монументальности и сверхчеловеческим масштабам, символизируя возврат к изначальным ценно-



Архитектор Ларс Сонк. Здание телефонной компании в Хельсингфорсе (Хельсинки), 1905





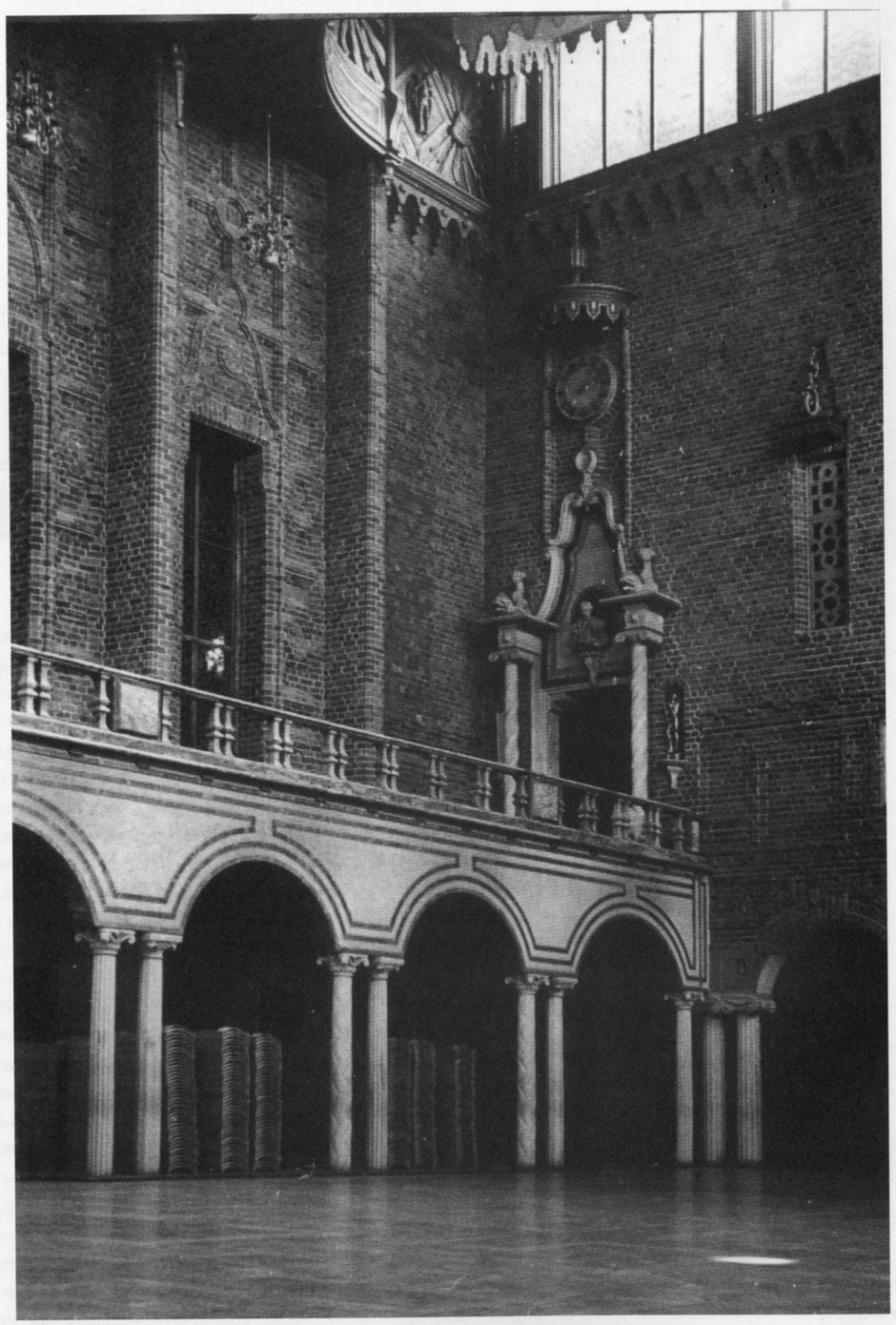


Архитектор Рагнар Эстберг.
Ратуша в Стокгольме. 1911–1923. Общий вид, план, интерьер Голубого зала

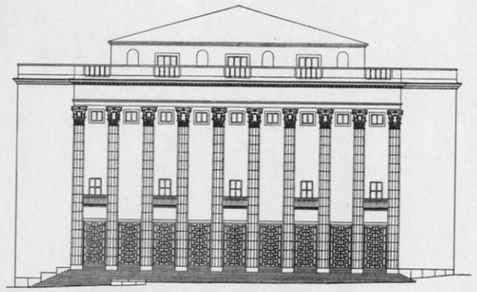
стям «естественной» жизни и чертам здравого смысла в национальном характере. Подчеркнутая ясность структур служила решающим доводом в полемике с национальным романтизмом, его капризной противоречивостью.

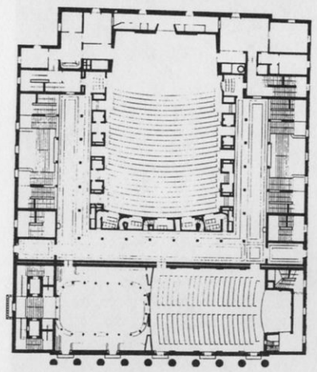
Ранее, чем в других северных странах, неоклассицизм стал складываться в Дании, где национально-романтические увлечения не распространились широко. Начав с возрождения языка форм лидеров датского классицизма начала XIX в., К. Хансена и Г. Биндесбёля, местный вариант неоклассики в 1910-е гг. устремился к упрощению, ориентируясь на безымянные рядовые постройки Копенгагена начала XIX в. с их гладкими стенами, прорезанными ровной сеткой окон. Среди наиболее радикальных замыслов — проект застройки набережной озера в Копенгагене (1919, К. Петерсен, И. Бентсен), предлагавший монотонную плоскость фасада, перфорированную окнами, протяженностью в полкилометра. Тогда это казалось экстравагантной мечтой. В середине двадцатых датский схематизированный классицизм растворился в рационалистической архитектуре.

Шведские архитекторы пришли к неоклассицизму несколько позже датчан и отчасти под их влиянием. Однако для нейтральной Швеции в годы первой мировой войны главным импульсом было утверждение порядка, противостоящего внешнему хаосу. Острым своеобразием отмечен «Концертный дом» в Стокгольме (1920–1926), который построил Ивар Тенгбум (1878–1968). Его компактный объем включил большой зал на 1500 мест и два малых. Перед фасадом со входами поднимается портик из 10 очень стройных коринфских колонн (высота колонны равна 13 ее диаметрам) с модернизированным рисунком капителей. Этому ордеру в 1920–1930-е гг. много подражали.





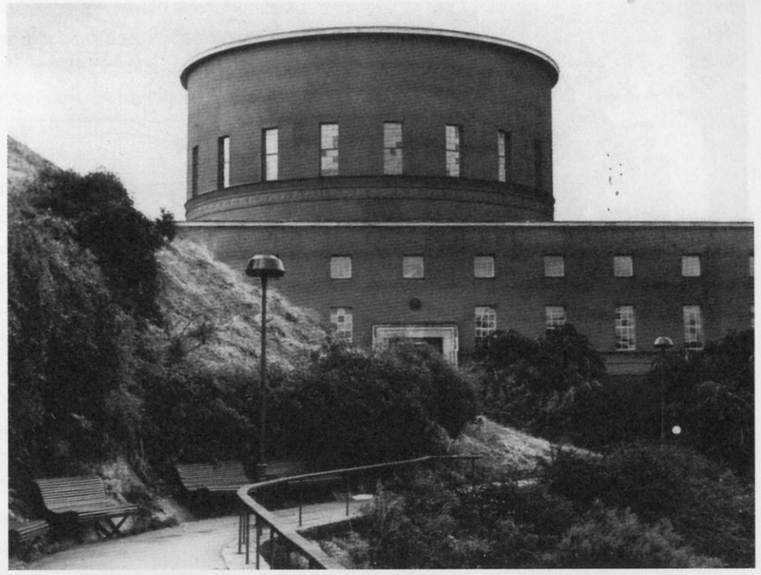




Архитектор Ивар Тенгбум.
«Концертный дом» в Стокгольме.
1920–1926. Общий вид, план

Наиболее крупным мастером неоклассицизма в Швеции стал Эрик Гуннар Асплунд (1885–1940). Его первые опыты основывались на исследовании простейших ремесленнических вариантов стиля, в которых он анализировал «трудную простоту» естественного, выходя к архетипам упорядоченной формы. Аскетичная геометрия определила построение масс его главного произведения 1920-х годов — Публичной библиотеки в Стокгольме (1918–1927). Внутри квадратного каре ее обслуживающих помещений размещен круглый зал книгохранилища и выдачи книг. Это внутреннее ядро — очень высокий цилиндр, опоясанный рядом высоких окон. Взяв известную тему Леду (застава Ля Вийет в Париже) — сочетание цилиндра и призмы, — Асплунд пошел дальше Леду в процессе упрощения и обобщения формы (ориентиром служили особенно строгие произведения датского романтического классицизма, в частности — Биндесбёлля). На лаконичном объеме сильно выделен вход. За ним, через небольшой вестибюль, открывается одномаршевая «лестница в небо», через которую посетители попадают в огромное пространство ротонды. Покрытие ее кажется дематериализованным светом из кольца окон; создано ощущение неопределенности верхней границы пространства. Асплунд видел в этом решение проблемы связи земли и неба, более радикальное, чем купол Пантеона. Создав вместо традиционного купольного зала цилиндрическую форму, Асплунд обеспечил лучшее естественное освещение зала с трехъярусным книгохранилищем, чем могли бы дать любые окна в куполе.

Эта первая волна неоклассицизма из Швеции перешла в Финляндию, где также была воспринята ориентация на безымянный классицизм. Примерами могут служить ранние работы Алвара Аалто (1898–1976), который испытал влияние Асплунда. Здание рабочего клуба в Ювяскюля (1923–1925) имеет массивный

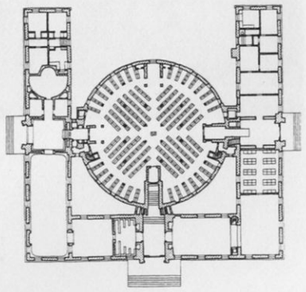


глухой объем с единственным «пятном» большого окна в центре протяженного фасада, поднятого на строгую дорическую колоннаду. Минимализм концепции напоминает о гневных инвективах Лооса против украшающей архитектуры.

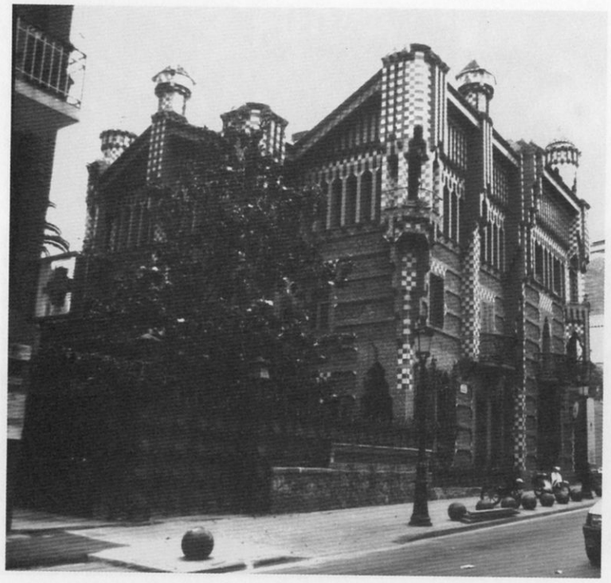
Каталонский «модернисмо»

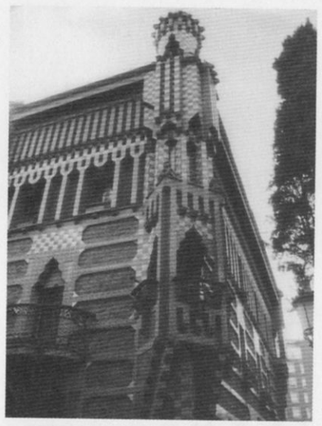
Широта диапазона явлений в архитектуре начала XX столетия, возникших как реализация эстетической утопии, захватывает и каталонский «модернисмо», вариант, наиболее сложный внутренне, соединивший в основе своих концепций конструктивный детерминизм Виоле ле Дюка, морализующие тенденции Рёскина, традиционный для Испании религиозный мистицизм и стремление превратить архитектуру в лидирующее звено совокупной деятельности всех пространственных искусств. Открытость к международным тенденциям соединялась в Каталонии с мощным устремлением к национальной самоидентификации, культурной самобытности и автономии (вплоть до требования независимости от Мадрида). Каталонский «модернисмо» получал мощные импульсы от национального движения. Его центральной фигурой был Антонио Гауди-и-Корнет (1852–1926), заслонивший своей яркой индивидуальностью других местных мастеров, среди которых — такие значительные, как Луис Доменеч-и-Монтанер (1850–1923), Жозе Пуиг-и-Кадафалч (1859–1956), Франческо Беренгуэр (1866–1914).

Антонио Гауди родился в городке Реус близ Таррагоны в семье ремесленника. Мучившая его с детства болезнь обостряла восприятие мира и экстатическое воображение. Среда, из которой он вышел, чужда рефлексии. Не стремился и он фиксировать в связных текстах свои идеи. Они сохранились лишь в скудной коллекции афоризмов, воспроизведенных помощниками, посетителями или прессой. Эволюцию идей Гауди можно проследить только по его творчеству.



Архитектор Гуннар Асплунд.
Публичная библиотека в Стокгольме.
1918–1927.
Общий вид, план





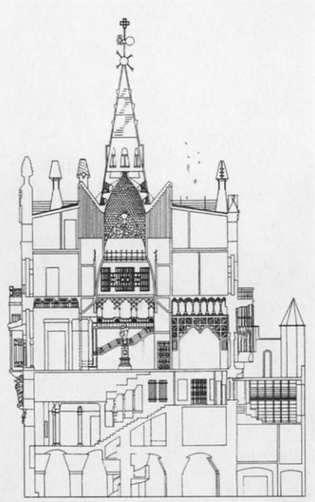
Архитектор Антонио Гауди.
Дом М. Винсенса в Барселоне, Испания,
1883–1888

Неизменной была его приверженность регионалистскому движению, каталонской культуре и языку. Ему были хорошо известны труды Рёскина и Виоле ле Дюка. Штудии истории привели к убеждению в завершенности систем, восходящих к античности. Готика, напротив, воспринималась им как живая система, требующая развития. Вслед за Рёскиным, он отделял ее менявшиеся стилистические трактовки от принципов формообразования, не зависящих от места и времени. В связи с этим его остро интересовали попытки Виоле ле Дюка выделить принципы такой абстрагированной готики, чтобы перенести их в современность.

Раннее творчество Гауди основано на трансформациях готики, связанных с его ориенталистскими увлечениями. Он продолжил специфичную для Испании линию соединения начал христианской и исламской культур, реализованную в средневековом стиле мудехар. Свободной реминисценцией этого стиля стал дом фабриканта керамических изделий М. Винсенса в Барселоне (1883–1888). Планировка дома традиционна. Экстравагантен декор, в котором колотый серый камень сочетается с яркими керамическими плитками. Небольшой дом, отделанный простыми материалами, превращен в подобие замка из «Тысячи и одной ночи», агрессивная пластичность форм которого нарастает от основания к завершению.

Причудливая фантазия, проявившаяся в этой работе, еще более активно развернулась в проектах, связанных с поездкой Гауди в Северную Африку, где он познакомился с укрепленными глинобитными постройками берберов. В проекте миссии францисканцев в Танжере (1893) он предложил в центре кольца массивных корпусов школы и келий создать капеллу, завершенную пучком конических шатров. Гауди пополнил словарь символов, создавая неоготические постройки конца 1880-х. В их интерьерах и на фасадах варьировалась тема арки с крутым параболическим профилем. В ее троичности Гауди видел символ Святой Троицы, а ее конструктивную эффективность считал производной сакрального значения.

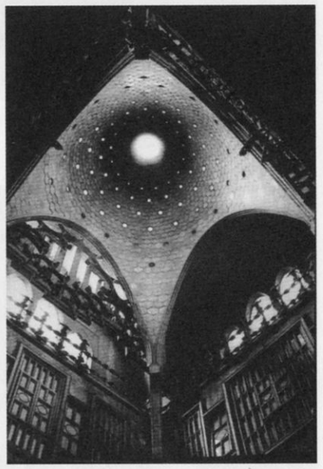
Накопление элементов собственного формального языка выросло в систему индивидуального стиля Гауди, парадоксального, сложного, но внутренне непротиворечивого. Его завершенное выражение связано с выполнением крупных заказов Эусебио Гюэля, который на два десятилетия стал меценатом архитектора, — городского дома Гюэль (1886–1889) и парка Гюэль (1900–1914) в Барселоне. В доме, за массивным каменным фасадом с параболическим порталом в центре, развертывается система взаимосвязанных пространств. В ней не только объединены визуальными связями помещения каждого этажа, но и все этажи связывает, пронизывая их, пространство центрального холла, сужающегося кверху. Завершенное высоким перфорированным куполом, оно получило почти сакральный характер. Очертание параболы многократно повторено в интерьерах дома — в разных масштабах и материалах. Эстетизм роскошного интерьера неразрывно связан с символикой, несущей этические и религиозные смыслы.



То, что стало парком Гюэль, было задумано как следующий английской модели пригород-сад Барселоны — реализация одной из патерналистских программ фабриканта Гюэля. Крутой склон Гауди покрыл сетью серпантинов, галерей и виадуков, подчиняющихся природной пластике рельефа. Целью программы была разработка инфраструктуры пригорода. Экономический кризис, последовавший за началом войны, прервал строительство. Территория после смерти владельца отошла городу и превращена в парк.

Внизу, против входа на участок, создано разделенное на два уровня пространство общественного центра. Нижний, предназначавшийся для рынка, подобен гипостильному залу, покрытие которого несут 100 колонн греко-дорического ордера. Форма точно процитирована, но внешний ряд колонн, в соответствии с логикой распределения нагрузок, наклонен внутрь, подобно готическим аркбутанам. Сетка балок скрыта волнистыми очертаниями подвесного потолка с керамической мозаикой. Колонны пустотелы и служат для отвода в подземную цистерну дождевой воды с верхней площадки.

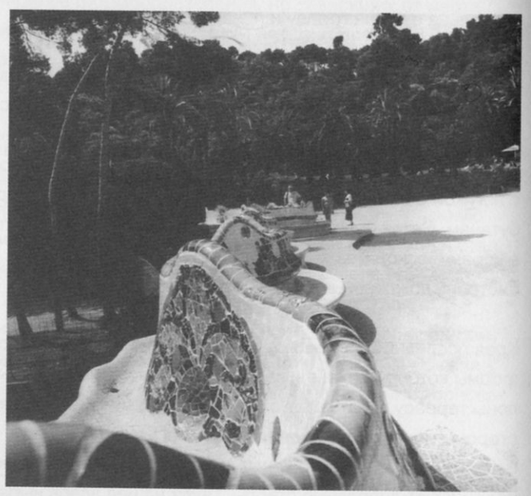
Края последней обрамляют плавные изгибы непрерывной скамьи, зооморфные формы которой покрыты керамической мозаикой. Открытую к панораме Барселоны террасу охватывает склон с галереями-гротами, своды которых с внешней стороны несут опоры, передающие нагрузку по линиям, касательным к склону. Выложенные из грубого камня, эти опоры, цилиндрические или спиральные, напоминают древесные стволы. Гауди нашел здесь выражение изначальной логики готической конструкции, подчиненной не абстракции прямоугольных координат, а конкретным направлениям усилий.



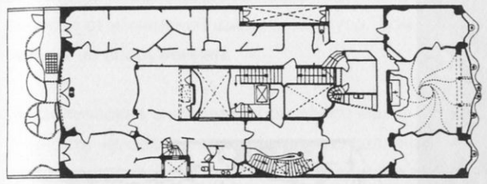
Архитектор Антонио Гауди.
Дом Э. Гюэля в Барселоне . 1886–1889.
Разрез, интерьер холла







Архитектор Антонио Гауди. Парк Гюэль в Барселоне. 1900–1916. Колоннада крытой площадки, галерея-грот, верхняя терраса



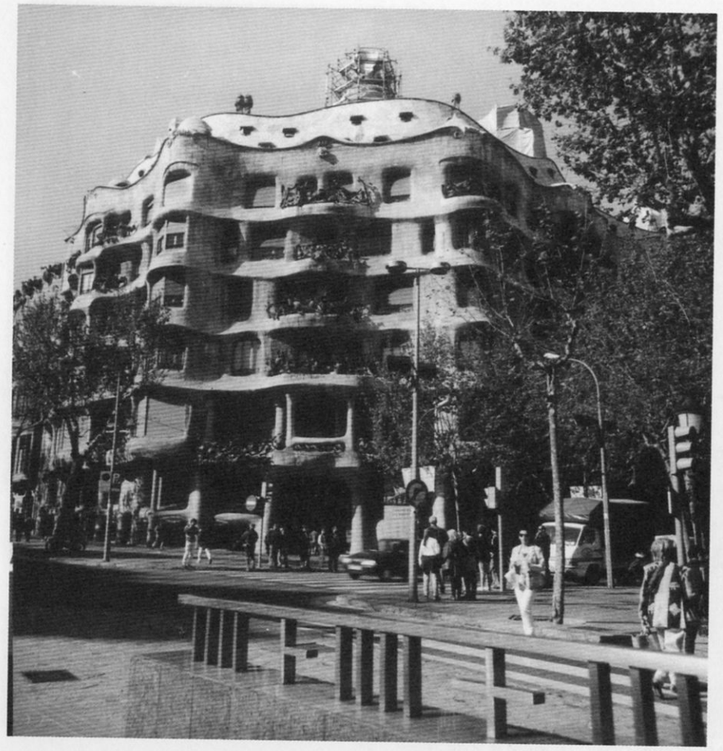


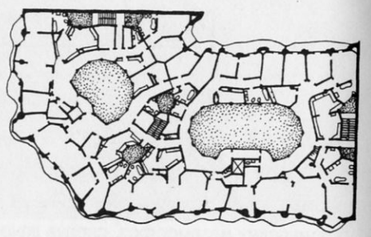
В работе над парком Гауди вышел за пределы эстетизма стиля модерн и его эстетической утопии, стремясь к органическому соединению природного и рукотворного. Он не стилизует природные формы в элементах декора, но ищет путь их поэтических метаморфоз, следуя законам природы при создании искусственных структур. Им намечались контуры новой романтической утопии, основанной на убеждении в единстве человека и природы и возможности продолжать в конструкции природное начало. Такое направление поисков близко к идеям Гёте (его книги были в библиотеке Гауди); оно должно было послужить для создания поселения, где жизнь идет в романтическом единстве с природой.

Многоквартирные дома в Барселоне — Каса Батло (1904–1907) и Каса Мила (1905–1910) создавались параллельно с работой над парком. Трехмерность структуры, соединяющей конструктивные и пространствообразующие формы в единстве символа, отделяет их от плоскостной декоративности стиля модерн. В первом из этих домов сверкающие глазурованные плитки на фасаде, поверхность которого как бы тронута легкой зыбью, рождают ассоциации с морским пейзажем. Кованое железо балконов, напоминающее водоросли, дополняет аналогии. Пластичные до агрессивности обрамления нижних проемов похожи на костяки морских чудищ. Над узким фасадом вздыбилась крутая черепичная кровля с волнообразным очертанием конька. Прямая линия и плоскость изъяты Гауди из числа средств формообразования, о чем свидетельствует и план дома. Многозначность символики обостряет ее воздействие на воображение.

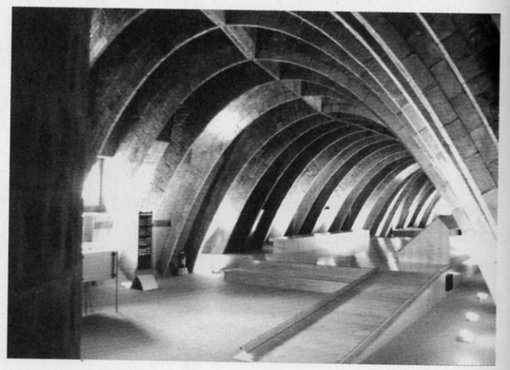
В отличие от «акватического» Каса Батло, Каса Мила, поставленный почти напротив, массивно тяжеловесен. За крупной пластикой изогнутого фасада скрывается лабиринт плана, организованного вокруг двух внутренних дворов,

Архитектор Антонио Гауди.
Доходный дом Каса Батло в Барселоне.
1904–1907.
Фасад, план









Архитектор Антонио Гауди. Доходный дом Каса Мила («Ла Педрера») в Барселоне. 1905–1910. Общий вид, план; дымовые трубы, превращенные в символические скульптуры; интерьер чердака с системой арок, несущих кровлю

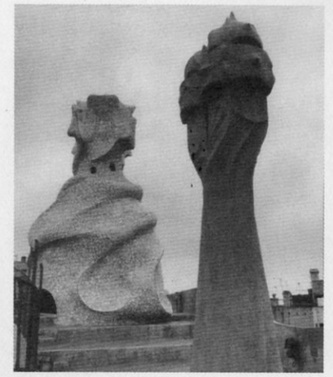
тоже криволинейно очерченных. Фасады подчинены волнообразной вибрации по вертикали и горизонтали. Здание производит впечатление рукотворной горы. Проемы рождают ассоциации с пещерами, источившими монолит. В местном просторечии дом называют «Ла Педрера» — «Каменоломня». Свобода очертаний обеспечена каркасной конструкцией с кирпичными и каменными столбами. Криволинейные стальные балки образуют основу скульптурных фасадов.

«Лунный ландшафт» крутой кровли населен гротескными изваяниями, в которые превращены дымовые трубы и выходы вентиляционных каналов. Гауди предполагал увенчать фасад громадной скульптурой Богоматери, оберегающей от демонических сил этих монстров. Подъемы и падения высоты кровли, создающие волнистый силуэт ее гребня, определены конструкцией чердака, основанного на параболических кирпичных арках, высота которых меняется в зависимости от изменений ширины корпуса. Дом кажется естественным образованием, а не сооружением.

Символические значения форм домов Батло и Мила утверждают природную сущность человека, противостоящую давлению урбанизированной среды, — она представлялась Гауди антиприродной и античеловечной. Более систематическое развитие утопические идеи Гауди получили в связи со строительством в Барселоне церкви Саграда Фамилиа (Святого Семейства). Она создавалась как центр ассоциации почитателей Св. Иосифа, видевших свою цель в защите традиционных ценностей от наступления промышленной цивилизации. Это был храм для бедных. Строительство велось на частные пожертвования. Его начал в 1882 г. Франсиско дель Вильяр, один из учителей Гауди. Тривиальность неоготики Вильяра стала причиной его отстранения. Преемником в 1884 г. стал Гауди, «видевший в этой работе апостолическую миссию — строительство новой утопии для создания и размещения нового общества»[21].

Храм должен был стать ядром общины, окруженным комплексом социальных служб, школами, мастерскими ремесленников, залами для собраний. Становление утопии вокруг Саграда Фамилиа связано с возраставшей религиозностью мастера. Устремленный к духовным ценностям и их символическому воплощению, Гауди рассматривал себя как инструмент высших сил. Он утверждал: «такая работа должна быть продуктом длительного периода: чем дольше — тем лучше…»[22]. Рассматривая храм как дело нескольких поколений, Гауди не стремился жестко зафиксировать замысел проектом, постоянно внося уточнения. Строительство было организовано по образцу средневековых артелей, где каждое решение обсуждалось с рабочими. После 1914 г. Гауди занимался только храмом. Его эстетическая утопия окончательно приобрела религиозно-мистический характер.

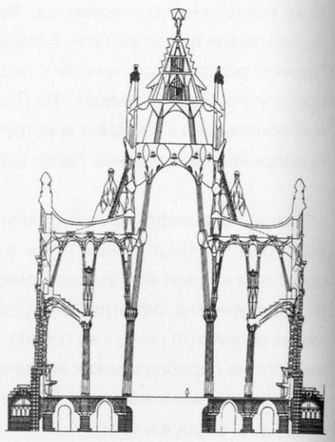
Завершив в 1893 г. крипту, начатую Вильяром по готическим прототипам XIII–XV веков, Гауди начал трансформацию стиля. В словарь его символических форм вошли пучки башен-шатров, параболические арки, наклонные пилоны, несущие своды. Элементы он свел в единую систему, строя капеллу в Колонии Гюэль (начата в 1898 г.; осуществлена крипта). Ее ребристые





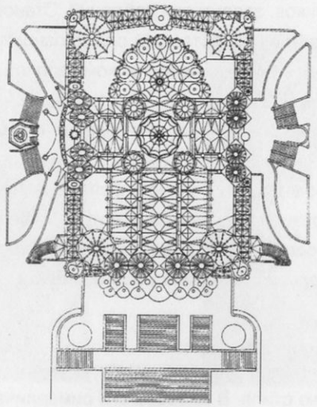
Архитектор Антонио Гауди.
Дом Каса Мила. Дымовые трубы.
Пандус на дворовом фасаде



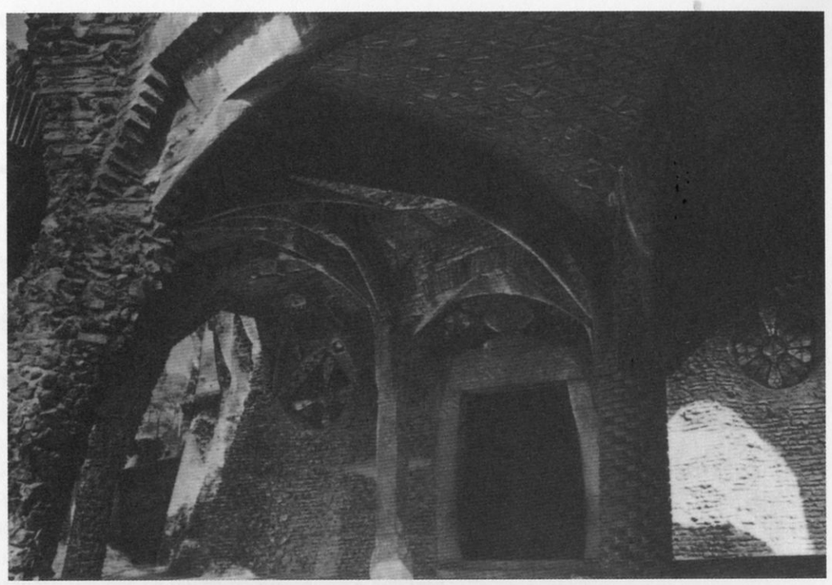








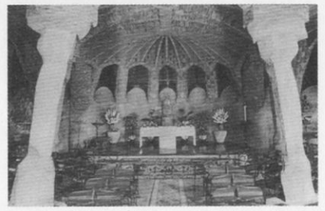
Архитектор Антонио Гауди. Церковь Святого Семейства в Барселоне. С 1884. Общий вид, разрез, интерьер макета, башни трансепта, план



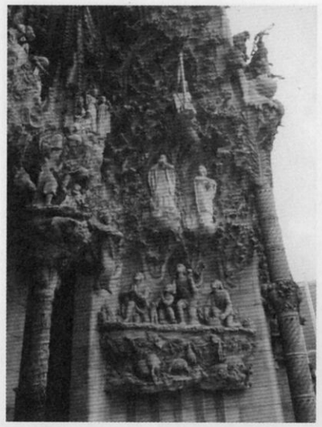
своды опирались на ветвящиеся наклонные столбы, исключавшие потребность в контрфорсах и аркбутанах. Их соединение с параболическими арками повысило эффективность системы.

Вместе с символической формой, Гауди разрабатывал систему значений, которую она должна воспринять, и поставил грандиозную задачу — воплотить в зримых символах все содержание Нового завета и его интерпретаций в трудах отцов церкви, превзойдя претензии готики на воплощение в камне «Суммы теологии» Фомы Аквинского. Стремясь к невозможному, Гауди создал самую богатую и сложную образно-символическую систему в архитектуре XX столетия. Она исходит из постулатов религии, позволяющих примирить духовное и материальное, субъективное и объективное. Созданные им системы форм основываются на взаимодействии структурных принципов готики и жесткой логики толкования канонических текстов христианства схоластикой. Конструкции Гауди, предназначенные для воплощения логики смыслов, рациональны и эффективны, если их рассматривать с инженерных позиций.

При этом он очевидный антипод современных ему архитекторов, которых принято называть рационалистами. Для него материальные качества архитектуры важны, поскольку могут служить проявлению качеств духовного порядка. Законы природы и законы конструкции в равной мере виделись ему проявлением замысла Создателя. Словарь символических форм Гауди получил поэтому пантеистическую окраску. Нагруженность метафорами и ассоциациями внесла в этот словарь амбивалентность, возможность различного толкования значений, как и возможность формы нести одновременно несколько смыслов (как позже — у сюрреалистов).



Архитектор Антонио Гауди.
Капелла колонии Гюэль. С 1898.
Портик и интерьер крипты



Архитектор Антонио Гауди.
Храм Саграда Фамилиа. Скульптурные композиции на Портале Любви

В основе структуры Саграда Фамилиа — пятинефный план с очертанием латинского креста. Традиционный для Испании шатер над средокрестием должен подняться на 170 м. По его диагональным осям — четыре меньших шатра евангелистов. Над алтарем должен быть шатер Богоматери. Над западным входом и входами трансептов — еще по 4 вертикали (12 апостолов). Верхи ажурных шатров завершаются сложными геометрическими структурами пинаклей. При жизни Гауди был завершен лишь один куст вертикалей над трансептом. Нефы обрамлены ярусами наклонных ветвящихся колонн. Каждая часть системы связана с конкретными каноническими значениями. Общие смыслы, связанные со структурными элементами пространства и конструкции, конкретизированы изобразительными сюжетами скульптуры, имеющей у Гауди натуралистический характер (на фасаде, посвященном Страстям Господним, который в 1952–1978 гг. создавали его ученики, скульптура имеет более обобщенный кубистический характер).

Сам процесс строительства стал составной частью утопии — Гауди уподобил его постепенному росту живого организма, воссоздав средневековое содружество мастеров. В том, что осуществлено, начато или зафиксировано в эскизах и моделях, заложен генетический код утопического целого — Гауди говорил о его осуществлении за два-три столетия. Одно уже позади. Но что, собственно, может быть осуществлено? Фантастичное здание, престижный объект, туристический аттракцион? Гауди видел конечной целью не архитектурный объект, а человека, приобщаемого через эстетическое переживание к религиозным ценностям. Но эстетическое, будучи воплощенным, неотвратимо переходит в сферу незаинтересованного суждения — в форме отстраненного любования или аналитической гимнастики ума. Гауди предложил участие в своем предприятии поколениям будущего. Встретит ли он у них желание продолжить то, что при жизни Гауди называли величайшим примером испанского «кихотизма»?

Антропософская архитектура

Гауди уникален той последовательностью, с которой он пытался выработать на основе эстетической утопии наполненную религиозно-мистическим содержанием концепцию преобразования человека архитектурой. Кроме него с подобными притязаниями выступал лишь австриец Рудольф Штейнер (1861–1925), философ-мистик, естествоиспытатель, филолог, математик, писатель, художник и при том — харизматический лидер по характеру личности. Он начал с увлечения натурфилософией Гёте, испытал влияние эволюционизма Дарвина и Геккеля, философии Ницше. Штейнер мечтал повести человека по пути познания, раскрывающего духовное в человеке, к духовному в космосе. Основав в 1913 г. антропософское движение, он хотел создать его постоянный центр и закрепить идеи в архитектонических символах — к разнообразию своих занятий он добавил роль архитектора-дилетанта.

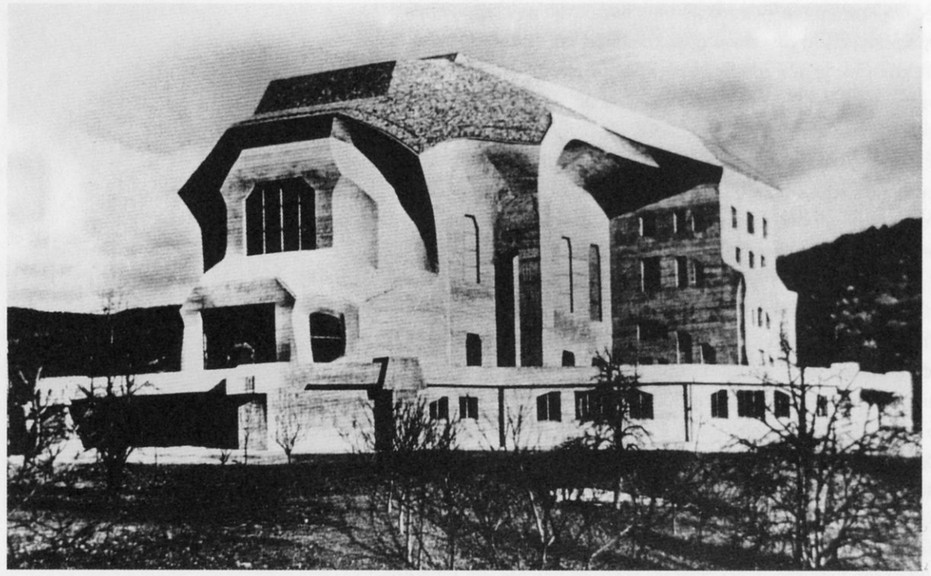
Мистицизм Гауди основывался на бесхитростной крестьянской вере в католические догматы; мистицизм Штейнера отмечен рассудочностью и декадентством начала века. Язык архитектуры Гауди — при всей экстравагантности с точки зрения академических критериев — естественно вырастал из соединения ремесленнической традиции с интуитивным осмыслением логики конструкции. Штейнер строил язык архитектурных форм на основе литературных ассоциаций и принципа «вчувствования». Его представления об архитектуре основывались на венском эклектизме и стиле «Сецессиона». Сближало Штейнера с Гауди (вряд ли ему известным) значение, придаваемое процессу создания архитектуры в коллективном труде общины единомышленников. Конечной целью формирования среды на основе антропософской утопии виделось утверждение человека как гражданина трех миров — тела, души и духа[23].

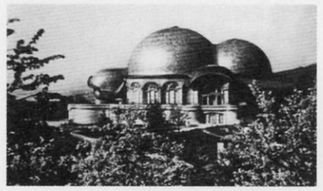
Центром движения Штейнер предполагал сделать Мюнхен, для которого с архитектором К. Шмидт-Куртиусом разработал проект купольного здания, форма которого связывалась с символикой чисел и морфологическими идеями Гёте. Власти города, однако, решительно воспротивились осуществлению замысла. Строительство было перенесено в Швейцарию, в городок Дорнах близ Базеля. Антропософы приобрели обширный участок с холмом, который должно было венчать символическое здание, посвященное Гёте — Гётеанум, «Дом слова», штаб-квартира движения, включающая зал мистерий и конгрессов[24]. Модель выполнил сам Штейнер.

Основой первого Гётеанума (1913–1920) были две взаимопроникающих полусферы различной величины. Бóльшая перекрывала зал, меньшая — сцену. Здание имело каркасную деревянную конструкцию. Купола с двойной оболочкой действовали как акустические резонаторы. Сливающиеся пространства куполов были символами единства — душевного и духовного. Интерьер имел одну ось симметрии. Колонны, поддерживающие большой купол, повышались к сцене в соответствии с уклоном амфитеатра и изменялись в пропорциях. Они символизировали ритм человеческой жизни и эпохи культуры. Колонны и символические рельефы архитравов были вырезаны из массивов деревоклееной конструкции. По словам Штейнера, формы не были взяты из природы — целью было научиться черпать из тех же источников, из которых природа черпает свое творчество. Через эти формы должны говорить силы, творящие первообразы[25].

Строительство вели добровольцы из 18 стран; их содружество не распалось и после начала первой мировой войны (среди них были и русские — писатели Андрей Белый, Маргарита и Максимилиан Волошины). Строительство виделось им путем самовоспитания. Здание было уничтожено пожаром в новогоднюю ночь с 1922 на 1923 год.

Второй Гётеанум, более крупное железобетонное здание, построен также по эскизам Штейнера его учениками (1924–1928). В этом варианте обитаемой скульптуры подчеркнута целостность глыбы монолитного бетона с используемыми пустотами. Структура пространств здания, как и его конструкция, не прочитываются извне. Пластичная масса, в которой мотивы кристаллической формы преобладают над органическими аналогиями, подавляюще монументальна. В бетонной версии уже нет мотивов, извлеченных из стиля модерн. Его энер-





Архитектор Рудольф Штейнер.
Второй Гётеанум в Дорнахе, Швейцария.
1924–1928

Архитектор Рудольф Штейнер.
Первый Гётеанум в Дорнахе, Швейцария.
1913–1920 (не сохранился)

гично очерченные формы свидетельствуют о влиянии экспериментов художественного авангарда начала 1920-х гг. Но для культуры конца 1920-х мистический эстетизм Гётеанума — уже анахронизм, явление из прошлого, которое казалось пережитым. При всей драматичности формы он не был замечен современниками и стал привлекать широкое внимание не ранее конца 1960-х гг., когда начался радикальный пересмотр ценностных предпочтений в эстетике архитектуры.

Архитектура экспрессионизма

Конец цепи эстетических утопий положила первая мировая война, вспыхнувшая летом 1914 г. Призывы спасать мир красотой стали казаться нелепостью, несовместимой с трагичной подлинностью бытия. Эстетизм стал предметом уже не критики, а глумления со стороны художественного авангарда. Живописцы-экспрессионисты с беспощадной пристальностью всматривались в хаос и грязь войны, пороки и уродства общества (О. Дикс, М. Бекман, Г. Гросс и др.); апокалипсис и приближение страшного суда стали ключевыми темами поэзии экспрессионизма (Г. Гейм, Г. Тракль, Г. Бенн, И. Бехер и др.). Дадаисты направляли скандальные выходки против «омерзительных ценностей» буржуазии. Эстетизм в старом понимании стал невозможен.

Германский архитектор Бруно Таут (1880–1938) свидетельствовал: «Было невозможно вернуться к каким-либо традициям периода, который мы, волей-неволей, считали временем, откуда берут начало все произошедшие несчастья. Все, делавшееся тогда, казалось так или иначе связанным с истоками войны»[26]. Увеличивала свою влиятельность линия утопической мысли, побуждавшаяся технократическими идеями.

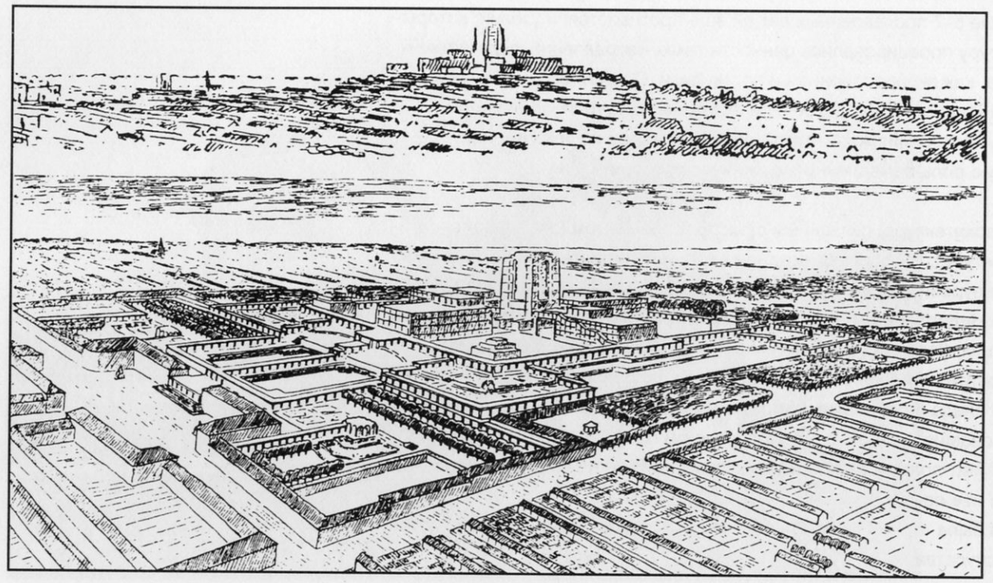
Однако в первые 5–7 послевоенных лет ей еще противостояли утопии, которыми на архитектуру проецировались ценности таких направлений художественного авангарда, как экспрессионизм и посткубизм. По сути своей они стали продолжением главной линии довоенной эстетической утопии с ее верой в возможность построения жизнестроительных идеалов по законам искусства и в мессианскую роль ремесленно-художнических общин.

К явлениям в архитектуре, связанным с экспрессионизмом (экспрессионистической архитектуре), относились позднее версии национального романтизма, который стал неуравновешенно динамичным и мрачноватым. В 1919–1924 гг. они затронули Нидерланды (постройки архитекторов М. де Клерка, П. Крамера и др.), Швецию (И. Тенгбум), Германию (Ф. Хёгер, П. Бонатц, В. Крайз). Сохраняя относительную консервативность, это направление угасло, не оставив заметного следа в последующем развитии истории архитектуры. Другая линия, реализовавшаяся в основном в бумажном проектировании первых послевоенных лет, долго и радикально воздействовала на профессиональное сознание. Для нее связующим звеном между архитектурой и принципами экспрессионизма была утопия; лейтмотивом ее было строительство новой жизни средствами искусства.

Явление получило наиболее яркое развитие в Германии. Последствия поражения в войне, крушение кайзеровской империи, развал экономики, инфляция, безработица опрокинули здесь не только привычный уклад жизни, но и устои традиционного миропонимания. Усугублявшиеся экономические трудности и пример России питали левый экстремизм. Все вместе побуждало новую вспышку утопической мысли.

Реальное строительство было свернуто. Обсуждение утопических перспектив стало главным содержанием деятельности художников и архитекторов левой ориентации — «Ноябрьской группы» (с 1918 г.), «Рабочего совета по искусству» (1918–1921). Вновь в центре оказалась вагнеровская идея «Gesamtkunstwerk». Казалось, что сама реализация его программы будет способствовать утверждению гармоничных отношений между людьми. Ведущая роль отдавалась архитектуре как социально ориентированному искусству, объединяющему жизнестроение, в котором виделись цель и оправдание художественной деятельности. В листовке «Рабочего совета» Бруно Таут писал (1918): «Раздробленные направления могут собраться в новом единстве только под крыльями новой архитектуры»[27].

Утопизм Б. Таута отличался не только особой активностью, но и целостностью образа «аполитичного социализма», идеального братства людей, которым стерты национальные границы и преодолены стремления к стяжательству. Еще во время войны (1916) он начал серию листов, опубликованную в 1919 г. под названием «Корона города» («Stadtkrone»). Он посвятил ее «тем, кто готов к дружбе». На рисунках изображен идеальный город, следующий модели города-сада, с поднимающимся над ним центром — символом космической мировой горы. Эта «Корона города» сформирована как целостный комплекс,

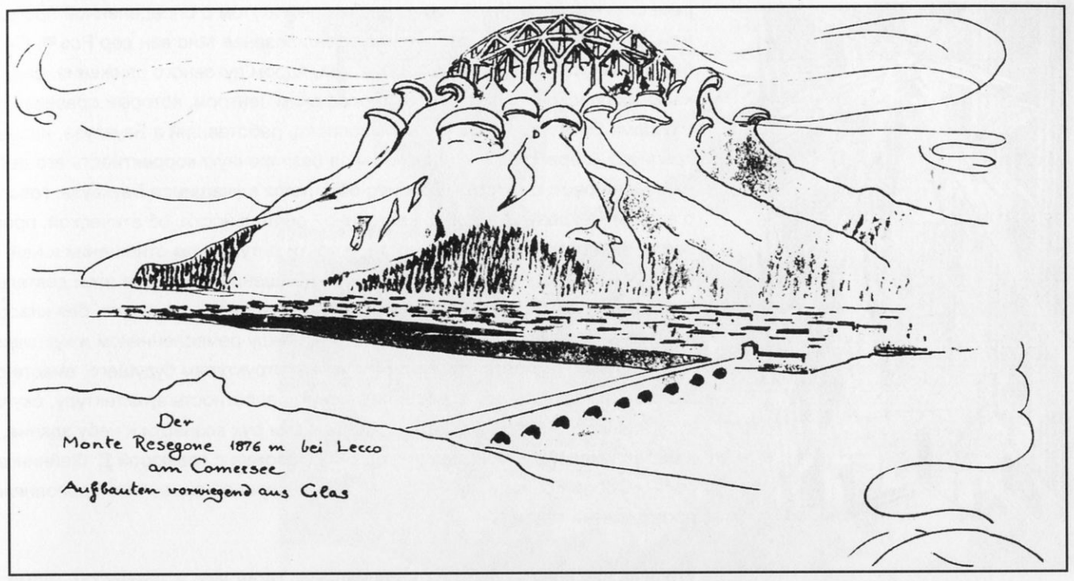


Архитектор Бруно Таут.
Лист из серии «Корона города». 1918

объединяющий в своей системе объемов, площадей, садов культурные и рекреационные функции. Центр должен был разрушить отчужденность современного человека, интегрировать его в некую коллективную систему на «новом акрополе», венчаемом «кристаллической» архитектурой высотного стеклянного объема. Таут полагал делом художника создать форму нового полиса на руинах европейской цивилизации.

Вера в возможность повлиять через архитектурные формы на моральное возрождение общества побудила Таута создать еще более радикальный проект — серию листов «Альпийская архитектура» (1918). Здесь он предложил преобразовать саму поверхность земли, перекрывая сводами ущелья, дополняя гигантскими конструкциями вершины Альп. Громадный символ должен был побуждать к созданию нового сообщества людей, основанного на идеях социальной гармонии. Зависимость от образов экспрессионизма здесь очевидна.

В 1919 г., после подавления восстания, возглавленного группой «Спартак», открытая деятельность левых объединений, в том числе и «Рабочего совета», стала невозможной. Таут инициировал обмен письмами по кругу, названному «Стеклянной цепью». Цепь объединяла 14 человек — среди них Бруно Таут, Вальтер Гропиус (1883–1969), Герман Финстерлин (1887–1973), Ханс Шарун (1893–1972). Одной из тем была архитектура из стекла. Г. Финстерлин разрабатывал биогенетические структуры — абстракции, в которых виделись эскизы пустотелых символических объектов — зданий, не связанных с практическими целями. Жизнестроительные претензии утопий вытеснялись романтизированной теорией и фантазиями. «Стеклянная цепь» распалась в начале 1920-х.



После того, как экономика Германии стала оправляться от потрясений и архитекторы начали получать заказы, экспрессионистская утопия с ее мессианскими претензиями и мистицизмом стала терять привлекательность — набирали силу технократические утопии. Какое-то время она еще жила в идее создать внутри существующего общества идеальную ячейку, содружество художников и ремесленников как модель всеобщего преобразования силой примера.

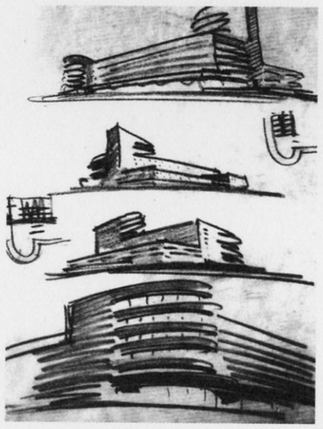
Идея связывалась с символическим образом собора, сформированного как Gesamtkunstwerk, способного физически и духовно объединить раздробленное общество. Гропиус писал в листовке, напечатанной к открытию «Выставки неизвестных архитекторов» (апрель 1919): «Конечная цель искусства — созидательная концепция собора будущего, который объединит в едином образе архитектуру, скульптуру и живопись»[28].

Гропиус, самый авторитетный и деятельный среди лидеров германского архитектурного авангарда, хотел наполнить образ «соборности» конкретным содержанием, которое связало бы мессианскую предназначенность и социально организующую роль архитекторов и художников с определенной деятельностью. Его не удовлетворяла пассивная мечта о «соборе будущего».

Назначенный директором Школы прикладного искусства земли Саксония-Веймар и Школы изящных искусств в Веймаре (1919), он добился их слияния. Для самого Гропиуса созданный таким образом Баухауз был менее всего учебным заведением. Он видел в нем ячейку общества, в пределах которой можно построить модель утопического будущего. Как прообраз принималась

Архитектор Бруно Таут.
Лист из серии «Альпийская архитектура».
1918





Художник Лайонель Файнингер.
«Собор социализма». 1919

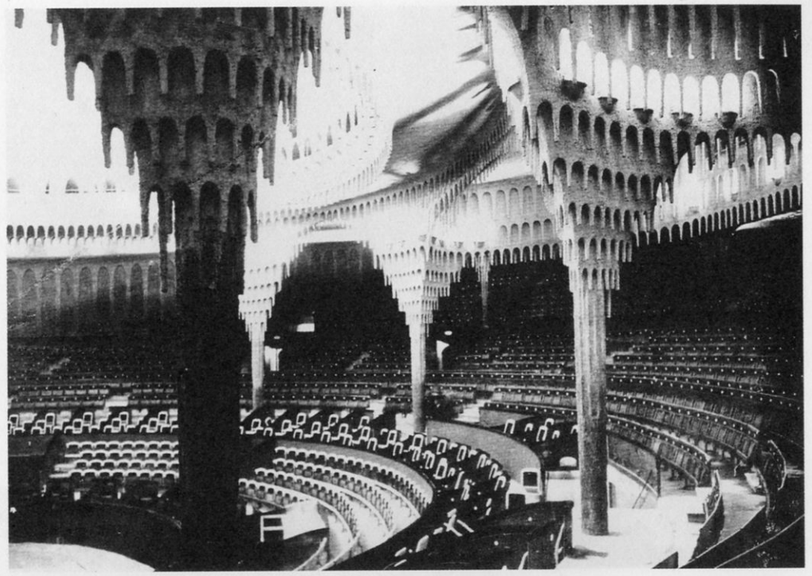
Архитектор Эрих Мендельсон.
Архитектурные наброски

ремесленная община. «Баухауз не был институтом с определенной программой. Он был идеей», — свидетельствовал позднее Мис ван дер Роэ[29]. Он был также почти монастырской братией, ядром духовного движения, радикальных поисков в искусстве, философским центром, который сравнивали с садами Эпикура. Пауль Клее, живописец, работавший в Баухаузе, назвал Гропиуса «серебряным принцем» — за безупречную корректность его действий. Манифест, с которым Гропиус обратился к учащимся Баухауза, говорил о здании как результате художественной деятельности, об этической, прежде всего, ценности этой деятельности, о почти ритуальном отношении к ней. Призывая строить новые человеческие отношения на основе этой деятельности, он писал: «Давайте создадим новую ремесленную гильдию, без классовых различий, которые воздвигают стену между ремесленником и художником!... Давайте вместе стремиться к новым структурам будущего, вместе осознавать и создавать их, объединяя в некую целостность архитектуру, скульптуру и живопись, чтобы однажды миллионами рук вознести к небу здание, как кристаллический символ новой веры»[30]. Обложка с гравюрой Д. Файнингера — «Собор социализма» — своей экспрессивной символикой дополняла программный текст.

Утопическая идея — построить социальную гармонию в замкнутом, герметичном микромире и затем предъявить ее как модель всеобщего жизнеустройства — казалась Гропиусу реальной. Превращение учебного заведения в ремесленное объединение, производящее нужные вещи, обеспечивало Баухаузу регулируемый канал общения с внешним миром и экономическую независимость, которая казалась избавляющей от коллизий, разрушавших общины последователей Оуэна и Фурье, пытавшиеся построить социализм в отдельно взятом поселении.

Радикально отличающаяся от окружающей социальной среды, реализованная утопия Баухауза развивалась — как это и свойственно утопиям — через циклы программных изменений при неизменно сохранявшейся вере в конечную цель, отнесенную в «прекрасное далеко». В. Херцогенрат выделил пять различных фаз в течение тех 13 лет, которые продолжалось развитие Баухауза[31]. Только первая из них связана с экспрессионистической версией эстетической утопии и основанной на этой утопии концепцией индивидуалистического ремесленничества (1919–1922). Дальнейшее развитие Баухауза через короткую конструктивистскую фазу (1922–1923), когда преодолевался индивидуализм и осваивалась рационалистическая концепция формы, пришло к технократической утопии — об этом в следующей главе.

Аморфность социальных аспектов экспрессионистической утопии поощряла активную разработку фантастических проектов, объекты которых наделялись символическим значением, но не соотносились с определенными функциями. Динамизм форм, нарочитая дисгармоничность острых углов, беспокойные сдвиги объемов не менее конкретно, чем живопись экспрессионистов, передавали тревожную атмосферу времени. Формальные идеи, кристаллизовавшиеся в фантазиях германских экспрессионистов, отражены в сравнительно немного-



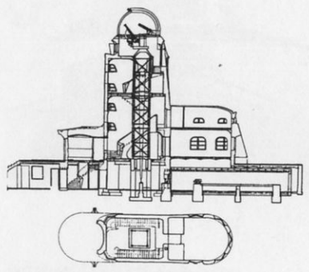
численных постройках. Наиболее радикальное воплощение они получили в работах Ханса Пёльцига (1869–1936) и Эриха Мендельсона (1887–1953). Первый создал для режиссера Макса Рейнхардта в Берлине Большой театр с залом на 5000 мест, купольное покрытие которого образовано наслаивающимися рядами сталактитов, переходящих и на пирамидальные завершения опор (1919). В этом фантастичном пространстве К. Фремптон увидел реализацию идеи Таута («Корона города»). Версию той же идеи предложил и Мендельсон в Башне Эйнштейна, венчающей холм на окраине Потсдама (1919–1921). Он говорил, что его постройка — столько же скульптура, сколько и архитектура. «Эластичный динамизм» башни продиктован образными ассоциациями. Пластика объема, как бы высеченного из монолита, не органична для его материала — оштукатуренного кирпича, но связана со смысловой ассоциацией — Эйнштейн — ein Stein — (камень). Этот пластический эксперимент задал тон символической форме второго Гётеанума. Но широкого распространения его драматизированная динамичность иметь не могла.

Использованные здесь средства основывались на теории вчувствования и должны были сделать видимыми некие внутренние силы — подобно тому, как их выражает структурное строение живого организма. Конкретная форма создавалась под влиянием живописных экспериментов художников германской группы «Голубой всадник» (Франц Марк, Василий Кандинский). Башня Эйнштейна стала реализацией одного из многочисленных набросков зданий различных типов, которые виртуозно создавал Мендельсон. Их лаконичные очертания показывали формы в драматичном состоянии предельного напряжения, рожденного равнодействием противостоящих сил («динамизм» был любимым термином Мендельсона). Подобие органических форм соединялось

Архитектор Ханс Пёльциг.
Большой театр в Берлине. 1919.
Интерьер зала





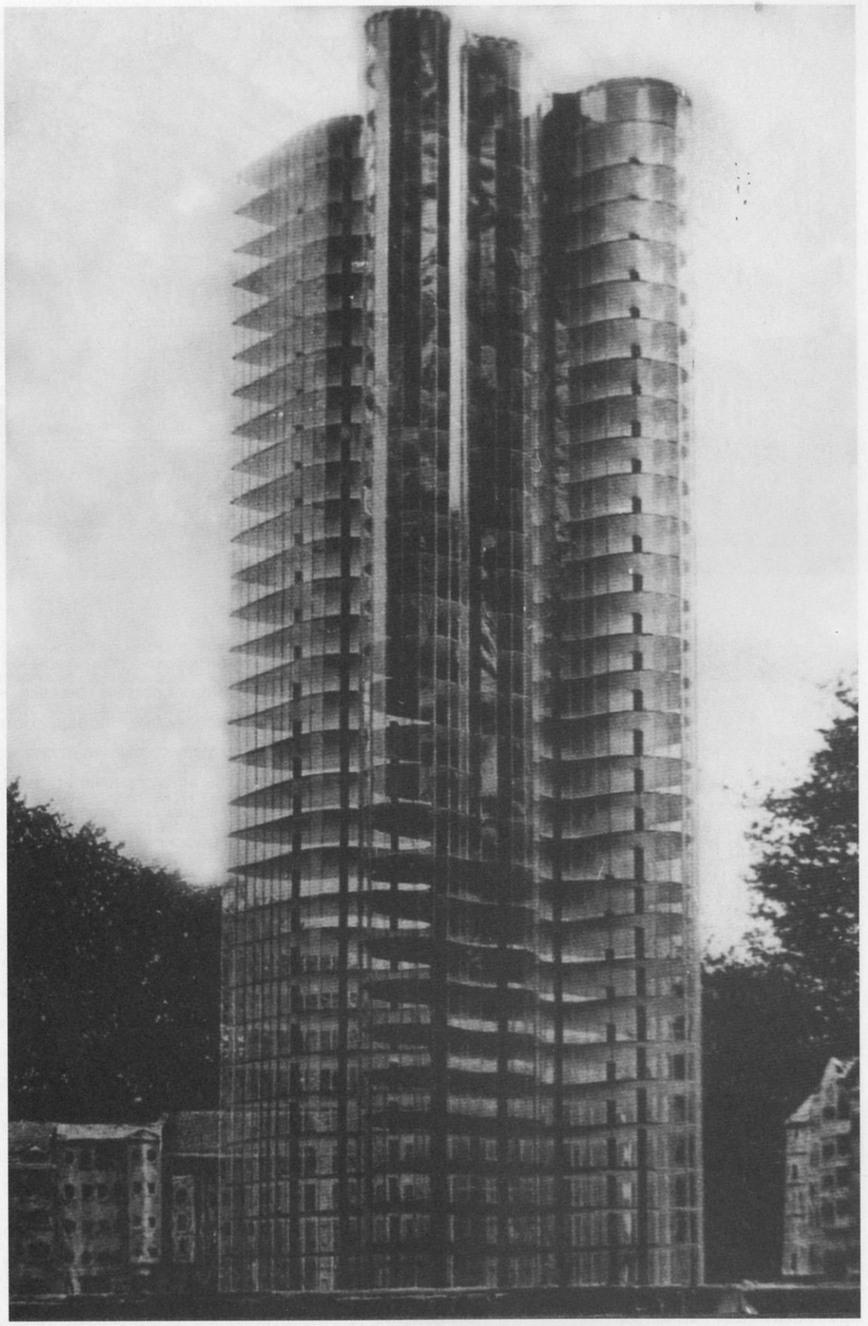


Архитектор Эрих Мендельсон.
Башня Эйнштейна в Постдаме, Германия.
1919–1921.
Общий вид, разрез, план

с геометрическим каркасом осей, выявляя структурную основу всей конструкции. В науке и ее технических приложениях Мендельсон видел начала новой эстетической конструктивности. Он стремился соединить разум и эмоции, рациональную организацию функций и выразительность пространственной формы.

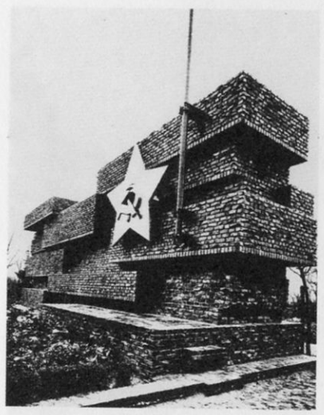
В начале 1920-х гг. Мендельсон стал предпочитать более сдержанные и ясные решения, избегая как сухой рассудочности, так и драматизированной эмоциональности. В здании шляпной фабрики в Люккенвальде (1921–1923) он сумел достичь живой витальности формы на основе стандартизированной железобетонной конструкции. Позднее он принял некоторые механистические аналогии и атрибуты рационалистической архитектуры (непрерывные ленты окон, консольные лестницы и пр.), сохраняя динамичность и силу выражения основной архитектурной темы, главенство которой решительно подчеркивал (универмаг «Шокен» в Штутгарте, 1926; кинотеатр «Универсум» в Берлине, 1926–1928, и др.). Экспрессионистическая эмоциональность и преувеличенный драматизм все больше подчинялись рассудочному анализу.

С экспрессионистических экспериментов начал после войны самостоятельную профессиональную деятельность Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969), воспринявший веру в искусство как начало, вокруг которого может кристаллизоваться новый справедливый общественный порядок. Возглавив в 1919 г. архитектурную секцию Ноябрьской группы, он выступил с проектами, в которых стремился выразить веру во взаимосвязь логики и духа. Серию открыли проекты небоскребов с навесными наружными ограждениями из стекла, имеющие сложный рисунок плана (1919). Стеклянные призмы несли многозначные мета-



Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. Проект небоскреба. 1919. Макет





Архитектор Эрих Мендельсон.
Кинотеатр «Универсум» в Берлине. 1926

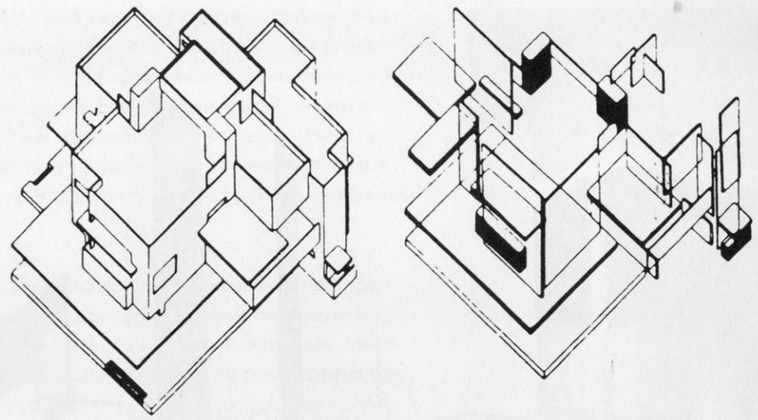
Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ.
Памятник Карлу Либкнехту
и Розе Люксембург в Берлине.
1926 (уничтожен в 1935)

форы, связанные с «лучезарностью», «светлостью» — главными эстетическими ценностями католической философии томизма, которой придерживался мастер. Другим планом метафоры была правдивость, связанная со зримым выражением конструктивной структуры. Но сложные криволинейные очертания одной из башен и острые углы многогранной призмы второй прямо следовали экспрессионистическим образцам динамичной формы. Мис, впрочем, приводил для них и рациональное обоснование — развитие игры отражений, которая для стеклянных объемов заменяет светотень.

К настроениям времени Ноябрьской группы Мис вернулся в 1926 г., работая над памятником Карлу Либкнехту и Розе Люксембург в Берлине. В основе его — символ стены смерти (аналогия со стеной коммунаров на парижском кладбище Пер Лашез). Кирпичный массив , расчлененный на выступающие и западающие плоскости, нес эмблему компартии Германии. В структуре формы начала экспрессионистического динамизма соединились с более поздними впечатлениями от русского супрематизма и экспериментов голландских неопластицистов.

Неопластицизм и объединение «Стиль»

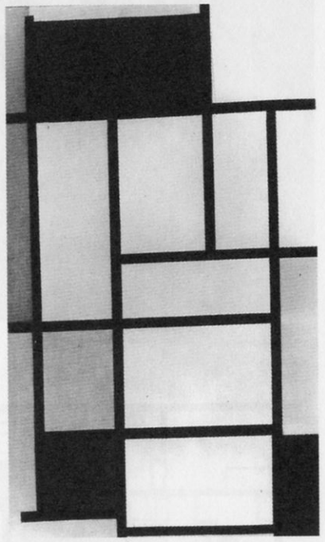
Более отвечавшим меняющемуся духу времени оказался другой вариант эстетической утопии, сложившийся в начале 20-х годов в Нидерландах, — не испытавших потрясений первой мировой войны. Своей рассудочной логикой это направление противостояло экспрессионизму. Ядром его было немногочисленное художественное объединение, сложившееся в Лейдене вокруг журнала «Де Стейл» («Стиль», выходил в 1917–1928 гг.); оно включало живописцев, скульпторов и архитекторов. Лидерами его были художники Тео ван Дусбург (1883–1931)



и Пит Мондриан (1872–1949), архитектор Геррит Ритфелд (1888–1964). Основу утопических концепций определили созданная Мондрианом теория неопластицизма и его посткубистская абстрактная живопись.

Мондриан происходил из ортодоксальной кальвинистской среды, что определило его менталитет, исключавший компромиссы и недосказанность. В 1909 г. он примкнул к теософскому объединению, проникаясь убеждением в символической ценности художественной формы. Стремясь обнажить ее содержание, использовал в 1911–1914 гг. методы аналитического кубизма; отсекая излишнее для выражения смысла, исследовал возможности последовательного абстрагирования изображения, вплоть до выхода к чистой абстракции (1913). Визуальная форма приводилась к сочетаниям линий, для которых впечатления от натуры — лишь предлог.

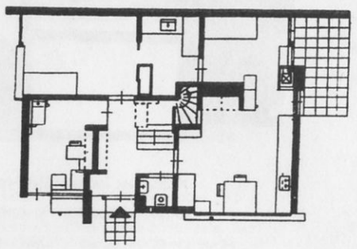
Утопическую основу концепции неопластицизма, которую выстраивал Мондриан, определило соединение неоплатонической философии голландского математика М. Г. Шумакерса и детерминистских антииндивидуалистических воззрений Б. Спинозы (от Шумакерса исходит сам термин «неопластицизм»). Идеи космической первичности прямого угла, образуемого горизонталью и вертикалью, а также трех основных цветов — желтого, синего и красного — легли в основу формально-художественных принципов неопластицизма. Впервые эти принципы воплощены в картине Мондриана «Пирс и океан» (1915), а далее — в уравновешенных на поверхности картины цветовых плоскостях («Композиция в голубом», «Композиция с цветными плоскостями», 1917). В них Мондриан видел выражение универсального мировоззрения, противостоящего индивидуализму, выход к «сути вещей».



Художник Тео ван Дусбург,
архитектор Кор ван Эстерен.
Аксонометрический эскиз сооружения.
Начало 1920-х

Художник Пит Мондриан.
Композиция с цветными плоскостями. 1917





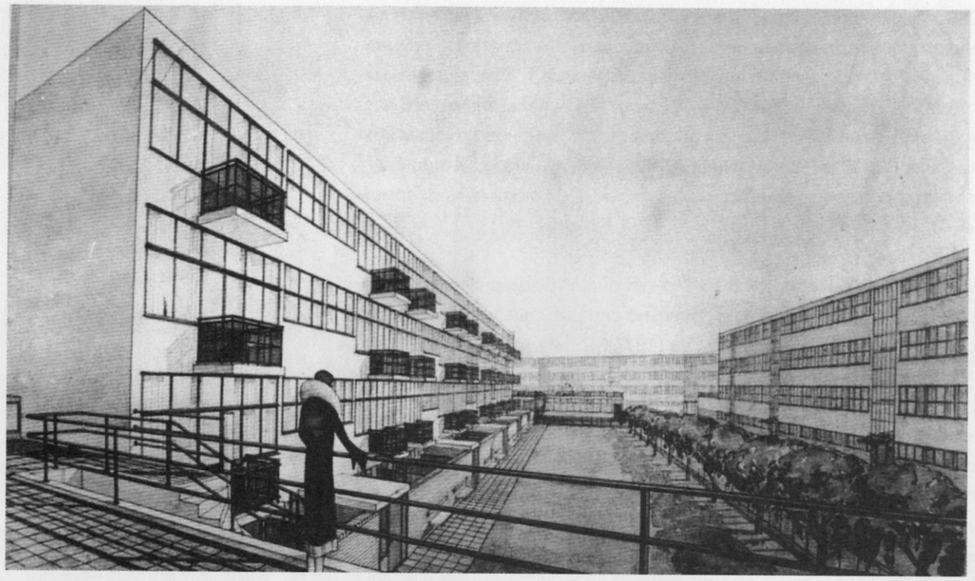
Архитектор Геррит Ритфелд. Дом Шредер в Утрехте, Нидерланды. 1923–1924. Общий вид, план

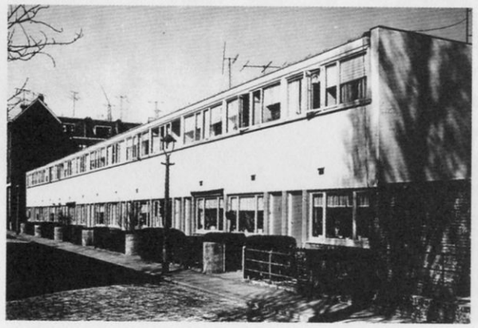
К началу 1920-х гг. Мондриан окончательно выработал систему художественно-символических средств, основанных на ортогональном сочетании прямых линий, расчленяющих картину на плоскости, окрашенные тремя первичными цветами и тремя не-цветами (черный, серый, белый). Он полагал, что его картины — интуитивное отражение высших абсолютных истин, недоступных прямому постижению. В статьях для журнала «Стиль» и книге «Неопластицизм» (1920) он развивал утопическую идею живописи, указывающей путь к гармонизации жизни.

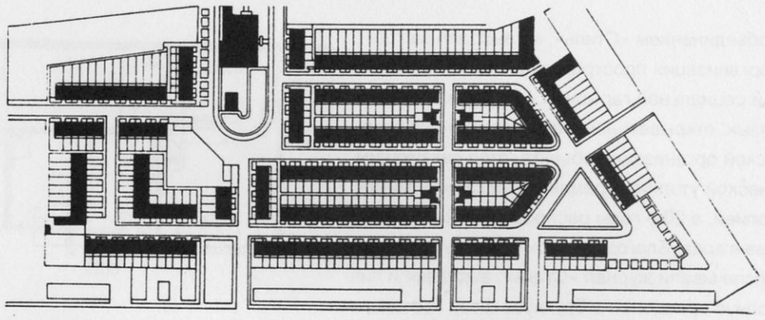
Ритфелд вывел формальные построения Мондриана в трехмерное пространство, создав «Красно-синий стул», где локально окрашенные плоскости введены в каркас из черных линейных элементов (1917). Толчок к активному вовлечению неопластицизма в архитектурное формообразование дала встреча ван Дусбурга с россиянином Эль Лисицким (1921), который рассказал об идеях супрематизма и показал собственные композиции (ПРОУН'ы). Ван Дусбург и архитектор Кор ван Эстерен (1897–1988) создали серию аксонометрических эскизов гипотетических сооружений, образованных сочетанием серий прямоугольных плоскостей, остающихся «суверенными», не пересекающихся и не образующих угловых комбинаций. Они не замыкают пространство, но как бы направляют его непрерывность, «снимая дуализм внутреннего и внешнего».

Не принимая растворения в бытийности архитектуры языка форм, в котором он видел интуитивное отражение рационально непостижимых истин высшей реальности, Мондриан в 1921 г. порвал с ван Дусбургом и группой «Стиль». Но освоение приемов, выработанных неопластицизмом в архитектуре, было продолжено. В 1923–1924 гг. Ритфелд построил в Утрехте, Нидерланды, особняк художницы Шредер, реализовав концепцию архитектуры неопластицизма, которую разработал ван Дусбург. Здание создано как система плоскостей, «самодостаточных» элементов, которые расчленяют пространство, не растворяясь в целостности объема. Открытый план верхнего этажа может быть трансформирован мобильными перегородками. Динамичность системы прокламировалась как выражение эйнштейновской идеи единства пространства и времени.

Вариант утопии, предложенный объединением «Стиль», не выходил за границы сочетания новых приемов организации пространства с расплывчатыми призывами к гармонизации духа и социальной гармонии. Но формальные структуры неопластицизма, его язык, открывавший новые возможности как выражения, так и архитектонической организации объекта, стал связующим звеном между традицией эстетической утопии, стремившейся гармонизировать мир, и технократической утопией, в 20-е годы распространявшей свое влияние среди архитектурного авангарда. Благодаря этому «мосту» (практическую реализацию которого обеспечивали журнал «Стиль», выставки и личный динамизм ван Дусбурга), Гропиус преодолел в Баухаузе фазу ностальгического ремесленничества, выйдя на сотрудничество с массовым промышленным производством и создав наиболее продуктивную художественную концепцию в рамках технократической утопии. «Мост» между последней и традицией







Архитектор Якобус Иохан Питер Ауд. Квартал Кифхук, Роттердам. 1925–1926. Проект, общий вид, планы секций домов, генеральный план квартала



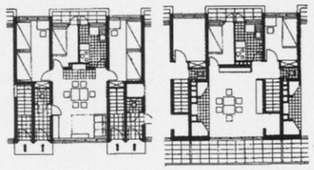
эстетизма формировало и творчество Л. Мис ван дер Роэ, ставшего одним из наиболее влиятельных мастеров архитектуры XX столетия — об этом в следующей главе.

Творческая концепция группы «Стиль» послужила катализатором новых идей формообразования для многих групп архитектурного авангарда. Но исповедуемые ею принципы неопластицизма трудно совмещались напрямую с архитектурной практикой. Ее коллективную теорию Мондриан в конечном счете отверг, считая попытки выйти к проектным идеям профанацией идеального. Якобус Иохан Питер Ауд (1890–1963), принадлежавший к числу основателей группы, напротив, отошел от нее, когда счел, что принятый ею идеал несовместим с социальной ответственностью архитектора.

Стремление к чистоте понятий пространственности и цвета помогло Ауду очиститься от эклектической рутины. Но став главным архитектором Роттердама, он понял, что догмы поэтики неопластицизма нее могут быть реализованы в рамках жестких экономических и функциональных требований, предъявляемых к «дешевому» массовому жилищу. Он стал искать наиболее прямые ответы на поставленные задачи, покидая виртуальный мир эстетической утопии.

Первым значительным произведением Ауда стали жилые дома в сателлите Роттердама — поселке Хук ван Холланд (1924–1927). Распластанные объемы домов имеют законченную в себе, замкнутую композицию, лаконичные формы статичны — вопреки программным положения неопластицизма. Организация комфортабельных жилищ на минимальной площади исключала идею непрерывности пространства. Рабочий квартал Роттердама Кифхук (1925–1927)





Архитектор Якобус Иохан Питер Ауд.
Квартал Кифхук, Роттердам. 1925–1926.
Поселок Хук ван Холланд, Роттердам.
1924–1927.
Общий вид и планы секций домов

столь же прямо подчинен требованиям социальной реальности. Именно трезвость подхода к решению жизненных задач, для которых неопластицистские эксперименты послужили только школой, привлекала в 1920-е гг. внимание к работам Ауда. Его пример много значил как для приверженцев технократической утопии, так и для чистых прагматиков, создававших утилитаристский вариант функционализма.

Всю широту спектра явлений в архитектуре начала века, связанных в своем возникновении с эстетической утопией, объединяли несколько общих принципов. Среди них на первом месте — вера в возможность влиять на сознание и поведение людей, формируя среду их обитания. Эта вера была оптимистичной. Эстетическое выступало главной целью («мир красотой спасется»). Обязательным требованием была органическая целостность объекта — структурная и формально-стилистическая. Бесспорным казалось и первенство духовного начала. Все это объединяло приверженцев прогрессизма и самоценности нового, мастеров стиля модерн, с приверженцами традиций и историзма, мастерами неоклассики, в противостоянии уходившему в прошлое эклектизму и складывающимся технократическим концепциям (с точки зрения последних, техника была уже не предметом эстетизации, а порождающим, первичным началом, в том числе и для эстетических ценностей).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. 1.
2. *А. Белый.* Проблема культуры // А. Белый. Символизм миропонимания. М., 1994. С. 23.
3. По тексту, приведенному в кн. *Giedion S.* Space, Time and Architecture. 15 ed. Cambridge, Mass., 1965. P. 292.
4. *Velde van de H.* Zum neuen Stil. München, 1955. S. 75.
5. Цит. по: *Jedlička G.* Toulus-Lautrec. Berlin, 1929. S. 122.
6. Цит. по: *Borsi F., Portoghesi P.* Victor Horta. Brüssel, 1970. P. 18.
7. Там же. P. 61.
8. *Cassu J., Langui E., Pevsner N.* Durchbruch zum 20 Jahrhundert. Kunst und Kultur Jahrhundertwende. München, 1962. S. 22.
9. *Robertson P.* (ed.). Charles Rennie Mackintosh: The Architectural Papers. Oxford. 1990. P. 186.
10. *Fiell Ch. and P.* Charles Rennie Mackintosh. Köln, 1995. S. 6.
11. *Wagner O.* Moderne Architektur. III Auflage. Wien, 1902. S. 11.
12. Ibid. S. 34.
13. *Godoli E.* To the Limits of Language: Wagner, Olbrich, Hoffman // The Art Nouveau Architecture. New York, 1979. P. 231.
14. *Лоос А.* Орнамент и преступление // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 143–145.
15. *Endell A.* Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur // Deutsche Kunst und Dekoration . Vol. 1, 1897–1898. S. 141.
16. Цит. по: *Latham J.* Jugendstil: the Early Morning of Modern Movement // Art Nouveau Architecture. P. 195.
17. *Масалина Н. В.* Церковь в Абрамцеве // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978. С. 47–58.
18. *Курбатов В.* О русском стиле для современных построек // Зодчий, 1910. № 30. С. 310.
19. *Фомин И.* Московский классицизм // Мир искусства, 1904. № 7. С. 189.
20. Зодчий, 1908. № 41. С. 384.
21. *Collins G.* Antonio Gaudi. London. l960. P. 8.
22. Цит. по: *Collins G.* P. 14.
23. *Штайнер Р.* Теософия. М., 1990. С. 21.
24. *Волошина М.* Зеленая змея. М., 1993. С. 199.
25. Там же. С. 236, 237.
26. *Taut B.* Modern Architecture. London. 1929. P. 92.
27. *Conrads U. (Hg).* Programme und Manifeste zur Architektur 20 Jahrhunderts. Berlin, Frankfurt a.M., Wien, 1965. S . 38.
28. *Probst H., Schädlich Ch.* Walter Gropius. Band 3. Berlin, 1987. S. 63.
29. Цит. по: *Giedion S.* Walter Gropius, London, 1954. P. 54.
30. *Wingler H. M.* (ed.). Bauhaus. Cambridge, Mass., 1978. P. 31.
31. *Herzogenrat W. (Hg.)* Bauhaus Utopien. Stuttgart, 1988.



Глава 3

Архитектурные утопии «машинного века»

Вместе с промышленной революцией возникло и стало развиваться мировоззрение, ориентированное на технику, ее возможности и человеческую деятельность, связанную с ее использованием. Обращенное, прежде всего, на производство, оно восприняло программно рационалистический характер принципов эффективной организации труда. По мере развития промышленной революции от организации производства во все большей степени зависела жизнедеятельность общества во всех ее проявлениях. Расширяло круг своих притязаний и технократическое мировоззрение — «...от подчинения природы до подчинения всей жизни человека, до бюрократического управления всем...»[1]. Формировался и особый слой людей, управляющих техномиром. Сложность и разнообразие решаемых в связи с этим проблем порождало убеждение в универсальности используемых рациональных методов.

Техника вторгалась во все области жизни, включая быт и жилище; она создавала новый уровень комфортности — процесс, который с 1860-х гг. стал приводить к качественным изменениям. Технизация быта не ограничилась использованием новых устройств — водопровода, канализации, центрального отопления, газовых плит. Принципы организации производства стали проецироваться на организацию быта. На такой основе американка Кетрин Бичер совершенствовала устройство кухни (1869). Она определила ее рабочие центры и их рациональное взаиморасположение, сводя к минимуму пространство и необходимые движения хозяйки. Тем самым была заложена основа метода рациональной организации компактного жилища[2]. Разработанная американским инженером Ф. У. Тейлором на рубеже XIX и XX веков система организации труда и управления производством, которая основывается на расчленении процесса на операции и определении их рациональной последовательности в пространстве и времени, стала восприниматься как универсальный метод, который может быть спроецирован на любую деятельность. Казалось, что система открывает возможность практического приложения технократических процедур к формированию архитектурных объектов.

Новый тип архитектурного пространства

Формулой архитектуры, подчиненной технократическому методу рационализации деятельности, стал вырванный из контекста афоризм Л. Салливена — «форму в архитектуре определяет функция». Автор афоризма, впрочем, имел в виду не прямое подчинение формы практическому назначению, а создание форм-метафор, воплощающих культурное значение объекта; прагматические аспекты, стоящие для технократа на первом плане, он полагал второстепенными. Чикагская школа, идеологом которой был Салливен, направила энергию своих новаций прежде всего на совершенствование конструктивных структур. Ее протофункционализм развертывался в сфере метафор архитектурного языка. Главным же достижением было создание трехмерной решетки «чикагского каркаса», нейтральной основы организации любых процессов.

Структурные новации в построении архитектурных объектов, которые действительно позволяли отражать организацию жизненных процессов, начал внедрять ученик Салливена Френк Ллойд Райт (1867 или 1869–1959). Воспитанный на

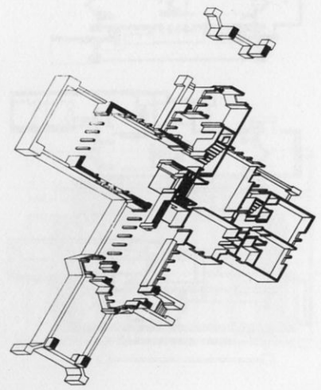
идеях американского романтизма, навсегда сохранивший верность сентиментальной мечте о «естественной» жизни среди природы, бескомпромиссный идеализм и приверженность к «почвенным» традициям Америки, он создал теорию архитектурного пространства, ставшую универсальной догмой модернизма в архитектуре, стержнем его конкурировавших концепций (включая те, в отношении которых сам Райт был непримиримым оппонентом — как, например, «интернациональной архитектуры»). Тема плоскостей, направляющих течение пространства, использована в постройках Райта на полтора десятилетия раньше, чем ее открыли для себя члены голландской группы «Стиль».

Райт развивал сформулированную Салливеном концепцию органической (или, точнее, органичной) архитектуры, которая вошла в число идей архитектуры «машинного века» альтернативой механистическим версиям модернизма. Райт так определял ее принцип: «...органичная архитектура — это архитектура „изнутри — наружу", идеалом которой является целостность... „Органичное" — значит существенное, внутреннее, присущее чему-либо — целостность в философском смысле, где целое так относится к части, как часть к целому, и где природа материалов, природа назначения, природа всего осуществляемого становится ясной, выступая как необходимость»[3]. Приложение этого принципа к конкретной задаче Райт рассматривал как поиск некой равнодействующей между факторами внутренними, назначением, и факторами внешними (характер ландшафта, климатические условия). Формула «изнутри — наружу» в его концепции получила, таким образом, иное значение, чем в архитектуре европейского стиля модерн, где ею утверждалась суверенность архитектурного объекта, его противостояние окружению.

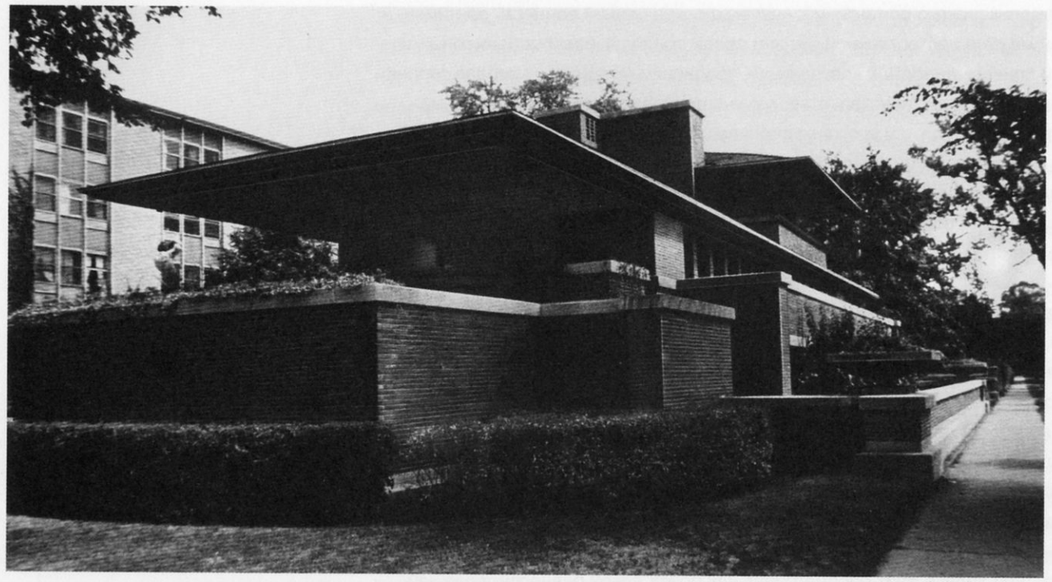
Идея первичности организации пространства по отношению к массе выведена Райтом из приложения принципа органичной архитектуры к проектным задачам. Принцип «реальность здания — не стены и крыша, а внутреннее пространство, в котором живут», он сравнивал с высказываниями Лао-Цзы, указывая при этом на случайность совпадения[4]. Однако найти форму воплощения идеи Райту помогло знакомство с павильоном Японии на выставке 1893 г. в Чикаго, воспроизводившим храм Хо-о-Дэн с его цельным внутренним пространством и легким каркасом, несущим тяжелую кровлю.

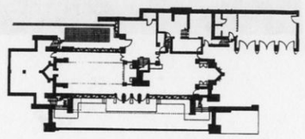
Идея осуществлена в серии буржуазных особняков в окрестностях Чикаго — «домах прерий», как их стали называть. С естественной красотой просторных равнин Райт связывал преобладающую горизонтальность, спокойные силуэты, подчеркнутые трубами каминов и глубокими навесами карнизов пологих скатных кровель, распластанные террасы. Среди ранних построек этой серии — дом Уиллитса в Хайленд-парке, Иллинойс, 1902. Крестообразный план, традиционный для американского жилища, объединил здесь взаимосвязанные пространства, как бы перетекающие одно в другое по сторонам центрального ядра, образованного камином — символом единства домашнего очага. Распластанный дом как бы врастает в поверхность земли системой веранд и открытых террас. Легкий деревянный каркас на фоне стены под глубокими свесами кровли отсылает к японским прообразам.

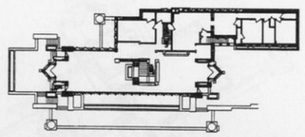


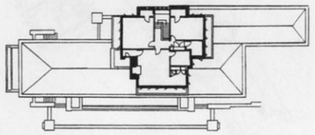


Архитектор Френк Ллойд Райт.
Дом Уиллитса в Хайленд-парке,
Иллинойс, США. 1902. Общий вид, план







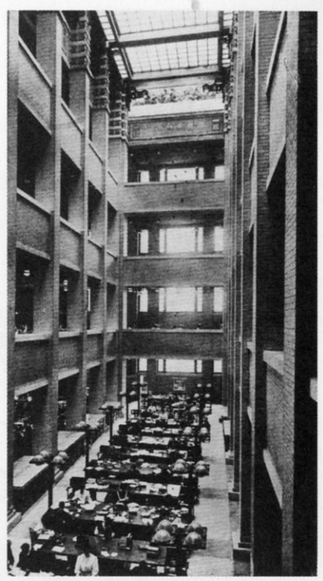


Архитектор Френк Ллойд Райт.
Дом Роби в Чикаго. 1909.
Общий вид, планы

Энергичное развитие горизонтального стелющегося объема по одной оси, вынужденное очертаниями участка, выделяет дом Роби в Чикаго, 1909. Здесь лишь третий этаж, занимающий малую часть площади плана нижних, намечает поперечную ось. Над поясами стен и террас, горизонтальными лентами окон как бы парят пласты кровли, громадные свесы которой несет скрытая металлическая конструкция. Решительно очерченные массы и красно-коричневая цветовая гамма рождают ассоциации с живописью Сезанна.

В «домах прерий» архитектура — сформированное пространство, ставшее реальностью здания. «Эта интерьерная концепция совершенно увела архитектуру от скульптуры и от живописи и совершенно увела ее от той архитектуры, которая была известна в античности... Мне кажется, что такое ощущение постройки должно быть воплощено в сооружениях нашего машинного века»[5], — писал Райт. Он вышел за пределы конкретной бытовой модели, создавая тип жилища, основанный на утопических представлениях, в которых соединены романтический идеал жизни среди природы в духе Торо и Эмерсона с представлениями, идущими от «социализма мечты» У. Морриса и анархизма П. Кропоткина. Связь с «веком машин» определялась как новым типом восприятия пространства, так и новой техникой, поддерживающей оптимальный климат внутри здания. Без центрального отопления в особняках и кондиционеров в офисах пространственная целостность интерьера не была бы возможна.

В офисе фирмы Ларкина в Буффало (1904, не сохр.) объем, массивный извне, прорезан высоким залом со стеклянным покрытием. Обрамляющие его мощные столбы несут открытые к залу ярусы рабочих площадей. Лифты и лестницы размещены в пустотелых пилонах, формирующих фасад, — такая демонстрация вертикальных коммуникаций была новой идеей, выявляющей функционирование здания. Масштаб интерьера близок к громадности заводских цехов. Дроблению пространства в соответствии с ячейками каркаса, которого придерживались в чикагской школе, Райт противопоставил объединение. Возникла символическая форма, отражающая агрессивный образ машинного века.



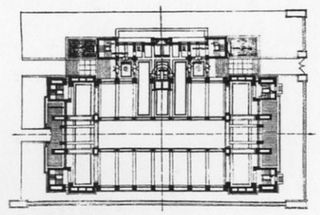
В 1909 г. Райт отправился в Европу, где был с энтузиазмом встречен архитекторами — впервые в их области направление культурного влияния повернуло в сторону Европы. В профессиональном сознании архитекторов Старого света стал складываться американский миф, ставший одной из составляющих архитектурной утопии «века машин».

Идеи «нового города»

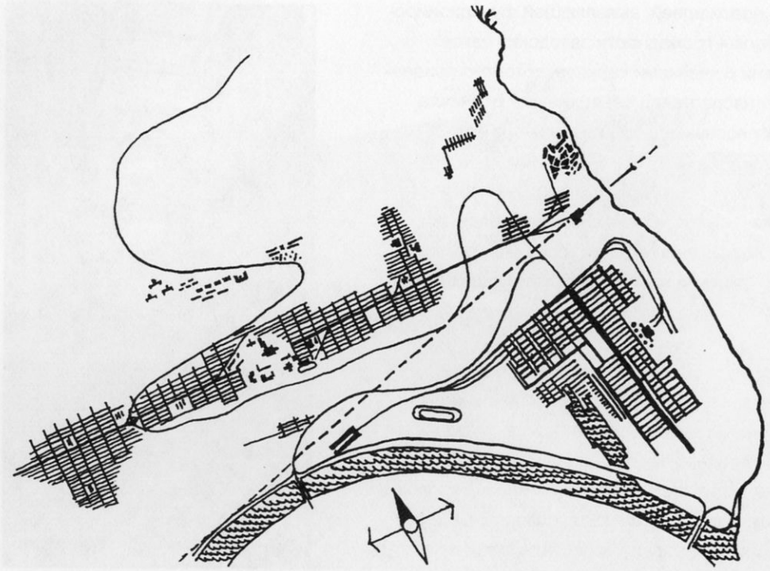
Но объектом, на котором пересекались главные направления социально-экономических процессов «машинного века», был город. Успехи производства и сенсационные изобретения не сглаживали социальных противоречий. Поляризация общества усугублялась. Грандиозность складывавшегося техномира, его сложные связи с экономическими интересами делали его плохо управляемым, навязывающим обществу свои законы. Процессы урбанизации стали стихией, с которой не могла совладать прекраснодушная утопия «города-сада». Кризис городов отразила литература, где появились антиутопии с апокалиптическими картинами города будущего. Одним из таких сигналов тревоги был роман Герберта Уэллса «Спящий пробуждается» (1899). Сюжет привязан к гипотетической картине Лондона XXII века, превратившегося в гигантскую мегаструктуру, пронизанную метастазами разрастающегося техномира. Ею управляет диктатура аморальных технократов, беспощадно подавляющих социальный протест.

За образом-предупреждением Уэллса стояли прогнозы и опасения осторожного фабианского социализма. Тяготевший к более радикальной части социалистов французский архитектор Тони Гарнье (1869–1948) выступил с утопическим проектом, который, напротив, связан с оптимистическим ви́дением будущего — при условии, что технический прогресс соединится с социалистическим преобразованием общества. Его работа «Индустриальный город» — альтернатива концепции города-сада — выполнена как пенсионерский проект лауреата Большой Римской премии в 1899 г. Такое использование пенсионерства вместо обычных академических штудий спровоцировало скандал, задержавший публикацию работы до 1917 г., но принесший ей широкую известность.

Исходными предпосылками проекта Гарнье были признание промышленности главным фактором прогресса, а также предположение, что работа сделана для времени, когда социализм стал фактом, а значит, частной собственности на землю не существует и город как целое может быть предметом проектирования. Предполагалось, что всеми функциями города управляет сбалансированная община, которой подчинено и производство. Модель, принятая Гарнье, отчасти следует идеям Говарда — величина его города ограничена населением в 35 тыс. жителей, структура привязана к ландшафтной ситуации, в жилой застройке преобладают семейные виллы, территория рассматривается как



Архитектор Френк Ллойд Райт.
Офис фирмы Ларкина, Буффало, США.
1904 (не сохранился). Интерьер, план





Архитектор Тони Гарнье.
Утопический проект
«Индустриальный город». 1904.
Генеральный план, промышленная зона,
жилой квартал

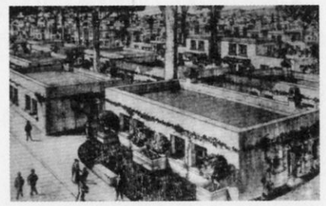
парк, не имеющий внутренних разграничений. Но для Гарнье город — прежде всего очаг технического прогресса, условие прогресса социального, место квалифицированного труда. Центрическую систему Говарда сменила поэтому линейная, эквивалент поточной организации, родившейся в промышленности. Селитебная зона растянута на 6 км при ширине на порядок меньшей. Хребтом системы служит трамвай. Внешние связи обслуживает железная дорога, которая ведет и к заводу.

Используя принципы организации промышленного труда, Гарнье подчинил пространство «Индустриального города» принципу функционального зонирования. В речной долине расположена промышленная зона; в соседстве с ней — железнодорожный узел и аэропорт. Выше по склону за зеленой полосой — селитебная зона, еще выше — больничный городок. В центре селитьбы — общественный центр со взаимосвязанной системой дифференцированных пространств. Образ современности в архитектуре обеспечивался обращением к железобетонным конструкциям, новейшим для того времени, и словарем форм, «сезаннистский» лаконизм которых отвечал видению, воспитываемому машинным веком. Традиционная для Школы изящных искусств ортогональная геометрия расчленения городских пространств, подчиненная главным осям, стала средством упорядочения пространственной структуры индустриального города в целом. Можно полагать, что и в этом проявлении рационализма Гарнье видел символическую аналогию разумной организации промышленного производства.

В начале века все это было воспринято профессурой Школы изящных искусств как дерзкое покушение ученика на ниспровержение искусства архитектуры. Но те, кто был озабочен поиском путей к грядущему «веку прогрес-

са», нашли в проекте Гарнье новые ориентиры. Он повлиял на Эжена Энара (1849–1925), искавшего нетривиальных решений планировки Парижа, и Отто Вагнера в его работах для Вены. Молодой Ле Корбюзье в 1908 г. приезжал в Лион, чтобы познакомиться с Гарнье. Первая архитектурная утопия «машинного века» положила начало их череде, включавшей и эксперименты Ле Корбюзье. Через них заложенный Гарнье принцип функционального зонирования перешел в догмы «Афинской хартии», «священной книги» архитектурного модернизма середины столетия. Влиял он и на российское градостроительство советского периода. Как и почти любые умозрительно порожденные идеи, функциональное зонирование трудно осуществить, а результаты его реализации противоречивы.





Для утопий машинного века естественно стремление создать новый язык архитектуры, синтаксис которого включает закономерности, присущие технике, а словарь — знаки, отсылающие к формам техномира, чтобы создать образ динамичной цивилизации, где уровень культуры определяется уровнем технического развития. Воплощение такого идеала требовало выхода за пределы классического, преодоления психологического барьера, созданного воспитанным в культурной среде рубежа веков тяготением к историзму и традиционности. Этот барьер не смог преодолеть Гарнье, технократический пафос которого определил структурную основу «Индустриального города», но растворился в компромиссности формы.

Психологические ограничения возможности использовать в архитектуре формы и приемы формообразования, выработанные в сфере техники, в начале XX века стали разрушаться практикой европейского художественного авангарда. Его влияние, как отметил Льюис Мамфорд, с одной стороны вело к развитию субъективизма, с другой — «к признанию машины и как формы, и как символа»[6]. Наиболее непосредственное влияние на архитектурные утопии машинного века оказали кубизм, итальянский футуризм, позднее — различные версии посткубизма.

Футуристская архитектура

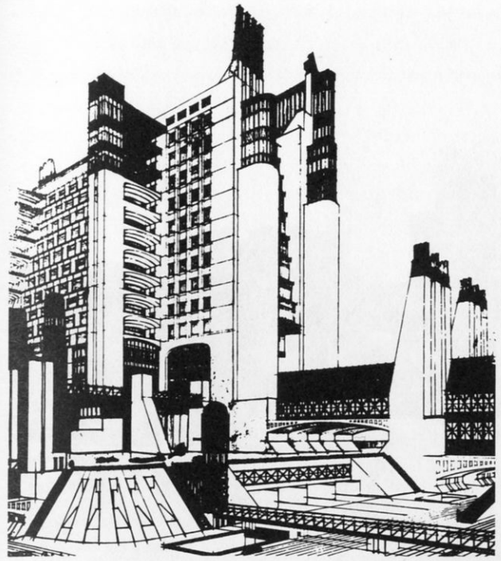
Футуризм возник в Италии, стране, поздно утвердившей независимость и целостность, положение которой казалось не отвечающим величию прошлого; либеральное государство не оправдало ожиданий интеллигенции. Образ будущего должен был компенсировать неудовлетворенность настоящим. Радикализм, эпатажность, агрессивный экспансионизм и апологетическое отношение к технике изначально задавались настроениями, порожденными ситуацией. Футуризм возник как намерение и общая идея. Название ему дал основатель, поэт Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944), одним из первых понявший, что в массовом обществе форма сообщения важна не менее содержания. В феврале 1909 г. во французской газете «Фигаро» он опубликовал «Учредительный манифест футуризма» от имени группы, которой еще не было. Манифест был шумной атакой на традиционализм в культуре, ярким воплощением эмоционального восприятия нового окружения и темпов, вносимых в жизнь современной техникой. «Мы торжественно заявляем, что великолепие мира обогатилось

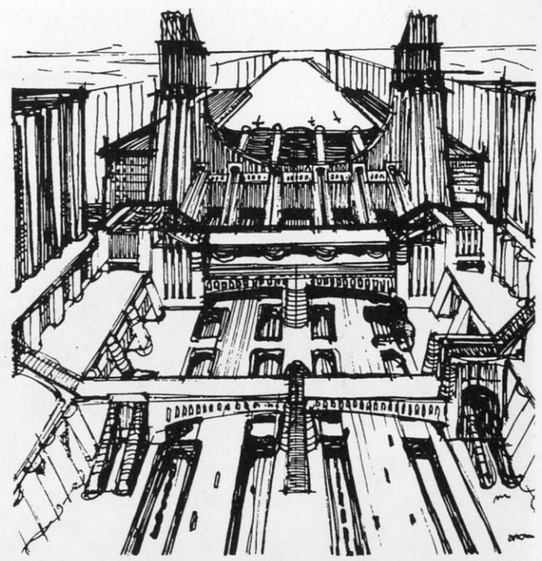
новой красотой — красотой скорости. Гоночный автомобиль, капот которого украшен трубами, подобными бурно дышащим змеям, ревущий автомобиль, который кажется мчащимся среди картечи, прекраснее Победы Самофракийской... ...Мы стоим на обрыве столетий!... Почему мы должны смотреть назад, если хотим взломать таинственные двери невозможного? Пространство и время умерли. Мы живем теперь в абсолютном»[7]. Далее Маринетти прославлял войну как гигиену мира и призывал разрушать библиотеки, музеи и академии.

Подобные сюжеты звучали и раньше. Новым был способ соединения всего этого в единый документ, обращенный к массовому читателю. Появился и новый сюжет — мегаполис как символ современного общества. Общее же направление мысли связано с линией французского символизма, восходящий к Бодлеру. В манифесте отозвались и нигилистические призывы анархистов — Прудона, Бакунина, равно как итальянский национализм Г. Д.'Аннуцио. Философия А. Бергсона, с его мыслями о всеобщей изменчивости, также нашла отражение в концепции футуризма.

Это направление возникло в урбанизированной северной Италии, где город виделся естественной средой, что и определило сюжеты художников, присоединившихся к кругу его идей (У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини и др.). Они стремились создать художественные эквиваленты возбужденного состояния ума, столкнувшегося с перенасыщенностью пространства, потоками автомашин, искусственным светом. Карло Карра в манифесте «Живопись звуков, шумов и запахов» (1913) ввел представление о целостности футуристического контекста, объединяемого архитектурой, полифоничной и динамичной. Он же познакомил с футуристами архитектора Антонио Сант'Элиа (1888–1916).

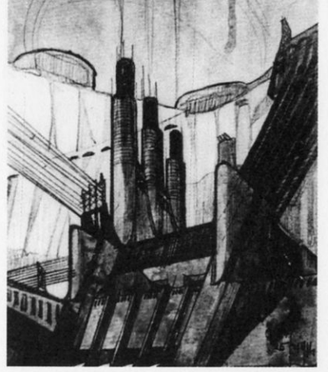
Вместе с футуристами в художественной культуре XX века возникло новое явление: вербально заявленная концепция, притязавшая на поворот путей искусства, имеющий историческое значение. Тексты начинали жить собственной жизнью, подчас порождая новые цепи реальных явлений. Такого не бывало ранее, до появления множившихся «измов», определивших художественные направления и объединения. Произведения таких «отцов-основателей», как Ле Корбюзье, В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ, сопровождались (или предварялись) манифестами или, как минимум, развернутыми комментариями, как и произведения более поздних «властителей дум». Некоторые же имена вошли в историю именно в этой интеллектуальной плоскости, не оставив после себя значительных архитектурных сооружений, — как Сант'Элиа, голландец ван Дусбург, россияне Лисицкий и Леонидов, в последней трети века — Вентури, чьи постройки более интересны как иллюстрации к его концепциям, чем как самоценные объекты. На этот новый жанр архитектурного творчества сильно влияли теории и манифесты живописи модернизма (начиная от кубизма), где пропагандировалось «новое ви́дение» мира, но фактически главной темой становилось создание визуальных кодов для эзотерических теорий мироустройства (Пикассо, Мондриан, Малевич, Кандинский и пр.).





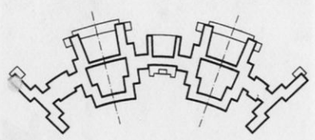
В мае 1914 г. Сант'Элиа показал на выставке в Милане 16 архитектурных фантазий на тему «Новый город» и сопроводил их текстом в каталоге. Отредактированный и дополненный Карра и Маринетти, этот текст появился в журнале футуристов «Лачерба» как «Манифест футуристической архитектуры».

«Новый город» представлен только перспективными рисунками зданий, назначение которых не всегда идентифицируются точно; нет чертежей, характеризующих структуру целого. Город существует лишь как образ, возникающий во взаимодействии текста и изображений. Утопия осталась в пределах поэтической метафоры. Основная идея «Манифеста» — фундаментальные понятия архитектуры верны до определенного временнього рубежа, за которым глубокие изменения в технике создают разрыв исторической последовательности, определяющий новый тип восприятия, новые эстетические идеалы и, как следствие, новую архитектуру. Именно такой момент наступил, считал Сант'Элиа. «В современных условиях процесс последовательного развития стиля приостанавливается. Архитектура отрывается от традиций. Она невольно начинается заново... Мы утратили чувство монументальности, тяжеловесности, статичности, но зато обогатили свое восприятие вкусом к легкости, практичности, эфемерности и скорости». За этой констатацией следует призыв изобрести и создать футуристический город как динамичную шумную стройку и «построить футуристский дом, напоминающий гигантскую машину... Фасады нужно обвить змеями лифтов из стали и стекла... А улица не будет больше расстилаться на уровне подъездов зданий. Она углубится на несколько этажей в землю, где разместятся линии метрополитена, будут проложены необходимые стальные переходы и быстроходные эскалаторы»[8].



Архитектор Антонио Сант`Элиа.
Архитектурные фантазии «Новый город».
1914. Многоэтажный жилой дом;
вокзал-аэродром; электростанция





Архитекторы С. С. Серафимов,
М. Д. Фельгер, С. М. Кравец.
Комплекс Госпрома в Харькове.
1925–1929

Местом разрыва последовательности развития Сант'Элиа считал современность и призывал начинать по-новому сейчас, немедленно, порывая со сложившейся культурой. Эстетические утопии рубежа веков связаны с установками гуманистической этики, переводившими их в плоскость социальной утопии. У Сант'Элиа утопия приобрела технократический характер. Только техника, которая и в тексте и в рисунках Сант'Элиа трактуется не рационально, а романтически, принимается как фактор преобразования жизни. Сант'Элиа не удовлетворяется обновлением архитектуры. Он думает о полном изменении ее статуса в культуре — «основными характерными особенностями футуристской архитектуры станут ее недолговечность и переходность. Здания будут менее долговечны, чем мы сами, каждому поколению придется возводить свои города»[9].

Националистические и экспансионистские подтексты идей футуристов с началом первой мировой войны вышли на первый план, футуристическое движение активно влилось в политику. Сант'Элиа, как Боччони, Маринетти и другие члены футуристической группы, стал добровольцем ломбардского батальона мотоциклистов. В октябре 1916 г. он погиб. Война изолировала Италию. Но Маринетти в 1917 г. переправил материалы Сант'Элиа в Нидерланды. Их опубликовали в начале 1920-х журнал «Стиль» и орган германских экспрессионистов журнал «Штурм». Романтизация техники футуристами произвела глубокое впечатление; они увидели в технике движущую силу истории. Архитектор, соответственно, виделся им не теургом, аристократом духа, но конструктором, выстраивающим рациональную структуру мира. Их герой — динамичный технократ — обладал чертами ницшеанского сверхчеловека. При этом техническую рациональность они подменяли машиноподобием, иррациональным по своей сути. Футуристская архитектура несет в своей форме ассоциации с машиной, но не воспроизводит



обязательный для нее принцип детерминированности назначением. Противоречие, основанное на несовместимости образно-символических целей искусства и технической целесообразности, стало общим свойством архитектуры авангарда, «современного движения», которое вырастало на его основе. Для символического выражения целесообразности использовались средства, основанные на субъективности индивидуального восприятия. Апология прогресса, к которой стремился авангард, побуждала обновление языка архитектуры в темпе появления технических новаций, что разрушало его коммуникативную функцию.



Архитекторы В. А. Щуко,
В. Г. Гельфрейх.
Театр в Ростове-на-Дону. 1930–1935

Архитекторы Карл Аксель Акинг,
Эскил Сундал.
Жилой комплекс Слюссен
в Стокгольме. 1935

Футуристская архитектура инициировала мысль архитектурного авангарда, но как таковая оказалась явлением тупиковым. В Италия после первой мировой войны она не пошла дальше слабых и быстро угасших попыток подражать Сант'Элиа в архитектурных фантазиях. Самым значительным реализованным откликом его идей стал стоящий особняком в советской архитектуре комплекс зданий Госпрома в Харькове, который построили в 1925–1929 гг. архитекторы С. С. Серафимов (1878–1939), М. Д. Фельгер и С. М. Кравец. Застройка формирует изогнутую по дуге сторону площади, пропуская сквозь свой фронт радиальные улицы. Функциональную целостность обеспечивает трехмерная система коммуникаций, образующая пространственный каркас комплекса. Вертикальные коммуникации на разных уровнях и в разных плоскостях связаны «улицами в воздухе» над проездами. Комплекс имел в советской архитектуре единственный, столь же уникальный отклик — театр в Ростове-на-Дону, построенный В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейхом в 1930–1935 гг. (эти архитекторы были связаны с С. С. Серафимовым совместной преподавательской работой на архитектурном факультете бывшей Академии художеств). Амфитеатральный зал его на 2200 мест дополнен вторым, концертным, на 800 мест, размещенным

впереди, над фойе главного. Малый зал имеет свой вестибюль, как бы врезанный в широкую лестницу перед главным входом. Лестницы и лифт поднимаются отсюда к малому залу в стеклянных свободно стоящих башнях. От этих башен к малому залу переброшены мостики-галереи, охватывающие его массив, нависший над витражами фойе большого зала. Дерзко динамичная форма, основанная на пространственном выявлении трехмерной системы коммуникаций, сложилась в метафору — образ Ростова как динамичного центра индустриализации России.

Можно упомянуть еще жилой комплекс Слюссен в Стокгольме на набережной озера Меларен (1935, архитекторы К. А. Акинг, Э. Сундал, 0. Тундстрем, К. Одеен). Верхний этаж восьмиэтажного блока, расчлененного на пять вертикальных призм, мостиком, переброшенным через прибрежную магистраль, соединен с ажурной стальной башней, внутри которой скользит кабина лифта. По другую сторону корпуса эстакада соединяет мостик и галерею верхнего этажа с вершиной скального плато. Крупная многоярусная транспортная развязка у подножия комплекса дополняет сходство с мотивами «Города будущего» А. Сант'Элиа единством стабильного и подвижного в архитектурном организме.

Главные очаги технократического направления утопической мысли в европейской архитектуре создали Гропиус и переросший экспрессионистскую стадию развития Баухауз в Германии, Ле Корбюзье во Франции. С ними активно взаимодействовал советский архитектурный авангард (развивавшийся, однако, в специфической ситуации осуществляемой утопии «социализма в отдельно взятой стране»). Картезианский рационалистический стиль мышления связывал эти утопии с моделями хорошо сбалансированного порядка — как жизнеустроительного, так и пространственного. Вера в силу разума давала надежду, что само противопоставление таких моделей хаосу реальности докажет человечеству их спасительность. И утопия изменит мир, который устремится к новым целям. Такая схема легко принималась архитекторами.

Вальтер Гропиус и технократическая утопия

Петера Беренса промышленная архитектура привлекала как универсальная парадигма художнического преобразования мира. Сант'Элиа, выйдя за пределы эстетической утопии, декларировал наступление динамичного машинного века, но успел предложить лишь его поэтические образы. К попыткам предметно осуществить утопию «века машин» в архитектуре подошел Вальтер Гропиус в Германии, накануне первой мировой войны. Война, однако, прервала первый цикл его поисков и превратила их в замкнутый эпизод, к результатам которого он сам вернулся уже в середине двадцатых годов.

Вальтер Адольф Георг Гропиус (1883–1969) происходил из семьи прусских аристократов, для которой профессия архитектора была традиционной. Он учился в Высших технических школах Мюнхена и Берлина, но формального образования не завершил. Решающей для его становления была работа в ателье Петера Беренса (1908–1910), под руководством которого он участвовал в проектировании построек для электротехнического концерна АЭГ и приобщился к методам

промышленного дизайна. Через Беренса Гропиус воспринял идею единства предметной среды человека, как и интерес к возможностям современной техники для ее комплексного формирования.

Он принадлежал уже к другому, менее романтичному поколению, культурные ориентиры которого сместились в сторону технократического рационализма и американских идей совмещения технологии с наукой (О. Шпенглер заметил об этом поколении, что это уже не Германия Гёте, но вторая Америка). В самой Германии распространялись тогда технократические теории Фридриха Наумана и Вальтера Ратенау. Последний в своей книге «К критике эпохи» (1911) писал о «механизированности мира». Ее следствие он видел в том, что «все крупные города Запада стали идентичны по своей структуре и механизированности». Ратенау подчеркивал структурирующее значение коммуникационных сетей, по которым дважды в день перекачиваются людские массы — от окраин к центру и от центра к окраинам. В вертикальном срезе городской ткани он показывал подобные сотам горизонтальные и вертикальные ряды идентичных ячеек, ставшие универсальной структурой. «Физиогномические особенности» сохраняются еще в центрах городов «как практически мертвые визуальные признаки», в то время как вокруг распространяется «интернациональный мир». «Динамичный дух нашего времени, — писал Ратенау, — связывает Лондон и Париж, Нью-Йорк и Берлин, делая их более похожими один на другой, чем ранее были похожи Нюрнберг и Кёльн или Венеция и Генуя»[10].

Мысль о растущей унификации городов «века машин» Гропиус принял и позднее, уже в баухаузовский период, развил в книге «Интернациональная архитектура» (1925), сохранив ключевое определение Ратенау (еще позднее, в 1932, Хичкок и Джонсон ввели понятие «интернационального стиля»). Поначалу же Гропиус сосредоточил внимание на использовании закономерностей технической формы в архитектуре. В 1911 г. коллекция фотографий современных построек привела его к выводу, что дух нового времени, «века машин», впервые получил воплощение в американских зерновых элеваторах, «анонимных зданиях, абсолютно детерминированных функцией, без какой-либо связи с исторической архитектурой». В них Гропиус увидел силу монументальности, сравнимую с египетскими пирамидами и храмами античной Греции[11].

Но в терминах теории искусства Алоиза Ригля, которые использовал Гропиус, элеваторы все же оставались технической формой. Он же полагал своей целью художественную форму для промышленных и коммерческих зданий, отвечающую определениям классического европейского архитектурного языка, но не имитирующую исторические формы. «Задача состоит в том, чтобы создать законченные и выразительные формы — типичные формы — современных сооружений, ...решая при этом новые пространственные проблемы с привлечением новых технических средств... Только полное совпадение технической формы с формой художественной, формы, определенной расчетом устойчивости со зрительным восприятием ее устойчивости, свидетельствует о совершенстве архитектурного произведения»[12]. Следуя идеалам Веркбунда, Гропиус стремился облагородить и привести прагматичный американизм



Архитектор Вальтер Гропиус.
Фабрика Фагус в Альфельде-на-Лайне.
1911–1913

к системе, интегрирующей предметное окружение по принципу Gesamtkunstwerk. Поднимая формообразование техномира на уровень искусства, он хотел одухотворить механизированный мир.

Оставив офис П. Беренса, Гропиус в 1910 г. начал собственную архитектурную практику в Берлине. Его партнером стал Адольф Мейер (1881–1929). Их работой, отметившей одну из критических точек развития архитектуры XX века, стало здание фабрики обувных колодок «Фагус» в Альфельде-на-Лайне (1911–1913, 1925). Его строительство уже было начато по другому проекту, предопределившему очертания корпусов. Гропиус сосредоточил внимание на выработке нового архитектурного языка их форм, предложив свою художественную интерпретацию возможностей стальных и металло-стеклянных конструкций.

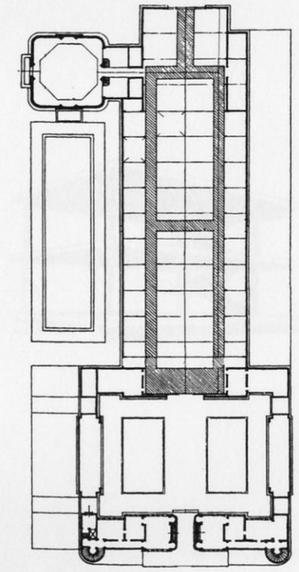
Традиционную массивную стену заменили панели металло-стеклянного ограждения, навешенного на каркас. Тонкие стальные колонны последнего, снаружи облицованные кирпичом, слегка заглублены по отношению к поверхности панелей. Этажи выявлены чередованием стеклянных и непрозрачных заполнений. Панели, прикрепленные к внешней кромке консолей железобетонных перекрытий, позволили создать прозрачные углы здания, выявившие принципиальную новизну тектоники сооружения. Утонченная простота строгой геометрии, обеспеченная техническим решением, соединена с почти классическим ритмом тонких пилонов выведенного на фасад каркаса. Воля к форме соединена с техническим принципом конструкции — в этом Гропиус видел начало нового монументального стиля Германии «века машин», придающего одухотворенность техническим инновациям. Это была монументальность, принципиально отличающаяся от традиционной, которую развивал Беренс, — основанной на тяжеловесности статичных масс. Гропиус особенно четко показал это на углах здания, прозрачность которых противопоставлена традиционному стремлению наращивать здесь массу, укреплять углы пилонами, рустами или массивами глухих стен. Прозрачный угол навесного ограждении, свидетельствующий об изменении представлений об устойчивости и равновесии, стал наиболее очевидным знаком новизны.

Следующим этапом поиска новых средств монументальной архитектуры «века машин» стало здание администрации выставки Веркбунда в Кёльне, соединенное с цехом экспериментальной образцовой фабрики (1914). Задачей этого соединения было найти форму офиса, которая могла быть сопоставима с величинами и крупномасштабностью промышленного здания. В поисках такой монументальной архитектуры Гропиус создал жестко симметричный массивный внешний фронт административного здания. Его широкие кирпичные пилоны, разделенные вертикальными полосами-щелями проемов, рождают ассоциации с фасадами ассирийских построек; монументален и «египетский» вход с мощными закруглениями стены, обрамляющими портал. Фланги фасадной плоскости замыкают винтовые лестницы в прозрачных цилиндрах стеклянной оболочки. Полоса стекла от них через боковые грани объема переходит на второй этаж дворового фасада. Контраст массивных стен и стеклянных ограждений обострил чувство монументальности целого, опровергая унаследованное от классицизма убеждение в «неархитектурности» стекла и металла как материалов «бестелесных». Плоские выносные плиты покрытия надстроек на кровле, как бы парящие над объемом, дополняют ощущение внутренней двойственности нового монументализма, уже не связанного с тяготением инертных масс. Ощущение двойственности несет и корпус образцовой фабрики, легкий металло-стеклянный объем которого, с очертаниями, продиктованными несущими трехшарнирными рамами, завершен на торце массивной килевидной аркой, облицованной кирпичом (прием, в принципе аналогичный использованному П. Беренсом для турбинной фабрики АЭГ в Берлине).

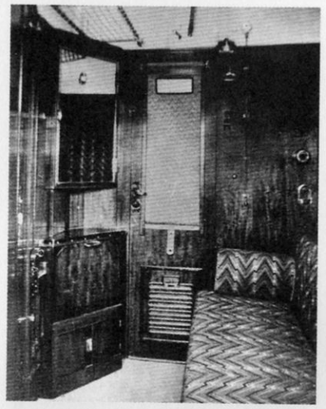
Сант'Элиа в своих фантазиях стремился создать эмоциональные образы «века машин»; он работал на уровне поэтических метафор. Эксперименты Гропиуса конкретны. Из утопических представлений он вычленял структуры, поддающиеся практической реализации, и связывал знаки нового архитектурного языка с техническими средствами его воплощения. Но в предвоенных разработках он еще не осознавал связи аспектов поднятой им проблемы.

Так, еще работая у Беренса, он занялся проблемой стандартизации элементов для жилищ массового типа и перевел ее из чисто технической в проблему художественного единства и стилеобразования[13]. Эту задачу он решал и создавая свои эталоны «новой монументальности« — фабрику «Фагус» и здание на выставке в Кёльне. Но идею стандартизации он еще не связывал с техникой строительства, с промышленным изготовлением элементов для него. Время подобных обобщений наступило уже после 1918 г.





Архитектор Вальтер Гропиус.
Здание на выставке Веркбунда в Кёльне.
1914. План, общий вид



Архитектор В. Гропиус.
Макет купе спального вагона
на выставке Веркбунда в Кёльне. 1914

Как особую проблему, проблему дизайна, Гропиус разрабатывал и проект дизельного поезда (1913–1914) с моторным вагоном, имеющим криволинейные очертания передней части, претендующие на аэродинамичность. Особенно интересна, однако, модель спального вагона, показанная в 1914 г. на кёльнской выставке. Здесь Гропиус поставил задачу предельно экономно использовать пространство, основываясь на скрупулезном изучении трехмерного развертывания функциональных процессов и технической точности. В послевоенные годы результаты этой работы, осмысленные как рационально обоснованный «Existenzminimum», минимальное пространство, обеспечивающее необходимый комфорт, вошли в качестве одной из составляющих в концепцию функционализма — вместе с проблемами стандарта, индустриализации строительства, техногенной формы.

В Европе среди явлений, берущих начало до первой мировой войны, последовательность разработки проблем новой архитектуры на основе технократической утопии отличала творчество Ле Корбюзье, который отталкивался от глобальных утопических образов меняющегося мира, но связывал их с идеями практической реализации (хотя эти идеи часто имели характер скорее интеллектуальной игры, чем осмысления жизненной задачи).

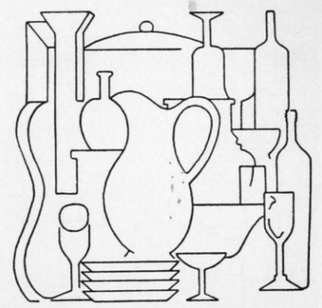
Ле Корбюзье и технократические утопии

В особую миссию архитекторов как никто другой верил швейцарец Шарль-Эдуар Жаннере (1887–1965), с 1925 г. выступавший под псевдонимом Ле Корбюзье. В предлагаемых им утопиях он видел путь не только совершенствования, но и спасения — его восприятие современности было эсхатологическим. Его, рационалиста, пугал и отталкивал хаос, сопутствующий революциям. Спасительной казалась возможность совершенствования жизни эффективной организацией пространства. «Восстановление нарушенного равновесия становится сегодня задачей строительства. Лозунг звучит: архитектура или революция»[14]. В этом категоричном афоризме — суть его главной книги «К архитектуре» (1923), издание которой повлияло на реальную архитектуру столетия более чем любое другое. Талант проповедника сделал Ле Корбюзье властителем дум нескольких поколений архитекторов. В этом его можно сравнить разве только с Палладио.

Утопизм был генетически заложен в сознание Ле Корбюзье. Семья его происходила из альбигойских еретиков, еще в XVI веке вытесненных из Франции. От духовной традиции, коренящейся в их суровой манихейской ереси, исходили жесткая прямота Ле Корбюзье, его контрастное ви́дение мира и страстное устремление к его преобразованию, которое приводило к подчинению разума импульсам веры.

Ла Шо де Фон, где осела семья Жаннере, — место возникновения и центр производства швейцарских часов, создававшихся кооперацией домашних мастерских. Здесь жили некоторое время Бакунин и Кропоткин. Городок стал центром анархизма; в синдикате его мастерских анархисты усматривали конечную форму свободного состояния человека в обществе. К числу приверженцев Бакунина принадлежала и семья Жаннере.

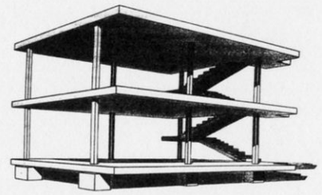
Предполагалось, что Шарль Эдуар вслед за отцом займет место в часовом производстве. С 13 лет он гравировал и инкрустировал крышки для часов и учился в школе прикладного искусства, где получил и первые сведения об архитектуре. Уже в 1905–1907 гг. он создал первую постройку — виллу Фалле, соединив местную традицию с образами, идущими от венского «Сецессиона». Дальнейший его путь в профессию был сочетанием самообразования с работой у крупных мастеров (у Й. Хофмана в Вене, 1907, у О. Перре в Париже, 1908, у П. Беренса в Берлине, 1910–1911). Он посещал Т. Гарнье, знакомясь с его утопией, и был в картезианском монастыре Эма в Тоскане, где в монашеской общине увидел реальный прообраз коммунального быта. Цикл самообразования завершила поездка по Балканам и Малой Азии (1911).



Подводя итоги в Ла Шо де Фон, Ш.-Э. Жаннере построил неоклассическую виллу Швоб (1916) и создавал заготовки для еще неясного будущего. Одна из них — «Дом-Ино» (1915), проект элементарной ячейки из железобетона — первичной клетки в структуре крупного сооружения или основы индивидуального дома. Она была использована как принцип конструкции большей части проектов Ле Корбюзье 1920 — начала 1930-х гг. В 1917 г. он устремился в Париж, надеясь наладить массовое производство строительных систем типа «Дом-Ино». Бизнес не имел успеха, он обратился к теории. Вместе с живописцем А. Озанфаном (1886–1966) разрабатывал эстетическую теорию пуризма, основанную на философии Платона концепцию формообразования, распространяемую на все виды пространственных искусств. Ее конструктивность они противопоставили разрушительному негативизму дадаистов и мистическому сайентизму позднего кубизма. Они опубликовали манифест «После кубизма» (1918), утвер-ждая начало великой машинной цивилизации, в которой экономические законы, подобно законам естественного отбора, приведут к чистоте форм простых стандартных вещей. В 1920 г. стал выходить журнал «Эспри нуво» («Новый дух»), редактировавшийся Озанфаном и Жаннере и заполнявшийся в основном их статьями. Идея дома как машины для жилья, появившаяся в текстах Жаннере, стала альтернативой «стеклянным соборам будущего», олицетворявшим эстетическую утопию экспрессионистов.



Статьи журнала объединялись в книги. Особенно значительна среди них «К архитектуре». Ее форма складывалась под влиянием афоризмов Ницше и четкости аргументов К. Маркса. Здесь утопическая концепция архитектуры, вызревавшая у Жаннере, получила завершенную форму. Одна из ее главных идей проводится через сравнение Парфенона, принимаемого как абсолют человеческой цивилизации, и современного автомобиля, совершенствуемого в процессе стандартизации. В определении архитектуры Жаннере на первый план выдвигает ее форму, распределение масс, освещенных солнцем. Идея функциональности необходима, но не достаточна. Функционализм модифицируется во имя эмоционального и метафизического. Геометрия выступает как начало языка, общего для человека и вселенной. Идеальное государство Платона, управляемое философами, у Жаннере обратилось обществом с просвещенными бизнесменами-технократами во главе. Финальная глава книги — «Архитектура или революция» — предлагает синтез ее идей, приведенный к апологии «капитанов индустрии».



Амеде Озанфан.
Пуристическая композиция. 1925

Архитектор Ле Корбюзье.
Эскиз виллы Швоб. 1916
Строительная система «Дом-Ино». 1915

Стержневой проблемой регулирования социальных процессов Жаннере считал эффективность использования времени. Он полагал, что устранение его лишних затрат, определяемых нерациональной планировкой городов, позволит решить главные социальные проблемы. Индустриализация должна обеспечить сокращение времени на строительство зданий, что позволит увеличить его объемы до пределов, определяемых потребностью. Мысль о возможности влияния на социальные процессы путем реорганизации пространственных структур городов и наполняющих города построек подкреплялась метафорой, уподоблявшей город гигантскому механизму, — изменение технологических процессов, выполняемых машиной, требует изменения ее частей и связей между ними. Следовательно, изменение структур города будет иметь следствием перестройку процессов городской жизни. Аналогия переносилась и на уровень элементов города («дом — машина для жилья»). Конкретные черты модели нового мира Жаннере усматривал в автомобильных заводах Форда.

От философских спекуляций, заполнивших первую книгу, в следующей — «Урбанизм» (1925), уже выпущенной под псевдонимом Ле Корбюзье, он перешел к конкретизации утопического идеала. Он утверждает, что геометрия прямых линий и прямых углов не только функциональна, обеспечивая наилучшие условия передвижения, но и прекрасна своей ясностью — необходимым условием высшей культуры. Общее утверждение переносится на форму, которую принимает планировка города: «Человек идет прямо, потому что у него есть цель; он знает, куда он идет... Осел идет зигзагами»[15]. Ортогональная геометрия предлагается как свойство стиля жизни, отличающего цивилизацию от варварства.

Ле Корбюзье заявлял себя аполитичным технократом. Но «Проект современного города на 3 млн. жителей» (1922), приведенный в «Урбанизме», свидетельствует о политической ориентированности идеала. Население он делит на категории, закрепляя их иерархию пространственно. Место «стеклянного собора социализма» экспрессионистов занял деловой центр из 24 стеклянных башен, расставленных по модульной сетке вокруг терминала всех видов транспорта. Высоту их Ле Корбюзье мотивировал необходимостью освободить место для зелени. Но их стандартизированная регулярная толпа задумана и как символ торжествующей рациональности машинного века, его торжествующей бюрократии.

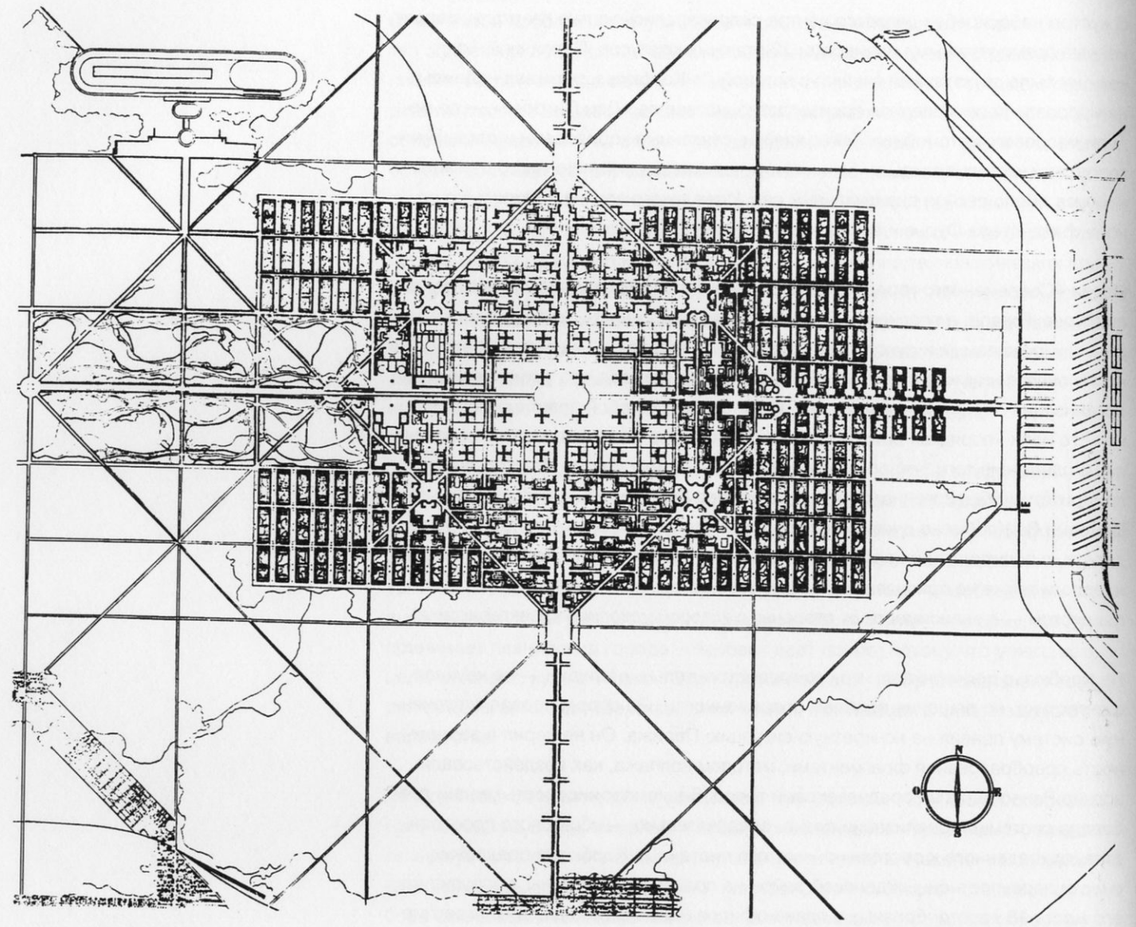
Ключевая проблема плана — создание скоординированных систем коммуникаций. Ле Корбюзье классифицировал их по скорости и используемым средствам, разделяя по уровням, вслед за приемом, введенным Сант'Элиа, но переводя его в плоскость строгой рациональности . На первичную прямоугольную сетку улиц наложена вторая, диагональная, с крупным квадратным модулем. Симметричный рисунок плана вполне академичен, отвечая стандартам Школы изящных искусств, но объемы зданий поставлены независимо от дорог, следуя своей модульной сетке. Отвергая улицу-коридор, традиционную форму упорядочения городской застройки, Ле Корбюзье сделал впечатляющий выпад против традиционного градостроительства.

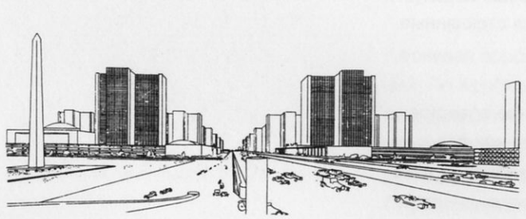
С кустом небоскребов делового центра соприкасались жилые кварталы, заполненные прямоугольными меандрами 12-этажных корпусов. Первичной «клеткой» их была двухэтажная ячейка, с которой Ле Корбюзье связывал надежды на массовое промышленное производство, назвав ее «Дом Ситроен» — по модели массового автомобиля. Такие ячейки, связанные коридорами и открытыми террасами, складывались в «блоки вилл», где каждое жилище многоэтажного корпуса имело свой индивидуальный сад. Идея такого здания родилась на основе фаланстера Фурье и воспоминаний о монастыре Эме.

Идеал «Современного города», однако, противоположен тем, которые выдвигали Фурье, Говард, а позднее — Райт. Высшая ценность для Ле Корбюзье — порядок, учреждаемый и руководимый «сверху», тяготеющий к централизации. Он не склонялся ни к капитализму, ни к коммунизму, полагая, что технократическая организация служит одним и тем же целям в рамках любой политической системы. Его идеи «порядка» близки к идеям Сен-Симона. Но эта аналогия, вероятно, лишь следствие того, что оба они следовали архетипу утопии Платона с его приоритетом общественного устройства перед правами и благом личности.
В утопии Ле Корбюзье очевидны и аналогии с устройством тоталитарных государств, о политическом характере и идеологии которых он не задумывался (их идеологи также не признавали Ле Корбюзье своим, называя коммунистом или фашистом — в зависимости от стороны, с которой исходила характеристика).

Ле Корбюзье подчеркивал, что его градостроительные штудии — не научная фантастика, но решение проблем современности. Он спроецировал отвлеченную систему правил на конкретную ситуацию Парижа. Он не верил в возможность преобразования фрагментами, методом коллажа, как воздействовали зодчие Ренессанса на средневековый город. Бескомпромиссность утопии требовала системной реализации плана, следовательно — обширного пространства, приведенного к состоянию «чистого листа». Ле Корбюзье предложил снести переуплотненный деловой район на правом берегу Сены, соорудив на его месте 18 крестообразных в плане офисов-небоскребов для штаб-квартир международных корпораций. Перекрестье супермагистралей привязывало новый центр — символ нового порядка, опирающегося на просвещенных технократов, к системе города. Одну из таких магистралей Ле Корбюзье предлагал проложить параллельно Елисейским полям, на несколько сот метров севернее. Для пешеходов предусматривались поднятые над землей моллы — «улицы покоя» среди вершин деревьев, над которыми возносятся стеклянные призмы небоскребов.

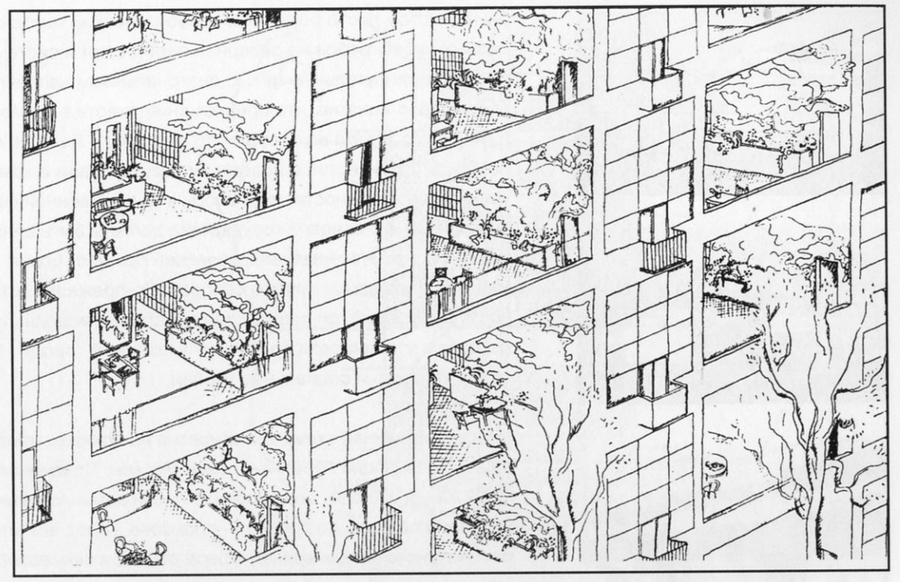
План Вуазен (1925) — как любая утопия — предполагал целостное совершенство. Ле Корбюзье утверждал, что бескомпромиссное вторжение как раз и соответствует парижской традиции, ссылаясь на Людовика XIV, Наполеона и барона Османна. «Хирургия — потребность современного положения», — говорил он[16]. Ле Корбюзье, не высказывая этого открыто, полагал, что градостроитель, объединяющий в себе технократа и художника, должен быть лидером общества, как философ в «Государстве» Платона, с полномочиями если не Людовика XIV, то его министра Кольбера. Чтобы достичь этого, он пытался







Архитектор Ле Корбюзье. «Проект современного города на 3 млн. жителей». 1922.
Генеральный план, перспектива делового центра, многоквартирный жилой дом — «блок вилл»



привлечь к себе крупный бизнес — но не получил поддержки (лишь компания Вуазен субсидировала показ его «Плана Вуазен» на выставке декоративного искусства в Париже в 1925 г.).

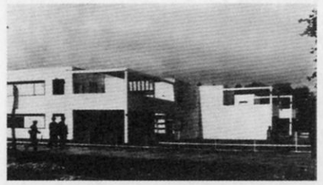
Просвещенный сахарозаводчик А. Фурже поручил Ле Корбюзье построить группу домов для своих рабочих в поселке Пессак близ Бордо (1925). Предполагалось, что она станет лабораторией отработки методов массового индустриального строительства. Образцом стандартных ячеек послужил «Дом Ситроен» (1922) как компактное минимальное жилище семьи. Ле Корбюзье, под влиянием Тейлора, предлагал создавать такие дома массовыми сериями на конвейерах. Малая величина поселка (130 жилищ) не позволила развернуть базу для индустриального строительства — его формы только имитировались. Была, однако, испробована комбинаторика, позволявшая создать в пределах стандарта дома нескольких типов. Отрицательная реакция публики на пуристскую обнаженную геометрию построек не позволила продолжить эксперимент. Обитателями лаконичная форма воспринималась как полуфабрикат, и сразу за вселением начинались перестройки.

Вера в то, что буржуазная демократия — в любой своей ипостаси — способна провести радикальные градостроительные преобразования, окончательно обрушилась у Ле Корбюзье с началом в 1929 г. экономического кризиса. Он сделал вывод, что капитализм слишком хаотичен для создания градостроительного порядка. Посетив Москву в 1928 и 1929 гг., Ле Корбюзье увидел общество, способное браться за крупные программы. В 1930 г. он предложил перестроить Москву в соответствии с идеями «Плана Вуазен»: расчистив территорию и уничтожив элементы радиально-кольцевой структуры, создать как

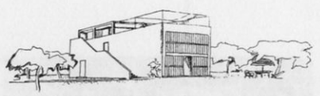


Архитектор Ле Корбюзье.
«План Вуазен» — проект реконструкции центра Парижа. 1925. Макет









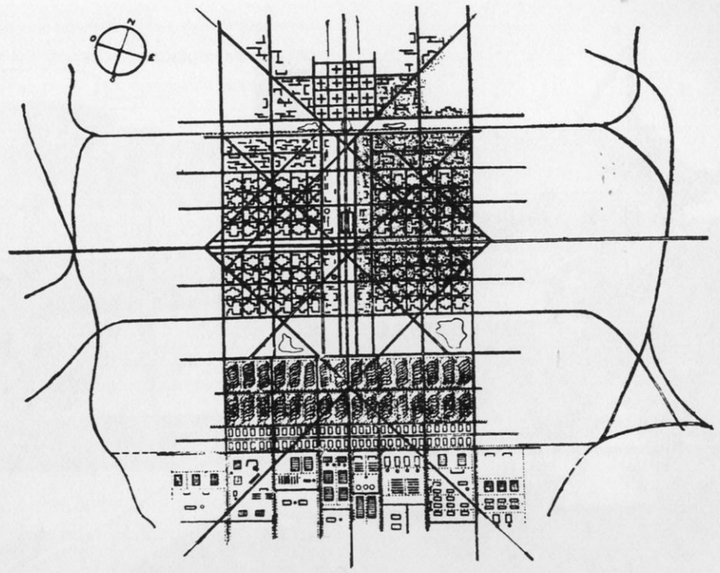
Архитектор Ле Корбюзье.
Поселок Пессак близ Бордо. 1925.
Группы домов.
Проект «Дом Ситроен». 1922

бы на чистом листе регулярно-геометрический город-сад с группой крестообразных небоскребов на северной периферии и системой магистралей, сочетающей прямоугольную сеть с диагональными направлениями. Ему, однако, скоро стало понятно, что предложение снести всю Москву кроме Кремля и Большого театра не воспринято всерьез, и Ле Корбюзье отверг возможность сотрудничества с советским государством и коммунистами. Он, однако, ушел от аполитичности, ища опору в отечественной партии синдикалистов, считавших, что основой государства должны быть синдикаты рабочих. Ему казалось, что этот квазианархический принцип может примирить эффективное планирование и личную свободу. По-прежнему отвергая разрушительность революций, он разработал идеальную модель синдикалистского государства в утопическом проекте «Лучезарный город» (1935), соединяющем архитектурную и социальную утопии.

Пространственная схема его основана на эскизах, предлагавшихся как иллюстрации к концепции перепланировки Москвы. Срединная зона регулярного плана — жилая. По одну ее сторону вынесен административный комплекс с небоскребами офисов, по другую — промзона. Город эгалитарен, его жилая зона рассматривается как единая сфера отдыха и самовозобновления и в то же время — равенства и свободы, в отличие от иерархической организованности административной и промышленной зон. Основу селитьбы образуют крупные блоки, которые Ле Корбюзье называл «Юните», объединяющие до 2700 жителей системой коллективного обслуживания, по типу московских домов-коммун или фаланстеров. Фурьеристская фаланга интегрирована в технократически управляемое централизованное общество.

Великий кризис казался Ле Корбюзье концом первого машинного века; он ждал прихода «второго машинного века», века гармонии и реализации «Лучезарного города», но все больше опасался, что этот век сам не наступит и только диктатура может учредить его «сверху». Логика утопической мысли толкала его отдавать предпочтение авторитарной власти перед демократией — в этом он был един с синдикалистами, тяготевшими к итальянскому фашизму. В надежде, что Муссолини может декретировать создание «Лучезарного города», Ле Корбюзье посетил Италию (1934). Но дуче уже потерял интерес к модернистским утопиям. Ле Корбюзье предлагал, используя свои модели, реконструировать Стокгольм, Цюрих, Антверпен, Алжир, Женеву, Буэнос-Айрес. Предложения не были приняты.

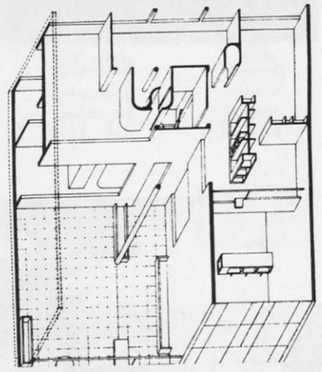
Утопии были частью целостной системы творчества Ле Корбюзье. Они питали замыслы, связанные с решением реальных задач, получая в них фрагментарное осуществление. Взаимодействие реального и утопического определяло целостность творческой личности Ле Корбюзье и его популярность как провозвестника новых идей. Сам Ле Корбюзье определил две главные для себя темы — дом и город. Проектированием жилищ Ле Корбюзье начал серьезно заниматься в 1922 г., когда вместе с двоюродным братом, Пьером Жаннере, открыл собственное бюро в Париже. Старую идею «Дом-Ино» Ле Корбюзье преобразовал тогда в «Дом Ситроен», проект которого предназначался для той же



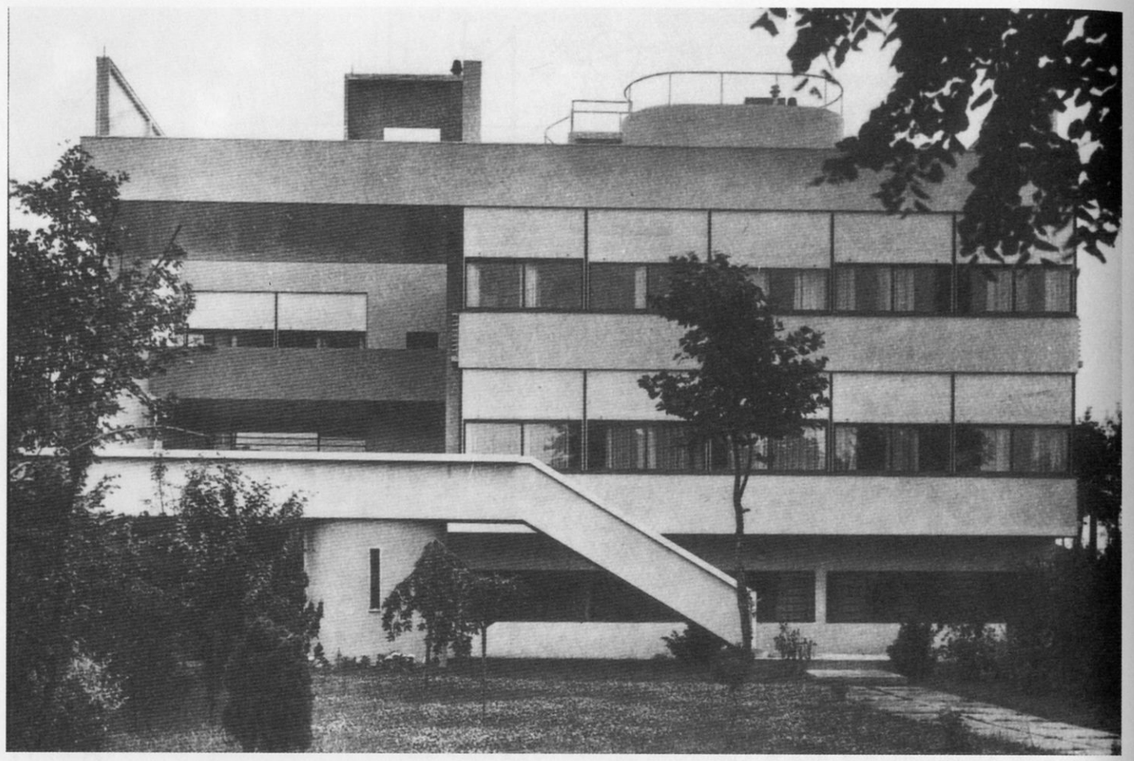
выставки Осеннего салона в Париже, что и «Современный город». Дом уже имел глухие панели щековых стен, а обширное остекление стороны, обращенной к улице, позволило увеличить глубину ячейки. Внешняя сторона получила высоту 4,5 м, а пространство в глубине поделено на два слоя по 2,2 м для спален наверху, столовой и кухни внизу.

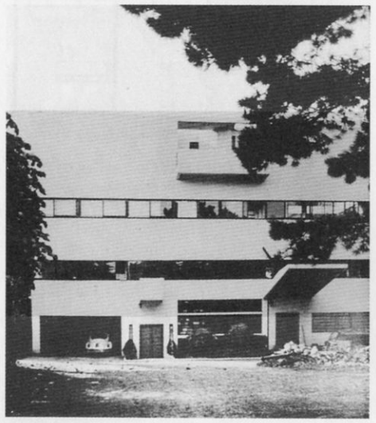
«Дом Ситроен» использован как элементарная клетка в «блоке вилл» для «Проекта современного города». Моделью его ячейки стал павильон «Эспри Нуво» на Международной выставке декоративного искусства в Париже (1925). Средствами эстетики пуризма Ле Корбюзье стремился здесь преодолеть противоречие между «домом — машиной для жилья» и домом как системой форм, обращенной к эмоциям и разуму. Язык чистой геометрии взаимодействовал с «объектами-типами», серийными вещами, наполнявшими среду.

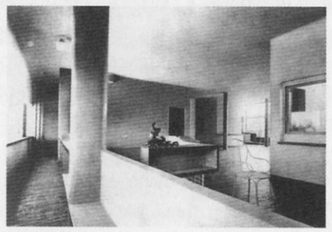
Массовое жилищное строительство во Франции 1920-х было невелико по объему, и Ле Корбюзье, мечтая совершенствовать прототипы, работал по заказам состоятельных клиентов, удовлетворяя потребности индивидуального характера (дома Озанфана, 1923, Ла Роша и Жаннере, 1923–1924, в Париже; дом Кука в Булонь-сюр-Сен, 1926). Из опыта их строительства он вывел «пять пунктов новой архитектуры», которые предложил как универсальный закон формообразования железобетонной конструкции: 1 — стойки каркаса заменяют стены и поднимают дом над землей; 2 — кровля делается плоской и превращается в сад; 3 — создается свободный план, в котором расчленение пространства не зависит от размещения стоек каркаса; 4 — окна получают горизонтальную протяженность; 5 — плоскости фасада, превращенные в ограждение, подвешенное к несущему каркасу, формируются свободно.

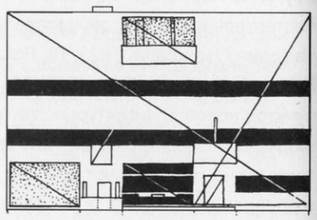


Архитектор Ле Корбюзье.
«Лучезарный город». 1935.
Генеральный план.
Павильон «Эспри Нуво»
на Международной выставке
декоративного искусства в Париже. 1925









Архитектор Ле Корбюзье.

Вилла М. Стайна и Г. де Монзи в Гарше близ Парижа. 1927. Фасады, интерьер, схема пропорционального построения фасада

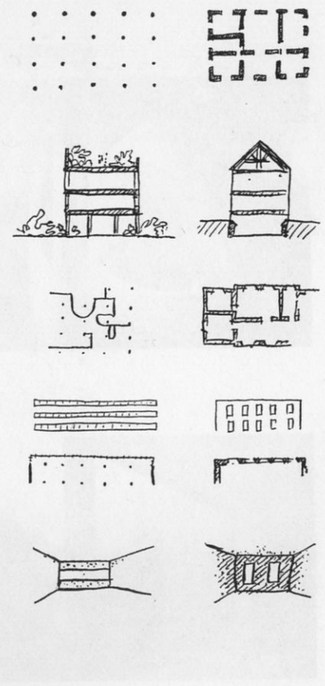
Таков практический фундамент новой эстетики архитектуры, предложенный Ле Корбюзье. Вокруг «пунктов» складывались догмы, превращая метод творчества в кодифицированный стиль (подобную роль для позднего Возрождения сыграл трактат Виньолы).

Ле Корбюзье стремился доказать функциональную и конструктивную обусловленность «пунктов», но неизменно переходил к аргументам, основанным на эстетических предпочтениях (геометрическая чистота, «сила венчающей композицию горизонтали» и т. п.). Что-то в «Пяти пунктах» возникло как инверсия классических приемов, порожденная стремлением утвердить новизну концепции (колонны не над стеной, а под ней; членения пространства, не следующие ритму несущих конструкций, и пр.). Применение «пунктов» превращало объем здания в четкую ортогональную структуру; напротив, интерьер формировался наложением систем, включавшим и криволинейные элементы, что символически выражало диалектику личной свободы и общественного порядка.

Украшения, знаки, привносимые в структуру, отвергнуты, но сама эта структура стала формироваться как знак, метафора. По-новому, неявно воплощалась старая идея классицизма: архитектуру определяют закономерно пропорционированные, точно очерченные массы, приводящие в движение механизмы разума. Чертеж-регулятор стал инструментом пропорциональных построений, в котором виделась гарантия от произвола.

Наиболее полно художественные устремления Ле Корбюзье в период между мировыми войнами отражены в виллах богатых меценатов близ Парижа — вилле М. Стайна и Г. де Монзи в Гарше (1927) и вилле Савой в Пуасси (1928–1931). Обе можно рассматривать как четко сформированные призмы, внутри которых развертывается сложная игра элементов, расположенных с видимой свободой. Но за этой игрой, дисциплинируя ее, присутствует картезианская система координат, овеществленная в сетке колонн и перекрытий. Английский критик Колин Роу в связи с этим говорил о скрытом палладианстве Ле Корбюзье[17].

Для виллы Савой действительно нельзя исключить порождающее значение виллы Ротонды, построенной Палладио, идеального типа центрического сооружения, венчающего структуру живописного ландшафта. Вилла Савой стоит среди луга, поднимающегося плоским куполом, что так же, как у Палладио, предопределило центричность основного объема, поднятого на пилоны; по всем сторонам он прорезан горизонтальными лентами окон для созерцания ландшафта. Но внутри его призмы развернута асимметрия свободного плана, усиленная спиральным движением пандуса, занявшего центральное положение. Вилла стала высшим достижением эстетики пуризма, устремленной к рациональной математической организованности и уравновешенности формы. От ее принципов исходит и тонкая игра ассоциациями с формой технических объектов; на верхней террасе виллы она переходит в игру с развернутым сценарием: палуба океанского лайнера, открывающая обзор горизонтов.

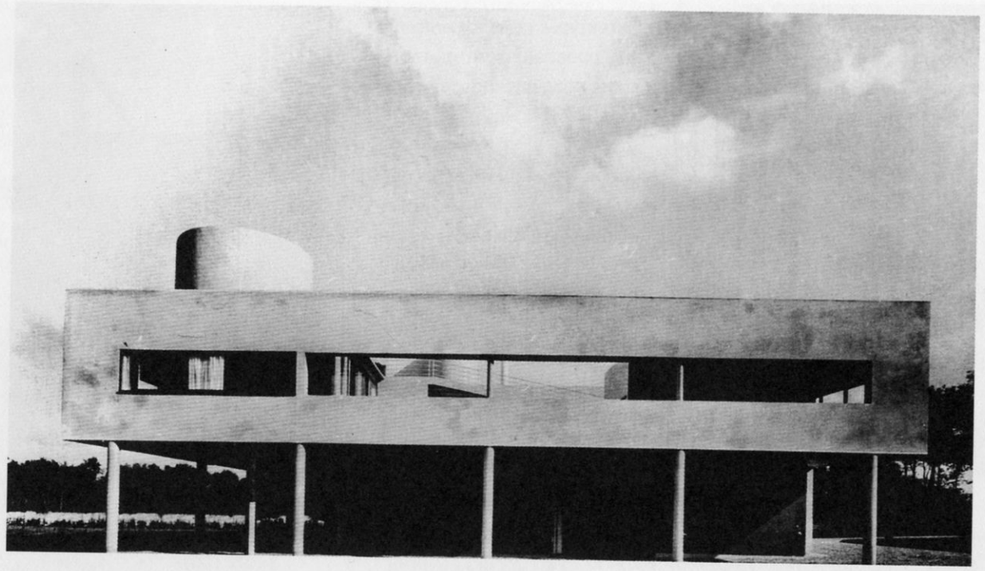


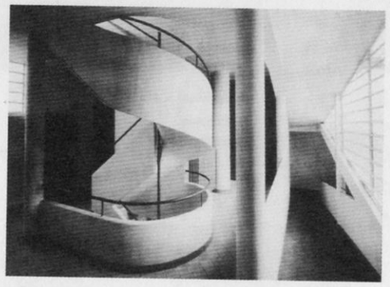
Архитектор Ле Корбюзье.

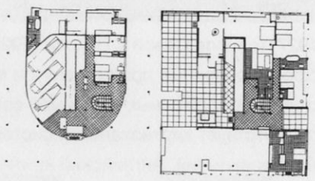
Пять пунктов новой архитектуры.

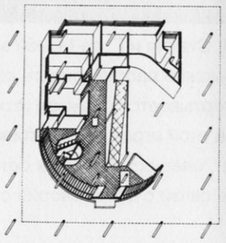
Слева — предлагаемые Ле Корбюзье,

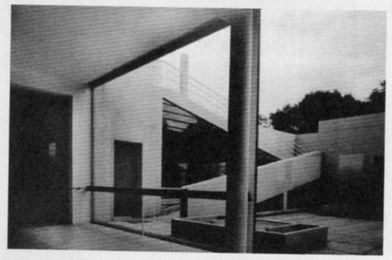
справа — традиционные решения

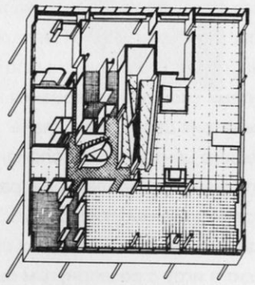


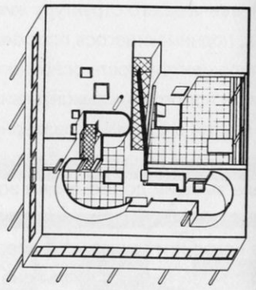




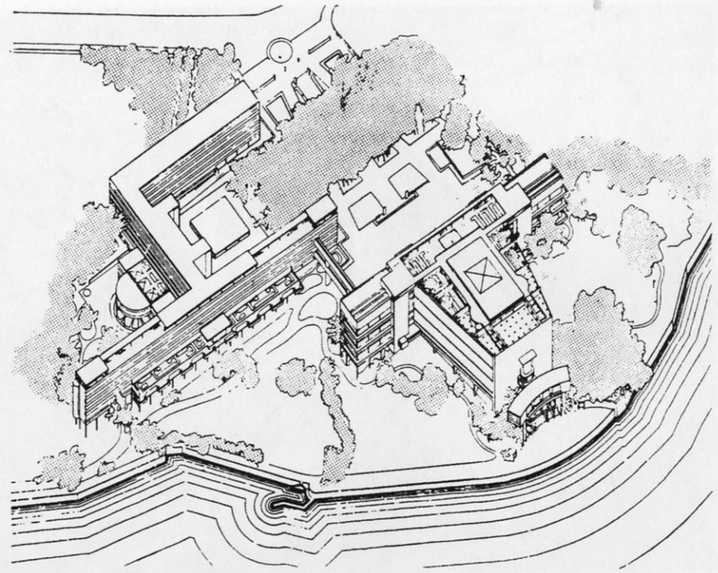






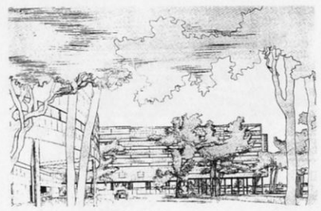


Архитектор Ле Корбюзье. Вилла Савой в Пуасси близ Парижа. 1928–1931. Общий вид, интерьер пандуса, терраса, планы

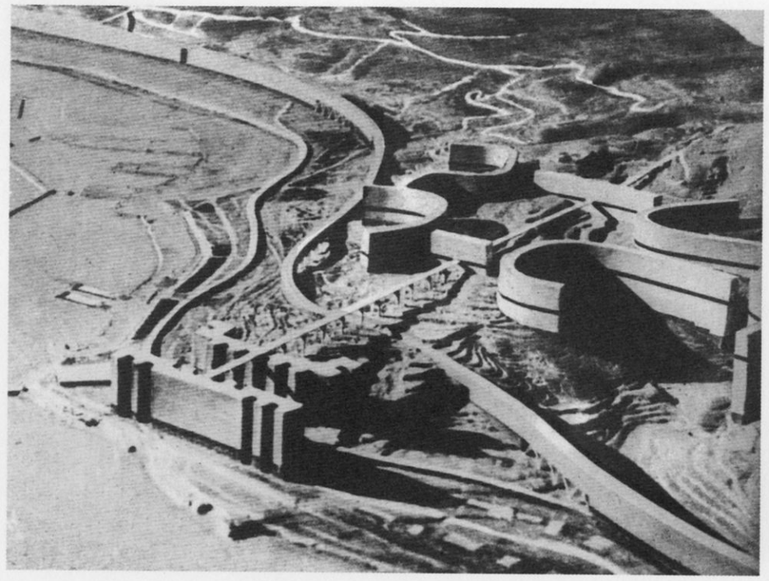


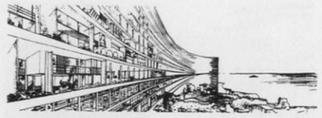
В своих ранних градостроительных утопиях Ле Корбюзье пренебрегал общественными функциями, выходящими за пределы функции управления. Посреди его «Современного города» — пустота аэропорта, окруженного башнями делового центра. Видевший в себе наследника идей века просвещения, он принимал только идеалы, основанные на чистом ratio. Но создание Лиги Наций он встретил с энтузиазмом.

Конкурсный проект дворца Лиги Наций в Женеве (1926–1927) стал единственным последовательным воплощением технократической утопии Ле Корбюзье в здании общественного назначения. Идея проекта исходит от расчленения здания на блоки, соответствующие его основным функциям; комбинация блоков, мотивированная как функциональными связями, так и символической стороной замысла, определяет пространственную структуру. Композиция основана на пересечении осей структурных элементов в пространстве асимметричного курдонера, над которым доминирует клинообразный массив зала собраний. Асимметрия целого сочетается с торжественной симметричностью частей. В их иерархии господствует объем зала заседаний на 2600 мест. Его особое значение подчеркнуто как его торжественной симметричностью, так и отклонениями объема от ортогональности (клинообразные габариты, параболические очертания покрытия, определенные акустическим расчетом зала на 2600 мест). Создан образ здания как идеальной машины. Дух практицизма подчеркнут в форме пластины блока секретариата. Расчлененная лентами окон, она поднята на столбы, высота которых увеличивается по мере падения рельефа.



Архитектор Ле Корбюзье.
Конкурсный проект
дворца Лиги Наций в Женеве. 1926–1927.
Аксонометрия, перспектива







Архитектор Ле Корбюзье.
Проект здания-виадука для Алжира. 1932.
Конкурсный проект Дворца Советов
в Москве. 1931

Только проект Ле Корбюзье и П. Жаннере отвечал всем требованиям конкурса. Он был и самым экономичным. Но метафора здания-машины оказалась неприемлемой для жюри, которое возглавлял В. Орта. Заказ получил французский неоклассцист А.-П. Нено, придерживавшийся традиционной мифологии. Работу Ле Корбюзье отклонили под предлогом формального нарушения условий оформления чертежей.

В 1931 г. Ле Корбюзье участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов в Москве, развивая метафоры технической целесообразности как основы упорядочения жизни и планируемого производства. Он подчеркнул функциональность артикуляции структуры и развернул драматизированную игру конструктивными формами, венчая композицию гигантской параболической аркой, к которой подвешены концы ферм большого зала. В метафорах проекта складывался образ массового общества, подчиненного гигантской супермашине планируемого производства. Судя по решению жюри, метафора была понята, но сочтена неуместной.

Наиболее крупной реализацией Ле Корбюзье в жанре построек общественного назначения в период между мировыми войнами стало здание Центросоюза в Москве (1928–1931) — соединение трех лаконичных многоэтажных пластин, прикрывающее своей четкой геометрией скульптурно-пластичный конгломерат невысоких объемов. Гигантские стеклянные плоскости контрастируют с плоскостями, отделанными артикским туфом. Впечатляющая композиция лишь в малой степени связана с принципиальным для Ле Корбюзье комплексом идей.

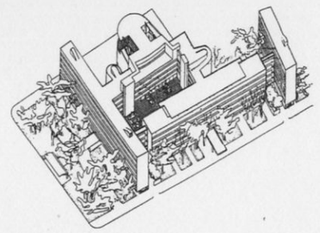


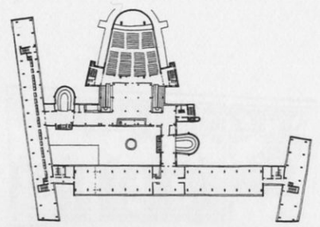


Новой темой, вошедшей в тексты Ле Корбюзье с середины 1930-х, стало соучастие потребителей в формировании городской среды. Тема возникла в связи с синдикалистской утопией «Лучезарного города» и развита в книге «Когда соборы были белыми» (1935). В белых соборах, виделось Ле Корбюзье, решали общие проблемы горожане средневековья — «Мы должны хранить этот образ в наших сердцах»[18]. Вариант «соучастия» он показал в проекте здания-виадука для Алжира (1932), субструкции которого создаются как гигантское здание, изгибающееся между вершинами холмов. По его кровле проложена автомагистраль, а форма жилищ (включая и фасады), заполняющих пространственную решетку каркаса, определяется самими обитателями.

Но Ле Корбюзье никогда не включал в систему элементы, предназначенные для общественной жизни. Город в его кальвинистском сознании предназначен для четырех функций: жить, работать, отдыхать. передвигаться. Рациональное зонирование городского пространства должно было основываться на этих элементах.

Такую установку приняла созданная в 1928 г. организация Международный конгресс современной архитектуры (CIAM). Инициаторами были Ле Корбюзье и швейцарский архитектуровед З. Гидион. Первый конгресс состоялся в Швейцарии, в замке Ла Сарра меценатки Э. де Мандро. К этому времени влияние авангарда, «современного движения», распространилось на Европу, Северную и Южную Америку, Австралию, Японию. CIAM должна была организационно оформить ставшую реальностью идею «интернациональной архитектуры».





Архитекторы Ле Корбюзье
и Н. Я. Колли.
Здание Центросоюза в Москве. 1928–1931.
Фасады по проспекту Сахарова
и Мясницкой улице.
Аксонометрия, план



Архитекторы Свен Бакстрём
и Лейф Рейниус.
Квартал Данвикскликпан,
Стокгольм. 1943

Среди заявленных целей была борьба с академизмом. Но академическое доктринерство стало устанавливаться самими Конгрессами, ядро которых готовило непререкаемые резолюции. Главную роль в этом ядре играл Ле Корбюзье, видевший в организации трибуну для своих идей. Принципиальной стала тема IV конгресса «Функциональный город». Он был проведен летом 1933 г. на борту теплохода, следовавшего из Афин в Марсель. На основе обсуждений Ле Корбюзье создал манифест, названный «Афинской хартией». Он должен был стать градостроительной концепцией консолидированного «современного движения» в архитектуре.

Пространный документ риторичен. Его исходный постулат — необходимость пространственного разделения основных процессов городской жизни (жить, работать, отдыхать, передвигаться). Общественную активность горожан Ле Корбюзье игнорирует; принцип зонирования заимствован им у Гарнье. Утверждая необходимость планирования расселения и организации производства, Ле Корбюзье ориентировался на некие технократические структуры, подразумевая их синдикалистскую основу. Жесткость концепции дополнялась рекомендацией использовать один тип городского жилища — многоэтажные многоквартирные блоки, обособленно расположенные в пространстве. От ранних утопий Ле Корбюзье «Хартию» отличает признание историчности городской жизни и необходимости сохранения культурного наследия — к этому принудили Ле Корбюзье столкновения с реальными градостроительными ситуациями. «Хартия» была попыткой продиктовать жизни правила в жанре классической утопии, в которую не допускаются случайности и противоречия[19].

Раздвоенность Ле Корбюзье — создателя умозрительных идеальных построений и активного практика — характерна для художественного авангарда первой половины XX века. Для искусства воспроизводить и познавать мир уже не казалось достойной целью. Перестраивать его, утверждая новые ценности, — в этом виделась подлинная предназначенность художественной деятельности. Живописцы и скульпторы устремлялись к созданию объектов, активно участвующих в формировании среды жизнедеятельности, архитекторы видели свою цель в жизнестроении, реорганизации самой жизни. Ле Корбюзье свел в систему разнонаправленные поиски — пространственные анализы Т. Гарнье, образное утверждение трехмерной целостности города футуристами, идеи научной организации труда и их конкретное воплощение в производстве. Уроки академической Школы изящных искусств он соединял с поисками эстетической конструктивности в таких ветвях посткубизма, как пуризм, неопластицизм, супрематизм. Риторика авангарда соединялась с реминисценциями как картезианского рационализма, так и «философии жизни». Эклектизм его концепции легко раскрывается рассудочным анализом, но неощутим на уровне эмоционального восприятия, на который и рассчитаны тексты Ле Корбюзье.

Утверждая свою верность картезианскому рационализму и принципу целесообразности, он разыгрывал некую игру. Он предстает в своих текстах как «homo ludens», «человек играющий», если использовать определение голландского культуролога Й. Хейзинги[20]. Ле Корбюзье — не технократ, маску которого он

любил примерять, но художник, увлеченный саморазвитием возникающих образов. Он искусно выстраивает доказательства решений, уже спонтанно определившихся в его художнической интуиции. Его образам присуща видимая ясность, основанная на том, что все второстепенное для смыслового стержня отсечено, элементы складываются в целостные схемы, подкупающие внутренней логичностью, но не соотносимые с противоречивой реальностью. Его тексты дополнены выразительной лаконичной графикой. Но эстетические ценности последней не транслируются в формы других искусств — в том числе и архитектуры.

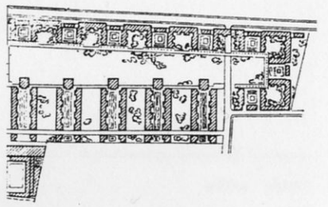


Ле Корбюзье видел в своих утопиях альтернативу разрушительной силе революций. Но сам он строил радикальные схемы нового устройства не только среды обитания общества, но и его самого, создавая утопические модели, подчиненные эстетической целостности и предназначенные для предъявления обществу как бы «сверху». Такой ход мыслей подсказывал путь развития идей тоталитаризма и авторитарной власти, распространявшихся по миру, — не уповать на красоту, спасающую мир, а предложить миру эстетизированный порядок, подкрепленный силой.

Среди прямых отражений корбюзианских утопий в архитектуре Франции наиболее значителен поселок Ля Мюэтт в Дранси, который построили среди рабочих окраин Парижа (1933) архитекторы Э. Бодуэн и М. Лодс. Чтобы соблюсти высокую плотность населения, сохранив инсолируемые дворы, они сочетали 4-этажные дома и 16-этажные односекционные дома-башни с небольшими квартирами. Использовали они и принцип индустриализации строительства, на котором настаивал Ле Корбюзье. Стальной каркас сочетается здесь с железобетонными панелями перекрытий и стен. Другое отражение корбюзианского «города башен» создали в Стокгольме С. Бакстрём и Л. Рейниус, построившие на вершине скалистого холма куст из 10-этажных башен — квартал Данвикскликпан (1943), подчиненный естественной живописности ситуации — в отличие от жесткого геометризма прообраза. После второй мировой войны использование вертикальных объемов жилых построек — обособленными группами или в смешанной застройке — стало обыденной практикой. Утопия инициировала расширение спектра форм реальной архитектуры.

«Новая вещественность», технократические утопии и Баухауз

Архетип утопии машинного века, созданный Ле Корбюзье, не остался в 1920-е годы единственным. Утопическую мысль в этом десятилетии активно развивали архитекторы Веймарской республики. Ле Корбюзье при всей своей энергии оставался в роли одинокого пророка; германский вариант утопии был коллективным, к тому же из-за традиционной автономии германских земель он не локализовался в каком-то едином центре. Питаемая им авангардная архитектура распространила свое влияние на сеть городов, особый вклад каждого из которых можно проследить (Берлин, Бреслау, Дрезден, Франкфурт-на-Майне, Штутгарт, Кёльн и др.). Для Веймарской республики начало 1920-х гг. стало временем смены культурных ориентиров. Уходили смятение и безысходность, питавшие эмоциональность экспрессионистов и нигилизм дадаистов; утверждался практицизм.



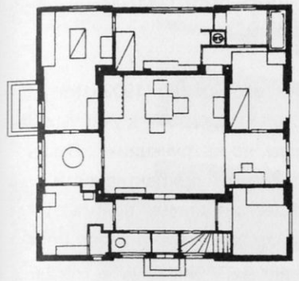
Архитекторы Эжен Бодуэн
и Марсель Лодс.
Поселок Ля Мюэтт в Дранси
близ Парижа. 1933

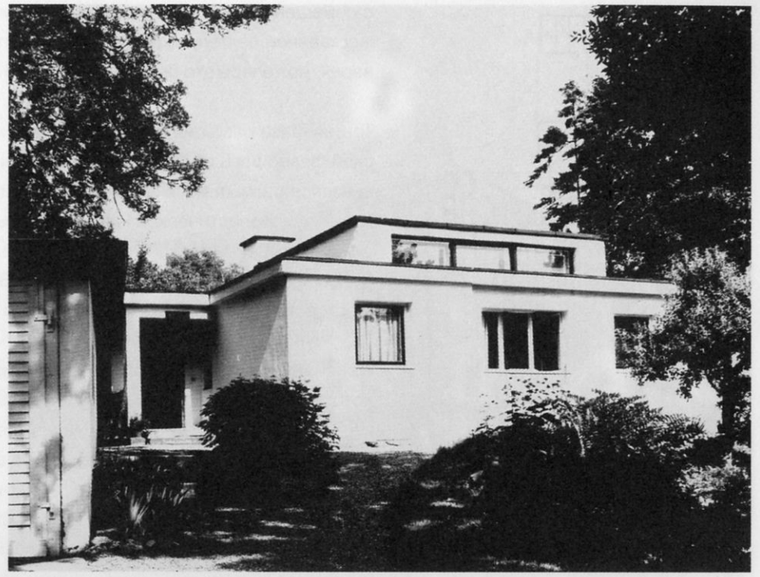
Первый Международный конгресс прогрессивного искусства, собравший в Дюссельдорфе представителей архитектурных объединений почти всех стран Европы, присоединился к мнению Тео ван Дусбурга, утверждавшего, что «честные ремесленники» и создаваемые ими экспрессионистические кривые, которые насаждались В. Гропиусом в Баухаузе, «очень буржуазны». Только богач может позволить себе вещи ручной работы. Не-буржуазным может стать только искусство, созданное машиной.

На почве «дада» и экспрессионизма складывалось движение «новой вещественности» («Neue Sachlichkeit»), в котором лидировала фигуративная живопись социально-критического направления. Новая вещественность формировала общекультурные тенденции, проникавшие в профессиональное сознание архитекторов как своего рода «социальный реализм». Подчеркивалась лишенная индивидуализации стандартность построек, отвечающих потребностям «маленького человека». Гропиус писал: «Зодчество означает формирование жизненных процессов. Большинство людей имеет одинаковые потребности, поэтому логично и полностью отвечает требованиям экономичности попытаться удовлетворить такие одинаковые потребности одинаковыми средствами»[21].

Отказ от эстетических утопий, однако, не стал отказом от утопических притязаний вообще. За рассудочными очертаниями «новой вещественности» стояло обращение не столько к жизненным реалиям, сколько к идеям социал-реформизма. Трансформация идеологии германского архитектурного авангарда — от космических претензий к трезвому духу «новой вещественности» — ясно прослеживается на примере Баухауза. Оскар Шлеммер (1888–1943), один из художественных лидеров училища, заявил: «Теперь нужны не соборы, но машины для жилья». Перемены он связал с разумом и наукой, подчеркивая их прагматический характер, их связь с механизацией, зависимость от власти и денег[22].

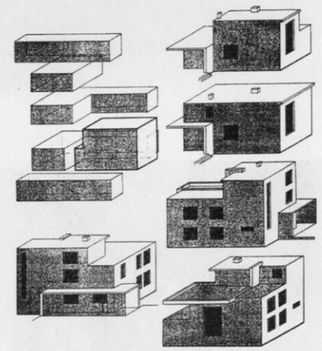
За фазой ремесленнического и экспрессионистского Баухауза, завершившейся в 1922 г., последовала конструктивистская фаза, когда внимание привлекала прежде всего логика формы, основанной на экспериментах авангарда — неопластицизма, конструктивизма, дадаизма. Стала правилом концентрация внимания на главном, при отсечении всего, что казалось второстепенным. В обращении к членам Баухауза В. Гропиус тогда заявлял: «Искусство и техника — новое единство! Техника не нуждается в искусстве, но искусство очень нуждается в технике — пример тому архитектура! Они различны по природе, но их общие созидательные истоки должны быть исследованы теми, кто ищет новую «идею здания»[23]. Уверенность в плодотворности соединения начал, «различных по природе», сама по себе была утопична. Но Гропиус стремился сохранить постулаты эстетической утопии, строя уже другую, технократическую утопию. Корифей модернистского эстетизма Т. ван Дусбург был более последователен, настаивая на самоценности эстетического и нефункциональности архитектурной формы.





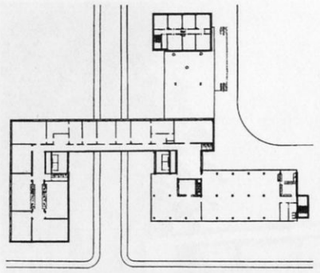
Говорили о необходимости начать с нуля — то есть не менее чем о пересоздании мира. В лозунгах экспрессионистического периода провозглашалась «великая архитектура как дело всего народа». На конструктивистской стадии определяется, что под «всем народом» имеются в виду прежде всего рабочие — «новые, интеллектуально неразвитые уровни народа, поднимающиеся из глубин». Гропиус в них видит потребителей новой архитектуры. Впрочем, как заметил американский публицист Том Вольф, «интерес Гропиуса к „пролетариату" или „социализму" оказался не более чем эстетическим или модным»[24]. Архитекторы, как и социал-демократические бюрократы, отвергая буржуазное, в социальном смысле этого слова оставались буржуа, конструирующими с некоторой отчужденностью утопию «иной жизни».

Логика «новой вещественности» заставляла все более определенно переориентироваться на практичность индустриального жилищного строительства. В 1922 г., когда Ле Корбюзье выдвинул идею «Дома Ситроен», Гропиус разработал «строительные кубики» — унифицированный набор из шести пространственных модулей, комбинации которых могли удовлетворить семьи различного состава. На этой основе Гропиус со студентами Ф. Форбатом и Ф. Мольнаром проектировал поселок Баухауза в местности Ам Хорн на краю Веймарского парка, где задумывались параллельные ряды сблокированных домов с группой более высоких зданий системы обслуживания и односемейными домами преподавателей на периферии. Строчная застройка была избрана не только как простейший прием упорядочения, обеспечивающий равные условия проживающим, но и как символ эгалитаристского общества. Начало инфляции прекратило эксперимент — был построен лишь односемейный дом-эталон по проекту Г. Мухе,



Архитекторы Вальтер Гропиус и Георг Мухе.
Экспериментальный дом в Ам Хорн. Веймар, Германия. 1923.
План, общий вид

Архитектор Вальтер Гропиус.
Система стандартизаци «Строительные кубики». 1922



с помещениями, охватывающими высокий холл в центре. Конечной целью художественной деятельности по-прежнему принималось здание как «гезамткунстверк», но теперь это был уже не «собор социализма», а стандартное жилище.

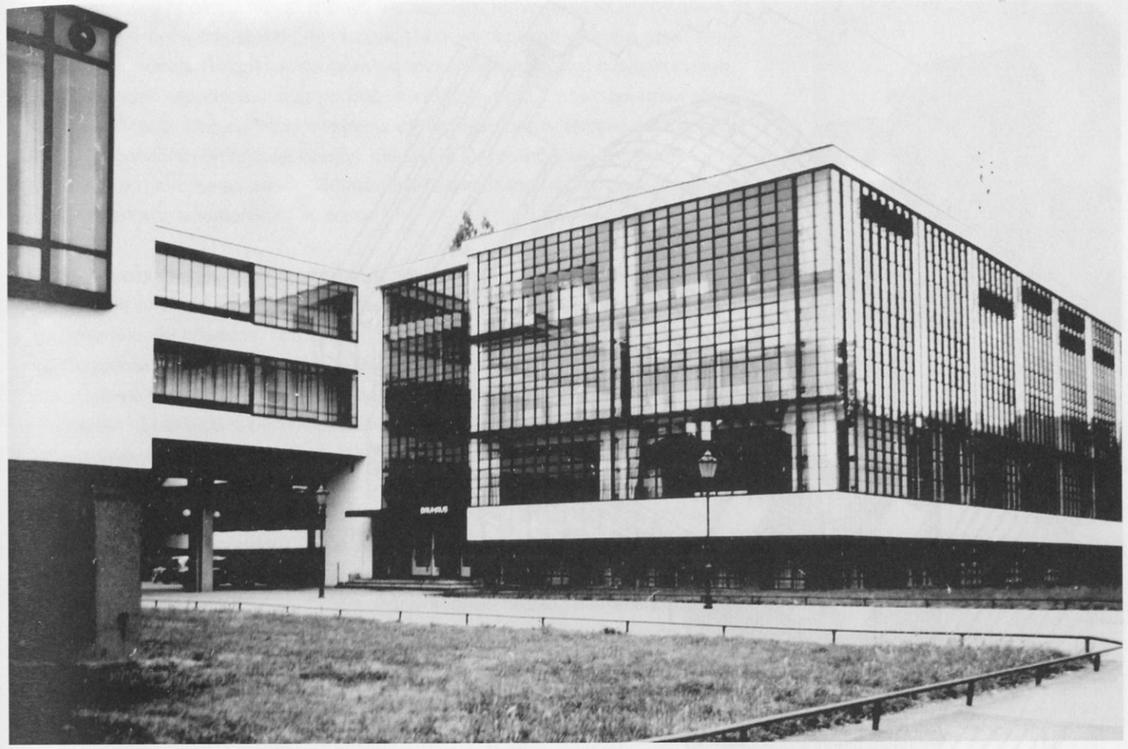
Третья фаза развития Баухауза, начавшаяся в 1924 г., была функционалистической, завершавшей переход от эстетизма к технократической утопии. Рубеж оказался размытым из-за конфликта училища с ландтагом Саксонии (где усилилось националистическое крыло), который заставил его переместиться из старомодного Веймара в динамичный промышленный Дессау. Там по проекту В. Гропиуса построен комплекс зданий Баухауза (1925–1926), сооружение-манифест, воплотившее новые принципы его деятельности.

Изменение направленности охарактеризовал Марсель Брейер (1902–1981), который, завершив учебу в Баухаузе, с 1925 г. стал «мастером» в учебных мастерских: «Теперь мы ориентируемся не на мотивы, но на функции»[25]. Отказ от критерия стилистического единства в пользу критерия эффективности функционирования означал утверждение стержневого принципа архитектурных утопий машинного века. Новый подход дал возможность активнее обратиться к стандартизации и индустриализации — как в строительстве, так и в работе над вещным наполнением построек. На его основе стали разрабатываться приемы свободного плана в градостроительстве и в организации зданий. Гропиус завершил формулировку концепции интернациональной архитектуры, определив зависимость между индивидуальным и универсальным: «Среди множества в равной мере экономичных возможностей решения... художник... выбирает те, которые отвечают его индивидуальности... Но было бы ошибочно делать вывод, что необходимо любой ценой акцентировать индивидуальное. Напротив, стремление достичь единой картины мира, характеризующей наше время, предполагает требование освободить творчество от индивидуальной ограниченности и поднять его до объективной значимости... Обусловленное мировыми связями и мировой техникой единство выходит за естественные границы, определяемые национальным и личным... Архитектура всегда национальна, всегда также и индивидуальна, но из трех концентрических кругов: „индивидуум — народ — человечество" последний самый большой и охватывает два других»[26].

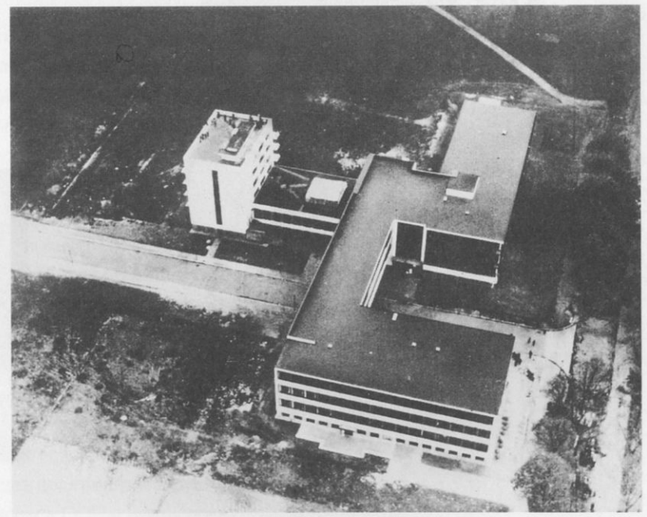


Художник Оскар Шлеммер.
Лестница Баухауза. Холст, масло. 1926

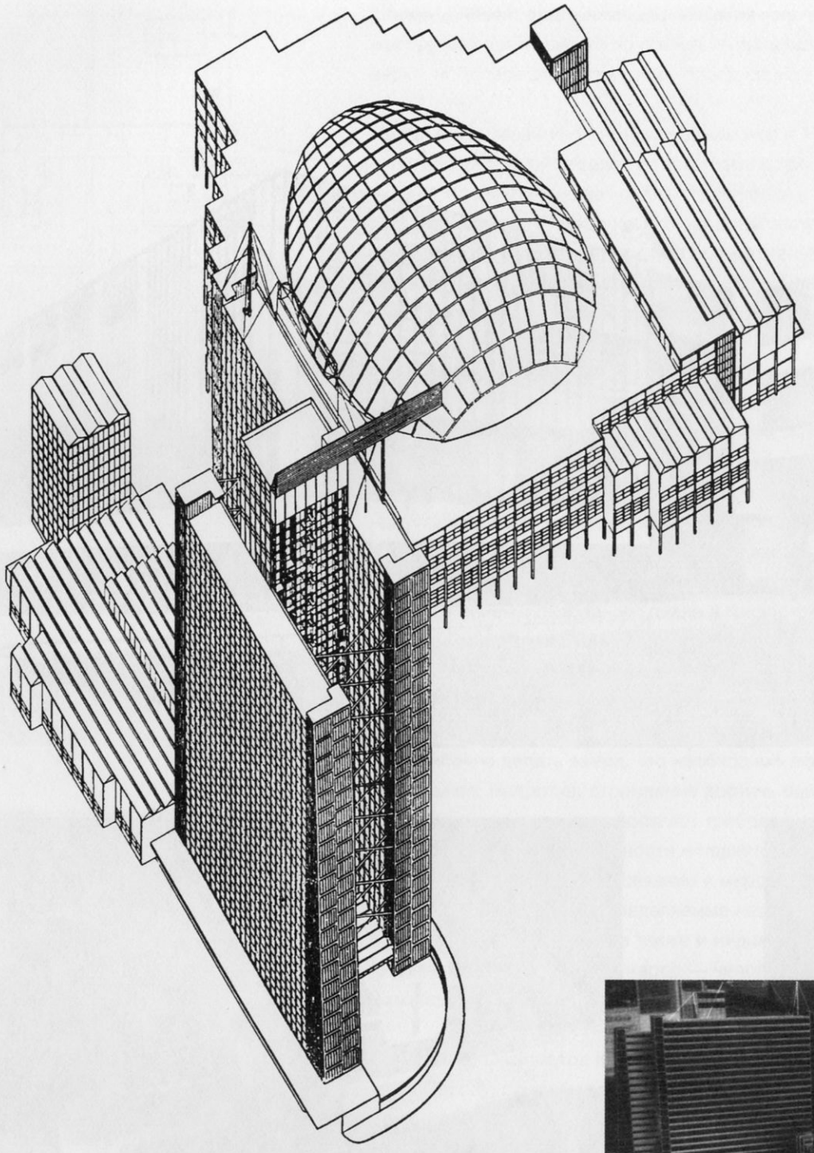
Функциональный метод проектирования Гропиус воплотил в комплексе Баухауза в Дессау, ставшем хрестоматийным примером. Программа его объединяла административные, учебные, производственные, социальные и бытовые функции. Функциональные группы четко сформированы и выделены, сохраняя удобные взаимосвязи. Достижению цели не помешало и то, что участок рассечен городским проездом. Целое сформировано сочетанием двух Г-образных блоков. Сильно акцентируя блок мастерских огромной плоскостью навесной стеклянной стены, Гропиус драматично подчеркнул качественные различия составляющих функциональной схемы, возвращаясь к романтичной контрастности ранних композиций. Он стремился выразить дух утопической общины, почти монастырской. Но сама община предназначалась для служения рациональным целям.

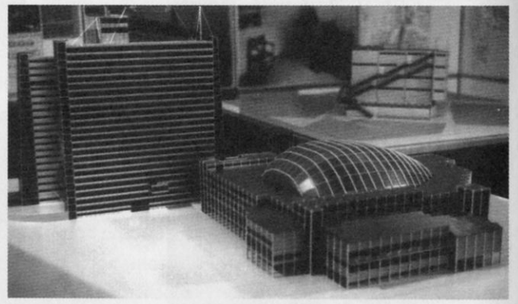






Архитектор Вальтер Гропиус. Комплекс зданий Баухауза в Дессау, Германия. 1925–1926. План, группа корпусов, интерьер, аэрофото





Архитектор Ханнес Мейер. Конкурсный проект Дворца Лиги Наций в Женеве. 1926–1927. Аксонометрия, макет

По одну сторону проезда лежат корпус мастерских, пятиэтажный вертикальный объем общежития и соединяющий их одноэтажный переход, включающий актовый зал и столовую. По другую сторону — трехэтажный корпус с аудиториями, куда над улицей переброшена двухэтажная галерея-мост с помещениями администрации. Гидион подчеркивал значение стеклянной стены-экрана мастерских, где каркас расположен позади стекол. Он видел в этом приеме отражение концепции «пространства-времени» Эйнштейна-Минковского и аналогии с трактовкой пространства в живописи Пикассо[27].

«Чистая функциональность» композиции декларативна. Она в неменьшей степени зависит от эстетических принципов неопластицизма и супрематической игры сочетаниями объемов, которую эффектно демонстрировал в Баухаузе Л. М. Лисицкий. Используя игру функционального и эстетического, Гропиус создал здание-метафору, раскрывая содержание социокультурной установки на создание идеальной ячейки гармоничного общества будущего. Метафора здания дополнена метафорами вещей, наполнивших интерьеры. Идеал, в котором сходились эстетическое и этическое, казался связующим началом «нового единства» искусства и техники, о котором мечтал В. Гропиус. Здание должно было стать основой творимого мифа.

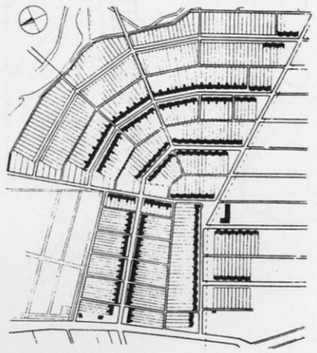
С его завершением начался наиболее плодотворный период деятельности Баухауза. Проводились эксперименты со сборным строительством — создан под руководством Гропиуса поселок Тёртен. Выдвигались радикальные проектные идеи (высотный крупнопанельный дом М. Брейера, «Тотальный театр» В. Гропиуса и др.). Но даже «малые утопии» функционального подхода воплощались с трудом, а результаты отличались от задуманного. Сомнение вызывал главный постулат Гропиуса о единстве искусства и техники.

Неуверенность, появившаяся и у самого Гропиуса, привела к его уходу из училища. На этом в 1928 г. завершилась функционалистская фаза Баухауза. Вторым директором училища стал швейцарец Ханнес Мейер (1889–1954), возглавлявший его архитектурное отделение. «Дух полезности» решительно усилился в начавшейся с его приходом четвертой, «производственной» фазе развития Баухауза (1928–1930).

Мейер внес в рационалистический идеал бескомпромиссную жесткость, выдвинув на первый план решение социальных проблем. В его идеях были некие отсветы идей Ле Корбюзье, Лисицкого, ван Дусбурга, но преобладала проекция технократической утопии на социальные проблемы времени. Свою творческую позицию Мейер показал в конкурсном проекте Дворца Лиги наций (1927), с его построением объемов, отразившим систему функций здания, и каркасной структурой, определяющей артикуляцию формы вне влияния всего «неочевидного и сомнительного». Архитектура для Мейера — материальный артефакт, вводимый в систему социальных процессов (через два десятилетия структура объемов этого проекта послужила парадигмой комплекса ООН в Нью-Йорке).

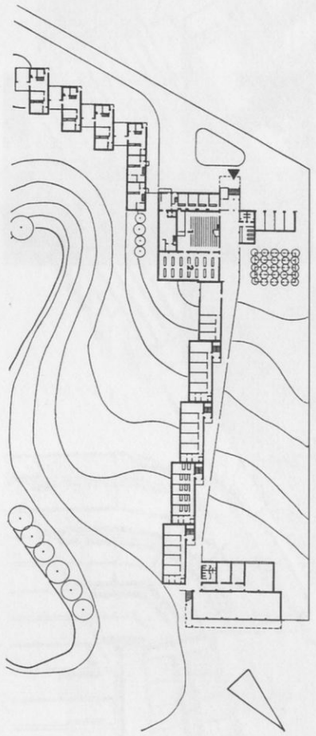






Архитектор Вальтер Гропиус.
Поселок Тёртен. 1926





Архитектор Ханнес Мейер.
Здание профсоюзной школы
в Бернау близ Берлина. 1928–1930.
Общий вид, план

Статья-манифест Х. Мейера «Строить» (1928) стала выражением интеллектуализма, отсекающего все, кажущееся лишним: «Все вещи на земле — результат умножения функции на экономичность. Все эти вещи поэтому — не произведения искусства. Любое произведение искусства — сочинение и потому нецелесообразно... Зодчество — не процесс эстетического порядка... Архитектура как самовыражение художника не имеет права на существование... Строительство — лишь организация: социальная, техническая, экономическая, психическая»[28]. Этот текст определил новое лицо Баухауза.

Главное внимание стало уделяться анализу функций здания, которыми всецело определялась его форма. Вычерчивались функциональные графики, определявшие организацию планов и построение объемов. Утверждался метод творчества, исходящий из объективных данных, в число которых вводились политические реалии на основе марксистского анализа. Целью стала технократическая утопия, которая отвечала бы не только условиям современности, но и социалистической перспективе. Примером соответствия таким установкам служили работы самого Мейера, в частности, здание Профсоюзной школы в Бернау близ Берлина (1928–1930). Ее павильонная система точно вписана в лесной участок, но чужда романтической живописности, а расчленение задано организацией функций.

Обострение политической борьбы в Веймарской республике с началом кризиса 1929 г. привело к поляризации внутри Баухауза и усилению нападок извне. В 1930 г. постановлением магистрата Мейер вместе с группой преподавателей был уволен, чтобы прекратить деятельность коммунистической ячейки, фактически же потому, что его радикальные социалистические идеи стали несовместимы с политической ситуацией в Веймарской республике. Изгнанный из Баухауза, Мейер создал бригаду «Рот Фронт», с которой уехал работать в Советский Союз.

Вырванная из контекста, концепция Мейера может быть истолкована как прямолинейное утверждение утилитаризма. Но Мейер стремился прежде всего снять внутренние противоречия и компромиссность системы идей Гропиуса. Его теоретические тексты метафоричны, их крайности обращены к эмоциям. Аскетичность, доведенная при этом до мыслимого предела, почти романтична.

Назначение новым директором Людвига Мис ван дер Роэ положило начало последней, пятой фазе Баухауза (1930–1933), на которой вновь произошло обращение к эстетической утопии. Мис прокламировал возврат к проблемам формообразования, очищенным от претензий на социальную активность. Теперь концепция училища определялась личным «стилем Миса» и его утопией, соединявшей технократические идеи с идеалами неоплатонизма (причем не с его модернизированными версиями, которыми увлекался П. Мондриан, а с тем, как его толковали средневековые мыслители, и прежде всего — Фома Аквинский).

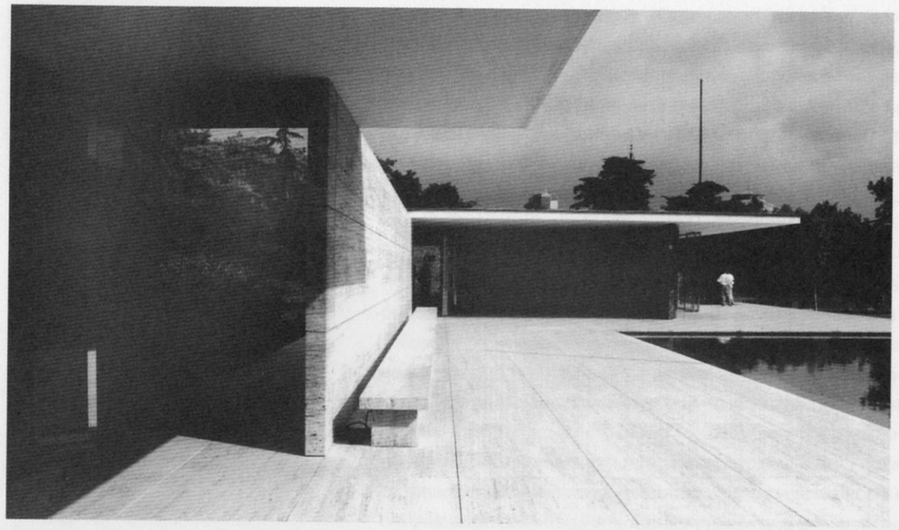
Людвиг Мис (1886–1969) родился в Аахене, городе с сильными католическими традициями (уже взрослым он добавил к своей фамилии фамилию матери-голландки — ван дер Роэ). Его отец был мастером-каменотесом. Соприкосновение

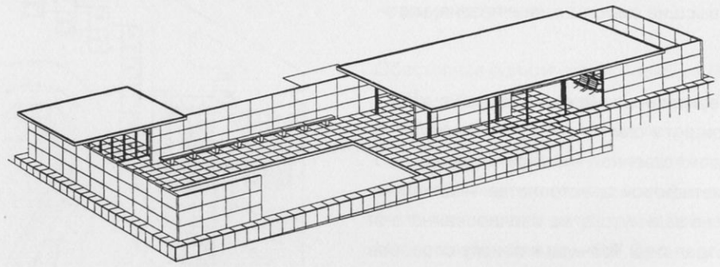
с ремеслом приучило к жесткой дисциплине, последовательности в работе, уважению к традиции. От ремесленничества пришло убеждение — в архитектуре главное «как», а не «что», логика конструкции, а потом уж — логика функции. С современной техникой Мис соприкоснулся во время работы у П. Беренса, заменившей ему профессиональное образование. Он осознал технику как часть современной культуры, прямой источник новой эстетики. От Беренса же он воспринял восходящее к классицизму Шинкеля стремление к универсальной форме, зависящей не от меняющегося назначения построек, а от устойчивых и всеобщих закономерностей конструкции.

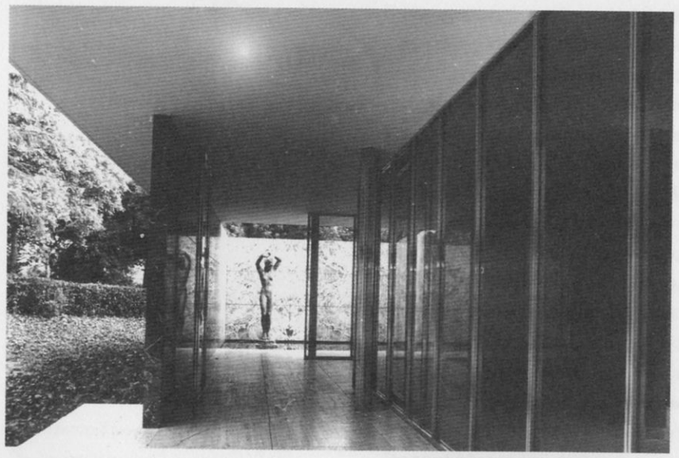
Ответ на вопрос: в чем это всеобщее? — Мис увидел в философско-теологической системе Фомы Аквинского. На ее основе он строил собственную философию жизни и архитектуры. Его концепция направляет усилия на гармонию форм, отвлеченную от преходящего, отражающую недоступную познанию истину.

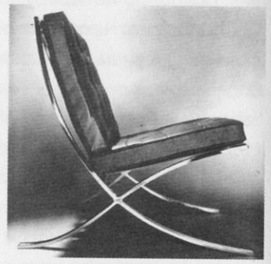
После смятения первых послевоенных лет, когда Мис колебался между эстетикой экспрессионизма и неопластицизмом, к середине двадцатых он пришел к своей утопии. Ему казалось, что мир можно сделать лучше, предъявив ему материализованные метафоры высшей истины и скрытого «надчеловеческого» порядка. Его целью стала раскрывающая высшие смыслы жизни поэзия, материал которой — современная техника.

Поэтической метафорой стал павильон Германии на Международной выставке в Барселоне (1929). Он не имел экспозиции и сам по себе должен был представлять уровень материальной и художественной культуры страны. Метафору конструкции Мис соединил с метафорой пространства — динамичного, направляемого в своем течении, но не замкнутого, не изолированного от космической целостности внешнего пространства. Толчком к поиску способов «выражения духа через пространство» послужили идеи О. Шпенглера, который называл чистое безграничное пространство прасимволом фаустовской западной души [29]. Прообразами для Миса служили работы Райта, Л. Лисицкого, голландских неопластицистов. В барселонском павильоне точно определены отношения плоскостей, формирующих пространство, конструктивные узлы, сопоставления цвета и фактуры материалов. Стремление создать новые символы потребовало обращения к первичным принципам формообразования. Подобную метафору Мис соединил с функцией жилища в доме Тугендхата (1930, Брно, Чехословакия). Эта роскошная вилла посажена на крутой склон. С уровнем улицы связана плоскость террасы верхнего этажа, где свободно сгруппированы объемы спальных помещений. Полукруглая лестница, заключенная в стекло, ведет на нижний этаж, главное пространство которого (15x24 м) через сплошные стеклянные экраны двумя сторонами открыто к саду. Лишь одна свободно стоящая стенка и полуциркульно изогнутая перегородка расчленяют его на функциональные зоны: столовую, гостиную, библиотеку. Как и в барселонском павильоне, ритмику пространства организует равномерная сетка опор — тонких хромированных столбов крестообразного сечения. Общий объем, в отличие от павильона, огражден, но также визуально открыт к окружению.









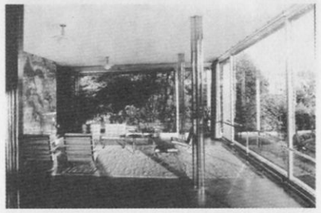
Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. Павильон Германии на международной выставке в Барселоне. 1929 (возобновлен в 1990)

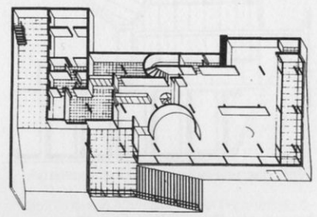


К началу 1930-х основной фонд художественных идей Миса сложился. Дальше он продолжал последовательно совершенствовать свой архитектурный язык, полагая, что это требует стабильности, несовместимой с постулатом «форма следует функции». Отсюда инверсия главного принципа функционализма — «функция следует форме». Романтическому поиску специфических решений он противопоставил классический по духу поиск архетипа формы, понимаемой как чистая духовность. Он, таким образом, выступил как антипод Мейера, ориентированного на иные ценности и пренебрегавшего проблемами формы.

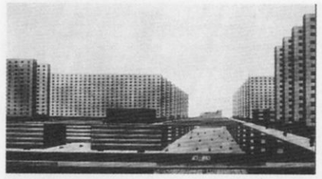
На этой последней фазе Баухауза градостроительство преподавал Людвиг Хильберзаймер (1885–1967), автор идеального проекта «Город небоскребов» (1927), созданного под влиянием Ле Корбюзье, но имевшего еще более жесткую ортогональную схему при полной унификации среды. Хаосу, который Хильберзаймер усматривал в современных городах, он противопоставлял город, равномерно обстроенный параллельными рядами 20-этажных пластин, нижние этажи которых, окруженные транспортными магистралями, предназначались для коммерческой деятельности, а выше располагалась жилища. Террасы на уровне 6-го этажа, образованные за счет большей глубины нижних этажей, служили пешеходными путями, связанными мостиками в единую сеть. Стандартизация и выражение эгалитарного принципа доведены в этом проекте до абсурда. Подобные радикальные идеи не встретили одобрения германских социал-реформистов.

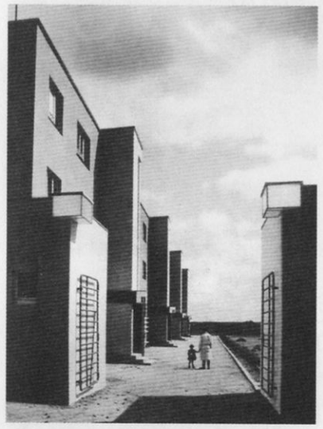
Переход идеологии Баухауза от технократической утопии, окрашенной социалистическими устремлениями, к политически нейтральной неоплатонической утопии не отразился на его судьбе. Для нацистов, получивших большинство

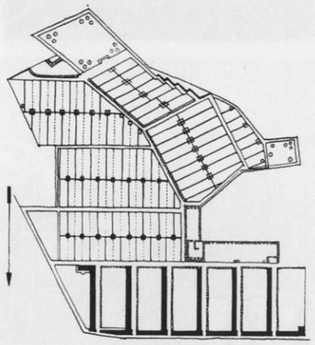




Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ.
Вилла Тугендхата в Брно,
Чехословакия. 1930.
Общий вид, интерьер, план







Архитектор Людвиг Хильберзаймер.
Идеальный проект «Город небоскребов».
1927

Архитектор Отто Хезлер.
Жилой комплекс Георгсгартен в Целле.
1924–1926. Жилой корпус, генплан

в земельных и городских органах власти, училище оставалось центром «марксистско-еврейских идей». Мис ван дер Роэ перевел Баухауз в Берлин, придав ему статус частной школы (1932). Но сразу после победы нацистов на всегерманских выборах началась травля, завершившаяся закрытием Баухауза.

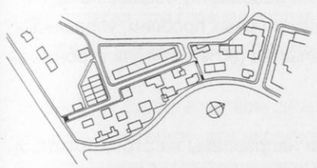
Германский функционализм

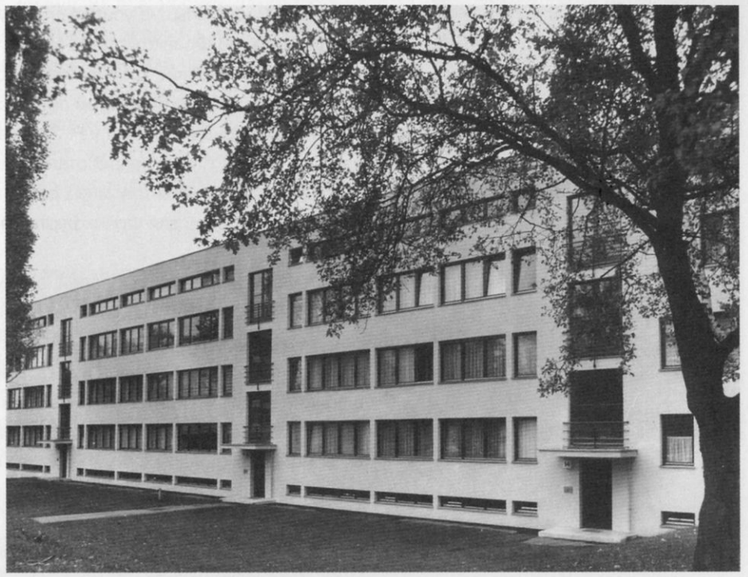
СДПГ и профсоюзы Германии сделали решение жилищной проблемы рабочего класса одним из главных направлений политики, устремленной к утопической цели — мирному врастанию капиталистического общества в социализм. Им удалось в 1919 г. ввести в конституцию страны положение о государственном контроле за использованием земель. Архитектор Мартин Вагнер (1885–1957) вместе со скандально известным политиком А. Парвусом в том же году предложил план социализации земель, отводимых под строительство. Но экономический кризис, обвальная инфляция и политическая нестабильность поначалу сделали невозможным осуществление подобных намерений. Лишь с 1924 г., когда экономика стабилизировалась, профсоюзы вместе с кооперативами, контролируемыми СДПГ, стали предлагать планы жилищных реформ во многих городах.

Архитекторы создавали концепции их воплощения, следуя демонстративному практицизму «новой вещественности» и представлению об антииндивидуалистической психологии «маленького человека». Первыми объектами-метафорами социального реформизма, его приземленной утопии, стали комплексы дешевых жилищ, построенные в Целле Отто Хезлером (1880–1962), — Итальянский сад и более крупный Георгсгартен (1924–1926). Протяженные блоки сформированы из стандартных ячеек; они размещены параллельно, на равных расстояниях, в направлении север–юг, независимо от сетки улиц. Предельно компактна планировка двухквартирных ячеек, обеспечивающих сквозное проветривание, оптимальную инсоляцию и простоту конструкции. Выражением эгалитаризма служила сама нейтральная механистичность блоков.

Подобные приземленные архитектурные реализации «новой вещественности» рождали протест у той части авангарда, которая воспринимала простоту и рациональность не как элементарные проявления бережливого практицизма, но как результат трудного отбора, направляемого художественной волей, стремящейся к силе и прямоте выражения. Стремясь показать это, Л. Мис ван дер Роэ стал инициатором строительства поселка Вайсенхоф для выставки германского Веркбунда в Штутгарте (1927). Он привлек к этой работе 15 ведущих архитекторов авангарда из Германии, Австрии, Франции и Нидерландов (Л. Мис ван дер Роэ, Я. Й. П. Ауд, В. Буржуа, А. Г. Шнек, Ле Корбюзье, В. Гропиус, Л. Хильберзаймер, Б. Таут, М. Таут, Г. Пёльциг, Р. Декер, А. Радинг, Й. Франк. М. Стам, П. Беренс, Х. Шарун), чтобы предметно показать как интернациональный характер новой архитектуры жилища, так и широту спектра ее возможностей — в том числе и художественных.

Каждый из участников должен был создать независимый объект, демонстрируя свое представление о современном жилище. Но Мис с самого начала задумал это соединение экспонатов как единую структуру, подобие средневекового





городка, цельного, но оживленного внутренним разнообразием. Объединяющим началом должно было стать подобие экспрессионистического символа — «короны города». Мис отказался от его романтической трактовки в духе Бруно Таута. Но над россыпью спускающихся по склону одно-двухквартирных домов он поставил на бровке спокойную протяженную пластину четырехэтажного многоквартирного дома, фон которой связал панораму свободно организованной пространственной системы.

Этот дом с плоской кровлей, подчиненный жесткой ортогональной геометрии, Мис проектировал сам. Он использовал для него металлическую каркасную конструкцию, создав гибкую вариабельную организацию внутреннего пространства. В этом решении Мис соединил стандартизацию, требование массового индустриального производства, с возможностью менять планировку квартир — в зависимости от состава и конкретных потребностей семьи. Жестко зафиксированы были только кухни и санузлы, расположенные в ядре квартиры, куда подводились инженерные коммуникации. Остальное пространство формировалось легкими подвижными перегородками. Прием этот стал главной новацией самой выставки, способствовавшей широкому распространению жилищ нового типа.

Пропагандировавшаяся ею интернациональная версия «новой вещественности» вызвала активное неприятие традиционалистов, называвших комплекс геометрических объемов выставки с его плоскими кровлями «арабской деревней в германском городе». Они потребовали создания альтернативной выставки традиционного немецкого жилища, что и было осуществлено после пришествия к власти национал-социалистов в поселке Кохенхоф (1933) с его высокими шапками черепичных крыш, построенном неподалеку от комплекса Веркбунда.



Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ.
Генеральный план выставки германского
Веркбунда. Поселок Вайсенхоф,
Штутгарт. 1927
Дом в поселке Вайсенхоф. 1927

Архитектор Ле Корбюзье.
Дом в поселке Вайсенхоф. 1927

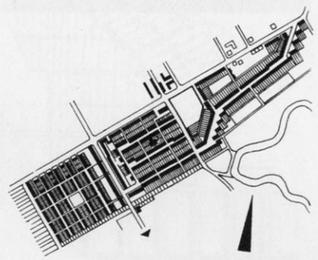


В Германии наибольшие усилия для осуществления жилищной реформы были предприняты во Франкфурте-на-Майне — городе, в котором профсоюзы и социал-демократические кооперативы особенно эффективно влияли на муниципалитет. Городским архитектором пригласили Эрнста Мая (1886–1970), который учился в Лондоне и работал у Р. Энвина, восприняв «из первых рук» идеи города-сада. В 1921 г. Май разработал генплан Бреслау, предложив охватить ядро города кольцом полуавтономных сателлитов. Между 1925 и 1930 гг. он использовал ту же модель для Франкфурта-на-Майне.

В отличие от английских моделей, следующих принципам Говарда, Май сохранил удобную связь периферийных районов-спутников с общегородским центром и их близость к существующим местам приложения труда. Город имел в собственности 43% земель и смог, кроме того, экспроприировать территорию в долине Нидды — притока Майна. Май соединял разработку социально-функциональной концепции города с решением архитектурных проблем, управлением земельным фондом и организацией строительства (90% капитала строительных компаний принадлежали городу).

Главные усилия десятилетней программы были направлены на строительство жилых комплексов, обрамлявших сложившееся ядро. Чтобы определить их полуавтономный характер. Май использовал термин «Siedlung» — поселок. В 1926–1930 гг. он с бригадой архитекторов (Г. Бём, В. Бангерт, Э. Кауфман, К. Рудлоу и др.) построил два таких поселка — Праунхайм (1140 жилищ) и Рёмерштадт (1220 жилищ), а также начал застройку Вестхаузена, Ридхофа и Брухфельд-штрассе. Принимая идеи «новой вещественности», Май избежал жесткого ригоризма Хезлера, ясно обозначив, однако, рациональные установки строительства, которое субсидировалось обществом. Он видел в нем начало пути к «просвещенному социализму», который должен утвердиться через долгую последовательность реформ. М. Тафури писал, что во Франкфурте создан «образ освобожденного труда, противопоставленный иррациональности капиталистического города»[30]. Май стремился эстетически осмыслить пластические свойства конструкций (в том числе крупнопанельных) и модульные ритмы, задаваемые как конструктивной системой, так и организацией жилых ячеек.

Структура и облик «поселков» Франкфурта противостоят рустической живописности английских городов-садов. Здесь преобладает спокойная геометрия протяженных блоков в 3–5 этажей с плоскими кровлями. Монотонное повторение стандартных элементов артикулировано вертикальными окнами или креповками лестничных клеток. Гуманизировать целое архитекторы стремились сопряжением с контекстами ландшафта, как в Рёмерштадте с его рядами корпусов, изогнутыми параллельно берегу Нидды, и сильными акцентами на их концах, обращенных к долине. Структура комплексов подчеркнута системой окраски фасадов. Простота связывалась с представлением о «современности». «Автомобиль, аэроплан, динамо-машина уже развиваются в духе совершеннейшей целесообразности с лаконичной формой» — писал Э. Май [31].



Архитектор Эрнст Май.
«Поселок» Брухфельдштрассе во Франкфурте-на-Майне. 1926–1927. Внутренний двор.
«Поселок» Праунхейм во Франфуркте-на-Майне. 1926–1929. План

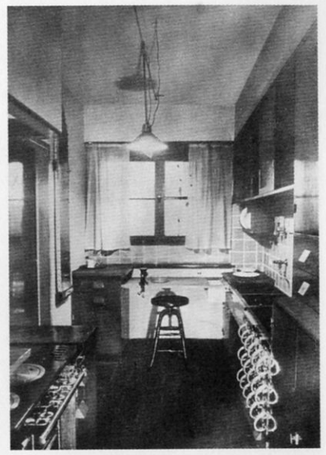
В рациональной экономии пространства жилищ, их планировке, закрепляющей оптимальный вариант функциональных связей, виделись не только утилитарные, но и этические проблемы. Символичный аскетизм целого получал продолжение в формообразовании жилого интерьера. Частью его была стандартная «франкфуртская кухня», спроектированная Маргарет Шютте-Лихотцки. Ее оборудование, созданное в соответствии с принципами научной организации труда, было и метафорическим утверждением технократической мысли в сфере быта.

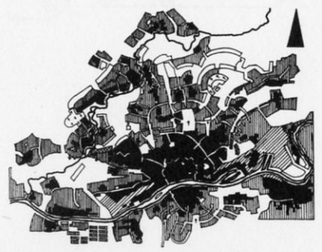
Франкфурт был местом проведения второго международного конгресса CIAM, посвященного минимальному жилищу (1929). Гропиус сделал доклад о социологических проблемах его организации, связывая их с разгрузкой современной семьи от домашнего хозяйства. Новые принципы формирования должны были вести к увеличению числа жилых единиц при сокращении их площади. Но Гропиус полагал, что главная задача — обеспечение не определенного метража, но хотя бы минимальной комнаты для каждого взрослого [32].

Франкфурт строительством своей «короны» периферийных поселков давал обширный материал для наблюдений. Казалось, архитектура здесь перекрывает разрыв между утопиями авангарда и возможностями социал-демократической администрации. Но устранение из социального строительства земельных спекуляций и частного предпринимательства было лишь временным успехом. Кризис 1929 г. положил конец надеждам — «реформа в одном секторе, изолированная от комплекса институциональных реформ... была обречена на неудачу — в данном случае в строительстве и управлении земельной собственностью»[33].

Мыльный пузырь осуществляемых утопий лопнул. Май признал ошибочность надежд на то, что урбанистические модели сами по себе могут изменить общество и его социальные структуры. В 1930 г. вместе со многими сотрудниками по «Новому Франкфурту» Май покинул Германию и направился на работу в Советский Союз. Он полагал, что сможет полноценно реализовать свой опыт в условиях планируемой экономики.

Ситуация во Франкфурте-на-Майне была особой не только по политическим причинам — городские власти могли претендовать на планировочные эксперименты благодаря его величине (население менее 500 тыс. чел.). Более драматичны были проблемы Берлина. Посягательства на радикальное преобразование всего организма здесь даже не возникали. Социал-демократ М. Вагнер, занявший пост советника по развитию города, стал, однако, инициатором строительства нескольких «поселков» на периферии Берлина, в их числе — Бритц (1925–1933, М. Вагнер и Б. Таут) и Сименсштадт (1929–1931), где к начинавшему работу Хансу Шаруну (1893–1972) присоединились В. Гропиус, Х. Херинг, О. Бартнинг, Ф. Форбат. Таут к этому времени оставил увлечение экспрессионизмом, приняв установки «новой вещественности», но был далек от прямолинейной прагматичности таких архитекторов, как Хезлер, сохраняя склонность к радикализму, который имел символическое значение. Именно

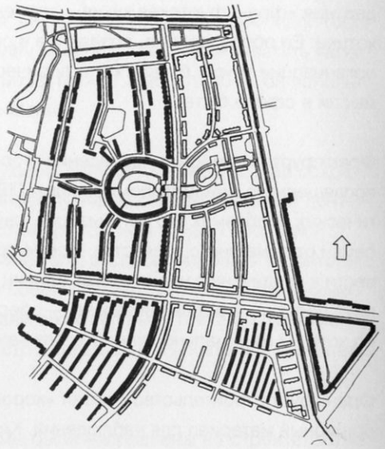




Архитектор Маргарет Шютте-Лихотцки.
Стандартная «франкфуртская кухня». 1926

Архитектор Эрнст Май.
Генеральный план Франкфурта-на-Майне. 1925–1930







Архитекторы Мартин Вагнер, Бруно Таут.
«Поселок» Бритц в Берлине. 1925–1933.
Подковообразный двор, генеральный план

Архитектор Бруно Таут.
Квартал Берлин-Пренцлауэрберг. 1930

Тауту принадлежит знаменитая фраза: «Все, что хорошо функционирует, хорошо и выглядит»[34]. В подобных формулах он видел утверждение коммунального духа, противопоставленного «Новому Вавилону» буржуазного города.

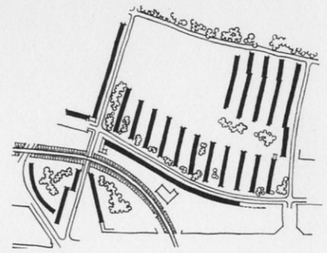
Комплекс Бритц (21 тыс. жителей) Таут рассматривал как материальное выражение воли к объединению, заключенной в жилищном товариществе[35]. План его центрирован подковообразным открытым пространством, с прудом посредине, обрамленным непрерывной застройкой. Подкова создана как архитектонический символ социального единства, она несет в себе память о ранней фазе творчества Таута, его мечте о «короне города». К этому ядру устремлены спаренные ряды сблокированных домов. Тип свободно стоящего дома отвергнут как буржуазный. Чтобы снять монотонность, Таут использовал тонкие модуляции очертаний блоков и формируемых ими пространств, преувеличенно реагируя на очень мягкий рельеф и притяжение центральной подковы. Индивидуализация частей комплекса подчеркнута окраской. Фред Форбат в рецензии того времени подчеркивал, что «поселок имеет иной духовный характер, чем жилые скопления мелких буржуа... Классовым сознанием, направленным к коллективности, закрепляется чувство общности»[36]. В отличие от радикально функционалистских франкфуртских, комплекс приведен к целостности, отвечающей понятию ансамбля, и имеет аналогии с непринужденностью городов-садов. М. Вагнер, занимавшийся проблемами стандартизации, подошел к ним с гибкостью, позволившей осуществить сложную концепцию Таута.

Поселок Сименсштадт, построенный для рабочих заводов «Сименс», более радикален по схеме пространственной организации. Ряды его строчной застройки прикрыты со стороны городского массива протяженным корпусом, мяг-



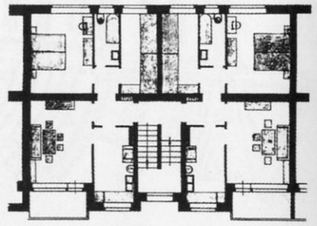
ко изогнутым параллельно железной дороге. Подъезд к комплексу организован группой корпусов, образующей подобие пропилей (архит. Х. Шарун). Комплекс интересен как эксперимент с организацией жилищ на основе Existenzminimum, минимально необходимого пространства; их предельная компактность сочетается с функциональным зонированием и строгим обеспечением гигиенических качеств жилищ. Общим приемом стало использование двухквартирных секций со сквозным проветриванием при узком корпусе (8,5–9,5 м). Диапазон поисков выразительности простирался от рецидивов экспрессионизма у Х. Шаруна (агрессивная «техноморфность» его дома отмечена в местном просторечии названием «Броненосец») и Х. Херинга до минималистской геометрии домов В. Гропиуса.

Как и во Франкфурте, строительство поселков в Берлине угасло вместе с другими реформистскими начинаниями Веймарской республики в годы экономического кризиса. Однако к накопленному здесь опыту создания минимальных жилищ потом обращались многократно — особенно в годы после завершения второй мировой войны (а в Советском Союзе — в ходе «хрущевских реформ»). В германском массовом строительстве конца 1920-х окончательно сформировался и получил наиболее последовательное воплощение функционализм, направление рационалистической архитектуры, основанное на утилитаристском толковании формулы Л. Салливена «форму в архитектуре определяет функция». Термин «функционализм», впервые использованный итальянским критиком А. Сарторисом в 1923 г., окончательно наполнился содержанием и вошел в обиход.



Архитектор Ганс Шарун.
Дом в Сименсштадте
Генеральный план «поселка» Сименсштадт
в Берлине. 1929





Архитектор Вальтер Гропиус.
Дом в «поселке» Сименсштадт. Берлин.
Общий вид, план секции

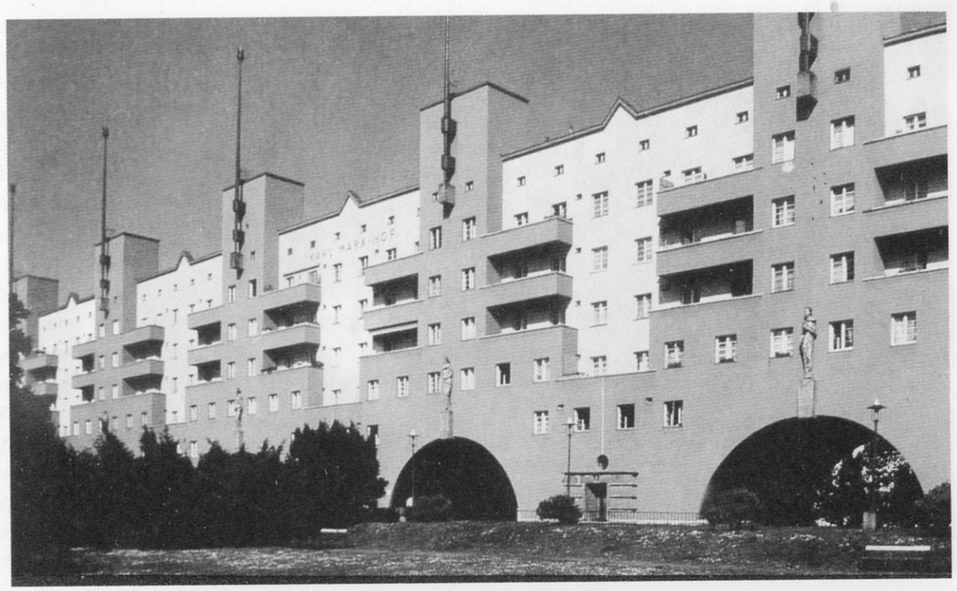
Социальное строительство «красной Вены»

Воплощение в архитектуре австрийского варианта социал-реформистской утопии было связано с попытками найти аналоги образам-стереотипам массового сознания. Оно осуществлялось в Вене, где в муниципальных органах большинство принадлежало социал-демократам (в то время как на остальной территории страны сохранялось преобладание консерваторов). Рост квартирной ренты усугублял экономические трудности рабочего класса. Ситуация обострилась с распадом Австро-Венгерской империи. Безработица увеличилась. Вена осталась как бы мощной головой, лишившейся пропорционального ей тела.

В 1923 г. социал-демократы выдвинули программу коммунального строительства в Вене — 5000 дешевых жилищ в год, финансируя ее за счет налога на строительство для семей с высокими доходами.

За десятилетие было построено около 64 тыс. жилищ, что обеспечило СДПА устойчивую поддержку рабочего движения и мелких буржуа. Коммуна отвергла идею создания городов-садов на периферии столицы (среди ее энтузиастов был А. Лоос) и приняла принцип создания кварталов высокой плотности со своими системами обслуживания на полосах земли, прилегающих к центру (эту идею поддержал П. Беренс).

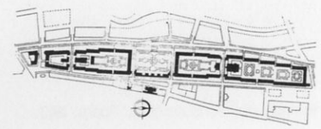
Общей моделью стал Hof, замкнутый или полуоткрытый блок периметральной застройки, осуществляемый по традиционным образцам в традиционных материалах. Эти «крепости рабочего класса» строили архитекторы школы О. Вагнера. Наиболее ярким был Карл Эн, создавший «пролетарский монумент»,



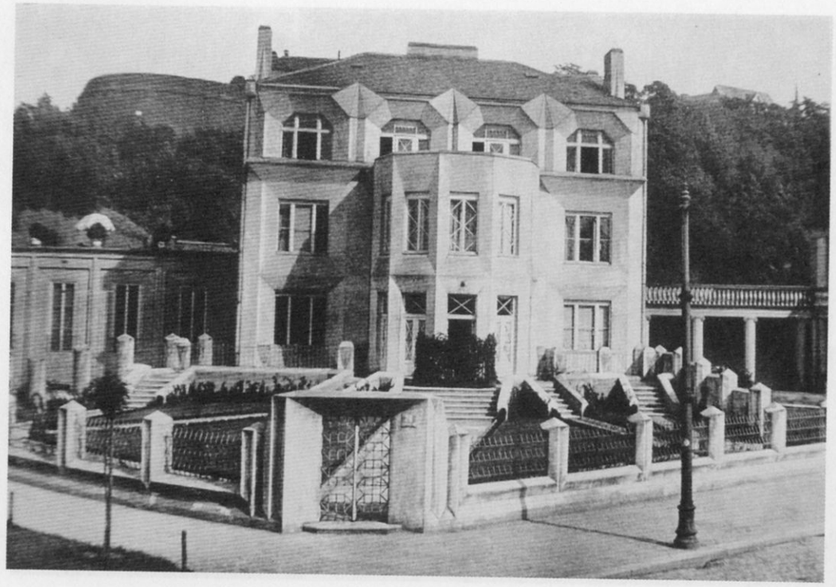
«красную цитадель» — Карл-Маркс-Хоф (1926–1930). Растянутый на километр по сторонам неширокого двора, этот комплекс 5–6-этажных домов имел 1325 жилищ. Система обслуживания включала детские сады, коллективные прачечные, поликлинику, магазины, библиотеку. Эпический масштаб тяжеловесных масс противопоставлен пестроте городского контекста. Громадные арочные проемы, определяющие крупный ритм протяженных фасадов, артикулированы массивными креповками, над которыми поднимаются глухие башни с флагштоками. Пятна статичной обобщенной скульптуры подчеркивают мощь стен, напоминающих фортификации. Это архитектура агрессивной популистской риторики — антитеза «машинам для жилья» Берлина и Франкфурта-на-Майне. Она многое предвосхитила в монументально-романтических версиях советской архитектуры середины тридцатых годов. Но в ее семантике есть и предчувствие гибели утопии. В 1934 г. Карл-Маркс-Хоф стал одним из главных центров ожесточенных схваток во вспышке гражданской войны, положившей конец реформистским начинаниям «красной Вены».

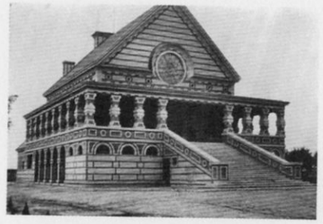
Архитектурный авангард Чехословакии

В Чехословакии, выделенной в 1918 г. из распавшейся Австро-Венгерской империи, восстановление национальной независимости побудило энергичное развитие экономики и культуры. Все двадцатилетие до оккупации страны гитлеровской Германией продолжалось активное строительство. У архитекторов воссоздание национального государства связывалось с радикальными идеями — социальными и профессионально-творческими. Острый интерес привлекали авангардные направления в искусстве и архитектуре других стран, получавшие подчас своеобразный и острый отклик. Авангардизм связывался с надеждами на социальный прогресс.



Архитектор Карл Эн.
Жилой комплекс Карл-Маркс-Хоф в Вене.
1926–1930. Уличный фасад, план





Архитектор Йозеф Хохол.
Вилла в районе Вышеград, Прага. 1913

Архитектор Павел Янак.
Крематорий в Пардубице, Чехословакия.
1921–1923

Начало оказалось положено еще в годы перед первой мировой войной, когда возникло увлечение кубизмом. Нигде более приемы кубистической живописи и скульптуры не пытались напрямую перенести в архитектурное формообразование, как это сделали Павел Янак (1882–1956), Владислав Хофман, Йозеф Хохол (1880–1946). В их экспериментах была эпатажность, направленная как против декоративизма венского Сецессиона, так и против казавшегося тривиально рассудочным рационализма Яна Котеры (1871–1923) и его школы. В архитектурном кубизме виделась защита чистого творчества от стереотипов коммерциализма. Принципы кубизма, однако, не затрагивали организацию пространства и масс построек; обновление формы ограничилось трактовкой поверхности фасадов, введением специфических завершающих стену щипцов; имитировалось членение фасадов на панели, развернутые по отношению к основной плоскости, что разрушало впечатление ее целостности. Наиболее радикальные ранние примеры чешского архитектурного кубизма — вилла в районе Вышеград, Прага (Й. Хохол, 1913) и «Дом у Черной Девы Марии» (1913) в Старом городе Праги, включенный Йозефом Гочаром (1880–1945) в среду старого барочного квартала. Уже после первой мировой войны О. Новотный построил в Праге кооперативные дома, подчинив кубистической пластике динамичные ритмы их протяженного фронта (1920–1921). Неосуществленными остались проекты Йиржи Кроги (1893–1974), выполненные в кубистических формах.

Порыв национального самоутверждения после 1918 г. вызвал недолгую вспышку декоративно-знакового романтизма. Узнаваемые мотивы народного декора соединялись в нем с историцистскими схемами, а иногда — с динамичной пластикой кубистичных форм. Историзм с геометризированными знаками фольклорно-народного соединил П. Янак, построивший классицистически-симметричный крематорий в Пардубице (1921–1923), прямоугольный объем с фронтоном, охваченный галереями. В 1922–1925 он же с Й. Заске соорудил в центре Праги массивный прямоугольный блок многоэтажных офисов, в утрированно-рельефной пластике фасадов которого настойчиво повторяется мотив декоративных арочек («дужковый стиль» или «рондокубизм»). Й. Гочар дополнил подобный мотив обильным использованием скульптурных рельефов на плоском, монотонно расчлененном фасаде »банка легионеров» в Праге (1922).

Но уже в недолгий период популярности агрессивного декоративизма этой школы появляется стремление связать развитие архитектуры с социальными потребностями, гуманизируя среду жизнедеятельности и подчиняя формообразование этике самоограничения. Оно основывалось на опыте архитектуры начала двадцатых во Франции, Нидерландах, Германии. СССР, по мере восстановления связей, нарушенных войной, стал восприниматься как прообраз общества будущего всеми сторонниками политической левизны. А они в художественном авангарде составляли большинство. Русский конструктивизм отождествлялся с осуществлением идей социализма. Рационалисты школы Я. Котеры получили сильную поддержку и ориентиры развития концепции.

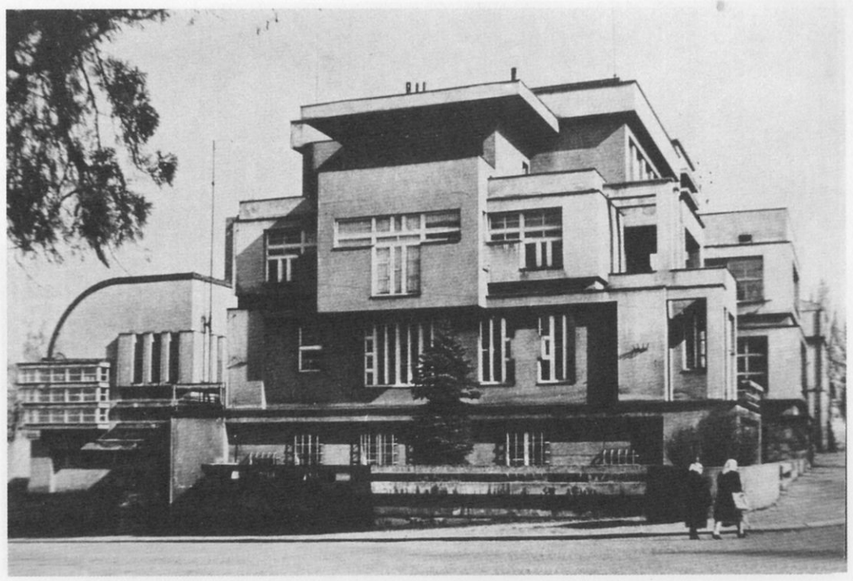
В 1920 г. возникло объединение левой чехословацкой интеллигенции «Деветсил», куда входили писатели, художники, актеры. Но лидировали в нем архитекторы. В числе их были Карел Тайге (1900–1951), редактор архитектурного журнала «Ставба» (с 1922 г.), критик и теоретик архитектуры; неформальный лидер пражского авангарда Яромир Крейцар (1895–1950); Карел Гонзик (1900–1966); Йозеф Шпалек; Е. Лингарт и др. Поначалу движение было в основном чешским — Словакия в бытность провинцией Австро-Венгерской империи почти не имела собственных зодчих и лишь начинала их обретать.

Группа архитекторов «Деветсила» образовала ядро архитектурной секции левого фронта (1929), связанного с компартией Чехословакии. В 1932 г. в Праге прошел Международный съезд левых архитекторов, вскоре после которого образовался Союз социалистических архитекторов (1933), председателем которого стал Й. Крога. Стали развиваться активные прямые связи с советскими коллегами. Крейцар и Шпалек работали в СССР с братьями Весниными и М. Я. Гинзбургом. Развивались и контакты с CIAM, рос интерес к рационалистическим и реформистским идеям этой организации.

Ранние примеры рационалистической архитектуры после образования Чехословакии возникли под влиянием формальных экспериментов голландского неопластицизма и группы «Стиль» — как, например, здание промышленной школы в Млада Болеславе (1922–1923, архит. Й. Крога), беспокойная пластика которого соединила приемы неопластицистов и переосмысленного чешского архитектурного кубизма. Но главным предметом интересов проблемы чистой формы и ее трансформаций оставались недолго. Под давлением менталитета общества, стремившегося к конструктивному обновлению, центральное место в дискуссиях заняла социальная ответственность профессии архитек-



Архитектор Йозеф Гочар. «Банк легионеров» в Праге. 1922–1925



тора. Разрабатывались идеи стандартизации как условия использования в строительстве индустриальных методов, типы экономичного жилища. Складывался всесторонний подход к эстетике целесообразного, которая начинала ассоциироваться с идеями социализма.

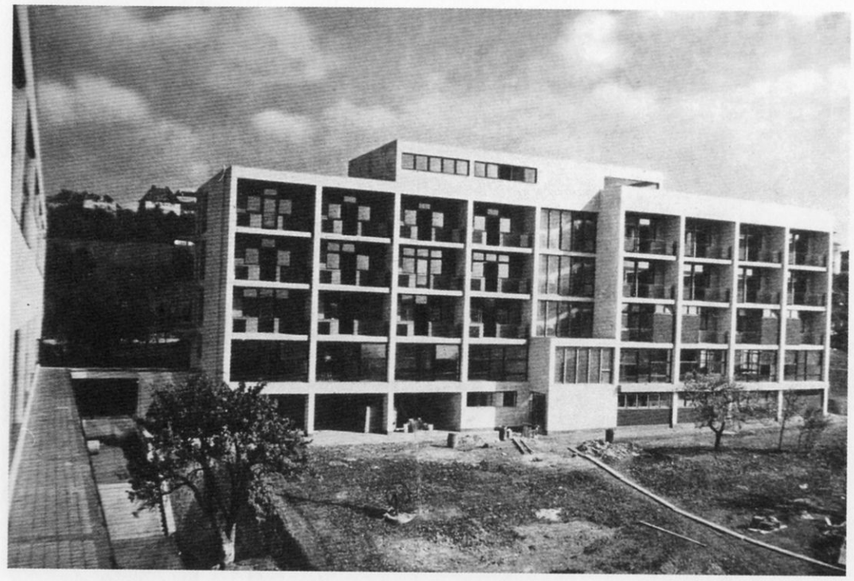
Одной из первых последовательно рационалистических построек в Чехословакии стало здание Международных ярмарок в Праге (1924, архит. Олдржих Тыл, Йозеф Фукс). На участке неправильной формы создана четко сформированная каркасная конструкция объема, периметр которого образует каре, охватывающее экспозиционные пространства и разделенное на семь этажей офисов и магазинов. Фасадные стены имеют навесную структуру, в которой чередуются непрерывные горизонтальные ленты окон и непрозрачных ограждений — они повторяют прообразы германской «новой вещественности». Подобную конструкцию металло-стеклянного навесного ограждения довел до утонченной элегантности неопластицистской картины Людвиг Кисела на фасаде семиэтажного Дома обуви в Праге (1926–1928), входящем в непрерывный фронт Вацлавской площади.

Последовательным функционалистом, связывавшим проблемы архитектурной формы и промышленного стандарта, стал Богуслав Фукс (1895–1972), архитектор из Брно, который углубленно разрабатывал проблемы взаимодействия архитектурного пространства и внешней среды. К его лучшим постройкам принадлежит четко сформированный асимметричный комплекс профессиональной женской школы с общежитием в Брно (1929), ортогональная геометрия которого вписана в живописный участок.



Архитектор Йиржи Крога.
Здание промышленной школы
в Младоболеславе. Чехословакия.
1922–1923

Архитектор Людвиг Кисела.
Магазины на Вацлавской площади
в Праге. 1926–1928



Архитектор Богуслав Фукс.
Профессиональная женская школа
с общежитием. Брно, Чехословакия. 1929

Высшим достижением функционализма межвоенной Чехословакии стало здание Управления пенсионного обеспечения в Праге (1929–1935). Его пересекающиеся многоэтажные пластины вписались в главные панорамы города. Архитекторы Гавличек и Гонзик отошли от стереотипа замкнутой конфигурации административных зданий, приняв прием открытой группировки мощных прямоугольных корпусов. В ее основе — крестообразное пересечение 7- и 12-этажного объемов с центральным узлом вертикальных коммуникаций. К торцам большей пластины примыкают низкие крылья. Группа объемов обозримо поставлена посреди свободного участка и получила оптимальные условия инсоляции. Жесткий ритм горизонтальных окон, заданный железобетонным каркасом, естественен в ортогональной геометрии целого. Сложился бескомпромиссно жесткий рассудочный символ демократичной эгалитарности молодого государства, эффективности его управления.

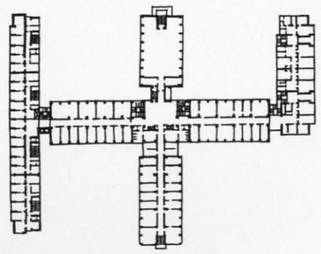
К достижениям чехословацкого рационализма принадлежит и построенная в Праге Й. Гочаром церковь Св. Вацлава (1929–1930), массив которой ступенями поднимается к алтарю на восточной стороне, параллельно рельефу, от колокольни, акцентирующей лоджию входа. Интерьер освещен полосами окон, прорезающими верхние ступени объема, и витражом хора. Белый массив бетонного здания целостен и лаконичен, приведен к единству символической формы.

Главной темой рационалистической архитектуры Чехословакии стало экономичное массовое жилище, призванное способствовать смягчению остроты социальной проблемы; ему посвящено исследование Карела Тайге «Минимальная квартира». Уже в начале 1920-х гг. созданы компактные планировки квартир с четкой функциональной организацией и необходимыми санитарно-гигиеническими характеристиками. Вошла в практику строчная застройка кварталов (социальный жилой комплекс Бржеанов в Праге, 1936). В 1924–1925 гг. построены первые кооперативные дома (на Жижкове в Праге, архит. О. Тыл; в Дейвицах, архит. Й. Гавличек).



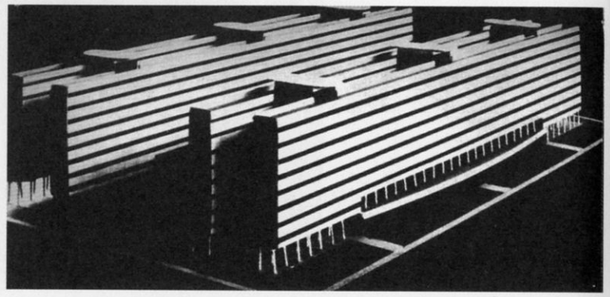
К концу двадцатых «радикалы» подошли к идее «коллективных домов» — через жилища с обслуживанием, как пансион для девушек на Житной улице в Праге (1927, архит. Олдржих Тыл). В завершенной форме тип связывался с утопическими жизнестроительными моделями и опытом советских домов-коммун того времени. Среди неосуществленных замыслов — «Колдом» Гавличека и Гонзика, запроектированный в 1930. Группа из двух пар 9-этажных узких пластин, имеющих односторонне застроенные коридоры на сторонах, обращенных внутрь пары, объединяет компактные жилища для бездетных семей. В квартирах — место дневного пребывания, спальня и санузел. Питание, приготовление пищи, стирка вынесены в блок общественных функций, как и общение, досуг, просветительская работа. Этот блок расположен внизу, образуя объединяющий подиум для пары пластин. Серьезность разработки таких проектов показывает, что их авторы не сомневались в близости социалистического будущего и готовили модели его пространственного обустройства.

Для капиталистического настоящего создавались не только монотонные массивы экономичных социальных жилищ, но и городские семейные дома и виллы для среднего класса и семейств с наиболее высокими доходами. Среди последних — вилла Тугендхата в Брно, построенная Людвигом Мис ван дер Роэ (1930) как выражение концепции единства пространственного континуума. Другой лидер авангарда международного масштаба, Адольф Лоос, создал в Праге луч-



Архитекторы Йозеф Гавличек
и Карел Гонзик.
Здание Управления пенсионного
обеспечения. Прага. 1929–1933.
Общий вид, план





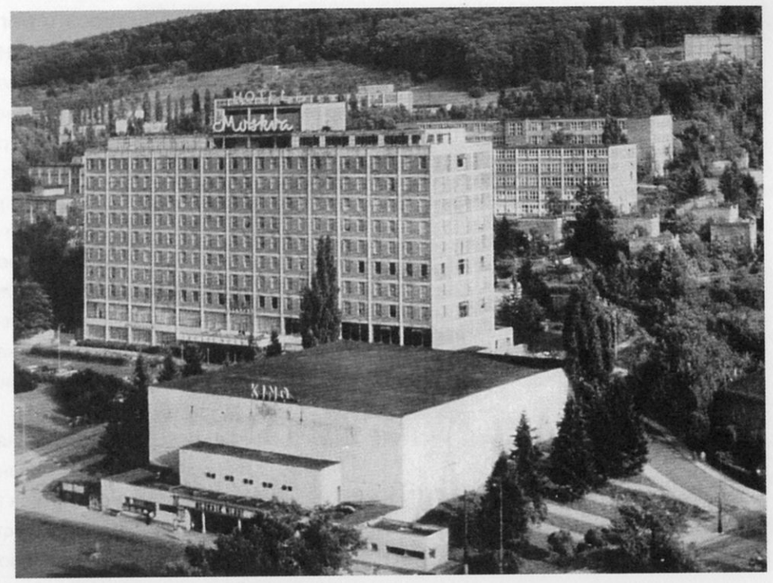
Архитектор Йозеф Гочар.
Церковь Св. Вацлава в Праге. 1929–1930

Архитекторы Йозеф Гавличек
и Карел Гонзик.
«Колдом» в Праге. Проект. 1930

шее произведение своего позднего периода, виллу Мюллера (1930), где с остротой парадокса развернут прием функционального расчленения целостного внутреннего пространства не стенами, а изменениями уровня перекрытий. Система организована вокруг центральной лестницы; сложность пронизывающих интерьер многоплановых сквозных перспектив компенсируется лаконизмом плоскостей, формирующих пространство, которые отделаны изощрённо подобранными материалами. В этих уникальных примерах также виделись поиски путей архитектуры для общества будущего.

Среди групп жилищ, стандарт которых рассчитан на верхушку среднего класса, — колония вилл «Баба» в Праге (1923–1932, планировка — архит. П. Янак), объемы которой свободно расположены на крутом зеленом склоне, спускающемся к реке. 2–3-этажные дома, которые проектировали разные архитекторы (П. Янак, О. Стары, Й. Гочар, Е. Линхарт, Й. Фукс и др.), разнообразны, но скоординированы по масштабу, ритму и сдержанной рационалистичности формы.

Особым явлением было строительство города Злина, где мощный промышленный концерн Томаша Бати, динамичного бизнесмена американского типа, создал центр международной сети производства обуви. На месте поселения, имевшего 4 тыс. жителей, вместе с фабрикой и администрацией концерна начал строиться по сути дела новый город, обеспечивавший предприятие рабочей силой. Т. Батя стремился создать здесь под единым управлением эффективно действующую самодостаточную систему, охватывающую как производство, так и весь цикл жизни его работников. Приобретение земель и создание мощной строительной базы, включающей возможности индустриального домостроения, обеспечивали реализацию программы.



Первоначальный план города, еще не предполагавший значительного роста, создал архитектор Я. Котера (1916), заложив идею линейного развития вдоль долины Бескид. К проектированию Злина в начале тридцатых Т. Батя привлек Ле Корбюзье. Окончательный план, предполагавший рост населения до 100 тыс. чел., выполнил Ф. Л. Гахура (1891–1958). Погибшего в авиакатастрофе Т. Батю (1932) сменил во главе концерна его брат Ян, продолживший реализацию патерналистского замысла. Он сам разработал для города градостроительный регламент. К 1939 г. Злин имел 44 тыс. жителей.

В свободной бесквартальной системе застройки долины практиковалось чередование групп многоэтажных многоквартирных блоков с группами одно- и двухквартирных домов. Среди жилых массивов невысокой плотности контрастно выделялся асимметричный комплекс крупных зданий центра, связанного со входом на производственную территорию. В его составе — крупный объем администрации, 14-этажная башня гостиницы (архит. В. Карфик), крупный кинотеатр (Ф. Л. Гахура). Облик этих зданий объединяло использование открытого железобетонного каркаса с кирпичным заполнением.

Германская оккупация прервала в 1939 г. развитие архитектуры независимой Чехословакии, создавшей сильную и своеобразную архитектурную школу. Ею был предложен вариант функционализма, объединявшийся верой в прогресс и устремлением к социальной справедливости. На этой основе за короткое время развилась высокая культура формы, подчеркнуто сдержанной и демонстративно рационалистичной. Социальная гипотеза, стоявшая за чешским рационализмом, была осторожной и взвешенной, чуждой тех крайностей, из которых выросли российский конструктивизм и романтическая агрессивность венцев.

Архитекторы Франтишек Л. Гахура
и Владимир Карфик.
Центр города Злин, Чехословакия.
1928–1939

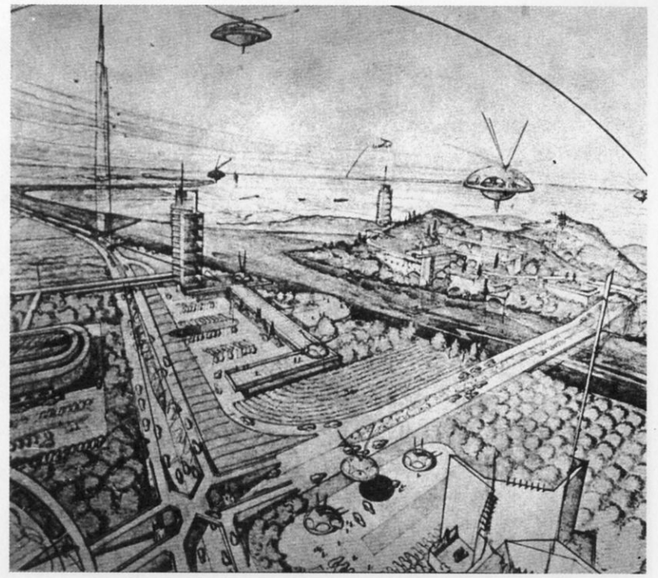
«Органическая архитектура» и регионализм против ортодоксального функционализма

В тридцатые годы архитектурные утопии машинного века, в строительстве многих стран завоевавшие преобладающее место, стали отступать под давлением иных тенденций. Не только тоталитарные режимы, установившиеся в ряде стран, но и централизованная бюрократия, усилившаяся во многих государствах, побуждали возвращение интереса к традиционализму и историзму (об этом в следующей главе). Тенденции, противостоящие «машине с человеческим лицом», возникали и в самом архитектурном авангарде, сохранявшем прогрессистские устремления. Наиболее значительны среди них «органическая архитектура» Ф.-Л. Райта, испытавшие ее влияние регионалистские направления в архитектуре США и европейский регионализм, наиболее ярко проявивший себя в Скандинавских странах и Финляндии.

Как наиболее радикальный антифункционалист выступил Ф.-Л. Райт со своим видением машинного века. Сосуществованию человека и созданной им техники в сложившихся структурах расселения он противопоставил использование возможностей техники для разрушения этих структур и возвращения человека в лоно возрождаемой природы. В своей модели он видел матрицу нового общественного устройства — подлинной демократии, как ему представлялось. Модель эту он разрабатывал с середины 1920-х и выставил в 1935 г. Он назвал ее «Бродэйкр-сити» — «Город обширных горизонтов».

На первый взгляд Райт предлагал развитие идеи города-сада. Но в последней рассредоточенность системы сочетается с централизацией и компактностью ее отдельных узлов. Райт же полагал, что современные средства коммуникации снимают саму потребность в концентрации людей и производств, а вместе с ней — и в любых формах централизации, в создании и существовании любых поселений и качественном различии населенных мест и межселенных пространств. Антропогенное окружение должно быть равномерно распределено по территории страны. Мотивировки Райта были порождением оптимистического утра автомобильной эры. Личный автомобиль казался ему обеспечивающим новую форму господства над пространством и временем.

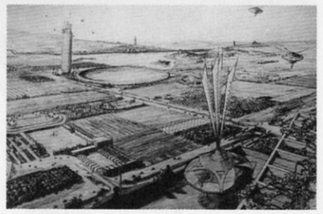
Рассредоточенность, однако, не была самоцелью. Просвещенного технократа, героя «века машин» у Ле Корбюзье и функционалистов, сменила в его замысле другая фигура — созданный джефферсоновской традицией американской общественной мысли образ самодостаточного сельского собственника. В его экономической и физической независимости Райт видел единственное возможное основание подлинной демократии. Не только реальность, но и неизбежность осуществления своей модели он доказывал тем, что развитие промышленных технологий, некогда побудившее урбанизацию, теперь начинает разрушать сложившиеся центры расселения. Единственным убежищем, по его мнению, может стать дом среди земельного надела. При этом вместе с любыми формами зависимости Райт отвергал земельную ренту. Каждый в Бродэйкр должен получить абсолютное право на землю, которую обрабатывает (норму надела он предполагал равной I акру — 0,4 га — на человека). Предполагалось,



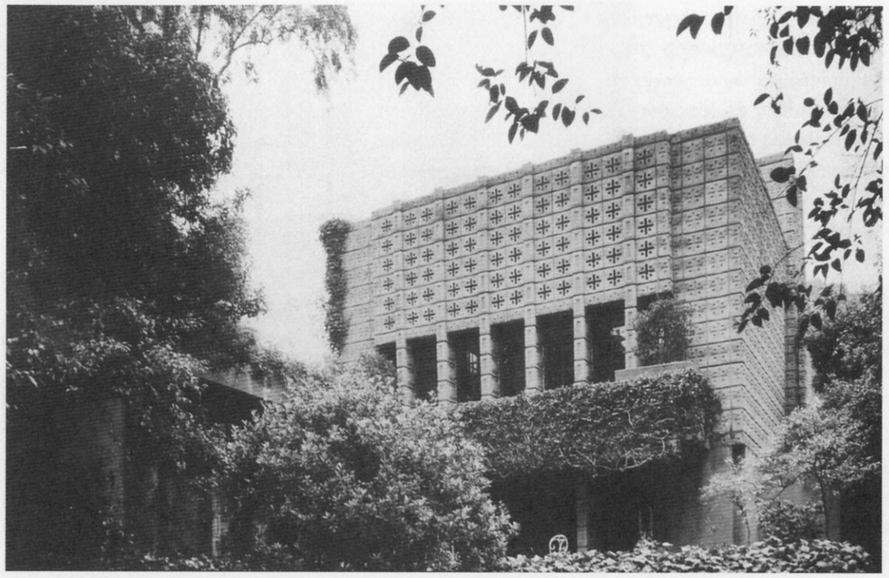
что профессионального разделения труда быть не должно — занятость каждого будет слагаться из физического и умственного труда; смена их форм сотрет грань между трудом и отдыхом. Новый образ жизни устранит фрагментарность личности; семья возьмет на себя роль начала, объединяющего общество — роль, которую выполняет государство.

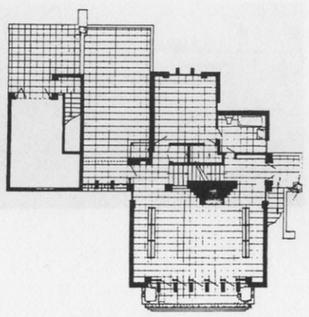
Расселение в этой утопии должно формироваться по принципу «открытого плана». Непрерывность течения пространства должна отразить уважение общества к природе и его эгалитаристскую сущность. Места приложения труда должны быть невелики и разбросаны по территории — современные способы передачи энергии, казалось Райту, снимают необходимость концентрации производств. Регулирование их деятельности должны осуществлять банковские структуры.

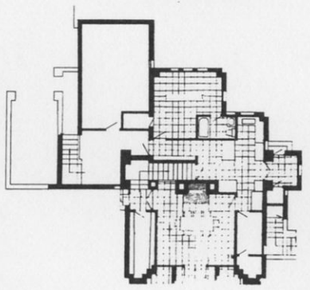
Архитектурная утопия в этом проекте перерастала в социальную, проект «органического общества». Управление небольшими территориальными общинами — единственная административная инстанция. Национальное правительство должно было регулировать отношения между общинами и использование естественных ресурсов. Самые влиятельные люди — архитекторы общин, которые должны обладать властью, чтобы проводить в жизнь идеи гармонизации среды. Райт не задумывался над тем, должен ли этот «властитель пространства» назначаться или избираться. Он ограничился констатацией, что способность постичь и овеществить «природу людей», материализовать коллективные мечты делает архитекторов естественными лидерами. Райт полагал, что «Бродэйкр-сити» нельзя осуществить однажды и навсегда — как проекты Ле Корбюзье. Он мог возникнуть только в процессе преобразования



Архитектор Френк Ллойд. Райт.
Идеальный проект Бродэйкр-сити. 1935





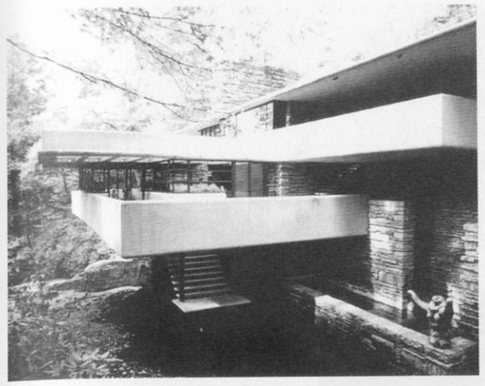


Архитектор Френк Ллойд Райт.
Дом Миллард в Пасадене, Калифорния, США. 1925. Общий вид, план

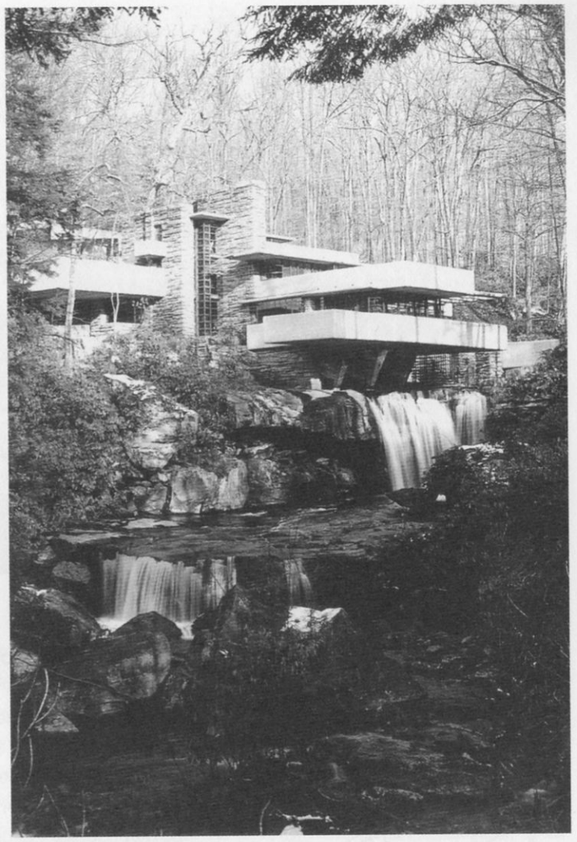
жизни целой нации и был бы на ее территории повсюду и нигде. Многое в этой утопии — порождение чисто американского менталитета, не только джефферсонианской мечты, но и реальных процессов субурбанизации. Противопоставленность этих идей рузвельтовской политике была шокирующей.

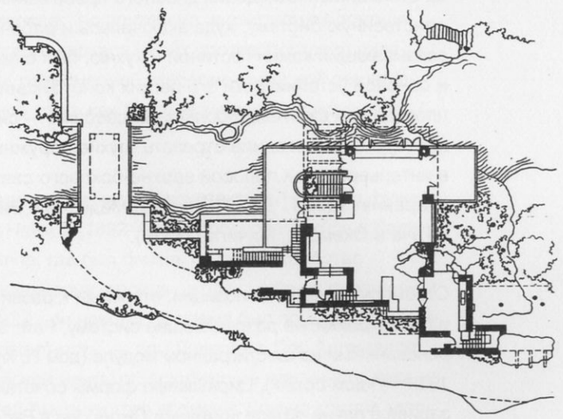
В постройках 1920-х Райт, отвергая свободный план и живописную уютность «домов прерий», увлекся статичностью построек доколумбовой Америки. Но дом Миллард в Пасадене, Калифорния (1925), где орнаменты, идущие от каменной резьбы майя, нанесены на бетонные блоки, имеет структуру, близкую к проекту «Дома Ситроен» Ле Корбюзье (который опубликован годом ранее), — поиски европейского авангарда не проходили мимо внимания Райта.

В тридцатые годы Райт начал активную полемику с функционализмом, его техницистскими устремлениями. Программной работой этого периода стала вилла Э. Кауфмана «Над водопадом» в Коннелсвиле, Пенсильвания (1936), где мощными железобетонными плитами-консолями как бы продолжена природная структура скалы над лесным ручьем. Жесткая геометрия бетона ведет здесь диалог с живым камнем основания и грубой кладкой колотого камня. Интерьер дома развивает приемы свободного плана «домов прерий». Индивидуализация композиции, выводимая из неповторимых особенностей места, противостоит функционалистской установке на типическое и стандартное. Романтизм, восходящий к XIX столетию, вступил здесь в полемику с технократическим рационализмом XX, используя разработанные последним конструктивные возможности.



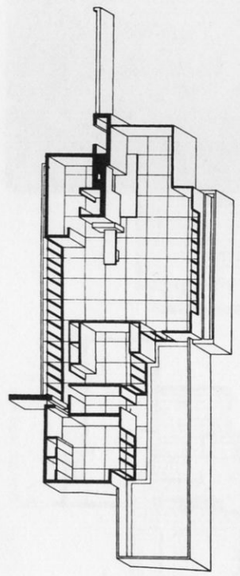






Архитектор Френк Ллойд Райт. Вилла Э. Кауфмана «Над водопадом» в Коннелсвиле, Пенсильвания, США. 1936. Общие виды, интерьер, план

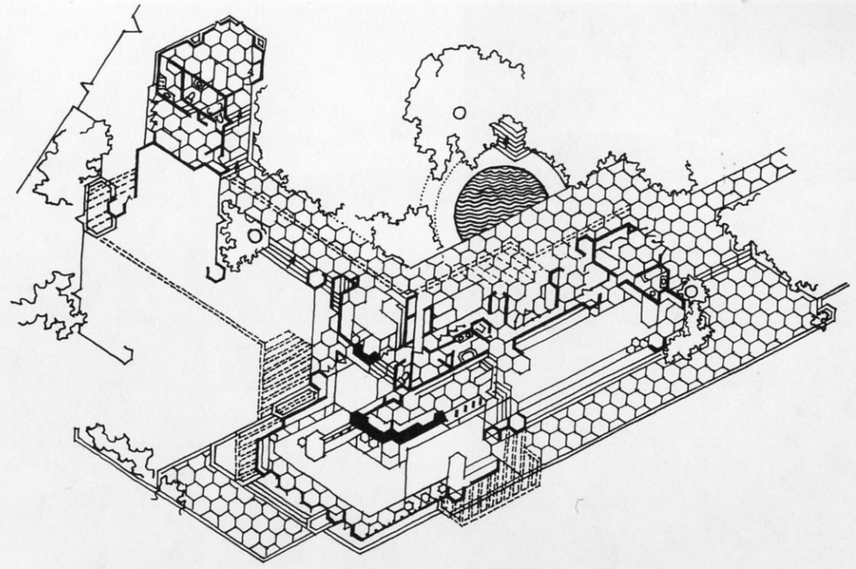




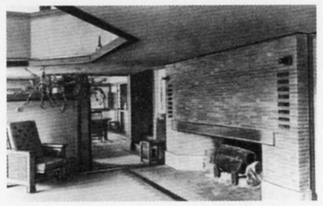
Композиция виллы основана на необычном и исключительном — особенностях «невозможного» места, эксцентричности владельца-мецената. Райт, однако, задумывался и над удовлетворением массовых потребностей. Во второй половине 1930-х он спроектировал и построил множество «домов умеренной стоимости», которые прокламировал как «типично-американские» («usonian»), как воплощение мечты средних слоев об «архитектуре индейского лета»[37], противопоставленное «машинам для жилья». Пространство такого дома развертывалось в одном уровне на плоской плите, в которую заложены устройства отопления. Помещения дневного пребывания сливались в единую пространственную систему, куда включалась и рабочая кухня. Кирпичный массив, связывающий камин гостиной и кухню, был символическим ядром дома и основой устойчивости его легких конструкций. Целое объединяла кровля, плоская или скатная, с большими свесами — символ «крова». Каркасная конструкция позволила отрезать глухие наружные стены от кровли, открытой в интерьер, узкой полосой верхне-бокового света, создавая эффект ее «парения» (дом Г. Джекобса близ Медисона, Висконсин, 1937; дом Уинклера и Гёча в Окемосе, Мичиган, 1939).

Стремясь создать композиции, открытые к развитию, допускающие дополнения и перестройки, не разрушающие систему, Райт экспериментировал с планами, основанными на шестигранном модуле (дом П. Хэнна в Пало Алто, Калифорния, 1939 — «дом-соты»). Циркульные формы сочетаются с прямоугольной организацией в плане офиса компании Джонсона в Расине, Висконсин (1936–1939), где господствует обширный центральный зал. Его покрытие — «рукотворная роща»; полые колонны расставлены по модульной сетке с ячейками 6х6 м; сечение их увеличивается кверху, каждую завершает железобетонный диск —

Архитектор Френк Ллойд Райт.
Дом Уинклера и Гёча в Окемосе, Мичиган, США. 1939. Общий вид, план



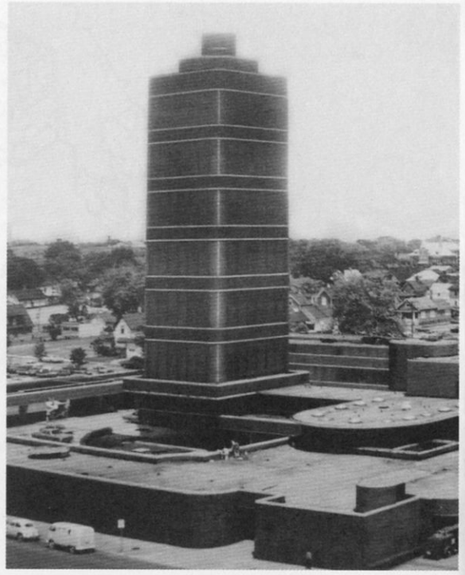
«крона». Просветы между дисками, дисками и стеной заполнены остеклением, углы наружных стен округлены, следуя очертаниям дисков над угловыми колоннами. Древоподобную структуру более крупного масштаба — пятнадцатиэтажный лабораторный корпус — Райт позднее пристроил к тому же комплексу зданий компании Джонсона. Его основа — центральный железобетонный пустотелый «ствол», заключающий в себе вертикальные коммуникации. От этого ствола отходят консольные плиты перекрытий — попеременно квадратные и круглые в плане. Периметр квадратных несет на себе наружные ограждения, круглые образуют антресоли. Непрерывные пояса остекления набраны из стеклянных трубок, пропускающих свет, но зрительно изолирующих помещения. Статичной структуре «чикагского каркаса» Райт противопоставил динамичную консольную конструкцию, равномерной стереометрической решетке, дробящей пространство, — единое ядро, как бы генерирующее вокруг себя пространственный объем.

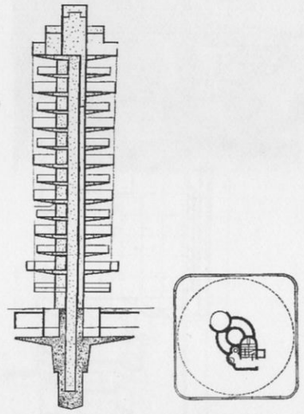


Промежуточную траекторию между органической архитектурой Райта и функционализмом прокладывал Рихард Нейтра (1892–1970), обосновавшийся в Калифорнии австриец. Он учился в Вене, где был близок с Лоосом, работал в 1921–1923 гг. в Германии у Мендельсона, пройдя школу создания динамичных форм. Эмигрировав в США в 1923 г., он некоторое время был помощником Райта. Постройка, создавшая ему известность, — дом Лавелла в Лос-Анджелесе (1927–1929), реализация европейской мечты об архитектуре машинного века на основе технических возможностей Америки того времени. Дом на крутом склоне сформирован не как врезанный в него массив, а как зрительно невесомая, как бы парящая структура. В сложности ее пространственной организации и тактичном отношении к ландшафту видны хорошо усвоенные уроки Райта,

Архитектор Френк Ллойд Райт.
«Дом-соты» П. Хэнна в Пало Алто, Калифорния. США. 1939.
Аксонометрия, интерьер







Архитектор Френк Ллойд Райт.
Офис компании Джонсона в Расине, Висконсин, США. 1936–1939. Интерьер.
Лабораторный корпус комплекса зданий компании Джонсона в Расине.
Общий вид, разрез, план

но эфемерность легкого стального каркаса с навешенными на него железобетонными панелями, близость его форм кубистической скульптуре, любование техническими новациями, наполняющими дом, принадлежат западноевропейской культуре 1920-х.

Позже Нейтра получил репутацию ведущего мастера местной калифорнийской школы. Он создавал жилые дома — как сравнительно дешевые, так и роскошные, общественные постройки и промышленные здания, разрабатывал строительные стандарты и сборные конструкции. Но его репутация основывалась на особняках для богатых клиентов, в том числе — голливудских киномагнатов. Образ, который предлагался заказчикам его архитектурой — рассудочной, дисциплинированной, связанной с таинственным миром современной техники, — импонировал приверженцам технократической идеологии. При этом он умел сохранить характер природного окружения, тонко вводя в него новые эмоциональные характеристики. Он рационализировал импульсивную методологию Райта, внося в свои композиции представления о человеке как биологической системе и его психологических реакциях. Вершины мастерства он достиг, создав «Дом пустыни» Э. Кауфмана в Палм-Спрингсе, Калифорния (1946). План его напоминает колесо турбины, где гостиная-столовая образует ось, от которой отходят крылья с террасами и патио, врастающие в ландшафт. Плоские кровли как бы парят над площадкой. Метод Нейтра почти не развивался — устойчивый успех поощрял стабильность.

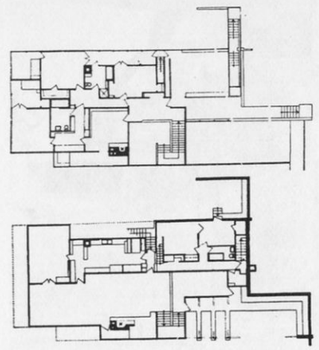
Дезурбанистические идеи Райта, как и активизация экспериментов с домами-особняками — его и других архитекторов, — были не проявлением субъективных пристрастий, но ответом на тенденцию субурбанизации крупных городов



США, которая усиливалась в двадцатые годы. Перегруженные и становящиеся нездоровыми внутренние зоны городов с их социально неоднородным населением становились все менее комфортной жизненной средой. Автомобилизация давала возможность представителям средних классов селиться за пределами этих плотно населенных зон, не теряя причастности к преимуществам городской жизни. На эти обстоятельства накладывался и специфический для Америки образ мысли. Мифы массовой культуры, сложившиеся вокруг идеи «домашнего очага», собственного дома на собственной земле, заставляли мечтать о нем как о точке опоры среди полной противоречий, непредсказуемой жизни. Жили в памяти восходящие к Т. Джефферсону мечты о республике мелких землевладельцев, основанной на «естественном праве», и романтическая утопия Р. Эмерсона о жизни в единении с природой.

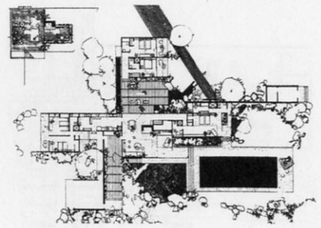
Процесс начался, возникла потребность придать ему форму. Райт и Нейтра искали ее на уровне элитарной культуры. Социологи обратились к механизмам социальным. Промежуточным звеном между микромиром индивида — семьей, домом — и внешним для него макромиром города предлагалось «соседство». В расчленении городов на соседства, воспринимаемые как оформленные единицы, Р. Парк, Э. Бёрджес и др. видели возможность усилить концентрацию повседневного на проблемах семьи и местных интересах как альтернативу классовой общности.

Архитектурное истолкование «соседства» исходило поначалу от европейской идеи города-сада. Но автомобилизация Америки делала невыполнимой роль улицы как места социальных контактов и многофункционального пространства. Улица превратилась в источник опасности — для женщин с детскими коляска-



Архитектор Рихард Нейтра.
Дом Лавелла в Лос-Анджелесе. 1927–1929.
Общий вид, план





Архитектор Рихард Нейтра.
Дом Э. Кауфмана в Палм-Спрингсе, Калифорния, США. 1946.
Общий вид, план

ми, для детей и вообще для пешеходов. Возник специфический прием пространственного разделения пешеходных путей и проездов при изоляции входов в дома. Популярной моделью стал поселок Редбёрн, Нью-Джерси, в зоне, тяготеющей к Нью-Йорку (1928–1929, архитекторы Кларенс Стайн и Генри Райт). Здесь улицы ограничивают и разделяют «соседства», или «суперблоки», застроенные индивидуальными домами и организованные как замкнутые единицы. Их живописная застройка объединена изнутри системой пешеходных путей; проезды как бы омывают ее извне, позволяя обслужить все дома, но не проникая внутрь и не соприкасаясь с маршрутами пешеходов. Пешеходные дорожки обеспечивают и связь со школой, игровыми и спортивными площадками, магазином. По тому же принципу проектировался поселок Гринбелт, Мериленд (1936 Хейл, Уолкер; Дуглас Эллингтон и Реджиналд Уодсворт), как и последовавшие за ним «гринбелты» в различных частях страны.

Они уже стали примером для массовых проявлений исхода в пригороды, продолжившегося и в годы после второй мировой войны. Заявленная К. Стайном и Г. Райтом идея функциональной дифференциации путей вместо универсального использования единого уличного пространства стала повсеместно использоваться в формах, зависящих от конкретной ситуации, и со временем существенно влиять на приемы планировки не только пригородов и не только в Америке. Определяя новую форму связи между зданиями и их окружением, она повлияла и на архитектурные решения.

Функционализм как интернациональный стиль, провозглашенный Гропиусом, стал распадаться под воздействием не только критиков его основной концепции, подобных Райту, но и тех его приверженцев, которые стремились видеть



в нем не набор стереотипов, заготовленных в ателье Ле Корбюзье или Гропиуса, но систему идей, которая должна по-разному реагировать на различные условия, в соответствии со своими же постулатами. Наиболее серьезные модификации функционализма, связанные со стремлением найти его специфическое выражение в разных странах, возникли в Северной Европе. Особенно значительные результаты были достигнуты в Швеции и Финляндии.

Толчком для становления функционализма в Швеции, принятого сразу и почти всеми, стала выставка прикладного искусства, организованная в Стокгольме в 1930 г. Г. Асплунд построил для нее павильоны, поверхностный, но броский модернизм которых был вдохновлен идеями Ле Корбюзье. Наибольшее впечатление произвел отдел, посвященный жилищному строительству, где демонстрировались возможности рационалистической архитектуры. Коллективный манифест «Принять реальность» был выдвинут в качестве теоретической платформы. Социал-демократы, пришедшие к власти в Швеции, сочли полезным использовать социологические аспекты концепции функционалистов в своих поли-тических целях и привлекли их к осуществлению реформистских программ.

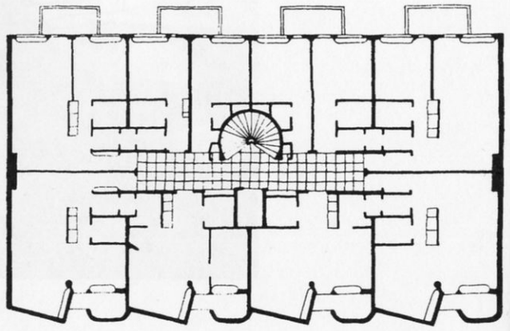
Сильной стороной шведского рационализма стало стремление к комплексным решениям. Экономические трудности начала 1930-х побуждали к трезвой утилитарности. Действовала и реакция на поверхностную декоративность национального романтизма и нарочитую живописность городов-садов. Утилитаризм достиг крайностей в жилищном строительстве, где отказ от претензий на эстетическое стал частью программы.



Градостроители Кларенс Стайн, Генри Райт.
Поселок Рэдбёрн в Нью-Джерси, США. 1928

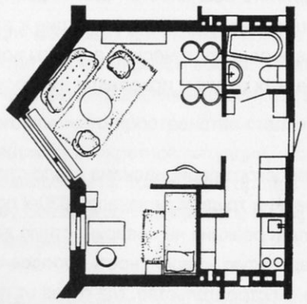
Архитектор Гуннар Асплунд.
Павильон выставки прикладного искусства в Стокгольме. 1930





Архитектор С. Маркелиус. Коллективный дом в Стокгольме. 1935. Общий вид, план типового этажа





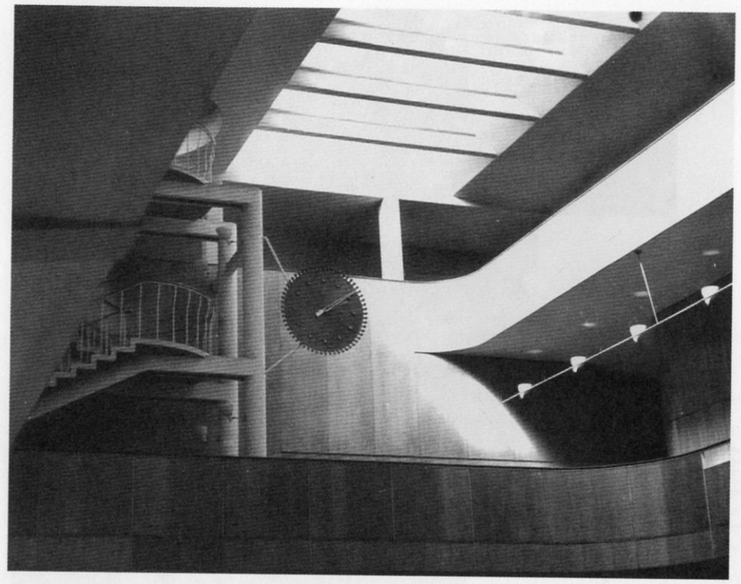
Архитекторы Свен Бакстрём, Лейф Рейниус. Дом для работающих женщин, Элфвинггорден, Стокгольм. 1940. Общий вид, типовая ячейка



Но признание прямого угла и «великих элементарных форм» — параллелепипеда, сферы, цилиндра — абсолютными ценностями вызывало сомнения — была очевидна рациональность и иных, более сложных форм, когда это определялось ситуацией, особенно в характерных для Швеции живописных ландшафтах. Второй отвергаемой догмой стало использование только искусственных материалов (стали, бетона, стекла) или приведение поверхностей к абстрактной геометричности гладкой штукатуркой. Вызывали протест непрактичные в северном климате стеклянные стены и плоские кровли. Внимание к комплексам среды было несовместимо с пренебрежением к сложившимся контекстам.

Особую популярность в шведском жилищном строительстве второй половины 1930-х гг. получили так называемые «коллективные дома» с коммунальным обслуживанием быта и дома для особых групп населения — молодых бездетных семей, одиноких и престарелых. Коллективные дома имели расположенные вдоль коридора квартиры с минимальными кухнями и развитую систему обслуживания на первом этаже дома или в связанном с ним корпусе. Строя первый такой дом в Стокгольме (1935), Свен Маркелиус (1889–1972) видел проблему в создании минимального приватного открытого пространства для каждой семьи — появилась складчатая стена фасада, стеклянные элементы которого укрыты в глубоких лоджиях, а глухие стороны асимметричных эркеров образуют вертикальный ритм, разительно отличающийся от плоских функционалистских фасадов, рассеченных горизонтальными лентами окон. Среди домов для одиноких интересен комплекс Элфвингорден в Стокгольме (1940, С. Бакстрём, Л. Рейниус). Его 3–4-этажные корпуса, связанные переходами с блоком обслуживания, вписаны в живописный ландшафт. Живописны и «складчатые» фасады, где вертикальные элементы из неоштукатуренного кирпича чередуются

Архитектор Свен Маркелиус. Дом Маркелиуса в Кёвинге близ Стокгольма. 1945





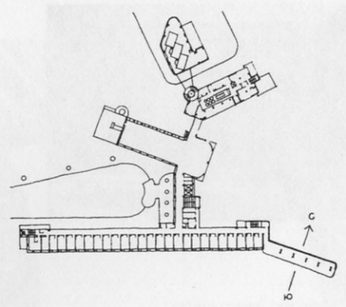
Архитектор Гуннар Асплунд.
Новый корпус здания суда в Гётеборге, Швеция. 1934–1937.
Интерьер атриума, общий вид

с деревянными панелями, включающими окна. Использование кирпичных стен под высокими черепичными кровлями в композициях, обнаруживающих влияние народного зодчества страны, широко распространилось с началом второй мировой войны, не затронувшей Швецию прямо, но осложнившей ее экономическую ситуацию (возник, в частности, дефицит цемента и металла). Одноэтажный собственный дом С. Маркелиуса в Кёвинге, пригороде Стокгольма (1945), стал манифестом регионалистского «нового эмпиризма» (движения, впрочем, быстро угасшего).

Комплексным, включающим поиск художественной выразительности, формально и семантически связанной с контекстом среды, стал подход к общественным зданиям. Характерен новый корпус здания суда в Гётеборге, построенный Г. Асплундом (1934–1937). В нем выявлена легкость современных конструкций; интерьеры объединены в цельную пространственную систему. Активно использовано дерево, как бы символизирующее одно из главных природных богатств страны. Постройка бережно введена в классический ансамбль, причем гармония достигнута соподчинением ритмов и единством масштаба, без стилизации. Асплунд не принял функционалистский догмат проектировании «изнутри — наружу», включив в сферу внимания факторы, определяемые окружением.

В конце 1920-х гг. функционализм проник и в Финляндию. Здесь воспитанное национальным романтизмом самосознание противостояло его ортодоксии еще более открыто. Лидером стал Алвар Аалто (1898–1970). Программным для финской версии функционализма стал санаторий в Паймио, лесистой местности близ Турку (1929–1933). В соответствии с функциональной доктриной, здание расчленено на блоки, каждый из которых имеет объемно-





Архитектор Алвар Аалто. Санаторий в Пяймио близ Турку, Финляндия. 1929–1933. Общий вид, план

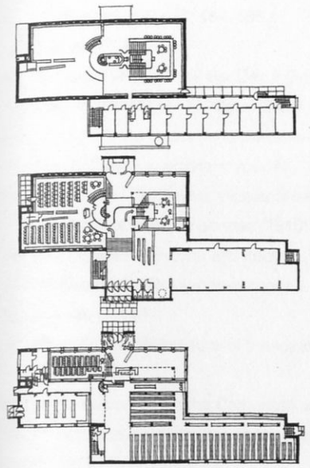
планировочную структуру, определяемую особенностями назначения. Блоки, связанные внутренней коммуникацией, развернуты веером в соответствии с требованиями инсоляции. В сложности их сочетания, однако, ощутимо и чисто эмоциональное стремление придать целому характер, отвечающий живописности ландшафтного контекста. Так как санаторий рассчитан на больных, лишенных возможности выходить из здания, его основной корпус выстроен многоэтажным. Сильные контрасты и лаконичность придали форме энергию выразительности.

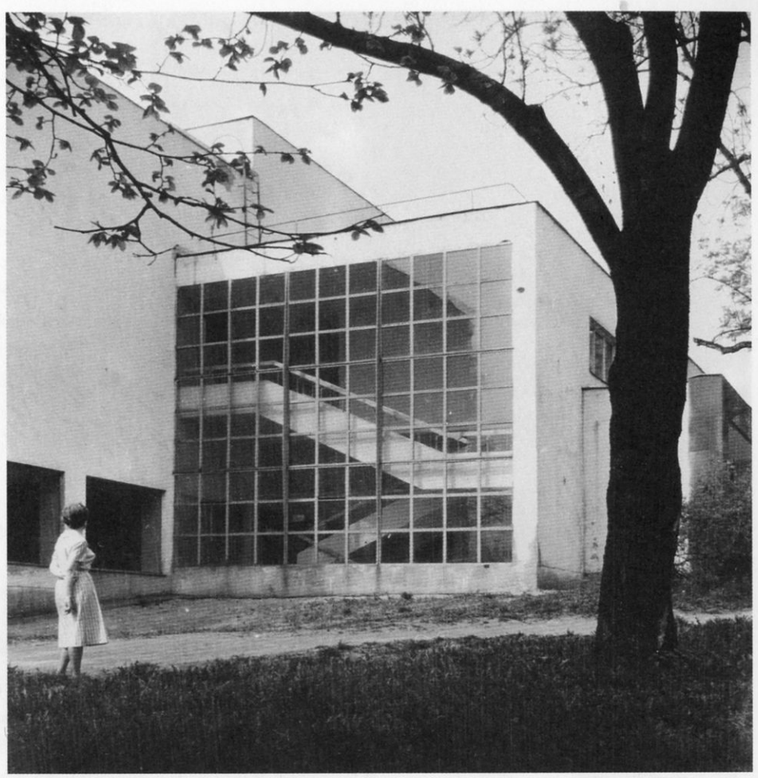
Библиотека в Выборге (1930–1935) предлагает еще более самостоятельный вариант рационалистической архитектуры. Решая проблему взаимосвязи и разграничения в системе функций (здание объединило библиотеку, детскую библиотеку, открытую читальню, лекторий), Аалто отказался от жесткого членения на этажи, прибегнув к смещению уровней перекрытий, чему благоприятствовал уклон участка. Артикуляцию частей сменила спаянность здания в единый блок, а непрерывные стеклянные экраны — аскетичная белизна глухих стен с немногими крупными пятнами окон. Читальный зал и абонементный отдел расположены в верхней части большого блока. Их разделяет место контроля, поднятое на платформу. Различные функции разграничены изменениями уровня перекрытий, но остаются частями единого сложного пространства. Для естественного освещения читального зала использованы зенитные круглые фонари, обеспечивающие не только ровное освещение, но и ощущение спокойной изолированности, благоприятный эмоциональный климат.
В лекционном зале Аалто применил акустический потолок, набранный из сосновой рейки. Его мягкие волнистые очертания, переходящие в обработку торцовой стены, соединили корректировку звука с символическим эффектом — в элементарную геометрию железобетонного каркаса введена, контрастируя с ней, сложная форма «живого», природного материала, свойства которого выявлены обработкой.

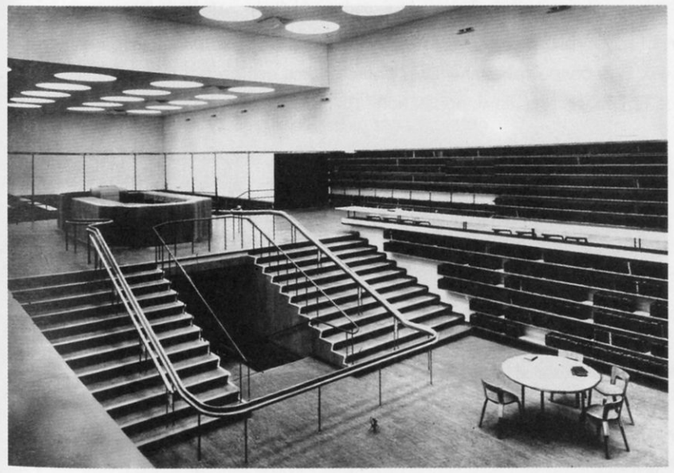
Прямая задача — создать средствами архитектуры символ нации — была поставлена перед Аалто при строительстве павильона Финляндии на Всемирной выставке 1937 г. в Париже. Аалто искал решения в использовании дерева — главного природного богатства Финляндии. Легкая каркасная конструкция снаружи и внутри была отделана сосновой рейкой, сохранившей природный цвет и текстуру. Выполняя вслед за тем интерьер финского отдела на нью-йоркской выставке (1939, не сохр.), Аалто стремился, опираясь на особые свойства материала, освободить рационалистическую архитектуру от стереотипа ортогональности. Наклонное экспозиционное панно, образованное из деревянных стержней, изгибается в плане по свободно нарисованной кривой. Форма, использованная для подвесного потолка в Выборге, получила более крупный масштаб и развернута в ином пространственном измерении. Она уже не нагружена прямой утилитарной функцией. Очертания громадного экрана созданы под влиянием сюрреализма (живопись Х. Миро, скульптура Х. Арпа). Но Аалто в своем бунте против стереотипов не уходит от рациональности — просто он ищет рациональное решение задачи, иррациональной по своей сути.

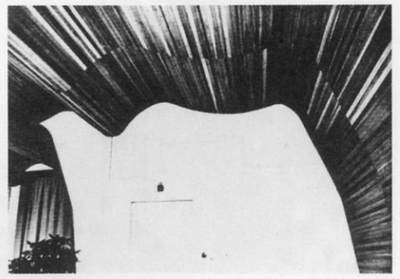


Архитектор Алвар Аалто.
Павильон Финляндии
на Всемирной выставке в Париже. 1937

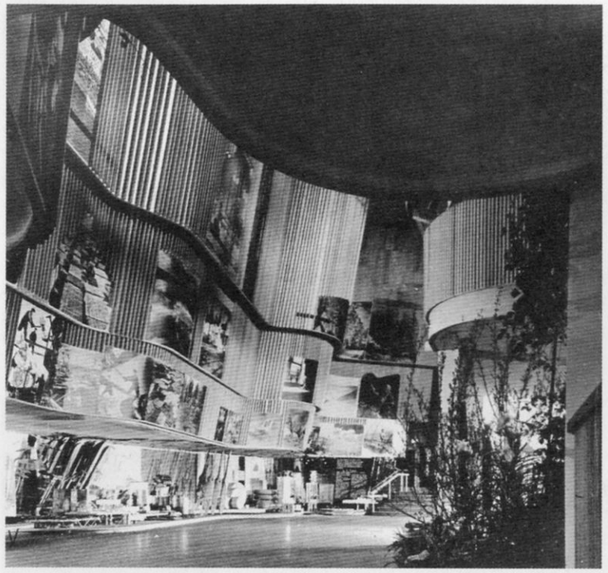


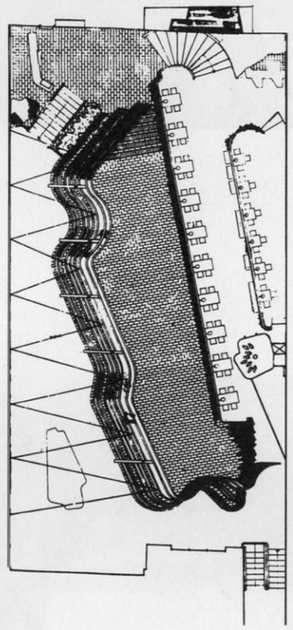






Архитектор Алвар Аалто. Библиотека в Выборге. 1930–1935. Общий вид, план, интерьер читального зала, потолок лекционного зала



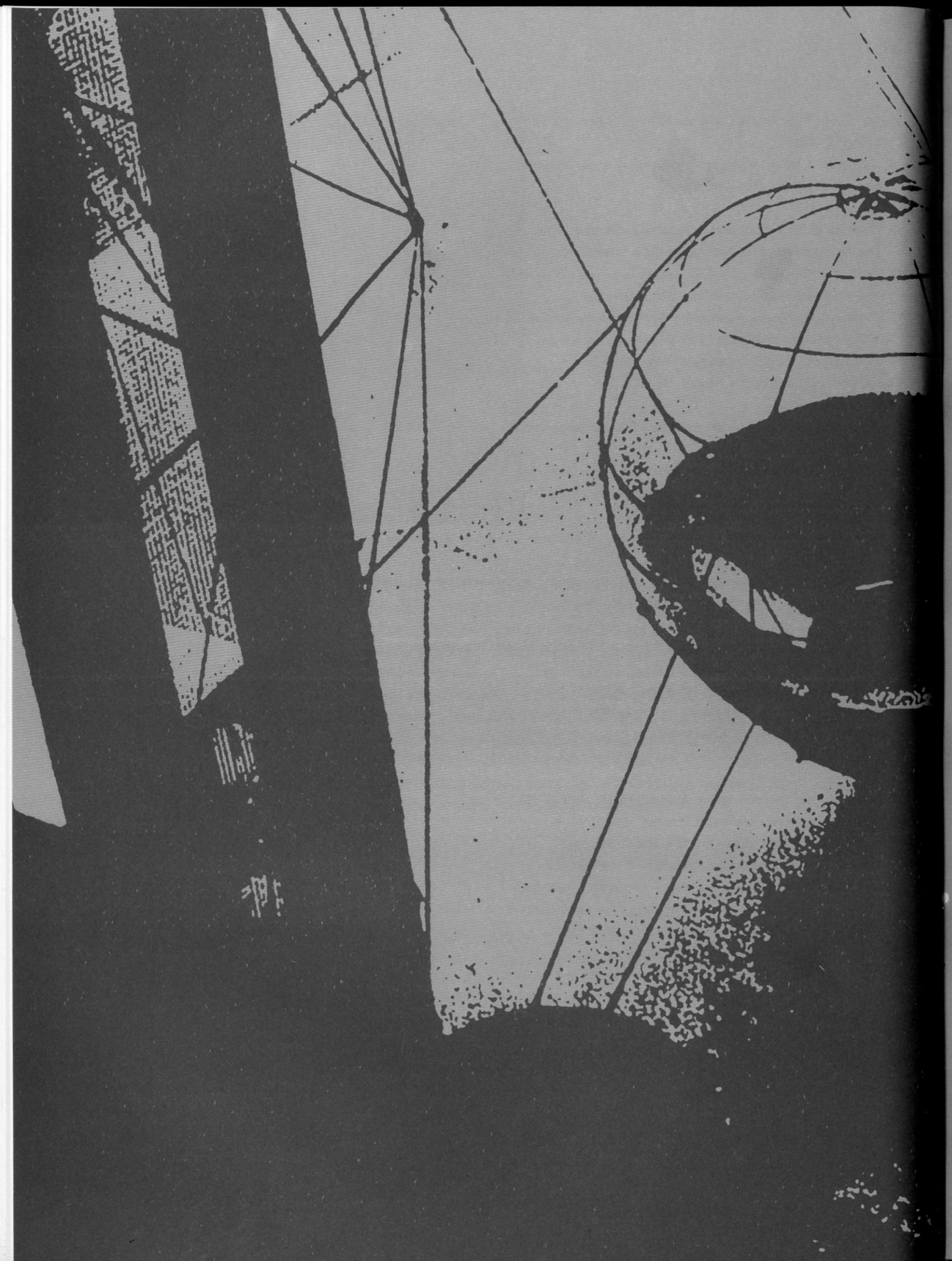


Архитектор Алвар Аалто.
Отдел Финляндии на Всемирной выставке в Нью-Йорке. 1939 (не сохранился)

Ситуация 1930-х гг. с чередой политических и экономических кризисов компрометировала технократическую утопию с ее рассудочным оптимизмом. «Новая архитектура», только что получившая мировое признание, лишалась провидческих притязаний, ее символические значения вымывались. Разочаровавшись в иллюзиях и мифах машинного века, архитекторы, примкнувшие к функционализму, уже не верили в возможность влиять на решение социальных проблем (да и поле экспериментов сужалось). Функционализм, утрачивая жизнестроительные притязания, становился модой и системой стереотипов. Но век моды недолог, стереотипы тоже теряют привлекательность. Уходила и мода на функционализм. Все более тривиальными становились его стереотипы. Развитие процесса прервала вторая мировая война.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 119.
2. *Giedion S.* Mechanisation takes a Command. New York, 1948.
3. *Райт Ф. Л.* Будущее архитектуры. М., 1960. С. 32–33.
4. Там же. С. 181.
5. Там же. С.1 58.
6. *Мамфорд Л.* Эстетическое освоение машины // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 562.
7. *Marinetti F. T.* The Founding and Manifesto of Futurism. 1909 // Futurist Manifestos. London, 1973. P. 21–22.
8. *Сант'Элиа А.* Манифест футуристской архитектуры // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 164–166.
9. Там же. С. 167.
10. *Rathenau W.* Zur Kritik der Zeit // Gesammelte Schriften. Berlin, 1918. S. 13, 14.
11. Цит. по: *Nerdlinger W.* Walter Gropius. Berlin, 1985. S. 10.
12. *Гропиус В.* Роль форм промышленной архитектуры в образовании стиля // Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971. С. 219, 220.
13. *Гропиус В.* Программа учреждения «Всеобщего домостроительного общества» на единой художественной основе (1910) // Границы архитектуры. С. 214–218.
14. *Le Corbusier.* Vers une architecture. Paris, 1923. P. X.
15. *Ле Корбюзье.* Планировка города. М., 1933. С. 5.
16. Там же. С. 148.
17. *Rowe C.* The Matematics of the Ideal Villa // The Architectural Review, 101 (March, 1947). Pp. 101–104.
18. *Le Corbusier.* When the Cathedrals were White… New York, 1947. P. 135–136.
19. *Ле Корбюзье.* Три формы расселения. Афинская хартия / Пер. с фр. Ж. Розенбаума. М., 1976.
20. *Хейзинга Й.* Homo Ludens / Пер. В. Ошиса. М., 1992 (первое издание в Нидерландах — 1938 г.).
21. *Гропиус В.* Последовательность подготовительных работ для рационального осуществления жилищного строительства // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 334.
22. *Schlemmer O.* The Staatliche Bauhaus in Weimar // Wingler H. M. (ed.). The Bauhaus. Cambridge, Mass. 1978. P. 65–66.
23. *Gropius W.* Breviary for Bauhaus Members. // Wingler H. M. P. 76.
24. *Wolf T.* From Bauhaus to our House. New York, 1981. P. 15–59.
25. *Breuer M.* Form-Funktion // Junge Menschen, 5 Jg., H. 8, S. 191.
26. *Гропиус В.* Интернациональная архитектура // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. — С. 332–333.
27. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура. М., 1973. С. 353.
28. *Meyer H.* Bauen und Gesellschaft. Dresden, 1980. S. 47, 49.
29. *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 1. М., 1993. С. 338, 234.
30. *Tafuri M., Dal Co F.* Modern Architecture. N. Y., 1979. P. 179.
31. *May E.* Das Neue Frankfurt // Das Neue Frankfurt, № 1, 1926–1927.
32. *Gropius W.* Zusammenfassung des Referates // Das Neue Frankfurt, № 11, 1929.
33. *Tafuri M., Dal Co F.* Modern Architecture. N. Y., 1979. P. 179.
34. *Taut B.* Moderne Architecture. London, 1929. P. 9.
35. *Taut B.* Genossenschaftarchitectur // Wohnungswirtschaft, № 1, 1926. S. 12.
36. *Forbat F.* Wohnform und Gemeinschaftidee // Wohnungswirtschaft, № 6, 1929. S. 141.
37. *Scully V.* American Architecture and Urbanism. New York, 1971. P. 173.



Глава 4

Архитектура и социальный эксперимент в России. 1917–1930

После тяжких потрясений первой мировой войны и следовавших за ней социальных катаклизмов утопическая мысль и создаваемые ею «виртуальные миры» оказывали сильное, как никогда ранее, влияние на архитектурное творчество. Утопии 1920-х возникали, как правило, на фоне реальности деформированной, проходящей через кризисные ситуации, но все же сохранявшей связи с развитием предвоенных лет. В России же сложившаяся система государства и общества обрушилась полностью. На ее руинах началось строительство СССР — явления, ранее человечеству не известного, программно противопоставленного прошлому. Осуществлялся в гигантских масштабах социальный эксперимент, направленный на построение нового общества, модели которого существовали только в виртуальных пространствах социалистических утопий.

Мысль Бердяева о том, что XX век может стать временем осуществления утопий, подтверждалась подчинением крупной страны утопическим принципам развития. Специализированные утопии — в числе их архитектурные, — которые испытывались на осуществимость, как и новая социальная парадигма, соотносились не со сложившейся реальностью, но с ситуацией, где фрагменты разрушенной системы переделывались и соединялись между собой и с новыми элементами в соответствии с утопической моделью. Формировалась новая реальность, в которой объективно существующее подчинялось умозрительно конструируемым целям. Такая ситуация определила специфику российского архитектурного утопизма двадцатых годов — при всех его связях и аналогиях с утопизмом за пределами строящегося социалистического государства и общекультурными процессами своего времени.

С 1921 г. прерванные войной внешние культурные связи России начали восстанавливаться. Советский архитектурный авангард стал лидирующим звеном европейского «современного движения» в архитектуре. Но при всех декларациях о единстве с «интернациональной архитектурой» российский авангард был отделен от нее преградой различий в социальных целях и идеологии, преградой прозрачной, но труднопроницаемой. Плотность этого «фильтра» все увеличивалась.

История советской архитектуры, если рассматривать ее в традиционных понятиях, парадоксальна. Она распадается на отрезки с точно обозначенными хронологическими пределами. Материал внутри каждого однороден и качественно отличен от предшествовавшего и последующего. Резкость переходов не смягчают признаки назревающих изменений и остаточные явления. Траекторию развития определяют крутые изломы, напоминающие маневр, который выполняет эскадра по команде «поворот все вдруг».

Архитектура и утопия

Решительность перемен в архитектурной деятельности, однако, не находила отражения в концептуальных текстах. Формулы позитивных установок почти не менялись. Изменения происходили в плоскости специализированной утопии, определяющей тактику. Тексты же демонстрировали устойчивость стратегических целей социальной утопии. Стратегия определяла не только новое устройство общественных механизмов, но и нового человека, с сознанием, не зависящим от прошлого и его традиций. Очередность целей начиналась разрушением старого мира «до основанья, а затем...» — затем предполагалось созидание новой вселенной как бы на поверхности чистого листа. Произвольность целеполагания в строительстве идеального мира связывалась с воспитанием сознания, для которого «нет преград на море и на суше». Конечная цель связывалась с представлением о коммунизме как идеале, отнесенном в неопределенную светлую даль, в которой должна осуществиться извечная мечта о царстве всеобщей справедливости.

Непременное свойство утопической мысли — восприятие мира, сведенное к противопоставлениям бинарных оппозиций — света и тьмы, добра и зла, «нашего» и «не-нашего», белого и черного или красного и белого. Реальность приводилась к схеме мифа, где «чужое» — силы тьмы и зла — враждебно отделено от «нашего», доброго и светлого («кто не с нами, тот против нас»), и обречено на поражение и гибель, так же как «наше» — на победу. Отсюда — нетерпимость не только к инакомыслию, но и к независимым толкованиям канонических схем или несколько иным версиям «светлого будущего» и пути к нему. Их возникновение немедленно сводилось к вопросу «наш — не наш» и подавлению инакомыслия. Отсюда — жесткость дискуссий 20-х гг. в советской архитектуре и профессиональная критика, перераставшая в политический донос.

Коммунистическая идеология в перипетиях борьбы за осуществление утопии — при всех претензиях на рациональность и материализм — полагала себя выше объективных обстоятельств. Вера в возможность подчинения последних мифологеме, принятой за абсолютную истину, превращала идеологию в квазирелигию. Сменой мифологем, определявших тактику продвижения к светлым далям, задавались поворотные точки развития архитектурной утопии, изломы его траектории. По этому признаку можно построить схему хронологических периодов истории советской архитектуры в течение полувека.

1. 1917–1923 — конкурентный поиск романтического образа утопии в экспериментах «бумажной архитектуры», еще сохраняющий преемственность с эстетическими утопиями начала века — ретроспективными и прогрессистскими (авангардными);
2. 1923–1931 — преобладание осуществляемых прогрессистских утопий архитектурного авангарда, ориентированных на образы «машинного века»;
3. 1931–1941 — преобладание популистской утопии «вечных ценностей», утверждавшей образы грядущего процветания;
4. 1941–1954 — абсолютное господство и догматизация утопии «вечных ценностей» в ее канонизированных вариантах;
5. 1954–1965 — уравнительная социальная утопия, направлявшая архитектуру к утилитаристскому технологизму [1].

В этой главе мы рассмотрим развитие советской архитектуры во время, отвечающее 1 и 2-му периодам предлагаемой периодизации. Периоды 3 и 4-й будут рассмотрены в следующих главах.

Начало социального эксперимента

Вопреки существующим представлениям об упадке народного хозяйства России в начале XX века, десятилетие, предшествовавшее первой мировой войне, было для нее временем бурного экономического развития. Сельское хозяйство при этом не отставало от промышленности[2]. Темп прироста населения был самым высоким в Европе. Но страна вступала в войну в момент несбалансированного роста, связанного с ломкой и строительством, в условиях политического брожения, всеобщего недовольства и всеобщих надежд на близкие перемены, со слабой, плохо функционирующей властью. К длительной войне она не была готова. К тому же союзники были заинтересованы в ее ослаблении как потенциального конкурента в геополитических ситуациях не меньше, чем противники. Это усугубило военные трудности и неудачи. Под давлением антиправительственной пропаганды их последствия воспринимались в массовом сознании как катастрофические. Бессилие власти приводило к мысли, что ее замена сама по себе решит многие проблемы. Роковым толчком стало отречение Николая II (2 марта 1917 г.), разрушившее то «наличное бытие нравственной идеи», в котором Гегель видел основу государства. Народные массы — и особенно крестьянство — восприняли отречение как снятие запретов, важных для их ментальности. Исчезло объединяющее духовное начало.

Но Февральская революция, сокрушив монархическое устройство государства, не создала нового; установленное ею двоевластие (Временное правительство — Советы) обернулось началом хаоса. Нечего стало реформировать — необходима была новая система. Системностью обладали утопические модели, которые предлагалось осуществить на руинах прошлого. Это понял возвратившийся из эмиграции В. И. Ленин. Он предложил «Апрельские тезисы», программу одновременно конкретную и утопическую. В августе–сентябре 1917 он написал утопию «Государство и революция», образцом для которой послужила Парижская коммуна. Конечной целью выступает коммунистическое государство без армии и полиции, все функционеры которого будут выборными, а функции управления упростятся настолько, что управлять им сможет каждая кухарка. Но на переходный период место буржуазного государства займет диктатура пролетариата, подавляющая эксплуататоров и руководящая массами[3]. Четко сформулированная цель в сочетании с волей к действию обеспечила большевикам победу в октябре 1917 г. «Большевизм победил легко, почти без сопротивления, ибо предлагал утопию: все, всем и сразу»[4].

В хаосе гражданской войны эмоциональность поддерживала мифотворчество, необходимое, чтобы сохранять накал энтузиазма. Пропаганда расширяла базу воспроизводства утопического сознания. Ленин, беседуя в апреле 1918 г. с наркомом просвещения Луначарским, напомнил ему утопию Кампанеллы, который описывал фасады домов в «Государстве Солнца», расписанные фресками, учащими и воспитывающими граждан. Луначарскому было предложено подобрать лозунги для «монументальной пропаганды», которая возводилась в ранг государственных задач. Распространялись завышенные социальные ожидания, идеализировались «светлые дали» будущего. Когда стало очевидно, что положения «Государства и революции» расходятся с действительностью,

Ленин предложил новую версию программы в статье «Очередные задачи советской власти» (апрель — май 1919), определив в ней черты «военного коммунизма»[5].

Г. Уэллс, побывавший в 1920 г. в Петрограде и Москве, изобразил картину «колоссального непоправимого краха», крушения административной, социальной, экономической и финансовой систем громадной империи. Он описал угасающие города, пустые безмолвные дворцы, закрытые магазины, промерзшие нетопленые жилища, голод. Он встретился с Лениным, рассказавшим ему о плане электрификации России (план ГОЭЛРО). Английский фантаст признался, что не сумел освоить воображением картины, которые обрисовывал ему Ленин, — план показался ему сверхутопией[6].

Утопия относила осуществление идеала в еще незримые дали, реальные структуры власти получали авторитарный характер. Троцкий продвигал сен-симонистскую модель милитаризованного социализма, отвергая принцип свободы труда как либерально-капиталистический[7]. Уравнительство и меры прямого принуждения к планомерно организованному общественному труду занимали первый план в утопической модели Троцкого. Жесткие варианты общественного устройства представлялись наиболее вероятными в обозримом будущем. На таком фоне начиналось становление новой российской культуры и архитектуры как ее части.

Принципиальной основой архитектурной деятельности должны были стать законодательные положения декретов «О социализации земли» (от 19 февраля 1918 г.) и «Об отмене права частной собственности на недвижимость в городах» (от 20 августа 1918 г.). В них виделась перспектива развития города как единой системы, что должно было снять извечное противоречие между целостностью города как социального организма и дроблением его территории на частные владения. В соответствии с этим началась муниципализация жилищ, изменявшая социальную структуру городского расселения в соответствии с уравнительным принципом «военного коммунизма». Средством — по принципу «отобрать и разделить» — стала реквизиция жилищ, величина которых превышала «разумные потребности». В крупные буржуазные жилища вселялись по несколько семей из рабочих казарм, бараков и подвалов. В Москве к 1924 г. было переселено около 500 тыс. человек, в Петрограде — 300 тыс.

В процессе реализации утопии механизмами диктатуры пролетариата стихийно складывались новые формы общежития. В бывших доходных домах группы рабочих создавали бытовые коммуны с общественными кухнями и столовыми, прачечными, детскими садами и пропагандистскими «красными уголками». В Москве к концу 1921 г. было 865 бытовых коммун, в Харькове в 1922 г. — 242. Процесс затруднялся отсутствием пространств, удобных для коллективных бытовых процессов, в домах, построенных как механическая сумма квартирных ячеек. Социологи проецировали на создаваемые коммуны социалистические утопии XIX века, идею фурьеристского фаланстера. Семья в ее сложившейся форме признавалась «ненужной и даже вредной».



Архитекторы И. В. Жолтовский,
А. В. Щусев и др.
План «Новая Москва». 1918–1924. Район
от Дворца Труда до Каменного моста

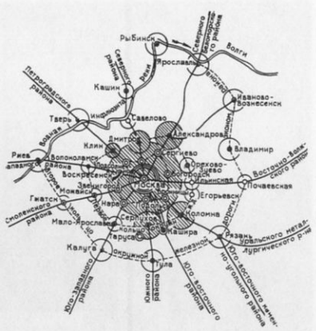
Национализация земель, недвижимости, промышленных предприятий и общественного транспорта, начало централизованного планирования порождали эйфорические ожидания у архитекторов, занимающихся планировкой городов. Казалось, что любой идеальный замысел может быть воплощен в жизнь — дело лишь в точном определении целей. Создание нового градостроительного кодекса казалось ненужной формальностью — возникла утопическая идея гармоничной самоорганизации, способность к которой обретают города с социализированной недвижимостью.

Как эталонные задумывались проекты реконструкции Москвы и Петрограда, в которых стремились осмыслить судьбу больших городов в социалистическом обществе и их место в системах расселения. Поначалу преобладающим началом оставалась вчерашняя мечта о городе-саде, утверждавшая непрерывность градостроительной культуры вопреки радикальности социальных изменений. Инженер Б. В. Сакулин (1880–1952) предложил систему многоступенчатой иерархии поселений на территории Центрального промышленного района площадью около 1 млн. кв. км, где высшую ступень занимала Москва.

В 1918 г. архитектурной мастерской при строительном отделе Моссовета стала разрабатываться первая схема перепланировки Москвы под руководством И. В. Жолтовского. Основной идеей было сохранение исторически сложившегося радиально-кольцевого плана при трансформации по моделям «городов-садов». Работу в дальнейшем возглавил А. В. Щусев; конечным результатом стал план «Новая Москва», завершенный в 1924 г. Предполагалось сохранить структурные закономерности исторически сложившегося радиально-кольцевого плана. Вокруг центрального ядра должно было возникнуть ожерелье городов-садов,

а все в целом должно было охватить зеленое кольцо, от которого к центру проникали пять зеленых клиньев. Над громадным городом-садом должны были доминировать объемы памятников архитектуры, очищенные от позднейших наслоений. Наивный консерватизм ретроспективной утопии основывался на заниженных представлениях о перспективах роста городского организма.

Архитектурная мастерская при «Совете по урегулированию плана Петрограда и его окраин», созданная в 1919 г. под руководством И. А. Фомина, выполняла план «Большого Петрограда» (1919–1921, И. А. Фомин, Л. М. Тверской), который предлагал систему городов-спутников, собранных в линейные группы. Между зоной спутников и историческим ядром располагалась зона полуавтономных жилых районов, разделенных полосами парков. Предполагался рост исторического ядра города в сторону Финского залива. Для проекта восстановления и реконструкции Ярославля, пострадавшего в 1918 г. при подавлении эсеровского мятежа, также была принята установка на использование идей города-сада.
В этих проектах первостепенная роль отдавалась эстетике городов (так же, как в экспрессионистских проектах, разрабатывавшихся в те годы в Германии). Их интеллектуальным достижением было осознание целостности и системности городского организма, но в эйфории утопических ожиданий замыслы не соотносились с возможностями их реализации.



Инженер Б. В. Сакулин.
Планировка Центрального
промышленного района. 1918

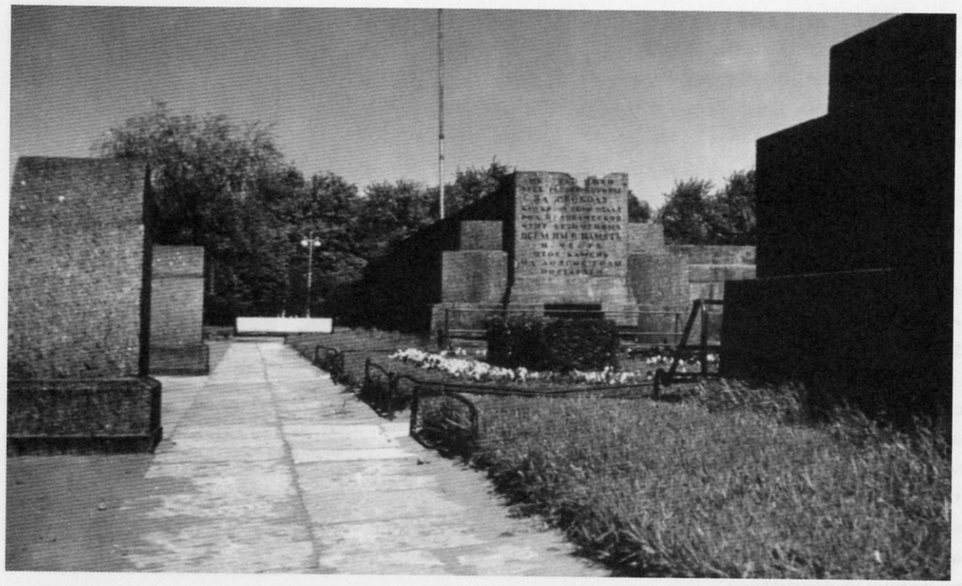
Революционный романтизм «бумажной архитектуры» и архитектурные утопии авангарда

В первые революционные годы при отсутствии средств для строительства потенциал архитектуры реализовался только в проектных экспериментах, где преобладали эстетические утопии, основанные как на предреволюционной неоклассике, так и на эстетических концепциях художественного авангарда.

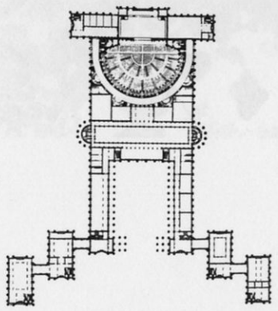
Неоклассицизм изначально основывался на ретроспективной утопии, пытаясь обратить жизненные реалии в эстетизированную и театрализованную игру (как имитации «дворянских гнезд» у И. А. Фомина). Отражением революции виделись метафоры, основанные на гипертрофии форм классицизма. Выражением величия намерений в строительстве нового общества казался гигантизм. Источником вдохновения стали фантасмагории офортов Пиранези, фантазии Буле и Леду (тем более, что отсылки к французской революции обычны в политической риторике тех лет). Казалось, что метафоры романтизированного классицизма как-то подскажут и структуру новых социально-функциональных типов сооружений, с назначением которых еще не все было ясно.

Главным очагом поиска романтических утопий стал круг архитекторов Петрограда, сложившийся вокруг И. А. Фомина. Первой среди немногих реализаций идей этого круга стал памятник Жертвам революции на Марсовом поле в Петрограде. Там по решению Петросовета в марте 1917 г. захоронены павшие в дни Февральской революции. Проект монумента (1917–1919) создал Л. В. Руднев (1885–1956) — разомкнутое каре низких уступчатых гранитных стен, широко открывающее по главным осям место захоронения. Материал связал монумент с набережными Невы, облицованными тем же гранитом.

Архитекторы И. А. Фомин,
Л. М. Тверской.
Планировка «Большого Петрограда». 1919







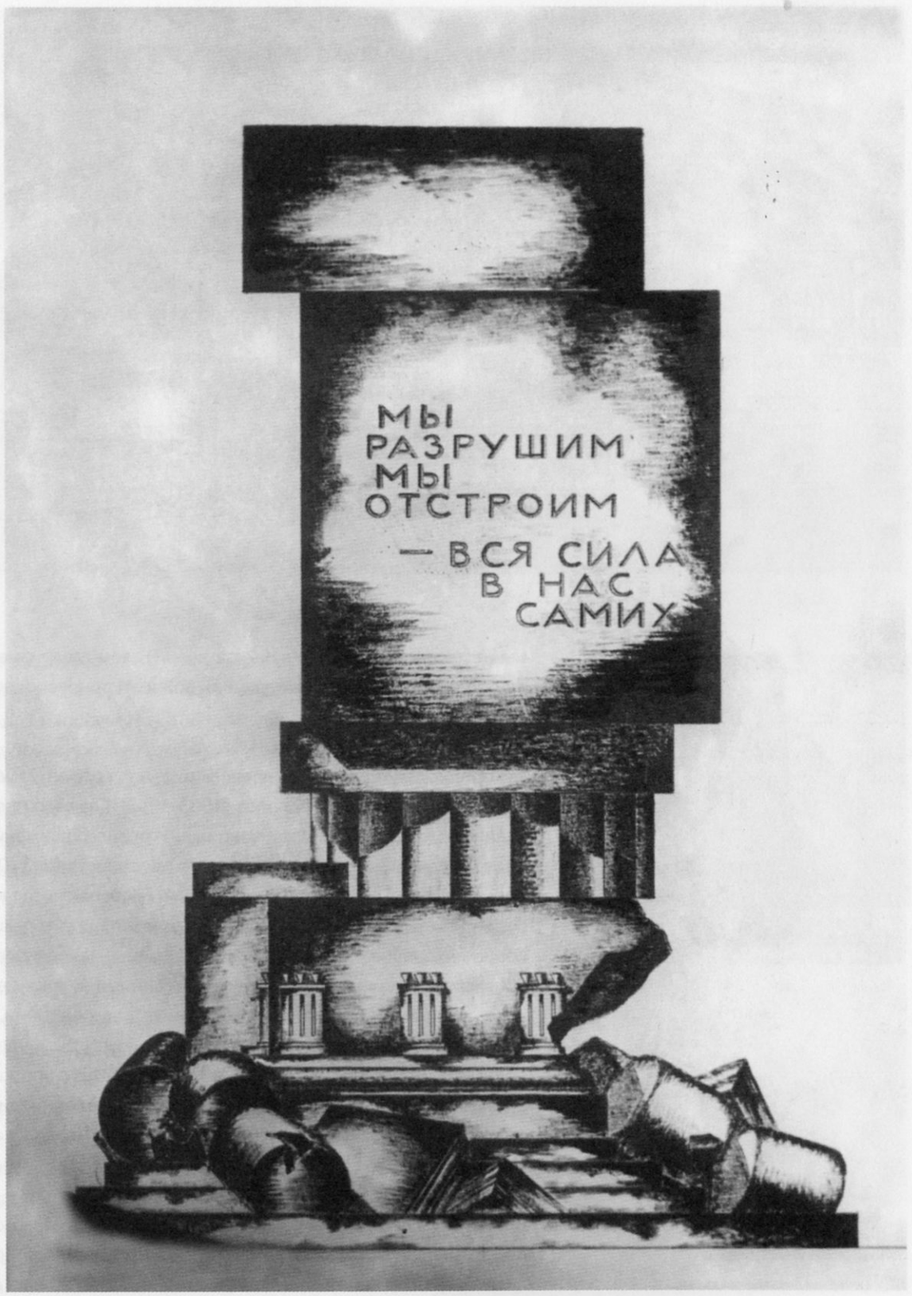
Архитектор Л. В. Руднев.
Памятник Жертвам революции
на Марсовом поле в Петрограде.
1917–1919

Архитектор И. А. Фомин.
Конкурсный проект Дворца рабочих
в Петрограде. 1919. Перспектива, план

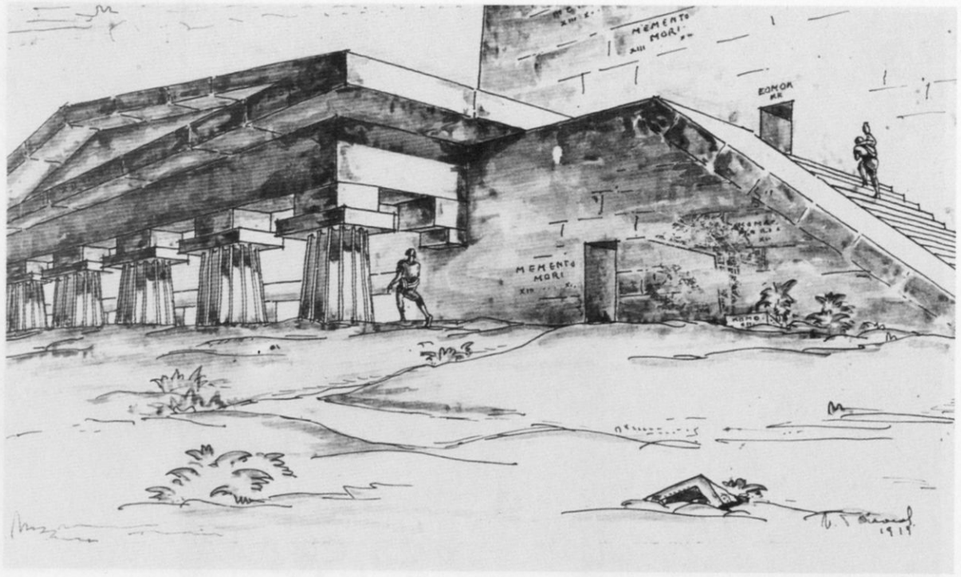
Центральной темой «бумажной архитектуры» стал Дворец, здание-символ, наделенное социальными и знаковыми функциями особой важности. Принадлежность его победившему классу символизировала иерархию сил в установленной революцией диктатуре пролетариата. Образу «пролетарского дворца» посвящен конкурс на Дворец рабочих в Петрограде (1919). Форма проекта, представленного И. А. Фоминым, определена метафорой, заданной самим названием конкурса. Проект соединяет привычные знаки дворцового и необычные приемы их сочетания, диктуемые назначением. Социальную роль здания должна была выразить суровая лаконичность созданного Фоминым варианта дорического ордера, «красной дорики», в котором он видел отражение героического духа революции. Здесь Фомин впервые заявил идею «пролетарской классики», над которой работал в последующее десятилетие.

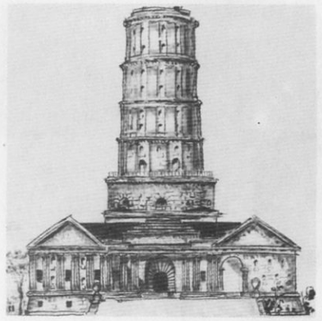
Патетический гигантизм стал чертой архитектурной школы Петрограда, шедшей за Фоминым. Во время конкурса 1920 г. прозаическая тема — «районные коммунальные бани» — превратилась в «районные термы», размах которых соперничал с подобными сооружениями императорского Рима. Подчиняясь вербальной ассоциации, авторы проектов обращались к фантазиям Пиранези, как это сделал И. Г. Лангбард (1882–1951), или героизировали традиционные формы архитектуры города (Н. А. Троцкий, 1895–1940; Л. М. Тверской, 1889–1972; Д. П. Бурышкин, 1890–1959).

Для менталитета времени характерен эскиз Монумента революции в Москве, созданный Фоминым (1921), — асимметричное соединение геометричных блоков, попирающих хаос обломков, в котором узнаются детали классического ордера. В лицевую сторону большого куба врезана надпись: «Мы разрушим,



Архитектор И. А. Фомин. Проект Монумента революции в Москве. 1921





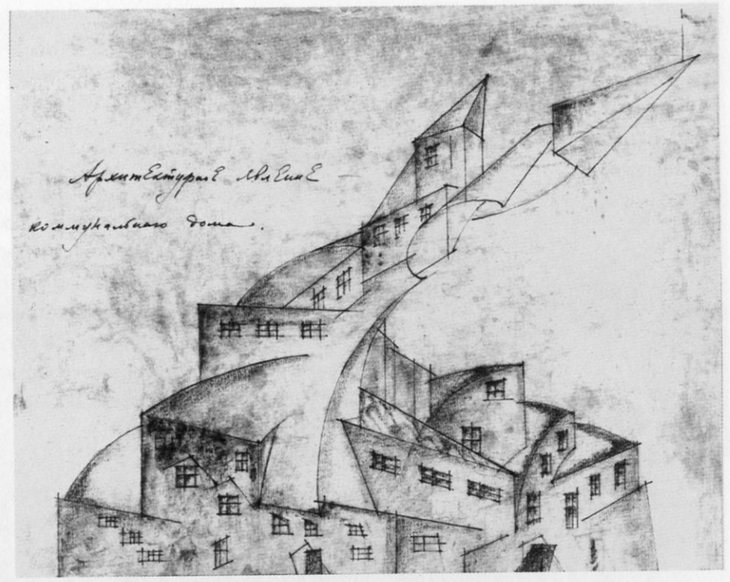
Архитектор И. А. Голосов.
Проект крематория для Москвы. 1919

Архитектор И. А. Фомин.
Проект крематория для Петрограда. 1919

мы отстроим — вся сила в нас самих». В этом афоризме — и эйфорический пафос победителей в гражданской войне, и основополагающая претензия любой утопии.

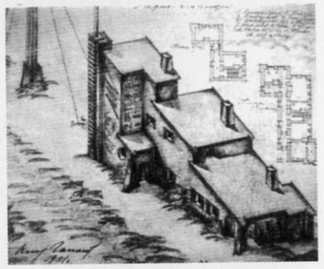
Историцистскую тенденцию революционного романтизма в Москве наиболее ярко представлял И. А. Голосов (1883–1945). Главную проблему формообразования он усматривал в организации внутреннего движения архитектурных масс, порождаемого их геометрическими свойствами. «Линии тяготения», определяющие взаимодействие частей, Голосов считал каркасом, придающим целостность архитектурной форме, который видит только художник. Его особенно интересовали асимметричные объемы, неуравновешенность которых побуждала взаимодействие с другими частями. В упрощении он видел возможность обнажить архетипическое и передать дух времени. При этом его занимала проблема — до каких пределов ордер может быть упрощен, оставаясь ордером? (проект крематория для Москвы, 1919, с упрощенным «супердорическим» ордером). В начале 1920-х намеренные ассоциации с классикой из работ Голосова исчезают, но сохраняется стремление к архетипам традиции (проект радиостанции, 1921).

Близка к экспрессионизму динамичность архитектурных образов, которые создавались в экспериментальных работах Живскульптарха (комиссии живописно-скульптурно-архитектурного синтеза), созданного в 1919 г. в Москве при ИЗО Наркомпроса для решения задач монументальной пропаганды. Отсюда — заинтересованность прежде всего знаково-символическим потенциалом новых социальных организмов. Участие мастеров авангардного искусства — живописца и дизайнера А. М. Родченко (1891–1956), живописца А. В. Шевченко



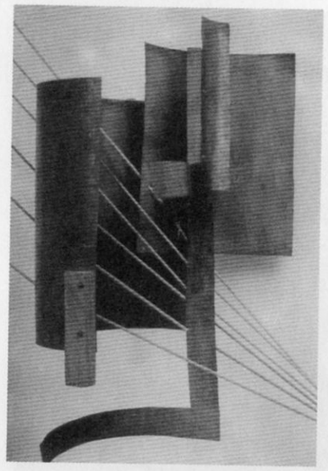
(1882–1948), скульптора Б. Д. Королева (1885–1963) — закрепляло антитрадиционный характер экспериментов. В 1919 г. на заседаниях комиссии разрабатывались эскизы здания для массовых действ, названного «храмом общения народа», экстатичный экспрессионизм которых исходил от самого типа сооружения. Далее последовали разработки «коммунального дома», продолжавшие линию символического формотворчества (причем возможность использования зданий-символов для конкретных социальных программ не была очевидной). На эскизе архитектора Н. А. Ладовского (1881–1941) дерзкая динамичность круто взлетающей спирали, набранной из непрямоугольных элементов и охватывающей дворик, напоминает фантазии Финстерлина. На абстрагированную новизну типа проецировалась смятенность трагического времени. Во всех дискуссиях Ладовский, архитектурный лидер группы, последовательно проводил мысль о приоритетности для архитектуры проблем формирования пространства: «Пространство, а не камень — материал архитектуры»[8].

Совместное исследование архитектурной проблематики архитекторами и художниками размывало барьер, которым в предреволюционные годы архитекторы, объединенные концепциями историзма, прикрывали себя от экспансии бурно развивавшегося художественного авангарда. Но при всей раскованности фантазий, возникавших в работе комиссии, они, как и произведения романтичных пиранезианцев, были приспособлением традиционных начал художественной культуры к социальной утопии, которая стала определять реалии послереволюционного времени.



Архитектор Н. А. Ладовский.
Проект коммунального дома. 1920

Архитектор И. А. Голосов.
Проект радиостанции. 1920

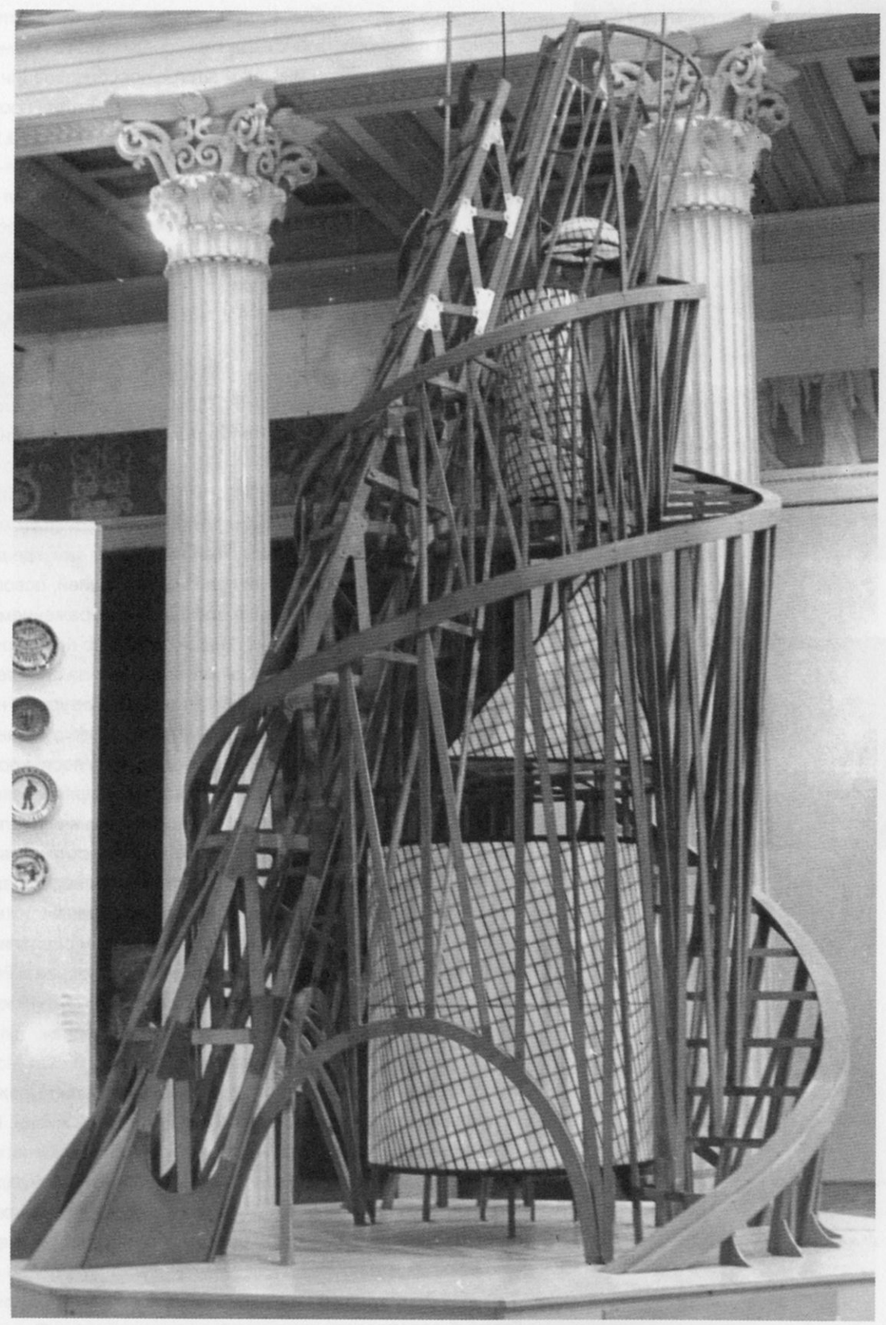


Художник В. Е. Татлин.
«Угловой контррельеф». 1914–1915

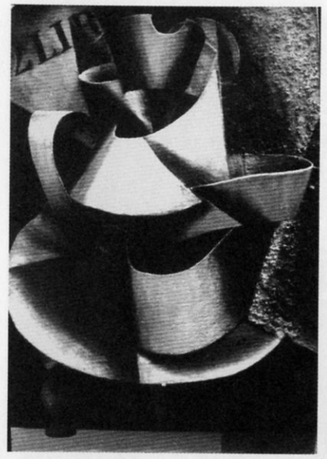
Иным было отношение к ситуации у активной части художественного авангарда. Казалось, что революционный поиск в искусстве может и должен быть перенесен на самую жизнь, насыщая смыслом ее преобразования и углубляя их радикальность. Целью художника виделось уже не отражение мира, а его изменение, превращение мира в произведение искусства. С подобными претензиями выступали прежде всего футуристы. Раскованность их мысли поддерживала общий менталитет радикализма. Преобразования в сфере художественного творчества футуристы — особенно В. В. Маяковский — стали связывать с ролью искусства в построении нового общества. Практическое вовлечение в него для футуристов было связано с пропагандистским обеспечением нового строя. Развертывание агитационно-массового искусства, агитпропа, стало каналом, соединившим все виды пространственных искусств с городом (пусть в форме упрощенной и рассчитанной на кратковременное существование). Оформление массовых событий превращалось в метафоры города утопического будущего.

Среди мастеров художественного авангарда в послеоктябрьские годы выделялись два лидера — В. Е. Татлин (1885–1953) и К. С. Малевич (1878–1935), «которым, — как писал Н. И. Пунин, — казалось одно время, дано было поделить земной шар, как двум стихиям нового времени»[9]. Оба они вышли из кубизма (испытав и сильные импульсы со стороны футуризма — особенно Малевич), отвергнув его французскую традицию — один «русскостью» своей профессиональной культуры (Пунин утверждал, что влияние русской иконы на Татлина неизмеримо больше, чем влияние на него Сезанна и Пикассо), второй — смелостью, с какой эта профессиональная культура отрицалась («ноль формы», который Малевич провозгласил своим «Черным квадратом», 1915). Татлин и Малевич создали концепции формообразования, давшие основу для воинственно полемизировавших между собой направлений — конструктивизма и супрематизма. И если футуризм задал общую тональность космическим и жизнестроительным претензиям авангарда, то эти последние направления образовали истоки систем формообразования и художественных языков российского архитектурного авангарда и архитектурной утопии, которую он предлагал — «первой утопии» советской архитектуры.

Татлин начал эксперименты, в которых определилась его формально-эстетическая концепция, в 1913 г., работая над абстрактными композициями, в которых соединялись средства живописи и скульптуры, — «материальными подборами», «живописными рельефами» или «контррельефами». Он искал формы, свойственные различным материалам и наиболее полно отражающие их характер («Первая выставка живописных рельефов» состоялась в 1914 г.). Он писал в 1920 г. о том, что в основу этих форм положены «материал, объем и конструкция». Выразив недоверие глазу, «мы ставим глаз под контроль осязания»[10]. В живописи, переводимой в трехмерность, Татлин видел возможность соединения художественной интуиции с техникой, направленной к рациональному использованию свойств материала (это было еще одним вариантом выхода из станкового искусства в предметный мир).



Художник В. Е. Татлин. Проект памятника III Интернационалу. 1920



Художник Л. С. Попова.
Кувшин на столе. Контррельеф. 1915

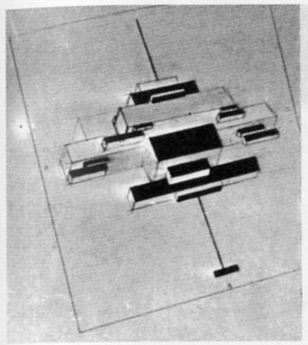
Намеченный таким образом путь объединения художественной формы с утилитарной в послереволюционные годы соединился с жизнеустроительными претензиями утопической мысли, мечтой о преобразовании мира, начинаемом в России. Пиранезианскому неоклассицизму Татлин противопоставил свою метафору всемирной революции — проект «Памятника III Интернационалу» (1920). Формы техномира сопряжены здесь с символом-архетипом спирали («Пусть Лобачевского кривые украсят города» — писал В. Хлебников). Подвижность трех стеклянных объемов — элементарных стереометрических тел, подвешенных на общей вертикальной оси внутри спирального каркаса, дополняла символическую форму спирали. Разная скорость их вращения вокруг этой оси вносила постоянную изменчивость в комбинацию форм.

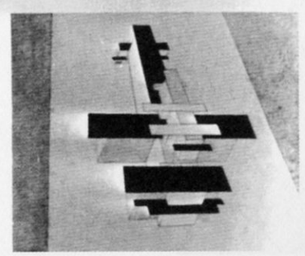
Характеризуя памятник, Пунин, близкий к Татлину, называл спираль лучшим выражением «нашего духа», линией движения освобожденного человечества. Вместе с тем, он писал об утилитарности формы памятника, утверждая, что «формы, лишенные практического назначения... просто неорганизованные формы»[11]. Символическое воплощение техногенной утилитарной формы в «Памятнике» Татлина противопоставлялось фигуративным монументам — последние отрицались как «слишком частные формы там, где десятиверстные ряды пролетариата»[12]. Наделенный полезной функцией, освобожденный от изобразительности, памятник виделся адекватным выражением реализуемой утопии.

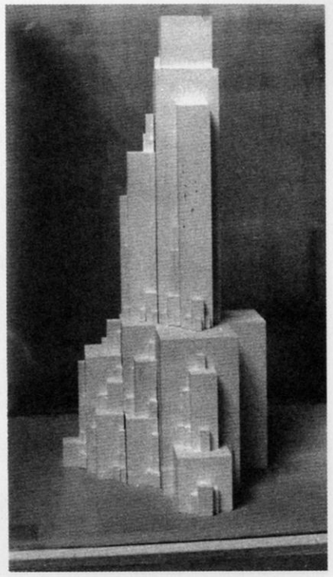
Проект Татлина неосуществим — не только из-за проблем, связанных с конструктивной нерациональностью гигантской структуры (в натуре она достигала бы высоты более 400 м), но и потому, что невозможно организовать внутренние коммуникации в подобном здании-механизме с несинхронным движением. Но именно невозможный замысел органичен для менталитета времени, когда над реальной жизнью надстраивалась виртуальная реальность утопии. В ее светлых далях не было невозможного, а фантастичность замыслов, отнесенных в эти дали, лишь прибавляла притягательность перспективам. Башня вошла в число неосуществимых замыслов, распространявших мощные импульсы творчества. Для внешнего мира она стала символом социалистической идеи и советского авангарда. Сведения о проекте, проникшие в Германию, вызвали в Берлине манифестацию дадаистов под лозунгом: «Искусство умерло, да здравствует новое машинное искусство Татлина».

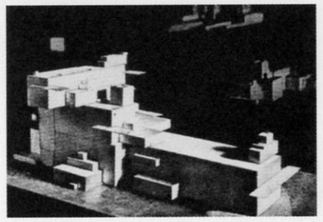
Сутью образа башни была игра — игровыми были выражение утилитарности, установка на практическое строительство новой жизни. Рационализм принимался как свод правил этой игры. Современная техника служила источником новых символических значений, освобождающим от традиционного языка форм. Башня провоцировала поиск индивидуальных версий «проекта будущего». При нетерпимости к инакомыслию, присущей утопизму, это вело к дроблению авангарда на соперничающие группы.

Главный водораздел возник между приверженцами Татлина и центром генерации идей, определяемым творчеством К. С. Малевича (1878–1935). Роль соперничающего с Татлиным «властителя дум» последний получил еще перед революцией, показав на «Последней футуристической выставке 0,10» (1915) серию абстрактных полотен, заявленную как «супрематизм». Среди них был знаменитый «Черный квадрат» — уже не эстетический феномен, а «ноль формы». Элементарные фигуры — квадрат, круг, крест — Малевич связывал с «экономическим началом» — «пятым измерением бытия»[13]. Ноль, за который они уводили, — точка отсчета построения утопии, замещающей обреченный гибели мир. Основополагающим для художника было представление о пространстве, его космической целостности; его модели он создавал в живописи. Своей ближайшей целью Малевич видел обновление не только искусства, но и всех утилитарно-вещественных форм жизни, конечной целью — миростроение. Полагая, что живопись изжита, он утверждал, что дальнейшее развитие должно направляться архитектурным супрематизмом, воплощающим «эпоху новой системы архитектуры». Глобализм своей утопии он выразил лозунгом: «Да здравствует единая система мировой архитектуры Земли»[14]. Утопия Малевича была самодостаточной, не была как-то связана с социалистическими идеалами, непримиримо противостояла рационализму.





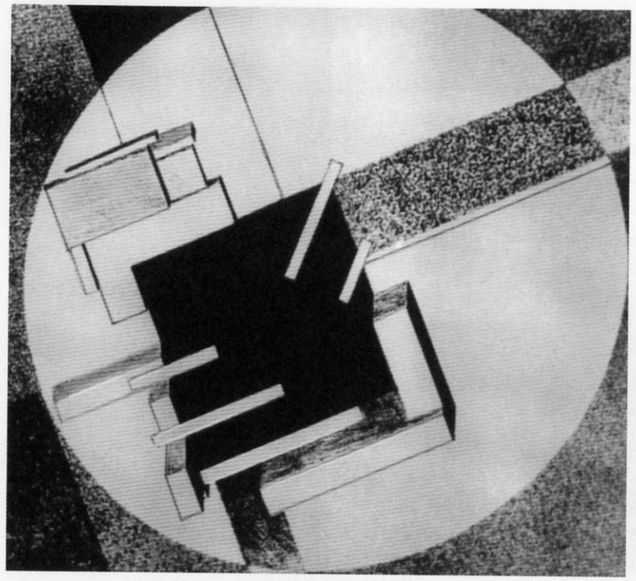


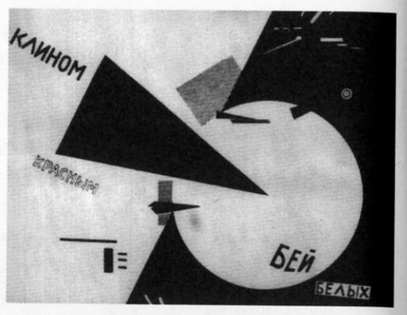


Художник К. С. Малевич.
«Будущие планиты для землянитов».
1923–1924

Художник К. С. Малевич.
Архитектон Гота. До 1927.
Архитектон Альфа

В 1920 г. Малевич писал, что в развитии супрематизма плоскости выражали собой «планы будущих объемных тел», а в данный момент «супрематизм вырастает в объемном времени нового архитектурного построения»[15]. Архитектура в утопии Малевича далека от «искусства строить». Конкретной задачей он видел разработку некоего ордера, понимаемого как универсальная закономерность упорядочения пространства, дисциплинирующая и саму жизнь. Архитектура — как он полагал — должна творить по собственным законам, формируя идеальные объекты и идеальную среду, в которую должна вписываться жизнь[16], — принцип, к которому несколько позже пришел Мис ван дер Роэ.

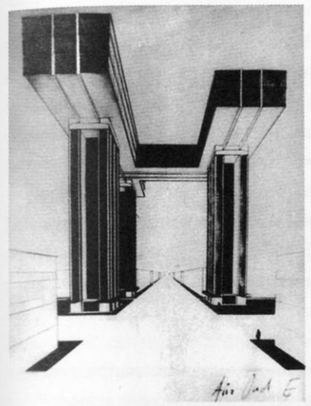


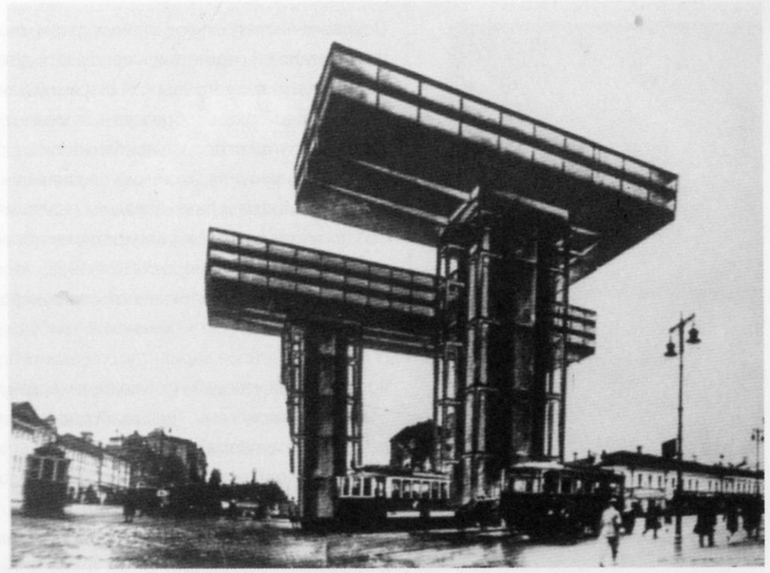


Архитектор Л. М. Лисицкий.
Проун «Город». 1919–1920.
Агитационный плакат «Клином красным бей белых». 1919

Используя свой антифункционалистский принцип, Малевич стремился создавать некие универсальные формулы архитектуры; главным сюжетом стала космическо-динамическая архитектура Вселенной. К 1923–1924 гг. относятся графические листы «планитов», космических составляющих утопии, которые как бы транслируют в аксонометрические изображения объемов мотивы супрематической живописи. Они подчинены геометрии прямого угла, образованы сочетаниями примыкающих друг к другу или пересекающихся параллелепипедов и плоскостей; их масса не расчленена. Малевич разрабатывал и «архитектоны» — не эскизы конкретных сооружений, но материализованные формулы тектоники «супрематического ордера».

И Малевич и Татлин главной жизнеформирующей силой видели архитектуру. Но оба отвергали архитектуру существующую. Татлин исключал архитекторов из числа специалистов, которых необходимо привлечь к проектированию его башни. Малевич заявлял, что современная ему архитектура является «пощечиной бетоно-железу», поэтому «мы, живописцы, должны стать на защиту новых построек»[17]. Татлин строил модель башни, не сообразуясь с реалиями Петрограда времени гражданской войны, голодом и безлюдьем. Малевич отключался от любых земных реалий. Оба не соизмеряли свои идеи с реализуемой в России социалистической утопией («III Интернационал» для Татлина — словесное клише, обозначающее новое художественное сознание). Ментальность утопической мысли обострила взаимное отталкивание Татлина и Малевича, их противостояние. Татлину присущ интерес к преобразованию реальной среды, к реальным материалам, чувственно конкретному. Малевич моделировал «новую все-





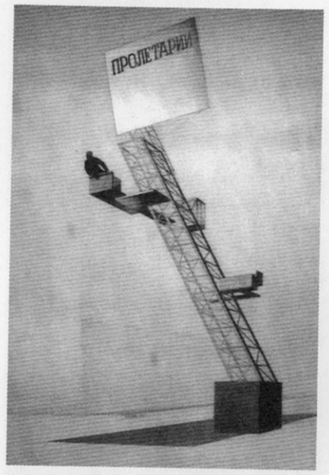
ленную», тяготея к отвлеченному умозрению. Малевич исходил от геометрических абстракций, Татлин использовал сложные очертания, выводя их из свойств материалов и работы конструкции.

Их вселенские претензии не принимались теми, кто включился в общий поток «Великой утопии» строительства социализма. Но их творчество стало катализатором процессов новаторства, обновления языка архитектуры. Через Малевича воспринимались результаты долгого поиска живописью первичных форм, несущих смысловые значения. Татлин представлял тенденцию художественного освоения технического формообразования, его гуманизации. При этом оба остались в стороне от направлений, которые складывались под их влиянием.

К синтезу тенденций, исходящих от Малевича и Татлина, и к их включению в строительство Великой утопии стремился Л. М. Лисицкий (1890–1941), не искавший самоутверждения, но обладавший — по утверждению С. О. Хан-Магомедова — талантом интегрирующего типа. Проецируя супрематические модели на эмпирическую реальность, Лисицкий толковал супрематизм как основанное на творчестве совершенство будущего, к которому ведет коммунизм, провозглашающий владычество труда[18]. Как метод исследования Лисицкий предложил «Проун» — «Проект утверждения нового», пространственную интерпретацию супрематизма, соединенную с первоосновами архитектурного формообразования, оперирующего объемом, пространством, ритмом, тектоникой формы.

Лисицкий прорвал замкнутость концепции Малевича, ее отстраненность от земных реалий. В его проунах пространство ориентировано и подчинено гравитации. Обратился он и к экспериментам Татлина с материалами и тектоникой.

Архитектор Л. М. Лисицкий.
Проект горизонтального небоскреба у Никитских ворот. Москва. 1924–1925



Л. М. Лисицкий, И. Г. Чашник.
Ленинская трибуна. 1920

Сохраняя чистоту элементарных форм, он вышел за пределы внечувственной супрематической геометрии к весомости архитектурных масс, эмоциональному воздействию геометрической формы (плакаты 1919–1920 гг.). Он начал работать с принципами формообразования, уже выходящими на «новую архитектуру», которая, с другой стороны, приближалась к геометрическим «первоформам». Некоторые из проунов Лисицкий осознавал как концептуальные проекты архитектурных объектов и даже давал им названия — «Мост», «Город» (1919–1920). Через проун он подошел к конкретному проекту «горизонтального небоскреба» на площади Никитских ворот (1924–1925). Модифицированный проун учебной работы И. Г. Чашника, выполненной под руководством Лисицкого (1920), превратился в знаменитый проект «Ленинской трибуны»). Проун отделился от супрематизма. В нем предлагался вариант утопических представлений, промежуточный между эстетической утопией и технократической утопией машинного века. Полемизируя с утилитаристами, Лисицкий подчеркивал: «Всякое организованное произведение — дом, поэма или картина — целесообразная вещь, не уводящая людей от жизни, но помогающая ее организовывать»[19].

Проуны Лисицского оказали влияние как на голландских неопластицистов, так и на германский Баухауз, в том числе, конкретно, на композицию его здания в Дессау. Их влияние было важным фактором творческого становления Мис ван дер Роэ. Через их посредство германским и голландским архитекторам открылись формообразующие возможности супрематизма.

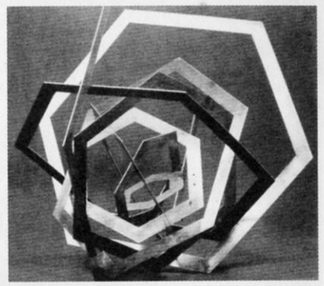
Возникновение конструктивизма

«Сердцевину» архитектурных утопий авангарда, ставших частью осуществляемого великого утопического эксперимента, образовала концепция конструктивизма, направления, ставшего с середины двадцатых наиболее организованным и многочисленным. Конструктивизм в общественном сознании стал олицетворением всего архитектурного авангарда и сохранил эту роль в исторической перспективе.

Начиналось это направление вне архитектуры, в экспериментах станкового искусства. Оно суммировало влияние супрематизма и школы Татлина с исходившими из круга футуристов идеями производственного искусства. Вместе с ориентацией на «производничество» в конструктивизм вошли идеологизация и политическая ангажированность. Конструктивизм «из элитарно-творческого дитя превратился в пролетария»[20].

Ключевое положение среди художников-беспредметников, подготовивших концепцию конструктивизма, занимал А. М. Родченко (1891–1956), находившийся под влиянием Татлина. Началом стало увлечение контрастами фактуры на живописном полотне — уже тогда началось превращение знаково-символического объекта в «вещь». Следующим этапом на пути Родченко к конструктивности стал «линиизм» (с 1919 г.) — обращение к экономным линеарным конструкциям на плоскости, проектированию неких возможных «реальных построений». Текст 1921 г., посвященный идее «линиизма», Родченко завершил лозунгом «Да здравствует конструктивизм» и призывом работать над материальными сооружениями[21].

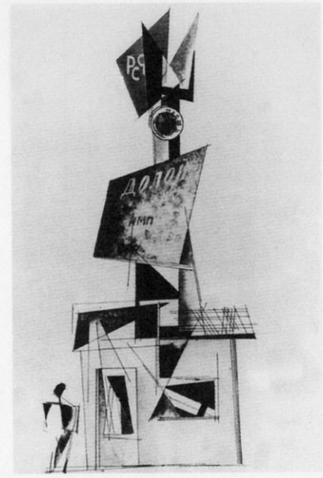
О переходе от живописных виртуальных конструкций к сооружениям Родченко задумывался с 1919 г., проектируя газетные киоски — они стали у него вертикальными структурами, нанизанными на центральный стержень, с ораторской трибуной и динамичной комбинацией плоскостей для агитационных материалов. Включившись в работу Живскульптарха, он проектировал фантастические сооружения, где над массивными объемами поднимаются ажурные пространственные каркасы (проект здания Совдепа, 1921). Динамичная нестабильность, конфликтность форм этого протоконструктивизма отражала общую смятенность и неустроенность времени. Уравновешенность конструкций Родченко осваивал в более поздних поисках — экспериментах с пространственными конструкциями в материале.



Протоконструктивизм превращался в конструктивизм под воздействием идеи производственного искусства. Корни идеи уходят к концепциям Рёскина и Морриса, этическим установкам анархизма Бакунина и Кропоткина. В послереволюционной России теория, основанная на этой идее, формировалась частью авангарда, связанной с футуризмом. Еще в 1915 г. в текстах Маяковского появилось понятие «вещь» вместе с призывом к утилитарно-полезному искусству. Полезность искусства в статьях О. М. Брика, Б. А. Кушнера, Н. Н. Пунина пропагандировала в 1918–1919 гг. газета «Искусство коммуны». Здесь поднималась идея, что искусство должно не изображать, а создавать действительность, наполняя ее служащими человеку вещами. Брик предложил понятие «художник-пролетарий» как образ художника будущего. Постный утилитаризм Брика скорее подавлял, чем стимулировал творчество. Но тема «искусство и производство» переросла в более широкую — «искусство и жизнь», тему жизнестроения. Этот аспект превращал художественную деятельность в одну из ипостасей «Великой утопии» и легко сопрягался с архитектурой.

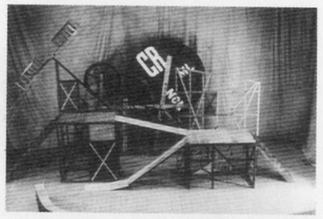
Кристаллизация конструктивизма как направления связана с деятельностью Института художественной культуры (ИНКУХ, 1920–1924), с 1921 г. возглавленного Родченко. В марте 1921 г. там сложилась рабочая группа конструктивистов, вместе с которой вошел в обиход и термин «конструктивизм». Концепцию формы раннего конструктивизма Родченко экспериментально утверждал в мобильных подвесных пространственных конструкциях (1920–1921), не имевших практического применения. Подобные исследования проводили и другие члены рабочей группы — Иогансен, Медунецкий, братья Стенберги. Конструирование в их работах становилось методом художественного поиска, определялись приемы, связанные с выявлением в визуальной форме конструкции и материала.

Внутренняя целесообразность организованного материала соединялась с внешней целесообразностью «социального заказа», импульсы которого исходили от «Великой утопии», ориентированной на техническую модернизацию общества и индустриализацию. На концепцию конструктивизма все активнее влияли идеи производственничества, направляя деятельность художников к участию в промышленности. Но они еще не были востребованы в производстве, возрождение которого лишь начиналось. Теория опережала возможности художественной практики.



Художник А. М. Родченко.
Подвесная пространственная конструкция. 1920–1921.
Проект киоска. 1919

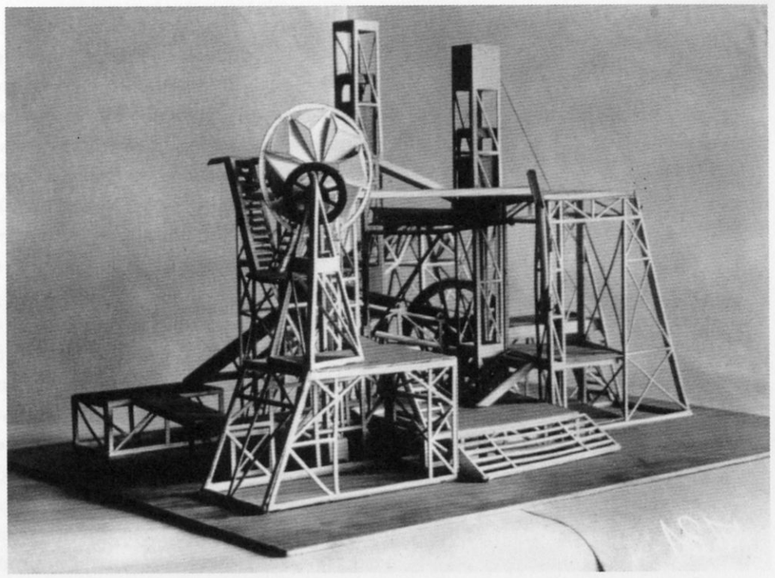




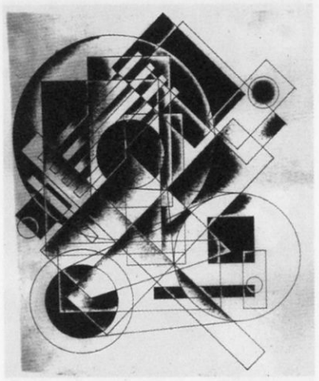
Художник Л. С. Попова.
Сценическая установка для спектакля «Великодушный рогоносец» в московском Театре актера. 1922. Эскиз, макет

В этой ситуации особое значение получило оформление спектаклей обновленного театра. Их виртуальная реальность стала полем экспериментов, соединявших пространственные структуры и организуемое ими действо. В «конструировании» игровых ситуаций сцены моделировалось жизнестроительство — предмет претензий авангарда. Сценография подсказывала путь реализации идей архитектуры.

Классическим произведением конструктивистской сценографии стала сценическая установка, созданная художником Л. С. Поповой (1889–1924) для «Великодушного рогоносца» Кроммелинка в московском Театре актера (1922, режиссер В. Э. Мейерхольд). Это функционально-пространственный каркас действия, независимого от портала сцены. Нет ничего необязательного, незадействованного напрямую в хронотопах пьесы (место действия — сельская мельница). Впрочем, и обязательное не изображено, а обозначено с использованием минимально необходимых знаков. Два деревянных станка, несущих горизонтальные площадки, на разной высоте связаны мостиками; на флангах к планшету сцены спускались лестницы. Стабильный каркас действа дополняли подвижные элементы — три колеса разной величины и лопасти ветряка на консоли. Их вращение — то быстрое, то медленное, то согласованное, то нет — определялось темпом и ритмом действия, колебаниями его эмоциональной напряженности. Конструкция дополняла зрелище своей метафорической жизнью. Установка перерастала из сценической декорации в архитектуру; поиск архитектурного языка был одной из целей эксперимента. Конструкция, работавшая как функциональный каркас актерского действия, была в то же время метафорой будущего — механизированного, электрифицированного царства социализма.

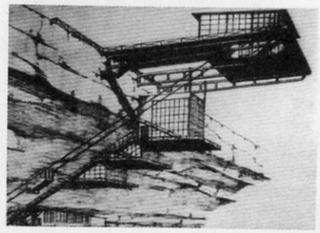


Следующий принципиальный шаг к архитектуре конструктивизма сделал А. А. Веснин (1883–1959), создав в московском Камерном театре установку для спектакля «Человек, который был Четвергом» (1923, режиссер А. Я. Таиров). Она получила трехмерную форму, в которой металлические каркасные конструкции в сочетании с элементами городской инженерии (лифты, движущиеся тротуары, подъемные мосты, гигантские колеса неизвестного назначения) складываются в метафору урбанизированной жизни. Каркас определяет не только структуру, но и направления развития действа. Намечены приемы архитектуры раннего конструктивизма, но ортогональность еще не возобладала — с ней сочетаются динамичные диагонали — как бы отголоски динамизма Башни Татлина. Установка, как и созданная Л. Поповой, — самодостаточное сооружение. Но — как заметил С. О. Хан-Магомедов — это не столько автономный помост (как в «Рогоносце»), на котором играют актеры, сколько пространственная композиция, внутри которой развертывается действие[22], — сооружение, таким образом, получило главный признак архитектуры.



Архитектор А. А. Веснин.
Сценическая установка для спектакля «Человек, который был Четвергом». 1923. Графическая композиция. 1922

А. А. Веснин, в предреволюционные годы уже ставший серьезным мастером архитектуры неоклассического направления, после революции занимался живописью, сблизившись с художниками-конструктивистами. С энтузиазмом приняв принцип конструктивности, он, однако, решительно противостоял сталкиванию направления в плоский утилитаризм, к которому тяготели теоретики производственничества. В своем «Кредо» А. А. Веснин писал: «Вещи, создаваемые современным художником, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности, построенными по принципу прямой и геометрической кривой и по принципу экономии при максимуме действия»[23]. Его деятельность обозначила перелом в короткой истории конструктивизма. Лидерство



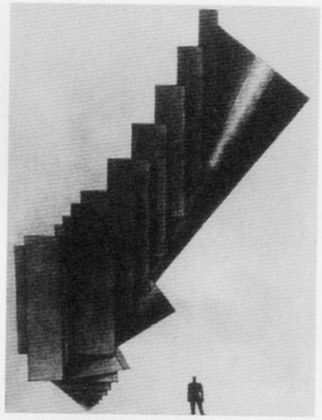
в его развитии переходило к архитектуре; к жизнеустроительным проблемам архитктура причастна изначально. А. А. Веснин привлек к реализации идей архитектурного конструктивизма своих братьев — Л. А. Веснина (1880–1933) и В. А. Веснина (1882–1950). Образованная ими группа вместе с архитектором-практиком, публицистом и теоретиком М. Я. Гинзбургом (1892–1946) положила начало самому организованному и многочисленному объединению российского архитектурного авангарда. Организационно оно оформилось в декабре 1925 г. как Объединение современных архитекторов (ОСА). Председателем объединения стал А. А. Веснин, М. Я. Гинзбург и В. А. Веснин — его заместителями.

«Рационалисты»

Второе крупное объединение российского архитектурного авангарда — рационалисты — организационно оформилось раньше, чем ОСА. Оно сложилось вокруг творческой школы Н. А. Ладовского и выросло из споров и экспериментов в Живскульптархе, а затем — ИНКУХ'е. Рационализм определился быстрее и легче, чем конструктивизм, поскольку складывался в круге архитекторов-профессионалов, идеи которых позитивны по отношению к профессии, а эксперименты «левого искусства» интересовали их как материал для собственных поисков. Пренебрегая влиянием схоластов, подобно О. М. Брику толковавших идеи «Великой утопии» и измышлявших различные «табу», они обращались к художественной образности как интегрирующему фактору формообразования. Проблема последнего была ими открыто поставлена как изначальная для архитектуры. Форма воспринималась ими как совокупность факторов, связанных с целеполаганием, конкретным назначением, материалом, конструкцией. В число объективных условий ее образования включались и характеристики ее восприятия человеком. При этом подчинение формы неким существующим прообразам исключалось. Ладовский открыто и безусловно связывал архитектуру с категорией искусства: «Архитектура — искусство, оперирующее пространством»[24].

Объединение рационалистов, созданное в 1923 г. — Ассоциация новой архитектуры (АСНОВА), — стало первой творческой организацией российского архитектурного авангарда. Формально ее возглавлял инженер-конструктор А. Ф. Лолейт, идейным и творческим лидером был Н. А. Ладовский. К организации тяготели такие яркие индивидуальности, как Л. М. Лисицкий и К. С. Мельников (1890–1974).

Концепция рационалистов, устанавливающая связь между закономерностями строения объекта и его восприятия, обеспечивала фундамент грамматики профессионального мастерства. Когда на основе Государственных свободных художественных мастерских был создан ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские, лидирующее ядро рационалистов (Н. А. Ладовский, В. Ф. Кринский, 1890–1971, А. В. Докучаев, 1891–1944 и др.) начали преподавать там. ВХУТЕМАС — в отличие от Баухауза — создавался вне претензий превратить его в идеальную общину, модель утопии. Но он был центром экспериментов авангарда, а не просто учебным заведением. Его структура объединяла подготовку всех профессий, обеспечивающих формирование предметно-пространственной среды, на фундаменте Основного отделения, где изучались проблемы формообразования, общие для всех специальностей. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа был ведущим. Архитекторы вели ключевые дисциплины Основного отделения — как, например, «Пространство». Учебные мастерские архитектурного факультета, следовавшие концепциям авангарда, стали Объединенными левыми мастерскими (Обмас), где внедрялся психоаналитический метод обучения проектированию на основе концепции рационализма. Обмас стал творческой лабораторией последнего.



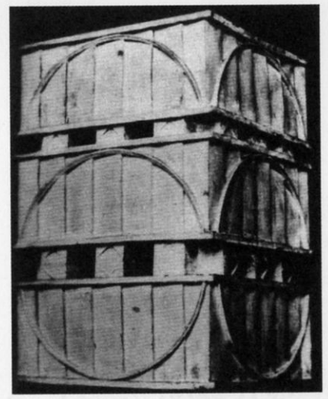
ВХУТЕМАС–Обмас. Учебные работы, руководителлъ Н. А. Ладовский.
Неизвестный автор.
Проект ресторана на скале над морем. 1922;
А. Аркин.
Абстрактное задание на исследование равновесия масс. 1922

В концепции рационализма отдавался приоритет пространственному мышлению и психологии восприятия, связываемой с ценностными предпочтениями, перед детерминистским отношением к форме как выражению свойств конструкции, технологии или функционального графика. Расстановка приоритетов в концепции должна была защитить от стирания специфику творчества архитектора (к чему стремились утилитаристы, видевшие деятельность архитекторов косметической по отношению к конструкции и технологии). Ладовский защищал архитектуру как средство коммуникации и специфический язык, который должен «служить высшей технической потребности человека ориентироваться в пространстве»[25]. Ладовский характеризовал архитектуру как комплекс постоянных и переменных величин, относя к первым пространство, ко вторым — технику. Принципиальным новаторством ему виделся поиск новых констант образования пространства, воспринимаемого человеком, а привлечение новых конструкций и технологий — самим собою разумеющимся. Студенческие проекты Обмаса 1920–1923 гг., созданные под влиянием концепции рационалистов, сложились в мощный массив экспериментов с формообразованием, более радикальных, чем даже более поздние опыты Баухауза.

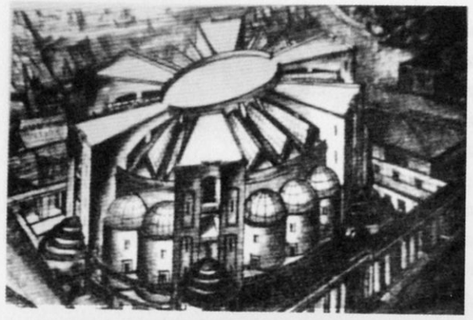
Возрождение строительства в России

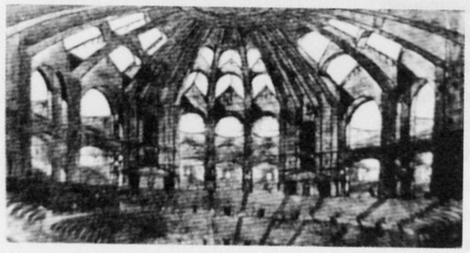
Перелом от «бумажной архитектуры» к реальному строительству определился в 1923 г., когда в стране были построены жилые дома с общей жилой площадью более 1 млн. м^2 и стали складываться подрядно-строительные государственные организации. Этот год отмечен также конкурсом на Дворец труда в Москве и созданием на месте московской свалки у Крымского моста Всероссийской сельскохозяйственной и кустарной выставки.

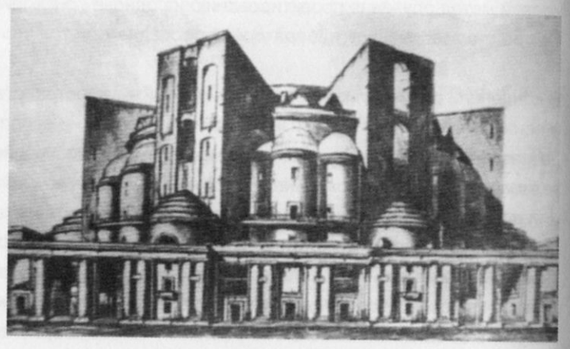
Система Великой утопии, предмет государственного и партийного руководства, начала подчинять себе серьезные архитектурные проекты, имевшие шансы на осуществление. От заявлений о решимости руководить культурой партия переходила к регулярной работе. В ее воздействии на архитектуру усиливались идеологические аспекты, строительные программы сверялись не только с социальной политикой, но и с мифологемами пропаганды. Особое внимание привлекали жизнеустроительные программы архитекторов. Внутрипартийные разногласия, препятствовавшие конкретности руководства в первые послереволюционные годы, были преодолены.



ВХУТЕМАС–Обмас. Учебные работы, руководитель Н. А. Ладовский.
В. Петров.
Абстрактное задание на выявление геометрических свойств формы. 1922





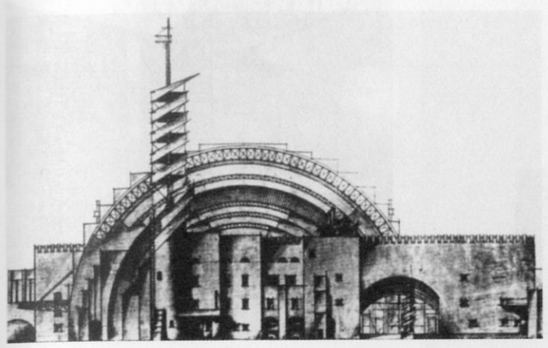


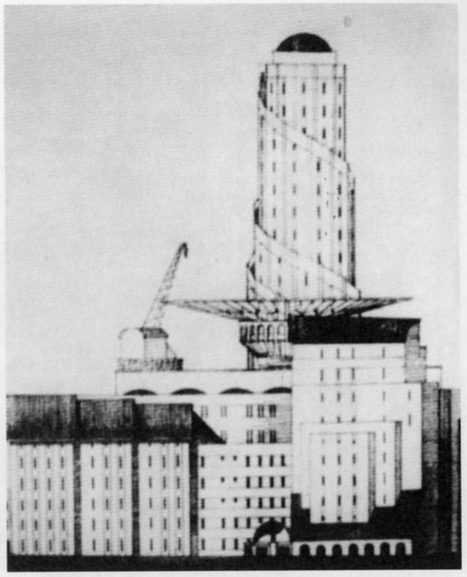
Архитектор Н. А. Троцкий.
Конкурсный проект Дворца Труда
в Москве. 1923. Общий вид, интерьер
большого зала, план

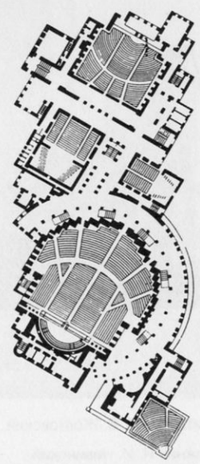
Еще в 1920 г. Евгений Замятин отметил: «Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс»[26]. Годом позже он написал роман-антиутопию, роман-предостережение «Мы». Он показал гипотетическую модель торжества утилитарного рационализма, который пропагандировали дилетанты-ортодоксы, претендовавшие на руководство художественным авангардом.

Растворение «Я» в безликом «Мы», индивидуального в стандартном, становилось преступлением против человечности. Но некоторые черты гротеска Замятина стали проступать в жизни с пугающей быстротой. На совещании в Большом зале Московской консерватории (1925), посвященном судьбам интеллигенции, представлявший партию Н. И. Бухарин заявил: «Нам необходимо, чтобы кадры интеллигенции были натренированы идеологически на определенный манер. Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их, как на фабрике»[27].

Такая культурная политика означала противодействие расширению спектра поисков, их подчинение главному направлению идей Великой утопии. Конкретизировать предпочтительное направление должен был конкурс на проект Дворца Труда — главного общественного здания страны — в Москве между Охотным рядом и пл. Революции. Идея была предложена С. М. Кировым на I съезде Советов СССР (1922). Киров подчеркнул: «Здание должно являться эмблемой грядущего могущества, торжества коммунизма не только у нас, но и на Западе»[28]. Квазирелигия, которой становилась осуществляемая утопия, должна была получить свой главный храм.







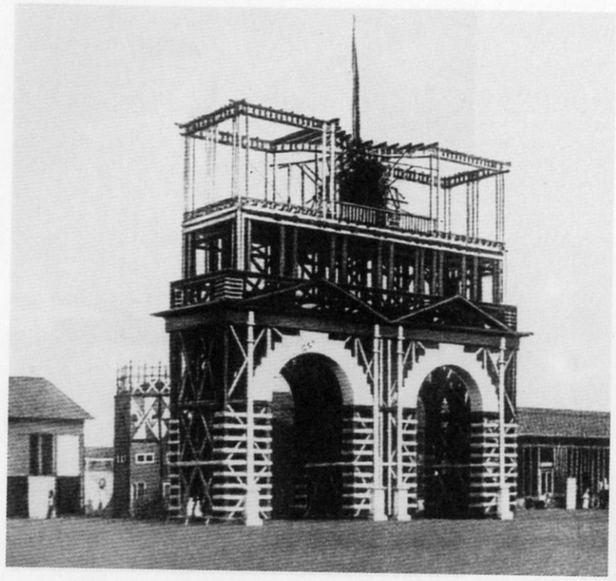
Архитектор И. А. Голосов.
Конкурсный проект Дворца труда
в Москве. 1923. Фасад, план

Архитектор Г. М. Людвиг.
Конкурсный проект Дворца труда
в Москве. 1923.
Фрагмент фасада

Условия конкурса предусматривали крупное сооружение с залом для массовых собраний на 8 тыс. чел. и блоками помещений советских и партийных организаций, просветительских учреждений, аудиторий. Установка программы противоречива: дворец, а потому здание должно иметь «богатый, соответствующий своей идее вид», но «выраженный простыми современными формами, вне специфического стиля какой-либо прошлой эпохи»[29]. В жюри конкурса входили, среди прочих, И. Э. Грабарь, И. В. Жолтовский, Ф. О. Шехтель. Рационалисты от участия в конкурсе отказались.

Первой премией был отмечен петроградец Н. А. Троцкий, почти буквально перенесший в проект двусмысленность установки программы — на «дворцовость», но простую и современную. Создан романтичный и подавляюще величественный образ, не без эклектичности соединивший черты тяжеловесного «Зала столетия» в Бреслау (1913), фантазий Леду и обобщенных классических форм И. А. Фомина, учителя Троцкого, с патетичностью офортов Пиранези. Проект И. А. Голосова, где динамично сгруппированы массы, форма которых основана на архетипах классического, стал вершиной его «символического романтизма». Г. М. Людвиг (1893–1973) в проекте со спиральной башней — символом революции — использовал как метафоры пролетарского мира технические формы неясного назначения — стрелы кранов, решетчатые фермы и пр. Эти проекты стали как бы прощанием с романтичностью бумажной архитектуры.

Самый значительный проект, поднявший идеи конструктивизма на уровень зрелой концепции, представили братья Веснины. Форма, основанная на открытых конструкциях, несла суровую романтичность, не менее эмоциональную, чем



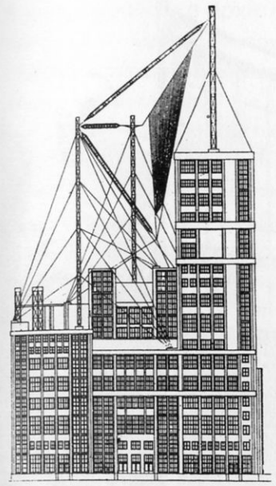


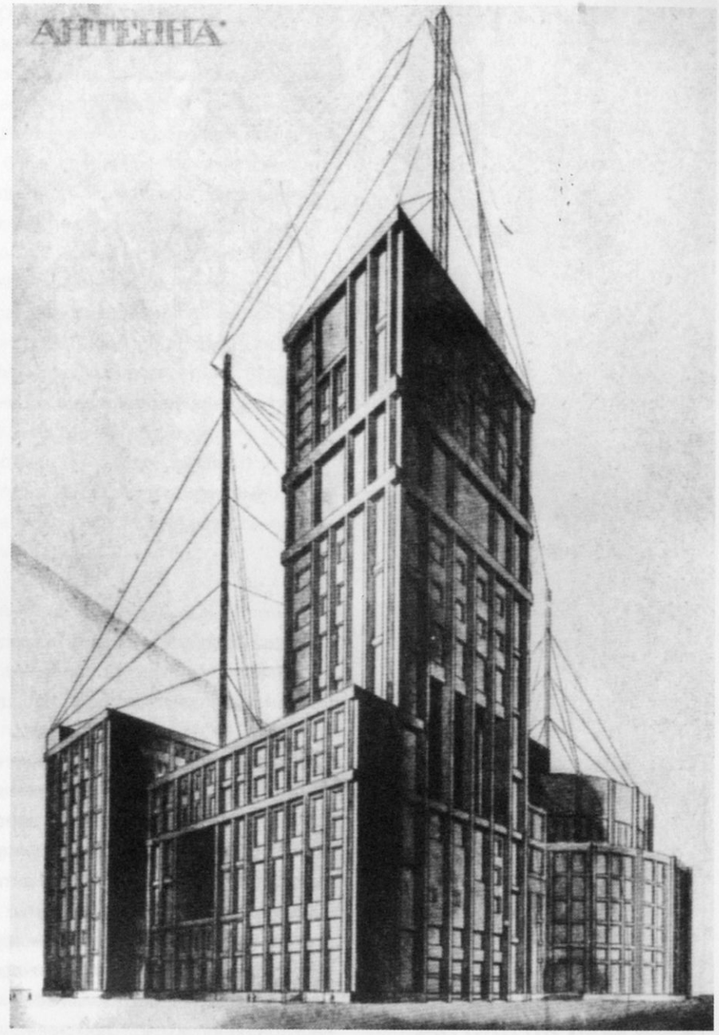
Архитектор И. В. Жолтовский, художник И. И. Нивинский. Входная арка Всероссийской сельскохозяйственной и кустарной выставки в Москве. 1923 (не сохранилась)

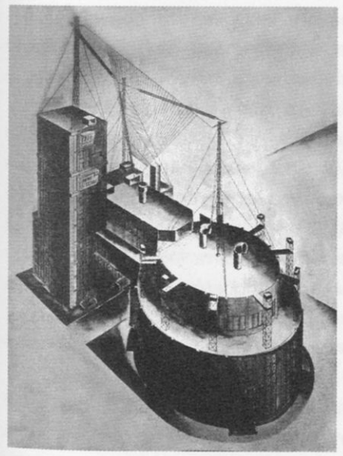
Архитектор К. С. Мельников. Павильон «Махорка» на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарной выставке в Москве. 1923 (не сохранился). Макет, фото с натуры

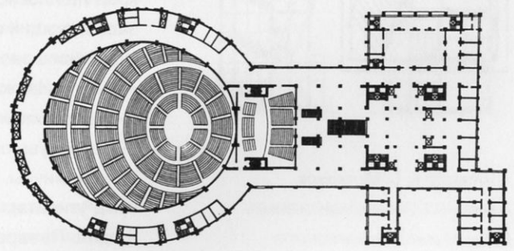
предложения романтиков-историцистов. Превосходство проекта было очевидно. Жюри, однако, не осмелилось отметить его первой премией, ограничившись третьим местом. В этой работе метафора «дворцовости» освобождена от традиционной связи с нагромождением каменных масс. Строгое железобетонное сооружение впечатляет контрастами логично организованных объемов — прямоугольных призм, включающих малые помещения, и цилиндра зала-амфитеатра. Основной архитектурный мотив определен жестким ритмом обнаженного каркаса. «Прото-хай-тек» ажурных радиомачт и информационных экранов, венчающих здание, напоминает символические конструкции театральных декораций А. А. Веснина. Вместе с тем — это символ здания-трибуны. Главным новаторством, однако, был метод «конструирования» нового социального организма. Здесь архитектурная утопия адекватна стадии развития Великой утопии, достигнутой к переломному 1923 г.

Всероссийская сельскохозяйственная и кустарная выставка уже знаменовала переход к воплощению идей в строительстве. Главным архитектором выставки был А. В. Щусев, генеральный план разработал И. В. Жолтовский. Комплекс, расчлененный на компактные группы, объединялся обширным партером. Вполне каноничные очертания двухпролетной входной арки (архит. И. В. Жолтовский, художник И. И. Нивинский) воплощены в ажурном открытом деревянном каркасе. Плоскостные имитации каменных клиньев арок подчеркивали иронич-
ную игру традиционными стереотипами (предвосхищение аллюзий постмодернизма 1980-х!). Были на выставке и стилизации в «национальных стилях» — русском (Щусев), среднеазиатском (Шехтель). Среди произведений авангарда выделялся павильон «Махорка» — сложный куст объемов с косыми срезами

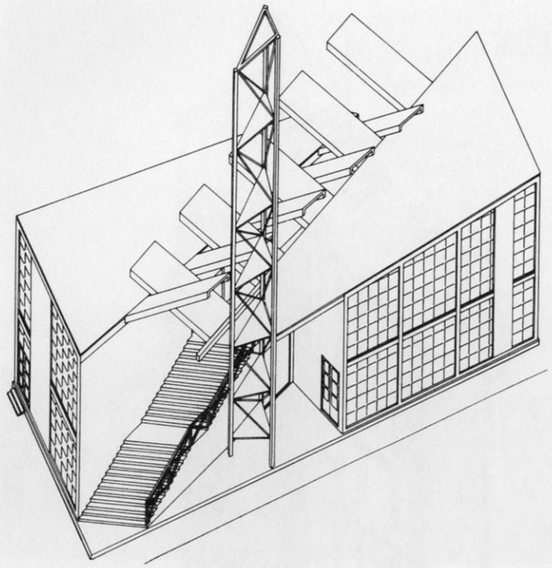


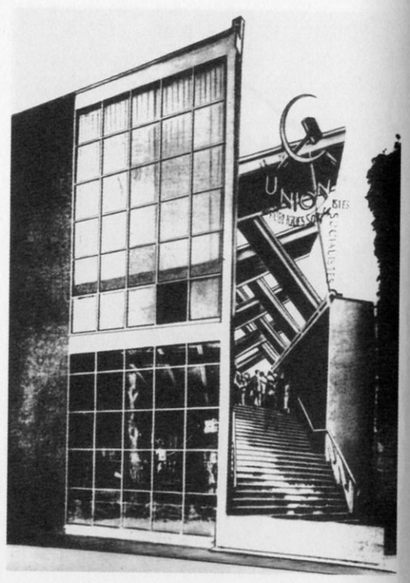






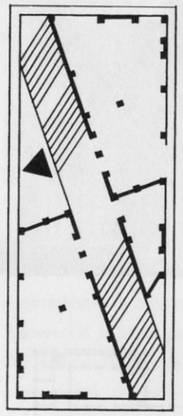
Архитекторы братья Веснины. Конкурсный проект Дворца труда в Москве. 1923. Фасад, перспектива, аксонометрия, план





кровель; их спиральная группировка отсылала к Башне Татлина, сохранявшей значение популярнейшего символа. Этой работой впервые обратил на себя внимание гениальный формотворец К. С. Мельников (1890–1974).

Павильон «Махорка» как бы заключал в себе гены павильона, который Мельников построил в 1925 г. на международной Выставке декоративных искусств в Париже. Эта легкая деревянная постройка была первым выходом советской архитектуры на международную арену. Мельников говорил, что стремился создать архитектуру антидворцовую, антимонументальную, не имеющую массивных стен и замкнутых пространств, интерьер которой неотделим от экстерьера. Он выстроил конструкцию в пространстве — ажурную, сквозящую структуру, подобную сценическим установкам Л. Поповой и А. Веснина. Прямоугольный двухэтажный объем неожиданно рассечен сквозной диагональной перспективой, пространством, в котором открытые лестницы с двух сторон поднимаются к короткому коридору второго этажа. Разрыв этот перекрыт не плоскостью кровли, а рядом перекрещивающихся крутых навесов, защищающих от дождя, но открывающих небо прямо, а не через стекла. Над павильоном поднялась треугольная решетчатая мачта — «каркас колокольни». Неожиданность диагональной симметрии, прозрачность, динамичные ритмы каркасной конструкции стали основой яркого и свежего образа страны, дерзнувшей на великий социальный эксперимент. Конструкции просты и экономичны, но И. Г. Эренбург отметил, что косой ливень крыш павильона чужд утилитаризму. Обнаженная конструкция обратилась поэтической метафорой. Превращение практического в поэтическое стало потом стержнем творчества Мельникова.



Архитектор К. С. Мельников.
Павильон СССР на международной Выставке декоративных искусств в Париже. 1925 (не сохранился).
Аксонометрия, лестница, план 2-го этажа

Конструктивизм в архитектуре — зрелая концепция

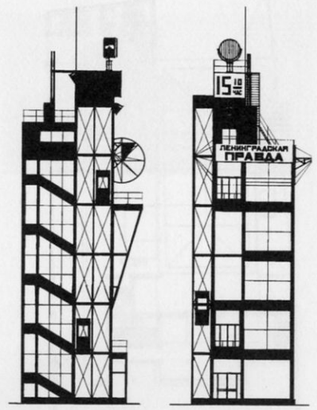
Уже в 1924 г., через год после Дворца Труда, А. А. и В. А. Веснины предложили еще более завершенное художественное воплощение концепции конструктивизма в конкурсном проекте здания представительства газеты «Ленинградская правда» в Москве на Страстной площади. Шестиэтажная прозрачная постройка из металла и стекла на участке всего лишь 6х6 м соединила в элегантно-утонченной форме опыт экспериментов беспредметного искусства и создания малых объектов, накопленный в кругу художников-конструктивистов. Возник объект взаимодействия искусств, доведенного до взаимного растворения. На равных правах в его образную систему вошли технические элементы — в числе их подвижные кабины лифтов в прозрачных шахтах (реализация татлинской идеи соединения стабильного и подвижного). Эксперимент закреплен конкурсным проектом правления АО «Аркос», выполненным всеми тремя братьями Весниными. Внушительность Дворца соединена со сдержанной элегантностью представительства «Ленправды», достигнув завершенности стилистической системы (что сделало проект предметом многочисленных подражаний). В проектах 1923–1925 гг. формирование архитектурного конструктивизма было завершено. Его проектные модели складывались в парадигму, соотносимую с провозглашенными целями Великой утопии.



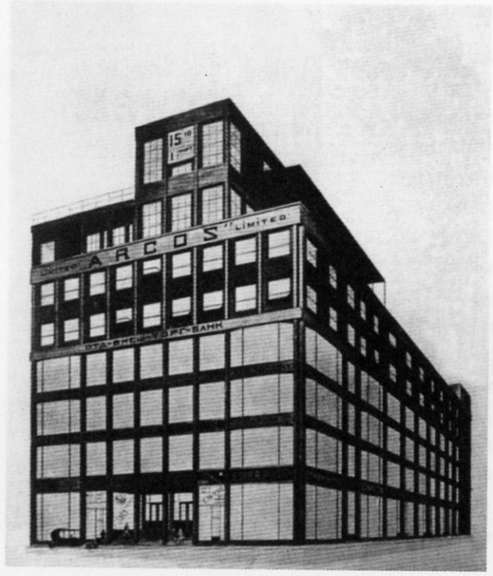
В завершении системы идей и организационной консолидации конструктивизма ключевую роль сыграл М. Я. Гинзбург. Лидерство объединения конструктивистов (ОСА) в советском архитектурном авангарде было закреплено созданием в 1926 г. печатного органа — журнала «Современная архитектура» (СА), который существовал пять лет и оставался в те годы единственным в СССР регулярно выходившим изданием, посвященным архитектуре. Обладая почти монополией на критическую оценку практики и пропаганду идей современной архитектуры, конструктивисты расширяли и укрепляли свое влияние. Концепция конструктивизма стала главным воплощением первой утопии советской архитектуры.

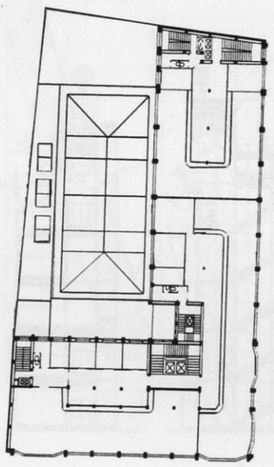
Система идей зрелого архитектурного конструктивизма получила завершение на страницах СА. А. А. Веснин и М. Я. Гинзбург сближали ее с социальными идеями Великой утопии. Теоретические тексты призывали к функциональному методу творчества, которым должна осуществляться жизнестроительная направленность конструктивизма: «Конструктивизм... диктует „изобретение" новых типов архитектуры, новых организмов, которые бы не только кристаллизовали новые производственные и бытовые взаимоотношения, новый социалистический быт, но и всемерно способствовали бы этой кристаллизации, этой продвижке нового быта. Мы утверждаем, что в эпоху строительства социализма... задача архитектора — прежде всего „изобретение" новых социальных конденсаторов жизни — новых типов архитектуры»[30].

Внимание, преимущественно обращавшееся на анализ взаимоотношений конструктивно-технических и формально-эстетических средств, переместилось на взаимосвязь средств и целей архитектуры. Художественно-эстетические задачи стали как бы растворяться в единстве функционально-социальных за-



Архитекторы А. А. и В. А. Веснины.
Конкурсный проект здания представительства газеты «Ленинградская правда» в Москве. 1924





Архитекторы братья Веснины.
Конкурсный проект здания правления АО «Аркос» в Москве. 1925.
Перспектива, план 3–4-го этажей

дач. Полемика с рационалистами поощряла возвращение к жесткому практицизму, ограничивающему формообразование использованием утилитарных и конструктивных возможностей вне «отвлеченных эстетических прибавок» и знаковых элементов.

Растущая популярность конструктивизма стала порождать поверхностные имитации его внешних признаков вне сущности функционального метода — «конструктивный стиль». Гинзбург отрекается от принимавшейся им ранее категории стиля, подчеркивая, что конструктивизм — не «стиль», но метод деятельности (хотя в исторической перспективе очевидна и формально-стилистическая определенность его результатов). Впрочем, в середине 1920-х категория стиля в применении к советской художественной культуре стала неудобной. В архитектуре развивались и расширяли влияние авангардистские направления, в то время как в других пространственных искусствах они, теряя как свою публику, так и поддержку государства, угасали. Беспредметное искусство оттеснялось традиционным фигуративным. Архитектурный авангард оказался в культурном одиночестве и стремился активизировать контакты с «международным фронтом новой архитектуры». Предполагалось, что социал-демократический вариант архитектурной утопии создает предвестья социализма за пределами «отдельно взятой страны». Но такая линия поведения оказалась не совпадающей с «генеральной линией», что стало поводом для обвинения конструктивистов в попытках протащить чуждую идеологию в строительство пролетарской культуры.

Изначальной предпосылкой конструктивизма было освоение как конструктивных возможностей новой техники, так и ее внутренних закономерностей и методов формообразования. Иронизируя над книжностью сторонников историзма,

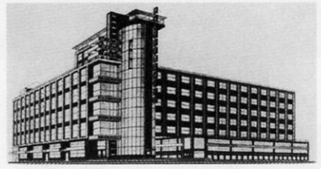
М. Я. Гинзбург заметил: «В сущности, лучшая библиотека по архитектуре — собрание последних каталогов и прейскурантов крупнейших технических фирм»[32]. Но российское строительство тех лет не создавало стимулов развития новой архитектуры. Его структура, разрушенная гражданской войной, восстанавливалась медленнее промышленности, а форсированная индустриализация поощряла экстенсивные методы строительства, при которых задачи решались привлечением масс неквалифицированной рабочей силы, а не динамикой технического прогресса.

В такой ситуации теоретическая мысль конструктивистов стала обращаться к технике не как источнику новых возможностей формообразования, но как прообразу методов деятельности. Один из номеров СА (№ 3, 1926) открывался лозунгом: «Архитекторы! Не подражайте формам техники, а учитесь методу конструктора». Естественным применением «конструкторского» метода к архитектуре было расширение ее стандартизации. Рассуждения на эту тему Ле Корбюзье и Гропиуса были хорошо известны. Предполагалось, что механизмы планового хозяйства и государственная собственность на недвижимость сделают особенно эффективной индустриализацию строительства, обеспеченную внедрением стандартов. Работа по типизации сооружений называлась основной задачей конструктивизма[33].

С 1928 г. в организованной при стройкоме РСФСР секции типизации, которую возглавил М. Я. Гинзбург, велась планомерная разработка стандартов жилища. Определялись жесткие нормативы пространства для элементарных бытовых процессов, на их основе создавались стандартные ячейки. Стандарт при этом представлялся умозрительной стадией осуществления утопического идеала. Он предполагал четкую модель жизненной ситуации. Ее однозначность закреплялась наборами встроенных предметов. Вводимые в систему возможности их трансформации в соответствии со сценарием процессов, введение «исчезающих» вещей (например, убирающихся в дневные часы кроватей) подчеркивали обезличенность стандартного окружения. Стандарт становился средством выражения эгалитарности общества, противостоящим «индивидуально вкусовому».

Конструктивизм сосредоточивался на воплощении социального идеала утопии, для которого конкретность места не существенна. В ситуации «новой исторической общности», которую являл многонациональный Советский Союз, это порождало трудные противоречия. Лозунг «интернациональной архитектуры» органичен в логике концепции, стремление к национальной самоидентификации не находило убедительного выражения.

В творческой практике направления его концепция получила наиболее полное выражение в формировании типов зданий, прежде всего — жилых. В этой сфере она осуществлена наиболее радикально. Уточним, однако: в 1920-е годы жилищная нужда в СССР оставалась небывало острой при ограниченных возможностях строительства. Отсюда — контрасты общей картины, совмещавшей



Архитектор И. А. Голосов.
«Русгерторг» в Москве.
Конкурсный проект. 1926

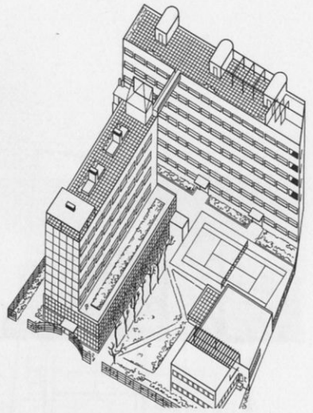


постройки, удовлетворявшие минимальные потребности простейшим использованием традиционных возможностей, и экспериментальные объекты, претендующие на создание моделей нового быта утопического общества.

Жилище и организация быта в архитектуре 1920-х годов

В условиях жестких экономических ограничений программный практицизм конструктивистов и используемые ими аскетичные формы получили поддержку в общественном мнении, что расширило и круг его сторонников среди профессионалов (хотя простота подчас была не метафорой «духа эпохи», а следствием реальной бедности). Функциональный метод жестко ограничен ситуацией в первых комплексно застроенных кварталах Москвы («Усачевка», 1925–1931, Дубровский жилой массив, 1926–1927) и Ленинграда (Тракторная улица, 1925–1927). Периметральная застройка основана на традиционных приемах (только сдвиги корпусов да соединяющие их полуарки сохранились от первоначальных эскизов Тракторной улицы, следовавших пространственным идеям супрематизма). Планировка двухквартирных секций близка к планам минимальных рабочих жилищ у германских функционалистов того времени.

Но с первых послереволюционных лет возник конкретный социальный заказ, порожденный стихийным возникновением рабочих бытовых коммун. Как правило, они были неустойчивы и распадались вместе с уходом экстремальных ситуаций времен гражданской войны. Однако программой РКП(б), принятой в марте 1919 г., образование системы коммун было провозглашено частью стратегического плана построения общества. Политическая борьба вокруг рабочих коммун в среде буржуазных кварталов способствовала символической связи новых форм быта с идеями Великой утопии и сложению вокруг них мифов о формировании нового человека, гражданина утопического будущего, ориентированного на ценности общественного труда и коллективного быта. Эти мифы получили поначалу отражение в экспрессионистических фантазиях Живскульптарха, не вышедших за пределы символизации мифологем.



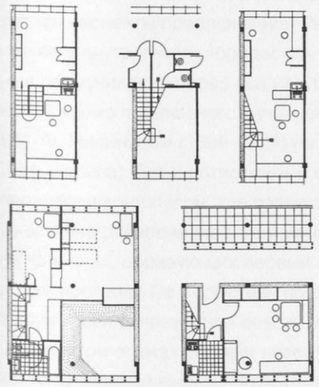
Архитекторы М. Я. Гинзбург,
А. Л. Пастернак, С. Л. Прохоров.
Дом «переходного типа» в Свердловске.
1930–1932

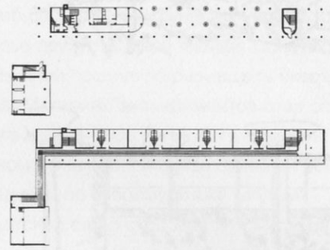
Архитекторы М. Я. Гинзбург,
В. Н. Владимиров, И. Ф. Милинис.
Дом в Москве на Гоголевском бульваре.
1929–1930. Аксонометрия

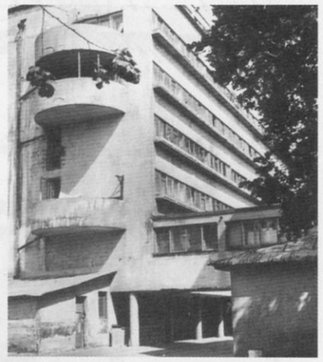
В период НЭПа, с его возрождением буржуазной ментальности и духа собственничества, мифы о новом человеке, формируемом коллективным бытом, вновь обрели актуальность. Они противопоставлялись власти вещей и накопительству, утверждая социально-этические нормы, заложенные в структуру Великой утопии. Поднялась и новая волна создания бытовых коммун — в основном молодежных. В них объединялись строители и рабочие, направляемые на места строительства новых промышленных центров, их создавали студенты вузов. Складывались специфические однородные коллективы, члены которых оторваны от семьи и привычной среды, не имеют ни собственности, ни бытовых навыков. Радикальность идей организации коммун романтизировалась и приводилась к программам полного обобществления быта — в духе классических постренессансных утопий.

Теоретики «производственничества» и социологи придавали таким коммунам со специфическим контингентом значение универсального эталона. Побуждаемый Л. Д. Троцким, пропаганду идей коллективного жилища развернул ЛЕФ.

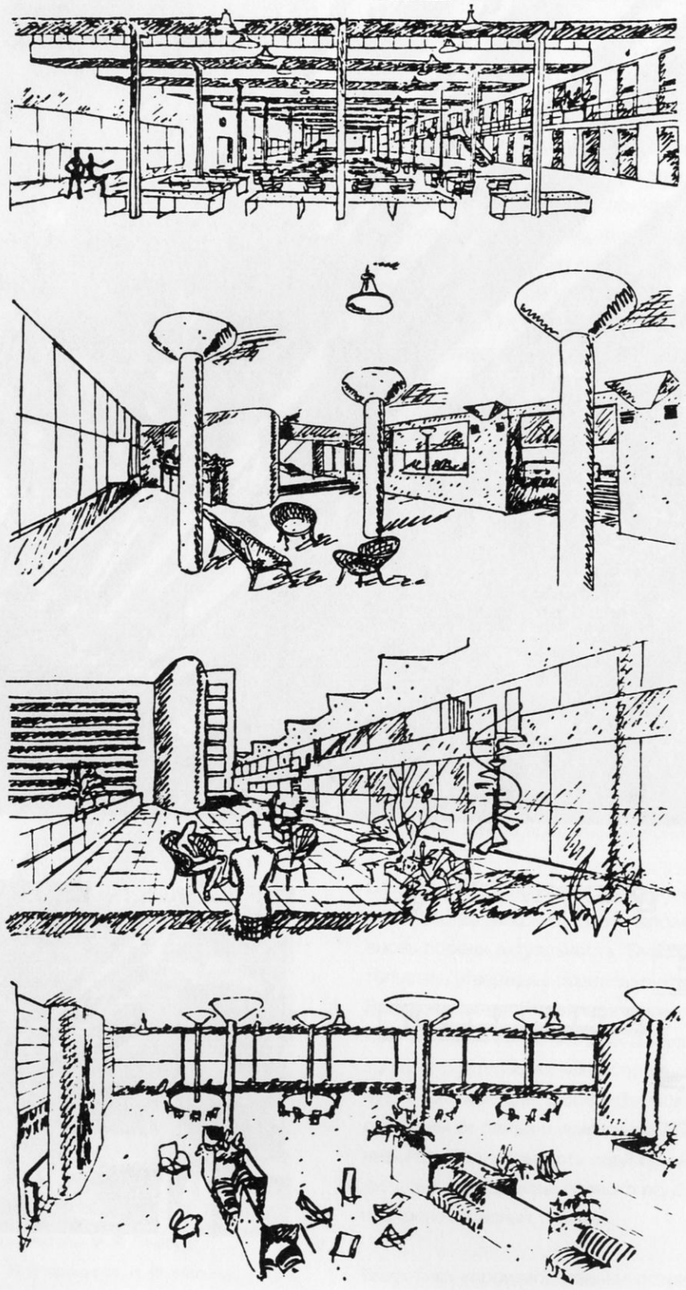




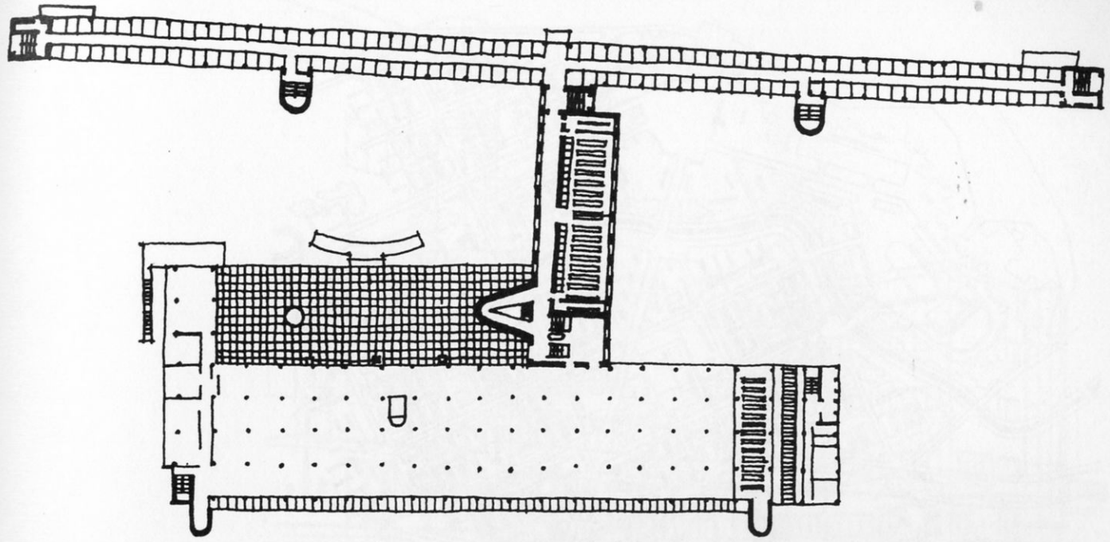




Архитекторы М. Я. Гинзбург, И. Ф. Милинис. Дом на Новинском бульваре в Москве. 1928–1930. Общие виды, планы 1 и 2-го этажей, планы квартир



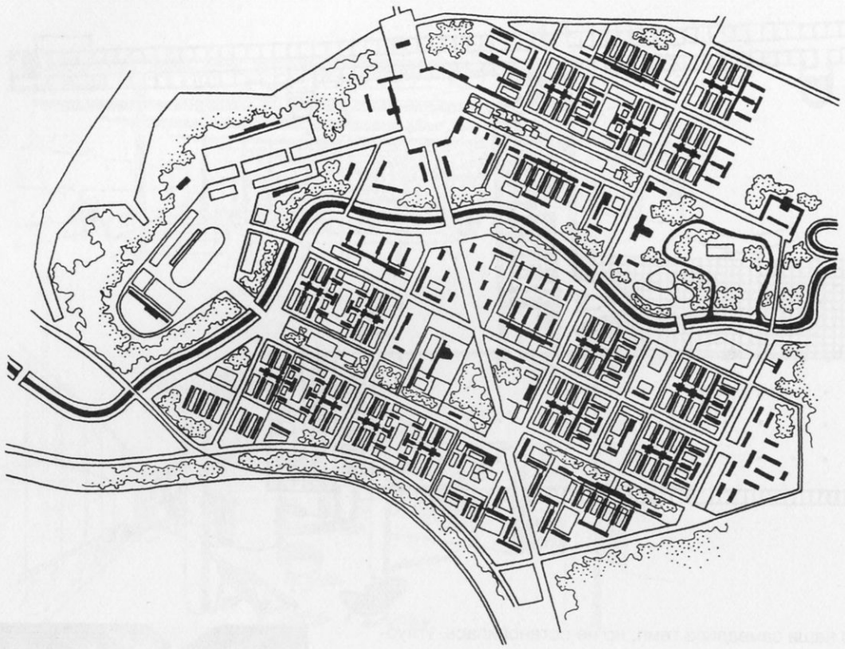
Архитектор И. С. Николаев. Дом-коммуна студентов текстильного института в Москве. 1929–1930. Эскизы интерьеров, план, общий вид

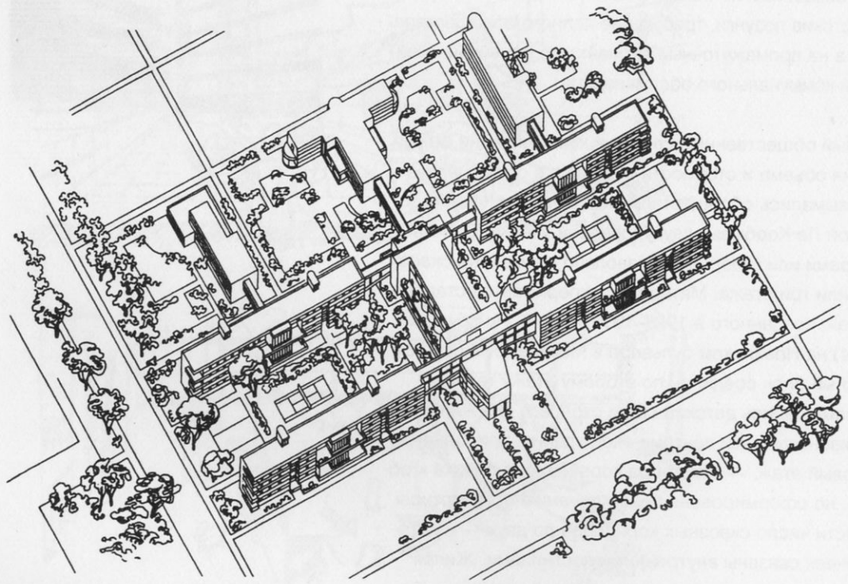




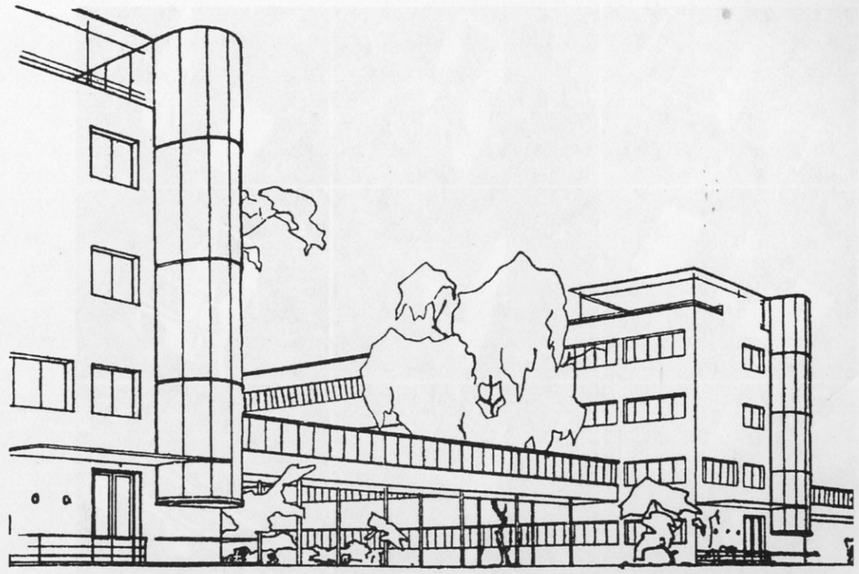
Н. Горлов писал: «Революция наша замедлила темп, но не остановилась. Углубляясь, она подошла к быту. Быт — наш новый фронт»[34]. ОСА включилось в решение проблемы, содержание которой совпадало с установкой объединения на функциональный метод. Но проведенный им конкурс на жилье нового типа был ориентирован не на экстремистские лозунги, требующие полного обобществления быта и устранение семьи, а на промежуточный вариант, где семейные ячейки связаны с развитой группой коммунального обслуживания.

Возможность создать обширный общественный сектор и коммуникации между ним и ячейками без увеличения объема и стоимости виделась в сокращении величины ячеек, из которых изымались обобществленные функции. Использовались варианты предложенной Ле Корбюзье двухуровневой ячейки. Сочетание ее с внутренними коридорами или галереями позволяло размещать сквозные коммуникации через два или три этажа. Материал экспериментов стал основой «дома переходного типа», созданного в 1928–1930 гг. М. Я. Гинзбургом и И. Ф. Милинисом (1899–1974) на Новинском бульваре в Москве (бывший дом Наркомфина). Его шестиэтажный блок соединен по второму этажу теплым переходом с корпусом, где размещались детский сад и столовая для жильцов. Энергично расчлененное горизонтальными лентами окон здание, приподнятое на колоннах, образующих первый этаж, — метафора корабля (она близка к образам построек Ле Корбюзье, но сформирована более динамично). Квартиры в двух уровнях позволили свести число сквозных коридоров до двух — на втором и пятом этажах. Уровни ячеек связаны внутренними лестницами. Жилая комната двойной высоты служит резервуаром воздуха для всей квартиры. Кухня минимальна, поскольку предполагалось обслуживание общей столовой[35]. В соответствии с «пятью пунктами» Ле Корбюзье, незастроенные пилоны пер-





Архитекторы А. А. и Л. А. Веснины. Проект застройки Кузнецка. 1929–1930. Генеральный план, аксонометрия одного из «жилых комбинатов»



вого этажа сохраняли единство сада. Форма выведена из конструкции — непрерывность ленточных окон обеспечена внутренним каркасом. Она интернациональна, но точно согласована с контекстом места. Кроме дома на Новинском бульваре, в Москве, Свердловске и Саратове выстроены еще пять домов «переходного типа».

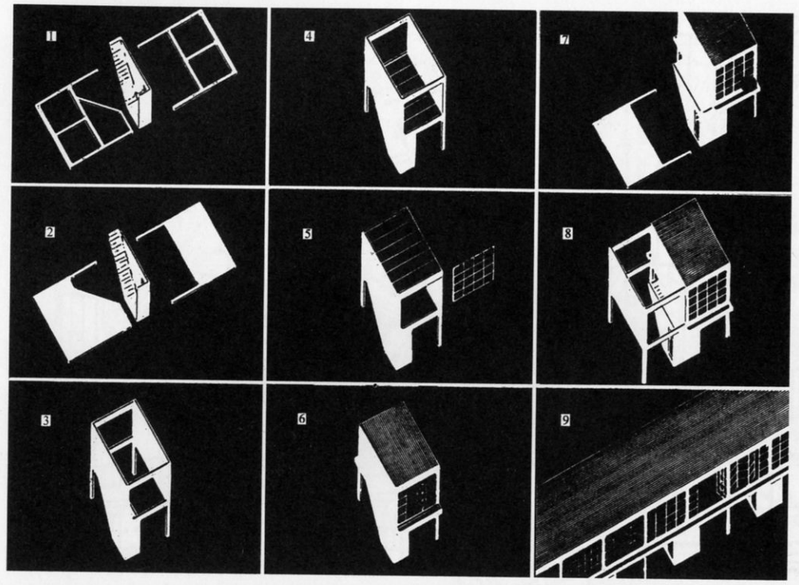
Но имели сторонников и модели обобществления быта, не менее радикальные, чем описанная в романе Замятина. Больше всего их было среди студенческой молодежи. Призывали к научной организации быта, подобной НОТ на производстве. Обобществление доводилось до абсолюта: «Коммунары вносят в общий котел все вещи, белье, платье и все последующие заработки» (статья устава одной из московских студенческих коммун)[36]. СА опубликовала статью по проекту томского архитектора Н. С. Кузьмина. Он исключал семью как структурную ячейку, разбивая население на возрастные группы, которым выделяются помещения. Спальные кабины минимальны. Суточный цикл разъят на цепочку строго нормированных процессов и расчислен с точностью до минуты. «График жизни» направляют команды, транслируемые радиосетью с шести утра. Мысль о полном слиянии жизни пролетария с производством проведена с неукоснительной последовательностью[37].

Радикальная модель получила реализацию в доме-коммуне студентов текстильного института в Москве (1929–1930, архит. И. С. Николаев), предназначенном для 2 тыс. человек. Суточный цикл жизни осуществлялся здесь с последовательностью работы конвейерной линии. Его расчленению подчинена пространственная структура. В узкой 8-этажной пластине, растянутой на 200 м, по сторонам коридора размещена тысяча «спальных кабин» на двоих



Студенты МВТУ, рук. А. Г. Мордвинов. Жилой комбинат для Автостроя. Нижний Новгород. Конкурсный проект. 1930

Архитектор В. В. Медведев. Жилкомбинат «Культурная революция» в Нижнем Новгороде. 1932

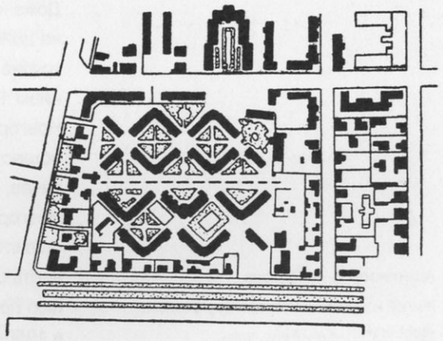


площадью в 6 м. Дневная группа включала столовую, зал для занятий, библиотеку, помещения для отдыха. Связывались группы через санитарный блок, примыкавший к середине пластины спален. Проходя через него, обитатель дома принимал душ и переодевался. Днем опустевший спальный корпус проветривался и санировался. Одежда хранилась в гардеробной санитарного блока. Холодная ясность доминирует в форме здания. Интерьеры на проектных рисунках, имитирующих манеру Ле Корбюзье, имели характер производственных помещений, цехов «духовного производства», штампующего (по выражению Бухарина) «нового человека». Метафоры архитектуры точно выражают радикализм социальной программы.

Этот радикализм имел некую мотивировку в особых ситуациях — Кузьмин проектировал автономную жилую единицу для отдаленного шахтерского прииска, Николаев — подобие монастырской общины, посвятившей себя овладению знаниями. Их коллективы были обособленными и внутреннее однородными. Однако эти специфические модели принимались сторонниками радикализации социалистической утопии как универсальный образец. Комиссия, готовившая создание образцового дома-коммуны (1929), возглавленная наркомом и теоретиком градостроительства Н. А. Милютиным (1889–1942) и включавшая главных авторитетов ОСА, постановила: «При проектировании жилых корпусов для взрослых исходить из того, что строится жилище не для семьи, а для отдельных лиц, идеологически близких между собой» [37]. Закреплялось направление на отмирание семьи. Человек рассматривался как комплекс запрограммированных функций, направляемых коммунистической идеологией.

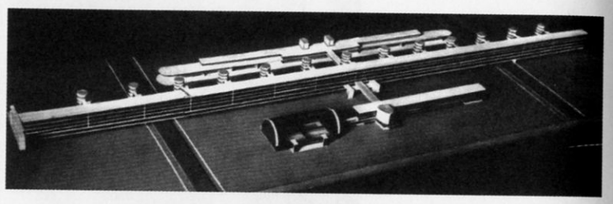
Архитекторы М. О. Барщ
и М. Я. Гинзбург.
Автономная ячейка для одного или двух человек. Конкурсный проект Зеленого города. 1929–1931

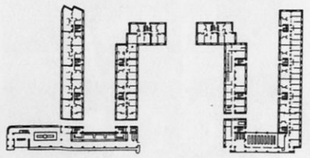




Архитектор Н. П. Травин. Шаболовский жилой массив в Москве, 1927–1929. Жилая группа, генеральный план



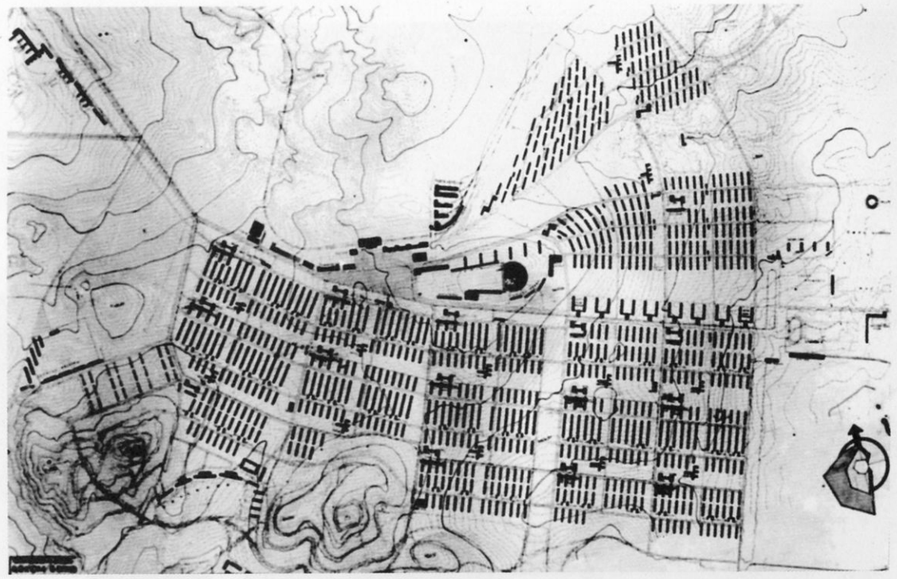




Архитектор И. А. Голосов.
Жилой комплекс в Иваново-Вознесенске.
1929–1931. Внешний вид, план.
Проект жилкомбината для Сталинграда.
1930

Время интенсивной индустриализации страны, стержневой задачи строительства социализма в «отдельно взятой стране», накладывало отпечаток на архитектурную мысль. Появилась идея «жилого комбината», комплексной формы внедрения коммунального быта. Такие комбинаты проектировались братьями Весниными для Сталинграда и Новокузнецка (1929–1930). В последнем жилкомбинаты должны были формировать всю застройку города на 35 тыс. жителей. Каждый из комбинатов проектировался как симметричная группа из четырех жилых корпусов, связанных теплыми переходами с общественным сектором, поставленным на оси. И. А. Голосов предлагал для Сталинграда (1930) жилкомбинат из трех зданий-пластин, связанных переходами — жилым посредине, общественным центром и детским садом по сторонам.

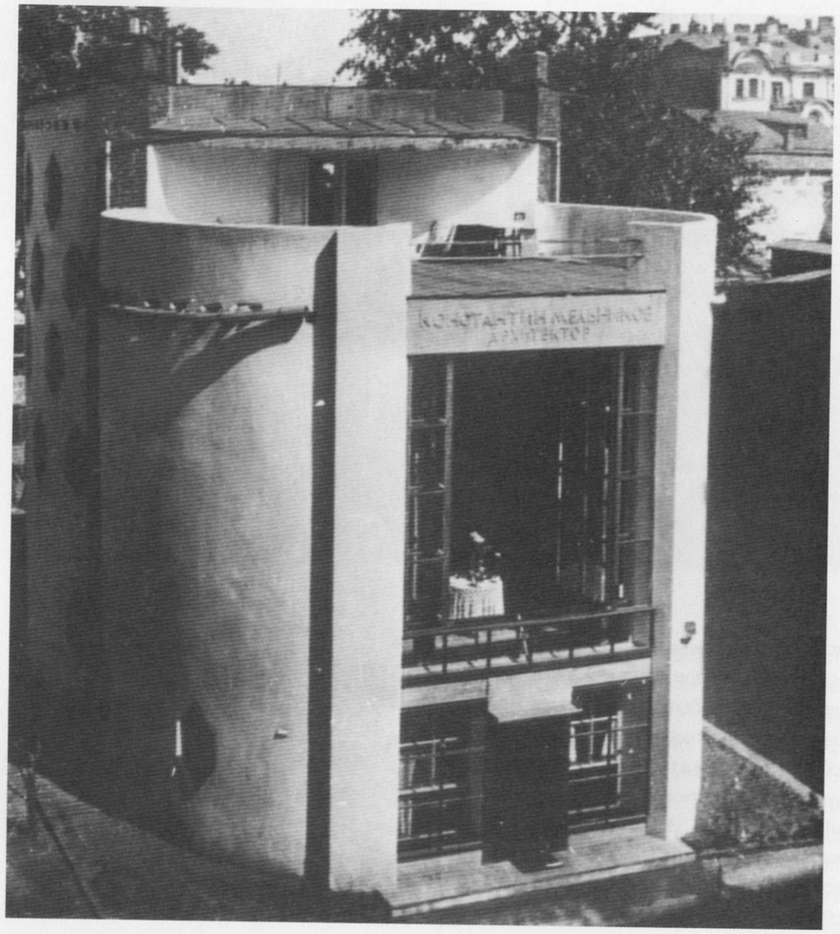
Дома-коммуны представляли собой как бы передовой отряд наступления утопии на действительность. Их рассудочно запрограммированные схемы, однако, трудно вписывались в жизненную ситуацию и деформировались под ее давлением. При строительстве жилкомбинатов Соцгорода при автозаводе в Нижнем Новгороде жилищный кризис заставил заселять жилые блоки до сооружения общественного сектора (который так и не возник). Другие коммуны, успешно начав, перерождались — как жилкомбинат «Культурная революция» в Нижнем Новгороде (1932, архит. В. В. Медведев). Сначала высокий уровень расходов заставил отказаться от блока общественного питания, затем невысокая эффективность общественных служб и нужда в жилье привели к их закрытию и заселению помещений. Остались неудобные дома коридорного типа, перестроенные в 1950-е гг., сохранившие как память о былой коммуне суровые очертания группы лаконичных объемов.

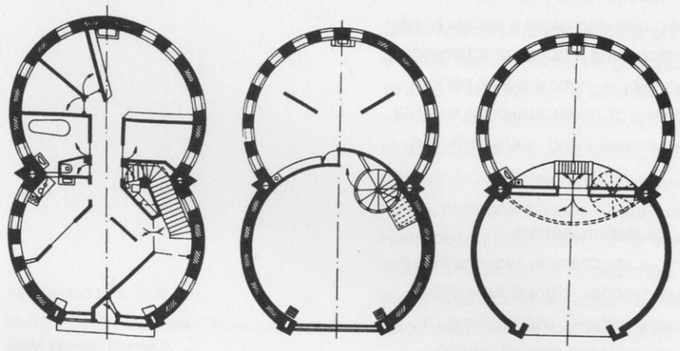


Бригада Эрнста Мая.
Генеральный план Магнитогорска.
1929–1931

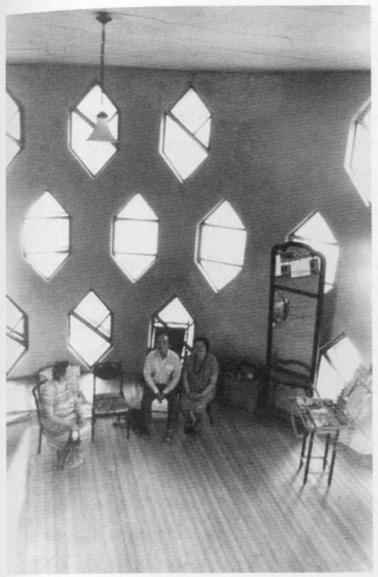
Формирование нового быта было самым активным направлением первой утопии советской архитектуры. Но быт по своей природе — наиболее консервативная, отягощенная традициями часть человеческого бытия. Не оправдались надежды на роль бытовых коллективов как структурирующего начала общества. Оказалось, что потребность людей в общении не может быть введена в рамки соседских контактов и бытовых коммун. Это дало толчок иному повороту утопической мысли, связанному с концепцией дезурбанизма. В соответствии с ней концентрация людей должна была происходить только в процессе труда. Не занятая им часть времени отдавалась существованию в автономных индивидуальных ячейках среди природы близ автомобильных дорог, которые связывают их с местами приложения труда и общественными центрами, открывают разнообразные возможности контактов. Средством перемещения должен стать автомобиль, средствами общения — радио и телефон, включающие индивида в жизнь всей планеты. Дематериализация расселения, его растворение в пространственности, должна была продолжиться «дестационаризацией» — переходом к легким сборно-разборным домам, освобождающим человека от привязанности к месту и миру вещей. Рационально безликое окружение должно было исключить эмоциональное отношение к нему.

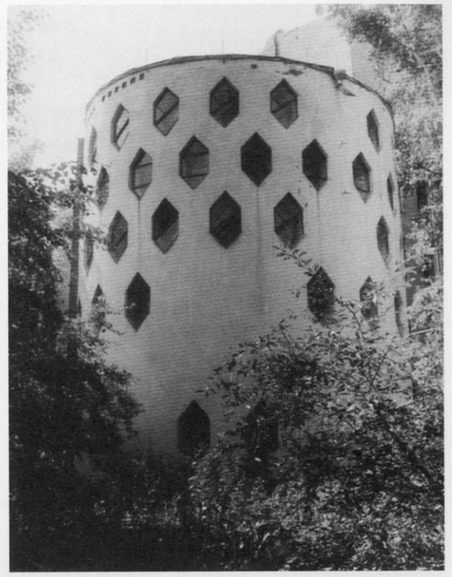
Автономная ячейка для одного или двух человек разрабатывалась в 1929–1931 гг. под руководством М. Я. Гинзбурга — квадратное минимальное строение (4x4 м в плане), поднятое над землей на столбах. Кроме единственной комнаты, оно имело тамбур, уборную и душевую кабину, отделенную от комнаты занавеской. Вариант для двоих (5x5 м) дополнялся кухней-нишей. Интерьер включал встроенные шкафы, убирающиеся кровати, выдвижные ширмы-перегородки.





Архитектор К. С. Мельников. Дом Мельникова в Москве. 1927–1929. Общий вид, план, интерьер мастерской Мельникова, фрагмент





Рядом с «ярмаркой идей» в экспериментальных поисках массовое жилищное строительство второй половины 1920-х кажется весьма обыденным. Совершился повсеместный переход от малоэтажных домов — осуществления вчерашней мечты о городе-саде — к городской застройке в 4–6 этажей. Новые жилые массивы получали системы обслуживания, размещавшиеся в автономных или пристроенных к жилым домам сооружениях. Своеобразием пространственной структуры, отразившей формальные поиски рационалистов, отмечен Шаболовский жилой массив в Москве (1927–1929, архит. Н. П. Травин). 5–7-этажные корпуса развернуты на 45° по отношению к сторонам квартала и главным проездам. Массы Г-образных в плане корпусов динамично нарастают к углам. Возникли эффектные перспективы пульсирующих пространств. Жилой комплекс, построенный И. А. Голосовым в Иваново-Вознесенске (1929–1932), выходит на магистраль шестиэтажными корпусами, торцы которых связаны одноэтажными блоками общественного назначения. Строчная застройка в «чистом виде» в городах европейской части России использовалась относительно редко — она сталкивалась с резким неприятием со стороны населения, для которого были важны социальные функции ясно обозначенных дворовых пространств. Крупные массивы строчной застройки были, однако, сооружены в новых промышленных городах Урала и Сибири, планировку которых проектировала бригада германских архитекторов Эрнста Мая (Магнитогорск, Орск, Ленинск, Новокузнецк, Щегловск).

Мысль архитекторов металась в поиске идеальной модели коммунистического быта. Но Великая утопия все более жестко подчинялась партийной идеологии и партийному руководству. В постановлении ЦК ВКП(б) «О работе по перестройке быта» (1930) указывалось на «крайне необоснованные, полуфантастиче-

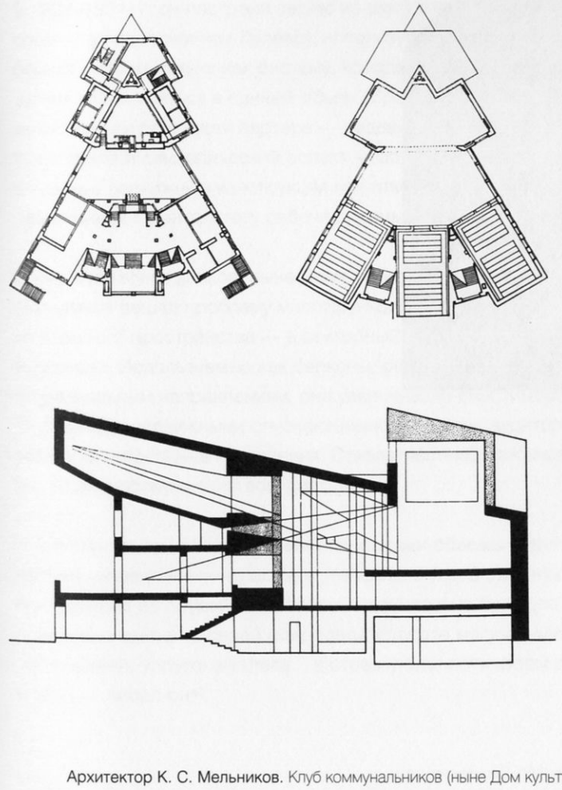
ские, а поэтому чрезвычайно вредные попытки... „одним прыжком" перескочить через преграды на пути к социалистическому переустройству быта»[38]. Семья была признана «хозяйственно-бытовой единицей», было признано право выбора образа жизни. Но окончательно решило судьбу экспериментов с «домами-коммунами» изменение программы построения нового общества. Летом 1931 г. Сталин, утвердившийся в роли вождя, заявил о войне «уравниловке». Эгалитаризм был изъят из идеалов Великой утопии.

Уникальным явлением в жилищном строительстве конца 1920-х гг. стал дом, который построил для себя в Москве К. С. Мельников (1927–1929). Отнюдь не ставя под сомнение «семью как ячейку общества», он конструировал для нее пространственную оболочку так, как будто не существовало никакого опыта и никаких стереотипов строительства жилищ. Он отверг кажущиеся неизбежными ортогональные очертания плана, создав постройку как сочетание двух вертикальных цилиндров, которые врезаны один в другой. Стены дома выложены из кирпича как равномерная сетка с шестигранными просветами. Монолитная по своей природе конструкция с полной естественностью преобразована в своеобразный каркас. Часть его просветов заложена, часть превращена в окна. Деревянные перекрытия выполнены как диски, основа которых образована частой клеткой из досок, поставленных на ребро. В необычных очертаниях создана сложная и выразительная система пространств, уютная и разнообразная. Логика формообразования этой постройки несовместима с функциональным методом конструктивистов, она не укладывается и в метод рационалистов, хоть и соприкасается с ним. Мис ван дер Роэ, «перевертывая» функционалистскую формулу, говорил о форме, которой должна следовать функция. Мельников стремился к синкретическому единству этих, обычно противопоставляемых, начал: «Жизнь людей в доме, так же, как и жизнь самого дома, должны жить одной жизнью — жизнью Архитектуры», — писал он[39].

Клубы и Дворцы культуры

К типам зданий, которые играли ключевую роль в модели счастливого будущего, относились здания для свободного общения людей (функции, которой пренебрегла «Афинская хартия») — клубы, Дома и Дворцы культуры. Образ социалистического города не мыслился без такого «второго дома» для каждого — как и без новых типов жилища. Особое значение типа определялось притоком в города вчерашних крестьян, в массе своей бессемейных, с неустроенным бытом. Организация досуга, способствующая развитию их личности, стала важной социальной проблемой. Клубное здание мыслилось как духовный центр, крупный и монументальный. Следствием стало преобладание схем, в которых доминировал крупный объем театрально-зрелищной части. Во второй половине 1920-х получили распространение клубы промышленных предприятий и промышленных профсоюзов. Определенность контингента исключала преувеличенность зданий, но профсоюзные заказчики сохранили установку на маленький театр с добавленными к нему помещениями клубной части. Попытку разрушить стереотип сделал К. С. Мельников.

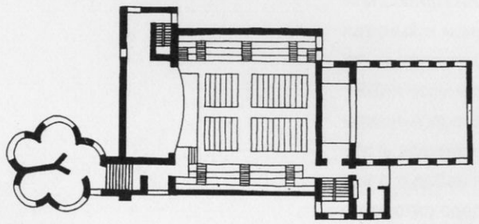






Архитектор К. С. Мельников. Клуб коммунальников (ныне Дом культуры им. И. В. Русакова) на Стромынке. 1927–1929. Общие виды, планы, разрез





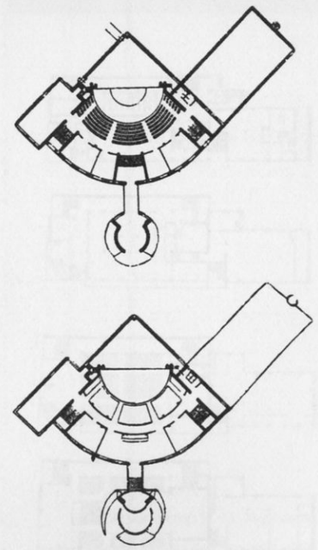
Архитектор К. С. Мельников. Клуб кожевников «Буревестник» в Москве. 1929–1930. Общий вид, план



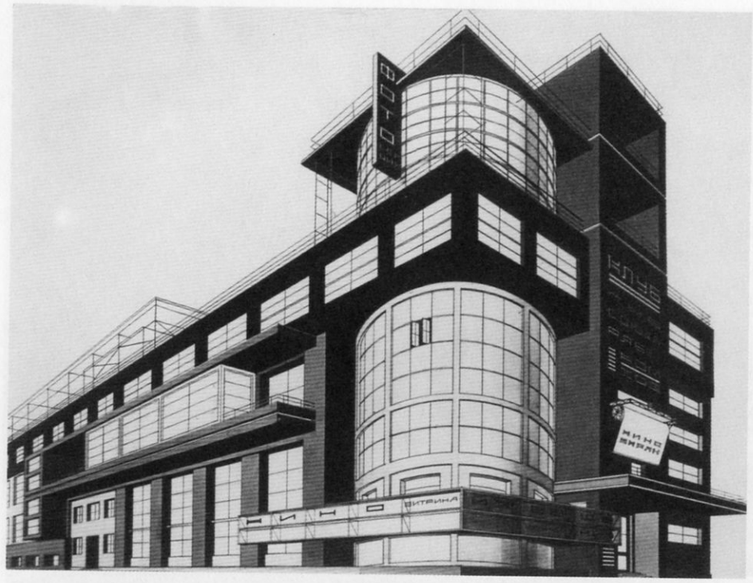
В 1927–1931 гг. он построил серию из шести клубных зданий (пять в Москве, одно — в подмосковном Дулёво), используя трансформации внутренних пространств и формируя их как систему, которая может распадаться на малые помещения или сливаться в единый объем. Средством должны были служить «живые» стены и плоскости партера — раздвигающиеся или перемещающиеся. Идея имела и символический аспект — архитектура, использующая механизированные подвижные конструкции как ответ на вызов века машин, метафора, обращенная к менталитету рабочих промышленности.

В клубе коммунальников, ныне Доме культуры им. И. В. Русакова (1927–1929), Мельников решал проблему многофункциональности трансформациями единого сложного пространства — в секторный зал с амфитеатром открывались три аудитории. Используемые как балконы, развивающие динамику пространства по радиальным направлениям, они увеличивали вместимость зала до 1200 мест. Отсеченные подвижными опускающимися стенами, аудитории могли использоваться как отдельные помещения. Стволы лестниц, зажатые между их объемами, удобно обслуживают всю систему.

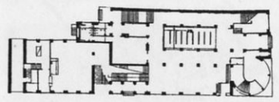
Энергично очерченными косыми консолями объемы аудиторий выступают наружу, определяя контрастную и вместе с тем целостную форму — Мельников называл ее орудийным залпом с прицелом в будущее. «Архитектура предстала заново в своей природной красоте могучих мускулов консольных напряжений, упругого взлета... в стремительности форм здания клуба Русакова», — писал он[40].

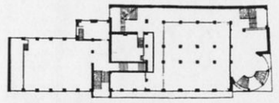


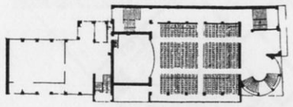
Архитектор К. С. Мельников.
Клуб завода «Каучук» в Москве. 1927–1929.
Общий вид, план

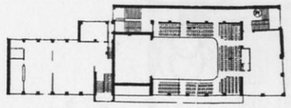










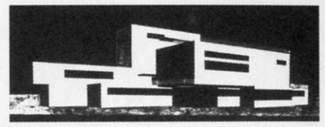


Архитектор И. А. Голосов.
Здание клуба им. Зуева в Москве.
1927–1929. Перспектива, общий вид, планы

В те же годы Мельников построил клуб завода «Каучук» в Москве. Компактный высокий секторный зал служит ядром объема. Вдоль его изогнутой стены он проектировал три яруса по 250 мест на каждом, оставив свободной плоскость партера. Она была задумана как подвижная платформа, перемещающаяся между ярусами по вертикали. Ею можно было бы разделить зал на два (идея не была осуществлена). Вестибюль как самостоятельный цилиндрический объем вынесен за пределы основной постройки и связан с ней переходом. Его плоская кровля, на которую ведут изогнутые наружные лестницы, расположена на уровне фойе во втором этаже. Она могла служить трибуной во время митингов и открытой площадкой перед фойе, разделяемой или объединяемой с помощью «живых стен».

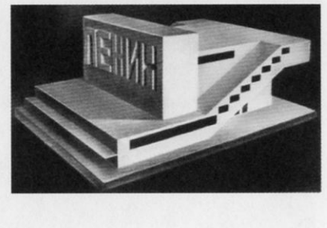
Клуб кожевников «Буревестник» в Москве (1929–1930) Мельников строил на узком участке, к тому же развернутом под углом к улице. На треугольной площадке перед торцом прямоугольного основного объема он расположил пятилепестковую в плане стеклянную башню — прозрачный кристалл, предназначенный для клубных комнат. Фоном для него служит глухая стена сцены, обращенной к улице. Зрительный зал на 600 мест расположен на втором этаже над фойе и вестибюлем. Со стороны, противоположной сцене, к нему примыкает спортивный зал. Между залами была запроектирована опускная стена, позволяющая объединять их пространства в зал на 1000 мест. Предполагалась и трансформация по вертикали. Посреди фойе проектировался плавательный бассейн, выделенный стеклянной стенкой. Партер зрительного зала мог убираться; пол раскрывался, а ряды мест в боковых частях, расположенные с крутым подъемом перпендикулярно сцене, становились балконами-трибуна-

ми. Мобильными проектировались и перегородки, расчленяющие этажи стеклянной башни клубных помещений. Устройства для трансформаций, как и бассейн, осуществлены не были.



Мельников силой воображения переносился в утопическое «завтра», жил им, строил для него и не мирился с ограничениями настоящего. Пытаясь перешагнуть их, он шел на несовершенство, неполноту реализации замыслов, стремясь закрепить их общие контуры. Он, как и требовал того дух времени, добивался предельной эффективности построек. Но идея здания-механизма была для него глубоко чуждой. Здание для него — оболочка жизни в ее конкретных проявлениях, взаимодействующая с ней, способная изменяться в меняющихся обстоятельствах. Организуя эту оболочку, Мельников не прибегал к функциональному зонированию и жесткой артикуляции пространств и объемов, которые навсегда закрепляют единственный вариант жизненного действа. Он стремился к компактным системам, объемная форма которых метафорична. Метафора, знак были отправным началом формирования модели.

Внимание к художественному началу ставило Мельникова в обособленную позицию среди российского архитектурного авангарда 1920-х. Он противостоял рассудочному утилитаризму функционального метода и даже рациональной организации человеческого восприятия, к которой тяготела АСНОВА.



К характеру работ Мельникова близко лишь здание клуба им. Зуева в Москве (1927–1929), построенное И. А. Голосовым, который, сблизившись с конструктивистами, сохранил стремление к метафоричности формы. Угол его прямоугольного массива, выходящий на пересечение улиц, образован мощным стеклянным цилиндром. Прямоугольная призма фойе третьего этажа перерезает цилиндрический объем, который кажется верхушкой гигантской колонны, утонувшей в земле.

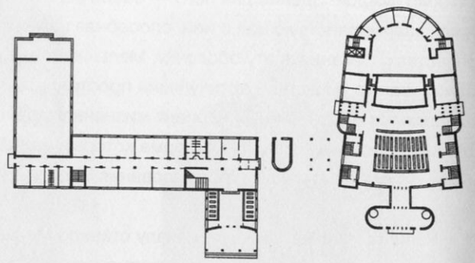
Символическое начало стремились выявить в зданиях рабочих клубов и члены ленинградской школы конструктивистов, находившиеся под влиянием супрематизма Малевича (проект клуба 1926 г., Л. М. Хидекель). Острая выразительность выделяет созданный А. С. Никольским проект зала общественных собраний на тысячу человек (1926). Прямоугольная призма зала охвачена наклонными линиями лестниц, связывающих вестибюль с амфитеатром. Пластина сценического объема, обращенная в строну входа, несет громадные литеры «ЛЕНИН». Динамика объема подводит к этой стене-экрану, превратившей всю постройку в лаконичный символ.

Небольшой клуб был типом здания, трудным для использования функционального метода. Артикуляция частей различного назначения приводила здесь к раздробленности и утилитарности, мало уместной для клуба (клуб «Пролетарий» на шоссе Энтузиастов в Москве, начало 1930-х, архит. В. Н. Владимиров; клуб «Рот Фронт» на Краснопролетарской улице в Москве, 1929–1930, архит. С. С. Пэн, и др.). Но прием артикуляции мог быть хорошей основой формообразования крупных зданий — Дворцов культуры. Последние характерны для

Архитектор Л. М. Хидекель.
Проект клуба. 1926

Архитектор А. С. Никольский.
Проект зала общественных собраний
на 1 тыс. мест. 1926





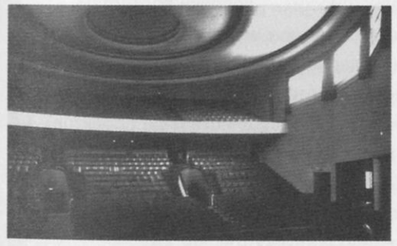
начала 1930-х гг., когда стали создавать клубные здания для групп предприятий и городских районов. Их зал получал развитую сцену, а помещения клубной работы разрастались в большой комплекс.

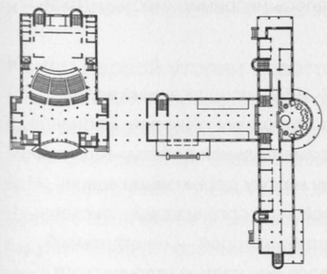
Первым сооружен в Москве Дворец культуры им. Горбунова (1929–1938, архит. Я. А. Корнфельд, 1896–1962). Зал на 1500 мест с театральной сценой образовал мощный объем, связанный с блоком клубных помещений переходом на уровне 2 и 3-го этажей. Объемы четко сформированы, контрасты их масс впечатляющи. Крупномасштабность и массивные формы, однако, чужды ландшафтному окружению. Высшим достижением архитектуры конструктивизма стал еще более крупный комплекс Дворца культуры Пролетарского района Москвы, запроектированный в 1931 г. братьями Весниными как группа из трех сооружений: театра с залом на 4000 мест, клуба с малым залом на 1200 мест и спортивного корпуса. Малый зал построен в 1933 г., вся клубная часть — только в 1937, когда конструктивизм воспринимался уже явлением прошлого. Большой зал, отнесенный ко второй очереди строительства, оказался излишним. Не построен и спортивный корпус.

Но метод конструктивизма полно и точно осуществлен в клубной части. Зал ее, который может работать автономно, входит в клубный корпус, взаимодействуя с его пространствами. Точно рассчитаны психологические эффекты последовательного восприятия пространственной системы при движении в здании. Внутренняя логика архитектурного организма прочитывается в структуре объема. Эркер над входом отмечает начало оси зрелищной группы. Т-образный в плане клубный блок связан с ней на верхних этажах. Терраса, эркеры, надстройки над плоскими кровлями смягчают переходы от жестких граней объемов

Архитектор Я. А. Корнфельд.
Дворец культуры им. Горбунова в Москве.
1929–1938. Общий вид, план

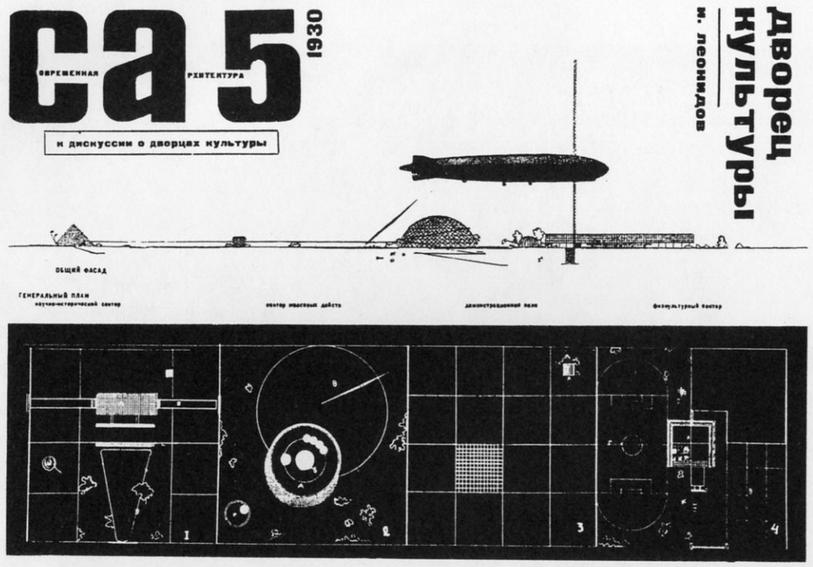








Архитекторы братья Веснины. Дворец культуры Пролетарского района Москвы. 1931–1937.
Комплекс клубной части — общий вид, интерьеры зала и фойе, план



Архитектор И. И. Леонидов.
Конкурсный проект Дворца культуры Пролетарского района Москвы. I тур. 1930. Фасад-развертка, план

к окружающему пространству и шкале человеческих величин. Как заметила В. Э. Хазанова, «дворец без дворцовости»[41] вошел в суровый быт московской рабочей окраины — Ленинской слободы; при всей аскетичности форм он внес в ее нелегкую повседневность праздник и свидетельство реальности утопического «завтра».

Дворец, место для которого освобождено сносом — вопреки протестам А. А. Щусева — средневековых построек Симонова монастыря, имел сложную историю проектирования. К обсуждению первого тура была привлечена «организованная пролетарская общественность», которая, «продемонстрировав острое классовое чутье, дала отпор реакционной сущности ряда проектов», — как отмечала пресса того времени. К реакционным был отнесен проект, представленный Московским архитектурным обществом (Г. П. Гольц, М. П. Парусников, И. Н. Соболев). Стремление связать здание в единый ансамбль с сохраняемой частью древних стен и башен сочтено противостоящим «жизнестроящей роли» советской архитектуры[42] — что диктовалось непримиримостью утопической мысли.

Был отвергнут и проект И. И. Леонидова (1902–1959), предлагавший вариант утопии более радикальный, чем заложенный в программу конкурса. Леонидов последовательно развивал идею своей экспериментальной работы «Клуб нового социального типа» (1928). Функциональному методу организации здания он противопоставил программу «пространственной культорганизации», системы открытых и закрытых пространств, мера масштаба которой — не отдельный человек, а человеческий коллектив. Клуб виделся ему частью утопического города будущего, предоставляющей возможности всестороннего развития

человека, вовлекая в различные виды деятельности и поощряя активное поведение. Поэтому он заменил традиционный зрительный зал залом универсального назначения. Необходимыми в системе клуба Леонидов считал парк, спортивные площадки и демонстрационные поля. Идея полифункциональности клуба, посетитель которого — участник многих форм деятельности, воплощалась в группировку геометрических тел и плоских фигур в открытом пространстве. Свои идеи Леонидов переводил на язык лаконичной графики, соединявшей экономную выразительность листов Ле Корбюзье с символизмом супрематических полотен К. С. Малевича.

В конкурсном проекте Леонидов расширил постановку проблемы, призывая вывести Дворец культуры за территорию участка, слив его работу с производственной жизнью рабочего района, на основе массовой самодеятельности рабочих организовать систему политического просвещения и культурного воспитания[43]. Все это связывалось с использованием радио и еще не освоенного тогда телевидения, новых способов кинопроекции. Традиционный театр Леонидов не любил — зрелищем должна была стать сама жизнь.

Проект Леонидова абстрагирован от конкретности ситуации. Организация территории приведена к идеальной геометрии — четыре квадрата разных секторов работы, внутренние членения которых подчинены квадратной же модульной сетке. В каждой из зон — главное сооружение, также имеющее элементарные геометрические очертания: прямоугольная пластина, полусфера, стеклянная пирамида, плоские фигуры площадок. К вертикальному стержню причальной мачты пришвартован дирижабль для изучения природы с высоты его полета.

Оценки проекта критикой имели политическую окраску, в чем была своя логика. Утопия Леонидова вышла за пределы полномочий, которыми наделяли профессионалов творцы социальной утопии. Не ограничиваясь экспериментами с пространственной организацией заданных функций, он пытался расставить свою систему общественных приоритетов. Свирепыми оценками был встречен и предложенный Леонидовым для второго тура конкурса проект, в котором подчинение конкретному участку заставило отказаться от самых радикальных приемов организации пространственной формы.

Ни один из представленных на два тура конкурса проектов не получил одобрения, и работа была передана не участвовавшим в соревновании братьям Весниным.

Конец первой утопии советской архитектуры

К концу 1920-х гг. возрастающие объемы строительной деятельности создали, казалось, необходимые предпосылки консолидации архитектурного авангарда. Но непримиримость к инакомыслию, свойственная утопическому сознанию, лишь обострялась. Члены АСНОВА Ф. Шалавин и Н. Ламцов в статье «О левой фразе в архитектуре (к вопросу об идеологии конструктивизма)» обвинили конструктивистов (и персонально Гинзбурга) в махизме, субъективном идеализме, техническом фетишизме и поповщине[44]. В СА Р. Хигер опубликовал ответ, не менее резкий и не более содержательный, продолжив затем ответную атаку

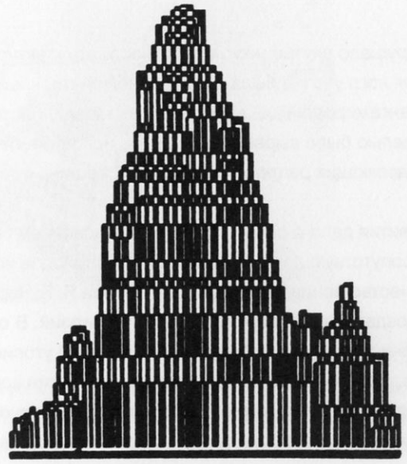
статьей «Формализм — идеология упадничества в советской архитектуре». Рост ожесточенности сопровождался снижением интеллектуального уровня полемики. Идеалы прогрессистской утопии перестали объединять.

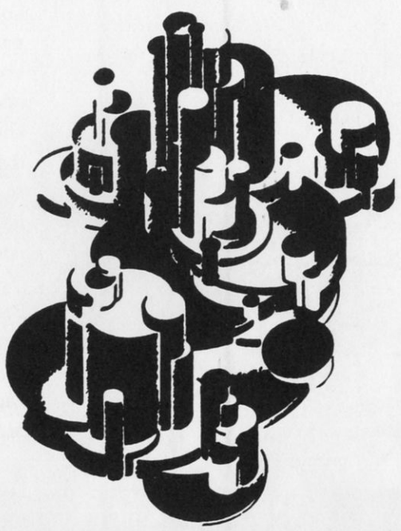
Первая утопия советской архитектуры складывалась в свободном подключении интеллекта профессионалов к социальной утопии. В конце двадцатых их деятельность все настойчивее направлялась идеологическим руководством, причем идеалы эгалитаристской утопии теряли актуальность, а новые ориентиры еще не стали очевидными. В такой ситуации лидеры архитектурной мысли ощущали ненужность своих теоретических построений и сосредоточились на практической деятельности, а соперничество творческих группировок приобретало характер политизированной склоки.

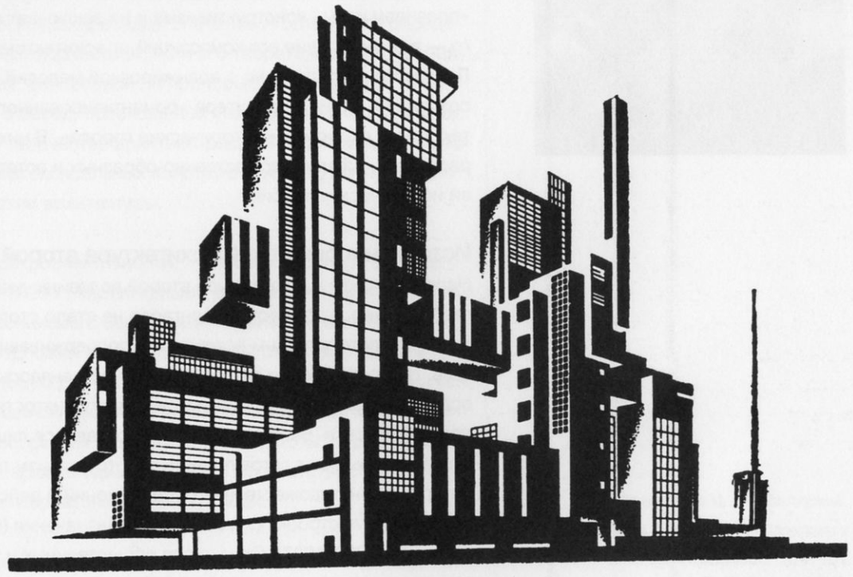
Вопреки прозвучавшему в 1929 г. призыву конструктивистов объединить авангард в одной организации, в том же году в конкуренцию вступила новая группировка — Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов (ВОПРА). Создали ее группы студентов и выпускников МВТУ (в которой лидировали А. Г. Мордвинов, 1896–1964, и А. В. Власов, 1900–1962) и ВХУТЕМАСа (лидером которой был К. С. Алабян, 1897–1959). Эта политизированная молодежь была близка к АХР (Ассоциация художников революции) с ее популистскими лозунгами искусства, понятного народу, «героического реализма» и «художественного документализма». Она считала своим долгом противостоять ОСА как каналу чуждых советским людям зарубежных влияний. Формулировали идеи ВОПРА работавшие в Комакадемии искусствоведы И. Л. Маца и А. И. Михайлов, уже испытавшие в борьбе против художественного авангарда методы вульгарно-социологической политизированной критики.

«Декларация ВОПРА» (1929) выдвигала претензии на создание пролетарской классовой архитектуры при участии масс, под лозунгом — от «искусства массам» к «искусству масс». Следуя за призывами АХР учиться у передвижников, «Декларация» провозглашала средством построения пролетарской архитектуры овладение культурой прошлого, изучаемой методами марксистского анализа. Основное место в декларации заняло обличение других творческих группировок в тональности политического доноса[45]. При этом у ВОПРА не было собственной оригинальной творческой концепции. В позитивной части высказываний повторялось заявленное ранее конструктивистами и рационалистами. Творческие работы ВОПРА конца 1920-х вторичны и не выходят за пределы созданного функциональным методом (почтамт в Харькове, 1928–1930, построенный А. Г. Мордвиновым, вписывающийся в ряд второстепенных произведений конструктивизма).

В качестве первой жертвы лидеры ВОПРА, утверждавшие свое право руководить архитектурой «от имени и по поручению пролетариата», избрали И. И. Леонидова — в момент его высшего творческого взлета, когда он, работая над созданием нового языка архитектуры, становился творческой душой конструктивизма. На него натравили студенческую молодежь, увлеченную лозунгами «пролетарской архитектуры». Травлю возглавил Мордвинов. В 1930 г. в Архитектур-



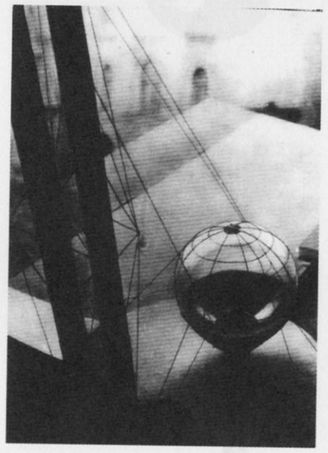




Архитектор Я. Г. Чернихов. Архитектурные фантазии. Начало 1930-х

но-строительном институте состоялся диспут о «леонидовщине», где он сделал разносный доклад, квалифицируя то, что видел в ней, как политическое преступление. Принявшая эстафету Комакадемия в резолюции, имевшей форму обвинительногоо акта, утверждала, что «леонидовщина... объективно способствовала вредительству на производстве»[46]. Сама по себе свобода творческой фантазии оказалась поставлена под сомнение — репортер комсомольского журнала писал: «Наша действительность настолько грандиозна, что мы можем позволить себе роскошь не фантазировать. Так объявим же войну беспредметной „творческой фантазии"! Отрубим ей крылья!»[47].

Вторжение ВОПРА разрушало внутреннюю целостность архитектурного авангарда. На место тех, для кого утопия была реализацией внутренней потребности, пробивались люди ангажированные, выполнявшие задачи, поставленные перед ними извне. Их целью было вырваться из рядов исполнителей в слой мудрых начальников, направляющих деятельность «живой машины» государства.

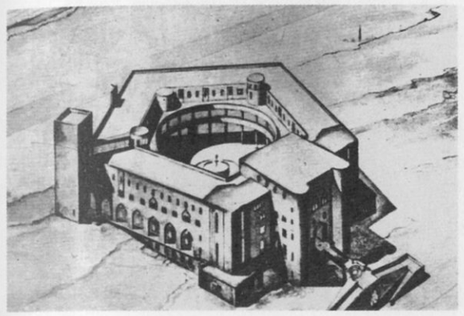


Архитектор И. И. Леонидов.
Проект института Ленина. 1927

Завершение фазы развития дало о себе знать и возникновением своего рода маньеризма, явления, сопутствующего поздним этапам периодов истории культуры. Характерно творчество ленинградского архитектора Я. Г. Чернихова (1889–1951), который создавал серии архитектурных фантазий. В отличие от фантазий Леонидова, они не несли в себе начал социальной утопии. В лаконичных рисунках Чернихов, отталкиваясь от характерной типологии конструктивистских объектов, исследовал художественно-образные возможности, заключенные в методах формообразования, выдвинутых архитектурой авангарда, аранжируя разнообразные «мелодии конструктивизма»[48]. «Мелодия» у Чернихова независима от социальных смыслов и функциональности. Она следует «правилам игры» конструктивизма и не заключает в себе мотивов неизведанного — в этом отличие его композиций от архитектонов Малевича или проунов Лисицкого. Параллельно с аранжировкой мелодий конструктивизма, Чернихов создавал и серии в характере «романтизированного экспрессионизма»: «Архитектурные сказки» и «Исторические города». В них реализовалась потребность расширить сферу художественно-образных и эстетических ценностей, придать ей историческую глубину.

Историзм в советской архитектуре второй половины 1920-х годов

Неоклассицизм в архитектуре второй половины двадцатых не был потеснен столь сильно, а торжество авангарда не стало столь полным, как может показаться по литературным источникам, поддерживавшим в то время конструктивистов. Но соотношение сил действительно менялось. Менялся и неоклассицизм, освобождавшийся от романтической приподнятости и воспринимавший черты рациональности. Бескомпромиссным оставался лишь историзм И. В. Жолтовского, который был готов принять конструктивизм лишь как метод создания утилитарных «внехудожественных» сооружений и действительно использовал его приемы для построек промышленного назначения (как котельная МОГЭС в Москве, 1926–1927). Однако для общественных и жилых сооружений «вечные законы прекрасного» он полагал обязательными.





Он применил их к проектированию новых шестиэтажных корпусов правления Госбанка СССР в Москве (1927–1929), использовав пропорциональный строй и прямые цитаты палаццо Ручеллаи во Флоренции. Вместе с тем, рационалистичность построения формальной структуры внесла ощущение конкретного времени (знаком последнего служит и почти сплошное остекление интервалов между пилястрами на верхних ярусах фасада). Значение Жолтовского определялось не только практическим творчеством, но и его теоретической концепцией, методикой проектирования, основанной на пропорциональной гармонизации системы форм. Циклы его бесед, посвященных универсальным принципам композиции, оставили след в творчестве архитекторов, придерживавшихся различных направлений (кроме ортодоксальных конструктивистов), повышая внимание к эстетическим ценностям архитектуры.

Но как приверженец чистой ретроспективности, Жолтовский одинок в своем творчестве второй половины 1920-х. Характерными для времени были попытки соединить принципы неоклассицизма с ценностями «новизны». Концепцию «пролетарской классики» предложил И. А. Фомин. В ней строгая дисциплина организации сооружения, которую диктовал архитектурный ордер, соединялась с такими постулатами рационалистической эстетики того времени, как необходимость экономии энергии восприятия, самоценность простоты, пересмотр тектонических закономерностей архитектурной формы в соответствии со свойствами новых (прежде всего железобетонных) конструкций.

Ордер, сохранявший для Фомина значение основной знаковой системы архитектуры, самим своим присутствием должен был свидетельствовать о преемственности культурной традиции. Фомин, однако, в отличие от Голосова, не заду-

Архитектор И. В. Жолтовский.
Дом Правительства Дагестана в Махачкале. 1926–1928
Новые корпуса Госбанка в Москве. 1927–1929

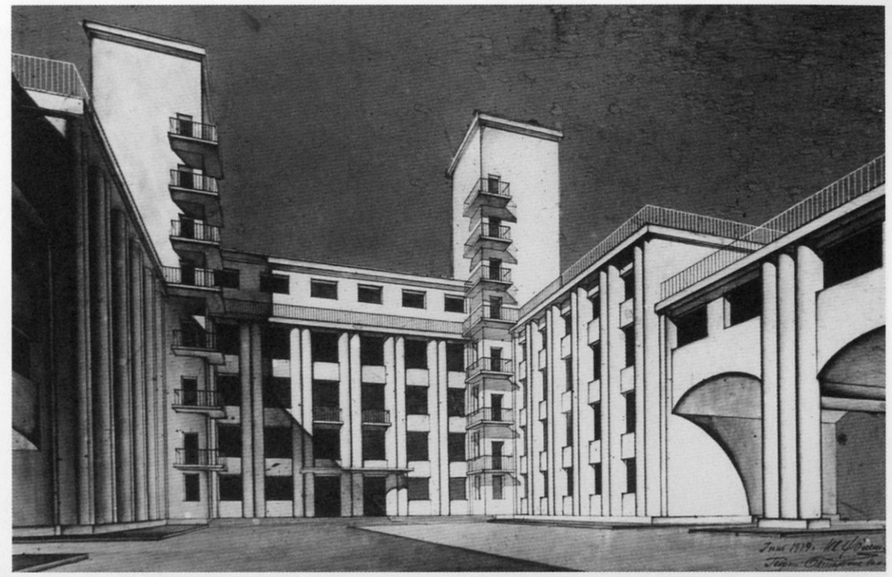




Архитектор И. А. Фомин.
Комплекс «Динамо» на Лубянке, Москва.
1928–1930.
Здание общества «Динамо»,
жилой корпус, проект

мывался о необходимости установить предел изменений, за которым классический ордер утрачивает присущую ему художественную структуру. Отказ от критериев, освященных классикой, Фомина не пугал. Работать над лаконизацией дорики Фомин начал уже в проектах 1919 г. В проекте Промбанка для Свердловска (1925) Фомин впервые превратил ордер в метафору каркасной конструкции, сделав простенки между широкими окнами подобием спаренных полуколонн.

Ритм сдвоенных колонн стал архитектурной темой, которую Фомин развивал с особой настойчивостью. В этом приеме он увидел путь разрешения противоречия между реальностью железобетонного каркаса и стереотипом ордера как знаковой формы. Колонны, следующие реальным сечениям, выходили за пределы привычных глазу соотношений классических ордеров, основанных на тектонике каменной конструкции. Парность как бы узаконивала незнакомую классике вытянутость цилиндрических стрежней, игравших роль колонн. Самым крупным осуществленным экспериментом такого рода стал комплекс общества «Динамо» в Москве (1928–1930). Всю ширину интервалов между парными колоннами-столбами корпуса, обращенного к Лубянке, занимают окна. На колоннах лежит глухая стена 7-го этажа, прорезанная круглыми проемами. Следующим экспериментом стала пристройка нового корпуса к зданию Московского совета (1929–1930). Колоннада его уже не имеет антаблемента — ее завершает лишь легкая плита карниза. Работу над системой «пролетарской классики» Фомин расширил, проектируя Народный дом и корпуса Политехнического института в Иваново (1927). Простенки корпусов последнего трактованы как каннелированные лопатки.



Форма всех этих построек приводилась к элементарным геометрическим очертаниям, отвечавшим в двадцатые годы представлениям о «современности». Фомин, впрочем, считал, что цель не в простоте как таковой — образная метафора ордера должна выражать стремление к ней, присущее времени. Он систематизировал свои критерии архитектурного произведения в полурифмованном перечне-афоризме: «Единство, сила, простота, / Стандарт, контраст и новизна»[49]. Творческую преемственность, последовательное совершенствование методов и приемов творчества И. А. Фомин считал непременным условием успешного развития архитектуры. Он писал: «Безразлично, заимствовать ли у мастеров прошлых веков, друг у друга или у самого себя — важно лишь ставить себе задачу усовершенствоваться в отношении четкости, выразительности и художественной ценности»[50]. Изобретенную им систему Фомин разрабатывал до полного истощения скупого набора ее архитектурных тем, давшего о себе знать в начале тридцатых самоповторениями, в которых забуксовало творчество.

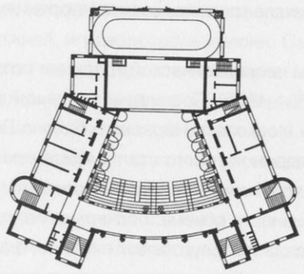
Варианты неоклассической традиции создавал ученик И. А. Фомина, А. И. Гегелло (1891–1965). Прагматик, ценивший рациональность, он построил Дворец культуры Московско-Нарвского района Ленинграда (1925–1927) как компактное здание, ядром которого стал амфитеатральный зал. Идея последнего, по словам Гегелло, навеяна вагнеровским залом в Байрейте[51]. Схема продиктовала симметричность объема, подчеркнутого подобием центральной колоннады главного фасада из треугольных пилонов, фланкированной башнеобразными объемами лестниц. Гегелло принадлежит парадоксальный проект здания общества «Аркос» в Москве (1924) — внешний периметр его объема образуют ряды круто выступающих стеклянных цилиндрических эркеров, поднимающихся от земли. Эту стеклянную колоннаду венчает подобие тяжелого антаблемента — бетонная



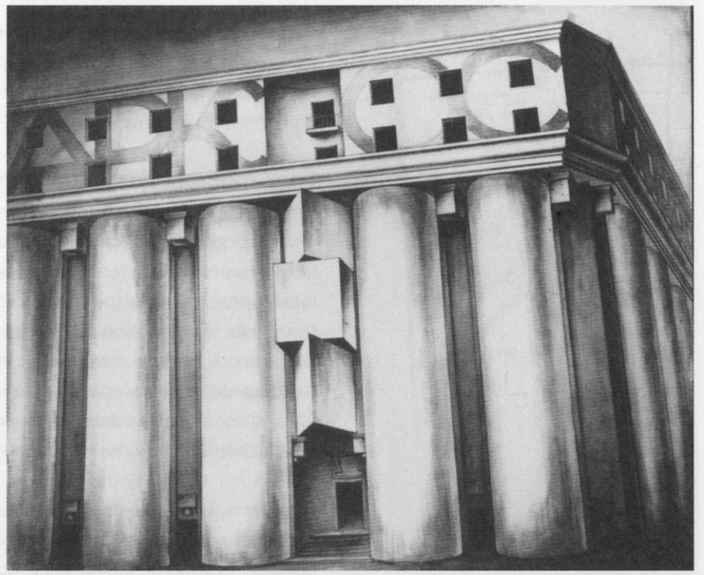
Архитектор И. А. Фомин.
Пристройка нового корпуса к зданию
Московского совета. 1929–1930.
Проектная перспектива.
Политехнический институт
в Иваново. 1927







Архитектор А. И. Гегелло. Дворец культуры Московско-Нарвского района Ленинграда. 1925–1927. Общий вид, интерьер зрительного зала, план



плоскость двух верхних этажей, скупо перфорированная квадратными проемами. Классический стереотип как бы вывернут наизнанку. Вместе с тем отсылки к нему вполне очевидны. Предложен нарочито двусмысленный архитектурный знак — «обитаемая колонна». Парадокс этот вернулся в архитектуру через полстолетия в постройках испанца Рикардо Бофилла.

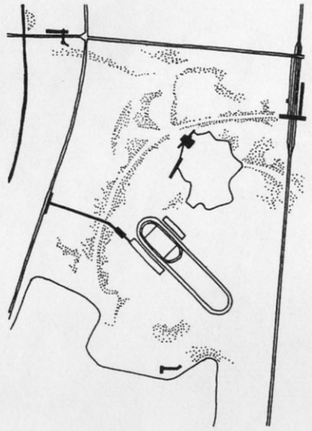
Экспериментом в направлении синтеза художественных тенденций историзма и авангарда стала работа А. В. Щусева над мавзолеем В. И. Ленина на Красной площади в Москве (1924–1930), связанная с реконструкцией исторического ансамбля. Оставим в стороне странную функцию — соединение склепа и трибуны, — порожденную квазирелигиозностью утопических представлений тех лет. Важно, что архитектор видел своей главной целью — создать памятник своего времени, органично вошедший в сложившуюся систему и утверждающий непрерывность культуры. Место предопределено поперечной осью площади, которая отмечена Сенатской башней Кремля и стоявшей у ее подножия с 1922 г. скромной кирпичной трибуной.

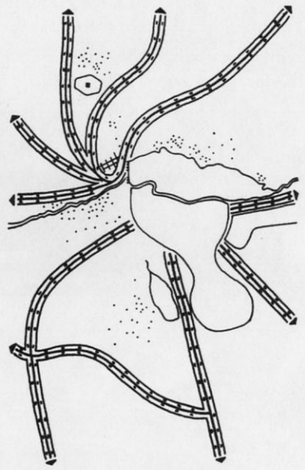
Для создания первого деревянного сооружения были отведены считанные часы, что предопределило лаконичность формы — куб, завершенный тремя уступами с надписью на фасаде: ЛЕНИН. Этим был подсказан путь к крупному масштабу, необходимому для небольшого сооружения в обширном пространстве. Второй деревянный мавзолей, более крупный, построен весной 1924 г. Для его формы принципиально соединение мемориального сооружения и трибуны. Определились части трехъярусного построения: массивное основание с порталом, ступенчатая пирамида над ним и лаконичный венчающий портик. В 1929–1930 гг. сооружение осуществлено в камне. Ярусность и пирамидальный ступенчатый



Архитектор А. И. Гегелло.
Конкурсный проект здания правления АО «Аркос» в Москве. 1924

Архитектор А. В. Щусев.
Мавзолей В. И. Ленина в Москве.
1929–1930





Архитекторы М. Я. Гинзбург,
М. О. Барщ.
Проект Зеленого города севернее
Москвы. 1930. Фрагмент

Бригада архитекторов ОСА (М. О. Барщ,
В. Н. Владимиров, Н. Б. Соколов).
Схема генерального плана
Магнитогорска. 1930

силуэт древних надгробий соединены с лаконичностью форм архитектурного авангарда. Важным средством выразительности стал глубокий цвет полированного камня. Но структура сооружения подчинена не тектонике материала, а выразительности формы.

Развитие городов и градостроительные утопии

На рубеже двадцатых и тридцатых годов индустриализация страны стала интенсифицировать урбанизацию. Численность рабочих возрастала за счет выходцев из деревни. Среди этих горожан в первом поколении, не приобщенных к традициям городской культуры, разрасталась маргинальная культура, незрелая и эклектичная. Архитектура авангарда была ей чужда, отталкивая суровой бедностью, отнюдь не связывавшейся с представлениями о социальной справедливости, традиционное же обладало авторитетом привычного. Символика «победившего класса» связывалась с признаками «дворцовости», архитектура прошлого не воспринималась уже как воплощение враждебных социальных сил.

Осуществление планов индустриализации требовало огромных объемов строительства в городах. Но задачи строительства в первой пятилетке 200 новых промышленных городов и 100 агрогородов не были выполнены — появились лишь первые кварталы в нескольких новых городах, где возникли мощные заводы; основная часть рабочих жила во временных сооружениях — бараках и землянках. Стало ясно, что обеспечить индустриализацию мыслимо лишь за счет повышения интенсивности использования фонда капитальных зданий при реконструкции существующих городов. К решению таких проблем архитектурный авангард не был готов, что обнаружилось уже в дискуссиях о градостроительстве 1929 г.

Город социалистического общества связывался с утопическим образом человека будущего. Безграничный оптимизм питали социализация земли и недвижимости, развитие централизованного планирования экономики. Часть конструктивистов, включая братьев Весниных, следовала идеям экономиста Л. М. Сабсовича, создавая проекты громадных жилкомбинатов. Гинзбург, идеолог направления, поддержал, однако, социолога М. А. Охитовича, отвергавшего не только большие города, но и любое территориальное единство. Он провозглашал: «Карфаген должен быть разрушен!.. На место территориальной смежности выступает проблема транспортных коммуникационных систем»[52]. Следуя идее, М. Я. Гинзбург и М. О. Барщ разработали проект Зеленого города севернее Москвы (1930), предлагая его как первую акцию по дезурбанизации столицы. Все ее население предполагалось в конечном счете вывести в непрерывные ленты домов, сотнями километров тянущиеся вдоль магистралей. Радио и телефон должны были заменить прямое общение, автомобили — обеспечить функциональные связи (отметим — вся советская автопромышленность не выпускала тогда и двух тысяч машин за год).

Концепция Охитовича соприкасалась с «крестьянской утопией» экономиста М. В. Чаянова (1888–1937) и, вероятно, складывалась под ее влиянием. Чаянов, противник городов и индустрии как основы экономики России, опубликовал под

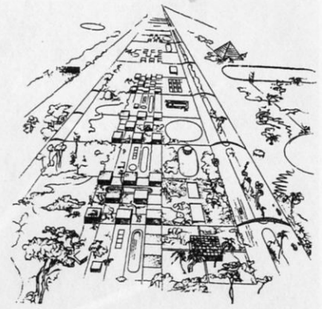
псевдонимом утопическую повесть (1926), где описал Москву 1984 года как столицу страны без городов, рассредоточенные индивидуальные крестьянские хозяйства которой объединены лишь немногими местами осуществления социальных связей[53].

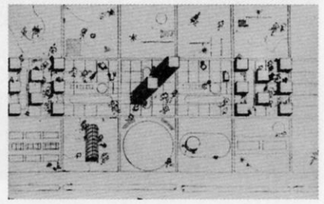
Логика антиурбанистической утопии подводила к проблеме динамичных, развивающихся структур расселения. В 1930 г. бригады конструктивистов разработали варианты планировки нового промышленного центра — Магнитогорска — как линейного поселения. М. О. Барщ, В. Н. Владимиров и Н. Б. Соколов предлагали схему с восемью линиями расселения, которые радиально расходились от производственно-общественной зоны. Бригада Леонидова предлагала разместить селитьбу полосой вдоль транспортной магистрали, отходящей от промкомбината к совхозу-гиганту. В полосе озеленения свободно поставлены объемы общественных зданий. Контрасты высоких и малоэтажных домов должны были символизировать единение двух стилей жизни — городского и сельского (как и само направление линейной структуры, соединяющей завод с совхозом).

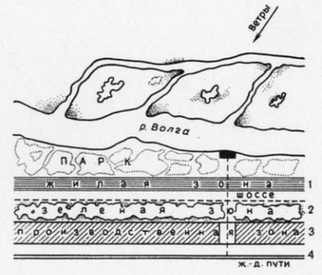
Принимая идею города-линии, Н. А. Милютин (1889–1942) искал возможность преодолеть «поточно-функциональной системой» растущее по мере развития удаление жилищ от мест приложения труда[54]. Он распределял вдоль параллельных линий все функции городского организма (линейные зоны: железной дороги, производства, санитарно-защитная с автомагистралью, жилая, сельскохозяйственная). Такой город мог расти в двух направлениях, причем поперечные связи удобно соединяли зоны; он, однако, не имел выраженного центра. Ладовский, размышлявший о возможности совместить непрерывный рост с преемственностью городской культуры, предложил принцип города-параболы, где осью служит центр, линейно развивающийся от сложившегося ядра. Идея возникла из предложения преобразовать радиально-кольцевую структуру Москвы направленным прорывом линейного центра сквозь внешние зоны[55].

Все эти схемы основывались на абсолютизации одной из проблем, изымаемой из системы. Как лабораторные эксперименты они дали обильный материал, но утопизм не позволял авангарду включиться в практическое управление процессами градообразования, связанными с урбанизацией и промышленным развитием. Показателен конкурс идей планировки Москвы (1932). Каждый из предложенных проектов ориентирован на какую-то одну проблему, избранную приоритетной. И все игнорировали сложившийся город, с его сооружениями, инфраструктурой, его историей и его символами. Пренебрежение реалиями было капитуляцией утопической мысли перед противоречивостью жизни, которую пытались систематизировать в понятиях градостроительства.

Утопизм авангарда ограничивал его участие в локальных мероприятиях по реконструкции городов. Новое мыслилось только как фрагмент грядущего целого, которое нет смысла связывать с существующим контекстом, подлежащим всеобщей замене. Принцип несовместимости старого и нового идеологизировался теоретиками ВОПРА. А. Михайлов писал по поводу требования одной из конкурсных программ учитывать характер окружения: «С одной стороны, будь

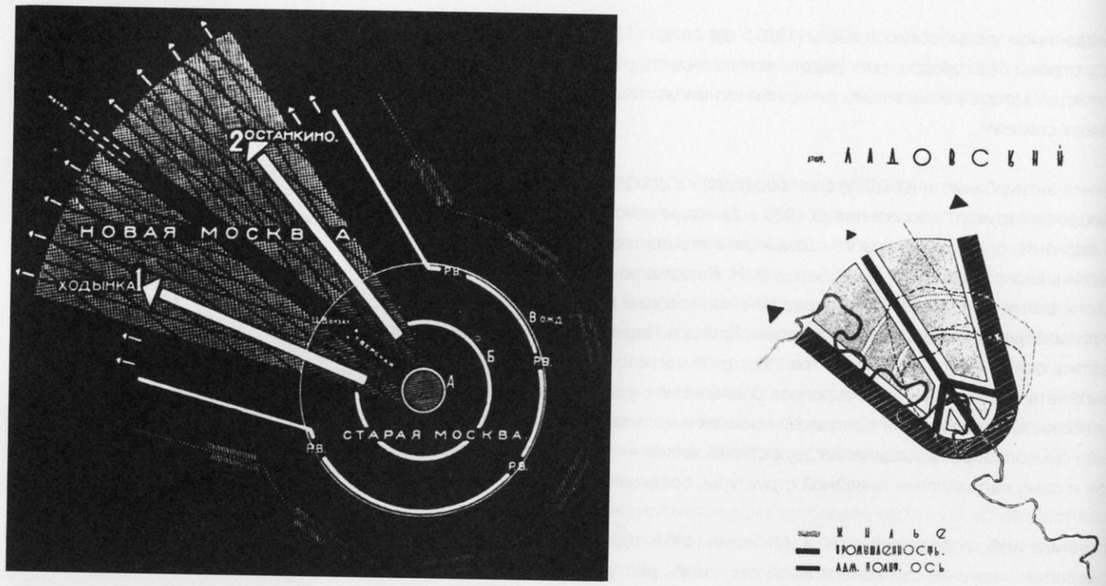






Архитектор И. И. Леонидов.
Проект линейной системы развития
Магнитогорска. 1930

Социолог Н. А. Милютин
Поточно-функциональная схема
развития города. О1930



Архитектор Н. А. Ладовский.
Идея «города-параболы». 1930

памятником социалистического строительства и пролетарской революции, а с другой — не смей вступать в противоречия с различными древностями, носящими печать классово чуждой нам эпохи». В этом усматривалась цель «не допустить новой классово пролетарской архитектуры»[56]. Такая установка усиливала кризис архитектуры авангарда.

Это не прошло мимо внимания политического руководства, достроившего в начале 1930-х гг. свою пирамиду власти. Оно учитывало и настроения в обществе: спад энтузиазма, недовольство недостаточностью социальных программ, давление вкусов маргиналов, изменяющее направленность предпочтений в массовой культуре. Спонтанному развитию была противопоставлена новая политическая тактика и новый вариант утопических представлений, предлагаемый официальной идеологией. Последняя выстраивала новые ориентиры «светлого будущего», которое становится все ближе благодаря усилиям народа — и даже в чем-то достигнуто.

Идея связывалась с «атмосферой пятилетки» — принимались заведомо невыполнимые планы, которые затем корректировались в сторону повышения. Съезд ударников в декабре 1929 г. призывает выполнить пятилетку в четыре года («Пять в четыре!»). Сталин говорит о возможности уложиться в три. Утверждалась безграничность дерзаний («Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...»). Творческая работа статистиков приводила к утверждениям, что основные показатели, намеченные планом, достигнуты, а в том, что выполнено не все, виноваты вредители. Сделано было много. Сооружены гигантские промышленные комплексы на Урале, в Сибири, на Украине, на Волге, в Москве и Ленинграде. Уровень жизни рядовых граждан изменялся мало, но достигнутое предъ-

являлось как подтверждение реальности Великой утопии. В сознании размывалась граница между воображаемым и сущим. Архитектура должна была создавать объекты, как бы представляющие в нелегком настоящем нарядное и изобильное будущее, «осуществленную мечту». И на архитектуру тридцатых годов была возложена задача создать вторую утопию, подтверждающую реальность виртуального мира.

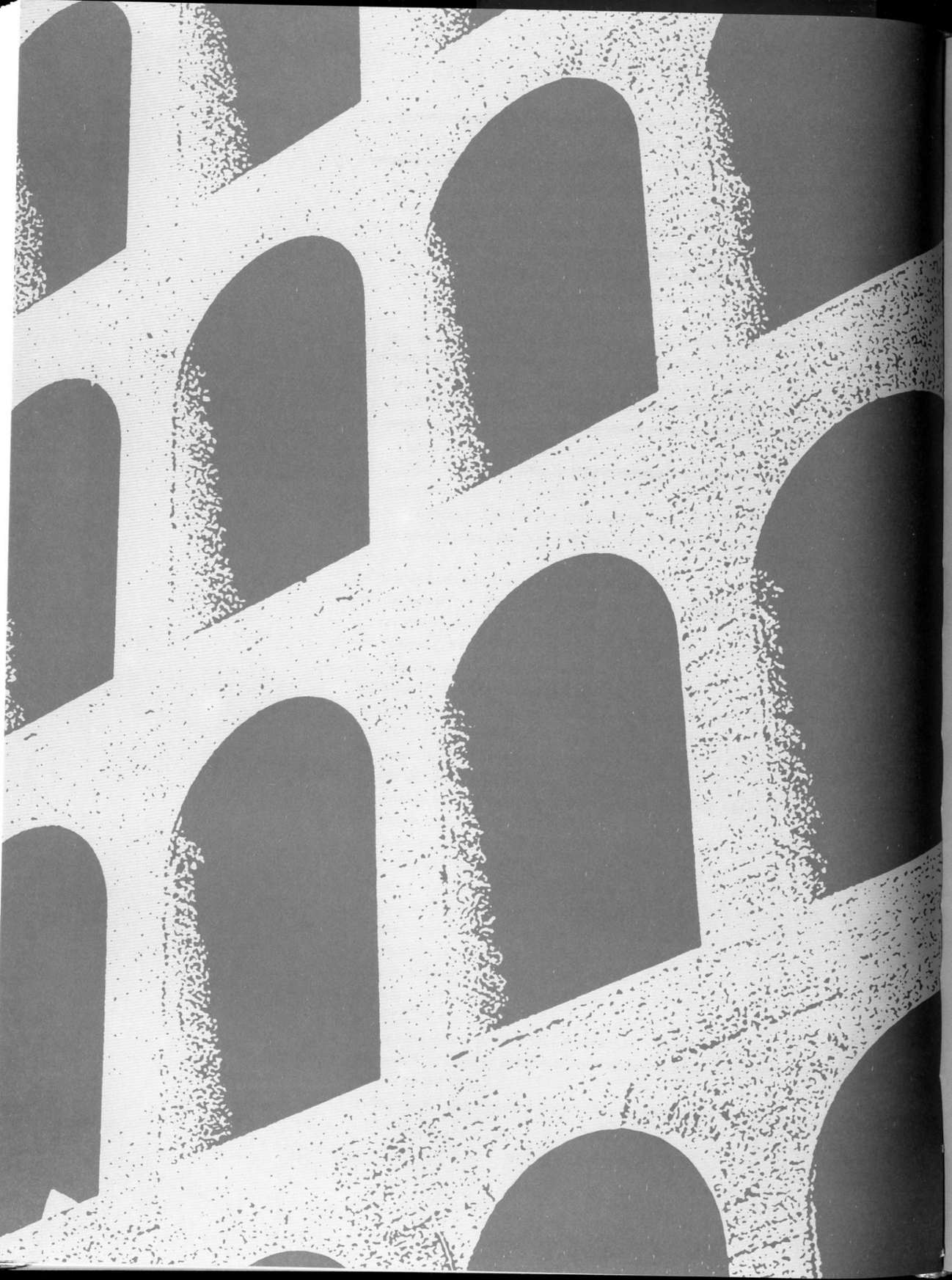
Механизмы идеологического руководства с начала 1930-х стали переориентировать архитекторов на новую утопическую модель. Началом выработки конкретных очертаний «второй утопии» стал конкурс проектов Дворца Советов в Москве. Если в 1923 г. местом для главного здания страны — тогда его называли Дворцом труда — был избран Охотный ряд, то теперь строительство здания-эмблемы нового общества соединялось с демонстративной акцией замещения. По предложению архитектора Балихина, оно должно было занять место собора Христа Спасителя — главного храма российского православия. Первый тур конкурса, послуживший для уточнения программы, состоялся в 1931 г. Второй открытый международный тур 1932 г. показал диапазон подходов — от радикального авангардизма до историзма (160 проектов).

Акцией, обеспечивавшей управляемость художественной деятельности и ее консолидацию, стал роспуск соперничавших творческих группировок — как в архитектуре, так и в других областях. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1933 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» их пестроту заменила система отраслевых творческих союзов. Художественная культура организационно встраивалась в оформившуюся иерархическую систему тоталитарного государства. Единым для всех идеологическим стереотипом стало понятие социалистического реализма, предписанное идеологическим руководством как основа эстетических программ всех искусств, включая архитектуру.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Иконников А. В.* Советская архитектура — реальность и утопии // Образы истории отечественной архитектуры Новейшего времени. М., 1996. С. 194–223.
2. *Геллер М., Некрич А.* Утопия у власти. Кн. I. М., 1995. С. 10.
3. *Ленин В.И.* ПСС. Т. 33. С. 35.
4. *Геллер М., Некрич А.* Цит. соч. С. 48.
5. *Ленин В. И.* Очередные задачи советской власти — первонач. вариант статьи. // Коммунист, 1962, № 14. С. 4.
6. *Уэллс Г.* Россия во мгле. Пер с англ. М., 1958. С. 10–12, 71–73.
7. *Троцкий Л. Д.* К истории русской революции. М., 1990. С. 153.
8. Цит. по: *Хан-Магомедов С. О.* Живскульптарх. 1919–1920. М., 1993. С. 46.
9. *Пунин Н. И.* Обзор новых течений в искусстве Петербурга // Русское искусство, 1923, № 1. С. 18.
10. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 2. М., 1975. С. 77.

11. *Пунин Н. И.* Памятник III Интернационала. Петербург, 1920 // Пунин Н. О Татлине. М., 1994. С. 21.
12. *Пунин Н. И.* Памятник III Интернационала. С. 19.
13. *Малевич К. С.* Супрематизм // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись, теория. М., 1993. С.232.
14. *Малевич К.* Супрематизм. С. 232, 234, 236.
15. Там же. С. 234.
16. *Малевич К.* Об архитектуре (факсимильное воспроизведение рукописи 1924 г.) // Казимир Малевич. 1878–1935. Каталог выставки. Ленинград–Москва–Амстердам, 1988. С. 112–124.
17. Цит. по: *Стригалев А.* Неархитекторы в архитектуре // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Берн, Москва, 1993. С. 272.
18. *Лисицкий Л.* Супрематизм творчества // Эль Лисицкий. 1890–1914. М., ГТГ, 1991. С. 57.
19. *Лисицкий Л., Эренбург И.* Блокада России кончается // Вещь, 1922, № 1–2. С. 1.
20. *Родченко А. М.* О Татлине // Родченко А. М. Статьи, воспоминания. Автобиографические заметки. Письма. М., 1982. С. 85.
21. *Родченко А. М.* Линия // Родченко А., Степанова В. Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 134–135.
22. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда. М., 1996. С. 362.
23. *Веснин А.* Кредо // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1. М., 1975. С. 14.
24. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1. М., 1975. С. 343.
25. *Ладовский Н. А.* Основы построения теории архитектуры // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1. С. 348.
26. *Замятин Е.* Я боюсь // Замятин Е. Лица. Нью-Йорк, 1955. С. 189.
27. Судьбы современной интеллигенции. М, 1925. С. 27.
28. *Киров С. М.* Избранные статьи и речи. М., 1957. С. 151.
29. Программа конкурса на составление проекта Дворца Труда в Москве // Из истории советской архитектуры 1917–1925 гг. М., 1963. С. 146.
30. Редакц. статья: Критика конструктивизма // СА, 1928, № 1. С. 2.
31. СА, 1927, № 4–5. С. 111.
32. *Гинзбург М. Я.* Международный фронт новой архитектуры // СА, 1926, № 2. С. 44.
33. Редакц. статья. СА, 1929, № 1. С. 1.
34. *Горлов Н.* О футуристах и футуризме (по поводу статьи тов. Троцкого) // ЛЕФ, 1924, № 4, август–декабрь. С. 6.
35. Смена, 1930, № 10. С. 10.
36. *Кузьмин Н.* Проблема научной организации быта // СА, 1930, № 3. С. 14–17.
37. Из истории советской архитектуры. 1928–1932. С. 53.
38. «Правда», № 146, 29 мая 1930.
39. Цит. по: *Хан-Магомедов С. О.* Константин Мельников. М., 1990. С. 177.
40. *Мельников К. С.* Архитектура моей жизни // Константин Степанович Мельников. М., 1985. С. 84.
41. *Хазанова В. Э.* Клубная жизнь и архитектура клуба (1917–1932). М., 1994. С. 13.
42. *Карра А., Симбирцев В.* Форпост пролетарской культуры // Строительство Москвы, 1930, № 8–9. С. 21.
43. *Леонидов И.* Дворец культуры // СА, 1930, № 5. С. 4.
44. *Шалавин Ф., Ламцов И.* О левой фразе в архитектуре (к вопросу об идеологии конструктивизма) // Красная новь, 1927, № 8. С. 136–138.
45. Декларация Всероссийского общества пролетарских архитекторов // Печать и революция, 1929, № 6. С. 125.
46. Советская архитектура, 1931, № 1–2. С. 18.
47. *Горский С.* Отрубите ей крылья // Смена, 1931, № 4. С. 23.
48. *Чернихов Я.* Конструкция архитектурных и машинных форм. Л., 1931. С. 79.
49. Цит. по: *Минкус М. А., Пекарева Н. А.* И. А. Фомин. М., 1953. С. 54.
50. *Фомин И. А.* Предисловие // Писаревский Д. А. Шрифты и их построение. Л., 1927. С. 9.
51. *Гегелло А. И.* Из творческого опыта. Л., 1962. С. 67.
52. *Охитович М.* К проблеме города // СА, 1929, № 4. С. 133, 134.
53. *Кремнев Ив.* [А. В. Чаянов]. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. М., 1926.
54. *Милютин Н. А.* Проблема строительства социалистических городов. М.–Л., 1930.
55. *Ладовский Н.* Москва «историческая» и социалистическая // Строительство Москвы, 1930, № 2. С. 17–20.
56. *Михайлов А.* Группировки советской архитектуры. М.–Л., 1932. С. 7–8.



Глава 5

Вторая волна неоклассицизма. Ар деко. Архитектура на службе власти

Конец двадцатых отмечен неудержимым распространением рационалистического «нового движения» в архитектуре. Призыв В. Гропиуса к «интернациональной архитектуре», которую движение должно сформировать, казалось, претворялся в реальность. Прагматичные лозунги функционалистов легко встраивались в систему технократической мысли, становившуюся все более популярной. Возрастало доверие к прогрессистским утопиям, с которыми связал свою судьбу архитектурный авангард.

Но период экономической и социальной стабилизации в Западной Европе и США не пережил потрясений Великого кризиса 1929 г. Он показал эфемерность притязаний на разумное обустройство мира средствами технического прогресса и технократической организации. Социальный эксперимент, предпринятый Советским Союзом, побуждал активность левых политических движений и охранительную деятельность правых. В буржуазном обществе обострялись поляризация социальных сил и их политическая радикализация. Углублялись и геополитические противоречия между странами, провоцируя развитие шовинистических настроений. К власти с различной степенью успеха устремились националистические силы. Общей тенденцией стало усиление государственной власти, стремившейся регулировать экономику и влиять на социальные процессы.

В крайних проявлениях эта тенденция приводила к установлению авторитарных и тоталитарных режимов. В России сталинский режим мотивировал бескомпромиссную жесткость борьбой за осуществление идеалов коммунистической утопии в «отдельно взятой стране» вопреки враждебности капиталистического окружения; тоталитарные режимы фашисткой Италии и национал-социалистической Германии были программно националистическими и антикоммунистическими, их агрессивность создавала реальную угрозу и для буржуазных демократий. Цепь локальных военных конфликтов подводила мир ко второй мировой войне, неизбежность которой осознавали многие.

Наэлектризованная предгрозовая обстановка десятилетия перед началом второй мировой войны, с одной стороны, усилила политизацию и идеологизацию культуры, с другой — порождала гедонистические настроения в обеспеченных слоях демократических обществ. Обе эти тенденции стали оказывать возрастающее влияние на развитие архитектуры.

В ситуациях экономического кризиса и депрессии, когда становились неопределенными даже ближайшие перспективы, роль крупнейшего инвестора и инициатора строительных программ переходила к государству даже в системах устоявшейся буржуазной демократии (господствующая роль государства в этой сфере при авторитарных и тоталитарных режимах была как бы сама собой разумеющейся). Государственные структуры, субсидировавшие строительство, стремились средствами архитектуры утверждать официальную идеологию и развивать определенные модели жизнеустройства.

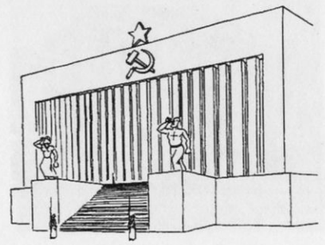
Запросы заказчиков (или официальных структур, стоявших за их спиной) корректировались популистскими тенденциями — архитектора вынуждали ориентироваться на массовые вкусы и создавать эффектные метафоры, восприятие которых не требовало высокого культурного уровня. Но в столкновении с подобными задачами «новая архитектура» оказывалась в невыгодном положении — обнаруживалась ее семантическая недостаточность, неразработанность формального языка и оторванность от культурных традиций.

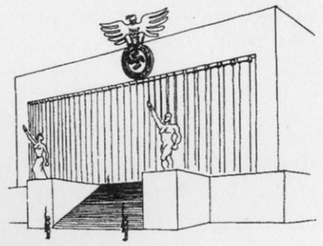
Ситуация побуждала вновь обращаться к историзму, его опыту создания ансамблей и респектабельных зданий-монументов, к его привычным метафорам и декоративным системам. Конкуренция с рационализмом «нового движения» исключала обращение к капризной произвольности национальной романтики. Здания-монументы тридцатых основывались на различных версиях неоклассицизма или его гибридных сочетаниях с приемами «стиля модерн» и посткубистского авангардного искусства («ар деко»). Тенденция имела параллели — классицизированная изобразительность под различными лозунгами появлялась в живописи и скульптуре.

Универсальность языка форм неоклассицизма позволяла в различных культурных контекстах использовать аналогичные знаки для построения метафор, несущих различные значения. Отсюда — кажущийся парадокс: неоклассицизм в его различных версиях, как и ар деко, служил репрезентации и буржуазных демократий, и тоталитарных режимов; он использовался для выражения идей социалистической утопии и в то же время — для воплощения мифов национал-социализма в Германии, имперских претензий итальянского фашизма.

В обзорах выставки «Москва-Берлин», показанной в 1995–1996 гг. в российской и германской столицах, журналисты отмечали аналогии между формами, которые использовались официальным искусством и монументальной архитектурой сталинского и гитлеровского режимов[1]. Подобный сюжет в тридцатые годы обыграл Осберт Ланкастер, публикуя в английском «Architectural Review» историю архитектуры в карикатурах. Он изобразил рядом два неоклассических портика, различающихся только эмблемами на аттике — «третьеимперский» германский и «марксистско-неарийский» советский. Аналогия, впрочем, отражала тенденцию вполне интернациональную. Ланкастер мог бы продолжить ряд американской, французской и другими версиями.

Точно так же романтический классицизм XVIII века был архитектурным языком, служившим для выражения и роялистских, и республиканских идей во Франции, утверждавшим как приверженность освободительной борьбе Северной Америки, так и верность британской короне. Условность, конвенциональность значений архитектурного языка показала в тридцатые годы и критика «новой архитектуры» — в национал-социалистической Германии ее отвергали как «культурбольшевизм», в советской России — как воплощение буржуазной идеологии.





Осберт Ланкастер.
Рисунок из «Истории архитектуры в карикатурах»

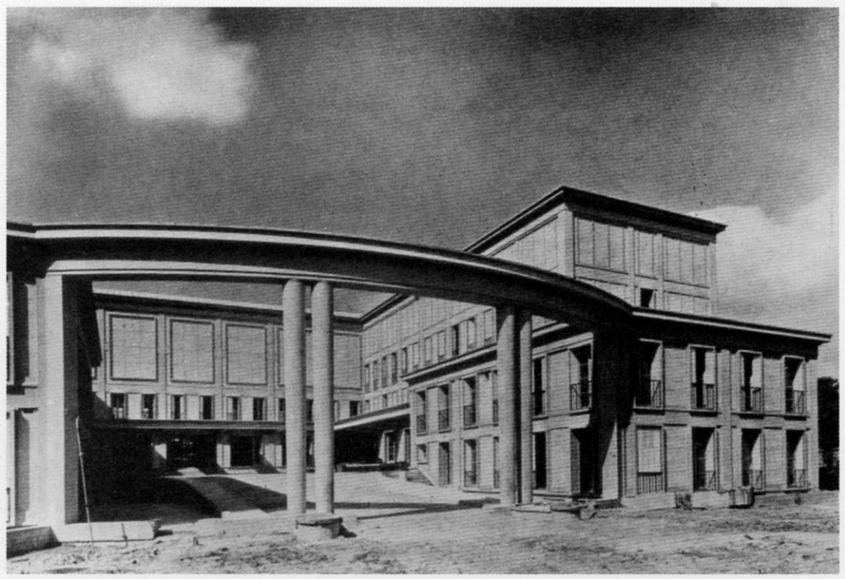
Возвращению интереса к историческим прообразам способствовал и спад пассионарности «нового движения». В своем быстром восхождении к вершине признания оно перерождалось — бунтарство, будоражившее мысль, сменялось уверенной успокоенностью, этические принципы уступали место эстетическим предпочтениям, метод обращался в свод формальных приемов — стиль в расхожем толковании. А такой «стиль» — в традиции, выработанной XIX веком, — вопрос не убеждения, но выбора того, что «приличествует случаю». И «новая архитектура», воспринимаемая вне связи с идеалами социальной утопии, становилась лишь одной из многих альтернатив, выбор среди которых — вопрос эстетический. Значение нравственного или политического решения он утратил. Технический прогресс — один из порождающих факторов для «новой архитектуры» — потерял свою притягательность в годы Великого кризиса и депрессии. Высокий уровень безработицы лишал смысла эффективные строительные технологии. Традиционные же методы становились оправданием возврата к ретроспективности.

Поднимавшуюся вторую волну неоклассицизма отличала от первой, начала века, связь с официальной культурной политикой. Направленность внешнего воздействия на профессию архитектора в разных странах зависела от политических целей и идеологии государства, но степень ее ангажированности возрастала повсеместно. Архитектура включалась в творение официальной мифологии, внедряемой в массовую культуру. Миф, как правило, требовал монументальной формы, но сдвиги в массовых эстетических предпочтениях, произошедшие под влиянием художественного авангарда и «новой архитектуры», обязывали к экономии средств выражения. Становились популярны компромиссные решения, соединявшие традиционализм и чувство современности, каноны классицизма и результаты экспериментов авангарда.

Для компромиссности неоклассицизма «второй волны» характерен Дворец Лиги Наций в Женеве, созданный для миротворческой организации, учрежденной в 1919 г. Конкурс на его проект (1927) привлек 377 участников, в числе которых были Ле Корбюзье и Ханнес Мейер, новаторские идеи которых казались адекватны беспрецедентному назначению постройки. Осторожное жюри, возглавленное В. Орта, утратившим утопические иллюзии молодости, остановилось, однако, на том, что должно было в какой-то мере удовлетворить всех. Проект французского академика Поля-Анри Нено (1853–1934) основан на классицистической схеме с подчеркнутым центром и объединяющим целое ордером, но воплощенной в обобщенные тяжеловесные очертания. Автор стремился создать нечто, равно отвечающее консервативным устремлениям и вкусам, воспитанным посткубистской эстетикой. Но осуществленное сооружение (1930–1937) оказалось безжизненно монотонным. Заложенные в его форме несовместимые начала взаимно погашались, лишая целое выразительности.



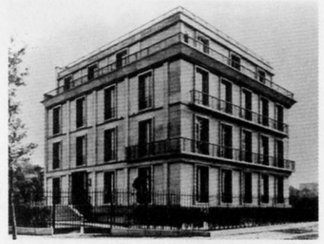
Архитектор Поль Анри Нено.
Здание Лиги Наций в Женеве. 1930–1937



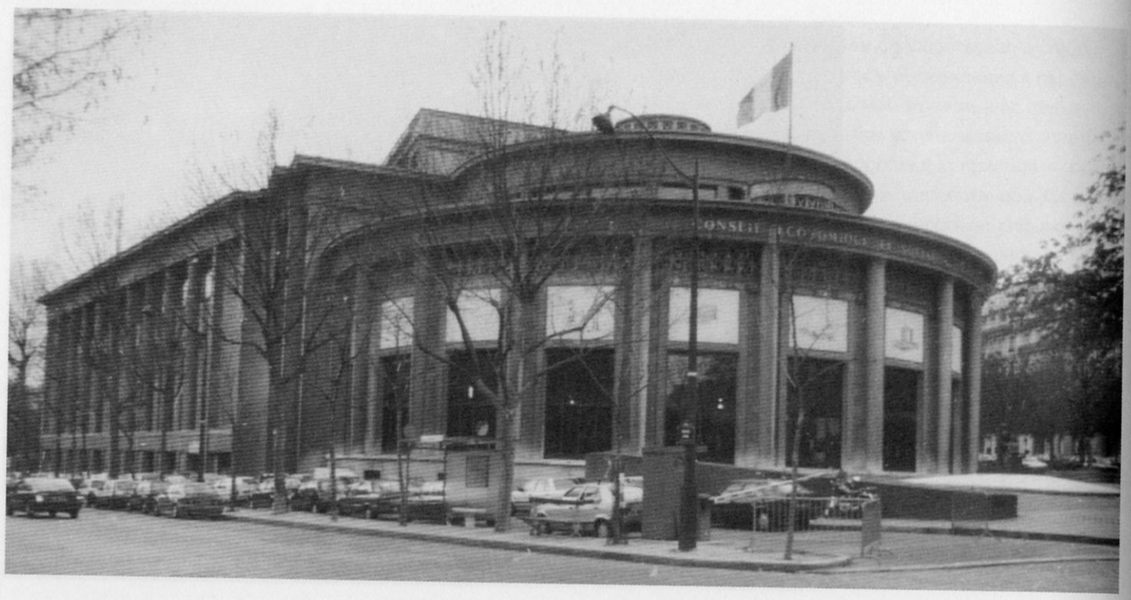
Железобетонный классицизм О. Перре и французская архитектура 1930-х годов

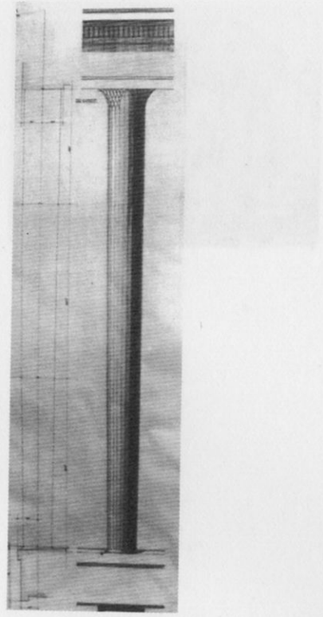
Более успешные усилия соединить историю и рационалистическое новаторство предпринял Огюст Перре. Используя классицистические принципы организации формы и мастерство практика, умеющего превратить любой строительный материал в материал искусства, он создал «железобетонный классицизм», который имел систематизированный словарь форм. Основным принципом была артикуляция объемов и пространств элементами открытого железобетонного каркаса. Характерен четырехэтажный дом на площади Пор дю Пасси в Париже (1930–1932, не сохр.), жестко расчлененные фасады которого приведены к математизированной гармонии, исходящей от рассудочного классицизма К. Ф. Шинкеля. Монолитный каркас дома сочетается со сборными элементами — гладкими панелями стенового заполнения и выступающими железобетонными коробками окон. Тот же словарь форм Перре использовал для собственного дома на улице Ренуар в Париже (1930–1933), где, однако, ему не удалось убедительно ввести структурные закономерности «железобетонного классицизма» в монотонное повторение восьми этажей.

Холодноватая респектабельность архитектуры Перре получила должную оценку в официальных кругах, что принесло ему многочисленные заказы на крупные общественные сооружения. Словарь «железобетонного классицизма» пополнился ордером с отдельно стоящими круглыми колоннами, на стволах которых отпечатки реек опалубки создают подобие каннелюр. В здании Национального хранилища мебели в Париже (1930–1935), с характерным «парижским» открытым двором, симметричное пространство которого как бы фильтруется наружу через колоннаду, упругой дугой выступающую вперед, Перре подчеркнул струк-



Архитектор Огюст Перре.
Национальное хранилище мебели в Париже. 1930–1935.
Дом на площади Пор дю Пасси в Париже. 1930–1932 (не сохранился)



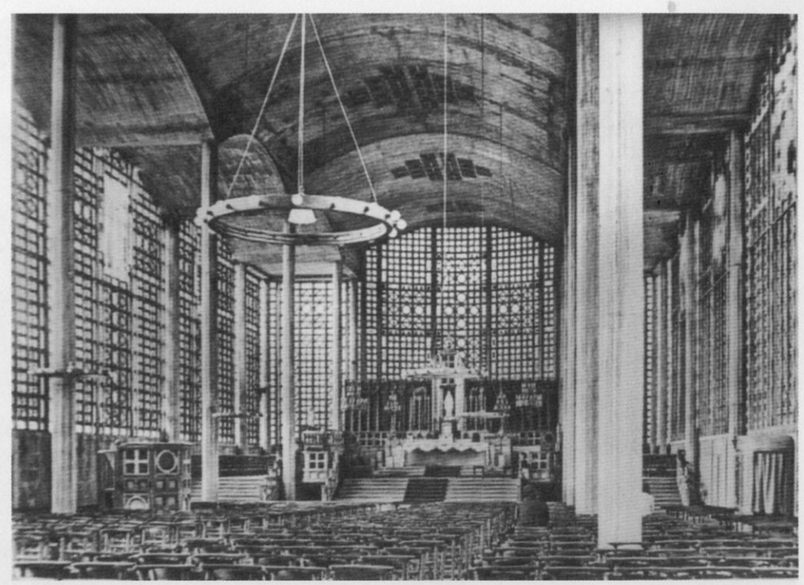


Архитектор Огюст Перре.
Музей общественных работ в Париже.
1935–1938. Общий вид и чертеж колонны

турные аналогии с французским классицизмом XVIII века. Вместе с тем он, используя возможности материала, придал цилиндрическим опорам без баз и капителей неканоническую стройность, а интервал между ними сделал равным высоте. Поставив опоры парами, он стремился примирить пропорции железобетонной конструкции с пропорциями каменной, на которых воспитан глаз, подобно тому, как это делал в конце двадцатых И. А. Фомин.

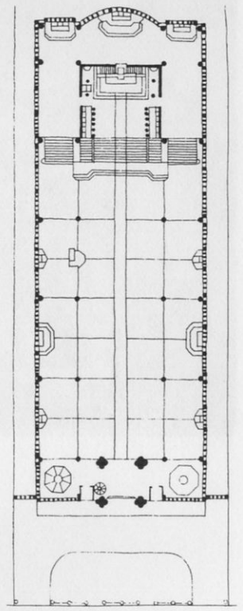
Будучи одержим исходящей от Виоле-ле-Дюка идеей происхождения ордера от деревянной стоечно-балочной конструкции, для Музея общественных работ в Париже (1935–1938) он использовал круглые колонны, диаметр которых увеличивается кверху, подобно ножкам стола. Мотивируя прием, он утверждал, что привычное возрастание толщины колонны сверху вниз определяется тектоникой каменной конструкции, сечение которой должно увеличиваться по мере нарастания собственной тяжести массива. Для бетона, как и для дерева, такая закономерность несущественна. Толщину опоры целесообразно прирастить там, где возникают наиболее сложные усилия — у соединения с балкой. Форма, в которой Перре осуществил идею, перегружена отсылками к привычным историческим вариантам ордера. Ассоциации входят в противоречие со специфической тектоникой, порождая ощущение перевернутости колонн, сечение которых нарастает — по сравнению со стереотипом — в обратном направлении.

Стремясь к универсальности своего варианта неоклассицистической парадигмы, Перре использовал ее для железобетонной церкви Нотр Дам в Ренси (1922–1924). Трехнефное перекрытое сводами пространство последней, вызывающее ассоциации с мнимой легкостью и ажурностью готики, в проекте церк-



ви Св. Бенедикта в Кармо (1939, не осущ.) сменил просторный зал с балочным кессонным перекрытием на расширяющихся кверху столбах. Готические ассоциации сохранялись только в противопоставлении протяженного зального объема и вертикали ажурной колокольни над главным входом.

Перре оставался прежде всего мастером конструкции, которая в его постройках иногда подчиняет себе образную метафору, ограничивая ее выражением тектоники. И вместе с тем, он выработал стройную эстетическую систему, возрождавшую традицию рационалистической мысли французского классицизма XVII века, эстетику хладнокровно-рассудочную, устремленную к устойчивому идеалу гармонии. Он писал: «Архитектор — строитель, который, стремясь удовлетворить преходящее, создает долговечное... Из всех видов пластических искусств архитектура более других зависит от материальных условий. Природа диктует постоянные условия, а человек преходящие. Климат и его ненастья, строительные материалы и их свойства, устойчивость и ее законы, зрительное восприятие и его деформации, вечное и всеобъемлющее чувство линии и формы являются условиями постоянными». Полемизируя с функционалистами, он подчеркивал: «Назначение здания, обычаи, строительные правила, мода являются условиями преходящими»[2]. Эстетическое кредо Перре в тридцатые годы близко к позиции Поля Валери, отказывавшегося принять как бы самопроизвольно возникавшую символику модернизма — не язык, но имитацию языка, в которой индивидуальность формы сообщения исключала его адекватное восприятие. (В текстах О. Перре тридцатых многое перекликается с диалогом Валери «Эвпалинос, или Архитектор», опубликованным в 1921 г. в качестве предисловия к архитектурному альбому.)



Архитектор Огюст Перре.
Церковь Нотр Дам в Ренси близ Парижа.
1922–1924. Интерьер, план





Архитекторы Ж. Карлю, Л.-А. Буало, Л. Азема.
Дворец Шайо в Париже. 1937

Тяга к устойчивому в зыбком мире, скатывающемся к апокалипсису мировой войны, привлекала к О. Перре многих. Личный стиль, который он последовательно развивал с начала столетия, в тридцатые годы получил завершенность и стал ядром французского неоклассицизма второй волны. Нараставшая военная угроза пробуждала у большинства французов национально-патриотические чувства; неоклассицизм в вариантах, близких к стилю Перре, отвечал такой тенденции массового сознания, утверждая непрерывность французской рационалистической традиции. К тому же он предлагал символы устойчивого порядка.

Это обеспечило архитекторам неоклассического направления престижные заказы, связанные с подготовкой Всемирной выставки 1937 г. в Париже. Как постоянные создавались два самых крупных ее сооружения — комплекс музеев Дворец Шайо (архитекторы Ж. Карлю, Л.-А. Буало, Л. Азема) и Музей современного искусства (Ж.-К. Дондель, А. Обер, П. Виар, М. Дастюг). Первое здание завершало ось выставочной территории, занимавшей Марсово поле, на высокой береговой террасе по другую сторону Сены над мостом Иена. Разрыв между его корпусами, открывающий далекую перспективу на русло реки и Эйфелеву башню, обрамлен массивными павильонами, от которых расходятся криволинейные в плане крылья. Фронт их образован метрическим рядом пилонов, чередующихся с вертикальными лентами окон. Схематизированный классицизм огромного здания холоден, обезличен, лишен структурной ясности, привлекающей в произведениях О. Перре. Дворец прокламировался как выражение монументальной традиции французской архитектуры, против чего протестовали художники и писатели парижского авангарда (в числе их — Франсуа Мориак, Жан Кокто, Пабло Пикассо, Анри Матисс).



Архитекторы Жан-Клод Дондель, Андре Обер, Поль Виар, Марсель Дастюг, скульптор А. Жанне.
Музей современного искусства в Париже. 1937





Архитектор М. Леру.
Жилой массив в Вийербане
близ Лиона, Франция. 1934

Архитектор Анри Соваж.
Проект площади Победы
у Пор Майо в Париже. 1931

Музей современного искусства (ныне — музей города Парижа) более выразителен. Два его компактных крыла, поднимающихся на общем стилобате, врезанном в береговую террасу, объединяет П-образная в плане колоннада с очень стройными цилиндрическими столбами. Вертикальные грани стилобата декорированы плоскими рельефами (скульптор А. Жанне). Композиция здания кажется продиктованной некой сценографической идеей; колоннада воспринимается как самодовлеющий объект, независимый от здания.

Среди построек общественного назначения во Франции, носящих характер обобщенного, схематизированного классицизма, — книгохранилище Национальной библиотеки в Версале (архит. А. Ру-Спитц, 1932–1933), музей французских колоний в Париже (архит. А. Лапрад, 1931), музей и институт зоологии в Нанси (архит. Ж. и М. Андре,1935). Классические схемы переносились и в муниципальное строительство. Жилой массив в Вийербане близ Лиона (архит. М. Леру, 1934) получил симметрично-осевую организацию. Эспланада, обрамленная 12-этажными жилыми блоками, верхние этажи которых ступенями уходят в глубину, замкнута монументальным объемом ратуши (архит. М. Жиру, 1934). Ее фасады обходит метрический ритм пилонов, захватывающих высоту всех трех этажей. Пары сдвоенных пилонов, обрамляющие вход, подняты над плоской кровлей и включены в каркасную основу башни. В проектах монументальных ансамблей господствовали симметрия, простые геометрические очертания, жесткие ритмы, преувеличенность пространств (А. Соваж — проект площади Победы у Пор Майо в Париже, 1931, с грузными пирамидально-ступенчатыми небоскребами, обрамляющими главную ось при ее выходе на площадь). Всем этим вариациям на темы схематизированного классицизма недостает четкой структурированности персонального стиля О. Пер-

ре. Компромисс между тяготением к новизне и традиционностью, между стремлением к монументальности и привычкой к обыденному предопределял смазанность, нерешительность композиций.



Близки к стилю Перре варианты железобетонного классицизма у некоторых архитекторов Швейцарии (Карл Мозер, 1860–1936, церковь Св. Антония в Базеле, 1926–1927; Д. Онеггер, Ф. Дюма, университет во Фрибуре, 1938–1941) и Бельгии (В. Орта, проект конкорса центрального вокзала в Брюсселе, 1940). В Румынии крупные государственные сооружения в схематизированной неоклассике, напоминающей французские образцы, строил Дуилиу Марку (1895–1966). Среди его работ — здания Министерства транспорта (1934–1937) и Военной академии (1936–1938) в Бухаресте. В Болгарии Георги Овчаров (1889–1953) создавал структуры с ясно очерченными объемами, лаконичными плоскостями стен и редкими проемами, увенчанные упрощенным классическим карнизом (здание Министерства внутренних дел в Софии, 1934–1936). Построенная им городская управа в Бургасе (1938–1940) имеет колонны очень стройного обобщенного ордера в лоджии на главном фасаде, очертания которых напоминают ордер Музея современного искусства в Париже.

Неоклассицизм как символико-поэтическая система

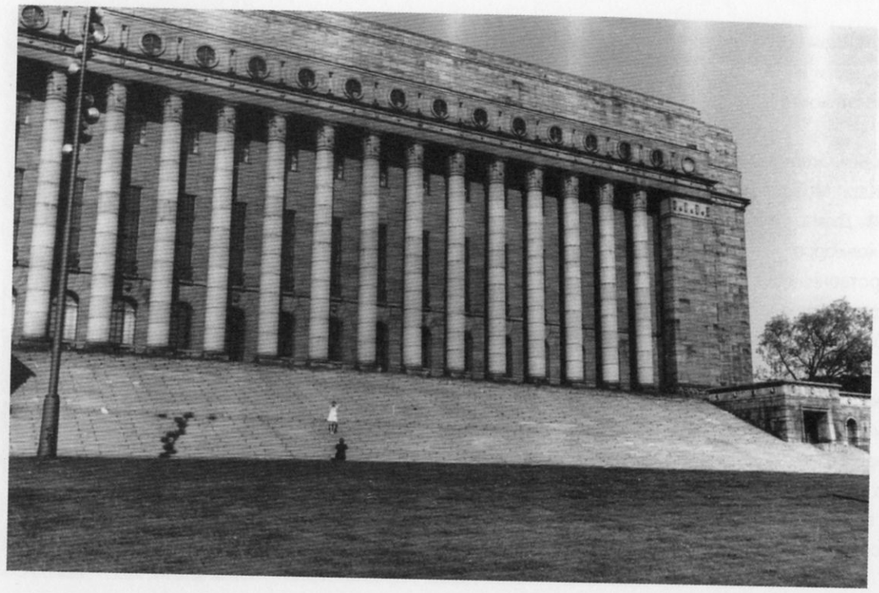
Швецию и Финляндию неоклассицизм тридцатых годов затронул относительно мало. Однако и там появилось несколько крупных неоклассицистических построек, имевших программное значение. Под очевидным влиянием шведского неоклассицизма первой волны (и прежде всего — Концертного зала и Публичной библиотеки в Стокгольме) создал торжественно массивное здание парламента Финляндии в Хельсинки (1927–1931) Йохан Зигфрид Сирен (1889–1961). Каре кулуаров симметричной постройки охватывает цилиндрический зал заседаний — как в предварительном варианте стокгольмской библиотеки Асплунда. Сооружение, облицованное розовым гранитом, производит впечатление гигантского монолита. Оно поднято на невысокую плоскую гранитную скалу, продолженную ступенями лестницы шириной во весь фасад, которая упирается в подножие тесно поставленных колонн. Трактовка ордера близко следует образцу, которым стала колоннада концертного зала в Стокгольме, но колонны здесь нагружены тяжеловесным аттиком. Стремление к монументальному, не свойственное северным вариантам неоклассицизма, побуждалось задачей создать символ самоутверждения нации.

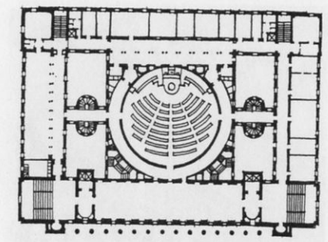


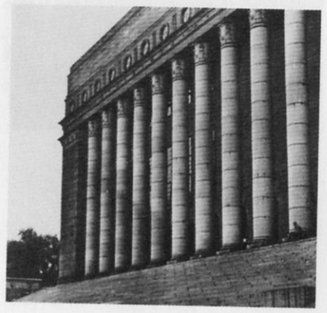
Архитектор Георги Овчаров.
Городская управа в Бургасе. 1940

Архитектор Дуилиу Марку.
Здание Военной академии в Бухаресте.
1938

Возвращаясь к неоклассицизму после функционалистических экспериментов, Гуннар Асплунд, лидер шведских архитекторов, создал одно из самых поэтичных произведений архитектуры XX столетия — Лесной крематорий в Стокгольме с капеллами Веры, Надежды и Святого креста (1936–1940). Его архитектурно-ландшафтную композицию Асплунд рассматривал в единстве ожидания и цели, движения и времени; она задумана в пространственном и временно́м измерениях. Низкая белая стена объединяет комплекс. Вдоль нее по мягкому склону поднимается выложенная каменными плитами дорога. Большой крест вырастает на фоне неба. Далее открывается лоджия крематория с легкими пилонами, несущими наклоненную внутрь деревянную кровлю. Середина ее раскрыта,





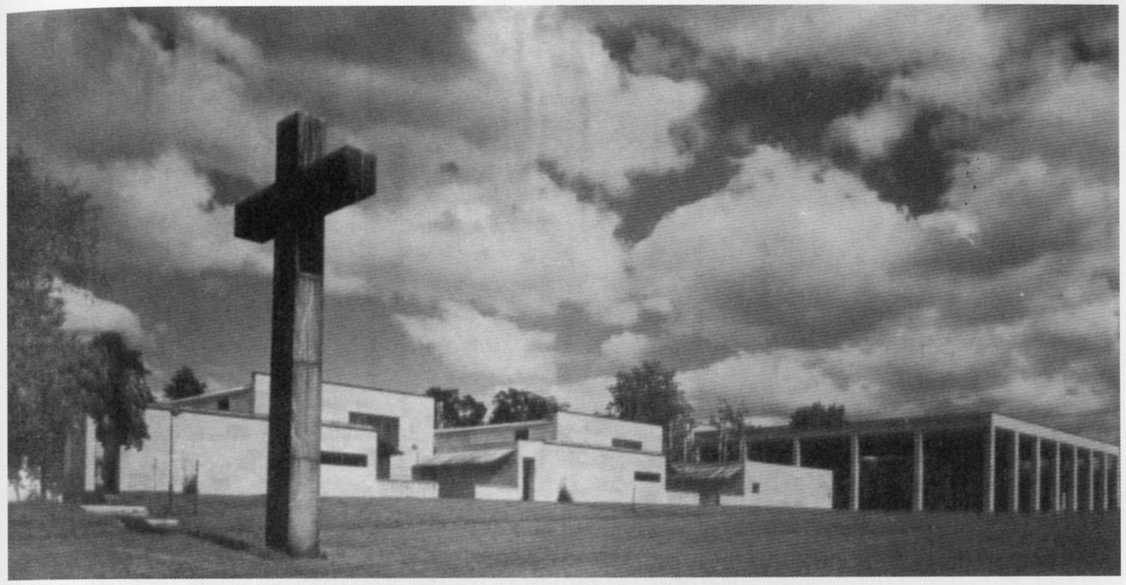


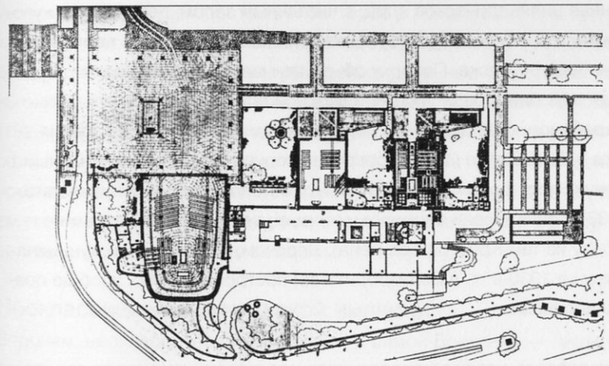
Архитектор Йохан Зигфрид Сирен.
Здание парламента Финляндии в
Хельсинки. 1927–1931. Общий вид, план

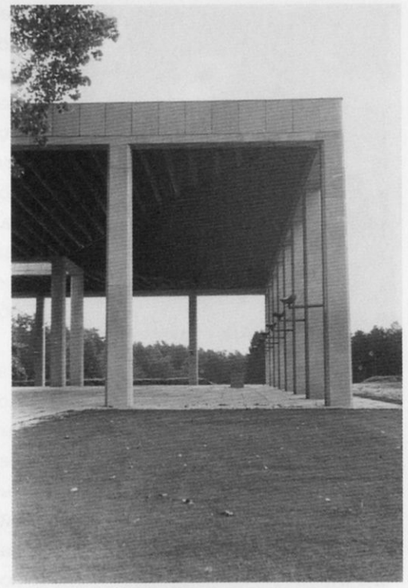
и под ней установлена скульптурная группа Дж. Лундквиста «Воскресение», устремленная к проему, к свету наверху. Белые кубы малых капелл, разделенные двориками, дополняют асимметричную систему. Посередине открытого склона ниже лоджии поднимается холм, вершину которого венчают высаженные по квадрату деревья «Рощи размышлений». Как бы растущие из земли пилоны и стволы деревьев перекликаются. Подчеркнутая естественность архитектурных элементов получает символическое значение, лоджия ассоциативно связывается с холмом — архетипальной формой нордического погребения. Небо ощущается как завершение созданного на земле пейзажа, полного пуссеновским покоем.

Ансамбль Лесного крематория мог бы стать началом нового направления развития неоклассицизма, позволяющего соединить его структурное начало с эстетикой авангарда. При всем геометризме асплундовской «дорики», ее нельзя назвать упрощенной. Тонкая игра отступающих и выступающих поверхностей, срезы углов на пилонах снимают жесткость очертаний; асплундовская модификация ордера включается в живописно-поэтическое целое, принимающее в себя и народно-традиционные элементы (стена вдоль тропы, дворики между капеллами). Для Асплунда, однако, эта работа была последней. Начавшаяся война разорвала международные культурные связи, и она долго оставалась неизвестной за пределами Швеции.

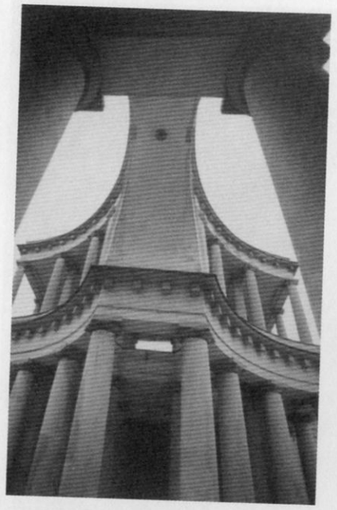
Поэтичная эмоциональность сближает с произведением Асплунда творчество словенского архитектора Еже Плечника (1872–1957), ученика Отто Вагнера, в этот период работавшего в Любляне. И особенно «Жале» — место ритуала прощания на городском кладбище, «сад мертвых» (1937–1940) — отмечено







Архитектор Гуннар Асплунд. Лесной крематорий в Стокгольме. 1936–1940. Общий вид, план, лоджия



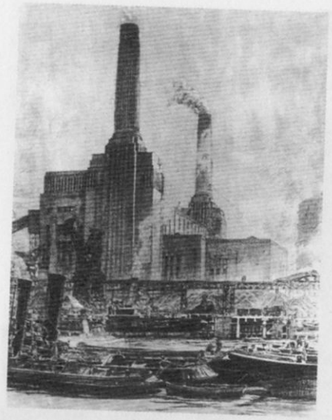
плотным нагромождением классицистических форм, не схематизированных, но своеобразно трактующих ордер. Плечник отталкивался от словаря классических форм, давая им неожиданное толкование и вводя их в необычные комбинации, чтобы достичь поэтической образности. Целое полно глубокого религиозного чувства.

Британский неоклассицизм 1930-х

Официальный неоклассицизм в тридцатые годы активизировался и в Великобритании, где «новая архитектура» не имела того успеха, который сопутствовал ей во второй половине двадцатых в других странах Европы. Черты неоклассицизма особенно определенно выступали там, где в задачу, поставленную перед архитектором, входила монументальность (обычно — в зданиях для муниципальных и судебных властей, банков или таких культурных институций, как университеты и крупные публичные библиотеки). Средствами воплощения классической традиции виделись стилистические имитации, точные цитаты или схематизированное воспроизведение характерных для классицизма пространственных структур и пропорций.

Среди первых можно выделить работы Винсента Харриса — правительственные офисы на Уайтхолле в Лондоне, муниципальные здания. Построенная им городская библиотека в Манчестере (1929–1934) повторяет схему объема Пантеона. Внутреннее цилиндрическое ядро, с читальным залом, перекрытым куполом, наверху и книгохранилищем внизу, охвачено кольцом рабочих помещений, разделенным на четыре этажа. Поверху объем венчает колоннада малого ордера, образующая подобие фриза. Мощный входной портик не очень органично сопряжен с барабаном, облицованным портлендским камнем. Фасад здания муниципалитета в Шеффилде (1932) образован коринфским восьмиколонным портиком канонических форм. Завершенный фронтоном портик муниципалитета в Лидсе (1933) фланкирован башнями, которые увенчиваются шатрами (вариация на одну из тем Кристофера Рена). Впрочем, среди зданий муниципалитетов, которых за 1930-е гг. в Великобритании построено много, вообще преобладает неоклассицизм.

Своего рода манифестом схематизированного неоклассицизма стало здание Королевского института британских архитекторов в Лондоне (1932–1934, архит. Грей Уорнем). На гладком поле его фасада свободно посаженное пятно рельефа, пропорции проемов и их расположение должны вместе с рустованным цоколем и плитой карниза создавать ассоциации с классической традицией. Вместе с тем рисунок витража и металлических дверей портала (как и характер скульптуры) характерны для ар деко, заявляя претензию на современность. Самое крупное в стране сооружение подобного стилистического характера — комплекс лондонского университета (1932–1938, архит. Чарлз Холден). В регулярной композиции лаконичных объемов выделена ось, ориентированная на здание Британского музея; эта ось закреплена тупым силуэтом 63-метровой тяжеловесной уступчатой башни, облицованной серым портлендким камнем. В общественном восприятии неоклассицизм являлся показателем приличия, допустимости пребывания постройки в ее окружении. Так, над лапидар-



Архитектор Еже Плечник.
«Жале» на кладбище в Любляне, Словения.
1937–1940

Архитекторы Теодор Холидей
и Гилберт Скотт.
Электростанция Беттерси, Лондон.
1931

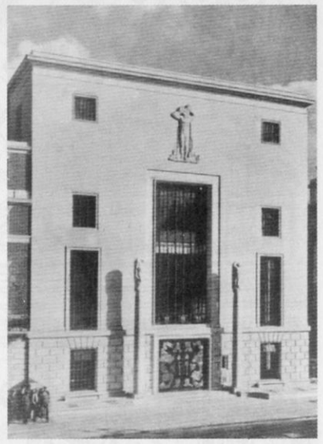


ными массивами электростанции Беттерси в Лондоне, мощно выступающими к южному берегу Темзы близ центра города, вздымаются, как знак респектабельности, четыре дымовые трубы, декорированные под стволы канеллированных классических колонн — без капителей, но с энтазисом и базами (1929–1931, архитекторы Теодор Холидей и Гилберт Скотт). Девятиэтажный офис агентства Рейтер на Флит-стрит (1935, архит. Эдвин Лютьенс) имеет каноническое расчленение на основание, тело и венчание (2–5–2), основной объем увенчан крупным куполом резервного водоснабжения; в декорации использованы классицистические аллюзии.

Неоклассицизм в Британской империи

Впрочем, неоклассические постройки в самой Британии — лишь глухие отголоски имперского мифа, который воплощен английскими архитекторами в правительственном комплексе Нью-Дели, созданного как столица Индии, тогда британской колонии, «крупнейшей жемчужины в короне империи». Решение короля Георга V перенести столицу страны из Калькутты в окрестности Дели и построить для нее новый город было объявлено еще в 1911 г. Работы, приторможенные первой мировой войной, растянулись более чем на два десятилетия.

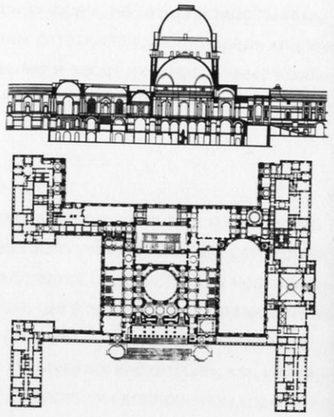
Генеральный план разрабатывал Эдвин Лютьенс (1869–1944), известный неопалладианскими постройками и традиционалистскими коттеджами в английских городах-садах. Здесь перед ним ставилась задача образного утверждения мощи имперской власти в размахе пространств и регулярности — символе торжествующей воли (подобная пространственная символизация внедрена в индийскую культуру династией Велики Моголов, создавших Агру и Фатихпур-



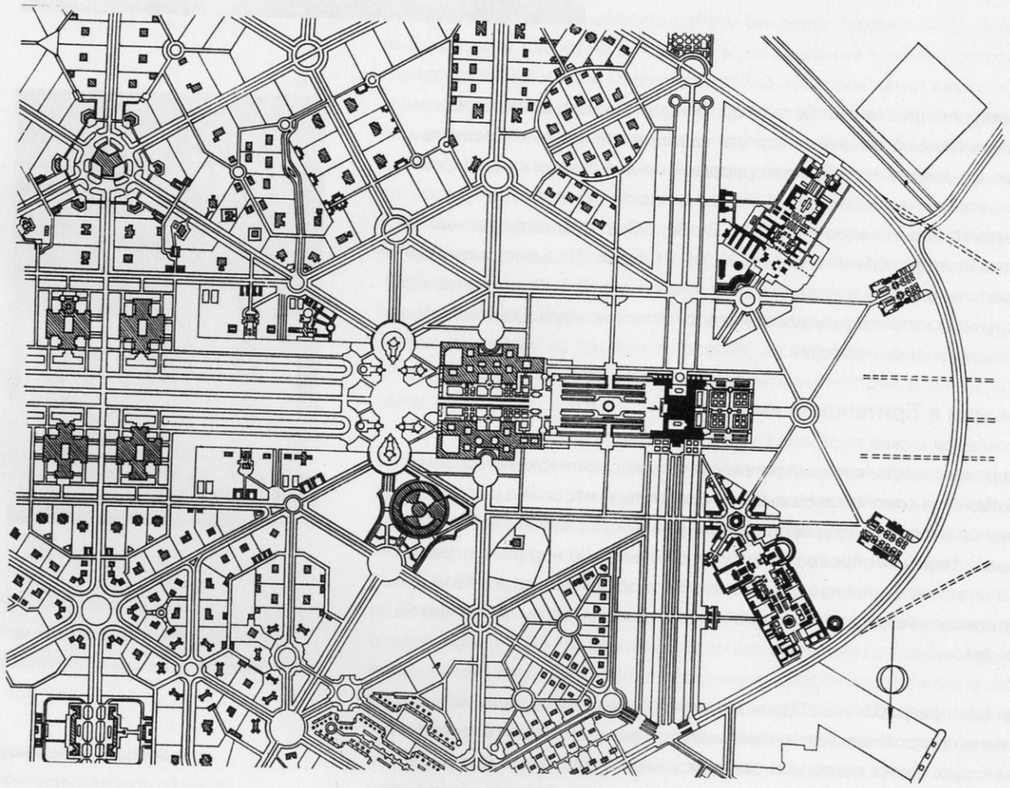
Архитектор Винсент Харрис.
Городская библиотека в Манчестере.
1929–1934

Архитектор Грей Уорнем.
Здание Королевского института
британских архитекторов в Лондоне.
1932–1934





Архитектор Эдвин Лютьенс. Дворец вице-короля Индии в Нью-Дели (ныне резиденция президента Индии). 1920–1931. Общий вид, разрез, план



Архитектор Эдвин Лютьенс. Генеральный план Нью-Дели, Индия. Зона Капитолия

Сикри). Лютьенс, впрочем, отталкивался прежде всего от версальского комплекса и распланированного Ланфаном Вашингтона. Стержнем плана стала гигантская эспланада шириной 350 м и протяженностью около 3 км.

Западный конец ее занимает Капитолий — ансамбль правительственных зданий, поднятый на искусственную платформу. Восточный конец отмечен триумфальной аркой «Ворота Индии» — памятником индийцам, погибшим в первой мировой войне. В глубине Капитолия поставлен дворец вице-короля, ныне резиденция президента Индии (1920–1931, Эдвин Лютьенс). К эспланаде площадь обращена симметричными блоками секретариата правительства (1930, архит. Герберт Бейкер). Подобно версальскому трезубцу, к этим пропилеям стянуты улицы, повернутые на 30° к оси эспланады. План города сформирован на основе треугольной сетки, узлы которой отмечены круглыми площадями. «Версальский трезубец» как бы растворяется в этой сетке.

Дворец вице-короля Лютьенс создавал как специфическую для страны версию неоклассицизма. Палладианская симметричная схема дворца, ядро которой — круглый Тронный зал, перекрытый высоким двойным куполом, «разрыхлена» множеством внутренних двориков и глубоких лоджий. Массив здания растянут по горизонтали. Фасад его, обращенный к площади и эспланаде, объединяют модернизированные палладианские колоннады. Далеко вынесенная плита карниза дает глубокую тень. Глухие стены прорезаны редкими проемами. В силуэте, с его куполами и павильонами над плоской кровлей, обеспечивающими движение воздуха, очевидны отсылки к архитектурному наследию Индии. Пространственный размах Лютьенс соединил с «человечной» масштабностью, подчеркнув романтическую тональность целого.

Предполагалось, что только дворец разместится на платформе Капитолия. Но Бейкер поднял на нее и здания секретариата, ослабив господство дворца. Палладианские темы он использовал более открыто. Эклектичные башни-минареты, акцентирующие фронт, обращенный к эспланаде, неорганичны. Еще ближе к английскому палладианству круглое в плане здание парламента (1920–1927, Г. Бейкер). В целом ансамбль Нью-дели стал самой обширной и самой агрессивной попыткой культурной экспансии в мир, остановленный статусом колонии. За надменной мифологией с ее преувеличениями можно, однако, ощутить ясное предчувствие скорого конца империи и преувеличенность, рожденную попыткой уже безнадежного сопротивления истории.

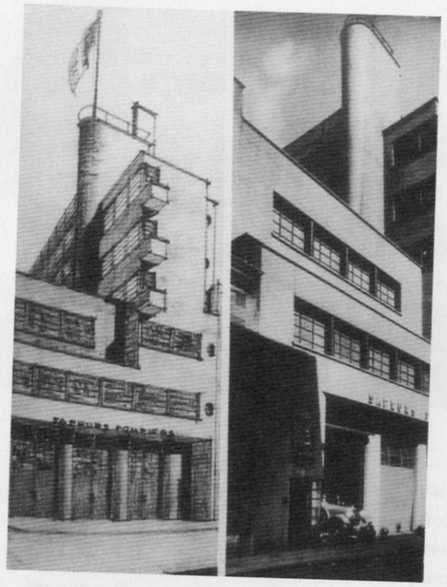
Стиль ар деко в Европе и Америке

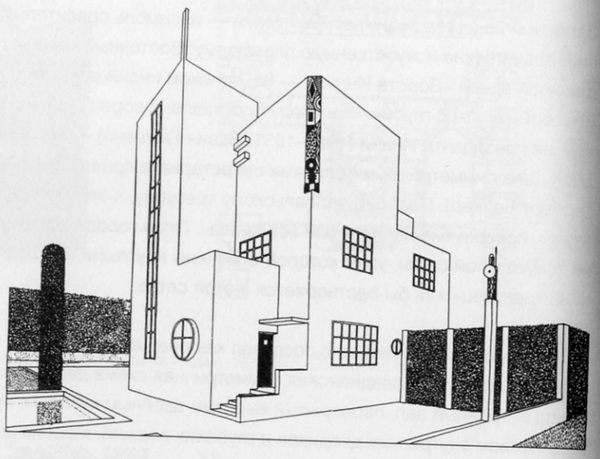
Во второй половине 1920-х в архитектуру стали проникать черты стилистики направления, сложившегося в декоративном искусстве и дизайне, занимая культурную нишу стиля модерн. Развилось это направление из популистского приспособления к массовым вкусам и соединения декоративности «модерна», техноморфных форм функционализма, формальных приемов авангардного искусства — фовизма, кубизма, неопластицизма. Истоки его восходят к 1910-м годам, но кристаллизовалось оно после первой мировой войны, впервые отчетливо заявив о себе на международной выставке декоративного





Архитектор Герберт Бейкер. Здания секретариата правительства Индии в Дели. 1930



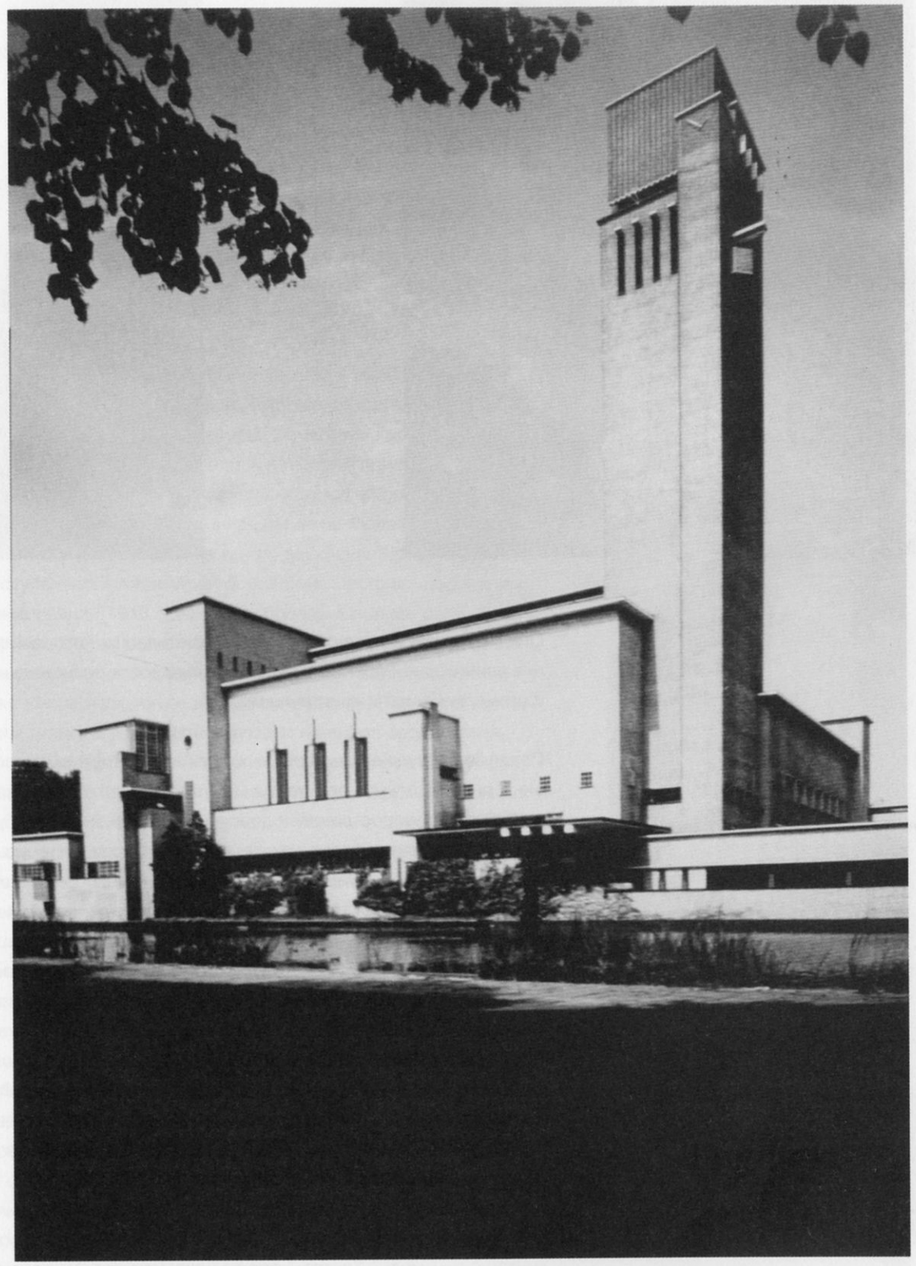


искусства в Париже в 1925 г. Уже в 1960-е годы направление было названо в искусствознании термином «ар деко» — в память об этой выставке (во время активного существования его называли «современным стилем» и относили к разновидностям кича).

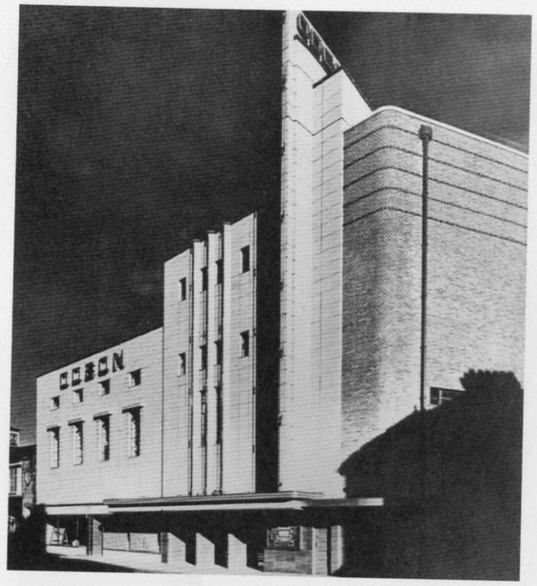
Ар деко было главным источником форм коммерческого декоративного искусства, применявшего дорогие материалы. Ар деко «высокого стиля» пользовалось успехом на выставках парижского салона декоративного искусства после первой мировой войны, но до 1925 г. его лишь изредка применяли для декорации интерьеров дорогих магазинов. Интерес к ар деко в архитектуре побудили временные павильоны на парижской выставке 1925 г., активная декорация которых, с использованием нетрадиционных материалов, предписывалась заданием. Общий характер этих павильонов (за немногими исключениями, такими, как павильон СССР или «Эспри Нуво») определялся кубистической моделировкой симметричных объемов в сочетании с обильным декором, флоральным или геометрическим (архитекторы Л. Буало, А. Лапрад, Р. Малле-Стевенс, А. Соваж и др.). Значителен среди подобных построек только павильон туризма (архит. Робер Малле-Стевенс, 1886–1945).

Малле-Стевенс стал наиболее крупным мастером среди европейских архитекторов ар деко, создав своего рода «нефункциональный функционализм» — суровый лаконизм утилитарных функционалистских форм он превращал в приятную для глаза простоту, не имеющую связи с функциональностью, создавая эффектные асимметричные группы объемов, охватывая их динамичными линиями, не соотносимыми со структурой. Его формальные приемы обнаруживают влияние Ч. Р. Макинтоша и Й. Хоффмана, равно как и экспериментов кубизма.

Архитектор Робер Малле-Стевенс. Пожарное депо в Пасси, Париж, 1934-1935. Проект и реализация. Проект виллы. 1923. Павильон туризма на международной выставке декоративного искусства в Париже. 1925



Архитектор Виллем Мартинус Дудок. Ратуша в Хильверсуме, Нидерланды. 1928–1930





Архитектор Генри Уидон.
Кинотеатр «Одеон» в Честере,
Великобритания. 1936

Архитектор Дж. В. Мейер.
Штаб-квартира
радиокоммуникационной компании BBC
в Лондоне. 1932

Они основываются на откровенной эстетизации, которая игнорирует утверждения авангардной архитектуры о необходимости рационального обоснования формы функцией и конструкцией.

Перевод рассудочно выверенных, программно детерминированных форм «интернациональной архитектуры» в чисто эстетические на рубеже 1920 и 1930-х гг. распространился довольно широко, к чему побуждала внутренняя противоречивость метода архитектуры авангарда, стремившегося совместить несовместимое — функциональную обусловленность формы и индивидуалистичность образов. Эстетизация сближала Малле-Стевенса с голландцем Виллемом Мартинусом Дудоком (1884–1974), также воспринимавшим «интернациональный стиль» как моду внешнего одеяния, «упаковки» сооружений. Пространственные структуры, которые создавал Дудок, следуют формулам абстрактных композиций, выработанных голландской группой «Стиль», но бестелесную геометрию этих формул заменила подчеркнутая телесность конструкций из неоштукатуренного кирпича — очевидный результат влияния Ф.-Л. Райта. Наиболее значительные постройки Дудок создал в Хильверсуме, Нидерланды — среди них школы и ратуша (1928–1930), которая в 1930-е гг. была одним из самых популярных образцов для подражания.

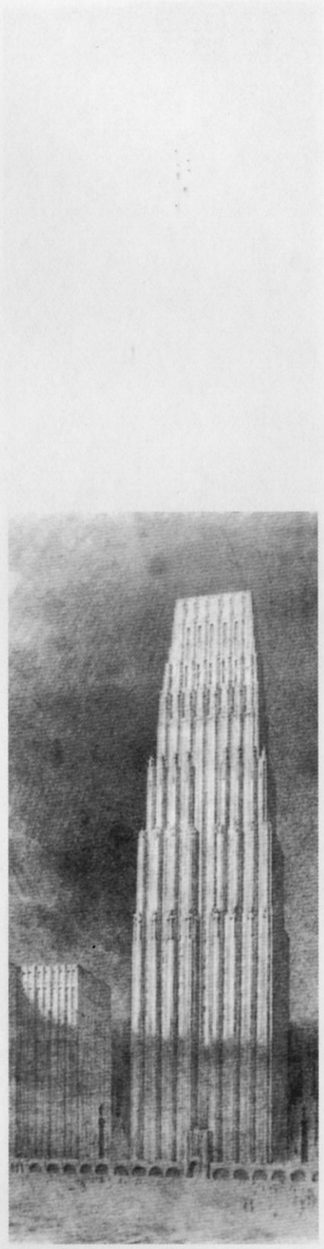
В Великобритании развитие ар деко было подготовлено творчеством Ч. Р. Макинтоша и «школой Глазго», откуда исходили мотивы орнаментов (зигзагообразные линии и стрелообразные сочетания, наложенные друг на друга прямоугольники, плоские геометрические схемы). Приемы ар деко использовались здесь для зданий нетрадиционного назначения — аэровокзалов, гаражей, электростанций. Традиционный академизм был там неуместен, а развитие рационалистического функционализма в консервативной Британии отставало от континента. Пышно декорированные интерьеры получала популистская архитектура крупных кинотеатров и дорогих отелей, в которой ар деко перерождалось в кич (архит. Г. Уидон, кинотеатр «Одеон» в Честере, 1936).

Ближе к эстетике кубизма и более лаконичны «серьезные» британские общественные здания, такие как штаб квартира радиокоммуникационной компании BBC в Лондоне (1932, Дж. В. Мейер) — как бы расслаивающийся цилиндрический башенный объем. Элементы ар деко есть и в неоклассических башне администрации лондонского университета и здании Королевского института британских архитекторов.

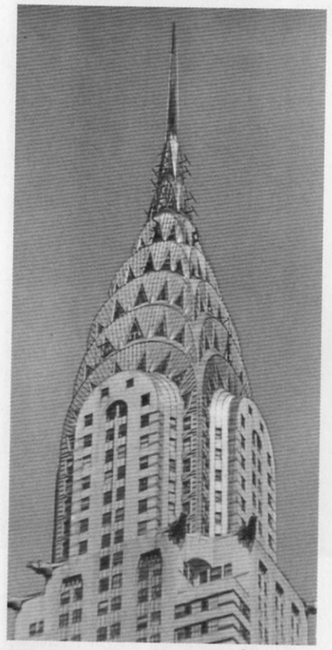
Широкое распространение ар деко в США было связано с развернувшимся в 1920-е гг. бумом строительства небоскребов, которые создавались как символы успеха и процветания буржуазной культуры. Сочетание «современности» и декоративизма в стилистике ар деко оказалось наиболее приемлемым для заказчиков из мира большого бизнеса, вытесняя старомодный рыхлый эклектизм и готицистский историзм, популярные в начале века. Моделью построения объема небоскреба стало вертикальное тело с двухосевой симметрией, поднимающееся над ступенчатой пирамидой основания. Профиль последнего следовал закону о зонировании 1916 г., которым предписывались отступы от красной линии улицы. Тело формировалось наслоением плоскостей и пластин, вертикализм его подчеркивался объединением окон в вертикальные ленты, чередующиеся с также непрерывными вертикалями пилонов. Венчание имело вид шпиля, шатра или короны. Средствами пластики и декора создавались наивные метафоры, значение которых связывалось с характером продукции фирмы, которой принадлежало здание, или некими общими формулами успеха и процветания. В качестве основных материалов облицовки и декорации использовались алюминий, хромированная сталь и полихромные керамические плиты. В пределах этого общего типа разыгрывалось множество разнообразных конкретных решений.

В одном только Нью-Йорке к концу 1930-х гг. построено около 120 небоскребов в стиле ар деко. Идея исходила от неосуществленного конкурсного проекта газеты «Чикаго Трибюн» (1922), который выполнил финский архитектор Элиел Сааринен. Реймонд Худ (кстати, автор отмеченного первой премией на этом конкурсе и осуществленного проекта) использовал мотивы проекта Сааринена для самого раннего небоскреба ар деко в Нью-Йорке — «Американ Редиэйтор билдинг» (1924); его облицованные черным кирпичом пилоны и позолоченные декоративные детали складываются в метафору продукции компании — характерный пример американской фантазии машинного века.

Характернейшее произведение американского ар деко — 77-этажный (высота 381 м) Крайслер билдинг в Нью-Йорке (1927–1930, архит. У. ван Аллен), завершение квадратной башни которого образовано арками, со всех четырех сторон поднимающимися к коническому шпилю. Их стальные хромированные поверхности прорезаны треугольными окнами — тоже метафора, напоминаю-



Архитектор Элиел Сааринен.
Конкурсный проект здания газеты
«Чикаго Трибюн» в Чикаго. 1922



щая нагромождение автомобильных колес. Язык ар деко воспринял черты стайлинга, развивавшего приемы эстетизации и символики в псевдорациональных формах дизайна.

Приемы ар деко более жестко подчинены технической целесообразности и более сдержаны в формах небоскреба Эмпайр стейт билдинг в Нью-Йорке (1930–1931, архитекторы Р. Шрю, У. Лемб, А. Хермон), высота которого — 102 этажа, 381 м — стала рекордом, продержавшимся более сорока лет.

Общий смысл символики этих гигантов очевиден: самопрославление американской экономической системы, «соборы капитализма», свободного предпринимательства, которым противопоставлены «соборы социализма», так и оставшиеся в виртуальном мире утопии. Ирония судьбы заключалась, однако, в том, что надменные гиганты достраивались уже в период, когда годы процветания сменились обвалом Великого кризиса и последовавшей депрессией. Другим парадоксом этих динозавров было то, что их рекордная высота оказалась за пределами оптимальной для восприятия уступчатых башен такой высоты — в ограниченных пространствах городской среды трудно найти точки их полноценного обзора.

Исключительность гигантской концентрации капитала в семействе Рокфеллеров позволила, вопреки кризису и депрессии, осуществить главное произведение американского ар деко — комплекс Рокфеллер центра в Нью-Йорке (1931–1939, архит. Реймонд Худ и другие). Создание не изолированной башни, а организованной группы зданий вокруг пространства «плазы», незастроенной пустоты на самой дорогостоящей территории планеты, обеспечило драматичное зрелище напряженной, сдавленной группировки высоких пластин. Форму их, расчлененную уступами, архитекторы обосновали в рационалистических понятиях, связав с сокращением кверху числа лифтовых шахт, обслуживающих этажи. Впрочем, такая обусловленность формы не была слишком жесткой и не стесняла поиск выразительных динамичных очертаний гигантских пластин (высота главного объема — 70 этажей). В комплекс, кроме офисов, вошли крупные развлекательные учреждения, в том числе — мюзик-холл на 6000 мест. В декоре его фасада и интерьеров американский вариант ар деко выразил себя с наибольшей полнотой.



Архитектор Уильям Ван Аллен.
Небоскреб Крайслер билдинг
в Нью-Йорке. 1927–1930

Стилистика ар деко в соединении со схемами неоклассицизма использовалась и в американских официальных зданиях. Бертрам Гросвенор Гудхью (1869–1924) раньше других соединил замкнутость и симметричность академических интерпретаций классики со своеобразной жесткой обрезанностью обобщенных форм Капитолия штата Небраска в Линкольне (1922–1925). Башней с ярусным завершением отмечен центр замкнутого каре, поделенного внутренними корпусами на четыре двора. От ар деко идет здесь характер пластического решения форм. Приемы декорации ар деко, наложенные на жесткую неоклассическую схему, смягчили облик Шекспировской библиотеки в Вашингтоне (1932, архит. Поль Филипп Крет).

Архитектор Пол Филипп Крет.
Шекспировская библиотека
в Вашингтоне. 1932



Архитекторы Ричард Шрю, Ульям Ф. Лемб и Артур Лумис Хермон. Небоскреб Эмпайр стейт билдинг в Нью-Йорке. 1930–1931



Архитектурная фирма — Харви Уили Корбетт; Уоллес К. Харрисон и Уильям Мак-Мёррей; Реймонд М. Худ и Андре Фуйу; Эндрю Рейнхард и Генри Хофмейстер. Рокфеллер-центр в Нью-Йорке. 1931–1939. Вид по центральной оси, аэрофото



Через американскую архитектуру — впечатления от нью-йоркских небоскребов и Шекспировской библиотеки в Вашингтоне — влияние ар деко достигло России; оно проявилось уже в работе Б. М. Иофана на конкурс проектов Дворца Советов.

Архитектура на службе власти: рационализм и неоклассицизм в Италии

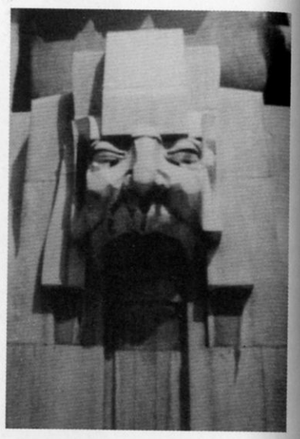
Кризис, глубоко поразивший все стороны жизни Италии после первой мировой войны, привел к тому, что именно здесь сложился первый в Европе тоталитарный режим. Уже в 1922 г. к власти пришли фашисты; к 1926 г. установленный ими порядок был окончательно закреплен. В отличие от других тоталитарных государств, архитектура здесь не приводилось к «общему знаменателю». Различные тенденции могли развиваться и даже получать поддержку — разумеется, при условии выполнения задач, поставленных властью. Дело не в том, что Муссолини не распространял своих амбиций на архитектуру — он видел в ней важное средство осуществления своих планов.

Относительная терпимость к различным архитектурным направлениям со стороны дуче определялась тем, что становление архитектурного авангарда в Италии началось позже, чем в Германии, а власть итальянские фашисты захватили раньше немецких нацистов. Для них «новое движение» в архитектуре не связывалось автоматически с чем-то ранее бывшим (как нацисты связывали архитектурный авангард с социалистическими тенденциями Веймарской республики). Рационализм — как называли в Италии архитектуру авангарда — начинал поэтому на равных основаниях с возобновленным неоклассицизмом. Лояльность авангарда определялась в Италии массовой психологией молодого государст-



Архитектор Бертрам Гросвенор Гудхью. Капитолий штата Небраска, г. Линкольн, США. 1922–1925





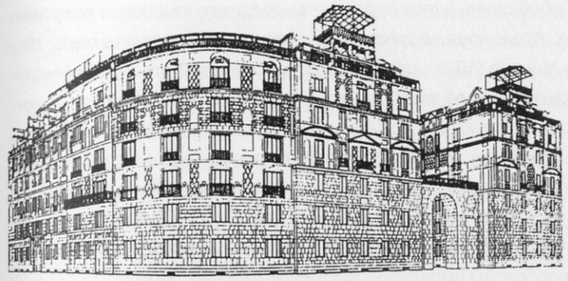


ва, относительно недавно достигшего объединения, чувствительной к лозунгам национального самоутверждения и образам великого прошлого страны; фашисты же умело использовали националистическую демагогию. Важно и то, что были объявлены обширные программы общественных работ и обновления городов. Архитекторы, увидевшие в них огромные возможности, ответили энтузиазмом; отрезвление наступило много позже — вместе с крушением иллюзий. Режим был прагматичен; избегая обязывающих решений, он оставлял возможности маневра для архитекторов (что во многом определялось его собственной некомпетентностью в вопросах культуры). Наконец, на том мощном субстрате классической культуры, какой имеет Италия, рационализм не противопоставлял себя классической традиции, но ставил своей целью изменить ее, по-новому истолковывая смысл ее архетипов.

Футуризм в архитектуре ненадолго пережил своего лидера, погибшего на австрийском фронте Сант'Элиа. Идею «футуристической перестройки вселенной» в первые годы после войны поддерживали Винченцо Фани и Вирджилио Марки; они создавали серии фантастических проектов, напоминающих работы германских экспрессионистов тех лет — Г. Финстерлина и Б. Таута. В своем манифесте 1919 г. Фани описывал «динамичную архитектуру летающих домов», более не привязанных к земле, которые могут соединяться, чтобы образовать гигантские города. Марки в своем манифесте говорил о поэтической силе архитектуры и «стиле движения» как средстве поднять человеческий дух. Этот «второй футуризм» угас уже в начале двадцатых, так и не связав свои концепции с реальной деятельностью.

Архитектор Улисс Стаккини.
Вокзал в Милане. 1912–1930.
Общий вид, деталь

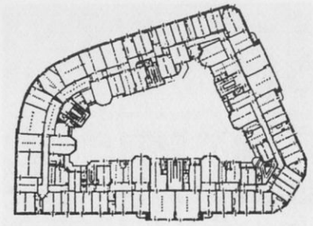
Архитектор Вирджилио Марки.
Фантастический город. 1920





С начала века в Италии процветала тяжеловесная классицизирующая эклектика, которая связывала академическую традицию со стилем модерн («стилем Либерти» в итальянской терминологии). Ее реликтом стал вокзал в Милане, один из крупнейших в Европе, который достроил по проекту 1912 г. Улисс Стаккини (1925–1931). Над могучими пилонами его галереи, растянувшейся вдоль фронта площади, громоздятся тяжеловесные аттики с аллегорическими скульптурными группами и объемы, в которые заключены своды. Брутальность пластики подчеркнута стилизацией скульптурного декора, его гротесковым, геометризированным ар деко. Величины, несоизмеримые с человеческими, ошеломляющи в интерьерах. Подобное направление не эффективно для мифотворчества. Для людей, включенных в культуру, арсенал форм псевдоклассицизма тривиален и обременен слоями привычных ассоциаций; для людей «полукультуры» сложность этих форм превышает способность их восприятия.

Первую четко сформулированную антитезу футуристической утопии, с одной стороны, и тяжеловесному академизму — с другой предложила миланская группа «Новеченто» («XX век»), образованная в 1923 г. Архитекторы-неоклассицисты: Дж. Муцио, П. Порталуппи, Э. Ланчиа, Дж. Понти (1891–1979) вдохновлялись ампиром начала XIX века в Ломбардии. Муцио писал: «Спонтанный завершающий штрих проведен [после первой мировой войны]... Он стал необходим, чтобы вместо преувеличенно острого и произвольного индивидуализма, который ставил способности проектировщика в зависимость от оригинальности его мысли, вновь установить правила; только на основе дисциплинированной общности могла развиться новая архитектура... Однако из смеси разнородных и противоречивых произведений не может развиться новый стиль эпохи; важно принять во внимание, что единство комплекса важнее отдельного здания».



Архитектор Джованни Муцио.
Жилой комплекс «Ка Брутта» в Милане,
1923





Архитектор Джованни Муцио.
Дворец искусств в Милане. 1933

Архиекторы А. Бордоне, Л.-М. Канева, А. Карминати.
Дворец синдикатов в Милане.
1930–1932. Фрагмент фасада

Далее Муцио показывает присутствие названных им свойств в миланском ампире и призывает архитектуру — как и изобразительное искусство — вернуться к классике[3]. В отличие, например, от Асплунда, Муцио стремился преодолеть противоречие между неоклассицизмом и авангардом не в поисках синтетического метаязыка, но в рамках старой дилеммы — к будущему или к прошлому, утверждая необходимость возврата к образцам последнего. Дж. Де Финети, работавший с Лоосом, стремился внести в новый вариант неоклассики не только упрощение, но и дух рациональности.

Муцио обратился к обобщенным интерпретациям средиземноморской классики еще в начале 1920-х, проецируя ее уплощенные «знаки» на шестиэтажные дома «Ка Брутта» в Милане (1923), соединенные массивными арками. Эксперименты миланцев варьировали от элегантных схем, абстрактная геометрия которых игнорирует выражение материала («Дворец искусств», 1933, с его высоким арочным портиком, архит. Дж. Муцио), до обыгрывающих «телесность» массива кирпичной кладки, в котором как бы утоплен ордер («Палаццо деи синдикати», 1930–1932, архитекторы А. Бордони, Л.-М. Канева и А. Карминати). Стремление к монументальности, усилившееся в начале 1930-х, влекло за собой и откровенное обращение к прообразам императорского Рима («Новая биржа», 1932, архит. Меццанотте).

Определившиеся несколько позже неоклассицистов «Новеченто» группы, тяготевшие к технократической рациональности, в отличие от французского и германского авангарда (или итальянских футуристов), не объявляли войну классике и ее приверженцам. Началом объединения итальянских архитекторов прогрессистского толка стало создание в Милане «Группы 7» в 1926 г., куда вошли Себастиано Ларко, Гвидо Фретти, Карло Энрико Рава, Адальберто Либера (1903–1963), Луиджи Фиджини, Джино Поллини и Джузеппе Терраньи (1904–1943). Группа назвала себя движением рационалистов и опубликовала манифест, открывающийся формулой, подражающей текстам Ле Корбюзье: «Родился новый дух». Основные определения манифеста соответствуют устоявшейся к тому времени фразеологии «нового движения» в архитектуре: «Новая архитектура, подлинная архитектура, должна быть результатом строгой верности логике, рациональности. Жесткий конструктивизм должен диктовать свои правила. Новые архитектурные формы должны получать эстетическую ценность единственно от природы своей полезности и лишь постепенно, путем отбора, будет рождаться стиль». Последнее утверждение точно следует мысли Ле Корбюзье, но его концепция «дом–машина для жилья» отвергается как абсурдная. Дистанцируются авторы манифеста и от принципа интернациональной архитектуры, отвергая возможность ее обновления в Италии путем использования опыта Германии. Отрекаются они и от бунта футуристов, называя их отказ от прошлого романтичным. Они заявляют: «...нет несовместимости между нашим прошлым и нашим настоящим. Мы не должны стремиться порвать с традицией». Именно «ценность ее традиций дает Италии право претендовать на ведущую роль в новой архитектуре, — и, добавляют, — ее расцвет при Муссолини»[4].

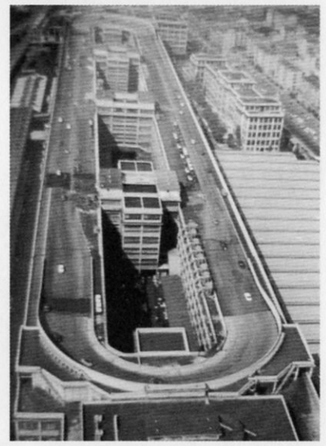
Группа проявляла симпатию к германскому Веркбунду и к российским конструктивистам. Ее члены говорили о необходимости новой интерпретации традиций, а не новизне как таковой. Ранние работы рационалистов, однако, связаны в основном с промышленной тематикой и образами машинного века. Это было естественно для движения, возникшего на индустриальном севере страны. В Турине тогда одним из чудес первой четверти XX века стал гигантский автомобильный завод «Фиат» в пригороде Линготто (1919–1922, инженер Маттео Трукко). Впервые в таком масштабе (пятиэтажный производственный корпус, растянувшийся более чем на километр) использован железобетон; в сетку гигантского каркаса вписан весь цикл автомобильного производства. На первый этаж поступают материалы и комплектующие детали, а сборочные конвейеры наверху выталкивают готовые машины на крышу, превращенную в испытательный трек (Трукко создал каркас и плоские прикрытия, которые могли выдерживать динамические нагрузки и вибрацию). Овеществленная в бетоне функциональная система, при полном отрешении создателей от эстетических амбиций, иногда производила сильное впечатление. Об этом свидетельствуют чисто функциональные проекты газового завода и фабрики стальных труб, выполненные Терраньи в 1927 г.

Первая крупная постройка Терраньи — пятиэтажный жилой дом в Комо (1927–1929) — свидетельствует, однако, о пробудившемся интересе к выразительной форме. Эскизы, с которых он начинал, были вариацией на темы Муцио. Но под влиянием российского конструктивизма, проекта голосовского клуба им. Зуева, сложилось окончательное решение, основанное на симметричном обрамлении лаконичного, горизонтально расчлененного объема стеклянными цилиндрами, введенными в углы. Уже в этой работе обнаружилось стремление Терраньи соединить посткубистскую эстетику лаконичных геометрических абстракций с рассудочной гармонией и монументальностью архетипов классического.

Он гораздо полнее осуществил его в «Каса дель фашио» (здании местной фашистской организации, ныне «Народном доме») в Комо (1932–1936). У. Кёртис заметил по поводу этой постройки, что Терраньи обладал уникальной способностью сплетать прогрессистские и традиционалистские аспекты фашистской мифологии, внося в их схемы чувство формы[5]. Здание обращено к площади с собором. Фасад его, на первый взгляд, — точная жесткая схема, архитектурный эффект которой определяется контрастным столкновением цельной плоскости и каркаса. Эта ясная схема, однако, имеет мало общего с функционалистской объективностью, обычной для 1920-х. По сути — это переосмысленная по-современному классическая схема с портиком, знаком открытой, доступной институции в городском окружении, «прозрачный монумент», создающий иллюзию открытости, отсутствия барьеров между властью и народом.

В эскизах структура здания следовала традиционному типу палаццо с внутренним двором — кортиле. В конечном счете двор превратился в зал собраний, объединяющий третий и четвертый этажи, освещаемый сквозь бетонную кровлю и окруженный галереями, офисами и аудиториями. Все величины здания приведены к простой и четкой системе пропорций. План здания — точный квад-

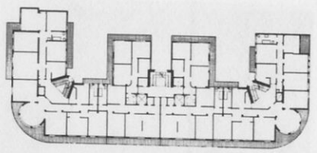




Архитектор Меццанотте.
«Новая биржа» в Милане. 1932

Архитектор Джакомо Маттео Трукко.
Автомобильный завод «Фиат» в Линготто,
Турин, Италия. 1919–1922.
Испытательный трек на кровле здания





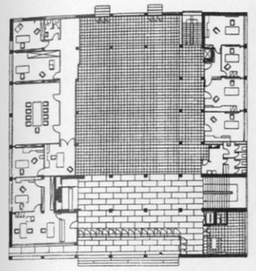
Архитектор Джузеппе Терраньи.
Многоквартирный дом «Новокомум»
в Комо, Италия. 1932–1936.
Общий вид, план

рат со стороной 33 м; высота до плоской кровли равна половине стороны квадрата. Архитектура предлагает идеализированный образ породившей ее социально-политической ситуации. Создавая его, Терраньи вышел за пределы конкретных идеологических задач, оттачивая гармонию пространственных эффектов, логично и естественно соединяя древние архетипы средиземноморской традиции с восприятием человека XX столетия. Проработанное до мельчайших деталей, «облаченное» в точные очертания мраморной облицовки, здание тактично введено в историческое окружение.

Терраньи удалось в этом здании воплотить свою концепцию архитектуры, в которой он видел не только конструкцию, удовлетворяющую утилитарную потребность, но нечто большее: «силу духа, которая направляет конструктивные и утилитарные достижения к созданию высоких эстетических ценностей. Когда гармония пропорций, пробуждающая созерцание или глубокое чувство в душе наблюдателя, соединяется с конструктивной структурой — тогда только конечный результат становится архитектурой»[6].

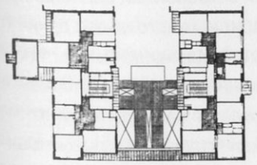
В доме Рустичи, который Терраньи совместно с П. Линджери построил в Милане (1933–1935), прямоугольные, поставленные торцами к улице блоки с квартирами соединены по фасадной стороне легкими галереями. Последние образуют как бы прозрачный экран, превращающий разрыв между блоками в своеобразный атриум.

Рационалисты в начале 1930-х годов выполняли многочисленные работы по устройству выставок. К ним примкнуло несколько молодых архитекторов, позже выросших в крупных мастеров: Франко Альбини (1905–1977), Иньяцио Гарделла





Архитектор Джузеппе Терраньи. «Каса дель фашио», ныне Народный дом в Комо, Италия. 1932–1936. Общий вид, план





Архитектор Джузеппе Терраньи. Дом Рустичи в Милане. 1933–1935. Общий вид, план





Архитектор Джованни Микелуччи.
Вокзал Санта Мария Новелла
во Флоренции. 1933–1936.
Общий вид, интерьер кассового зала

(р. 1905), объединившиеся в коллектив ББПР архитекторы Джанлуиджи Банфи (1910–1945), Лодовико Бельджойозо (р. 1909), Энрико Пересутти (1908–1973) и Эрнесто Натан Роджерс (1909–1969). Бригада тосканских архитекторов-рационалистов во главе с Джованни Микелуччи (1891–1992) выиграла важный конкурс на проект вокзала Санта Мария Новелла во Флоренции, и в 1933–1936 гг. это самое крупное сооружение итальянского рационализма было построено. Проект его производит впечатление смелости и искренности. В лаконичных формах, ясной пространственной структуре, использовании традиционных мраморных облицовок в сочетании с металлическими, металло-стеклянными и железобетонными конструкциями тоже есть родство с классическим началом, присущее направлению. Оно помогло включить сооружение в исторический ансамбль на основе осмысленного, хорошо взвешенного контраста. Сторонники рационализма появились и в более консервативном Риме (Академия фехтования, 1934–1936, архит. Луиджи Моретти). Рационализм, казалось, добился официального признания. Веру в это укрепило согласие Муссолини открыть выставку архитекторов-рационалистов в 1931 г.

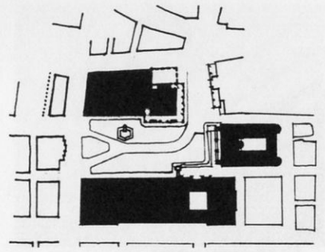
Но милостивый жест диктатора, верноподданнически встреченный рационалистами, лишь спровоцировал враждебную реакцию Национального союза архитекторов, находившегося под влиянием неоклассициста Марчелло Пьячентини (1881–1960). В это время завершилось формирование направления, которое в исторической перспективе более других воспринимается как архитектура режима, воплощение его мифологии. В нем лидировала группа, возглавлявшаяся Пьячентини и критиком Уго Оджетти — «двумя роковыми фигурами, двумя продавшимися людьми, которые были одарены настоящей культурой и умом, вполне понимая, следовательно, смысл своих действий», — как писал о них



Эрнесто Натан Роджерс, один из лидеров молодых итальянских рационалистов[7]. В этой паре Оджетти поддерживал экстремистский академический монументализм, полемизируя с более широко мыслящим Пьячентини[8].

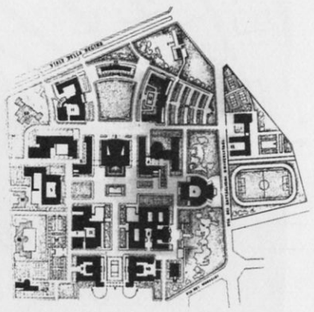
Однако именно последний развернул травлю рационалистов, в которой критические суждения подменялись политическими оценками. Он утверждал, что рационализм лишь претендует на то, чтобы быть фашистским, фактически являясь большевистским: «Нам в Италии незачем становиться большевиками, чтобы быть рационалистами»[9]. Грубые атаки привели к развалу основанной в 1930 г. организации «Итальянское движение к рационалистической архитектуре» (MIAR). Началось вытеснение рационализма из сферы практической деятельности агрессивными последователями Пьячентини, предложившего свой «стиль Литторио» (стиль ликторских знаков, эмблемы фашизма) в качестве официально признанной архитектуры фашисткой партии.

По существу, «стиль Литторио» был эклектичной равнодействующей между символистским неоклассицизмом «новеченто» во главе с Муцио и рационализмом Терраньи. Его первой реализацией была созданная Пьячентини при реконструкции трущобных кварталов в центре Брешии пьяцца Витториа (1932) — замкнутая периметрально обстроенная площадь-зал. Над ней поднимается асимметрично поставленная грузная 9-этажная «Башня революции», монотонно расчлененная, с тупым силуэтом и не столько упрощенными, сколько огрубленными классическими деталями. Словарь форм пьячентиниевского стиля окончательно определился в крупномасштабном здании Дворца правосудия в Милане (1932–1940), массивные корпуса которого образовали периметральную обстройку небольшого квартала.



Архитектор Марчелло Пьячентини.
Пьяцца Виттория в Брешии. 1932

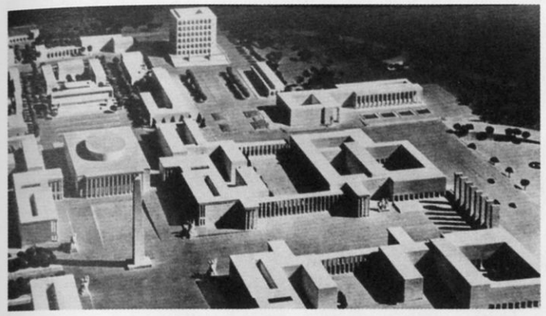


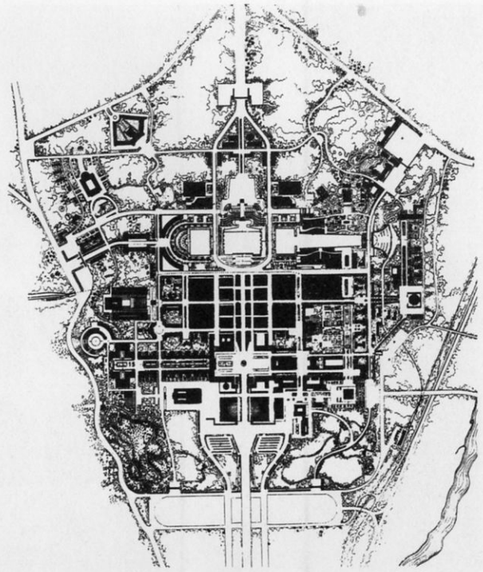


Архитектор Марчелло Пьячентини.
Здание ректората университета в Риме.
1933–1935.
Генеральный план
университетского городка в Риме.
1933

Ключевым произведением «стиля Литторио» стал комплекс Университетского городка в Риме (1933–1935). Пьячентини разработал для него генеральный план с сильной главной осью. Ее образует широкая эспланада, начинающаяся мощным геометризованным порталом — колоннадой. Ось упирается в портик массивного здания ректората. Перед его фасадом, перпендикулярно эспланаде, развертывается площадь, замкнутая зданиями факультетов. На этой жесткой основе, подчиняясь лишь самым общим требованиям согласования объемов, проектировать отдельные сооружения были приглашены как архитекторы круга Пьячентини, так и рационалисты, готовые к компромиссам. Сам он построил ключевое сооружение — ректорат. Монументальность его замкнутого объема доведена до пределов возможного. В центре фасада, на фоне громадной плоскости слепой стены — портик, вытянутый по вертикали на несколько этажей. Несоответствие между мощью тесно сдвинутых пилонов квадратного сечения без баз и капителей и легкостью лежащего на них антаблемента остро подчеркивает грубую силу опор. Типичны для итальянского неоклассицизма тридцатых патетичные фигуративные рельефы, свободными пятнами наложенные на стену, и строгие надписи на фризе. Однако эмоциональный эффект, производимый зданием, исходит от его величины, геометрической строгости очертаний, остроты пропорциональных соотношений и противопоставления замкнутых плоскостей решительно очерченным проемам. Возвеличение силы, звучащее здесь как главный мотив, настойчиво возникало в фашистской пропаганде, адресованной молодежи.

Упрощенность форм в сравнении с классическими моделями облегчала их восприятие людьми «полукультуры» и вместе с тем сокращала многозначность, возможности их различного истолкования. Четко очерченная «идеограмма» должна была служить внедрению в сознание определенных стереотипов. К тому же лаконизм внешне сближал псевдоклассику Пьячентини со словарем форм рационалистической архитектуры. В случае Университетского городка неоклассицизм ректората достаточно корректно взаимодействует с умеренно рационалистическим зданием факультета минералогии и геологии (Джованни Микелуччи) и компромиссной архитектурой факультета математики (Джио Понти), фланкирующих площадь. Такое разнообразие оживило жестко организованный комплекс.



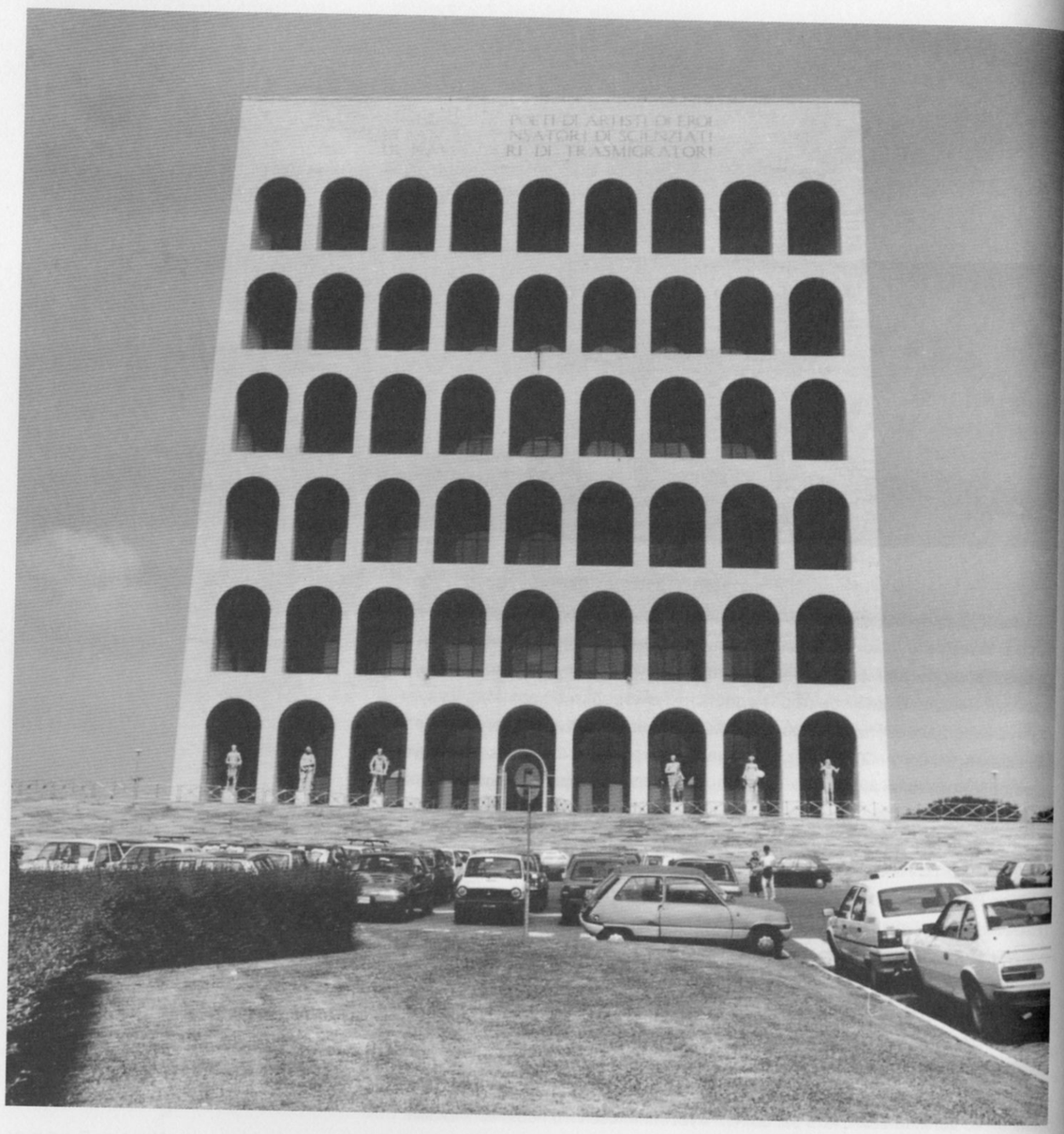




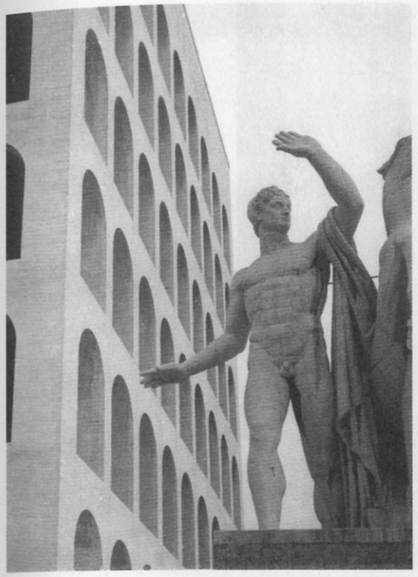
Архитекторы Марчелло Пьячентини.
Джузеппе Пагано, Луиджи Пиччинато,
Эттеро Росси, Луиджи Виетти.
Генеральный план ЭУР —
международной выставки в Риме.
1937–1942.
Макет, генеральный план, пропилеи

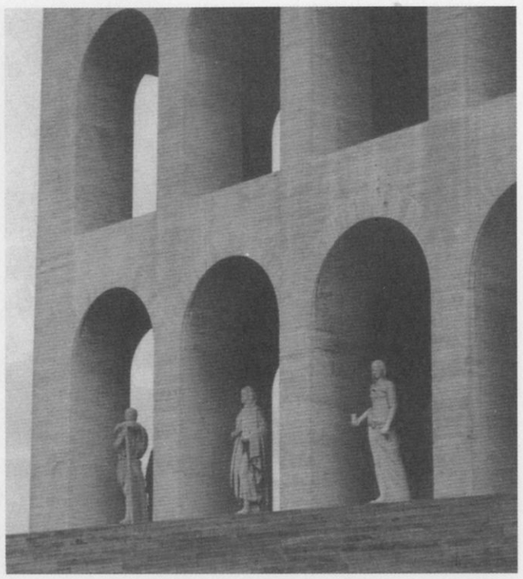
В 1937–1942 гг. Пьячентини вместе с Джузеппе Пагано, Луиджи Пиччинато, Этторе Росси и Луиджи Виетти проектировал центр города-спутника Рима ЭУР (Esposizione Universale di Roma) для предлагавшейся в 1942 г. Всемирной выставки. С комплексом связывались большие ожидания. По замыслу Муссолини, его постоянные сооружения — музеи, дворцы, зал конгрессов, мемориалы, как и его инфраструктура, должны были послужить формированию ядра Третьего Рима. Заявлялась постфутуристическая претензия — заложить основу цивилизации будущего, которую осеняет слава Римской империи.

Комплекс должен был стать вершиной муссолиниевского неоклассицизма. Само размещение построек своей жесткой симметрией, структурировавшей обширную территорию, задумано как символизация волевого начала. Перспективы главных осей предполагалось завершить крупными сооружениями. Симметричные площади охватывались гигантскими колоннадами. Помпезный ансамбль, заброшенный в 1943 г., во многом изменяя, достраивали уже в пятидесятые годы, как городской район с комплексами административных, общественных и жилых зданий.



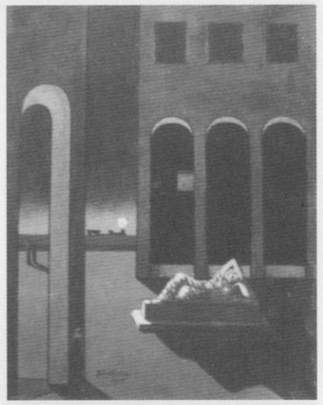
Архитекторы Г. Гуэррини, Бруно Э. Ла Падула, Марио Романо. «Дворец цивилизации». Район ЭУР, Рим. 1938–1943, 1950. Общий вид, фрагменты





К 1950 г. без отступлений от проекта 1937 г. закончено и одно из основных сооружений комплекса — «Дворец цивилизации», служащий ныне для устройства выставок и конференций (архит. Г. Гуэррини, Б. Э. Ла Падула, М. Романо). Его вертикальный параллелепипед отсечен от земли распластанным каменным стилобатом. Грани главного объема равномерно заполняют шесть ярусов одинаковых арок, как бы прорезанных в массивной мраморной стене. За арками — глубокие галереи, в тени которых скрыт функциональный объем, неожиданно незначительный. Фасад-декорация утратил обычную плоскостность; он развит в пространстве и, обернув тело башнеобразной постройки, превратился в объем. Пластический характер декора не связан с конструкцией — железобетонный каркас, облицованный мраморными плитами, изображает некие прорезанные отверстиями плоскости, не имеющие массы, весомости, фактуры. Архитектура, служившая декорацией мифа, сблизилась с театральной декорацией. Живопись — естественный источник обновления ее формального языка. Архитекторы круга Пьячентини избрали прототипом ирреальную холодно-безвоздушную «метафизическую живопись» Джорджо де Кирико (1888–1978). Многое в их постройках было почти овеществлением архитектурных пейзажей художника — формы, приведенные к геометрической абстракции, их навязчивые повторения — бесконечные аркады, мучительно, как во сне, тянущиеся ввысь колонны, громадные слепые плоскости белых стен.

Поперечную ось комплекса ЭУР, начинающуюся от Дворца цивилизации, на другом конце замыкает Дворец приемов и конгрессов (1937–1954), построенный А. Либера, рационалистом, искавшим в этой работе компромисс со стилем Литторио. Симметричный прямоугольный объем обращен к осевой перспективе лоджией с колоннами без баз и капителей; над этой плоской призмой поднима-



Художник Джорджо де Кирико.
Меланхолия осеннего полудня.
1915





Архитектор Адальберто Либера.
Дворец приемов и конгрессов ЭУР.
1937–1954

Архитектор Арнальдо Фоскини.
Церковь Санти Пьетро э Паоло в ЭУР.
1937–1942

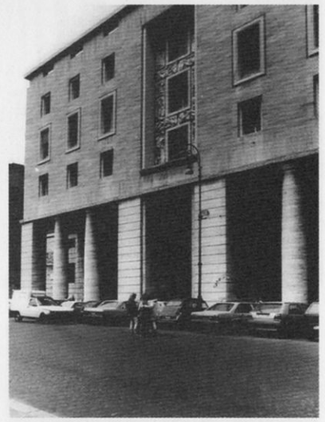
ется глухой нерасчлененный куб главного зала, перекрытый пологим крестовым сводом. Также абстрагирована от конструкции и материала сведенная к элементарной геометрии форма центрического купольного храма Санти Пьетро э Паоло (1937–1942, А. Фоскини), который, замыкая другую ось, поставлен над склоном, завершающим территорию ЭУР с запада. Пространства симметричных площадей на главной оси несоразмерно велики по отношению к обрамляющим их зданиям, растянутым и монотонным.

Частью декораций фашистского мифа должны были стать раскрытые, «ревалоризованные» римские руины. «Тысячелетние монументы нашей истории должны гигантски возвышаться в необходимом для них одиночестве», — так формулировал Муссолини идею ревалоризации[10]. При этом к более поздним историческим наслоениям, оставленным средневековьем, эпохой Ренессанса, барокко, дуче относился как к наследию времен упадка, не имеющему ценности для «Третьего Рима». Эта установка многое определила в генеральном плане, разработанном под личным наблюдением вождя в 1931 г. Широкая Виа Империале проложена через территорию античных форумов, значительная часть которой оказалась погребена под ее асфальтом. Римские руины, освобожденные от более поздних наслоений, стали декорацией, включенной в жизнь самой напряженной транспортной коммуникации центра. Стремление драматизированно показать избранные следы прошлого осуществлялось за счет тех его ценностей, которые малообразованный властитель не посчитал заслуживающими сохранения. «Одиночество» монументов создавали опустошением. Новые прямые улицы пробивали через историческую ткань Вечного города, чтобы соединить перспективами монументы прошлого и то, что планировал возвести Муссолини. Связь Третьего Рима и Первого представлялась



как соседство потоков сверкающих автомашин с древними руинами. В результате Колизей оказался труднодоступным островом, изолированным автомобильными потоками. Смешение пропагандистской театральности с прагматизмом напоминает перестройку Парижа Османном во второй половине XIX в.

Среди традиционных исторических образов, которыми Муссолини стремился поддержать мифологию нации, особое место занимал император Август. Дуче пытался отожествить себя с ним, создавая иллюзию корней в Римской истории. Одним из главных элементов реконструкции Рима было строительство ансамбля пьяццале Аугустео, площади императора Августа, к двухтысячелетию рождения основателя империи, вокруг руин его цилиндрического мавзолея (1932–1938, архит. Витторио Б. Морпурго). Руины были расчищены от поздних наслоений. Сносом старых кварталов создано пространство прямоугольной площади, раскрытое к набережной Тибра, которое немедленно наполнилось потоками транспорта. Периметр площади обрамлен 5–6-этажными домами в «стиле Литторио». Лаконичные стены их верхних этажей поднимаются над лоджиями с модернизированными дорическими колоннадами. Между мавзолеем и набережной сооружен павильон, где демонстрируется реконструированный из фрагментов «Алтарь мира» — памятник победам Августа в Испании и Галлии, поставленный в I в. до н. э. на Марсовом поле Рима. Тяжеловесная скучная архитектура новых зданий несет символы плодов мирной жизни, принесенной фашизмом, прославляя в духе ранней империи соединение крестьянских и солдатских доблестей — «торжествующая мифология, которая допускает отсутствие эстетических оправданий в том, что ее выражает»[11].



Архитектор Витторио Балио Морпурго.
Дома на пьяццале Аугустео в Риме.
1932–1938



Архитекторы Марчелло Пьячентини, Аттило Спагарелли. Эспланада между набережной Тибра и собором Св. Петра в Риме

Площадь Св. Петра в Риме связана с замком Ангела двумя узкими улицами, начинающимися от крыльев колоннады Бернини и сходящимися у Тибра. Лежащий между ними узкий средневековый квартал Спина снесли, на его месте по проекту М. Пьячентини и А. Спагарелли проложена расширяющаяся к площади эспланада, вдоль которой открывается перспектива на собор Св. Петра, обрамленная фонарями-обелисками. Неоклассицистические постройки, которыми стороны эспланады приведены к четким плоскостям, определили репрезентативный характер этой новой части ансамбля (схема ее следует проекту Карло Фонтана конца XVII в.).

Среди прочих модернизаций, введенных Пьячентини в центры исторических городов, — пьяцца делла Виттория в Генуе, которую обрамляют неоклассические постройки с аркадами понизу (1940). Посреди обширного пространства, на оси широкой лестницы, ведущей на верхний уровень природного амфитеатра, стоит триумфальная арка — излюбленный мотив парадных комплексов муссолиниевского времени (1933, М. Пьячентини). Грузный верх ее, следующий прототипу, созданному Шальгреном, кажется опасно отяготившим пилоны, прорезанные высокими боковыми проходами. Архитектурные формы обобщены и вместе с тем перегружены фигуративной скульптурой. Памятник павшим воинам в Больцано (1926) Пьячентини соорудил как триумфальные ворота, колонны которых заменили стилизованные ликторские связки. Утверждалось, что идея этой аллегории принадлежит самому Муссолини и должна стать отправным началом «фашистского стиля»[12].

Пьячентини и его последователи оказались наиболее подходящими исполнителями заказов фашистского государства на декорации мифов, внедряемых в массовое сознание. Обращаясь к имперскому прошлому, они использовали его как материал мифологем, способствующих легитимизации режима; их упрощенные образы легко воспроизводились и запоминались. В этом было их преимущество в глазах функционеров фашистского государства перед неоклассицистами из «Новеченто», увлеченными проблемами преемственности культуры и ее символического значения для эстетики современного, или рационалистами, ускользавшими в эзотеричные проблемы классических архетипов упорядоченности и связей между практической целесообразностью и духовностью.

Монументальная отчужденность архитектуры Пьячентини должна была внушать человеку представление о том, как ничтожен в сравнении с волей нации он сам и его повседневность. «Дуче» величественно замирал на фоне крупномасштабных помпезных декораций, напоминавших об империи цезарей и воплощавших дистанцию между властителем и массой. Эта архитектура оставляла в стороне реальные потребности людей, но ее аффектированные образы внушали, что она дает им нечто «высшее».

Программы общественных работ, ослаблявших социальное давление безработицы, связывались с градостроительством, которое определялось как «государственное искусство», основанное на «норме существования» нации. В каждом





Архитектор Марчелло Пьячентини.
Памятник павшим воинам в Больцано.
1926.
Триумфальная арка в Генуе.
1933





Архитекторы группы ББПР.
Гелиотерапевтическая колония в Леньяно.
1937–1938

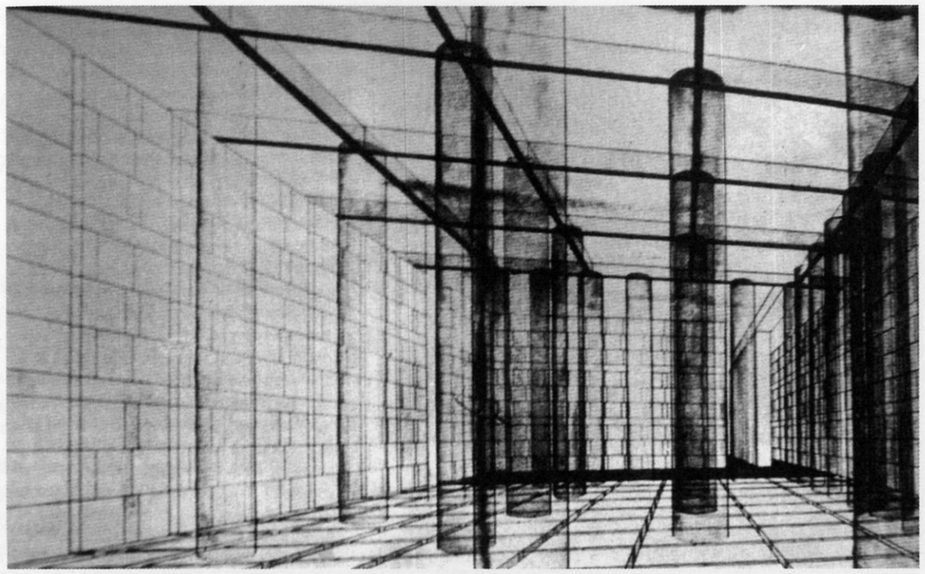
Архитекторы Джино Канчелотти,
Эудженио Монтуори,
Луиджи Пиччинато,
Альфредо Скарпелли.
Генплан города Сабаудия. 1933–1934

городе, в зависимости от того, что ему было предначертано «свыше», эта норма трансформировалась. Но всегда оставалось требование растворить индивидуальность в «сословии», подчиненном системе государственной целостности.

Антииндивидуалистичность определяла стержень нормативной эстетики «государственного искусства»[13]. На выбор конкретных градостроительных программ, не определявшихся утверждением престижа государства и идеологии, влияла антиурбанистическая настроенность фашистских властей, их стремление к депопуляции крупных городских центров.

Концепция растворения индивидуального закладывалась в регулятивные планы для существующих городов. Но ее всесторонняя реализация связывалась со строительством малых городов среди сельскохозяйственных зон. Наибольшая часть таких новых поселений охватывалась региональным «проектом Агро Понтино» (конец 1920-х гг.) в местности южнее Рима, на месте осушенных Понтийских болот.

Здесь расположены городки Литториа (1932–1933), Сабаудия (1933–1934), Понтиниа (1935), Априлиа (1937) и Помециа (1938). Тип их следует модели города-сада, выработанной Энвином, ее сочетанию протофункционализма и идущих от неоклассицизма приемов организации пространственной структуры, иерархия которой подчинена центру с муниципальной площадью, выявленной высокой башней коммунального управления. Наиболее известный из этих городков, Сабаудия (генплан — Дж. Канчеллоттии, Э. Монтуори, Л. Пиччинато, А. Скарпелли), характерен аскетической лаконичностью архитектуры, за которой проступают привычные схемы неоклассицизма. Сорокаметровая башня коммуналь-



ного управления, по впечатлению П. Ваго, доминирует над распластанной 2–3-этажной застройкой подобно колокольне собора в средние века[14]. Мелкие кварталы имеют периметральную застройку.

Обособленным явлением на этом фоне было строительство, связанное с патерналистской деятельностью Адриано Оливетти, просвещенного технократа с сен-симонистскими устремлениями, который в 1932 г. унаследовал руководство крупным концерном, производящим пишущие и счетные машины. По его заказам Луиджи Фиджини и Джино Поллини, рационалисты, члены «Группы 7», с 1934 г. проектировали для предприятия «Оливетти» в Ивреа административный корпус (1935), жилища для рабочих и здания коммунальных служб. Впрочем, тридцатые были только началом комплексного развития этого предприятия. Близки к технократическим установкам строительства для «Оливетти» и некоторые другие постройки рационалистов конца 1930-х, в частности, аскетичная Гелиотерапевтическая колония в Леньяно, облик которой определяют обнаженные конструкции (1937–1938, группа ББПР). Рационализм иссякал.

Как реквием воспринимается поздний проект Дж. Терраньи «Дантеум» (1938) — памятник Данте, который он намеревался поставить на римском форуме около базилики Максенция, у Виа дель Импероо, как символ связи современности и классической традиции, непрерывности итальянской культуры. Эзотеричная форма, в которой Терраньи пытался создать символический аналог «Божественной комедии», основывается на комбинации прямоугольных объемов с различными ритмами колонн внутри. Их лабиринт — аналог последовательности кругов ада, чистилища и рая. Последний — пространство, открытое к небу, артикулированное сеткой свободно стоящих стеклянных ко-

Архитектор Джузеппе Терраньи.
Проект Дантеума в Риме. 1938

лонн. Все элементы связаны пропорциональными отношениями золотого сечения, соотнесены с величинами соседней базилики Максенция и трудной для понимания нумерологической символикой, выработанной самим Терраньи. В иррациональной ситуации фашистской Италии, сползавшей к катастрофической для нее войне, рационализм Терраньи обращался формой некоего мистического таинства, перерождался в причудливо математизированный иррационализм, «игру в бисер».

Рационалисты начинали с борьбы против лжи и бутафории в архитектуре. Они были убеждены, что тем самым служат совершенствованию людей и их отношений, но могли только противопоставлять одни формы — другим. Пока они не осознали иллюзорность своих устремлений, их несовместимость с режимом, внутренняя неудовлетворенность находила выход лишь в парадоксах формальных экспериментов. Война все расставила по своим местам.

Терраньи, после недолгого пребывания на русском фронте, вернулся больным, в глубокой депрессии; в 1943 г. он погиб при неясных обстоятельствах. Джованни Пагано, один из идеологов рационализма, начинавший как активный деятель фашистской партии, пришел в движение сопротивления и погиб в Маутхаузене. Там же был замучен Луиджи Банфи, один из членов группы БББПР — друзья сохранили его инициал в названии коллектива, занявшего видное место в архитектуре после второй мировой войны.

Архитектура на службе власти: строительство в Третьем рейхе

Среди европейских архитектурных школ германская имела в начале 1930-х годов авангард наиболее сплоченный. Он почти единодушно принимал концепцию функционализма, которая сложилась в плоскости соприкосновения социалистических идей и реалий Веймарской республики. Последовательность развития определила его роль связующего звена между авангардными группами других стран, ядра интернациональной архитектуры.

Национал-социалисты, пришедшие к власти в 1933 г. и превратившие эту власть в тоталитарную в следующем году, отвели архитектуре жестко определенное место в государственно-политической системе, к построению которой приступили. В отличие от итальянских фашистов, они не допускали отклонений от направлений, которые считали активно участвующими в формировании и функционировании своей системы. Как норма провозглашалось приобщение к единой идеологии — «Gleichschaltung». Причем именно от архитектуры ожидалось наиболее послушное следование нацистским установкам на социальную активность искусства, исключавшее проявления самостоятельной мысли и отклонение от заданных стереотипов. Против архитектурного авангарда началась «война на уничтожение». Его деятельность была отнесена к категории «дегенеративного искусства» и «культурбольшевизма». Лидеры авангарда покинули страну (В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ, Б. Таут, Э. Май, Х. Майер, Э. Мендельсон, М. Вагнер и др.) или удалились во «внутреннюю эмиграцию», отказавшись от профессиональной деятельности (Х. Шарун, Х. Херинг).

В однородности всего, что связано с идеологией, нацисты видели необходимое средство подчинения массового сознания, лишенного возможности выбора. Эрих Фромм писал: «Нет ничего более трудного для среднего человека, чем чувство, что он не идентифицируется с большой группой»[15]. Архитектура «Рейха», провозглашенного тысячелетним, но просуществовавшего менее 12 лет, была жестко унифицирована программно и стилистически под лозунгом борьбы «за самобытность немецкой культуры».

Впрочем, нацисты заимствовали от авангарда представление о культуроформирующей роли архитектуры, связав ее с утверждением своей идеологии. «Мы создадим священные здания и символы новой высшей культуры», — заявил Гитлер[16]. Активность самого фюрера в определении целей архитектурной деятельности в немалой степени зависела от его амбиций несостоявшегося архитектора. Он любил говорить: «Если бы Германия не была повержена в мировой войне, я был бы не политиком, а прославленным архитектором — вроде Микеланджело»[17], — варьируя известную фразу Вильгельма II: «Если бы я не был Кайзером, то стал бы скульптором». Приближенные угодливо именовали Гитлера «архитектором рейха». Он бережно сохранял свои эскизы — банальные вариации на темы хрестоматийных образцов, передав их после 1934 г. своему «архитектурному штабу» для превращения в проекты громадных построек. Впрочем, его претензии определялись старой прусской традицией — закреплять официальную идеологию средствами архитектуры. К ней прибегал Фридрих Великий, о ней писал Освальд Шпенглер в «Закате Европы», подчеркивая, что архитектура символизирует «переживание души» любой цивилизации.

Мировоззрение национал-социалистов преемственно связано с пангерманским шовинизмом конца прошлого столетия. И так же, как для кайзеровской Германии были бесполезны декадентские призывы к «искусству для искусства», так национал-социалистической идеологии был не нужен авангардизм. Основываясь не на личных вкусах, но своем представлении о консервативных предпочтениях среднего обывателя[18], Гитлер избрал в качестве идеала рассудочный классицизм Шинкеля, который, однако, надлежало сделать более простым для восприятия и вместе с тем отчужденно-монументальным, связанным с небывалыми величинами. Простота архитектурного «новояза» исключала возможность неоднозначности и гуманистических ассоциаций. Обеднение многообразия окружения было средством подавления индивидуальности и приведения внутреннего мира человека и отношений между людьми к простейшим схемам.

Но нацисты были слишком прагматичны для того, чтобы чрезмерно сужать коридор, ведущий к поставленной ими цели. Строго контролируя архитектурную деятельность, они, в зависимости от ситуации, поддерживали по меньшей мере четыре направления, которые отвечали их представлению об «истинно германских ценностях». Во-первых — утилитаристскую версию функционализма с подавленной семантичностью формы (она использовалась только для производственных и складских сооружений, остававшихся как бы на периферии поля архитектурной деятельности). Во-вторых — региональные стили, основанные на «почвенных» традициях, рекомендованные для новых поселков. В-третьих —

версию «отечественного» стиля Бидермайер (для жилых построек в больших городах). Четвертое направление, главное в этой иерархии стилей, — модернизированный неоклассицизм, предписанный для монументальных общественных зданий. Последние Гитлер считал высшей формой искусства, цель которой — воплощение образа будущего (в этом он следовал идеям раннего авангарда, мечтавшего о «соборе будущего»). В своей речи об искусстве (1935) он назвал здания-монументы «словом в камне»[19].

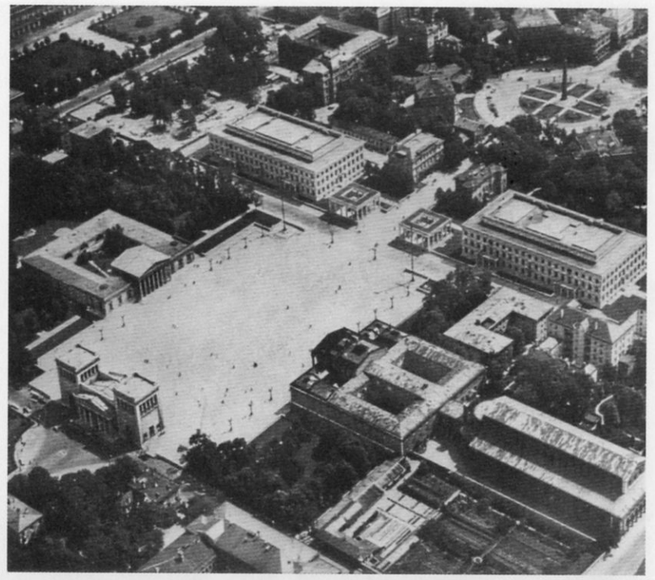
Парадигмой архитектуры, служащей утверждению мифологии и политической утопии нацизма, Гитлер избрал гибрид неоклассики и ар деко, близкий к постконструктивистским воплощениям сталинских утопий. Сходство было выражением международной тенденции, вызвавшей подъем второй волны неоклассицизма. Но — не только. А. Шпеер в «Воспоминаниях» свидетельствовал об интересе Гитлера к «архитектуре соцреализма». Сходство же таких версий последнего, как «стиль Дворца Советов» и «стиль Лубянки», с монументами «Третьего рейха» слишком близко, чтобы посчитать его случайным. Выбор архитектурных форм, идущих от классики, для воплощения «истинно-германских» ценностей Гитлер мотивировал фантастической версией расового тождества древних греков и германцев (греки, якобы, происходили от мигрировавших на юг нордических племен). Но он в своих пропагандистских акциях нередко использовал опыт политических противников. На «большевистский» пример, разумеется, не ссылались.



Архитектор Пауль Людвиг Трооост.
«Храм славы» на Кёнигсплатц в Мюнхене.
1934 (не сохранился)

Расправившись с авангардом, Гитлер нуждался в людях, которые могли бы придать его архитектурным программам профессиональную форму. Первым на роль «архитектора фюрера» оказался избран мюнхенец П. Л. Трооост (1878–1934). Лишенный творческого воображения, но обладавший уверенным ремесленным мастерством, он получил известность, оборудуя интерьеры океанских лайнеров. В 1933–1934 гг. он провел реконструкцию Кёнигсплатц в Мюнхене, где против пропилеев, созданных Кленце, соорудил симметрично обрамляющие ось площади «храмы славы» с каннелированными квадратными столбами колоннад (открытые склепы жертв путча 1923 г., причисленных к героям национал-социализма). Площадь замкнули два «коричневых дома» нацистской партии. Их облицованные бурым известняком фасады — аккуратная схематизация шинкелевского классицизма в безордерном варианте. Осуществлением «героического идеала нации» стал мюнхенский Дом германского искусства, осуществленный по проекту Трооста уже после его смерти (1936–1937). Прямоугольный объем со схематизированной протяженной колоннадой упрощенного тосканского ордера несет аналогии с ницшеански агрессивными монументальными композициями П. Беренса десятых годов (построенное Беренсом здание посольства в С.-Петербурге было одним из любимых зданий Гитлера) и московским «стилем Лубянки» 1930-х.

Преемником Трооста стал А. Шпеер (1906–1981), ученик Тессенова, продолживший линию первого фаворита. Не обладавший самостоятельной творческой индивидуальностью, он видел свою цель в придании формы замыслам фюрера. В 1934–1937 гг. для ежегодных съездов нацистской партии в Нюрнберге Шпеер



соорудил гигантские трибуны на площади парадов Цеппелиненфельд длиной в 390 и высотой 24 м, стремясь соединить монументальность зданий Трооста и простоту Тессенова. Гитлер, перефразируя Виоле ле Дюка, заявил, что монументальное здание должно быть построено так, чтобы сохранить выражение героичности даже в руинах. Основой нюрнбергских построек были поэтому массивы из каменных блоков, а металл и железобетон не использовались. С ритмом марширующих колонн должны были перекликаться ритмы каменных обрамлений. Марширующие колонны складывались в «архитектуру из людей, представляющую первичную стадию социального порядка»[20]. Были намечены грандиозные планы дальнейшего развития нюрнбергского комплекса, со стадионом на 400 тыс. зрителей, залом конгрессов, громадным плацдармом Марсова поля — все это соединялось двухкилометровой Триумфальной дорогой.



Архитектор Пауль Людвг Троост.
Реконструкция Кёнигсплатц
в Мюнхене. 1934.
«Коричневый дом» на Кёнигсплатц
в Мюнхене. 1934

Нюрнбергский комплекс в целом Гитлер назвал «гигантским документом нового стиля». Его «сверхвеличины» были претензией на мировое господство, заявленной до того, как о ней стали говорить вслух. На Всемирной выставке 1937 г. в Париже — по замыслу ее устроителей — павильоны Германии и советской России располагались один против другого, демонстрируя политическую конфронтацию в пространственном образе. Советский павильон, запроектированный Иофаном, уже строился, когда Шпеер начинал проект. Ночью он тайно проник в помещение, где работал Иофан. Как писал он сам, «...я случайно забрел в помещение, где находился скрывавшийся в тайне проект советского павильона. На высоком пьедестале триумфально шагала группа фигур десятиметровой высоты, как бы наступая на наш павильон. Тогда я запроектировал кубическую массу, расчлененную тяжелыми пилонами, которая должна была казаться останавливающей этот натиск, в то время как с карниза взирал сверху вниз на рус-



Архитектор Пауль Людвиг Троост. Дом германского искусства в Мюнхене. 1936–1937

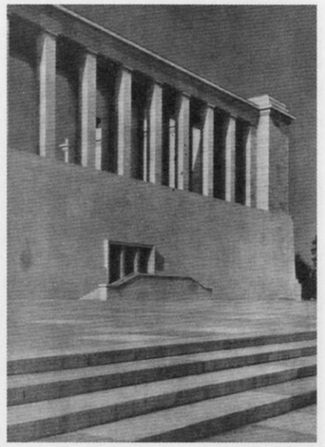
скую пару орел со свастикой в когтях»[21]. В этом тексте интересно не только описание формы, которую приняло соперничество, но и естественность, которую видел Шпеер в приемах, выходящих за пределы нормальной этики. Над ней преобладали для Шпеера мотивы, связанные с политической конфронтацией.

Вслед за работой в Париже Шпеер реконструировал и расширил комплекс зданий Рейхсканцелярии в Берлине (1938–1939). Ее интерьеры нанизаны на одну ось; главным звеном их была галерея длиной 145 м, ведущая к приемной фюрера. Планировка с точки зрения рациональной нелепа; однако нарочито растянутый утомительный путь иностранных дипломатов, совершающих протокольный визит — от входа через бесконечные анфилады, — входил в программу психологического воздействия. Формы этого здания сложнее форм более ранних «героических» сооружений Мюнхена и Нюрнберга. Отчасти это зависело от ранга здания, но эволюция в сторону усложнения развивалась под давлением вкусов фюрера. После смерти Трооста, Гитлер давал все большую волю своей склонности к богатым эффектам[22].

Широкое поле для таких эффектов открыл утопический проект реконструкции Берлина (1936–1943), основанный на разработанных Шпеером замыслах самого Гитлера. Главной целью преобразований виделась последнему необходимость «дать Берлину такие улицы, здания и общественные площади, которые сделают его выглядящим столицей на все времена… истинным центром Европы, столицей для каждого… сравнимой только с Вавилоном или Римом... Для рядового немца визит в Берлин должен будет стать подобным паломничеству в Мекку, которое каждому мусульманину положено совершить хотя бы однажды в жизни»[23].

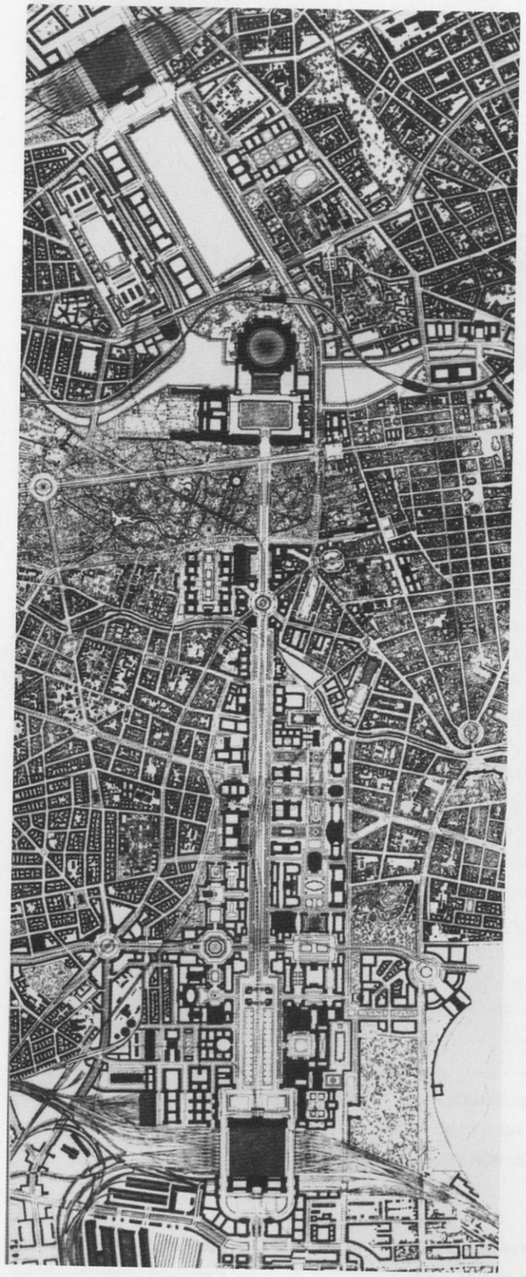
Градостроительная утопия дилетанта Гитлера складывалась как мозаика разрозненных образцов «столичности» — ему виделись помпезные эспланады, превосходящие размах Елисейских полей Парижа, самая большая в мире триумфальная арка и самый большой купольный зал, вмещающий 190 тыс. человек[24]. Шпеер сводил фрагментарные мысли фюрера в систему, накладываемую на сложившуюся исторически. Он связывал эту систему с проблемой организации всех видов коммуникаций. По разработанному им плану, в основу последних закладывалось сочетание креста главных диаметров: север–юг и восток–запад с кольцевыми магистралями. Пересечение диаметров было отмечено тяжеловесной глыбой купольного зала, которую предполагалось перекрыть кирпичным куполом с пролетом 290 м на квадратном основании. Сверхчеловеческие величины самого большого в мире купола, под которым мог разместиться собор Св. Петра в Риме, виделись аргументом, подтверждающим не только геополитические претензии режима, но и центральную идею тоталитарной утопии — ничтожество индивида перед мощью системы.

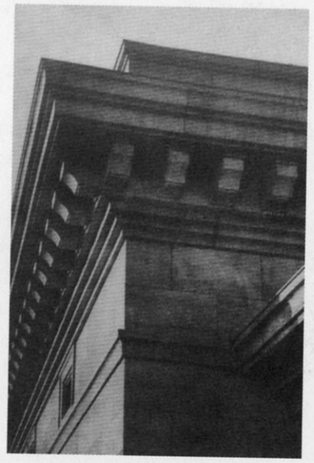
Радиально-кольцевой план Берлина с центром, отмеченным архитектурно-идеологической доминантой, повторил в своей топологической основе схему «сталинского» генплана Москвы 1935 г. Гитлера беспокоило лишь соотношение доминант — высоту Дворца Советов, запроектированного в Москве, нельзя было превзойти, не отказываясь от задуманного им типа здания. В конце кон-

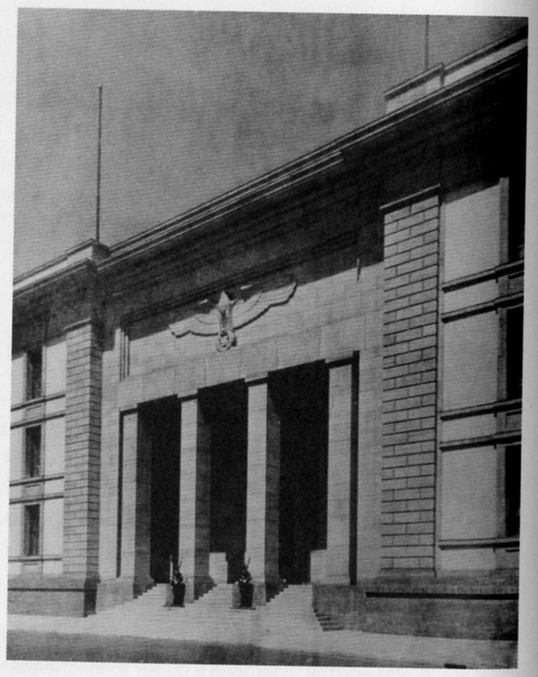




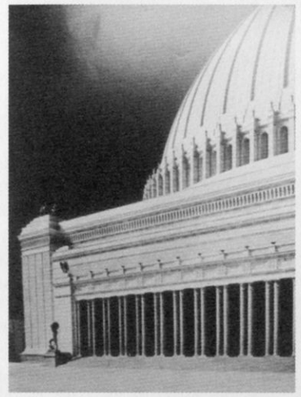
Архитектор Альберт Шпеер.
Трибуны на Цеппелиненфельд в Нюрнберге. 1934–1937.
Павильон Германии на Всемирной выставке в Париже. 1937

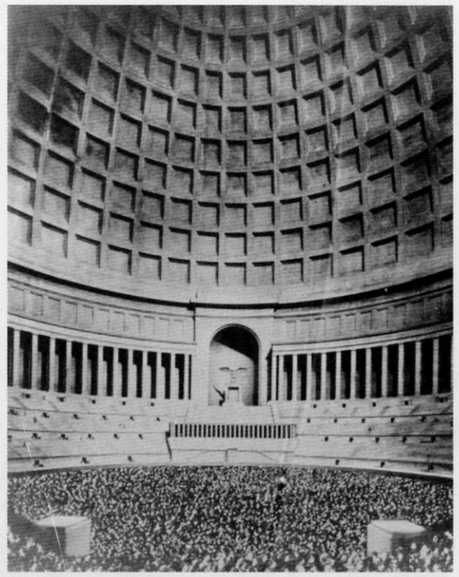






Архитектор Альберт Шпеер. Проект реконструкции Берлина. 1936–1943. План застройки центра.
Новое здание Рейхсканцелярии в Берлине. 1938–1939. Деталь фасада, общий вид



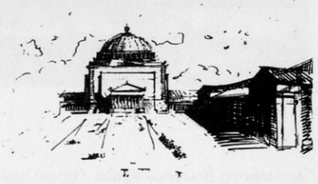


цов, как пишет Шпеер, фюрер «успокоился на мысли, что и его здание будет уникальным». «Что толку, если какой-нибудь небоскреб окажется выше. В нашем сооружении главной особенностью будет купол»[25].

Сплошные фронты представительных зданий должны были обрамлять семь километров парадных авеню центра. Сама их громадность требовала сложной артикуляции фасадов, чтобы взгляд мог охватывать хотя бы их организованные фрагменты, а ритмы не становились чрезмерно монотонными. Архитектура в проектах отошла от лаконичности упрощенного неоклассицизма. Вместе с усложнением, ее банальность становилась более очевидной и даже агрессивной. Впрочем, все, за исключением фундаментов гигантской триумфальной арки, с пролетом 80 м, создававшейся по эскизу Гитлера, осталось на чертежах и в макетах.

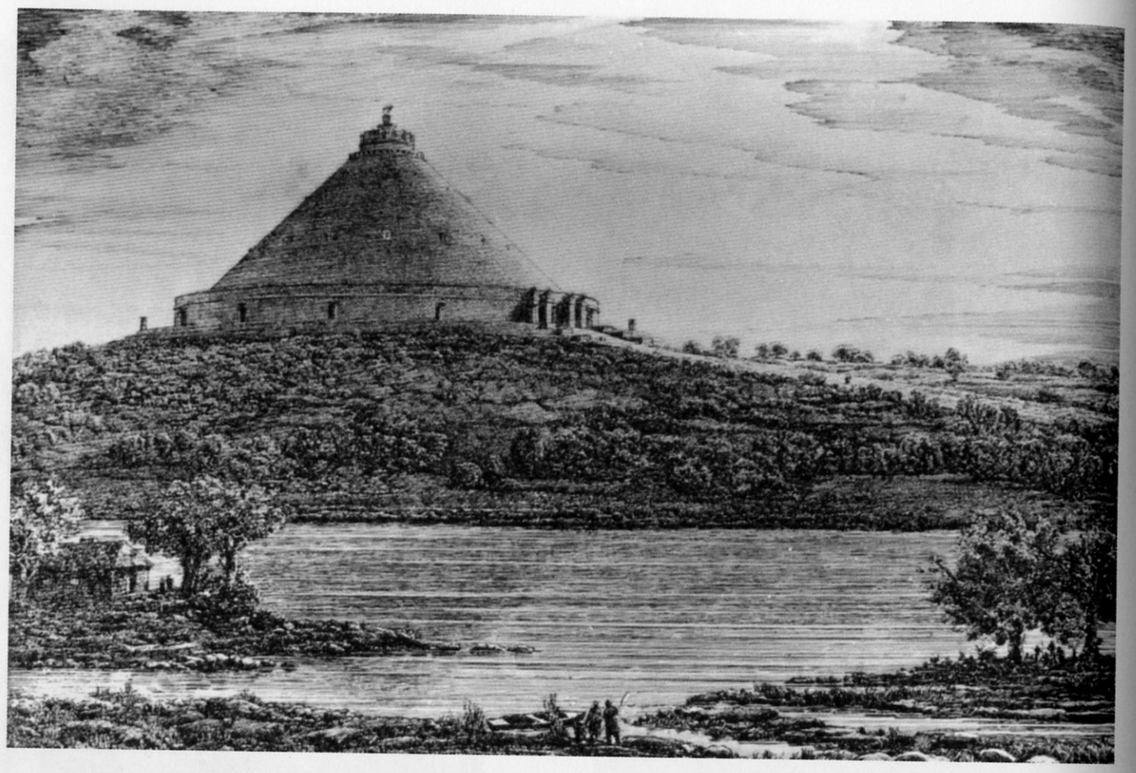
С началом войны работа над планом превратилась для Гитлера в игру, компенсировавшую прекращение реальной архитектурной деятельности. До лета 1941 г. его, однако, волновало, что «сталинский план» Москвы продолжает осуществляться. Шпеер писал: «После начала войны с Советским Союзом я стал замечать, что идея конкурирующих московских построек занимала его больше, чем он хотел бы показать. «Теперь, — сказал он однажды, — их строительству навсегда будет положен конец»[26]. Конец, однако, был положен Третьему рейху.

Среди архитекторов, занимавшихся зданиями, относимыми к высшей ступени иерархии значимости, жесткий контроль некомпетентного руководства, мелочная регламентация деятельности и отсутствие в нацистской идеологии импульсов к творчеству вели к глубокой деквалификации (что особенно ясно показали

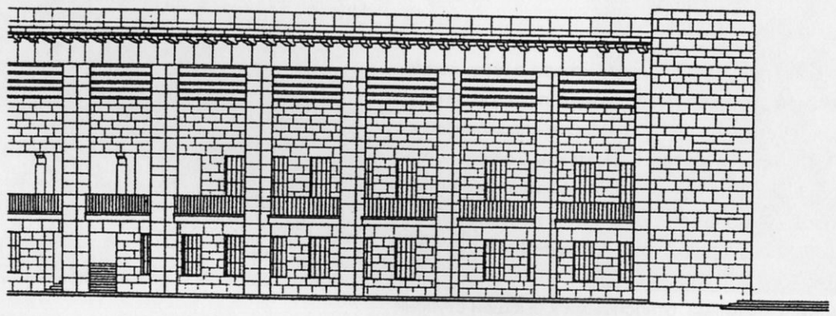


Архитектор Альберт Шпеер.
Проект купольного зала на пересечении главных магистралей Берлина. 1937.
Интерьер, макет

Адольф Гитлер.
Эскиз купольного здания.
1925



Архитектор Вльгельм Крайз. Проект германского военного кладбища в Восточной Европе. 1941



Архитектор Вернер Марх. Олимпийский стадион в Берлине. 1934–1936

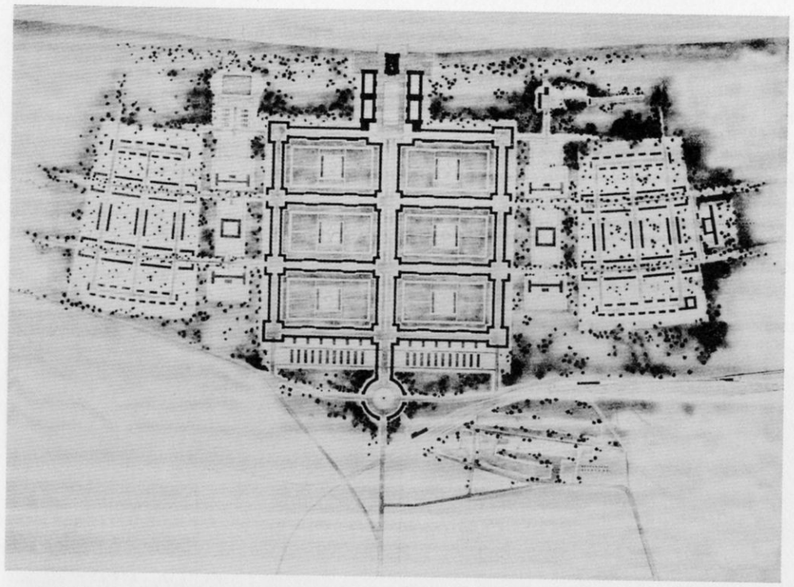
проекты, связанные с реконструкцией Берлина, которые выполнялись в первые годы войны). Лишь Вильгельм Крайз (1873–1955) сохранил профессиональный уровень своей угрюмой манеры. Выполненный им проект чопорно-симметричного комплекса зданий Верховного командования войск на оси север–юг в Берлине (1938–1941) с тяжеловесной башней, замыкающей ось глубокого парадного двора, подавляет «сверхвеличинами» и монотонностью ритмов. К комплексу должен был примыкать «Зал солдатской славы» с пустынным мрачно-громадным сводчатым интерьером. В годы войны, назначенный в 1941 г. главным инспектором по строительству воинских кладбищ, Крайз обратил свою манию величия на проекты «тотенбургов» — «городов мертвых», изображая на эффектных эскизах огромные погребальные курганы и башни (в духе фантазий Буле) среди опустошенных и одичалых равнин Восточной Европы и на побережье Атлантики.

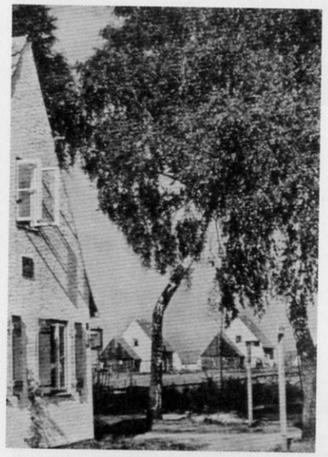
Категория неоклассических государственных «фюрербаутен» сосуществовала и взаимодействовала с категорией построек для личного потребления. В этой последней категории поворот от кубистической геометрии многоквартирных домов с плоской кровлей в духе «новой вещественности», обычных для строительства Веймарской республики, к островерхим крышам псевдотрадиционных жилых построек Третьего рейха был даже более резким, чем в сфере государственного строительства. На этой иерархической ступени архитектура должна была руководствоваться мифами о народе и народном (völkisch). Старые мифы времени Наполеоновских войн соединил с идеологией национал-социализма Р. В. Дарре, еще в 1929 г. опубликовавший книгу «Крестьянство как жизненный источник нордической расы», где выдвинута идея культуры «крови и почвы», возврата к земле. Взгляды его не стали официальной нацистской философией, но послужили источником лозунгов «хайматштиля» («стиля родины»), который делился на региональные ветви.

Ведущим нацистским идеологом «völkisch» был прибалтийский немец Альфред Розенберг, изучавший архитектуру в Риге и С.-Петербурге, автор «Мифов XX века» (1930). Его теория расового родства древних греков и германцев служила оправданием неоклассицизма монументальных «фюрербаутен», оставляя для сферы обыденного укорененную в местной почве «народность». Это последнее понятие восприняли некоторые архитекторы-традиционалисты, враждебные «новой вещественности» и функционализму. Уже в 1928 г. они создали группу «Блок» (в числе ее основателей — П. Бонатц, П. Шмитхеннер, П. Шульце-Наумбург). Из этой группы в 1932 г. вышла программа, написанная Шульце-Наумбургом, где провозглашался подход к архитектуре, который «должен выводиться из ведущих образов, формирующих облик истинного немца», и содержались предостережения об опасности, грозящей Германии со стороны вечного «объективного», т. е. рационализма. Шульце-Наумбург выступал против промышленной урбанизации, связывая исконное обитание нордической расы с аграрными поселениями и островерхим «германским домом», глубоко укорененным в родную почву. Это направление мысли было заложено в развитие «хайматштиля» жилищного строительства.



Архитектор Вильгельм Крайз.
«Солдатский зал» в Берлине. Проект.
1942





Архитектор Генрих Эггерштедт.
Проект города на 20 тыс. жителей.
1942

Архитектор Герберт Римпль.
Рабочий поселок. Начало 1940-х

На уровне промышленного строительства, считавшегося утилитарным и низшим по шкале ценностей, установленной для архитектуры нацистской идеологией, использование рациональных железобетонных и металлических конструкций не исключалось. Но в этой сфере — при несомненной компетентности работавших в ней профессионалов — не выходили за пределы проверенных вторичных решений. Рационализм, допускавшийся на этом уровне, был, однако, отчасти разрешен и в архитектуре Олимпийского стадиона в Берлине (1934–1936, архит. Вернер Марх) — с учетом интернационалистского характера Олимпиады, проведенной в 1936 г. в Германии. Первоначальный его проект — с металло-стеклянными конструкциями — Гитлер отклонил, но вариант с железобетонными конструкциями трибун, ритм опор которых напоминал неоклассицистские постройки, одобрил (потребовав, однако, облицевать бетон каменными плитами).

В градостроительстве ограниченности целей, ставившихся Веймарской республикой при создании полуавтономных жилых комплексов на периферии городов, противопоставлялась концепция формирования немецкого жизненного пространства. Но национал-социализм не посмел коснуться частной собственности на землю. Реально создавалась сеть автобанов — скоростных автомагистралей стратегического назначения. Начатое еще во времена Веймарской республики, в Третьем рейхе их строительство переросло в крупную программу, осуществившуюся под руководством инженера Фрица Тодта. Трассы дорог связывались с существующими ландшафтами. Некоторые мосты на пересечении речных долин, выполнявшиеся в камне и бетоне, получили выразительную, тектонически ясную структуру.

Была провозглашена идея — поставить пространственный порядок под политическое руководство: «Формирование жизни в пространстве — часть общей задачи формирования жизни народа; оно должно следовать параллельно его политической организации. Формирование городских массивов в градостроительстве и формирование масс народа партией — параллельно решаемые и связанные задачи»[27]. Практически идея сводилась к структурированию поселений, членению их на ясно обозримые пространственные единицы в соответствии с иерархией партийной системы. Предлагалось и строительство зданий, «служащих носителями идеи», как центров таких единиц, выполняющих роль приходской церкви в средневековом поселении, с площадью для митингов при них.

Разрабатывался утопический проект Берлина, перерастающего в монументальную столицу империи — Германиа (население его, насчитывавшее в 1937 г. 4 млн. чел., предполагалось увеличить до 10 млн.). Но нацистские идеологи считали большие города злом, порождающим коммунизм, еврейский капитализм и расовый хаос. Шульце-Наумбург называл метрополис «Молохом нашего времени», Розенберг — «форпостом большевистского упадка». Предполагалось поэтому число больших городов ограничивать. Как идеальная форма поселения принимался малый город.

Проект города на 20 тыс. жителей, разработанный Х. Эггерштедтом под руководством Шпеера как идеальный образец, предлагал группировку шести замкнутых периметрально обстроенных прямоугольных кварталов вдоль оси, начинающейся от плац-парада с общественными зданиями. Вся группа по периметру охвачена улицей с непрерывной застройкой — подобной крепостной стене. За ее пределами располагаются полосы, в которых собраны школьные участки, и далее — кварталы сблокированных индивидуальных домов с земельным участками. Целое подчинено гнетуще-примитивной упорядоченности, монотонно и безлико. Предполагалось, что вся система расселения Германии изменится на подобной основе, чтобы создать новый тип связи с землей и чувство родины. Эта часть строительных замыслов, впрочем, реализована в наименьшей степени.

Первоочередные усилия (а на другие времени Третьему рейху не было дано) затрачены на воплощение пропагандистской мегаломании. Гитлер заявлял: «В моих постройках я демонстрирую народу свою волю к порядку, воплощенную в зримых символах. Здания передают людям эту волю... Самое нелепое, что я мог бы сделать сейчас, — это начать строить дома для рабочих... Это могло бы сделать и марксистское, и буржуазное правительство... Никаких поселков, никаких частных домиков — только величайшие проекты со времен Египта и Вавилона! Мы создадим священные здания и символы нашей культуры. Именно с этого я должен начать»[28]. Сам Гитлер ощущал себя художником ницшеанского типа. Он стремился не только воплотить в архитектуре-искусстве насаждаемый им порядок, но и эстетизировать сам этот порядок, формируя его как произведение искусства.

Но радикальность и неумолимая твердость национал-социализма, обращенные на пространственную среду и архитектуру, оставляли результаты, в которых скудость воображения поражает более, чем мегаломания. Не обладая талантом, развитым вкусом и эрудицией, Гитлер искал и находил послушных исполнителей, которые не поднимались бы над уровнем его понимания искусства и творческой фантазии. Педантичный ремесленник Троост и исполнительный технократ Шпеер были для него идеальны, но попытки высказать собственное суждение П. Бонатца, в свое время заложившего основы избранного Гитлером стиля, или шовиниста Шульце-Наумбурга вели к немилости и опале. Через бюрократию режима фильтровалось только сервильное и посредственное. При этом реализация утопии Третьего рейха мыслилась ее творцами-идеологами как строительство идеального порядка. «Тысячелетний Рейх сошел с небес, как небесный Иерусалим. После этого всемирная история должна прекратиться. Развития больше нет. Повсюду утвердился порядок», — заявлял Гитлер[29]. Порядок должен был распространиться на весь мир, но служить только классу господ, поставленному германским народом. Для остальной части человечества предусматривались более низкие уровни мироустройства, вплоть до тех, которые представлены инфернальным рационализмом Бухенвальда, Маутхаузена, Аушвица.

Испанский вариант архитектуры власти

С хронологическим сдвигом в половину десятилетия по отношению началу осуществления мифа Третьего рейха началось создание архитектуры тоталитаризма в Испании. Гражданская война 1936–1939 гг. завершилась падением Второй республики и установлением диктатуры «каудильо» — генерала Франсиско Франко. Тенденции культуры, связанные с художественным авангардом и идеями политического либерализма (не говоря уж об идеях социалистических), были подавлены.

Идеологию франкистского режима сближали с нацистской антикоммунизм и агрессивный национализм. Но основные ее элементы основывались на религиозных ценностях католицизма и идее «имперской миссии» Испании, в которой преобладало мистико-религиозное содержание. Испанский католицизм, ставший государственной религией, определил в своем катехизисе «Новый Рипальд» «главные грехи: материализм, марксизм, атеизм, пантеизм, деизм, рационализм, протестантство, социализм, коммунизм, либерализм, модернизм и франкмасонство»[30].

Общеидеологические установки очертили сферу запретного, но не содержали столь же ясно определенных позитивных установок. Архитектор Д. де Рейна ла Муэла теоретизировал: «Главная проблема, которую новое государство ставит перед испанскими архитекторами, — необходимость выразить в пластических формах строгие и величественные идеалы нашей родины. Перед этим меркнут все вопросы, связанные с расчетами, строительством, художественными ценностями»[31]. Цель виделась ему в создании ни с чем не сравнимого национального стиля, имеющего свои каноны прекрасного.



О том, каким должен стать этот стиль — основанным на местных традициях или общечеловеческих ценностях, — велись пространные дискуссии. На практике же, как и в Германии конца тридцатых, были четко разведены имперский стиль официальных зданий и связанный с местными традициями стиль обыденной застройки небольших поселений. В связи с первым писатель Эрнесто Хименес Кабальеро предложил принцип «христианского классицизма», основанного на католической традиции. В стиле Эрреры и в созданном им ансамбле Эскориала виделся эталон. Обязательным казалось использование традиционных материалов — естественного камня, кирпича, шифера.

Реализация подобных идей началась в сороковые годы. Гигантской имитацией стиля Эрреры должен был стать в Мадриде Дом партии (единственной в Испании того времени — фалангистской). Проект его остался нереализованным (1942, архитекторы М. А. Эсканельяс, Х.-М. Кастель Гарсия и Э. Оласагасти), но по следам этого неосуществленного проекта на площади Монклоа в Мадриде создано здание Министерства авиации (1943–1947, архит. Л. Гутьеррес Сото). Его пятиэтажные корпуса образуют прямоугольное обширное каре, замыкающее внутренние дворы. Схема протяженных плоских фасадов под высокими шиферными кровлями, с угловыми башнями, завершенными шпилями, содержит очевидные отсылки к комплексу Эскориала. Однако суховатая мелкая пластика кирпичных поверхностей, сочетающихся с деталями из серого камня, напоминает берлинские проекты Шпеера. Аналогия еще более очевидна в характере жилых зданий, ограничивающих противоположную сторону площади. После 1943 г., когда стал очевиден устойчивый перелом в ходе второй мировой войны, Франко начал отмежевываться от нацизма, усиливая на-



Архитектор Луис Гутьеррес Сото.
Министерство авиации и жилой квартал на пл. Монклоа в Мадриде.
1943–1947



Архитекторы А. Ача, Р. Магдалена, М. Насарре.
Здание муниципалитета в Сарагосе, Испания. 1941

ционалистические и прокатолические аспекты своей идеологии. Стиль официальной архитектуры, ориентированный на эрререск, освободился при этом от германских аналогий.

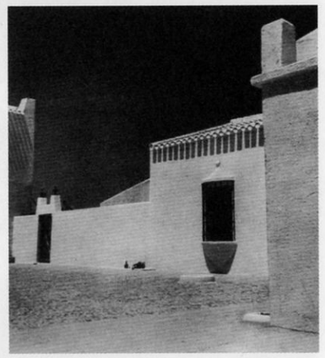
Спектр прообразов историзма был расширен, захватив итальянское Возрождение. На Соборной площади в Сарагосе в 1941 г. было начато здание муниципалитета (архитекторы Альберто Ача, Рикардо Магдалена, Мариано Насарре). Для него были приняты тип флорентийского палаццо и архитектурный язык, близкий к романтическому неоклассицизму ранних работ Дж. Муцио.

Градостроительство испытывало влияние концепции города, выдвинутой Бидагором Ласерте, в которой подчеркивалась задача — воплотить в городских структурах содержание нового режима. «Либеральному городу» функционалистов противопоставлен «органический город», в формировании которого господствует идеология. Пространство иерархически организовано вокруг «головы», объединяющей представительские и религиозные функции. «Срединное тело» города отдается обыденной жизни, внешняя зона — промышленности. Целое, в соответствии с неоплатоновским идеалом утопической мысли, замкнуто, завершено. Развитие должно осуществляться созданием автономных городов-спутников.

В соответствии с концепций Бидагора, в 1940–1941 гг. разработаны генпланы Мадрида, Овиедо, Саламанки. Антиурбанистическими предпочтениями режима, однако, поощрялась прежде всего реконструкция малых населенных мест. Символизм «органического города» воплощался как в регулярно организованные планы (Вильянуэва де ля Барке, Брунете, Бельчите, Монтеррон, Сесенья), так и в живописные (Герника, Эибар). Типы сельского жилища, использовавшиеся также и в малых городах, связывались в локальными народными традициями (поселки Эскивель в окрестностях Севильи, Вегавиана в округе Касерес).

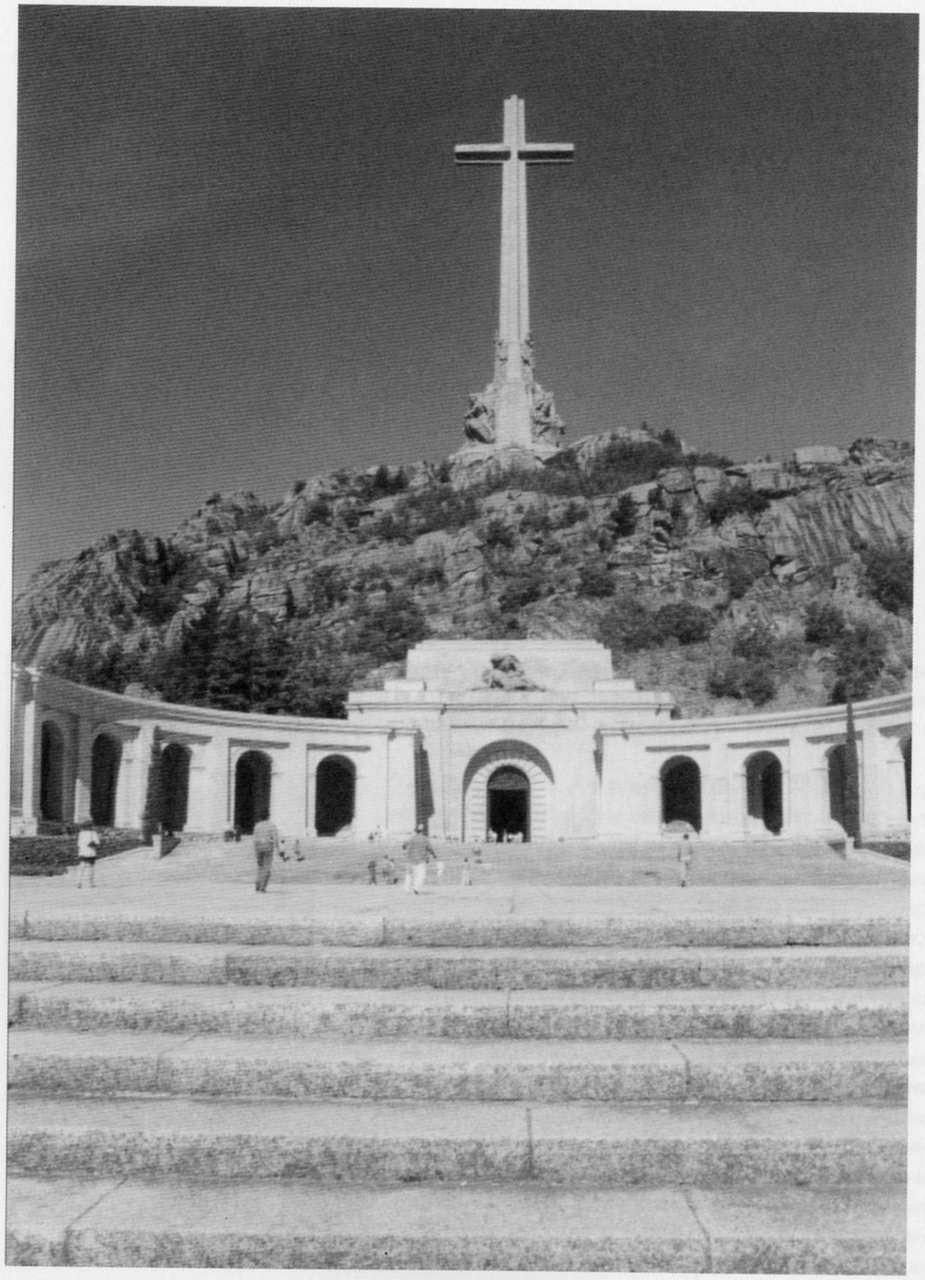


Крупнейшей архитектурно-пропагандистской акцией франкистского режима стало сооружение комплекса монументального мемориала погибшим в гражданской войне в горах Гуадаррама, в 58 км на северо-запад от Мадрида, там, где шли наиболее упорные и долгие бои. Указ о строительстве мемориала, официально названного Собор Санта Крус в Долине павших, был подписан Франко в 1940 г. Строительство, начатое в 1942 г. по проекту Педро Мугуруса Отаньо, после его смерти продолжал с 1950 г., изменив проект, Диего Мендес Гонсалес. Комплекс закончен в 1958 г. Он включает базилику в тоннеле под основанием скалы, поднимающейся на 120 м. Ее вершину венчает крест высотой 150 м, расположенный над куполом подземного алтаря — вертикальный ориентир, господствующий над обширным пространством. По другую сторону скалы расположен бенедиктинский монастырь с обширным прямоугольным клюатром. Символика монумента, с его регулярными пространствами для крупных политических митингов под сенью высоко поднятого гигантского креста, создана как выражение союза Государства и Церкви, образующего основу франкисткого режима. Выступавший на открытии мемориала Франко говорил о нем как о памятнике крестовому походу за освобождение Испании, подчеркивая, что борьба Добра против Зла не закончилась. В послефранкистское время символика комплекса переосмыслена — он осознается как памятник примирения, посвященный всем павшим в гражданской войне.

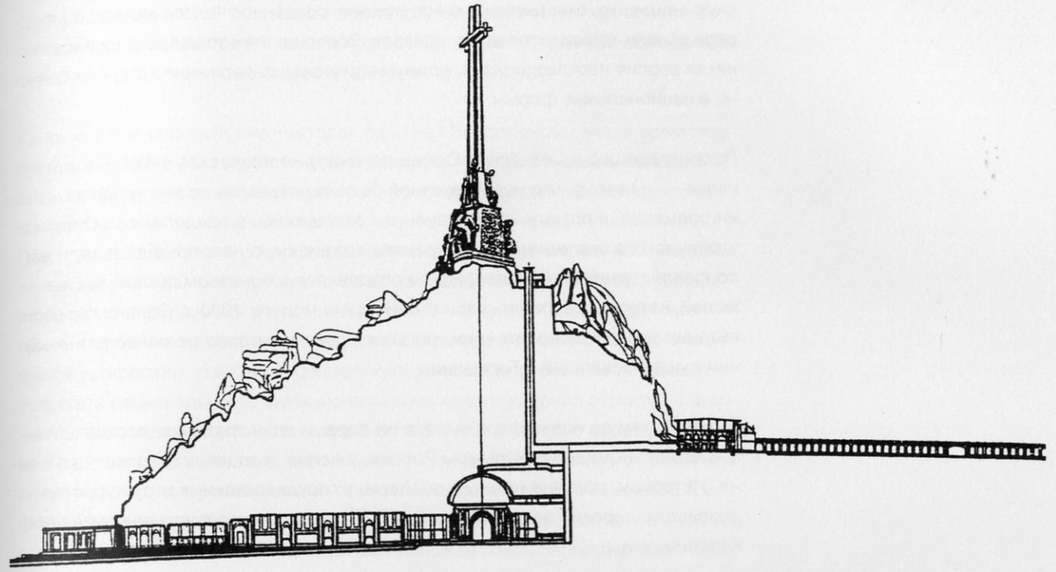


Застройка поселка Вегавиана в округе Касерес, Испания. Начало 1940-х гг.

Поселок Эскивель близ Севильи. Начало 1940-х гг.



Архитекторы Педро Мугурус Оганьо, Диего Мендес Гонсалес. Мемориал в Долине павших в горах Гуадаррама. 1942–1958.
Панорама, разрез, интерьер крипты





Эмоциональное воздействие монумента определяется контрастом причудливо-хаотических масс камня скалистой вершины и связанных с ней жестко регулярных очертаний архитектуры, цельностью и динамикой осевого пространства подземного интерьера, подводящего к вырубленному в скале мозаичному куполу сорокаметрового диаметра. Словарь форм архитектуры банален — шпееровский выхолощенный классицизм фасада базилики, грубоватая артикуляция сводчатого пещерного интерьера. Гигантские сложенные из каменных блоков скульптуры евангелистов у основания креста отмечены популистской мелодраматичностью ар деко (скульптор Хуан Авалос). Точно найденный масштаб форм, однако, объединяет систему и связывает ее с великолепным окружающим ландшафтом; соразмерность с природой наделяет ее некой значительностью.

«Вторая утопия» советской архитектуры»

Изменение преобладавшей в Германии направленности архитектуры, произошедшее под давлением культурной политики тоталитарного государства, вызвало шок во всем мире. Его усугубил исход в эмиграцию части германской профессиональной элиты, составлявшей костяк авангарда.

Ко времени, когда наступила эта коллизия, в СССР завершался процесс встраивания архитектурной деятельности в систему государственного механизма, который был сопряжен с ее переориентацией на новую утопическую модель, созданную под руководством аппарата официальной пропаганды. Дискуссии между приверженцами различных установок в самой профессиональной среде, авангардистами и сторонниками неоклассической традиции, прекратились. Как единый ориентир была предписана «соцреалистическая» версия утопии. Согласно ей, коммунистическое будущее, равное вечности, соединит историче-

скую традицию, охватывающую все лучшее, созданное человечеством, с утверждением коммунистических идеалов. Воплощением традиции виделась некая версия неоклассицизма, коммунистическое содержание которой облачено в национальные формы.

Происходившее в Советском Союзе поначалу не привлекло внимания извне — и потому, что недостаточной была выходившая за его пределы информация, и потому, что изменения совершались в пределах социально-утопического эксперимента, сохранявшего видимую непрерывность, причем соцреалистический неоклассицизм создавался в основном руками тех же людей, которые разрабатывали утопические модели 1920-х. Однако переориентация советской архитектуры погасила очаг авангарда не менее активный, чем существовавший в Германии.

Вместе с тем ее новая фаза вывела на первый план традиции, восходящие к «Серебряному веку» культуры России, в конце двадцатых оказавшиеся в тени. Историзм, получив мощную поддержку государственных структур, стал развивать широкий веер вариаций, основанных прежде всего на опыте неоклассицизма.

Для судьбы социалистической утопии, служившей ориентиром художественного творчества, решающим обстоятельством стало завершение в начале 1930-х структуры тоталитарного государства с И. В. Сталиным на вершине пирамиды власти. Инициативы «попутчиков» — художественного авангарда — в двадцатые годы не тревожили партийное руководство, — если, разумеется, эти инициативы следовали в намеченном партией русле развития идеологии. Но в годы, последовавшие за «великим переломом», ситуация изменилась.

Массовое сознание более не принимало пафос самоотречения. Очертания суровой уравнительной утопии уже не воодушевляли. Более того, они сталкивались с реальным процессом расслоения, дифференциации в советском обществе. Вдохновители и пропагандисты этой утопии — Л. Троцкий, Н. Бухарин — утратили роль политических лидеров, превратившись в оппозиционеров сталинского режима. Идеологи последнего обратились к формированию новых утопических моделей, ориентированных на разрастающуюся «третью культуру» горожан в первом поколении. Можно полагать, что принятые ею ценности оказались понятны и близки большей части бюрократических функционеров.

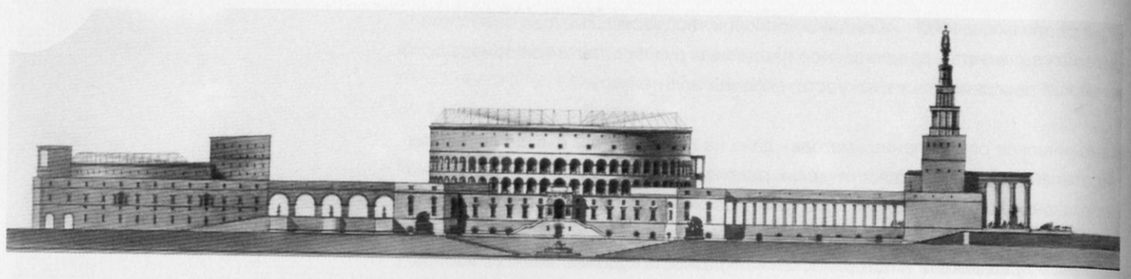
Художественный авангард по окончании НЭПа как бы повис в безвоздушном пространстве. Частных меценатов не было. Заказы государства и общественных организаций оказались подчинены прагматическому отношению к искусству как средству политической пропаганды; авангард же, отторгаемый массовой культурой, не мог служить ее целям. Его собственные жизнестроительные претензии идеологами системы были признаны неуместными. Партия и государство разработали свою тактику реализации утопической цели. Чтобы подключить к ней искусство, было выдвинуто метапонятие «социалистиче-

ский реализм», в 1932 г. названное основой творческого метода советской литературы, а затем предписанное партийным руководством как основа эстетической программы всех искусств, включая архитектуру.

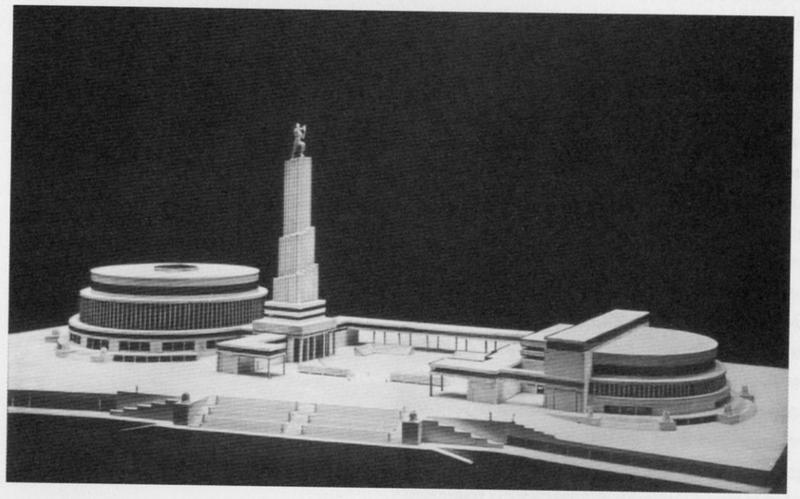
Каноническое определение «метода» дано на I Всесоюзном съезде советских писателей (1934): «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы... требует от художника исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»[32]. В уставе Союза советских архитекторов определение пытались транслировать в соответствии со спецификой профессии, утверждая социальную целесообразность, необходимость сопрягать рациональность функциональных и конструктивных структур с художественной содержательностью, идейностью и правдивостью образа, который несет форма. Расплывчатые дефиниции по сути мало отличались от теоретических текстов конструктивистов, но обретали новое значение в контексте трансформированной утопической модели социализма, выдвинутой партийно-государственной идеологией. Тем самым был положен конец периоду советской архитектуры, отмеченному преобладанием идей художественного авангарда.

«Светлые дали» коммунистического будущего рисовались теперь как царство всеобщего благосостояния. Обеспечить его обещали планы роста производства, выходившие за пределы возможного. Пропагандировались успехи — действительные и мнимые; не осуществленные (и неосуществимые) планы объявлялись досрочно выполненными. Все это придавало действительности оттенок сказочной ирреальности. И чтобы утвердить веру в претензии настоящего, как и в светлое будущее, архитектура должна была, отвергая прагматичность авангарда двадцатых, создавать как бы некие реализованные фрагменты ожидаемого, размывая в сознании людей границу между воображаемым и сущим.

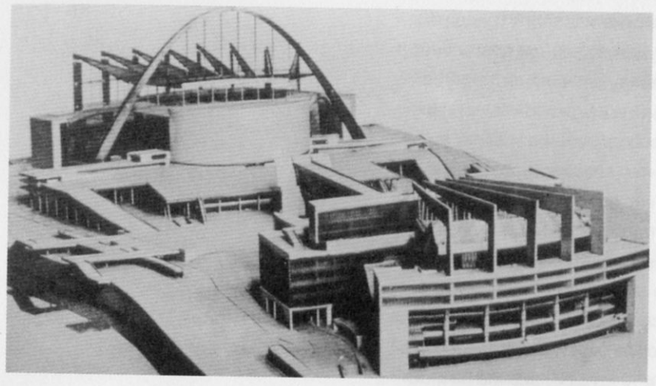
Визуальная культура авангарда двадцатых антисловесна: образы Малевича и Татлина не имели вербальных эквивалентов. Советские идеологи тридцатых, напротив, стремились выстроить иерархию видов художественной деятельности, подчиненную вере в первичность слова; ее пирамиду венчали литература и кинематография. Архитектуру же понуждали к поискам знаково-символических аналогов словесного красноречия, к «борьбе за воплощение языком архитектуры великих лозунгов нашей эпохи»[33]. Стремление воздействовать на массовое сознание привело к поиску средств выражения, основанных или на повторении освоенного этим сознанием, или на метафорических отсылках к нему. Образы новой версии социалистической утопии сохранили вневременность, присущую утопическому идеалу, но их строили уже не из материала новаций авангарда, а на основе «классического». Очертания «золотого века» переносились из прошлого в представление о будущем, которое (как и свойственно утопии) должно обратиться недвижным совершенством (будущее, равное вечности). Обретая черты мифа, утопия обращалась к мифологическому времени с его цикличностью, как бы утверждая: золотой век не только был, но и будет.



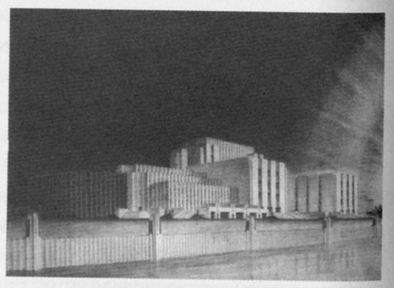
Архитектор И. В. Жолтовский. Конкурсный проект Дворца Советов в Москве (II тур конкурса). 1932



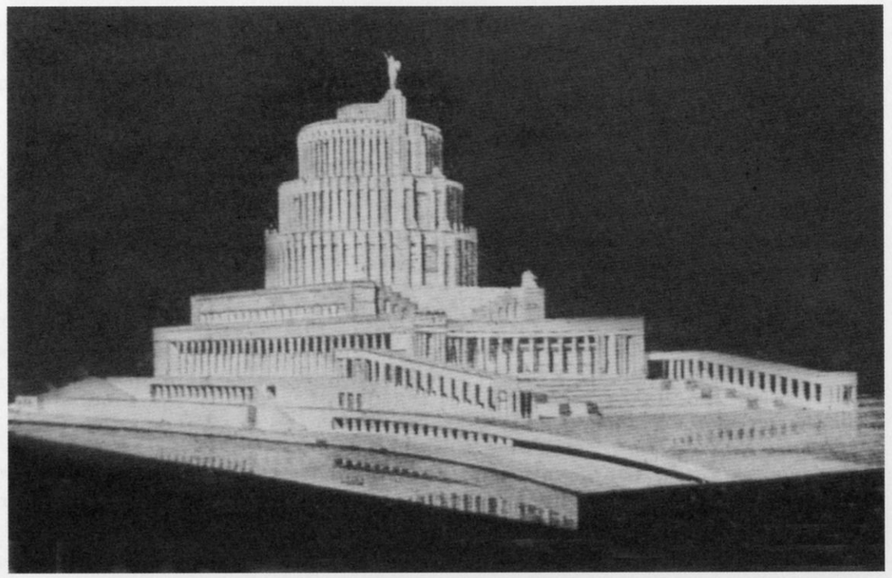
Архитектор Б. М. Иофан. Конкурсный проект Дворца Советов в Москве (II тур). 1932



Архитектор Ле Корбюзье. Конкурсный проект Дворца Советов в Москве (II тур). 1932



Архитектор Хектор О. Хамилтон.
Конкурсный проект Дворца Советов в Москве (II тур). 1932



Официальная поддержка такого направления декларирована в решении по второму туру конкурса на главное общественное здание страны — Дворец Советов в Москве. Правительственный совет, возглавленный В. Молотовым, указал, что «поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры» [34]. Конкретизацией этой расплывчатой формулировки послужило награждение высшими премиями историцистского проекта И. В. Жолтовского и сочетавших формальные приемы неоклассицизма с ар деко проектов Б. М. Иофана (1891–1976) и американца Хектора О. Хамилтона.

Первый из этих авторов принадлежал к российским архитекторам, продолжавшим и в послереволюционное время традиции «серебряного века». Б. М. Иофан, учившийся и работавший в Италии с 1914 по 1924 г., был связан как с российским, так и с итальянским неоклассицизмом (в Италии он был учеником и помощником неоклассициста А. Бразини). Предпочтение, отданное посредственному проекту Х. О. Хамилтона, свидетельствует, вероятно, о знакомстве членов жюри с американским ар деко и их симпатии к этому направлению.

На последовавших далее турах конкурса фаворитом стал Иофан, чей проект и был принят к разработке (1933). Совет, однако, счел необходимым вербально определить окончательную форму здания: «Верхнюю часть Дворца Советов завершить мощной скульптурой Ленина величиной 50–75 м, с тем чтобы Дворец Советов представлял вид пьедестала для фигуры Ленина»[35]. Тем самым Совет посчитал конечный результат заданным и требующим лишь грамотной трансляции в пространственную форму. Чтобы обеспечить качество исполнения зада-

Архитектор Б. М. Иофан.
Конкурсный проект Дворца Советов в Москве (III тур конкурса). 1933

ния, казавшегося членам Совета чисто техническим, они привлекли к работе в качестве авторов В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха, архитекторов ленинградской школы, высоко профессиональных, но абсолютно чуждых Иофану по характеру образования, опыту и художественной ориентации.

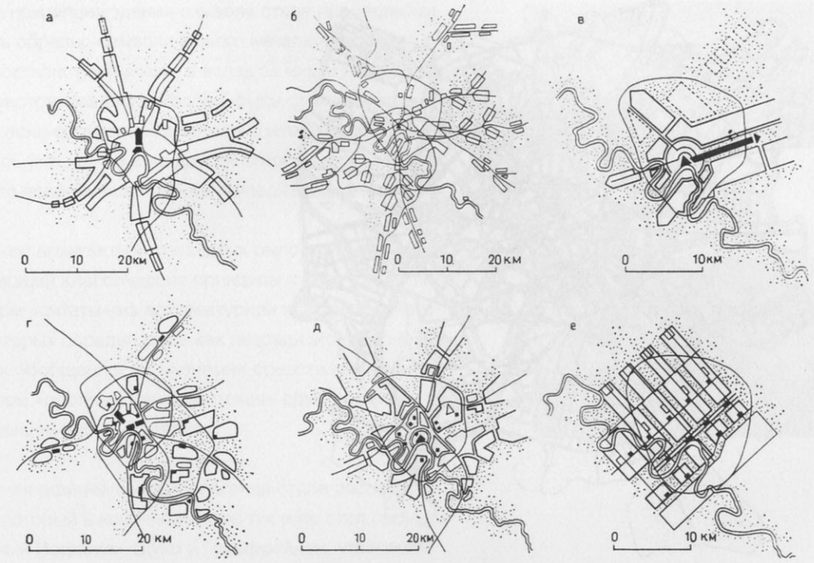
А. В. Луначарский, один из лидеров официальной культурной политики того времени, в скульптурном завершении пирамидальной башни усмотрел выражение мысли: социализм ставит человека надо всем[36]. Можно, однако, видеть в нем и метафору тоталитарного порядка, иерархию которого завершает вождь. В то же время Дворец — аналог древнего архетипа Мирового древа, вертикаль, отмечающая центр многоступенчатой иерархической системы, простирающейся по горизонтали: Москва с ее устремленной к Дворцу радиально-кольцевой структурой — столица и центр России, Союза; наконец, Союз — средоточие «прогрессивного мира».

В самой мегаломании, возобладавшей в проектировании Дворца Советов, Луначарский видел одно из начал идеологической программы: «Прежде всего, сама громадность размера — это пролетарский стиль. Мы стремимся к грандиозным размерам не потому, почему добивался громадных масштабов какой-нибудь безумный император вроде Нерона или американские капиталисты... У нас одновременно утилитарные задачи (ибо мы в Москве не можем жить без зала на 20 тыс. человек, потому что негде видеть и слышать вождей), но в то же время самая грандиозность размеров присуща зданиям пролетариата»[37].

Параллельно с проектированием Дворца Советов развивалась и работа над генеральным планом реконструкции Москвы, в котором все более ощутимо становилось идеологическое измерение.

На рубеже 1920 и 1930-х конкурировали две тенденции: развития исторически сложившейся центрической радиально-кольцевой схемы Москвы и ее ломки, замены открытой системой, растущей в одном направлении (Ладовский предлагал в своей схеме города-параболы развитие на северо-запад, другие авторы, следуя преимущественному направлению роста промышленных районов, предпочитали восточное направление).

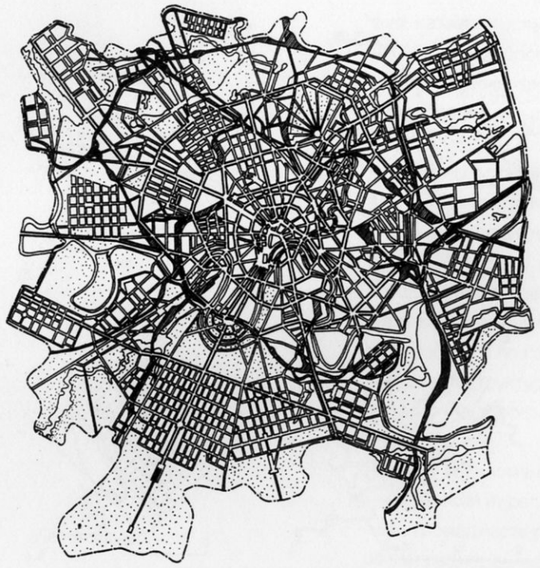
В 1932 г. прошел конкурс на идею проекта реконструкции Москвы, как бы зафиксировавший панораму разброса идей. Бригады В. В. Кратюка и Н. А. Ладовского предложили варианты динамичных структур с линейно развивающимся центром; бригада ВОПРА, руководимая В. В. Бабуровым, назвала свой проект непрерывным комплексным городом, подобно Ле Корбюзье накладывая на Москву, как на чистый лист, ортогональную структуру из пяти параллельных полос жилых районов, связанных сквозным поперечным стержнем линейного центра. Эрнст Май, сохраняя радиальную сеть дорог, сходящихся к Москве, предлагал ее последовательную дезурбанизацию, дробление на систему самодостаточных городов-спутников, группирующихся вдоль радиусов. Сутью идеи Ханнеса Мейера было превращение Москвы в агломерацию, сумму самодостаточных городов, более крупных и более тесно расположенных, чем предлагал



Май. Следуя размещению промышленности, эта система сдвигалась в восточном направлении. Г. Б. Красин, принимая транспорт как основной фактор планировки, определяющий все аспекты бытия жителей, стремился к совершенствованию сложившейся планировочной системы, продолжая ее выбросами главных радиусов. Наиболее последовательным сторонником сохранения радиально-кольцевой системы исторической Москвы показал себя Курт Майер. Он связывал свою задачу с превращением города в политический центр мирового значения, «город-символ». Предложенный им принцип и был принят к окончательной разработке. Возглавили ее В. Н. Семенов (1874–1960), опытный градостроитель, перед революцией лидер российского движения городов-садов, и С. Е. Чернышев (1881–1963). В 1934 г. на совещании, посвященном планировке Москвы, выступил Сталин, который свел воедино стереотипы массового сознания и придал их системе характер официального заказа. По пересказу С. Е. Чернышева, Сталин «наметил пути роста прекрасного города — Москвы, создание широких улиц, красивых площадей, мощных зеленых массивов, полноводных рек и хорошо благоустроенных домов»[38]. Говорилось о превращении всего города в громадный единый ансамбль. Возвращалась восходящая к барокко утопическая идея города — произведения искусства. Любые проблемы городской жизни воспринимались как вторичные по отношению к этой утопии, основанной на популистской риторике тех лет.

«Сталинский» генеральный план, разработанный под руководством Семенова и Чернышева, утвержден в 1935 г. Он предлагал детально разработанную идеальную модель состояния, которого город должен достичь за 25 лет. Установка на возрождение символической роли радиально-кольцевой структуры была проведена с жесткой последовательностью. Новой «axis mundi» должно было

Конкурс на идею генерального плана Москвы. 1932. Проекты бригад: *а* — Г. Б. Красина, *б* — Э. Мая, *в* — В. В. Кратюка, *г* — Х. Майера, *д* — К. Майера, *е* — ВОПРА



Архитекторы В. В. Семенов,
С. Е. Чернышев и др.
Генеральный план Москвы. 1935

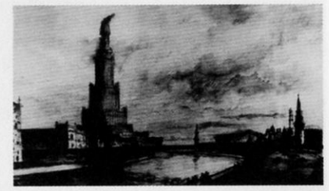
стать здание Дворца Советов, задуманное как самое высокое в мире. Ориентация на конечный вневременной идеал предполагала ограничение роста территории и населения (численность его с 1925 по 1935 выросла в Москве вдвое, достигнув 3,6 млн.; предполагалось, что за следующие 20 лет она подойдет к 5 млн. и стабилизируется). Границу застроенного массива должен был закрепить лесопарковый пояс. Соразмерно предполагаемой величине Дворца Советов проектировались прилегающие центральные площади и направленные на здание огромной ширины эспланады.

Семенов понимал ценность наследия прошлого. Полемизируя с Ле Корбюзье, требовавшим от реконструкции смелой хирургии, он писал: «Когда нужен хирург, не приглашают палача»[39]. Утопия, однако, принимает лишь собственную ценность; она может основываться на традиции, но конкретные носители этой традиции, памятники архитектуры прошлого, для утопического мировосприятия несущественны в сравнении с тем совершенством, до которого традиция должна быть поднята осуществлением утопии. Моноцентрический план Москвы был ценен как форма-символ, отвечавший структуре утопической модели. Но последняя в плане 1935 г. связана с образом Москвы — столицы мирового значения. На уровне же маргинальной культуры «столичность» ассоциировалась с гигантизмом, магией самого большого. Отсюда замысел Дворца Советов как самого высокого в мире здания, отсюда и небывалая ширина подводящих к Дворцу радиусов плана — магистралей и эспланад, которая исключала возможность сохранения подлинных произведений архитектурной классики. В Москве тридцатых происходило их массовое уничтожение. К тому же сносы позволяли с минимальными усилиями обозначить изменениями среды удаление от прошлого и движение к будущему.

Принятая для Дворца Советов концепция здания-символа стала прецедентом, подтверждающим первичность образно-символического начала в архитектурном формообразовании. Но постконструктивизм, а вслед за ним и неоклассицизм, пришедшие на смену конструктивизму в России, были столь же утопичны и столь же рационалистичны, если соотнести их методы с изменившимися задачами. «Светлые дали» виделись уже иными и на другой стороне горизонта, но сохранялась вера, что круто повернувшая дорога по-прежнему ведет к ним.



Стилеобразование в российской архитектуре тридцатых было ориентировано на историзм, свободно трактующий классические принципы структурного построения объектов. В языке форм «цитаты» из архитектурной классики сочетались с элементами, форма которых определялась как нетрадиционностью конструкции, так и стремлением к обобщенности, экономии средств выражения. Складывавшаяся таким образом «постконструктивистская» архитектура во многом предвосхищала постмодернизм восьмидесятых.



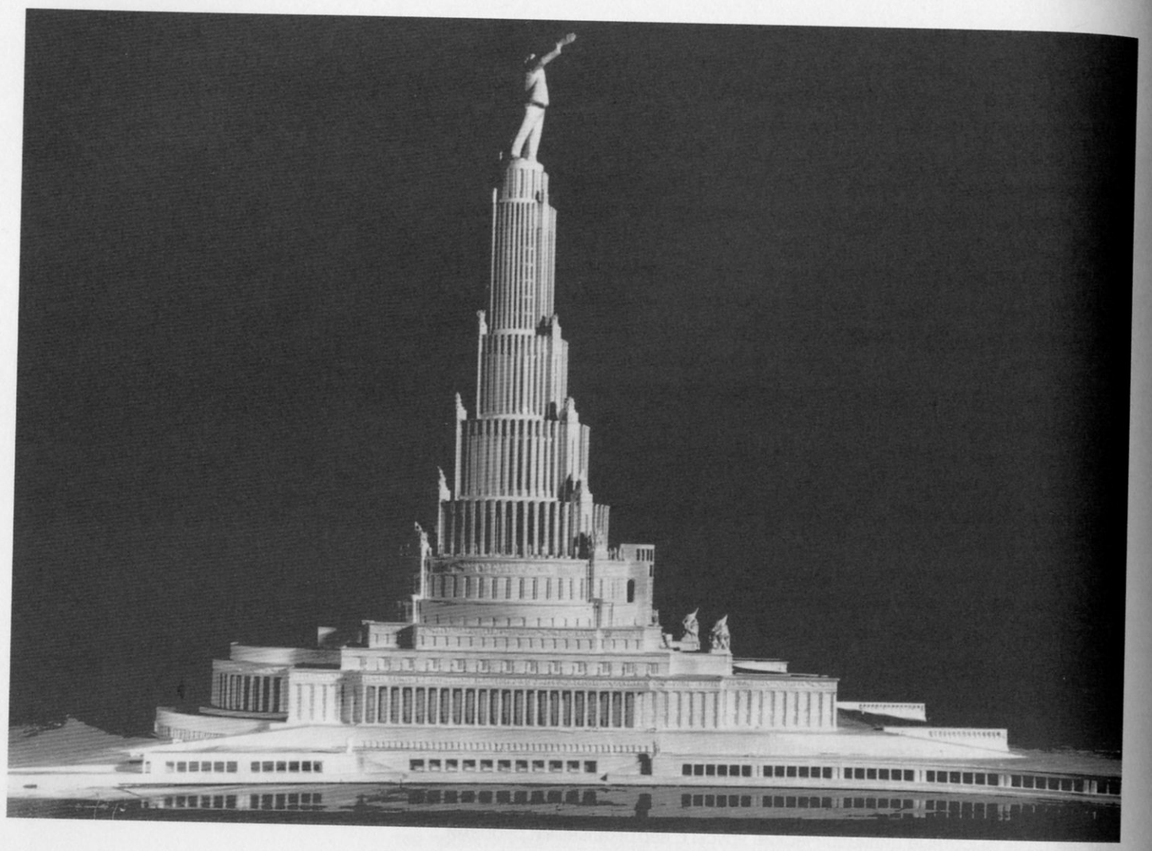
Как высший эталон нового стиля официальная пропаганда стала рассматривать проект Дворца Советов, который в конечном счете так и не стал сооружением. Его вариант, выполненный Иофаном, Щуко и Гельфрейхом, утвержден в феврале 1934 г. Форму его определяла идея здания-пьедестала. Фигура Ленина была поставлена уже не на краю широкого барабана, как в проекте Иофана, представленном на четвертый этап конкурса (1933), а по вертикальной оси башни. Возникла задача организовать переход от крупных функциональных объемов к фигуре. Для этого оказалось необходимо ввести дополнительные ярусы, которые было почти невозможно использовать практически. Высота Дворца увеличивалась при этом до 415 м при высоте венчающей скульптуры 80 м. Структура не укладывалась в классические традиции ярусных сооружений; ее разновысотные цилиндрические ярусы с вертикальными ребрами, не имеющими завершения, близки к ар деко. Целое получило характер телескопической конструкции со случайными соотношениями членений. Превращение здания в гигантский пьедестал создало неразрешимые противоречия между формой, подчиненной скульптурному монументу, конструкцией и функцией здания. При этом размещение изобразительной скульптуры выше уровня низкой облачности не обеспечивало ее полноценного восприятия. Строительство, однако, было начато в 1937 г.[40]. Пример Дворца Советов, здания-символа, побуждал в концепции архитектуры социалистического реализма сместить акценты в сторону идейно-образных проблем, функциональная и конструктивная рациональность становились как бы вторым планом.

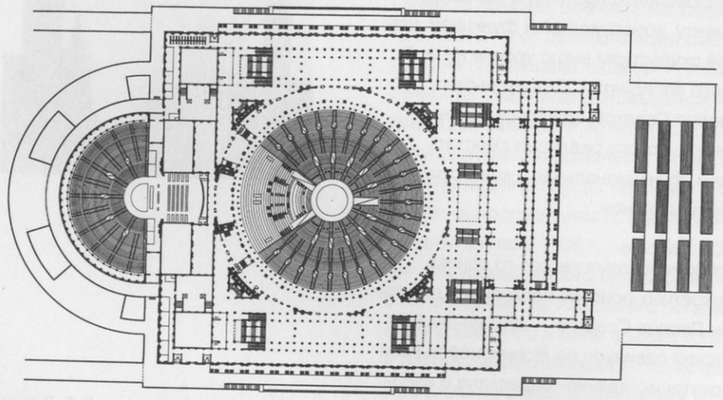


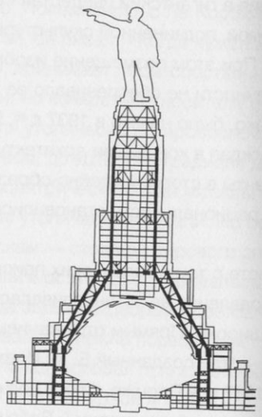
Вместе с тем в творческих поисках тридцатых монополия какого-то одного направления не устанавливалась. Веер конкретных поисков расходился довольно широко. Прямым отражением концепции Дворца Советов — здания-символа — стал созданный Б. М. Иофаном советский павильон на Всемирной выставке 1937 г. в Париже, также подчиненный сочетанию здания-пьедестала и изобразительной аллегории («Рабочий и колхозница» — 25-метровая скульптурная группа из нержавеющей стали, созданная В. И. Мухиной). Динамичное построение масс здания, подчиненное энергичной пластике скульптуры, исходило от



Архитектор Л. В. Руднев.
Центр Москвы со зданием
Дворца Советов. Эскизы. 1935







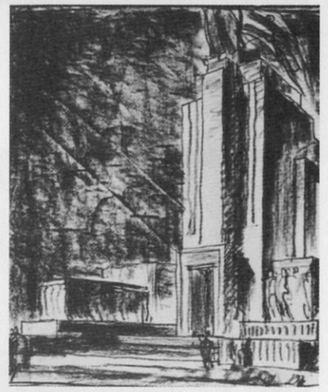
Архитекторы Б. М. Иофан, В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Проект Дворца Советов в Москве. 1934 (не осуществлен). Перспектива, план, разрез



опытов объемного супрематизма (систему интерьеров оформлял художник Н. Суэтин, ученик Малевича), что несколько смазано рисунком архитектурных деталей в характере ар деко.

Парижский павильон был явлением уникальным. Но складывался и «стиль Дворца Советов» как парадигма крупного общественного здания тридцатых. Характерно здание Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина в Москве, созданное в 1928–1941 гг. (архитекторы В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх). Его динамичная система объемов, отражающая структуру внутренних пространств, сложилась на основе проекта, следовавшего концепции конструктивизма. Однако в ходе строительства проект корректировался, композиция сближалась с гибридом неоклассицизма и ар деко, избранным для главного здания страны.

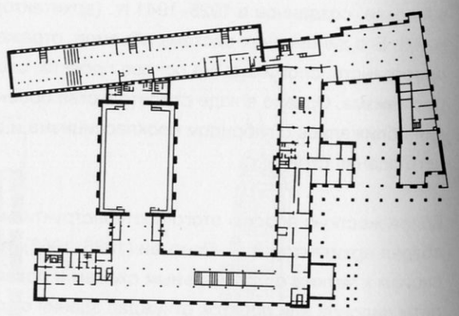
Более жесткую версию этого постконструктивистского официального стиля создал архитектор А. Я. Лангман (1886–1968), приводя упрощенный неоклассицизм к четким ортогональным схемам и подавляющим величинам. Жесткий ритм пилонов или лопаток отчуждал здания от окружения. Заявленная зданием Наркомвнудела на углу Фуркасовского пер. и Лубянки в Москве (1932–1933), эта версия подхвачена внутриполитическим ведомством для своих построек в других городах (например, «Большой дом» на Литейном проспекте в Ленинграде, 1932, архитекторы А. И. Гегелло, А. А. Оль, Н. А. Троцкий и др.; здание управления НКВД в Нижнем Новгороде, 1936, архит. А. Н. Тюпиков); она стала «стилем Лубянки». К последнему примыкает и лучшая постройка Лангмана — здание Совета Труда и Обороны — ныне Государственной думы в Охотном ряду в Москве (1933–1935). В этой жестко дисциплинирован-



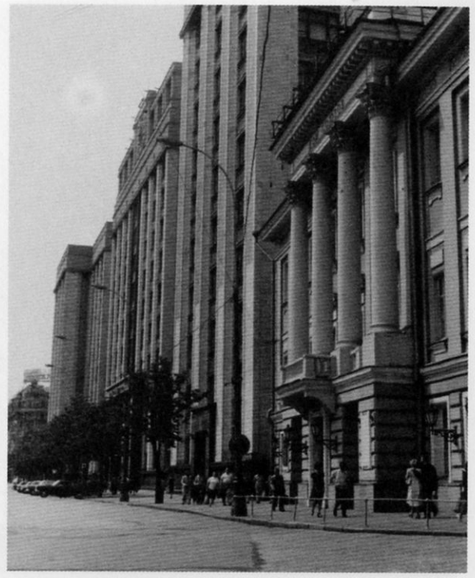
Архитектор Б. М. Иофан.
Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937 (не сохранился).
Общий вид, эскиз







Архитекторы В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Здание Государственной библиотеки им. В. И. Ленина в Москве. 1928–1941.
Общий вид, интерьер главной лестницы, план



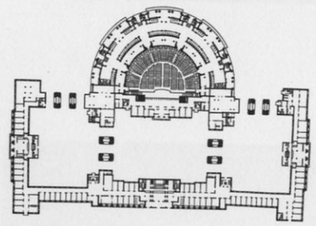
ной симметричной композиции неоклассические мотивы Дворца Советов получили спокойную тяжеловатую монументальность. Мерный ритм плоских лопаток захватывает всю 10-этажную высоту облицованных серым камнем фасадов. Тяжелый аттик с каменным рельефом-гербом СССР — выделяет центр здания.

Монументализация достигла наивысшего напряжения в постройках Н. А. Троцкого. Здание ленинградского Дома Советов (1936–1941) сооружено на обширной площади, открывающейся к Московскому проспекту, как часть планировавшегося нового общественного центра города. Преувеличенность окружающих пространств повлекла за собой и гипертрофированный масштаб форм сооружения. Его корпуса замыкаются вокруг внутренних двориков. К площади обращен симметричный фасад с центром, подчеркнутым колоннадой из тесно поставленных цилиндрических колонн на всю высоту 8-этажного корпуса. Драматизация, к которой с начала двадцатых тяготел Троцкий, его «пиранезиевское» ви́дение архитектуры, сопряженное с регулярностью и геометризацией, привели к отчужденной монументальности, напоминающей ницшеанский неоклассицизм П. Беренса.

Символическая образность, окрашенная романтическим восприятием мира, характерна для произведений Л. В. Руднева (мощный кассетированный объем здания Военной академии им. Фрунзе, совм. с В. О. Мунцем, 1932–1937; начатый в 1933 и оставшийся незавершенным комплекс зданий Наркомата обороны СССР на Гоголевском бульваре в Москве, с башней, декорированной гигантскими рустами, тяжелыми портиками и аллегорическими барельефами).

Архитектор А. Я. Лангман.
Дом СТО — ныне Государственной думы России в Москве. 1933–1935



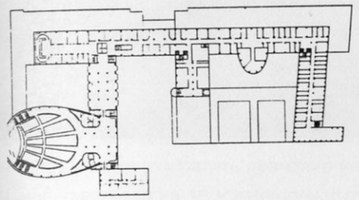


Архитектор Н. А. Троцкий.
Ленинградский Дом Советов. 1936–1941.
Общий вид, план

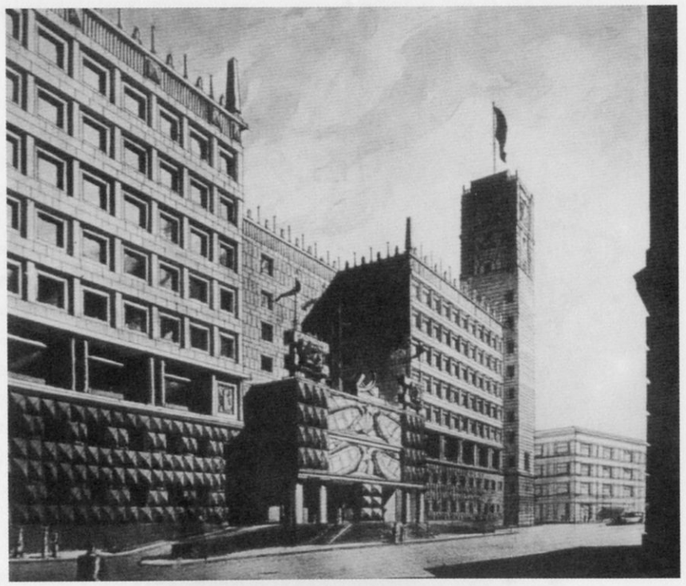
Поиски архитектурной метафоры часто соскальзывали к аллегории и эмблематике. Крайности в этом достигли К. С. Алабян (1897–1959) и В. Н. Симбирцев (1901–1982), подчинившие очертанию армейской эмблемы — пятиконечной звезды — не только план театра Красной армии в Москве (1934–1940), но и сечения его колонн. Предвзятость формы породила множество трудностей для рациональной организации постройки; некоторые из них удалось успешно разрешить, иные — нет, но символизация воспринималась как обязательная ритуальная составляющая формообразования. Характерно, что в осуществленном объекте символический жест не воздействует на восприятие прямо — очертания всего объема могут быть прочитаны только с большой высоты, не воспринимается непосредственно и рисунок сечения колонн.

Диапазон вариантов постконструктивистской архитектуры показали крупные конкурсы тридцатых годов. Особенно интересно было соревнование на проект дома Наркомтяжпрома в Москве, которым предполагалось на расширенной Красной площади занять место ГУМ'а и лежащих за ним кварталов (1934). Общей чертой представленных работ — по замечанию Л. Лисицкого — было качание стилевого маятника в сторону, противоположную функционализму. Часть авторов — как М. Я. Гинзбург или братья Веснины — шла к образной выразительности через нагнетание преувеличенных элементов «конструктивисткого стиля». И. А. Фомин переводил в гигантские величины свою «пролетарскую классику». Проекты И. Леонидова и К. С. Мельникова, сохраняя дух утопий двадцатых годов, пролагали путь экспрессивно-символической архитектуры, продолжающей эксперименты авангарда, но активно взаимодействующей с историческим окружением. Леонидов предлагал группу из трех контрастно сопоставленных башен офисов нового «социалистического» типа, которая



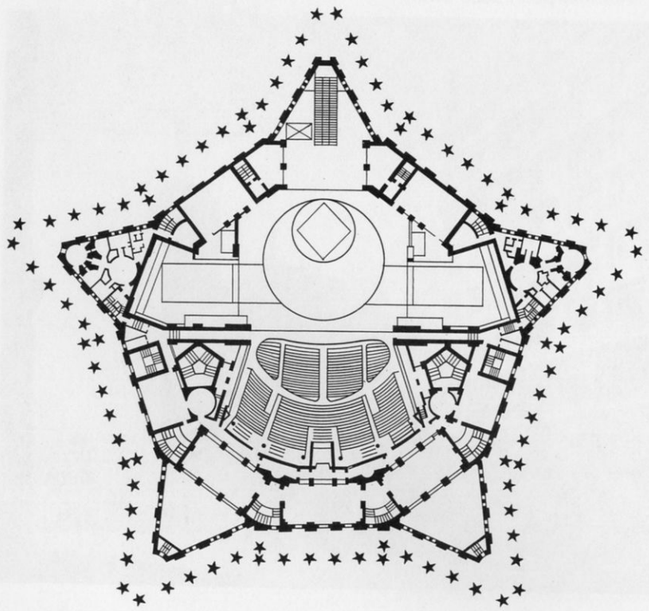


Архитекторы Л. В. Руднев, В. О. Мунц. Здание Военной академии им. Фрунзе в Москве.
1932–1937. Перспектива, план

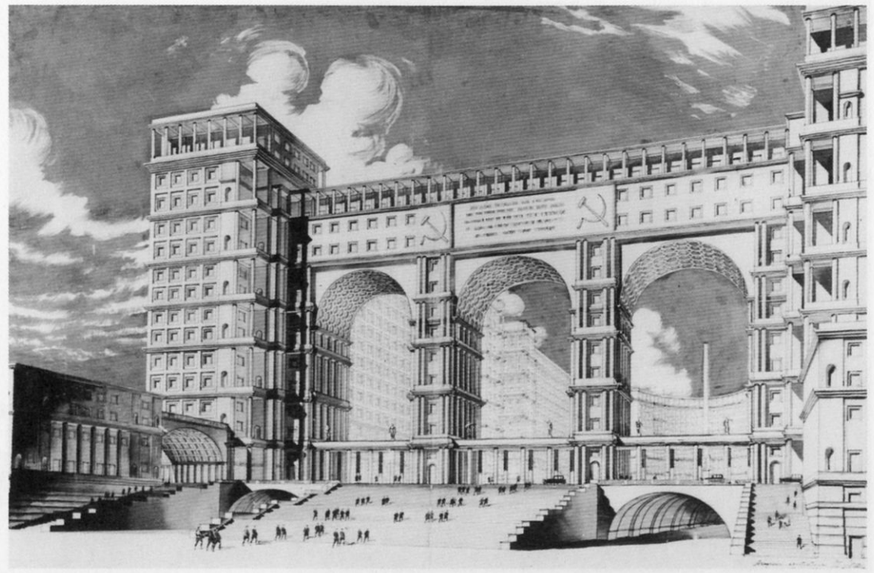


Архитектор Л. В. Руднев. Здание Наркомата обороны. Москва. 1936





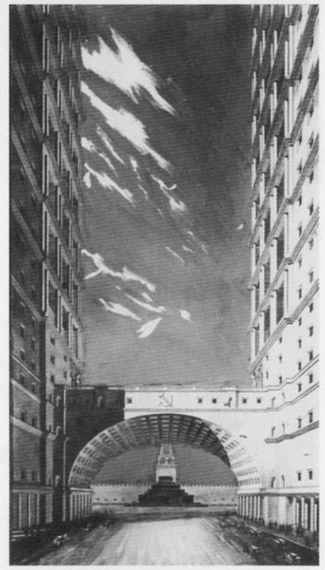
Архитекторы К. С. Алабян, В. Н. Симбирцев. Театр Красной Армии в Москве. 1934–1940. Перспектива, план.



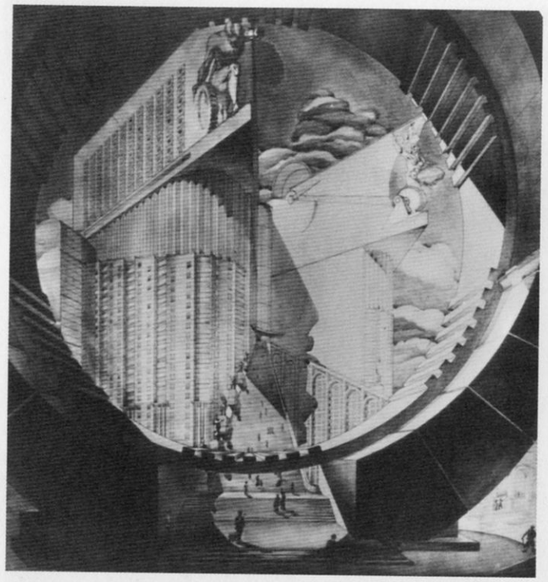
должна была поддержать взлет вертикалей Кремля в силуэте Москвы. Мельников, стремясь сократить давление нового сооружения на историческую среду, предлагал на 16 этажей опустить его в гигантский открытый котлован. Стремительные диагонали наружных лестниц дополняли динамичность объема, имевшего W-образное очертание плана.

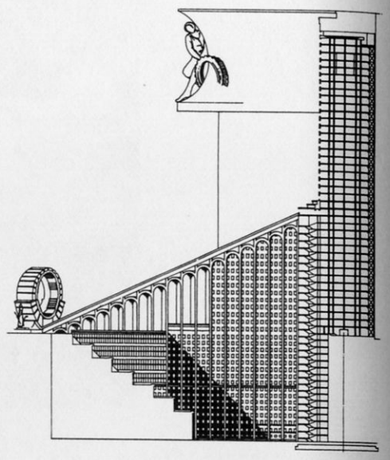
Отрешенность архитектурной традиции от конкретного исторического времени сделала естественным и возрождение палладианства, лидер которого, И. В. Жолтовский, по-прежнему строил свою концепцию на постулате вечности эстетических ценностей ренессансной классики. Палладианским манифестом стал его дом на Моховой улице в Москве (1933–1934), восьмиэтажный фасад которого сформирован мощным рядом колонн гигантского ордера, воспроизводящих формы палаццо дель Капитанио в Винченце. Они образуют каркас, заполненный остеклением, получившим форму складок-эркеров (более монументальная трактовка дана здесь теме, использованной Щуко в 1910-е гг. в С.-Петербурге). Стройная система, к которой Жолтовский привел неопалладианство, для многих оказалась привлекательной как вариант воплощения поставангардной архитектурной утопии. Открытое сопоставление вариации на классическую тему и элементов современной структуры получило у Жолтовского образную силу, которую нельзя было игнорировать.

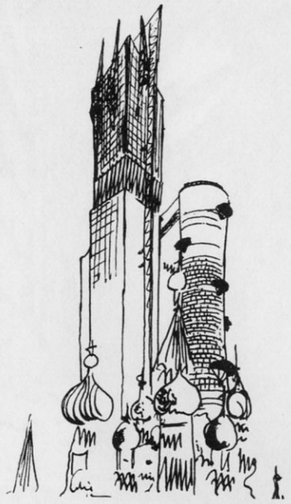
Жолтовский продолжал развивать палладианскую систему в работах для Сочи. Здание Уполномоченного Совнаркома (1936, ныне — художественный музей города) основывается на обобщенном образе виллы Палладио. Но в драматизированной форме подчеркнута маньеристическая экспрес-



Архитектор И. А. Фомин. Конкурсный проект здания Наркомтяжпрома в Москве. 1934







Архитектор К. С. Мельников.
Конкурсный проект здания
Наркомтяжпрома в Москве. 1934

Архитектор И. И. Леонидов.
Конкурсный проект здания
Наркомтяжпрома в Москве. 1934

сивность. Сочетание энергично выступающего центрального объема с фланговыми ризалитами доведено до напряженности, в работах итальянского мастера не возникавшей.

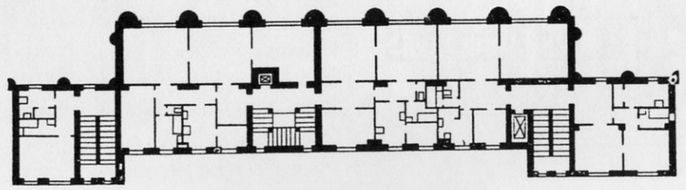
Вокруг Жолтовского стала складываться школа, объединенная целостностью его концепции. В Москве множились постройки, форма которых основана на переосмыслении приемов архитектуры итальянского Ренессанса (пример подобного рода — пара девятиэтажных домов на Земляном валу, увенчанных легкой колоннадой — архит. И. З. Вайнштейн, 1936–1937). Сохранить ощущение современности, обращаясь к принципам ренессансной классики, стремился А. К. Буров (1900–1957). В здании на Тверской улице в Москве (1933–1936) плоскость стены подчеркнута сильным выносом легкого карниза. Ссылки к наследию Ренессанса получили характер ироничной игры, далекой от благоговения перед прообразами.

Не принимавший последовательного ретроспективизма Жолтовского и его веры в «вечность» эстетических ценностей Ренессанса, И. А. Фомин создал дом Правительства Украины в Киеве (1934–1938), следуя композиционным приемам своей «пролетарской классики», но крупный ордер с характерными для нее пропорциями получил металлические коринфские капители палладианского рисунка и фусты полуколонн, одетые в каменный руст. Возникла гротескная парафраза палладианства — острая и в то же время ироничная.

Среди архитекторов, испытавших влияние Жолтовского, распространилось увлечение мотивами фантастической архитектуры на фресках «четвертого стиля» в Помпеях. Многоярусные нагромождения невозможно-тонких колонок





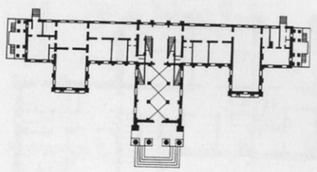


Архитектор И. В. Жолтовский. Жилой дом на Моховой ул. В Москве. 1933–1934. Общий вид, план

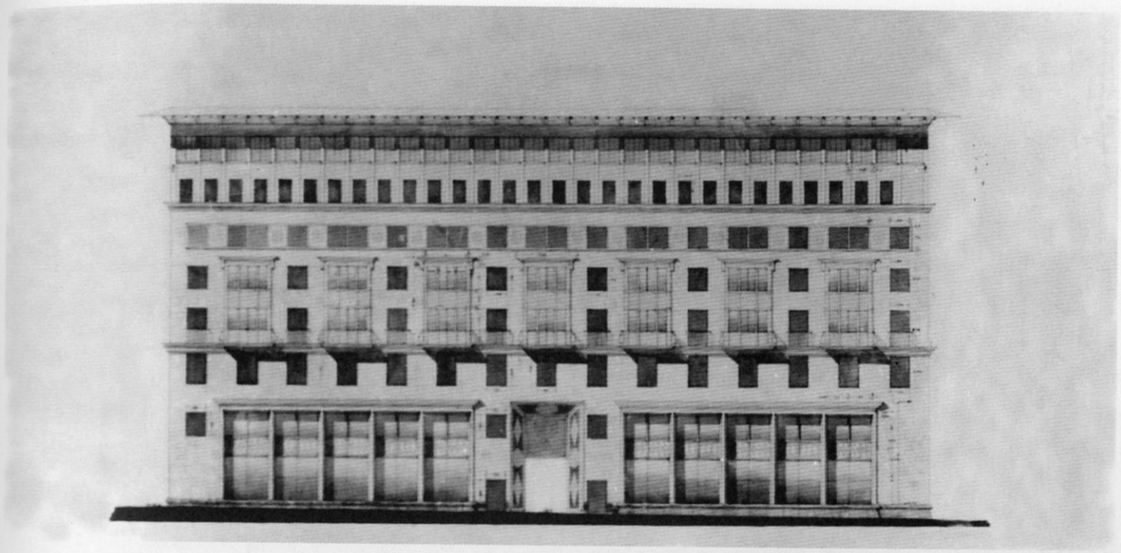


особенно изобретательно превращали в трехмерный декор Г. П. Гольц (1893–1946) и А. В. Власов (1900–1962). Первый создал впечатляющий проект реконструкции Камерного театра в Москве (1934), второй использовал помпейские мотивы в системе широко задуманного проекта комплекса Коммунистической академии на Большой Калужской улице в Москве (1930–1934, осуществлен фрагмент — здание Профсоюзов на Ленинском проспекте). Обратиться к столь откровенной декоративности казалось жестом искренности, противостоящим «украшению архитектуры архитектурой».

Тенденция к мифологизации жизни поощряла парадную монументальность жилой застройки, связанной с главными городскими магистралями. Жилье при этом использовалось как субстанция, формирующая пространство города, материал помпезных декораций. Характерна реконструкция головного участка улицы Горького в Москве (1937–1941, ныне Тверская), которую рассматривали как часть обрамления праздничных процессий; за ее неоклассической торжественностью трудно угадать группировку сотен стандартных ячеек обыденного быта. Архитектура сведена к фасаду, изображающему фрагмент идеального города. Руководил работой А. Г. Мордвинов (1896–1964); предложенная им трактовка неоклассицизма механистична и банальна. Более органична монументальность жилых построек И. А. Голосова, основанная на опыте раннего творчества, возврате к романтическому символизму первых послереволюционных лет (дом на Яузском бульваре в Москве, 1934–1936; квартал в Автозаводском районе Нижнего Новгорода, 1936–1939, система замкнутых дворов которого объединена сквозными перспективами через громадные арки).



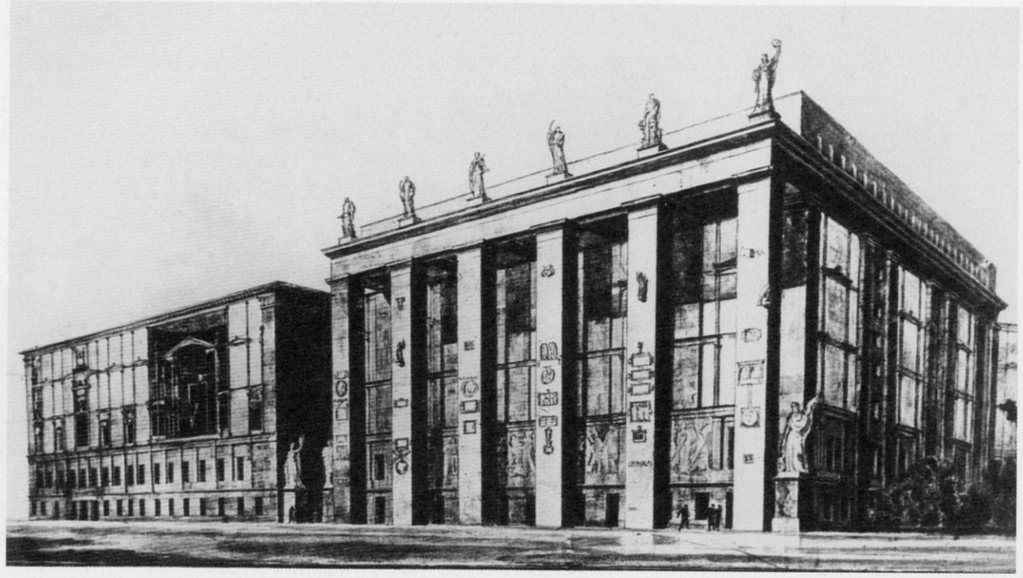
Архитектор И. В. Жолтовский. Административное здание (ныне — художественный музей) в Сочи. 1936. Общий вид, план

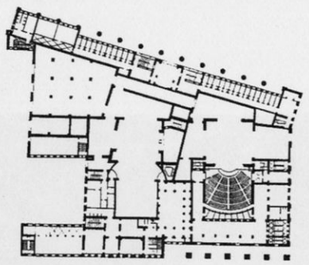


Архитектор А. К. Буров. Жилой дом на Тверской улице в Москве. 1933–1936



Архитекторы И. А. Фомин, П. В. Абросимов. Дом Правительства Украины в Киеве. 1934–1938



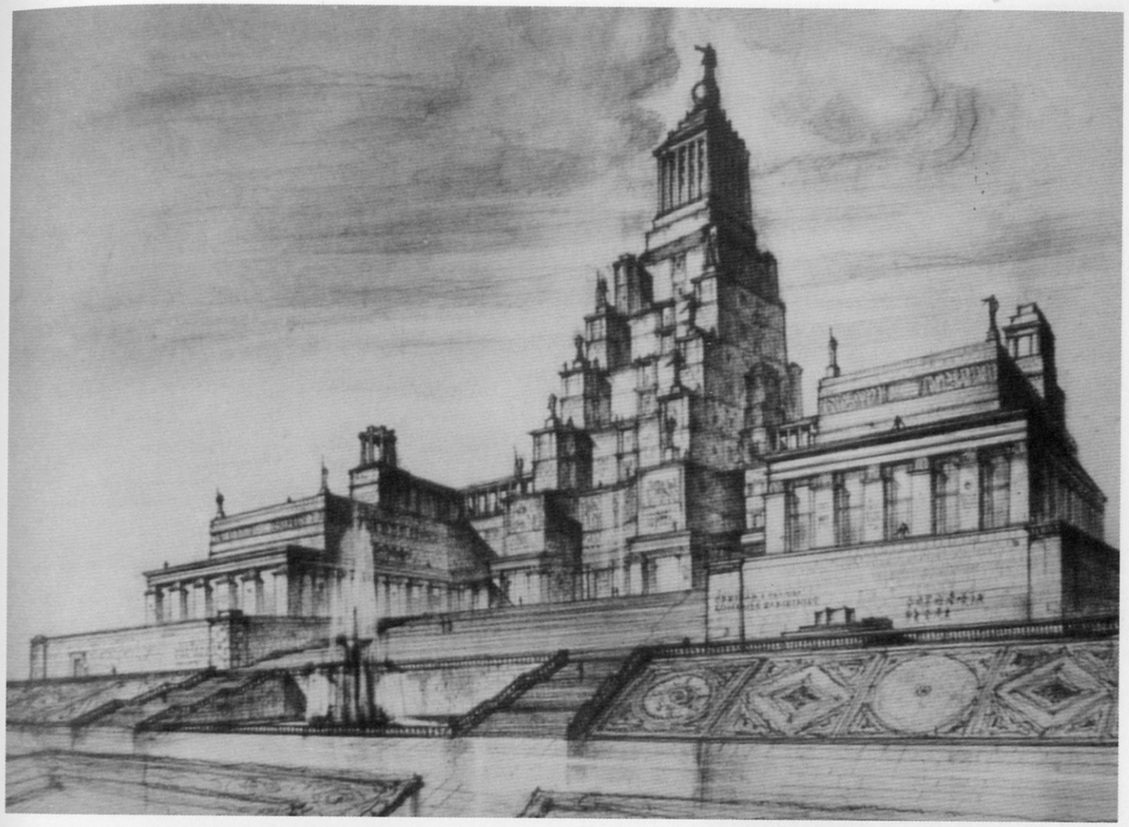


Архитектор Г. П. Гольц.
Проект реконструкции Камерного театра в Москве. 1934

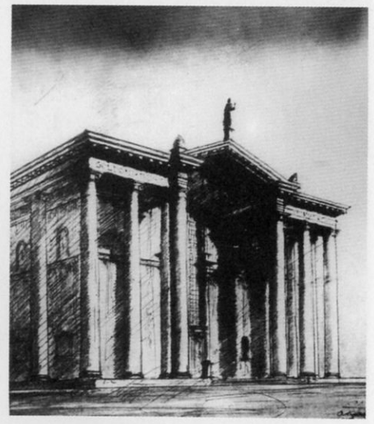
Патетичность воссоздаваемых архитектурой образов «золотого века» утопии доводилась до кульминации в комплексах отдыха, строительство которых развернулось во второй половине 1930-х гг. В период отпуска, на отдыхе, трудящийся должен был реально окунуться в атмосферу светлого будущего. Наиболее крупный район санаторно-курортного строительства был развернут в Сочи–Мацесте и продолжен цепью курортов вдоль побережья Черного моря на юг вплоть до Сухуми.

Эталон архитектуры воплощаемой утопии задала здесь утонченно-строгая версия палладианства, созданная И. В. Жолтовским в здании Уполномоченного Совнаркома в Сочи и нескольких проектировавшихся им менее крупных объектах. Сдержанность эталона, однако, казалась чрезмерной в сопоставлении с пафосом мифологии «обретаемого рая». Уже в первом крупном общественном здании сочинского курорта — театре на 1000 зрителей (1935–1937) — архитектор К. Чернопятов отказался от палладианства в пользу тяжеловесного ампира. Прямоугольный объем, стоящий высоко над морем, охвачен коринфской колоннадой 12-метровой высоты; на фоне непрерывного ритма 90 колонн на торцах выступают восьмиколонные портики под высокими фронтонами. Тот же ордер доминирует в интерьере. Громадной ширины лестницы ведут через колоннады к двухсветному фойе. Вестибюль же спрятан в цокольный этаж; почти незаметные входы прорезаны в каменном цоколе.

Для санаторных зданий характерна более мажорная тональность, сближавшаяся со «стилем Второй империи». Она эффектно развернута в сочинском санатории им. Г. К. Орджоникидзе (1934–1937, архит. И. С. Кузнецов). Его основная группа состоит из трех корпусов, обрамляющих парадный курдоннер, врезан-



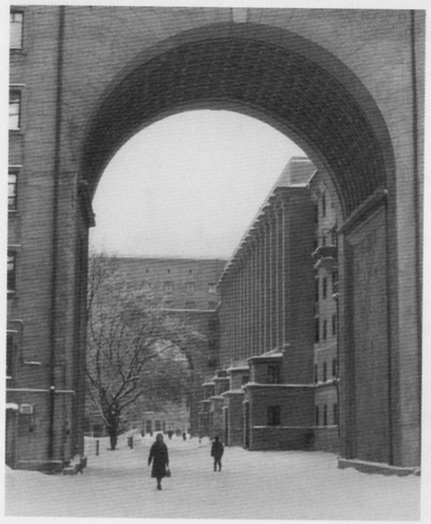




Архитектор А. В. Власов. Проект комплекса Коммунистической академии на Калужском шоссе в Москве. 1930–1934.
Вариант перспективы, осуществленный фрагмент.
Проект театра. 1936



Архитектор А. Г. Мордвинов. Дома реконструированного головного участка улицы Горького в Москве. 1937–1941



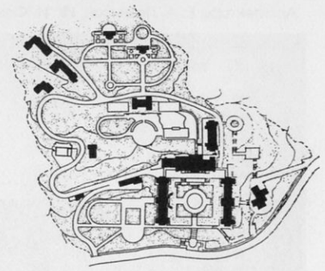


Архитектор И. А. Голосов. Квартал в автозаводском районе Нижнего Новгорода. 1936–1939.
Жилой дом в Москве на Яузском бульваре. 1934–1936



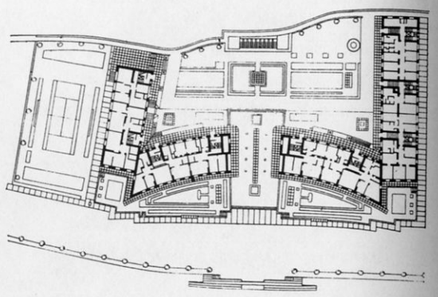
ный в крутой склон. Боковые жилые корпуса получили массивные двухъярусные аркады с мощными портиками, выделяющими центр. Связанный с ними средний корпус со столовой и клубом имеет еще более помпезные галереи и портик. Он стоит выше на рельефе, и от него спускаются мощные каскады террас и широких лестниц. Тропическая зелень террасного сада и многочисленные декоративные скульптуры по моделям итальянского маньеризма дополняют панораму присутствующего в реальности фрагмента нездешнего мира. Как и в здании театра, архитектор здесь не пытался выразить нечто свое языком классики (к чему стремился Жолтовский), но комбинировал торжественные цитаты, не допуская неточностей.

В тридцатые годы происходило размежевание архитектурных школ Москвы и Ленинграда. Ядро первой консолидировалось вокруг Жолтовского, вторая была ориентирована на неоклассицизм — западноевропейский в версии О. Перре или петербургский. Старшие лидеры школы — И. А. Фомин, В. А. Щуко, Л. В. Руднев — в тридцатые годы работали в Москве, где оказалась востребованной их склонность к монументальному. Их место в Ленинграда заняли мастера следующего поколения — Н. А. Троцкий, Е. А. Левинсон (1894–1968) и Иг. И. Фомин (1904–1989). Для Левинсона и Фомина программным произведением стал дом Ленсовета на набережной Карповки в Ленинграде (1931–1934), где классицистический прием организации симметричного объема, изогнутого в плане по циркульной дуге, воплощен средствами, основанными на тектонике железобетонной конструкции. Отчетливая ориентация на петербургский классицизм очевидна в постройках жилого комплекса на Малой Охте (Г. А. Симонов, 1893–1974; Б. Р. Рубаненко, 1910–1985; О. И. Гурьев, 1912–1986). Его пространственная организация как бы переводит в более крупный масштаб симметрич-



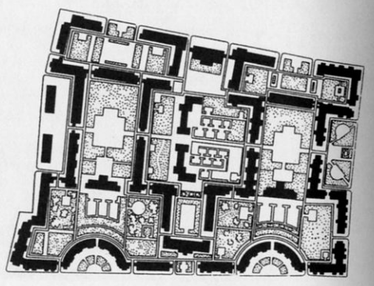
Архитектор И. С. Кузнецов.
Санаторий им. Орджоникидзе в Сочи. 1937.
Главный корпус, генеральный план





Архитекторы Е. А. Левинсон, Иг. И. Фомин. Жилой дом Ленсовета на наб. Карповки, Ленинград. 1931–1934. Общий вид, план первого этажа





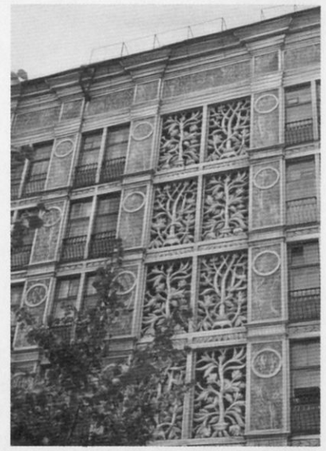
Архитекторы Г. А. Симонов, Б. Р. Рубаненко, О. И. Гурьев. Жилой квартал на малой Охте, Ленинград. 1936–1940.
Вид со стороны набережной Невы, генплан

ный план классицистического особняка. Обычные для прообразов соотношения между горизонтальными членениями стены фасада претерпели инверсию: над нижним ярусом, трактованным как высокий цоколь, менее высокий верхний (соотношение 4:2) расчленен ритмом двухколонных портиков.

В тридцатые годы была поставлена задача — осмыслить индустриальные методы строительства не только технически, но и эстетически, создавая качественно новые методы формообразования. Наиболее принципиальны были эксперименты московских архитекторов А. В. Бурова и Б. Н. Блохина. После попыток имитировать в обработке лицевой поверхности наружных стен циклопическую кладку или «растворить» швы между элементами в плоском рисунке техники сграффито, покрывающем всю поверхность фасада (дома на Б. Полянке в Москве, 1939), архитекторы обратились к тектонической организации стены, расчленяя ее на перемычки и простенки. В последнем случае техническая целесообразность соединялась с выразительностью (дом на Ленинградском просп. в Москве, 1940–1941).

Особый статус в мифологизированной жизни тридцатых годов получили станции первых очередей московского метрополитена, завершенные в 1935–1938 гг. Они отразили как пафос «осуществляемой мечты», так и рационально конструируемый «миф о настоящем». Система метро, будучи общедоступной и необходимой составляющей городской транспортной инфраструктуры, в частях, сформированных архитектурой, поднята до уровня представительности и символизма Дворца. Она несла образы «золотого века», как бы вводя в древний город осуществленную мечту о будущем, которое обладает невиданной техникой и превращает обыденность в праздник. При этом решалась и проблема, связанная с социально-психологической ситуацией. Для горожан первого поколения важно было предотвратить опасность шока при столкновении с «подземным миром». Трактовка станций как негативного пространства, выемки в массе, была отвергнута. Ставилась задача преодолеть ощущение подземелья. Двойственность культурной ситуации исключала идеологическую догматизацию и диктат «сверху». Архитекторы относительно свободно искали сочетания новизны и культурной укорененности.

Эталоном станции глубокого заложения стал подземный вестибюль «Красных ворот» (И. А. Фомин, 1934–1935). Три параллельные трубы тоннеля облицовкой превращены в трехнефную галерею со сводами на пилонах. Прием, несколько стесняя пространство, создавал иллюзию увеличения высоты и оставлял человека в привычном «земном» мире структур, делящихся на вертикальные опоры и перекрытия. Масштабную шкалу пополнили детали из арсенала неоклассики. Прием этот для станции «Театральная» (1936–1938) Фомин трансформировал, дополнив пилоны в среднем нефе каннелированными цилиндрическими полуколоннами. В метростроевском неоклассицизме Фомина архетипическое преобладало над конкретно-историческим и конкретно-тематическим. Его модели несут ощущение разумной устроенности и стабильности.

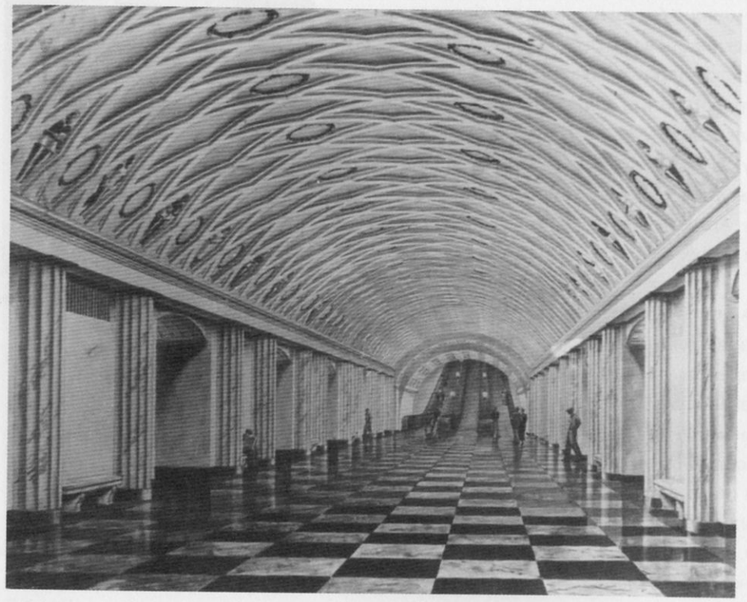




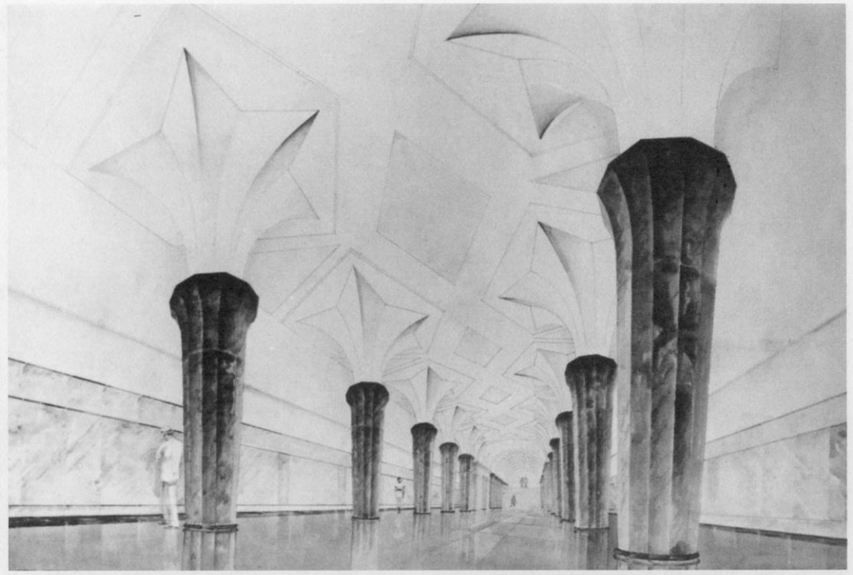
Архитекторы А. К. Буров, Б. Н. Блохин.
Крупноблочный дом на Ленинградском проспекте в Москве. 1940–1941.
Крупноблочный дом на Большой Полянке в Москве. 1940–1941



Архитектор И. А. Фомин. Подземный вестибюль станции московского метро «Красные ворота». 1934–1935



Архитектор И. А. Фомин. Подземный вестибюль станции московского метро «Театральная». 1936–1938

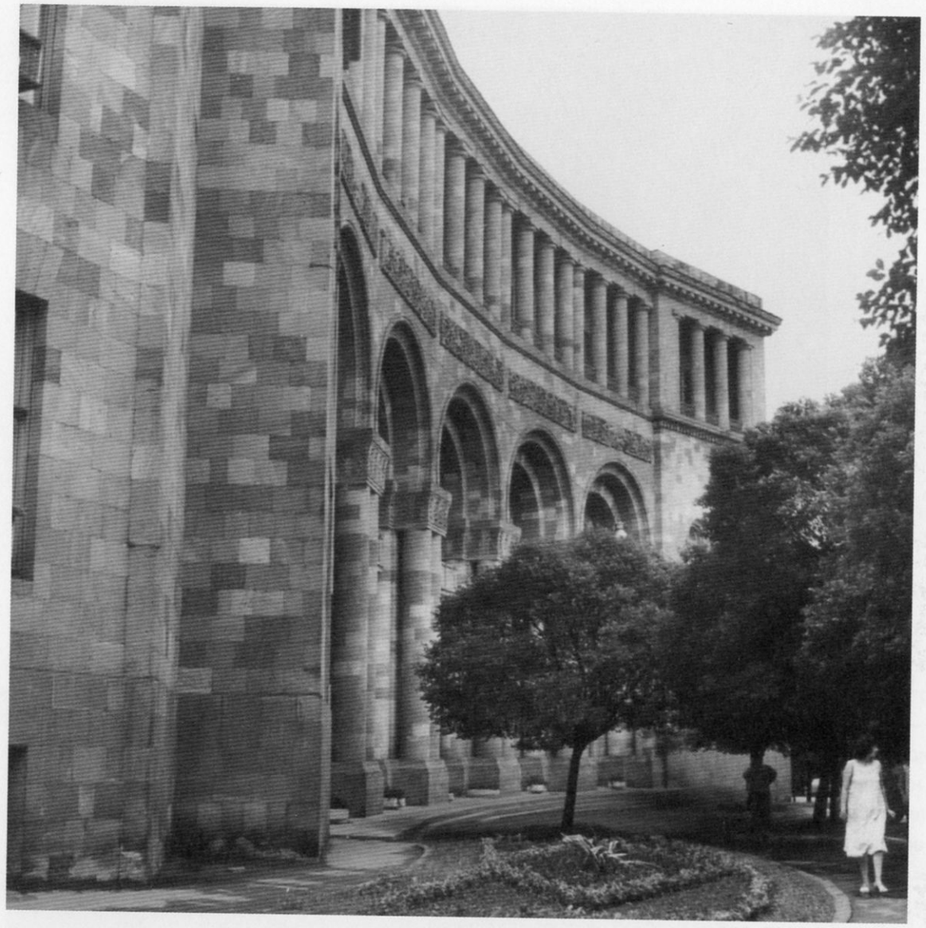


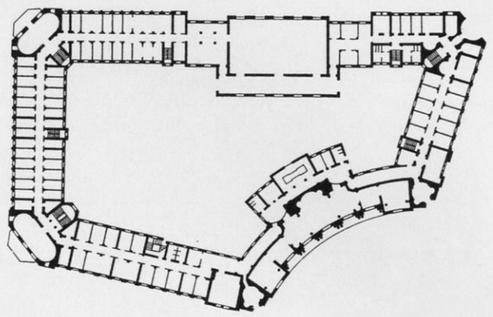
Для стоечно-балочных станций мелкого заложения классические мотивы использовались более открыто. Характерны станции, спроектированные Д. Н. Чечулиным (1901–1981), — «Комсомольская радиальная» (1935) и «Киевская» (1937) с их модернизированным ордером, масштабные, праздничные, но тривиальные. В отличие от них специфична станция «Дворец Советов» (1935, ныне Кропоткинская) архитекторов А. Н. Душкина (1903–1977) и Я. Г. Лихтенберга (1899–1982). Главная архитектурная тема ее подземного вестибюля — расширяющиеся кверху опоры плоского безбалочного перекрытия. Их нижняя часть, облицованная мрамором, завершается раструбом-капителью, скрывающим источники отраженного света. Верхняя часть трактована как свод, раструбом вырастающий из колонны; подсветка придает ему кажущуюся нематериальность. Потолок видится лежащим на световых пучках — театральный эффект, несущий ассоциации с готическими веерными сводами и архитектурой экспрессионизма.

Наибольшей популярностью пользовалась архитектура станции «Маяковская» (1936, А. Н. Душкин). Здесь при глубоком заложении использована конструкция на металлических опорах, относительно малое сечение которых позволило связать подземное пространство в единый трехнефный зал. Перекрытие расчленено на ряд парусных сводов, как бы прорванных купольными сводиками в центре. В глубине их помещены яркие пятна мозаичных плафонов (художник А. Дейнека). Стремясь перевести конструкцию в символико-пластическую форму, Душкин облицевал внутренние поверхности арок, несущих своды, полосами полированной нержавеющей стали. Стилистический характер «Маяковской», в отличие от других станций, ближе к ар деко, чем к неоклассицизму. Сочетание его модернизированного декора с аллегориями мозаик стало еще одним подходом к образному строю мифов «второй утопии».

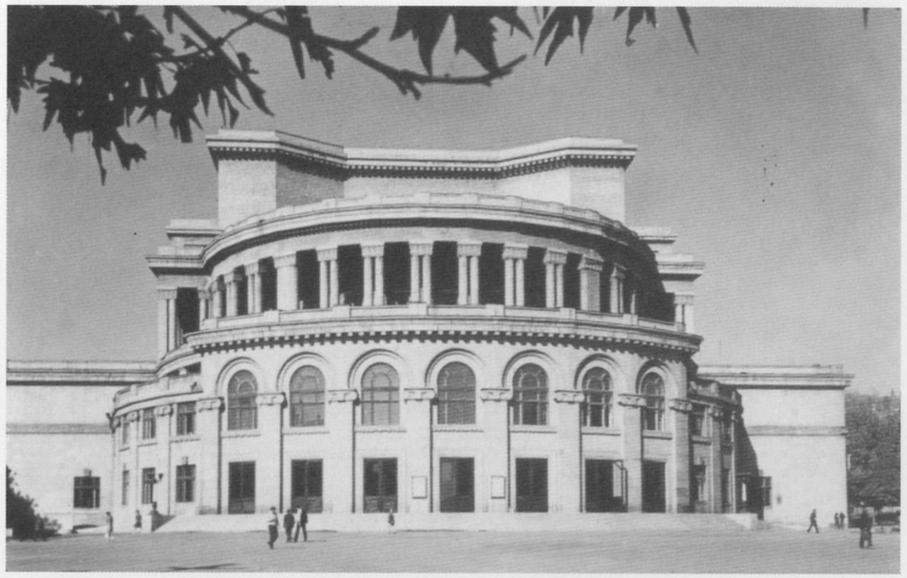


Архитекторы А. Н. Душкин, Я. Г. Лихтенберг. Станция московского метро «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская»). 1935.
Станция московского метро «Маяковская». 1935





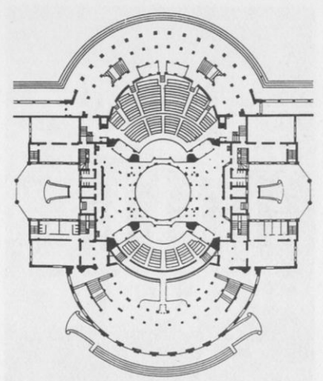
Архитектор А. И. Таманян. Дом правительства Армении в Ереване. 1926–1940. Общий вид, план



В состав догм социалистического реализма входило сочетание «национальной формы» и «социалистического содержания» — понятий, не имевших точного определения. Эту формулу в тридцатые годы пытались применить к архитектуре входящих в Советский Союз республик, соединяя знаки национальной традиции со структурами, основанными на рационалистическом осмыслении современных потребностей и интернациональных началах социалистической культуры. Практической основой такого сочетания служили формальные нормы неоклассицизма, достаточно гибкие для того, чтобы создавать целесообразные схемы, и в то же время позволяющие достичь обезличенной упорядоченности, в которую вписываются почти любые знаковые элементы.

Считалось, что архитектуру России эта проблема не затрагивает (на основе той же логики, которая отводила русскому языку роль средства интернационального общения). «Национальное своеобразие» стали связывать с архитектурой всех прочих республик. И во всех «национальных версиях» советской архитектуры тридцатых годов сквозь различные варианты декора просматривается неоклассическая канва.

Среди этих версий наиболее последовательно развивался неоармянский стиль, создателем которого был А. И. Таманян (1878–1936), входивший в число лидеров петербургского неоклассицизма предреволюционных лет. С 1926 г. он работал над Домом правительства в Ереване (завершен в 1940 г.) и Театром оперы и балета (завершен в 1939 г.). Оба эти сооружения соединяют дисциплину неоклассической композиции с языком форм, основанным на средневековых армянских прообразах, и импровизациями на традиционные орнаментально-символические темы народных мастеров-резчиков по камню.



Архитектор А. И. Таманян.
Театр оперы и балета в Ереване.
1926–1939. Общий вид, план



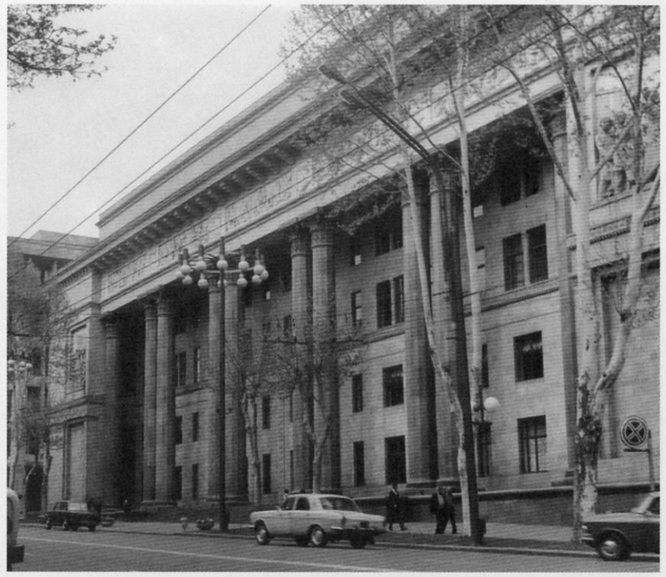


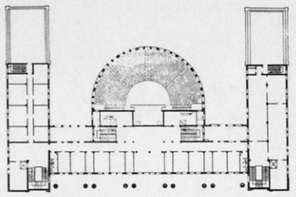
Архитекторы Садых Дадашев, Микаэль Усейнов.
Павильон Азербайджана на ВДНХ в Москве. 1939.
Музей азербайджанской литературы им. Низами в Баку. 1940

Сам камень — розовый армянский туф — стал опознаваемым признаком этого стиля. Здание Дома правительства с его мощной аркадой понизу и венчающей галерей задало главную архитектурную тему застройки обширной площади, завершенной уже в семидесятые годы. Овальный объем театра, над серединой которого поднимается сценическая коробка, объединяет два зала — театральный и концертный. В течение нескольких десятилетий архитектура Армении следовала «неоармянскому стилю» Таманяна или полемизировала с ним.

Лидеры архитектуры Азербайджана — Садых Дадашев (1905- 1946) и Микаэль Усейнов (1905–1993), работавшие вместе, — не были столь же последовательны. Их первые постройки предлагали интерпретацию конструктивизма в специфических условиях Апшеронского полуострова (фабрика-кухня в Баилове, Баку, 1930–1931). Далее последовал период неоклассицизма (кинотеатр «Низами» в Баку, 1934). Лишь к середине 1930-х сложилась концепция синтеза рационально организованной структуры, неоклассической упорядоченности формы и знаков принадлежности к национальной культуре (павильон Азербайджана на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве, 1939; музей азербайджанской литературы им. Низами в Баку, 1940 и др.). Результаты, менее органичные, чем создававшиеся Таманяном, естественно вписывались в среду центра Баку, где преобладала ориентализованная, претендующая на романтичность эклектика конца XIX — начала XX вв.

К поискам «национального» подключился А. В. Щусев, былой лидер неорусского стиля, по проекту которого построено здание филиала Института Маркса-Энгельса-Ленина в Тбилиси (1938). В стереотипном неоклассицизме



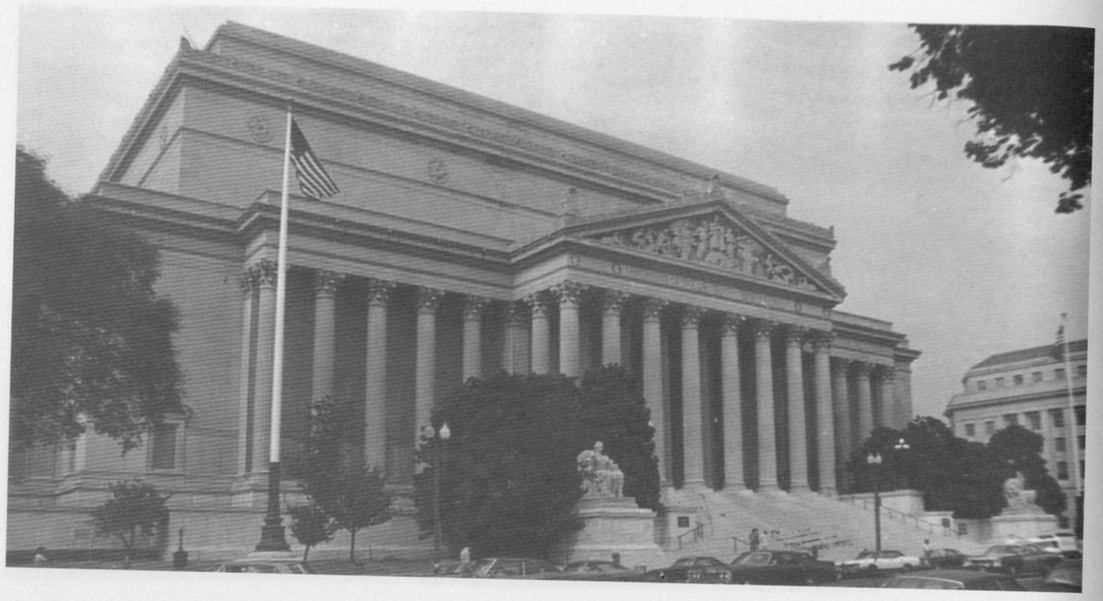


Архитектор А. В. Щусев.
Здание филиала института Маркса–Энгельса–Ленина в Тбилиси. 1938.
Общий вид, план

этой крупномасштабной жестко симметричной постройки наиболее специфичны, пожалуй, отделочные материалы — ноздреватый золотистый туф облицовки стен, темный мрамор колонн и др. «Национальный» декор сведен к рисунку некоторых деталей. Подобный подход к соединению «национального» и «социалистического» отвечал сущности национальной политики сталинизма и оказал широкое влияние на архитектуру советских республик тридцатых годов.

Архитектура власти в США 1930-х

«Великий кризис» начался в США и поразил именно эту страну с особенной силой, но там же система стала наиболее энергично искать пути его преодоления. Объединять усилия должно было государство, получившее полномочия активно вмешиваться в экономическую жизнь. Так в 1933 г. сложился «новый курс» администрации президента Ф. Д. Рузвельта. Он предлагал внедрение начал централизованного регулирования в промышленность, меры по укреплению финансовой и банковской систем, осуществление обширных программ общественных работ. Внушительная концентрация мощи в руках вашингтонской бюрократии и гигантов большего бизнеса получила соответствующее выражение в американской архитектуре тридцатых годов. При всей распространенности неоклассицизма «второй волны» в Европе тридцатых годов, самый большой массив парадно-представительных неоклассических зданий сооружен за это десятилетие в Вашингтоне, где застроен так называемый Федеральный треугольник между Пенсильвания и Конститюшн авеню; он растянулся вдоль последней на 1200 м (1928–1938). Его монументальные здания-блоки, спроектированные различными архитекторами, замкнуты в себе, но приведены к единой высоте и общей стилистической характеристике. Все они основа-





Архитектор Джон Рассел Поуп.
Здание Национального архива США
в Вашингтоне. 1935–1939

«Федеральный треугольник»
в Вашингтоне, США. 1928–1938

ны на более или менее точном — без попыток модернизировать — воспроизведении форм классицизма конца XVIII столетия с ордером, объединяющим три верхних этажа, поднятым на два нижних, трактованных как стилобат.

Самое внушительное в этом ряду — здание Национального архива (1935–1939), которое построил Джон Рассел Поуп (1874–1937). Лишь в этом случае колонны коринфского портика начинаются от уровня цоколя. Над ордером с фронтоном, заполненным тяжелым горельефом, поднимается как гигантский аттик мощный глухой объем архивного хранилища. По другую сторону Конститьюшн авеню, против вершины Федерального треугольника, находится здание Национальной галереи (1937–1941), которое спроектировал тот же Поуп, центр глухих мраморных массивов которой отмечен ионическим палладианским портиком и куполом ротонды, от которой расходятся главные анфилады второго этажа. Суховато-точный копиизм этой архитектуры, выполненной из лучших сортов мрамора, вызывал массовый восторг в начале сороковых годов. В рецензиях американской прессы здание называли «самой красивой художественной галерей в мире», «апофеозом десятилетия», «совершенным произведением неоклассического Большого стиля». Рузвельт назвал Поупа «великим архитектором Америки». Он утверждал: «Посвящение этой галереи живому прошлому и более великому и более богатому живому будущему есть мера серьезности наших устремлений к освобождению человеческого духа»[41].

Оценки изменились уже через четверть века. Здание стало оцениваться как сложная и эффективная машина, успешно функционирующая , но художественно безжизненная. Путеводитель Американского института архитекторов отмечает, что «это здание наиболее замечательно масштабом зал и ротонды»[42]. Поупу



Архитектор Джон Рассел Поуп. Здание Национальной галереи искусств США в Вашингтоне. 1937–1941. Интерьер ротонды



Архитекторы Джордж Эдвин Бергстрём и Девид Дж. Уитмер.
Здание Пентагона в Вашингтоне, США.
Конец 1930-х — начало 1940-х гг.

принадлежит и проект монумента Джефферсону — белая купольная ротонда с выступающим портиком, охваченная колоннами — уменьшенная версия Пантеона, — стоящая на берегу заводи реки Потомак по оси Белого дома (1939–1941). Пожалуй, наиболее впечатляюще среди академических муляжей подобного рода здание Верховного суда США близ Капитолия. Его мощный восьмиколонный коринфский портик, к которому подводит широкая лестница, подобно римскому храму выступает вперед относительно скромными плоскими крыльями (1935, архит. Кесс Гилберт).

В Вашингтоне, как и во всей официальной американской архитектуре тридцатых годов, неоклассицизм академического толка сосуществовал с модернизированным, приведенным к геометрическим схемам. В отличие от европейских вариантов подобной модернизации, американские обычно мягче и живописнее за счет использования приемов ар деко, которые накладывались на рационально обнаженные формулы фасадов. Шекспировская библиотека, также соседствующая с Капитолием (1929–1932, архит. Поль Филипп Крет), весьма характерна. Мраморный плоский фасад ее расчленен рядом широких каннелированных лопаток, на которых лежит высокая плоскость; переход от нее к небу смягчен легким уступом. Высокие окна закрыты решетками сложного геометрического рисунка; панели под ними заполняют мраморные фигуративные рельефы.

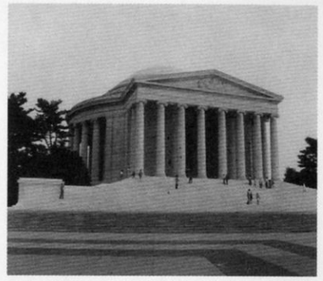
Свободна от подобных сантиментов жестко схематизированная неоклассика главного монумента официальной архитектуры столицы США — здания Пентагона (архитекторы Г. Э. Бергстрём, Д. Дж. Уитмер, конец 1930 — начало 1940-х годов), самого большого административного здания в мире (кабинеты 40 тысяч чиновников, связанные десятками километров коридоров внутри замкнутого

пятиугольника, прорезанного множеством внутренних дворов). Почти полтора километра составляет протяженность пяти одинаковых симметричных фасадов с широкими геометризированными портиками, близкими к версии классицистических форм Трооста и Шпеера. Распространение подобного прагматичного варианта неоклассицизма было в США довольно широким (пример его в величинах, обычных для городских центров того времени, — Федеральный резервный банк в Филадельфии, который построил Поль Филипп Крет, 1932–1934).

Вашингтон концентрированно показал особенности американского неоклассицизма тридцатых годов, существенно расширяя разброс вариантов в его международной панораме. И все же их разнообразие меньше, чем в неоклассицизме первой волны. Есть в этом некий парадокс. Картина мира в десятилетие перед второй мировой войной была более контрастной, чем в десятилетие перед первой. Более резкими стали различия социальных структур, идеологии, политики. Несомненно, что увеличилась степень ангажированности архитекторов, их вовлеченности в утверждение противопоставленных, сталкивающихся тенденций. Вместе с тем, в формальных структурах возникало гораздо больше аналогий, чем можно ожидать, учитывая различия стоящих за ними значений — подчас несовместимых, полярных.

Кажущийся парадокс лишний раз показывает свойство формального языка архитектуры: его знаки не имеют стабильной связи со значениями. Конкретное значение зависит от контекстов культуры и идеологии, в которые архитектура вносит начала упорядоченности. Она интенсифицирует и систематизирует выражение значений; при этом схожие формы могут использоваться для выражения и утверждения различных идей, художественных текстов различного содержания.

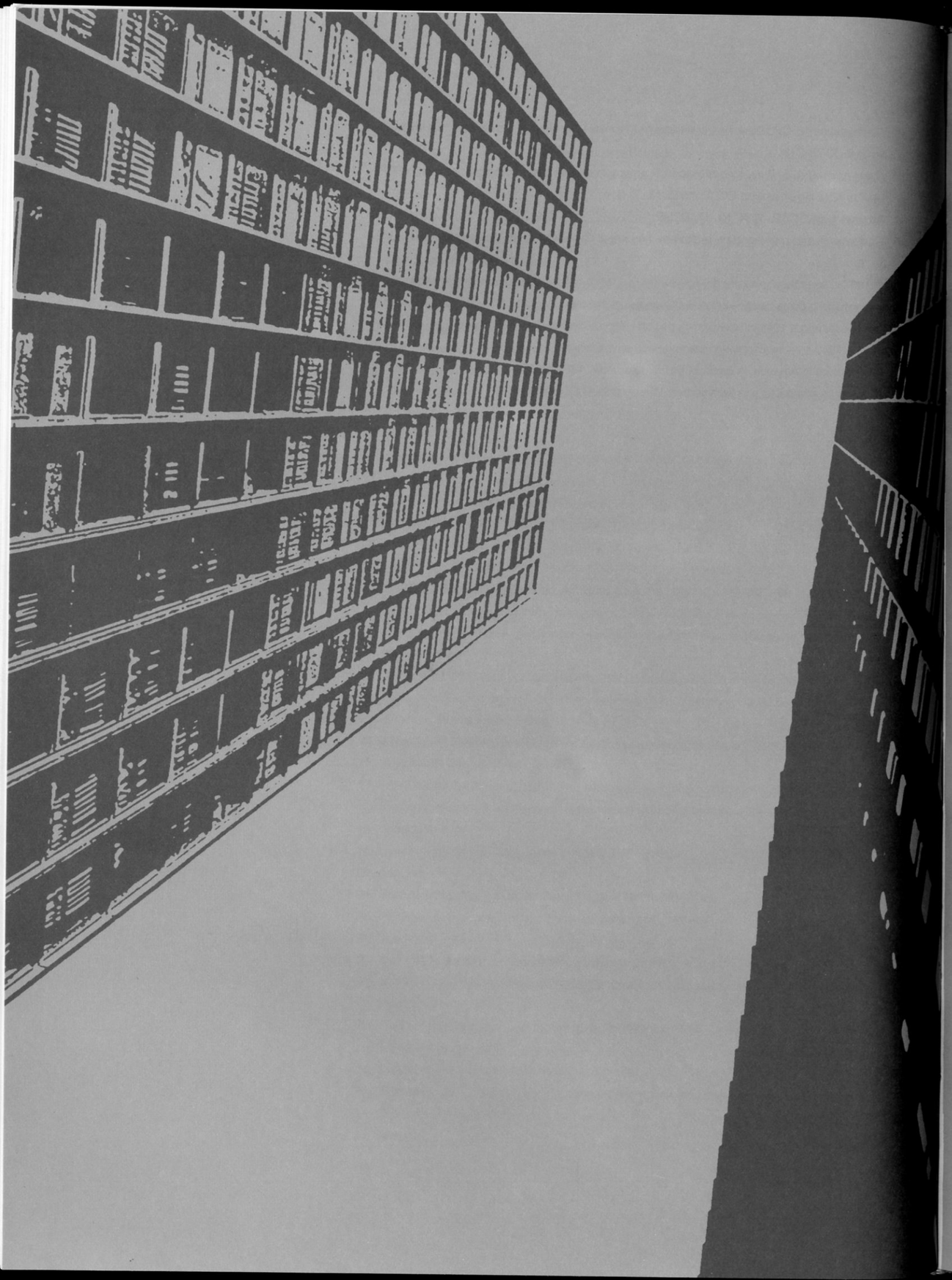
Вместе с тем, многое в характере выражения зависит от «адресата». Моменты сходства в неоклассицизме второй волны в разных странах зависели от того, что он создавался как архитектура популистская , архитектура для масс, встраивался в массовую культуру. В нем поэтому нет места сложности и многозначности индивидуального выражения. Отсюда колебания между двумя полюсами — абстрагированной рациональностью и конкретностью привычных стереотипов, приемами упрощающей модернизации и педантичным академизмом, который оперирует «тем, что проверено временем», используя аналогии с широко известным. На конкретные формы, которые принимал неоклассицизм тридцатых годов, влияло то, что он развивался на фоне достигшей успеха (пусть и прошедшей свой зенит) «новой архитектуры». Соперничая с ней, заполняя не освоенные ею экологические ниши, он был вынужден корректировать свои приемы формообразования. Чистый академизм не случайно сохранился в тридцатые годы только в США, где распространение «современного движения» сильно отставало от ситуации в Европе. И даже в Германии, где рационалистическая архитектура была осуждена как «культурбольшевизм», официальный неоклассицизм не мог игнорировать те изменения во вкусах, которые сложились под ее влиянием.



Архитектор Джон Рассел Поуп.
Монумент Джефферсону, Вашингтон.
1939–1941

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. напр. — *Богомолов Ю.* Я спросил у Гитлера... // Известия, 26.03.1996, № 56.
2. *О. Перре.* К теории архитектуры // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 204.
3. *Muzio G.* Alcuini architetti d'oggi in Lombardia // Daedalo, 1931. Pp. 1087–1090.
4. Цит. по: *Benevolo L.* Geschichte der Architektur des 19 und 20 Jahrhunderts. Zweiter Band. München, 1964. S. 227–228.
5. *Curtis W.* Modern Architecture since 1900. (3 ed.). London, 1996. P. 364.
6. Цит. по: *Gennamo M.* Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Naples, 1976. P. 242.
7. Casabella. 1963, № 268. P. 2.
8. *Tafuri M., Dal Co F.* Modern Architecture. New York, 1979. P. 287.
9. *Gennamo M.* Op. cit. P. 360.
10. Цит. по: *Kostof S.* The Emperor and the Duce... // Art and architecture in the Service of Politics. Cambrige, Mass., and London, 1978. P. 279.
11. *Kostof S.* Op. cit. P. 322.
12. *Ремпель Л. И.* Архитектура послевоенной Италии. М., 1935. С. 44.
13. Там же. С. 85–86.
14. L'Architecture d'aujourd'hui, 1934, № 7.
15. *Fromm E.* Flight from Freedom. London, 1966. P. 181.
16. *Раушниг Г.* Говорит Гитлер. Зверь из бездны. М., 1993. С. 197.
17. *Teut A.* Architektur im Dritten Reich. 1933–1945. Berlin, Frankfurt, Wien, 1968. S. 13.
18. Личные пристрастия Гитлера тяготели к пышно декорированной эклектике конца прошлого века, прежде всего — венской; его любимым архитектором был Т. фон Хансен. Его привлекал также «стиль второй империи» и, особенно, парижская Опера Шарля Гарнье.
19. *Taylor R. R.* The Word in Stone. Berkley, Los Angeles, London, 1974. P. 30.
20. *Brenner H.* Die Kunstpolitik des National-Socialismus. Hamburg. 1963. S. 119–120.
21. *Speer A.* Erinnerungen. Berlin, 1971. S. 87–89.
22. *Larsen L. O.* Die Neugestaltung der Reichshauptstadt. Stockholm. 1978. S. 108.
23. *Taylor R. R.* Op. cit. P. 46.
24. Идея гигантской полусферы, отмечающей центр всего города, повторяет наивно-романтическую идею «собора социализма» и «короны города», которую предложили экспрессионисты.
25. *Speer A.* Inside the Third Reich. London, 1979. P. 226.
26. Там же.
27. *Teut A.* Architektur im Dritten Reich. ... Док. № 103. S. 328.
28. *Раушниг Г.* Говорит Гитлер. Зверь из бездны. С. 196–197.
29. Там же. С. 149.
30. *Gallo M.* Historia de la Espana franquista. Paris, 1971. P. 166.
31. *Reina La Muela D. de.* En sayo sobre las Directrices Arquitectonicas de un Estilo Imperial. Madrid, 1944. P. 13.
32. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934. С. 716.
33. Советское искусство. 2.03.1932. № 11 (149).
34. О проекте Дворца Советов. Постановление правительственного совета... // Дворец Советов. М., 1933. С. 59.
35. Там же.
36. *Луначарский А.* Социалистический архитектурный монумент // Строительство Москвы, № 5–6, 1933. С. 9.
37. *Луначарский А. В.* Речь о пролетарской архитектуре [на расширенном пленуме ВОПР 14.1.1932] // Архитектура СССР, 1935, № 7. С. 6.
38. Архитектура СССР, 1934, № 11. С. 68.
39. *Семенов В.* Как планировать и строить Москву // Строительство Москвы. № 8–9. 1932. № 9.
40. С 1937 г. началась укладка фундаментов, а с 1940 г. производился монтаж каркаса, для которого была создана специальная высокопрочная «сталь ДС». Нападение Германии заставило в 1941 г. прекратить работы. Осуществленные конструкции демонтированы в 1942 г. — их сталь использовалась для танковой брони.
41. Architecture in America. A Battle of Styles. New York, 1961. P. 232.
42. A Guide to Architecture of Washington. Washington, D.C., 1965. P. 43.



Глава 6

Архитектура двухполюсного мира после второй мировой войны. 1945–1960

Война, самая разрушительная в истории человечества, отделила середину и конец XX века от его первых десятилетий. В геополитической ситуации послевоенного мира многое начиналось как бы заново, переосмысленным в новых политических, экономических и социальных условиях, на новом витке научно-технической революции.

События войны развертывались на пространствах в 22 млн. кв. км; в них были вовлечены до 40 государств — более трех четвертей населения Земли. Военные действия не ограничивались полосами соприкосновения враждебных армий. Концепции войны предполагали теперь массированное воздействие на все стороны жизненного потенциала противостоящих государств, захватывающее всю глубину их территории, доступную ударам военной авиации и ракет. Боевые столкновения сопровождались массовым разрушением гражданских объектов. Использовалась тактика «выжженной земли» — полного опустошения территорий, оставляемых наступающему противнику.

Идеология национал-социализма дополнила германскую военную доктрину и политику установкой на тотальное уничтожение признанных расово чуждыми этносов и созданных ими культур, чтобы расчистить «новое жизненное пространство» для колонизации. Такая установка с особой последовательностью осуществлялась на «восточных землях», оккупированных германскими войсками.

Активными участниками «остколонизации» стали германские архитекторы. Уже зимой 1939–1940 г. до 70 архитектурных бюро разрабатывали планы сети поселений «для людей чисто немецкого происхождения» и проекты искоренения особенностей — культурных, религиозных и национальных, — повлиявших на структуру и облик городов и селений побежденной Польши. Столицей польского «генерал-губернаторства» должен был стать «деполонинизированный» Краков. Население «нового немецкого города Варшава» предполагалось свести к одной двадцатой первоначального. По приказу Гиммлера составлялись и проекты городов — опорных пунктов войск СС на землях, захват которых еще только планировался, — в том числе и для России далеко за Уралом[1].

Ставилась задача «улучшить вид» населенных мест колонизируемого Востока. Так, в «Вартеланде» надлежало «удалить все уродливое, нездоровое, бесцельное в природных и исторически сложившихся пейзажах, что внесено польскими зданиями... Глубокое преобразование, а частично и полная перестройка городов должна придать им в конечном счете германское лицо»[2]. В феврале 1943 г. Гиммлер отдал приказ разрушить гетто в Варшаве — «пятьсот тысяч жилищ недочеловеков, которые непригодны для немцев, чтобы решительно уменьшить миллионный город, являющийся очагом разложения и бунтов»[3]. В 1944 г. восстание отчаявшихся варшавян стало предлогом для начала планомерного и полного разрушения польской столицы специально созданными подрывными командами.

Так же последовательно должна была искореняться градостроительная культура «аборигенов» всей восточной части империи, граница которой виделась Гитлеру на 2300 км восточнее Урала. Объединить ее предполагалось инфраструк-

турой дорог с немецкими поселениями вдоль них. «Мы не станем селиться в русских городах, мы позволим им разваливаться без нашего вмешательства», — говорил Гитлер[4]. Особый интерес он питал к Москве: «Я сотру этот город с лица земли, а на его месте построю искусственное озеро. Само название „Москва" исчезнет навсегда»[5].

В конце войны, когда труп Гитлера уже был сожжен в руинах его Рейхсканцелярии и побеждавшей коалиции сопротивлялась только Япония, американцы произвели первые опыты применения атомного оружия, испепелив Хиросиму и часть Нагасаки. Эта демонстрация силы уже ничего не меняла в ходе военных действий, но должна была показать, «кто есть кто» в послевоенном мире. На деле же — обнаружилась хрупкость всей человеческой культуры и заложенная в нее успехами научно-технической революции возможность самоистребления. После того, как в 1949 г. подобное оружие стал производить Советский Союз, оно стало фактором, закрепившим биполярность мира, в котором сложились и доминировали два противостоящих лагеря с различными социальными и политическими системами. Идеологическая непримиримость «холодной войны» предполагала постоянную готовность к взаимному уничтожению в ядерном Армагеддоне. Это определяло не только жесткость геополитической ситуации, но и эсхатологическую тональность менталитета времени, как и его идеологизированность. Отсюда — многие парадоксы архитектуры, не находящие рационального объяснения.

Послевоенное восстановление — символы и проблемы

Во второй мировой войне погибло свыше 70 млн. человек, более половины из них — в республиках Советского Союза, потерявшего также до 30% национального достояния (полностью или частично разрушено 1710 городов и поселков городского типа, 70 тыс. сел и деревень). Города Польши утратили 40% построек. В Германии уничтожено более 20% жилого фонда (2,3 млн. из 10,5 млн. жилищ). Даже Франция, на территории которой боевые действия были непродолжительными, потеряла 5% общего числа жилых построек. Тяжелейшие разрушения получили многие исторические центры городской культуры (среди них — Киев, Смоленск, Псков, Новгород, Варшава, Гданьск, Вроцлав, Гавр, Роттердам, Будапешт, Берлин, Дрезден, Франкфурт-на-Майне, Нюрнберг, Любек, Токио).

Когда утихали бои, первые усилия уходили на то, чтобы среди развалин простейшими средствами обеспечить минимальные условия для жизни и работы, закладывая базу возрождения. Затем возникал выбор: подчиниться ностальгическому желанию — воссоздать утраченное таким, каким оно было, или максимально использовать возможности совершенствования. Преобладали компромиссы, давление случайных обстоятельств, которому трудно противостоять в экстремальных ситуациях разрушенной системы. Но пережившие трагедию жители городов нередко стремились, не ограничиваясь простейшим и практически необходимым, создавать в возобновляемой среде образы-символы, напоминающие и предостерегающие.



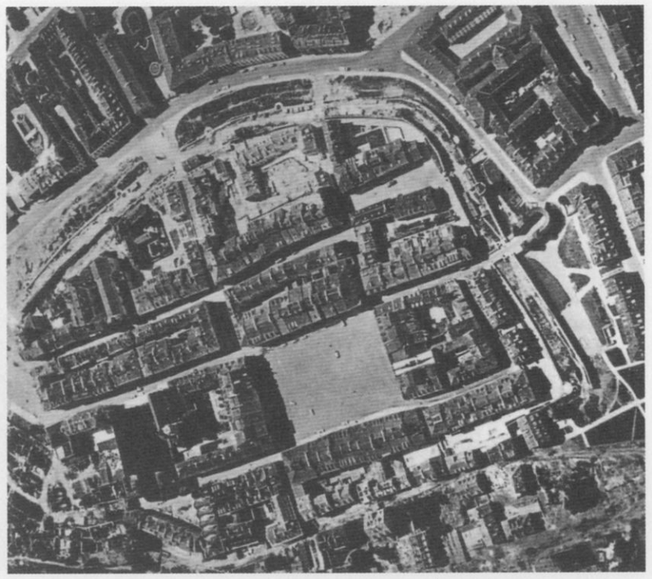


Разрушенный исторический центр Варшавы. 1944. Аэрофото

Восстановленная площадь Рынок в Варшаве. 1953

Поднятый из руин, Старый город Варшавы (1946–1953, архит. Ян Захватович и др.) стал символическим ответом на попытку стереть историческую память нации. «На эмоциональные запросы нашего общества, замученного войной, оккупацией и чудовищным варварством гитлеровских оккупантов, мы ответили восстановлением исторических памятников»[6]. Ядро исторического комплекса над Вислой — площадь Рынок, стороны которой продолжены улицами, входящими в прямоугольную сетку внутри овального контура средневековых оборонительных стен. Четырехэтажные кирпичные дома с мансардами на узких глубоких участках сомкнулись здесь в непрерывные ряды. Готические здания XV–XVI вв. вплоть до XX в. постепенно перестраивались. После разрушительного пожара 1607 г. стала преобладать маньеристическая декорация фасадов, дополненная в XVIII в. элементами рококо, а в XIX в. — классицизма.

Это живописное сочетание следов разных эпох и было решено восстановить по старым чертежам, обмерам и фотографиям, часть которых была сделана уже во время оккупации, по документально точным ведутам Бернардо Белотто, писанным в 1770-е гг. Использовались уцелевшие под развалинами подлинные фрагменты фасадов, каменные порталы, старые своды. Здания не приводились к первоначальному или некоему «оптимальному» состоянию — возрождался сохранившийся в памяти многослойный образ истории. Эмоциональная интерпретация придала целому несколько подчеркнутую и театрализованную романтичность. Сохранена парцелляция кварталов, но их плотность уменьшена за счет освобождения внутренних дворов от малоценных пристроек. В верхних лучше инсолированных этажах, за историческими фасадами, созданы современные жилища, нижние использованы для учреждений многофункционального культурного и рекреационного комплекса — здесь отчасти сохранены или восстановлены старые интерьеры.





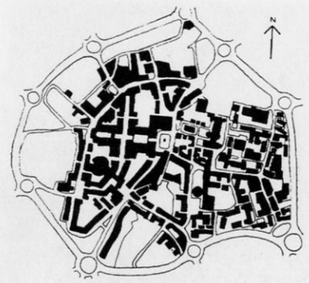
Исторический центр Варшавы в 1953 г.

Восстановленная улица Краковское предместье в Варшаве. 1953

Старый город был введен в структуру генерального плана Варшавы как символический элемент, освобожденный от экспансии наиболее динамичных функций, собранных в комплексе нового центра. Структурной основой транспортной сети города стал крест магистралей «Восток–Запад» и «Север–Юг». Первая из них пересекает Вислу в соседстве со Старым городом. Она поднимается на верхнюю береговую террасу тоннелем под связанными с историческим ядром кварталами Краковского предместья (генплан 1946 г., Р. Пётровский, З. Скибневский, М. Новицкий, Я. Захватович).

Собор в Ковентри, Великобритания, также стал символическим объектом. Храм XIV–XV вв. был сожжен в 1940 г. во время одного из самых мощных налетов германской авиации на Англию. Его руины и сохранившаяся башня законсервированы как мемориал трагедии. Через высокий модернизированный портик-балдахин с ними связан расположенный по оси север–юг зальный объем нового собора, который создал в 1951–1962 гг. Безил Спенс (1907–1976), — модернизированная и обобщенная интерпретация перпендикулярной готики старого храма, развалины которого превращены в открытый атриум. Складчатые очертания его внешних стен позволили направить в сторону алтаря цветной свет витражей, разделенных простенками.

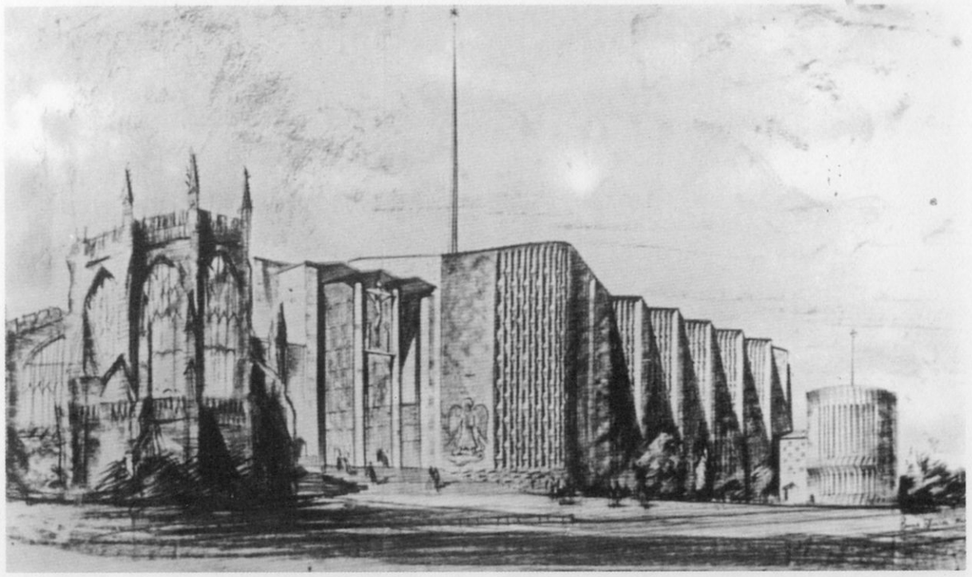




Архитекторы Дональд Гибсон, Артур Линг.
Генеральный план реконструкции разрушенного центра Ковентри, Великобритания

Собор образует главный акцент реконструированного центра Ковентри (генеральный план — Дональд Гибсон и Артур Линг), охваченного по периметру разгружающей его автомагистралью. Внутренние дороги расчленяют центральный район на три функциональные зоны: обслуживающей промышленности и складского хозяйства, коммерческую, занявшую среднее положение, и административно-культурную в восточной части. Коммерческая зона закрыта для автомобильного движения, проходящего по внутренней дороге, охватывающей ее периметр. Этот пешеходный островок прорезан перекрестием торговых улиц-эспланад, одна из которых ориентирована на шпиль сохранившейся башни старого собора; она выходит к площади, образующей переход к коммерческой и административно-культурной зонам. Здесь и расположен собор — объект, подчинивший своей доминирующей культурно-символической роли все пространство центра, получившего застройку нейтрально-рационалистического характера[7].

В Западном Берлине повторена структура метафоры собора в Ковентри. Сочетание законсервированной руины — портальной части и полуразрушенной башни неоготической мемориальной церкви кайзера Вильгельма (1891–1895) — с элементарной геометрией массивного октогона новой церкви и шестигранной башни, черные стальные каркасы которых заполнены сотообразными панелями (1957–1963, архит. Эгон Эйерман, 1904–1970), стало символом восстановления. В этом напряженном нагромождении масс среди обыденности площади с транспортной развязкой, в контрастах жесткой правильности новых частей и причудливой живописности развалин звучит трагическое предостережение и напоминание о непоправимом.



Патетические фантазии, связывавшие увековечение памяти о войне с обширными пространственными системами возрождаемых городов, предлагали в последние годы войны и первые послевоенные годы советские архитекторы. Мечтая о мире, который так трудно доставался, они проектировали суровые и величественные мемориалы во славу побед и в память павших. Постконструктивистский историзм и неоклассицизм получали при этом патетическую тональность. Среди прообразов особую популярность получили связанные с отечественной классикой. Г. П. Гольц предлагал памятник защитникам Сталинграда как стену 25-метровой высоты на берегу Волги, служащую фоном для статуи Славы. В сторону реки монумент, обрамленный торжественными лестницами, обращен рядом могучих апсид (1943). Памятник должен был начинать собой систему площадей, вариацию на темы римского форума. К древнейшему архетипу погребального кургана обращались авторы некоторых монументов, предлагая мощные насыпные конусы, обрамленные массивными каменными объемами и увенчанные скульптурой (проект «Пантеона героев Великой Отечественной войны» в Москве, 1948, архитекторы Г. А. Захаров и З. С. Чернышова) или высокие каменные объемы с пирамидальным или конусообразным завершением.

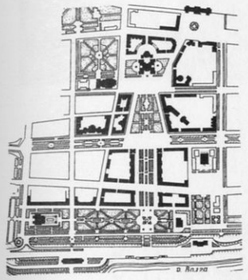
Романтический порыв этой «бумажной архитектуры» распространялся на концепцию города как единого целого, формируя его структуру как гигантскую метафору победы и триумфа, — проекты восстановления центра Сталинграда (1946, архитекторы А. Ф. Хряков, З. О. Брод), Калинина (1944, архит. Н. Я. Колли), Смоленска (1944, архит. Г. П. Гольц), Новороссийска (1943–1944, архит. Б. М. Иофан) и др. Генеральный план города строился с учетом его символических доминант. Иногда — как в генеральном плане Новгорода (1943–1945, А. В. Щусев, В. А. Лавров) — эта роль отводилась памятникам средневековой

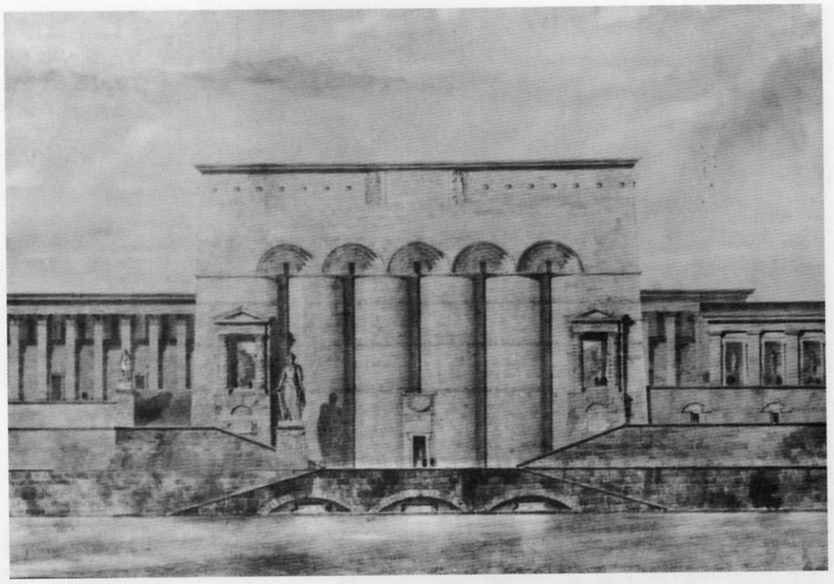


Архитектор Бэзил Спенс.
Собор в Ковентри. 1951–1962.
Проектная перспектива, портик



Архитектор Эгон Эйерман. Мемориальная церковь кайзера Вильгельма. Берлин, 1957–1963





архитектуры, которым подчинялись новые пространственные структуры. Символический центр Сталинграда с его линейным планом, растянутым вдоль Волги, должен был выстроиться по короткой поперечной оси как анфилада площадей, подводящая к Дому Советов (1944–1947, К. С. Алабян, В. Н. Симбирцев, Н. Х. Поляков). Роль символа-доминанты часто возлагалась на «главную улицу», которая мыслилась как барочно-классицистическая структура, где локальные ансамбли нанизаны на пространственный стержень. Эталоном такой «дороги шествий» стал Крещатик в Киеве, проект застройки которого после серии конкурсов разработали А. В. Власов, А. В. Добровольский и др. (1945–1947). Улица длиной в 1200 м превращена в связную цепь ансамблей, оживленную диффузией прилегающих пространств[8].

Напор неотложных практических потребностей с неизбежностью приземлял романтический пафос проектных замыслов и размывал их целостность. К тому же редко достигалась последовательность их осуществления — множились компромиссы с реалиями ситуации и отступления от задуманного, вносившиеся под давлением новых обстоятельств и новых участников процесса (как это происходило в Сталинграде, Смоленске, Киеве). Рациональных новаций в организацию транспорта и систем обслуживания символические идеи, как правило, не вносили. Их позитивное влияние, тем не менее, помогало сплотить городское сообщество и внести целеустремленность в восстановительные работы.

Некоторые мастера архитектурного авангарда видели, однако, символом возрождения утверждение радикально нового, нереальное в условиях постепенного развития. Популярный пример создали при восстановлении Роттердама

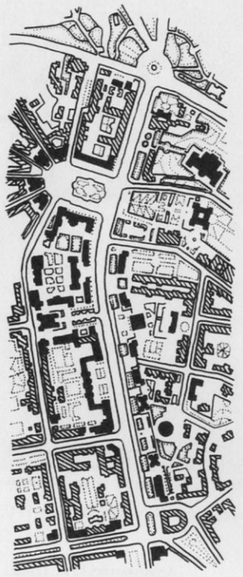


Архитекторы К. С. Алабян, В. Н. Симбирцев, Н. Х. Поляков. План центра Сталинграда. 1944–1947

Архитектор Г. П. Гольц. Памятник защитникам Сталинграда. Проект, 1943

Архитекторы А. В. Щусев, В. А. Лавров. Проект восстановления Новгорода. 1943–1945. Проектная перспектива



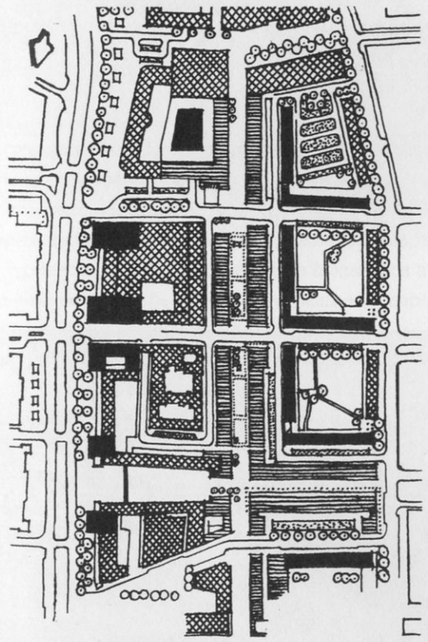


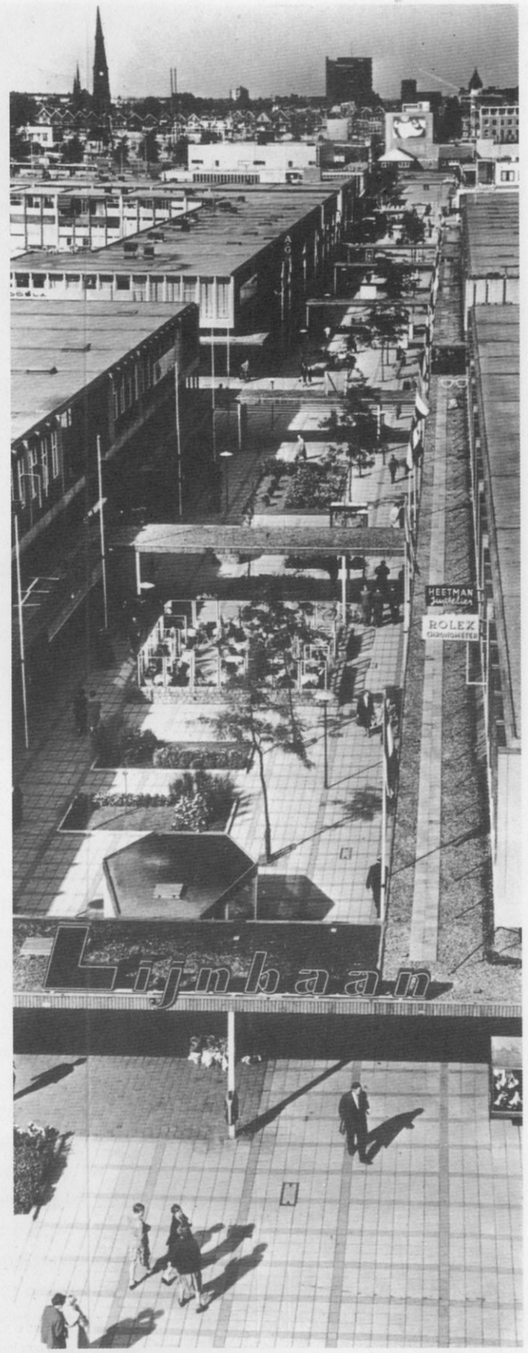
Архитекторы А. В. Власов,
А. В. Добровольский и др.
Застройка улицы Крещатик в Киеве

работавшие вместе голландские архитекторы Иоханнес Х. ван ден Брук (1898–1978) и Якоб Б. Бакема (1914–1981), активные члены CIAM, воспринявшие влияние формотворческих концепций группы «Де Стейл».

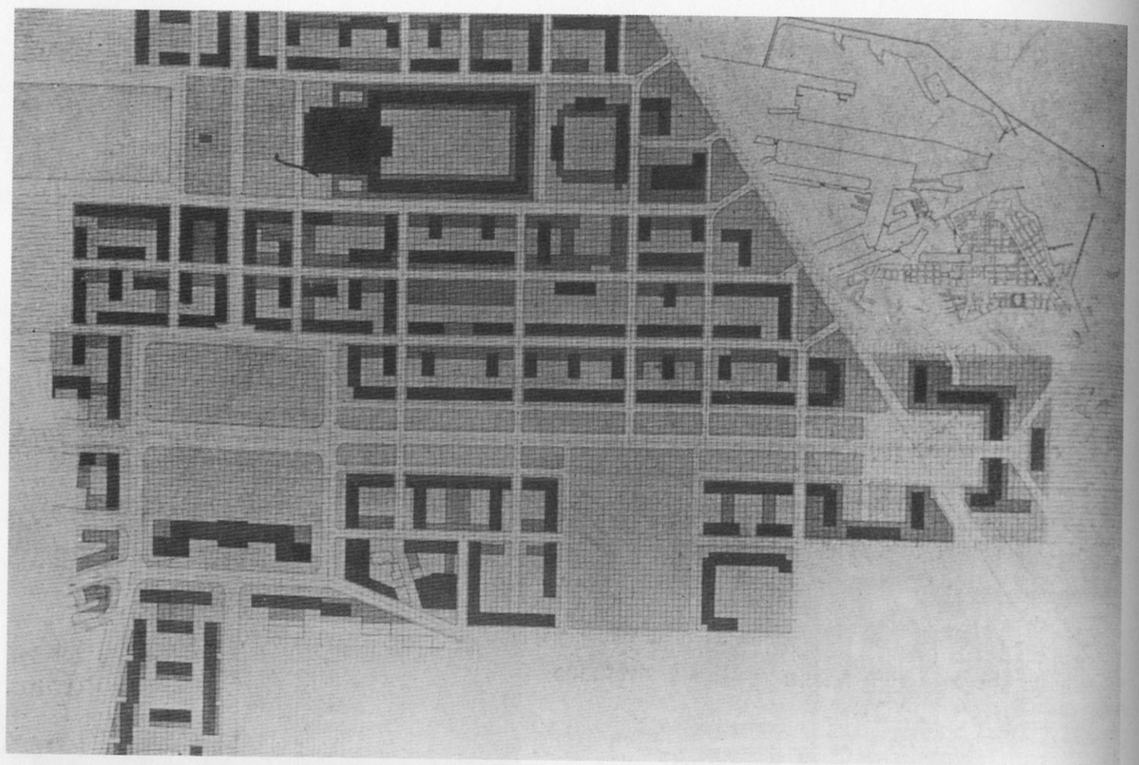
Внезапное вторжение в Голландию в 1940 г. германские войска начали с концентрированного «устрашающего» удара авиации по Роттердаму, полностью обратив в развалины торговый центр города. Как и в Ковентри, архитекторы в основу восстановления заложили принцип функциональной зоны, обтекаемой транспортом по периметру и организованной по принципу «пешеходного островка». Стержнем ее стала улица Длинная Леенбаан, пересекаемая под прямым углом Короткой Леенбаан (1949–1953). Их фронты сформированы рядами стандартных секций, разделенных несущими железобетонными стенками и объединенных в протяженные блоки. К улицам секции обращены стеклянными ограждениями двухэтажных магазинов, к служебным проездам — тремя уровнями складских и административных помещений. Плиты железобетонных навесов перед магазинами, кое-где перекинутые между сторонами, объединяют улицы, с их четким замощением, партерами, местами отдыха, открытыми кафе и стеклянными кристаллами выносных витрин, в полуинтерьерные пространства. Четкая неопластицистская геометрия, образующая основную структуру, заполнена пятнами рекламы и пестрой толпой. За рядами низких торговых зданий и служебными проездами над сомасштабным человеку пространством торговых рядов нового типа поднимаются многоэтажные жилые блоки. Леенбаан стала эталоном торгового центра пятидесятых — пешеходного островка.

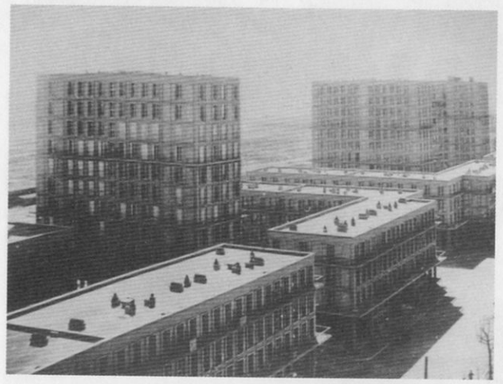






Архитекторы Иоханнес Хендрик ван ден Брук, Якоб Беренд Бакема. Улица Длинная Леенбаан в Роттердаме, Нидерланды. 1949–1953







Архитектор Огюст Перре и др. Восстановление центра Гавра, Франция. 1947. Генеральный план, панорамы застройки



Неокартезианский идеал всеобъемлющего математического порядка противопоставлен хаосу военных разрушений — и вообще неустроенности жизни — при восстановлении Гавра во Франции (1947–1957). Работа начата по идее и под руководством Огюста Перре, а после его смерти (1954) завершена Жаком Турнаном. В 1944 г., при высадке союзников в Нормандии, Гавр, уже оставленный немцами, был подвергнут мощным ударам американской авиации, которая сравняла с землей центр города и кварталы, соседствующие с портом. Перре, с помощью министра реконструкции Клодиуса Пети, добился перераспределения собственности на земельные участки в зоне реконструкции, что позволило ему создать новую структуру — подобно классическим утопиям — как бы на поверхности чистого листа, не отступая от принципа ради компромиссов с существующим.

В основу были положены дух геометрии (espri de géometrie) и концепция «железобетонного классицизма», которую Перре последовательно развивал с начала века, основываясь на традиции «школы изящных искусств» и соединяя технологическую систему с формальным академизмом. Сердце нового Гавра — территория около 150 га между авеню Фош и идущим под углом к ней и параллельно морю бульваром Франциска I. Единый модуль — 6,21 м — определил здесь не только стандартные величины сборных каркасно-панельных конструкций построек, но и прямоугольную сетку, которой подчинены все конфигурации пространственной структуры этой части города. Ничего не сохранено от сложности, порожденной историческими наслоениями в «живом» городе. Пространства на уровне зданий и городских структур основаны на системе единого геометриче-

ского построения и единой шкале модульных величин. Дух «вневременности», заложенный в этой системе, отвечал предпочтению, которое Перре отдавал постоянному и устойчивому перед временным и преходящим.

В границы жесткой упорядоченности Перре вводил варианты конструктивных решений и пластики, преодолевая монотонность. Немногие исключения из тотального подчинения норме должны были придать системе ориентированность. Индивидуальный характер получили решения двух главных зданий — ратуши и церкви Сент-Жозеф, образующих вертикальные ориентиры. Для первого использован язык монументализованной версии неоклассицизма, выработанной О. Перре в 30-е гг., с протяженной геометризированной колоннадой и асимметрично поставленной прямоугольной башней в 20 этажей. Над церковью доминирует пустота открытой внутрь бетонной колокольни — модернизированная неготика, сочетающая эффекты организации естественного света и открытой железобетонной конструкции. Авеню Фоша, эспланада 60-метровой ширины, застроенная однотипными шестиэтажными корпусами, куда открывается площадь Ратуши, со стороны моря завершена двумя 14-этажными башнями Ворот океана.

Комплекс застройки целен, его пространственно-тектоническая концепция последовательно реализована на всех 140 га. Однако жесткое единообразие, как бы утрирующее традиции османовского классицизма, утомительно, монотонность подавляет символические значения. Упорядоченность сама по себе не несет эстетических ценностей, которые, как ожидалось, поднимут на новый уровень качество среды обитания в сравнении с тем, которое обеспечивал постепенно складывавшийся «живой» город с его столкновениями случайного.

Образование биполярного мира

При восстановлении Варшавы, Ковентри, Сталинграда, Роттердама, Гавра архитекторы стремились не только решать практические задачи, но и создавать символические объекты, несущие идеальные представления о преодолении стихии разрушения и строительстве гармоничного послевоенного мира. В их метафорах — надежда на созидательное будущее, объединившая в конце войны массы населения государств антифашисткой коалиции. Победа многим казалась рубежом, от которого начинается новая эпоха истории — эпоха сотрудничества наций.

В СССР эйфория победы связывалась с социальным оптимизмом и верой в светлое будущее, когда не будет постоянного противостояния враждебному окружению и отчаянной «борьбы с внутренним врагом», в которую мог быть затянут каждый. Массовая пропаганда связывала конечный результат войны с природой плановой экономики, которую сумела выстроить страна. И она была теперь не «отдельно взятой страной», а признанной великой державой, участвующей в решении судеб мира.

Но вместе с концом войны распалась коалиция. Уже ранней весной 1945 г. — как стало известно из документов, опубликованных через пятьдесят с лишним лет, — английское командование, опасаясь советской экспансии на Запад, готовило план встречного удара с использованием перевооруженных германских дивизий, еще остававшихся общим противником. Америка не только предупреждала СССР своими атомными атаками против Японии — ее штабы готовили планы таких ударов по советским городам. Осенью 1945 г. американский президент Трумен открыто заявил об опоре на атомную силу. Человечество вступало в период противостояния двух социальных и политических систем. Начиналось время «холодной войны» и формирования двух противостоящих лагерей, определивших своим неустойчивым равновесием геополитическую ситуацию.

В марте 1946 г. Черчилль, произносивший речь в американском городе Фултоне, обронил метафору, ставшую классическим определением складывавшейся тогда в Европе ситуации: «От Штеттина на Балтике до Триеста на Адриатике на континент опустился железный занавес»[9]. К 1947 г. противостояние великих держав стало открытым. Общественные настроения в США, Западной и Северной Европе смещались вправо. В восточноевропейском регионе Москва поддерживала сочувствующие ей политические силы. Мифологизируя советскую действительность, она способствовала построению государственных систем, аналогичных советской. И по обе стороны «железного занавеса» накапливались вооруженные силы, пребывавшие в постоянной готовности. Их противостояние переросло в«холодную войну» — фактор, влиявший не только на менталитет и политические отношения, но и на экономику.

Советская архитектура конца 1940-х

Послевоенное восстановление в СССР начиналось на волне энтузиазма, который заставлял забыть об усталости и лишениях. Казалось, настало время давно ожидавшегося рывка к новому, светлому. Как после победного завершения кампании 1814–1815 гг., когда русские войска, опрокинув наполеоновские армии, прошли всю Европу, люди возвращались со второй мировой войны другими. Столкнувшись за пределами своей страны с иным образом и уровнем жизни, они осмысляли и сравнивали. Критическая мысль развивалась во многих социальных группах, но прежде всего — среди интеллигенции. Укрепившаяся за годы войны номенклатура почувствовала в этом угрозу и мобилизовала свои защитные механизмы. Серию ударов по творческой интеллигенции начало Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград». Волны разоблачений инакомыслия распространились далее на кино, музыку, театр. В 1948 г. развязано кровавое «ленинградское дело», началась «борьба с космополитизмом». Внешний слой этой кампании составляли филиппики против «низкопоклонства перед Западом», в жертву которому приносилось «национально-русское» и советское. Утверждались a priori отечественные приоритеты во всех сферах техники, науки и искусства. Целью было установление культурной самоизоляции страны, результатом стало выпадение развития культуры в СССР из контуров мирового культурного процесса. Официальная пропаганда вместе с тем стремилась внедрить в сознание масс состояние кол-

лективной эйфории. Средствами различных искусств людям предъявлялись как отражения реальности утопические образы некоего виртуального бытия (романы Семена Бабаевского, Петра Павленко, фильмы Григория Александрова, Ивана Пырьева, живопись Василия Ефанова, Георгия Нисского и проч.). Сложилась «извращенная форма утопизма»[10].

Эту версию «второй утопии» советской архитектуры роднило с кичем стремление воздействовать на массовое сознание программами, которые были не результатом искреннего убеждения их создателей, но следствием учета предполагаемых ожиданий и предпочтений. Авторы утопий двадцатых раскрывали свой собственный виртуальный мир, авторы «второй утопии», следуя политическому заказу, конструировали виртуальный мир, который был частью рассчитанного воздействия на массы. В конце сороковых это свойство их произведений окончательно определилось.

Архитектура должна была создать для «извращенной утопии» реальные декорации, некое общее звено между виртуальной реальностью и жизнью. Такая цель подчиняла себе социальные функции и экономику строительства. Методы были отработаны в тридцатые годы; теперь происходили отбор и унификация, вводящие прежнее разнообразие постконструктивистской архитектуры в четко обозначенные рамки. Парадоксально, что заданная романтичность и театрализованность новых вариантов по-прежнему связывалась с категорией социалистического реализма. К. С. Алабян и А. Г. Мордвинов, перед войной создавшие определения, где на первый план выступали чисто рациональные категории, как бы и не замечали противоречия между старыми и новыми дефинициями. В докладе «Социалистический реализм в архитектуре», сделанном на VIII сессии Всесоюзной академии архитектуры (1947), Мордвинов, тогда — ее вице-президент, утверждал: «Советская архитектура в своих лучших произведениях несет те же характерные черты, которые мы отметили в отношении литературы: партийность, народность, слияние реализма и революционной романтики, новаторство содержания и формы, критическое освоение наследия прошлого как основа высокого художественного мастерства, простота, ясность художественных форм. Требования сочетания высокого идейно-художественного содержания с высоким мастерством целиком относится и к архитектуре социалистического реализма»[11]. Очевиден сдвиг акцентов в этой дефиниции в сторону от рационализма, в сравнении с теми, что принимались десятилетием ранее.

Новую версию концепции соцреализма в архитектуре такие ее теоретики, как М. Цапенко, связывали со стереотипами официальной пропаганды, мало заботясь о логической последовательности текстов и их соотнесенности с реалиями практики[12]. На архитектуру переносили критерии, выработанные в литературе и фигуративной живописи, пренебрегая спецификой зодчества. «Правдивость» — критерий реализма — стали связывать с символизацией идей ассоциативными или чисто иллюстративными средствами и даже с точностью воспроизведения внешних признаков «классического». Стало мыслимо говорить о «героико-повествовательном характере архитектуры»[13].

Относительная терпимость тридцатых к разнообразным профессиональным подходам сменилась жесткой унификацией, предписанной «сверху». Историзм в его неоклассицистической версии был признан лучше других вариантов отвечающим задаче мифологизации жизни. Он и стал парадигмой стиля. Официальная критика объявила его вершиной развития: «Социалистическая по своему содержанию и национальная по форме, советская архитектура открыла новый, более высокий этап истории зодчества»[14]. В соответствии с логикой утопической мысли, истинному противополагалось неистинное, подвергавшееся уничтожающей критике, обычно включавшей в себя намеки на политическую злонамеренность, породившую критикуемое. Как резервуар зла рассматривался Запад, где «продолжает углубляться упадок архитектуры, определяемый общим кризисом капитализма»[15].

Консолидацию архитектуры вокруг стержня, основанного на официальной идеологии, обеспечивала бюрократизированная верхушка, которая руководила Союзом советских архитекторов и Всесоюзной академией архитектуры. Ею намечались «очистительные жертвы» после каждого официального документа, критикующего недостатки в той или иной сфере культуры. С особенно жесткими претензиями к архитектурному творчеству оказались связаны кампания против формализма, последовавшая за постановлением об опере Мурадели «Великая дружба», и кампания против космополитизма, приостановившая все формы международных контактов. Тогда даже в классике была выделена наша классика: «Великие традиции русского градостроительства, великие ценности классической архитектуры нашей страны составляют ту незыблемую основу, на которой должно твориться новое в архитектуре нашего времени»[16].

Словом, давление сталинистской идеологии на архитектуру стало не только более жестким, но и более открытым. Оно осуществлялось не прямым воздействием сверху, но прежде всего через номенклатурную элиту, выделившуюся в самой профессии. Процесс ее воспроизводства основывался на отборе тех, кто наиболее чутко воспринимал и эффективно проводил в жизнь намерения, возникавшие на вершине пирамиды системы управления. У сторонних наблюдателей (как, например, у Ф.-Л. Райта, посетившего Москву) появлялись вопросы — «каким образом некто с весьма посредственными творческими способностями, как, например, Алабян, может получить столь неограниченную власть над профессией»[17]. Но и идеолог соцреализма в архитектуре Алабян не казался достаточно твердо подчиняющим архитекторов воле партийного руководства. В марте 1949 г. он отстранен от обязанностей вице-президента Академии архитектуры СССР и руководства проектированием возрождаемого Сталинграда «как не обеспечивший проведения государственной линии в вопросах архитектуры». Вместе с ним смещен и президент Академии — В. А. Веснин, знаковая фигура, олицетворявшая связь с предвоенным постконструктивизмом и традициями архитектурного авангарда (хоть и была эта связь чисто номинальной). Академию возглавил не знавший сомнений в «проведении линии» А. Г. Мордвинов. Следствием стало замедление развития советской архитектуры под давлением слоя руководящих профессионалов с менталитетом чиновников, ощущавшееся, по крайней мере, до последних десятилетий века.

Словом, давление сталинской идеологии на советскую архитектуру сороковых годов стало более жестким и более откровенным. Деятельность архитекторов направлялась в единственный — и не слишком широкий — канал. Впрочем, и в послевоенные годы система использовала в своих целях общественные настроения, влиявшие на архитектурное творчество. Следствия военных разрушений заставили как бы заново увидеть наследие культуры прошлого. Архитектура средневековой Руси и архитектура классицизма стали связываться с новыми значениями, символизируя непрерывность исторических традиций. Архитекторы, вовлеченные в творение квазиутопий, верили в плодотворность мажорного историзма, в то, что, работая в его русле, приближают торжество не только послевоенного восстановления, но и некоего общественного идеала. Настроения, побужденные победой, влияли на ценности, принятые архитекторами. Вера в эти ценности способствовала реализации творческого потенциала. Историзм, ставший преобладающим направлением, получил основу и в традиции профессионального образования. Его культура, однако, оставалась достоянием крупных городов. За их пределами историцистская архитектура вырождалась в претенциозный кич «сталинского ампира», постепенно заражавший и «столичную» практику.

Система высотных зданий в Москве

В профессиональной мысли архитекторов послевоенных лет возродилась концепция города как целостности; она вырастала вместе с осмыслением системного единства задач восстановления разрушенных городов. Под влиянием утопических установок подлинная системность подчинялась, однако, восходящей к барокко идее города как произведения искусства.

Одним из проявлений принципа «города-ансамбля» стала система высотных зданий, построенных в Москве конца 1940-х — начала 1950-х гг. В ее основе — представления о пространственной целостности, которая должна выявляться системой вертикальных ориентиров. Раскрытие пространственной структуры города через систему объемных ориентиров — храмов с колокольнями — было особенностью традиционного русского градостроительства вообще и в частности — особенностью старой Москвы. Рядовая застройка со временем сменялась более высокой, искусно расставленные вехи тонули в ее массе. Значительная часть вертикалей была снесена в 1933–1934 гг. по указаниям партийно-государственного руководства того времени. Богатство силуэтов окончательно угасло, пространство города становилось аморфным.

«Высотки» должны были в новых величинах возродить особенности, исторически присущие Москве как пространственному целому. Расположение восьми (осуществлены семь) вертикальных композиций, выявляющее центральное ядро столицы, связано со структурой плана города и его топографией. Было предложено более эффектное воплощение принципа квазиутопии, города мечты, вдруг, сразу, видными отовсюду ориентирами вторгающегося в ткань исторического города.

В архивах не найдены документальные следы первоначального решения. Архитектор Д. Н. Чечулин, бывший тогда главным архитектором Москвы, намекал, что система высотных зданий восходит к его идее[18]. Сообщение его, однако, неясно и неполно. Решение в окончательной форме принималось, видимо, на вершине пирамиды власти, чем только и можно объяснить напряженную активность реализации идеи — дорогостоящей и не обещавшей соизмеримого с затратами социального эффекта, равно как и чуждый сомнениям восторг критики тех лет. В. К. Олтаржевский писал: «Воздвигаемые в Москве по инициативе и замыслу товарища И. В. Сталина высотные здания знаменуют собой новый этап в реконструкции столицы и являются крупнейшим событием в мировой современной архитектуре. Эти здания формируют новый выразительный силуэт города, они создают основу для построения новых архитектурных ансамблей, отвечающих великому значению Москвы — светоча передового человечества»[19].

Постановление Правительства, принятое в 1947 году, предписывало основные принципы проектирования новых высотных доминант Москвы: «Пропорции и силуэт этих зданий должны быть оригинальны и своей архитектурно-художественной композицией должны быть увязаны с исторически сложившейся архитектурой города и силуэтом будущего Дворца Советов»[20]. Оригинальность разъяснялась как прямая противоположность принципов построения советских высотных зданий принципам построения американских небоскребов. Осуществляемый город мечты выводился из сферы возможных сравнений, не допускал соревновательности; он должен был быть не схож ни с чем, противоположен чужому и, как предполагалось, в своей несравнимости, безусловно, лучше всего существующего. Концепция «высоток» предъявлялась архитекторам как откровение свыше, которому предстоит лишь придать материальную форму.

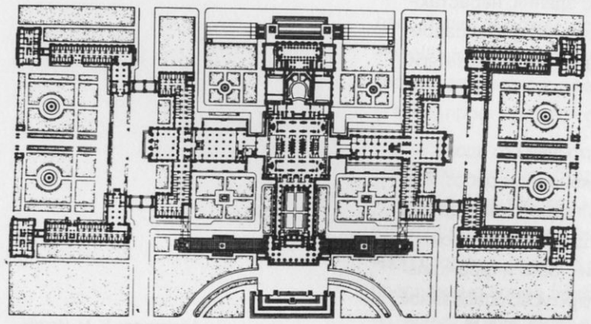
Самый крупный среди серии московских символов-ориентиров — здание, точнее, регулярно организованный комплекс зданий Московского государственного университета на Ленинских горах (Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков, 1949–1953). Сложный силуэт его, завершающий перспективу от Кремля вдоль Москвы-реки, отметил главное в то время направление развития городского массива — на юго-запад. Массы главного здания, нарастающие к центральной вертикали, подчиняют себе окружение с партерным садом, парками, группами построек. Корпуса, расходящиеся от центра, как бы затягивают окружающее пространство в открытые дворы.

Проектировать комплекс начал Иофан, фронтально развертывая его вдоль бровки Воробьевых гор, что требовало дорогостоящих инженерных работ. Руднев, которому был передан объект, перенес здание вглубь территории, где оно стало господствовать в обширных панорамах, раскрывающихся с западной и юго-западной сторон. Это потребовало сочетания центричности и фронтальности в объемно-пространственной схеме. Прообразом структуры, основанной на иерархии вертикальных акцентов, стал храмовый комплекс Ангкор-Ват в Камбодже. Функциональное наполнение вписывалось в очертания, заданные макетом, который создавался как абстрактная скульптура (при этом растянутости горизонтальных коммуникаций и неравномерной нагрузки на вертикальные



Архитектор Б. М. Иофан.
Эскиз здания Московского государственного университета на Ленинских горах. 1948



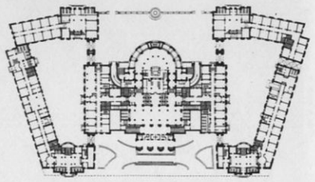


Архитекторы Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков. Главное здание Московского государственного университета на Воробьевых горах. 1949–1953. Общий вид, план



избежать не удалось — то и другое предопределяла объемно-пространственная структура). В деталях подчеркивались ассоциации вертикальных объемов с ярусными башнями средневековой Руси. Детали тщательно прорабатывались на рисунках в натуральную величину. Целое отягощено их избытком, контрастами цвета и фактуры материалов. Чрезмерно обилие посредственной фигуративной скульптуры, отчасти расположенной столь высоко, что изображения не прочитываются. Исторические ассоциации разнородны, целое эклектично. И все же романтичность, реализованная в организации масс, впечатляет. Здание визуально объединило обширные пространства.

Небоскреб Министерства иностранных дел СССР (В. Г. Гельфрейх, М. А. Минкус, 1948–1953) «развернутой грудью» принимает на себя осевую перспективу пространства, полого поднимающегося от Бородинского моста через Москву-реку к Садовому кольцу. Композиция с развернутой параллельно фронту улицы прямоугольной башней и пониженными, выступающими вперед флангами, вопреки исходной установке на несхожесть с американской архитектурой, повторяет схему одного из неоготических небоскребов Нью-Йорка — госпиталя Кулиджа. Поверхности прототипа, однако, почти плоски, его стилистическая отнесенность обозначена лишь стрельчатыми арками. Здание на Смоленской, напротив, имеет стену, мощные складки которой включают стойки каркаса, рождая ассоциации с готическими контрфорсами, завершенными пинаклями (как, впрочем, и с мотивами ар деко). По стилевой характеристике здание ближе к русской неоготике конца XVIII в., чем к настоящей готике.



Архитекторы В. Г. Гельфрейх, М. А. Минкус. Здание Министерства иностранных дел СССР на Смоленской пл. в Москве. 1948–1953. Проект, план



Архитекторы В. Г. Гельфрейх, М. А. Минкус. Здание Министерства иностранных дел СССР на Смоленской пл. в Москве. 1948–1953

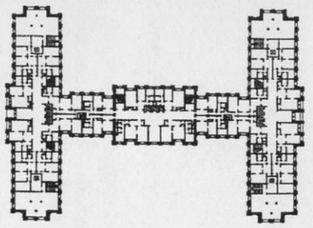
Изначально задумывалось горизонтальное завершение широкого, фронтально развернутого главного объема с акцентами на углах. В 1952 г., когда монтаж конструкций завершался, Сталин потребовал, чтобы все московские «высотки» были завершены шпилеобразными шатрами — в этом ему виделось выражение московской традиции. Указание заставило переделать проекты четырех уже строящихся зданий (административных на Смоленской площади и у Красных ворот, жилого на Кудринской площади и Университета). Если в последнем случае замена венчающей скульптурной группы отвечала логике целого, то во фронтальную схему здания МИД шатер не вписывался, да и возведенные конструкции не имели запаса прочности, необходимого для дополнительной нагрузки. Оспорить вождя было, однако, немыслимо. Архитекторы изыскали компромисс между центричностью шатра и фронтальной развернутостью башни. Массивность венчания пришлось имитировать, окрашивая «под камень» металлические листы на легком стальном каркасе.

Жилой дом на Кудринской площади (1950–1954) построили архитекторы М. В. Посохин (1910–1989) и А. А. Мндоянц (1909–1966). Он визуально завершает большие отрезки Москвы-реки, Садового кольца и радиальных улиц — крылья его крутыми ступенями поднимаются до 18 этажей. 22 этажа имеет центральный объем, завершенный восьмигранной башней с тяжеловесным шатром. В пластической разработке фасадных стен пилястрами, завершенными раскрепованным антаблементом, как и в ярусном построении, использованы приемы русского барокко конца XVII века. Исторические реминисценции достаточно естественно введены в структуру формы. Не вписывается в нее лишь «директивный» шатер.

Наиболее активно обращались к историческим ассоциациям авторы гостиницы «Ленинградская» (1949–1954) Л. М. Поляков и А. Б. Борецкий. Объем ее завершил пространство Комсомольской площади, на которой стоят неорусские здания Казанского и Ярославского вокзалов. Стремясь подхватить их образный строй, Поляков и Борецкий обратились к вариациям на темы русской архитектуры XVI–XVII веков. Очертания вертикального объема они стремились сделать воспринимающимися одинаково массивными с фронтальных и диагональных направлений — отсюда план, сочетающий крестообразную фигуру с квадратом, подобно нижнему сечению столпа храма в Коломенском. В пластической разработке объема и парадных интерьерах использованы вариации тем московского барокко XVII века.

Противоречивость высотных зданий Москвы изначально заложена в принцип реализуемой утопии, воспринимаемой как нечто вне времени. Но архитекторы искренне стремились к иллюзорной цели, проявляя мастерство и высокую профессиональную культуру (исключением была гостиница «Украина», созданная под руководством А. Г. Мордвинова, где цитаты из неоклассицизма, соединенные в неорганичный для них контекст, сведены к грубоватому кичу). Осуществленные постройки сложились в систему ориентиров, давшую новое качество городу.





Архитекторы М. В. Посохин, А. А. Мндоянц. Жилой дом на Кудринской пл. в Москве. 1950–1954. Общий вид, план







Архитекторы Л. М. Поляков, А. Б. Борецкий. Гостиница «Ленинградская» в Москве. 1949–1954. Фасад, вариант венчания, проектная перспектива портала

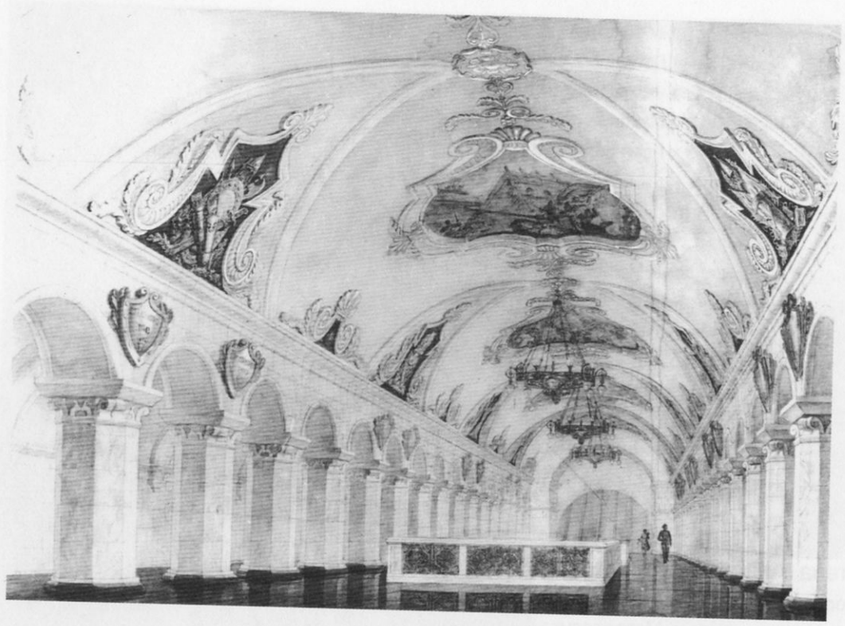
Во время проектирования и строительства системы высотных зданий Москвы работа над предполагаемым центром системы — Дворцом Советов — как-то заглохла. Причину объясняют эскизы, найденные уже в 1990-е гг., где к фигуре Ленина, венчающей здание, добавлялась фигура Сталина или Сталин оставался единственным. Чтобы подготовить общество к идее изменить персонификацию символики монумента, требовалось время. Но в послесталинскую эпоху была осознана невозможность и ненужность этого сооружения вообще.

Вместе с проектом Дворца Советов высотные дома Москвы, ставшие сюжетом мифа, создаваемого идеологией, стали задавать тон новому строительству в Москве и других городах. Пресса писала о «триумфе вертикальных композиций» как черте советской архитектуры, выражающей «раскрепощение могучих сил» и противостоящей «механистическому горизонтализму» архитектуры по другую сторону «железного занавеса». Вульгаризация этого мифа ощутима в подражаниях московским вертикалям, волна которых прокатилась через многие города — крупные и не очень. Перелом, наступивший в середине 1950-х, предотвратил осуществление претенциозных и ненужных проектов подобного рода.

Архитектура метрополитена в Москве и Ленинграде

Вместе с угасанием актуальности Дворца Советов, в иерархии архитектурных мифов поднялись вверх станции метрополитена. Метрополитен виделся уже не столько рациональным средством передвижения, сколько системой представительных пространств, свидетельствующей о достижениях социализма, принимая на себя часть функций несостоявшегося главного здания страны. И для московского, и для более позднего, начатого уже в послевоенные годы, ленинградского метрополитенов образ дворца стал исходной парадигмой проектирования. Подземные вестибюли станций рассматривались уже не как особый тип уличного пространства. Установка на дворцовость обязывала к монументальности, дорогим материалам, обильному включению скульптуры и мозаики. Изменилась и трактовка исторических прообразов. Гибкий подход к стилеобразованию оказался вытеснен параллельно существующими, но внутренне жесткими историцистскими системами (неоренессансной, неоклассицистической, неорусской). Ассоциативные метафорические связи с формальными системами прошлого стали заменяться цитированием избранного круга исторических памятников.

Характерна станция московского метро «Комсомольская-кольцевая» (А. В. Щусев и др., 1952). Подземный зал ее необычно просторен для станций глубокого заложения. Стальные колонны позволили зрительно объединить пространства боковых и среднего нефов. Сооружение задумано как мемориал русской воинской славы, которой посвящены огромные мозаичные панно (художник П. Д. Корин), введенные в поверхность свода. Метафорой национальной культурной традиции служит стилизация под русское барокко XVII века (прообразом послужил интерьер трапезной церкви Одигитрии в Кремле Ростова Великого). Мотивы, скорее жизнерадостные, чем торжественные, сближают станцию с интерьером ресторана Казанского вокзала, сооруженного Щусевым на той же площади, как бы заявляя связь с тем, что находится на поверхности земли. Мозаики созданы без учета их положения на своде. Их осмысленное созерцание исклю-



Архитектор А. В. Щусев и др. Станция метро «Комсомольская-кольцевая». Москва, 1952



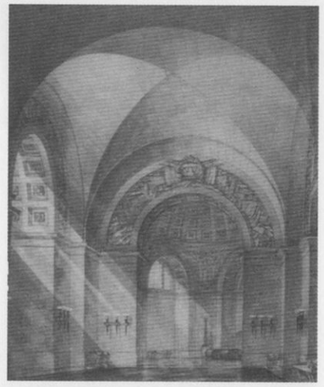
Архитекторы Г. А. Захаров, З. С. Чернышева. Станция метро «Курская кольцевая». Москва, 1950



чено ситуацией одной из самых оживленных станций подземной дороги.
Да и вообще торопливая проза жизни странно отчуждена от храмового великолепия тоннеля (не говоря уж о его соседстве с дизайном поездов и информационных систем).

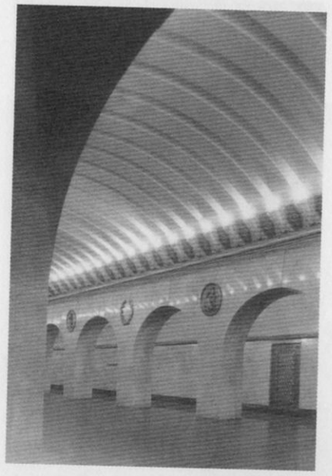
В архитектуре другой станции московского метро, «Октябрьская» (Л. М. Поляков, 1950), основную образную тональность также определяет тема военного триумфа. Но не аллегории — венки и трофеи — главное для образа станции. Архитектура ее возвращает ко времени победы над Наполеоном через стилистику русского ампира. Поляков вжился в дух исторического стиля и стремился как бы «изнутри» воссоздать решение ампирного мастера, чудом перенесенного в ситуацию XX столетия. Ощущение подлинности в такой имитации, осуществленной на нетрадиционной пространственной основе, требовало перевоплощения и проникновения в дух культуры прошлого. Подобным методом, но в ностальгической тональности, Поляков создал станцию «Пушкинская» в Ленинграде (1954). Здесь для подземного зала использована тема сочетания массивных пилонов с ордером, которую в 1930-е разработал И. А. Фомин, учитель Полякова.

Как сложный ансамбль взаимосвязанных интерьеров Г. А. Захаров (1910–1982) и З. С. Чернышева (1909–1984) спроектировали станцию «Курская-кольцевая» московского метро (1950). Каждый элемент ее пространственной системы осуществлен в особом эмоциональном и стилистическом ключе. Лаконичен рисунок пилонов подземного зала, в котором тонко использованы архетипы дорики. Мотив гирлянд над антаблементом создал эффект зрительного увеличения высоты среднего нефа. Ассоциации с архитектурой средневековой Москвы несут формы станции «Серпуховская» (ныне «Добрынинская», М. А. Зеленин,



Архитектор Л. М. Поляков.
Станция метро «Октябрьская».
Москва, 1950.
Нижний и верхний вестибюли





Архитекторы М. К. Бенуа, А. И. Кубасов, Ф. Ф. Олейник.
Станция метро «Балтийская». Ленингард, 1955

Архитекторы А. К. Андреев, А. М. Соколов.
Станция метро «Технологический институт». Ленингард, 1955

М. А. Ильин, Л. Н. Павлов, 1950). Нефы ее подземного вестибюля связаны через перспективные порталы, облицованные мрамором; ступенчатый профиль имеют и ниши на пилонах между ними.

Авторы станций первого участка метрополитена в Ленинграде (1955) стремились создать ассоциации с архитектурой петербургского классицизма. Они наиболее очевидны в интерьерах станции «Балтийская» (М. К. Бенуа, А. И. Кубасов, Ф. Ф. Олейник). Над строгой дорикой облицованных мрамором пилонов вспарушенный свод задуман как имитация легкого тента. Белый с голубым мозаичный фриз должен был нести флотскую эмблематику. Замысел обеднен реализацией (не выполнен фриз, огрублен рисунок пилонов). Петербургские ассоциации ощутимы в подземном вестибюле станции «Технологический институт» (А. К. Андреев, А. М. Соколов) с ее спокойными аркадами, где мраморная облицовка своей разрезкой имитирует каменную кладку.

Образы преодоления пространства в советской архитектуре конца 1940-х — начала 1950-х годов

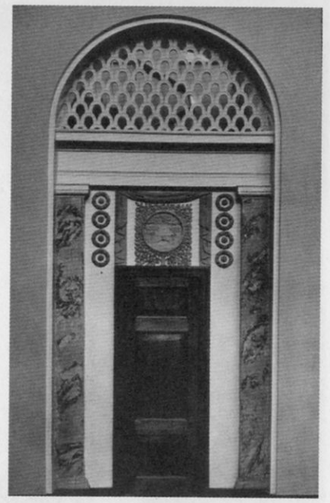
Особое место в символическом арсенале советской архитектуры того времени заняли образы, связанные с преодолением пространства (в популярной песне, характерной для массовой культуры, были слова: «мы рождены, чтоб сказку сделать былью, преодолеть пространство и простор...»). Среди них — метафора ворот, открывающих пределы города. Задумывались (иногда и осуществлялись) парадные композиции на въездах в город по автомагистралям — как площадь Калужской заставы (ныне Гагарина) в Москве (1939–1952, Е. А. Левинсон, И. И. Фомин, А. Е. Аркин). Ставились временные арки или знаки, свидетельствующие о пересечении городской границы. Роль «главных ворот», однако,



чаще всего принимал на себя вокзал. В годы войны здания этого типа пострадали особенно сильно. В конце 1940-х — начале 1950-х многие из них были восстановлены или созданы заново в соответствии с метафорическим значением, которое обычно ассоциативно связывалось с представлением о городе, его особом характере.

Типичен вокзал города Пушкина, Царского села, пригорода Ленинграда (Е. А. Левинсон, А. А. Грушке, 1949–1950). Советская культура того времени стремилась к литературным ассоциациям и вербальным значениям. Архитекторы, соответственно, искали ассоциативные связи с именем и образом Пушкина, с царскосельскими парками как сценой, на которой развертывалась его юность. Отсюда — растянутость здания, расчлененного на павильоны, деликатный масштаб, близкий к парковым постройкам, тонкое соединение симметрии частей с асимметричностью целого. Пропилеи, ведущие с перрона в город, включают мотивы, напоминающие о парковых руинах. Фасад главного павильона, вопреки цельности пространства зала, расчленен на два яруса, чтобы сохранить камерный масштаб ордера, отвечающий масштабу построек парка. Классицистические темы в интерьерах облечены в форму изящных декоративных гротесков.

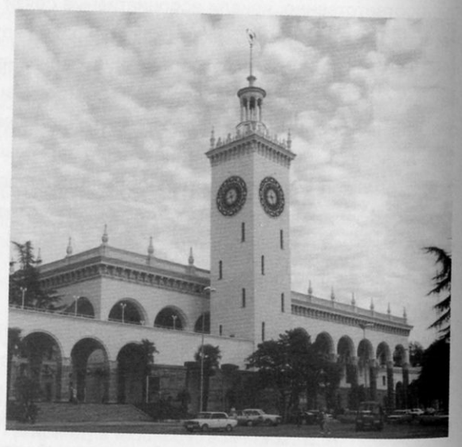
Романтичен безордерный классицизм вокзала в Курске (1952, И. Г. Явейн), где крупные детали выделяются на интенсивном красном фоне стены. В Сочи архитектор А. Н. Душкин, используя разницу уровней между железнодорожными путями и площадью, создал асимметричную живописную композицию, включающую атриум с лестницами как объединяющий узел (1952). В системе форм соединены иронично драматизированные стереотипы курортной романтики



Архитекторы Е. А. Левинсон, А. А. Грушке.
Вокзал г. Пушкина. 1949–1950.
Общий вид, деталь интерьера







Архитектор А. Н. Душкин. Вокзал в Сочи. 1952

предвоенных лет — аркады на пышных коринфских колоннах, башня-кампанилла с часами, увенчанная шпилем, широкие гранитные лестницы, ряды пальм. Серию монументальных вокзалов начала пятидесятых завершил самый помпезный среди них — в Харькове (1952, архитекторы Г. И. Волошинов, Е. А. Лымарь, Б. С. Мезенцев). Вестибюль в его центре перекрыт крестовым сводом 30-метрового пролета, открывающим на все четыре стороны громадные арочные окна. Тяжеловесный десятиколонный портик под ними — метафора городских ворот. Его фланкируют башни с меньшими портиками.

В конце 1940-х гг. началась работа над серией гидротехнических систем — самой претенциозной частью реализуемой утопии, утверждающей ее торжество над самой природой. Включались в эти системы и судоходные каналы («преодоление пространства»). Соединяемые реки открывали новые пути и становились вместе с тем источниками энергии. Вокруг этого развертывались наиболее патетические высказывания официальной пропаганды, аттестация «великих строек» как «строек коммунизма» должна была отсечь сомнения в правомерности вмешательства в природные структуры; она противопоставлялась и тому, о чем не упоминалось, но было известно всем — основной объем работ выполнялся силами заключенных. Мажорность архитектуры, которой требовали от проектировщиков, должна была заслонить трагизм реальности.

Первым был завершен Волго-Донской судоходный канал (1950–1952). Трасса его пролегла через Донские степи от Сталинграда к городу Калачу, по местам сражений второй мировой войны. И система создавалась как линейно растянутый мемориал, подобие идеальной дороги шествий, на которую стремились равнять проекты городских магистралей. Восприятие целого должен был обеспечить характер движения — с остановками в шлюзах с главными архитектурными акцентами и быстрым передвижением между ними.

После конкурса 1950 г. была образована руководимая Л. Н. Поляковым бригада (Ф. Топунов, С. Бирюков, Г. Борис, Г. Васильев, А. Рочегов, Р. Якубов). Надводным сооружениям канала стремились придать форму, не просто несущую значения, но «красноречивую», обращаясь к романтической традиции русского классицизма начала XIX века. Объемы зданий управления шлюзов, открывающих входы в канал со стороны Волги, Дона и Цимлянского водохранилища, объединены поднятыми над трассой затворами аварийных ворот, образуя гигантские триумфальные арки, пропускающие суда (шлюзы № 1, 13, 14). Монументальны и сооружения других шлюзов — пропилеи, которые обрамляют трассу. Их здания вырастают над монолитом гидротехнического бетона, составляя с ним единое целое (характерен шлюз № 9). Постройки одного из шлюзов (№ 15) сформированы по принципу здания-пьедестала — динамичную асимметрию масс венчают бронзовые скульптуры конников. Крупные силуэты сооружений канала господствуют над простором степного ландшафта; архитекторы стремились к двойственному масштабу форм, соединяющему соизмеримое с величиной судов со шкалой человеческих величин.





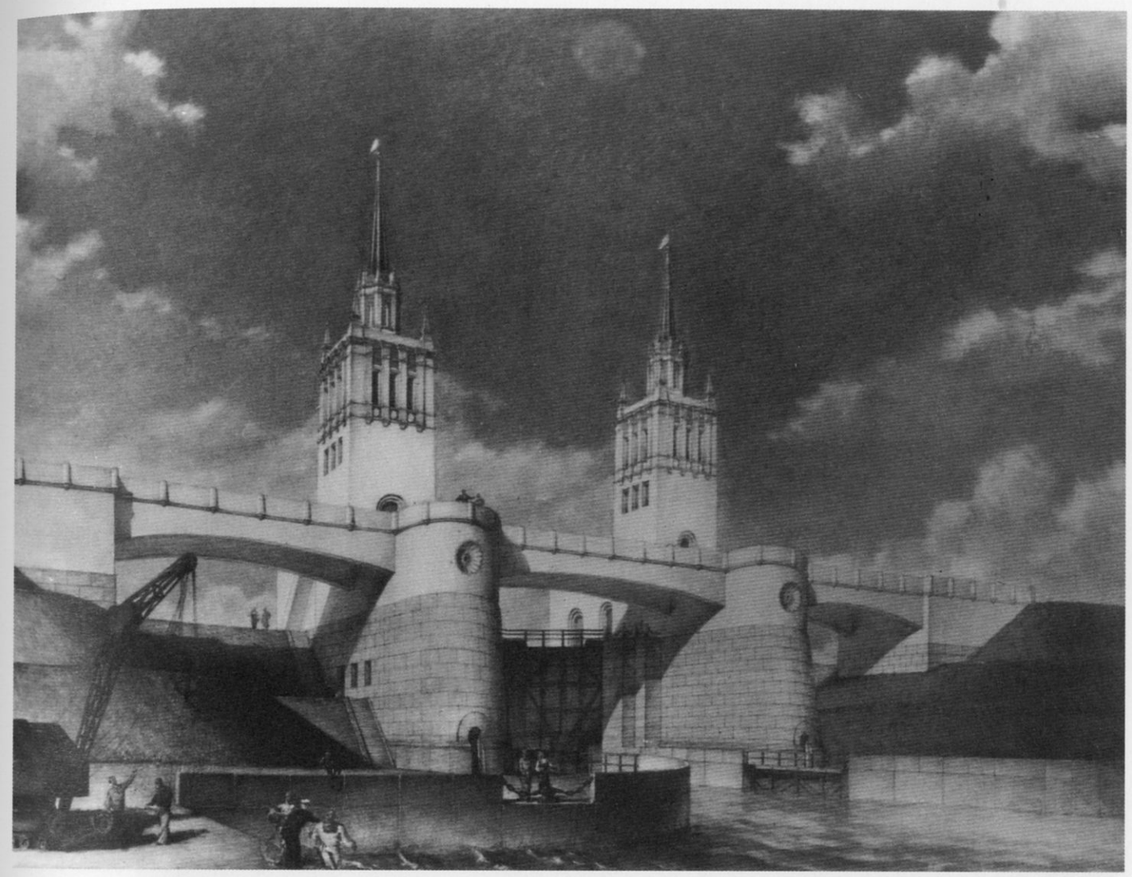


Архитектор Л. Н. Поляков и др. Волго-Донской судоходный канал. 1950–1952. Шлюз № 15; арки шлюзов № 1 и № 14

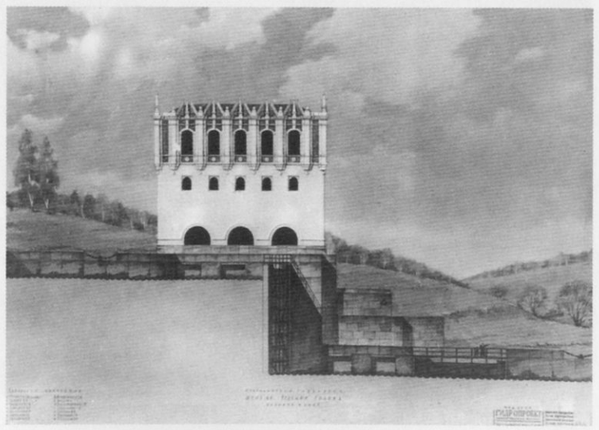
Единая стилистическая характеристика объединяет все сооружения канала. Единству способствовало использование стандартных архитектурных элементов, которые заготавливались централизованно из офактуренного бетона. Подобный метод с 1930-х гг. использовался в ленинградском жилищном строительстве, применявшем конструкции из крупных стеновых блоков. (Идея как бы вновь родилась в 1980-е годы в «индустриальном классицизме» испанца Рикардо Бофилла.)

Историзм архитектуры канала очевиден (реминисценции ампира особенно открыто использованы для малых сооружений, таких, как маяки, открыто повторяющие своим объемом одну из башен стасовской пристани в Грузино). Монументальные объемы, однако, возникали как результат разумного упорядочения функциональной и конструктивной структуры, эстетического осмысления целесообразного (были, например, созданы лучшие, чем в других подобных системах, условия управления шлюзами за счет изменения обычного положения диспетчерских кабин).

Поиски «естественной» архитектуры в пределах историзма были продолжены под руководством Л. М. Полякова при проектировании сооружений Волго-Балтийского водного пути (В. Петров, А. Горицкий, А. Иконников, К. Митрофанов, Г. Никулин и др., 1951–1953). Здесь прообразами служили формы монастырских комплексов русского Севера XVI–XVII веков с их лаконичными белыми массами и ажурными венчаниями, сочетанием белокаменных деталей с краснокирпичной стеной (строительство Волго-Балта, прерванное в 1953 г., возобновилось в 1960-е гг. по проекту, отвечавшему духу утилитарного технологизма).







Архитектор Л. Н. Поляков и др. Волго-Балтийский водный путь. Проект 1951–1953. Сооружения шлюзов

«Идеальный город» ВСХВ в Москве

Кульминацией архитектурного воплощения «второй утопии» советской архитектуры стал реконструированный после войны комплекс Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве (1934–1940, перестройка 1950–1954). Существующее отступало здесь перед желаемым и должным. Как писал главный архитектор выставки, «сложное полифоническое звучание является лейтмотивом главной темы — богатства страны, ее обильных колхозных урожаев, темы мирного героического труда советских людей»[21]. Асимметричную систему пространств старой выставки с ее временными сооружениями сменила череда официально-регулярных групп монументальных построек. Выставка получила главные признаки идеального города утопии того времени: регулярность, преувеличенность пространств (глубина главной площади — 450 м), парадную монументальность. Все здания завершены в себе и безразличны к окружению. Многократно повторена одна тема: ступенчато нарастающий храмоподобный объем. Торжественными входными портиками дополнялись сакральные ассоциации. Квазирелигиозной ноте подчинены и произведения монументального искусства; их фигуративность приведена к стереотипам аллегорий. В такой среде экспонаты не могли оставаться прозаическими «сельхозпродуктами». Попадая в ирреальное инобытие павильонов-храмов, они становились знаками абстрактной идеи изобилия, не имеющей связи с конкретным временем.

Демонстративная роскошь сказочного города ВСХВ с его псевдохрамами и муляжным изобилием так же далека от реальной жизни деревни начала пятидесятых, не оправившейся от «великого перелома», разорения и тягот военного времени, как музыкальные киносказки И. Пырьева «Кубанские казаки» или «Сказание о земле сибирской». Парадокс в том, однако, что массовым сознанием того времени все это и не соотносилось с действительностью, но воспринималось как воплощение мифа, позволяющее испытать «эффект присутствия», на какой-то момент освобождающий от обыденности.

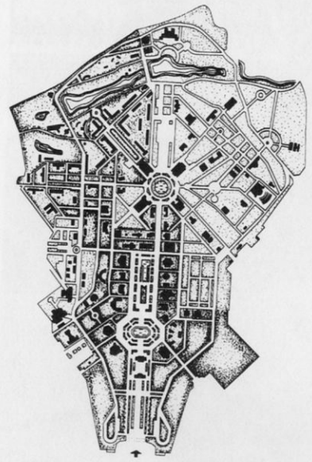
Архитекторов к участию в творении этих антуражей утопии привлекала иллюзорная причастность к материализации мечты. Благодаря этому среди претенциозного кича выставки встречались попытки найти достойную форму «мира грез».

Историзм был принципом архитектуры ВСХВ-1954. Схемы, восходящие к неоклассицизму, облекались в декоративные атрибуты, означающие связь с конкретной национальной культурой (основная часть павильонов тематически связывалась с определенной республикой или регионом). Подобную версию архитектуры, «социалистической по содержанию, национальной по форме», еще в 1930-е гг. практиковали А. И. Таманян, М. А. Усейнов и А. В. Щусев. Но главный павильон (Ю. В. Щуко), как и российские павильоны, облечен в формы как бы вненационального, международного классицизма. Предполагалось, что для России, «первой среди равных», проблема национальной специфики собственной культуры не существует. Она должна заботить лишь «национальные республики».



Панорама Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. 1950-е гг.





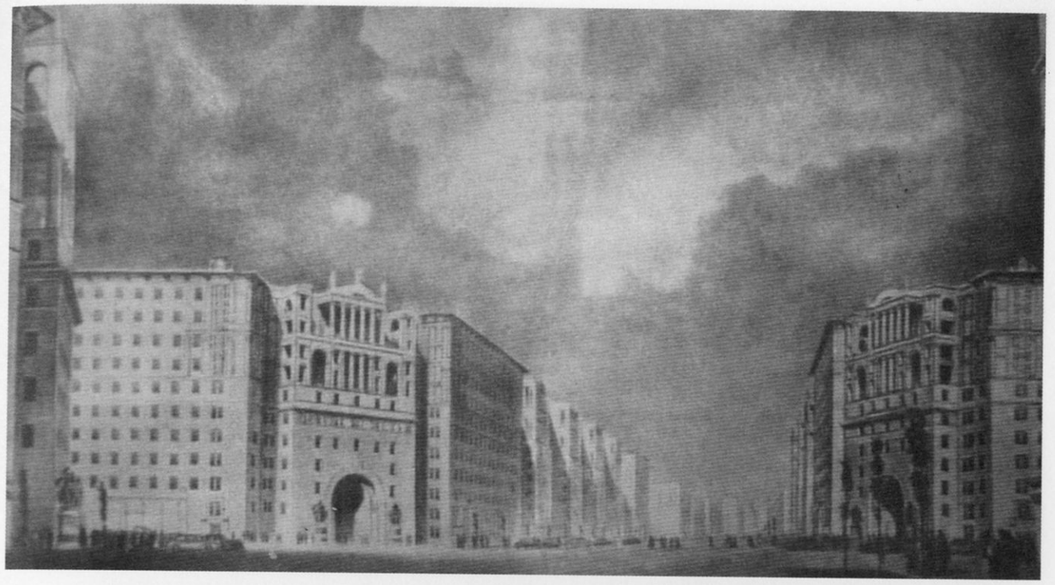
Архитекторы Г. А. Захаров,
З. С. Чернышева.
Павильон Белоруссии

Генеральный план ВСХВ в Москве. 1954

Среди наиболее мастерских профессионально построек выставки — павильон Белорусской ССР (Г. А. Захаров, З. С. Чернышева). Сквозь его двойную колоннаду открывается полуциркульный дворик-аванвестибюль. Объем уступами поднимается к ротонде, которая увенчана скульптурой, покрытой золотой смальтой. Общую праздничность дополняют спиральные гирлянды из цветной керамики на белых стволах колонн внутренней стороны дворика. Пространственная система напоминает наиболее изощренные проекты парижской Школы изящных искусств, выполненные на Большой Римский приз, но прообразы классицизма получили свободную трактовку, характерную для русского провинциального ампира, и дополнены мотивами белорусского национального орнамента.

Архитектура жилых зданий и «вторая утопия» советской архитектуры конца 1940-х — начала 1950-х годов

Мифологизированные утопии подчинили себе и формирование селитебной ткани советских городов в этот период. Именно здесь противоречия между виртуальным миром и реальностью социальных потребностей общества стали подходить к той «красной черте», за которой необходимы решительные и быстрые изменения. Высшие достижения «архитектуры как искусства» в области жилищного строительства связывались тогда с реконструкцией главных городских магистралей, где жилые дома создавались как объекты, форма которых должна выражать дух эпохи, ее идеи. Именно такой «жанр» воспринимался как престижный и значимый для профессиональной репутации. Главные магистрали города застраивались как пути триумфальных шествий, обрамление зрелищ. Жилье служило субстанцией, из которой формировались объемы, организующие торжественные городские пространства.



Наиболее развернуто такой принцип построения уличного ансамбля осуществлен при восстановлении и реконструкции Крещатика в Киеве и проспекта Ленина в Минске. В Москве проектировался «Южный луч», частью которого должна была стать Люсиновская улица (проект 1952, Г. А. Захаров, З. С. Чернышева, Е. Г. Розанов и др.), обрамленная мерным чередованием ритмически расчлененных жилых корпусов с многоярусными фронтонными портиками.

Параллельно развивались две стилистические концепции «магистрального дома» — одна основывалась на сочетании приемов петербургского классицизма с многоэтажной структурой и разрабатывалась ленинградской школой, другая следовала за неоренессансом И. В. Жолтовского.

Ленинградцы накладывали на секционный дом с его равными по высоте и одинаковыми по функции этажами схему расчленения классицистического особняка на рустованное основание и объединенные ордером бельэтаж и интимный третий этаж (вписывая в эту схему уже не три, но 5–9 этажей). В рисунке ордера ориентировались на строгий классицизм конца XVIII века. Особенно близки к классическому канону дома на Суворовском проспекте, обрамляющие небольшую площадь-карман (1950, М. К. Бенуа, И. И. Фомин). Реализация обнажила скрытые виртуозной графикой проекта вынужденность пропорциональных отношений и ограниченные возможности пластических модуляций фасадной стены. Более выразительны построенные теми же архитекторами дома, обрамляющие въезд на Охтенский мост (начало 1950-х), где как основание трактованы три нижних этажа, а ордер, объединяющий два верхних, ближе к масштабу исторических зданий. В начале пятидесятых ленинградские историцисты стали предпочитать более декоративные и парадные прообразы позднего классициз-

Архитекторы Г. А. Захаров,
З. С. Чернышева, Е. Г. Розанов.
Проект застройки Люсиновской ул.
в Москве. 1952





Архитекторы М. К. Бенуа, И. И. Фомин.
Дома перед Охтенским мостом.
Ленинград. Начало 1950-х

Архитектор С. Сперанский.
Дом на Московском пр. в Ленинграде.
Начало 1950-х. Фрагмент фасада

ма Карло Росси, подчеркивая их монументальность — характерны десятиэтажные дома на Московском проспекте против бывшего Дома советов, завершенные в 1953 г. (архит. С. Б. Сперанский, 1914–1983).

В рамках подобных стилизаций делались попытки привести элементы архитектурного языка неоклассицизма к промышленному стандарту и ввести их в систему крупноблочного индустриального строительства. Перед фасадными стенами, монтируемыми из шлакобетонных крупных блоков, выстраивались пустотелые бетонные колонны, отлитые на заводе. Неоклассицизм становился бутафорией, его формы теряли выразительность, ритмы становились механически вынужденными (дома кварталов вдоль Московского проспекта в Ленинграде, 1948–1954, архитекторы Б. Н. Журавлев, А. Д. Кац и др.). Формы и приемы этой «индустриальной классики» во многом предвосхитили постмодернизм Рикардо Бофилла 1980-х годов.

Неоренессанс Жолтовского наиболее полно реализован в серии крупных московских «магистральных» домов. Первым завершен дом на Большой Калужской улице (ныне Ленинский проспект) в Москве (1949). Использовалась тектоническая система фасадов флорентийских палаццо XV–XVI вв., дающая впечатление грузной тяжести стены внизу и ее облегчения кверху. Нижние этажи облицованы рустом, имитирующими кладку из каменных блоков. Рельеф руста сокращается кверху. На гладкой плоскости верхних трех этажей декоративные вставки образуют крупный ритм. Визуальное облегчение усилено градациями цвета. Достигнуто как будто невозможное — на стене многоэтажного кирпичного дома с его равномерной сеткой одинаковых окон воспроизведена композиционная



система ренессансного здания во всей сложности ее нюансов. Компромисс между нею и структурной логикой современного жилища достигнут без значительных потерь с той и другой стороны.

В 1952 г. еще один подобный дом завершен Жолтовским на Смоленской площади в Москве. Его асимметричная направленная композиция с угловой башней сложных очертаний завершает перспективу крупного отрезка Садового кольца. Динамичность целого подчеркнута ритмом декоративных акцентов, «сгущающихся» в сторону башни. Массивный главный карниз не достигает стороны дома, противоположной башне, — его сменяет бетонная имитация легкого стропильного навеса. Смещена с оси и проездная арка. Жолтовскому многие подражали, не достигая цельности и кажущейся естественности его формальных систем.

Стереотипы, складывавшиеся в застройке магистралей, с той или иной степенью упрощения переносились на рядовую ткань города. Многие объекты — особенно в провинциальных городах, где остро ощущался недостаток квалифицированных архитекторов, — выполнялись по проектам невысокого профессионального уровня, обращаясь в кич «сталинского ампира».

Крупнейшим единым городским комплексом, начатым в первом послевоенном десятилетии, был юго-западный район Москвы, еще генеральным планом города 1935 г. намеченный как зона первоочередного освоения. Проектированием его руководил А. В. Власов. К 1952 г. был выполнен проект планировки (Н. Н. Уллас и др.), а в генплан города внесены коррективы, необходимые для органичной связи с районом, население которого должно было достичь

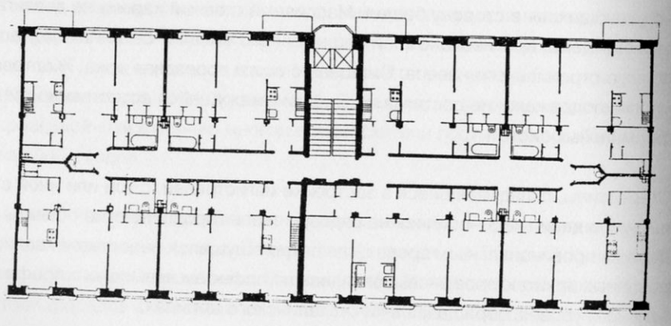


Архитектор Б. Н. Журавлев.
Дом на Московском проспекте в
Ленинграде. Начало 1950-х

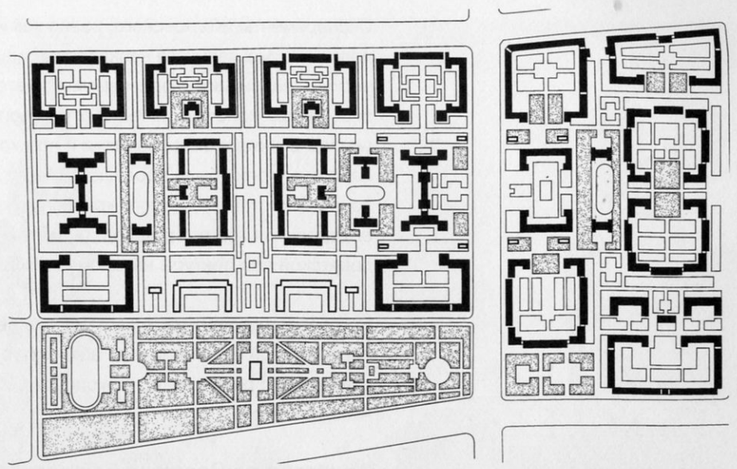
Архитекторы Б. Н. Журавлев,
В. С. Васильковский.
Дом в квартале 13 по Московскому
проспекту в Ленинграде. 1952







Архитектор И. В. Жолтовский. Дом на Большой Калужской ул. в Москве. 1949. Общий вид, деталь фасада, план



400 тыс. жителей. Пространственным стержнем его служило Калужское шоссе (ныне южный отрезок Ленинского проспекта). Жилая застройка здесь не затронута декоративностью. Ее проектировали архитекторы Я. Б. Белопольский, Д. Н. Бурдин, М. В. Лисициан, Б. С. Мезенцев, Л. Н. Павлов, Е. Н. Стамо. Массив получил единый масштаб и единый характер архитектуры. Большие кварталы складываются из периметрально обстроенных жилых групп, дворы соразмерны обрамляющим их 8–9-этажным кирпичным корпусам. Крупности членений пространства отвечает лаконичная композиция протяженных корпусов, где монотонную сетку окон расчленяют редкие сильные акценты многоярусных лоджий.

Главной ценой подчинения жилой застройки стереотипам историзма были не затраты на декорацию фасадов, но несовместимость этих стереотипов с поисками эффективных методов массового строительства, его индустриализацией. Жолтовский одним из первых в начале 1950-х осознал противоречие между ремесленничеством, «рукодельностью» историцистской формы и промышленными технологиями, которые начало осваивать строительство. Он предлагал путь соединения индивидуального и стандартного, не снижающий эстетический потенциал архитектуры. Под его руководством в 1952–1953 гг. разработана серия проектов жилых домов, основной объем конструкций которых образуют стандартные панели заводского изготовления, а венчающие части и первые этажи, имеющие индивидуальный характер, осуществляются традиционными методами. Как полагал Жолтовский, нужно «четко отделить поточную, „конвейерную" конструкцию от легких индивидуальных декоративных элементов, которые не входят в тело основной стеновой панели»[22].

Архитекторы А. В. Власов, Н. Н. Уллас и др. Планировка жилых массивов Юго-Западного района Москвы. 1952

Эксперименты Жолтовского, равно как и поиски рациональных решений в пределах монументального неоклассицизма Поляковым, показывают рационалистическую тенденцию, назревавшую во «второй утопии». Надуманность идеологизированных конструкций ее виртуального мира все более обнажалась столкновением с житейскими реалиями и логикой профессиональных традиций. Однако сама эта утопия была обречена. Вместе с породившей ее идеологией она вошла в состояние острого кризиса, когда после смерти Сталина дала трещину выстроенная под его руководством тоталитарная система. 1954 год стал для советской архитектуры началом необходимых и неотложных реформ.

Но первое послевоенное десятилетие было для сталинистской идеологии, порожденной ею утопии и ее архитектурных воплощений временем не только внутреннего развития, но и экспансии во все страны Европы восточнее «железного занавеса».

Архитектура Восточной Европы в первом послевоенном десятилетии (1945–1955)

Освобождение от фашизма сопровождалось глубокими реформами политических институтов и социальных структур восточноевропейских стран. Советский Союз, выступавший гарантом демократизации, поддерживал, однако, идейно близкие ему силы, всюду стремясь направить изменения общественного строя по своей модели. Происходила унификация идеологий; распространялась мифологизация советской действительности. Систему зримых символов единства социалистического лагеря должна была создать архитектура. Сталинистские идеологи стремились, чтобы во всех странах она следовала образцам «второй утопии» советской архитектуры. Интернационализация последней наталкивалась, однако, на различие национальных традиций и конкретных ситуаций в общественных отношениях и культуре. Процесс внедрения того, что именовалось социалистическим реализмом в архитектуре, начался, при содействии местных коммунистических партий, в конце 1940-х гг. и прервался в конце послевоенного десятилетия, вместе с пересмотром направленности архитектуры в СССР.

Наиболее последовательно процесс развивался в Восточной Германии, где в 1949 г. была создана Германская Демократическая Республика (ГДР). В первые годы после войны здесь, вместе с усилиями устранить простейшими средствами разрушения в городах, в архитектуре стали возрождаться традиции социального строительства, восходящие к Веймарской республике, «рабочим поселкам» 1920-х гг. В 1946–1947 гг. Отто Хезлер, один из пионеров функционализма, следуя принципам этого направления, восстанавливал центр города Ратенау. Он заполнил его кварталы параллельными рядами стандартных четырехэтажных домов, отделив их от улиц протяженными корпусами в том же суровом характере «новой вещественности» 1920-х.

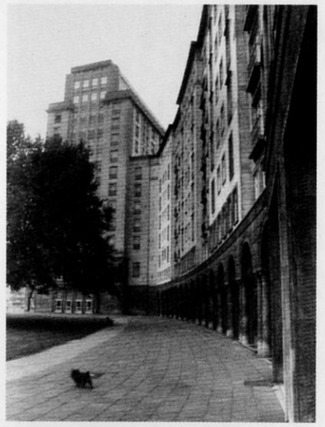
Этот путь был отвергнут официальной идеологией. «Задача состояла в идеологическом закреплении завоеванных позиций, в том числе в отображении власти рабочего класса средствами архитектуры», — писал позднее редактор журнала «Дойче Архитектур» Герхард Кренц[22]. Функционалистские постройки, с которых



началось восстановление берлинского рабочего района Фридрихсхайн (1949, Х. Шарун, Л. Херценштайн и др.), были встречены резкой критикой от имени трудовых коллективов как не отвечающие идеалам рабочих. Архитекторы Курт Либкнехт и Ханс Хопп заявили о необходимости архитектуры как искусства, опирающегося на высшие достижения национальной традиции. Герман Хензельман (1905–1996) предложил стилистическую модель, объединившую рациональность структурного построения с дисциплиной формы, идущей от классицизма Шинкеля, — она была принята как эталон (10-этажный дом-башня на Вебервизе в Берлине, 1951).

В этом характере, дополненном отражениями советского опыта проектирования парадных магистралей, создана застройка первой очереди Карл-Маркс-Аллее в Берлине, ставшая стержнем центра Восточного Берлина (1951–1954). В ее проектировании вместе с Хензельманом участвовали Рихард Паулик, Ханс Хопп, Курт Лойхт и др. Протяженные фронты монументальных фасадов на рустованных цоколях растянулись на 1,2 км. Со стороны площади Франкфуртских ворот улицу начинала симметричная пара башен, увенчанных двухъярусными «шинкелевскими» ротондами с куполами (1957). На площади Штраусбергерплатц улицу заканчивали динамичные уступчатые 13-этажные вертикальные объемы в характере ар-деко (1951–1953). Целое сложилось как «дорога шествий», дополненная развитым торговым центром, занявшим первые этажи.

По этому берлинскому образцу предполагалось реконструировать Ринг в Лейпциге. В 1953–1955 гг. осуществлена Россплатц — криволинейный в плане 7–9-этажный блок большой протяженности. Сильные ризалиты, эркеры, глубокая аркада, усложненный силуэт должны были связать ансамбль с барочной тради-



Архитектор Герман Хензельман и др.
Застройка первой очереди Карл-Маркс-Аллее. Вост. Берлин, 1951–1954.
Площадь Франкфуртских ворот и Штраусбергерплатц





Архитектор Георги Овчаров и П. Златев.
Площадь Ларго в Софии, Болгария.
1950–1953.

Архитекторы Хориа Майку, Николае Бэдеску и др.
Дом газеты «Скынтейя» в Бухаресте, Румыния. 1948–1953

цией города (архит. Р. Ропер и др.). При реконструкции Лангештрассе в центре Ростока (с 1953) использовались формы-знаки, отсылающие к северогерманской кирпичной готике. Анфиладу парадных площадей, следующих пространственным схемам классицизма, получил Магдебург (с 1953). Традиционным стереотипам следовала и симметричная пространственная структура Эйзенхюттенштадта, нового города, начатого в 1952 г. при металлургическом комбинате (архит. К. Лойхт). Первая очередь его имела замкнутые кварталы; периметр магистралей образовали фронты неоклассических зданий.

В ГДР архитектура, варьировавшая приемы соцреализма, четко сложилась и быстро распространилась, вытесняя еще не забытый функционализм. После 1955 г. она была так же решительно оставлена.

Без особых проблем сложился вариант историзма в Болгарии, которая в 1946 г. была провозглашена Народной республикой. Здесь традиция сдержанного неоклассицизма, которую в тридцатые годы развивал Георги Овчаров (1889–1953), практически не прерывалась. В 1953 г. завершено начатое в 1939 г. крупное сооружение этого направления, Государственная библиотека святых Кирилла и Мефодия в Софии (архитекторы И. Василёв, Д. Цолов). Разработанный в 1944–1945 гг. генеральный план реконструкции Софии (архит. Любен Тонев) имел целью снять качественные контрасты между условиями проживания во внутреннем ядре города и на окраинах, создать основы функционального зонирования. Центр планировался как группа парадных площадей, подчиненных осям симметрии (1949, Г. Овчаров, Р. Рибаров). В его системе доминирует площадь Ларго, от которой расходятся две крупные городские артерии. Их начало отмечено монументальным зданием, предназначавшимся для ЦК БКП, с крупным портиком, обращенным к площади, и венчающей башней со шпилем (1950–1953, архит. П. Златев и др.). В формах этого центрального ансамбля ощутимо влияние как предвоенного французского академизма, так и советской архитектуры тех лет. Позднее система площадей дополнена подземным уровнем, где к пешеходным переходам открываются экспозиции археологического музея (начало 1960-х).

В архитектуре Румынии этого времени причастность к «вневременным» символам утопии коснулась прежде всего зданий общественного назначения. Самым крупным и претенциозным сооружением такого рода стал Дом газеты «Скынтейя» в Бухаресте (1948–1953, архитекторы Хория Майку, 1905–1975, Н. Бэдеску и др.), где комплекс газетных редакций и издательств соединен с полиграфическим комбинатом. Корпуса последнего образуют сложную пространственную структуру с открытыми и закрытыми дворами, охватывающую высокий издательский блок, увенчанный башней со шпилем. Композиция, нарастающая к центру и акцентированная малыми башнями на углах, замыкает перспективу магистрали север-юг. Массивная классицистическая пластика скрывает каркасную конструкцию; она безразлична и к функциональному наполнению объемов. Здание создавалось, прежде всего, как символ государственности, входящей в систему социалистической части мира.

Включение польской архитектуры в символическое единство архитектур «восточного блока» было трудным процессом, имевшим результаты лишь весьма ограниченного значения. В конце сороковых годов главное место занимали гигантские задачи восстановления. Среди его объектов были и ансамбли исторических городских центров, ставшие в общественном сознании символами национального возрождения. В массовом строительстве этого периода реализовались многие замыслы и стремления польских урбанистов и архитекторов 1920–1930-х гг., входивших в объединения «Блок» и «Презенс», которые сотрудничали с CIAM и развивали рационалистические концепции этой международной организации (Хелена и Шимон Сыркус, Богдан Ляхерт, Богдан Гнедовский и др.). Острота жилищного кризиса понуждала к простейшим наиболее экономичным решениям. В организации жилых комплексов преобладала строчная меридиональная застройка. Обращение к традиции польского довоенного функционализма было естественным.

В 1949 г., однако, установка на строительство социализма в Польше оказалась связана с пожеланием использовать в архитектуре монументальный «вневременный» историзм как визуальное обозначение принадлежности к социалистической системе. Самым значительным воплощением идеи стала застройка Маршалковского жилого района в центре Варшавы (1951–1952, архитекторы Ю. Сигалин, З. Стемпинский, Я. Кноте, С. Янковский). В систему построек вместе с многоэтажными жилыми домами вошли крупные общественные здания. Их монументальные объемы с пешеходными аркадами понизу и ордерным декором на массивных фасадах образовали фронт Маршалковской улицы и площади



Архитекторы Ежи Вержбицкий, Вацлав Клышевский, Ежи Мокшинский.
Здание ЦК ПОРП в Варшаве. 1947–1951

Конституции. Классицистические симметричные схемы получили в Варшаве театр в районе Жолибож (архит С. Брукальский) и здание Министерства сельского хозяйства (архитекторы Е. Грабовский, С. Янковский, Я. Кноте).

Чтобы поддержать наметившуюся тенденцию, правительство СССР решило, как дар советского народа, построить в Варшаве Дворец культуры и науки, который должен был стать не только пространственным ориентиром — самым высоким зданием в городе, но и эталоном стиля (1952–1955, архитекторы Л. В. Руднев, А. Ф. Хряков, А. П. Великанов). Место для него было определено у пересечения Маршалковской улицы и Иерусалимских аллей. Предполагалось, что оно будет таким же зримым центром города, каким должен стать для Москвы неосуществленный Дворец Советов. Переход от городской застройки к центральной башне с шатром и шпилем создавался через распластанные корпуса подиума. Здание предназначалось для Польской Академии наук и центра международных конгрессов. Авторы проекта изучали польскую архитектуру, вводя в декор национальные мотивы — как они их понимали. В построении масс, однако, отчетливо преобладали узнаваемые стереотипы форм высотных зданий Москвы. Предварительно обсудить программу и проект дорогостоящего подарка с общественностью Варшавы не посчитали необходимым, и массовым сознанием здание было воспринято как навязанный, чужеродный городу объект, что лишь ускорило общее отторжение историзма в архитектуре как системы символов нового польского общества. Неоклассицизм не получил распространения за пределами Варшавы и не затронул массового строительства.



Архитектор Мирослав Дрофа.
Жилой дом в Злине (Готвальдове), Чехословакия. 1947–1949

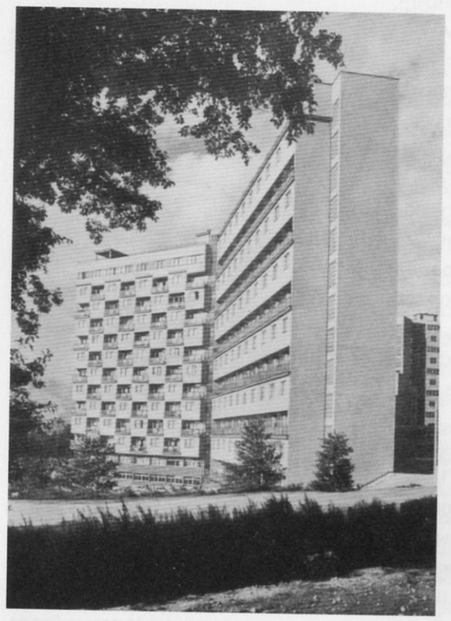
В полемике с ним, однако, функционалисты искали новые средства выразительности, основанные на осмыслении тектоники и пластики конструкций и функционально-пространственных структур. Монументальность бывшего здания ЦК ПОРП в Варшаве (1947–1951, архитекторы Е. Вержбицкий, В. Клышевский, Е. Мокшинский), корпуса которого, образующие замкнутое каре, производят впечатление гигантского монолита, подчеркнута выявленной на фасадах пластикой каркаса железобетонной стены. Монотонность протяженных ритмов мелких вертикальных элементов, повторение их равных ярусов дополняют метафору непреклонной, не знающей сомнений силы.

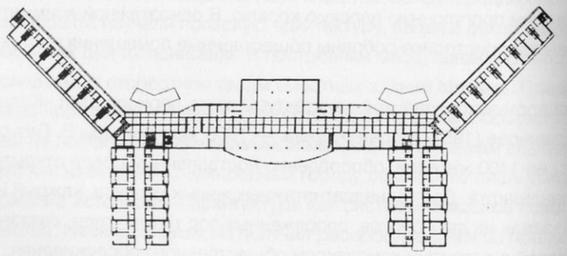
Расчленение здания по функциональному признаку на контрастные массы, разнообразие приемов организации плоскостей и их ритмов, выделенная пластичная ротонда холла, несущая некие намеки на неоклассические мотивы, определили своеобразную живописность здания министерства коммуникаций в Варшаве (1948–1951, архит. Б. Пневский), одного из наиболее выразительных произведений польского послевоенного функционализма, остававшегося в 1945–1955 гг. преобладающим направлением в архитектуре страны.

Особое положение архитектуры Чехословакии в первое послевоенное десятилетие определялось тем, что она прочно сохраняла сложившуюся перед войной функционалистическую традицию — в то время эта традиция получила здесь более последовательное развитие, чем в любой другой стране. Она была подкреплена солидной базой теоретических исследований и перешла от разрозненных экспериментов к распространению в массовом строительстве. Концепция чехословацкого функционализма связана с социалистическими идеями и «первой утопией» советской архитектуры. Сразу после 1945 г. в Чехословакии возобновилась начатая еще в конце двадцатых работа над типами коллективного жилища, продолжилось исследование проблем стандартизации и индустриализации жилых построек массовых типов. С конца сороковых вновь началась застройка Злина (Готвальдова) по генплану 1932–1935 гг. архит. Ф. Гогуры. Облик первых послевоенных жилых массивов объединяла здесь архитектурно-конструктивная система с выведенным наружу железобетонным каркасом, имеющим единый шаг, и кирпичным заполнением (1947–1949, архит. М. Дрофа). Та же система с круглыми колоннами каркаса использована для 11-этажного квартирного блока «коллективного дома», завершенного крытыми террасами, окружающими прогулочную плоскую кровлю. В одноэтажной асимметрично сформированной пристройке собраны общественные помещения и службы дома.

Шедевром чехословацкой архитектуры этого периода стал «Коллективный дом» в Литвинове (1953, вторая очередь — 1958, архитекторы В. Гильский, Е. Лингарт) на 1400 жителей, обособленно поставленный среди открытого живописного ландшафта. Два тринадцатиэтажных жилых корпуса, каждый из которых образован из двух блоков, сопряженных под тупым углом, связаны 7-этажной вставкой с развитым комплексом общественного обслуживания. Создан широкий набор разнообразных квартир. Форма здания рационально организована и, вместе с тем, построена на сильных контрастах, пластична, а свободно постав-







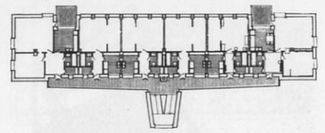
Архитекторы Вацлав Гильский, Евжен Лингарт. «Коллективный дом» в Литвинове, Чехословакия. 1953–1958



ленный объем открывает разнообразные ракурсы при движении вокруг. Длительная эксплуатация подтвердила универсальность и гибкость социальной программы дома.

Устойчиво развивавшийся функционализм в Чехословакии первой половины пятидесятых сосуществовал с историзмом, воплощавшим идейную солидарность социалистического блока. Он оставил след в пространственной структуре некоторых городов и поселков и в архитектуре общественных зданий — таких, как гостиницах «Интернационал» в Праге (1952–1956, архит. Ф. Йержабек и др.), где воспроизведены стереотипы московской архитектуры конца сороковых годов, или «Девин» в Братиславе (1951–1953, архит. Е. Беллуш), упрощенной вариации шинкелевского классицизма. Идеологизированный историзм в Чехословакии особенно неуклюж и провинциален.

Архитектура Венгрии в конце сороковых годов также начала с продолжения традиции предвоенного функционализма, внимательно исследовавшего эстетический потенциал целесообразного. Четкое построение объема и выразительный ритм фасадов отличали лучшие жилые постройки этого времени — галерейные жилые дома в будапештском районе Чепель (конец 1940-х, архит. Л. Гадорош), односекционные 9-этажные дома на Дунайской наб. в Будапеште (1948, архитекторы П. Немет, Л. Гадорош). Дом профсоюза строителей в Будапеште (1947–1948, архитекторы Л. Гадорош, И. Переньи, Г. Прейзич) с его динамичным сопоставлением шестиэтажной пластины и распластанного блока зала отмечен маньеристским подходом к использованию языка форм рационалистической архитектуры (эффектно вынесенные перед фасадной стеной высокие круглые железобетонные колонны каркаса, заглубленный верхний этаж, бетонное





Архитектор Лайош Гадорош.
Галерейный дом в районе Чепель,
Будапешт, Венгрия. 1947–1949

Архитекторы Лайош Гадорош,
Имре Переньи, Габор Прейзич.
Дом профсоюза строителей
в Будапеште. 1947–1948

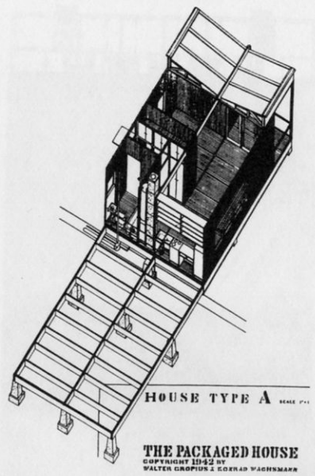
обрамление, превращающее пять верхних этажей в подобие огромной лоджии, горизонтальный эркер, асимметричное положение которого вносит динамику в равномерный ритм членений фасада). С начала пятидесятых, однако, и в Венгрии началось внедрение ориентации на классическое наследие в масштабе государственно-партийной идеологии. Функционалистические эксперименты были прекращены; вытеснивший их неоклассицизм невыразителен и не несет рациональных решений.

Стремление соединить становление плановой экономики и создание крупных государственных строительных и проектных организаций с внедрением запрограммированного идеологически «социалистического стиля» во всех восточноевропейских странах не принесло успеха. В лучшем случае возникали хорошо упорядоченные комплексы застройки (как аллея Карла Маркса в Берлине). Однако намерение создать политическими и административными методами художественно осмысленную среду, несущую отражение социалистических идеалов, оказалось невыполнимым. Повторение неудач, следовавших практически одной и той же схеме, показало бесплодность попыток управления процессами развития художественной культуры средствами внешнего давления и навязывания внехудожественных программ.

Послевоенный вариант «интернациональной архитектуры»

Лидером государств, прилегающих к северной Атлантике, стали после войны Соединенные Штаты Америки. Географическая удаленность от театров военных действий позволила им за годы войны умножить свою экономическую мощь. Доля Западной Европы в мировой экономике до 1939 г. намного превосходила долю США; после войны она упала до половины американского уровня. Помощь, оказываемая Америкой по плану Маршалла, скрепляла солидарность стран, принимавших предложенные правила игры. «Доктрина сдерживания» противопоставлялась советскому влиянию. «Век Америки» казалось естественным распространить на область культуры, включая и архитектуру; при этом на нее распространилось и противостояние идеологий двухполюсного мира.

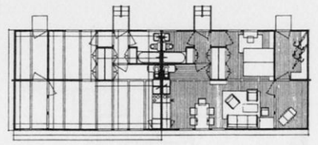
По другую сторону «железного занавеса» в это противостояние, как общее выражение социалистического идеала, вошли мифы «второй утопии» советской архитектуры. Для архитектуры Запада еще предстояло найти объединяющую парадигму. Логика противостояния обязывала придать ей антиисторицистский характер. К использованию опыта архитектурного авангарда, однако, официальные идеологи относились с настороженностью — и не только потому, что многие его идеи трудно было четко отделить от социального утопизма. В предвоенные годы эксперименты «новой архитектуры» оставались единичными вкраплениями в ткань американских городов, в официальной архитектуре которых преобладал академический историзм. В Англии довоенная модернистская архитектура оставалась убедительной лишь для меньшинства и противостояла массовой культуре. Во Франции относительно широким успехом пользовались только ее компромиссные варианты (подобно «железобетонному классицизму» О. Перре).



Архитектор Вальтер Гропиус, инженер Конрад Ваксман.
Стандартный «пакуемый дом». 1948.
Аксонометрия, план

Искомое в конечном счете было определено двумя предпосылками, вызревавшими в годы войны и в первые послевоенные годы. Одной из них стало преобладание духа анонимности, в противовес индивидуализму и стремлению к внешнему самоутверждению. В ситуациях военного времени анонимность, исходившая от армейских распорядков, распространилась на все общество. Второй предпосылкой, направленной непосредственно на архитектуру, стало прямое вовлечение в выполнение неотложных задач строительства средств и методов машиностроительной промышленности. В отличие от развивавшейся с 1920-х гг. индустриализации строительства, шедшей как бы «изнутри», такое внешнее вторжение вносило в архитектурно-конструктивные формы новые качества — высокую точность геометрических очертаний, возможность герметичного сопряжения крупных элементов из различных материалов, универсальность наборов стандартных элементов.

Примеры абсолютно анонимных сооружений создавались в промышленном строительстве США военных лет. Они основывались на использовании «сухого» монтажа быстро возводимых конструкций из крупных стальных элементов каркаса и панелей стен. Они впечатляли громадностью объемов, приведенных к очертаниям элементарных геометрических тел, полным отсутствием того, что не вызвано необходимостью, жестким ритмом, основанным на подчинении единому модулю. Их анонимность была абсолютна.



Новые стандарты точности формы элементов вошли в производство сборных домов, к которому привлекались избыточные мощности машиностроительных и самолетостроительных заводов (за годы войны и сразу после нее в США их произведено более 200 тыс.). «Пакуемые дома», систему которых разработали Вальтер Гропиус и Конрад Ваксман (1901–1981), имели деревянные панели 1x3 м для стен и перекрытий. Обрамленные универсальным стандартным профилем, они соединялись на углах металлическими замками. В единую пространственную сетку с модулем 1 м можно было вписать различные комбинации панелей из стандартного набора, получая варианты дома, и впоследствии дополнять их. Такой дом можно смонтировать и вновь разобрать за несколько часов, его элементы удобно паковались для перевозки. Более распространенный в США дом «Аркон» (1947, архит. К. Кох) имел стальные элементы каркаса и деревянные панели заполнения, соединяемые болтами. Подобные сборно-разборные постройки требовали точности изготовления, превосходившей традиционную для строительства.

В Великобритании экстренные потребности в жилье, вызванные разрушениями при авианалетах, частично восполнялись выпуском сборных алюминиевых построек на производственных линиях авиазаводов. После окончания войны эти производства использовались для осуществления программы строительства школ в графстве Херфордшир, где их недостаток был особенно острым. Для этого группа архитекторов (С. Джонсон-Маршалл, Р. Уолтерс, Д. Лейси) разработала гибкую систему сборного строительства, основанную на стандартизации не объектов, а набора элементов — легких металлических каркасов, панелей стен и перекрытий, окон. Располагая их различными способами на мо-





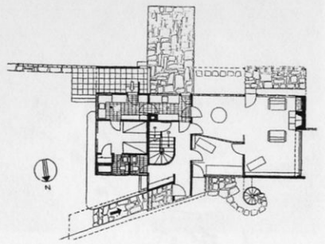
Архитектор Стирред Джонсон-Маршалл и др.
Здание школы из стандартных элементов. Херфордшир, Великобритания. 1948.
Интерьеры

дульной планировочной сетке, можно было создавать различные композиции зданий. Первые экспериментальные одно-двухэтажные здания построены в Херфордшире в 1947–1948 гг. (С. Джонсон-Маршалл, Д. Медди, М. Кроули). Здания имели каркас со стойками из мелких прокатных профилей и легкими решетчатыми балками. Наружные стены и кровли монтировались из ребристых железобетонных панелей, отделываемых изнутри сухой штукатуркой. В этих легких прозрачных зданиях со светлыми интерьерами сложилась аскетичная эстетика анонимной среды, отражавшая дух первых послевоенных лет.

Как заметил германский историк по окончании второй мировой войны, материальные ресурсы восполнялись быстрее, чем фонд идей[24]. Распространение анонимного строительства и инерция аскетичного самоограничения давали надежду на то, что объединяющим началом развития новых тенденций в архитектуре Запада может стать функционализм, возвращающийся к своей изначальной чистоте времен Веймарской республики и легендарного Баухауза, тем более что главный герой легенды, Вальтер Гропиус, продолжал активную деятельность.

Он оставил Германию в 1934 г. и после трех лет работы в Великобритании был приглашен в Америку, заведовать отделением архитектуры в аспирантуре Гарвардского университета. В Линкольне, пригороде Бостона, он построил для себя дом (1937). Четкие белые формы, в которых абстрактная геометрия преобладает над материалом, обширные проемы, свободный план выделяют постройку как интернационалистскую и модернистскую среди традиционных домов поселка Новой Англии. Но она заметно отличается и от дома Гропиуса в Дессау, близ Баухауза. Дело не только в том, что кирпич и бетон заменены американским деревянным каркасом с побеленной тесовой обшивкой. Ушла напряженность формы, модернизм начал «одомашниваться» под влиянием американской мечты о коттедже, увитом розами. Гропиус еще верил в формулы рационализма, но уже не был уверен в форме их выражения. Утрата духовного климата и людей, окружавших его в Веймарской республике, оказалась для Гропиуса фатальной. Америка не стала для него новой почвой.

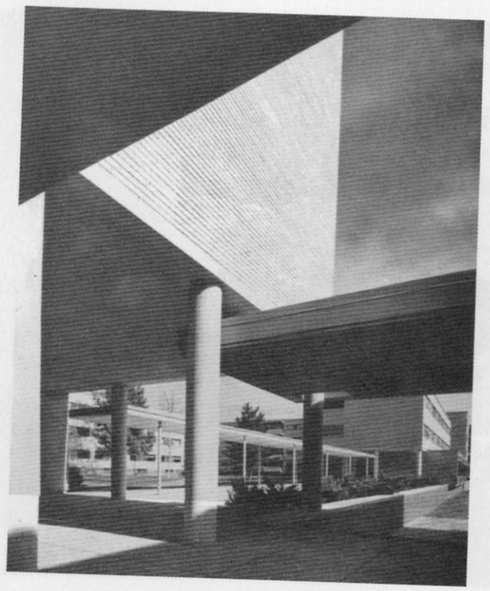


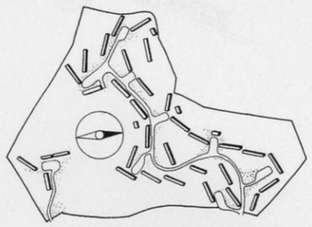


Архитектор Вальтер Гропиус.
Дом в Линкольне, Бостон, США, 1937.
Общий вид, план

Для архитектурного отделения Гарварда приход Гропиуса, однако, означал революцию. «Манипуляции с традиционными элементами были заменены рациональностью болтов и гаек, соединенной с более туманными идеями „новой архитектуры", настроенными на мотив диктата современной социальной и технической реальности. Все это дополнялось прогрессистскими сантиментами (хотя изначальные идеологические императивы никогда не раскрывались)»[25]. Приглашенный в Гарвард Зигфрид Гидион в 1938 г. прочел курс лекций, опубликованный затем в виде монументального тома «Пространство, время и архитектура»[26], в котором он показал работы Гропиуса и других своих европейских друзей, объединяемых CIAM, как проявление единственной истинной и плодотворной тенденции в современной архитектуре. Новое поколение американских архитекторов устремилось в Гарвард под крыло нового пророка. Среди первых его учеников — П. Рудольф, И. М. Пей, Ф. Джонсон. Вера в него была безграничной, влияние распространялось.

Гропиус утверждал предопределенность архитектурной формы функциональными, конструктивными и социологическими мотивациями. Вместе с тем функционализм эпохи Баухауза использовал приемы формообразования, исходящие от посткубистского искусства — голландского неопластицизма и российского супрематизма. Социальная утопия выступала в роли арбитра, примиряющего





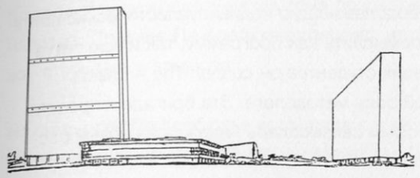
Архитектор Вальтер Гропиус.
Центр аспирантуры Гарвардского университета. Гарвард, США. 1948–1950

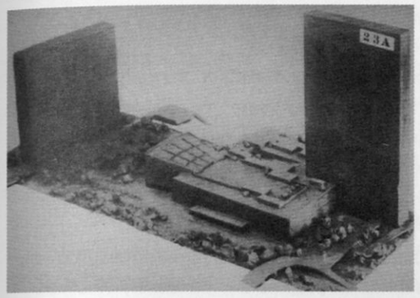
Архитекторы Вальтер Гропиус, Марсель Брейер.
Поселок Алюминиум-сити под Питтсбургом, США. 1941–1942

рационалистическую догму и иррациональность эстетических предпочтений. Это объединяющее начало ушло из концепций американского периода (что заронило изначальную противоречивость в новые версии функционализма и, как мы увидим, привело его к кризису и появлению альтернатив постмодернизма). Американская культура, с ее стремлением к зрелищности, провоцировала увеличение разрыва между чувством и интеллектом, изначального для концепции Гропиуса.

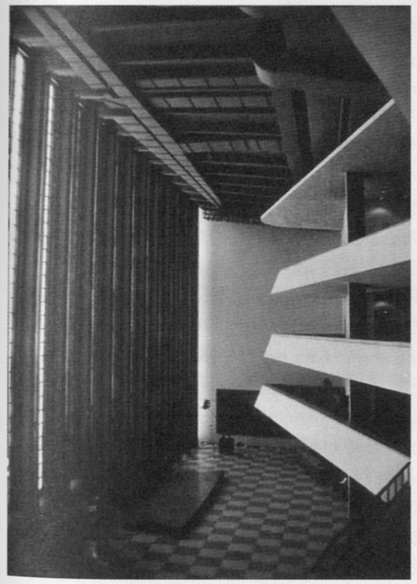
В начале американского периода Гропиус не имел крупных заказов, построив вместе с Марселем Брейером несколько пригородных особняков и в 1941–1942 гг. Алюминиум-сити под Питтсбургом, мобильно созданный рабочий поселок военного времени, аскетичные стандартные дома которого живописно расставлены по горизонталям крутого лесистого холма. С Конрадом Вакманом он совершенствует сборные дома, которых требовала военная ситуация. Только в 1948–1950 гг. под его руководством спроектирован и построен новый комплекс центра аспирантуры Гарвардского университета. Распластанные трехэтажные блоки общежитий и общественный блок, связанные легкими навесами, складываются в систему полуоткрытых двориков, новую версию традиционного приема застройки американских университетских «кампусов». Но респектабельной «неогеоргианской» эклектике Гарварда резко противопоставлена «фабричная эстетика» плоских кровель, горизонтальных окон, тонких бетонных навесов на металлических стойках. Ничего необычного в систему форм функционализма комплекс, впрочем, не внес.

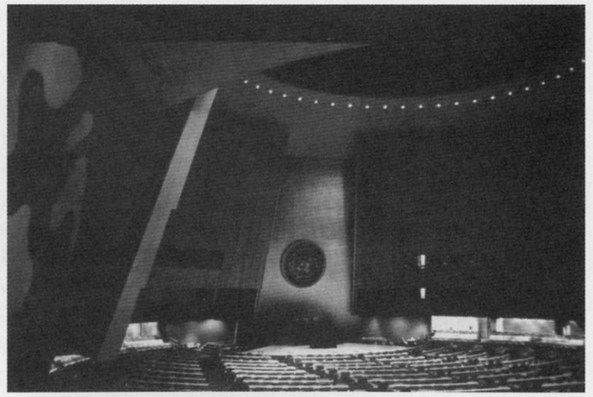
В Гарварде Гропиус вернулся к бригадному методу проектирования. В ранний период Баухауза он видел в нем возрождение стародавнего ремесленнического братства, идеальной ячейки утопического общества. Теперь, впрочем, Гропиус











Архитекторы Уоллес К. Харрисон, Макс Абрамовиц и др. (по идее Ле Корбюзье). Комплекс ООН в Нью-Йорке (1947–1952). Эскиз и предварительный макет «23А», выполненные Ле Корбюзье; общий вид, вестибюль, интерьер зала совета безопасности

указывал лишь на анонимность, преодолевающую индивидуалистические притязания и позволяющую объективно осмыслить как программу, так и всю ситуацию современности. В 1946 г. из своих студентов он создал The Architect Collaborative (TAC), оставив за собой роль методолога. Эта бригада и проектировала бостонский комплекс, с которым связывалась надежда на новый расцвет функционализма.

Американский рынок проектных услуг, однако, способствовал превращению TAC в обезличенную разветвленную проектную фирму, открытую для любых клиентов и не придерживающуюся единой концепции. В 1956–1961 гг. под маркой TAC (и, следовательно, за подписью Гропиуса) строится историцистское здание посольства США в Афинах. Строительство 59-этажного офиса «Пан Ам», поднимающегося над нью-йоркским вокзалом «Гранд Сентрал», блокировало перспективу Парк Авеню, что вызвало бурю протестов, сильно подорвавшую репутацию Гропиуса. Прибыв в Америку на спаде творчества, он не имел сил, чтобы оправдать возлагавшиеся на него надежды и предложить некую новую архитектурную парадигму.

И все же реальная основа для создания универсального словаря форм к концу сороковых годов существовала в вариантах радикально обновленной строительной техники, возникавшей при конверсии некоторых предприятий военно-промышленного комплекса, искавшего новых клиентов. Строительство могло открыть обширный рынок изделий из стали и алюминия. И почти так же, как это было в последней четверти прошлого века, когда сталепромышленники побуждали архитекторов к широкому применению стального каркаса, множатся идеи «архитектуры металла и стекла», основанной на применении тонко и точно обработанных изделий. Технологический опыт был накоплен в строительстве сборных зданий военных лет. Нужна была форма, в которой он будет эффективно использован.

Первым опытом ее создания стало строительство комплекса ООН в Нью-Йорке на берегу Ист-Ривер (1947–1952). Для проектирования была собрана международная группа из одиннадцати членов, в которую вошли такие крупные мастера, как Ле Корбюзье, Оскар Нимейер, Свен Маркелиус. Советский Союз представлял инженер Николай Басов. Возглавлял группу Уоллес Харрисон, один из строителей Рокфеллер-центра, связанный с семейством Рокфеллеров, которое пожертвовало для строительства комплекса часть земельного участка. Для разработки проекта, порученной фирме Харрисона и Макса Абрамовица, избран пластилиновый эскиз «23-А», вылепленный Ле Корбюзье, определивший пространственную структуру комплекса и его членение на 39-этажную прямоугольную пластину Секретариата ООН, криволинейно очерченный объем Генеральной ассамблеи и связавший их распластанный объем с помещениями Советов, комиссий и конференц-залов. Длинные стороны объемов параллельны Ист-Ривер, к набережной которой они примыкают. Здания вместе образуют как бы самодостаточный скульптурный объект, расположенный на платформе с маленьким парком, подъездами к зданиям и прогулочными дорожками.

К городскому контексту их система безразлична, что характерно для функционализма. Позднее Ле Корбюзье говорил, что Харрисон попросту беззастенчиво «стянул» его замысел.

Но сама идея Ле Корбюзье восходила к конкурсному проекту здания Лиги Наций, предложенному Ханнесом Мейером. Господствующий над комплексом высотный объем завершал развитие небоскреба-пластины, начавшееся в тридцатые годы, достигнув простоты очертаний элементарного геометрического тела. Узкие торцовые фасады Секретариата облицованы вермонтским мрамором, широкие, обращенные к реке и городу, — гигантские стеклянные экраны, подвешенные снаружи к железобетонной этажерке несущей конструкции. Навесные стеклянные стены использовались с 1910-х годов (фабрика «Фагус», В. Гропиус, 1913; универмаг «Хэлиди» в Сан-Франциско, У. Полк, 1917). Но в ранних конструкциях температурные изменения на поверхности экрана нарушали герметичность стыков, и дождевая вода при ветровом давлении попадала внутрь. Харрисон, используя возможности конвертируемой военной промышленности, создал гигантскую поверхность, геометрия металлического каркаса которой доведена до точности, считавшейся доступной только в машиностроении, а конструкция имеет подвижные и вместе с тем недоступные для влаги сочленения. Стены-экраны Секретариата из зеленого стекла герметичны, среда внутри регулируется кондиционированием воздуха. Потолок многоярусного вестибюля образован переплетением металлических воздуховодов; они, в отличие от интерьеров «хай-тек» восьмидесятых, не несут знаковой функции — просто существуют как нечто необходимое. Структура крупных внутренних пространств, выбор материала и фактуры ограничивающих поверхностей подчинены акустическим расчетам — и все же интерьеры близки к американскому ар деко тридцатых.

Достигнут новый уровень осуществления постройки средствами, ранее присущими только машиностроению; она и функционирует, как хорошо налаженная машина. Но анонимность и холодная ясность геометрии масс, определив вненациональный характер архитектуры, не внесли в нее конкретных символических значений. Льюис Мамфорд полагал, что доминирующая роль пластины секретариата в системе не может символизировать дух встречи наций — она отражает лишь преобладание бюрократии в организации[27]. Новый образ был создан. Но в мифологию, создававшуюся американскими идеологами, он не встраивался.

Стеклянные миражи «века Америки» — Мис ван дер Роэ и его стиль

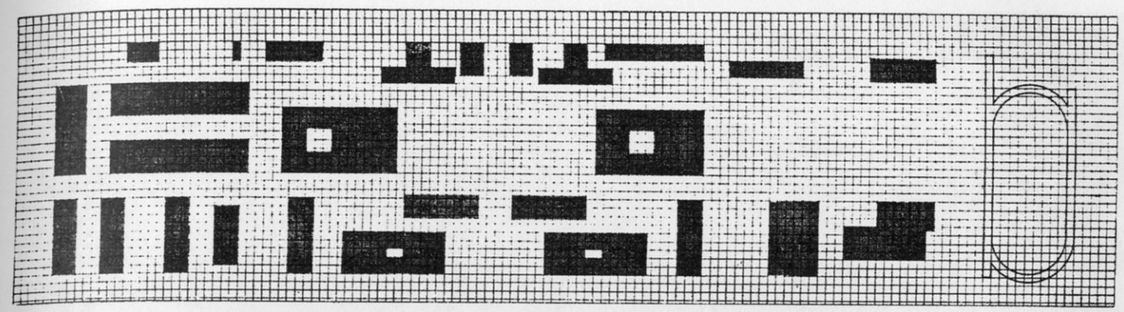
Идеологи пятидесятых избрали другой сюжет. Героем их архитектурного мифа стал Людвиг Мис ван дер Роэ, как и Гропиус эмигрировавший из Германии. Нацистам стоявший вне политики Мис, приверженец католической философии томизма, казался опасным «левым». Идеалами он не пожертвовал и в 1938 г. принял приглашение в Чикаго — спроектировать новый комплекс Иллинойского технологического института (ИТИ), где затем возглавил архитектурный факультет.

Мечтой Миса было использовать техническую культуру Америки, чтобы создать совершенную форму, отвечающую идеалам неоплатонической эстетики томизма — рациональной простоте, ясности, светлости, отражающим нездешнюю гармонию. Он вывез из Европы и неосуществленные замыслы-эмбрионы — восходящую к экспрессионистическим идеям начала 1920-х гг. идею небоскреба-кристалла со стенами из стекла и просвечивающих насквозь домов со свободной планировкой и стеклянными стенами.

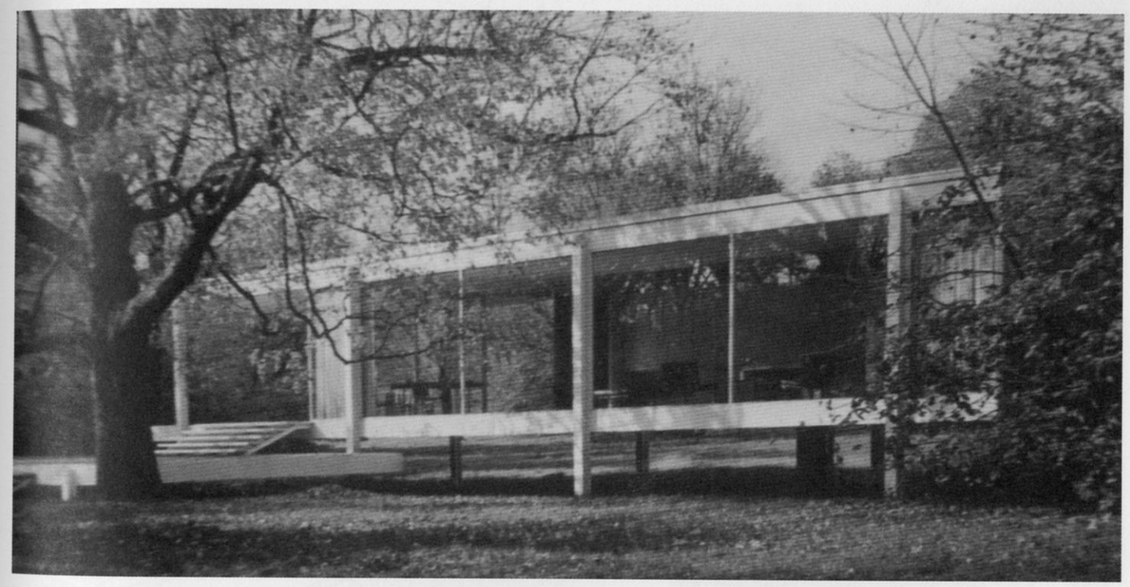
Путь к созданию духовных ценностей Мис видел в развитии мастерства: «Важно спросить себя не „что", а „как"»[28]. Средства достижения совершенства («как») он связывал с современной техникой, которую поэтизировал. Обращаясь к студентам ИТИ (1950), он говорил: «Техника уходит своими корнями в прошлое. Она господствует над настоящим и устремляется в будущее. Она — подлинное историческое движение, одно из великих движений, которые определяют и представляют современную эпоху... Всюду, где техника достигает настоящего совершенства, она переходит в архитектуру... Архитектура зависит от своего времени. Она — кристаллизация его внутренней структуры, постепенное раскрытие его формы. Вот почему техника и архитектура так тесно взаимосвязаны. Мы искренне надеемся, что они будут вместе расти, что когда-нибудь одна станет выражением другой. Только тогда у нас будет архитектура, достойная этого имени: архитектура как истинный символ нашей эпохи»[29].

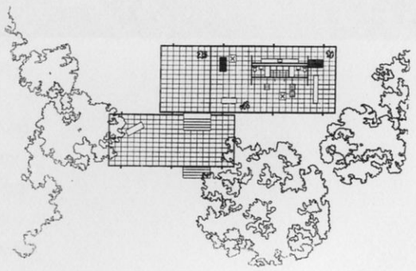
Проектируя генеральный план ИТИ, Мис вписал в единую модульную сетку прямоугольные объемы, свободно «плавающие» в целостной озелененной среде. Постройки не подчиняют себе пространство, но существуют в нем как независимые самодостаточные объекты. Мис оставался верен принципам «открытого плана», которые в начале двадцатых годов он создавал вместе с голландскими неопластицистами. Манифестом его концепции архитектуры, где наиболее откровенны аналогии с абстрактной живописью двадцатых, стал летний дом Э. Фернсуорт в Плейно, Иллинойс (1946–1950). К стальным стойкам, окрашенным белой эмалью, подвешены как бы парящие над землей гладкие плиты. Между ними — терраса и жилое пространство, огражденное лишь стеклянными панелями. Посреди этого пространства как бы «плавает» ядро обслуживания — единственная замкнутость — с санитарным узлом внутри и кухонным оборудованием на одной из внешних стенок. Стеклянный экран, отделяющий террасу, не совпадает с несущими стойками — подчеркнута эфемерность разделения пространства. Граница между внутренним и внешним визуально растворена. В контрасте со свободной прихотливостью форм природы постройка воспринимается как символ совершенства абстрактной геометрии, достигнутой средствами современной техники. Лаконизм формы, доведенный до предела, Мис развивал под девизом: «Меньше — значит больше».

Мис ван дер Роэ искал не специфические, но универсально применимые решения, универсальную форму. Замкнутый и самоуглубленный, он последовательно развивал свою систему, по сути своей противоположную концепции функционализма с его постулатом: «Форма следует функции». Полным антиподом он стал для Ф. Л. Райта с его необузданным индивидуализмом. Начав



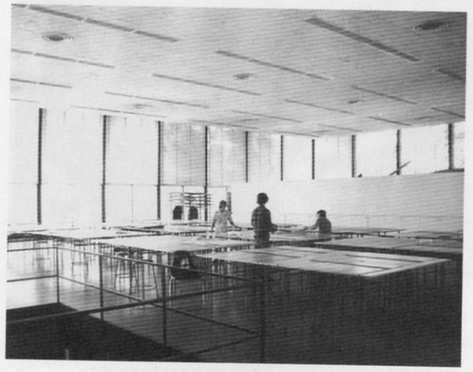
Архитектор Мис ван дер Роэ. Комплекс Иллинойского технологического института. Чикаго, США. Генеральный план

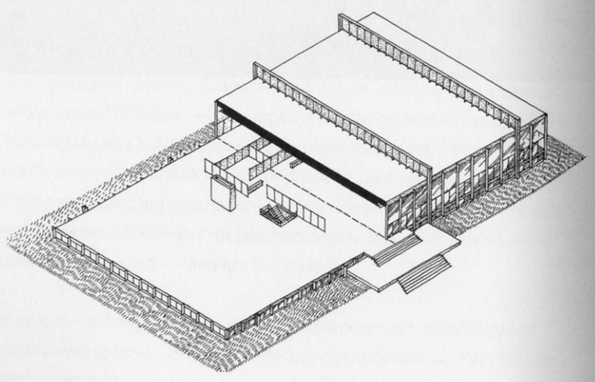




Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. Летний дом Э. Фернсуорт в Плейно, Иллинойс. 1946–1950. Общий вид, план







Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. Краун-холл — здание архитектурного факультета ИТИ, 1952–1956. Общий вид, интерьер, аксонометрия

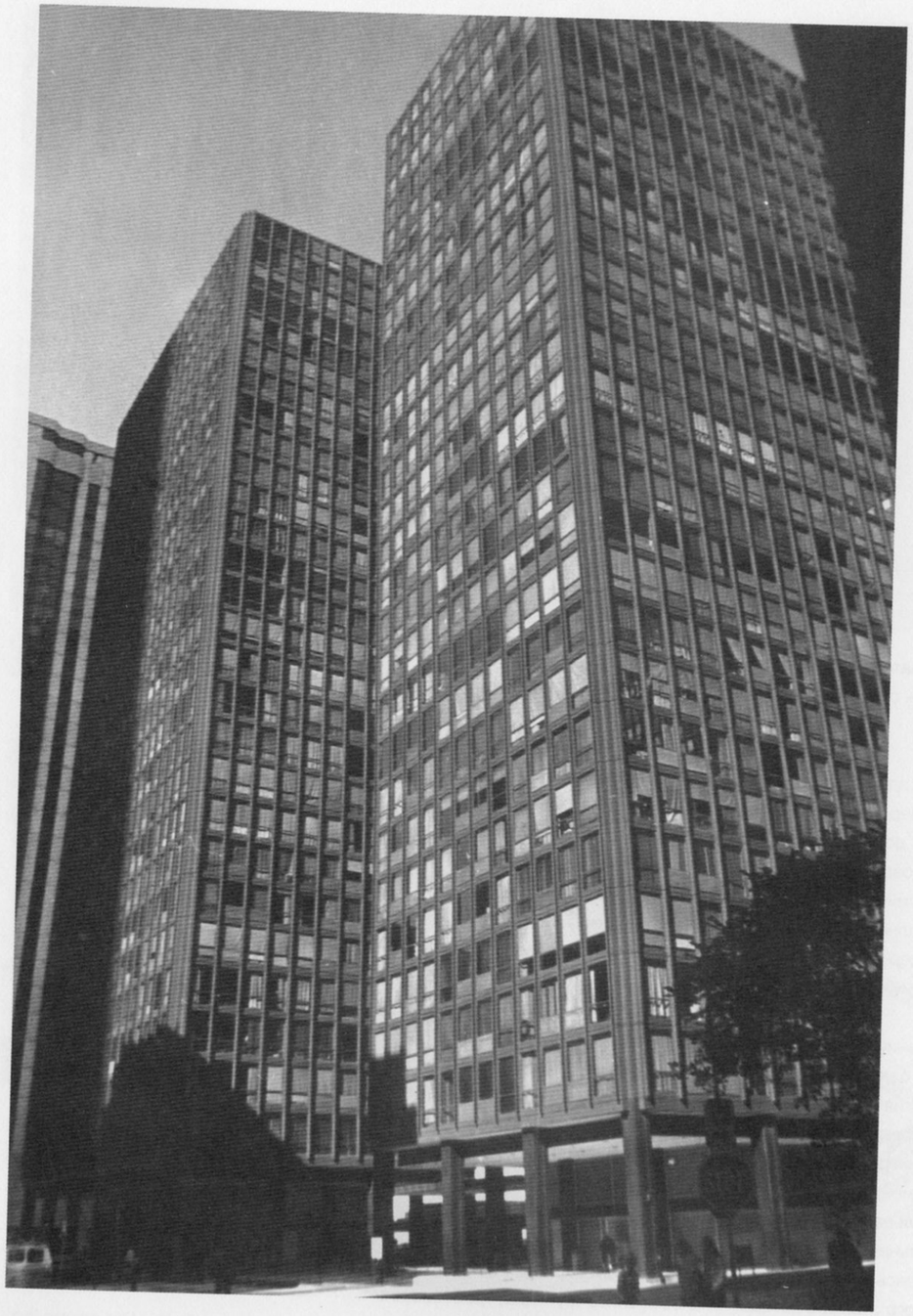


в 1920-е как последователь Райта, разрабатывающий одну из предложенных им формальных тем — открытый план, Мис пришел к системе, полярной идеям Райта в главном.

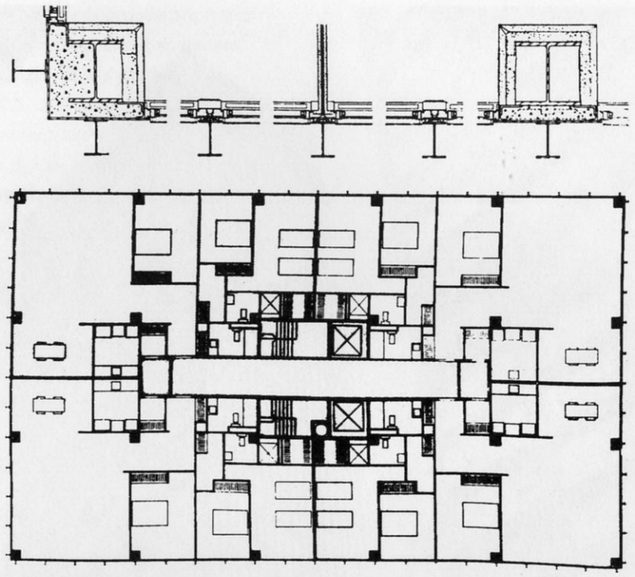
Он развивал два типа зданий: распластанный параллелепипед с нерасчлененным пространством, перекрытым без промежуточных опор, здание — хрустальный ларец, идущее от дома Фернсуорт, и вертикальный параллелепипед, каркасное здание, образованное суммой равноценных ячеек, «упакованной» в единый объем прозрачными экранами навешенных на каркас стеклянных стен. «Лучезарность», наполненность светом — одну из главных ценностей эстетики томизма — Мис ван дер Роэ воплотил в непрерывности стеклянных поверхностей, образующих наружное ограждение.

Для зальных сооружений, «ларцов», Мис использовал два типа конструкции — поднятые на стойках балки или фермы, к нижней стороне которых подвешена плоская плита покрытия (проект театра в Маннгейме, 1953; Краун-холл — здание архитектурного факультета ИТИ, 1952–1956), или пространственную плиту, образованную равномерной решеткой пересекающихся балок, лежащую на колоннах (Новая национальная галерея в Берлине, 1962–1968). Принципиально важной была нейтральность пространства, не подчиненного какому-либо виду использования. Реальная сложность жизни не укладывалась в формальную догму. Проблемы решались устройством под «хрустальным ларцом», формирующим образ, цокольного этажа, в который упаковывались функции, требовавшие замкнутости и разграничения. В берлинской галерее такой этаж образует стилобат, поднимающий на себе главный объем, в Краун-холле он не выявлен в визуально воспринимаемой структуре.

Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ.
Новая национальная галерея в Берлине.
1962–1968



Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. Дома на Лейк Шор Драйв в Чикаго. 1948–1951. Общий вид, конструкция ограждения, план дома



Симметрия, регулярность, равномерные ритмы почти графического расчленения поверхностей вертикальных призм — свойства формы высотных зданий Миса, которые не зависят от их назначения. Облик жилых домов в Чикаго — на Лейк Шор Драйв (1948–1951) и Коммонуэлс Променейд (1953–1956) — лишь эстетические тонкости разработки навесных наружных стен отличают от облика офисов — например, компании «Сигрэм» в Нью-Йорке (1954–1958). Конструктивный каркас скрыт под внешней оболочкой. Элегантные членения стеклянной стены стальными, бронзовыми или алюминиевыми профилями служат таким же метафорическим выражением конструкции, как пилястры на массивных стенах дворцов Возрождения. Здания независимы от окружения. Непрерывность стеклянной оболочки замыкает их и физически: помещения, зрительно раскрытые вовне, герметичны; воздух подается кондиционерами.

Совершенство исполнения входило в эстетическую программу мастера. Мис говорил о технике, которая, достигая настоящего совершенства, переходит в архитектуру. При этом, однако, он, используя современную машинерию, мыслил технику не в понятиях промышленного производства, но как продолжение человеческих рук, как изощренный инструмент умелого ремесленника. Простота его форм обманчива; она непереводима на язык промышленного стандарта — индивидуальность пространственных систем и тонко модулированные ритмы достигаются нюансами деталей, которые трудно выделить. Осуществить такие замыслы позволила специфика американской техники, во многом сохранившей гибкость и склонность к индивидуализации, восходящие к ремесленной традиции.



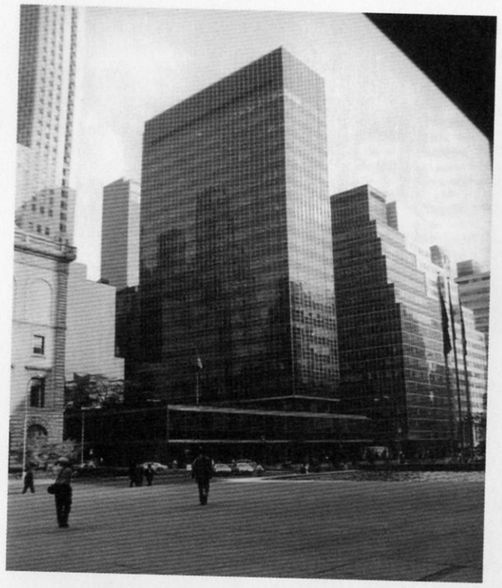
Архитекторы Людвиг Мис ван дер Роэ, Филипп Джонсон. Сигрэм билдинг, Нью-Йорк. 1954–1958

Первоначальный успех сложного для восприятия противоречивого мастера был обеспечен близостью — по-видимому, случайной — к американской традиции. В его постройках есть нечто от рациональной ясности домов колониальной Америки, с их тонкой и плоской оболочкой на каркасе, суховато-элегантными деталями и сдержанной простотой. Здания Миса импонировали и американскому пристрастию к техническому совершенству, а дух универсальности и преобладающая симметричность удовлетворяли влечение к проверенному и классическому. Первые стеклянные призмы казались воплощениями порядка в сумбурной среде американских городов.

Абстрактная универсальность «ледяных призм» была свойством, в котором творцы официальной идеологии США увидели желанный для них символ культурной интеграции Запада под лозунгами «атлантизма», культурная ценность которого удостоверялась европейским происхождением и профессиональной репутацией создателя. Обобщенность формы открывала ее многим ассоциациям — в ней можно было усмотреть символизацию научно-технического прогресса или «пространственности», соотносимой с приходом века космоса. В начале пятидесятых герметичный мир стеклянных кристаллов Миса был подхвачен рекламой, вовлекавшей его в мифы идеологии и игры большой политики.

В проектировании деловых и официальных зданий Америки с 1950-х гг. преобладающее положение заняли крупные фирмы, располагающие квалифицированными проектировщиками всех специальностей, что трудно для персональных ателье. Официальная поддержка, оказанная концепции Мис ван дер Роэ, побудила ряд таких фирм приступить к распространению «стиля Миса». Приемы, выработанные Мисом, переводились в плоскость стереотипов массовой культуры, освобожденных от сложных подтекстов и более удобных для тиражирования, чем исходные образцы. При этом они теряли «очеловеченность» технического, присутствовавшую в лучших работах мастера, но сохраняли опознаваемые признаки его стиля.

Большие фирмы среди анонимного персонала обычно выделяют лидера, имя которого становится как бы знаменем организации. Для СОМ в начале 1950-х гг. такую роль играл Гордон Баншефт (1909–1990). Спроектированный им офис фирмы «Левер» на Парк-авеню в Нью-Йорке (1951–1952) — 24-этажная башня-пластина, асимметрично поставленная торцом к улице над распластанным двухэтажным подиумом с помещениями для представительства, охватывающими зеленое патио. Такое нерентабельное использование дорогой земли стало для фирмы жестом престижа. Навесные стены высотной части не имеют символической пластики, отличающей произведения Мис ван дер Роэ, — они производят впечатление зрительно невесомой глянцевитой оболочки, зелено-голубое стекло которой равномерно расчленено тонкими полосками никелированного металла. Менее утонченный, но более эффектный для мимолетного взгляда, чем постройки Миса, Левер хауз стал образцом для бесчисленных подражаний — почти повторений — в коммерческой архитектуре (к подобным репликам относится, например, Кэстрол хауз, первый небоскреб Лондона, 1960, архитекторы Коллинз, Мелвин, Уорд). Стремление расширить полезную пло-



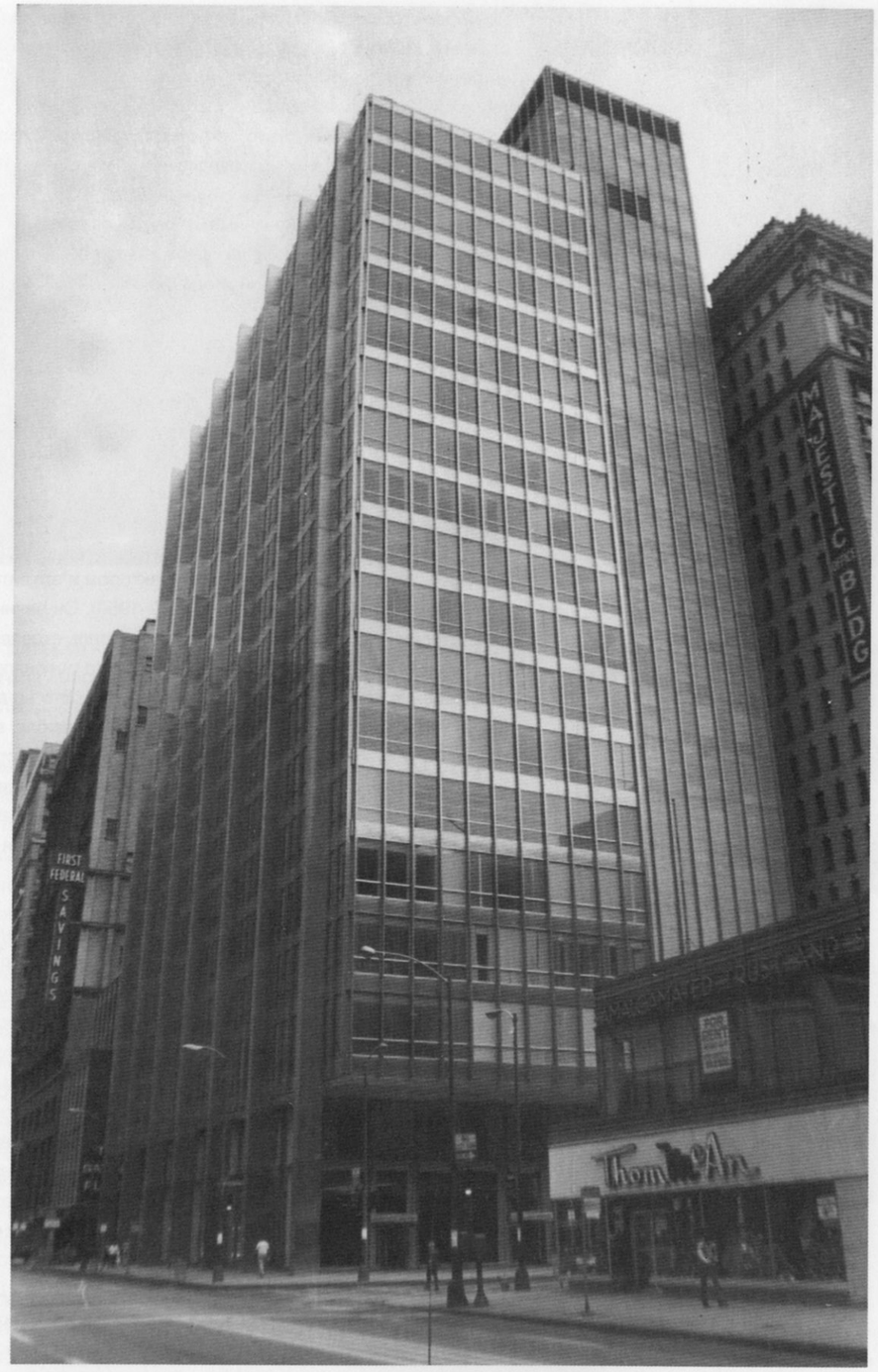


щадь офисов привело проектировщиков фирмы СОМ к увеличению пролетов между опорами, что требовало более крупных сечений. Чтобы сохранить при этом внутреннее пространство, пилоны стали располагать перед плоскостью наружного ограждения постройки. Первым примером такого рода стало 17-этажное здание компании «Инленд стил» в Чикаго (1955–1958), где вертикальные коммуникации вынесены в отдельную башню, а этажи, освобожденные от лифтовых групп и опор, получили гибкую планировку. Формальные темы Миса — внешние опоры зальных построек и навесная стена вертикальных призм — сведены вместе. Выступающие пилоны придали грубоватую энергичность облику 60-этажной башни правления банка «Чейз Манхэттен» в Нью-Йорке (1955–1961, СОМ).

Навесная стеклянная стена с ее технической сложностью и визуально воспринимаемой простотой, анонимностью, невесомостью стала за 1950-е гг. универсальным знаком бюрократии бизнеса. Она служила созданию образа бесстрастной деловитости, внушающей доверие к надежности фирм и корпораций. Как писал экономист Джон Гелбрейт, в начале века «корпорация была инструментом ее владельцев и отражением их индивидуальности. Имена этих магнатов — Карнеги, Рокфеллер, Гарриман, Меллон, Гуггенхейм, Форд — были известны всей стране... Те, кто возглавляет крупные корпорации сейчас, безвестны»[30]. Соответственно и индивидуализированная форма офисов сменилась анонимностью универсальной формы. Однако в повторениях растворилась впечатляющая сила прообразов. Развитие типов, созданных Мис ван дер Роэ, практически исключалось — предел абстрагирования был достигнут.

Архитектор Гордон Баншефт.
Левер хаус, Нью-Йорк. 1951–1952

Застройка квартала Барбикен в Лондоне.
Начало 1950-х



Архитекторы СОМ. *Здание банка «Чейз Манхэттен», Нью-Йорк. 1957–1961*

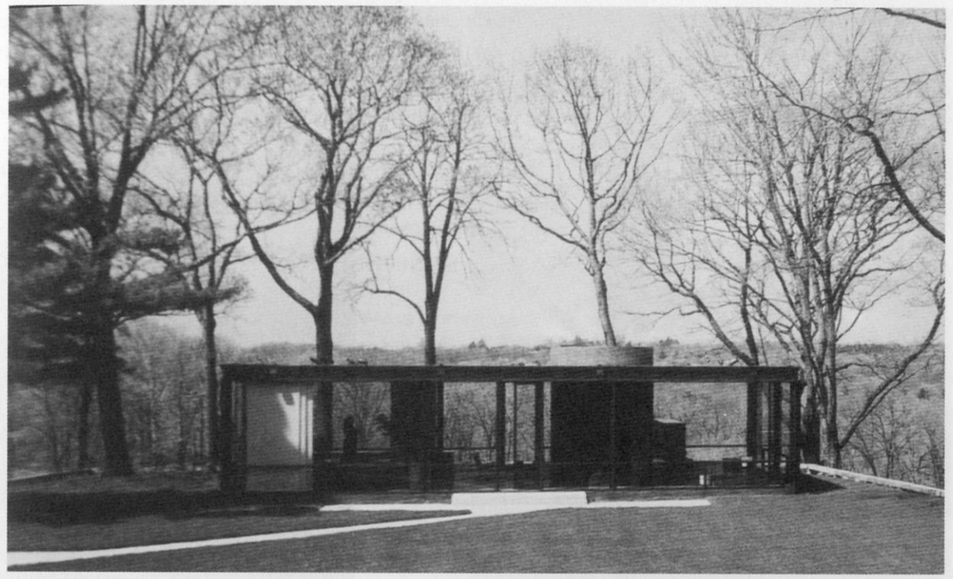
По мере того, как множились подобные сооружения, монотонность их простоты становилась угнетающей. Да и с практической точки зрения стеклянные призмы не были безупречны, рождая проблемы с поддержанием микроклимата и избыточной инсоляцией. Мода на них уходила, и в 1960-е гг. «стиль Миса» стал легкой добычей сардонического остроумия Роберта Вентури (о котором пойдет речь ниже). Но суждения, справедливые по отношению к эпигонам, не всегда справедливы по отношению к самому мастеру. Среди многочисленных зданий «стиля Миса» спроектированные им самим опознаются безошибочно — по гармоничной целостной форме, за сдержанностью которой — высокое мастерство, основанное на культурной традиции, искусность, редкая в наш век талантливого дилетантизма.

Варианты «стиля Миса»

Идеи Мис ван дер Роэ использовались не только для тиражирования выхолащивающей их коммерческой архитектурой. Они увлекли и нескольких крупных мастеров, предложивших свои варианты их разработки.

Построенный Мисом дом Фернсуорт при всей его необычности и непрактичности породил множество реплик в разных странах. Но наиболее примечателен дом, построенный для себя архитектором и эрудитом Филиппом Джонсоном в Нью-Кейнене, Коннектикут (1949–1950). Он начинал свою деятельность как историк и теоретик архитектуры, создатель отделения архитектуры в Нью-йоркском Музее современного искусства, что повлияло на его кредо: «Мое направление ясно — эклектическая традиция. Это не академический ретроспективизм... Я стремлюсь превзойти то, что я люблю в истории»[31]. Свой дом, по его словам, он начал как интерпретацию проекта стеклянного дома, опубликованного Мисом еще в 1937 г., где уже присутствовали минимализм формы и прозрачная геометрия (знал он, вероятно, и проект медленно строившегося дома Фернсуорт). Но истоки своей идеи Джонсон прослеживал далее — через Шинкеля и Шуази до Палладио[32].

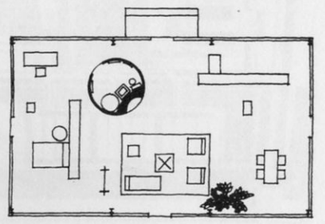
В отличие от динамичности композиции Миса (дом Фернсуорт сравнивали с выброшенной на берег яхтой), дом Джонсона — статичный стеклянный ящик, черный стальной каркас которого врастает в плоскую плиту основания, чуть поднимающегося над окружающей лужайкой. Его единое пространство просматривается насквозь как аквариум, из него широко открываются окружающие виды. Лишь цилиндр, сложенный из того же кирпича, которым выложен пол, поднимается среди нерасчлененного интерьера и проходит сквозь кровельную плиту; он включает санитарный узел, а во внешнюю его сторону врезан камин — идея дома связана не только с его формой, но и с продуманным ритуалом загородных «парти», он стал первым опытом «процессиональной архитектуры», принцип которой Джонсон позднее развил и перенес на общественные здания. Эстетика Миса трансформирована здесь в утверждение высокого статуса жизни, некоторые ритуалы которой вынесены на загородную поляну. Для Миса архитектурный объект — гармоничное обрамление свободно организующейся жизни; для Джонсона — ее украшение, знак социальной исключительности и интеллектуального



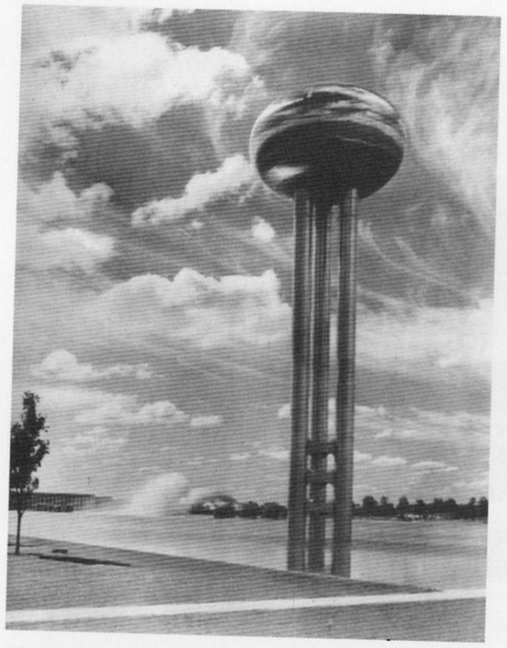
аристократизма. И здесь Джонсон — раньше самого Миса — до конца осознал, что неоплатонические начала «мисианской» эстетики связывают ее с рационализмом вневременным, классицистическим и ренессансным.

Влияние идей Миса — генерального плана и построек ИТИ — побудило Эеро Сааринена (1910–1961) принципиально изменить замысел самого крупного комплекса, строившегося в 1950-е гг. в США, — Технического центра Дженерал Моторс в Уоррене, Мичиган. Предварительные штудии были начаты в 1945–1948 гг. под руководством его отца — Элиела Сааринена (он перебрался в США после относительного успеха — второй премии — на конкурсе «Чикаго Трибюн» и с 1925 г. руководил Академией художеств в Кренбруке, Мичиган). Тогда была намечена некая смесь приемов функционализма, экспрессионизма и ар деко — искусственное озеро с криволинейными очертаниями окружали постройки, среди которых доминировал протяженный корпус, вписанный в «аэродинамичные» очертания самолетного крыла. Эеро, возглавивший работу после смерти отца в 1950 г. и завершивший строительство в 1956, перешел к регулярной структуре «индустриального Версаля», повторив прием, использованный Мисом для комплекса ИТИ, — свободное размещение самодостаточных, «плавающих» в окружающей среде прямоугольных объемов, подчиненное единой ортогональной планировочной сетке. Но здесь систему объединил громадный прямоугольный водоем (530x180 м). Сааринен отказался от модульной канвы, подчиняющей всю территорию, но использовал модуль в 5 футов для всех построек; он проходит сквозь фасады, приводя их к общему масштабу. Формальный язык Миса послужил основой, но Сааринен дополнил его, активно используя разнообразные яркие цвета керамических плиток и эмалей, которыми отделаны поверхности заполнения четкой графики черных стальных карка-

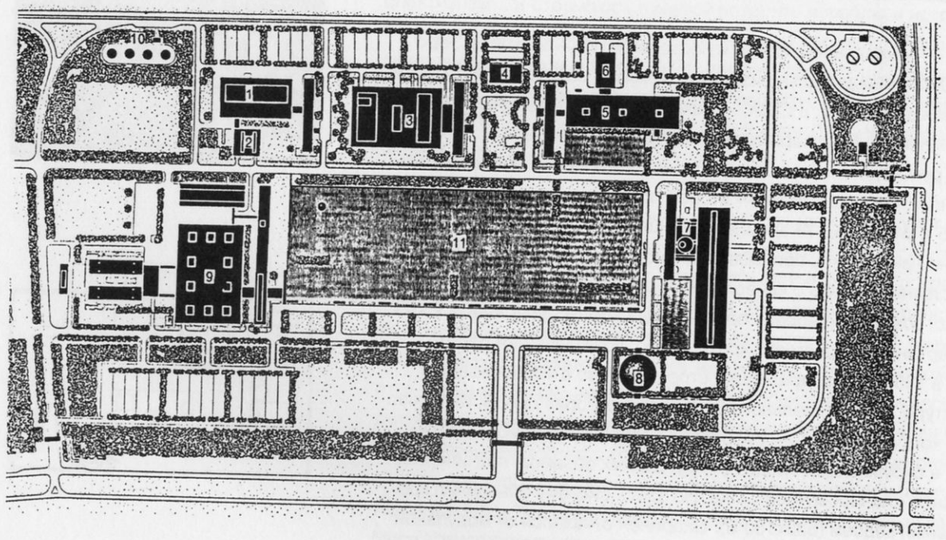




Архитектор Филипп Джонсон.
Дом в Нью-Кейнене, Коннектикут, США.
1949–1950. Общий вид, интерьер







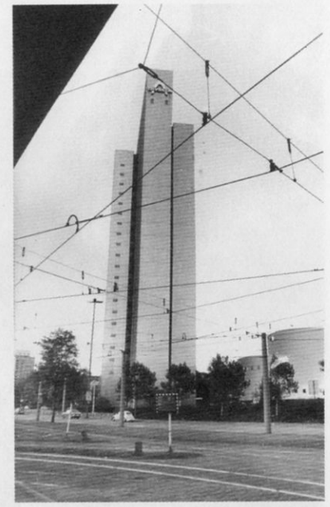
Архитектор Эеро Сааринен. Технический центр фирмы «Дженерал моторс» в Уоррене, Мичиган, США. 1950–1956.
Водонапорная башня, здание лаборатории испытания моторов, генеральный план

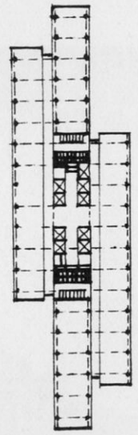
сов. Внутри всех зданий инженерные коммуникации интегрированы в единые системы, освобождающие пространство для гибкого расположения оборудования, которое должно легко изменяться, следуя тенденциям научно-технической революции. Расширяя возможности символического выражения, Сааринен изобретательно использовал технические формы, создавая на их основе лаконичные метафоры (как ряд цилиндрических вентиляционных труб, выстроенный, подобно колоннаде, перед фасадом корпуса испытания моторов; водонапорная башня, превращенная в сверкающий сплюснутый шар из полированной стали, поднятый на трубчатых опорах над зеркалом бассейна, и пр.).

Сааринен стремился соединить взвешенные абстракции Миса с романтической субъективностью, добиваясь выразительности целого как поэтизированного символа прогрессистской эйфории пятидесятых — для США времени процветания и оптимистических ожиданий. Символ сложился впечатляющим, но заложенное в нем выражение индустриальной мощи, управляемой анонимной волей корпорации, подавляет. «Пустынность длинной открытой стороны озера кажется реминисценцией тревожной живописи де Кирико: человек чувствует себя в безлюдной абстракции промышленной цивилизации, странно угрожающей далекими формами»[33].

Сааринен в своем творчестве, устремленном к поиску «говорящей», символической архитектуры, использовал очень широкий диапазон формальных средств — более широкий, чем кто-либо еще в 1950-е годы. К приемам, исходящим от Миса, он обращался в поисках подобных образов анонимной индустриальной мощи. Исследовательский центр IBM в Йорктауне, штат Нью-Йорк, — венчающий холм корпус длиной 300 м, изогнутый в плане по дуге круга (1957–1961). Освещенные сверху лаборатории образуют его сердцевину, вдоль внешних сторон корпуса проходят коридоры. Это позволило объединить всю протяженность внешнего фронта однородным фасадом из панелей черного светоотражающего стекла в металлическом каркасе. Подобная схема использована и для прямоугольного каре корпусов лаборатории телефонной компании Белл в Холмделе, Нью-Джерси (1957–1962).

На фоне поверхностных имитаций «стиля Миса» в ФРГ выделяется визуальной эффектностью гигантского супрематического объекта офис концерна Тиссена в Дюссельдорфе (1957–1960, архитекторы Х. Хентрих и Х. Печниг). 26-этажный объем сформирован как динамичное сочетание трех стройных вертикальных пластин, вырастающих прямо из поверхности сквера. Расслоение и сдвиги имитированы очертаниями цельного объема, для чего пришлось пожертвовать гибкостью плана этажей и удобством помещений — слишком узких — на краях пластины. Вертикальные коммуникации собраны в центральном ядре обслуживания. Использована отвечающая «стилю» система наружных навесных стен как знак, уже связанный с привычными метафорами (единство Запада, германское «экономическое чудо»). Но архитекторы, формируя объем, уже стремились уйти от теряющего привлекательность стереотипа.





Архитекторы Хельмут Хентрих
и Хуберт Печниг.
Офис концерна Тиссена
в Дюссельдорфе, ФРГ. 1957–1960.
Общий вид, план

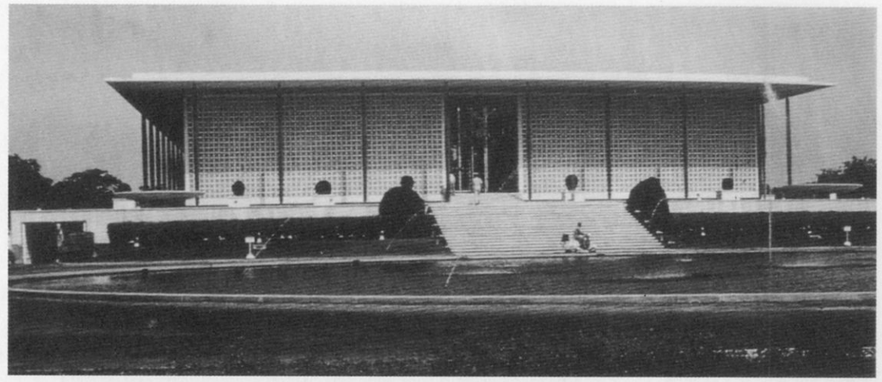


Архитектор Эдвард Дьюрелл Стоун.
Павильон США на Всемирной выставке
в Брюсселе. 1957

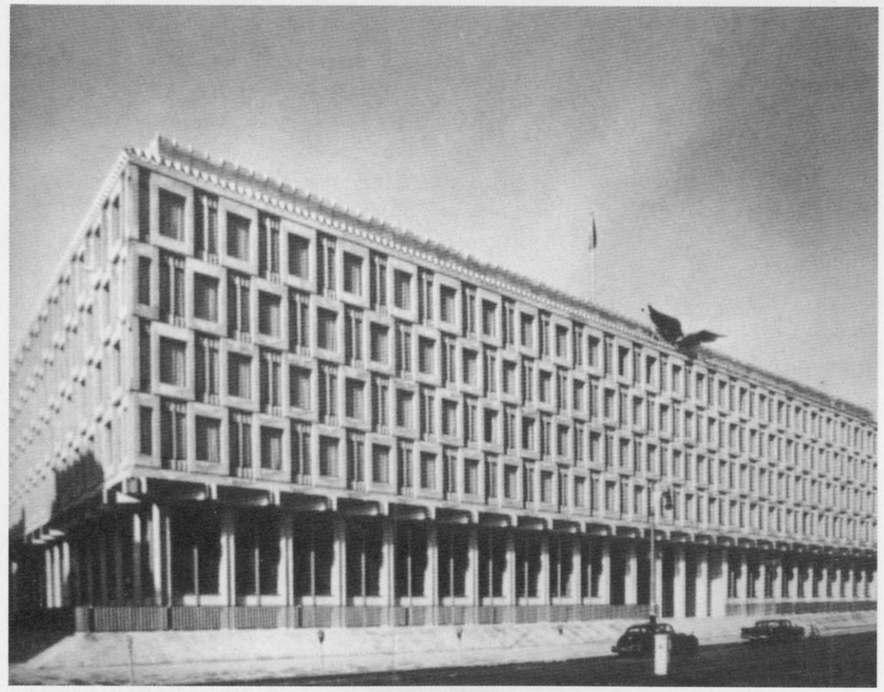
Американский неоклассицизм 1950-х годов

В руках Мис ван дер Роэ рационализм архитектуры получил антифункционалистский характер, стал рационализмом формы. Он сблизился с рационалистической идеологией классицизма, переводя в понятия XX века суть теорий аббата Ложье и Дюрана. От абстракций «хрустального ларца», таких, как Краунхолл в Чикаго, творчество Миса эволюционировало к воплощению средствами техники середины XX века архетипа классического храма. Его черты намечались в неосуществленном проекте офиса фирмы Бакарди на Кубе (1957) и реализованы в последнем крупном произведении Миса — здании Национальной галереи на Кемперплатц в Западном Берлине (1962–1968). «Галерея стоит обособленно, в своей пространственной изоляции и вневременности. Из всех зданий Миса это наиболее классично по ощущению. Это — храм искусств на рукотворном акрополе»[34]. Здесь Мис открыто показал единство с шинкелевской традицией, которое в латентной форме было присуще ему и в начале американского периода творчества (что почувствовал уже в конце сороковых проницательный эрудит Ф. Джонсон). Но путь его был долог, требовал высокой профессиональной культуры и мастерства, а результат — спокойная гармония храма из черного матового металла и полированного стекла — открывается только созерцанию, отрешенному от житейской суеты.

Подобный путь неприемлем для коммерческой архитектуры и, тем более, — для идеологического мифотворчества. Отыскивая новые пути, многие «мисианцы» исходили от латентного классицизма «стиля Миса». Процесс в области американской официальной архитектуры получил прямой толчок извне, от государственной администрации. Была отмечена неэффективность «стиля Миса» для внедрения мифов «американского мира» внутри и вне страны. К тому же эфе-



Архитектор Эдвард Дьюрелл Стоун. Посольство США в Дели, Индия. 1954–1958



Архитектор Эеро Сааринен. Посольство США в Лондоне. 1955–1960



Архитектор Минору Ямасаки.
Центр конференций университета Уэйна
в Детройте, США. 1958

мерность и жесткая геометрия стеклянных стен, надо полагать, изначально была не по душе работникам американского государственного аппарата, всегда тяготевшим к монументальной представительности и солидной декоративности.

В 1954 г. Управление строительных операций за рубежом Госдепартамента США распределило среди архитекторов заказ на 50 зданий для американских дипломатических служб в различных странах мира. Директива, которой должны были руководствоваться архитекторы, включала такое положение: «Для того, чтобы создавать впечатляющие и выразительные работы, проектировщик должен серьезно изучать местные условия климата и участка, понять местные обычаи и проникнуться симпатией к ним»[35]. Принцип универсальной формы был недвусмысленно отвергнут, сделан мягкий намек на желательность некой версии традиционализма или историзма.

Первым американским архитектором, ответившим на это пожелание, был Эдвард Дьюрелл Стоун (1902–1978). В 1954–1958 гг. он создал здание американского посольства в Дели. Здание поднято на импозантный подиум, заключающий в себе стоянки для автомобилей. Посольские офисы образуют замкнутое двухэтажное каре вокруг сада с бассейном. Фасады скрыты солнцезащитной орнаментальной решеткой из бетона с мраморной крошкой — упрощенной версией резных гипсовых преград традиционной индийской архитектуры. Анодированные легкие металлические опоры несут горизонтальную плиту кровли с большим выносом, образуя подобие периптера. Подобная же схематизация классического архетипа ротонды, как и имитация дорогих материалов (анодированный алюминий решеток и сигарообразных опор), использована Стоуном





и для павильона США на Всемирной выставке 1958 г. в Брюсселе. Его вантовое покрытие диаметром 100 м, затянутое прозрачным пластиком, — намек на велум, который в античном Риме натягивали над Колизеем.

Структурная основа построек исходила от «хрустальных ларцов» Миса, но знаки классического, доступные восприятию на уровне массовой культуры, переводили их в категорию псевдоисторизма, отмеченного красивостью кича.

Второй лидер этой американской версии неоклассицизма — Минору Ямасаки (1912–1986) — ориентировался на психологию потребительского общества, стремясь предложить «архитектуру для радости», противостоящую прагматизму и технизации окружения человека. Его ранняя неоклассическая постройка — центр конференций университета Уэйна в Детройте (1958) — симметричное здание, «расщепленное» на всю высоту пространством холла с витражами на торцах и покрытием, ячейки которого заполнены стеклянными многогранниками. Разделенные на два этажа боковые нефы имеют складчатые перекрытия. Декоративный сад с бетонными плитами-островами, скалами и скульптурой посреди прямоугольного бассейна дополняет зрелищность композиции, которая стала как бы записью впечатлений длительного путешествия: готика, мрамор Тадж-Махала, японские сады... В 1959 г. Ямасаки, под влиянием успеха Стоуна в Брюсселе, построил здание компании «Рейнолдсметалл» в Саутфилд, Мичиган, навесные ограждения которого прикрыты орнаментальными решетками из анодированного алюминия. Позже Ямасаки создал ряд «готических» стилизаций, среди которых — ажурные структуры Павильона науки на выставке в Сиэтле, США (1962).

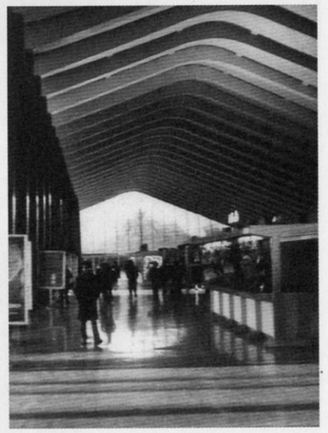
Архитектор Вальтер Гропиус,
бригада ТАС.
Посольство США в Афинах. 1956–1961

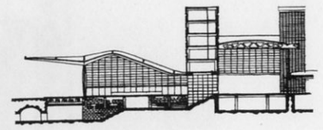


Крупнейшим зданием, построенным по заказу Госдепартамента США, спровоцировавшим появление новой версии неоклассицизма, стало посольство США в Лондоне. Его создал в 1955–1960 гг. Эеро Сааринен. Георгианский характер Гросвенор-сквер, где расположено здание, продиктовал симметричность и замкнутость постройки, для которой архитектор использовал массивные сборные железобетонные конструкции, определившие ритмический строй композиции. Элементы фасадов получили облицовку портлендским камнем, подобно другим зданиям площади. Как уже отмечалось выше, перед соблазном официального заказа не устоял и Гропиус, один из отцов-основателей «новой архитектуры», заявлявший в свое время о категорическом неприятии историзма. Он с бригадой ТАС построил посольство США в Афинах как геометризированную схему античного периптера (1956–1961).

Историзм 1950-х годов в Италии

Вспышка неоклассицизма, выросшего из «стиля Миса», была в США спровоцирована извне профессии — государственным заказом. Очаг историзма в 1950-е гг. возник и в Италии, где к нему подталкивало соприкосновение с ярко характерными контекстами застройки старых городов. Проблема функциональной и художественной связи старого и нового была здесь неизменно актуальной. В середине 1950-х по инициативе молодых архитекторов развернулась полемика, связанная с оценкой «стиля Либерти» начала XX столетия. Ортодоксальные рационалисты отвергали ее ценность, но многих привлекала ее родственность с «естественно» разраставшейся городской тканью. Дискуссия позволила осмыслить отношения современной архитектуры с архитектурой прошлого — отдаленного и более близкого.

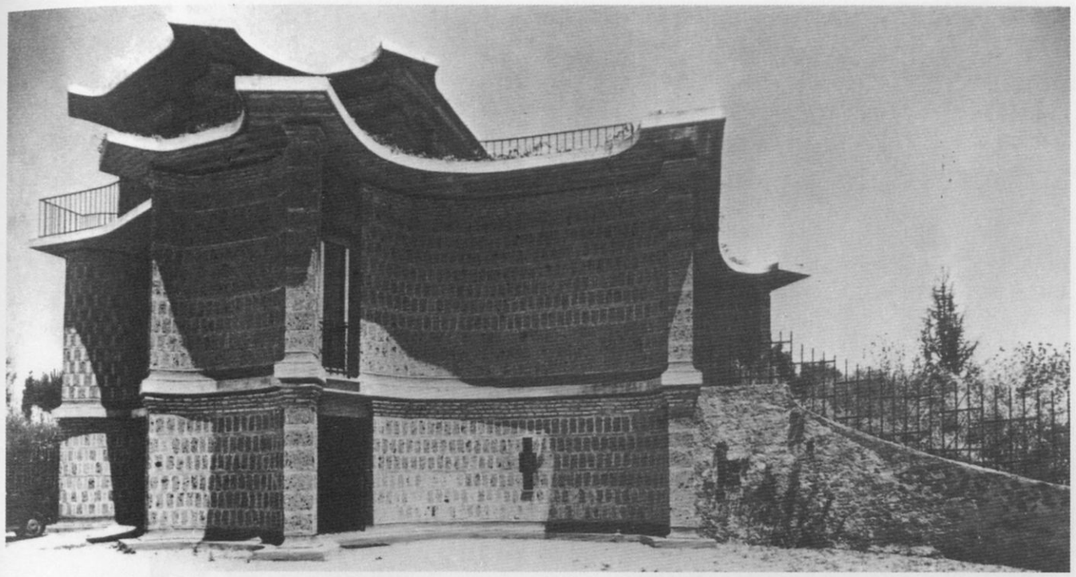




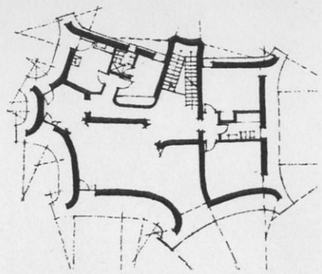
Архитекторы Эуджению Монтуори,
Лео Каллини и др.
Вокзал Термини, Рим. 1947–1950.
Общий вид, интерьер кассового зала,
разрез



Коллектив архитекторов ББПР. «Башня Веласка». Милан, Италия. 1954–1957



Была осознана проблема поиска художественного созвучия с историческим наследием на основе глубинных аналогий в принципах формообразования. В диалоге с историей виделась возможность не только естественно включиться в среду старых городов, но и гуманизировать современную архитектуру. По словам архитектора Иньяцио Гарделы, этот диалог был вызван «не столько желанием найти иррациональную форму для рационального, сколько стремлением ввести в архитектуру образы, связанные с человеком в целом, с его историческим и природным окружением, а не только физиологическими функциями»[36]. Обращение к историзму навлекло на итальянских архитекторов гневные инвективы извне со стороны блюстителей чистоты функционализма. Живущий в Англии историк Николаус Певзнер и его ученик Рейнер Бенем резко критиковали итальянское «неолиберти», обвиняя причастных к нему архитекторов в «отступничестве от современной архитектуры»[37].

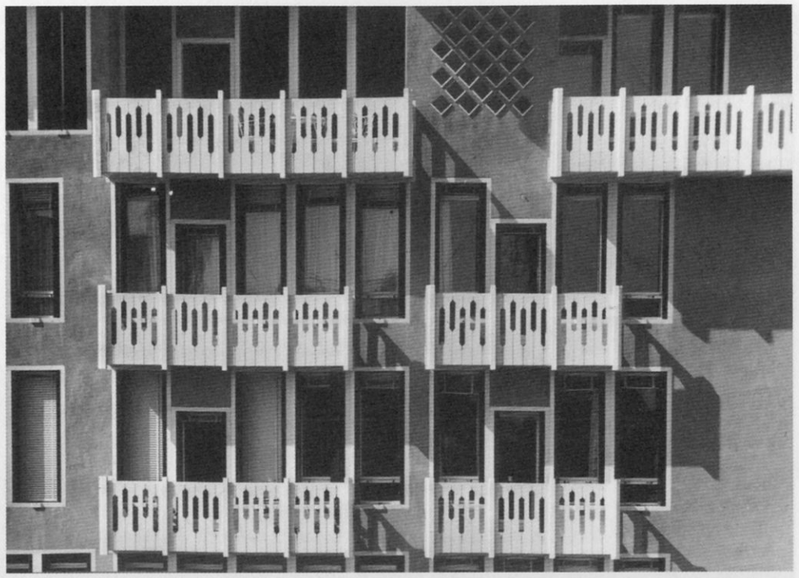


Архитектор Паоло Портогези. Дом Бальди в Лабаро близ Рима. 1959–1961

Свое особое отношение к ценностям исторического наследия, их актуальности для современной культуры итальянцы показали первым крупным общественным сооружением, появившимся в стране после войны. Выразительность главного вокзала Рима, Термини (1947–1950, архитекторы Э. Монтуори, Л. Каллини и др.), основывается на мощных контрастах. Самый впечатляющий — сопоставление современных рационалистических структур с руинами древнеримской оборонительной стены Сервия Туллия (IV век до н. э.), включенными в композицию. Грубоватая живописность выветренной и покрытой патиной древней кладки оживает в сопоставлении с четкими поверхностями бетона и полированного стекла. Сопоставление обостряет и восприятие элегантной точности новых форм. Археологический объект, имевший, казалось, чисто познавательное значение, получил новую эстетическую ценность и обогатил композицию в целом. Выдвину-



Архитектор Франко Альбини. Универсальный магазин «Ринашенте», Рим. 1959–1961

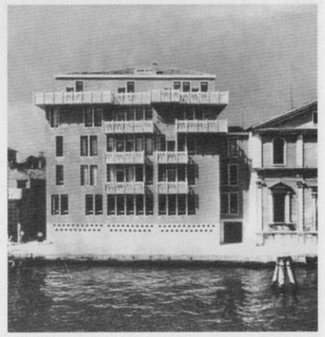


тый вперед объем кассового зала, сквозь одно из стеклянных ограждений которого входят в интерьер руины античной стены, имеет покрытие мягкого волнообразного очертания. Над ним возвышается лапидарная тонкая пластина административного корпуса, прорезанная непрерывными узкими лентами окон, — рубеж между городом и железнодорожными путями.

Наиболее широкий резонанс имело создание «Башни Веласка» в историческом центре Милана (1954–1957, коллектив авторов ББПР). В ней соединены конторские помещения, занимающие 18 этажей, и жилье — на 7 верхних. Совмещение функций осложняло задачу, но главные трудности определялись близким соседством с собором. Авторы обратились к историческим прототипам.

Над офисной частью башни, имеющей меньшее сечение, нависает объем жилых этажей. Наклонные ответвления стоек железобетонного каркаса поддерживают массивное венчание. Пирамидальная кровля дополняет ассоциации между постройкой и оборонительными башнями средневековой Ломбардии. Обнаженный каркас родствен готике собора с ее контрфорсами и аркбутанами. Для облицовки панелей использован тот же золотистый камень, что и на фасадах исторических сооружений. Вариации планировки этажей определили как бы спонтанно возникший ритм окон жилого объема — имитацию «естественных» ритмов, сложившихся при обживании исторической застройки. Авторы искали двойственную мотивировку форм, соединяя рациональное со знаково-ассоциативным.

Ту же двойственную мотивировку форм развивал выходец из миланской школы архитекторов Франко Альбини, построивший универсальный магазин «Ринашенте» в Риме (1959–1961). Почти лишенный окон прямоугольный объем равно-



Архитектор Иньяцио Гарделла.
Дом на канале Джудекка в Венеции. 1957



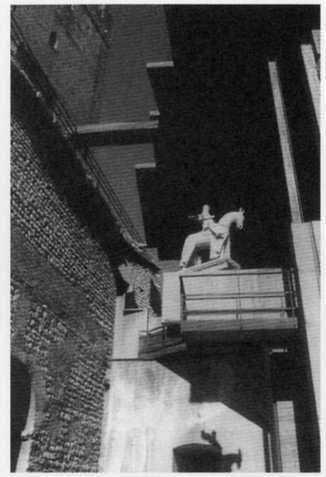
Архитектор Карло Скарпа. Реконструкция замка в Вероне, Италия. 1956–1964

мерно расчленен по высоте сильно выступающими темными металлическими поясами, которые выявляют ярусы стальной конструкции. Между ними — складчатые бетонные панели, облицованные розовой каменной крошкой. Вертикальные складки панелей создают ассоциацию с пластикой массивной стены и в то же время служат для размещения инженерных коммуникаций. Фасады венчает балка на консолях, к которой подвешено устройство для очистки фасадов, — в системе форм она играет роль венчающего карниза. Функциональные элементы стали знаками, вводящими здание в систему окружения, объединенную традиционным языком архитектуры.

Радикальным историзмом отмечен дом Бальди, построенный Паоло Портогези (р. 1931) близ Рима в 1959–1961 гг. Его форму автор основывает на своей трактовке барокко Борромини. Очертания криволинейных в плане стен борроминиевских построек — по Портогези — определены центрами, образующими пересекающиеся визуальные поля, динамика которых аналогична концентрическим кругам на поверхности воды. В доме Бальди Портогези стремился соединить предложенную им парадигму барокко с «полями», образующими динамическую тотальность, и концепцию перетекающих пространств, принадлежащую новой архитектуре. В форме дома нашли отражение и установки формообразования итальянского барокко XVII века, и неопластицизм 1920-х гг. При этом в плоскости архетипов формы, к которой обратился Портогези, первичные принципы формообразования вполне естественно взаимодействуют, конфликт между избыточной декоративностью барокко и аскетизмом авангарда не возникает. Поначалу дом почти не был замечен, но, отталкиваясь от этого эксперимента, Портогези работал с редкой последовательностью, создав через два десятилетия одну из наиболее значительных концепций постмодернизма.

Иньяцио Гарделла основывался на изучении традиции «обычного» строительства, рядовой застройки старых городов. В 1950–1952 гг. он построил в Алессандрии восьмиэтажный двухсекционный дом для служащих, массиву которого минимальными средствами приданы теплота и живописность (легкие изломы в плане гладкой стены, расчлененной только западающими плоскостями лестничных клеток; сбитый местами ритм вертикалей, в которые складываются высокие окна; бетонная имитация легкого деревянного карниза на кобылках). За «вневременной» обычностью фасадов, однако, рационально организованные компактные квартиры. В Венеции Гарделла встроил в разрыв фронта набережной канала Джудекка жилой дом (1957), который связал с историческим окружением единством масштаба, свободой ритма и тонкими ассоциациями в рисунке деталей.

Специфичным для Италии жанром стала реконструкция памятников архитектуры для устройства экспозиции музеев — с тактичной достройкой, устройством переходов, формированием системы интерьеров и экспозиционных открытых пространств. Наиболее ранний пример, ставший «классическим», — реконструкция замка Сфорца в Милане коллективом ББПР, начатая в 1949 г. Особое мастерство создания эффектных сочетаний подлинной старины и гармонизированных с ней современных включений в реконструируемых сооружениях выра-





Архитектор Карло Скарпа.
Реконструкция замка в Вероне, Италия.
1956–1964

ботал венецианец Карло Скарпа (1906–1978). Наиболее значительной его работой стала реставрация средневековой цитадели Вероны, где достигнуто впечатляющее единство исторических и новых форм, образующих систему, а приемы экспозиции создают наилучшие условия эмоционально-активного восприятия экспонатов (1956–1964).

Гуманизация технократической утопии и послевоенное творчество Ле Корбюзье

Архитектура пятидесятых на Западе, при всех усилиях идеологов «века Америки», не выстраивалась в единую декорацию мифа. Сопоставление нового варианта американского неоклассицизма, выведенного мутацией из «стиля Миса», со спонтанно развившимся в Италии историзмом показало глубокое различие подходов по разные стороны Атлантики не только к проблемам формы, но и к культурным смыслам, которые несет архитектура. Америка демонстрировала эйфорию по поводу своих экономических и технических успехов. Европу тяготил опыт военных лет, подорвавший веру в безусловную благотворность прогресса, но вернувший уважение к простым человеческим ценностям и к поистине хрупкому наследию культуры.

Духовным лидером, пророком этой гуманизирующей тенденции, менявшей представление о целях и средствах «нового движения» в архитектуре, стал Ле Корбюзье. Его авторитет в пятидесятые непререкаем для профессионалов, влияние расширялось и углублялось даже в сравнении с пиком его эпатирующей пропаганды технократических утопий на рубеже двадцатых и тридцатых, неприятие в официальных кругах утратило агрессивную категоричность. Его влияние основывалось уже не на блистательной риторике текстов, как бы иллюстрируемых постройками, но на серии произведений, основанных на сложном взаимопроникновении старых тем и новых культурных значений, для которых он нашел и новые средства выражения. Жесткая ясность мысли технократа сменилась поиском сложной подлинности, родственным устремлениям философии Ж.-П. Сатра и А. Камю, холодная любовь к геометрии — интересом к естественности примитива и ассоциациям, уводящим к древнейшим архетипам. «Как стареющий Микеланджело, Ле Корбюзье в свои последние годы вступил во все более личный и мистический мир поэзии. Но тенденции к экспрессионистической произвольности сдерживались у него интеллектуальной дисциплиной и утонченностью форм-типов и тем, порожденных более ранним периодом»[38]. Новые темы — «грубый бетон», антропоморфный ряд пропорциональных отношений, криволинейные очертания, основанные на закономерностях визуального восприятия или органических аналогиях — вписывались в схему «пяти принципов новой архитектуры», которым Ле Корбюзье оставался верен.

Отличие работ Ле Корбюзье позднего периода от работ пуристического периода казалось современникам непредсказуемым. Но некоторые намеки на скрытый поиск иного направления возникали еще в тридцатые годы. Да и еще раньше он писал, впрочем, не без кокетства: «Я очарован естественным порядком вещей... И я предупреждаю, что в моем бегстве от городской жизни я кончу в местах, где общество находится лишь в процессе организации. Я слежу за

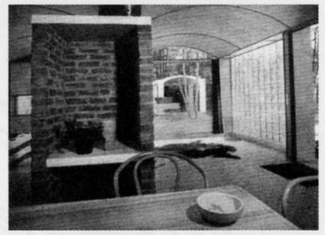
примитивным человеком, но не за его варварством, а за его мудростью»[39]. Этот интерес к примитивным обществам он воплотил в экспериментах, где объекты новой архитектуры формируются из традиционных материалов крестьянского строительства. Первый опыт — летний дом патронессы CIAM, мадам де Мандро близ Тулона, 1931, — половинчат. Стены из естественного камня, сочетающиеся с железобетонными конструкциями, выглядят как декоративные поверхности. Но вилла в Матес, Чили, 1935, имеет стены из местного камня в сочетании с открытыми деревянными столбами и балками; помещения ее связаны через «внешние коридоры» — балконы и террасы. В том же году Ле Корбюзье построил дачу в Булонь-сюр-Сен близ Парижа с пологими бетонными сводиками, опирающимися как на бетонные опоры, так и на кирпичные и каменные стены.

Здесь использование местных материалов уже не объяснялось ограниченностью иных возможностей. Их природные качества должны обогатить рассудочные абстракции пуристской эстетики. Основной объединяющей темой стал типовой элемент пологого бетонного сводика (он использован даже для беседки), разнообразием материалов определялось богатство впечатлений. Главное было не в изменении техники — намечалось направление выхода из круга «классических» стереотипов архитектуры, заданных типами вилл Ле Корбюзье конца 1920-х.

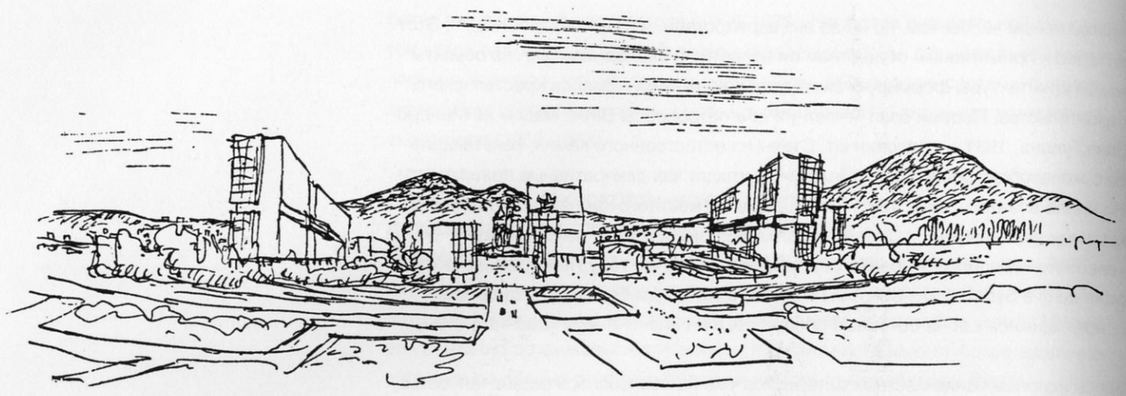
Начало сороковых годов Ле Корбюзье, после неудачных попыток заинтересовать власти Виши своим проектом Алжира, провел в сельском уединении в Пиринеях. В его живописи место пуристических рациональных объектов занимали образы биоморфных монстров, близкие к сюрреализму.

По завершении войны Ле Корбюзье выступил с наиболее радикальным планом реконструкции, разработав его для разрушенного немцами при отступлении города Сен-Дье в восточной Франции (1945). Он предложил собрать население города в восьми «жилых единицах» на 2,5 тыс. жителей каждая, с коммунальным обслуживанием, просторно разместив их на фоне горного ландшафта. Группа общественных зданий и рынок складывались в обширную агору со свободным планом — центр города, его главное пространство, формируемое по принципу пешеходного островка, место неформальных встреч на фоне гражданских монументов. Ле Корбюзье говорил о музыке форм, симфонии природы, соединенной с геометрией. Идея широко публиковавшегося проекта оказала формальное влияние на проекты того времени во многих странах, но сама утопическая идея города как иерархически организованной целостной общины с обозримой структурой была единодушно отвергнута представителями всего политического спектра реального Сен Дье — предпринимателями, социалистами, коммунистами (1946). Никто не хотел менять жизнь в городской среде с привычным масштабом и укрытостью пространств на существование в реализованной социально-утопической модели.

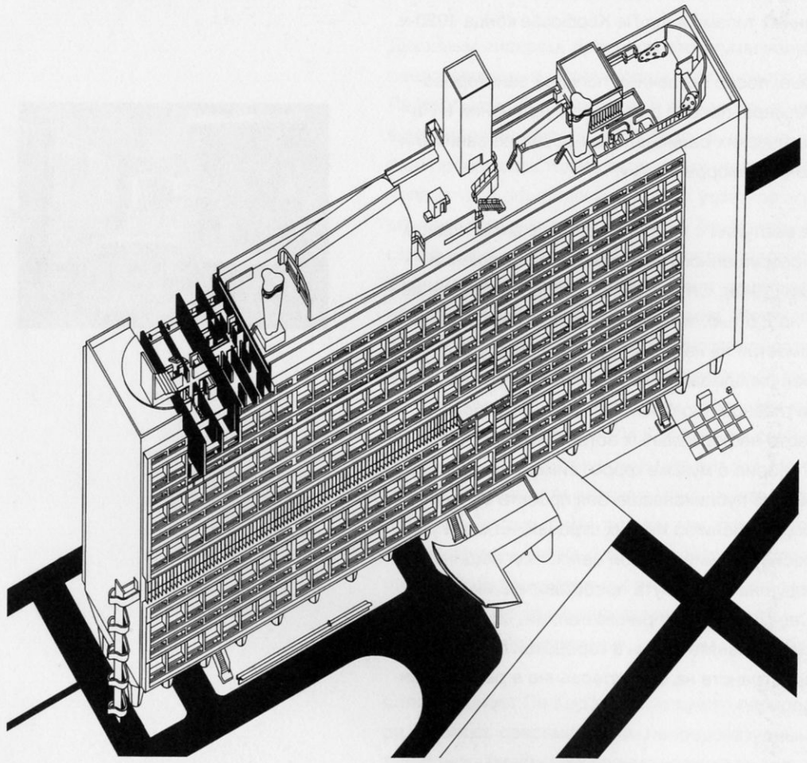
Потерпев неудачу с комплексной программой жизнеустройства, Ле Корбюзье взялся за прототип его структурной ячейки — «жилую единицу». В 1947–1952 гг. он создал такой прототип в Марселе, синтезируя идеи, связанные со всем его профессиональным опытом. Исходный принцип — связь между индивидуаль-



Архитектор Ле Корбюзье.
Дача в Булонь-сюр-Сен близ Парижа.
1935

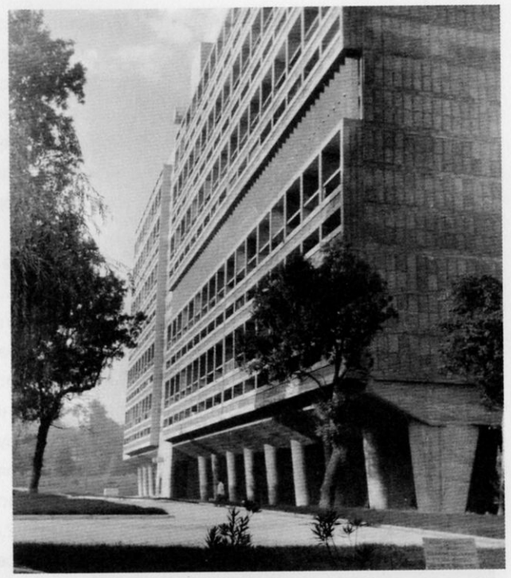


Архитектор Ле Корбюзье. Проект реконструкции г. Сен-Дье. 1945. Генплан



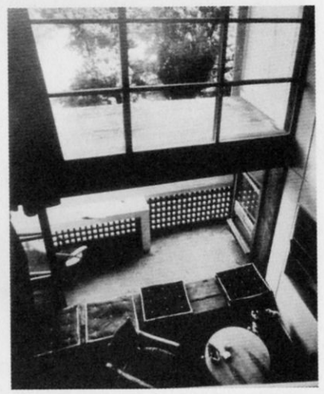
Архитектор Ле Корбюзье. «Жилая единица» в Марселе. 1947–1952. Аксонометрия, кровля, общий вид, планы жилой ячейки, интерьер квартиры





ным и коллективным — восходит к впечатлениям, полученным Ле Корбюзье во время путешествия на Восток (1907), от монастырей Афона и монастыря Валь д'Эма в Тоскане. 337 ячеек «жилой единицы» , подобно монашеским кельям, должны обеспечить индивидуальную приватность для каждой семьи, в сочетании с возможностью включиться в деятельность коллектива. Последняя, по замыслу Ле Корбюзье, охватывала 26 социальных функций — для них были, в частности, предусмотрены спортивный зал, торговая галерея, занимающая часть 7 и 8-го этажей, прогулочная крыша с беговой дорожкой, плескательным бассейном и детским садом. Дом, таким образом, создавался и по образцу советских домов-коммун конца 1920-х годов, «конденсаторов общественной жизни» (с ними Ле Корбюзье познакомился, наезжая в Москву во время строительства Дома Центросоюза). Самодостаточностью, независимостью от непосредственного окружения дом напоминал модель фаланстера Фурье.

Каждое его жилище имеет гостиную двойной высоты, открытую в глубокую лоджию с солнцезащитным козырьком, и низкую часть, проходящую от гостиной сквозь всю глубину корпуса до маленького балкона на противоположном фасаде. Квартиры складываются так, что двойная высота одного жилища оказывается над, а второго — под низкой частью другого. Вместе они образуют целое, равное по высоте трем этажам, с осевым коридором, который пронизывает их по среднему, второму уровню. Благодаря этому коридоры — «внутренние улицы» — расположены лишь на каждом третьем этаже, и чтобы обслужить все этажи дома, их понадобилось лишь 5. Вход в одни квартиры находится на уровне антресоли гостиной, в другие — на ее нижнем уровне.

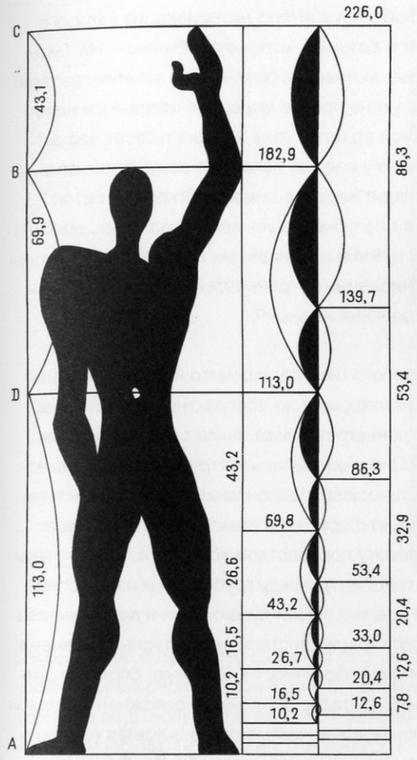


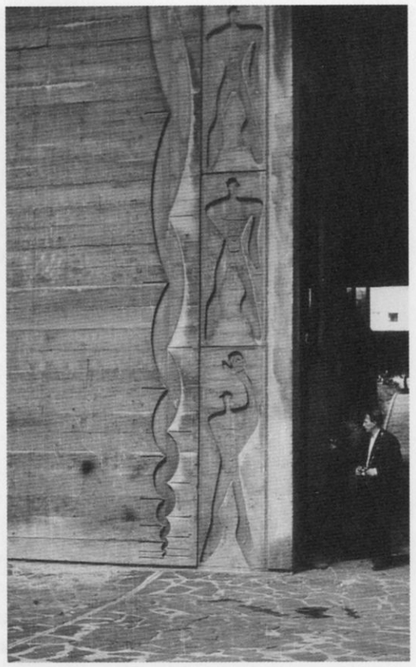
Квартиры разделены акустически и сформированы как независимые микрообъекты, закрепленные внутри бетонной клетки каркаса. Ле Корбюзье сравнивал эту систему с бутылками, уложенными на стеллаж. Их внутренние пространства напряжены, контрастны. Сжатая низкая часть переходит в высокий объем гостиной, «бассейн света», откуда для каждой ячейки открывается свой вид на окружение, скадрированный и обрамленный глубокой лоджией, благодаря чему чувство защищенности сильно, как в пещере.

Ле Корбюзье исходил от постулата, что предназначенный для человека дом должен быть создан в человеческом масштабе. Марсельская единица стала первым опытом применения разработанной Ле Корбюзье соразмерной масштабу человека всеобщей гармоничной системы мер, которой он дал название «Модулор». Система основывается на золотом сечении и приближающихся к нему отношениях чисел ряда Фибоначчи. Эмблема ее — мужская фигура с поднятой рукой. Ее сопровождают переплетающиеся спирали «красного» и «синего» рядов величин, возрастающих в отношении золотого сечения. Основа «красного ряда» — условный рост человека, принятый равным 6 футам (182,8 см). Членение, уменьшающее исходную величину в золотом сечении, определяет сторону квадрата, удвоение которого дает рост человека с поднятой рукой (226 см = 89 дюймов), начиная при этом «синий ряд» размеров. Размерности марсельской жилой единицы сверены по шкалам Модулора, что должно было не только ввести их в единство математической гармонии, но и связать с величинами и пропорциями человеческого тела.

Марсельская единица построена на 15 основных величинах Модулора — включая длину здания, глубину его корпуса и высоту (соответственно 140, 24 и 56 м). Размер 226 см определил минимальную высоту помещений в чистоте; шкалой Модулора задан и планировочный шаг, а следовательно, чистое пространство между стенами квартиры — 366 см. По словам Ле Корбюзье, Эйнштейн, ознакомившийся с Модулором, сказал, что благодаря ему «плохое сделать трудно и сложно, хорошее — просто и естественно»[40]. Связь между всеми величинами, основанная на простых гармоничных пропорциях, сводит их, а вместе с ними — элементы здания, в единство системы семантических значений. Пропорциональные связи вносят классическую облагороженность в простоту выражения функционального.

Громадная целостность «марсельской единицы» семантически неоднозначна; она может прочитываться как метафора монастыря или океанского лайнера (последнему способствует бетонный ландшафт плоской прогулочной крыши-палубы — с надстройками, высокими цилиндрами и опрокинутыми конусами труб различных систем жизнеобеспечения). В ней могут раскрываться и антропоморфные аналогии — на это обратил внимание критик П. Блейк, сравнивший «марсельскую единицу», поднятую на расширяющихся кверху конусах бетонных пилонов, с грандиозной силой боксера-тяжеловеса Джо Льюиса[41] — кстати, на своих набросках Ле Корбюзье изображал себя боксером. Антропоморфность метафор здания подтверждается эмблемой Модулора — человек с поднятой рукой, обратный рельеф которого выдавлен в бетоне у входа.







Архитектор Ле Корбюзье. Таблица системы мер «Модулор».
Эмблемы «Модулора», выполненные рельефом на бетонных стенах «жилых единиц» в Марселе и Берлине

Отголоском антропоморфных метафор стал и выбор материала, из которого выполнены формы здания, — «грубого бетона», «открытого бетона». На такие метафоры ссылался сам Ле Корбюзье, мотивируя брутальную эстетику материального воплощения замысла (ставшую не просто модой, но отправным началом нового направления в европейской архитектуре): «Дефекты всех частей сооружения кричат об одном! Случайно у нас нет денег! Но даже с деньгами проблема устранения дефектов выглядит неразрешимой... Открытый бетон показывает малейшие случайности в опалубке, стыки между планками, волокна и сучки дерева и прочее... Но ведь у мужчин и женщин вы не замечаете морщин и родимых пятен, кривых носов, бесчисленных странностей... Дефекты гуманны; они — это мы сами, наша повседневная жизнь»[42].

Грубая осязаемость материала, неровного (иногда нарочито неровного), заменившая белизну и гладкость как бы нематериально абстрактных геометрических форм «классических» построек раннего периода, была самым заметным новшеством позднего Ле Корбюзье. Она диктовалась не трудностями послевоенного времени, но смещением эстетических предпочтений, была знаком начинающихся изменений в сфере не только форм, но и смыслов, которые несет архитектура. «Я решил создавать красоту посредством контраста. Я хочу найти их взаимную дополнительность и затеять игру между грубостью и изяществом, между точностью и случайностью. Я сделаю людей думающими и воспринимающими»[43]. Идеальные гладкие плоскости фасадов стали скульптурными, изменилась не только их фактура, но и степень пластичности. Сильные, сложные ритмы активизируют их поверхность. Ритм фасадов дополнен и осложнен окраской боковых сторон лоджий, где чередуются яркие чистые цвета. «Жилая единица» в Марселе стала наиболее «музыкальным» произведением Ле Корбюзье. Как эстетический объект она — самое яркое явление послевоенного десятилетия.

Пропорциональная целостность, однако, не исключила появления неудобных абсолютных величин. Слишком малый планировочный шаг не только привел к появлению детских спален шириной менее 180 см, напоминающих купе железнодорожных вагонов, но и сильно ограничил возможности персональных трансформаций в жилищах. Поэтому оказалось, что при 23 вариантах квартир, обеспеченных архитектором, многие жильцы остались недовольны недостаточными возможностями выбора и трансформаций. Кухням, образующим «сердце» жилищ, при очень глубоком корпусе недостает естественного света. Торговый центр, расположенный на середине высоты здания, чтобы сделать его только «своим» и отсечь посторонних, испытывает финансовые трудности и остается неразвитым.

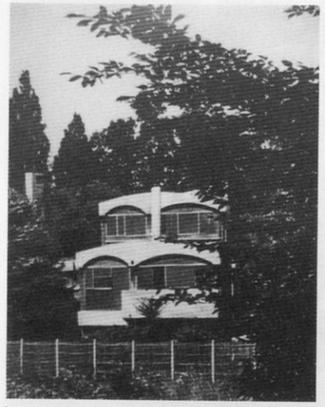
Система обслуживания должна не просто удовлетворять потребности жильцов, но и ненавязчиво способствовать их общению и сплочению в коллектив — большой, но еще обозримый и управляемый. После своих неудачных контактов с политиками Ле Корбюзье стремился избежать политизации и не предусмотрел мест для общих собраний или неких помещений для общественных организаций.

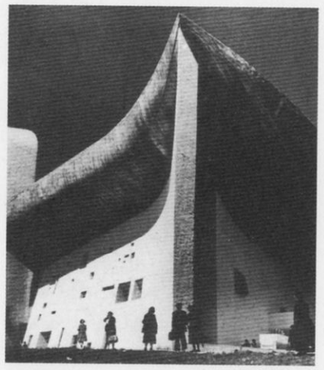


Архитектор Ле Корбюзье.
«Жилая единица» в Берлине. 1958

Семантическое богатство формы и соответствие ее метафор духу времени принесли марсельской «жилой единице» всемирную славу. Но отношение к заложенной в ее основу утопической социальной программе было почти единогласно скептическим. По-разному относились к жизнеустройству по модели то ли монастыря, то ли океанского лайнера и обитатели «жилой единицы». Создавать по подобной программе крупное жилое образование нигде не решились (не был осуществлен и проект группы из трех «жилых единиц» в самом Марселе). Но по марсельской модели построено несколько домов-реплик. Степень участия Ле Корбюзье в их проектировании различна. Во всех в сравнении с марсельским прототипом есть упрощенные формы; сокращена система обслуживания; гостиные в квартирах не всегда имеют двойную высоту, Модулор в некоторых случаях заменен метрическим модулем (жилые единицы в Нанте, 1953; Берлине, 1958; Бри-эн-Форе, 1959; Фирмини, 1968; последняя осуществлена учеником Ле Корбюзье, А. Воженски).

Заявленная мастером «игра между грубостью и изяществом, точностью и случайностью» в «марсельской единице» несколько растворялась в гигантской массе целого. Новый язык и новую эстетику более эффективно заявлять в сооружениях скромной величины, не уводящих от манифестируемых новаций подавляющей силой своих масс и множественностью средств выражения. Таким манифестом позднего Ле Корбюзье в жанре жилища стали дома Жауль в Нейи-сюр-Сен (1951–1954), в зеленом квартале близ Сены, за которой начинаются теперь крупномасштабные комплексы «дублирующего центра» Парижа, района Дефанс. Здесь контраст с чистой геометрией раннего периода еще более очевиден — благодаря сравнимости величин с виллами в Гарше и Пуасси. Очевидна и преемственная связь с ранними «примитивистскими» экспери-





Архитектор Ле Корбюзье.
Жилой дом Жауль в Нейн-сюр-Сен, Париж. 1951–1954

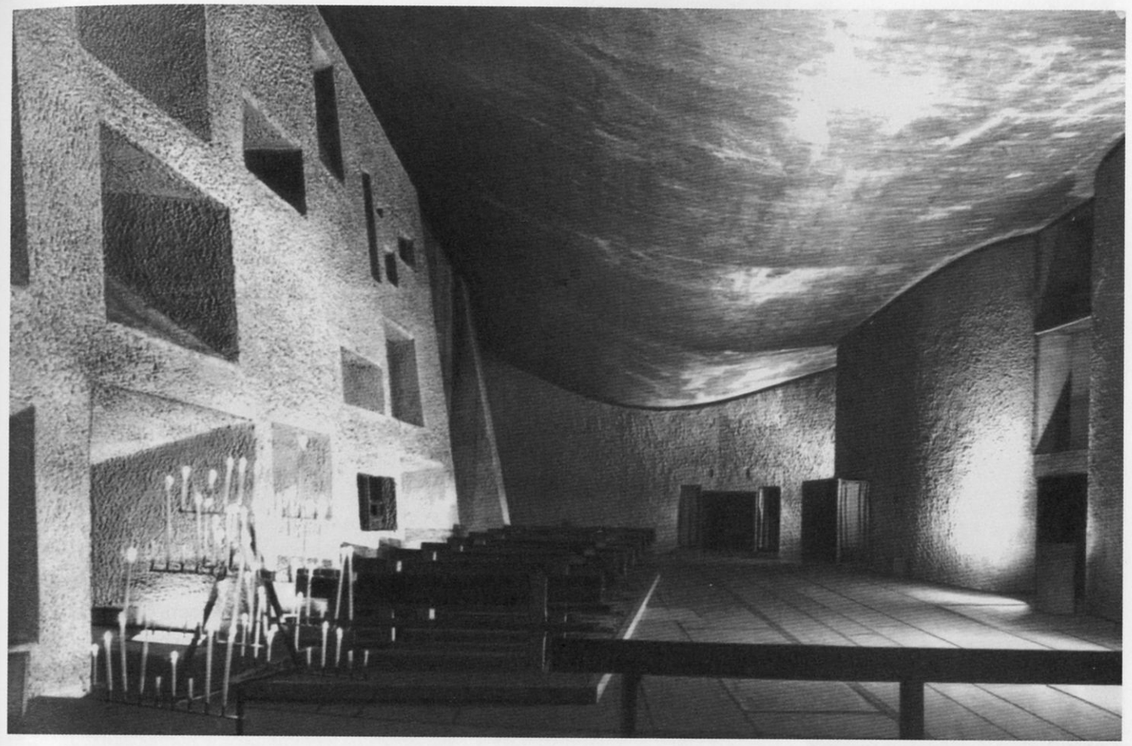
Архитектор Ле Корбюзье.
Капелла Нотр Дам дю-О, селение Роншан близ Бельфора, Франция. 1950–1954.
Общие виды, интерьер, аксонометрия

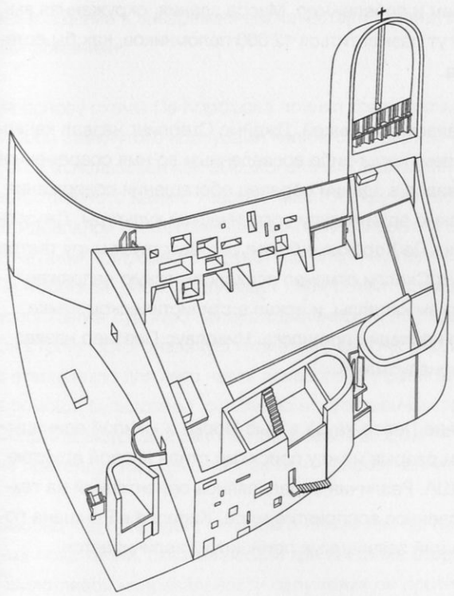
ментами (как дача в Булонь-сюр-Сен), которые могли до этого казаться случайностью. На тесном участке над подземным гаражом поставлены под прямым углом друг к другу два трехэтажных дома, входы которых обращены к лежащему между ними хозяйственному дворику. Ле Корбюзье использовал самые обычные и грубые материалы — кирпич, плоскую керамическую плитку и пологие бетонные сводики, опалубку которых образует плитка, остающаяся потом как облицовка («каталанский свод»). Перекрытия выведены наружу, образуя широкие горизонтальные полосы «грубого бетона» опоры сводов, которые, чередуясь с открытой кирпичной кладкой, определяют «слоистость» фасадов. К торцам своды открываются пологими дугами, объединенными попарно. Пологие кровли покрыты землей и засеяны зеленью, чтобы защитить бетон от резких температурных перепадов. Шкалой Модулора определены главные размеры — в том числе большой (12 футов) и малый (7 футов 6 дюймов) пролеты сводов, а также высота их опирания (7 футов 6 дюймов). Кухонное оборудование открыто размещено в жилых комнатах. Опорные балки сводов служат перемычками для проемов, образующих свободно-живописный рисунок на фасадах.

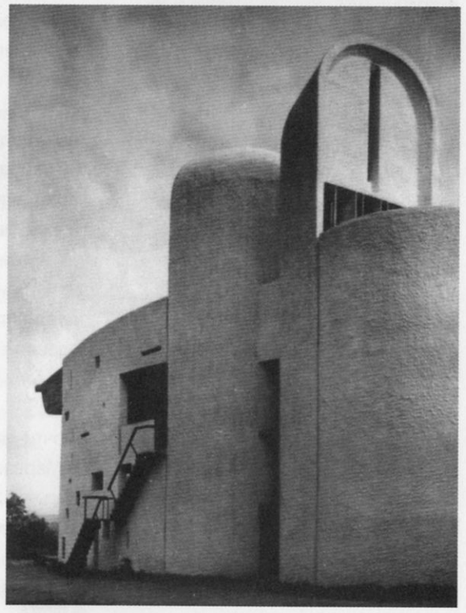
Критики говорили о гипертрофированном пейзантизме, возникшем в нескольких сотнях метров от Елисейских полей, о Ле Корбюзье, изменившем машинному веку для рапсодического воспевания крестьянской традиции. Но «грубый стиль» домов Жауль был немедленно подхвачен и стал тиражироваться «брутали-стами» (о которых ниже). Появившееся здесь сочетание грубого бетона и открытой кирпичной кладки стало знаком принадлежности к новому направлению. Однако в наше время «брутализм» этих домиков можно истолковать и как провидческий жест художника, ощутившего последнюю границу машинной цивилизации с ее опустошающим природу и человека механистическим расползанием, ее гигантизмом. Дома Жауль стали предвестием экспериментов архитектуры, которые исходят от принципов экологии.

Но наиболее серьезно Ле Корбюзье заявил о переходе из мира абстрактной геометрии и промышленных стандартов в мир поэтических метафор, создав капеллу пилигримов Нотр Дам дю-О в селении Роншан близ Бельфора, на вершине холма в горах Вогезов (1950–1954). На это древнее сакральное место стекались массы пилигримов. Войны сметали часовни, возникавшие на этой высоте над долиной Соны. Последняя была разрушена во второй мировой войне.

Ле Корбюзье не принадлежал к какой-то определенной конфессии, но придерживался веры в некую космическую истину, с глубокой серьезностью относясь ко всем религиям; при этом он не считал себя связанным определенными канонами. Он хотел обратиться к ценностям неизменным и вечным. «Требования религии мало воздействовали на замысел. Форма была ответом на психофизиологию чувств»[44]. Создавая капеллу, он конструировал виртуальный мир, который переживал как реальный. Игрой форм, пространства и света он стремился вызвать религиозные эмоции без использования привычной церковной типологии; задача виделась ему в создании некоего «сосуда интенсивной концентрации и медитации, „акустического компонента" в области форм»[45].



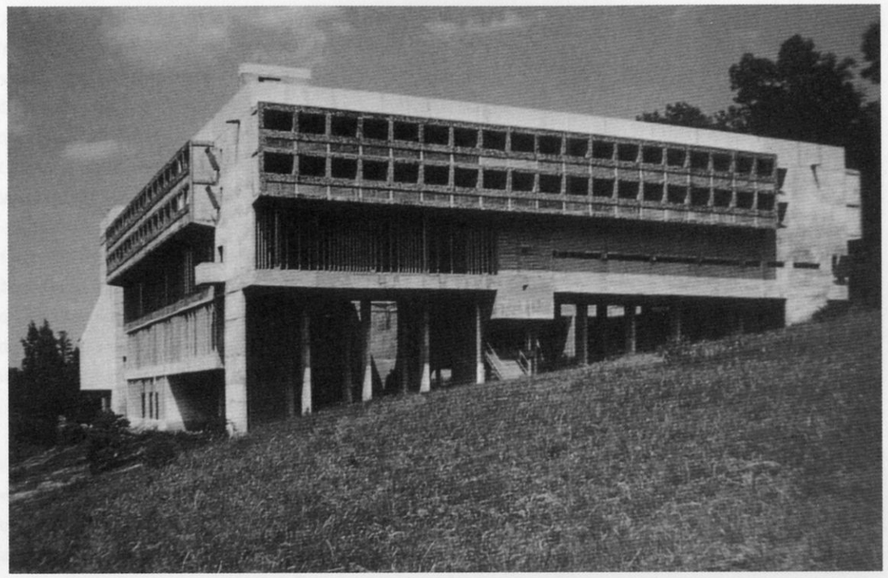




Наиболее важная форма капеллы, которая первой открывается паломнику, взбирающемуся по крутому склону, — кровля, кажущаяся темным массивом, тяжело давящим на здание. Она состоит из двух тонких железобетонных мембран, разделенных пространством 2,26 м, образующих подобие панциря краба (кроме этой метафоры, допускавшейся самим Ле Корбюзье, можно перечислить ассоциации с монашеским капюшоном, руками, сложенными в молитве, крыльями птицы, носовой частью парохода и пр.). Кровля опирается на короткие столбики, поднимающие ее над верхним краем белой стены настолько, чтобы пропускать непрерывную узкую полосу света. Устойчивость стен обеспечивается их криволинейным очертанием в плане — Ле Корбюзье объяснял их форму «визуальной акустикой», реагирующей на падающие с четырех сторон горизонта лучи света, как если бы они были звуками[46]. Завертывающиеся внутрь края отрезков стены образуют вторичные пространства капелл. Над ними стена поднимается башнями с округлым завершением. Свет, отражающийся от внутренней поверхности этих венчающих полусфер, — единственный источник естественного освещения малых алтарей. Южная стена, утолщающаяся книзу, прорезана свободно организованной группой окон, напоминающей композиции неопластицистов 1920-х гг. Проемы расширяются внутрь, подобно амбразурам артиллерийских казематов. Пол, следуя естественному рельефу, мягко опускается к главному алтарю. Покрытие, круто поднимающееся над фасадами, в интерьере тяжело провисает. Цветовая аскетичность белых стен и темного бетона в интерьере разбивается яркими пятнами расписанных оконных стекол и эмалевой массивной плиты главного входа, поворачивающейся на средней оси. Капелла — не столько здание, сколько обитаемая скульптура. Логика формы определяла материал стен — металлический каркас, обтянутый сеткой, покрытой торкретированным бетонном. Трудности с доставкой материалов заставили перейти на массивную кладку из местного естественного камня, выровненную торкретированием и побеленную. Масса здания, окруженная выровненной площадкой, где могут разместиться 12 000 паломников, как бы естественно вырастает из пейзажа.

Архитектурная критика взорвалась полемикой. Джеймс Стерлинг назвал капеллу наиболее пластичным зданием, когда-либо возведенным во имя современной архитектуры[47]. Бруно Дзеви увидел в здании образец обогащения содержания внесением в рационалистическую архитектуру органической культуры. Джузеппе Арган полагал, что трактовка Ле Корбюзье более соответствует миру театра, чем религиозной веры. Винсент Скалли отмечал психологическую напряженность, порождаемую восприятием капеллы, и искал в стилистическом языке здания следы воспоминаний о наследии прошлого. Николаус Певзнер назвал капеллу «манифестом иррационализма»[48].

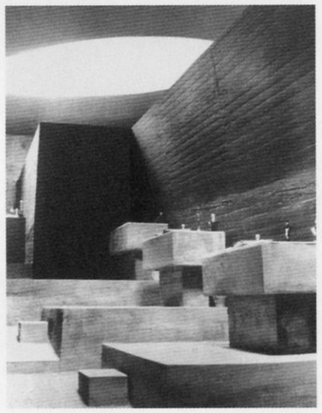
Почти одновременное появление Левер-хауза в Нью-Йорке и «жилой единицы» в Марселе сделало очевидным разрыв между поисками стиля «новой архитектуры» в Западной Европе и США. Различия определялись ориентацией на технику или на образно-художественное восприятие мира. Капелла в Роншане показала, что разрыв, разделяющий заявленные принципы, увеличивается.

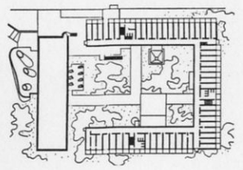


Когда Ле Корбюзье начал строить доминиканский монастырь Нотр-Дам де ла Туретт в Эвё близ Лиона (1957–1960), можно было ожидать, что он предложит некий синтез предшествовавших работ — коммунальной утопии «жилых единиц», вдохновленной впечатлениями от монастыря Эме, и «сосуда для медитации», созданного в Роншане. Этого не произошло. Нужна была уже не метафора монастыря, а настоящий монастырь (причем пожеланием заказчика было возвращение к вневременным качествам французских сельских церквей ранней романики).

За основу схемы Ле Корбюзье принял традиционные очертания клюатра, с трех сторон замкнутого корпусами келий, с четвертой — объемом церкви. Грубый бетон использован как эмоциональный эквивалент суровой крупной кладки из естественного камня. Участок лежит на крутом склоне холма, весьма далеком от идеальной геометрии наклонной плоскости. И в отличие от гармоничных сочетаний природного и рукотворного — капеллы Роншана или домов Жауль, Ле Корбюзье резко сталкивает свой объект с природной формой, как бы противопоставляя суровую целеустремленность деятельной веры и хаос случайного. Он строит ортогональную геометрию рукотворного так, чтобы здание вписалось в отведенную для него часть далекого от правильности склона, не прибегая к помощи бульдозера, созданию искусственных террас, подпорных стенок и пр. Соприкасаются два закона построения формы — не вступая в компромисс, не претендуя на гармонию, даже — на смягчение конфликта.

Высоко над природой, склоном и лесом как бы парит непрерывный двухъярусный пояс келий, охватывающий три внешние стороны монастырского каре. Прихотливой неправильности окружения он противопоставляет героическую





Архитектор Ле Корбюзье.
Монастырь Нотр-Дам де ла Туретт в Эве близ Лиона. 1957–1960.
Общий вид, интерьер капеллы, план

пластику глубоких одинаковых лоджий, выглядящих как ряды пушечных амбразур. Пространство между нижним краем этой жесткой горизонтали и неровностями холма заполнено помещениями, предназначенными для общей жизни монастыря (включая ее средоточие — рефекторий, библиотеку, классы и помещения для занятий). Число этажей меняется в зависимости от изменения уровня рельефа. Крытые галереи пересекают пространство клюатра, создавая дополнительные коммуникации для монастырской общины и связывая ее с церковью. Вместе с тем они членят его на дворы, лежащие на разных уровнях. Мощная глухая пластина церкви защищает открытую сторону клюатра. Над ее верхней гранью поднимается треугольное бетонное ребро, несущее массивное обрамление колоколов (форма, усиливающая «фортификационные» ассоциации). Остекление коммунальных помещений прикрыто сильной пластикой частых вертикальных ребер, образующих сложные ритмические ряды, взаимодействующие с группами пилонов.

Целое складывается в образ замкнутой и неприступной крепости духа, утверждающей свою самодостаточность, противопоставленную неодушевленной природе и всему космосу. От пантеистских мотивов, проникших в метафоры капеллы Роншан, здесь нет ничего. Это — архитектура, программно противопоставленная органической. Здесь существуют одновременно два ландшафта — естественный и архитектонический, жестко разграниченные и не взаимодействующие — выражение сообщества, независимого от земного, но обращенного к миру духовности, метафоры которого переведены на язык «грубого бетона».

Ле Корбюзье отверг и образы простой, естественной жизни монастырей на Афоне, которые проникновенно описал в книге «Путешествие на Восток». Прожившему свою жизнь в почти монашеском служении профессии уже не кажутся столь привлекательными радости простого быта, сопровождающие служение духу. Он доводит до абсолюта героическую простоту бетонных интерьеров. Особенно впечатляюща она в обнаженном высоком пространстве церкви, куда естественный свет проникает через немногие узкие разрывы в бетонной оболочке. По левую сторону алтаря сюда открывается пространство криволинейной в плане невысокой капеллы с рядом алтарей, расположенных на разных уровнях. Цилиндрические «световые пушки», поднимающиеся над плоской кровлей (различный наклон их связан с расчетом на прямой солнечный луч, в определенный день и час падающий на алтарь), освещают интерьер цветным светом — в зависимости от цвета, в который окрашена их внутренняя поверхность. В этом интерьере Ле Корбюзье как бы вернулся в эпоху экспериментов пуризма. Это наиболее поэтичная часть суровой архитектуры, выражающей строгость устава монастыря.

В своих европейских работах 1950-х гг. Ле Корбюзье совершил самый радикальный пересмотр принципов архитектуры, развивавшейся усилиями авангарда. Его поворот к поэтической образности породил множество проблем, дискуссии вокруг которых, в конечном счете, продолжались до конца столетия (и имеют перспективу продолжиться и за его пределами, хотя подчас уже забывается их источник). От них протянулись прямые нити ко многим явлениям архитектуры

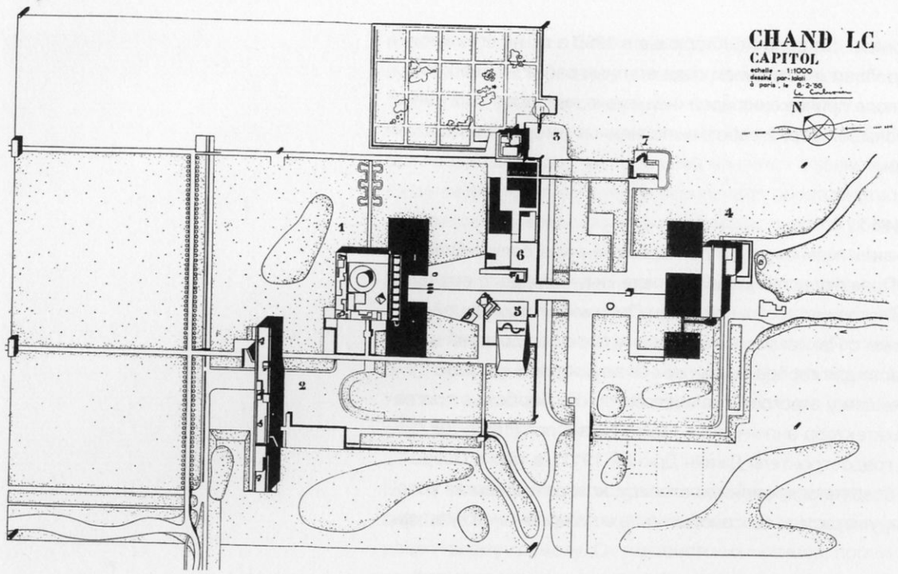
века, включая постмодернизм. Но роль Ле Корбюзье в 1950-е гг. не ограничилась постановкой этих проблем и созданием ряда этапных работ на европейском континенте. Новое поле приложения идей — и новые импульсы к их умножению — он получил в большой серии работ, выполненных им для обретшей самостоятельность Индии.

Ле Корбюзье в Индии

Летом 1950 г. осуществилась главная мечта Ле Корбюзье — он получил заказ построить целый город. Правительство Джавахарлала Неру передало ему руководство созданием новой столицы восточной части Пенджаба, отошедшей к Индии при разграничении с Пакистаном (последнему перешел древний центр провинции — Лахор). Место для города Чандигарх было выбрано на плато с мягким рельефом, лежащем у отрогов Гималайских гор. Ле Корбюзье пригласил к сотрудничеству архитектора-англичанина Максвелла Фрая (1899–1987), члена CIAM, и его жену, градостроителя Джейн Дрю (р. 1911), а также Пьера Жаннере. Ему хотелось создать современную столицу, которая, отвергая колониальное прошлое Индии, утверждала бы самобытность ее современной культуры.

Была принята традиционная для страны компактная регулярная система планировки, получившая развитие на основе принципов «Афинской хартии». Столичный центр — «Капитолий» — выделен из единого пятна города; этот ансамбль Ле Корбюзье хотел создать как образец новой монументальности (игнорируя утверждения о несовместимости этого качества с «новой архитектурой»). Его проектирование, как и общую концепцию, он взял на себя, поручив разработку плана города и его сооружений супругам-англичанам и своему двоюродному брату (об этой части работы — ниже, в разделе, посвященном градостроительным экспериментам середины века).

Чандигарх стал последней урбанистической утопией Ле Корбюзье, Капитолий — самым грандиозным символом, в котором он мечтал соединить отражения того, в чем видел главные тенденции времени, — равенства рас и синтеза древнейших культур Запада и Востока, социального прогресса и стремления к равенству всех групп и каст, соединения современной культуры и традиции. Он с увлечением углубился в изучение Индии и ее зодчества. Понятие монументальности связывалось в его представлении с классикой — но в данном случае основанной не на европейской античности, а на классических принципах культуры Востока, Индии. Их он находил в древнеиндийском зодчестве, но в еще большей мере — в зодчестве империи Великих Моголов — ансамблях мертвого города Фатихпур-сикри и живого Джайпура. Он изучал легкие многоярусные надстройки над кровлями дворцов, глубокие лоджии и портики, абстрактно-геометрические формы громадных каменных сооружений-инструментов в обсерваториях Дели и Джайпура XVII в. Он отметил и созданную Эдвином Лютьенсом планировку Нью-Дели, умелое использование единого модуля в построении плана. Все это он сопоставлял с принципами «Афинской хартии», приемами гармонизации с помощью Модулора и, конечно, с суровой эстетикой «грубого бетона».

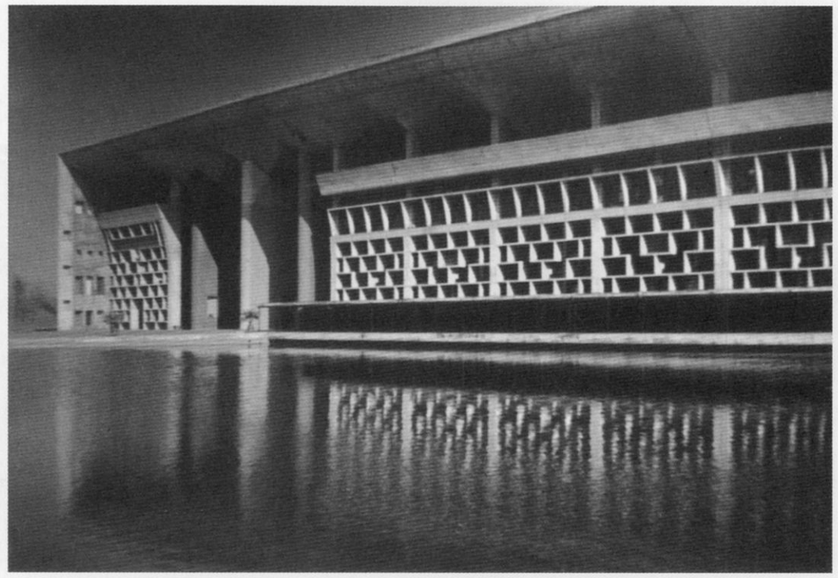


Вся эта разнородная информация расщеплялась, реструктурировалась и синтезировалась его фантазией, подчинялась его «воле к форме». В конце концов, он оставался человеком Запада, много больше времени проводившим в Париже, чем в Индии. Его острому восприятию доставалась лишь оболочка вещей, которую он соединял с образами фантазии и утопическими представлениями, выстраивая виртуальный мир своей «Индии духа», для которой и проектировал.

Его осуществленные фантазии обладают выразительной силой, дерзкой новизной словаря форм. Художественные открытия, однако, сопряжены не только с точно найденными приемами приспособления к экстремальному климату и изобретательным использованием скудных возможностей местной техники, но и с несообразностями и промахами. Но это — не ошибки неопытности. Они возникали там, где воображаемый мир Ле Корбюзье не стыковался с реальной Индией.

Правительственный комплекс, лежащий к северу от застроенного массива Чандигарха и вне его, чрезмерно просторен и для его работников, вынужденных брести пешком от здания к зданию под яростным горным солнцем по 10–15 минут, и для наблюдателя, оценивающего ансамбль, — на расстояниях, достигающих 800 метров, сопоставления объектов затруднительны. От города ансамбль отделен цепью холмов, а расстояние до него от наиболее удаленных кварталов превышает 10 км. Сюда не включены какие-либо здания, кроме правительственных. Ночью ансамбль умирает. Он создан как символ власти, акрополь, образованный суммой независимых монументов. Каждый излучает свое «силовое поле», не вступая в соперничество с другими (в отличие от Афинского акрополя, где поля визуального воздействия объектов накладываются, создавая

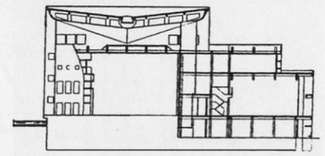
Архитектор Ле Корбюзье.
«Капитолий» — Правительственный центр Чандигарха, Пенджаб, Индия.
Генплан: 1 — здание парламента; 2 — секретариат штата; 3 — дворец губернатора; 4 — Дворец правосудия

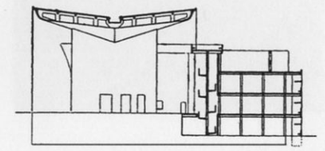


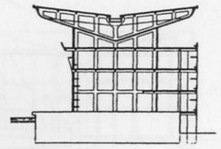
композиционную целостность). В Чандигархе объекты существуют изолированно, разделенные обширными территориями, которые трудно поддерживать под палящим солнцем, дождями и пылевыми бурями.

Поперечную ось Капитолия замыкают здание парламента с западной стороны и Верховного суда — Дворца правосудия — с восточной. Обращенную к северу вершину треугольника монументов должен был занять дворец губернатора (должность его упразднена и место предназначено музею). Более прозаичная пластина секретариата правительства смещена за пределы основной конфигурации и расположена за объемом парламента.

Первым осуществленным объектом стал Дворец правосудия (1951–1955), задуманный как гигантское укрытие от дождя и солнца. Над его массивом, вдоль всей протяженности, устроен гигантский бетонный зонт, поддерживаемый серией конических сводов. Циркуляция воздуха сквозь эту аркаду охлаждает основную призму. Стороны зонта, наклоненные внутрь, сходятся к центральному желобу с энергично выступающими водосливами на торцах. Динамика очертаний профиля зонта подхвачена криволинейным профилем глубокой решетки солнцерезов, прикрывающих рабочие помещения. Эту пластичную структуру прорезает — от плиты основания до сводов зонта — мощный портик, за которым расположена система пандусов со стенками ограждений из грубого бетона, связывающая уровни здания. Яркие пастельные цвета окраски наложены на крупную фактуру бетонных поверхностей. Сильный перегрев у основания заставил добавить протяженный навес на первом этаже. Помещений оказалось недостаточно, однако возможность расширения здания не была предусмотрена — часть судебных заседаний проводилась на окружающих лужайках.



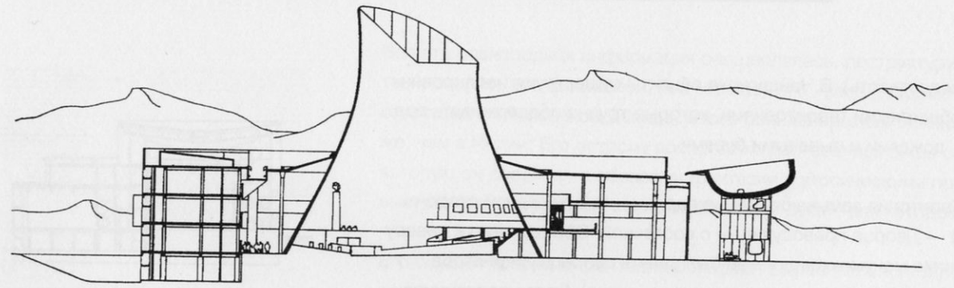


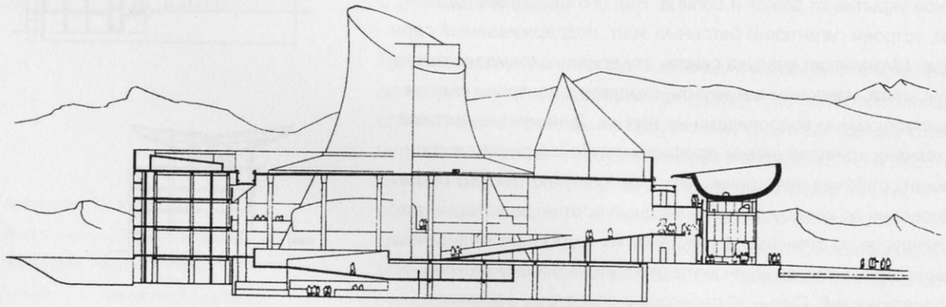


Архитектор Ле Корбюзье.
Дворец правосудия. Чандигарх . 1951–1955

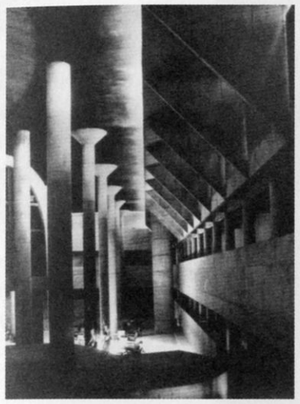


Архитектор Ле Корбюзье. Здание секретариата. Чандигарх. 1951–1957



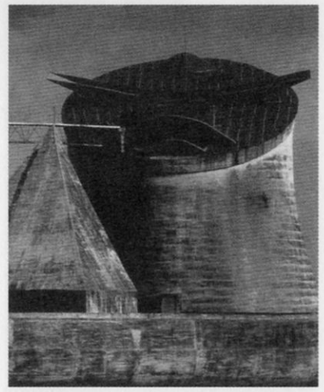


Архитектор Ле Корбюзье. Здание парламента. Чандигарх. 1959–1960. Разрезы, интерьер фойе, общий вид, надстройки над кровлей

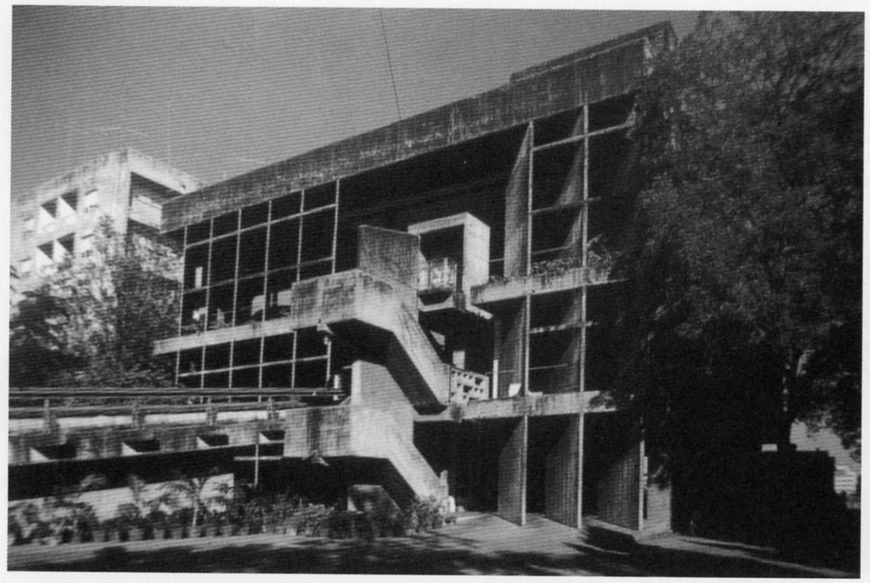




Следующим было построено здание секретариата (1951–1957) — пластина длиной 254 и высотой 42 м, восемь этажей которого служат для размещения министерств штата. Ритм солнцерезов большого выноса, выполненных из грубого бетона, определяет облик здания. Пандусы, связывающие уровни, собраны в закругленные на торцах пластины, косо примыкающие к фасадам, что сообщает им направленную асимметричную динамику. Сильную перебивку ритма, нарушающую монотонность, создает блок министерских кабинетов, проходящий через все этажи здания близ его середины. Пропорции частей решетки и расстояний между ее ритмическими акцентами выверены Модулором. Кровле, превращенной в прогулочный сад, придан рельеф, включающий в свои очертания функциональные надстройки. Созданный таким образом мягкий асимметричный силуэт вписан в ландшафт гималайского предгорья.



Наибольшей напряженности и контрастности внутреннего пространства Ле Корбюзье достиг в компактном массиве здания парламента (1959–1960). К оси ансамбля оно обращено портиком, похожим на отрезок акведука, с мягко округлым желобом венчания на широких перпендикулярных фасаду бетонных пластинах, отражающихся в зеркале бассейна. С трех других сторон ядро здания охвачено этажами офисов. Сумеречное пространство этого форума заполнено равномерной сеткой бетонных круглых колонн с грибовидным завершением, в которую врезана как самостоятельный объект высокая гиперболическая оболочка зала ассамблеи, прорезающая плоскую кровлю и поднимающаяся на 37 м. Покрытие косо срезанного края этого подобия градирни регулирует поступление солнечного света в интерьер, захватывая зимнее солнце, отражая летнее и отбрасывая в глубь помещений солнечный луч в дни равноденствия. Внутренние стороны гиперболоида декорированы



Архитектор Ле Корбюзье.
Здание ассоциации промышленников.
Ахмадабад. Индия. 1951–1954

«созвездиями» криволинейных ярко окрашенных фигур из акустических материалов — регулируя звук, эта декорация в манере Ханса Арпа вряд ли способствует созданию психологической атмосферы, благоприятствующей серьезным дебатам.

Лестницы и пандусы связывают террасы и балконы на разных уровнях «каменного леса» интерьера. От террасы на уровне второго этажа начинается второй «объект» — четырехгранная призма зала Советов. Она так же, как гиперболоид зала Ассамблеи, пронизывает кровлю и завершается асимметричной трехгранной пирамидой, верхушка которой обращена к гиперболоиду. Вместе они формируют символический ландшафт кровли, рукотворная геометрия которого противостоит равнине, обрамленной холмами предгорья. Ансамбль должна была завершить символическая скульптура Ле Корбюзье — «Открытая рука», смысловой аналог «Голубки» Пикассо, высотой в 27 м. Обстановка конфронтации, сложившаяся в Пенджабе, сделала этот жест неуместным, монумент не реализован.

Чандигарх был попыткой Ле Корбюзье создать монументальный символ достоинства и надежд только что освободившейся, бедной, но потенциально могучей страны. Как никогда он был стеснен в бюджете. Пространство — единственная субстанция, которой он располагал в избытке. Широтой упорядоченной пространственности он пытался достичь главного в содержании символа. Капитолий осмыслен как эмблема страны, не связанная с временем. И он сознательно отделил его от города повседневного быта — визуально и функционально. Джавахарлал Неру назвал Чандигарх «храмом новой Индии... первым выражением творческого гения, расцветающего на вновь завоеванной свободе... не скованного традициями прошлого и не обремененного трудностями старых городов и старых традиций»[49].



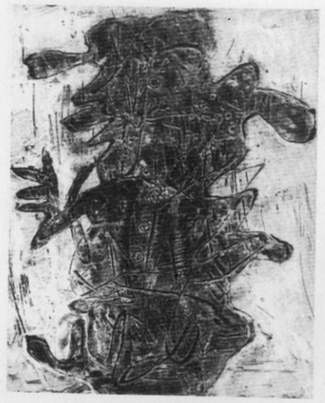
Подчеркивая дух новизны, отделяя Чандигарх от «старых традиций», Неру даже не почувствовал, что Ле Корбюзье был искренне убежден в том, что опирается на традиционность. Ле Корбюзье оставил в Индии множество учеников и последователей (Ч. Корреа, Б. Доши, Г. Сарабхай и др.). Но один из них, Ч. Корреа, рассказывал, какого труда стоило им возвратиться из Индии, воображенной французским мастером, в Индию реальную, отказаться от подражания и приступить к созданию подлинно национальной архитектуры в 1960-е гг. Но хотя прямое влияние «Корбю» приходилось преодолевать, как катализатор процесса оно было необходимо.

Кроме монументальных зданий Чандигарха, Ле Корбюзье построил несколько сооружений для промышленной элиты Ахмадабада, центра индийского текстильного производства. Вилла Ш. Шодхана (1951–1954) — кубический объем под плитой-зонтом на пилонах, с трехмерным фасадом, образованным сочетаниями плит-солнцерезов. Пространственная версия неопластицистской композиции подчинена задаче защитить от солнечного перегрева, открывая путь протекающему сквозь здание бризу. У трехэтажного куба Ассоциации промышленников (1951–1954), прикрытого бетонными плитами-зонтами, «сердцевина» интерьерного пространства — холл на втором этаже — раскрыта вовне. Из нее далеко выброшен наружу пологий пандус. Солнцерезы формируют трехмерный фасад, расчленяя его на глубокие ячейки. Художественный музей в Ахмадабаде (1957) имеет в основе плана (как и построенный Ле Корбюзье примерно в тот же период Музей западного искусства в Токио) прямоугольную спираль, теоретически предполагающую возможность расширения здания при развитии коллекции добавлением новых витков. Эта спираль экспозиционных объемов поднята над землей на столбах, оставляя место для сада с бассейном и обслуживающих помещений. Над экспозициями в Ахмадабаде как бы «парит» крыша-зонт, на которой устроен сад — дополнительная защита микроклимата.

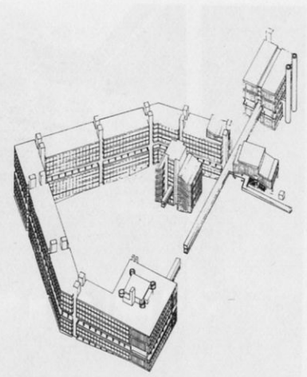


В индийских постройках Ле Корбюзье упорно стремился довести «грубый бетон» — самый дорогой из доступных ему там материалов — до качества, присущего естественному камню, подбирая рецептуру смесей и экспериментируя с материалом и текстурой опалубки. Климат Индии, однако, оказался неблагоприятен для этого материала — его поверхность подвергалась более активной эрозии, чем в европейских постройках, ее энергично осваивала тропическая микрофлора. Ле Корбюзье, в конечном счете, не смог органично войти в реальную Индию. Но и в том экзотическом приключении, каким оказалась для него работа в этой стране, он не только дополнил ряд своих экспериментов, но и дал сильный импульс развитию национального зодчества. В этой провоцирующей способности — главная составляющая исторической роли Ле Корбюзье в художественной культуре XX века, сравнимой с ролью Пабло Пикассо.

Архитектор Ле Корбюзье.
Музей в Ахмадабаде, Индия. 1957



Живописец Жан Дюбюффе.
Извергающий.
Холст, масло. 1951



Архитекторы А. и П. Смитсон.
Конкурсный проект университета
в Шеффилде, Британия. 1953

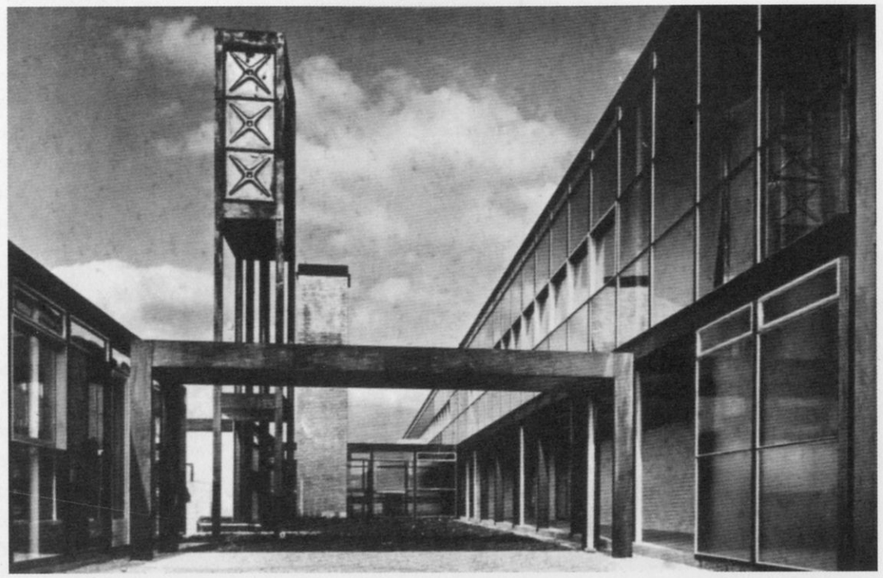
Английский необрутализм

К наиболее значительным архитектурным течениям, где очевиден резонанс творчества Ле Корбюзье, относится английский необрутализм, родившийся в молодежных тусовках начала 1950-х. В их настроениях сохранялось нечто от конца сороковых — победы лейбористов на выборах, начавшейся национализации некоторых отраслей промышленности, осторожных социальных реформ, еще более осторожных рассуждений о «британском пути к социализму». Радикализм угасал, но стремление к социальным реформам, терявшее определенные очертания, сохранялось, закрепляя интерес к простым человеческим ценностям. Разочарование проникло в менталитет и художественную культуру. Оно находило выход в мрачной иронии и духе отрицания «сердитых молодых людей», в литературе, театре и кино, в «ином искусстве», где случайность, автоматизм изгоняли эстетическую конструктивность абстрактных форм, агрессивная антиэстетичность и черный юмор определяли характер примитива в живописи и скульптуре. Нигилистические тенденции в среде молодых архитекторов побудил проходивший в 1951 г. в Лондоне, на южной набережной Темзы, Фестиваль Британии, с его вульгарной буржуазностью и сооружениями, опошляющими принципы рационалистической архитектуры (центральное место занимало тяжеловесное и невыразительное здание универсального зала Ройял Фестиваль Холл).

В этой атмосфере возникла идея реформы функционализма. Универсальным стереотипам интернационального стиля стремились противопоставить конкретность решения для конкретного места в конкретных обстоятельствах, абстрактной геометричности, основанной на эстетике посткубизма, — «правдивость» открытых конструкций и грубых, не скрытых отделкой материалов.

Инициаторами направления считаются супруги Смитсон — Алисон Маргарет (1928–1993) и Питер Денем (род. 1923). Название, возникшее, по-видимому, случайно, несло в себе, как утверждает критик Р. Бэнем, программу действий или отношений к архитектуре, которую можно свести к понятию «этики, а не эстетики»[50]. Сформулированной концепции необрутализм не получил, несмотря на обилие связанных с ним полемических текстов. Идеалом для его приверженцев была бескомпромиссность позиций двух «отцов-основателей» нового движения в архитектуре — Ле Корбюзье и Л. Мис ван дер Роэ.

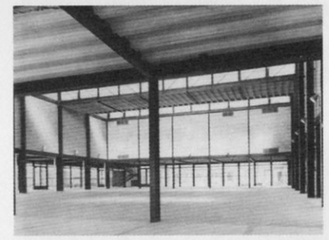
Первой постройкой направления стала школа в Ханстентоне, Норфолк (1949–1954, А. и П. Смитсон), структура которой, основанная на открытом стальном каркасе с кирпичными панелями заполнения, приведена к палладианской симметричной упорядоченности. «Честное» использование материалов, открытых конструкций и оборудования предлагалось как воплощение профессиональной этики, предполагающей отказ от самовыражения архитектора в пользу подчинения образу жизни. Исключались таинственность, неоднозначность в отношениях визуально воспринимаемой формы, функции или графика движения.

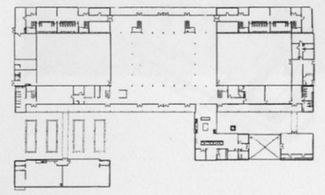


«Находясь внутри здания, человек видит материалы, из которых оно построено, в их натуральном виде, без штукатурки и... покраски. Электропроводка, трубопроводы и другие элементы инженерного оборудования выявлены с такой же честностью. Все это вместе взятое являет собой попытку создать архитектуру из сочетания неприкрашенных, незагримированных материалов, причем эта попытка осуществляется с величайшей сдержанностью самоотречения»[51].

Здание со всей очевидностью воспроизводит принципы построения Краун-холла Мис ван дер Роэ, приводя их к жесткой ригористичности. Но сами «пионеры» необрутализма, говоря о прообразах своей работы, указывают на «жилую единицу» Ле Корбюзье в Марселе, ее «грубый бетон» (обращение к нему и наполнило смыслом термин «брутализм», какие бы анекдоты ни приводились по поводу его появления). Р. Бэнем не видит в этом парадокса: за работой Миса над Краун-холлом с его открытым металлом и Корбю над «жилой единицей», ее «грубым бетоном», стоит одна и та же этика, одна и та же честность отношения к материалу. Он напоминает фразу из книги Ле Корбюзье «К архитектуре»: «Архитектура — это создание волнующих соотношений грубых материалов»[52]. Антиэстетизм раннего необрутализма связан с параллельно развивавшимся «грубым искусством» французского живописца Жана Дюбюффе и итальянского скульптора Эдуардо Паолоцци, которые ориентировались на городские примитивы, «граффити» на стенах и тротуарах, отвергая категорию вкуса.

Стремясь объяснить идею брутализма, П. Смитсон, в довольно запутанном тексте, почему-то ссылается на архитектуру Японии (но не ту, которую стали создавать Тангэ и Маэкава, а на эфемерное изящество японского ренессанса, произведений типа дворца Кацура). Но, в конечном счете, он утверждает: «...для





Архитекторы Алисон и Питер Смитсон.
Школа в Ханстентоне, Норфолк,
Великобритания. 1949–1954.
Общий вид, интерьер, план





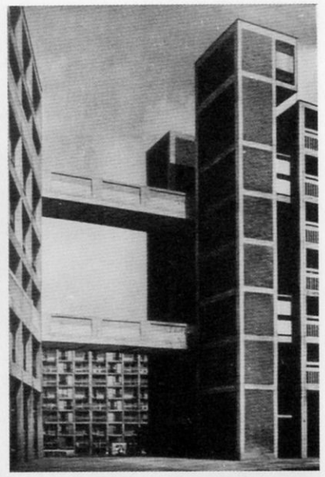
Архитекторы Джек Линн, Айвор Смит, Дж. Льюис Уомерсли.
Жилой массив Парк Хилл в Шеффилде, Великобритания. 1961. Генплан, аэрофото, переход между корпусами

японцев форма была лишь частью общей концепции жизни, неким видом почитания мира природы, и отсюда почитания материалов мира построенного.
И именно в этом почитании материалов, в осознании близости, которая может быть установлена между зданием и человеком, заключается сущность так называемого нового брутализма... ...мы видим в архитектуре прямой результат образа жизни»[53]. Уточняя, Р. Бэнем говорит о социальной этике, получающей такое же значение, как формальная эстетика архитектуры.

Смитсоны, отказываясь в своих конкурсных проектах от визуально-эстетических средств интеграции целого, от симметрии и обязательности прямого угла, строили композицию как результат взаимодействия топографии участка и топологии системы функций; они объединяли ее непрерывностью систем движения. Такому принципу они подчинили конкурсные проекты расширения университета в Шеффилде, 1953, и жилого комплекса Голден Лейн в Лондоне, 1952. В последнем случае они объединили жилища не темными коридорами, как это сделал в Марселе Ле Корбюзье, а светлыми галереями, улицами-палубами, связавшими корпуса.

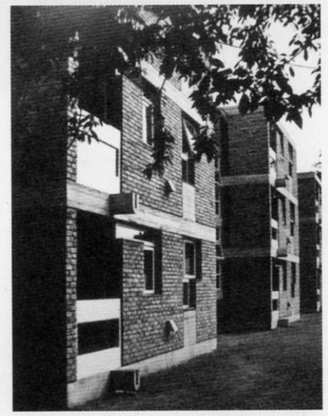
Молодые тогда архитекторы Джек Линн и Айвор Смит, как и Смитсоны, предложили на конкурсе Голден Лейн проект с улицами-палубами. Их проект также не был отмечен, но они были приглашены в штат главного архитектора Шеффилда, где и построили вместе с Джоном Льюисом Уомерсли крупный жилой массив Парк Хилл, следуя необруталистской концепции (1961). В основе ее лежит социологическая идея «стержней общения», роль которых исполняют улицы, традиционно использующиеся в рабочих районах английских городов как место общественных контактов и детских игр. В Парк Хилл этой цели служат гале-

реи — «улицы-палубы» шириной 3,6 м, которые, подобно коридорам марсельского дома Ле Корбюзье, связывают расположенные на двух уровнях квартиры и устроены на каждом третьем этаже. Не прерываясь, они проходят через весь комплекс, превращая его в одно здание с населением около 4 тыс. человек. Располагаются они на теневой стороне корпусов и при их изгибе переходят на другую сторону. В конце крыльев блока галереи образуют площадки, к которым примыкают пары башен с вертикальными коммуникациями и мусоропроводами. Там, где корпуса разделены, площадки связаны мостиками-переходами.



Комплекс запроектирован как жилая среда, для которой несущественны такие понятия, как «фасад», «силуэт». Он лежит на рельефе, сохраняя единый уровень плоских кровель, в то время как число этажей в корпусах по мере падения склона увеличивается с 4 до 12. Пространственная структура определяется организацией жизни, но не стремлением к живописным эффектам. Жесткие членения структуры обозначены открытым железобетонным каркасом, заполненным кирпичом, и глубокими галереями. Простые грубоватые материалы дополняют характер архитектуры, возникшей в подчинении социологическим гипотезам, этическим, а не эстетическим ценностям. Комплекс обозначил максимум притязаний раннего необрутализма. Его идеи доведены здесь до кульминации.

Поиски новых средств организации городской общины и идентифицирующего ее образа в условиях послевоенной реконструкции архитектор Денис Лесдан (р. 1914) связал с понятием «кластер» (группа, пучок). В перестраиваемой трущобе Лондона Бетнал Грин, с ее переуплотненной деградирующей средой, он собрал вокруг центральной башни, куда сведены вертикальные коммуникации, четыре 16-этажных жилых блока; их двухуровневые квартиры связаны с башней открытыми мостиками (1955–1958). Квартиры получили оптимальную инсоляцию и изолированы от коммуникаций. Расчлененность и развороты вертикальных блоков сняли ортогональность, а с ней — и визуальную жесткость аскетичной формы.

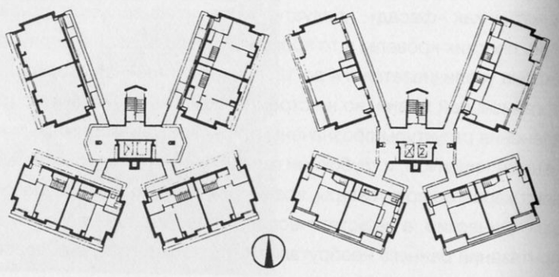


Появление в Нейи под Парижем построенных Ле Корбюзье домов Жауль подарило брутали стам образец, более наглядно сочетающийся с представлением о «брутальности», чем «бетонный корабль» марсельской «жилой единицы». Сочность открытой кирпичной фактуры этих домов дала толчок представлению, что брутализм — это прежде всего работа с осязаемой, крупнофактурной поверхностью, открытыми простыми материалами, насыщенной пластикой объемов. Многослойность значений формы домов Жауль несомненно включала отречение от геометрического схематизма и абстрактной точности формы довоенного функционализма, его «белой архитектуры». Новые впечатления стали толчком к постепенной смене императивов брутализма, к возвращению эстетики и перерастанию метода в стиль.

Процесс этот практически начал Джеймс Стерлинг (1926–1992), работавший с Джеймсом Гоуэном. В 1956–1958 гг., под влиянием домов Жауль, они построили группу двух-трехэтажных квартирных домов в Хэм-Коммон, Лондон. Расчлененные креповками и завершенные плоскими кровлями, эти дома производят впечатление собранных из кубических объемов. Грубый кирпич фасадных стен

Архитекторы Джеймс Стерлинг, Джеймс Гоуэн.
Дома в Хэм-Коммон, Лондон. 1956–1958





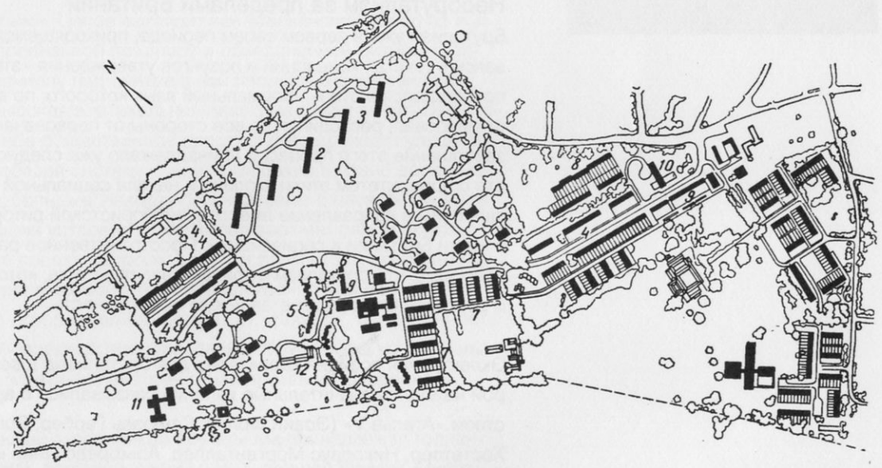
расчленен полосами выпущенных наружу граней бетонных монолитных перекрытий. Как и в Нейи, в пределах прямоугольных членений фасада «разыграны» свободные комбинации окон, подрезаемых перекрытиями. Тяжелые бетонные водосливы и короба вентиляции подчеркивают плоскостность стен. Несмотря на отсутствие сводов, сходство с домами в Нейи очень велико (если не учитывать ощутимо большей точности форм реплики). При всем том некоторые фрагменты (торцы двухэтажных домов) говорят о влиянии голландского неопластицизма.

Детали свидетельствуют, что дома в Хэм-Коммон — не пассивное подражание Ле Корбюзье, но работа самостоятельных мастеров. И действительно — в следующем десятилетии Стерлинг становится наиболее ярким лидером позднего брутализма, принципиально изменяя его направленность и ценностные ориентации (впрочем, в 1960-е единство направления становится уже чисто номинальным, дробясь на несхожие варианты).

Мощной — хотя подчас и поверхностной — демонстрацией приемов необрутализма в 1950-е гг. стала работа архитектурных коллективов в системе Совета Лондонского графства — там, где верх одержали пристрастия молодежи. Примером может служить застройка комплекса Роэмптон в южной части Лондона, самого крупного жилого массива в послевоенном муниципальном строительстве британской столицы. Он состоит из соседствующих микрорайонов Алтон-ист и Алтон-вест с населением 10 тыс. чел. каждый. Алтон-ист застроен в 1952–1955 гг. под руководством архитектора Роберта Мэтью (р. 1906); Алтон-вест — в 1955–1959, руководитель Лесли Мартин (р. 1908). Микрорайоны создавались в соседстве с Ричмонд парком, на участке холмистого ландшафта с группами вековых деревьев.

Архитектор Деннис Лесдан.
Дом в Бетнал Грин, Лондон. 1955–1958.
Общий вид, планы этажей





Архитектор Роберт Мэтью и др. Жилой комплекс Алтон-вест в Лондоне. 1955–1959. Фото застройки, генплан

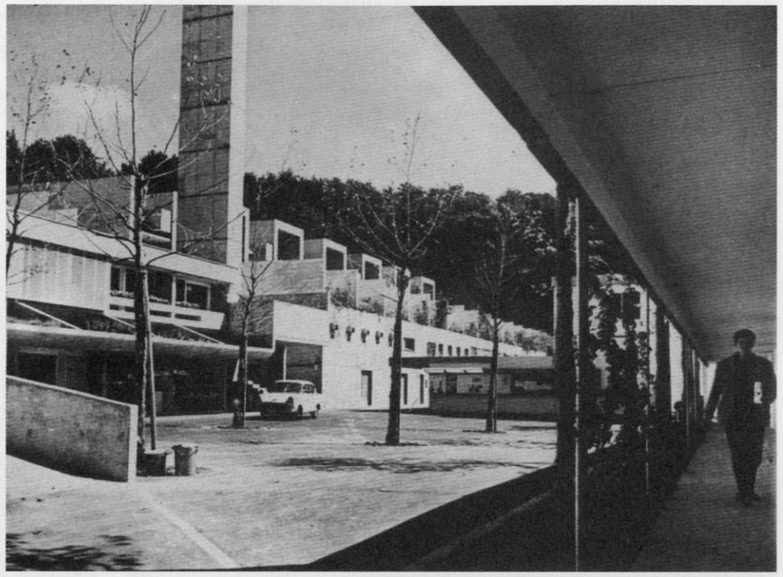
Алтон-ист прихотливо и нарочито живописен в характере шведского эмпиризма. Его смешанная застройка, с чередованием односекционных домов башенного типа в 11 этажей и 2–4-этажных корпусов различной протяженности утомляет повторением контрастов. В микрорайоне трудно ориентироваться, а недостаточная структурированность застройки не способствовала формированию местных коллективов.

Архитекторы Алтон-веста укрупнили членение структуры. Его пространственным ядром стала открытая лужайка с газоном и группами деревьев. Она обрамлена группами, в которые собраны однотипные постройки — 11-этажные пластины, 12-этажные башни и 2–3-этажные сблокированные дома с участками. Группы организованы ясно и обозримо, их сопоставления контрастны и живописны. Технические и экономические возможности Совета Лондонского графства значительно превышали те, которыми располагал Ле Корбюзье в Марселе, и англичане создают комплекс из 5 «жилых единиц» — пластин, по объему подобных марсельской, и 15 башен, дополняя их малоэтажными постройками с садами для самых больших семей. Формируя в пределах микрорайона соответствующий демографической программе набор жилищ, они приняли простые схемы зданий — пластины галерейного типа с квартирами в двух уровнях, односекционные башенные дома с минимальными жилищами. Эстетика «грубого бетона» модифицирована — для стен использованы панели с точной геометрией и крупной фактурой отделки; элегантная точность и лаконизм достигнуты в противовес живописной брутальности марсельской единицы. Свободное сочетание четко организованных групп и точность открытых конструкций создали «специфически английскую» и специфически бруталистскую версию типа, исходящего от Ле Корбюзье.

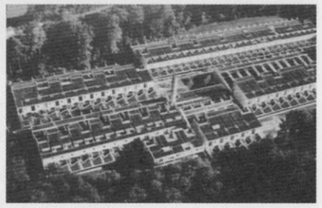
Необрутализм за пределами Британии

Брутализм уже в первом своем периоде, приходящемся на 1950-е гг., придерживаясь в текстах концепций и лозунгов утверждения «этика вместо эстетики», превращался в стиль, формальный язык которого, по выражению Бэнема, диффундировал, расходился во все стороны от первоначальных источников — хотя завершение этого процесса принадлежало уже следующему десятилетию. Вместе с приоритетом этики уходили и начала социальной утопии, которые были занесены в направление вместе с лейбористской риторикой, рассуждениями о «пути Британии к социализму». Пространственное расползание способствовало тому, что брутализм отфильтровался в стиль, который разбавлялся схожим и родственным, приобретая некую эклектичность.

Эклектичная позиция характерна для брутализма швейцарской школы, в которой наиболее значительные явления связывались с архитектурным содружеством «Ателье V» (Эрвин Фритц, Самюэль Гербер, Рольф Херстерберг, Ганс Хостетлер, Николаус Моргенталлер, Альфредо Пини и Фритц Торманн), которое со вкусом и тактом комбинировало приемы, разработанные Ле Корбюзье и английскими бруталистами, не стремясь пополнить изначальный фонд идей индивидуальными вариациями. Их крупнейшее произведение — поселок Хален на окраине Берна (1960–1961), с плотной ковровой застройкой, положен-

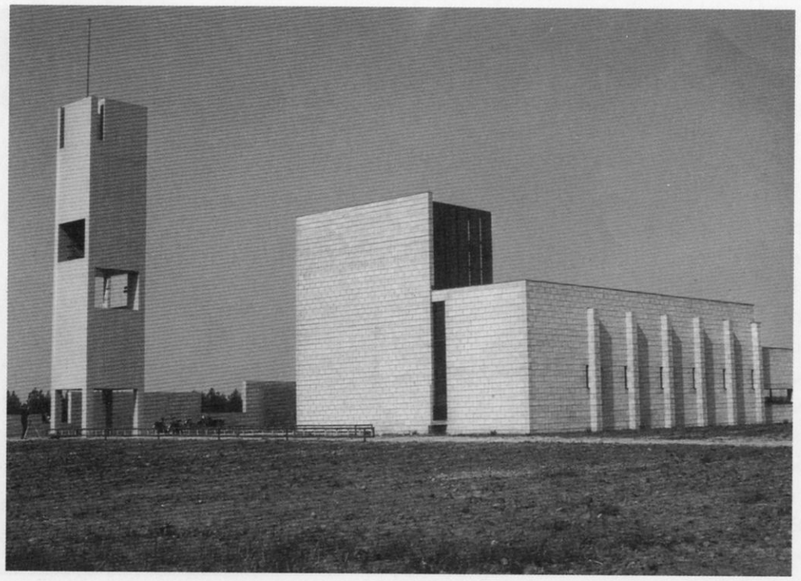


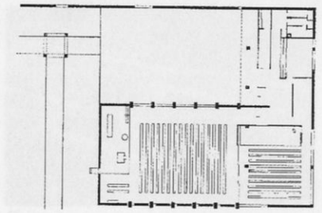
ной на крутой склон. Задача следует центральной проблеме, поставленной бруталистами, — комплексное формирование жилой среды в конкретных обстоятельствах для конкретной социальной группы. При этом, однако, почти прямо повторены многие идеи неосуществленных проектов Ле Корбюзье — центра паломников Ла Сент Бом (1948) и отеля «Рок эт Роб» (1949, оба во Франции). Открытый бетон конструкций выполнен с тщательностью, не позволяющей назвать его «грубым». Целое выглядит как итальянский город на холме — но с застройкой, выровненной по шнуру и объединенной ритмом стандартных элементов. Кампаниллу над центральной площадью с магазином и рестораном заменила высокая вертикальная пластина трубы энергетического блока. Через центральное общественное пространство проходит улица-лестница, сверху донизу прорезая систему. Узкие и глубокие в плане дома имеют озелененные террасы; большие жилища организованы в нескольких уровнях. Для хранения автомашин устроена стоянка под верхним рядом домов, со въездом с окружающей поселок дороги. Богатые буржуа, населяющие поселок, становятся в его пределах обитателями пешеходной идиллии. Образ жизни определил строгий отбор приемов, идущих от «Корбю», и утонченность их трактовки. В «Ателье V» процесс преобразования брутализма из системы этических императивов в эстетику и систему стиля протекал ускоренно.



Архитекторы «Ателье V». Поселок Хален на окраине Берна, Швейцария. 1960–1961

К наиболее последовательным сторонникам брутализма принадлежал голландец Якоб Бакема (1914–1981), сотрудничавший с Й. Х. ван ден Бруком. Много работая в сфере градостроительства, они возрождали жесткую ортогональность планировок голландских функционалистов 1930-х гг., но создавали более гибкие и расчлененные пространственные структуры, сгруппированные вокруг сооружений общественного назначения, вводя высокие дома-пластины, контра-

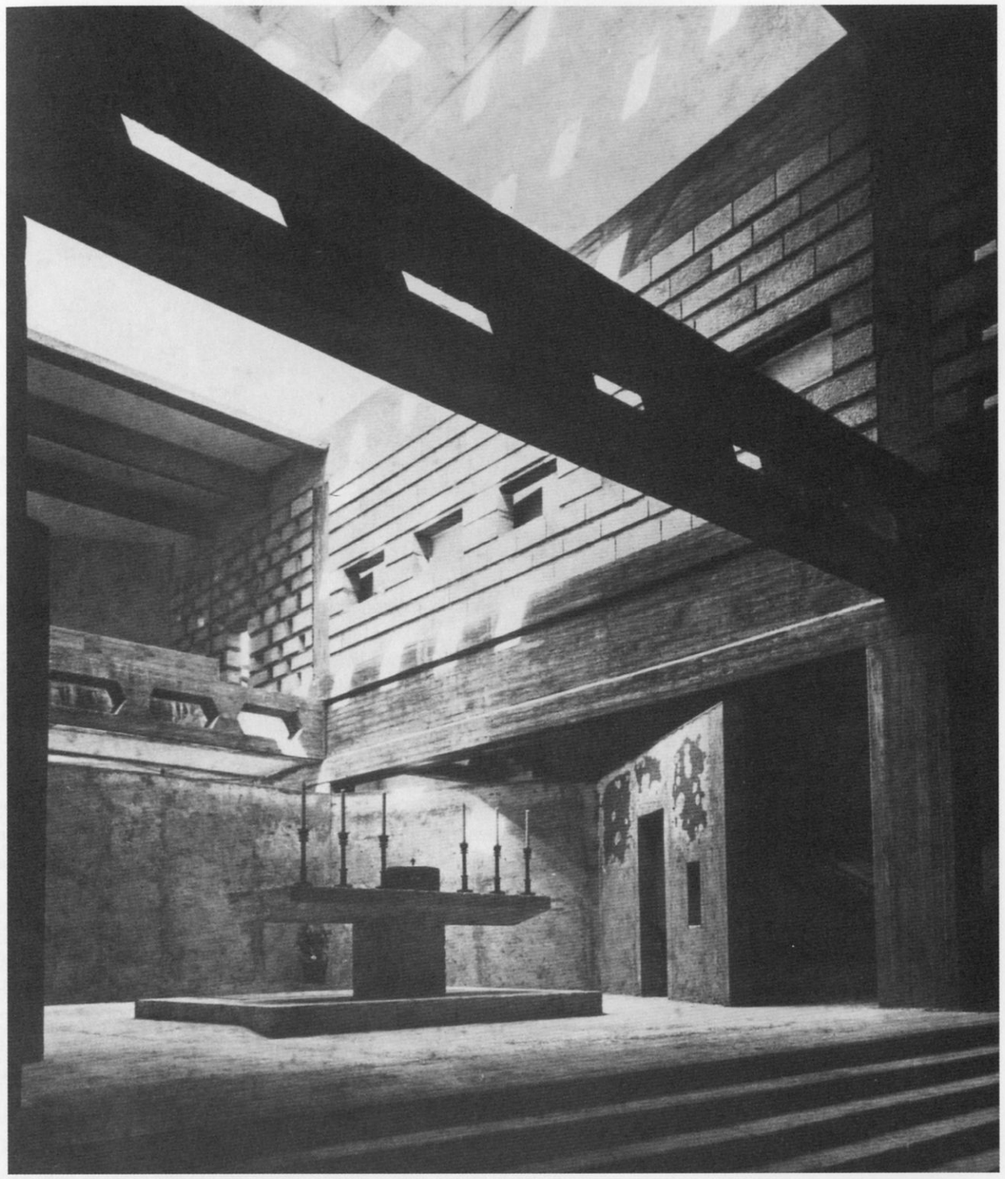




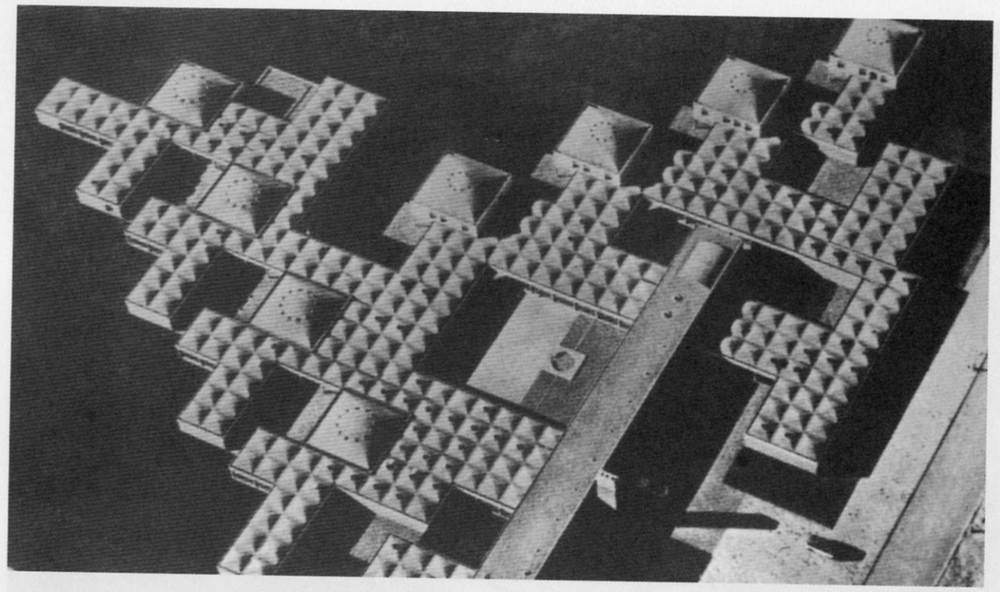
стные плоскому ландшафту и низкой застройке (новый район Роттердама — Пендрехт, 1949–1951; Александерпольдер на отвоеванной у моря территории, 1953–1956). В линейной структуре Норд-Кеннермерленд микрорайоны с двух сторон подключаются к магистрали — ее стержню.

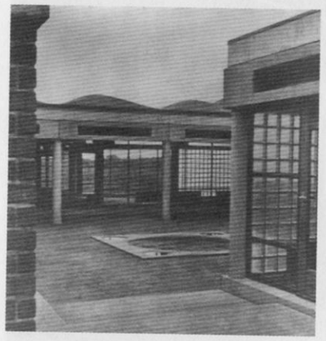
Выше упоминалось об их участии в восстановлении разрушенного центра Роттердама, в структуру которого они ввели торговый комплекс «Леенбаан» (1949–1953) с двухэтажными корпусами, набранными из стандартных секций магазинов, которыми обрамлена пешеходная улица. Фасады ее сформированы очень точно отлитыми железобетонными элементами. Более поздний универсальный магазин «Галери Модерн» в центре Роттердама (1954–1957) демонстрирует лаконичное сочетание полос кирпичной кладки, бетона и стекла, отмеченное характерной для Нидерландов точностью линий. Последняя, впрочем, лишь подчеркивает силу контрастов плоскостей, возрождающую традицию «Де Стейл». Подобная «прививка» неопластицизма определила взвешенную гармонию резко очерченных асимметрично сгруппированных объемов реформистской церкви в Нагеле (1958–1960). Неотделанные бетонные блоки стен, открытые стандартные балки перекрытий складываются в тщательно обдуманный образ. Высокая стена-завеса из тех же блоков, обертывающая двор, образует укрытие — столь же подчиненное спокойной строгости геометрических линий — среди продуваемой равнины польдера. Эта бесстрастно точная архитектура, строго соответствующая не только распорядкам, но и духу ритуала, принадлежит к самым близким воплощениям программных притязаний раннего брутализма.

Архитекторы Якоб Беренд Бакема,
Йоханнес Хендрик ван ден Брук.
Церковь в Нагеле, Нидерланды. 1958–1960



Архитекторы Луиджи Фиджини, Джино Поллини. Церковь Мадонны бедных. Баджио близ Милана, Италия. 1952–1954





Архитектор Альдо ван Эйк.
Школа для сирот. Амстердам. 1957–1960

От уравновешенного покоя церкви в Нагеле, ее почти идеальной стереометрии очень далека демонстративно грубая аскетичность церкви Мадонны бедных в Баджио близ Милана (1952–1954, архитекторы Луиджи Фиджини, Джино Поллини). Монолитный каркас со следами неровной опалубки, верхняя часть среднего нефа со стенками ажурной кладки из очень неровных бетонных блоков, открытые решетчатые балки промышленного стандарта, использованные как затяжки, выделяющие пространство алтаря, над которым поднимается объем, открывающий доступ внешнему свету, — все это выполнено из демонстративно дешевых материалов, местами — с драматизированной грубостью. Церковь стоит среди периферийного миланского массива дешевых муниципальных жилищ. Архитекторы подчеркивали, что рассматривают здание лишь как оболочку интерьера и стремятся создать отзвук мистицизма древнехриан-ских базилик[54]. Рассчитанные световые потоки при любой их интенсивности выделяют зону алтаря, оставляя нефам только отраженное освещение. Целостность средового контекста, о необходимости которой первыми заявили бруталисты, исключала роскошь или элегантность храма среди монотонного бедного окружения.

К кругу произведений раннего необрутализма обычно относят и городскую школу для сирот в Амстердаме (1957–1960), которую построил голландский архитектор Альдо ван Эйк (1918–1999). Крупные и мелкие членения плана этого здания вписаны в равномерную квадратную сетку, но целое живописно и индивидуально скомпоновано. Архитектор избежал обычного подавляющего психику ребенка институционального образа, сформировав здание как ковровую ткань из малых павильонов, прорываемую просветами дворов. Целое складывается как единство разнообразных частей, созданных из повторяю-

щихся стандартных элементов (их основа — квадратные в плане бетонные модули, перекрытые сомкнутыми сводиками и опирающиеся на круглые столбы). В группировке пространств ван Эйк добивался свободы ориентации без привычных коммуникационных линий (сам он называл этот прием «лабиринтной ясностью»). Его система упорядочения пространства исходила от приемов ранней живописи Пита Мондриана и планировки североафриканских поселений. Он стремился создавать пространственные поля с различным характером и напряженностью. Элементы местами сливались, перетекали один в другой, но пространственная решетка структуры везде ощутима. План артикулирован изменениями уровней, ступенями, круглыми скамьями, в то время как своды варьируются по величине. Ван Эйк полагал, что место и ситуация для человека более значимы, чем пространство и время вообще. Он работал именно на этом конкретном уровне.

Амстердамская школа для сирот построена в открытых конструктивных материалах — бетоне, кирпиче, стеклоблоках. И хотя традиционное голландское качество не позволяет отнести их к числу «грубых», это делает естественным причисление ранних работ ван Эйка к необрутализму. Затем, однако, его путь расходится с необрутализмом — стадией развития его творчества, приходящейся на 1960-е гг. Более поздние работы Альдо ван Эйка становятся стержнем голландской ветви особого направления — структурализма.

Впрочем, Альдо ван Эйк связан с необруталистами не только аналогиями, заложенными в формальном начале его ранних работ. Вместе с их лидерами он стал одним из членов «Бригады X», группы, начавшей ревизию деятельности CIAM, который к концу 1940-х гг. превратился из объединяющего «современное движение» новаторского ядра архитектурного авангарда в косную структуру, навязывающую молодому поколению устаревающие стереотипы и доктрины отрывающихся от действительности «отцов-основателей».

«Бригада X» против CIAM

Когда создавались «Международные конгрессы современной архитектуры», они объединяли архитектурный авангард лозунгами антиакадемизма и интернационализма. Но академическое доктринерство устанавливалось в самой организации, руководящая группа которой, избегая активных дискуссий, готовила догматичные, непререкаемо звучащие декларации. На долгие годы затянулась работа над главным «священным текстом» — «Афинской хартией». Основанная на обсуждениях, проходивших в 1933 г., она лишь через десять лет была опубликована Ле Корбюзье в оккупированной немцами Франции. Ее положения после войны стали звучать как догматы функционализма. Но за пределами рационалистической классификации функций (жить — работать — отдыхать — передвигаться), в соответствии с личными убеждениями Ле Корбюзье, остались функции общения — неформального и организованного. Споры вокруг этого подрывали безусловность императивов догматического документа, что «отцам-основателям» виделось разрушением единства CIAM. VI Конгресс в Бриджуотере, Великобритания (1947), был направлен более на восстановление авторитета организации, чем на решение проблем. Доклад, посвященный обзору произве-

дений членов Конгресса, делал Зигфрид Гидион. Но уже на VII Конгрессе в Бергамо, Италия (1949), в состав CIAM вошли новые члены и организации. Вокруг стали собираться массы молодежи — прежде всего, студентов архитектурных институтов, стремящихся напрямую соприкоснуться с великими мастерами современности. Следующий Конгресс, в Ходдестоне, Британия (1951), поставил на обсуждение болезненную тему, связанную с проблемами Афинской хартии. Доклад «Ядро города», подготовленный Ж. Тируит, Х. Л. Сертом и Э. Роджерсом, показал, что тему центра города как средоточия общения вообще невозможно раскрыть в понятиях ортодоксального функционализма. Это возбудило недовольство и желание действовать у молодежи — в том числе у тех, кто в недалеком будущем образовал ядро движения бруталистов.

IX Конгресс, посвященный проблемам жилища, проходил в Экс-ан-Провансе, Франция (1953). Здесь и начался надлом в организации, созданной межвоенным авангардом. Город был заполнен многонациональной молодежью, искавшей встречи со Средиземноморьем, югом и, главное, — с Ле Корбюзье. Прием, устроенный мастерской Ле Корбюзье на крыше только что завершенной «жилищной единицы» в Марселе, стал главным событием и главным скандалом конгресса, за которым последовала острая реакция.

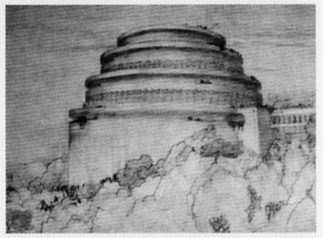
«Конференция в Эксе для молодого поколения была столь разочаровывающей потому, что мы смогли увидеть, насколько оторван от CIAM достойный восхищения проект „Лучезарного города"»[55]. Так написала в своем заявлении группа, названная «Бригада X», которая была создана для подготовки следующего конгресса. В эту группу вошли молодые радикалы Я. Бакема, Ж. Кандилис, супруги Смитсон, В. Хауэлл, А. ван Эйк. Поручая бунтарям ответственную работу, «отцы-основатели» попросту надеялись усмирить их, поставив перед необходимостью активно включиться в решение труднейших проблем действительности. Но группа была непримирима. Она восстала против крупномасштабных схематических обобщений догматики функционализма, противопоставляя им личное и особенное. Она провозгласила отказ от механистической концепции порядка. CIAM-X в Дубровнике, Югославия (1956), номинально продолжавший обсуждение темы жилища, стал открытым столкновением между радикалами и членами-основателями, отметившими «конец эпохи». В 1959 г. конгресс CIAM в Оттерло, Нидерланды, принял заявление о том, что цели организации выполнены и она распускается. Мнение, которое четче всех сформулировали супруги Смитсон, — принципы функционализма должны обсуждаться на более гуманистической и прагматической основе — получило широкое признание. Оно, в конечном счете, зафиксировало интеллектуальную победу экспериментаторов, существенно изменивших основные концепции функционализма, сложившиеся к концу 1920-х гг. Стало ясно, что восторги по поводу постижения конечной истины в архитектуре по меньшей мере преждевременны.

Фрэнк Ллойд Райт — «одинокий герой»

Крупные архитекторы середины века стремились если уж не возглавить направление, то умножить число подражателей. Политические имиджмейкеры старались вовлечь их в создание символов массовой культуры. Райт, старейший из «отцов-основателей» архитектурного модернизма, оставался отстраненным от того, что сам называл «мобократией», властью толпы, хотя его «юсонианские» дома, причислявшиеся к эксцентричным новациям в тридцатые годы, уже были переосмыслены на уровне массовых вкусов и стали парадигмой безымянного строительства в американских пригородах.

Ф. Джонсон назвал Райта величайшим живым архитектором XIX века. Его высказывания об органической архитектуре сохраняли проповеднический тон американской романтической эстетики времен Торо и Эмерсона. «„Единым Богом" религии Райта была не наука, а природа, но природа натуралиста XIX века, а не естественника XX»[56]. У него были ученики, но не последователи — его творчество оставалось слишком индивидуальным, чтобы следовать за ним и даже подражать ему. Попытки создать движение «органической архитектуры», предпринятые в Италии Бруно Дзеви (1919–2000) в конце сороковых, успеха не имели.

К концу войны Райту было почти 80, но в поздний период творчества, до конца пятидесятых, он создал произведения, получившие принципиально новые качества не только в сравнении с его более ранними работами, но и со всем кругом «современного движения» в архитектуре (подобно Борромини, последними постройками обогатившему стиль барокко). При этом Райт использовал многие старые темы — свои и европейского авангарда, парадоксально их переосмысляя. Особое внимание уделял он семантике формы, наполняя ее космическими и натурфилософскими значениями (не боясь использовать как материал метафор популистский кич и ориенталистскую экзотику).



Архитектор Френк Ллойд Райт.
Проект планетария Гордона Стронга.
Шугар Лоуф, Мериленд, США. 1925

Поздний период Райта отразил развитие его идеи непрерывности пространства и пластичности формирующих его структур. Он почти не использовал ортогональные построения, прямоугольный модуль, отвергая прямоугольник как фигуру неподвижную, искусственную, бесчеловечную. Все чаще он основывался на циркульных кривых и круге (иногда заполняя плоскость повторением кругов). Появилась спираль — как круг, развернутый в третьем и четвертом измерении, метафора роста и изменений в природе, — и перевернутый конус, метафора дерева, раскрывающего ветви.

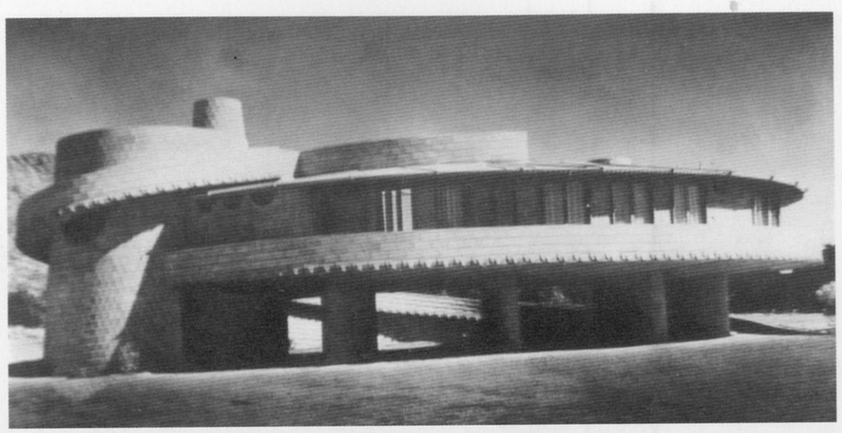
В 1943 г. меценат и собиратель абстрактной живописи Соломон Гуггенхейм заказал Райту здание для своей коллекции. Райт, считая неприемлемым для искусства такого рода здание типа традиционной галереи ренессансной живописи, стал искать форму, для которой движение и время играют определяющую роль (как это прокламировали ранние абстракционисты). Райт обратился к своему неосуществленному проекту планетария Гордона Стронга (1925), где гору Шугар Лоуф в штате Мериленд предполагалось увенчать круглым в плане зда-

нием, соединяющим схему зиккурата с образами научной фантастики. По наружной его поверхности автомашины поднимались к видовой площадке, внутри же предполагался полусферический купол планетария.

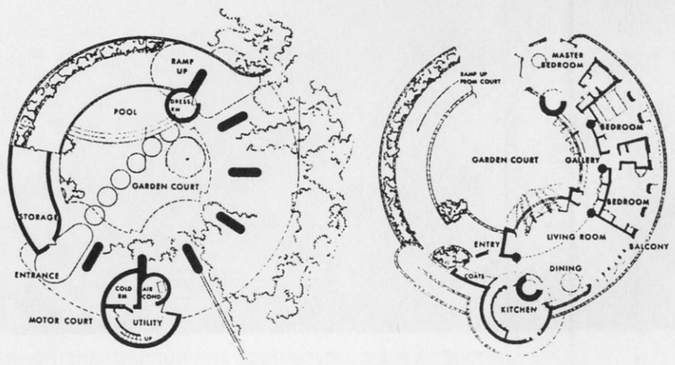
В проекте музея Райт как бы выворачивал наизнанку схему планетария, создавая спиральный пандус, обрамляющий внутреннее пространство. Вдоль его витков располагалась экспозиция, начинающаяся наверху, куда зрителя должен был доставлять лифт. Идея отчасти спровоцирована работами Ле Корбюзье — виллой Савой, где центральный пандус, соединяющий этажи, стал главным элементом, формирующим внутреннее пространство, и проектом постоянно разрастающегося музея современного искусства (1931). Структуру последнего формирует прямоугольная спираль экспозиционных галерей, которая по мере надобности получает продолжение (в пятидесятые годы по этой схеме Ле Корбюзье построил музеи в Ахмадабаде и Токио, упоминавшиеся выше). Соединив и переосмыслив эти идеи, Райт в 1945 г. показал модель музея Гуггенхейма в Нью-Йорке, что вызвало ожесточенную дискуссию. Строительство началось только через 11 лет. За это время Райт осуществил ряд экспериментов, позволивших уточнить намеченные приемы формообразования.

Среди проектов, где Райт исследовал криволинейную форму, ее непрерывность, — дом Джекобса в Миддлтоне, Висконсин (1948), напоминающий естественной простотой дачу под Парижем, которую Ле Корбюзье построил в 1935 г. Дом буквально врос в гребень холма. Прикрытый с северной стороны озелененной насыпью, он раскрывается цельной кривой сплошь остекленного фасада на юг, к саду, склону и простору прерий. В грубоватом деревянном каркасе интегрированы все составляющие жилища. Спальни подняты на антресоль, подвешенную к балкам потолка, чтобы освободить пространство от опор. Узкие горизонтальные окна между балок в каменной задней стене дают антресоли дополнительный свет. Лестница и санитарный узел собраны в круглой башне из грубого местного камня. Ее верхняя часть, поднимающаяся над насыпью, с северной стороны похожа на огневую точку; горизонтальные окна-амбразуры антресоли, приподнятые над бровкой, подчеркивают аналогию. Контраст с приветливой рустической романтикой южного фасада разителен. Эмоциональная тональность подчеркнута фактурой естественных материалов.

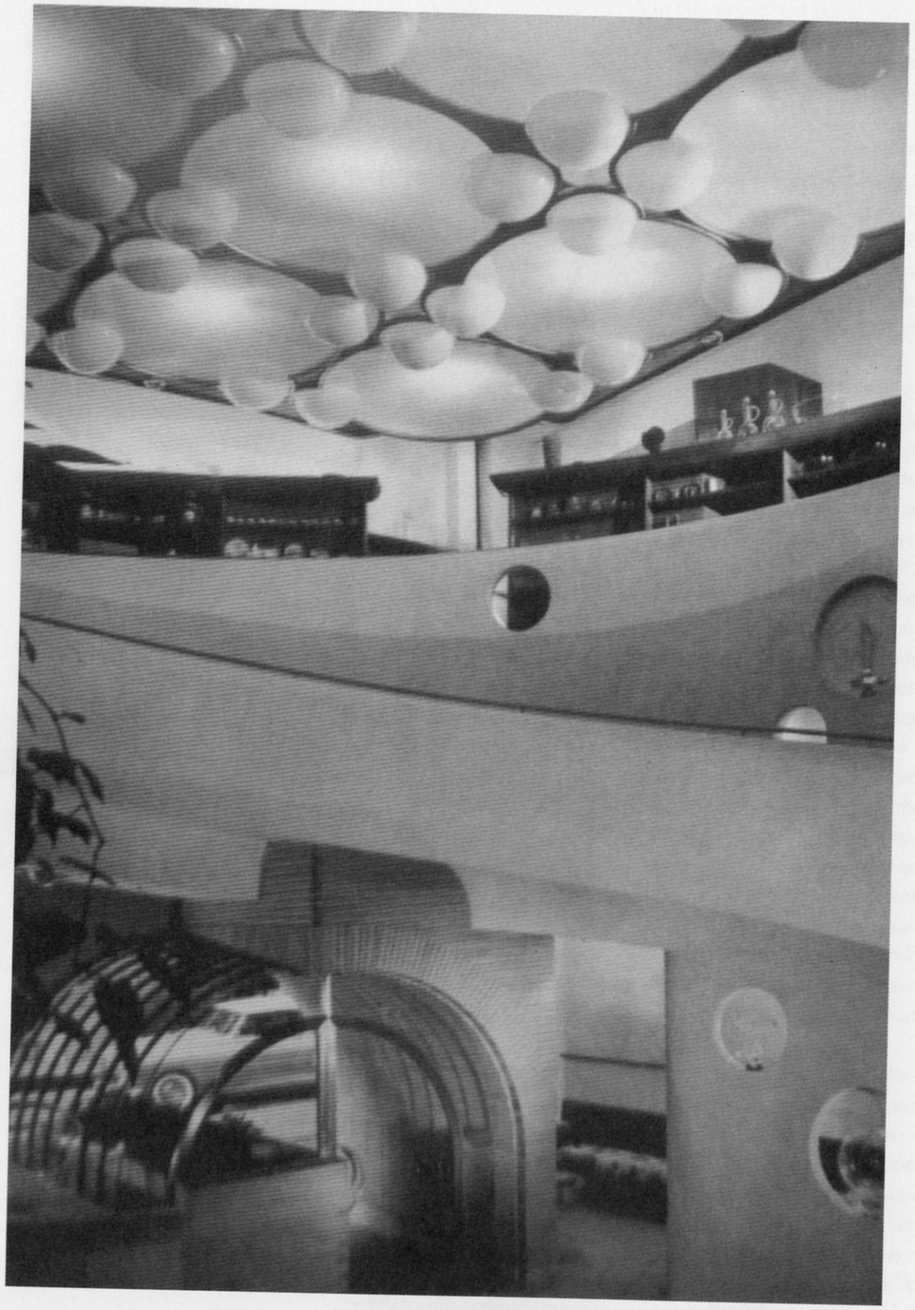
Для магазина сувениров Морриса в Сан-Франциско (1948–1950) Райт использовал внутренний спиральный пандус как пространствообразующий элемент торгового зала. Подчеркивая необычный эффект, он отделил интерьер от внешнего пространства гладкой плоскостью кирпичной стены, прорезанной только глубокой темной аркой входа. Чтобы пластическая непрерывность пандуса легче воспринималась, Райт отказался от выявления фактуры, используя гладкую белизну поверхностей. В деталях преобладают очертания круга: круглые ниши с экспонированными товарами вдоль пандуса; плоскость потолка, заполненная круглыми осветительными плафонами, круглые столы на этажах.







Архитектор Френк Ллойд Райт. Дом Дэвида Райта. Феникс, Аризона, США. 1950. Общий вид, интерьер гостиной, планы

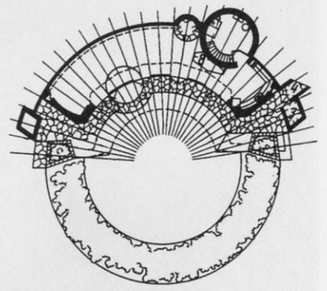


Архитектор Френк Ллойд Райт. Магазин Морриса в Сан-Франциско. 1948–1950. Интерьер

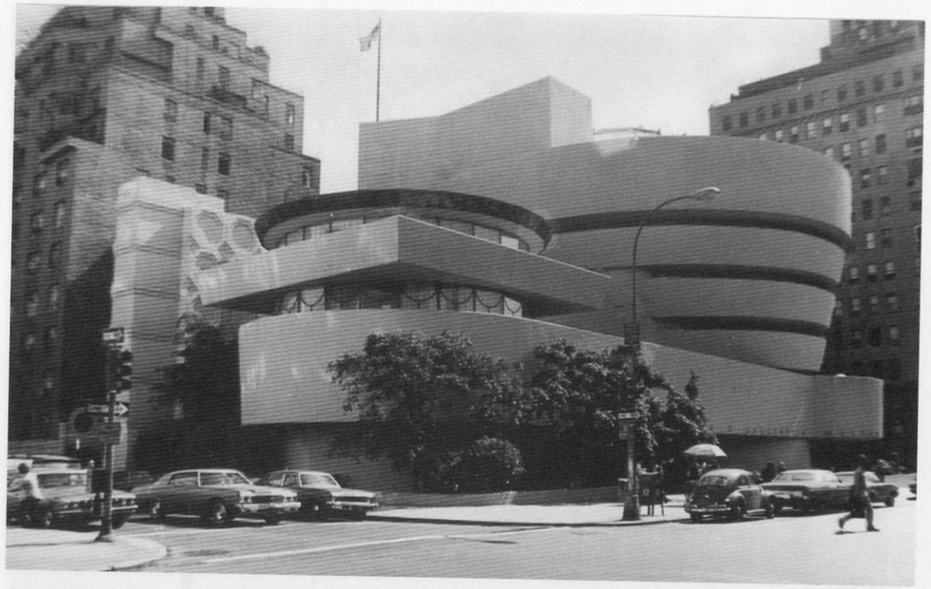


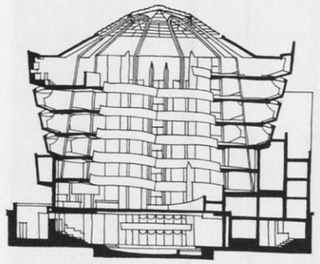
Дом, который Ф. Л. Райт построил для своего сына Дэвида в Фениксе, Аризона (1950), имеет основой спиральный пандус; его наклонный циркульный план, подобно корбюзианским домам, оторван от земли. Начинаясь рампой на постепенно повышающемся цоколе, широкий пандус после массивной цилиндрической башни с кухней и лестницей, которой отмечен вход в жилище, поднят на массивных пилонах. Второй, более крутой и узкий пандус, охватывает башню, выводя на кровлю. В основе структуры — парадигма виллы Савой, но воплощенная иными средствами формы — не только в иной геометрии, исключающей прямоугольный модуль, но и в иных тактильных качествах. Противоречие между абстрактным идеалом виллы и тяготеющей к конкретному органической формой не преодолено. Вялый наклон криволинейной платформы, живописность фактур, разрыхляющая ее поверхность, подчеркнутая слоистость, завершающая впечатление распада, дезинтеграции целого, лишают дом гармонии и выразительности. Райт сделал необходимые выводы, когда пришло время возобновить прерванную работу над музеем Гуггенхейма. Он воспользовался опытом, полученным в магазине Морриса.

Музей был возвращением к излюбленной мечте времен молодости Райта — совокупному произведению всех искусств, к архитектуре, существующей в гармонии с беспредметной живописью и скульптурой, форма которых — самодостаточный язык, не зависящий от воспроизведения каких-либо существующих объектов. Он полагал, что демонстрация живописи, имитирующей реальное пространство, «картины-окна», требует статичной архитектуры, а для искусства самодостаточного более благоприятно гармонизированное течение покоя.
И в музее Гуггенхейма он пытался осуществить такую цель. Он писал: «Здесь впервые архитектура существует как пластика, один этаж перетекает в другой



Архитектор Френк Ллойд Райт.
Дом Герберта Джекобса. Мадисон, Висконсин, США, 1944–1948

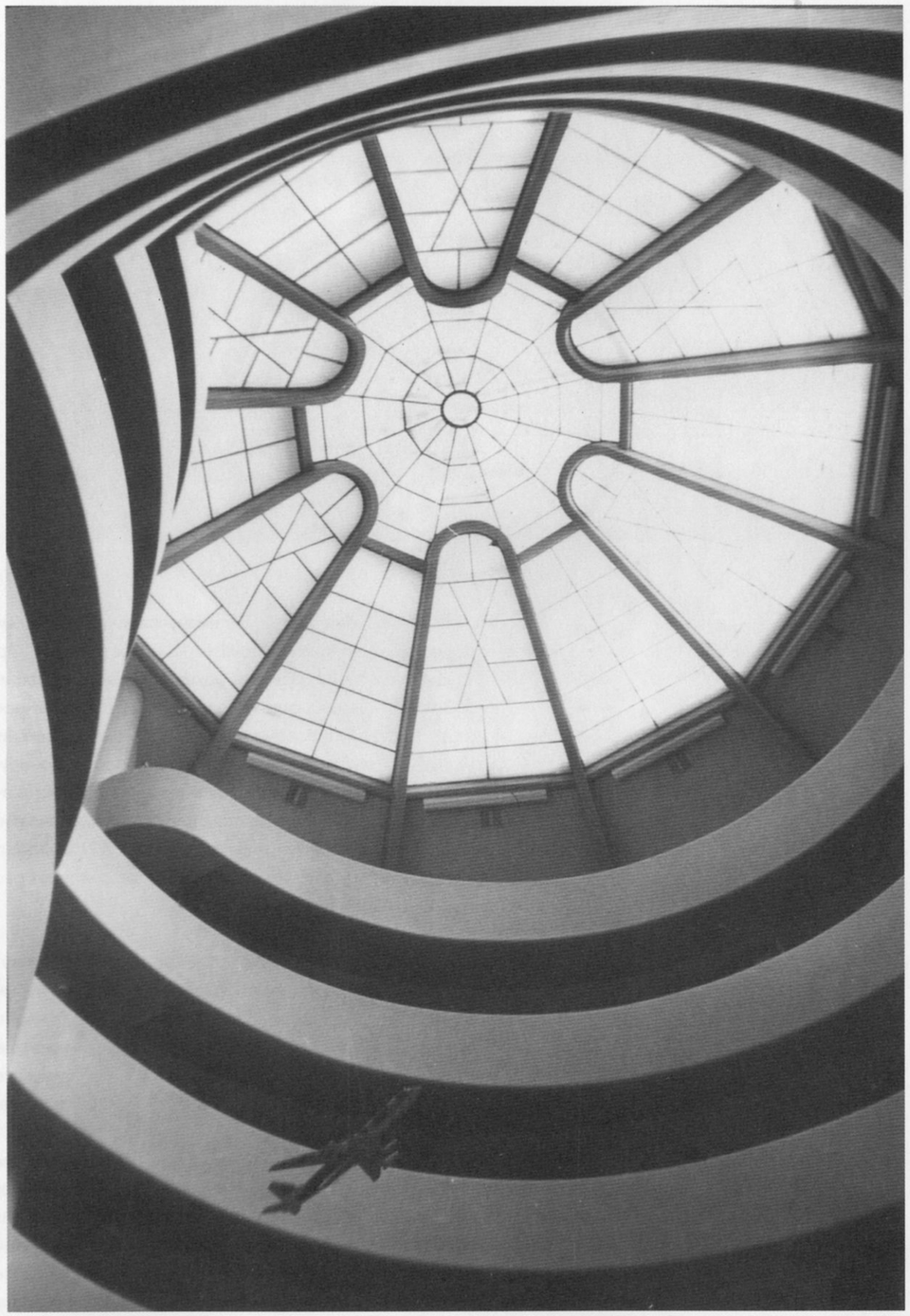


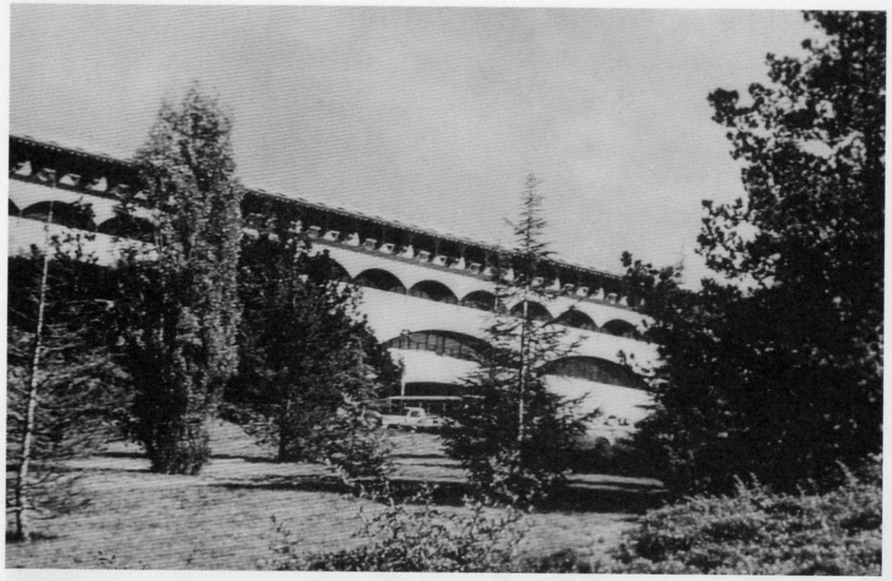


Архитектор Френк Ллойд Райт.
Музей Гуггенхейма. Нью-Йорк. 1943–1945, 1956–1959. Общий вид, разрез, купол светового дворика

(напоминая отношение частей в скульптуре) вместо обычного суммирования слоев, как бы нарезанных и наложенных один на другой посредством стоечно-балочной конструкции. Здание, отлитое из бетона как целое, больше напоминает яичную скорлупу, чем структуру трехмерной решетки. Плоть светлого бетона лишь обмазана штукатуркой... Конструктивные расчеты выполнены для консолей и непрерывности, а не для столбов и балок. Чистый результат такой конструкции — великий покой, ощущение непрерывно бегущей волны; ничто не шокирует глаз внезапным изменением формы. Все — целостное и неразрушимое здание, насколько это возможно сделать науке»[57]. В этой слитности органическая философия Райта достигла высшего развития.

Главный объем музея формируется спиральным пандусом, охватывающим перекрытый прозрачным куполом световой дворик, пронизывающий всю высоту здания. Внутренняя сторона бетонной спирали служит для размещения экспозиции, вдоль которой спускаются поднятые лифтом посетители. Обращенная вовне непрерывность формы спиральной оболочки агрессивно противостоит дробному хаосу кубических объемов мегаполиса. Райт считал непрерывность сущностью своей философии формы, но отделял ее от аморфного растекания пространства стеклянных ящиков интернациональной архитектуры. Он полагал, что непрерывность должна быть подобна результатам направленного роста в природе, порождая используемые пространства — исходящие от центрального ядра или, напротив, как в музее Гуггенхейма, охватывающие центральную пустоту. В интерьере музея движение вдоль его спирали определяет физическое восприятие непрерывности, которая в словаре символической образности Райта связывалась со свободой человека в «естественном» обществе, с метафорой «открытого пути».



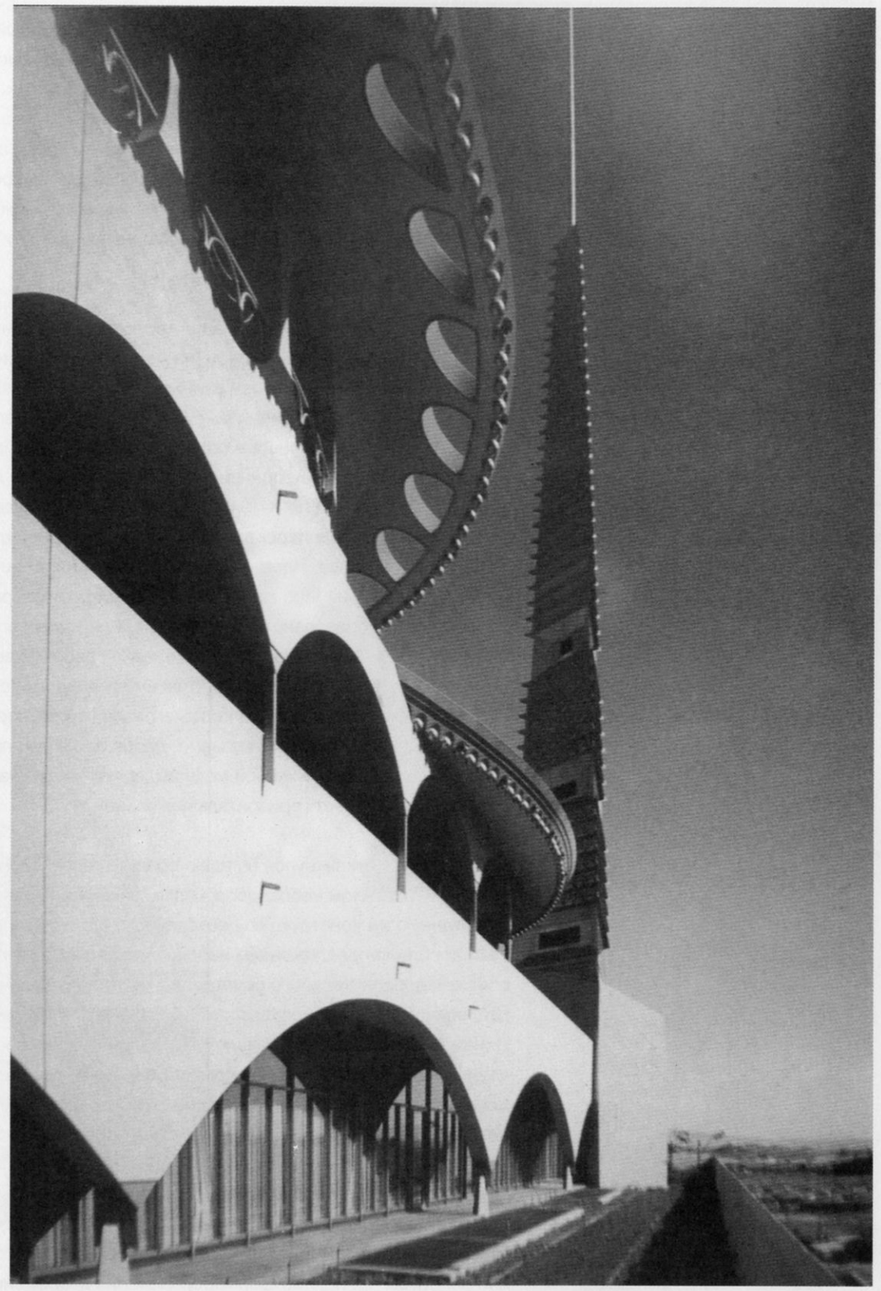


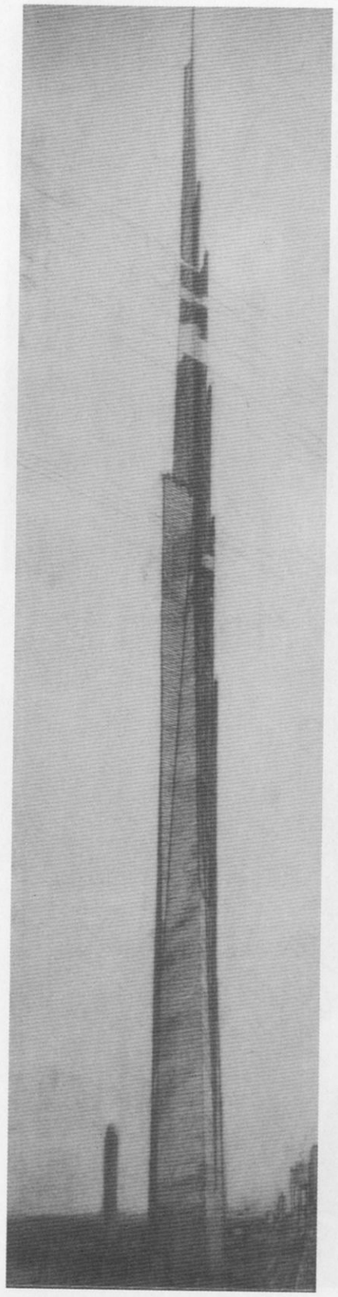
В форме главного объема музея Райт вернулся и к своей любимой старой метафоре, исходящей от афоризма Лао-Цзы: «Сущность вазы — пространство внутри», — ставшего исходной позицией архитектурной философии Райта уже в начале века. Здесь эта истина отражена в аналогии с керамическим сосудом, расширяющимся кверху и порожденным спиральными движениями руки над гончарным кругом. Наклон вовне стенки, на которой экспонируется живопись, по мнению Райта, соответствует ее положению на мольберте в момент создания. При этом она хорошо освещается сверху через остекленный разрыв между витками спирали; центральный купол дает дополнительный рассеянный свет. Диафрагмы жесткости у внешней стороны витков помогают расчленению экспозиции и добавляют ее площадь.

Многослойные метафорические смыслы, заложенные в форму музея, недоступны непосредственному восприятию, которое поглощено необычностью и пластической силой формы, ее антитезой окружению. Самоценность архитектуры все же доминирует — экспозиция хорошо размещена и освещена, но уклон спирали навязывает зрителю движение в некоем постоянном темпе, вопреки особой притягательности некоторых экспонатов. «Гезамткунстверк» не сложился.

В деталях формы, сочленениях элементов здания музея местами ощутима манерная вычурность, смутные напоминания об Ар нуво в чуждой ему ситуации. Музей это мало затронуло, но стало как бы предвестьем назойливого кича, проступившего в поздней работе Райта, завершенной его учеником У. У. Петерсом, — административном центре Марин Каунти в Сан Рафаэле, Калифорния (1957–1966). Протяженное здание вписано в холмистый ландшафт живописного парка. Привычной монументальности американских официальных зданий проти-

Архитектор Френк Ллойд Райт.
Административный центр Марин Каунти в Сан Рафаэле, Калифорния. 1959–1960





Архитектор Френк Ллойд Райт.
Проект небоскреба «Иллинойс»,
«дома-мили». 1956

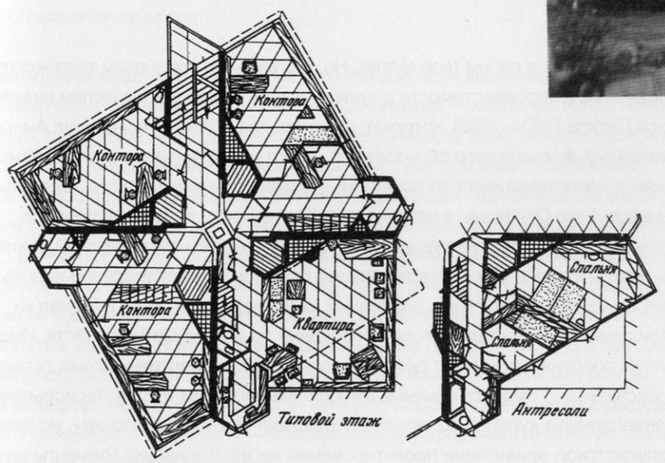
вопоставлена несколько игривая зрелищность. Главный объем образован двумя галереями с прозрачным покрытием, где ярусы балконов связывают помещения. Аудитория под пологим куполом объединяет блоки. Ярусы аркад, образующих фасады, повторяют тему римских акведуков, но массивную материальность последних заменила абстрагированность от конкретных свойств материала. Тонкие бетонные стенки, в которых как бы вырезаны фестоны почти соприкасающихся арок, поставлены на металлические опоры. Ажурные свесы кровель, металлические парапеты и прочее выполнены как огрубленные реминисценции орнаментов Ар нуво.

Антиурбанизм Райта не исключал интереса к излюбленной теме американской архитектуры XX в. — небоскребу (на перспективных рисунках его утопического «Города широких горизонтов» единичные далеко расставленные башни образуют пространственные ориентиры). В 1952–1956 гг. он впервые построил небоскреб, сочетающий жилища и офисы, — 19-этажный Прайс Тауэр в Бартлесвиле, Оклахома. Повторен принцип, использованный для лабораторного корпуса компании Джонсона (1943–1945), где наружные ограждения подвешены к внешней кромке бетонных перекрытий, которые, подобно ветвям дерева, отходят от центрального ствола. Идея «каркасной решетки в стеклянной упаковке», основа высотных зданий Мис ван дер Роэ, полностью отвергнута. Развитое центральное ядро образовано вокруг холла с 4 лифтами; его вертикальные ребра несут консольные перекрытия; в интервалах двойной высоты устроены квартиры в двух уровнях. Сложность формы имеет аналогии скорее с организмом, чем с механизмом. Геометрия плана с диагональным разворотом несущего ствола прямо выражена в строении объема, дробя основную призму. Вертикальные солнцерезы из позеленевшей меди выделяют жилую часть здания, со стороны офисов фасад имеет горизонтальные членения.

В 1956 г. Райт откликнулся на идею создать телевизионную башню высотой в милю — проектом небоскреба «Иллинойс» для Чикаго на 130 тыс. жителей. Испытанную им конструкцию центрального ядра с консольными перекрытиями Райт дополнил предложением использовать стальные тросы на внешних углах плит для дополнительного сопротивления горизонтальным усилиям от ветрового давления. Лифты предполагалось обслуживать атомной силовой установкой. Динамичный силуэт основывался на различных разворотах ярусов башни, имеющих очертания треугольной призмы. Фундамент должен был носить характер мощного стержня, как бы корневища, глубоко уходящего в скальный грунт. Теоретически этот неосуществленный проект реален, а форма его эффектна.

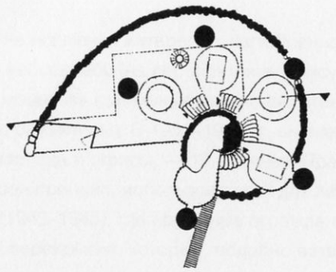
Общий вклад творчества Райта в развитие архитектуры XX века огромен. Его необычные решения, нарочито выходящие за пределы привычного, будили творческое воображение. Но главное — он очень многое сделал для утверждения основных принципов формообразования современной архитектуры. В первой половине века его пример дал толчок развитию регионалистских тенденций. В Америке пятидесятых, возбужденной лозунгом «Pax Americana», регионализм стал казаться неуместным — и главные работы Райта под влиянием массового сознания сближаются внешне с «интернациональной архитектурой»





Архитектор Френк Ллойд Райт. Прайс тауэр в Бартлесвиле, Оклахома, США. 1952–1956. Общий вид, план





Архитектор Брюс Гофф.
Дом Бевингера в Нормане, Оклахома, США. 1950

и воскрешают вненациональные знаки Ар нуво. Ненавистник «мобократии» не мог все же изолироваться от настроений толпы. Как Мис ван дер Роэ укоренял в Америке миф о последовательности европейской идеи просвещения, так Райт нес в своих бесконечных метаниях американский миф пионера-первооткрывателя, который должен постоянно искать новое — для того, чтобы оставаться самим собой.

Райт был одинок в своем творчестве. Но иногда — по признакам творческого одиночества и несовместимости с привычным — его последователем называют Брюса Гоффа (1904–1982), который, впрочем, как и Райт, типичен для Америки. Не имевший формального образования, Гофф много времени уделял размышлениям и несистематическим занятиям — в университете Чикаго в тридцатых и университете Оклахомы в пятидесятые. Он начинал, работая в Нормане, Оклахома, действительно следуя некоторым принципам органической архитектуры Райта. Его «почерк» определяла чисто американская традиция использования случайных, подручных, найденных материалов. Он гибко включал их в свои замыслы, а иногда выводил последние из их случайных свойств. Индивидуализм соединялся у него с экспрессионистской эксцентричностью, технические расчеты — с эмоциональными импровизациями. Как и Райт, он испытывал влияние далеких культур, которые воспринимал как «экзотические», но заявлял о популистской ориентации проектирования, не исключавшей элементы кича. Его наиболее известная работа — дом Бевингера в Нормане, Оклахома (1950). Здесь пространство заключено в стену из рваного камня-песчаника, изогнутого по логарифмической спирали. Крыша неправильных очертаний, лестница, мостик перед входом и пол жилища подвешены стальными тросами к центральной

мачте. При очевидной нерациональности его странных импровизаций, к Гоффу сохранялся в США устойчивый интерес, отраженный не только в полемических статьях, но и в монографиях.

Архитектура инженеров

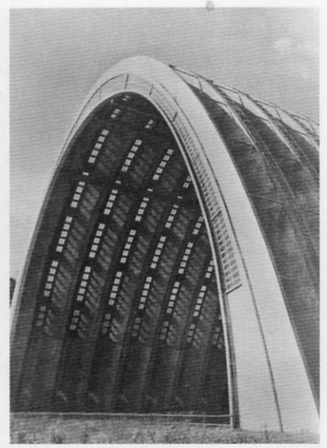
Предложить альтернативу нараставшей раздробленности «современной архитектуры» пытались инженеры-конструкторы. Она виделась им в объективной детерминированности архитектурной формы физическими закономерностями конструктивных структур, отражающими законы природы. Идеологом этой версии архитектурного рационализма, подтверждавшим ее впечатляющими практическими достижениями, стал итальянский инженер Пьер Луиджи Нерви (1891–1979).

Нерви продолжил освоение возможностей железобетона, выходящих за пределы стоечно-балочного каркаса, которое было начато еще до первой мировой войны швейцарцем Робером Майаром (1872–1940) и продолжено французом Эженом Фрейссине (1879–1962), создавшим первые тонкостенные складчатые своды-оболочки большого пролета (ангары для дирижаблей в Орли под Парижем, 1916–1924). Своды Фрейссине, как и конструкции Майара, при всей визуальной выразительности были инженерными сооружениями, воплощением научной мысли, не претендовавшей на художественную ценность.

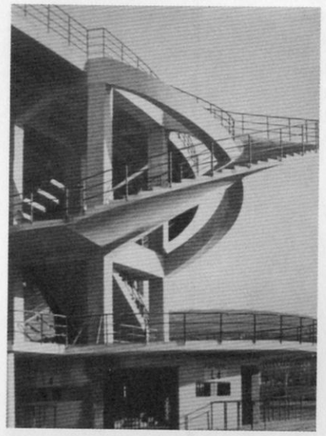
Но Нерви стремился создавать объекты архитектуры как искусства, метафоры современной культуры, формируемой техническим прогрессом. Прочность его конструкций зависит не только от количества и свойств материала, но и от пространственной формы, все части которой одинаково включены в работу. Распределение усилий связано с гармонией масс, сомасштабных человеку при всей огромности величин.

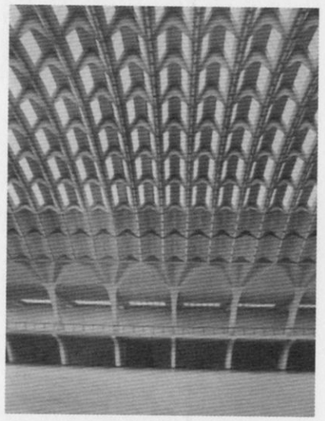
Нерви подчеркивал: «Нужно помнить, что каждое произведение подчиняется — и чем крупнее его размеры, тем строже подчиняется — конструктивной необходимости, следствию законов природы, независимых от воли человека или его эстетических предпочтений. Профиль арочного моста с пролетом 200 или более метров должен точно следовать линии действия постоянных нагрузок. Любые попытки отклониться от нее... сделают выполнение замысла невозможным... Купол с пролетом в сотню метров или свод подобной величины должны подчиняться конструктивным законам, которыми нельзя пренебречь без неприемлемого увеличения стоимости и расхода материалов»[58]. Он утверждал, что выдвинутые разумом новые формы, освоенные на практике, войдут в круг эмоционального восприятия, становясь элементами нового языка архитектуры и его метафор. Нерви полагал, что в принципе процесс создания формы идентичен у инженера и художника — красота конструкции выводится не из точных расчетов, но исходит от интуиции.

Первый этап творчества Нерви был связан с освоением пространственных конструкций из монолитного железобетона. Среди них — трибуны коммунального стадиона во Флоренции (1930–1932) с наружными лестницами, пересека-



Инженер Эжен Фрейссине.
Ангары для дирижаблей под Парижем. 1916–1924, разрушены в 1944





Инженер Пьер Луиджи Нерви.
Трибуны коммунального стадиона во Флоренции. 1930–1932.
Открытая лестница

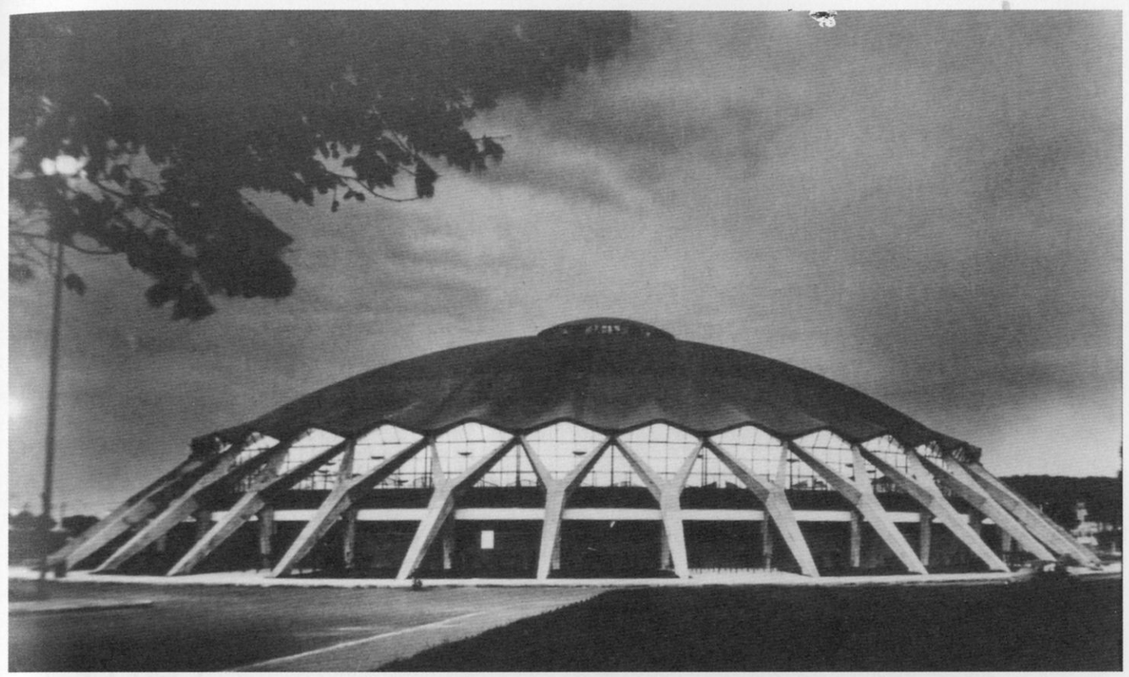
Инженер Пьер Луиджи Нерви,
архитектор Этторе Соттсасс.
Выставочный павильон в Турине.
1948–1949. Интерьер

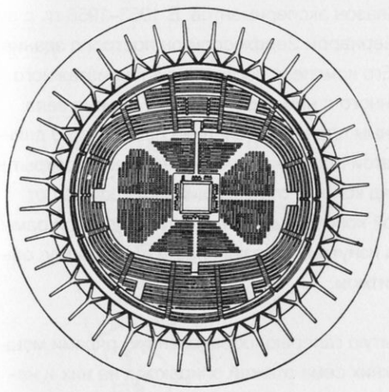
ющиеся спиральные консоли которых выразительны как абстрактные скульптуры. Он построил ангары в Орвьето (1935–1938) и Орбетелло (1940–1943). Диагональные сетки ребер их сводов образуют глубокий рисунок ромбических кессонов. Пространственные очертания таких конструкций были в то время слишком сложны для точного расчета. Нерви искал форму интуитивно, проверяя ее работу на моделях. Ангары в Орбетелло он выполнил из сборных элементов. Для сложных пространственных форм, выполняемых в бетоне, было трудно готовить деревянные опалубки. Чтобы освободиться от них, Нерви создал новый материал — армоцемент, тонкие (15–25 мм) скорлупы которого изготавливаются из цементно-песчаного раствора, армированного стальными сетками. Из скорлуп собираются своды-оболочки, в складки которых укладываются арматура и бетон, образующие ребра. Армоцемент, таким образом, служит и частью конструкции, и сборной опалубкой. Его использование определило этап творчества Нерви, начавшийся в конце сороковых под девизом «прочность через форму».

В 1948–1949 гг. Нерви и архитектор Этторе Соттсасс создали выставочный павильон в Турине, с прямоугольным залом, перекрытым цилиндрическим сводом с армоцементными складками, пролетом 95 м. В зал раскрывается полуротонда, армоцементный свод которой имеет рисунок ребер, напоминающий ромбические кессоны античных куполов. Главный свод несут монолитные наклонные опоры, разветвляющиеся наверху. Техническая рациональность соединена с выразительностью драматичного взлета конструкции — от мощной тяжести опор к легкости армоцементных складок. Полуротонда вносит в целое некую историко-культурную аллюзию.

Среди наиболее выразительных армоцементных конструкций Нерви — курзал в Остии 1950, с архитектором Аттило Ла Падула. Центральная грибовидная опора несет здесь кессонированный армоцементный зонт. Армоцементная скорлупа послужила опалубкой для мягкого рисунка сетки ребер плоских плит безбалочного перекрытия шерстопрядильной фабрики Гатти в Риме (1951–1953).

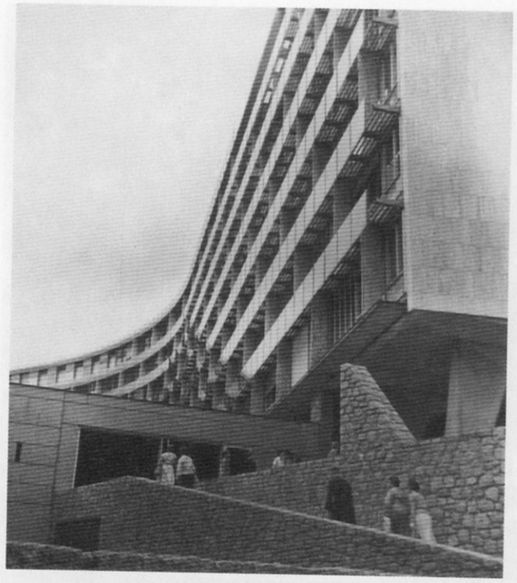
Особенно гармонично Палаццетто — здание Малого дворца спорта (1956–1957,с архит. Аннибале Вителлоцци), созданное к Олимпиаде-1960 в Риме. Зал его на 4–5 тыс. зрителей перекрыт пологим куполом с пролетом 60 м, опирающимся на наклонные вилкообразные опоры. Армоцементные элементы создают рисунок ромбических кессонов — напоминание о римской традиции. Величины целого и элементов приведены к тонкой гармонии. В другом олимпийском сооружении — Большом дворце спорта (1960, с архит. Марчелло Пьячентини) — такая гармония не сложилась. Стометровый купол над залом (14–16 тыс. мест) в интерьере чрезмерно измельчен. Кольцо дополнительных помещений заставило спрятать основную конструкцию в невыразительный плоский стеклянный цилиндр.



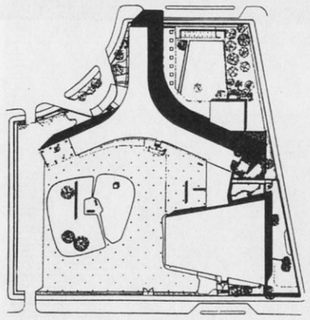




Инженер Пьер Луиджи Нерви, архитектор Аннибале Вителлоцци. Палаццетто — Малый дворец спорта в Риме. 1956–1957. Общий вид, план, интерьер





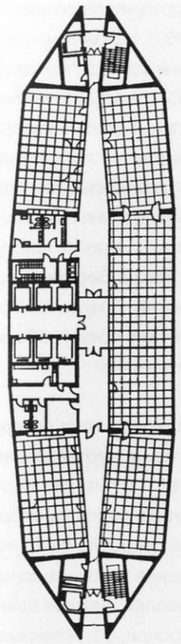


Инженер Пьер Луиджи Нерви, архитекторы Марсель Брейер, Бернар Зерфюсс.
Штаб-квартира ЮНЕСКО в Париже. 1953–1956. Общий вид, интерьер большого зала, план

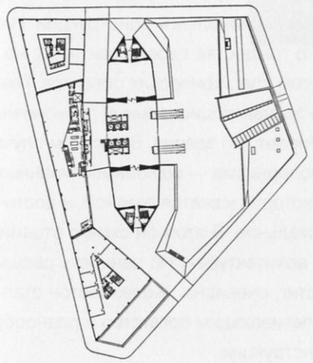
Армоцементные сводчатые и купольные структуры, которыми Нерви стремился подтвердить свою концепцию архитектурной формы, многочисленны, но однообразны. Конструктивная заданность сводила к узкому диапазону возможности пространственной организации (а тем самым — использования сооружений). Ограниченным был и набор элементарных форм-знаков.

Но Нерви решительно расширил диапазон экспериментов. В 1953–1956 гг. с архитекторами Марселем Брейером и Бернаром Зерфюссом он построил здание штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже. Его комплекс состоял из восьмиэтажного «трилистника» секретариата и связанного с ним через переход объема зала пленарных заседаний с трапециевидным планом. Последний перекрыт по длинной стороне железобетонной складчатой оболочкой, объединившей перекрытие и торцовые стены. Промежуточный ряд колонн, отделяющий большой зал от прочих помещений, придал складчатой конструкции схему двухпролетной рамы. Оболочка открыта как снаружи, так и изнутри, образуя пластичную форму, объединенную сложным вибрирующим ритмом.

Корпус секретариата поднят на открытую галерею, образованную рядами мощных двухшарнирных рам. Стойки верхних семи этажей опираются на них и несут перекрытия с консолями, на которые навешена наружная стена. Характерна для метода Нерви скульптурная форма нижних опор, выражающая своей пластикой сложную игру усилий, вызванных вертикальными нагрузками, ветровым давлением и обеспечением продольной устойчивости конструкции.







Инженеры Пьер Луиджи Нерви, Артуро Данусso, архитектор Джио Понти. Офис фирмы «Пирелли» в Милане. 1955–1959. Общий вид, план этажа, генплан участка

Когда в начале пятидесятых в европейских городах стали множиться небоскребы, следующие созданному Мисом образцу, Нерви предложил идею конструкции, позволившую уйти от стереотипа — прямоугольной призмы. Вместе с архитектором Джо Понти, конструктором Артуро Дануссо и другими он создал 32-этажный офис фирмы «Пирелли» в Милане (1955–1959). Условия места обязывали придать зданию узкий, относительно протяженный корпус, при котором важнейшим фактором становилась ветровая нагрузка. Сократить ее помогло сигарообразное очертание плана. Основные горизонтальные усилия воспринимают четыре массивных железобетонных пилона, которые делят пространство этажей на три части. Поднимаясь от основания, пилоны раздваиваются, превращаясь в рамы, сечения которых сокращаются по мере увеличения высоты. Продольную жесткость обеспечивают торцевые части объема, каждая из которых образована парой глухих трехгранных железобетонных призм. Вертикальные элементы жестко связаны между собой плитами перекрытий. Пластичный объем динамичен, контрастность композиции резко выделяет его среди небоскребов того времени с их нейтральной механистической геометрией.

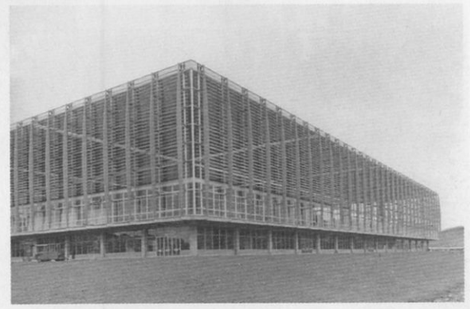
Банальностям неоклассицизма конца 1950-х Нерви противопоставил парадоксальную интерпретацию классических тем, основанную не на «мотивах», но на логике формообразования, — Дворец Труда в Турине (1961, с Антонио Нерви). Квадратный план со стороной 158 м расчленен не решеткой балок на опорах, а двухметровыми интервалами, разрезающими бетонное покрытие на 16 независимых квадратных плит, каждую из которых несет мощная бетонная колонна. Коническую капитель продолжает веер из стальных консолей. Каждое звено — геометризированная абстракция дерева с раскинутой кроной; остекленные интервалы, членящие плиту покрытия, подчеркивают их независимость. Сечение колонн двадцатиметровой высоты у основания крестообразное; наклонные грани, сближаясь, соединяются у капители в единый цилиндр. Объем замкнут навесными стенами-экранами.



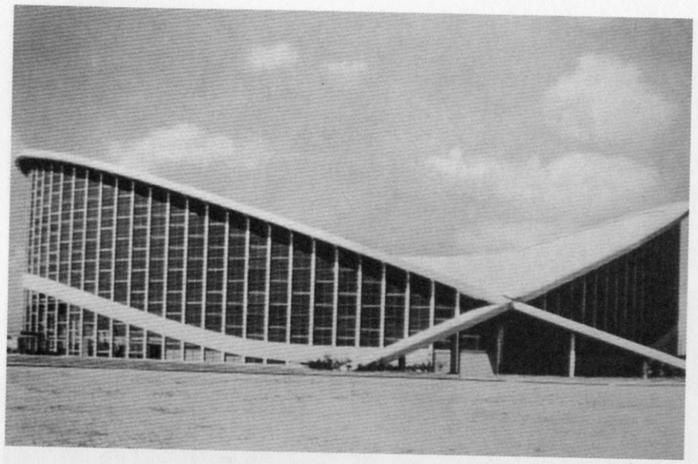
Нерви мечтал о стиле, подлинная правдивость которого определяется тождеством выразительной архитектурной формы и рациональной конструкции. И он как будто подтверждал возможность такого тождества своей практикой, но подтверждал, оперируя достаточно узким кругом специфических объектов. Говорили, что он создает картотеки заготовок — эскизы рациональных гармоничных конструктивных систем, для которых подбирает тип здания. Во всяком случае, ход его мысли характерен для позднего модернизма — из взаимосвязанных проблем сложной системы извлечь одну, которая кажется главной, и достичь целостности, любой ценой подчиняя ей остальное. В этом он схож с отцами-основателями «современного движения в архитектуре». Но ценность расширения средств архитектуры, которого он достиг, очевидна. Железобетон стал материалом искусства архитектуры, обеспечивающим богатство и разнообразие форм, немыслимое при каркасной конструкции.

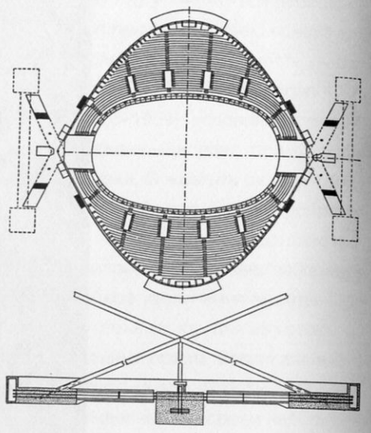
В конце 1940-х гг. началось и важное для архитектуры последующих десятилетий развитие металлических пространственных конструкций — несущих структур из легких элементов (прокатных или трубчатых) и, главное, вантовых



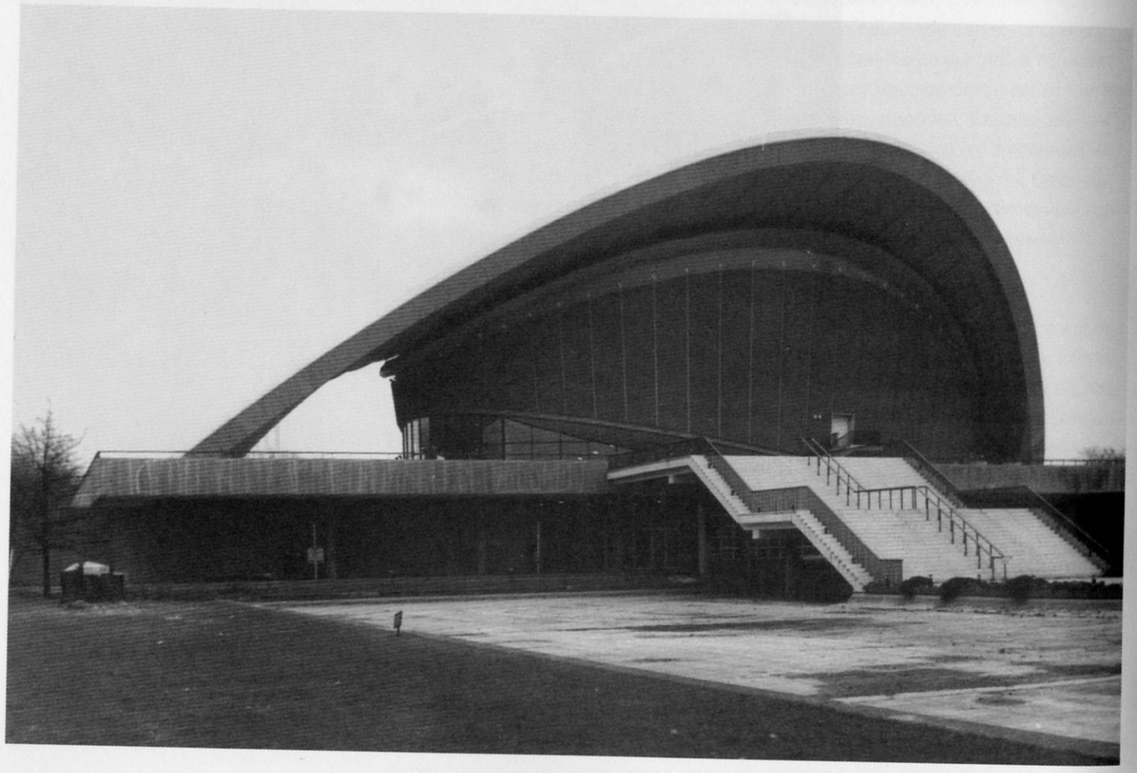


Инженеры Пьер Луиджи и Антонио Нерви. Дворец Труда в Турине. 1961. Интерьер, конструкция в процессе возведения, общий вид





Инженер Фред Северуд, архитекторы Масей Новицки, Уильям Дейтрик. Арена в Роли, Каролина,. США. 1952–1953



Инженер Фред Северуд, архитектор Хью Стаббинс. Зал Бенджамина Франклина. Берлин. 1957

конструкций. Последние отличает то, что они работают на растяжение, вводя в арсенал архитектуры формы, построенные по специфическим закономерностям. Система стальных тросов, основа висячих покрытий, испытывает только растягивающие усилия, которым соответствуют свойства материала, — они особенно целесообразны для больших пролетов. Разнообразие их форм зависит от очертаний опорной конструкции, пространственного строения вантовой системы и способа обеспечения ее жесткости при изменениях направления ветровой нагрузки.

Первая реализация этой идеи в крупном сооружении — арена в Роли, Каролина, США (1952–1953, норвежский инженер Фред Северуд, архитекторы Масей Новицки и Уильям Дейтрик). Ее тонкое железобетонное покрытие — оболочка седловидной формы — уложено по стальным вантам, растянутым между двумя наклоненными в противоположные стороны и пересекающимися арками параболического очертания. Система конструкции еще не получила здесь пластического осмысления. Попытка придать ей остроту формы при строительстве зала Бенджамина Франклина, который был символическим подарком США Западному Берлину (1957, инж. Ф. Северуд, архит. Хью Стаббинс), привела к катастрофе. Вантовое покрытие крепилось к двум наклоненным в противоположные стороны аркам, имевшим всего две общих опоры (что само по себе статически ненадежно). Оно перекрывало только цилиндрический объем главного зала, остальные помещения располагались под плоской террасой подиума. Между стеной зала и опорами арок покрытие образовывало обширные открытые крылья, подверженные воздействию ветра по непредсказуемым направлениям. В 1982 г. порыв ураганного ветра разрушил постройку.

Начало всестороннему архитектурному освоению инженерной идеи вантового покрытия положил Эеро Сааринен. Вместе с инженером Ф. Северудом он построил хоккейный стадион Йельского университета в Нью-Хейвене, Коннектикут, США (1953–1959), где использован простой статический принцип. Вантовая кровля подвешена с двух сторон к общему «хребту» — железобетонной арке, расположенной по длинной оси сооружения, и закреплена снизу в бетонных конструкциях, образующих криволинейный периметр сооружения. Формируя его торцовые части со входами, пластически развивая массивы низких стенок и дополняя рисунок арки, архитектор добился напряженной драматичности целого. В здании терминала аэропорта американской столицы в Шантийи, Вирджиния (1958–1962, с инженерами Амманом и Уитни) Сааринен использовал простейшую статически схему вантовой кровли. Над прямоугольным зданием она растянута между двумя рядами бетонных опор, имеющих наклон вовне. Пластической разработкой конструктивной основы архитектор создал здесь многозначный символ. Обширный операционный зал с покрытием, напоминающим тент, и стеклянными стенами рождает предощущение полета.

Появление сложных очертаний бетонных или армоцементных оболочек и вантовых покрытий открыло новые возможности пластического формирования архитектурных объектов, создания новых метафор и символов. Эти возможности получили множество разнообразных реализаций в 1960-е годы, когда их



Архитектор Эеро Сааринен, инженер Фред Северуд. Хоккейный стадион в Нью-Хейвене, Коннектикут, США. 1953–1959



Архитектор Эеро Сааринен, инженеры Амман и Уитни. Терминал аэропорта в Шантийи, Вирджиния, США. 1958–1962

новизна вызывала обостренный интерес. Они широко использовались и в поисках последнего десятилетия XX века, когда компьютерное моделирование расширило возможности введения сложных пространственных форм в проектные замыслы.

Национальные школы в архитектуре 1950-х — Финляндия, Швеция

Еще в предвоенные годы в Западной Европе и Америке произведения, отвечающие критериям «современности» в архитектуре, были количественно меньшей частью строительной продукции в сравнении с сооружениями историцистскими, созданными в русле традиции, или эклектическими. К пятидесятым годам «современная архитектура» стала абсолютно преобладающей. Но мы уже видели, что былое единство ее принципов сменилось одновременным существованием разнородных и конфликтующих тенденций, вопреки целеустремленным попыткам официальной идеологии «единства Запада» найти в ней символическое выражение своих идей.

Одним из проявлений стилистического плюрализма, установившегося в «современной архитектуре», стали ее множащиеся варианты, отвечающие специфике национальных культур. Если в довоенный период развитие в разных странах своих вариантов интернационального стиля было спонтанным результатом подчинения специфическим факторам, то теперь национальное своеобразие стало возникать как намеренно поставленная задача творческих программ (в известной мере это провоцировалось агрессивной пропагандой «универсальной» архитектуры в духе Мис ван дер Роэ, что воспринималось как проявление культурной экспансии США, стремление американизировать сам облик стран, занявших прозападную позицию в биполярном мире). Национальное, противопоставлявшееся американскому, получало субъективно окрашенную, подчас — романтическую трактовку.

Заметим, однако, что регионализм пятидесятых не имел ничего общего с ксенофобией и шовинизмом тридцатых, с идеями типа «архитектура крови и почвы», не возвращал к ним. Он был открытой системой, включенной в широкое поле культурных влияний, принимавшей принципы модернизма в понимании того времени. Защищая и развивая национальное и региональное своеобразие, он стремился создавать специфические вариации этого международного модернизма, основываясь на его принципах. Он обогащал его в целом и стремился уберечь генофонд культурных тенденций от обедняющей унификации. Интерес к национальному, смещение в его сторону было ответом на искусственное распространение уравнительства под лозунгами универсальности.

В Европе самым ярким примером такого смещения творческих позиций стала национальная школа архитекторов Финляндии. К концу пятидесятых она вызывала интерес во всем мире и стала центром генерации идей, получивших широкое международное распространение. Популярность ее определялась тем, что ее своеобразие не основывалась на неких знаках этнографического. Средневековое зодчество финнов было деревянным, крестьянским. Городская культу-

ра шведов-завоевателей, как и классицизм, позже насаждавшийся российской империей, оставили достойные памятники, но не стали выражением «духа нации». Национальный романтизм обратился к литературным ассоциациям и аллегориям. Но в пятидесятые архитекторы Финляндии нашли возможность отразить менталитет нации, специфику природы страны и ее культуры средствами современной рационалистической архитектуры. Возникал и заданный поиск отличий от архитектуры других стран; рационализм получал не столько романтическую, сколько символико-поэтическую окраску.

Признанным лидером архитектуры Финляндии в пятидесятые годы оставался Алвар Аалто. Его яркая оригинальность, его уникальное уменье поэтизировать рациональное, соединить рассудок и эмоции уже тогда сделали его международное влияние сравнимым с тем, которым обладали Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье. Была опасность, что в такой небольшой стране, как Финляндия, национальная архитектура может прийти к тиражированию версий его приемов и особенностей персональной манеры. Но уже тогда в ее архитектурной школе стали определяться сильные творческие индивидуальности — не конкуренты Аалто, но мастера, обладавшие своим неповторимым лицом. В противовес поэтичному индивидуализму Аалто, в национальной архитектурной школе возник и фланг последовательно рационалистический, который возглавил Вильо Ревелл (1910–1964). Между ними развивался целый спектр ярких личностей — таких, как Аулис Бломстед, супруги Сирен — Кайя (р. 1920) и Хейкки (р. 1918), Аарне Эрви (р. 1910). Пятидесятые стали для архитектуры Финляндии временем высшего расцвета.

В концепции Алвара Аалто центральное место занимал поэтизированный образ естественных отношений между человеком и природной средой, причем средой конкретной, несущей черты сурового ландшафта его страны. Своеобразие этого образа включало особенности ассортимента местных строительных материалов и технологии строительства. В идеале, возникавшем в воображении Аалто, архитектура служила промежуточным звеном между человеком и природой, которая может быть как прекрасной, так и жестокой. На лекции, прочитанной им в Вене, он сказал: «Самые трудные проблемы состоят не в том, чтобы найти формы, отвечающие современной жизни, а в том, чтобы вообще обрести формы, в основе которых лежат подлинно человеческие ценности». Опасаясь, что современные люди станут рабами машин, он утверждал: «Быть может, именно архитектура... сможет поставить человека над машиной. Во всяком случае, мы, архитекторы, для того и существуем, чтобы очеловечить механистичные формы, присущие материалам»[59]. Творчество Аалто противостояло международной моде на «универсальную архитектуру» Миса, безразличную к назначению и месту. Но Аалто чужды и «детские игры с кривыми и напряжениями, которые не контролируются». Эти слова — из диалога Аалто с З. Гидионом — заканчиваются утверждением: «Настоящая архитектура — только та, для которой человек в центре внимания. С его трагедией и комедией вместе»[60]. На фоне общей дегуманизации культуры пятидесятых гуманистичность взглядов и творчества Аалто получали особую притягательность.

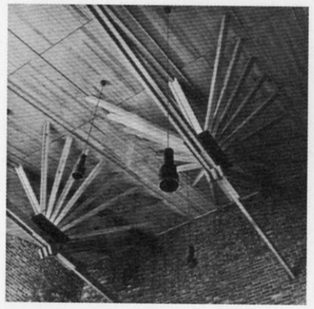
В пятидесятые Аалто особенно активно использовал насыщенные цвета красного гранита, красного кирпича и меди, естественную текстуру дерева. Красно-коричневый колорит, весомость чуть грубоватых форм, крестьянская основательность и суровая мужественность построек Аалто этого времени противостояли внематериальной белизне функционализма тридцатых годов. Это дало повод говорить о «красном периоде» его творчества.

Ранним (и, возможно, лучшим) произведением этого периода стало здание центра рабочего поселка Сяйнатсало в центральной Финляндии (1951–1953). Оно соединяет функции ратуши, библиотеки и торгового центра. Его массивные объемы с высокими односкатными кровлями, крытыми медью, сгруппированы вокруг дворика на скалистой платформе — подобия атриума, служащего промежуточным звеном между интерьером и внешней средой. На уровне атриума расположены помещения с общественными функциями, в том числе и вестибюль зала поселкового управления, занимающего кубический объем, поднятый на уровень третьего этажа. На отметке улиц расположены обращенные вовне магазины торгового центра. Контрастно противопоставлены два главных элемента: тяжелая масса зала, образующая вертикальный акцент, и дворик, вокруг которого собраны общественно-культурные функции. Система обращена внутрь, как бы в стремлении защитить хотя бы изолированный фрагмент гармонии от неустранимой неупорядоченности внешнего и суровости северной природы. При этом Аалто тонко чувствовал и точно использовал контуры участка, его пластику, направление и угол подъема солнечных лучей в определенное время.

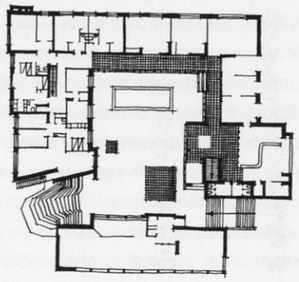
Интимность и камерный масштаб дворика контрастируют с суровостью экстерьера. Дерево и кирпич преобладают как в конструкциях, так и в отделке. Внутри высокий объем зала заседаний завершает наклонное деревянное покрытие, поддержанное пространственной конструкцией, как бы воспроизводящей нервюры готического свода. Суровость форм здания гармонирует с окружающим ландшафтом — лесом и гранитными скалами.

Прием группировки объемов вокруг атриума, идущий от античной традиции, Аалто использовал и для произведений столичных, крупномасштабных — здания Управления пенсионного обеспечения (1952–1956) и Дома культуры рабочих (1955–1958) в Хельсинки. Последний объект был центральным для «красного периода» Аалто. План его образован расположением по сторонам полуоткрытого дворика объемов большого универсального зала (вместимостью до 1800 мест) и пятиэтажной пластины офисов, связанных через двухэтажный блок клубных помещений. Вдоль открытой стороны дворика устроен легкий навес, четкая горизонталь которого объединяет части композиции и ограничивает пространство. Асимметричные криволинейные очертания амфитеатрального зала определяют сложную текучую поверхность кирпичного массива, в котором он заключен. Высокие медные кровли завершают форму, как бы продолжающую нагромождение гранитных скал, в которое она врезана. В сложных ее очертаниях интегрированы многие факторы — стремление использовать контур скального основания, кривые, заданные акустическим расчетом, наконец, стремление найти ассоциации — опору для метафоры. Форма, сложность которой

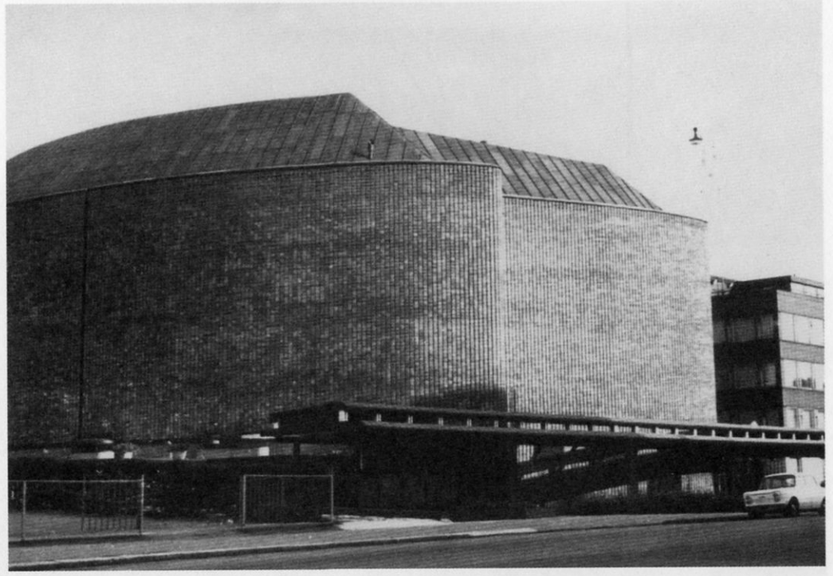








Архитектор Алвар Аалто. Центр рабочего поселка Сяйнатсало близ г. Ювяскюля, Финляндия. 1951–1953. Общий вид, план, интерьер зала заседаний

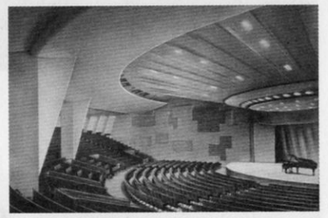


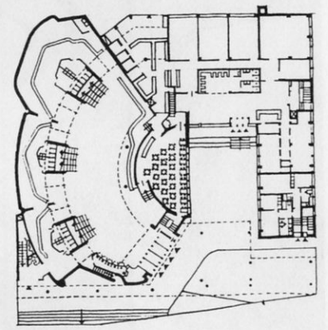
сближается с природной, противостоит жесткой простоте ортогональной структуры блока офисов. Свобода, неформальность ее начертания — символ свободы выбора в условиях демократии.

«Побочной ветвью» темы атриума стал «Железный дом» — офис в центре Хельсинки (1952–1955). В контексте сплошного чопорного фронта неширокой улицы Аалто для фасада восьмиэтажного лицевого корпуса использовал как прообраз «стиль Миса», внося в его схему градации ритма и пропорций, применив медную облицовку стального каркаса. Широкая лестница вводит в пространство облицованного золотистым травертином крытого дворика, опоясанного двумя ярусами галерей, связывающих главные помещения. Круглые зенитные фонари повторяют прием освещения читального зала библиотеки в Выборге. Создав двор-зал, имитирующий площадь маленького итальянского городка, Аалто попытался опоэтизировать «универсальную парадигму».

С «красным периодом» Аалто связан обширный комплекс университета в Ювяскюле (1952–1957, достройки до конца 1960-х). П-образная группа его сооружений охватывает пологую долину со спортивным полем. Прием создания атриума перенесен на обширную живописно организованную пространственную систему.

Последним в «красной серии» стало главное здание Политехнического института в Отаниеми, Хельсинки (1958–1965). Этой постройкой завершена работа Аалто, начатая еще в 1949 г. проектированием генерального плана институтского городка. Главное здание возведено на холме, доминирующем над территорией. Прием атриума стал здесь принципом построения ячеек системы полуоткрытых и замкнутых пространств, окруженных блоками учебных помещений. Доминан-

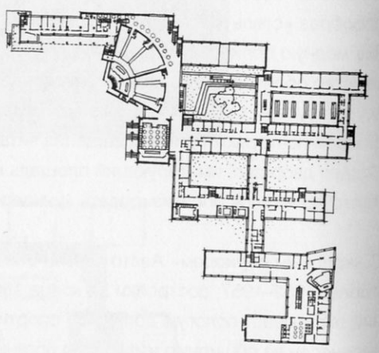




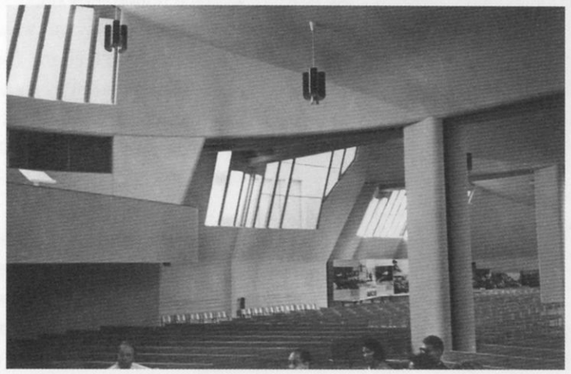
Архитектор Алвар Аалто.
Дом культуры рабочих в Хельсинки.
1955–1958. Общий вид, интерьер зала, план

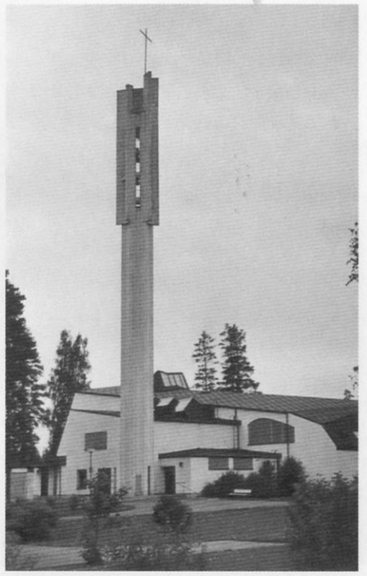






Архитектор Алвар Аалто. Главное здание Политехнического института в Отаниеми, Хельсинки. 1958–1965.
Общий вид, план, интерьер большой аудитории

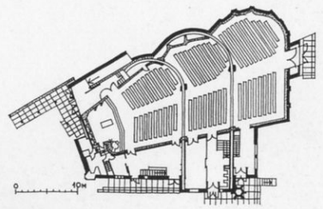




той асимметричной композиции стал воронкообразный объем больших аудиторий. Два его секторных зала неравной величины имеют покрытие, опускающееся параллельно уклону амфитеатра. Полосы световых фонарей образуют на нем ступени, получающие продолжение во внешнем каменном амфитеатре, привязывающем здание к главной площади студенческого городка, месту собраний и митингов. Форма блока больших аудиторий, резко меняющаяся в восприятии при изменении ракурса, контрастирует со спокойными горизонталями учебных блоков, лежащих на пологом склоне. Дворики объединяют вокруг себя блоки трех факультетов института — общего, геодезии и архитектуры.

В интерьере открытость «перетекающих» пространств вестибюлей и фойе сменяется четко дифференцированными и замкнутыми группами учебных помещений. Разнообразными приемами организации направленного естественного освещения Аалто активно формирует пространство; свет служит одним из главных средств эмоционального воздействия.

Начало нового этапа творчества Аалто на рубеже 1960-х гг. отмечено зданием церкви, построенной по его проекту в промышленном городе Иматра (1957–1959). Белизна ее оштукатуренных стен, подчеркнутая чернотой крутых медных кровель, резкость столкновений мягко криволинейных и подчеркнуто угловатых форм в объеме и силуэте остро отличны от теплоты и живописной пластичности насыщенных цветом построек «красного периода». Внутреннее пространство церкви может расчленяться подвижными бетонными стенами на три независимо используемых зала. Сложные криволинейные поверхности интерьера переносят на новый уровень приемы, которые Аалто использовал для лекционного зала библиотеки в Выборге, отдела Финляндии на выставке в Нью-Йор-



Архитектор Алвар Аалто.
Церковь в Иматре, Финляндия. 1957–1959.
Интерьер, общий вид, план

ке и зала Дома культуры в Хельсинки. В интерьере церкви криволинейность развивается во всех трех измерениях пространственной формы. Эта форма рассчитывалась акустически и проверялась на моделях, но первичными для ее создания были интуитивные поиски поэтичной выразительности и символических значений. Как и капелла в Роншане, церковь создавалась подобно абстрактной скульптуре, оказывающей воздействие на эмоции, близкое к тому, которое присуще готическим храмам. Рассудочное понимание работы конструкции, скрытой от глаз, здесь не существенно. Художник оперирует взаимосвязанными эффектами организации пространства, пластики и света. Сильный контраст со скульптурной массой храма образует энергичный пучок вертикалей колокольни. Церковь уже несет в себе начала формообразования, которые Аалто использовал в произведениях 1960-х гг., создававшихся как в Финляндии, так и за ее пределами.

Вильо Ревелл, во многом антипод Аалто, начал свою деятельность в его мастерской в 1936 г. В работах Ревелла изначально присутствовал дух трезвого практицизма. Он много занимался стандартизацией строительства, что повлияло на его дальнейшее творчество, устремленное к ортодоксально рационалистическому. Ревелл стремился к четким структурным построениям, предельной эффективности использования пространства, организация которого связана с системой конструкций, выявленной в облике сооружений. В 1952–1959 гг. он построил много жилых домов и жилых комплексов в городе-спутнике Хельсинки, Тапиоле. Рациональные структуры, подчиненные жесткому ритму стандарта, он органично вписывал в природные ландшафты, не стремясь к сентиментальной живописности. В организованных, взвешенных контрастных сопоставлениях природного и созданного человеком он видел естественный путь к их единству. Его рациональные формы не механистичны; эстетические предпочтения, присущие национальной культуре того времени, неизменно ощущаются в их строении. Впрочем, пятидесятые для Ревелла были временем становления творческого метода. Наиболее крупные объекты создавались им уже в шестидесятые, в Финляндии и Канаде.



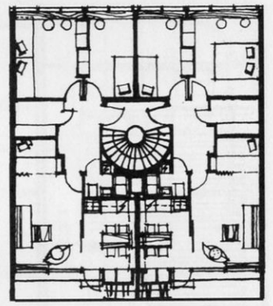
Архитекторы Кайя и Хейкки Сирен.
Студенческое общежитие в Отаниеми, Финляндия. 1951

Супруги Сирен в своих ранних произведениях соединили логическую чистоту решений Ревелла с романтичностью Аалто. В 1951 г. по их проекту построена группа студенческих общежитий в Отаниеми, размещенных в соответствии с генпланом Аалто на холме, покрытом сосновым лесом. Здания собраны в группы по три компактных блока, соединенных переходами, где расположены гостиная и столовая. Внутреннее пространство поделено на 11 полуэтажей, связанных с площадками двухмаршевой лестницы в середине корпуса: студенческие комнаты объединены вокруг холлов. Иерархия пространств основывается на социологической модели молодежной общины. Живописные группы кирпичных блоков органично вошли в пейзаж с соснами на гранитных скалах.

Холм увенчан зданием капеллы. Неоштукатуренные кирпичные долевые стены объединяют ее зал и замкнутый дворик. Крутая односкатная деревянная кровля на стропилах открыта в интерьер, лишенный декора. Пространство направлено к восточной стеклянной стене, за которой открывается поляна с высоким



белым крестом на фоне темных елей. Лаконичная форма, чуждая риторике, несет многослойную метафору. Сильно и чисто эмоциональное воздействие пространства, сформированного светом, как и простейшими, не скрытыми отделкой материалами. Выразительность, основанная на четкой организации формы и фактуры материалов, точно найденных отношениях с природным ландшафтом, отличает жилые комплексы, построенные супругами Сирен в Отаниеми в Тапиоле. Пятиэтажные дома с поперечными бетонными несущими стенами квартала Отахарью в Отаниеми (1956) имеют наружные ограждения из поясных панелей, облицованных черно-коричневым канадским тиковым деревом. Балконы с ограждениями из матового стекла объединены в легкие стальные «этажерки» и независимы от стены. Широкий шаг несущих стен обеспечил вариабельность планировки жилищ.

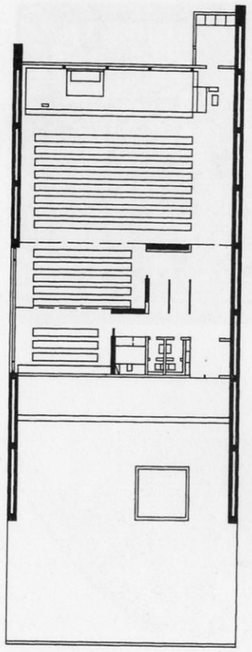


Архитектор Вильо Ревелл.
Жилые дома в Тапиоле, Хельсинки. 1958.
Общий вид, план секции

В 1960-е гг. супруги Сирен, достигшие широкой известности, выполняли многочисленные крупные работы, сама солидность которых исключала парадоксальность замыслов и силу простоты ранних произведений. Вместе с ними исчезла и опознаваемая «финская специфичность» — Сирены растворились среди признанных «метров» коммерческой архитектуры, имеющей вненациональный характер.

Финский регионализм 1950-х основывался прежде всего на достижениях и репутации Алвара Аалто, во много меньшей степени — «звезд» второй величины. В целом он имел личностную окраску, а его достижения материализовались в объектах — зданиях, группах зданий, гармонично вписанных в контексты, но всегда самоценных. Своеобразие шведской архитектуры основывалось прежде всего на качествах формируемой среды, ее систем, но не отдельных





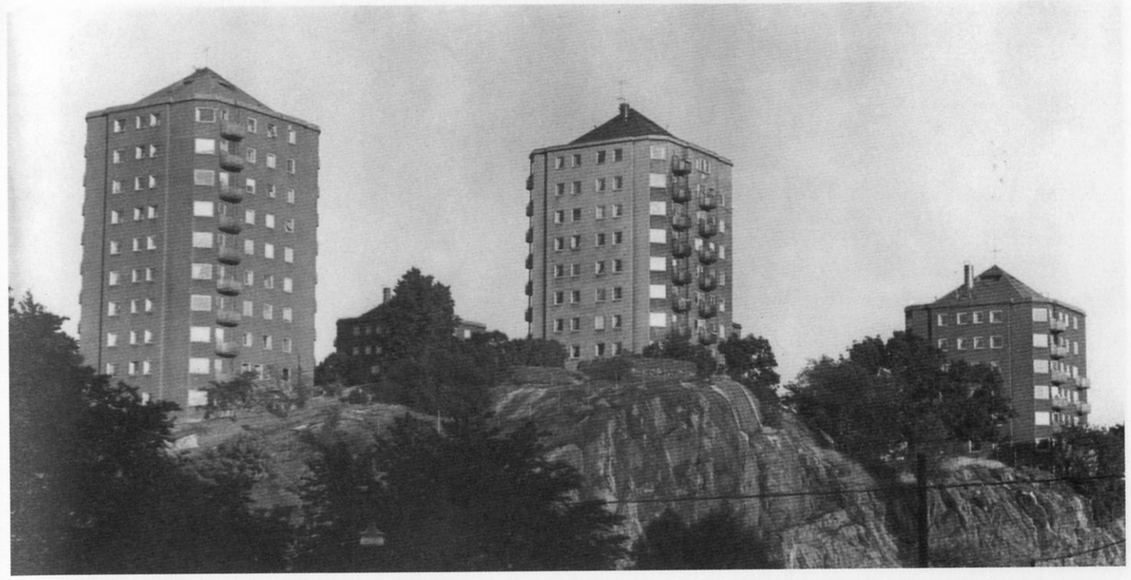
Архитекторы Кайя и Хейкки Сирен.
Капелла в Отаниеми, Хельсинки. 1957.
Интерьер, план

объектов. Соответственно, ассоциировалось оно не со знаковыми фигурами создателей стиля и их произведениями, а с деятельностью национальной архитектурной школы, имевшей свой «первый эшелон» профессионалов, но не безусловного лидера (подобного Аалто).

Шведский неорегионализм материализовался в комплексных объектах — системном развитии городов, среде их структурных единиц. Системная постановка проблем развития городов и жилищного строительства была частью «шведской модели социализма», на которой основывалась политика правительства социал-демократов. Она определила и подход к архитектуре как составляющей комплексной среды, с характерной для нее рассредоточенностью антропогенных элементов среди своеобразно живописных природных ландшафтов.

Большое влияние имела идея переведенной на шведский язык книги Льюиса Мамфорда «Культура городов» (1943) — использовать организацию систем обслуживания населения для структурирования городских массивов, расчленения их на «соседства». Предполагалось, что в пределах обозримых структурных единиц восстановится уклад старых поселений, где каждый ощущает обязательность традиционных схем поведения, а социальный контроль общины гарантирует их осуществление.

Ниже мы остановимся на «шведской модели» развития большого города. Сейчас обратимся к жилым комплексам шведских городов сороковых-пятидесятых годов. Единство их среды воспринималось как задача, имеющая социальные содержание и эстетические аспекты, унаследованные от концепции «нового



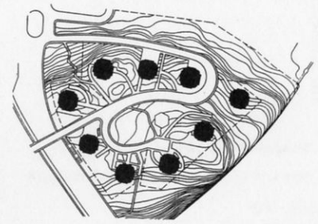
эмпиризма» (хотя само это направление в архитектуре перестало существовать, когда исчезли породившие его причины, связанные с обстоятельствами военного времени).

Первые соседства формировались на основе лозунга, выдвинутого перед войной функционалистами: «солнце—свет—воздух», предполагавшего полную проницаемость среды. Привычным его воплощением была строчная застройка. Но появилось и воплощение идущего от утопических проектов Ле Корбюзье образа «города башен».

В сороковых годах в Швеции стали применять односекционные дома-башни для скалистых участков. С. Бакстрём и Л. Рейниус при застройке квартала Данвикклиппан в Стокгольме (1943) на прибрежных скалах сгруппировали вокруг гранитной вершины 9 девятиэтажных башен. Дома с центральным расположением вертикальных коммуникаций (лифты и обычная для Швеции винтовая лестница) получили «кристаллические» очертания — в плане квадрат со срезанными углами, венчание высокой кровлей, — как бы продолжающие пластику сурового пейзажа. Единство построек со скальным массивом подчеркнуто и плотными цветами окраски зданий — темно-красными, земельно-коричневыми и пр.

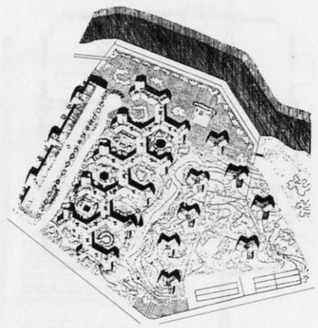
Социологические аспекты идеи «соседств» побуждали к пространственной разграниченности таких единиц, созданию их замкнутого периметра. Бакстрём и Рейниус использовали для этого трехлучевые секции, чтобы не возвращаться к прямоугольным системам. В стокгольмском квартале Грёндал (1944–1946) они складываются в сотообразные структуры с полузамкнутыми двориками, укрытыми от ветров (квартал на высоком плато над озером). В квартале Роста в Эреб-





Архитекторы Свен Бакстрём,
Лейф Рейниус.
Квартал Данвикклиппан в Стокгольме.
1943





Архитекторы Свен Бакстрём,
Лейф Рейниус.
Квартал Грёндал в Стокгольме.
1944–1946

ру (1947, Бакстрём и Рейниус) трехлучевые секции соединены в группы зигзагообразных очертаний, которые двумя широкими петлями охватывают обширные озелененные пространства. В микрорайоне Барунбакарна того же Эребру (1952–1957) архитекторы П. Экхолм и С. Уайт придали периметральной обстройке обширного внутреннего пространства очертания сложного неправильного меандра, вдоль внешней стороны которого проходят проезды и подъездные тупики, внутри же — только пешеходные дорожки. Такие приемы обеспечили застройке, наделенной нарочитой живописностью в традиции неоэмпиризма, как бы непринужденное врастание в ландшафт. Но схемы, ясные на плоскости чертежа, в натуре трудно обозримы и неудобны для ориентации в пространстве. Меандры и цепи «трилистников» не получили распространения. Сохранившаяся тенденция к созданию живописных пространств, включенных в ландшафт, побуждала, однако, использовать для периметральной застройки «соседств» протяженные корпуса с секционной структурой, очертания которых мягко изогнуты в соответствии с рельефом. В сочетании с протяженными корпусами использовались вертикальные «кристаллические» объемы домов-башен в 10–16 этажей, разнообразие типов которых быстро разрасталось. Контрасты усиливали живописность.

Таким образом застроен квартал Фюрфергспеннан в Веллингбю (1951–1953, архит. Х. К. Клемминг). Протяженные корпуса здесь двумя террасами вытянуты вдоль склона холма, гребень которого подчеркивают 11-этажные башни. В Гётеборге архитекторы С. Бролид и Я. Валиндер для создания «соседства» в районе Кортедала (1952–1956) обратились к типу пространства средневековых укрепленных поселений, образовав замкнутый периметр из невысоких протяженных зданий, следующих криволинейным очертаниям скального плато, подобно обво-



дам крепостных стен. Внутри посреди обширного пространства они соорудили группу 12-этажных домов с очертаниями трехгранных призм. Контраст небольших окон с обширным полем ярко окрашенной стены остался формальной темой, подчеркивающей специфичность характера застройки.

Живописная композиция «соседств», дополненная такими атрибутами региональной специфики, как небольшие почти квадратные окна на обширном поле стены, скатные кровли, интенсивная покраска бетона и штукатурки, стали признаками направления, которое в 1950-е гг. сменило неоэмпиризм. Популярность его угасла к концу десятилетия, когда масштаб застройки укрупнился, здания приобрели более четкие геометрические формы, чему способствовало распространение крупноэлементных сборных конструкций, скатные кровли окончательно вытеснены плоскими. К 1960-м годам вновь усилилось и влияние международных тенденций.

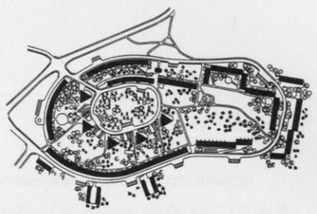
Визуальная целостность группы домов, образующих «соседство», была символическим выражением социальной идеи территориальной организации общества. Было естественно связать идею и с типом «коллективного дома», поднимая ее трактовку как объекта до уровня фурьеристского фаланстера. Версия «дома-дворца» построена в Хессельбю-горд, Стокгольм (1956, архитекторы К. А. Акинг и О. Энгквист), в соответствии с принципами формирования, принятыми рационалистической архитектурой. Комплекс из 340 жилищ (от 1 до 6 комнат в каждом) образован цепочкой трехэтажных корпусов, образующих полузамкнутые дворики. В этот ряд включены также четыре 13-этажных дома-башни. На уровне первого этажа система связана коридором длиной 750 м. Проживающие здесь обеспечиваются обслуживанием, включающим питание,



Архитектор Хьялмар К. Клемминг.
Квартал Фюрфергспеннан в Веллингбю.
1951–1953

Архитекторы Пьер-Аксель Экхолм,
Сидни Уайт.
Квартал Барунбакарна в г. Эребру,
Швеция. 1952–1957. План





Архитекторы Свен Бролид,
Ян Валиндер.
Квартал в районе Кортедала, Гётеборг.
1952–1956. Общий вид, план

стирку, уборку квартир. В комплексе есть церковь, детский сад, клубы для молодежи и взрослых, спортивные залы, группа магазинов и, конечно, гаражи. В шведской модели социализма фурьеристская утопия превратилась в семейный отель длительного пребывания с однородным социальным составом жильцов на уровне верхушки среднего класса, который поддерживается высокой стоимостью жилья и услуг, равно как и характером жизни в экологически благополучном пригороде, как бы вросшем в сосновый лес, но удобно связанном с центром города.

Идея «соседства» как способа социальной организации не оправдала надежд. С конца десятилетия новые жилые массивы уже не претендовали на структурированность, связанную с социальной символикой; их пространственная структура вернулась к геометрическим моделям раннего функционализма, подчиненным расчетам инсоляции и аэрации. Группы строчной застройки стали преобладающими.

На почве шведского неорегионализма сформировалась, однако, творческая концепция одного из самых ярких архитекторов века — шотландца Ральфа Эрскина (род. 1914). Воспитанный на религиозно-этических принципах квакеров и идеях фабианского умеренного социализма, он увидел в Швеции страну, где осуществляются близкие его идеалам реформистские преобразования, и отправился туда в 1939 г.

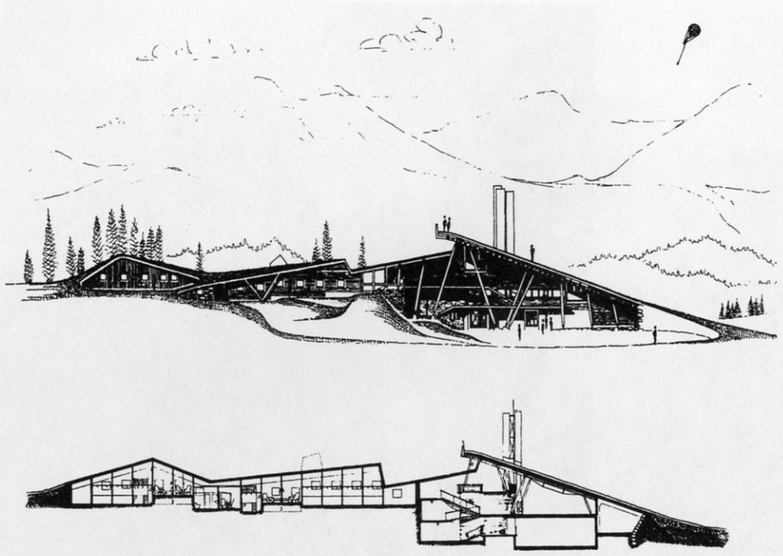
Основной предпосылкой его творчества было убеждение: «Здание должно быть подчинено климату и людям, которые его населяют и используют»[61]. Сходные принципы, заявленные в манифестах «современного движения», казались ему



растворившимися в формализме и эстетизме, слишком интеллектуальными и претенциозными. Он стремился проектировать в диалоге с будущим пользователем, делая его соучастником проектных решений. Образцы естественного формообразования он видел в самодеятельном строительстве, которое Б. Рудофски назвал позднее «архитектурой без архитекторов».

Поиски естественной связи с природными условиями, начатые с освоения приемов шведского неорегионализма, Эрскин стал развивать на задачах, связанных с экстремальными условиями Арктики и субарктических зон Швеции, первым поставив проблему полярного жилища как особую и качественно новую для архитектуры (интерес к ней побуждался переездом из более мягкого климата Англии). «Обычно, когда население перемещалось в новую страну, оно пыталось воссоздать там привычную для себя обстановку. В Арктике это не может иметь успеха... Северные города должны быть свободны от колониального подхода, основывая собственную культуру и собственный образ жизни... Они будут плотными образованиями, формируя человеческую среду в пустыне... Человеческое в них должно быть интенсифицировано и защищено... Они должны планироваться так, чтобы обеспечить простоту человеческих контактов, так же как свободу и приватность». Главной особенностью среды таких городов он считал контрастность условий сезонов — круглосуточного солнца летом и тьмы зимой, от которых нужны соответствующие средства защиты. Сезонам соответствуют изменения в психике людей и социальной жизни. Обширности окружающих пространств дикой природы должны противостоять плотность и защищенность городской среды. Контрасты восприятия внутреннего и внешнего имеют здесь особую силу[62].

Архитекторы Карл-Аксель Акинг
и Олле Энгквист.
Коллективный дом в Хессельбю-горд.
Стокгольм. 1956



Первым опытом проектирования специфического зимнего объекта стал для Эрскина лыжный отель Боргафьелл в Южной Лапландии (1948–1950). Он создан как скульптура из земли, распластанные очертания которой вписаны в холмистый ландшафт и стали как бы его частью. Пространство высокого холла открывается на пологую кровлю, служащую зимой горкой для катания детей. Блок спален с комнатами в трех уровнях прорезан коридором, изгибающимся и меняющим ширину, как горная речка. Ветрозащитные стенки направляют снежные заносы так, чтобы они дополняли пластику постройки. Материалами послужили рваный местный камень, грубо отесанное дерево и кирпич.

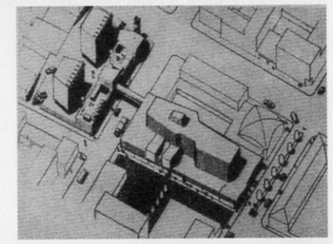
Торговый центр приполярного портового города Лулео (1954–1956) включает два связанных крытым переходом объема: обслуживающий корпус, с гаражами, складами и выставочным залом, и собственно торговый центр, с магазинами, ресторанами, кинотеатром, гостиницей и многоярусным холлом — как бы теплой замкнутой городской площадью, служащей местом общения. Кинозал, образованный подобием бетонного кокона, расположен на подземном уровне. Городские улицы введены в комплекс через теплые воздушные завесы и продолжены теплыми пространствами внутренних улиц. Чтобы психологически облегчить вход внутрь без обязательств что-то купить, крупной пластикой и характером материалов — «грубым бетоном», деревом, сохраняющим естественную текстуру — подчеркнут общественный характер пространств, их связь с внешним миром. Организация плана нарочито усложнена: перед посетителем раскрываются все новые пространственные впечатления. Разнообразная пластика разграничений между частями пространства помогает ориентироваться в сложно организованной среде.

Архитектор Ральф Эрскин.
Лыжный отель Боргафьелл в Южной Лапландии, Швеция. 1948–1950



В 1958 г. Эрскин предложил проект идеального арктического города. Лежащий на склоне, обращенном к югу, с других сторон город замкнут непрерывным протяженным зданием с немногими окнами на внешней стороне, защищающим от арктических ветров и снежных заносов и подобным оборонительной стене средневекового поселения. Внутри периметра — компактная разнообразно сформированная застройка, центр которой объединен крытыми улицами и площадями.

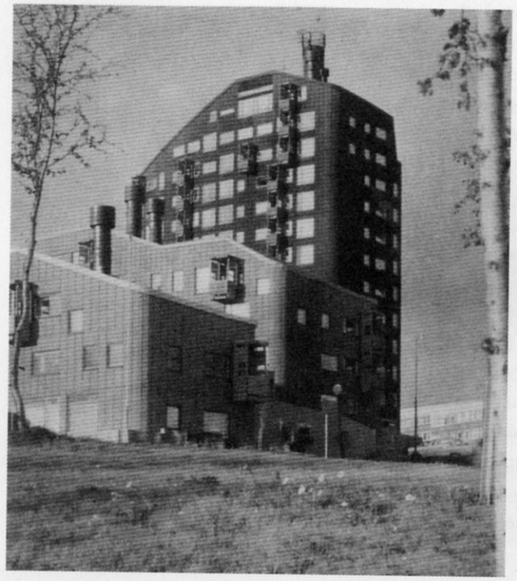
Подобную модель Эрскин предложил для перестройки центра заполярного шахтерского города Кируна в Лапландии (с 1961), но получил возможность осуществить лишь небольшую группу жилых домов на общем стилобате с гаражами и теплой внутренней улицей между зданиями. Две башни в 10–13 этажей отнесены на северную сторону участка; их верхние грани косо срезаны, чтобы уменьшить затенение и образовать очень крутые кровли, не задерживающие снег. Объемы мягко очерчены, не имеют углов, на которых ветер создает завихрения. Несущие поперечные стены позволили выполнить наружные ограждения из блоков легкого газобетона, образующего теплозащитную оболочку. Площадь окон минимальна. Насыщенная окраска выделяет здания среди арктического ландшафта.

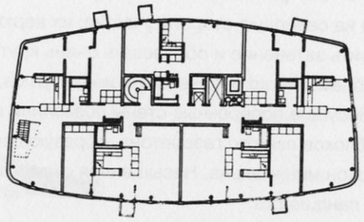


В 40 км восточнее Кируны Эрскин спроектировал поселок при руднике Сваппаваара с домами, включающими 1500 жилищ. В соответствии с идеальной моделью, дома размещены на склоне, обращенном к юго-западу. На верхних отметках образуют ветрозащитную преграду два криволинейных протяженных жилых корпуса в 3–4 этажа, связанных в середине зданием центра. Их крылья защищают поселок от метелей зимой и косых лучей полуночного солнца летом. Группы домов на склоне прикрыты своими ветрозащитными корпусами. Их изгиб должен фокусировать свет и тепло полуденного солнца. Запроектированы отепленные улицы. Протяженные дома-ветроломы имеют северные замкнутые фасады, со скупыми редкими проемами, и южные, «приветливость» которых определяют большие окна и прихотливый ритм балконов с деревянными ограждениям. Огромный карниз-козырек защищает балконы от снега.

Серия арктических проектов Эрскина не была, впрочем, только поиском прямых ответов на вызовы экстремальных условий среды. Архитектор искал в ней открытого выражения общих законов формообразования, архитектурной пластики, по сути дела, во многом повторяя эксперименты сторонников органической архитектуры и необруталистов, но не ограничивая себя какими-либо формальными догмами и стереотипами. Результаты этих экспериментов в дальнейшем он использовал для построек вне экстремальных зон, делая акцент на проблеме соучастия потребителя, роль которого стиралась в условиях Арктики и Субарктики.

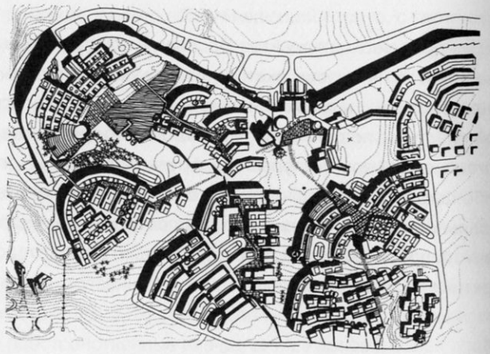
Архитектор Ральф Эрскин.
Торговый центр г. Лулео, Швеция. 1954–1956. Интерьер холла торгового центра, схема комплекса





Архитектор Ральф Эрскин. Дома в г. Кируна, Лапландия, Швеция. 1961





Архитектор Ральф Эрскин. Поселок при руднике Сваппаваара близ Кируны, Швеция. Начало 1960-х

Распространение принципов «современного движения» в архитектуре Латинской Америки

Эксперименты архитектурного авангарда вплоть до конца первой четверти XX века развертывались в четко определенном регионе: Европа, США, Советский Союз, совпадая в основном с тем, что называли индустриальными обществами. За их границами традиционная архитектура городов все в большей мере вытеснялась зданиями, следовавшими стереотипам европейских школ академического толка и европейской же «архитектуры выбора» (в чем виделось преодоление культурной отсталости). Наибольшей популярностью (особенно в Латинской Америке) пользовалась при этом традиция парижской Школы изящных искусств, остававшейся главной опорой академизма.

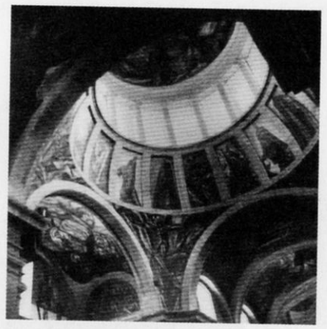
Между мировыми войнами промышленное развитие южноамериканских и некоторых азиатских стран, сопровождавшееся активной урбанизацией, создало предпосылки для восприятия идей «новой архитектуры», среди которых, впрочем, наибольшее практическое значение имели не столько социально-утопические аспекты, сколько символическое утверждение прогрессистских и технократических идей, а иногда — поверхностно воспринятые очертания международной эстетической моды, — именно ею виделась «интернациональная архитектура».

Произведения, отвечавшие ее внешним признакам, стали появляться в Южной Америке, Японии, Южной Африке, Австралии. Но в 1930-е, во-первых, это были единичные объекты — иногда созданные в надежде подтолкнуть обновление своих стран, иногда — рассчитанные скорее на эпатирующую исключительность; во-вторых, эти объекты были, как правило, вполне профессиональны, но вторичны. Они воспроизводили конкретные признаки и имитационные клише «интернационального стиля» вообще или произведений кого-то из лидеров направления (обычно образцом служило творчество Ле Корбюзье). При этом вопрос об их органической связи с культурным контекстом страны или контекстом места даже не ставился. В этом ряду можно упомянуть жилые дома и школы, построенные Хуаном О'Горманом (1928–1930), и здание профсоюза электриков (1938) Энрике Яньеса в Мехико; особняки Грегори Варшавчика (1929) в Сан Паулу, Бразилия; госпиталь университета в Каркасе (1945) Карлоса Рауля Вильянуэвы; постройки Антонина Раймонда, Дзундзо Ямагути и Камеки Цитиура в Японии, Альберто Сарториса в Аргентине. Вопрос о том, может ли быть архитектура, хорошая для Парижа или Франкфурта, так же хороша для Рио де Жанейро, Мехико или Киото, в то время не поднимался.

Ситуация коренным образом изменилась после второй мировой войны. Уже в 1950-е гг. интернациональную панораму стран, предлагавших принципиально новые идеи в архитектуре, пополнили Мексика и Бразилия в Латинской Америке, Япония на Дальнем Востоке. Это было началом процесса, изменившего общий ход мирового развития архитектуры — оно переставало быть гонкой за немногими лидерами. В пятидесятые годы страны за пределами европоцентричной «культурной ойкумены» уже не ограничивали свои притязания «национальным самоопределением»; в равной мере, они уже не видели в «интернациональном стиле» средство обозначить свое вхождение в некий клуб современ-

ных культур. Абстракции «нового движения» в архитектуре послужили для того, чтобы преодолеть конкретность и узость традиционных художественных языков и выйти к их архетипам. Теперь новые формы и новые языки выдвигались с претензией расширить и изменить само содержание «интернационального», что в существенной степени удалось. Мексиканские и бразильские архитекторы при этом активно использовали взаимодействие всех составляющих визуальной культуры; японские обратились ко взаимодействиям на уровне понятий и смыслов собственной и европейской культур, чтобы предложить принципы, специфически японские по происхождению, но обладающие универсальной ценностью, порождающие категории интернационального, европейской культурой не найденные.

Для мексиканской и бразильской архитектуры (как и других, определившихся позже латиноамериканских архитектурных школ) характерно обостренное внимание к социальному символизму и культурно-знаковой функции зодчества, связанной с поведенческой ориентацией. Отсюда — ее склонность к риторическим крайностям, пафосу, равнению на идеальное и должное. Но завышенные требования могли осуществляться только в немногих избранных программах, за счет крайнего аскетизма массового строительства. Разделение на монументально-символическое «высокое» зодчество и утилитарно-аскетическое массовое строительство стало в пятидесятые особенно наглядным и в Мексике, и в Бразилии, отражая социальные контрасты их обществ.



Художник Хосе Клементе Ороско.
Роспись приюта Кабаньоса в Гвадалахаре, Мексика. 1938–1939

Архитекторы не усматривали в этом этической проблемы. Бразильский архитектор Энрике Миндлин писал: «Современная архитектура Латинской Америки выступает скорее как способ выражения идеалов и стремлений народа, чем как средство решения его повседневных задач. Экономические условия в большинстве стран Латинской Америки делают это почти неизбежным. Когда предстоит сделать еще так много, стимулировать мужество и решимость не менее важно, чем упорно добиваться скромных практических результатов, единственно возможных в современных условиях»[63].

В мексиканской культуре после революции 1910–1917 гг. лидировала живопись «мексиканского возрождения», обращавшая свои образы, основанные как на национальной традиции, так и на уроках европейского «левого искусства», к неграмотным массам. Художники — недавние офицеры революционных армий — видели свое искусство средством продолжения политической борьбы. Их гражданский пафос связывался с мифологией и символикой доиспанских культур. Движение объединяла «великая тройка» — Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско, Давид Альфаро Сикейрос. Поначалу они развертывали свои «мурали» в пространствах исторических зданий.

Современная архитектура заявила себя как средство выражения идей 1930-х гг.; созвучие социальному утопизму реформаторов виделось в аскетичности ее форм. Лидер, Хосе Вильягран-Гарсия, провозгласил лозунги рационалистической архитектуры, основываясь на идеях Ле Корбюзье и Гропиуса. Под влиянием художников, призывавших «устранить индивидуализм, так как он

буржуазен»[64], Хуан О'Горман, наиболее яркий среди мексиканских функционалистов, выдвинул принцип «бедной архитектуры», используя обнаженный бетон и жесткие очертания геометрических тел. Подобный аскетизм отвечал как демагогии лозунгов, так и реальной скудности средств. Но это понимали и принимали только в кругах интеллектуалов. Массы, погруженные в подлинную бедность, не могли принять ее как грань нового идеала. Да и функционализм, создавший свою демонстративную бедность по европейским канонам, в условиях Мексики не был функционален.



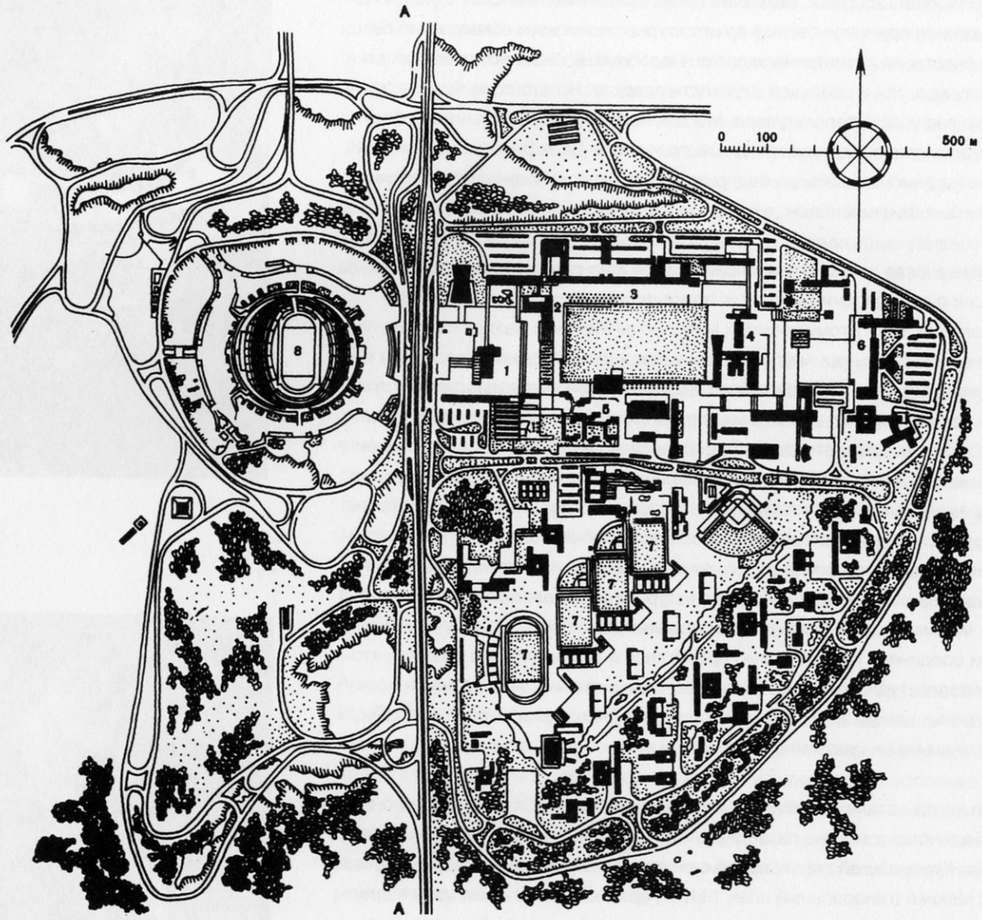
Художник Хосе Клементе Ороско.
Роспись зала университета в Гвадалахаре, Мексика. 1936

Новая мексиканская архитектура, сложившаяся к началу пятидесятых, возникла в интеграции с принципами живописи, помогавшими преодолеть «немоту» функционализма. Но к этому времени живописцы Мексики разделились на политически ангажированных «муралистов» и тех, кто исследовал средства и возможности живописи как таковой, обращаясь как к архетипам национального искусства, так и к поискам первичных элементов формы в живописи европейского посткубизма. Соответственно определились два направления в архитектуре: агрессивно-монументальное, подчинившее пространственные структуры условиям демонстрации гигантских повествовательно-аллегорических «муралей», и контекстуальное, целью которого было гармонически войти в специфическую среду, используя синкретическое единство неких архетипов гармоничного формирования национальной архитектуры и формальных начал неопластицизма и минималистского искусства середины века. Первое было обращено к массам и соединяло политическую пропаганду и дидактические смыслы, второе — к интеллектуальной элите (и, случайно или нет, — к иностранным посетителям страны, находившим в нем некое переходное звено между образами интернациональной и местной культур).

Пятидесятые годы стали временем взлета мексиканской архитектуры, ее синтетического единства с мощно развернувшейся и необычно популярной в стране живописью. Крупнейшей реализацией синтеза стал комплекс университетского городка в Мехико (генеральный план 1946 г., архитекторы Энрике дель Мораль, Марио Пани, Карлос Ласо и др.) — один из самых обширных общественных ансамблей западного полушария. Живописцы, во главе с Сикейросом, развернули общественную кампанию, требуя включения в процесс проектирования с самого его начала.

Комплекс создавался как утопическая модель идеального города, противопоставленная хаосу массовой миграции. Идеализированная урбанистическая схема основывалась на универсальных в то время геометрических структурах — специфична лишь обширность пространств, отчасти порождающая ассоциации с городами древней Мексики.

Ядром пространственной композиции университета стал обширный партер (340x170 м), разграфленный квадратной сеткой дорожек, вымощенных коричневыми плитами лавы. Камень, образующий основу вулканических формаций участка, использован в облицовке зданий, задавая колористическую тональность ансамбля.



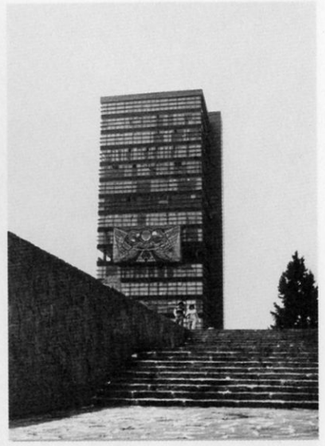
Архитекторы Энрике дель Мораль, Марио Пани, К. Ласо и др. Университетский городок в Мехико. Генплан. 1946.
А–А — скоростная магистраль «Проспект повстанцев». Вокруг главного партера группируются: 1 — административный корпус; 2 — центральная библиотека; 3 — гуманитарные факультеты; 4 — факультет точных наук; 5 — инженерный и архитектурный факультеты; 6 — медицинский факультет; 7 — университетские спортивные площадки и к югу от них общежития; 8 — Олимпийский стадион на 110 тыс. зрителей

Его головная часть обращена к вылетной магистрали — главной связи с городским центром. Этот символический вход в городок отмечен 15-этажной вертикальной массой ректората (1952, архитекторы М. Пани, Э. дель Мораль, С. Ортега) и мощной 11-этажной пластиной библиотеки университета (1950–1953, архитекторы Х. О'Горман, Г. М. Сааведра, Х. Мартинес де Веласко). Призматические объемы сами по себе не могли бы противостоять громадности расстилающегося за ними партера. Однако их восприятие активизировано мощными живописными акцентами. Сам прием концентрации пространства вокруг зданий-акцентов и асимметрия их группы при точной ориентации объемов по странам света исходят от структуры ансамблей доиспанской Мексики. Еще более открыто эта связь заявлена в формообразовании сооружений.

В последнем можно выделить два типа. Один осуществлен в здании библиотеки. Привычный словарь международной рационалистической архитектуры 1950-х гг. использован для развертывания громадных плоскостей — основы мозаики из естественного камня. Этими экранами служат глухие наружные стены, навешенные на железобетонный каркас книгохранилища (автор мозаики — Х. О'Горман). Нейтральная геометрия рационалистической архитектуры сочетается здесь с характерно-мексиканской цветовой и ритмической напряженностью живописи. Четыре фасада пластины трактованы как четыре листа пиктографического письма. Повествовательный ряд изображений, как и их форма, вызывающая ассоциации с доиспанским искусством, декларируют связь древней и современной культур. Архитектурный масштаб мозаики и ее материал точно сведены в систему.

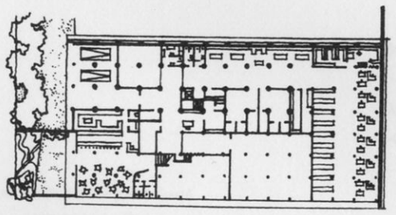
Примером второго подхода к формообразованию служит Олимпийский стадион, отделенный от основной территории университетского городка автомагистралью (1952, архитекторы А. Перес Паласиос, Р. Салинас Моро, Х. Браво Хименес). Сооружение создано путем заглубления арены и отсыпки грунта в основание трибун. Массивы грунта облицованы блоками из вулканического камня и бетона — конструкция, аналогичная применявшейся для пирамид древней Мексики. Близок к ним и масштаб «рукотворного холма» с его верхней кромкой, очерченной по кривой, развернутой в трех измерениях. Ривера дополнил аналогию гигантской архитектурно-скульптурной композицией на внешнем склоне «Рождение мексиканского народа» (цветные камни на поверхности бетонного рельефа).

Эксперимент со скульпто-живописью стадиона был подготовлен оформлением Риверой бассейна Лерма, питающего Мехико питьевой водой (1951). Здесь, на плоском дне неглубокого водоема, энергично вылеплено гротескное изображение бога дождя Тлалока, покрытое пестрой мозаикой из естественного камня. Его трудно расшифровать в ракурсах, определяемых нормальным уровнем человеческого взгляда, но антропоморфная форма обеспечила богатство неожиданных цветопластических сочетаний, воспринимаемых как декоративные и бессюжетные (прием, идущий от декоративных композиций А. Гауди).



Архитекторы Марио Пани,
Энрике дель Мораль, С. Ортега,
художник Давид Альфаро Сикейрос.
Ректорат университета в Мехико. 1952





Архитекторы Хуан О'Горман, Густаво М. Сааведра, Хуан Мартинес де Веласко, мозаики — Хуан О'Горман. *Библиотека университета в Мехико. 1950–1953. Общий вид, план*



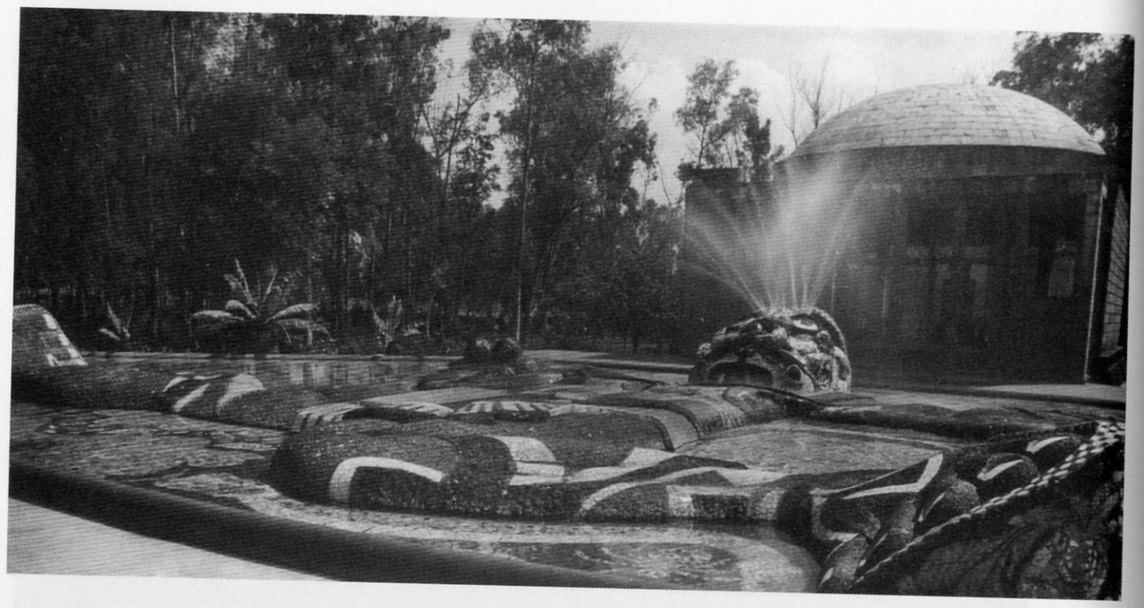
В подобных сооружениях Ривера видел путь нового искусства, обращенного по своей природе не к культурной элите, а к массам, «искусства, которое будет взывать не только к ощущениям цвета и формы, но и воздействовать активностью своего содержательного сюжета. Это искусство не должно быть замкнуто в музеях и картинных галереях, но должно быть связано со зданиями, входящими в повседневную жизнь, — почтамтом, школой, театром, вокзалом»[65].



Архитектор А. Прието,
художник Диего Ривера.
Театр «Инсурхентес». Мехико. 1952

Прием дополнения образно-нейтральной архитектуры средствами монументального искусства был применен и для нескольких других крупных сооружений. Наиболее убедительно — на здании театра «Инсурхентес» (1952, архит. А. Прието), где динамичная устремленность объема завершена громадной мозаикой Риверы, развернутой на криволинейной в плане стене зрительного зала, обращенной к магистрали. Однако органичное композиционное взаимодействие достигалось редко, разрыв между функциональной детерминированностью архитектурной формы и традиционалистской изобразительной формой мурале доходил иногда до эстетической несовместимости. Подобное произошло с претенциозным зданием Министерства коммуникаций и общественных работ (1957, архит. К. Ласо), где многочисленные мозаики, рельефы и объемная скульптура, выполненная первоклассными художниками (Х. О'Горман, Х. Чавес Морадо и др.), воспринимаются как механистическое дополнение архитектуры, созданной по своим рационалистическим закономерностям. Направление, основанное на прямом взаимодействии архитектуры и дидактических муралей, не нашло достаточно гибких и органичных форм. Оно исчерпало себя за несколько лет, чему способствовали проблемы, порожденные чрезмерными темпами урбанизации Мехико, обострением социальных контрастов.

Архитекторы А. Перес Паласиос,
Р. Салинас Моро, Х. Браво Хименес,
художник Диего Ривера.
Трибуны Олимпийского стадиона
в Мехико. 1952





Художник Диего Ривера.
Скульптурная декорация бассейна Лерма.
Мехико. 1950

Архитектор Хуан О'Горман.
Собственный дом в Сант Анхеле. Мексика.
1958

Строительные программы, финансируемые государством, типа университетского городка, более не возникали. Политическая бескомпромиссность муралистов не способствовала получению ими официальных заказов. Буржуазные заказчики укрепляли свой престиж, утверждая причастность к «западному миру». Обращение к национальной традиции стали третировать как культурный провинциализм. В массовом строительстве скудность бюджетов снимала любые эстетические претензии. В этих новых условиях синтез архитектуры и монументального искусства аозникал лишь в нарочито эксцентричных малых постройках. Так, Х. О'Горман построил собственный дом в Сант Анхеле (1958) как «обитаемую скульптуру», в которой формы, имитирующие наивное искусство, сочетаются с идущими от доиспанской традиции и произведений Антонио Гауди.

Массовая жилая застройка принципиально не отличалась от стандартов европейских планировочных схем. Часто применялась строчная застройка. В комплексе Президент Алеман, Мехико (1949, архит. М. Пани), 14-этажные пластины образуют зигзагообразную структуру, определяющую основное членение территории. Крупная пластика фасадов, способствующая затенению жилищ, большая глубина корпусов меридиональной ориентации, возникшая за счет группировки квартир вокруг световых двориков, и легкие навесы над пешеходными дорогами придают некоторое своеобразие плотной застройке, как и темный колорит стен, для облицовки которых использованы плиты вулканической лавы. В коммерческой архитектуре использовались стеклянные ящики «в стиле Миса», но оживленные вставками муралей или композиций из цветных плиток. Энрике дель Мораль и Марио Пани, стремясь отойти от стереотипов, придали 20-этажному офису Министерства гидроресурсов в Мехико

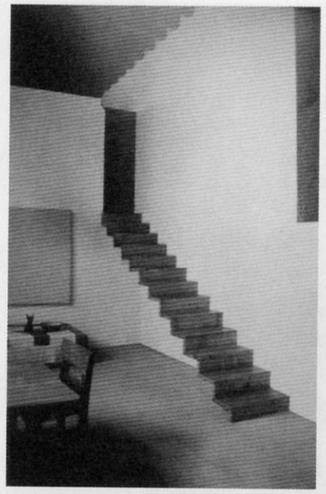


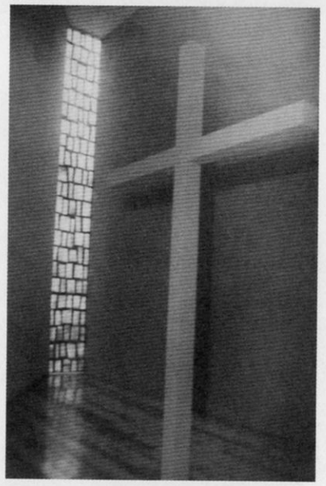
Архитекторы Энрике дель Мораль,
Марио Пани.
Министерство гидроресурсов в Мехико.
1947–1949

(1947–1949) скульптурную сложность и зримую весомость. Последнюю подчеркивают повторяющиеся непрерывные пояса балконов, дополненных солнцезащитными козырьками.

Культурная интерпретация традиционных начал мексиканской архитектуры через принципы и приемы посткубизма характерна для тех частей обширных пригородов Мехико, которые избрали для своих резиденций люди с наиболее высокими доходами. Среди строивших здесь архитекторов наиболее значителен Луис Барраган (1902–1988), развивавший поэтические и символические аспекты модернизма. Он начинал свою деятельность в Гуадалахаре с эклектичных построек неоколониального стиля. Влияние Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ привело его к поискам первооснов архитектуры, соединению архетипов национально-традиционного с минималистской трактовкой модернизма. Свой визуально весомый лаконичный язык, обогащенный сопоставлениями цвета и текстуры плоскостей, он связывает со сложной игрой перетекающих пространств в открытых планах.

Его первой значительной работой была ландшафтная архитектура садов Эль-Педрегаль в южной части Мехико (1954–1950). Здесь Барраган создал сочетания абстрактных прямоугольных плоскостей платформ и стен, вулканических скал, лестниц, связанных между собой недвижных зеркал бассейнов, тихо скользящей воды, фонтанов и каскадов. Соединены современное ощущение пространства и магическое переживание природы древних мифов. В ландшафт включены такие «мексиканские» формы, как открытые комнаты, платформы лавы и потайные пространства. В траве лужаек скрываются обобщенные скульптурные символы древних мифов, фрагменты копий классических скульп-





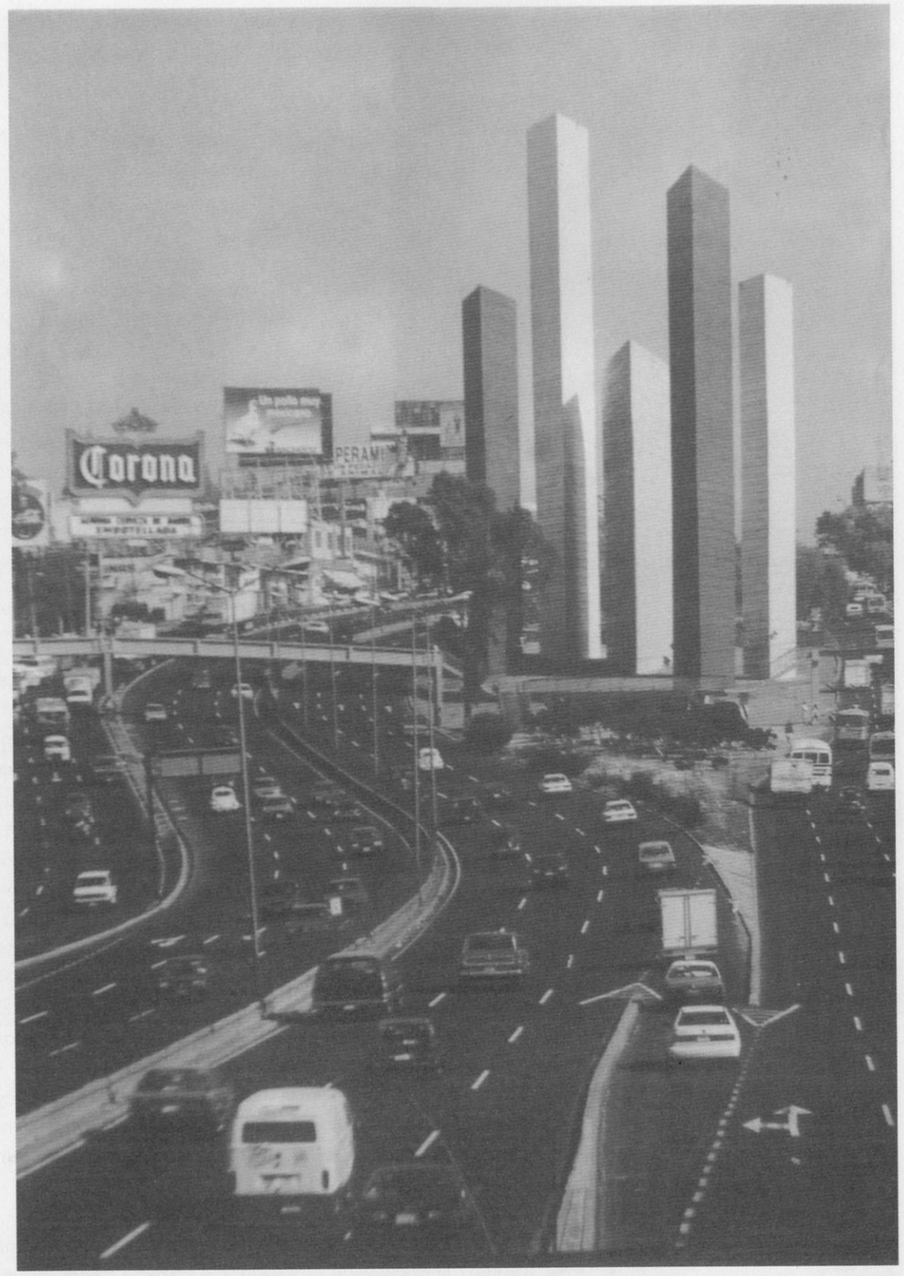
тур и скульптуроподобные естественные образования. Барраган использует средства абстрактного искусства, чтобы актуализировать память о прошлом. Ближайший прообраз Эль-Педрегаль — сады Альгамбры с их отстраненностью, ирреальностью, увиденной через призму метафизического сюрреализма (Де Кирико, Магритт).

Шедевром Баррагана стал собственный дом в Такубая, пригороде Мехико (1947). Здесь уже сведены в единство главные темы его архитектуры: лаконичные кубические объемы, спокойные пространства, замкнутые текстурированными стенами, патио, террасы, укрытые стенами сады, сложная организация естественного освещения. Внешний мир оставлен за мощными стенами с минимальными проемами.

Заняв в конечном счете антифункционалистскую позицию, Барраган предложил как альтернативу «эмоциональную архитектуру». Для капеллы монастыря капуцинов в Тлаплане (1952–1955) он использовал решетки и перегородки с проемами, добиваясь разнообразного расчленения пространства; мистические эффекты создает организация естественного освещения. Дом Гальвеса в Сан Ахеле (1955) образован сложной системой помещений, замкнутых патио, полуоткрытых двориков и садов в периметре стен, замыкающих участок. Связь лаконично сформированных пространств основывается на разной интенсивности визуальных впечатлений и настроений. Первичный элемент этой архитектуры — прямоугольная ярко окрашенная плоскость, которая может быть потолком, полом, стеной — в трехмерное пространство переведен язык абстрактной живописи. Легкие отклонения от ортогональной схемы создают визуальные напряжения и ложные перспективы. В среду, формируемую модернистской абстракцией, введены «рустические» элементы — грубые глиняные столбы, перекрытия с открытыми деревянными балками, внося в целое здоровую витальность. Кёртис назвал дома Баррагана «молчащими поэтичными головоломками, в которых время кажется остановившимся, личные воспоминания и культурная память кажутся законсервированными»[66].

Бросая вызов архитекторам, стремящимся создать семантически ясные системы в союзе с муралистами школы Риверы, Барраган обратился к городскому ландшафту, используя приемы, выработанные в интимной среде богатых особняков. В 1957 г. вместе со скульптором Матиасом Гёритцем он соорудил «куст» столпообразных призматических башен, отмечающий выезд из Мехико на северную магистраль, назвав его «Сателлит сити». Башни — пять скульптурных нефункциональных монолитов из бетона, высотой от 31 до 50 м, — имеют треугольное сечение, грубую текстуру поверхности. Первоначально они были окрашены холодной охрой и красным. Эта группа цветных абстрактных форм стала ориентиром обширной долины. Эффект её восприятия строится на быстрой смене ракурсов и меняющегося взаимного наложения вертикалей при наблюдении из мчащихся мимо автомашин.

Архитектор Луис Барраган.
Собственный дом в Такубая, Мехико. 1947.
Интерьер.
Капелла капуцинов. Тлаплан, Мехико. 1955



Архитектор Луис Барраган, скульптор М. Гёритц. «Сателлит сити», скульптурная композиция. Мехико. 1957

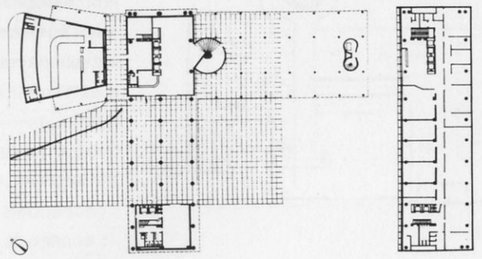
Эксперименты Баррагана вошли важнейшей составной частью в тот сплав регионального и интернационального направлений, который стал складываться в Мексике уже в 1960-е годы.

В Бразилии неорегионализм развивался более прямым путем, чем в Мексике. Его основой стал «интернациональный стиль» (первую постройку в этом стиле создал еще в 1927 г. Грегори Варшавчик, эмигрант из России). Работавший с ним бразилец Лусиу Коста (род. 1902), теоретик и полемист, завоевал репутацию лидера архитектурной молодежи. Буржуазное правительство страны, решив сделать декларацией своей прогрессивности новое здание Министерства просвещения и здравоохранения в Рио де Жанейро, поручило Коста возглавить его проектирование (1936). Он собрал группу, в которую среди прочих входили Аффонсо Эдуарду Рейди (1909–1964) и Оскар Нимейер (род. 1907). Энтузиасты творчества Ле Корбюзье, они пригласили его консультантом (лицензия на проектирование в Бразилии иностранцам не выдается). И именно «Корбю» побудил их создать национальное направление на основе корбюзианства. В 1939 г. проектирование здания возглавил Нимейер, с тех пор олицетворявший особый образ бразильской архитектуры (он писал в автобиографии: «Когда я сотрудничал в проекте Министерства образования с Ле Корбюзье, я ощутил свой потенциал архитектора»[67]).

Законченное в 1943 г. здание отвечает «пяти принципам современной архитектуры», выдвинутым Ле Корбюзье. Железобетонный каркас обеспечил свободную планировку объемов; 14-этажная вертикальная пластина офисов поднята над землей на девятиметровых пилонах; сквозь их ряд проходит перпендикулярно развернутый двухэтажный объем с вестибюлем и помещениями для представительства; наружные стены превращены в навесные экраны; на плоских кровлях разбиты сады. Но в пределах этой интернациональной парадигмы развивается «особенное». План подчинен условиям проветривания внутренних пространств. Облицованные камнем торцевые фасады пластины оставлены глухими; южный фасад, не освещаемый солнцем, образован как сплошной экран; северный же имеет перед стеклом частый ритм сквозных вертикальных ребер, между которыми установлены горизонтальные щитки-«солнцерезы», наклон которых может меняться вместе с углом падения солнечных лучей. Пластичная, постоянно меняющая свой рисунок решетка, регулирующая инсоляцию, стала одним из специфических средств бразильского неорегионализма. Такие решетки, разрабатывавшиеся в различных материалах, с различным рисунком, стабильным или меняющимся в зависимости от конкретных условий, получили распространение во многих тропических странах, но при неизменной памяти о бразильском происхождении.

Второй «знаковой» формой стала облицовка глухих участков стен первых этажей глазурованной керамической плиткой с бело-голубым рисунком — «азулежус». Завезенный в Бразилию архитекторами португальского барокко, этот декоративный мотив устойчиво бытовал в «обычном» строительстве страны и внес в новую архитектуру традиционную напряженность контраста в соседстве

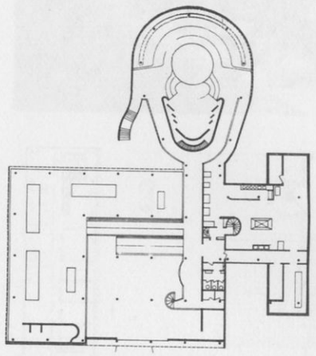




Архитекторы Оскар Нимейер, Лусио Коста, Аффонсо Эдуардо Рейди и др. при участии Ле Корбюзье.
Здание Министерства просвещения и здравоохранения в Рио де Жанейро. 1936–1943





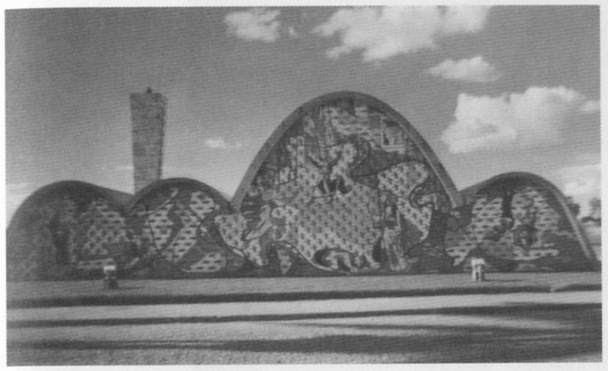


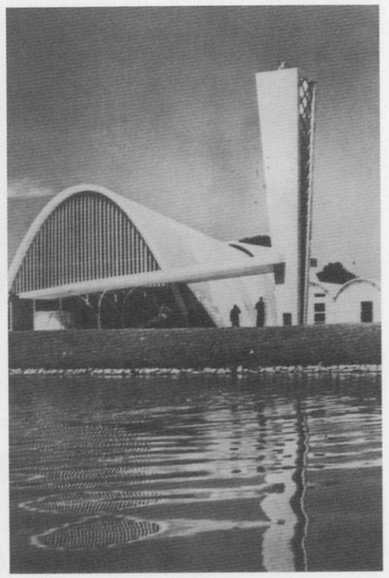
Архитектор Оскар Нимейер.
Казино в Пампульи, Бело Оризонти,
Бразилия. 1942–1944.

с поверхностями корбюзианского «грубого бетона». Во входной лоджии здания Министерства из «азулежус» по эскизу художника Кандиду Портинари набрано громадное панно с изображением морских звезд, раковин, морских коньков.

Контрастность, отвечающая эмоциональной импульсивности национального характера, воплощена и в столкновениях ортогональных структур и криволинейных элементов. В здании Министерства это свойство лишь намечено — в очертаниях двухэтажного корпуса и живописной криволинейности рисунка садов на кровлях (ландшафтный архитектор Роберту Бурли-Маркс).

Принятие модернизма означало резкий разрыв с вялым, лишенным конкретной характерности ранним эклектизмом. Но модернизм открыл и путь к созданию неорегиональной архитектуры на основе местной мифологии и метафорической реакции на природный ландшафт страны. В коллективной работе над зданием Министерства такая возможность была заявлена. Она была подтверждена и развернута Оскаром Нимейером в постройках спортивно-увеселительного комплекса, созданного в 1942–1944 гг. на берегах озера в Пампульи, пригороде промышленного гиганта города Белу-Оризонти. «Просвещенным заказчиком», предоставившим архитектору возможность творческого эксперимента, был Жуселину Кубичек, в то время губернатор штата Минас Жераис. «Приступая к разработке проектов для Пампульи, мы стремились к тому, чтобы максимально воплотить в этой работе современный художественный и технический дух», — писал Нимейер[68]. Конкретность этого духа он характеризовал в понятиях, весьма далеких от функционалистской ортодоксии: «Я выступаю за почти неограниченную пластическую свободу, такую, которая не подчиняется рабски требованиям техники или функционализма, а дает прежде всего простор воображению, всему новому и прекрасному, способному поразить и взволновать новизной созидания. Я за такую свободу, которая пробуждает в людях вдохновение, мечты и поэзию»[69].



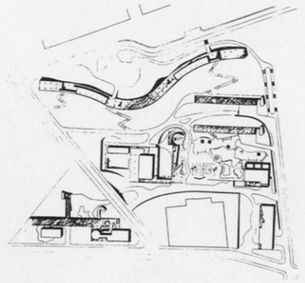


Нимейер не противопоставлял свои постройки ландшафту, но стремился создать отклик его живописности. Над окружением доминирует казино (ныне музей), расположенное на небольшом полуострове. Его масса расчленяется на кубичный и цилиндрический объемы, посаженные на различных уровнях и связанные пандусами. Перед прозрачным входным фасадом далеко вынесен вперед мощный консольный козырек сложных очертаний, подпертый неожиданно тонкими стальными опорами. Бронзовая фигура скульптора Замойского под ним конкретизирует ассоциацию с нарочитыми диссонансами живописи Сальвадора Дали. Изысканная текучесть линий преобладает в здании ресторана с танцевальным залом, вписанного в очертания островка у берега озера. Бетонная плита кровли как бы «перетекает» в теневой навес над столиками, опирающийся на круглые колонны. Низкая стенка, облицованная «азулежус», следует линии берега. Метафора амбивалентна — она совмещает органические ассоциации с отсылками к приемам местного барокко.

Если для ресторана Нимейер использовал криволинейные очертания, развернутые в горизонтальной плоскости, то церковь Св. Франциска Ассизского (1943) образована сочетанием легких параболических сводов. Торец нефа со входом прикрыт вертикальными солнцезащитными ребрами. Перед ним — навес сюрреалистически алогичной конструкции, плита которого одним концом опирается на грань перевернутой пирамиды колокольни, другим — на упруго прогибающиеся тонкие стальные стойки. Неф подводит к широкой алтарной части, перекрытой

Архитектор Оскар Нимейер,
художник Кандиду Портинари.
Церковь Св. Франциска в Пампульи. 1943





Архитектор Аффонсо Эдуардо Рейди.
Жилой комплекс Педрегульу
в Рио де Жанейро. 1947–1952

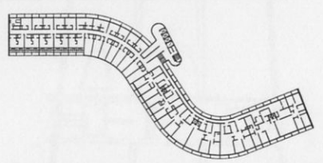
четырьмя сводами, образующими единую волну. Плоский восточный фасад заполнен бело-голубым панно из «азулежус», посвященным житию Св. Франциска (художник Кандидо Портинари). В интерьере своды отделаны деревом, перспективу нефа замыкает фреска «Воскрешение Лазаря», написанная Портинари.

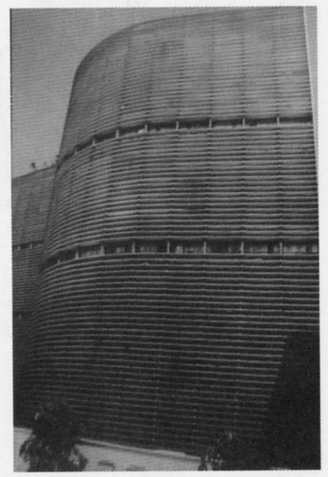
Бескомпромиссность экспериментов Нимейера, смело ломавшего стереотипы функционализма и строившего начала системы архитектурно-живописных метафор нового национального мифа, закрепила за ним положение лидера бразильской архитектурной школы в глазах коллег и заказчиков, что было подтверждено и международным признанием.

Элементы художественного языка, использованные в постройках Пампульи, трансформируются, переводятся в крупный масштаб и входят в число средств формообразования построек различного назначения. Сам Нимейер остро ощущал ограниченность социального значения своих ранних работ, задумываясь над возможностью создать «более реалистические достижения», отражающие «не только утонченность и комфорт, но и позитивное сотрудничество между архитектором и обществом в целом»[70]. Дилемма подобного рода стала неизменной для архитекторов развивающихся стран, которые стремились к созданию творческого метода, отражающего потребности своего общества.

Экономическая ситуация Бразилии конца 1940-х — начала 1950-х гг. позволила расширить социальную базу ее архитектуры, и А. Рейди строит экспериментальный жилой комплекс Педрегульу в Рио де Жанейро (1947– 1952), используя «барочные очертания», введенные в практику Нимейером, для того, чтобы вписать в очертания склона холма протяженный (260 м) семиэтажный жилой корпус. Его изогнутая пластина объединила композицию первого в Бразилии микрорайона с комплексным обслуживанием населения. Открытая галерея третьего этажа этого дома связана мостиками с дорогой на гребне холма, что позволило обойтись без устройства лифтов.



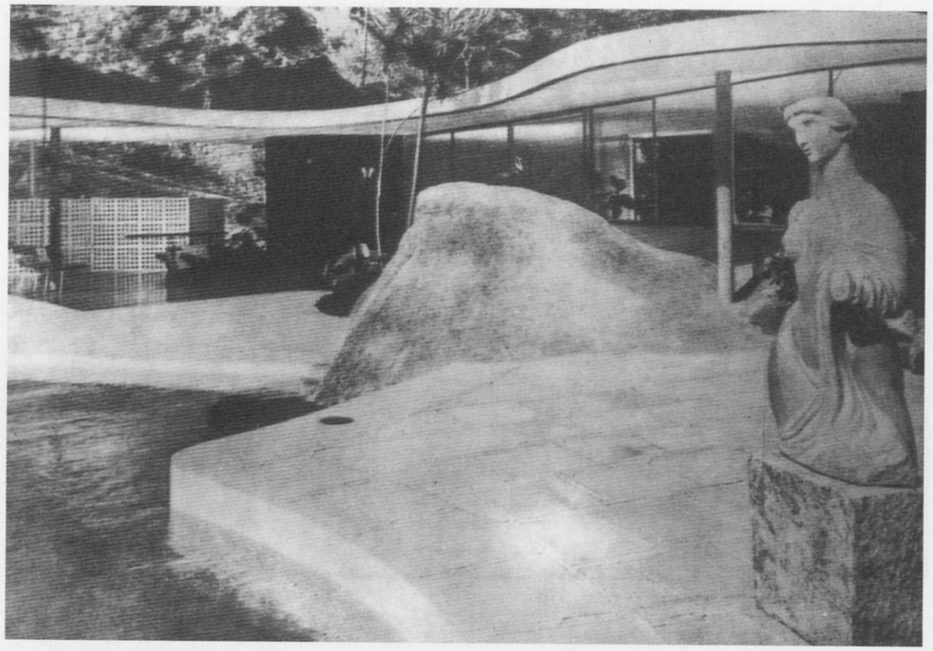


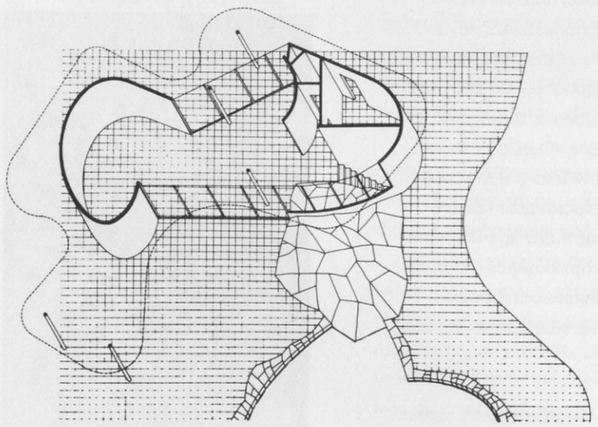


Архитектор Оскар Нимейер.
Дом «Копан» в Сан-Паулу. Бразилия.
1951–1957

Сам Нимейер применил S-образный изгиб плана 30-этажной пластины дома в Сан-Паулу (1951–1957), чтобы не только эффективно использовать неудобный участок в перенапряженной среде динамично растущего мегаполиса, но и создать сильную пластическую форму, объединяющую раздробленное окружение. Группа лифтов, обслуживающих галерейно-коридорное здание, вынесена в овальную башню, эффектно сопоставленную с основным объемом (прием, который потом многократно использовался в Бразилии для многоэтажных построек — жилых и офисов). В Белу-Оризонти Нимейер построил дом «Башня Нимейера» (1954, назван в честь брата архитектора, известного врача), план которого имеет очертания, напоминающие бабочку. Повторяющиеся непрерывные пояса солнцерезов эффектно подчеркивают криволинейность формы. Пространственная структура жилых ячеек побуждает естественное движение воздуха, улучшая аэрацию.

Изощренные криволинейные очертания гигантских масс многоэтажных зданий связаны с миниатюрными формами построек барокко колониального времени рассудочно-литературными ассоциациями. Рисунок плана новых построек основан скорее на аналогиях с биоморфными абстракциями модернистского искусства тридцатых (живопись Хоана Миро, рельефы Ханса Арпа и пр.). Использование активных кривых, наклонных конструктивных опор и наклонных ограждающих стен-экранов, люверсных решеток, незастроенных первых этажей





Архитектор Оскар Нимейер. Собственный дом архитектора в Каноа, Рио де Жанейро. 1959

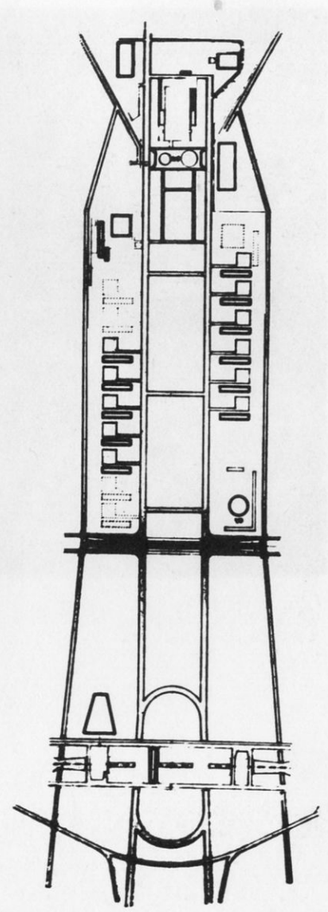
с рядами пилонов в сумме своей смягчало вторжение архитектуры в природное окружение, чему способствовали ландшафтные композиции, «тропический стиль» которых выработал художник Р. Бурли-Маркс. Последний изобретательно использовал разнообразные виды растений, серпантины бассейнов, партеры сложного рисунка, криволинейные очертания разграничений между уровнями рельефа и протяженных скамей, напоминающие сады, которые создавал А. Гауди.

Собственный дом Нимейера, который он построил в пригороде Рио де Жанейро Каноа (1959), с его «свободными» текучими очертаниями плоской плиты кровли и стеклянных поверхностей, вычленяющих внутреннее пространство, напоминающими некий иероглиф, как бы подвел итоги ранней гедонистической фазы развития бразильского неорегионализма. За настойчиво демонстрируемой эмоциональностью последнего всегда присутствовал, однако, рассудочный контроль; видимая спонтанность подчинена продуманному сценарию.

Когда в Латинской Америке пятидесятых шла речь о символизации государства средствами архитектуры, на первый план выдвигались метафоры, утверждающие его прогрессивность и прославляющие национальную мифологию. Мексиканская монументальная архитектура, возникшая в этот период, основывалась на появлении крупных централизованных институций и всеобъемлющем ви́дении национальной культуры, включавшем обширное и разнообразное наследие доколумбова периода. Но Бразилия не имела величественных руин. Поэтому, когда стала реальной проблема строительства новой столицы в центре страны для интенсификации освоения ее глубинных районов, здания главных государственных институций решено было создать, используя обобщенный язык монументальности, основанный прежде всего на современных понятиях и средствах выражения.

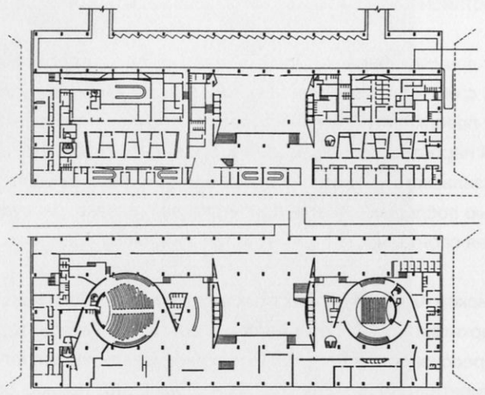
Жуселино Кубичек, ставший президентом страны, поручил руководство проектированием новой столицы Оскару Нимейеру, по инициативе которого был проведен конкурс на проект ее генерального плана (1957). 28 участвовавших в нем авторов ставили перед собой утопическую цель — «сотворить такую столицу Бразилии, где маленький служащий не чувствует разницы между собой и министром, где рабочий имел бы такую же квартиру, как парламентарий, где каждый был бы счастливым»[71], — как сформулировал ее Лусио Коста. Ему и была присуждена первая премия, а его проект стал основой окончательной версии генерального плана (о ней — ниже, вместе с анализом других принципиальных градостроительных идей 1940–1950-х гг.).

Нимейер оставил за собой проектирование зданий для главных государственных институций, собранных в комплексе Капитолия, создавая новую версию языка форм архитектуры бразильского неорегионализма. Идеология, скрыто присутствовавшая в программе, предполагала бросок в неведомое будущее. Схема генплана заключала в себе некое подобие космического жеста, отмечающего символическое место среди необъятных девственных пространств бразильской «глубинки». При всех технократических притязаниях, присущих середине столетия, проект нес и старую мечту о продвижении колонизации в неосвоенное сердце страны. План Косты соединял знак креста, отмечающего



Архитектор Оскар Нимейер. Правительственный центр города Бразилиа. План





избранное место, с очертаниями самолета, наложенными на этот крест. Фокальной точкой должна была стать площадь Трех Сил, Капитолий, объединивший дворец Президента, здания Верховного суда и Национального конгресса.

Нимейер писал о своем ви́дении задачи проектирования этого ансамбля: «Моим стремлением было найти ясную и красивую, свободную от функциональных ограничений конструкцию, которая бы определяла и характеризовала главные здания-дворцы, постоянно придерживаясь критериев простоты и благородства… мне хотелось, чтобы эти здания стали чем-то новым и своеобразным, далеким от рутины, в которой, к сожалению, погрязла современная архитектура, и чтобы это наполнило будущих посетителей новой столицы чувствами удивления и взволнованности... Бразилиа должен был стать национальным символом...»[72].

Застраивая площадь Трех Властей, Нимейер перекрыл низким вытянутым зданием палат Национального конгресса (1960) протяженную ось правительственной эспланады. Корпус как бы погружен в разрыв между насыпями дорог, ведущих от эспланады на площадь, придавая завершенность пространствам и той, и другой. Пандус с эспланады ведет на просторную (800х200 м) крышу-террасу, над которой поднимаются объемы залов заседаний двух палат — купол и перевернутый купол. Со стороны площади к горизонтальному блоку примыкает сдвоенная вертикальная 27-этажная пластина секретариата конгресса — вертикальная доминанта правительственного центра и самое высокое здание города — символ главенствующей роли законодательной власти. Пластины высотного корпуса поднимаются из водной глади прямоугольного бассейна. Минималистская, как бы внематериальная белая геометрия форм

Архитектор Оскар Нимейер.
Здание Национального конгресса.
Бразилиа. 1960. Общий вид, план

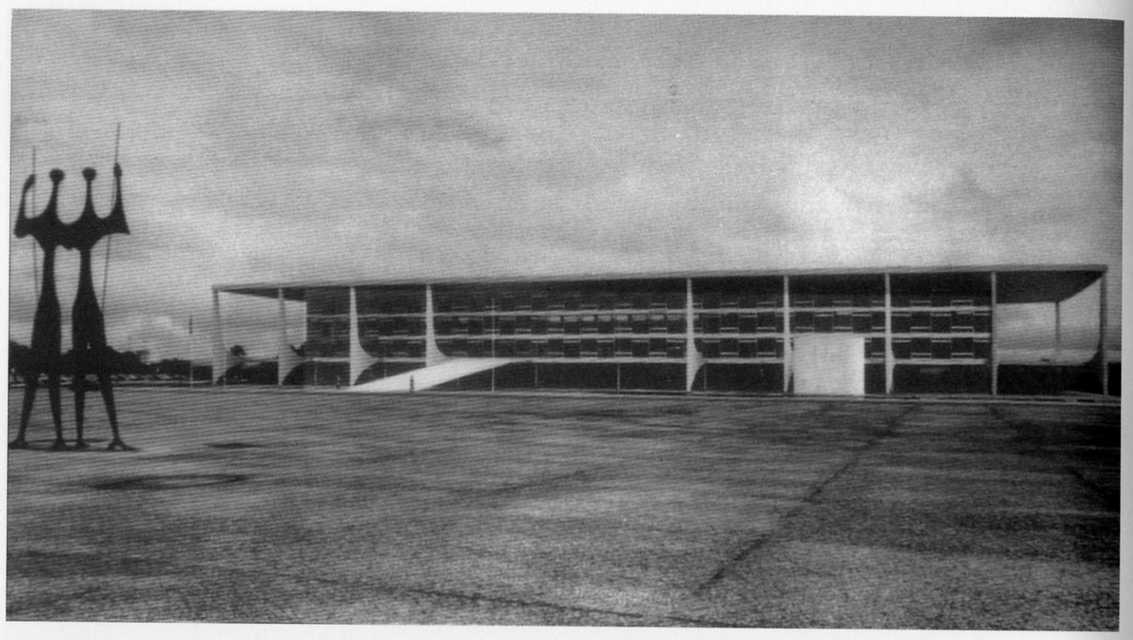


придает зданию масштаб, позволяющий противостоять направленному пространству двухкилометровой эспланады, фланкированной объемами министерских зданий со стеклянными фасадами.

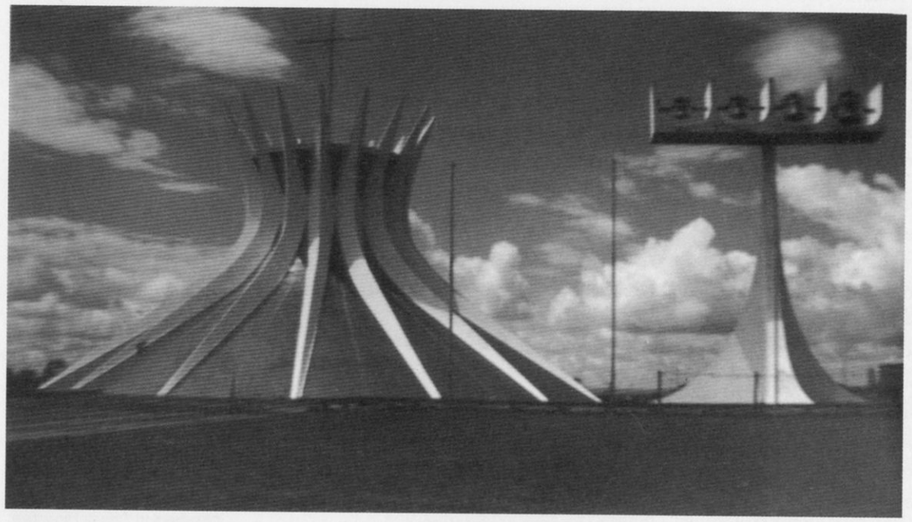
При очевидном своеобразии композиции, подчеркнутом лаконичностью формы, тип ее имеет свой генезис. Первообразом послужил конкурсный проект здания Лиги Наций в Женеве, выполненный Ханнесом Мейером. Следующим звеном развития темы было здание ООН в Нью-Йорке, точнее, его эскиз, разработанный Ле Корбюзье (Нимейер также входил в комиссию, готовившую предложения по проекту).

Первым среди зданий — символов власти был построен Дворец Рассвета (1958), резиденция Президента Бразилии, задавший характер многим другим постройкам. Расположенный обособленно в зеленой зоне близ водохранилища, он приведен к чистому параллелепипеду, подобию периптера. Основой метафоры Нимейер сделал собственную вариацию ордера, пытаясь перетолковать структуру опоры стоечно-балочной конструкции в соответствии с пластикой железобетона и его тектоническими возможностями. Ордер превращен в связную пульсирующую кривую, на острые «пики» которой уложена плоская плита («кардиограмма Нимейера», как назвали эту форму). К основанию, где «всплески» ряда связаны плавными кривыми, массивность формы возрастает; введены элементы нарочитой атектоничности (широкий разрыв ряда против входа в здание, сокращенное сечение угловых опор, мраморная облицовка пластичных бетонных форм). Остраненность формы Нимейер противопоставил тривиальным упрощениям античных ордеров, которые в то время стал распространять американский неоклассицизм. Утрированная легкость и алогизмы структурного

Архитектор Оскар Нимейер.
Дворец Рассвета (Дворец Президента).
Бразилиа. 1958



Архитектор Оскар Нимейер. Дворец Плоскогорья (Дворец правительства). 1958–1960



Архитектор Оскар Нимейер. Собор в Бразилиа. 1959–1970

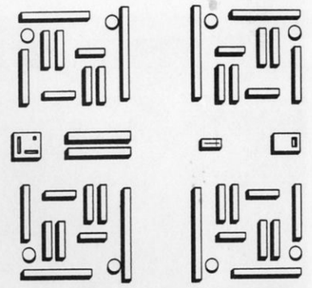
построения, переводящие ордер в категорию чисто декоративных форм, по точному замечанию Нормы Ивенсон, стали не новой разновидностью монументального, а, «в сущности, антимонументальностью», придавая правительственному ансамблю атмосферу нереальности, подобия сновидению[73].

Сюрреалистическая тональность метафор, как можно полагать, возникала из осознания утопичности идеи, осуществляемой архитектором (об этом осознании Нимейер позднее упоминал неоднократно). Ощущение ирреальности усиливается в парадных интерьерах, где характерное для модернизма перетекание пространств дополнено сочетанием пространств реальных и виртуальных, создаваемых применением зеркальных поверхностей. Регулярности основного периптера дворца противопоставлена пластичная, подобная спиральной раковине, дворцовая часовня, стоящая близ одного из торцов.

Упрощенные и огрубленные вариации архитектурных тем Дворца Рассвета использованы для более прозаичных периптеров Дворца Плоскогорья (1960) и Дворца Верховного суда (1960), которые, вместе со зданием Национального конгресса, формируют площадь Трех Властей. Ансамбль завершило здание собора на южной стороне эспланады (1959–1970) — круглый в плане пучок криволинейных балок, приведенный к гиперболическому очертанию и покрытый плоским куполом с крестом. Промежутки между изогнутыми пилонами этой метафоры тернового венца заполнены тонированным теплозащитным стеклом в легком металлическом каркасе. По другую сторону эспланады расположено здание театра (1961–1966), два больших — по 2000 мест — и малый зал которого вписаны в тяжеловесные очертания усеченной пирамиды.

Город Бразилиа создавался как воплощение мифологии технократической элиты, которая сложилась вокруг президента Кубичека, как символ промышленного развития нации, романтизирующий автомобили и магистрали для них. Последнее объясняет заимствования из более ранних неосуществленных утопий, далеких от социальных реалий Бразилии, таких, как сетка одинаковых кварталов со стандартными домами, рассчитанными на доходы и потребности среднего класса. Тем самым была предопределена активность роста за пределами символической структуры генплана Косты — росли как самодеятельные трущобы бедноты, так и загородные кварталы особняков.

Нимейер наметил полюс латиноамериканской архитектуры, противоположный тому, который определил Барраган. В пятидесятые годы, когда догмы функционализма еще казались непреложными, он выступил против них с резкостью, на которую до него еще никто не отваживался. Создав ряд ярких, подчас шокирующих новаций, он, однако, не противопоставил «интернациональной архитектуре» достаточно глубоких альтернатив. Его поиски в сфере формообразования, если и не получили прямого продолжения, расшатали веру в незыблемость привычных стереотипов, да и сами по себе вошли в число наиболее ярких явлений архитектуры 1940–1950-х гг.



Архитектор Оскар Нимейер.
Жилые кварталы Бразилиа

«Современное движение» в архитектуре Японии

В пятидесятые годы началось самоопределение японской национальной архитектурной школы. В отличие от быстро вспыхивавших и угасавших архитектур многих стран, Япония утверждалась в специфических принципах собственного зодчества уверенно и прочно, заняв к концу столетия наиболее независимую позицию в панораме мирового зодчества.

После того, как революция Мэйдзи открыла страну остальному миру, архитектура Японии устремилась к модернизации по-европейски, начав уже в 1870-е гг. строить кирпичные промышленные здания, перекрытые металлическими фермами. Массивность кирпичных стен увиделась средством придания монументальности, напоминающей города европейских стран, новой столице — Токио. В 1880-е гг. здесь уже строились подражания французскому классицизму и английскому палладианству. Националистическая оппозиция пыталась противопоставить им некий вариант эклектизма под лозунгом: «дух японский — ученость европейская». Конец спорам положило чудовищное землетрясение 1923 г. в Токио, уничтожившее все кирпичные сооружения, но подтвердившее сейсмостойкость железобетонных конструкций.

В 1920-е гг. в европейской архитектуре стало привлекать модернистское направление, связанное с использованием железобетона, — работы голландской группы «Де Стейл», германского Баухауза и, особенно, — Ле Корбюзье. У последнего стажировались в 1930-е гг. японские архитекторы Дзюндзо Сакакура (1904–1969) и Кунио Маэкава (р. 1905). В Токио обосновался учившийся у Ф. Л. Райта Антонин Раймонд (1889–1976), чех по происхождению. Через них принципы функционализма стали проникать в практику японской архитектуры. На основе этих принципов строились многоэтажные жилые дома, универсальные магазины, учебные заведения — типы зданий, для Японии нетрадиционные. Вспышка функционализма была, однако, недолгой. Вместе с экономическим кризисом 1930-х в стране взяли верх агрессивно-националистические группировки. Выражением официальной идеологии стал лозунг — «дух Ямато», переносившийся и на архитектуру. Роль официального получил так называемый «стиль императорской короны» с обязательной тяжелой черепичной кровлей традиционных очертаний. Программным для него можно считать здание Токийского национального музея в парке Уэно, массивные кирпичные стены которого с псевдояпонской декорацией образуют как бы футляр для железобетонной структуры (1937, архит. Хироси Ватанабэ).

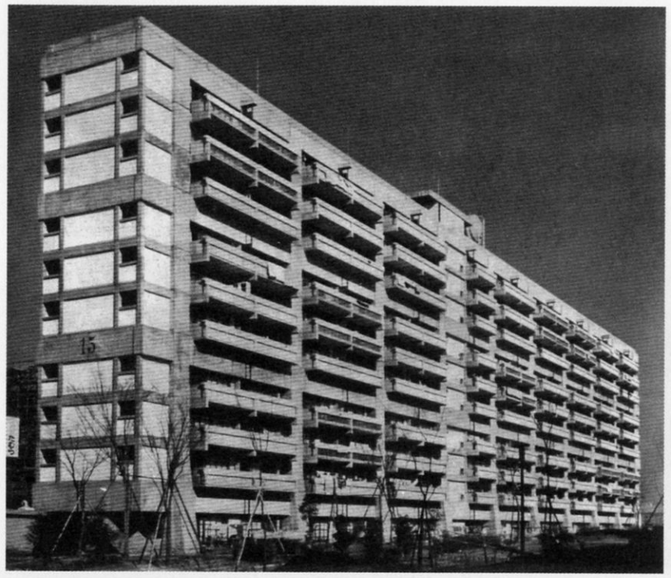
Поражение империалистической Японии во второй мировой войне было крушением националистической идеологии. Страна пережила трагедию Хиросимы и Нагасаки; более чем наполовину был разрушен бомбардировками Токио. В 1945 г. Японию оккупировали американские войска. Но к началу 1950-х гг. японский монополистический капитал, опирающийся на поддержку американского, восстановил свои позиции. Началось быстрое возрождение экономического потенциала страны — «японское экономическое чудо».

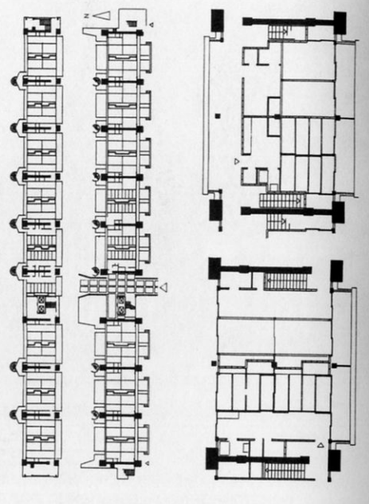


Архитектура Японии после 1945 г. развивалась в условиях кризиса городов и городской среды. Годы «японского чуда» были связаны с гигантской концентрацией промышленности на узкой полосе тихоокеанского побережья острова Хонсю, породив там небывалую вспышку урбанизации. Города восстанавливались энергично, но бессистемно. Отсутствие органичной связи между планировкой городов и конкретными архитектурными решениями — фактическое отсутствие градостроительства, реализуемого во всех трех измерениях пространства, — стало характерной чертой активно урбанизируемой Японии пятидесятых. Динамика развития архитектуры не захватывала в равной мере все типы зданий, все «жанры» архитектуры. Поиски нового, соревнование творческих направлений развертывались прежде всего в строительстве крупных сооружений.

Строительство многоквартирных домов упрощенно воспроизводило западноевропейское «минимальное жилище», не приспособленное к более скупым японским стандартам и таким особенностям быта, как спальные места на циновках и глубокие ванны-бочки. Лишь Кунио Маэкава пытался создать специфический тип многоквартирного дома, общая структура которого напоминает «жилые единицы» Ле Корбюзье, а квартиры, расчлененные раздвижными перегородками, с полами, крытыми циновками, и с отсутствием мебели западного типа сочетают традиционное бытоустройство с современным, включая санитарное и кухонное оборудование (10-этажный дом в микрорайоне Харуми, Токио, 1956–1958). Тип дома, с его сквозными коридорами на каждом третьем этаже, его нарочито крупные формы, выполненные в «грубом бетоне», свидетельствуют о влиянии Ле Корбюзье. При всей откровенности цитат, Маэкава сумел сделать целое ощутимо японским — как по организации быта, так и по пластической характе-

Архитектор Хироси Ватанабэ.
Национальный музей в парке Уэно, Токио.
1937





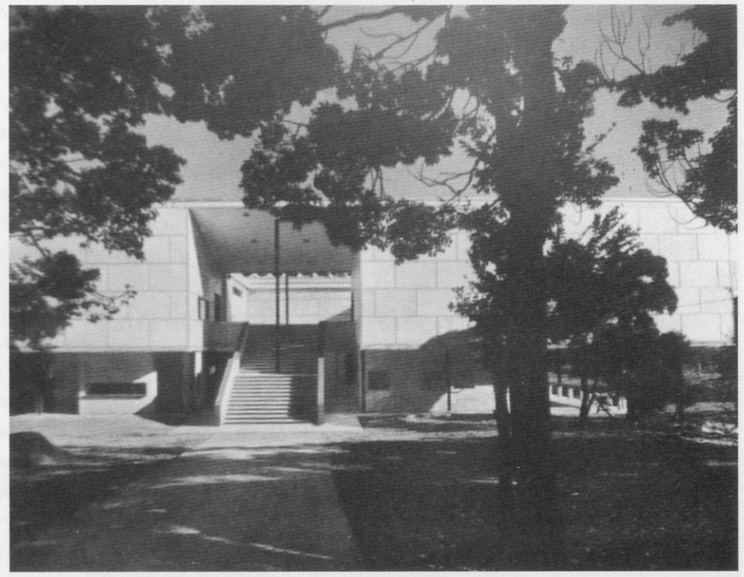


Архитектор Кунио Маэкава.
Дом в микрорайоне Харуми, Токио.
1956–1958.
Общий вид, планы этажей, планы секции

ристике. Эксперимент, однако, не получил продолжения. Для японских городов осталась характерной монотонная застройка кварталов простейшими 4–5-этажными домами без лифтов.

Но в архитектуре зданий общественного назначения развивалось соревнование различных концепций. Для функционализма программными объектами были здания издательства «Ридерс Дайджест» с консольными перекрытиями и навесной стеклянной стеной (архит. А. Раймонд, 1949–1951, разобрано в 1964) и банка «Нихон Сого» (К. Маэкава, 1952) с горизонтальными панелями наружных стен на стальном каркасе. Элегантной точностью ортогональных жестких форм выделялось здание Музея современного искусства в Камакуре (Д. Сакакура, 1951). Его объем, поднятый на тонких колоннах, возвышается над поверхностью водоема; рационализм архитектуры контрастирует с живописностью традиционного сада воды.

Возрождение национального самосознания в 1950-е гг. привлекало внимание к наследию японского искусства, что, однако, выражалось по-разному. Традиционалисты пытались решить проблему копированием форм средневекового зодчества (отель «Хассёкан» в Нагое, 1955, архит. Хоригути Сутеми). Для построек, связанных с иностранным туризмом, предлагался экзотичный псевдояпонский стиль. Молодые архитекторы резко критиковали подобные профанации, утверждая, что язык старых форм должен быть переведен в систему новых понятий; главным в традиции они считали не декор, а пространственные системы в их связи с конструкциями.



Архитектор Дзундзо Сакакура.
Музей современного искусства
в Камакуре, Япония. 1951

Первым сумел органично соединить национальную традицию и приемы современного зодчества крупнейший архитектор Японии XX века Кэндзо Тангэ (род. 1913) в ансамбле мемориального Парка Мира в Хиросиме (1949–1956), первом произведении японской архитектуры XX века, внесшем новое в развитие мирового зодчества.

В ансамбле суровое напоминание об уязвимости человеческих ценностей сочетается с их мужественным утверждением. В основе его системы — национальное представление о пространстве-символе. Пустота площади первого звена композиции зловеще громадна среди пестрой суетливой тесноты современной Хиросимы (что особенно впечатляет японцев, для которых непривычны разрывы городской ткани плотно застроенных городов). Память о трагедии заключена в духе места. Архитектура обрамляет то, что выражает главную тему, и, соответственно, спокойна и свободна от патетического жеста. Масштаб мемориала выходит за пределы «человеческого»; Тангэ предложил для его перехода к обычным величинам тройственную шкалу: масштаб человека — масштаб человеческих масс, мера которого определяется движением групп людей, — сверхчеловеческий масштаб, принадлежащий организму города. Градация масштабов определяет переход от здания к градостроительной системе. Эта идея принципиальна для дальнейшего творчества Тангэ.

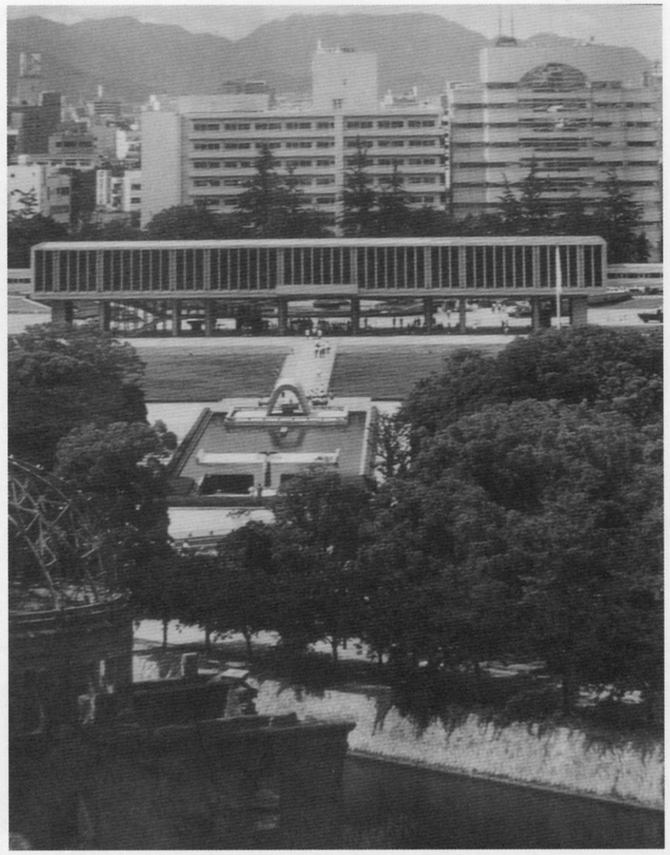
Масштаб человеческих масс потребовал введения крупных весомых форм, противостоящих как миниатюрности, присущей японской традиции, так и формам «новой архитектуры», строго выверенным человеческим масштабом. Идея здания, поднятого на пилоны, заимствована у Ле Корбюзье, но она возвращает и к архетипам японского зодчества, напоминая древние амбары, поднятые на

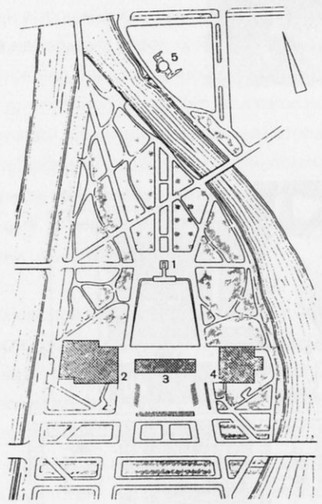
столбы, — корень развития многих типов зданий Японии, прочно связанный с образом сокровищницы. Площадь отделяет от музея другую форму — невысокий свод над символической могилой жертв атомного взрыва, каменным кубом, под которым хранится список их имен. Стоечно-балочные деревянные конструкции, обычные для Японии, переведены на пластический язык монолитного железобетона, ставшего основным материалом японской архитектуры. Материал подчеркнут легким округлением очертаний пилонов и сохраненными на их поверхности следами опалубки. Напротив, четкость очертаний отличает легкие вертикальные пластины, образующие солнцезащиту фасадов. Пульсацией их ритма выявлен шаг скрытой от глаз несущей конструкции, связывая воедино две градации шкалы масштаба. «Цитаты» из Ле Корбюзье, органично введенные в новый контекст, приобрели специфическую тональность.

Работа над мемориалом в Хиросиме заставила Тангэ выйти за пределы рассудочного функционализма, обратившись к проблемам метафоры и символа как важнейшим для общественного значения мемориала. Это заставило его пересмотреть и опыт рационалистической архитектуры, и отношение к национальной традиции. В последней он видит путь возвращения архитектуры к простым человеческим ценностям.

Как и произведения Ле Корбюзье того времени, мемориал в Хиросиме стал предвестником тенденций, изменивших развитие архитектуры в последующие десятилетия. Тангэ стал одним из наиболее известных и влиятельных архитекторов современности и единственным «властителем дум» архитектурной молодежи Японии того времени.

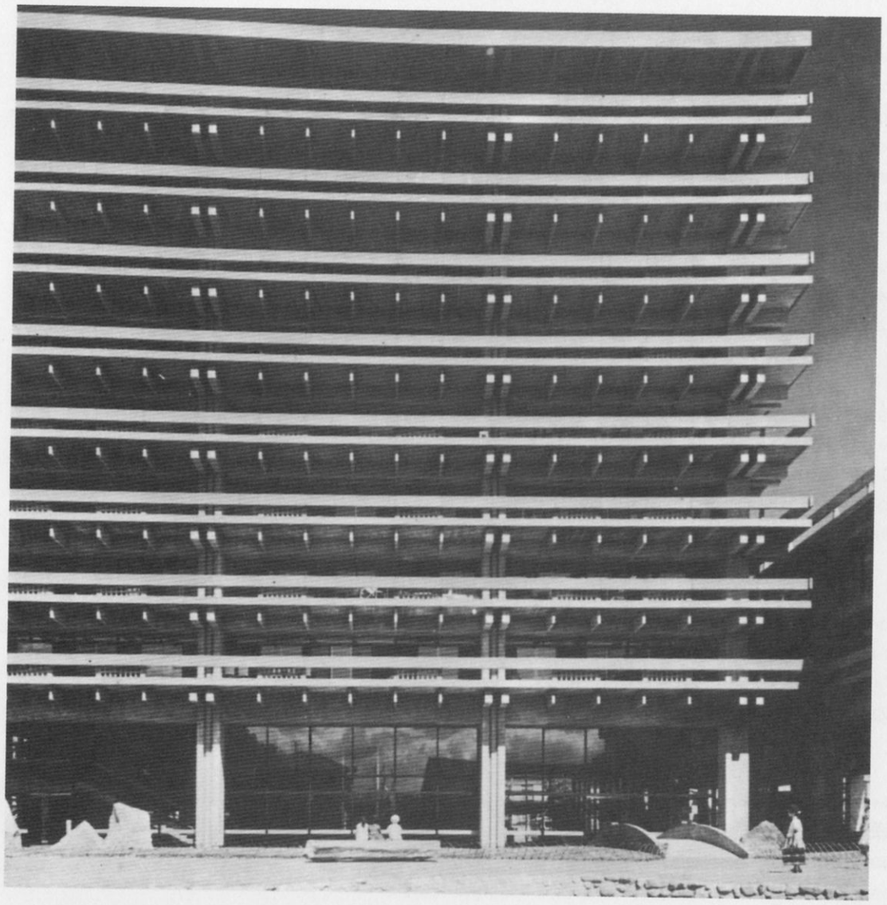
В пятидесятые годы Тангэ создал крупные общественные здания, типы которых были новыми для Японии. Утопические надежды, которые он связывал с их социальной ролью, во многом определялись условиями страны, лишь после второй мировой войны освободившейся от военно-феодального режима. Пафос поисков определялся стремлением ввести новые демократические инструменты, имеющие отношение к каждому из жителей города, в четко очерченный круг национальной культуры. После ряда компромиссных решений Тангэ создал здание-манифест, соединяющее новые общественные функции с переосмысленными традиционными метафорами, — здание префектуры Кагава в ее центре, тихом городке Такамацу на о. Сикоку (1955–1958). Теснота участка заставила собрать административные помещения в 9-этажном кубичном объеме, а зал поднять на пилонах, расширяя пространство улицы. Великолепная интерпретация японского каменного сада — важный символический элемент этой композиции. Основа архитектоники здания — система бетонных столбов и балок — казалось бы воспроизводит систему традиционной деревянной конструкции, вплоть до типично плотницких сопряжений между элементами; сечения бетонных балок высоки и тонки, как у дощатых. Однако преувеличенность конструктивных элементов, решительно укрупняющая масштаб, вносит не только очевидные отличия от дерева, но и несвойственную традиции драматическую напряженность формы, нечто от микеланджеловских образов «скованной

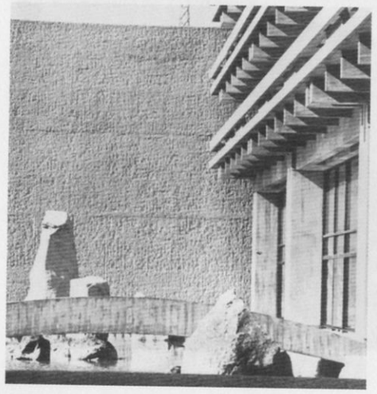


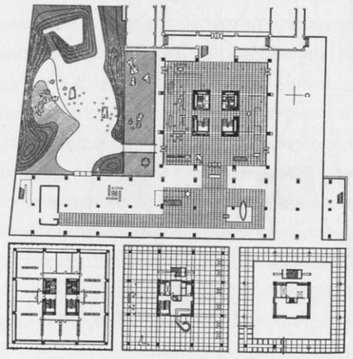




Архитектор Кэндзо Тангэ. Музей в мемориальном парке Мира. Хиросима. 1949–1956
1 — монумент; 2 — аудиториум; 3 — мемориальный музей Мира; 4 — общественный центр; 5 — «Купол»







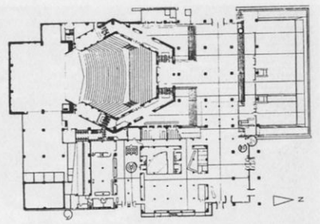
Архитектор Кэндзо Тангэ. Здание префектуры Кагава в г. Такамацу. Япония. 1955–1958. Общий вид, мостик перед входом, план



силы» (кстати, эти образы и их сравнение с творчеством Ле Корбюзье были предметом размышлений в одном из ранних эссе Тангэ, мастера, много и содержательно писавшего).

Непрерывные пояса балконов защищают стены от солнца и ливней. Мотив рождает и ассоциацию с ярусными объемами пагод. Аналогия существенна потому, что в небольших городах Японии общественные сооружения контрастно возвышаются над распластанной малоэтажной жилой застройкой. Административный корпус организован вокруг компактного центрального ядра вертикальных коммуникаций, служащего и главным стержнем конструкции. Пространства здания сгруппированы по главным, типическим признакам, а не по заведомо неустойчивому «сегодняшнему» использованию. Тангэ отходил от догматов функционализма, стремившегося закрепить в пространственной форме конкретную организацию функций.

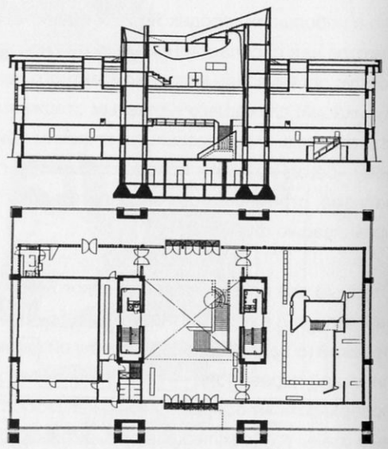
Этапным для развития пластического языка Тангэ был зал собраний (ныне крытый стадион) в городе Сидзуока (1956–1957). Квадратное в плане пространство перекрыто седлообразной оболочкой двоякой кривизны. Ее форма — гиперболический параболоид — позволила образовать сложную криволинейную поверхность на основе прямых железобетонных стержней. Складчатые бетонные стены и обрамляющие элементы кровли, переходящие на двух углах квадрата в мощные, косо уходящие в землю опоры, производят впечатление тяжеловесной силы. Грубоватость исполнения как бы подчеркивает несущественность деталей для единства целого. Здесь Тангэ ощутил силу выразительности крупной формы. В последующих его работах основной объем целостен и не растворяется в нагромождениях деталей.



Архитектор Кунио Маэкава.
Зал фестивалей в парке Уэно, Токио.
1958–1961







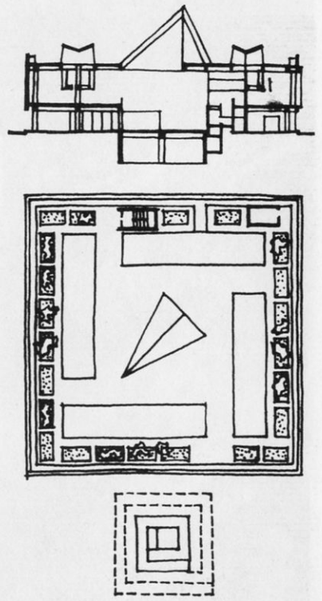
Архитектор Кэндзо Тангэ. Ратуша в Курасики, Япония. 1958–1960. Общий вид, аэрофото, разрез, план



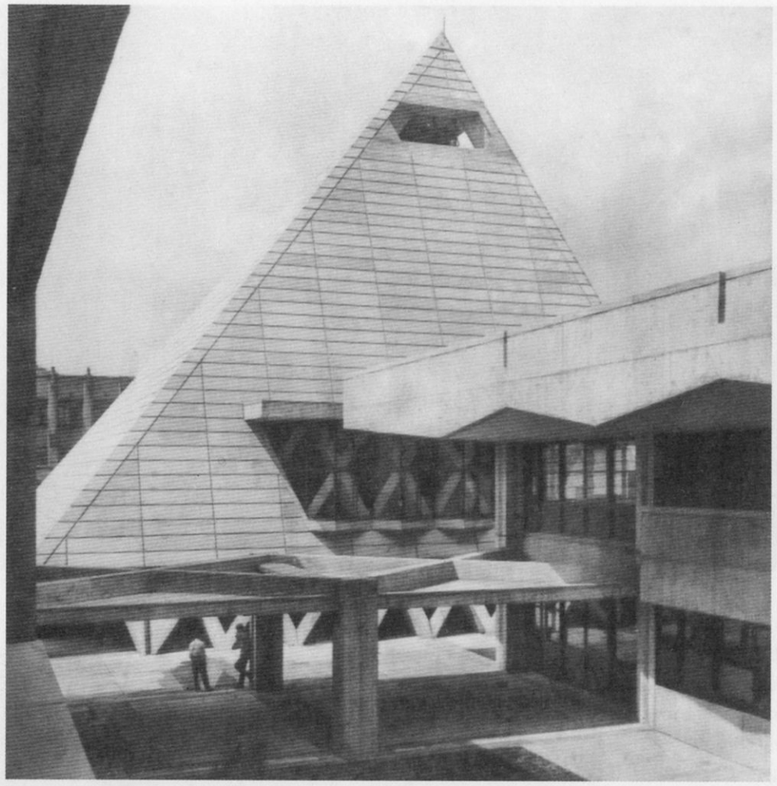
Здание ратуши в Курасики (1958–1960), которое мощным монолитом высится посреди площади старинного городка, стало завершающим в творчестве Тангэ 1950-х гг. Контрастно вторгшееся в сложившуюся среду, оно закрепило роль центра за историческим ядром города. Тема мужественной силы, устойчивости преобладает в метафорах формы здания. Компактный объем образован вокруг двух структурных ядер, включающих лестницы и санитарные узлы. Эти ядра делят внутреннее пространство на три части, ограничивая центральное звено, где находятся вестибюль, имеющий высоту двух этажей («Зал граждан»), и зал заседаний над ним.

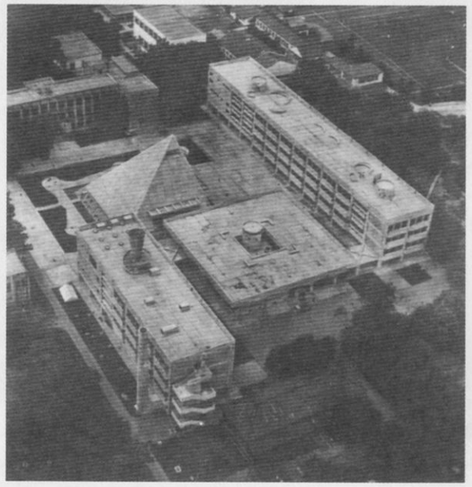
Хотя реакция на эфемерность аристократической ветви японской традиции и привела Тангэ почти на грань гротеска, в грубоватости форм ощутимы отзвуки произведений японской классики, амбаров-сокровищниц, срубленных из могучих стволов японского кипариса. Традиция и антитрадиция соединились. Однако аффектация, до которой доведены художественные средства, не послужила возвеличению демократических идей, к чему стремился Тангэ. Слишком очевидна пропасть между патетикой архитектуры и бюрократической рутиной, которой служит здание.

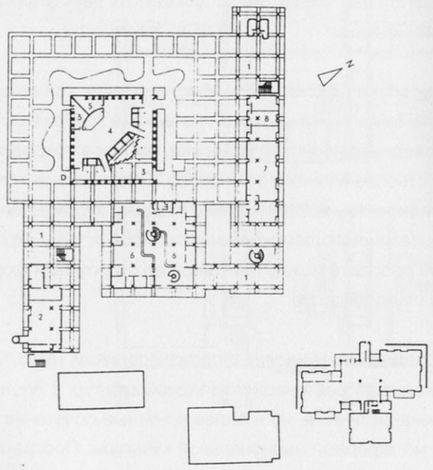
В конце пятидесятых наряду с произведениями Тангэ, устремленными к органичному синтезу восточной и западной культур, в Японии стали популярны более механистичные, но и более понятные сочетания принципов функционализма с метафорами национальной культуры. Программным произведением подобного рода стал Столичный зал фестивалей, построенный Кунио Маэкавой в парке Уэно, Токио (1958–1961). Большой зал на 2327 мест, малый зал, выставочные помещения и рестораны объединены здесь прямоугольным распластан-



Архитектор Ле Корбюзье при участии Кунио Маэкава и Дзундзо Сакакура. Национальный музей западного искусства. Токио. 1959–1963







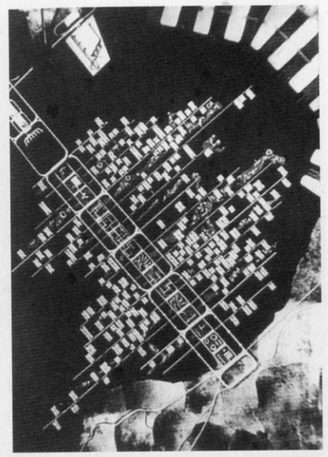
Архитектор Кунио Маэкава. Комплекс университета Гакусёин. Токио. 1959–1963

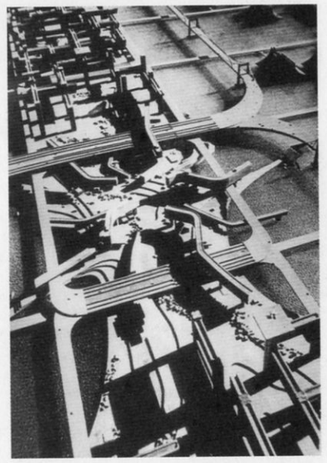
ным объемом. На столбах галереи покоится кровля, внешние края которой круто поднимаются, защищая от ветра сад на верхней террасе (подобные формы как бы «полувывернутой» кровли стали в начале 1960-х гг. модным стереотипом, повторявшимся в разных странах без особой логики и органичности). Ничто не напоминает прямо классические прообразы, но сочетание каркасной структуры и высокого массива кровли несет нечто общее с японскими традиционными постройками. На столь же свободных ассоциациях с прообразами национальной культуры построена декорация большого зала с резными деревянными панелями по рисунку Рёкити Мукаи.

На становление новых тенденций в архитектуре Японии оказал прямое влияние и Ле Корбюзье. По его проекту с участием К. Маэкава и Д. Сакакура в Токио построен Национальный музей западного искусства (1959). Главная идея его композиции — динамичная организация внутреннего пространства, витками прямоугольной спирали охватывающего центральный холл. Ле Корбюзье мотивировал прием возможностью непрерывного расширения здания наращиванием новых витков; в самом принципе развивающейся формы присутствовала связь с японской национальной традицией. Здание по характеру пластической разработки ближе к работам мастера конца 1920-х гг., чем к поздним постройкам, — лаконизмом фасадов, собранных из панелей, точной взвешенностью пропорций. Это, по-видимому, зависело от участия Маэкавы и Сакакуры, сотрудничавших с «Корбю» в конце 20-х, да и от традиционной для Японии любви к структурной ясности.

Проникло в страну и влияние брутализма с его этическим критерием «правдивости», установкой на примат этики перед эстетикой, стремлением предельно точно выразить в метафорах формы жизненные процессы, происходящие в здании. Наиболее яркий японский вариант брутализма создал Кунио Маэкава. В упомянутых выше домах Харуми в Токио его свойства отступают перед прямым влиянием Ле Корбюзье. «Бруталистичность» чище выражена в постройках университета Гакусёин в Токио (1959–1963, К. Маэкава). Здания факультетов образуют связанную галереями динамичную группу, центр которой — большая аудитория на 700 мест, вписанная в очертания асимметричной пирамиды. Ромбические элементы каркаса пирамиды, скрытые извне, формируют ее интерьер. Обособленно от главной группы стоит здание библиотеки, скульптурный объем которой образован из трех квадратных в плане блоков равной величины, динамичной группой охватывающих главный зал. В особый блок выделена лестница. Контрасты сильных горизонталей, образованных глубокими балконами, и вертикальных членений главного массива драматизируют композицию сооружения.

Новые постройки, возникавшие в Японии, при всей их яркости, тонули в хаотической городской среде. К этому не мог оставаться равнодушным К. Тангэ, обратившийся к проблемам градостроительства, чтобы найти реальную альтернативу сложившемуся положению. Он не усматривал связи между конфликтами урбанизации и функционированием общественного устройства. Ключ к решению он видел в разумном регулировании технического развития и создании





Архитектор Кэндзо Тангэ.
Утопический проект «Токио-1960».
Модель. 1960

пространственных структур, соответствующих его природе. Возникло новое звено в цепи утопических идей, проецируемых на архитектуру. На международной конференции по дизайну в Токио (1960) Тангэ декларировал как главную задачу творческого созидания «наведение мостов» через углубляющуюся пропасть между человеком и техникой. При его сочувственной поддержке на конференции выступила группа молодых японских архитекторов, возглавлявшаяся Киёнори Кикутакэ, Кисё Курокавой и критиком Нобуру Кавадзоэ.

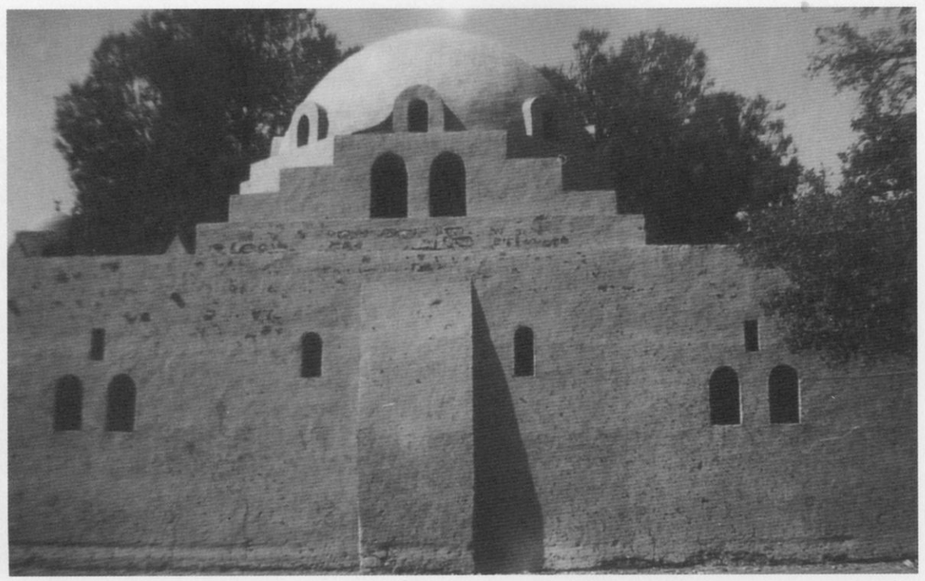
В пятидесятые годы японская архитектура лишь заявила о своем существовании и начала путь к самоосознанию. Но уже тогда становилось ясно, что она не просто расширяет круг явлений архитектуры модернизма, но предлагает и собственные альтернативы, имеющие принципиальное значение. Роль японской архитектуры в мировом процессе стала еще более определенной и значительной на следующем этапе — в шестидесятые — начале семидесятых. Расширение ее влияния к концу века сдерживалось уже на уровне различий в менталитете и представлений-архетипов, образующих основу художественной культуры.

Традиционализм в развивающихся странах

В процессе деколонизации конца сороковых — начала пятидесятых годов образовалась многочисленная категория стран — в Африке, на Ближнем Востоке, в Юго-восточной Азии, — вновь обретенная независимая государственность которых еще не подкреплялась экономической самостоятельностью, а индустриализация была лишь намерением. Постколониальная элита — национальная по происхождению, но с западным образованием — торопилась создать в своих столицах символы современности, основываясь на представлениях о модернизме. Среди традиционной застройки появлялись многоэтажные офисы с кондиционерами и бетонно-стеклянные коробки аэровокзалов. Утопические надежды на то, что модернистская архитектура ускорит процессы социального развития, побуждали и создание кварталов с бетонными параллелепипедами домов по моделям «интернациональной архитектуры». Специфичность местной культуры и климата игнорировалась.

Традиционное, как правило, было укоренено в крестьянской культуре и отождествлялось с отсталостью. Регионализм компрометировали и постройки колонизаторов конца прошлого — начала нашего века, европейская основа которых, как-то приспособленная к местному климату, декорировалось с использованием местной экзотики. Идеальные представления градостроителей основывались на воспоминаниях о Манхэттене, Вашингтоне или Лондоне.

В этой ситуации воспринимались как парадокс эксперименты египетского архитектора и философа Хасана Фатхи (1899–1989), который показал, что к условиям «третьего мира» нецелесообразно приспосабливать то, что создавалось как результат исторического развития представлений и архетипов западной культуры. Фатхи писал, что каждый народ вырабатывает в архитектуре «свои излюбленные формы, специфичные, как его язык, одежда или фольклор»[74]. С 1946 г. он возглавил строительство деревни Новая Гурна в долине Нила близ Луксора. С помощью ремесленников он восстановил традиционные приемы использова-



ния необожженного кирпича и обучил им местную крестьянскую общину. Сырцовые стены служили основой сводов и куполов, возводимых без опалубки. В поселке он создал плотную ткань застройки типа арабских «касба», где меняющиеся направления улиц обеспечивают затенение одной из сторон. Интравертная структура жилищ сформирована вокруг двориков; своды и перепады высот создают постоянное движение воздуха в интерьере. Традицию Фатхи называл «социальной аналогией привычного образа жизни личности, в искусстве — средством избавить художника от несущественных поисков и сосредоточить внимание на жизненно важном»[75]. Он отвергал абсолютную благотворность прогресса, основанного на промышленном развитии, и полагал, что в «третьем мире» крестьяне могут строить для себя лучше, чем архитекторы западной выучки, пренебрегая дорогими причудами профессионалов. В философии Фатхи крестьянство романтизировалось, его прошлое становилось источником культурной мифологии, в которой виделось утверждение корней национального.

Возглавлявший архитектурный факультет Каирского университета, Фатхи не был активно практикующим архитектором. После Гурны он руководил столь же неторопливым строительством сельскохозяйственного кооператива в оазисе Харга, добиваясь естественности возрождаемых традиционных форм и приемов.

Эксперименты Фатхи могли казаться эпизодом, в масштабе времени несоизмеримым с темпами, которыми развивалась урбанизация стран «третьего мира», и не сравнимым пространственно с гигантскими объемами строительства в их разраставшихся мегаполисах. Интенсивное освоение территорий в границах последних требовало средств современной строительной индустрии, много-



Архитектор Хасан Фатхи.
Деревня Новая Гурна близ Луксора,
Египет. С 1946



Архитектор Хасан Фатхи.
Дом в деревне Новая Гурна близ Луксора, Египет. С 1946

этажных сооружений и мощных коммуникационных инфраструктур, а не примитивных результатов ручного труда. Но напор урбанизационных процессов превышал возможности всех организованных составляющих строительной деятельности. На незанятых землях по периферии крупных городов стал развиваться процесс самозахвата строительных участков и их самодеятельной застройки простейшими средствами — стихийной и хаотической. Социальные причины процесса были слишком глубоки, чтобы прекратить или ограничить его административными мерами. Муниципалитеты многих стран и их архитекторы пошли путем упорядочения процесса, помогая структурировать стихийную застройку, создавая системы проездов и инженерных коммуникаций, консультируя самодеятельное строительство. Разрабатывались проекты, доступные для осуществления людьми, не имеющими квалификации.

Для этой деятельности пример Фатхи с его реанимацией традиционных методов строительства и освоением простейших материалов имел значение не только — и не столько — воспроизводимой модели, сколько реального методического подхода к созданию среды обитания для небольшой общины с низкими доходами ее собственными силами (что объясняет не угасавший несколько десятилетий интерес к скромным постройкам и теоретическим работам Фатхи). Принцип этот использовался в Египте, Алжире, Мексике, Бразилии, Перу, многих других латиноамериканских странах и, вероятно, наиболее широко в Индии. Уже в 1970–1980-е гг. значительные усилия для упорядочения огромных объемов самодеятельного строительства проведены в Бомбее. Принципиален выполненный Чарльзом Корреа проект района Белапур, где традиционный подход

к структурной организации жилой ткани, как бы постепенно «выращиваемой» обитателями на основе подготовленной инфраструктуры, сочетался с современным уровнем инженерного благоустройства.

Трансформация советской архитектуры в середине 1950-х годов

В начале пятидесятых панорама мировой архитектуры приняла очертания, которые следовали определившейся к тому времени биполярности мира. Она отражала в своих метафорах противостояние общественных систем и непримиримость идеологий. В пределах капиталистического мира архитектура была пестра, ее многочисленные концепции вступали в противоречие между собой, изобиловали и внутренними противоречиями. Но и сквозь эту пестроту проходили системы идеологизированных метафор, означающих некое единство. Очевидны были каналы, в определенных точках особо подпитывавшие идеологическую функцию архитектуры в атмосфере разгоревшейся холодной войны. За «железным занавесом», в социалистических странах, идеология, единство которой строго соблюдалось, контролировала любые проявления архитектурной деятельности, вводя в нее унифицирующее начало. Идеологизированный миф преобладал над внутренним разнообразием.

Но в середине десятилетия относительная симметричность схемы идеологического противостояния в метафорах архитектуры оказалась нарушенной. Идеологическая конфронтация продолжалась, не ослабевая, «холодная война» — как это случилось в начале шестидесятых — опасно приближалась к грани реального столкновения. Советская архитектура, а следом за ней и архитектура других социалистических стран, однако, вышли из прямой идеологической конфронтации с архитектурой Запада. Это было следствием не изменений в идеологии, а новой роли, которой наделялась архитектура. Она исключалась теперь партийными теоретиками из ряда искусств (идеологическая непримиримость которых предполагалась неизменной) и занимала место в ряду технологической деятельности. Соответственно, в идеологической плоскости рассматривались социально-экономические результаты архитектурных программ, идеологическая же значимость самих метафор архитектурной формы, ее семантики, в идеологической конфронтации отошла на второй план.

Стержнем мифологем советской архитектуры 1930-х — начала 1950-х гг. была «вторая утопия», которая, как показано выше, на рубеже двадцатых и тридцатых сменила «первую утопию», выстроенную архитектурным авангардом двадцатых. Эта «вторая утопия», порождение идеологии сталинизма, вошла в состояние кризиса, когда после смерти Сталина дала трещину возведенная им тоталитарная система.

Историцистская утопия архитектуры была одним из знаков последней. С наступлением «хрущевской оттепели» началось ее этическое и эстетическое отторжение. В этой ситуации функционеры сталинского тоталитаризма возложили вину за все трудности, с которыми столкнулось строительство в решении социальных задач, на архитекторов. Массовым сознанием обвинение было под-

держано. Реформа строительства, устранявшая противоречия, навязанные советской архитектуре подчинением «второй утопии», стала осуществляться не силами самой профессии, на основе открытого анализа ситуации, а «сверху», не подлежавшими обсуждению решениями государственно-политического руководства (их скрытно готовили анонимные советники).

Официальные постановления жестко обозначили начало нового периода развития советской архитектуры. На Всесоюзном совещании строителей в Москве (ноябрь 1954) Н. С. Хрущев выступил с пространной речью, в которой осудил архитектуру сталинской утопии, с ее идеологизирующей символикой, которую назвал «излишествами». Он однозначно ограничил общественные функции архитектуры экономичным удовлетворением утилитарных потребностей общества в предметно-пространственной среде. Движущей силой прогресса была названа индустриализация строительства, а архитекторы — «камнем преткновения» на ее пути[76]. Совещание стало началом компании «разоблачения архитектурных излишеств», которой было придано политическое значение. Ниспровергалась профессиональная идеология архитекторов. Архитектура выводилась из ряда искусств, отвергались ее образность, эстетическая конструктивность, индивидуализация пространственной среды; утверждались утилитаризм и стандартная усредненность. Язык ее формы предписывалось заменить «новоязом» унифицированных элементов, номенклатура которых доводилась до минимума. Сущностью природы архитектуры К. А. Иванов, один из «серых кардиналов» реформы, возглавивший работу над ее новой концепцией, провозгласил «раскрытое марксизмом-ленинизмом взаимоотношение фазы производства и фазы потребления как неразрывного единства при определяющем, в конечном счете, значении производства»[77]. В своем толковании Маркса Иванов утверждал приоритетность средств перед целью, а в применении к архитектурно-строительной деятельности — приоритетность требований технологии перед логикой организации среды и ее назначением. Схоластический тезис оброс бюрократической плотью постановлений и нормативных актов, практически подчинявших архитектора технологу. Ситуацию закрепило постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4.11.1955 г. — «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве»[78]. По ходу работ упрощались формы проектируемых и строящихся зданий, срубались уже выведенные карнизы, сандрики, установленные барельефы и скульптура.

«Устранение излишеств» обретало смысл очищения от знаков сталинщины. Проснулось азартное стремление средствами предписанного «свыше» технологизма создать новую «честную» архитектуру — альтернативу отброшенным «снам наяву». Преобразование стало восприниматься как возвращение к этическим основам профессии. «Хрущевская оттепель» подорвала культурную самоизоляцию страны. Среди новых впечатлений привлекало то, что отвечало установкам на экономичность и аскетизм формы, — рассудочный функционализм ФРГ начала пятидесятых, шведский и финский регионализм, французское строительство индустриальными методами, стеклянные призмы Мис ван дер Роэ (обманчивость простоты последних поначалу не была воспринята). Особый интерес вызывал принцип организации пространства, преодолевающего разграничения частей,

текучего, раскрывающегося вовне. Ему, казалось, придавало особую актуальность наступление эры завоевания космоса, когда стала ощутима пространственная непрерывность мира. Вопреки всему рождалась новая эстетика архитектуры, изменившиеся эстетические идеалы получали поддержку в формирующемся «суровом стиле» живописи (художники Н. И. Андронов, 1929–1999; А. В. Васнецов, род. 1924; В. И. Иванов, род. 1924; П. Ф. Никонов, р. 1930, и др.).

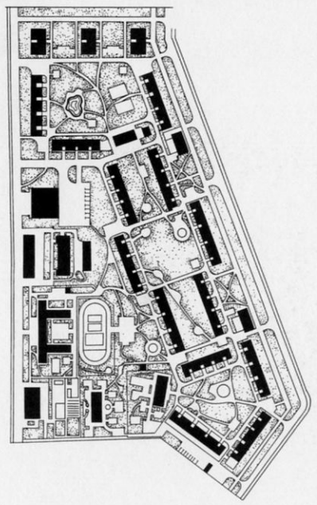
Но — «утопия умерла — да здравствует утопия!». «Вторая утопия» с ее вневременными стереотипами была отвергнута. Но на смену пришли другие модели, решительной несхожестью подчеркивающие «смену вех». Создавший свой образ разоблачением сталинщины, Хрущев по образу мысли остался сталинистом, сохранившим авторитарные методы управления. Демонтировав утопию сталинизма, он стал насаждать свою — «коммунизм к 1980 году». Ему виделась возможность реализовать ее через уравнительство, следующее модели времен военного коммунизма, когда каждому обеспечен строго рационированный уровень благ — на пределе минимально необходимого. Модель включала в себя обезличенность среды обитания, установку на тотальную стандартизацию строительства на всей территории громадной страны, абсурдную технологически и экономически. Обширные пространства должны были застраиваться стандартными зданиями немногих типов, сокращение номенклатуры стандартных изделий становилось самоцельной задачей, унифицировался наполняющий здания вещный мир.

Установка была чисто негативной — упрощение не имело целью поиск новых средств выразительности. Советский архитектурный авангард двадцатых годов отвергался идеологами «третьей утопии» именно потому, что, упрощая, он не усреднял признаки формы, а обострял их восприятие (что именовалось «формализмом» и противопоставлялось понятию «социалистического реализма», потерявшему у теоретиков «третьей утопии» какое-либо содержание). Посвященные конструктивизму исследования архитектуроведа С. О. Хан-Магомедова печатались во многих странах, но первое издание его капитального труда о советском архитектурном авангарде вышло в Москве лишь в 1996 г.[79]

Обезличенность, требуемая социальной утопией Хрущева, определила черты «третьей утопии» советской архитектуры, утвердившиеся на десятилетие — до 1965 г., поставив в жесткие пределы собственную инициативу архитекторов. Особенно жестко задавались характеристики рядовой городской ткани. Стремление к простым радикальным решениям и их всеобъемлющему распространению — свойство утопического мышления. Ему следовала тенденция — перевести весь объем массового строительства на сборные крупноэлементные конструкции индустриального изготовления. Производство иных конструкций и материалов для них свертывалось.

Предполагалось, что стандартизация должна обеспечить эффективность промышленного производства. Во второй половине пятидесятых годов проводились конкурсы на типовые проекты жилых домов и иных зданий. Из всего разнообразия предложений для любых ситуаций огромной стране была предписа-





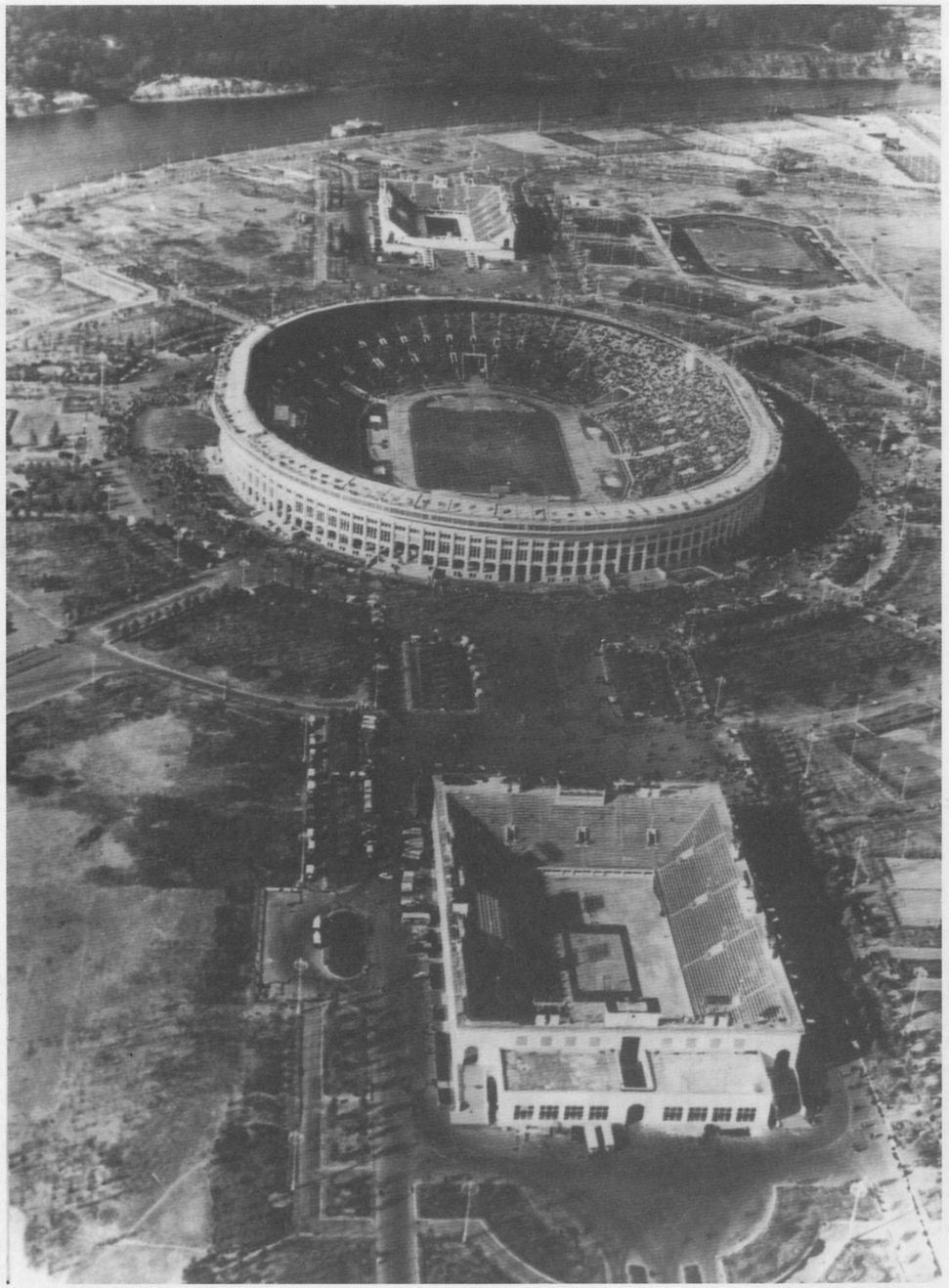
Архитекторы Н. А. Остерман
и Г. П. Павлов.
9-й квартал Новых Черемушек. Москва.
1958

на единственная схема жилой секции (проект мастерской братьев Весниных), и только потому, что там было самое высокое отношение жилой площади к полезной (достигнутое за счет функциональной целесообразности). Спроектированная для зданий с несущими продольными стенами, эта схема использовалась при любых конструкциях, что влекло за собой технологические трудности и экономические потери.

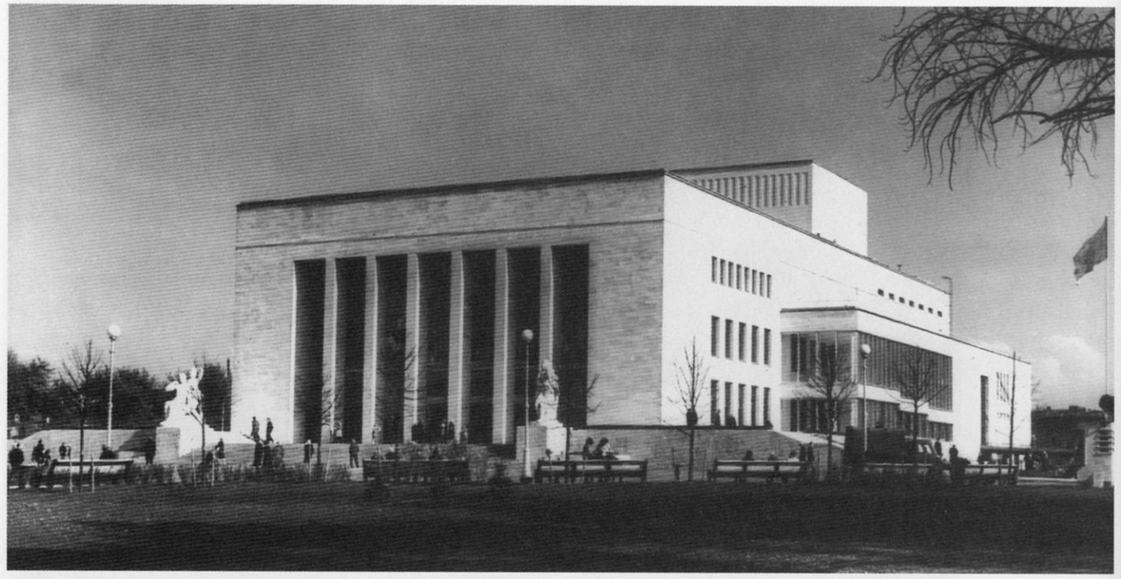
Сокращение номенклатуры типовых домов позволяло создавать кварталы из них только на обширных свободных территориях, превращаемых в монотонно однообразные массивы, чуждые индивидуальному характеру любого города. Вновь получила распространение строчная застройка, от которой отказались в 1930-е гг.

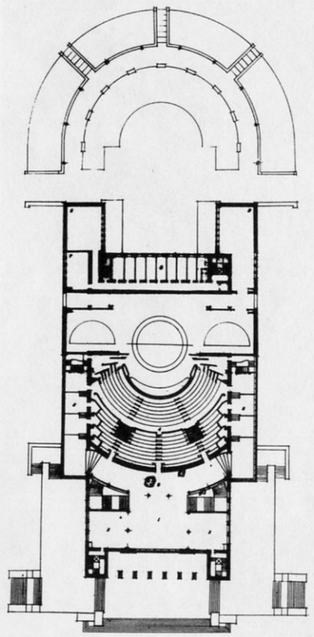
Эталонным образцом стал 9-й квартал Новых Черемушек в Москве (1956–1958, архитекторы Н. А. Остерман, 1916–1969, Г. П. Павлов, 1915–1976, и др.), где, впрочем, «в порядке эксперимента» архитекторы получили некоторые дополнительные возможности и было использовано несколько типов домов — в основном четырехэтажных — из кирпича и крупных панелей. Периметральную обстройку участка заменила анфилада «перетекающих» одно в другое пространств, обрамленных корпусами. Более монотонно застроенные кварталы вокруг имели хорошо организованное озеленение. Район в целом стал демонстрацией новых принципов, метафорой современного, которую приняла советская культура конца 1950-х гг.

Собственные «Черемушки» стал тогда строить почти каждый город Советского Союза, как бы утверждая свое присутствие в современности. Стереотипы создавали — и равнялись на них. Теоретики «третьей утопии» убеждали, что



Архитектор А. В. Власов, И. Е. Рожин, Н. Н. Уллас, А. Ф. Хряков. Спортивный комплекс в Лужниках. 1955–1956





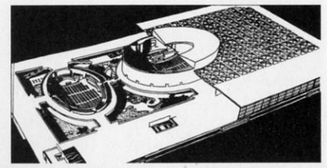
Архитектор А. В. Жук и др.
Театр юных зрителей в Ленинграде.
1956–1962

стирание «особого» в жилой среде неизбежно и естественно. «Не может быть искусственного сохранения особенностей ради особенностей. Они не самоцель. И если в архитектуре жилища происходит процесс их стирания, то процесс этот необходим и никакими заклинаниями его не остановишь»[80].

Чтобы сократить номенклатуру элементов, дома проектировались только прямоугольной конфигурации. Число этажей ограничивалось пятью — максимальным, которое допускалось при отсутствии лифта. Унифицированные величины плит перекрытий и панелей стен, равных размерам комнат, определяли простой и жесткий ритм плоских фасадов, расчерченных крупной сеткой швов.

В Москве новые массивы размещались на территориях, зарезервированных еще планом 1935 г., — в Черемушках, Измайлове, Хорошеве-Мневниках, Филях, Новых Кузьминках; они окружали сложившееся ядро, подобно посадам древнего города. В Ленинграде наиболее крупные массивы росли в юго-западной части города, районе Автово, и на юго-востоке, в районе Щемиловки. Первые крупнопанельные кварталы ассоциировались с «правдивостью» четкой упорядоченности прогрессивно-современного, противопоставленной «неправде» историзма. Однако по мере того, как они становились привычными, все острее воспринималось их монотонное однообразие. Стала отмечаться (превращаясь в комические сюжеты) и не воспринимаемая непосредственно одинаковость зданий и их комплексов в разных городах — «Черемушки» строились по одной модели от Бреста до Владивостока и от Мурманска до Сочи. Развитие разнообразия новых жилых комплексов и сохранение «духа места» вошли

в число целей, к которым архитекторы стремились в 1960-е гг., преодолевая инерционность и негибкость, которые оказались свойствами созданной базы индустриального домостроения.





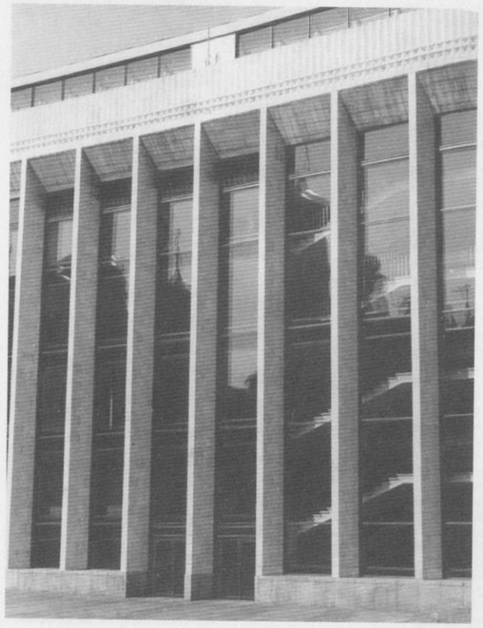
Жесткая регламентированность и стремление к унификации, заложенные в «третью утопию» советской архитектуры, переносились и на формообразование уникальных зданий общественного назначения. Внешние признаки рациональной формы объектов массового производства вводились в их облик как метафоры современного и целесообразного, как элементы стиля. Впрочем, эволюция в этой сфере начиналась с негативного процесса упрощения — геометризированный классицизм основных сооружений спортивного комплекса в Лужниках в Москве (1955–1956; архитекторы А. В. Власов, И. Е. Рожин, Н. Н. Уллас, А. Ф. Хряков) не связан органически с тектоникой конструкции. В ленинградском Театре юных зрителей (1956–1962, архит. А. В. Жук, род. 1918, и др.) прямоугольная призма основного объема замыкает средний луч исторического центра города — Гороховую улицу. К последней обращена лоджия главного фасада — лишенная пластических деталей геометрическая схема гармоничного, точно пропорционированного портика. В интерьерах развернута выразительная последовательность пространств; фойе продолжено каскадами опускающихся по сторонам зала зимних садов, раскрытых к окружению через стеклянные стены.

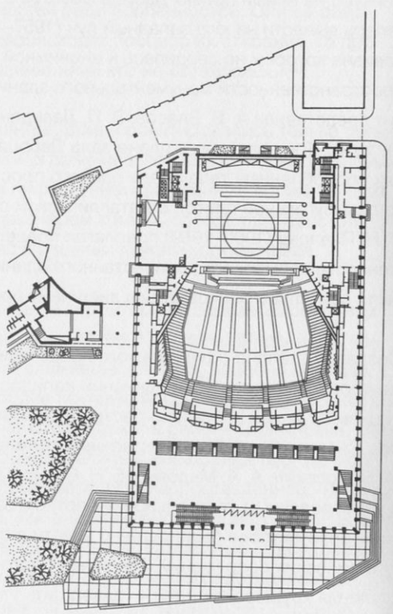
Конкурс на новый проект Дворца Советов в Москве, который предполагалось теперь вынести на юго-западный луч (1957–1959), собрал ряд предложений, новизна которых не сводилась к анонимной простоте, — ставились проблемы пространственности монументального здания. Наиболее принципиальный вариант представили А. В. Власов, В. П. Давиденко (р. 1930) и А. Д. Меерсон (р. 1930). Три овальных в плане зала Дворца по этому проекту располагались как обособленные тела среди единого пространства зимнего сада, перекрытого прямоугольной плитой с металлической структурой. Парадоксальный проект Л. Н. Павлова (1909–1989) предлагал предельное развитие фронтальной протяженности невысокого распластанного здания, все помещения которого должны были зрительно раскрываться внешнему пространству.

Создание эталона официального представительного здания хрущевского времени основывалось на соединении лапидарного геометризированного неоклассицизма с идеей визуально раскрытого вовне внутреннего пространства. Дворец Съездов, ныне Государственный кремлевский дворец (1961, архитекторы М. В. Посохин, А. А. Мндоянц, Е. Н. Стамо, П. П. Штеллер, Н. М. Щепетильников) с универсальным театрально-концертным залом на 6 тыс. мест вопреки сомнениям архитекторов было решено ввести в систему Кремля ценой сноса группы исторических сооружений. Такой жест должен был ознаменовать начало осуществления хрущевской идеи — завершить утопию за время жизни одного поколения. Вторжение в исторический ансамбль входило в символическое значение этого жеста. Стремясь не подавить громадной прямоугольной массой хрупкую ткань кремлевского ансамбля и не «погасить» его силуэт, архитекторы заглубили нижний уровень зала и вестибюли на 15 м.

Архитекторы А. В. Власов,
В. П. Давиденко, А. Д. Меерсон.
Конкурсный проект Дворца Советов
в Москве. 1957







Архитекторы М. В. Посохин, А. А. Мндоянц, Е. Н. Стамо, П. П. Штеллер, Н. М. Щепетильников.
Дворец Съездов (Государственный кремлевский дворец) в Москве, 1961

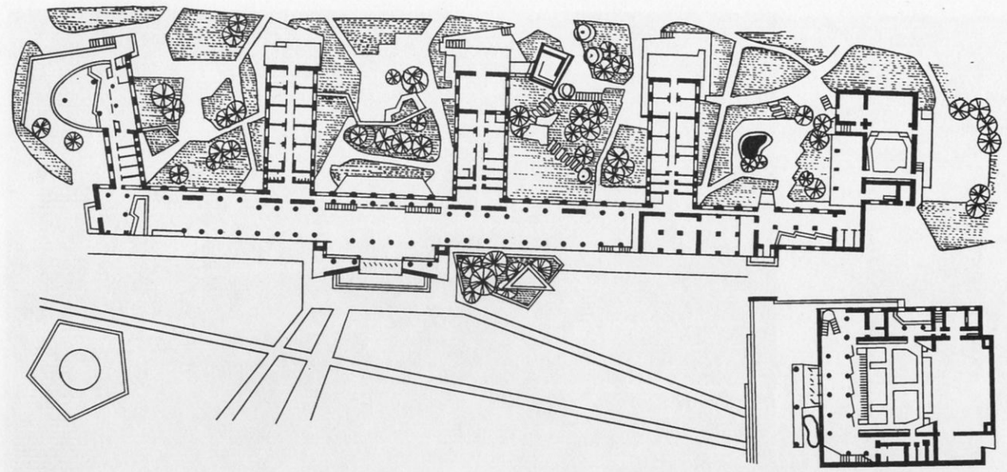


Но решением Хрущева над театрально-концертным залом добавлен не входивший изначально в программу банкетный зал, перекрывший вид на главы кремлевских соборов с северной стороны. Неоклассицизм здания, стилистически близкий к стерильно-геометричному американскому неоклассицизму тех лет (работы Э. Д. Стоуна), корректен, ритм пилонов, облицованных мрамором, согласован с ритмом зубцов стены. Дворец, однако, чрезмерно массивен и монотонен для своего места. Использована идея прозрачного ларца, заключающего в себе массив зала, — интерьеры оказались визуально связаны с историческим окружением. Дворец Съездов стал эталоном официального представительного здания хрущевского времени. Его редуцированные повторения возникли во многих городах Советского Союза.

Официальному эталону была противопоставлена демонстративная антимонументальность московского Дворца пионеров на Воробьевых горах (1959–1962, архитекторы В. С. Егерев, р. 1923; В. С. Кубасов, р. 1930; Ф. А. Новиков, р. 1926; Б. В. Палуй, р. 1927; И. А. Покровский, р. 1926; М. Н. Хажакян). Рационалистическая архитектура предстала здесь камерной и лиричной. Компактную собранность массивного объема сменили расчлененность павильонной системы, интимность отношений между зданием и живописной средой, свободное течение горизонталей. Деликатный масштаб форм обращен к детскому восприятию. Интерьеры организованы по принципу системы взаимосвязанных пространств; короткие блоки помещений связаны протяженным корпусом, объединяемым двусветным пространством зимнего сада. Широко использованы декоративная живопись и скульптура. В здании получили развитие традиции архитектуры авангарда двадцатых годов, образуя мостик между первой и третьей утопиями советской архитектуры. Это естественное обращение к собственному недавне-



Архитектор А. Т. Полянский и др.
Пионерский лагерь «Морской»,
Новый Артек, Крым. 1960–1961





Архитекторы В. С. Егерев,
В. С. Кубасов, Ф. А. Новиков,
Б. В. Палуй, И. А.Покровский,
М. Н. Хажакян.
Дворец пионеров на Воробьевых горах в Москве. 1959–1962. Общий вид, план, интерьер зимнего сада

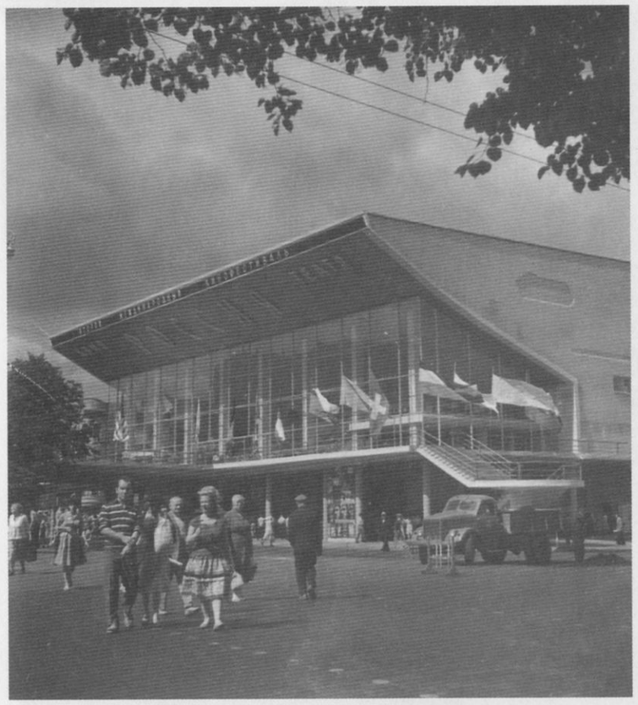
му прошлому было, однако, неодобрительно отмечено «наверху» — двадцатые были временем расцвета индивидуального творчества, не укладывающегося в представления об унифицированном идеале.

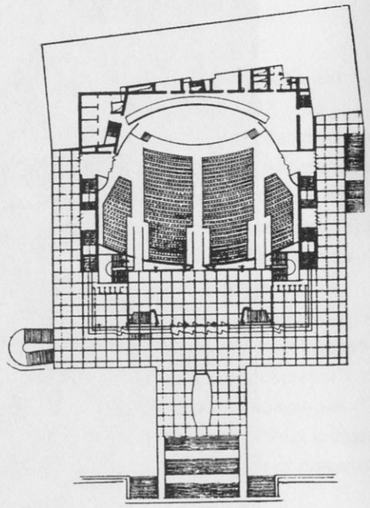
С 1960 г. в Крыму на скалистых склонах у моря строился международный пионерский лагерь «Новый Артек» (архит. А. Т. Полянский, 1928–1992, и др.). Сложность участка не позволяла использовать типовые корпуса; было решено применить открытую систему стандартизации, основанную на наборе стандартных элементов железобетонной конструкции, комбинации которых позволяли создавать постройки, различные по назначению, планировке, числу этажей и размещению на рельефе. Первым из шести запроектированных комплексов построен в 1960–1961 гг. лагерь «Морской» на 520 детей, четкие очертания железобетонных каркасов и открытых лестниц которого непринужденно вписаны в живописный ландшафт. Общественные помещения образованы группами колонн, несущих шестигранные грибовидные перекрытия. Здесь был намечен более гибкий метод стандартизации, чем заложенный в массовом домостроении. Он открывал возможности разнообразных индивидуальных решений и органичной связи с природными ситуациями. К сожалению, широкого развития он не получил.

Широко использовавшейся впоследствии моделью крупного зрелищного здания стал кинотеатр «Россия» в Москве на Пушкинской площади (1961, архитекторы Ю. Н. Шевердяев, 1909–2000, Д. С. Солопов, р. 1930, Э. Гаджинская). Глухой клинообразный объем его зрительного зала на 2500 мест, облицованный светлым кирпичом, нависает консолью над стеклянными ограждениями









Архитекторы Ю. Н. Шевердяев, Д. С. Солопов, Э. Гаджинская. Кинотеатр «Россия» в Москве. 1961



фойе. Сама схема взаимоотношений основных функциональных пространств выразительна своей парадоксальной логичностью и открывает возможности широкого варьирования.

Появление в Советском Союзе на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов своеобразных сооружений, в которых намечались очертания некоей версии выразительного языка, давало надежду, что и в тесно очерченных пределах хрущевской «третьей утопии» возможно создать полноценный вариант рационалистической архитектуры. Темп и решительность поисков, однако, снизились, а сетка регламентирующих ограничений стала более частой после кампании, направленной против вольномыслия творческой интеллигенции. Ее открыло грубое шельмование Хрущевым художников нового авангарда на выставке в московском Манеже (1962).

Общим следствием было ужесточение бюрократического контроля, препятствовавшего любым отклонениям от усредненного. Новый взлет советской архитектуры не состоялся. Во второй половине шестидесятых, когда агрессивность сторонников технологизма и усредненности, обнаруживших свою непродуктивность, угасла, развитие рационалистической архитектуры в советском варианте продолжалось, войдя в относительно спокойное русло. Но темп был потерян. Осталась надолго и система отношений, подчинявшая архитектора строителю-технологу, а их вместе — громоздкой бюрократической надстройке. Сохранялась до конца восьмидесятых годов и разветвленная система регламентирующих положений, сквозь которую трудно профильтровывались качественно но-



Вторая очередь застройки Карл-Маркс-Аллее. Восточный Берлин. С 1959 г.

Архитектор Н. Николов и др. Застройка курорта Солнечный Берег. Болгария. С 1958 г.







Архитектор Чезар Лэзэреску. Курорт Мамайя. Румыния. С 1960 г.



вые идеи. Изменения, внесенные в развитие советской архитектуры хрущевскими реформами, были резкими и осуществлялись жестко. Влияние их распространилось и на страны социалистической системы.

Там, однако, они стали, по сути дела, освобождением от занесенной извне историцисткой ориентации, еще не укоренившейся в профессиональной культуре, и, соответственно, проходили спокойно. Наиболее заметным явлением, связанным с изменениями второй половины пятидесятых годов, было строительство второй очереди аллеи Карла Маркса — в Восточном Берлине, между Александерплац и Штраусбергерплатц (с 1959 г., планировка — Э. Колляйн и В. Дучке, застройка — Й. Кайзер, К. Дойчман и др.). Новый комплекс, продолжающий часть, ранее застроенную по образцу московских магистралей 1930-х, получил свободную планировку кварталов за фронтальной обстройкой «аллеи». В застройке преобладают 8–11-этажные крупнопанельные дома, сочетающиеся с жестко-ортогональной архитектурой двухэтажных магазинов, ресторанов и других зданий системы обслуживания. В планировке нового города Хойерсверда при буроугольном комбинате (1957–1960, архит. Р. Паулик) территория расчленена на микрорайоны, строчная застройка которых сформирована из типовых крупнопанельных домов.

В Болгарии и Румынии началось освоение под курортно-рекреационные функции полосы вдоль западного побережья Черного моря. Интенсивно строились крупные курортные центры с разнообразными типами зданий — от бунгало до гостиниц в 12–15 этажей (Золотые пески, с 1956 г., Г. Ганев и др., Солнечный берег, с 1958 г., Н. Николов и др. — в Болгарии; Мамайя, с 1960 г., Ч. Лэзэреску — в Румынии). Болгарские курорты отличала живописная организация ланд-

Архитектор Хориа Майку и др.
Ансамбль площади Зала конгрессов в Бухаресте. Румыния. 1959–1960

шафтов, в которых как бы «растворена» архитектура; первые очереди румынских курортов характерны контрастными противопоставлениями четкой геометрии построек и природных форм. В том и другом случаях архитектура рационалистична и ориентирована на интернациональные стереотипы. «Традиционное» использовалось как немногочисленные вкрапления местной экзотики в малых сооружениях.

В Бухаресте в 1959–1960 гг. построен ансамбль представительной площади Зала конгрессов Дворца Республики (архит. Х. Майку и др.). Кулиса 9-этажных домов с горизонтальными лентами окон отделила ее пространство от неупорядоченности сложившейся застройки. Квадратный в плане массив Зала конгрессов (1960, архитекторы Х. Майку, Т. Риччи, И. Шербан) занимает центральное положение. Сердцевиной здания стал амфитеатр на 3150 мест, охваченный кулуарами, под которыми расположены вестибюль и гардеробы. Фасады образованы рядами пилонов; их объединяют мощные глухие поверхности на срезанных углах — опорах свода-оболочки. Легкий прогиб внутрь смягчает грани объема. Стилистически здание близко к обобщенному геометризированному неоклассицизму официальных зданий тех лет, ставшему интернациональной модой.

Венгерские архитекторы развернули эксперименты, связанные с развитием индустриального домостроения и спецификой его форм. Они добивались гибкости методов стандартизации и технологии производства изделий, чтобы сохранить индивидуальность места и возможность органического вхождения в городскую среду. Широкий диапазон типов домов и планировки ячеек сочетался со скрупулезной проработкой планировки и интерьеров жилищ. Сборные элементы, осознанные как архитектурная форма, точно пропорционировались и тонко деталировались (причем эстетическое совершенствование формы строго следовало логике конструкции, технологии производства и монтажа).

К концу десятилетия «двухполюсность» мира уже не была предметом выражения для архитектуры. Она вышла из прямого участия в идеологической конфронтации. Формировались некие признаки если не «стиля эпохи» — эпоха стала слишком сложна для этого, — то системы стилей времени. После фактического выхода архитектуры социалистических стран из подчинения метапонятию «социалистический реализм» (установление соотношения его смысла с природой и спецификой архитектуры так и осталось за пределами возможностей эстетиков) можно было говорить о всеобщем преобладании «современной архитектуры» модернизма (если принимать его определение достаточно широко, охватывая все полемизировавшие секты и направления).

Филипп Джонсон писал: «Долгая битва новой архитектуры выиграна… В середине столетия наступил ее век»[81]. Приверженцы «современного движения» ощущали его победу как завершение истории, начало тысячелетнего царства подлинно разумного в сфере архитектуры — в этом они были схожи с творцами утопий советской архитектуры, тоже видевшими себя входящими на вершину исторического прогресса.

Победа, однако, была иллюзорной. Модернизм поддерживал свое единство только конфронтацией — с историцистами, традиционалистами, академистами. Потеря образа внешнего врага была для него гибельной. В 1960-е гг. он вступил в полосу кризиса и хаотического распада, в котором родилась новая антиномия — «модернизм-постмодернизм». Рубеж пятидесятых и шестидесятых годов остался высшей точкой траектории развития модернизма в архитектуре, преходящим моментом его торжества. Через десятилетие уже зазвучит паническое: «Новая архитектура умерла!».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Teut A.* Architektur im Dritten Reich. 1933–1945. Berlin, Frankfurt a. M., Wien. 1967. S. 343.
2. Der soziale Wohnungsbau in Deutschland. Berlin, 1941, H. 2 (in: *Teut A.*, op. cit. S. 346).
3. *Teut A.* Op. cit. S. 361.
4. *Буллок А.* Гитлер и Сталин. Смоленск, 1994. С. 333.
5. Там же. С. 369.
6. *Захватович Ян.* Охрана памятников в народной Польше. Варшава, 1956. С. 22.
7. Прием, включающий осевую ориентацию эспланады на готическую колокольню, не отвечает традиции средневекового градостроительства, но логичен при новой смысловой роли, которую получили руины собора.
8. *Былинкин Н.* Главная магистраль Киева. // Архитектура СССР. 1945, № 11. С. 1–11; *Матушевич А. О.* Хрещатик. Київ, 1950.
9. *Черчилль У.* Вторая мировая война. М., 1998. С. 473.
10. *Чаликова В.* От Беловодья до… Бабаевского. // Книжное обозрение. 28 апреля 1989, № 17. С. 8.
11. *Мордвинов А. Г.* Социалистический реализм в архитектуре. Доклад на VIII сессии Всесоюзной академии архитектуры 28 декабря 1947 года. ЦГАНХ СССР, ф. 293, оп. 1, дело 201, л. 37.
12. *Цапенко М.* О реалистических основах советской архитектуры. М, 1952; *Он же.* Социалистический реализм — метод советского зодчества // Архитектура и строительство. 1949, № 11. С. 2–10.
13. *Кулага Л.* Русские традиции в советском градостроительстве // Архитектура СССР. 1952, № 12. С. 24.
14. *Цапенко М.* Социалистический реализм... С. 2.
15. Там же.
16. Архитектура и восстановительное строительство: К итогам VI сессии Академии архитектуры СССР // Архитектура СССР. 1944, № 7. С. 2.
17. *Starr S. F.* The Social Character of Stalinist Architecture // Architectural Association Quoterly. 1979. Vol. 11, № 2. P. 51.
18. *Чечулин Д. Н.* Жизнь и творчество. М., 1978. С. 98.
19. *Олтаржевский В. К.* Строительство высотных зданий в Москве. М., 1953. С. 3.
20. О строительстве в Москве многоэтажных зданий. Постановление СМ СССР от 13 января 1947 г. // Советское искусство. 28.02.1947.

21. *Жуков А.* Архитектурно-планировочный ансамбль Всесоюзной сельскохозяйственной выставки // Архитектура СССР. 1954, № 7. С. 14.
22. *Жолтовский И.* О некоторых принципах крупнопанельного домостроения // Архитектура СССР. 1953, № 7. С. 6.
23. *Кренц Г.* Современная архитектура ГДР. М., 1975. С. 13.
24. *Feuerstein G.* New Directions in German Architecture. London, 1968. P. 11.
25. *Curtis W. J. R.* Modern Architecture. Modern Architecture since 1900. London, 1996. P. 398.
26. *Giedion S.* Space, Time and Architecture. Cambridge Mass., 1941 (first edition).
27. *Curtis W. J. R.* Op. cit. P. 410.
28. *Мис ван дер Роэ Л.* Новая эра // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 374.
29. *Мис ван дер Роэ Л.* Обращение к Технологическому институту в Иллинойсе // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 374, 375.
30. *Гелбрейт Дж.* Новое индустриальное общество. М., 1969. С. 36.
31. Цит по: *Jencks Ch.* Modern Movements in Architecture. New York, 1973. P. 206.
32. Architectural Review. 1950, № 645, Sept. P. 152–160.
33. *Temko A.* Eero Saarinen. New York, 1962. P. 23–24.
34. *Spaet D.* Mis van der Rohe. London, 1985. P. 176.
35. *Stone E. D.* The Evolution of Architect. New York, 1962. P. 138.
36. Современная архитектура. 1964, № 3–4. С. 130.
37. *Banham R.* «Neo-Liberti», et c. // Architectural Review. 1959, April; *Pevsner N.* Modern Architecture and Historian, or Return of Historism // RIBA Journal, 1967, April.
38. *Curtis W. J. R.* Op. cit. P. 417.
39. *Le Corbusier-Saugnier.* L'Esprit Nouveau. 1922, № 9.
40. *Le Corbusier.* Oeuvre complète 1946–1952. Zürich, 1961. P. 179.
41. *Blake P.* Le Corbusier. Harmondsworth. 1963. P. 123.
42. *Le Corbusier.* Oeuvre complète 1946–1952. P. 191.
43. Там же. С. 191.
44. Там же. С. 72.
45. Там же. С. 72.
46. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. С. 49.
47. *Stirling J.* Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism // Architectural Review. 1956, № 119, March. P. 156.
48. *Pardo V. F.* Le Corbusier. New York, 1971. P. 25.
49. *Curtis W. J. R.* Op. cit. P. 433.
50. *Бэнем Р.* Новый брутализм. М., 1973. С. 11.
51. Там же. С. 26.
52. Там же. С. 20, 22.
53. Там же. С. 45.
54. *Galardi A.* New Italian Architecture. London, 1967. P. 92.
55. *Newmann O.* CIAM'59 in Otterlo. Band 1. Stuttgart, 1961.
56. *Hitchcock H. R.* Frank Lloyd Wright // RIBA Journal. 1959, Aug. P. 341.
57. *Wright F. L., Solomon R.* Guggenheim Museum. New York, 1960. P. 16–17.
58. *Nervi P. L.* The Influence of Reinforced Concrete... // The Builder. 30.06.1961. P. 1247.
59. «Baukunst und Werkform». 1956, № 6. S. 298.
60. «Aäkkitehti». 1958, № 1–2. S. 27.
61. *Collymore P.* The Architecture of Ralph Erskine. London, 1994. P. 12.

62. *Erskine R.* Building in the Arctic // «Architectural Design». 1960, May.
63. Курьер ЮНЕСКО. 1961, № 6. С. 20.
64. Социальная, политическая и эстетическая декларация синдиката революционных живописцев, скульпторов и революционных работников (1922). Цит. по: *Жадова Л.* Монументальная живопись Мексики. М., 1965. С. 5.
65. *Rivera D.* My Art, my Life. New York, 1960. P. 114–115.
66. *Curtis W. J. R.* Op. cit. P. 497.
67. *Oscar Niemeyer*. São Paolo, 1985. P. 40–41.
68. *Нимейер О.* Архитектура и современность // Оскар Нимейер. М., 1975. С. 16.
69. *Нимейер О.* Форма и функция в архитектуре // Оскар Нимейер. С. 85.
70. *Curtis W. J. R.* Op. cit. P. 499.
71. Цит. по: *Игнатьев О.* Бразилия — гигант тропический. М., 1963. С. 100–101.
72. *Нимейер О.* Мой опыт в Бразилиа // Оскар Нимейер. С. 75, 76.
73. *Evenson N.* Two Brazilian Capitals. New Haven, London, 1973. P. 204.
74. *Fathy H.* Architecture for the Poor. Chicago, 1973. P. 19.
75. *Fathy H.* Op. cit. P. 24.
76. Всесоюзное совещание строителей, архитекторов, работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения... 30 ноября — 7 декабря 1954. Сокращенный отчет. М., 1955.
77. *Иванов К. А. и др.* Основы теории советской архитектуры (расширенные тезисы). М., 1958. С. 18.
78. Об устранении излишеств в проектировании и строительстве. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР, 4 ноября 1955 г. № 1871 // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК КПСС. М., 1960. С. 112–122.
79. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда. Ч. 1. М., 1996.
80. *Яралов Ю. С.* Национальное и интернациональное в советской архитектуре. М., 1971. С. 238.
81. *Johnson Ph.* Preface // *Hitchcock H. K., Drexler A.* Built in USA: post-War Architecture. New York, 1952. P. 5, 6.

Иконников Андрей Владимирович

Архитектура XX века
Утопии и реальность

Издание в двух томах. Том 1

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*

ЛР № 065292 от 17.07.97

Подписано в печать 25.07.01.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Гарнитура Helios.
Усл. печ. л. 82,0. Тираж 3000. Заказ № 748.

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 5-89826-096-X

