

Проблемы материально-художественной культуры
Вальтер Гропиус
Границы архитектуры

Вальтер Гропиус (1883-1969) – один из крупнейших зарубежных архитекторов XX века, педагог и теоретик архитектурного творчества.

Произведения, созданные Гропиусом в первой четверти века: фабрика «Фагусверк» в Альфельде-на-Лейне (1911), выставочное здание Немецкого Веркбунда в Кёльне (1914), проект высотного здания «Чикаго-Трибюн» (1924) и учебный корпус Баухауза в Дессау (1925–1926), – стали вехами развития современной архитектуры, своеобразными символами функциональной и конструктивной правдивости, антистилизаторства, единства художественного творчества с условиями промышленного производства.

Мировую известностьнискал институт художественно-промышленного обучения, «Государственный Баухауз», основанный Гропиусом в 1919 году и просуществовавший до 1933 года, когда он был разогнан нацистами. В установках и программе этой школы Гропиус пытался реализовать разработанный им метод нового воспитания архитекторов и художников-конструкторов с позиций синтеза искусства и техники при сохранении творческого отношения к действительности.

В книгах и статьях, опубликованных Гропиусом за время его долгой деятельности как архитектора и педагога, главная для него тема – формирование художественно-творческих способностей в каждом человеке как противодействие опасности односторонней механизации и интелтуализации жизни, которую несет с собой технический прогресс при капитализме. В наиболее важной в наследии Гропиуса книге – «Круг тотальной архитектуры», публикуемой в настоящем издании, эта тема объединяет в одно целое вопросы индустриализации и типизации массового жилища, социальные задачи проектирования, цели и средства художественного воспитания, борьбу с индивидуализмом и формализмом, критику буржуазной концепции «чистого искусства» и буржуазного техницизма, вопросы органического планирования архитектуры, пути ее развития, общественную миссию зодчего-гуманиста и многие другие. Подборка ряда статей Гропиуса, помещенных во втором разделе, дает представление об эволюции его основных идей более чем за полвека. Это позволяет наглядно увидеть противоречия и поиски характерные для Гропиуса как художника, работающего в рамках буржуазного общества, выйти за которые он так и не смог.

Перевод книги «Круг тотальной архитектуры» и статей Гропиуса на русский язык осуществлен впервые.

Walter Gropius

Scope
of total
architecture

New York
Harper and Bros
1955

Вальтер
Гропиус

Границы
архитектуры

Перевод
А.С. Пинскер,
В.Р. Аронова,
В.Г. Калиша

Издательство
«Искусство»
Москва
1971

Составление,
научная редакция
и предисловие
В.И. Тасалова

Комментарии
и указатели
В.Р. Аронова

7 И
Г 87

1-5-6
26-70

Оглавление

В. Тасалов. Предисловие	5
I Круг тотальной архитектуры (Перевод А.С. Пинскер)	37
1 Вальтер Гропиус. Воспитание архитектора и художника-конструктора	43
1.1 Метод	43
1.2 Мое определение идеи Баухауза	44
Цель	44
Художественные и ремесленные школы	45
Различие между ремесленным и машинным трудом	45
Обучение в Баухаузе. Подготовительный курс	46
Визуальный язык	47
Обучение в мастерских	47
Развитие стандартных типов	47
Творческое преподавание	48
1.3 Существует ли наука формообразования?	49
Реальность и иллюзия	50
Подсознательные реакции	50
Обучение формообразованию	51
Психологическое влияние формы и цвета	51
Соотносительность	52
Что такое человеческий масштаб?	52
Расстояние, время и пространственные отношения	52
Необходимость перемены	53
Общий знаменатель проектирования	55
1.4 План воспитания архитектора	55
1.4.1 Общая основа воспитания	55
Происхождение абстрактного искусства	56
Равновесие между опытом и книжным знанием	56
1.4.2 Программа	57
Творческое формообразование	57
Искусство в детских садах	57
Профессиональное обучение проектированию	58
Общий знаменатель формы	59
Визуальный язык	59
Акцент на практическом опыте	60
Экспериментальная мастерская и предварительный курс проектирования	60
Профессиональная подготовка	61
Строительная практика	61
История искусства и архитектуры	61
2 Современный архитектор	65
2.1 Взгляд на развитие современной архитектуры	65
2.2 Археология или архитектура для современных сооружений?	68
2.3 Архитектор в нашем индустриальном обществе	70
Общий анализ	70
Разделение проектирования и выполнения	72
Пример художника-конструктора	73

Бригадная работа	74
2.4 Архитектор – слуга или вождь?	76
Что образует «стиль»?	76
Поиск общего знаменателя формы против культа своего «я»	77
Заказчик	77
Машина и наука на службе человеческой жизни	78
Что такое региональная выразительность?	78
Служение и руководство	79
3 Планирование и жилищное строительство	81
3.1 СИАМ 1928–1953	81
3.2 Социологические предпосылки минимального жилья	82
3.3 Низкое, среднее или высотное строительство?	87
Предпосылки	88
Сравнение низких и высотных домов	90
Высота зданий	91
Использование земли	91
Преимущества и недостатки высотных многоквартирных домов	92
3.4 Органическое планирование района	94
Отсутствие модели целого	94
Возрастающее социальное безразличие	94
Основная модель общественного устройства	95
Человеческая точка зрения	95
Новый региональный язык	95
Воздействие социальной почвы	96
Предпочтение общественному центру	96
Процесс и последовательность общественного планирования	97
Предложения по процессу практической реконструкции	97
3.5 Проблемы «ядра» (общественный центр)	98
3.6 Индустрия жилища	99
3.7 Выход из жилищной путаницы	103
4 Круг тотальной архитектуры	107
4.1 Круг тотальной архитектуры	107
Век науки	107
Стратегическая цель	107
Задача воссоединения	108
«Многосоставный» разум	108
Индивидуальная свобода и коллективное действие	109
Отсутствие моральной инициативы	109
Художник – прототип «целостного человека»	109
Отсутствие реагирующей аудитории	110
Необходимость жизненных экспериментов	111
Тяга к бродяжничеству	111
Человеческий масштаб для города	112
«Жилищное строительство» – этого недостаточно	112
Наша природа	113
II Статьи и выступления	115
Программа учреждения «Всеобщего домостроительного общества» на единой художественной основе (1910)	
<i>(Перевод В.Р. Аронова)</i>	117
Путь к исправлению положения	117
Художественное единство – предварительное условие для достижения «стиля»	118
Практические методы осуществления этой идеи	118
Использование одних и тех же строительных деталей и машин при постройке совершенно различных зданий	118
Многообразие применения готовых планов	119

Роль форм промышленной архитектуры в образовании стиля (1914) (Перевод В.Г. Калиша)	121
Предложения по созданию учебного заведения в качестве консультационной организации по художественным вопросам для промышленного, ремесленного и кустарного производств (1916) (Перевод В.Г. Калиша)	125
Программа Государственного Баухауза в Веймаре (1919) (Перевод В.Р. Аронова)	127
Выступление перед учащимися Государственного Баухауза на выставке студенческих работ в 1919 году (Перевод В.Р. Аронова)	129
Устойчивость идеи Баухауза (1922) (Перевод В.Г. Калиша)	131
Идея и структура Баухауза (1924) (Перевод В.Р. Аронова)	133
Пропедевтический курс	136
Практический и формальный курсы	136
Строительный курс	139
Сцена	140
Предисловие к книге «Постройки Баухауза в Дессау» (1930) (Перевод В.Р. Аронова)	143
Систематическая подготовка рационального жилищного строительства (1930) (Перевод В.Г. Калиша)	145
Речь на открытии Высшей школы формообразования в Ульме (1955) (Перевод В.Р. Аронова)	147
Роль архитектора в современном обществе (1961) (Перевод В.Р. Аронова)	151
Традиции и преемственность в архитектуре (1964)	157
Комментарии	161
Основные даты жизни и творчества В. Гропиуса	167
Указатель основных теоретических трудов В. Гропиуса	171

В. Тасалов

Предисловие

«Тотальная архитектура» – утопия или реальность?

Имя выдающегося архитектора-мыслителя XX столетия Вальтера Гропиуса, хорошо знакомое людям архитектурной профессии и иным искусствоведам, возможно, мало говорит широкой читательской публике. У этого парадоксального факта более чем прозаическая причина – ни одна из больших теоретических работ Гропиуса не была до сих пор издана на русском языке. В этом отношении ему повезло меньше, чем двум другим великим подвижникам современной архитектурной мысли – французу Ле Корбюзье и американцу Ф.-Л. Райту, некоторые важные сочинения которых увидели свет и в русском переводе.

Впрочем, и для многих специалистов творчество Гропиуса как бы принадлежит больше прошлому, чем настоящему и тем более будущему. Действительно, важнейшие произведения Гропиуса были созданы несколько десятков лет назад, а это для нашего века срок вполне достаточный для того, чтобы лавина неукротимого прогресса, в последние двадцать лет захватившая и архитектуру, отодвинула на задний план вещи такой давности. Сонм тысяч архитектурных форм, часто небывало оригинальных, ярких и зачаровывающих, обилие радикальных архитектурно-художественных концепций и идей стремятся «стереть» в памяти молодых даже высшие культурные достижения ближайшей истории, подобно тому как на магнитофонной ленте стирают старую хорошую музыку ради новой. Можно на пальцах перечислить сегодня творцов такой силы, как Чехов и Бунин, Скрябин и Малер, Эйзенштейн и Чаплин. Но много ли они значат для нас тогда, когда мы жадно день за днем жадно глотаем сотни «оригинальных» пьес, стихов, фильмов и романов? «Я сегодня не помню, что было вчера, по утрам забываю свои вечера. . . » (Блок).

Это книга представляет кредо крупнейшего зодчего нашего века, духовную поэзию, которая не сменяется как модное платье, но сознает свою нравственную силу в преданности одной большой цели – подлинного социального блага, однажды глубоко понятой и завладевающей человеком навсегда. Факелу культуры не гасятся ветрами времени. Теперь мы держим в руках главный труд В. Гропиуса, и его прочтут тысячи советских людей.

Читатель, который познакомится с этой книгой страница за страницей, найдет в ней немало положений, которые покажутся ему если не устаревшими, то вроде бы самоочевидными, чтобы претендовать на концептуальную свежесть и значительность. С такой оценкой лучше повременить. Гропиус говорит о плане целостного воспитания архитектора и художника-конструктора, о связи с природой или о необходимости общественного центра с такой же неукоснительной последовательностью, с какой поднимает сложнейшие проблемы творческого развития личности, связи промышленного производства и искусства, сегодняшней социальной ответственности художника, единства жизненной среды или с какой страстью ополчается на торгашеский дух капиталистических отношений, художественный индивидуализм, культ машин или сверхбюрократизацию общественного управления. И когда оказывается развернутой вся эта огромная панорама взаимосвязанных для него проблем, со всякой «самоочевидностью» приходится быстро распротиться. Распротиться потому, что их комплексное или, употребляя термин Гропиуса, *интегральное* решение и возникающий на этой основе *материально-художественный синтез практики* продолжают оставаться одной из кардинальных *проблем* культуры XX века. Этим сказано если не все, то почти все, что в самом общем виде мотивирует подлинную актуальность позиции Гропиуса и ее общекультурную ценность. Тот, кто увидит в этой книге лишь свод разношерстных «истин», не возьмет из нее и малой доли того, что откроется счастливому союзнику целостной идейной концепции этого мыслителя.

Вальтер Гропиус давно причислен к «четырем великим» современной архитектуры (вме-

сте с Фрэнком Ллойдом Райтом, Шарлем Ле Корбюзье и Людвигом Мис ван дер Рое). Хотя он построил немало сооружений, ставших классическими образцами современной архитектуры, сам он лично никогда не стремился к такой открыто индивидуальной архитектурной продуктивности, как это было характерно для Райта, Корбюзье и Мис ван дер Рое. Рядом с этими мастерами величие Гропиуса раскрывается прежде всего в колоссальной разработанности и духовной напряженности его *идейной концепции* для современной архитектуры, сливающей в одно нерасторжимое целое все названные выше факторы и еще много других. В эпоху специализации, когда даже творческие деятели в большинстве случаев оказываются во власти одностороннего подхода к действительности, уже одна эта исключительная полнота всесторонне конкретного видения мира закономерно делает ее выразителя духовным наставником поколения. Но Гропиус еще и страстный пропагандист этого «морального императива» творчества, писатель и педагог, вот уже более полувека не покидающий трибуны архитектурного миссионерства, будь это публичная аудитория или книжная и журнальная страница, а также первый воспитатель среди архитекторов, подготовивший множество студентов и давший жизнь не одной новой художественной школе. Любимым поприщем его оставались не здания, а люди, *содружество творческих индивидуальностей*, с которым он рано и навсегда связал свои сокровенные чаяния по лучшему переустройству жизни. Какая же роль принадлежит в этом архитектуре и архитектору? И как связано с этим гропиусовское понятие «тотальной архитектуры»? Ниже я попытаюсь ответить на этот центральный вопрос, отвлекаясь от подробной характеристики фактического содержания книги Гропиуса, что в данном случае было бы неплодотворным занятием. Как все прирожденные мыслители, Гропиус допущен к кратчайшему общению с истиной предмета и без какого-либо мишурного блеска, простыми, но впечатляющими фразами ведет изложение от одной темы к другой. В этом ему нет равных среди архитекторов, и комментировать это изложение и эти темы почти бесполезно. Но все дело в том, что концепция «тотальной архитектуры», даже вырастая из текста самой книги и будучи постижима из нее в своих основных чертах, не может быть понята до конца вне конкретной *культурно-исторической традиции*, которая питает ее своей неумирающей проблематикой. Гропиусу принадлежат ответы, но не вопросы. Они были поставлены и поддерживаются всем развитием культуры и искусства двух последних столетий. И таким образом получается, что, для того чтобы полностью усвоить идейное богатство гропиусовской концепции, мы должны выйти за ее пределы и обратиться к тому, чего нет в этой книге или обронено в ней лишь в виде намеков.

Гропиус смотрит на архитектуру как на могучее средство «жизнестроительства», он опирается на имеющий древнейшую традицию взгляд, согласно которому архитектура, сплавливающая воедино пространственную организацию жизни человеческого коллектива с деятельностью художественно-символического формообразования и с достижениями научного и технического прогресса, выступает в этом своем коллективно-художественном и художественно-техническом синтезе непосредственной *структурой, прообразом и моделью социального синтеза*. Совершенная архитектура приводит человеческие отношения, вещи, пространственную среду жизни, технику и материалы, а также сопутствующие ей искусства – живопись, скульптуру, театр и декоративно-прикладное творчество – в *интегральное единство целостной и эмоционально-выразительной формы*. И наоборот – поскольку можно мыслить себе все эти факторы как целостно воспринимаемую форму жизни, *постольку мы имеем дело с архитектурой*. Существенно при этом, что и сам процесс создания архитектурного произведения, в котором специализированные задачи архитектора, социолога, инженера, экономиста, художника-конструктора, живописца, планировщика и т. д. могут быть приведены к искомому единству только через «общий знаменатель формы»; оказывается моделью «коллективного визуального синтеза».

От первых лет осмысления этой идеи, ровно полвека назад, когда Гропиус, по его словам, еще только «чувствовал, что благо архитектуры покоится на согласной, дружественной работе отряда сотрудников, совместная деятельность которых символизирует организмы того, что мы называем «обществом», до самых последних лет он не уставал пропагандировать грандиозность миссии «тотальной архитектуры». «Не находимся ли мы на пути к новому возрождению ясновидения целостности мира, который мы воспринимали по частям? В гигантской задаче его воссоединения планировщик и архитектор будут играть большую роль. . . Они должны воспринимать землю, природу, человека, свое искусство как одно большое целое»¹.

В этом самом общем выражении «тотальную архитектуру» легко понять и принять. Неспециалисту покажется, что если сложно добиться ее полуфантастических результатов,

¹Здесь и далее цитаты из данной книги приводятся без ссылок на ее страницы.

то зато просты ее программные основания, и даже профессиональный архитектор, привыкший иметь дело только с отдельными зданиями и комплексами, не сможет остаться равнодушным к ее прекрасному максимализму. . . Если, как говорит Гропиус, новой архитектуре суждено стать и в будущем «зримой структурой подлинной демократии», и к этому надо стремиться, – что же, против этого трудно возразить что-либо по существу².

Вопрос, однако, состоит в том, насколько реалистична подомная программа. Может быть, это всего лишь утопическая мечта, порыв к которой только дезорганизовал бы логику архитектурного процесса и привел бы к нерациональной трате средств и энергии? Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к конкретным эстетическим основаниям гропиусовской концепции, ибо речь идет об органическом взгляде на мир архитектора-художника, но как раз эти-то основания совсем не очевидны и, что самое главное, максимально обостряют вопрос о соотношении «утопии» и «реальности».

Поскольку в капиталистическом обществе повседневные процессы быта, общественные отношения, материальное производство и экономика – все то, что образует функциональное содержание архитектурного проектирования, – антиэстетичны, регулируются отнюдь не нормами проявления общественно богатой личности, постольку полнота их гармонического и интегрального выражения в архитектуре оказывается прерогативой деятельности *художника*, который синтезирует их в той мере, в какой они переводятся в плоскость *задач формы*, в плоскость чисто «визуального единства». Художник-архитектор с его творческим импульсом и развитым чувством конструктивной *гармонии целого* – единственный представитель общества, способный через свою деятельность формообразования «гманизировать» утилитаризм машинерии и привести хаос «частичных» индивидуалистических, специализаторских, корыстных) устремлений хотя бы к внешне воспринимаемому единству.

Первоначально, создавая в 1919 г. свой Баухауз, Гропиус, хотя и подразумевал этот романтически-шиллеровский принцип художника как «истинного человека», связывал его прежде всего с целями художественного освоения машинного производства аещей, решающим образом предопределяющего облик современной жизненной среды человека. К созданию Баухауза, вспоминал он в 1961 г., «меня подтолкнуло мое единение с проблемой возвращения потенциального художника, обеспечивая его стимулирующей воспитательной атмосферой и возможностью овладения новой техникой»³. В признании «формообразующей деятельности. . . интегральной частью жизни цивилизованного общества» и действенным противоядием против «анархии механизации производства и быта» не ощущалось почти ничего утопического. С годами, однако, эта позиция, спроектированная на исчезнувший фон капиталистического утилитаризма и индивидуализма и еще более усилившуюся фетишизацию техники, преобразовалась в программу возвеличения художника как единственного «прототипа целостного человека» и уже единственного противоядия злу всеобъемлющей механизации общества. Художник, которому одному «подвластно осуществление визуальных аспектов всякого человеческого планирования», оказывается тем, кто «должен вернуть нашу жизнь в состояние равновесия», свершить величайшее политическое благо. Наконец, в 1955 г., в речи на открытии Ульмской высшей школы формообразования в ФРГ, Гропиус связывает свои настойчивые апелляции к миссии «художественного человека» не только с «необходимостью и значимостью» его «для блага подлинной демократии», в чем следует «убедить мир», но и с «сознательным подчеркиванием значения магического в противоположность логицизму нашей эпохи», исключительной роли «магически-метафорической» функции искусства и силы «визуальной поэтики»⁴.

У этой открытой манифестации «орфейстской», спасительной функции художника и искусства в противовес одностороннему прогрессу «научно-технического века» есть свои веские причины в болезненной реакции художественной природы на тоталитарные тенденции – жизненный уклад западного мира 50–60-х гг., ставший выражением новой капиталистической политики «обуздания хаоса» силой «организующих» факторов рационально-технистского происхождения. Гропиус смыкается в этом с большим числом буржуазных мыслителей (Рассел, Мамфорд, Гвардини, Маритен, Андерс, Сент Экзюпери, Ортега-и-Гассет и другие), которые по разным основаниям возвысили в этот период свой тревожный голос против расплодившихся симптомов тотальной механизации жизни. Но как ни оправ-

²В высказывании, относящемся к 1960 г., сходным образом определял сущность «органичной архитектуры» Ф.-Л. Райт: «Если демократия когда-либо будет иметь свободу и свою собственную культуру – архитектура будет ее основой. Да, я верю, что мы идем по истинно главному направлению великой архитектуры – естественной архитектуры для свободы и для демократии» (Ф.-Л. Райт, Будущее архитектуры, М., Госстройиздат, 1960, стр. 39).

³W. Gropius, Unity in Diversity. – «Four Great Makers of Modern Architecture», Columbia University, New York, 1963, p. 224.

⁴«Der Architekt», 1960, N 5, S. 130-140.

данна эта тревога, как ни возвышен идеал «художественно развитого человека», перекраивающего мир в формы гармонического единства, мы, конечно, хорошо отдаем себе отчет в том, что не художник и не искусство «спасут» человечество от утилитаризма и разобщения, а революционная воля трудящихся всей земли, которые решат «загадку» современной истории тем, что построят коммунизм, единственное, по словам Маркса, «*подлинное*» разрешение противоречия между человеком и природой, человеком и человеком, подлинное разрешение спора между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью, между индивидом и родом»⁵. Только на этом пути разрешится (а в социалистическом обществе уже и разрешается в большой мере) исконная буржуазная несовместимость искусства и жизни.

Что же – «эстетическая утопия», и этим сказано все? Разумеется, нет. Этим сказано еще очень мало, почти ничего, что представляет Гропиуса как реалистического мыслителя и практического архитектора-воспитателя.

Выше уже отмечалось, что величие Гропиуса раскрывается в грандиозности детализируемой им стройной картины всех важнейших факторов социального, архитектурного, технического, биологического, художественного и воспитательного порядка, взаимопроникновение которых порождает интегральную мощь «тотальной архитектуры». В их логической, идейной и профессиональной конкретизации Гропиус вот уже полстолетия взывает к таким вещам, которые, будучи близки и понятны нам, советским людям, без особого восторга и «ответного чувства» воспринимаются ортодоксами буржуазной идеологии. «Тотальная архитектура» обращена к содружественной общественности всех людей – и Гропиус ратует за эту общественность в противовес индивидуализму, за «подлинную демократию», покоящуюся на контрастирующей игре индивидуального разнообразия и социально общезначимого, типического, обращенного к человеческому единству; «тотальная архитектура» подразумевает интеграцию всех творческих способностей человека – и Гропиус настаивает на «целостном» развитии творческой личности, на соответствующей системе воспитания, критикует буржуазного заказчика и потребителя, представляющего собой «ноль» во всем, что касается творческой оценки художественной формы; эта архитектура имеет своим идеалом гармоническое равновесие социальных и биологических характеристик человека и его среды – и отсюда протест против односторонней интеллектуализации и технизации жизни, против темпов бешеной гонки производительной конкуренции, против третирования окружающей природы и природности человека; «тотальная архитектура» невозможна без культивирования системы общезначимых и символизируемых «стандартов» строительства, без выработки «общего знаменателя формы» – и Гропиус снова и снова разъясняет соответствующую социальную роль индустриализованной и типовой архитектуры, не жалеет сарказма и страсти, ополчаясь против культа своего «я», против «смирительной рубашки» стилизаторского маньеризма современного толка, предающего здоровые потенции новой архитектуры в пользу индивидуалистического произвола и формализма.

«Изоляционистская позиция... – обращался он к американской аудитории, чествовавшей его среди «четырех великих», – будет не в состоянии остановить поток неконтролируемого и дезорганизованного поглощения нашего жизненного пространства. Она направлена в сторону, противоположную концепции *тотальной архитектуры*, которая соотносится со всем целым нашего средообразующего развития и подразумевает объединение на широчайшей основе»⁶. И потому, что он настаивал на этом «объединении на широчайшей основе» и называл своим именем все, что этого требует, а также все, что этому препятствует и является злом окружающей его действительности, он всегда вежливо, но достаточно определенно «ставился на место» теми, кто считает; существующее положение вещей в обществе капитала единственно возможным выражением «прогресса». «Мои идеи, – говорит Гропиус (и в этом можно не сомневаться), – оказались едва ли не под подозрением, а мои коллеги – слишком многие из них – покорно разделяют идею XIX века, согласно которой индивидуальный гений сможет творить лишь в обстановке великолепной изоляции»⁷.

Эта компрометация глубоко гуманистического и, по существу, антикапиталистического ядра гропиусовского учения осуществляется разными путями. Одни пытаются приспособить его к пошлости мещанского эстетизма и воскрешают «дух» Баухауза как новую «религию» и «веру», по заветам которой неплохо бы «оформить» частную квартиру или городскую «общину»⁸. Другие, напротив, причисляют концепцию Баухауза к чисто «ро-

⁵К. Маркс, Экономическо-философские рукописи 1844 года. – К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956, стр. 588.

⁶W. Gropius, Unity in Diversity. – «Four Great Makers of Modern Architecture», p. 226.

⁷W. Gropius, Unity in Diversity. – «Four Great Makers of Modern Architecture», p. 226.

⁸См. E. Schulze, Zwischen, Glashaus und Wohnfabrik. Bremen, 1959.

мантически утопиям», из тех, которые «принципиально неадекватны действительности»⁹. Третьи сводят весь смысл усилий Гропиуса к выработке стиля машинного искусства»¹⁰, а четвертые, поскольку важнейшие сооружения Гропиуса принадлежат 10-30-м гг. и относятся к так называемому «интернациональному стилю», объявляют эту архитектуру умершим этапом абстрактности, функционального ригоризма и «голого порядка»¹¹. «С хвостом годов я тановлюсь подобием чудовищ ископаемо-хвостатых», – мог бы сказать о себе сейчас Гропиус словами Маяковского. И действительно, эта грустная нота порой звучит в его последних выступлениях. Легко понять ее звучание у страстного поборника всеохватывающего и демократического художественного синтеза, самые заветные и честолюбивые помыслы которого насчет миссионерства «тотальной архитектуры» так и остались неосуществленными в обществе торжествующего своекорыстия и формализаторского прогресса. Но объективный культурный смысл гуманистической концепции архитектуры не может быть понижен столкновением с враждебными ему тенденциями, и, понимая это, мы тем более бережно и внимательно должны сохранить и усвоить этот смысл в собственных интересах.

Все сказанное не означает, что в случае с Гропиусом мы имеем дело с художественными и архитектурными идеями чуть ли не готового «коммунистического» свойства. Отнюдь нет. Если культурное ядро его учения, апеллирующее к творческому содружеству всех членов общества, неподвластно капиталистической конъюнктуре, а всесторонность охвата и конкретность разработки всех звеньев архитектурно-художественного синтеза принадлежит современному прогрессу независимо от политических и идеологических границ, то интерпретация всей этой проблематики в духе орфеистского «социального синтеза через искусство и архитектуру» – плоть от плоти романтической традиции и далека от коммунистического понимания путей к «общественной интеграции». Гропиус противоречив. И об этом нужно сказать для предупреждения какой бы то ни было канонизации и тем самым умерщвления того, что было и является живой жизнью человека и его идей не в вакууме, а в толще *типичных художественных противоречий буржуазной культуры XIX и XX столетий*.

Гропиус всегда прекрасно сознавал, что «только в том случае, если каждый аспект общественной деятельности проникнется новой творческой силой, жизнь начнет рефлексировать социальной интегральностью, обязательной для целей культурного прогресса»¹². Но понимал он эту задачу просветительно: безобразность и разорванность жизненной среды человека есть, по его мнению, следствие прежде всего деградировавшей «способности видения» и «чувства формы», и достаточно убедить общество в спасительной мощи этих сил, чтобы прийти к искомому синтезу. «Существующая путаница и парализованность наших городов, – пишет он, – является следствием того, что широкая общественность, непонятливая или незаинтересованная в визуальной значимости своего городского окружения, не принимает участия в решении градостроительных проблем»¹³. Отсюда огромные надежды на воспитание. «Если бы мы раньше осознали необходимость «визуального» обучения... мы бы скорее достигли той общности мыслей, которая необходима для определения рациональных основ современного жилья»¹⁴. Отсюда и прагматический призыв к единению всех «заинтересованных сторон»: «Наша проблема, таким образом, заключается в установлении правильного соотношения и координации между художником или архитектором и ученым, а также человеком дела, бизнесменом»¹⁵. Вместе они смогут сделать гуманизированный стандарт». Наконец, и самое общее, решающее выражение гропиусовских усилий – «охудожествление» промышленного производства всегда имело своим форумом «гуманизацию проявлений машины» и «противодействие односторонности интеллектуализма», а не «скрытую» коммунистическую программу всестороннего развития каждого человека. Этот последний принцип, игравший и играющий столь большую роль в установках Гропиуса, является для него не политической самоцелью общественного прогресса, но инструментальным средством архитектора-воспитателя, без которого немислимо преодоление бесформенности окружающей его жизненной среды.

Но я не случайно подчеркнул значение *художественных противоречий* в концепции Гропиуса. Ибо в той мере, в какой мы имеем дело не с разрозненными элементами, а с

⁹Н. Hübert, Die Soziale Utopie des Bauhauses, Darmstadt, 1963.

¹⁰N. Pevsner, Pioneers of Modern Design, London, 1934.

¹¹J. Jakobus, Twentieth Century Architecture, The Middle Years 1940-65, New York, 1966.

¹²W. Gropius, The Position Architecture in the Century of Science. – «The Architect and Building News», 1951, N 4309, p. 71.

¹³W. Gropius, Tradition et continuité de l'architecture. – «L'Architecture d'aujourd'hui», 1964, N 113-114.

¹⁴Ibid.

¹⁵W. Gropius, The Position Architecture in the Century of Science. – «The Architect and Building News», 1951, N 4309, p. 72.

целостной эстетической теорией современного архитектора, мы оказываемся во вполне *органичном* мыслительном контексте человека искусства, апеллирующего к логике художественной деятельности и естественному сцеплению всех ее категорий, человека, для которого, следовательно, – с этой точки зрения – не существует теоретических противоречий (и не должно существовать!), но который «отягощен» этими противоречиями внутри той эстетической традиции, к которой он закономерно принадлежит.

Как же возможно это, казалось бы, странное совмещение объективной противоречивости, субъективной непротиворечивости и при этом еще и эстетической органичности? Что в данном случае опосредует их связь? Исключительно лишь *внутренняя* противоречивость самого искусства – извечная «двуликость» мира художественных произведений, которые, даря нам «всю жизнь», дарят ее, однако, как «форму», как «прекрасную видимость», которую мы не отождествляем с реальной жизнью. Эта двойственность глубоко животворна, без нее не было бы искусства, но эстетическая мысль (и политическая) не случайно уже тысячелетия, начиная с Платона, держит его под бдительным оком за то, что оно «творит образы, а не подлинное бытие» (Платон, «Государство»). *Художественные противоречия* буржуазной культуры – особенно в последние два столетия – можно назвать перевернутым выражением этого двуединства: творческая диалектика «жизни» и «формы» превращается в их антагонистическое противоборство, а конструктивная гармония формы предпочитается богатству ее жизненных связей. Ибо, как это было строго зафиксировано еще Кантом, в условиях утилитаристского и эгоцентристского раскола жизни ее целостный охват возможен только в *формальной* стихии, через «организационную» автономию и априоризм «конструктивного порядка». Такова конечная причина других превратностей модернистского искусства Запада – его стилизаторства, маньеризма, абстракционизма, техницизма и иных проявлений формализма.

Гропиус воюет с этими фальшивыми ликами искусства и красоты, призывая на помощь силу «видения», «понимания формы», «визуальной коммуникации», силу художника как прототипа «целостного человека», и может показаться, что он хочет устранить противоречия буржуазной художественной культуры теми именно средствами, фетишизация которых как раз эти противоречия и создает. Однако все обстоит гораздо сложнее, и такой вывод не затронул бы эстетической сердцевины вопроса.

Во-первых, при любом самом реалистическом и гуманистическом понимании искусство, как уже отмечалось, остается «жизнью, организованной через форму». Отсюда – естественность и единственность движения художника к жизни «через форму» и огромная роль принципа формы в художественной культуре. Эстетика, даже безмерно преувеличивающая роль формы как закона искусства, есть искаженная эстетика, в то время как эстетика, игнорирующая или дискредитирующая этот принцип, – не более чем псевдоэстетика, маскирующая терминами искусства внехудожественные притязания. Критика концепций, подобных гропиусовской, если бы она захотела принизить принципы «формы» и «визуального синтеза» просто как таковые, не имела бы никакого отношения к существу проблемы и могла бы оставить всякие надежды на ее действительное понимание.

Во-вторых, огромное значение имеет то обстоятельство (об этом еще пойдет речь впереди), что именно в XX столетии социальная роль «проблемы формы» резко возросла. Возросла не только в художественном, но прежде всего в общекультурном плане, что связано с острой задачей типологической символизации несметного числа вещей, предметов техники, природных, научных и социальных фактов, структур общественного быта и т. п., образующих стремительно «расширяющуюся вселенную» современного человеческого мира. Художник, взор которого специально направлен на форму сущего, острее, чем кто бы то ни было, воспринимает ультимативный зов этого эпохального обновления социального символизма и не может не ощущать эту задачу как проблему «жизни и смерти» современного общества. Это и его право и его первая обязанность, и мы должны чутко вслушаться в его непрестанные разъяснения огромности смысла «визуального синтеза».

Наконец, в-третьих, орфеизм Гропиуса вполне закономерно инспирируется своеобразием эстетической специфики архитектуры, которая, в отличие от остальных искусств, «творя образы», одновременно «творит бытие», определяет своими пространственными и пластическими формами непосредственную телесную канву и даже способы нашей повседневной жизнедеятельности. Поэтому в архитектуре невозможно глубоко и честно мыслить ее новую прекрасную структуру, не мысля в то же самое время прекрасности стимулируемого ею нового быта, новых человеческих взаимоотношений, в силу чего всякий подлинно зодчий, так же как и всякий подлинно политик (вспомним «идеальные города» Платона, Кампанеллы, Фурье, Кабе) естественно становится провидцем совершенного образа жизни, к которому он страстно призывает и с которым сплачивает в одно нерасторжимое целое материальные,

технические, биологические, социальные и художественные предпосылки своего искусства. Здесь он закономерный максималист, и значение его «идеала» всегда плодотворно.

* * *

Коренная позиция Гропиуса непосредственно стимулируется мощной традицией поиска художественного синтеза в искусстве и эстетике XIX – начала XX столетий. «Этот трудный век, который породил нас, – говорит от имени символистов Поль Адан, – есть эпоха синтеза»¹⁶. Традиция эта берет свое начало в эстетике философского (Шиллер, Шеллинг) и поэтического (Новалис, братья Шлегель, Вакенродер) романтизма, развивается Рихардом Вагнером и художниками его круга, образует стержневое содержание эстетики французского символизма и постсимволизма, проходит через деятельность Рёскина, Морриса, Ван де Вельде, Немецкого Веркбунда, активно подхватывается русским символизмом рубежа веков (Блок, Вяч. Иванов, Белый) и русским «конструктивизмом» 10-х гг. нашего столетия и на протяжении всего этого длительного периода более или менее дает о себе знать в устремлениях различных художественных течений, локальных группировок и отдельных личностей («назарейцы» и «прерафаэлиты», немецкое «Новое движение», «Югендштиль», голландский «Стиль», Малларме, Скрябин, Чюрленис и т.п.). Этот большой культурно-исторический подтекст гропиусовской концепции архитектурно-художественного стиля жизни объясняет не только ее яркий «надличный» пафос, но, как мы увидим, ее многие специфически художественные и теоретические грани.

Историко-эстетическая мотивировка гропиусовской концепции синтеза начинается в романтической автономизации «божественной вселенной» искусства и «божественной» миссии художника (Гёте: «Художник равен Богу»), *тотальность* которых с самого начала выступала *идейно-эстетическим противовесом* происходившему на практике отрыву искусства от повседневной действительности и *расколу* художественной сферы на автономные *виды искусства*. *Синтезирующий* план художественной практики переносится в плоскость идеального *конструирования* житнетворческой тотальности искусства, в котором способность воображения примирить и гармонизовать все противоположные крайности бытия и сознания усугубляется в степени, обратно пропорциональной недостижимости этой гармонии в реальной жизни расцветшего капиталистического миропорядка. Романтическая тотализация художественного синтеза как представление искусства «в целом» есть изнанка и *необходимое* дополнение этой недостижимости. Необходимое потому, что никакое эстетическое мирозерцание ни в какую эпоху в принципе невозможно без идеального отождествления «всего искусства» с «жизненным космосом», на чем базируется всякий художественный реализм. В романтизме этот житнетворческий пафос художественного идеала в огромной мере стимулируется также и новооткрытым универсализмом капиталистических отношений, идеальным переживанием исторического освобождения человека от прежних локальных форм практики, социального канонизма и т.д.

О важнейшем принципе идеологии тотального художественного синтеза мы читаем уже в эстетике Шеллинга. «Конструировать искусство, – пишет Шеллинг, – значит определять его место в универсуме. *Определение этого места есть единственная дефиниция искусства*. . . » (курсив мой – В.Т.)¹⁷. Определение искусства «в целом» становится одновременно его прогнозированием, конструированием. Представляя такое искусство, романтический художник необходимо самоопределяется через него во всем окружающем его мире. Соотношение личности и общества, идеального и реального, субъективного и объективного, необходимости и свободы, чувства и рассудка и т. п. здесь в такой же мере постигается, в какой и *устанавливается* в качестве содержания гармонизованной вселенной, где преодолевается непримиримая в реальной действительности антиномичность этих элементов. В этой своей роли метод художественного «конструирования» сугубо модален – он постулирует именно долженствование такой связи как единственно возможное разрешение проблемы.

Это долженствование опирается всецело на «то, что способно, оставаясь особенным, вместить в себя бесконечное»¹⁸. Иначе говоря, здесь за позитивным установлением художественного «универсума» всегда звучит «роковой» вопрос: *какой* и *как* можно мыслить себе ту синтезированную действительность, в которой мир *единичных* явлений был бы вместе с тем и зеркалом всеобщего содержания практики универсальности человеческого от-

¹⁶См.: P. Delsemme, Un theoreticien du symbolisme Charles Morice, Paris, 1958, p. 195.

¹⁷Ф.-В. Шеллинг, Философия искусства, М., «Мысль», 1966, стр. 72.

¹⁸Ф.-В. Шеллинг, Философия искусства, стр. 67.

ношения к миру, зеркалом идеала? Вопрос этот, как мы увидим, остался «роковым» и для Гропиуса, как он неустраним для всей буржуазной художественной культуры. И тут мы снова возвращаемся в лоно неповторимой специфики искусства: при всей объективной неразрешимости этого вопроса он парадоксальным образом разрешается в рамках художественной деятельности средствами *целостной формы*. Ведь всякая «форма» есть нечто индивидуально-конкретное, будучи в то же время не самой данной вещью, а всеобщим законом ее структурной организации. Шеллинг говорит об этом: «Так как всякое конструирование есть представление вещей в абсолютном, то конструирование искусства есть по преимуществу *представление его форм* как форм вещей, каковы они в абсолютном, и потому также и самого универсума как абсолютного произведения искусства»¹⁹.

Действительно, там, где все сущее может быть гармонизовано только в стихии «форм» и их «представлениях», там задача гармонизации всей жизни естественно может быть воспринята как идентичная смыслу «абсолютного художественного произведения». Эта закономерность обратима – там, где художественное творчество, оторванное от жизни, обращено к «абсолюту», там «абсолютное произведение искусства» стремится объять в качестве элементов своего формального космоса все сущее: людей, события, вещи, природу, государство. В обоих случаях все они начинают фигурировать в роли *художественных* фактов. Идеология «конструктивного» и тотального художественного синтеза, по существу, сливается в одно *неразличимое* целое искусство и философию, искусство и политику – превратный момент, который характерен для всех ее адептов.

Шеллинг как бы предугадал существо творческого метода, который с конца XIX столетия и особенно в эпоху жизни Гропиуса приобрел господствующую роль в «синтетических» устремлениях западного искусства. Еще раньше, в знаменитых «Письмах об эстетическом воспитании человека», Шиллер сформулировал важнейшие положения, проясняющие романтическое миссионерство «эстетического человека» и «эстетического государства». Поэты-романтики заявили во весь голос об уникальной автономной мощи «божественного» художника и «вселенной искусства». А братства «назарейцев» и «прерафаэлитов» попытались продемонстрировать на практике идею «общины художников», направляемой не артистической, а в первую очередь моральной, этической сущностью человека.

До стройного эстетического целого эти тенденции дополнила гениальная разработка *художественной* стороны задачи в виде теории *синтеза видов искусства и синтетического художественного произведения* (Gesamtkunstwerk), изложенной композитором Рихардом Вагнером в его теоретических сочинениях: «Искусство и революция» (1849), «Искусство будущего» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850) и «Опера и драма» (1851). В детальнейших анализах компонентов этого синтеза и новой *интегральной художественной формы*, которую сам Вагнер стремился обрести в строении «музыкальной драмы», совершилось первое наполнение романтической «вселенной искусства» физическими, чувственными характеристиками художественной реальности, свободными от символической атрибутивности искусства прошлых эпох.

«Свобода человеческих способностей, – пишет Вагнер, – есть универсальная способность или всеспособность (die Allfähigkeit). Лишь искусство, которое отвечает всеспособности человека, является свободным, но таковым не является вид искусства, основывающийся на отдельной человеческой способности»²⁰. При этом художник-романтик делает радикальный шаг вперед в сравнении с романтиками-философами, он обращается «не к воображению, а к чувственному организму во всей его полноте», ибо, по Вагнеру, «только испытывая невыразимую радость перед физическим миром, человек может использовать его для искусства, только благодаря физическому миру у него может возникнуть желание создать художественное произведение»²¹.

В вагнеровском «гезамкунстверке» – в его музыкальной драме – осуществлялось сложное, многосоставное вторжение в художественную сферу физических качеств движения, танца, речи, пения, жеста, звука, света, цвета, изображения архитектурного пространства и т.п.²². Однако гораздо более перспективной для определения сущности нового художественного синтеза оказалось решительное *сопряжение* Вагнером *тотальности этого синтеза с тотальностью чувственно-физических характеристик всестороннего проявления человека* как живого, реально действующего социального существа, а не только воображаемого.

¹⁹ Там же, стр. 80.

²⁰ R. Wagner. Gesammelte Schriften, Bd III, Berlin, 1904, S. 103.

²¹ Р. Вагнер. Искусство и революция, М., 1918, стр. 12.

²² Вагнер выступил и реформатором театральной архитектуры. Известно, что он дружил с Готфридом Земпером, создателем здания Дрезденской оперы и основателем функциональной теории современной архитектуры.

Представление *всеобъемлющей* полноты таких характеристик, выступающих *определенными интегральной художественной реальностью*, в качестве необходимой предпосылки и условия подлинного освобождения человеческой жизни от ига механицизма и раздробленности стало в ближайшие после этого десятилетия коренным идейно-эстетическим мотивом всех образующих это движение поисков.

XIX век, век расцвета естественнонаучного объективизма, промышленного прогресса, век буржуазных революций и социалистических теорий, стремительно раскрепощал все богатство предметных определений жизни – феномены природы, способы производства, законы функциональной правдивости, структуры человеческих взаимоотношений, понимание материала и формы, качества изобразительности, конструктивности и т.п. – от прежнего идеологизированного фетишизма и ставил их перед общественным сознанием в значении атрибутов исторически новой, немистифицированной реальности свободного человека. Однако в повседневной практике *буржуазного* искусства происходило нечто прямо противоположное – пышным цветом цвело стилизаторское убожество декоративизма, новые же искания отгораживались от жизни в изоляционизме «искусства для искусства». Со всех этих точек зрения концепция тотального художественного синтеза выступала как идеальное моделирование «новой действительности», в которой прогрессивный универсализм новых черт общественной практики совпал бы с *правдивым творческим проявлением человека*.

Величие вагнеровского анализа проблемы обнаружилось, далее, в том, что он первый назвал *революцию*, уничтожающую «всеобщее рабство механических существ», решающим условием возвышения на уровень «свободного и артистического человечества» и органического слияния искусства с жизнью. Это не была пролетарская или социалистическая революция, но в представлении Вагнера – революция беспрецедентная по своему социальному радикализму, сметающая все оковы современного ему капиталистического рабства, ига лицемерия, денег, праздности, механицизма, устанавливающая подобие коммунистического общества, свободного и всестороннего развития людей.

Вагнер понимал, что «исключительно с помощью искусства» нельзя достичь совершенного общества, что это сделают только «будущие революции», следствием которых будет «все более и более художественное воспитание людей»²³. Но в предвидении и предварении того времени, когда «мы все сделаемся художниками», искусству принадлежит единственная в своем роде роль прогнозирования будущего, и здесь снова со всей силой звучал лейтмотив романтической синестезии: «Искусство и его учреждения могут сделаться предвестниками и моделью для всех будущих коммунальных учреждений; идея, объединяющая корпорацию художников... может быть применена и ко всякой другой социальной группе, которая поставит перед собой определенную цель, достойную человечества; ибо вся наша будущая социальная организация, если мы достигнем истинной цели, будет и не сможет не носить художественный характер»²⁴.

Впоследствии Гропиус почти слово в слово повторит эти мысли о «корпорации художников» как прообразе гармонической социальной организации. Он мог бы с чистым сердцем подписаться и под следующим прогнозом Вагнера о будущем архитектуры, ибо, основывая в 1919 г. свой Баухауз, прорекламировал то же самое. «Архитектура выйдет из цепей рабства, – писал Вагнер, – освободится от проклятия творческого бессилия и проявит свободную, неистощимо производительную деятельность лишь тогда, когда эгоистически разделенные человеческие искусства найдут свое искупление в общем произведении искусства будущего, когда *современный человек полезности* (der Nützlichkeitsmensch) искупится в будущем *человеке искусства* (der Künstlerischenmensch)²⁵. Но наиболее самостоятельным и творческим вкладом Вагнера в дальнейшее развитие идеи художественного синтеза явился уникальный анализ синтетической и интегральной структуры «гезамткунстверка» – единства всех человеческих искусств как зеркала и модели всесторонности и целостности идеального образа жизни.

В XX столетии гропиусовский Баухауз имел своей непосредственной целью достижение именно этого единства. Но за последние десятилетия прошлого века эволюция буржуазной художественной практики ознаменовалась целым рядом специфических черт, которые наполнили задачу художественного синтеза совершенно новым содержанием, хотя кажется, что изменялись лишь предпосылки реализации его старого содержания. Основные из этих черт были следующими.

Во-первых, сами по себе различные виды искусства, казалось бы, обнаруживали тенденцию к принципиально иному развитию, чем это предусматривается идеями их синтеза.

²³Р. Вагнер. Искусство и революция, стр. 24.

²⁴Там же, стр. 32.

²⁵R. Wagner, Gesammelte Schriften, Bd III, S. 129.

К концу века разъединенность видов искусства не ослабла, но приняла форму их открытой *автономизации* в принципе «чистых искусств», раскрывавших первичную силу своего основного выразительного средства (слова, цвета, пластики, звука и т.п.) за счет демонстративного освобождения его от связи со средствами других искусств. В своем пределе эта тенденция объективно означала то переосмысление выразительности основных элементов художественной формы, на базе которого только и возможна была бы их подлинная интеграция. Но этот смысл постоянно и грубо искажался неискоренимым буржуазным изоляционизмом творчества.

Во-вторых, резко усилился процесс *плюрализации* художественной практики, вторжения в нее массы новых феноменов, не имевших ничего общего с прежними формами художественного синтеза (главным образом в церковных и дворцовых ансамблях). Выражением этой плюрализации было и колоссальное омассовление художественной продукции (за счет снижения ее качества), развитие таких новых архитектурно-художественных объектов, как вокзалы, административные здания, фабрики, массовое жилое строительство, международные выставки и т. п., нарождавшееся индустриальное искусство, фотография и многое другое. В противоположность профессиональному искусству общественное мнение склонялось к расширению и уравниванию самых разнородных задач как одинаково художественных, к объективному размыванию границ «художественного произведения», что, со своей стороны, чрезвычайно усложняло проблему синтеза искусства. В течение XIX века были предприняты попытки обрести новый «гезамткунстверк» сначала в парковой архитектуре, затем в музеях, еще дальше – в театрах, наконец, в ансамблях международных выставок. Но они все оказались одинаково бесплодными и бесперспективными. Существенным выводом из всех таких попыток стало понимание *недостижимости синтеза в форме традиционного «художественного произведения»*, хотя бы очень большого по своим размерам. Практика рвала эти тесные рамки и настойчиво выводила задачу синтеза в хаотическое море самой жизни.

В-третьих, свое решающее историческое слово произносит бурный технический прогресс и утверждение гигантской промышленной индустрии в качестве основного фактора, определяющего теперь жизненный уклад и способы развития ведущих капиталистических стран. Те сферы художественного сознания, которые убеждаются в тщетности реализации «синтетических» задач на поприще индивидуалистической конкурентности и самоценной «абсолютизации» традиционных искусств, радостно связывают свои надежды с промышленным строительством и архитектурой индустриальных форм как непосредственно общественным и «здоровым» руслом современного формообразования. «Индустрия» воспевается как главенствующий эстетический стимул не только архитекторами (в лице деятелей «Нового движения», каковы Отто Вагнер, Адольф Лоос, Ганс Пёльциг, Петер Беренс, ван де Вельде, Луис Салливен), но и поэтами, писателями и художниками, а связь со сферой индустриального формообразования становится синонимом нового реализма, антиромантизма и антиэстетизма, готовности ответить на насущные запросы жизни по ее художественному пересозданию²⁶.

Наконец, в-четвертых, на сцену выступает промышленный пролетариат не только как основной человеческий субъект индустриального труда, но и как господствующий социальный компонент всей жизни страны, с нуждами и требованиями которого нельзя не считаться также и в художественной области. Поскольку собирательная форма художественного синтеза невозможна без опоры на *общезначимое человеческое содержание*, «естественный человек», «свободные люди» и т.п. гуманистические абстракции прежних проектов «гезамткунстверка» отступают в тень перед вставшей во весь рост реальностью *Человека Труда* и условий его социального развития. Историческую миссию пропаганды его эстетических требований осуществляет Уильям Моррис – великий социолог и революционер, принявший марксизм как программу переделки ненавистного ему капиталистического общества. Идеал художественного синтеза жизни опустился с небес романтизма на усеянную заводами, огромными городами, машинами, миллионами эксплуататоров землю.

Взятые вместе, указанные факторы запечатлели уже вполне *современную* ситуацию в проблеме синтеза искусства и жизни, так же как отчетливо выразили степень ее объективной творческой сложности. Причем наибольший вес имели именно последние два фактора: универсализм индустриального способа производства жизненной среды общества и проявление исторической роли нового общественного и демократического субъекта искусства.

²⁶ «Искусство должно быть понято, – писал Петер Беренс, – как обыкновенный частный предмет, обслуживающий нас в соответствии с нашей потребностью. Мы не хотим эстетики, выискивающей свои правила в романтических мечтаниях, – нам нужна эстетика, базирующаяся на полноте закономерностей бурлящей жизни» (цит. по кн.: Н. Platz, Die Baukunst der neuesten Zeit, Berlin, 1930, S. 11).

С этого момента пальма первенства в дальнейшем утверждении идеи синтеза принадлежит тем мыслителям, которые счастливым образом оказываются на уровне действительной сложности этой проблемы, и одним из немногих таких людей становится Вальтер Гропиус, вступающий в начал XX столетия в круг своих замечательных предшественников.

До этого символистская и постсимволистская эстетика (Малларме, Блок, Белый, Валерий, Элиот) по-своему разрешила проблему художественного плюрализма и синтеза в рамках *отдельного* вида искусства, постулировав и продемонстрировав в поэзии, живописи, музыке, прозе сначала синтетичность художественной формы как ее «многослойность», репрезентирующую в одном искусстве возможности многих искусств, а затем и несинтетическую *интегральную структуру каждой формы* на основе многозначной аналоговости каждого из ее элементов (многозначность «артикуляционной» функции формы, «мелодической», «световой» и т.п.). Это было определенным шагом вперед, так как способствовало устранению ошибок механического понимания синтеза искусств и раскрывало некоторые существенные тонкости органически художественного способа движения к синтетической форме. Но этот шаг не выходил за пределы «царства искусства» и остался лишь одним из моментов в трудном решении практической задачи нового художественного синтеза.

Последним словом в рассмотренной нами тенденции, непосредственно предварившим появление Гропиуса, была деятельность и установки основанного в 1907 г. Немецкого Веркбунда – объединения художников и промышленников, поставившего своей целью «осуществить отбор всех лучших действующих возможностей в искусстве, индустрии, ремесле и торговле»²⁷. Веркбунд первый принял условия всеохватывающего промышленного производства предметной среды в качестве императивного требования для художественного формообразования, базирующегося на принципе *универсальной функциональной правдивости и универсального визуального единства всех предметных форм*. Это было огромным шагом вперед к вполне современному решению задачи. Не случайно с Веркбундом связана активная деятельность лидеров архитектуры XX столетия: Беренса, Бруно Таута, Мисс ван дер Рое, Гропиуса и других.

Программа Веркбунда ознаменовала самоопределение принципов эстетики *функционализма* и вместе с тем обнажила глубочайшее противоречие между объективным универсализмом ее смысла и изоляционистским культом «самостоятельных требований данного предмета», отдельной «вещи», удовлетворяющей *автономную* бытовую или промышленную потребность. Жизненная органичность функционального метода, его действительная художественная правдивость впервые потребовала *типизации* содержания промышленного формотворчества (и понятие «типизации» всплывает в установках Веркбунда), но эта типизация выкраивалась по мерке индивидуалистических отношений и, таким образом, неодолимо переводилась в плоскость только формы вещей, порождая их эстетизированные стандарты как отражение *стандартизованных человеческих функций*. Проблема художественного синтеза, следовательно, снова – в который уже раз! – неодолимо перерождалась в *формальную задачу*, что наглядно выражалось в позиции одного из основателей Веркбунда – Германа Мутезиуса. «Помочь форме снова обрести ее права, – писал Мутезиус, – вот что должно стать фундаментальной задачей нашего времени, содержанием любой художественной реформы, о которой сегодня может идти речь»²⁸. Именно силой «формы» – организованной и «типизированной» – Мутезиус предполагал выиграть острейшую борьбу с современным состоянием, со стилизаторским характером художественной лжи и суррогатов красоты, борьбу за «спокойную уверенность», «непритязательность», «незамаскированную и ясную буржуазную убежденность» современного быта.

Веркбунд сыграл большую роль в художественно-стилистическом освоении форм и средств предметной среды, создаваемой индустриальным производством, в постановке формообразующей задачи исторически нового типа. Но его отгороженность от сферы и вопросов социального функционализма жизненной среды, от «человеческого» и «общественного» смысла социальной среды ограничивала и во многом парализовала здесь возможности решения проблемы нового художественного синтеза жизни, как она была поставлена временем. Даже по сравнению с вагнеровским прогнозом возрождения прекрасной архитектуры (превращение «человека пользы» в «человека искусства») это было шагом назад. Достижения других видов искусства Веркбунд использовал крайне узко и утилитарно, не интересуясь проблемой их интеграции.

Тем не менее влияние установок Веркбунда и самого Мутезиуса на Гропиуса было велико и принципиально. Являясь с 1907 по 1910 г. ассистентом Петера Беренса, Гропиус

²⁷Цит. по кн.: N. Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung*, Hamburg, 1957, S. 28.

²⁸Цит. по кн.: J. Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, Berlin, 1964, S. 190.

был посвящен во всю «кухню» этой организации, во все ее идеи, в большие веркбундовские дискуссии накануне первой мировой войны²⁹. Так, во всем его дальнейшем творчестве находит глубокий отклик и настойчивое продолжение коренной принцип Мутезиуса о решающей роли «типизации формы» в архитектуре и промышленном производстве вещей как условия целостной организации жизни³⁰. Отсюда все дальнейшие подчеркивания Гропиусом роли «общего знаменателя формы» как противоядия индивидуалистическому разброду. Не прошел бесследным для Гропиуса и глубоко укоренился в его мирозерцании опять-таки мутезиусовский пафос «прав формы» как «фундаментальной задачи» времени (у Гропиуса – принцип «визуального единства» жизни). Наконец, и последующий «архитектуроцентризм» Гропиуса в вопросах художественного синтеза не обошелся без опоры на того же предшественника: «Архитектура, как ритмическое оформление наших повседневных жизненных потребностей, – читаем мы, в частности, у Мутезиуса, – образует то прочное основание, на котором оказывается возможным воздвижение всей внешней формы жизни»³¹.

Первые годы деятельности Веркбунда и начало (с 1910 г.) собственной практики Гропиуса как архитектора – рубеж, отделяющей предшествующее постепенное развитие новой европейской традиции художественного синтеза от ее «скачкообразного» и грандиозного исторического переосмысления в 20-е гг. Как мы видели, процесс этого развития с каждым этапом наделял задачу синтеза все новыми и новыми гранями – социологическими, идейно-эстетическими, практико-художественными, даже технико-экономическими, отразившими объективную логику эволюции и самоопределения этой проблемы за время «классического» капитализма (от французской буржуазной революции 1789 г. до Великой Октябрьской социалистической революции 1917 г.). Их содержание – в том числе содержание охватывающего их общим контуром *романтико-утопического* принципа тотального синтеза жизни «через искусство» – оказывается полностью проясненным в этом своем историческом качестве, а средства его реализации *как будто бы* вполне созревшими (расцветшая формализованная мощь «автономного» искусства и его «очищенных» элементов, начинающаяся обобщественность жизненного уклада империализма, научно-технический прогресс и новое возрождение архитектуры).

Историю не поправляют, хотя и создается она самими же людьми. Возможно, некоторые из тех, кто к началу XX века был одержим идеей художественного синтеза, представляли в своем воображении какое-то «мирное» завершение его «логической» подготовки. Но именно в начале этого века свершились два огромных события, которые определили *политическое* лицо эпохи и именно в этом своем значении стали катализаторами также и «реакции синтеза» в рассматриваемой нами области, придав ему вполне *реальную* социальную окраску. Эти события – первая мировая война и последовавшие за ней социалистические революции в России и в Европе. Вагнер ждал революции, через полвека после него ее пришествие эстетическим путем возвести русские символисты. И явление революции, действительно, не оказалось неожиданным или посторонним для судьбы художественного синтеза. Более того, оно стало *решающим* именно в эстетическом смысле, прояснив тот факт, что возрождение общественной ценности «соборного действия коллектива» и «соборного искусства» не подвластно *только* искусству. Как писал Вяч. Иванов, проблема художественного единства, «которая именно потому, что *не допускает иного решения, – решения посредством искусства только и в пределах только искусства – поистине является центральным очагом культурно-исторической революции, нами переживаемой. Искусство бессильно создать хор; но жизнь может*» (курсив мой – В.Т.)³².

Это был русский, позднее, в 20-е гг., советский радикализм основного эстетического вывода из неизбежного сопряжения судьбы искусства с общенародной революцией. На Западе к нему не пришли, не пришел к нему и Гропиус. Но об этом необходимо сказать, ибо, независимо от субъективных чаяний мыслителя и даже традиции буржуазного эстетизма любой идеолог художественного синтеза сегодня, как и полвека назад, имеет дело прежде всего с *обнажившейся проблемностью реального уравновешения «искусства» и заново пе-*

²⁹ Сам Гропиус состоял членом Веркбунда с 1911 г.

³⁰ Первый и второй тезисы доклада Мутезиуса на веркбундовской конференции 1914 г. гласили: «1. Архитектура и вместе с ней вся сфера творчества в Веркбунде проникается типизацией, и только благодаря ей можно снова достичь той всеобщности смысла, которая была свойственна эпохам гармонических культур. 2. Только посредством типизации, понимаемой как результат некоей благотворной концентрации, можно снова обрести пути к всеобще значимому и самостоятельному вкусу» (цит. по кн.: J. Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, S. 210).

³¹ Цит. по кн.: J. Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, S. 202.

³² Вяч. Иванов. О кризисе театра. – «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические», М., 1916, стр. 286.

режиссируемой «жизни». В XIX веке так вопрос не стоял, в XX веке он оказался предельно острым.

* * *

Начав свой самостоятельный творческий путь вполне уже зрелым двадцатисемилетним архитектором, Гропиус прежде всего трезво и беспрекословно принимает реальность сформировавшегося «индустриального общества» и условия машинного производства как наиболее общезначимый позитивный факт и решающее требование к новой деятельности архитектора и художника. Никаких сомнений и социологического критицизма, никакого желания так или иначе «поставить на место» технику в ее взаимоотношениях с искусством. *Художественное формирование индустриальной продукции, возможности и задачи искусства в индустриальном обществе* – таковы две стороны одной проблемы, которую Гропиус осознает и ставит не в «инструментальном», «вспомогательном» ее значении (как это было свойственно Веркбунду), а в значении генетически-изначального и абсолютного принципа вообще всего нового предметного формообразования. Такие качества, как «универсализм», «массовость», «стандартизованность», «технологичность» и другие, образуют содержание этого принципа не только в роли совершенно неизбежных и всеохватывающих, но и вполне *творческих* характеристик деятельности современного архитектора.

В 1910 г. Гропиус вырабатывает совместно с Беренсом меморандум о типизации и массовом индустриализованном производстве малометражных квартир, а вскоре после этого осуществляет свои первые крупные сооружения: фабрику обувных колодок «Фагусверк» (1911) и выставочное здание Веркбунда на Кёльнской выставке 1914 г. (оба в соавторстве с А. Мейером). Впоследствии, в 1953 г. на юбилее Гропиуса, Мис ван дер Роэ назвал в числе важнейших заслуг Гропиуса эти «первые совершенные воплощения архитектуры из стекла, стали и кирпича»³³.

Для самого Гропиуса, однако, эти произведения были чем-то несравнимо большим, чем архитектурные успехи. Казалось бы, частные – по отношению к идее художественного синтеза – строительные факты, эти сооружения вместе с определившимся вниманием к типизации и стандартизации формы оказались ядром, скрывавшим потенциальную энергию своего целостного распускания в подлинно современную структуру именно художественного синтеза. В самом деле, *единство жизненной среды* общества всеохватывающе опосредуется в нашем столетии индустриальным способом производства, единство же этих сторон – не только предметное, но и человечески-социальное – невозможно без художника, выявляющего органику промышленного формообразования, и без массового потребителя, откликающегося на эстетическую правдивость новых форм жизненного окружения. Таким образом, *вещественный и человеческий* компоненты взаимно требуют здесь друг друга, причем во всем универсализме своих качеств и способностей, а поскольку физическая реальность жизненной среды объединяет все множество характеристик формы (и пространство, и пластику, и цвет, и свет, и движение, и структурность и т. д.), то адекватное раскрытие ее человечески выразительного смысла требует и полного *единства всех искусств*, отнесенных к нашей способности их интегрального усвоения.

Всего несколько лет потребовалось Гропиусу, чтобы уже к концу 10-х гг. осознать ультимативную слитность этих условий как программу нового синтеза с его стержневой проблемой «искусство и индустрия». С этого момента на протяжении всего жизненного пути Гропиус приходил ко все новым и новым художественным, архитектурным, техническим, политическим, экономическим, воспитательным, моральным или психологическим выводам из ядра художественно-индустриального единства.

Впрочем, даже самый широкий интерес к теме «индустрия и искусство» мог бы не вывести Гропиуса за пределы «дизайнерства», если бы сама окружавшая его действительность не конкретизировала каким-то образом задачу художественного синтеза как задачу *социальной интеграции*. Как будто бы неожиданно стимулом такой конкретизации оказалась именно первая мировая война, разверзшая пучину хаоса под определившимся капиталистическим миропорядком. Нравственно ответственное художественное сознание естественно для себя восприняло и оценило зрелище этого *хаоса и распада* как выражение, во-первых, отсутствия в жизни той «гармонической слитности», на обобщающем значении которой настаивает искусство, и, во-вторых, как свидетельство банкротства самых благих художественных идеалов, коль скоро сознание и воображение оторваны от рокового дела жизни

³³См.: S. Giedion, *Walter Gropius Work and Teamwork*, London, 1954, p. 17.

и существуют для самих себя. Не только свидетель, но и участник войны (даже кавалер четырех боевых орденов), Гропиус именно в эти годы приходит к далеко идущим выводам о художественной интеграции жизни через синтетическую «архитектуру» как спасительном средстве против жизненной дисгармонии и против разрыва мысли и дела. «После дикого извержения войны, – приведем слова самого Гропиуса, – каждый мыслящий человек ощутил необходимость в смене своей интеллектуальной позиции. Каждый в своей собственной сфере горел желанием перекинуть мост через пропасть между идеализмом и практикой. Именно тогда я осознал высшее призвание архитектора моего поколения».

Красноречиво и эмоциональное свидетельство обобщенной оценки Гропиусом жизне-строительной участи современной ему массовой архитектуры, относящееся к этому же времени: «Что такое архитектура? Всего лишь кристально ясное выражение благороднейших помыслов человека, его усердия, его человечности, его веры, его религии! Так было когда-то. Но кто же из живущих в это проклятое время понимает эту всепроникающую и одухотворяющую сущность строительства? Мы шествуем по своим городам и не воем от стыда за эти пустые мерзости! Одно нам ясно: эти серые, пустые и бездушные ловушки, в которых мы живем и работаем, останутся для грядущих поколений постыдными свидетельствами духовного падения нашего собственного поколения, которое забыло о великом едином искусстве...»³⁴.

Если катастрофа мировой войны ускорила переосмысление Гропиусом социальных границ архитектуры в духе жизнестроительного универсализма, то социалистическая революция 1918 года в самой Германии и образование Веймарской республики в «столице искусств» сделали в это же время явью решающий для программы социально-художественной интеграции *общеэзначимый человеческий компонент* синтеза. Таковым выступил народ, трудовые массы общества, которые в революционной социалистической атмосфере воспринимались передовыми деятелями искусства как новообретенное и здоровое содержание для художественной деятельности, стремящейся к слиянию с реальной жизнью.

Это радостное умонастроение в огромной степени стимулировалось и обстановкой величайшей пролетарской революции в России, энтузиастические волны которой перехлестывали через границы и распространялись по Европе, в том числе и в своем исторически новом культурно-художественном значении.

Революция в Германии стала непосредственным поводом организации в Берлине Трудового союза во имя искусства (*Arbeitsrat für Kunst*) – кружка берлинских архитекторов и художников под руководством настроенного прокоммунистически Бруно Таута. Позиция Союза выражалась в следующих знаменательных положениях: «Искусство и народ должны образовывать единое целое! Искусство должно быть отныне не гениальностью немногих, а счастьем и жизнью массы»³⁵. Члены группы разрабатывали проекты «народных домов» для синтезированных театрально-музыкальных представлений, сооружений, которые, по мысли Таута, призваны были стать символами «гордости социальной республики»³⁶.

Гропиус был членом этого Союза и воспринял не только его будоражающий социальный пафос, но и восходящие эстетическому социализму Морриса концептуальные установки об искусстве как *неотъемлемом условии счастья повседневного массового труда*. Возможно, он сделал из этого гораздо более трезвые и программные выводы, чем это представлялось членам Трудового союза во имя искусства, так как нашел в этих установках то *общеэзначимое* социальное содержание, тот человеческий субъект искусства, без которого его «синтетической архитектуре» не хватало бы главного, чтобы стать подлинно гуманистическим целым.

При этом решающее значение имел тот факт, что впервые в новой европейской истории и после предшествующего столетия романтической и утопической пропедевтики художественного синтеза его «человеческий» и «общественный» субстрат выступил – как, естественно, казалось в эти годы – *победившей реальностью «народа»*.

Большого желать не приходилось, и можно только представить, в каком состоянии счастливейшего озарения от вроде бы *свершившегося* слияния важнейших условий художественного синтеза Гропиус с горячим сердцем и ясным разумом приходит к созданию главного дела своей жизни – института художественно-промышленного искусства, открытого в 1919 г. в Веймаре под названием Государственный Баухауз. Организационному оформлению института предшествовало приглашение Гропиуса еще в начале военных лет на пост руководителя Веймарской школы прикладного искусства, в должности которого он сменил ван де

³⁴ «Ausstellung für unbekannte Architekten, veranstaltet vom Arbeitsrat für Kunst», 1919, Katalog.

³⁵ «Arbeitsrat für Kunst. Manifest von 1918», S. 2.

³⁶ О романтическом характере этих проектов можно получить представление по современному изданию: «Die glänzende Kette. Visionäre Architekturen aus dein Kreis um Bruno Taut 1919–1920», Berlin, 1966.

Вельде. Получив свободу действий, Гропиус преобразует школу по своей программе, и из слияния ее с Высшей школой изобразительных искусств в Веймаре рождается Баухауз. Он великолепным образом увенчал предысторию современного художественного синтеза и открыл первую страницу его новой, немистифицированной истории уже вполне *практически реального* орудия общественного прогресса.

Не останавливаясь здесь на характеристике всех сторон практической деятельности Баухауза, поскольку это не исторический обзор, уясним, в чем следует усматривать конкретный смысл этого замечательного достижения³⁷.

Начальный период баухаузовского понимания художественного синтеза отмечен преимущественно эмоциональным устремлением к «соборному» синтезу архитектуры, скульптуры и живописи под эгидой первого из этих искусств. Это единство символически представлялось тремя башнями лучезарного собора на гравюре живописца Лионеля Фейнингера, сопровождавшей первый манифест Баухауза. В самом манифесте провозглашалось: «Баухауз устремлен к собиранию в единство всех художественных творений, к воссоединению всех художественно-творческих дисциплин в новую архитектуру как ее неотъемлемых составных частей. . . Конечная цель всякого художественного творчества есть здание! Украшение его первоначально было важнейшей задачей изобразительных искусств. Сегодня они пребывают в самодовольной обособленности, из которой они опять могли бы быть извлечены сознательной совместной деятельностью всех творческих работников. Архитекторы, живописцы и скульпторы должны снова научиться понимать и схватывать многоаспектную форму сооружения с тем, чтобы заново суметь самим ощутить в собственных произведениях тот архитектурный дух, который был утерян в салонном искусстве»³⁸. Так под прямым влиянием аналогичного пафоса Трудового союза во имя искусства мыслил Гропиус в первые годы своего предприятия реальное осуществление связи искусства с народом: раскол искусств и их эстетская «абсолютизация» есть следствие их отрыва от реальной жизни. Поскольку именно с ней имеет дело архитектура, постольку обращение искусства на пользу жизни подразумевает их синтез с архитектурой и подчинение ей. Мысль справедливая, но в таком виде слишком схематичная и мало что говорящая о последующей грандиозности баухаузовской программы.

Гропиус придерживался ее до 1922–1923 гг. и, следовательно, особенно явно зависел в этот период от традиционно-буржуазного взгляда на синтез как движение «в искусстве» и «через искусство»³⁹. В это время деятельность Баухауза и воспитание в нем определялись сравнительно традиционными художниками («станковистами» и «монументалистами»), такими, как скульптор Герхард Маркс, живописцы Оскар Шлеммер, Лионель Файнингер и Пауль Клее. Соответствующий учебный план института был разработан Иоганнесом Иттенном. Институт представлял собой «общину Баухауза» – содружество мастеров и подмастеров, которые все вместе по примеру средневековых мастерских направляли свои усилия к выработке «гезамткунстверка» «под сенью великой архитектуры». «Община» выступала вместе с тем и моделью «социального организма», внутри локальных рамок которого Гропиус пытался обрести все жизненные и человеческие реалии искусства. Таким образом, все это выглядело несколько наивно, если иметь в виду определение главных целей.

Однако конкретное художественное творчество мастеров и учеников и в этот период в большой степени направлялось интересами *промышленного* изготовления продукции. Взаимоотношение искусства с техникой продолжало руководить всеми помыслами Гропиуса, и увлечение полуремесленными формами синтеза искусств в архитектуре было, так сказать, «негативным» ответом на главный вопрос о возможности культивирования *творческого человека* в противовес одностороннему «машинизму», без чего нельзя было рассчитывать ни на какую органику слияния искусства с жизнью.

Организованная Баухаузом в 1923 г. выставка своей продукции под названием «Искусство и техника. Новое единство» продемонстрировала красноречивые успехи школы в создании целесообразных и новаторских по своему материально-художественному реше-

³⁷ На русском языке довольно подробное изложение программы и деятельности Баухауза содержится в статье: Л. Пажитнов, Творческое наследие Баухауза.– «Декоративное искусство СССР», 1962, №7, 8.

³⁸ «Bauhaus 1919–1928», Teufen, 1955, S. 16.

³⁹ Об этом можно судить и по знаменательному письму Гропиуса Бэру о программе русских конструктивистов: «Сегодня я вновь с большим интересом прочел и продумал программу русских художников; в ней выражены прекрасные мысли. . . они, в сущности, вполне совпадают с нашими стремлениями, за исключением одного момента, не вполне выявленного в русской программе и представляющегося нам особенно значительным: это – слияние всех искусств под сенью «великой архитектуры». Эту идею, как существенный признак нашего движения, мы просили бы вас передать русским художникам» (Бюллетень «Художественная жизнь», 1920, №4). Как известно, русских конструктивистов волновало не собственно «искусство», а социальное «жизнестроительство».

нию вещей и произведений преимущественно интерьерного архитектурного ансамбля. Они получили общее признание, так же как и сами принципы баухаузовского художественного синтеза, ставшие достоянием передовой европейской общественности. Однако только в ближайшие после этого годы эти принципы полностью оформились в своем действительно *обобщенно-теоретическом* значении как ясные основания для разработки форм нового художественного синтеза.

Это происходит начиная с 1923 г., когда в учебном плане и в художественно-творческих установках Баухауза (И. Иттен к этому времени покинул институт) очень быстро возобладала *эстетика конструктивизма*, непосредственно внедренная в сферу Баухауза группой голландских конструктивистов под руководством живописцев Тео ван Дусбурга и Пита Мондриана. Движение голландских конструктивистов под названием «Стиль» оформилось в 1917 г. и еще к 1920 г. самостоятельно (но в русле общеевропейского развития этого художественного мирозерцания) выработало четкие положения художественно-социального синтеза. В отличие от программы Гропиуса, с самого начала связывавшей свою эстетику с реальным производством архитектуры и бытовых вещей, эстетика этого разветвления конструктивизма (был еще русский конструктивизм и французский) исходила прежде всего из живописи и чисто декоративного формотворчества на плоскости. Соответственно, ее смысл концентрировался в интерпретации чистого «языка формы» – визуальных элементов цвета, линии, плоскости, пропорции, композиционной структуры и т.п. – как основания *ясной гармонической конструкции из элементарных форм*. С эстетической точки зрения характерно, что именно это отличие голландцев от Гропиуса позволило им даже более радикально – однако исключительно в русле романтической абсолютизации «гармонической вселенной» искусства как *неразличимого тождества «произведения» и «жизни»* – провозгласить художественную «конструкцию» аналогом тотальности жизни. Качествами конструктивных «элементов» объяснялись пуризм, абстрактность, уравненность и универсализм, композиция из которых рассматривалась как всеобъемлющая *формальная модель жизненной организации*. При этом абстракционизм модели мотивировался (по-своему закономерно) неприятием античеловеческого, машинизированного облика реальной действительности. Речь шла о том, как писал Мондриан, чтобы «научиться в современных условиях переводить действительность в мир нашего воображения посредством конструкций, которые могли бы контролироваться разумом, с тем чтобы позже обнаружить эти конструкции и в «наличной» природной реальности»⁴⁰. Отсюда парадоксальное внешне, но внутренне естественное для этого мировоззрения положение, провозглашенное в журнале голландских конструктивистов «Стиль»: «Чистое формотворческое знание должно создать новое общество так же, как оно привело к новому языку искусства»⁴¹. Или – обратимся еще раз к Мондриану – нужно говорить о художественных творениях только как о «выражениях в каждом из своих аспектов того, что должна представлять собой реальность общества»⁴².

Эту по-своему стройную и остро актуальную теорию социально-художественного синтеза Гропиус не мог не ассимилировать по двум причинам. Во-первых, именно *конструктивизм* является в 20-е гг. господствующим общеевропейским (включая и Россию) художественным мирозерцанием. Во-вторых, в конкретном творческом плане – установки конструктивизма оказались *необходимым* дополнением к баухаузовскому «функциональному» анализу вещей и архитектуры, поскольку именно эти установки могли преобразовать его в эффективный метод действительно *универсального, синтетического формообразования*. Дело в том, что эстетика функционализма, как мы это видели выше, была развита уже в практике Веркбунда, в творчестве всех его лидеров, и на первых порах Баухауз целиком перенял от Веркбунда методику «самостоятельных требований данного предмета» как условие нахождения правдивой художественной формы. Однако мы уже отмечали глубокое противоречие, вытекавшее из веркбундовского стремления к синтезу искусства и промышленности на базе этого принципа. В Веркбунде оно во многом скрадывалось целями «эстетизации» промышленных товаров. Но для Гропиуса это было совершенно неприемлемо – осознанная им к этому времени задача художественного синтеза (как всеохватывающая интеграция жизненной среды и творческого развития личности) нуждалась для своей реализации в столь же *универсальном* методологическом инструменте творчества. Им не мог быть ни «чистый функционализм» самостоятельных предметов, ни всеобщая, но абстрактная с этой точки зрения «эстетика целесообразности». Им стал метод художественного конструктивизма⁴³. В ближайшие после этого годы (примерно 1923–1930) развертывание ба-

⁴⁰Н. Read, A Concise History of Modern Painting, New York, 1959, p. 198.

⁴¹Н. Jaffé, De Stijl. The Dutch Contribution to Modern Art, Amsterdam, 1956, p. 132.

⁴²Ibid, p. 141.

⁴³В упоминавшейся статье Л. Пажитнова о Баухаузе эта роль художественного конструктивизма в син-

ухаузовской концепции художественного синтеза приходит к своей кульминации.

Следует отметить, что, хотя в Баухаузе сотрудничал целый ряд художников абстрактного и полуабстрактного направления, «синтетическая» атмосфера Баухауза, а также профессионально-педагогическая постановка вопроса о системе «элементов» художественного языка существенно ограничивали разноречивые формалистические устремления этих лиц.

Сам Гропиус никогда, и в эти годы тоже, не признавал и исключал какое-либо самоценное формотворчество и силой своего авторитета – вместе с захватывавшей искренностью общего баухаузовского порыва навстречу тотальному художественному синтезу для жизни – уверенно ассимилировал развитую «формальную грамматику» абстракционистов в собственных целях. Однако необходимо подчеркнуть, что при всем развитии в Баухаузе конструирования полезных вещей концепция Гропиуса располагалась все-таки *посередине* между советским «производственным искусством» и западным «чистым формотворчеством». Как уже говорилось, Гропиус шел от романтической тоталитаризации «вселенной искусства» в качестве модели для остальной жизни (в то время как русские «производственники» вдохновлялись революционным переустройством самой действительности). Он, по существу, всегда оставлял место и для тех художников, которые хотели бы руководствоваться «только» целями «искусства».

В годы расцвета баухаузовская программа художественного синтеза весьма заметно прорывает с первоначальными его поисками в форме «гезамткунстверка» из архитектуры, скульптуры и живописи, создаваемого «общинной» мастеров и подмастерьев. На короткий, но яркий период это сочетание искусства и индустрии становится не столько более органичным, сколько вообще растворяется в нерасчленном *пространственно-структурном синтезе всех художественных форм*, базирующемся на принципе *единой интегральной формы преимущественно средообразующего значения* и апеллирующего к соответствующему *единству творческих способностей человека*. Результат этот был достигнут прежде всего на основе тех художественно-методологических заключений, о которых только что шла речь выше. И именно этот результат – а не раннее баухаузовское устремление к «сборному» синтезу и к слиянию индустрии и ремесла – стал выражением кардинального, пережившего свои годы, вклада Гропиуса в *современное* решение проблемы художественного синтеза.

Этот результат демонстрируется уже не в Веймаре, откуда Баухауз вынужден был уехать из-за конфликтов с местным политическим руководством, а в Дессау, где он заново обосновался с начала 1925 г. и где в 1926 г. открылось новое здание Баухауза, спроектированное Гропиусом и оформленное силами преподавателей и учеников. Сооружение это, в котором Гропиус реализовал принципы функционализма в сложно развитой пространственной композиции объемов и игре остекленных поверхностей, вошло замечательным образцом в историю архитектуры XX столетия, а слитное вещественное и пластически-живописное оформление его ансамбля воплотило на деле многие из установок баухаузовского индустриально-художественного синтеза.

Просматривая сегодня заново разнообразную продукцию Баухауза этих нескольких лет, мы без всякого труда воспринимаем органическое единство всех элементов ее формы. В желании смоделировать реальность относительно действующего в ней человека Гропиус не пожалел специальных усилий также и на проектирование «тотального театра» – сознательная апелляция к вагнеровской традиции синтеза! – в котором воплощалось бы синтезированное художественное действие человека (проект разрабатывался в содружестве с известным режиссером-реформатором Эрвином Пискатором). Прообраз такого театра существовал в Баухаузе, и Гропиус придавал ему серьезное значение как «оркестровому единству» всех художественных проблем, решенных относительно движущегося в пространстве человека (моделирование конструктивно-пространственного единства человека и среды.).

Достижение внутренней *структурной* интеграции большой художественной формы – в противовес преимущественно внешнему и пластическому «синтезу искусств» в начальном периоде Баухауза – несомненно следует отнести к *важнейшему* творческому достижению Гропиуса в его стремлении разрешить кардинальную проблематику европейской традиции

тетической концепции Баухауза оказалась никак не выявленной, а сведение всего его творческого метода к «эстетике целесообразности» и «системе эстетики функционализма» помимо абстрактности этих определений (ибо и античная эстетика отстаивала «целесообразность», а принцип «функционализма» был развит полностью в Веркбунде) существенно обедняет установки школы. Считать, как сказано в этой статье, что «Баухауз исходил исключительно из требований современной техники» или что «идеологам Баухауза казалось, что новые принципы эстетики целесообразности автоматически рождаются самой техникой», значит присоединяться к одиозным определениям роли Гропиуса как творца «машинного стиля» и не видеть совокупности всех художественно-формообразующих проблем синтеза, на историческую постановку которых отвечал Гропиус (см. «Декоративное искусство СССР», 1962, №8, стр. 20).

художественного синтеза. Ибо именно на этом пути замены «внешнего синтеза» «внутренней интеграцией» он не только мог, но в огромной мере и сумел преодолеть (хотя бы в сфере своего непосредственного влияния) коренной порок буржуазной художественной практики: порок формального стилизаторства, постоянной подмены органического и творческого единства внешним и нетворческим нормативизмом того или иного «стиля». Гропиус не устал подчеркивать значение этого центрального момента всю жизнь.

Для Гропиуса это было и единственным принципиальным способом преодоления эстетского изоляционизма «искусства для искусства», поскольку структурная интеграция формы, снимающая в своем строении почти все визуально-предметные характеристики окружающей действительности, по самому существу своему рвет эти рамки и адресуется ко всей практике. Гропиус обобщил эту закономерность в понятиях «визуального языка» и «общего знаменателя формы». «Основной порядок формы, – как гласит одно из многократных определений этих понятий в настоящей книге, – нуждается прежде всего в знаменателе, общем для всех и извлеченном из фактов. Всеобщий язык визуальной коммуникации дает проектировщику основу для солидаризации людей с его спонтанным выражением в искусстве; это освободит его от достойной сожаления изоляции, от которой он страдает сегодня с тех пор, как в этом социально разобщенном мире мы утратили общий ключ для истолкования визуальных искусств».

В 1928 г. Гропиус оставляет стены Баухауза – главного дела своей жизни – и возвращается в Берлин, к частной практике свободного архитектора. Завершилась эта историческая, исполненная огромного творческого дерзания и замечательных достижений попытка ухватить «жар-птицу» тотального художественного синтеза в облачении современной промышленности, архитектуры и искусства. Руководство Баухаузом переходит в руки архитектора Ганнеса Мейера, приглашенного годом раньше. Вместе с Гропиусом институт покидают также Моголь-Надь и Брейер. Гропиус не оставил подробного объяснения причин, побудивших его расстаться с Баухаузом. Есть основания полагать, что он сделал это и из-за усугублявшейся в это время обстановки острого политического кризиса в Германии, трагической борьбы прогрессивных сил страны с надвигающейся фашистской реакцией – обстановки, из которой его трезвый разум не мог не вынести заключения о дальнейшей тщетности каких бы то ни было надежд на широкую жизненную реализацию достижений Баухауза на его родине. Еще в 20-е гг. идеологи нацизма характеризовали институт как «знаменитейшее прибежище еврейско-марксистских художественных устремлений... восточной окраски», при этом «настолько лежащих вне всякого искусства, что это может быть расценено только как патология»⁴⁴. Эти нападки могли только усилиться в связи с деятельностью Ганнеса Мейера, с его открытой прокоммунистической ориентацией. Новый директор Баухауза перевел общественный идеал Гропиуса на рельсы политического преобразования общества, ввел лекции по марксизму, социологии, солидаризировался с пафосом советских пятилеток, при нем Баухауз выпускает коммунистические плакаты, оформляет издания Германской компартии, а коммунистическая фракция студентов выступает на стороне революционного пролетариата.

Несомненно, была своя закономерность в том, что в эти бурные годы именно в таком направлении проявила себя организация, выразившая самые прогрессивные и гуманистические устремления к связи искусства с жизнью в европейской культуре 20-х гг. Тем не менее это стало исчерпанием собственно гропиусовской концепции художественного синтеза, – и потому, что она не включала в себя непосредственно политического, тем более коммунистического преобразования общества, и потому, что Г. Мейер уже не придавал серьезного значения прежней роли всех художественных дисциплин Баухауза, стремясь не к художественному, а к социологическому синтезу общества. Уже в 1930 г. Мейер был отстранен городским магистратом Дессау от руководства Баухаузом. Вместе с группой единомышленников-архитекторов он выехал в СССР, туда, где, по его словам (интервью перед отъездом), «куется действительно пролетарская культура». Во главе института становится крупный архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ, соратник Гропиуса по Веркбунду, пожелавший вернуться к основным принципам гропиусовской программы. Но дни Баухауза уже были сочтены. В 1932 г., после поражения социал-демократов на выборах в Дессау, он фактически оказывается в полной изоляции. Коллектив института перебирается в Берлин и предпринимает попытку обосноваться на новом месте, но в июле 1933 г. институт окончательно ликвидируется нацистами как «большевистское отродье».

Можно ли в немногих словах определить основную и объективно-бесспорную историче-

⁴⁴Цит. по кн.: D. Schmidt, Bauhaus, Dresden, 1966, S. 7, – представляющей собой краткий, но достаточно объективный очерк истории Баухауза с 1919 по 1933 г.

скую заслугу «гропиусовского» (до 1928 г.) Баухауза в художественной культуре современной эпохи? Сделать это одновременно и просто и не просто. Сравнительно просто, когда многие, чуть ли не все пишущие об этом предмете, сводят эту заслугу к достижению синтеза искусства и техники в новом типе художественного проектирования для промышленности. Гропиус превращается здесь (если не обращать внимания на одиозные интерпретации его как изобретателя «стиля машинной эпохи») в возвышенного, но все-таки «дизайнера», с чем согласиться невозможно. Трудно – если вывести эту заслугу за рамки ее буржуазного признания на просторы подлинно общечеловеческого культурного смысла. Я связываю здесь этот смысл с проблематикой художественного синтеза в том широком социально-гуманистическом понимании этой задачи, в каком она была поставлена в концепциях Шиллера, Вагнера, Морриса, Блока. Единство красоты и пользы замыкается здесь на личности, а не на вещах, и, в конце концов, только это кардинальное различие продолжает и по сей день оставаться источником внутренней противоречивости и противоположных решений всей проблемы.

Гропиус всегда подчеркивал именно это значение баухаузовской программы, ее «далеко идущего плана», в котором, как он об этом писал уже много лет спустя, «моим изначальным пафосом было то, что принципы развития естественной способности индивида схватывать всю жизнь как целое, как одно космическое единство, должны обуславливать собой основу всего воспитания, на всех его уровнях»⁴⁵. Выше мне хотелось показать (отчасти, может быть, и доказать), что именно этот пафос раскрывает наиболее широкий, культурно-общезначимый – и, прибавим, наиболее *эстетически конкретный* – смысл гропиусовского устремления к синтезу, а проникновение искусства в индустрию и даже архитектуруцентризм, как бы многообразно они ни воспроизводились в практических и воспитательных акциях Гропиуса, имели значение прежде всего «моделирования» некоей непосредственно осязаемой реальности этого смысла. На первом плане всегда был и *оставался идейный* контекст проблемы, осознанный как задача всеохватывающего синтеза жизни. Следующая цитата из данной книги говорит об этом ясно и определенно: «То, что Баухауз пропагандировал на практике, было равноправие всех видов творческого труда и их логическая взаимосвязь в современном мире. Наш ведущий принцип состоял в том, что формообразующая деятельность не является ни односторонне интеллектуальным, ни односторонне материальным делом, а субстанциональной принадлежностью жизни, необходимой в каждом цивилизованном обществе. Наш честолюбивый замысел был направлен на то, чтобы извлечь художника из состояния отрешенности и восстановить его связь с миром каждодневной реальности, так же как на то, чтобы расширить и очеловечить неподвижное, почти исключительно утилитарное сознание людей труда. Наше понимание фундаментального единства формообразования на пользу жизни было диаметрально противоположно идее «искусства для искусства» и еще более опасной философии, выводимой отсюда, будто самоцелью является голый практицизм»⁴⁶.

Все эти определения можно было бы подчеркнуть, ибо они предельно точно фиксируют смысл гропиусовской концепции синтеза. «Фундаментальное единство формообразования» для жизни, вытекающее из признания логической взаимосвязи всех видов творческого труда в современном обществе и «субстанционального» значения такого формообразования для целей прогресса, – вот что образует *наиболее объективное и реалистическое содержание* этой концепции, взятой в ее универсальном культурном значении. Задача эта разрешима лишь постольку, поскольку она выводит деятельность художника за традиционные рамки «только искусства». Но в *этом* как раз и обнаруживается исторический реализм такой теории художественного синтеза, если мы сопоставим ее, скажем, с концепциями Вагнера или Морриса. Взаимопроникновение у Гропиуса современного индустриального способа производства и современной культуры художественной формы призвано было преодолеть эту ограниченность в соответствии с объективной исторической тенденцией материального производства.

Я говорю об *идеале* Гропиуса и о том, насколько многозначительно сумел воплотить Гропиус многие его черты в практике Баухауза, но, конечно, не о полном социальном приживлении этих корней и этих цветов, которые являются прерогативой *коммунистического* преобразования жизни. Но в пределах Баухауза и его очень широкого влияния на все сферы современного формообразования он действительно *впервые* в новой истории продемонстрировал такой синтез как *совершенно реальную задачу и практическое условие современного общественного прогресса*, базирующихся не на канонизированных нормах красоты или сти-

⁴⁵W. Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Cambridge Massachusetts, 1965, p. 52.

⁴⁶W. Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Cambridge Massachusetts, 1965, p. 53.

ля, а на *развитой в каждом человеке культуре эстетического анализа жизненных форм*, в свою очередь опирающегося на возможность подлинно общезначимого (в принципе социалистического и коммунистического) функционирования этих форм как гуманистических «стандартов» (или символов) культуры.

Принципиальное значение принадлежит здесь именно *эстетическому анализу* любых общественно-практических форм – самостоятельному инструменту культуры, использующему в своих целях *творческую силу воображения* как всеобщую способность к *целостному* постижению жизни, способность видеть то «целое», к которому принадлежит любая «часть», и устанавливать их антинормативное, но объективно обязательное взаимное соотношение.

В чем же тогда выразился *реализм* его идеала и его усилий? В конечном счете единственно в том, что Гропиус первый раздвинул *функцию* и *форму* того, что продолжало оставаться *искусством*, до наиболее *универсальных* определений производительной практики XX века и человека этого века и тем самым добился осуществившегося, пусть в идеале, *предельного совпадения функции и формы для этой жизнедеятельности* – то есть привел ее в своей модели к гармонической целостности. Созданием и практикой Баухауза Гропиус ответил на не решенный для всех своих предшественников вопрос о *возможном способе* такого совпадения, а в русле всей романтической концепции синтеза завершил на этом этапе почти полуторавековой процесс – от первоначального постулирования «вселенной искусства» как чистой формы через многие десятилетия обнаружения и разгадки аспектов нового функционального содержания художественного труда к искомому слиянию этих двух моментов в идеальной модели нового синтеза, наполненной уже всеми практическими характеристиками современности.

При всем том именно те ограничения, о которых говорилось, обуславливают подлинно *эстетическую органичность* и жизненность гропиусовской модели художественного синтеза. Отношение художника к жизни всегда остается видением и действием через форму – отношением, в котором любые аспекты действительности – политические, бытовые, моральные, технические и т.п. – «снимаются» и существуют здесь лишь в виде закономерностей и черт идеально организованной «конструктивной вселенной жизни».

Разумеется, этим обозначен и предел непосредственно преобразующей силы художественной формы. Никакое искусство не в состоянии само по себе перевесить ни положительного, ни отрицательного влияния политико-экономической практики. Большой художник никогда не заблуждается на этот счет. «Идеи Культуры, – как говорит сам Гропиус об участии Баухауза, – не могут развиваться и распространяться быстрее, чем само новое общество, которому они призваны служить». Но он же никогда и не приходит от этого в отчаяние. Там, где такой художник высказался по большому гуманистическому счету, там его культурная миссия *уже исполнилась*, и только близорукие утилитаристы могут спрашивать, пошла или не пошла она на пользу жизни. Если антиномия сущности и формы, жизни и искусства существует, то это такая антиномия, без которой не было бы самой человеческой культуры, без конца, через века и тысячелетия воспроизводящей себя в страстной потребности воображения постичь в идеальных моделях-символах коренные смыслы своей истории.

* * *

Чего-либо сравнимого с Баухаузом по его порыву к гуманистическому социально-художественному синтезу больше не возрождалось в современной западной практике. Причина этого заключается не в том, что люди, одержимые идеей подобного синтеза (в них никогда не было недостатка), не могли питаться с тех пор революционной атмосферой наподобие той, какая имела место в Европе 20-х гг. и в последующие десятилетия отсутствует в развитых странах капитализма. Другая, не менее серьезная и более специфическая, объективная причина состоит в огромном усложнении и растущей противоречивости тех предпосылок, на которых могла бы основываться художественная интеграция практики в середине и во второй половине XX столетия. Безостановочный процесс *плюрализации* и *специализации* всевозможных сфер жизнедеятельности современного общества растягивает состав задачи художественного синтеза до столь, казалось бы, взаимоисключающих пределов, что достижение искомой цели выглядит почти неразрешимой проблемой.

Правда, с не меньшей силой дает о себе знать противоположная тенденция *стихийной интеграции* современной практики, обнаруживающаяся в том, что большинство крупней-

ших научных, технических, даже художественных достижений возникает в наше время в «переходных областях», на стыке и перекрещивании ранее разрозненных дисциплин (кибернетика, теория информации и теория систем, биохимия и бионика, освоение космоса, художественное конструирование в технике, структурное искусствознание, математическая лингвистика и т.д.). Каждый согласится со словами уже позднего Гропиуса: «...многие признаки указывают на то, что мы постепенно продвигаемся в направлении внутреннего охранения общества от сверхспециализации с ее опасным атомизирующим воздействием. Оглядывая духовный горизонт современной цивилизации, мы замечаем, что многие идеи и открытия направлены исключительно на восстановление связи между теми явлениями нынешнего мира, которые до сих пор изучались наукой только в их отличиях от смежных областей».

Тем не менее для художника, архитектора, дизайнера именно эта тенденция означает колоссальное усложнение задачи синтеза общественной среды, поскольку ему приходится сопрягать в гармоническое единство формы беспрецедентные до этого требования функционального, технического и научного порядка (найти отвечающую эстетическим критериям форму электронно-счетного комплекса или цеха поточной сборки, обусловить пластическую органику формы из совершенно новых синтетических материалов, привести к единству современный городской ансамбль с несравнимо большим, чем ранее, составом функциональных и вещественных компонентов и т.д.).

Положение еще более осложняется изменчивостью и социальной противоречивостью самих художественных принципов и идеалов, которые должны обусловить цели и способы «интеграции среды». Сознание художника-конструктора, хорошо знакомого с лицемерием массовой «эстетизации жизни», готово отстранить функциональные трудности задачи синтеза сомнением в правомочности такого идеала в *современных* условиях. Именно *определенность* баухаузовского идеала воспринимается сегодня не только как труднодостижимое, но вовсе не желательное благо в обстановке, в которой не всегда ясно, каким политическим силам пойдет на руку «гармонизация» жизни, еще исполненной самых антиэстетических устремлений.

Препятствий на пути подлинно гуманистической художественной интеграции жизни стало не меньше, чем полвека назад, – скорее, наоборот. Например, серьезное изменение ситуации выражается еще в одном чрезвычайно характерном моменте, который, по словам известного дизайнера Томаса Мальдонадо, состоит в том, что «на данном этапе отличительной чертой человека является скорее его способность выдвигать проблемы, нежели его способность решать их»⁴⁷. Это – отражение новейшего этапа современной научно-технической революции. Ее влияние на сферу индивидуального творчества предполагает радикальную переоценку значимости непосредственно личного созидания тех предпосылок, которые могут и должны решаться прежде всего коллективным способом и с широким использованием возможностей программирования и автоматизации производства.

Действительно, хотя именно Гропиус, как никто из его коллег, настаивал на коллективистской сущности нового синтеза, будучи сам живым воплощением «надличного» пафоса творчества, все же Баухауз в большой степени стремился продемонстрировать «законченную модель» художественной интеграции, модель, которая своей силой и действительностью была обязана исключительно индивидуализированному вдохновению и собственным средствам тех, кто составлял этот институт. Это тоже уводит Баухауз в ясную историческую даль по отношению к современному пониманию реальных масштабов такой задачи и средств, необходимых для ее осуществления. На первый план выступает *прогностическая и эвристическая* функция деятельности художника, правильная постановка тех *проблем формообразования*, от *общего социального* решения которых всецело зависит эффективность их претворения в реальные художественные условия жизни.

При всей своей преданности баухаузовской идее синтеза Гропиус, конечно, не мог не замечать громадности перемен «физического и духовного мира», совершившихся в 30-50-е гг. «Я пришел к выводу, – как бы признавался он самому себе в 1951 г., – что во всей предшествующей истории не было еще такого периода, в котором преобразования распространялись бы на столь огромную по своим масштабам сферу, как это произошло за время одной моей жизни»⁴⁸. Вывод, действительно, серьезный и, как можно догадываться на основании всей последующей позиции Гропиуса, не доставивший ему особой радости именно своей «безжалостностью». Не забудем, что «физический и духовный мир» этих лет – это не только масса радикальнейших научных и технических открытий, отбрасывающих

⁴⁷См.: «11-th International Design Conference in Aspen, 1961, June 18–24».

⁴⁸W. Gropius. The Position of Architecture in the Century of Science. – «The Architect and Building News», p. 71.

в безвозвратное прошлое те образы «целостной среды», которые оставили эпохи ручного мастерства. Это еще и реальность фашизма в центре Европы, вторая мировая война и ее ужасы, включая атомную бомбу, это резко перекраивающаяся политическая карта мира, титаническая полемика коммунизма и капитализма, это стремительный рост народонаселения, числа больших и сверхбольших городов, «массовое общество», бюрократизация общественного управления и еще многое другое.

Гропиус воспринимал связанные со всем этим черты жизненного уклада как тайное или явное «предательство» интересов художественного синтеза, имеющего своим центром творчество свободного и целостного человека-художника. Но дело обстояло несколько сложнее. Единственная – зато бесспорная – враждебность новой ситуации этому идеалу проявилась «лишь» в том, что она всем своим колоссальным противоречивым контекстом практики чрезвычайно ощутимо подорвала устои всей романтической традиции тождества *искусства и жизни в форме и в границах «единого художественного произведения»* (gesamtkunstwerk). Тридцатые-пятидесятые годы прояснили это с достаточной наглядностью. Новый научно-технический прогресс мог отнестись к этому только со снисходительной усмешкой. Что же касается попыток широкой политической реализации «общественного синтеза» в форме «единого произведения», то соответствующие эстетизированные акции фашизма оказались плохими примерами для подражания. Это относится и к послевоенной мифологии «эстетизации жизни» (по принципу «красивые вещи – красивая жизнь»). Ни великая романтическая традиция художественного синтеза, ни концепция Баухауза и Гропиуса не несут ответственности за эти отгалкивающие перевоплощения идеи единства. Двадцатый век столкнулся не с одной такой карикатурой на лучшие тезисы человеческого общежития. Но, как бы то ни было, когда в 50-е гг. бурный размах индустриального производства вещей и новых машин легализовал профессию художника-конструктора (дизайнера) и опять привлек внимание к задаче интеграции материальной среды, политически честные художники резко отстранили от себя (быть может, на известное время?) перспективу достижения этой цели «силой искусства» и «через искусство». «Слишком много искусства» – этого стали бояться, ибо, по всем законам гегелевской логики, насилие эстетизма оборачивалось эстетизацией насилия.

«Миф искусства продолжает существовать, – как говорит Томас Мальдонадо, – и даже получает подкрепление. Наше общество не довольствуется тем, что делает из каждого произведения искусства товар, оно хочет большего. Оно хочет, чтобы каждый товар был произведением искусства»⁴⁹. Эти слова были сказаны бывшим руководителем Высшей школы формообразования в Ульме (ФРГ), которая в 1955 г. открылась под эгидой «возрожденного Баухауза» во главе с Максом Биллом – выпускником Баухауза, талантливым архитектором, художником и педагогом. Однако М. Билл покинул Ульмскую школу уже через год, уступив место новым веяниям, которые резко противостояли баухаузовскому идеалу синтеза. После его ухода Мальдонадо более чем определенно выразил позицию новой трезвости: «Мы наконец узнали, что платонический образ мира имеет много трещин. . . С нас сняли чары. Стало очевидным, что многие идеи пионеров архитектуры и индустриального искусства трудно или даже невозможно применять. Это были великолепные, блестящие идеи, но совершенно непригодные для нашей действительности»⁵⁰. И позже, к 1964 г., когда в Ульмской школе происходит переоценка роли Баухауза, признание его идей относится только к периоду Баухауза Мейера (1928–1930), а не Баухауза Гропиуса, то есть к периоду замены «художественного» синтеза «социологическим» и «научно-техническим». «Два года руководства Ганнеса Мейера вообще принадлежат к самым плодотворным и интереснейшим в истории Баухауза», – утверждает теперь один из преподавателей Ульмской школы в монографии о Г. Мейере⁵¹.

Однако, скорее всего, и сам Гропиус, приглашая в 1927 г. Г. Мейера в Баухауз, уже отдавал себе отчет в исчерпанности романтического пафоса баухаузовского синтеза, в несостоятельности *локальных эстетических границ* этой модели. Невозможно предположить, чтобы такой ясный мыслитель не видел, что *рациональное и объективное* – техническое, формотворческое, воспитательное и архитектурное – содержание этой модели *требовало* выхода за ее узкие границы, что следовало прорвать эту красивую скорлупу, чтобы оно попыталось найти новые корни своего приживания там, где им и следует быть, в толще и в границах всей общественной практики. Чтобы спасти это ценнейшее, возвращенное в орбиту Баухауза содержание, стоило принести Баухауз «в жертву» истории независимо от враждебной ему политики. И действительно, в последующие десятилетия, не отказываясь

⁴⁹Т. Мальдонадо, Актуальные проблемы дизайна.– «Декоративное искусство СССР», 1964, №7. стр. 19.

⁵⁰«Ulm», 1965, N 4, S. 18.

⁵¹C. Schneldt, Hannes Meyer, Teufen, 1965, S. 20.

от максимализма прежнего идеала, Гропиус направляет всю свою энергию не на восстановление какого-либо подобия любимого института, а на неустанную конкретизацию тех *общественно-практических задач*, широкое решение которых является необходимым условием реального осуществления современного синтеза жизненной среды.

Первым естественным ответом на эту осознанную потребность стал возврат к практической деятельности архитектора, поскольку Гропиус никогда не менял своего отношения к архитектуре как к лучшей модели и главному поприщу реального художественного синтеза. Наряду с работами уникального свойства – проект «тотального театра» (1927), проект театра для Харькова (1930), проект Дворца Советов в Москве (1931) – Гропиус концентрирует свое внимание на индустриальном и типовом жилом строительстве, вырабатывая детально продуманный проект системы многоэтажных жилых панельных блоков (Берлин, 1931) и выполняя в натуре комплекс типовых четырехэтажных жилых домов в поселке Си-менштадт (Берлин, 1929). Последняя работа нашла свое воспроизведение в ряде стран, в том числе в Советском Союзе (застройка бывшего района Арменикенд в Баку). Всеобщее признание Гропиуса как зодчего отражается в избрании его вице-президентом основанного в 1929 г. Международного конгресса современной архитектуры (СИАМ), в должности которого он оставался до 1957 г. Покинув нацистскую Германию, Гропиус проводит годы с 1934 по 1937 в Лондоне, после чего переселяется в США, приглашенный на должность профессора архитектуры в Гарвардском университете. Читатель получит полное представление об архитектурных работах Гропиуса из биографического приложения к этой книге, а я упоминаю о них только для того, чтобы обозначить поворот его деятельности к пропаганде уже собственно «тотальной архитектуры», под знаком которой проходят последние десятилетия жизни Гропиуса.

Постепенное, но довольно быстрое самоопределение идеала «тотальной архитектуры» началось, очевидно, уже в 30-е гг., когда, обратившись от Баухауза к капиталистической строительной практике, Гропиус вплотную столкнулся, во-первых, с неосуществимостью своих комплексно-градостроительных замыслов (так же как остались на бумаге градостроительные предложения Ле Корбюзье и Ф.-Л. Райта) и, во-вторых, с очевидной повсеместностью возрождения в эти годы в Европе и Америке псевдоклассического архитектурного стилизаторства, демонстративно попиравшего прогрессивные поиски и открытия в архитектуре и искусстве 20-х гг. Как бы устав от напряжения этого бурного этапа и от потрясений мирового экономического кризиса 1929–1932 гг., буржуазное общество довольствуется «спокойным» зрелищем тысяч официозных и полуофициозных сооружений «под Ренессанс» или в каком-то другом «стиле», расплодившихся в столицах и крупных городах свидетельствами атрофированной эстетической воли. Когда в 1937 г. Гропиус переехал в США, он был известен там как основатель Баухауза, но и продукция Баухауза превратно оценивалась лишь под углом зрения некоего нового «стиля», который якобы притяжал на конкуренцию с другими «образцами стилей» на рынке искусства. Клеймо такого «стиля» (как и клеймо ранней «интернациональной архитектуры») Гропиусу так и не удалось смыть с себя полностью до последних лет услугами ортодоксальных «писателей от искусства», постоянно ему об этом напоминавших. Стихия архитектурного эклектизма 30-х гг. как бы сама собой «выталкивала» из практики всякий органический художественный синтез. Да и не до «синтеза» уже было в это грозное время, особенно со второй половины 30-х гг. Но Гропиус еще не вполне расстается со своими надеждами. Когда началась вторая мировая война, одна из попыток реализации идеи «единства» выразилась в организации им совместно с инженером Конрадом Ваксманом (разрабатывавшим с 1941 г. систему индустриального деревянного домостроения) компании «Дженерал панел систем» – отзвук не проходившего влечения Гропиуса к сборному жилому строительству как условию архитектурного единства среды. Предприятие действовало с 1943 по 1945 г., но, несмотря на обеспечивавшиеся им достоинства экономичного поселкового строительства, конечно, слишком далеко отстояло по своим архитектурным масштабам от идеала художественной интеграции среды.

Другое «предприятие» оказалось в эти годы парадоксально соответствующим широте «тотального синтеза», соответствующим чисто негативно, отрицательно – как антимиру отвечает реальному миру, но не должен входить с ним в соприкосновение. Им стала сама вторая мировая война, не только вторично за полстолетия обнажившая «пучину хаоса», но вызвавшая к жизни мощные стимулы дальнейшей универсализации важнейших сфер и признаков послевоенной общественной деятельности. Размах и влияние новейшего научно-технического прогресса, политические структуры управления, структура и черты массового быта и средств массовой коммуникации, в том числе художественной, строительство новых городов и жилых районов и т.п. – все приобретает в это время «тотальный» характер, характер невиданного ранее сопряжения всех этих явлений с микро- и макрокосмосом каждого

человека. Целые региональные районы, страны, даже группы тесно сотрудничающих стран, «земля и люди», как пишут на обложках соответствующих книг, оказываются в секторе обзора социолога и мыслителя в качестве сфер, страждущих миролюбивой и гуманистической интеграции.

Именно в эти послевоенные годы – подобно тому как баухаузовская концепция была порождением первой мировой войны – Гропиус вторично возвещает концептуальную идею всеохватывающего художественного синтеза в форме *тотальной архитектуры*. Связь этого нового идеала с прежним несомненна и достаточно очевидна. Это – лишь новое видоизменение одной и той же задачи органического материально-художественного единства практики в современную эпоху «индустриальной цивилизации». В самой книге Гропиуса тема «тотальной архитектуры» как бы незаметно, через ряд промежуточных ступеней, развивается и вырастает из баухаузовской традиции, читатель может не ощутить принципиальной новизны этой темы, тем более что сам Гропиус этого почти никак не подчеркивает, «замалчивая» существо происходящей перемены. На самом деле «смена декораций» очень значительна и для понимания эволюции жизненного лейтмотива Гропиуса вполне принципиальна. В чем же мы должны усматривать эту значительность и эту принципиальность?

Если выразить ее в самом общем плане, то она обнаружится как различие между идеалом *социальной интеграции общества через искусство* и идеалом *формобразующей интеграции жизненной среды через архитектуру*. Больше романтического утопизма, но и величия идеи в первом случае, и больше трезвости, но и крушения лучших надежд во втором случае – таким предстает здесь это различие.

Оно достаточно правильно. Однако его эстетический подтекст и вытекающие из него выводы оказываются сложнее и идейно содержательнее, чем это выражено в таком сопоставлении. Эстетические концепции питаются жизнью не прямо, а опосредованно – через актуальность общего *миросозерцания* того или иного исторического этапа, и оно-то и есть непосредственно возвращающая и питающая их культурная почва.

С этой точки зрения, как ни странно, но как раз баухаузовский идеал социально-художественного синтеза был более «реалистическим», чем новый идеал «тотальной архитектуры», ибо первый естественно вырос из энтузиастической атмосферы 20-х гг., в то время как последний конкретизируется у Гропиуса в контексте *идейной оппозиции* к искусству и действительности 50-х годов и в большей степени «налагается» на них как *автономный*, хотя и грандиозный *символ единства*. Насколько конструктивистский метод Баухауза рассматривался «орудийно», как полный аналог тенденций «конструктивизации» самого общества и всего искусства тех лет, настолько же Гропиус сознательно *противопоставляет* теперь метод «тотальной архитектуры» типическим чертам современного капиталистического миропорядка и его искусства.

Вот характерная сентенция этих лет: «Внутренние тенденции архитектуры XX столетия, родившиеся полвека или около того назад, глубоко ощущаемые нами и неразделимые в своем существе, взорваны сегодня на столько частей, что становится трудно собрать их воедино в согласное целое. Технические новшества, первоначально расцветавшие как изумительные средства для достижения целей, сепаратно воспользовались своей мощью и противопоставили себя всему сущему в качестве самоцелей; индивидуальные методы действия омертвели во враждебных друг другу догмах; новое сознание наших связей с прошлым извратилось в духе воскрешения старого; наше финансовое изобилие превратно используется в качестве вольготного ярлыка в стихии социальной безответственности и во имя идеологии «искусства для искусства»⁵².

Этого рода суждения об окружающей его действительности переполняют все речи и все статьи Гропиуса за последние двадцать лет, и именно из этой мировоззренческой позиции вырастает *миссионерство* «тотальной архитектуры». Четыре важнейших признака современной культурной ситуации мотивируют для Гропиуса необходимость этого идеала: 1) хаос городского строительства, порождаемый частной собственностью на землю; 2) торгашеский дух общества, продолжающий с новой силой воспроизводить культ художественного индивидуализма и снобистское третирование общенародных задач искусства и архитектуры; 3) фетишизация научно-технического прогресса и самодовлеющей вещественной продуктивности; 4) творческое бесплодие социальных «верхов» и «низов», исключаящее плодотворность подлинной общественной роли художника и отодвигающее искусство на задворки повседневной политики.

Важно иметь в виду, что особенно и даже специфически резким отталкиванием от этих черт характеризуется отношение Гропиуса прежде всего к американской действительно-

⁵²W. Gropius, Unity in Diversity. – «Four Great Makers of Modern Architecture». p. 216.

сти, к роли художника и искусства в США. Человек европейской культуры с ее великолепной традицией больших художественных целей, Гропиус не стеснялся говорить «приютившей» его стране правду об оборотной стороне самоценной «изобильной продуктивности». «Все возрастающая безобразность целого», «безбрежное и бесформенное окружение... где господствует крайний хаос», – такими словами определяет он доминирующую картину городов в США. «Изобретательная торгашеская психология... извратила понимание истины... свела на нет приличие и совесть... – обращался он к чествующей его американской аудитории. – Естественно, что этот общераспространенный торгашеский дух оказывал и оказывает вредное воздействие на архитектуру нашего времени. Нескончаемое давление рекламы по поводу случайной и сенсационной красивой формы обескураживает всякое стремление к созданию визуально целостной среды, поскольку молчаливо предполагает, что в интересах этого соревнования один художник должен быть непохожим на всех остальных... Мы снова видим, что силы, порождающие сумятицу и хаос, возникают из чрезмерного ослепления финансовыми вознаграждениями. Эти вознаграждения господствуют в современной жизни»⁵³. В таких приговорах у позднего Гропиуса недостатка не ощущается.

Идея «тотальной архитектуры», как я отмечал, утверждается в сознательной оппозиции к названным выше признакам как *собирательный духовный символ* зодчего-гуманиста сегодняшнего дня. Если эти признаки сливаются в одно отрицательное целое, то специфические черты нового гропиусовского идеала составляют органическое единство.

Если мы назовем в качестве этих черт *архитектурный максимализм, эстетический символизм и мировоззренческий орфеизм*, мы схватим, пожалуй, наиболее существенное, что характеризует реальность «тотальной архитектуры». Скажем два слова о каждом из этих свойств единого целого.

Архитектурный максимализм – завершенность и предельность полного состава всех элементов, образующих феномен архитектурной интеграции телесной структуры общества (включая живую природу). В анализе огромного множества элементов, необходимых для осуществления «тотальной архитектуры», Гропиус не забывает, кажется, ничего из того, что можно сегодня мыслить в роли составных слагаемых архитектурного единства. Техника, индустриализация строительства, такие науки, как психология, биология, социология, педагогика, оптика; стандарт и тип, индивидуализирующее разнообразие, согласованность и контраст; структурность, непрерывность, органичность, технологичность; элементы быта, элементы коммунального назначения, вещи, машины, транспорт, городские и сельские структуры; сами люди, природные формы, пейзаж, естественные и искусственные материалы, живопись, пластика, цвет, свет и т.д. и т.п., что трудно перечислить, – все это, часто порознь составляющее различные представления об архитектуре, без видимых усилий и каких-либо ограничений входит в состав «тотальной архитектуры» преобразуется в ее границах. Порознь элементы банальны, все вместе – грандиозны.

Это не та или иная конкретная архитектура, это Архитектура, органически сливающаяся со всем телом общества, «исчезающая» одновременно и в своей беспредельности и в своей микротождественности с каждой из предметных форм. «Тотальная архитектура» есть стратегия планирования⁵⁴.

Эстетический символизм – это вытекающая отсюда *несводимость* идеи к частным практическим акциям («коммунального строительства», например) и невозможность ее полного воплощения в конкретном, даже очень широком проектом или строительном предприятии. Задача поставлена так, что она вряд ли когда-либо может быть реализована до конца, ибо идея всегда окажется богаче. Таким образом, «тотальная архитектура» – это, строго говоря, *актуальный культурный символ* всеохватывающей гуманистической интеграции жизненной среды в «научно-технический век», а не просто практическая архитектурная концепция, каких десятки и сотни и какие успешно воплощаются на деле. «Практичность» гропиусовского идеала обманчива, это практичность лишь его подкупающе простых деталей, но не целого, многие черты которого запечатлевают высшие чаяния гуманизации социального устройства и меньше всего достижимы лишь через архитектуру. Характерно, что конкретные произведения (здания и комплексы), созданные руководимым Гропиусом объ-

⁵³W. Gropius, Unity in Diversity. – «Four Great Makers of Modern Architecture», p. 221

⁵⁴«Если рассматривать стратегическую задачу планирования в ее всесторонней сложности, мы увидим, что она действительно охватывает цивилизованную жизнь человека во всех ее главных аспектах: судьбы земли, лесов, воды, городов и деревни; социологическое и психологическое назначение человека; право, управление и экономику, искусства, технику и архитектуру. Так как все они взаимозависимы, мы не можем рассматривать их отдельно. Их соотносимость, нацеленная на культурное единство, без сомнения, представляет большую важность для успеха планирования и жилищного строительства, чем нахождение даже идеальных практических решений ограниченной задачи».

единением «ТАС» («The Architect Collaborativ», основано в 1945 г.), весьма далеко отстоят от «тотальной архитектуры», и за четверть века деятельности этого коллектива Гропиус не предпринял ни одной попытки реализации здесь своего идеала. *Эстетический* символизм – это полная, от начала до конца, пронизанность идеи принципом *свободной целостности*, определяющим не только сущность символа «тотальной архитектуры», но и сам стиль мыслительной и печатной пропаганды его Гропиусом, основанный на гармонизации «части и целого». Никогда не притязавший на лавры художника, Гропиус в эти поздние годы становится «художником идеи», глашатаем ее неотразимой красоты. Соответственно становится явным индивидуализм «надличного» пафоса, и то, что было служением времени, обнаруживается как глубоко личное творчество, превращающее усилие мыслителя в духовную напряженность эстетического символа.

Мировоззренческий орфеизм – логически связанное с двумя первыми чертами идеи убеждение в том, что реализм «тотальной архитектуры» в эпоху гигантского научно-технического прогресса невозможен не просто без признания обществом формообразующей деятельности художника, а без признания *ничем не заменимой, исключительной роли* художественной интуиции, чувства красоты и воображения в качестве единственных средств, способных перевесить односторонность рационализации культуры и сделать всех людей *творческими и целостными*. В данном случае орфеизм подразумевает как минимум, во-первых, развитие в массах людей способности творческого видения формы («визуальной поэтики»), во-вторых, культивирование высочайшей общественной миссии художника и искусства, и, в-третьих, неустанную критику научно-технического фетишизма как эпохальной угрозы целям подлинно гуманистического прогресса. «Нам всегда недоставало науки, но сегодня она выталкивает нас из состояния равновесия... и в своем стремительном продвижении затмевает другие компоненты, необходимые для гармонизации человеческой жизни... Вы, конечно, не назовете этот век веком искусства, не правда ли? Это век науки. Художник есть существо забытое, почти не упоминаемое, расцениваемое как ненужная, избыточная часть общества... Какая из так называемых цивилизованных наций может искренне выдвинуть сегодня искусство на роль субстанционального элемента своей жизни?»⁵⁵. По Гропиусу, роль науки и техники искажается не сама по себе, а как результат общественного обесценивания искусства и художника, как результат бездумного нарушения основного «равновесия» культуры в угоду целям голого расчета и материальной выгоды.

«Сможет ли будущее, – говорил он в 1955 году, в речи на открытии Ульмского «возрожденного Баухауза», – вместе с великим освобождением всей земли принести людям постепенное взаимопроникновение этих двух духовных состояний и тем самым привести к более зрелой демократии равновесия между духовно-мечтательным и духовно-логическим? Художественный человек, с его предрасположенностью к человеческой целостности, призван к тому, чтобы настаивать на этом взаимопроникновении и в самом себе быть исполненным некоей цели, ценной своей подлинной одухотворенностью»⁵⁶.

Это, разумеется, орфеизм, но орфеизм достаточно трезвый, а не только возвышенный или утопический, ибо Гропиус всегда называл вполне определенные политические акции – такие, как ликвидация частной собственности, упразднение «торгашеского общества», установление истинного демократизма политического управления, подлинное просвещение и художественное развитие широких народных масс и т.д., – без которых немыслима действительная реабилитация искусства и архитектуры. Следующее его суждение о роли массового эстетического воспитания говорит, например, само за себя: «Наше современное общество до сих пор еще испытывает, какой тип культурной интеграции больше отвечает его нуждам. Разумеется, ее нельзя установить путем раздачи авторитарных формул красоты необразованной публике, не готовой к тому, чтобы видеть, чувствовать, различать... Мы должны интенсифицировать развитие в каждом человеке его способности воображения. Только таким путем мы сможем создать ту основу, над которой многообразные творческие проявления художника-артиста возвысятся не в качестве изолированных феноменов, игнорируемых и отвергаемых толпой, а произведений, прочно укорененных в толще публичного восприятия и понимания»⁵⁷.

Гропиус акцентирует здесь в первую очередь опять-таки признание особой роли художника-артиста, для чего необходима эстетически развитая публика, и это вполне достойная и, главное, антикапиталистическая программа, о многих политических условиях осуществления которой у Гропиуса всегда было трезвое представление.

⁵⁵ W. Gropius, The Position of Architecture in the Century of Science. – «The Architect and Building News», p. 71–72.

⁵⁶ W. Gropius, Die Rede in der Hochschule für Gestaltung in Ulm. – «Der Architekt». 1958, N 5, S. 140.

⁵⁷ W. Gropius, Unity in Diversity. – «Four Great Makers of Modern Architecture», p. 222–223.

Поставим теперь последний вопрос, который снова возвращает нас к центральной теме этого очерка: каким образом и насколько успешно идея «тотальной архитектуры» решает кардинальную проблему западной традиции достижения материально-художественного синтеза – проблему органического совмещения жизненного функционализма и художественной формы перед лицом их продолжающегося практического расхождения? Ранее мы видели, что антиэстетизм и раздробленность функционального содержания буржуазной практики неизменно переводили эту задачу в *формальный* план, где достигалось только паллиативное решение, отнюдь не полное и не органичное. Баухауз впервые в буржуазной культуре раздвинул функцию и форму нового синтеза до границ *универсального* «жизнестроительства», в чем выразилась его непреходящая историческая заслуга. Но раздвинул чисто концептуально, теоретически, так как в собственной практике Баухауз не вышел за рамки «единого художественного произведения» и стремился воздействовать на жизнь силой своего примера как силой искусства. Какой же путь указывает «тотальная архитектура»?

В известном смысле слова «тотальная архитектура» не указывает *никакого* конкретного пути решения проблемы, и это парадокс не странный, а закономерный и содержательный. Это вытекает уже из подчеркнутого общекультурного символизма гропиусовской идеи и раздвижения ее границ до *неисчерпаемой* содержательности задачи синтеза. Каждый может брать из нее все, что угодно и сколько угодно, но сама она лишена того или иного прагматического инструментализма и отказывается от указания какого-либо определенного «метода», «стиля», («искусства», самой «архитектуры»), которые могли бы притязать на эквивалентность символу и служить орудием непосредственного творчества. Но дело не только в символизме «тотальной архитектуры». Все дело в том, что чисто эстетически и идейно сам ее позитивный и широкий смысл основывается на сознательном – и для него биографически итоговом – *отказе* Гропиуса от нахождения и предложения буржуазному обществу такого «синтетического искусства для жизни», которое можно было бы рассчитывать непосредственно укоренить в практике и потому содействовать его скорому осуществлению. «Тотальная архитектура» никак этого не требует, хотя, повторяю, выглядит в своих отдельных слагаемых обманчиво практичной, и здесь обе ее стороны – позитивный духовный символизм и негативное разочарование в возможности «примирения» утилитаризма и формы, равно колоссально усложнившихся, – естественно дополняют друг друга.

То, что этот отказ есть не «бегство от жизни», но выражение нравственного величия мыслителя, знающего цену большим, не подлежащим размену истинам, можно наглядно видеть из сопоставления позиции Гропиуса с усилиями тех, кто пытался удовлетворить новые условия синтеза более непосредственно и прагматически и все же потерпел неудачу. Особенно ярко это выражено на примере двух наиболее крупных современных продолжений дела Гропиуса – концепции и искусства уже упоминавшегося Макса Билла и практики Ульмской высшей школы формообразования.

К началу 50-х гг. Макс Билл, всегда остававшийся преданным баухаузовцем, сумел сделать более радикальный и глубокий эстетический вывод из существа новых перемен, чем это представлялось Гропиусу в 20–30-е гг. Хотя Баухауз стремился к универсализму формы, она все же – во всяком случае, самим Гропиусом – непременно *выводилась* из функционального слоя практики, и универсализм («конструктивизм») формы постулировался лишь постольку, поскольку мыслилась возможность универсализации самой функциональной задачи. Этой надежде не суждено было осуществиться. И в 1952 г. Билл ставит проблему принципиально по-другому. «Для нас стало совершенно очевидным, – утверждает он в это время, – что больше не может быть речи о том, чтобы выводить красоту только из функции. Мы требуем красоты, равной функции, красоты, которая в то же самое время была бы и функцией»⁵⁸.

Тон этого заявления вполне отвечает его радикализму, настолько оно оказалось откровением для нового этапа развития проблемы. Билл ставит точку над «и» во всей предшествующей традиции формализации задачи синтеза и видит теперь форму *полностью уравненной* в правах с содержанием. Действительно, только обладая этим правом, форма может претендовать на успешное определение реальности «человеческого мира» в современных условиях гигантского увеличения специализаторских функций производства. Это был шаг вперед, и именно этот взгляд на проблему объясняет нам возникновение в последние два десятилетия буквально лавины формообразующих концепций, особенно в художественном конструировании и в архитектуре. В таком качестве *форма* оказывается тождественной *всему искусству и всей красоте*, и, таким образом, *универсализм* этого тождества подразу-

⁵⁸Max Bill, Schönheit aus Funktion und als Funktion.– «Idea 53», Stuttgart, S. XVI.

меваются здесь с самого начала как «устремление к определенному идеальному состоянию, в котором все явления, от мельчайших предметов до города, могли бы быть аналогичным способом обусловлены как «совокупность всех функций в их гармоническом единстве» и стать тем самым естественными составными частями повседневной действительности. Это состояние можно было бы назвать подлинной культурой, и именно к нему мы стремимся»⁵⁹.

Нетрудно видеть, что это продолжение баухаузовской линии синтеза. Но конкретизирует проблему синтеза Билл по-новому. Если форма тождественна функции и в то же время полностью эстетически самостоятельна, то спрашивается, какое содержание могло бы удовлетворить *такому* тождеству? В отличие от Гропиуса Билл считает, что содержанием синтетического искусства не могут быть реальные функции жизни, поскольку у представителей разных социальных групп и классов совершенно разное понимание жизненно ценного содержания – здесь искусство во власти частного интереса, и возврат к «старой тематике» невозможен (напоминаю, что Гропиус всегда признавал только это содержание искусства).

Естественно, таким образом, пытаться найти «новую тематику» искусства в *надсоциальной* области, и Билл нашел ее в тематике «математического способа мышления». «Одушевленность математической проблематики, неизъяснимость пространства, даль или близость бесконечности. . . ограничение без явных границ, множественность, которая, однако, образует единство; однообразие, которое благодаря наличию отдельных силовых акцентов оказывается преобразенным; силовое поле, состоящее из одной вариантности. . . » и т.д. – такой оказалась здесь универсальная функция как воплощение «основных сил, лежащих в основе всякого человеческого порядка, сил, которые и в каждом из нас, – как пишет Макс Билл, – образует неосознаваемый нами порядок»⁶⁰.

«Конкретное искусство», создававшееся самим Биллом на базе этой эстетики, оказалось открытием новой разновидности абстракционизма, хотя Билл резко против этого возражал и настаивал на том, чтобы его структурно-пространственные, пластические или графические образы игрового порядка рассматривались именно как универсальное конкретное искусство для нужд реальной практики, как структуры ее действительного синтеза. Но именно здесь становилось явным главное противоречие – явным исключительно благодаря этому утилитарному притязанию «на пользу жизни».

В самом деле, даже самому разочарованному и скептическому художнику ясно, что *реальностью* синтеза в любом случае является и остается не отвлеченная форма, но все многообразие *форм самой жизни* – природа, люди, вещи, машины, социальные структуры и т.п., и именно *они*, а не что-либо иное должно быть *действительным* предметом интегрального формообразования. Однако Макс Билл не хотел быть поставщиком «произведений» или «моделей» синтеза и, вступив в 1955 г. в руководство Ульмской школы, воплотил принципы «формы, тождественной функции», в установках и пунктах ее учебной программы. Запретная граница была перейдена, несовместимость такой формы с множеством специализаторских жизненных функций дизайнера вскоре стала явной, и, обвиненный в «платонизме» людьми, которые видели, что никакое «синтетическое искусство» не может компенсировать игнорирование практических задач, Билл покинул Ульм уже через год. Так довольно быстро обнаружила свою несостоятельность серьезная и эстетически глубокая, но слишком нетерпеливая попытка обратить развитие баухаузовской идеи к непосредственному соприкосновению с современной капиталистической действительностью.

Другой красноречивый пример – практика и судьба самой Ульмской школы формообразования, руководители которой после ухода Билла попытались удовлетворить запросы новейшего капиталистического производства и буржуазного быта за счет отстранения искусства от существа проблемы интегрального формообразования. Это также оказалось радикально новой, к тому же открыто антигропиусовской постановкой проблемы, но и она окончилась неудачей. В конце 50-х гг. заключив контракт с западногерманской фирмой радиоэлектронных и электробытовых товаров («Браун»), школа придерживалась строго функционального анализа заданий. Но поскольку требовалось и единство формы изделий, то ни к чему, кроме явно техницистской и нормативной стилизации (она получила название «браунстиль» – прямоугольные объемы, графические линии, строгость, серый тон), это не привело. Ложность этого пути заставила теоретиков школы задуматься над органической спецификой «дизайна» как самостоятельного вида деятельности, что и было определено в начале 60-х гг. – опять-таки в ясном неприятии «охудожествления» задач формообразования.

Вот как это было выражено в 1963 г. в журнале «Ulm»: «Ульмская школа утверждает,

⁵⁹Max Bill, Form, Funktion, Schönheit.– «Max Bill», Buenos Aires, 1955, S. 120.

⁶⁰Max Bill, Die mathematische Denkwelt in der Kunst unserer Zeit.– «Max Bill», Buenos Aires, 1955, S. 40.

что в нашем обществе дизайн должен быть понят как социальное и культурное явление, но отрицает, что дизайн должен пониматься как мессианская деятельность. . . Она рассматривает дизайн как инструмент технического и научного прогресса, но отказывается понимать его как научную и техническую самоцель. Она утверждает, что в некоторых областях дизайна художественные возможности имеют свое место, но отказывается обозначать его в целом как искусствовозаменитель. Она утверждает, что при определенных обстоятельствах дизайн может оцениваться как протест против меркантильного общества, но отказывается верить, что это общество можно изменить посредством изменения лишь предметов его потребления»⁶¹. Развита таким образом «научная методология» дизайнера (в духе «научно-социологической» концепции мейеровского Баухауза) обратила школу к объективному анализу сущности тех *социальных функций*, которые должно было удовлетворить ее целостное формообразование, и этот анализ по необходимости оказался критическим. Он мог бы повести по плодотворному творческому пути. Но здесь всплыло острейшее противоречие уже чисто политического характера – неприемлемость такой методологии для политических инстанций западногерманского производства, официозные представители которого, в том числе из сферы высшей школы ФРГ, быстро предприняли целый ряд шагов для нейтрализации и уничтожения воспитательно-демократической атмосферы, питавшей это устремление. В 1967 г. Ульмскую школу покидает ее идейный вдохновитель Томас Мальдонадо, осознав непримиримость научного обоснования методологии дизайнера и его *нормативно-принудительного* перерождения в реальном капиталистическом производстве. А в начале 1968 г. «Hochschule für Gestaltung» ликвидируется в своем демократическом качестве и в составе своего передового руководства, в обстановке студенческих волнений и открытого политического скандала»⁶².

Ульмская школа просуществовала в указанном качестве ровно столько же лет, сколько Баухауз, – четырнадцать, и была закрыта по тем же причинам. Она отвергла баухаузовский художественный идеал Макса Билла, но потерпела многозначительную неудачу по тем же самым эстетическим мотивам. И попытка обрести реальный синтез на базе «самостоятельной качественной формы, равной функции и красоте», и стремление превратить «условия и возможности, найденные систематической и методической наукой, в качественно новый порядок вещей»⁶³, в равной степени были опрокинуты не исчезающей принципиальной *антихудожественностью* структуры и функции капиталистического производства и быта – не исчезающей в 60-е гг. нашего столетия так же, как сто лет назад, во времена Вагнера и Морриса.

Обе эти попытки были *практическими* акциями. Они были порождены нежеланием их авторов, талантливых, честных, мыслящих художников и исследователей, оставаться только в рамках «концепций» для книжного или музейного употребления. Нет нужды упрекать их за это, за желание найти «общий язык» для высоких помыслов и низменной буржуазной практики. В годы своей молодости Гропиус был не менее нетерпеливым и поступал совершенно так же. Но спросим теперь – разве не столько же достоин нашего уважения идеал «тотальной архитектуры», не страдающий своего немедленного осуществления, и – при всей самоочевидной для всякого архитектора и честного политика жизненной практичности своих деталей – не желающий компромисса для своих высших целей общественного синтеза? Каждый – архитектор, социолог, градостроитель, искусствовед, художник – почерпнет и зачерпнет из книги Вальтера Гропиуса столько, насколько ощутит в этом личную потребность. Но сама книга и сама концепция «тотальной архитектуры» входит в арсенал современной культуры прежде всего *в целом*, как *идейный манифест* архитектурного гуманизма для всех людей, и в этом значении уже обрела свою жизнь, безотносительную к частному интересу.

«Идеи всемогущи, – говорит сам Гропиус. – Духовная направленность человеческого прогресса всегда соразмерно предопределялась мыслителем и художником, произведения которых находятся по ту сторону логической целесообразности»⁶⁴. Мыслитель – не ученый с докторской степенью. Мыслитель тот, кто заново определяет последующий культурный уровень жизни для всего человечества, кто определяет людям *смысл и цели* их деятельности. Мыслитель и художник здесь – равно «пророки и поэты», и логика мыслителя –

⁶¹ «Ulm», 1963, N 6, S. 2.

⁶² Институтская листовка об этом событии, выпущенная 14 февраля 1968 г., называлась «Извещение об убийстве» и характеризовала закрытие школы как «один из бесстыднейших гангстерских маневров в Федеративной Республике Германии», как «акт насилия», вызванный страхом буржуазии и неонацизма перед публичной критикой и перед подлинной культурой (см. «Casabella», 1968, N 324).

⁶³ Там же, из ответов на анкету об Ульмской школе ее ученого секретаря Герберга Оля.

⁶⁴ W. Gropius, Die Rede in der Hochschule für Gestaltung in Ulm. – «Der Architekt», 1958, N 5, S. 139.

отнодь не цепь фактически неопровержимых доказательств. Любой профан может ткнуть в него пальцем и спросить: «А ты кто?» Ведь и коммунизм Маркса и Ленина «бессилен» защитить себя от обывательской «критики» этого свойства.

Но идейная концепция для человечества велика тем, что, раз приняв смысл большой общественной цели – будь то коммунистическое будущее или всеохватывающий художественный синтез жизни, – она *постулирует* внутри себя не просто логическую неотвратимость открывающейся перспективы, но в рамках своей культурной целесообразности также и *нравственную обязательность* именно такого своего осуществления для каждого человека. В таком случае наше *свободное согласие* следовать вытекающим отсюда нормам действия обуславливает мощь концепции не через интеллект только, но поскольку она проникает через нравственность во все существо человека и становится жизнью его ума, сердца, воли, страсти, его глаз и его рук.

Многие страницы книги Гропиуса звучат как рефрен: «Обещай мне, что ты никогда» и, значит, «ты – всегда...», обещай, что ты никогда не отворишь своего зора от того, что было и осталось содержанием лучших чаяний человека, и всегда останешься им верен. Здесь Гропиус – педагог и воспитатель – не менее, если не более серьезен, чем там, где он говорит о проблемах стандартизации или типах жилища. «Мы начали понимать, – как писал о Гропиусе один из его воспитанников, – что речь идет не о внешних формах, что они были лишь манифестацией всеобщей позиции по отношению к индустриальному прогрессу. Мы начали понимать, почему он не говорил исключительно об эстетике архитектуры или о формах кресла, лампы или машины»⁶⁵. Истинный «мастер», писал Иммануил Кант, как бы специально адресуясь Гропиусу, – а Гропиус «мастер» в высшем смысле этого слова, – должен «всегда принять в соображение некий идеал, который искусство должно иметь перед глазами... Только разбудив воображение ученика... и только посредством острой критики можно предохранить его от того, чтобы он считал приводимые ему примеры прообразами и образцом для подражания, не подчиненным более высокой норме и собственному суждению...»⁶⁶. И именно о таком искусстве и такой эстетике говорят и следующие знаменательные слова: «Вряд ли грядущие века смогут обойтись без таких образцов, ибо они все больше будут удаляться от природы и в конце концов, не имея постоянных примеров ее, вряд ли будут способны составить себе понятие об удачном сочетании в одном и том же народе законного принуждения высшей культуры с силой и правильностью свободной природы, чувствующей свою собственную ценность»⁶⁷. Это – тоже о книге Гропиуса, о ее протесте против лжехудожественных порождений «слепого интеллектуального прогресса». По-видимому, в этом очерке сказано уже слишком много для того, чтобы мне со спокойной совестью уйти теперь от прямого ответа на вопрос: утопия или реальность – «тотальная архитектура»? Утопия утопии рознь. Утопии, предлагающие нам спасение в тотальной организованности технизма, или в пришествии золотого века «красивой жизни через красивые вещи» – нечто существенно иное, чем «утопии» гармонизации жизни через развитие в каждом творческого человека-художника и полное слияние искусства с жизнью на благо ее органического синтезирования. Первые лучше осмеять или со всей серьезностью поставить их подозрительных авторов на место. Последнюю – бережно охранять и не стесняясь брать из нее все, что можно, для нужд каждого дня. Если в деле воспитания людей-художников, скорее всего, никогда не удастся достигнуть «конца», то зато здесь всегда пристало время для «начала».

Советский читатель прочтет книгу Вальтера Гропиуса на свой, антикапиталистический лад и с точки зрения той общественной перспективы, в которой лучшим идеям этой книги суждена подлинная жизнь. История советской художественной культуры, и архитектуры в том числе, знает немалое число концепций «тотального» художественного синтеза жизни. Они были в 20-е гг., были в 30-е, в менее явном виде продолжают развиваться сегодня. Их основой всегда являлась идея всенародного единства, единство помыслов и устремлений всего социалистического общества – то, к чему тщетно призывает Гропиус в западном мире. В то же время не секрет, что в послевоенные десятилетия конкретная архитектурно-художественная разработка этих идей резко отстает от требований жизни, что теория архитектуры чуть ли не совсем замолкла в роли практического орудия по комплексному, синтетическому формированию новой жизненной среды, определяемой гигантскими масштабами нашего переустройства городов. Со всех этих точек зрения глубоко профессиональная книга Гропиуса также делает свое полезное дело, будучи воспринята критически и творчески сквозь призму нашей собственной, советской традиции исследования этого круга проблем.

⁶⁵ «L'Architecture d'aujourd'hui», 1950, février, p. 91.

⁶⁶ И. Кант, Критика способности суждения. – Соч., т. 5, М., «Мысль», 1966, стр. 377–378.

⁶⁷ Там же, стр. 378.

Именно такое усвоение этой книги лучшим образом воздаст должное памяти великого архитектора и мыслителя-гуманиста, скончавшегося в 1969 году.

Часть I

Круг тотальной архитектуры
(Перевод А.С. Пинскер)

Вступительное слово

Творчество и любовь к красоте – необходимые условия счастья. Время, не признающее эту бесспорную истину, не обретает ясного зрительного выражения: его образ остается неотчетливым, а его произведения не могут доставить радость.

С ранней юности я остро ощущал хаотическую уродливость современных строений, сопоставляя их с единством и красотой старых еще доиндустриальных городов. В течение моей жизни я все больше и больше убеждался в том, что обычное средство архитекторов разнообразить эту господствующую раздробленную структуру то здесь, то там красивым зданием не приносит искомого эффекта, что вместо этого мы должны отыскивать основы новых ценностей, что привело бы к подлинному единству выражения мыслей и чувств нашего времени.

Каким образом подобное единство может быть достигнуто так, чтобы стать зримой структурой подлинной демократии, – вот тема этой книги. Она основывается на статьях и лекциях, написанных, за некоторыми исключениями, в Гарварде, где я занимал место декана архитектурного факультета в период с 1937 по 1952 год.

Введение

Вступая в новый период моей жизни, который – в противовес ожиданиям нормальной жизни после семидесяти лет – мне кажется таким же беспокойным и опасным, как и предшествовавший, я понимал, что я – фигура, покрытая определениями и ярлыками, может быть, до полнейшей неузнаваемости. Такими терминами, как «стиль Баухауза», «интернациональный стиль», «функциональный стиль», удалось почти полностью скрыть заключенное во всем этом человеческое ядро, и я рад поэтому внести несколько трещин в эти стены, воздвигнутые вокруг меня некомпетентными людьми.

Когда, будучи совсем молодым, я удостоился впервые общественного внимания, мне было досадно видеть свою мать расстроенной из-за того, что мое имя начало появляться в газетах.

Теперь я вполне понимаю ее опасения, ибо узнал, что в наш век быстрой печати формализованная известность пристаёт к человеку, как наклейка к бутылке. С тех пор я часто ощущаю потребность разбить этот крепнущий нарост, с тем чтобы за наклейками и определениями можно было вновь увидеть человека.

Мне сказали, что в городке госпиталя Майкл Рид, где я в течение последних восьми лет был консультантом, собираются посадить дерево, которое будет носить мое имя. Я бы хотел, чтобы на этом дереве могли сидеть птицы различных оперений и форм и при этом переносить друг друга. Я не хочу ограничивать их породами с квадратными хвостами или обтекаемыми контурами, интернациональными чертами или одеянием Баухауза. Короче, я хотел бы, чтобы это было гостеприимное дерево, с которого звучали бы самые разные песни – кроме фальшивых звуков.

Когда я был маленьким, кто-то спросил меня, какой мой любимый цвет. И еще много лет спустя наша семья подшучивала надо мной за произнесенный после некоторого колебания ответ: «*Bunt ist meine Lieblingsfarbe*», что значило: «Мой любимый цвет спектр». Мою жизнь характеризует неистовое желание охватить любой ее важный аспект, а не исключать часть из них ради слишком узкой и догматической позиции. Именно поэтому я с таким отвращением наблюдал непонятную борьбу слов, развернувшуюся вокруг представителей различных школ современного формообразования. Эти эстетские битвы обычно начинаются не архитекторами, а теми добродетельными или злонамеренными, одержимыми критиками, которые, пытаясь утвердить свои собственные эстетические или политические теории, устанавливают неразбериху с работами художников, утверждая или отвергая те или иные из их положений, не учитывая их контекст и основу, из которых они возникают. Я обнаружил, что слова и особенно теории, не проверенные опытом, могут привести к еще большим бедам, чем дела. Когда в 1937 г. я приехал в США, меня привела в восхищение привычка американцев неуклонно проверять на практике любую новую идею вместо долгого обсуждения каждого нового ростка в предварительных дебатах – дурная привычка, разрушающая столь многие начинания в Европе. Это выдающееся качество нельзя приносить в жертву пристрастным теориям и бесплодным словопрениям в момент, когда нам необходимо собрать все силы и способности для того, чтобы противопоставить творческий импульс в качестве действенного и эффективного противовоядия мертвящему влиянию механизации и свёрхбюрократизации, угрожающих нашему обществу.

Конечно, позиция нейтральности, которую вынужден был занять ищущий ум, сойдя побитым с поля, подвергает его атакам со всех сторон. В свое время я был обвинен нацистами как «красный», а некоторыми американцами – как «иностранец», чуждый демократическому образу жизни. Все эти ярлыки, приложенные к одному человеку, свидетельствуют о той смуте, которую в наше время вызывает личность, настаивающая лишь на одном – на собственном убеждении. Сегодня я озираюсь на эти преходящие бури моей жизни с хладнокровием, которое дается опытом. Я знаю, что сильные течения времени могли бы не раз разбить о скалы мою лодку, если бы я не доверял собственному компасу.

Но от чего я не хочу стоять в стороне, так это от грозящей всем нам опасности утратить контроль над машинерией прогресса, создавшей нашу эпоху и начинающей деспотически управлять нашими жизнями. Я хочу сказать, что превратное использование техники создает духовно плоское массовое сознание, нивелирующее индивидуальные различия и независимость мысли и дела. В конце концов именно разнообразие является живительным источником подлинной демократии. Однако такие факторы голый целесообразности, как не считающийся ни с чем механизм торговли, организованная упрощенность и «делание денег» как самоцель, подорвали способность человека находить и понимать глубинные возможности жизни.

Демократия покоится на исконной игре двух контрастирующих проявлений жизни. С одной стороны, она нуждается в различии точек зрения, проистекающих из интенсивной, индивидуальной деятельности, с другой – в некоем общем знаменателе форм выражения, возникающем из совместного опыта следующих друг за другом поколений и постепенно устраняющем голую самостоятельность в пользу существенного и типического. Несмотря на кажущуюся непримиримость этих двух тенденций, я верю, что их слияние может и должно быть достигнуто, – в противном случае нам уготована судьба роботов.

Один из судей Верховного суда Соединенных Штатов как-то обсуждал сущность демократической процедуры, и мне было очень интересно услышать, что он определяет ее как «исключительное *право соотносительности*». Свое мнение он основывал не на принципах добра и зла, а стремился рассматривать каждый случай в его особых обстоятельствах и их соотносительной пропорциональности. Он чувствовал, что важна именно наличная действительность социальной структуры, и то, что может сегодня принести вред, завтра окажется без таких последствий, и наоборот. Развить это ощущение баланса и чувство уравнивающей противоположности – вот чего мы все должны достигнуть в нашей собственной жизни. К примеру, когда мы обвиняем технику и науку в искажении представлений о красоте и «добротной жизни», неплохо было бы прибавить, что не ошеломляющее изобилие массовой технической продукции само по себе диктует ход событий, но инертность или бдительность нашего ума, который либо дает направление этому развитию, либо пренебрегает этим. В частности, наше поколение повинно в массовом производстве ужасов жилого строительства: все делалось на кустарной основе и своим безжизненным единообразием может легко конкурировать с теми превратно сконструированными блочными системами, которые просто увеличивают дом вместо изменения его составных частей. Не инструмент нужно обвинять, а наш ум. Искусство точного знания меры, когда наши личные побуждения должны быть сдержаны или поощрены, а привычные нам желания воплощены в жизнь или, напротив, ограничены, дано немногим мудрецам, и мы в них отчаянно нуждаемся. Ни одному поколению не пришлось вплотную столкнуться с такой широкой панорамой конфликтных тенденций, и наша тяга к чрезмерной специализации не помогает нам справиться с ними. Создаваемая нами архитектура неизбежно обнаружит степень уважения, с которым мы сумели отнестись к развивающейся социальной структуре, частью которой мы являемся, не отрицая ценности и нашего личного вклада.

Я хочу отделить себя по крайней мере от одного ложного ярлыка, которым я был награжден вместе с другими. Не существует такого понятия – «интернациональный стиль», если только не иметь в виду некоторые всеобщие технические достижения нашего времени, принадлежащие интеллектуальному богатству каждой цивилизованной нации, или если не иметь в виду те тщедушные образы, которые я называю «прикладной археологией» и которые можно обнаружить среди общественных зданий повсюду – от Москвы до Мадрида и Вашингтона. Стальные или бетонные корпуса, ленточные окна, современные общественные удобства – это, так сказать, лишь сырье, с помощью которого могут быть созданы разные части архитектурных сооружений. Строительные достижения готической эпохи – арки, своды, контрфорсы, остроконечные башни – стали общим интернациональным достижением. И все же какое громадное разнообразие региональной архитектурной выразительности дало это в разных странах!

Что касается моей практики, то, когда я строил свой первый дом в США – собственный

дом, я задался целью вобрать в свою концепцию те особенности архитектурной традиции Новой Англии, которые я находил живыми и действенными. Слияние регионального духа с современным композиционным методом создало дом, который я никогда не смог бы построить в Европе с ее абсолютно другими климатическими, психологическими и техническими условиями.

Я не пытался рассматривать проблему так же, как некогда ее видели зодчие этого края, когда, имея лучшие технические средства, они создавали ненавязчивые, четкие здания, противостоящие капризам климата и выражающие общественные отношения их обитателей.

Мы должны видеть нашу сегодняшнюю обязанность в определении тех черт нашей обширной индустриальной цивилизации, которые представляют собой лучшие и наиболее устойчивые ценности и должны, следовательно, культивироваться, чтобы составить основу новой традиции. Подлинное понимание культурных ценностей может, конечно, развиваться лишь на путях последовательно совершенствуемого образования. Одна из важнейших задач, выпадающих на долю архитекторов на поприще культурного образования, состоит в выделении и уточнении новых ценностей и отделении их от преходящих увлечений процесса массового производства, которому еще предстоит открыть ту истину, что сменяемость как таковая не обязательно приносит улучшение. Среди этой гигантской производительности и почти неограниченного ассортимента товаров всех видов мы должны помнить, что стандарты культуры являются результатом процесса отбора, извлекающего существенное и типичное. Это добровольное ограничение отнюдь не создает плоского единообразия, но предоставляет каждому внести свой индивидуальный оттенок в общую тему, способствуя этим новому восстановлению той модели жизненного синтеза, от которого мы отrekliсь с наступлением машинного века. Обе эти противоположности – индивидуальное разнообразие и общий знаменатель для всех – снова придут тогда к взаимному примирению.

Глава 1

Вальтер Гропиус. Воспитание архитектора и художника-конструктора

1.1 Метод

Мое намерение состоит в том, чтобы не обучать так называемому лаконичному и геометрическому «современному стилю» Европы, а, скорее, ввести в существо самого метода мышления, который позволит рассматривать проблему в соответствии с конкретными обстоятельствами ее возникновения. Я хочу, чтобы молодой архитектор мог ориентироваться в любой обстановке; я хочу, чтобы он мог независимо создавать настоящие, оригинальные формы в тех технических, экономических и социальных условиях, в которых он окажется, вместо того чтобы навязывать заученные формулы окружающему, нуждающемуся в совершенно ином решении. Я хочу учить не готовым догмам, но подходу к проблемам нашего поколения, который должен быть непредубежденным, эластичным, оригинальным. Для меня было бы совершенно ужасно, если бы мое намерение вылилось лишь в умножение числа приверженцев «архитектуры Гропиуса». Чего я действительно хочу, так это заставить молодежь осознать, как неистощимы средства творчества, если использовать разнообразнейшую современную продукцию нашего века, и вдохновить эту молодежь на поиски собственных решений.

Я всегда ощущал известное разочарование, когда меня спрашивали о средствах и тайнах моей работы, в то время как интерес представляет передача моих основных переживаний и использованный при этом метод. Изучив обстоятельства и трюки, можно в короткое время достигнуть некоторых результатов; но эти результаты искусственны и неудовлетворительны, потому что они тем не менее оставляют студента беспомощным при столкновении с новой и неожиданной ситуацией. Если его не научат воспринимать органическое развитие целого, даже самое широкое и искусное добавление современных мотивов, даже самые искренние намерения не помогут ему создать творческое произведение.

Мои идеи часто интерпретировались как вершина рационализма и механизации. Это дает совершенно ложную картину моих устремлений. Я всегда утверждал, что область удовлетворения духовных потребностей человека столь же важна, как и материальная, что достижение нового пространственного видения значит больше, чем техническая экономичность и функциональное совершенство объекта. Лозунг «красиво все то, что полезно» правилен лишь наполовину. Когда мы можем назвать человеческое лицо красивым?

Части любого лица соответствуют своему назначению, но только абсолютные пропорции и гармоничные краски по справедливости могут называться красивыми. То же и в архитектуре. Только абсолютная гармония технической функциональности и пропорций формы создает красоту. Именно этот критерий делает нашу задачу столь многогранной и сложной.

В руках архитекторов в большей степени, чем когда-либо, – средство, могущее помочь нашим современникам вернуться к естественной и разумной жизни, вместо того чтобы платить обременительную дань фальшивым богам фантазии. Можно ответить этому требованию, если взглянуть на свою работу под самым широким углом зрения. *Совершенная архитектура должна быть воплощением самой жизни, что подразумевает проникновенное знание биологических, социальных, технических и художественных проблем.* Но если подумать, то и всего этого еще недостаточно. Привести к единству все эти различные про-

явления человеческой деятельности дано лишь сильной личности, и как раз здесь средства образования могут нас подвести. И все же нашей высшей целью должно быть воспитание именно такого типа людей, которые сумеют охватить целое быстрее, чем их слишком рано поглотят узкие каналы специализации. Наш век породил миллионы специалистов; давайте создадим людей, видящих жизнь в целом. Давайте дадим дорогу людям видения!

1.2 Мое определение идеи Баухауза

Цель

После того как до войны я нашел себя в архитектуре, о чем свидетельствуют здания «Фагусверк» (1911) и выставки Веркбунда (1914), и после первой мировой войны, во время которой сформировались и утвердились мои теоретические убеждения, я всецело осознал свою ответственность как архитектора, основываясь на собственных впечатлениях.

После страшного извержения войны каждый мыслящий человек ощутил необходимость в смене своей интеллектуальной позиции. Каждый в своей собственной сфере горел желанием помочь перекинуть мост через пропасть между реальностью и идеалами. Именно тогда я осознал высшее призвание архитектора моего поколения. Мне стало ясно, что прежде всего должны быть установлены новые границы архитектуры, что нечего мечтать свершить этот труд одному, что этого можно достигнуть лишь воспитанием и подготовкой нового поколения архитекторов, которые овладеют современными средствами производства в специальной высшей школе, успех которой будет зависеть от завоевания ею настоящего авторитета.

Я видел также, что добиться этого можно лишь путем привлечения к делу большого числа единомышленников и помощников, людей, которые будут работать не как оркестр, по указанию дирижерской палочки, но независимо, хотя и плечом к плечу, чтобы продвинуться вперед, к общей цели. Соответственно и в своей личной работе я стремился обратить главное внимание на качества интеграции, координации, единства, а не исключительности, ибо чувствовал, что благо архитектуры покоится на согласной, дружественной работе коллектива сотрудников, совместная деятельность которых символизирует единый организм того, что мы называем обществом.

Так в 1919 г. был торжественно открыт Баухауз со специальной задачей: понять сущность искусства архитектуры, которая соответственно человеческой природе охватывала бы собой все проявления жизни. Школа добровольно сосредоточила внимание на том, что является сейчас насущной необходимостью, – на предотвращении порабощения человека машиной путем спасения массового производства и быта от анархии механизации и возвращения их к смыслу, чувству и жизни. Это подразумевает создание вещей и зданий, заранее спроектированных для промышленного производства. Нашей задачей было искоренить ошибки механизации, не жертвуя ни одним из ее достоинств. Мы мечтали о создании подлинных ценностей, а не преходящих новшеств. Еще раз эксперимент стал базой архитектуры, что требует широкого координационного мышления, а не узкой специализации.

Баухауз пропагандировал на практике равноправие всех видов творческого труда и их логическую взаимосвязь в современном мире. Наш ведущий принцип состоял в том, что формообразующая деятельность является не односторонне интеллектуальным или односторонне материальным делом, а неотъемлемой частью жизни, необходимой в каждом цивилизованном обществе. Наш честолюбивый замысел был направлен на то, чтобы извлечь художника из состояния отрешенности и восстановить его связь с миром каждодневной реальности, и на то, чтобы расширить и очеловечить неподвижное, почти всецело материальное сознание людей труда.

Наше понимание фундаментального единства проектирования в отношении к жизни было диаметрально противоположно идее «искусства для искусства» и еще более опасной философии, которая проистекала отсюда, будто самоцелью является голый практицизм.

Это объясняет наше увлечение формообразованием промышленных изделий и органической последовательностью их производственного изготовления, что и породило ошибочное мнение, будто школа Баухауза является продуктом чистого рационализма. На самом деле мы гораздо больше были заняты исследованием территории, общей для формотворческой и технической сфер, и определением границы, за которой начинается их глубокое различие. Стандартизация технизированных аспектов жизни подразумевает не роботизацию личности, а, напротив, – облегчение ее существования от излишнего мертвого груза, с тем чтобы предоставить каждому свободу для развития на более высоком уровне.

Слишком часто наши истинные намерения понимались и понимаются искаженно теми, кто видит в этом движении лишь попытку создать некий «стиль» и отождествляет каждое здание и сооружение, в котором структура и ритм, кажется, отбрасывают все прошлые стили, с образцами воображаемого «стиля Баухауза». Это противоречит нашим устремлениям. *Цель Баухауза заключалась не в распространении какого бы то ни было «стиля», системы или догмы, а в оказании обновляющего влияния на всю сферу формообразования.* «Стиль Баухауза» был бы лишь признанием поражения и возвращением к той омертвляющей инерции и пассивному академизму, с которым мы как раз призывали бороться. Мы старались сформулировать новый подход к задаче, который воспитает творческое сознание у всех наших единомышленников и который в конечном счете приведет к новому отношению к жизни. Насколько мне известно, Баухауз был первым учреждением в мире, осмелившимся воплотить этот принцип в конкретной программе. Основной идее программы были предпосланы исследования условий нашей индустриальной эпохи и присущих ей главных течений.

Художественные и ремесленные школы

Когда в прошлом веке стало казаться, что машинная продукция затопит весь мир, оставив художников и мастеров в плачевном положении, пренебрежение формой и качеством изделий вызвало естественную реакцию. Рёскин и Моррис первые пошли против течения, но их борьба против машины не могла противостоять ее натиску. Только гораздо позднее ошеломленному сознанию людей, заинтересованных в прогрессе формы, открылось, что искусство и производство могут быть объединены снова лишь на пути признания машин и подчинения их производительным особенностям. «Художественно-промышленные» школы «прикладного искусства» появились главным образом в Германии, но многие из них встретили поддержку только наполовину; подготовка в них была слишком поверхностной и технически неграмотной, чтобы вызвать к жизни настоящее движение. Фабрики как ни в чем не бывало продолжали выпускать массу уродливых изделий, в то время как художник тщетно бился над воплощением своих платонических проектов. Беда заключалась в том, что никто из них не мог в должной мере проникнуть в смежную сферу, чтобы достичь эффективного слияния своих стараний.

С другой стороны, ремесленник с течением времени стал очень слабо напоминать страстного и независимого представителя средневековой культуры, который полностью руководил производственным процессом своего времени и был мастером, художником и торговцем одновременно. Его мастерская превратилась в магазин, сам же рабочий процесс выскользнул из рук ремесленника, который стал торговцем. Подлинная личность, лишённая творческого элемента в своей деятельности, превратилась в неполноценное существо. Способность воспитывать своих учеников деградировала, и подмастерья ушли на фабрики. Там они оказались среди ничего не говорящей им механизации, которая отупляла их творческие стремления и удовольствие от работы; потребность учиться быстро исчезла.

Различие между ремесленным и машинным трудом

Какова же причина этого омертвляющего процесса? В чем надо видеть разницу между ремесленным и машинным трудом? *Различие между индустрией и ремеслом заключено не столько в различии их орудий производства, сколько в раздробленности трудового процесса в первом случае в противоположность нерасчленимому его контролю со стороны одного мастера – во втором.* Принудительное ограничение личной инициативы составляет угрожающую опасность культуре в современном способе производства. Единственным средством избавления от этого является радикальное изменение самого отношения к труду, которое, хотя и основывается на здравом признании той исторической истины, что коллективный труд в состоянии привести человечество к большему всеобщему процветанию, чем самостоятельный труд изолированного индивида, не должно вместе с тем забывать о силе и значении персонального усилия, о том, что, напротив, возможность для каждого занять подобающее место в организме совокупного труда не замедлит принести свои практические результаты. Согласно этому взгляду на вещи машину ни в коем случае не считают только экономическим средством для замены возможно большего количества рабочих рук, лишая их средств к существованию, так же как средством, имитирующим ручной труд.

В ней прежде всего видят инструмент, который призван освободить человека от гнетущего физического труда и способствовать освобождению рук с тем, чтобы дать проявиться его творческим потенциям. То, что мы не владем еще новыми средствами производства и,

следовательно, вынуждены страдать из-за этого, не является основательным аргументом против их существования. Главная проблема – это нахождение наиболее эффективного способа распределения творческой энергии в целостной организации. Одаренный ремесленник прошлого в будущем превратится в человека, ответственного за предварительную теоретическую работу в сфере производства промышленных товаров. Вместо того чтобы втискивать его в механический, машинный труд, его способности должны быть использованы для лабораторной и экспериментальной работы и слиты с индустрией в новом производственном единстве. В настоящее время молодой ремесленник – по экономическим причинам – вынужден либо опуститься до уровня помощника машины (в промышленности), либо стать орудием осуществления (в жизни) платонических идей другого, то есть художника-проектировщика. С помощью художника он производит товары, отвечающие декоративным претензиям свежего вкуса, которые хотя и качественны, но лишены настоящих структурных новшеств, способных родиться из знания новых средств производства.

Что мы, следовательно, обязаны делать, чтобы снабдить подрастающее поколение более действенным взглядом на их будущие профессии дизайнеров, мастеров или архитекторов?

Какие воспитательные институты должны мы создать, чтобы, отобрав художественно одаренного человека, наделить его умственной и физической энергией для независимой творческой деятельности в сфере промышленного производства? Лишь в самых редких случаях создавались специальные училища, сознательно воспитывавшие этого работника нового типа, объединяющего в себе качества художника, инженера и бизнесмена. Одна из таких попыток восстановить контакт с производством и подготовить молодого учащегося как для ручной и механизированной, так в то же время и для проектной работы, и была предпринята Баухаузом.

Обучение в Баухаузе. Подготовительный курс

Школа Баухауз была создана для обучения людей, обладающих художественными способностями к проектированию в сферах индустрии и ремесла в качестве скульпторов, живописцев и архитекторов. Основой служило полное обучение всем приемам ремесла и законам формы с учетом коллективной работы в строительстве. То фактическое положение вещей, что современному человеку с самого начала дается слишком много традиционной, специализированной подготовки, просто снабжающей его специализированными знаниями, но не пониманием значения и цели своей работы и своего отношения к миру в целом, как раз и отвергалось Баухаузом, положившим началом своего обучения не «специальность», а «человека» в его естественной готовности воспринять жизнь как целое. Базой такого обучения служил подготовительный курс, знакомящий ученика с понятиями пропорции, масштаба, ритма и света, тени и цвета и позволяющий ему в то же время пройти все стадии простейших упражнений с различными материалами и инструментами всех свойств, с тем чтобы дать ему возможность определить то свое призвание, где в пределах его естественных способностей он сможет обрести почву для творчества. Эта подготовка, занимавшая шесть месяцев, была рассчитана на развитие и формирование интеллекта, чувств и идей с общей целью развития всего существа человека, который биологически окажется в состоянии воспринять все явления истории с должной инстинктивной уверенностью и не будет ошеломлен суматохой и потрясениями нашего «механического века». Возражение, будто в мире промышленного рационализма такое общее обучение влечет к бесполезным издержкам или потере времени, на мой взгляд, лишено оснований. Напротив, я мог наблюдать, что оно не только наделяло ученика большей уверенностью, но значительно увеличивало продуктивность и скорость последующего специального обучения. Только когда в человеке с раннего возраста разбужено понимание взаимного отношения форм окружающего его мира, он сможет внести и свой личный вклад в творческий труд своего времени.

Так как и будущий мастер и будущий художник проходят в Баухаузе основательную подготовку, она должна была быть достаточно емкой, чтобы дать возможность каждому таланту найти свой собственный путь. Концентрическое строение обучения включало в себя все важнейшие компоненты проектирования и технологии, чтобы дать ученику сразу же проникнуть взором в полную сферу его будущей деятельности.

Последующее обучение в большой мере наделяло это знание жизнью и глубиной; оно отличалось от «подготовительного обучения» только уровнем и основательностью, но не сущностью. Одновременно с первыми упражнениями в материале и с инструментами начиналось обучение проектированию.

Визуальный язык

В добавление к техническому и ручному обучению дизайнер должен изучить также особый язык формы, чтобы уметь дать своим идеям зрительное выражение. Он должен усвоить научные сведения об объективной доказательности оптических явлений, теорию, которая правит рукой художника и обеспечивает главную основу, на которой может быть сгармонизирован совместный труд множества индивидов. Теория эта, естественно, не есть рецепт для создания произведений искусства, но это наиболее важное объективное средство для коллективного труда в сфере проектирования. Лучше всего это можно пояснить на примере из области музыки: на теории контрапункта, которая хотя и подвергалась определенным изменениям за прошедшее время, тем не менее продолжает оставаться на индивидуальной системой урегулирования мира тонов. Овладение ею необходимо для того, чтобы хаос звуков не поглотил музыкальную идею; ибо творческая свобода заключается не в неопределенности средств выражения и формообразования, а в свободном движении внутри строго определенных границ системы. Академия, задача которой – пока она еще была жизненной силой – заключалась в развитии такой системы для изобразительных искусств, потерпела крах, поскольку она утратила связь с реальностью. Именно поэтому в Баухаузе были проведены интенсивные исследования, направленные на то, чтобы заново открыть грамматику формообразования и снабдить студента точным знанием таких оптических явлений, как пропорция, оптическая иллюзия и цвет. Тщательная разработка и дальнейшее исследование этих естественных законов сделают гораздо больше для продолжения подлинной традиции, чем любые наставления по имитации старых форм и стилей.

Обучение в мастерских

В процессе обучения и по окончании подготовительном курса каждый студент Баухауза по своему выбору поступал в мастерскую. Там он обучался одновременно у двух мастеров – ремеслу и проектированию. Эта идея о сочетании двух разных групп преподавателей была необходимостью, поскольку ни художников, обладающих достаточным техническим знанием, ни мастеров, обладающих достаточным воображением для решения художественных проблем, которые могли бы самостоятельно вести мастерские, найти было нельзя. Новое поколение, способное соединить в себе оба эти качества, еще только предстояло подготовить. Впоследствии Баухаузу удалось на место руководителей мастерских поставить бывших студентов, которые к тому времени обладали таким техническим и художественным опытом, что разделение на преподавателей формы и преподавателей технологии стало излишним.

Обучение ремеслу в Баухаузе следует рассматривать не как самоцель, но как незаменимое средство воспитания. Целью этого обучения было создать таких художников-конструкторов, которые могли бы, обладая знанием материала и производственного процесса, влиять на промышленную продукцию нашего времени. Была сделана попытка создать модели для промышленности, не только спроектированные, но и осуществленные в мастерских Баухауза. При этом главной целью было создание стандартных типов вещей повседневного пользования. Мастерские были, по существу, лабораториями, в которых разрабатывались и постоянно совершенствовались модели подобной продукции. Хотя эти образцы делались вручную, их создатели должны были быть знакомы с методами производства на промышленном уровне, и поэтому в процессе обучения лучшие студенты Баухауза посылались на время для практической работы на фабриках. С другой стороны, квалифицированные рабочие с фабрик приезжали в мастерские Баухауза, чтобы обсудить потребности промышленности с преподавателями и студентами.

Таким путем возникло взаимное влияние, выразившееся в создании ряда ценных изделий, техническое и художественное качество которых было одобрено и производителем и покупателем.

Развитие стандартных типов

Создание стандартных образцов для товаров повседневного пользования есть общественная необходимость. Стандартное изделие, разумеется, не является изобретением нашего века. Изменились только методы производства. Но и на высшей ступени цивилизации оно все еще подразумевает отбор лучшего, отделение существенного и надличного от случайного и личного. Сегодня больше, чем когда-либо, необходимо понять существенную важность концепции «стандарта» – или, другими словами, культурного обозначения добропорядочности – и твердо противостоять мелким модным словам пропаганды, поднимающей любое массовое изделие в этот высокий ранг.

В своем единении с промышленностью Баухауз уделял специальное внимание тесной связи студентов с экономическими проблемами. Я против того ошибочного взгляда, будто художественные способности студента могут пострадать от заострения у них чувства экономии времени, прибыли и материальных расходов. Конечно, необходимо делать ясное различие между ненормированной работой в лаборатории, которую вряд ли можно заключить в рамки строгого лимита времени, и работой, которая должна быть закончена к определенному числу, то есть между творческим процессом создания модели и техническим процессом ее массового производства. Творческие идеи не могут возникать по заказу, но создатель модели должен тем не менее развивать в себе профессиональное представление об экономическом процессе на линиях массового производства, хотя в проектировании и изготовлении самой модели время и расход материала играют лишь побочную роль.

Вся система обучения в Баухаузе демонстрирует воспитательную ценность усвоения практических проблем, которые дают студенту возможность справляться с внутренними и внешними трудностями. Сотрудничество в выполнении реальных заказов, которые получал мастер, было одним из выдающихся преимуществ ремесленного обучения в средние века. По этой причине я решился обеспечить Баухаузу: практическую договорную деятельность, с тем чтобы мастера и студенты могли проверить свою работу. В частности, создание наших собственных институтских корпусов, когда сотрудничал весь Баухауз и все его мастерские, представляло идеальную задачу такого свойства. Демонстрация самых разных новых образцов вещей, сделанных в наших мастерских, которые мы сумели показать в их практическом использовании в здании, так убедила предпринимателей, что они заключили с Баухаузом прямые контракты, оказавшиеся для него по мере увеличения оборота ценным источником годового дохода. Одновременно и практика обязательной производственной работы приносила студентам (даже в течение трех лет обучения) прибыль за разработанные ими и реализованные образцы и товары. Многих способных студентов это обеспечило некоторыми средствами к существованию.

После трехлетнего обучения ремеслу и проектированию студент подвергался экзамену преподавателями Баухауза и «Советом мастерских», чтобы получить диплом квалифицированного мастера. Третья стадия – для тех, кто хотел продолжать свое развитие, – заключалась в обучении строительству. Сотрудничество на настоящих стройках, практические эксперименты с новыми строительными материалами, занятия по черчению и инженерному делу в добавление к проектированию обеспечивали диплом преподавателя Баухауза. После этого студенты становились либо архитекторами-практиками, либо сотрудниками промышленности, либо преподавателями – соответственно особенностям дарования. Тщательное обучение ремеслу в мастерских оказалось ценным качеством для тех студентов, которые были не в состоянии проникнуть в более сложную и требующую большего понимания работу архитектора. Постепенное и многостороннее обучение в Баухаузе давало им возможность сконцентрироваться только на том, что лучше всего соответствовало их индивидуальным склонностям.

Наиболее существенным итогом работы в Баухаузе по прошествии определенного времени явилась известная однородность всех изделий; произошло это как результат сознательного развития духа совместной деятельности и даже вопреки групповому творчеству самых несхожих художников и индивидов. Выражалось это не во внешних стилистических чертах, но, скорее, в стремлении проектировать вещи просто и правдиво, в соответствии с их внутренними законами. Формы, которые обретали эти изделия, не были, следовательно, новой модой, но результатом ясного мышления и бесчисленных поисков мысли и практики в техническом, экономическом и формообразующем направлениях. Изолированная личность не в силах достигнуть подобной цели; только сотрудничество многих может увенчаться решением проблем, превосходящих по своему смыслу рамки индивидуальных возможностей. Это и обеспечивает их действенность на много лет вперед.

Творческое преподавание

Успех любой идеи зависит от личных качеств людей, отвечающих за ее выполнение. Правильный выбор педагогов является решающим фактором в результатах, достигнутых учебным заведением. Их личные человеческие качества играют при этом даже еще большую роль, чем их технические знания и способности, ибо успех плодотворного сотрудничества с молодежью зависит именно от личных качеств педагога. *Если учебному заведению удастся завоевать себе людей большого художественного таланта, им необходимо с самого начала предоставить широкие возможности для дальнейшего развития, то есть время и место для индивидуальной работы.* Простой факт, что такие люди продолжают развивать

свои достижения в стенах института, и создает ту именно творческую атмосферу, которая столь существенна в обучении проектированию и в которой могут расти молодые дарования. Это наиболее важное условие, которому должны быть подчинены все другие вопросы учебной организации. Нет ничего более мертвящего по отношению к жизненности проектного обучения, чем принуждение преподавателей из года в год посвящать все свое время занятиям.

Даже лучшие из них устают от этого бесконечного круга и со временем очерствевают. Кстати, искусство – это такая отрасль знания, которую невозможно изучить шаг за шагом по книжке. Природный творческий дар можно развить, лишь влияя на все существо человека примером педагога и его деятельности. В то время как технические и научные предметы можно изучить в последовательном курсе лекций, обучение проектированию, чтобы быть успешным, должно осуществляться как можно независимее, по личному усмотрению художника. Занятия, которые призваны дать художественный толчок и направление работе индивидов и групп, следует проводить достаточно часто, но они обязаны дать студенту прежде всего то существенное, что стимулирует его собственную работу. Слишком часто способности чертить смешивают со способностью создавать творческий проект. Как и ловкость в ремесленном труде, это не больше чем умение, это лишь ценное средство для выражения пространственных идей. Virtuозность в черчении, как и в ремесленничестве, еще не является искусством. Творческое воспитание должно обеспечивать воображение и художественные возможности соответствующей пищей. Напряженная творческая атмосфера – вот то самое ценное, что может получить студент. Такие флюиды могут возникнуть только в обстановке совместного труда определенного числа людей во имя общей цели; их нельзя создать организацией, нельзя обусловить рамками заданного времени.

Когда я сам попытался понять, почему семена Баухауза не взошли быстрее, чем это оказалось, мне стало ясно, что требования к подвижности человеческой природы были слишком преувеличены. В быстром потоке постоянных изменений во всех сферах деятельности – как материальной, так и духовной – естественная человеческая инерция противилась чрезмерному ускорению.

Идеи культуры не могут развиваться и распространяться быстрее, чем само новое общество, которому они призваны служить. Однако я думаю, что не преувеличиваю, когда утверждаю, что содружество Баухауза во всем объеме своего метода все же помогло восстановить в правах архитектуру и современную форму как социальное искусство.

1.3 Существует ли наука формообразования?

В течение многих лет я систематически собирал факты о феномене нашего зрения и его взаимоотношений с формой, пространством и цветом. Они реальны так же, как любые материальные проблемы структурности или экономики, которые я сейчас рассматривать не буду. *Я действительно считаю психологические проблемы фундаментальными и первостепенными, в то время как технические компоненты формообразования есть наши мыслительные дополнения к этому, направленные на то, чтобы мы могли понять неосознаваемое через осязаемое.*

Понятие «дизайн» совокупно охватывает всю область искусственно создаваемых и зрительно воспринимаемых нами сооружений – от простых предметов повседневного пользования до сложного образования целого города.

Если мы в состоянии установить общий фундамент понимания дизайна – тот единый знаменатель, который достигается больше путем объективных открытий, нежели путем личных интерпретаций, – он должен удовлетворять любому типу формообразования; процесс проектирования большого здания отличается от проектирования простого стула своими параметрами, а не своими принципами.

Каждый человек как представитель человеческого рода имеет много общего с другими представителями своего рода в том, как он воспринимает и ощущает окружающий его физический мир. *Наиболее важным здесь является тот факт, что ощущение исходит от нас, а не от объекта, который мы наблюдаем.* Если мы сможем постичь природу того, что мы видим и как мы воспринимаем видимое, мы будем соответственно больше знать о возможном воздействии наших искусственных сооружений на человеческие чувства и мысли. Много лет назад мне привелось видеть фильм под названием «Улица». Он начинался с незабываемого эпизода, который в одно мгновение знакомил аудиторию со сложной паутиной матримониальной драмы. Вначале жена, затем муж смотрят из окна на улицу. Она видит серую обычную повседневную жизнь, какой она есть, в то время как он проецирует на этот

пейзаж свое воображение, трансформируя видимое в чувственную картину, наделяющую каждый кусок жизни перед его глазами яркостью, напряженностью и смыслом.

Реальность и иллюзия

Я вспомнил этот фильм, когда читал труд Эрла С. Келли из Уэйнского университета – «Обучение тому, что является правдой», подтвержденный недавними экспериментами в области ощущений, которые проводились совместно с Дартмским Глазным институтом в Ганновере (Нью-Хемпшир). Одним из основных положений этого замечательного труда является следующее: «Наши ощущения порождаются не окружающими предметами, а исходят от нас самих. Раз они не порождаются существующей средой и не могут быть результатом будущего, то, следовательно, они являются выводом из нашего прошлого. Поскольку же они результируются прошлым, постольку они должны быть основаны на опыте». Демонстрация сводится к следующему. Предлагаются три отверстия размером с глаз. Вас просят заглянуть по порядку в эти три отверстия. Физическое основание отверстий хорошо освещено. В каждом случае вы видите куб в трех измерениях и с квадратными сторонами. Все три куба в целом выглядят при этом одинаково. Кажется, что все они удалены от вас на одно и то же расстояние. После этого вам предоставляют возможность заглянуть за те доски, в которых проделаны отверстия. Когда вы это делаете, то вы видите, что за одним из отверстий действительно помещается проволочный куб. Однако за другим располагается плоскость с рисунком, почти все линии которого не параллельны. За третьим же находится некоторое количество веревок, натянутых между проволоками и удаляющихся от глаза.

Ни второй, ни третий объемы ничем не напоминают куб, если их созерцать непосредственно. И тем не менее во всех случаях ощущение было идентичным: это куб.

Совершенно разные материальные предметы вызвали на сетчатке один и тот же образ и дали одно и то же ощущение. Оно не могло быть результатом внешнего физического воздействия, поскольку в двух случаях предметы не являлись кубами. Оно не могло быть и результатом отражения их на сетчатке, так как отражение не было бы кубом. Самого по себе куба не существовало. Ощущение возникло не из физического воздействия нашего окружения, а из нас самих. Оно возникло благодаря наличию у нас предшествующего опыта.

Точно так же ребенок в колыбели, впервые в жизни созерцая луну, пытается схватить ее руками, то есть то, что вначале является всего лишь простым отражением на сетчатке, предполагает впоследствии символизацию своего значения, исходящую уже из всего опыта. Вряд ли нам следует возвращаться к неразвитому сознанию ребенка.

Подсознательные реакции

Когда вы, например, едете на машине по грязной дороге и проезжающая мимо другая машина обдаёт брызгами ваше ветровое стекло, вы жмурите глаза и отталкиваетесь. Подсознательные реакции автоматичны; в то время как наш разум говорит нам, что ветровое стекло охраняет нас, стремление отвести от глаз возможную опасность повторяется каждый раз заново.

Вообразите себя сидящими на балконе двадцатого этажа; у балкона имеются открытые перила, сделанные из вертикальных прутьев. Хотя перила и обеспечивают физическую безопасность, у вас непременно возникнет чувство головокружения, если вы посмотрите вниз. Головокружение, однако, тотчас же прекратится, если перила закрыть фанерой или бумагой, потому что это ограждение оказывается подпорьем глазу. Наше равновесие восстанавливается благодаря иллюзии безопасности, хотя для обеспечения действительно большей физической безопасности ничего сделано не было. Глаз ничего не знает, он реагирует автоматически.

Соответствующим феноменом в горизонтальном измерении является так называемая агорафобия, то есть боязнь открытых пространств, охватывающая впечатлительных людей, когда они проходят большое неогражденное поле или площадь. Они ощущают себя потерянными в пространстве, размер которого не соответствует человеческому масштабу. Но если на этом открытом пространстве установить несколько вертикальных планок, подобно кулисам на сцене, что-то вроде кустарника, или забора, или стенок, то иллюзия безопасности будет восстановлена и страх исчезнет; блуждающий в открытом пространстве глаз человека обретает для себя опору. Наталкиваясь в поле своего зрения на нечто твердое, он регистрирует его очертания так, как это делает радарное устройство.

Эти примеры показывают, что между физическим восприятием, с одной стороны, и знаниями нашего разума – с другой, существует расхождение. Совершенно очевидно, что подсознательный слой нашей человеческой природы реагирует стихийно, подобно компасу корабля. На него не влияет движение нашего разума; зато он подвержен иллюзиям.

Обучение формообразанию

Мой тезис заключается в том, что *художественное творчество зарождается из взаимного соприкосновения подсознательного и сознательного аспектов нашего существования, что оно колеблется между действительностью и иллюзией*. Подсознательные или интуитивные способности индивида принадлежат исключительно ему самому. Бесполезно, следовательно, для преподавателя проектирования пытаться передавать собственные субъективные ощущения сознанию студента. Все, что он может делать успешно, – это строить свое обучение на материале действительности, на объективных фактах, значимых для всех. Но освоение того, что есть действительность и что есть иллюзия, требует свежести сознания, не заполненного еще дебрями интеллектуальных знаний. «Чтобы Бог сумел войти в мою душу, я должен освободить ее», – говорил Фома Аквинский. Такого рода не отягощенная предвзятыми суждениями «пустота» является необходимым состоянием сознания перед творческой работой духа. . . Наш сегодняшний чисто интеллектуальный упор на книжном образовании не создает такой духовной атмосферы. Первостепенная задача преподавателя проектирования должна состоять в том, чтобы освободить студента от бремени разочарований разума и поощрять его к доверию собственным интуитивным реакциям в его тяге к восстановлению непредвзятости восприятия поры его детства. Он должен направлять его в этом процессе – искореняя цепкие предрассудки и стремления к подражанию, помогая ему обрести такую общую основу художественного выражения, которая развилась бы из его собственных наблюдений и опыта.

Если формообразование призвано быть специфическим средством передачи выразительности подсознательных ощущений, то оно должно иметь и свой собственный элементарный язык масштабности, формы цвета. Ему необходима собственная конструктивная грамматика для объединения этих элементарных выразительных сведений в целые сообщения, которые, будучи адресованными к чувствам, соединят человека с человеком теснее, чем даже слова. Чем больше распространится этот способ визуальной коммуникации, тем совершеннее станет всеобщее взаимопонимание. В этом и состоит задача специального образования: обучить тому, что воздействует на психику человека в понятиях света, цвета, масштаба, объема и пространства. Неясные фразы типа «атмосфера здания» или «жилой уют» следует точно определять в этих специфических понятиях. Художник-конструктор должен научиться видению; он должен быть знаком с эффектами оптических иллюзий, с психологическим воздействием пространства, цвета и фактур, с эффектами контраста, направления, напряжения и отдыха; он должен научиться понимать значение человеческого масштаба. . .

Психологическое влияние формы и цвета

«Великий инквизитор» Эль Греко – больше чем просто портрет человека. Он отражает состояние ума, которое этот человек вызвал в зрителе и художнике. Страстный мазок кисти и отобранные формы напоминают ужас устрашающей угрозы – инквизиции. Контуры могут быть волнующими или успокаивающими. В добавление к этому их цвет – резкий или мягкий – может увеличить задуманный эффект. Цвет и текстура имеют свое собственное активное существование, посылая физическую энергию, которую можно измерить. Эффект этот может быть теплым или холодным, приближающим или отдаляющим, ярким или темным, легким или тяжелым, ощутимым или нереальным и даже привлекательным или отталкивающим. Один нью-йоркский проектировщик, называющий себя специалистом по цвету, говорит, что уверен, что фиолетовый цвет вызывает меланхолию; что желтый – это цвет энергии, способствующий веселости, повышению мозговой активности и хорошего самочувствия, и что классные комнаты, окрашенные в желтый, хороши для отстающих детей, в то время как помещения детских садов, окрашенные в желтый цвет, могут мешать сну; что голубое вызывает не активность, а расслабление и что старые люди часто впадают в манию голубого; что психологические реакции на красное стимулируют мозг, пульс и аппетит и что, если вы будете стоять в двадцати футах от красного и голубого стула, красный стул покажется на фут ближе; что зеленое заставляет людей чувствовать холод и что стенографистки, работающие в зеленых помещениях, становятся жертвами психосоматических

простуд, от которых они с готовностью избавляются, так же как и от своих свитеров, когда вместо изменения температуры их стулья покрывают оранжевыми чехлами или на окна вешают оранжевые занавески; что мольба о милосердии, посланная в светлом зеленовато-голубом конверте, вызовет скорее филантропический ответ, чем то, которое послано в белом конверте; что двадцатифунтовый ящик, окрашенный в светло-желтый цвет, легче поднять; что телефонный звонок, звенящий в белой будке, покажется громче, чем тот же звонок в пурпурной будке, и что апельсин, съеденный в темноте, покажется менее ароматным, чем тот, чей цвет зрим.

Соотносительность

Трудно поверить, что серая точка на разном фоне обладает одной и той же темнотой. Это говорит об относительности ценностей. Одна и та же фактическая ценность серых дисков кажется изменяющейся в зависимости от своего темного или светлого фона. Человеческая натура, по-видимому, еще больше, чем мы это осознаем, зависит от контраста противоположностей, которые держат нас в состоянии живости и бодрости, так как создают переменное либо напряжение, либо покой. Цвета могут быть активными и пассивными: плоскости или стены могут казаться ближе или дальше в зависимости от цвета. Соответственно размеры помещения кажутся иными по сравнению с его действительными размерами.

Одним словом, проектировщик – если он владеет этими средствами – может создать иллюзии, которые будут не совпадать с фактическими измерениями и конструкциями.

Что такое человеческий масштаб?

Размер нашего тела (которое мы всегда ощущаем) служит нам мерилom при восприятии окружающего. Наше тело это единая шкала, позволяющая нам установить конечные пределы отношений внутри бесконечного пространства. Необычный масштаб может произвести притягивающий или отталкивающий эффект. Эмоциональный интерес к объекту может измениться под влиянием простого изменения его размеров, отклоняющихся от ожидаемой нормы.

Эмоциональный интерес может сильно возрасти от простого увеличения. Я помню сильный физический ужас, пережитый однажды, когда я увидел на экране увеличенное изображение скорпиона и богомола, показанных чудовищами, рвущими друг друга на части в отвратительной борьбе за жизнь. Посредством увеличения оптической шкалы, вызывая более близкие эмоциональные отношения, порождались сильные физические и психологические ощущения, которые не произошли бы, наблюдай я битву в ее действительных маленьких размерах.

Все это должно привести нас к выводу, что только от проектировщика зависит психологический эффект его произведения путем увеличения или уменьшения его масштаба или размеров его частей, которые изменят свое взаимодействие с нами.

Когда ацтеки или египтяне строили пирамиды, их намерением было породить трепет и страх перед богом. Идею сверхъестественного строители старались выразить посредством увеличенного масштаба. Фараоны и цезари, разыгрывая из себя богов и стремясь внушить страх и сознание ничтожества подданным, выражали свое могущество с помощью нечеловеческих размеров своих болезненно-величественных сооружений. Гитлер и Муссолини принимали в комнатах колоссальной величины, восседавая в противоположном конце от входа; приближающийся посетитель помимо воли чувствовал скованность и свое ничтожество.

Вестминстерский собор в Лондоне – пример несоразмерного сооружения; перегруженный украшениями, перечерченный в верхних своих частях, он оставляет впечатление незначительности и неразберихи, несмотря на свои колоссальные размеры. Его проект не учел правильных пропорций по отношению к человеческому масштабу.

Расстояние, время и пространственные отношения

Однако проектировщик должен учитывать не только абсолютные пропорции между телом и созерцаемыми объектами; он также должен помнить об изменяющихся расстояниях, с которых зритель будет наблюдать его произведение. Воздействие сооружения будет значительным только в том случае, если учтены все требования человеческого масштаба для всех возможных расстояний и направлений взгляда. Издалека его силуэт должен быть простым, таким, чтобы его можно было охватить взглядом как символ и абсолютно несведущему зрителю и человеку, проезжающему мимо в автомобиле. Бели мы подойдем ближе,

мы различим выступающие и западающие части здания, а тени от них будут служить масштабным критерием для нового расстояния. И наконец, находясь совсем близко, не видя уже произведения в целом, глаз захватывается новыми деталями формы рафинированно обработанной поверхности.

Результат ли это интуитивной уверенности, если проектировщик учел масштаб человека или знания, или то и другое в равной мере объясняют его?

Известно, что индийские архитекторы должны были вначале овладеть несколькими ремеслами; затем, когда им исполнялось сорок лет, прежде чем допустить их к строительству храма, священники тайно обучали их математике. Любопытно, учили ли их науке видения? Они, конечно, не избегали сложного рабочего процесса, чтобы достигнуть желаемого оптического эффекта. . .

По некоторым соображениям Иктин, создатель Парфенона, представляющего собой высшее выражение утонченности и совершенства европейского стиля формообразования, слегка наклонил колонны к центральной оси здания и осторожно изогнул все его горизонтальные линии, чтобы компенсировать оптическую иллюзию вогнутости; потому что длинная прямая и горизонтальная линия, оказывается, опускается в центре из-за изогнутости нашей сетчатки. Это разрушает и ослабляет эффект. Чтобы исправить эту иллюзию, основание Парфенона было поднято на 4 инча выше в центре, чем на концах. Очевидно, что основание было построено так специально, потому что оно стоит на твердой скале и его вертикальные швы и сегодня очень крепки, ничто не могло изменить их первоначальной линии. Здесь интуиция и интеллект объединились во имя торжества над природным несовершенством человеческого зрения. Это и есть подлинная архитектура.

Эти перечисленные примеры характеризуют те элементы, которые образуют язык проектирования. Что нам известно об отношении этих элементов в «пространстве»? Каждый из нас хоть однажды пытался понять бесконечное пространство, лежа на спине, взирая на звезды, думая и пытаясь охватить бесконечность вселенной, – только для того, чтобы признать, что познание бесконечного нам не дано. Математика открыла бесконечно малую и бесконечно большую величину. Для них у нее есть конкретные обозначения. Но это абстракции, непонятные нам. Мы постигаем пространство и масштаб лишь в рамках конечных соотношений. Именно ограниченное пространство – открытое или огражденное – есть медиум архитектуры. Правильные отношения между телесными массами здания и пустотой, которую они обрамляют, – наиболее существенное в архитектуре. Это может показаться банальным, но я обнаружил, что многие не во всем осознают смысл этого соотношения и что даже опытные архитекторы проектируют, мысля лишь зданиями как таковыми, игнорируя тот факт, что открытые пространства между ними есть столь же важный фактор архитектурной композиции.

Многие из нас все еще невинно пребывают в статическом трехмерном мире ньютоновской концепции, который давно уже распался. Философы и ученые заменили эту статическую концепцию динамической картиной относительности. В сегодняшней проектной терминологии эта значительная перемена была признана в качестве того, что мы называем «пространственно-временными» отношениями. Наука открыла относительность всех человеческих ценностей, так же как и факт их постоянного развития. Согласно науке не существует такого явления, как окончательная или вечная истина. Суть жизни – в трансформации. Я бы хотел процитировать отрывок из доклада «Планирование физического окружения человека» на юбилей двухсотлетия Принстонского университета.

«Физическая среда, которую было предложено осмыслить архитекторам, изменилась с ужасающей быстротой за время их одной творческой жизни. Расширяющаяся вселенная превратилась во взрывающуюся вселенную, и время, это новое, четвертое измерение, стало более весомым, чем любое из трех других. Человек изменился тоже, но недостаточно. Архитекторы продемонстрировали всем, что их сооружения не остались безразличными к решающему влиянию времени и его двойника – движения, – но сам человек раскрылся под их вопрошающим взглядом как существо, придавленное безжалостным прошлым, опутанное устаревшими эмоциями и настолько в плену у несовершенного видения, что практически он видит только то, что сам желает видеть».

Таким образом, элемент времени, освоенный как новое, четвертое измерение, начинает проникать в человеческие мысли и творения.

Необходимость перемены

Смена фундаментальной концепции нашего мира от статического пространства к непрерывно меняющимся отношениям подчиняет себе и наши умственные и эмоциональные спо-

способности восприятия. Теперь мы понимаем попытки футуристов и кубистов, первых, кто стремился схватить тайну четвертого измерения, изображая движение в пространстве. В картине Пикассо изображено лицо в профиль и анфас; последовательность аспектов восприятия дана одновременно. Почему? Очевидно, этот элемент времени, явный в современной живописи и в проектировании, увеличивает интенсивность реакций зрителя. И художник и проектировщик ищут способы для возбуждения новых и стимулирующих ощущений, которые делают нас более восприимчивыми и активными. Это положение соответствует фрейдовскому открытию, что раздражители генерируют жизненный процесс. Прimitивные клетки, содержащиеся в растворе с требуемой температурой и питанием, медленно умирают в довольстве; но если в жидкость добавляется раздражающий компонент, они активизируются и размножаются.

Английский историк Тойнби рассказывает историю капитана одного корабля, который завоевал себе репутацию тем, что всегда доставлял самую свежую сельдь. Будучи при смерти, он выдал свой секрет, состоявший в том, что он каждый раз запускал в корабельный резервуар с рыбами кота, который нескольких убивал, остальных пугал и таким образом всех держал в отличном состоянии. Подобно этому и человеческие существа получают все новые стимулы от раздражителей. *Искусство должно удовлетворять эту постоянную потребность двигаться от контраста к контрасту; вспышка, рожденная столкновением противоположностей, создает произведению искусства особенную жизненность.* То, что человек нуждается в постоянной смене впечатлений, чтобы не притуплялись его способности восприятия, есть бесспорный факт. Неизменные условия, какими бы совершенными они ни были, производят удручающее и усыпляющее действие. Приведу тривиальный пример: пребывание в течение целого дня в вагоне с кондиционированным воздухом нормальной температуры, скорости проветривания и влажности внушает нам беспокойство. И даже если день очень жарок, мы стремимся выйти на платформу, чтобы ощутить контраст пусть менее комфортабельных условий, после чего мы в состоянии снова наслаждаться удобным проветриваемым местом в вагоне. Наша способность к адаптации нуждается в контрасте.

Эта необходимость перемены становится вполне очевидной, когда мы сравниваем психологическое воздействие дневного света с искусственным дневным освещением. Недавно я встретил это утверждение в докладе Комитета по освещению художественных галерей, сделанном на заседании Общества технического освещения: «Сегодня любой музейный интерьер может быть искусственно освещен с большим эффектом, чем дневным светом; помимо всего прочего это в лучшем виде выявляет любую мелочь, которая при натуральном освещении есть всего лишь мимолетная случайность». Мимолетная случайность, я думаю, здесь ошибка; ибо более удобное искусственное освещение, предназначенное выявить все достоинства выставленного, тем не менее статично. Оно не меняется. Естественный свет, так как он постоянно меняется, живой и динамичный. «Мимолетная случайность», вызванная изменением света, есть как раз то, что нам нужно и что любой объект, воспринятый в контрастах изменяющегося дневного света, наделяет каждый раз различной выразительностью.

Например, вообразите себе волнение и удивление, испытываемое тогда, когда солнечный луч, сияющий сквозь цветное стекло соборного окна, медленно минует сумрак нефы и неожиданно падает на алтарь. Какая это радость для зрителя, хотя и «мимолетная случайность»! Я помню яркое впечатление, пережитое мною однажды в Пергамском музее в Берлине. Падавший сверху на стены храма свет казался мне рассеянным и однообразным. Но однажды ночью я случайно зашел туда, когда там работал фотограф с большим прожектором. Я был наэлектризован эффектом строго направленной иллюминации, которая внезапно оживила рельефы и помогла мне открыть новую красоту скульптур, которую я не замечал раньше.

В один прекрасный день в нашем распоряжении может оказаться созданный человеком подвижный солнечный свет, который можно будет использовать по собственному желанию, свет, изменяющийся в своем количестве, интенсивности и цвете. Тем не менее, до тех пор пока такой искусственный свет не будет полностью соответствовать нашим претензиям, я полагаю, не следует исключать динамические качества дневного света как добавление к искусственному освещению где это возможно, поскольку он удовлетворяет нашу потребность в перемене. Чтобы дать вам пример доступного психологического средства для сохранения наших ощущений напряженными и отзывчивыми, я попытаюсь проанализировать, что можно сделать для того, чтобы посещение музея было не изматывающим, а стимулирующим занятием. Как вам уже известно, способность зрителя воспринимать впечатления от многочисленных шедевров, собранных вместе, быстро истощится, если только мы не будем часто освежать ее. Его сознание должно быть нейтрализовано после каждого впечатления, прежде чем поступят новые. Мы не можем часами держать его на высшей точке восторга,

пока он бродит по галерее, но мы можем сохранить остроту его интереса, предлагая ему меняющиеся пространственные и световые эффекты и аранжировку экспозиции как богатство в контрастах. Только если заставить его использовать свою естественную функцию адаптации от напряжения к покою, он останется бодрым и активным участником зрелища. Организация самих по себе выставочных пространств и расположение в них экспонатов должны создать последовательность поражающих сюрпризов, которые должны быть хорошо рассчитаны по времени и правильно спропорционированы, чтобы соответствовать восприимчивости посетителя. Тут мы как раз и оказываемся в сфере архитектурного творчества. *Очевидно, что движение в пространстве или иллюзия движения в пространстве, создаваемая волшебством художника, становится все более могущественным стимулом в современных произведениях архитектуры, скульптуры, живописи и дизайна.* Мы видим сегодня в архитектуре предпочтений прозрачности, достигаемой за счет больших площадей, стекла, путем «вырезания» и раскрытия частей здания. Эта прозрачность призвана создавать иллюзию плывущей непрерывности пространства. Здания кажутся парящими, пространство кажется перемещающимся внутрь и наружу. Формы бесконечного наружного пространства становятся частью архитектурной пространственной композиции, которая не заканчивается границами стен, как в прошлом, а продолжается за пределы здания в его окружении. Кажется, что пространство находится в движении.

Общий знаменатель проектирования

Специалисты проектирования начали заново упорядочивать открытия философии и науки. Фундаментальная философия формы нуждается прежде всего в знаменателе, общем для всех. Часть предварительной основополагающей работы по формулированию языка проектирования была проделана Баухаузом, Ле Корбюзье и Озанфаном в журнале «Дух нового», Моголь-Надем в его «Новом видении» и «Видении в движении», педагогической деятельностью Жозефа Альберса, в «Языке видения» Кипса, в «Воспитании посредством искусства» у Герберта Рида, особенно Ле Корбюзье в его «Модулоре» и другими в этой и в смежных областях. Удастся ли нам утвердить визуальный «ключ», используемый и понимаемый всеми как объективный общий знаменатель формы? Разумеется, он никогда не станет рецептом или заменителем искусства. Интеллектуальное искусство бесплодно, и произведение искусства не может обладать большей творческой силой, чем его создатель. Интуитивная направленность, внезапное озарение блестящего ума всегда необходимы для создания выдающегося искусства. Но визуальный ключ как знаменатель его надличной основы, как необходимая предпосылка его общего понимания и будет служить контролирующим компонентом внутри творческого акта.

1.4 План воспитания архитектора

1.4.1 Общая основа воспитания

Я верю, что любой здоровый человек способен постичь форму. Проблема, мне кажется, заключается не столько в наличии творческих способностей, сколько в отыскании ключа для их выявления.

Это проблема не только Америки; но, возможно, она остра именно в этой стране потому, что американцы с их великим энтузиазмом в обучении способны обогнать европейцев в своих усилиях по культивированию способности восприятия и воспроизведения до такой степени, что при этом появляются собственно творческие импульсы. В отношении творческого и изобретательского духа в свете техники дело обстоит по-другому. Здесь здравствующее поколение, кажется, совсем не нуждается в затрате специальных усилий, чтобы вдохновляться на смелое зачинательство и гордое пренебрежение стандартами прошлого. Но по отношению к искусству люди ведут себя совершенно по-другому. Ощущение такое, будто наше великое наследие оставило нас ошеломленными и лишенными независимого порыва и будто из соратников и творцов мы превратились в знатоков и менторов. Если мы исследуем даже слабые ощущения среднего человека в отношении искусства, то обнаружим, что он, прежде всего, робок, что он покорно уверовал, будто искусство – это нечто изобретенное много веков назад в таких странах, как Греция или Италия, и что нам остается лишь внимательно изучать его и использовать. Здесь кажется противоестественным доброжелательно реагировать на работы художников, пытающихся разрешить актуальные проблемы современными же средствами; здесь, скорее, уместны ужасная неловкость и сильное недоверие

к тому, что они в состоянии оказаться в какой-то мере достойными великих произведений своих предшественников.

Эта удивительная бесплодность является, на мой взгляд, результатом не столько врожденного отсутствия способности или интереса, сколько того факта, что мы сегодня разделены на две группы людей – на «публику» и «специалистов». Каждый человек чувствует, что он «специалист» в одной или двух областях и просто «публика» во всех остальных. Но, вероятно, вы по опыту знаете, что никто не способен оценить проявление способностей ни в одной области, если он сам в какой-то степени не был когда-то причастен к ее проблемам и трудностям. В то же время путь развития искусства и художественного конструирования преподносится сегодня среднему учащемуся так, что часто не дает ему никакого ключа для понимания современных проблем и современных задач. Он выходит из школы и колледжа, до краев наполненный знаниями, но в решении задачи ему редко удается найти самого себя. Я думаю, что, более чем преуспев в разработке способов ознакомления наших детей с достижениями прошлого, мы совсем не так преуспели в том, чтобы стимулировать их выступать со своими собственными идеями. Мы заставляем их так усердно изучать историю искусства, что у них не остается времени для выражения собственных мыслей. К тому моменту, когда они вырастают, они усваивают настолько определенные идеи о том, что такое искусство, что перестают уже думать о нем как о чем-то таком, что должно свободно оцениваться и создаваться ими же самими. Они уже растеряли радостную, произвольную потребность ранней юности придавать вещам новую форму и вместо этого стали всего лишь самоуверенными зрителями. Это, однако, не вина отдельных личностей, а, скорее, следствие социальных процессов самой жизни.

Происхождение абстрактного искусства

Во все периоды великого искусства сформировавшихся эпох, скажем, в средние века, когда художник создавал образ мадонны, его понимали немедленно и все, опираясь на общие предустановленные социальные и религиозные основы современности. Сегодня мы живем между двух цивилизаций: старая разлетелась на куски, новая же находится в процессе становления. Сегодняшний художник может быть понят только элитой, но еще не всем обществом, так как духовное содержание нашей цивилизации еще не сформировалось настолько определенно, чтобы художник мог его ясно символизировать. Возможно, именно здесь мы найдем ключ к тому, что породило так называемое «абстрактное искусство», открытия которого глубоко повлияли на архитектуру. Общество, утратившее былые стандарты социальных и религиозных идеалов, обрекло художника на изоляцию. Он не соприкасается здесь с жизнью коллектива. Выходом из этого противоречия и явилась его попытка сконцентрироваться на самой сущности своего искусства, на наблюдении и открытии новых феноменов пространства и цвета, воздерживаясь от какого бы то ни было литературного содержания в своей работе. Искусство оказалось оторванным от жизни масс, что мы и видим сегодня.

Равновесие между опытом и книжным знанием

Я все же убежден, что в каждом человеке таятся художественные способности; тем не менее подлинные ценности жизни деградируют сегодня благодаря тому, что основа нашего существования перекладывается на второстепенные факторы: на бизнес как самоцель или на то или иное практическое занятие. «Дух торговли», так сказать, подменил потребность в уравновешенной жизни как сознательно формируемой эпохе. Вся наша система воспитания направлена на то, чтобы как можно скорее приспособить человека к специализированной работе. Как только заканчивается счастливое время ребяческой игры, он становится пленником лишь одного аспекта жизни, все больше и больше утрачивая внутреннюю связь с полнотой жизни. Резко возрастает несоответствие между занятием и склонностью человека. Мужество вторжения в смежные области человеческого опыта исчезло в нашей специализированной системе производства с ее преимущественно материальными целями. Нет сомнения, что образование существенно пострадало от чрезмерной переоценки нами материальных аспектов жизни и от односторонней интеллектуализации подхода к ней. Истинное воспитание, рассчитанное на воспитание в индивидуальности творческого отношения и полной жизненной оснащенности, должно, разумеется, вести его дальше простой фактической информации и книжного знания – к непосредственному личному опыту и действию. Мы должны давать нашей молодежи больше возможностей осваивать такой личный опыт за время ее обучения, ибо только самостоятельное «открытие» живых фактов позволит ей превратить свои знания в мудрость. Для общераспространенной ныне тенденции характерно

то, что многие влиятельные планы образования, проявившиеся за последние годы, довольно поверхностно рассматривают изобразительные искусства как дисциплину, не принадлежащую центральному ядру воспитания. Мы, кажется, забыли, что с незапамятных времен творческий характер эстетических дисциплин в искусстве всегда порождает этические качества. Мы слишком уверовали в преимущества интеллектуального обучения. *Искусство, этот продукт человеческой страсти и вдохновения, превосходит царство логики и рассудка. Это мир общеинтересного для всех, ибо красота есть основополагающее условие цивилизованной жизни.*

Истинная цель всякого образования – слишком часто забываемая – состоит в пробуждении энтузиазма к великим свершениям. Я убежден, что тезис «прежде всего безопасность» есть отвратительный лозунг для молодого человека. Идея личной безопасности, будучи по своей сути иллюзией, плодит безответственность и эгоизм. Это чисто материальная концепция. *Нельзя ожидать никакого существенного результата в любой системе образования без доминирующего идеала, человеческий или социальный компонент которого должен направлять профессиональный, а не наоборот. Хотя такая цель может показаться самоочевидной, она стала большой редкостью в сегодняшней образовательной практике. Конечно, студент должен быть приспособлен к практической жизни, но вряд ли нам сегодня грозит противоположная опасность воспитать мечтателей, оторванных от жизни. Преувеличенное подчеркивание фактического знания рациональной причинности явно сбилось наше поколение с истинного пути. Оно потеряло связь с цельностью жизни и с ее общественным смыслом. Недооценивается качество интуиции – вечный источник всякой творческой деятельности. Мы видим, как наши юные соратники не доверяют своему инстинкту и отрицают все, что не может быть последовательно доказано. На мой взгляд, вместо этого их следует поощрять внимательно относиться к своим эмоциям, приучать контролировать, а не подавлять их. Они нуждаются в духовном покровительстве вне рамок профессиональной практики во имя развития их собственной творческой сущности, а не только ума. Чем выше духовные цели, тем успешнее справится молодежь и с материальными трудностями. Когда есть питательная среда для интуиции, быстрее развивается и мастерство, в то время как одна профессиональная рутинка никогда не заменит творческое видение. Высшую реальность может схватить только та форма, в которую включена самая возвышенная идеальность.*

1.4.2 Программа

Творческое формообразование

Во все великие творческие эпохи архитектура в высшем своем воплощении была матерью всех искусств, была социальным искусством. Поэтому я верю, что архитектуре будущего суждено доминировать в гораздо более обширной сфере, чем сегодня. Наше сегодняшнее архитектурное образование чересчур несмело, слишком школьно, оно почти полностью направлено на так называемые изящные искусства и в прошлое. Эстетическая концепция, так сказать, фатально подменила собой творческую концепцию искусства. Нельзя больше смешивать творческое искусство и историю искусства. Задача художника «творить новый порядок», историка – заново открывать и объяснять порядки прошлого. Обе одинаково необходимы, но их смысл совершенно разный. Успешное преподавание творческого проектирования не может быть поэтому делом историков, оно должно вестись творческим художником, наделенным даром «прирожденного педагога». Архитектор будущего даст в своих произведениях неподдельное конструктивное выражение духовным и материальным потребностям человеческой жизни, обновляя тем самым человеческий дух, вместо того чтобы повторять мысли и действия прошлых эпох. Он будет действовать как координирующий организатор широчайшего опыта, как человек, который, исходя из общественных концепций жизни, приходит к синтезу мысли и чувства, к гармонии цели и формы. Если мы надеемся видеть будущего архитектора именно таким многосторонним, то какой же должна быть его подготовка?

Искусство в детских садах

Если мы исходим из убеждения, что каждая здоровая индивидуальность изначально способна к творческому созиданию, то зрительные ощущения следует развивать уже в раннем детстве. Мы должны помнить, что детская потребность в игре ведет к эксперименту и изобретательству, этому источнику всех наук и всех искусств. Тренировку в этом, следовательно, надо начинать уже в яслях и детских садах, предоставляя детям полную возмож-

ность строить, моделировать, рисовать и красить в любой свободной форме, как в игре, которая предполагает увлеченность ребенка и стимулирование его фантазии. В растущем ребенке творческое начало должно пробуждаться через настоящую работу со всевозможными материалами, в сочетании с обучением свободному проектированию. На протяжении всего школьного времени ручное мастерство и восприятие формы должны развиваться попеременно со «строительством» (из настоящих материалов), компоновкой, моделированием, живописью, рисованием и черчением. *При этом важно не копировать, не подавлять стремление к игре, то есть важно избегать всякого художественного отежнства!* Вся задача учителя – это лишь постоянно стимулировать воображение ребенка и его желание строить и рисовать. Рисунки и модели ребенка не надо даже исправлять, ибо сила его воображения может быть очень легко искажена взрослыми, если навязывать ему наши чересчур обширные знания. Знание фактов, конечно, обязательно, но его надо прививать с достаточным уважением к особому воображению юных, которое отличается от нашего и тяготеет к поиску новой выразительности. Незаметно направляя ребенка за время очень трудного перехода от игры к работе, преподаватель – помимо технических советов и сообщения научных фактов – должен поощрять его в стремлении развивать свое изначальное вдохновение.

Профессиональное обучение проектированию

По окончании школы молодой студент, намеревающийся стать архитектором или художником-конструктором, оказывается перед необходимостью выбора одного из двух решений: идти ли ему дальше по длинному пути высшего образования или обратиться прямо к профессиональной работе. Здесь ему более всего необходим вдумчивый и осторожный совет. Сильны ли и многообещающи его характер, талант, его глаз и его восприимчивость настолько, чтобы ему стремиться стать независимым архитектором, или ему следует, скорее, готовиться к тому, чтобы стать искусным мастером? Чтобы уменьшить число неверных решений, сделанных в этом выборе, необходим квалифицированный общеобязательный экзамен – экзамен на творческий характер и силу воображения. В сей студентам, которые, обладая художественным талантом, сдали этот серьезный экзамен в начале подготовки – в том числе тем, которые начинали с технических школ, – следует предложить высшее обучение в университетах и в школах художественного конструирования.

На этом этапе подготовки совершенно обязательна последовательность в самом методе обучения. Переполненный множеством противоречивых суждений о всем сущем, которыми его пичкают высшие учебные заведения, студент оказывается перед опасностью превратиться в равнодушного или циничного человека, если только воспитатели не снабдят его очень определенной и, как следствие, однозначной программой, которая не должна менять своей направленности, пока не будет достигнута определенная зрелость и сформировано ясное убеждение. Возражение, будто такой последовательный метод будет чересчур односторонним, неосновательно, ибо только тот, кто действительно хорошо постиг какой-то один путь мышления, сумеет позже сравнить его с другими путями мышления и сознательно выбрать из них приемлемые элементы для собственных творческих исканий.

Обучение методу подхода к действительности гораздо более важно, чем обучение мастерству. Это должен быть непрерывный процесс, развивающийся циклично, наподобие годовым кольцам дерева. На всех этапах этот круг должен быть всеохватывающим, а не секционным, постепенно возрастая в своей интенсивности и детализируясь одновременно во всех аспектах данной дисциплины. Интеграция всего объема знаний и опыта с самого начала является фактором величайшей важности; только в этом случае тотальность общего аспекта наполнится в сознании студента смыслом. Он легко усвоит все последующие детали и найдет место их приложения, если будет двигаться от целого к частям, а не наоборот.

Такой метод обучения с самого начала направит усилия студента на одновременное синтезирование проекта конструкции и экономики любой задачи с ее социальным смыслом. Несмотря на явную обязательность этого требования с рациональной точки зрения, воспитательный опыт показал, что нужны годы, пока студент научится воспринимать одновременно всю эту триаду – форму, конструкцию и экономику – как неразделимую и взаимообусловленную целостность. Причина широкого распространения секционного метода архитектурного образования проистекает, по-видимому, из чрезмерной переоценки интеллектуальной академической подготовки и вытекающей отсюда невозможности экспериментировать на площадке и в мастерской. Я не вижу, почему одно знание должно быть главной целью образования, когда непосредственный опыт столь же необходим в качестве базы для последующей работы. Бумага стала слишком несовершенным средством общения. Книга

и чертежная доска не в состоянии быть основой практики, равноценной опыту, который накапливается путем проб и ошибок в мастерской и на строительстве. Такая практика, следовательно, должна быть включена в обучение с самого начала, а не добавлена потом, когда академическая часть обучения уже завершилась. Практика – лучшее средство обеспечения синтеза всех эмоциональных и интеллектуальных факторов в сознании студента. Она удержит его от стремления к «преждевременным» проектам, не выверенным знанием строительного процесса. Фатальное разделение мастерства и академического обучения в процессе развития машинного века, без сомнения, оторвало архитектуру от строительства. Проблема координации этих двух факторов – научного знания и строительного опыта – является решающей проблемой нашей системы образования. Поэтому я попытаюсь наметить здесь план, который может помочь исправить эти нынешние несоответствия, и начну прежде всего с предложения более научного подхода к форме.

Общая невосприимчивость людей к искусству и архитектуре и превалирующие методы обучения в сфере законов формы, видимо, взаимно обуславливают друг друга. Посредством усовершенствованного образования надо помочь людям снова поверить в кардинальную важность искусства и архитектуры для их повседневной жизни. Но мы так долго считали эти проблемы делом лишь индивидуальных ощущений, которые невозможно определить объективно как стандарты ценностей, что трудно ожидать их успешного признания в качестве базы для прогресса в воспитании. *Следует ярко возвестить духовное соучастие искусства в обществе и с помощью ученых, используя их точные методы, определить общественные и психологические – не только лишь технические – компоненты искусства как ясную систему ценностей и значений.*

Общий знаменатель формы

Основной порядок формы нуждается прежде всего в знаменателе, общем для всех и извлеченном из фактов. Всеобщий язык визуальной коммуникации дает проектировщику основу для солидаризации людей с его спонтанным выражением в искусстве; это освободит его от достойной сожаления изоляции, от которой он страдает сегодня – с тех пор как в этом социально разобщенном мире мы потеряли общий ключ для понимания визуальных искусств.

В музыке композитор все еще использует музыкальный ключ, чтобы сделать свое произведение понятным для всех. На базе всего двенадцати нот была создана вся величайшая музыка. Ограничения безусловно способствуют изобретательности творческого ума.

В архитектуре «золотые пропорции» и «модули» греков, «триангуляторы» готических строителей свидетельствуют о том, что в прошлом также существовали визуальные эталоны, использовавшиеся в качестве общепонятного языка для всех рабочих бригад древних зодчих.

Тем не менее в течение долгого периода никакой всеобщий знаменатель не направлял наше выражение в визуальных искусствах. Но сегодня, после длительного, хаотического периода «искусства для искусства», новый язык видения постепенно заменяет индивидуалистические понятия, вроде «вкуса» или «чувства», – понятиями, обоснованными объективно. Базирующийся на биологических фактах – физических и психологических, – он стремится выразить всеобщий, индивидуальный собирательный опыт последних поколений. Именно здесь укореняется подлинная традиция.

Визуальный язык

В современной архитектуре и в художественном конструировании происходит возрождение визуального языка. Сегодня мы можем снабдить творческий инстинкт проектировщика ценным знанием визуальных фактов, таких, как явление оптической иллюзии, отношение объемов тел и пустот в пространстве, отношение света и тени, цвета и масштаба, – знанием объективных фактов вместо произвольных, субъективных интерпретаций или давно устаревших формул. Разумеется, принцип порядка никогда не сможет стать рецептом для создания произведения искусства. Вспышка артистического вдохновения превыше логики и разума. Но визуальный язык, возникающий из старых и новых научных открытий, контролирует творческий акт художника. Одновременно он обеспечивает общезначимую основу для понимания художественного сообщения и трансформирует его парадоксальное содержание в зримые термины выразительности.

Однако, прежде чем он станет понятным для всех, он должен быть обоснован средствами всеобщего образования. Эта цель не может быть реализована одним теоретическим знанием; ее следует поставить в связь с продолжительным практическим опытом.

Акцент на практическом опыте

Эмоциональные способности развиваются не аналитическими методами, но только творческими дисциплинами, подобными тем, какие существуют в музыке, поэзии и изобразительных искусствах. Созидание – не просто дополнение к мышлению. Оно само является основополагающим опытом, необходимым для слияния цели с творческим актом. Оно является единственным воспитательным средством, которое взаимно соотносит наши способности восприятия и изобретения нового.

Если мы сравним обучение искусству проектирования в прошлом с нашими сегодняшними методами подготовки, то расхождение между ними становится явным с первого взгляда. В прошлом проект рождался из практического обучения в мастерских; сегодня – на бесплатной чертежной доске. То, что использовалось лишь в качестве подсобного средства создания вещей – чертеж на бумаге, – превратилось в центральную дисциплину художника-конструктора. Перемещение акцента с обучения делу на интеллектуальную дисциплину является типичным для современного метода обучения проектированию. Но разве может архитектор стать мастером своего дела без предварительной тренировки с инструментами и материалами, без практического знания, извлеченного из опыта строительства и созидания? И будет ли, следовательно, архитектурное образование отделено от его сегодняшней академической рамки? Многие архитекторы согласились бы на решительный поворот к усилению роли практического опыта. Я лично серьезно сомневаюсь, может ли вообще теперешний книжный климат университетов создать здоровую плодотворную почву для архитекторов. Влияние индустриализации на нашу профессию оказалось столь решающим, что молодое поколение проектировщиков следует обучать в тесном единстве со строительной промышленностью и с ее лабораториями. Все же, поскольку желательная перемена совершается медленно, я попытаюсь здесь наметить переходную программу, которая, используя существующие академические условия, ставит своей целью уравнивание академического обучения непосредственной практикой не только в мастерской, но и на строительной площадке.

Экспериментальная мастерская и предварительный курс проектирования

Продолжительное обучение основам ручного мастерства в экспериментальных мастерских в соединении с обучением основам плоскости, объема, пространства, а также композиции – как производных от объективных данных – должно быть развито на всех уровнях общего и профессионального образования. И поводы производственной практики, и введение научных курсов, обосновывающих общий язык визуальной коммуникации, являются главными требованиями успешного обучения искусству проектирования, в особенности архитектуре.

Эта подготовка должна начинаться с общего предварительного курса, нацеленного на координацию элементов ремесла и проектирования. Так как начинающий пока еще не осознает своего отношения к миру, было бы неверно с самого начала обращать его к идее «профессионализма» или вообще к любой специализации. *Находясь в состоянии естественного стремления охватить всю жизнь как целое, студент должен вначале получить многостороннее понимание широкого поля возможностей для выражения того, что его окружает.* Традиционное обучение рисунку для этого совершенно недостаточно. Рисунок и живопись несомненно есть наиболее ценные средства индивидуального самовыражения, но бумага, карандаш, кисть и акварель недостаточны, чтобы развить чувство пространства, столь необходимое для свободы выражения. Следовательно, студента следует с самого начала познакомить с трехмерными экспериментами, то есть с элементами «сооружения», а именно с композицией в пространстве вместе со всевозможными упражнениями в материале. Например, наблюдение контраста грубого и гладкого, твердого и мягкого, напряженного и свободного поможет студенту вместе с тренировкой рук открыть для себя особенности различных материалов, их структуру и текстуру. Работая в материале, студент одновременно приходит к пониманию плоскости, объема, пространства и цвета. В добавление к техническому мастерству он развивает свой собственный язык формы, чтобы суметь дать своим идеям зрительное выражение. После того как он усвоил эти начальные уроки, он уже должен быть подготовлен к тому, чтобы перейти к композициям собственного изобретения.

Цель такого рода конструкторской работы заключается в том, чтобы, раздвинув рамки индивидуальности раньше, чем разовьется профессиональное мастерство. Ее успех будет в большой степени зависеть от личности преподавателя, который, одобряя и стимулируя студента, должен раскрепостить его воображение, без всякой предвзятости удерживая от какого бы то ни было подражания чужим концепциям, включая свою собственную. По-

сле этого студент должен проверить свою способность к созданию небольших творческих набросков, которые выведут его за пределы предшествующего интеллектуального опыта.

Такая подготовка придаст ему уверенность и независимость, увеличит силу его продуктивности и темпы последующего профессионального развития.

Профессиональная подготовка

После преодоления подготовительных упражнений специализирующийся художник-конструктор может уже на должной основе переходить к выполнению собственно специальной программы. На этой стадии он тоже будет постоянно нуждаться в мастерской и в строительстве, чтобы соотносить свой проект с реальностью материалов и техники. Они явятся тем, в чем он воплотит свое знание визуального языка формы, свое конструктивное мастерство, свое искусство чертежа, и предоставят ему все необходимые средства для выражения общезначимой социальной цели его творческих усилий.

Строительная практика

У воспитательного процесса нет лучшего средства охранить единство суммарной подготовки на всех ее уровнях, как соотнести ее с возможно большим числом реальных опытов. Проблемы должны обосновываться в реальных условиях, предполагая некое актуальное поприще действия, а также чаяния «клиента». Чем больше сотрудничество между преподавателями и студентами будет напоминать практику предприятия, тем лучше. Посещение строящихся сооружений, заводов, исследовательских институтов будет стимулировать воображение студента и укреплять его понимание мастерства и строительства. Но самое главное, он должен работать учеником на строящемся объекте или помощником прораба для того, чтобы научиться справляться с элементами строительного процесса, сборкой строительных элементов и потенциальным разногласием между участниками стройки.

Как может студент по чертежной доске уразуметь осветительные и кровельные работы или только по проекту понять экономические и технические проблемы, связанные с последовательностью строительных процессов? Только на практике, непосредственно наблюдая процесс возведения здания по чертежам, он обретет опыт, который будет для него исполнен смысла. Знания, собранные другими и переданные ему теоретически, останутся утверждением, не находящим отклика в его сознании; научить может только опыт, а не авторитет.

Каждый студент, прежде чем претендовать на звание профессионала, должен проследить реальное строительство сооружения с начала до конца; этого рода практика должна быть обязательной.

В добавление к этой строительной практике оканчивающие школы должны проходить практику и в лабораторной мастерской с коллекцией всевозможных образцов. Здесь одновременно преподавателями и студентами должны проводиться эксперименты, направленные на завершение интерьерных и наружных частей здания – их фактуры и цвета – и их окончательного соподчинения в пространстве. Поскольку практическая часть архитектурной профессии преимущественно технична, ей должны быть предоставлены возможности для экспериментирования, сходные с теми, которые предоставляются студентам-медикам, биологам и химикам в их специальных лабораториях.

История искусства и архитектуры

Изучение истории искусства и архитектуры, интеллектуальное и аналитическое по своему характеру, знакомит студента с условиями и причинами, вызвавшими к жизни зрительные образы различных периодов: с изменениями в философии, в политике и в средствах производства, порождавшихся новыми изобретениями. Такое изучение может принести подтверждение принципов, о которых студент узнал за время его предварительных упражнений с плоскостью, объемом, пространством и цветом; но само по себе оно не в состоянии развить свод правил, которые были бы достаточны для актуального формообразующего творчества. Для каждого периода его принципы должны устанавливаться самим новым творчеством. Таким образом, занятия по истории лучше всего предлагать студентам старших курсов, которые уже нашли себя в средствах самовыражения. Когда новичка знакомят с великими достижениями прошлого, его очень легко обескуражить в стремлении творить самому. Только тогда, когда он найдет свой собственный язык выражения, в мастерской и в упражнениях, изучение истории станет средством уточнения его мышления, без того чтобы завлекать его на позиции подражательства. Эти занятия следует начинать на третьем, а не на первом году обучения.

Подведу итог моим заключениям о методе архитектурного образования:

1. Архитектор должен быть координатором – человеком видения и профессиональной компетенции, – чье дело заключается в объединении многих общественных, технических, экономических и художественных проблем, возникающих в связи с постройкой.

Архитектор обязан признавать влияние индустриализации и должен исследовать новые отношения, диктуемые социальным и научным прогрессом.

2. В век специализации метод важнее, чем информация. Обучение архитектора должно быть скорее «концентрическим», чем «секционным». По своему существу оно должно быть всеохватывающим на всем своем протяжении, добиваясь определенности метода, то есть ясности мысли и знания способов ее воплощения. Оно должно быть нацелено на усвоение студентом того, что только творческое отношение к действительности и независимость концепции приведут его к основополагающим убеждениям, в стороне от готовых формул.

Самое существенное – это единство воспитательной цели. Ее фокусом должен быть человек; его духовные и материальные потребности в соотношении с жизнью общества должны предопределять все стадии обучения студента.

2 а. Решение любых формотворческих задач – будь то стул, здание, целый город или план района – должно быть принципиально идентичным не только в отношении их пространственного взаимодействия, но также в социальных аспектах.

Общий идеал, к которому они все адресуются, должен превалировать над материальными и техническими средствами реализации замысла, ибо всякий художественный продукт должен быть частью органического целого, частью нашей сотворенной среды жизни в городе и деревне.

3. Пространственная концепция – основная архитектурная дисциплина.

Методы развития интереса к визуальной экспрессии во всех областях пластических искусств должны прежде всего научить студента видеть, воспринимать расстояние и схватывать человеческий масштаб. Такие дисциплины необходимы для обретения инстинктивной уверенности в организации трехмерного пространства и одновременного постижения его в понятиях структурной эффективности, экономии средств и гармонии внешнего вида.

4. Знание найдет дорогу к жизни только через индивидуальный опыт.

Поэтому проектирование и строительство – чертежная доска и производство – должны быть тесно увязаны на всех уровнях. Строительная практика не должна быть самостоятельным прибавлением к нескольким годам академической подготовки. Она должна входить неотъемлемой частью в общую программу воспитания.

5. В первый год элементарная проектная и производственная практика должна ознакомить студентов с началами конструкции и «строительства» на базе трехмерных упражнений, выполняемых в материале и с инструментами. Одновременно с этим курс проектирования, включающий в себя актуальные проблемы, должен сконцентрировать всю активность группы на социальном пафосе усовершенствования жизни общества. Элементы планирования должны быть включены в эти разносторонние начальные занятия.

6. На втором и третьем годах проектно-конструкторский опыт, дополненный каникулярной строительной практикой и лабораторной деятельностью, соотнесет дальнейшую практику с растущим объемом знания. Понятие «практический опыт» характеризует работу не в конторе, а непосредственно на стройплощадке в качестве помощника прораба или контролера. Такая строительная практика – не менее чем шестимесячная – должна стать обязательной для каждой из ступеней архитектурной профессионализации. В нее должно включаться также знакомство со строительной промышленностью.

7. Строительству следует обучать как неотъемлемой части проектирования, они взаимозависимы. На них надо обращать равное внимание; студент не может двигаться вперед, не будучи сведущ и в том и в другом. Проектные и конструктивные проблемы должны быть соотнесены с реальными условиями участка и с требованиями эксплуатации здания. Их следует рассматривать как составную часть общественных проблем, включающих в себя все важные факторы экономики.

8. Студентов надо подготовить к работе в бригадах – также и вместе со студентами смежных профессий, – чтобы обучить их методам сотрудничества с другими. Это подготовит их к выполнению своей жизненной задачи в качестве координаторов усилий самых разных индивидов, вовлекаемых в замысел и исполнение общего плана и проекта данного сооружения. Природа группового сотрудничества скорее приведет студентов к доброкачественной, успешно скоординированной архитектуре, чем к безвкусоному «трюкаческому» дизайну.

9. Занятия по истории лучше начинать на третьем году обучения, нежели на первом, для того чтобы избежать неразберихи взглядов и подражательства. Они должны помочь созревающим студентам самим проанализировать условия возникновения художественных

шедевров прошлого и показать, каким образом прошлая архитектурная концепция, запечатленная в сохранившихся образцах, родилась в свое время из соответствующей религии, социального окружения и средств производства.

10. В качестве преподавателей следует привлекать лишь тех людей, которые наделены достаточным практическим опытом как в проектировании, так и в реальном строительстве. Тенденция делать преподавателями молодых еще людей вредна. Только педагоги с большим личным опытом в состоянии проявить ту изобретательность, которая так необходима для стимулирования постепенного развития студента. Такое стимулирование есть лучшее, на что способно подлинное обучение, ибо именно оно заставляет учащегося стремиться проявить собственную инициативу. Каждый преподаватель по архитектуре и технологии производства должен при этом располагать правом и собственной практики как единственным средством обновления своего собственного взгляда на вещи. Без этого он наверняка быстро иссякнет как творческая личность, неминуемо превратившись в простого «руководителя».

11. Сравнительно небольшие по своим размерам, с числом учащихся, например, от ста до ста пятидесяти, архитектурные школы более плодотворны, чем большие. Самое ценное в обстановке школы – ее напряженная «атмосфера» – возникает в результате взаимного участия всех педагогов и учащихся в любой деятельности, и это достоинство легко утрачивается в школах большего масштаба, столь враждебных дружному сотрудничеству коллектива.

12. Качество преподавания прямо зависит от количества студентов, приходящихся на одного педагога. Воспитание архитектора требует индивидуального подхода к каждому, с тем чтобы помочь учащемуся осознать свое собственное индивидуальное дарование и пути его развития. Перегруженный преподаватель станет для своих студентов ничем. Число учащихся, приходящихся на одного педагога, не должно превышать двенадцати-шестнадцати человек.

Во всех моих аргументах подчеркивается значение творческого фактора. А именно, что концепция поисков быстрее воспитывает творческого архитектора, чем голый интеллектуализм. Я верю в то, что именно такая программа приведет наших завтрашних архитекторов от наблюдений к открытиям, к собственным изобретениям и в конечном счете к интуитивному художественному выражению нашей современности.

Глава 2

Современный архитектор

2.1 Взгляд на развитие современной архитектуры

Сегодня мы в состоянии обоснованно доказать, что внешние формы современной архитектуры есть не каприз немногих архитекторов, жаждущих новшеств, а неизбежный естественный продукт интеллектуальных, социальных и технических условий нашего века. Понадобилась честная и полная значительности борьба в течение четверти века, чтобы воплотить эти формы в жизнь – формы, выявившие такое количество фундаментальных структурных изменений, если сравнить их с прошлым. Я думаю, нынешнюю ситуацию можно обобщенно выразить так: произошел разрыв с прошлым, сделавший нас свидетелями нового типа архитектуры, соответственно технической цивилизации того века, в котором мы живем; морфология мертвых стилей оказалась разрушенной, и мы возвращаемся к правдивости мысли и чувства; широкая публика, прежде индифферентная ко всему, что имело отношение к строительству, была выведена из состояния этого безразличия; в широких кругах возникла личная заинтересованность в архитектуре как в чем-то таком, что касается любого из нас в нашей повседневной жизни; наконец, направление будущего развития стало ясно обнаруживаться во всей Европе.

Но это развитие натолкнулось на препятствия; на путаные теории, догмы, персональные манифестации, на технические трудности и, наконец, на опасности, возникшие из блуждающих огоньков формализма. Самое ужасное из всего этого то, что современная архитектура в ряде стран стала модной! Подражательность, снобизм и посредственность нарушили фундаментальность правды и простоты, на которых базировалось это возрождение. Фальшивые фразы, вроде «функционализм» и «красиво все то, что полезно», исказили представление о новой архитектуре, направив его по мелким и чисто внешним каналам. Эта односторонность характеристики отражается в игнорировании подлинных намерений основателей современной архитектуры и в той фатальной маниакальности, с которой случайные люди стремятся представить это явление как замкнутую в себе сферу, вместо того чтобы понять, что это мост, соединяющий противоположные полюсы мысли.

Идея рационализации, которую многие считают основной характеристикой новой архитектуры, играет всего лишь очистительную роль. Другой аспект – удовлетворение потребностей человеческого духа – столь же важен, как и материальный. Оба они обретают свое место лишь в том союзе, который есть сама жизнь. Освобождение архитектуры от орнаментальной массы, подчеркивание функциональной роли ее структурных частей и поиски точных и экономичных решений представляют собой лишь материальную сторону того внешнего процесса, от которого зависит практическая ценность новой архитектуры. *Но что гораздо важнее, чем эта структурная экономия и ее функциональная роль, так это то интеллектуальное достижение, которое сделало возможным новое пространственное видение; ибо если практическая сторона сооружения есть дело конструкции и материалов, то сама природа архитектуры сделала ее зависящей от пространственного мастерства.*

Переход от ремесла к машинному производству так занимал человечество в течение века, что вместо стремления вперед, к решению актуальных проблем формообразования люди долго удовлетворялись заимствованными стилями и формальным декором.

Такое состояние дел наконец позади. Развилась новая концепция строительства, базирующаяся на реальности; вместе с ней явилось и новое, измененное восприятие пространства. Само многообразие большого числа добротных примеров новой архитектуры, которые уже существуют, свидетельствует об этих изменениях и о новых технических средствах, исполь-

зуемых для их выражения.

Как далеко зашли эти усилия в настоящее время и какую роль играют в этом различные нации? Я начну с предвестников довоенного периода и ограничусь сопоставлением действительных основателей новой архитектуры до 1914 г.: Берлаге, Беренса, Пёльцига, Лооса, Перре, Салливена и Сант-Элиа; дадим, так сказать, резюме, подводящее итог их совместным достижениям. Руководящими факторами моего выбора будут не эстетические факторы самих сооружений, а степень независимости и творческого прогресса, которыми в этих сооружениях их создатели определенным образом обогатили общее движение. За единственным исключением, этот выбор основывается не на бумажных замыслах, а на выполненных проектах: соображение, не лишенное, на мой взгляд, важности.

Германия играла ведущую роль в развитии новой архитектуры. Задолго до войны в Германии был создан Немецкий Веркбунд. Такой выдающийся лидер, как Петер Беренс, уже не был к тому времени непонятым и изолированным явлением. Напротив, он уже располагал мощной поддержкой в Немецком Веркбунде, организации, которая являлась резервуаром сил прогресса и обновления. Я хорошо помню ожесточенную дискуссию на публичной сессии Веркбунда во времена Кёльнской выставки 1914 г., которую посетило так много иностранцев, публикацию в это же время нового сборника из серии ежегодников Веркбунда. Именно благодаря активному сотрудничеству в этой серии, составляя что-то вроде обзора существующего положения архитектуры, я впервые сумел заглянуть внутрь этого движения. Между 1912 и 1914 гг. я спроектировал мои первые сооружения Фагусверк в Альфельде и административный корпус для выставки в Кёльне, ясно выявляющие тот функциональный подход, который характеризует новую архитектуру.

В тот же предвоенный период Огюст Перре был ведущей фигурой во Франции. Театр на Елисейских полях в Париже, построенный в 1911–1919 гг., был спроектирован Перре в сотрудничестве с бельгийцем ван де Вельде, который в то время жил в Веймаре и работал в тесном контакте с Немецким Веркбундом. Лидерство и слава Перре базировались на его исключительном таланте конструктора, бесспорно превосходящем его способности к пространственному формообразованию. Больше инженер, чем архитектор, он несомненно принадлежит к основателям современной архитектуры, потому что именно ему удалось освободить архитектуру от тяжеловесного монументализма благодаря своей смелости и полной неожиданности конструктивных форм. И тем не менее этот великий первооткрыватель надолго остался во Франции гласом вопиющего в пустыне.

В Австрии на грани двух столетий Отто Вагнер осуществил здание почтамта в центральной части Вены. Вагнер отважился продемонстрировать откровенные плоскости, абсолютно свободные от декора и лепных украшений. Представить сегодня, какую революцию подразумевал этот шаг, почти невозможно. Одновременно Адольф Лоос, другой житель Вены, начал публиковать те самые статьи и книги, в которых он изложил основы новой архитектуры, и строить тот большой магазин на Михаэльплац, сразу напротив Хофбурга в Вене, который так возбудил страсти публики, привыкшей к барочным формам.

В 1913 г. в Италии возник футуризм, одним из ведущих приверженцев которого был Сант-Элиа, к несчастью, погибший на войне. На выставке Триеннале 1933 г. в Милане Маринетти, основоположник футуризма, воскресил память о нем как об одном из великих инициаторов новой архитектуры. Сант-Элиа высказывал поразительно верные предположения относительно идеологии грядущей архитектуры, но ему так и не пришлось проявить себя на практике. Его проект небоскреба на четырехъярусной улице остался на бумаге.

В Голландии развитие шло более медленно. Берлаге, Де Базиль и Лоуверикс, основывавшие свои работы на антропологических предпосылках, возобновили использование геометрических систем формообразования и, соперничая с известными английскими деятелями Рёскином и Моррисом, стимулировали воскрешение ремесленного труда. Эта романтическая и мистическая школа просуществовала в Голландии почти целое послевоенное десятилетие. В 1917 г., через три года после Кёльнской выставки, сформировалась группа, известная под названием «Стиль», руководителями которой стали Ауд и ван Дусбург. В 1914 г. наиболее значительными сооружениями в Голландии были административные здания Берлаге и жилищные кварталы Де Клерка. Возрождение архитектуры в Соединенных Штатах относится к 80-м гг., к периоду, когда началось развитие новой конструктивной техники.

В 1883 г. Рут построил в Чикаго кирпичный небоскреб. Примерно в конце века Салливен (Фрэнк Ллойд Райт в это время был еще слишком мало известным мастером) соорудил здания такого типа, которые стали эпохальными, а также сформулировал принципы, сохраняющие сущность доктрины функционализма и для сегодняшнего дня. Мы не должны забывать, что именно Салливен произнес: «Форма должна следовать за функцией». Строго

говоря, он был гораздо более ясным в своих идеях, чем Фрэнк Ллойд Райт, который позже вдохновил множество европейских архитекторов на работу в области пространственного и структурного проектирования. Позднее, особенно явно в послевоенный период, Фрэнк Ллойд Райт стал обнаруживать в своих лекциях и статьях растущую симпатию к романтизму, что резко противоречило европейской тенденции развития архитектуры. В настоящее время американцы обладают наиболее совершенно развитой конструктивной техникой в мире – насколько я сам смог убедиться в процессе моих исследований в США. Но, несмотря на Салливена и Фрэнка Ллойда Райта, несмотря на крайне высоко развитую техническую организацию дела, их художественная эволюция остается неопределенной. Здесь все еще нет интеллектуальных и культурных основ, необходимых для ее подготовки.

Это то, что в общих чертах демонстрирует наиболее важные моменты развития в предвоенный период. Война прервала развитие, но с ее окончанием одновременно в нескольких центрах выдвинулась новая архитектура; наиболее органичный и непрерывный прогресс имел место в Германии, где лидеры движения были полны мятежного духа Немецкого Веркбунда и где вскоре их взгляды разделил широкий круг сторонников. В 1919 г. в Веймаре был основан Баухауз – практическое, с отчетливо социальным эффектом объединение, влияние которого на развитие жилого строительства в городах немного спустя стало очевидным. С этого времени движение стало приветствоваться и общественными властями.

В Голландии пустило корни движение «Стиль». Ауд, Ритвельд и Ван Лодхем строят свои первые здания (город Амстердам), пространственные жилые районы. «Стиль» оказался эффективной пропагандой, но сделал чересчур большой упор на формалистические тенденции, дав тем самым толчок для превращения в моду «кубических» форм. Структурные понятия новой архитектуры начинают теперь вытеснять теории, вдохновившие голландских модернистов.

Примерно в это же время во Франции начал работать Ле Корбюзье, швейцарец по происхождению, занимавшийся некоторое время под руководством Петера Беренса. В 1916 г. он еще использовал пилястры и карнизы, но уже вскоре после этого стал выпускать «Эспри нуво» и создавать архитектурные и литературные произведения поразительно широкого размаха, оказавшие сильное впечатление на молодое поколение многих стран. Однако, в противоположность Германии, где внутри и вне Баухауза сразу же появились его многочисленные приверженцы, движение во Франции развивалось как чисто личная инициатива нескольких индивидов; в основном публика осталась безучастной к этому, результатом чего и явился тот факт, что здесь не выросла новая школа как логическое выражение деятельности активистов.

Швейцария выдвинула после войны несколько способных архитекторов, которые оказали значительное влияние на общее движение, особенно в части городского планирования. Важную роль в развитии новой архитектуры скандинавских стран сыграла Стокгольмская выставка 1930 г.

Вклад Англии ограничился жилищной и городской планировкой; зато идеи сэра Раймонда Энвина и английские города-сады оказали влияние на все европейское движение в области жилищного строительства.

Буржуа выполнил в Бельгии полезную, авангардную работу и принял успешное участие в перепланировке Брюсселя. Энергичные молодые объединения возникли в Чехословакии, Польше, Испании и Англии; весьма активная группа японцев дала о себе знать в Осаке.

В Соединенных Штатах австриец Нейтра и датчанин Ленберг-Хольм, переехавшие туда навсегда и наделенные необычайной инициативностью и энергией, продолжили здесь дело общего движения. Молодое поколение американцев (часть из них училась в Баухаузе) постепенно начинает обретать свой собственный язык и развивать самостоятельные средства формы.

Появление кооперированных творческих групп, о которых я только что говорил, является характерным для более позднего развития новой архитектуры. В странах, имевших между собой очень много общего, сходные независимые организации молодых архитекторов возникали, грубо говоря, по модели Баухауза, который весь участвовал в практической и экспериментальной работе. Я считаю этот корпоративный принцип весьма многообещающим и соответствующим духу нашего века; особенно когда эти группы включают в себя инженеров и экономистов. Такие объединения – если ими руководят люди, обладающие необходимыми данными для сплочения членов организации и поддержания духа коллективизма, – гарантируют тщательность и всесторонность выполнения своей продукции, так как здесь каждый вдохновляет своего товарища. Но такого рода группы должны создаваться добровольно. Управлять ими в рамках обычных правил и ограничений невозможно.

Международная организация, основанная на тех же принципах и названная «Интер-

национальный конгресс современной архитектуры» (СИАМ), была создана в Швейцарии; с тех пор к ней примкнули двадцать семь национальных организаций. Конгресс преследует цели объединения опыта различных стран и обобщения результатов для снабжения информацией и директивными указаниями по городскому планированию и обеспечению их признания в различных странах. Подобная направленность деятельности конгресса, конечно, не случайна, представляет собой непосредственное развитие первоначальных принципов новой архитектуры в применении к большому единству города. Концепция, согласно которой архитектор нового типа считается координирующим организатором, чье дело состоит в решении и одновременно в разумном объединении всех формотворческих, технических, социологических и экономических проблем, закономерно раздвинула сферу его исследований от дома к улице, от улицы – к более, полному организму, каким является сам город, и в конечном счете – к широкому полю регионального и национального планирования. Я верю, что грядущее развитие новой архитектуры наверняка охватит все эти широкие сферы и соприкоснется со всеми соответствующими элементами, что она неизбежно должна прогрессировать в направлении более полного представления о сфере формообразования и конструирования как одного большого неразделимого целого, чьи корни уходят в саму жизнь. Перед лицом неподкупной подлинности этого движения кто, кто стремится познать его источники, не может по-прежнему утверждать, что оно основывается на антитрадиционной одержимости техникой ради техники, которая слепо ведет к разрушению глубинных привязанностей, и обречено вырождаться в обожествление голого материализма. Путь, на котором это движение стремится оградить себя от произвольных капризов, является результатом самых тщательных социологических, технических и художественных исследований. Я верю, что наше представление о новой архитектуре ни в чем не враждебно традиционному, ибо уважение к традиции подразумевает не эстетскую озабоченность прошлыми формами искусства, но – теперь так же, как всегда, – борьбу за самое существенное, то есть борьбу за выявление того, что стоит за всей техникой и что всегда ищет своего зримого выражения с ее помощью.

2.2 Археология или архитектура для современных сооружений?

Говорят, что архитектура является зеркалом жизни и общественных отношений эпохи. Если это так, то мы должны быть в состоянии по ее сегодняшним чертам прочитывать истину движущих сил нашего собственного времени. Однако здесь имеется противоречивое свидетельство. Если мы сравним традиционные общественные сооружения – например, «классическую» Национальную галерею в Вашингтоне с характерным современным новым комплексом зданий Организации Объединенных Наций, – их глубокое несходство станет очевидным.

Мы обнаружим еще более парадоксальное несходство, если проследим за текущим состоянием «университетской» архитектуры, которая не может, естественно, не влиять на новые поколения, растущие в ее атмосфере.

Должна ли она следовать готической либо георгианской традиции или ей следует отвечать требованиям новых университетских сооружений с использованием тех средств архитектурного «модерна», которые не чужды любым системам формообразования? И если эта последняя тенденция стала в известные годы превалировать, то почему это так? Что происходит с традицией? Какую позицию в конечном счете займут ответственные за это воспитатели? Кажется, эти вопросы затрагивают самые основы нашей цивилизации, обнажая ее слабые и сильные стороны.

Подлинно оригинальная архитектура настолько же зависит от общественного мнения, насколько и от ее создателей.

Вазари рассказывает трогательную историю о соборе Брунеллески во Флоренции и о том, как все население участвовало в его создании. Люди понимают тот тип архитектуры, к которому они подготовлены, и тенденции образования, воспитывающие либо творческие, либо подражательные навыки, являются решающими в формировании того или иного отношения к архитектуре.

Одним из следствий нашего чисто аналитического и интеллектуального подхода к образованию была тенденция обучения визуальным искусствам на базе исторического и критического методов понимания и ознакомления вместо участия в самих процессах и технологии создания вещей. Эстетическое знаточество подменило в самом главном творческую концепцию искусства.

Здесь, следовательно, мы находим причины нерешительности, так часто проявляющейся тогда, когда решается вопрос о характере архитектуры новых университетских сооружений. Мы, кажется, забыли, что существует возможность и нам самим создавать свою архитектурную историю и проектировать здания в неоспоримых категориях нашей собственной эпохи.

В чем мы нуждаемся, так это в новом коде визуальных ценностей. Пока мы барахтаемся в необозримом сумбуре заимствованной художественной выразительности, мы не сумеем дать форму и сущность нашей собственной культуре, ибо для этого необходим как раз тщательный отбор тех художественных средств, которые лучше всего выразят идеи духовные запросы нашего времени.

Влияние окружающей среды на молодежь в период ее пребывания в университете является, несомненно, решающим. Если университет призван быть питательной культурной средой для подрастающего поколения, его обстановка должна быть творческой, а не подражательной. Стимулирующая среда столь же важна для высвобождения творческого таланта студента, как и энергичное воспитание.

Соответственно студент нуждается в действительных ценностях, а не в переодетых сооружениях. Раз мы не требуем от него, чтобы он щеголял в платье какого-либо «стиля», представляется абсурдным созерцать университетские корпуса, наряженные в псевдодоступные формы. Как мы можем ожидать от студента смелости и бесстрашия в его мыслях и действиях, если так трусливо обрамляем его жизнь сентиментальными гробницами, оживляя культуру, которая давным-давно исчезла?

Физические и духовные функции, определяющие форму сооружения, взаимозависимы. Это составные части нашей сегодняшней действительности. Выразить физическое назначение новейшими техническими средствами, в то время как духовное назначение выражается заимствованными историческими облачениями, – это анахронизм. Такое предприятие просто путает искусство архитектуры с прикладной археологией. Действительно органически произрастающая архитектура подразумевает непрерывное обновление.

Как показывает история, понятие «красота» изменялось вместе с прогрессом мысли и техники. *Едва только кто-либо провозглашал, что он нашел «вечную красоту», он впадал в подражательство и застой. Настоящая традиция есть результат постоянного развития; ее должна отличать динамичность, а не статичность, с тем чтобы она служила для людей неиссякаемым стимулом к новому.*

Если с этой удобной позиции я взгляну теперь на мою насущную проблему – проектирование нового учебного центра Гарвардского университета – и начну размышлять, каким образом все эти отношения могут стать жизненной связью между исторической миссией громадного образовательного заведения и беспокойными, пронизательными умами современных юношей и девушек, мне ясно, что это не может быть достигнуто без учета всех эмоциональных состояний студентов, так же как и без обращения к специфической архитектурной традиции Гарвардского университета.

Что представляет собой сейчас эта традиция? Гарвардский «двор», так хорошо знакомый многим сынам этой страны, выглядит здоровой основой темы архитектурного проекта, основой, которая почтительно проносилась через века всеми архитекторами, внесшими сюда свою лепту: композиция четырехугольных дворов, различных по размерам и окруженных индивидуализированными зданиями, предполагает ряд последовательно захватывающих пространственных эффектов.

Эта пространственная тема реализует исконное требование архитектуры, а именно художественное уравновешение массы зданий и открытых пространств в соотношении с человеческой способностью воспринимать и переживать гармоничность пространства и масштаба.

Однако хотя сами здания и являются неотъемлемой частью целого, они не гармонируют друг с другом. Все знаменитое архитектурное наследие Гарварда, созданное в течение трех веков, едва ли может еще более разительно отличаться друг от друга своими чрезмерными контрастами форм и красок. И все же все они подчинены благородному, наполненному воздухом первообразу Гарвардского двора.

Тщательное изучение этой заданной модели открытых пространств и структур, естественно, стало отправной точкой в проектировании нового Гарвардского учебного центра. Раз тут уже существует неизменная традиция «двора», ее постоянная модель может быть заново интерпретирована сегодня в актуальных понятиях архитектуры, действенных для современной жизни.

Нет смысла стремиться превзойти «атмосферу» того или другого периода. *Новые сооружения должны твориться заново, а не копировать старое.* Великие эпохи архитектуры никогда не подражали эпохам своих предшественников. В одном и том же историческом

сооружении бок о бок сосуществуют характерные черты романского, готического и ренессансного стилей. Ни одна копия не сохранит навечно предустановленное целое.

Единство выражалось в верности заданному пространственному порядку уже существующих зданий, а не подражанием их внешнему лоску; внешнее «приспособленчество» никогда не пользовалось в прошлом правом гражданства. Это только наша эстетская озабоченность минувшими эпохами навязала «классический» фасад сотням университетских зданий, выстроенных в индустриальном веке.

Я верю, что для того, чтобы дать новое архитектурное выражение тем великим изменениям, которые происходят в наше время, необходим иной метод.

Например, острой проблемой современной архитектуры является использование повторяющихся стандартных частей, но в то же самое время организация этих частей во внешне отличные друг от друга группы. В новом учебном центре университета мы стремились уничтожить монотонность, которая могла бы возникнуть в результате использования повторяющихся элементов, изменением ориентации блоков общежития, так же как и разнообразием форм их завершений и связей. Все это усиливалось варьированием различных точек зрения для наблюдателя.

Мы таким образом поняли, что для того, чтобы держать способность восприятия настороже, человеческая натура нуждается в частой смене впечатлений. *Чтобы создать для нее такой стимул, современные художники и архитекторы стремятся создать иллюзию движения.* Узкие, как в тюрьме, окошки георгианской эпохи, которые в свое время вынуждались ограничениями в производстве стекла, заменены большими оконными проемами и цельными стеклянными панелями. Это позволяет сделать участки наружного пространства частью общей архитектурной композиции, которая не заканчивается стенами, как в прошлом, но дает иллюзию непрерывности пространства в движении. Это новое отношение внутренних пространств к бесконечной протяженности наружной среды является характернейшим новым достижением современной архитектуры, которое сознательно или подсознательно должно влиять на каждого человека. Строительство с использованием элементов из эпох ремесленничества становится в век индустриализации все более безнадежной затеей и либо приводит к увязанию в финансовых трудностях из-за малочисленности квалифицированных мастеров, либо заканчивается безжизненной фальшью продукции промышленного происхождения.

Мы не можем бесконечно воспроизводить эти ошибки. Архитектура должна двигаться вперед или умереть. Свою новую жизнь она должна обрести в величественных переменах в социальной и технической областях времени двух последних поколений.

Ни средневековье, ни колониальная эпоха не в силах выразить жизнь человека XX столетия. *Архитектура не заканчивается – она лишь непрерывно изменяется.*

2.3 Архитектор в нашем индустриальном обществе

Общий анализ

В моем анализе я отправляюсь от того, что архитектура как искусство начинается за пределами требований конструкции и экономии на психологическом уровне человеческого существования. *Удовлетворение человеческой психики, достигаемое красотой, столь же важно, если не еще важнее для наполненной, цивилизованной жизни, чем выполнение требований нашего материального комфорта.* Эмоциональные преграды, препятствующие развитию максимально органически уравновешенной жизни, должны устраняться на уровне психологии, так же как наши практические проблемы разрешаются на техническом уровне.

Кем созданы розы или тюльпаны – художником или техником? Обоими вместе, потому что в природе польза и красота есть составные качества, неразрывно связанные и взаимобусловленные. Органический процесс формообразования в природе является вечной моделью для любого творческого акта человека, будь он результатом умственного спора изобретательного ученого или результатом интуиции художника.

Мы смолкаем перед образами нашей памяти о том единстве материальной среды и духа, которое преобладало во времена лошадей и кабриолетов. Мы чувствуем, что наша собственная эпоха утратила это единство, что *нездоровье нашего сегодняшнего хаотического окружения, его часто жалкая уродливость и беспорядок являются следствием нашей неспособности поставить фундаментальные человеческие потребности выше предписаний экономики индустрии.* Плененная сказочными возможностями машины, человеческая алчность явно вторгалась и в биологический цикл человеческого существования, поддерживающий здоровье общества. На низком уровне развития общества человек деградировал

потому, что людей использовали как машинный инструмент. В этом истинная причина борьбы между капиталом и трудом и причина ухудшения общественных отношений. Теперь мы стоим перед трудной задачей восстановления равновесия общественной жизни и очеловечения влияния машины. Мы стали понимать, что социальный фактор значит больше, чем все технические, экономические и эстетические проблемы. *Ключом к успешному воссозданию окружающей среды – что и является творческой задачей архитектора – будет наша решимость превратить человеческий элемент в доминирующий фактор.*

Но, несмотря на усилия довольно многих из нас, мы явно не нашли еще тех духовных связей, которые объединят нас в согласованном стремлении установить общую культурную основу, достаточно прочную, чтобы устранить наши страхи и превратиться в общезначимый стандарт художественного выражения.

Художники должны стремиться к такому синтезу, который превратит в одно целое то, что сейчас, к несчастью, все еще разобщено.

Мы не можем отрицать, что искусство и архитектура превратились в эстетическую самоцель, утратив связь с обществом и людьми за время промышленной революции. Внешнее разукрашивание здания практиковалось главным образом с целью превзойти здания, расположенные по соседству, а не с целью создания образца, пригодного для повторяющегося использования в качестве основы органического единства целого района. Стремление к разнообразию вместо поисков общей основы характерно для последнего поколения архитекторов, напуганных античеловечной властью машины. Новая философия архитектуры признает превосходство гуманитарных и социальных требований и оценивает технику как современный инструмент формы, призванный удовлетворить эти требования.

Если мы оглянемся в прошлое, то обнаружим, что объединение двух факторов, то есть общей основы выразительности формы и индивидуального различия, всегда имело место. *Потребность в повторении доброкачественного образца формы, по-видимому, была естественной функцией общества и существовала задолго до возникновения индустриализации.* Предназначение «стандарта» как такового не имеет ничего общего со средствами его изготовления – с ручными инструментами или с машинами. Наши будущие дома совсем не обязательно будут распределяться по группам на основе стандартизации и массового производства готовых частей: естественное соревнование на свободном рынке обеспечит индивидуальное различие составных частей здания абсолютно так же, как мы наблюдаем это сегодня на богатом разнообразии рыночных моделей товаров повседневного пользования, произведенных машинами. Человечество никогда не колебалось, принимая повторяющиеся, стандартные формы в домашних эпохи цивилизации. Эти стандарты закономерно вытекали из их средств производства и образа их жизни. Стандартные формы архитектуры прошлого выражали счастливое слияние техники и воображения, скорее, даже полное совпадение обоих. Этот дух – а ни в коем случае не его временные формы – и должен быть воскрешен, чтобы создать нашу собственную материальную среду с помощью нового средства производства – машины.

Но если стандарты постоянно не контролировать и не обновлять, они закосневают. Теперь мы знаем, что бесполезно пытаться подделываться под стандарты прошлого, но наша недавняя одержимость той идеей, что новые здания всегда должны соответствовать уже существующим, выдает роковую слабость нашей эпохи, молчаливое признание духовного банкротства, равного которому в прошлом нет. После революции в наших собственных рядах, принесшей нам ясность, мы, кажется, готовы к новым творческим свершениям. Поэтому может быть очень кстати исследовать сейчас, насколько соответствуют наши профессиональные рамки условиям времени, которые я попытался очертить. Давайте взглянем, достаточно ли признаны гигантские изменения в методах производства. Ибо мы должны рассматривать наш случай в свете истории развития техники, и, так как мы живем не во времена сладостного парения мысли и безопасного существования, нам следует пересмотреть наши основные принципы, раз наверняка существуют некоторые тревожащие факты, которые нельзя больше не замечать.

В великие эпохи прошлого архитектор был «мастером ремесел» или «мастером-строителем», который играл весьма важную роль в общем производственном процессе своего времени. Но с продвижением от ремесла к промышленности он перестал занимать это ведущее положение.

Сегодня архитектор уже не является специалистом и в строительном производстве. Покинутый лучшими мастерами (которые ушли в промышленность, в производство инструментов, в сферу специальных испытаний, исследований), он продолжает мыслить в рамках старых ремесленных методов, не осознавая в этом самозабвении колоссального воздействия индустриализации. Архитектор оказывается перед реальной опасностью утратить

свою власть в соревновании с инженером, ученым и строителем, если он не изменит своей позиции и не нацелится на принятие новой ситуации.

Разделение проектирования и выполнения

Полное разделение проектирования и строительства, как это принято сейчас, выглядит совершенно искусственным, если мы сравним это положение с процессом строительства в великие эпохи прошлого. Мы слишком оторвались от того первоначального и естественного подхода к делу, когда идея и возведение здания принадлежали одному неделимому процессу и когда архитектор и строитель соединялись в одном лице. *Архитектор будущего – если он намерен вновь достигнуть прежней высоты своего призвания – самим течением событий будет вынуждаться к новому сближению со строительным производством.* Только если ему удастся сколотить дружно работающую бригаду, включая инженера, ученого и строителя, проектирование, строительство и экономика смогут снова стать единым целым – слиянием искусства, науки и бизнеса.

Буду более точным и укажу свою мишень: Американский институт архитекторов на съезде в 1949 г. добавил к основным правилам института новый параграф, который гласит: «Архитектор не может ни прямо, ни косвенно участвовать в строительных договорах».

Я серьезно сомневаюсь в мудрости этого правила, которое лишь увеличит разрыв между проектированием и строительством. Вместо этого нам следовало бы попытаться найти органическое воссоединение, которое вернет нам единое мастерство дела и знания в строительстве. Разумеется, намерение того руководящего параграфа было благим, а именно прекратить несправедливое соперничество. Но боюсь, что он представляет собой просто отрицательное вето и не пытается решить нашу дилемму конструктивно.

Давайте не будем обманывать самих себя относительно прочности нашего сегодняшнего положения в глазах наших заказчиков. Средний частный заказчик, по-видимому, считает нас обладателями удобной профессии, людьми, которых можно пригласить, если имеются деньги, для «приукрашивания» своей жизни. По-видимому, он совсем не считает нас людьми, столь же необходимыми для интересов всего строительства, как подрядчик или инженер. Если вам кажется, что я преувеличиваю, взгляните сами на реальные факты: в США более 80% всех сооружений осуществляется без участия архитектора.

Средний доход архитектора здесь меньше заработка каменщика на Востоке.

Как правило, люди не понимают сложность задачи архитектора так, как мы определяем ее сами, и мы до сих пор оказались недостаточно настойчивыми, чтобы прояснить заключенную тут проблему.

Когда клиент настроен на строительство, он хочет купить готовое здание по установленной цене и с точным указанием времени его ввода в действие. Его совсем не интересует вопрос разделения труда между архитектором, инженером и подрядчиком. Так как он интуитивно понимает, что разделять проект и строительство – занятие довольно искусственное, он обычно приходит к выводу, что архитектор может быть неизвестным X в его расчетах, выраженных в деньгах и времени.

И чего же еще мы можем ожидать? Разве мы не находимся в почти невыносимом положении, соглашаясь с установленной ценой, хотя, вступая в свои полномочия, мы вынуждены почти каждый раз начинать с исследовательского или лабораторного анализа? Сравните это с длительным промышленным процессом движения от чертежа к пробной модели и затем к конечной продукции. В нашей области проектирования мы должны сами погашать все расходы по исследованию, поскольку для нас модель и конечный продукт есть одно и то же. Не стало ли это почти неразрешимой задачей, в особенности потому, что весь этот процесс подвержен изменениям, вызываемым либо заказчиком, либо общественными инстанциями?

Мы часто сомневаемся в выгодности деловой основы наших действий, когда ясно представляем себе, что чем более изобретательный и тяжелый труд мы затрачиваем во имя снижения стоимости постройки, тем скорее нас наказывают меньшей оплатой. Клиент же со своей стороны полагает, что архитектор материально заинтересован в умышленном превышении стоимости строительства, так как это соответственно повысит его заработок. Поэтому он часто пытается обусловить общую сумму платежа. Нам, конечно, приходится возражать против такой тенденции клиента, так как это абсолютно несправедливо, но это не решает щекотливой проблемы ни в одном направлении. Здесь, действительно, заключена наша величайшая этическая дилемма. Часто это вызывает недоверие со стороны заказчика из-за его врожденной несправедливости к обеим сторонам; это даже удерживает многих заказчиков от наших услуг вообще.

Пример художника-конструктора

Этого не происходит с художником-конструктором промышленных изделий, которому, как правило, платят за первоначальную помощь при разработке модели плюс доходы от тиражирования продукции. Он извлекает пользу из успеха своей работы не только в финансовом отношении, но и в смысле своего роста в качестве законного члена бригады, к которой он принадлежит вместе с ученым, инженером и бизнесменом. Этот процесс, разворачивающийся в промышленности все шире и шире, возвращает ранее изолированного художника-конструктора в лоно общества.

Я убежден, что такого рода согласованная бригадная работа пробьет себе дорогу и в строительном производстве. Будущему архитектору, который по своему призванию является координатором целого ряда деятельностей, связанных со строительством, еще раз представится возможность стать подлинно зодчим, – если только мы готовы осуществить необходимые изменения в нашей общей позиции и в обучении. Сможет ли он лично достичь высоты исторической миссии своей профессии – синтезировать в своих произведениях все социальные, технические и эстетические компоненты в разумное, вызывающее к людям целое, – это, разумеется, будет зависеть от силы его творческого видения. Я говорю «миссии», ибо его действительное мастерство, разумеется, зависит от его участия в сотрудничающей группе. Он не может претендовать на главенство само по себе, так как руководить должен лучший сотрудник объединения. *Но историческая миссия архитектора всегда состояла в достижении полной координации всех усилий, направленных на создание физической среды человека.* Если он хочет быть верным этой высокой миссии, он должен воспитывать подрастающее поколение в согласии с новыми средствами индустриального производства, вместо того чтобы ограничивать его тренировкой на платонической чертежной доске, в изоляции от производства и строительства.

Машина, конечно, не остановилась на пороге строительства. Индустриализация процесса строительства как будто проходила дольше, чем в других областях производства, так как строительство более многосложно. Одна за другой составные части строительства были изъяты из рук ремесленников и переданы машине. Достаточно взглянуть на каталоги фабричных изделий, чтобы убедиться в наличии бесчисленного множества индустриализованных компонентов строительства, существующих в нашем распоряжении. В этой постепенной эволюционной процедуре ручной процесс строительства трансформируется в сборочный процесс готовых промышленных частей, посылаемых с завода на стройку. Более того, относительный процент механического оборудования в наших сооружениях неперестанно увеличивается. Заводское изготовление частей глубже проникло при этом в строительство небоскребов, чем в жилые сооружения.

Однако чтобы быть честными перед самими собой, мы должны признать, что только сравнительно немногие из нас, архитекторов, приняли непосредственное участие в свершении этой существенной перемены и влиянии на нее или в проектировании тех составных частей, которые мы все используем в строительстве. Инженер и ученый – вот кто оказался соучастником этого развития. Мы обязаны поторопиться, чтобы обрести потерянную почву путем воспитания нашего молодого поколения архитекторов для двухсторонней задачи: 1) влиться в строительную промышленность и принять активное участие в разработке и проектировании всех составных частей для строительства и 2) научиться тому, как из этой промышленной продукции создавать прекрасные сооружения. На мой взгляд, это предполагает более непосредственное участие и практику в мастерской и на стройплощадке в контакте с промышленностью и строителями, чем это обеспечивало раньше наше обычное обучение.

Грядущее поколение архитекторов должно проложить мост через фатальную пропасть между проектом и сооружением. Для начала давайте прекратим спорить о стилях; каждый архитектор сам должен защищать постоянство своих творческих усилий. Что важно для профессии в целом, так это сомкнуть наши ряды, усердно всем вместе поразмыслить и затем прийти к конструктивным решениям относительно того, каким образом мы можем еще раз открыть врата в область строительного производства на пользу молодому поколению архитекторов. Они начинают терять веру в опекунский характер нашего профессионального положения и в его логический результат: предоставленный самому себе архитектор-примадонна. *Архитектор будущего откажется от ограничений его естественной потребности принять активное участие в совместной работе с индустрией для производства сооружений и их частей. Главный упор, я верю, будет все больше и больше делаться на содружество.*

Бригадная работа

В течение ряда лет я лично соприкасался в своей деятельности воспитателя с затруднительным положением молодых архитекторов, когда они, заканчивая школу, обращались к практике. Я наблюдал их отчаянные попытки обрести независимость, но еще более часто наблюдал, как они сдавались и уходили на неопределенную работу в качестве проектировщиков в большие организации, которые почти или совсем не предоставляют возможности испытать свои творческие силы. Печально видеть, сколько молодой энергии и таланта гибнет вследствие постепенного омертвления нашей все более и более централизуемой рабочей системы. Демократические идеи не в силах легко перенести нападки нашей растущей механизации и сверхорганизации, пока не будет найдено противоядие, которое сумеет защитить личность от уравнивающего воздействия массового сознания.

Я пытался найти такое противоядие, ознакомив моих студентов в Гарварде помимо индивидуального курса с опытом работы в группах. Это оказалось ценным стимулом не только для студентов, но также и для преподавателей, которые в равной мере были незнакомы с преимуществами и трудностями группового сотрудничества. Им предстояло научиться сотрудничать, не теряя своей индивидуальности. По-моему, это совершенно неотложная задача, стоящая перед новым поколением не только в сфере архитектуры, но во всех наших попытках достичь общественного единства.

В нашей собственной сфере мы не найдем свода правил для такого сотрудничества, если только мы не обратимся к средним векам, чтобы изучить рабочие группы великих храмовых зодчих. Самым удивительным в системе этих строительных гильдий был тот факт, что до конца XVIII века каждый мастер своего ремесла был не только техническим исполнителем, но имел разрешение использовать в своей части работы и собственный проект, если только он придерживался основного ключа проекта, который был секретным геометрическим инструментом строительных цехов, подобно ключам в музыкальных сочинениях. Готовый чертеж едва ли существовал вообще; группа жила вместе, обсуждала задачу и вынашивала свои идеи.

Сравните это с нашими сегодняшними условиями. Мы обязаны отразить все наши формобразующие идеи – до последнего винтика – в чертежах и спецификациях. Затем армия рабочих должна выполнить наш проект. Нам едва позволено вносить какие-либо изменения, хотя нет такого гения, который обладал бы предвидением или воображением, достаточным для того, чтобы заранее оценить эффект каждой детали своего проекта; этой возможности тем меньше, чем дальше он остается в стороне от практического процесса строительства и созидания. Точно так же и сегодняшний рабочий не имеет возможности внести свой вклад в проектирование объекта. Со времен строительных гильдий коллективный труд, который высвобождал бы творческие способности людей, вместо того чтобы подавлять их, долго не практиковался, и мы располагаем лишь самыми скудными знаниями о тех требованиях, которым должна отвечать бригадная работа. Все это настолько неизвестно сегодня в нашей профессии, что невозможно даже анализировать с пониманием дела, потому что идеология прошлого века научила нас видеть в индивидуальном гении единственное воплощение настоящего и правдивого искусства. *Творческий импульс, действительно, всегда исходит от личности, однако, работая в тесном содружестве с остальными ради общей цели, она достигнет еще больших высот творчества скорее лишь через ободрение и стимулирующую критику своих сотрудников, чем живя в башне из слоновой кости.* Конечно, творческий ум в состоянии проявить себя в любых, даже в исключительно неблагоприятных условиях, но, если мы хотим поднять средний уровень исполнения, бригадная работа становится существенным фактором в деле улучшения и уточнения личного вклада каждого.

Основа настоящей бригадной работы – ее добровольность; ее нельзя диктовать приказом. Она требует не предвзятого сознания, а внутреннего убеждения в том, что содружество мысли и действий является необходимым условием прогресса человеческой культуры. Индивидуальный талант быстро утвердит себя в таком содружестве и извлечет для себя пользу из перекрестного опыления умов в ежедневном контакте отдачи и усвоения. Истинное руководство возникает лишь там, где все члены имеют возможность стать ведущими по своему исполнительству, а не по назначению. Первенство зависит не только от природного таланта, но в огромной степени от внутренней убежденности и преданности долгу. Служение ему и руководство взаимозависимы.

Наше время, вероятно, так же как и любое другое, богато природными талантами, но слишком уж часто талант обречен растрачивать себя в одиноких и случайных взрывах творческого вдохновения, потому что его призыв гаснет из-за отсутствия понимающего отклика. Если мы сможем обратить гения-одиночку к его естественной задаче, то есть ра-

ботать как первый среди равных, – то вместо возвышенной изоляции будет создана гораздо более широкая основа для понимания и отклика.

Конечно, недостаточно одного самого по себе доброго намерения, чтобы создать коллектив. Мы должны заново изучить методы сотрудничества. Чтобы приобрести определенные навыки, представляющиеся необходимыми для плодотворной бригадной работы, необходимо немалое время. Я обнаружил, что каждый член объединения с самого начала должен непременно сообщить остальным, что он собирается решать и делать в их продолжительном взаимном обмене. Даже если каждый движем вначале лучшими побуждениями идти именно таким путем, нужно немало потрудиться, чтобы приучить себя достигать его конца. Затем этот обмен становится уже незаменимым, определяя место каждой индивидуальности в рамках сотрудничающей группы, ибо, конечно, каждого устроит делать именно то, для чего он более всего пригоден. Исследования быстро множатся, и различие мнений само превращается в призыв ко всему содружеству прийти к каким-то общим выводам. В потоке столь большого количества объективных проблем, которые требуют своего решения, естественное тщеславие каждого неизбежно отступает на задний план. Задача шаг за шагом перерастает возможности индивида, который в итоге едва ли уже помнит, кто автор той или этой части плана, так как все мысли явились результатом взаимного стимулирования. Поскольку демократия явно зависит от нашей способности сотрудничать, я хочу, чтобы архитектор, как координатор человеческих взаимоотношений, повел бы всех к развитию новой системы коллективного сотрудничества. Сущность такой системы должна заключаться в подчеркивании свободы личной инициативы взамен направления, вынуждаемого приказом извне. Опыт бригадной работы культивирует в человеке дух упругости и подвижности, и ее методы, вероятно, более приспособлены к быстрым переменам нашего времени, чем отношения зависимого найма. *Синтезируя все индивидуальные усилия, бригада может достичь в совместном труде гораздо более высоких возможностей, чем если бы она просто представляла работу многих индивидов.*

Я хотел бы, чтобы не оставалось сомнения относительно того, что только тот тип содружества окажется эффективным в будущем строительстве, который проникнет в сферу производства. Возрастающая специализация нуждается и в постоянно возрастающей координации.

Чтобы завершить первую из двух стоящих задач – разработку сборных элементов строительства, – архитектору необходимо будет создать группу, куда войдут ученый и технолог. Вторая его задача – проектирование сооружений из таких элементов и их монтаж на строительной площадке – должна решаться в тесном групповом сотрудничестве между ним, инженером и строителем, а также в тесном контакте с промышленными методами и изысканиями¹.

Совершенно очевидно, что мы в качестве независимых архитекторов не располагаем возможностями испытывать новые материалы и новые технологические методы, тем более контролировать богатство новых технических средств так, как, скажем, строитель прошлого контролировал всю сферу ремесла. Чтобы вновь найти свое место во всем процессе строительства, нам нужны бригады и производительные инструменты промышленности. Не следует, однако, полагать, что наше собственное желание действовать в качестве руководителей объединений будет тотчас же признано. Придя в промышленность позже других, мы должны рискнуть влиться в объединение на равных правах и лишь затем, всей манерой поведения продемонстрировав нашу способность действовать первыми среди равных, изменить установившийся порядок общественного признания в пользу архитектора.

Существенное отличие нашего индустриализованного общества в сравнении с обществом ремесленного труда коренится в характере распределения труда, а не в характере используемых орудий труда. Сложная текстильная машина представляет собой лишь усовершенствованный ручной ткацкий станок. Но различие между ними свидетельствует об изменении огромной важности, если мы обращаем внимание на то, что весь рабочий процесс выполняется одним и тем же ремесленником или он подразделен на множество операций, каждую из которых выполняет новый рабочий, как это происходит на сборочной линии. Именно это атомизирующее влияние разделения труда взорвало единство домашнего общества, а не сама машина. Я безгранично верю, что органически устроенная содружественная работа постепенно вернет нам ту связанность, которая так необходима для объединения

¹Я не уподобляю этот тип сотрудничества так вызываемым корпорациями «посылочным отношениям», ибо они в большей или меньшей степени относятся к архитектурному проекту только как к дополнительному приложению в случае сверхважных деловых сделок. В том объединении, которое мыслю я, художник-проектировщик должен обладать такой же властью решения вопроса, какой обладает бизнесмен и подрядчик-строитель. Он должен быть партнером, наделенным правом решающего голоса.

всех наших усилий.

Я попытался всего лишь пролить некоторый свет на тот перекресток, на котором оказалась наша профессия. Одна из двух дорог кажется тяжелой, но она широка, полна риска и надежды. Другая – узкая – в состоянии привести лишь к мертвящему концу.

Я сделал свой собственный выбор направления движения, но, так как я уже немолод, все, что я могу сделать, – это убедить тех, кто представляет следующее поколение, искать конструктивного решения того, как им снова связать воедино проектирование и исполнение в их собственной практике путем непосредственного участия в индустриальном и строительном производстве.

Мне трудно убедить себя в том, что, когда молодой архитектор и молодой строитель решают идти рука об руку для того, чтобы осуществить весь комплекс современного обслуживания, то есть и проект и само строительство, – это якобы свидетельствует об отсутствии должной целостности в каждом из них. Напротив, мы должны активно поощрять эту естественную комбинацию.

Меня спрашивали, останется ли заказчик спокойным и безучастным к тому, если бы его лишили попечительского контроля над своим архитектором. Мой ответ таков: мы не нуждаемся в попечителях, когда приобретаем товары повседневного пользования, мы выбираем их, основываясь на хорошей репутации изделия или производителя. Я не вижу здесь никакой разницы в отношении к домам или их составным частям. Разумеется, я понимаю, что задача примирения проекта и его осуществления – а они должны быть единым целым – встретит на своем пути еще много трудностей, которые могут быть постепенно преодолены лишь на практике. Но всякому исполнению нового курса всегда сначала предшествует изменение общей позиции.

Я, конечно, не думаю, что это предложение является панацеей от всех зол нашей профессии. Никто пока не знает, какие именно меры следует принять, чтобы оградить ее от несправедливого соперничества, одновременно открывая зеленую улицу всем тем, кто стремится принять творческое участие в самом производстве зданий и их частей. Все, что я предлагаю сделать в сегодняшнем состоянии неопределенности, – это держать дверь открытой для целого ряда новых проблем, притом трудных, которые являются результатом влияния индустриализации и должны быть решены новым поколением архитекторов.

2.4 Архитектор – слуга или вождь?

Современная архитектура – это не ветвь старого дерева, а новая поросль, родившаяся прямо из земли. Это не значит, однако, что мы стали свидетелями неожиданного возникновения «нового стиля». То, что мы видим и переживаем, является непрекращающимся движением, которое вызвало к жизни фундаментально новый взгляд на архитектуру. Философия, на которой она основывается, прочно сплетает все большее число направлений сегодняшней науки и искусства и противопоставляет их силам, пытающимся помешать ее продвижению и задержать растущую силу ее идей.

Что образует «стиль»?

Неудержимая потребность критиков классифицировать современные, находящиеся еще в развитии движения, аккуратно укладывая каждое из них в гроб с ярлыком «стиля», лишь увеличило распространенную путаницу в понимании двигательных сил нового движения в архитектуре и градостроительстве. Мы искали новый метод, а не новый стиль. Стиль – это успешное воспроизведение формы, уже утвердившейся в качестве общего знаменателя выразительности целой эпохи. *Попытки классифицировать и уже тем самым заморозить развивающееся искусство и архитектуру, когда они еще находятся в стадии становления, превращал их в «стиль» или какой-нибудь «изм», могут скорее подавить, чем стимулировать творческую активность.* Мы живем в период коренного изменения всей нашей жизни; старое общество разлетелось вдребезги под влиянием машины, новое лишь образуется. Поток непрерывного развития, изменение художественной выразительности в соответствии с изменениями нашей жизни – вот что важно в нашей работе художников-конструкторов, а не погоня за чертами формалистического «стиля».

И как может быть обманчива скоропалительная терминология! Давайте проанализируем, к примеру, наиболее злосчастное определение «интернациональный стиль». Это не стиль, потому что его тенденция совершенно обратная – а именно найти региональное,

местное художественное выражение, исходящее из окружающей среды, климата, ландшафта и обычаев людей.

На мой взгляд, стили следует называть и характеризовать только историкам прошлых эпох. Перед лицом настоящего нам не хватает беспристрастного отношения, необходимого для объективной оценки того, что происходит. Как человеческие существа мы тщеславны и ревнивы, и это искажает объективное видение. Почему же тогда не предоставить историкам будущего определять сегодняшние изменения в архитектуре, а самим продолжать работать и дать ей возможность развиваться дальше. Мне бы хотелось указать на то, что в период, когда лучшие умы человечества пытаются взглянуть на человеческие проблемы на земле как на взаимозависимые, как на один единый мир, всякое шовинистическое национальное предубеждение, высчитывающее свою долю в общем развитии современной архитектуры, должно вылиться в тормозящее ограничение. Зачем пускаться в мелочные рассуждения о том, кто на кого повлиял, если все наши дела значимы лишь постольку, поскольку их результаты в состоянии улучшить нашу жизнь? Я осмелюсь сказать, что все мы сегодня влияем друг на друга больше, чем архитекторы предыдущих веков, благодаря быстрому развитию средств связи и взаимной коммуникации. Это следует приветствовать, так как это обогащает нас и обеспечивает общую основу для взаимопонимания, которое так нам необходимо. (Я пытался вдохновить своих студентов отдаваться влиянию идей других, пока они еще чувствуют себя способными поглощать и усваивать их, чтобы затем дать им новую жизнь в ситуации, которая засвидетельствует их собственный подход к проектированию.)

Поиск общего знаменателя формы против культа своего «я»

Если мы оглянемся и посмотрим, что было достигнуто за последние тридцать или сорок лет, мы обнаружим, что тот изысканный джентльмен-архитектор, который произвел на свет очаровательные тюдоровские особняки со всеми современными удобствами, почти исчез. Этот тип прикладной археологии быстро канет в Лету. *Он тает в огне нашего убеждения, что архитектор должен создавать здания не как памятники, а как сосуды для подвижной жизни, которую они должны обслуживать, и его концепция также должна быть достаточно подвижной, чтобы создать основу, способную вобрать в себя динамические черты нашей современной жизни.*

Мы знаем, что смиренная архитектура никогда не могла удовлетворить это требование, но создать смирительную рубашку так же легко, как и тюдоровский особняк, – особенно если архитектор подходит к своей задаче только как к средству создать памятник собственному гению. Это высокомерное непонимание того, чем должен быть настоящий архитектор, преобладало зачастую и тогда, когда уже стало явным восстание против эклектизма. В стремлении к новой формальной выразительности такие люди превзойдут даже эклектизм, только бы быть «другими», найти нечто неповторимое, неслыханное, какой-либо трюк.

Этот культ своего «я» задержал всеобщее признание подлинно здоровых течений современной архитектуры. Остатки этого мышления должны быть искоренены раньше, чем истинный дух архитектурной революции сможет укорениться повсеместно и создаст общую форму художественного выражения нашей эпохи после полувекового периода попыток и ошибок. *Это предполагает вполне определенное отношение нового архитектора к направленности своих усилий на то, чтобы прийти к типическому, общезначимому вместо действия спекулятивному трюкачеству.* Предвзятые идеи о форме, будь они выражением личного каприза или модного стиля, стремятся сковать протекание жизненного процесса в архитектуре в неподвижных каналах, затрудняя этим естественную жизнедеятельность людей.

Пионеры нового движения в архитектуре развивали, в противоположность этому, совершенно иной подход ко всей проблеме «формообразования для жизни». Стремясь увязать свое творчество с жизнью людей, они попытались рассматривать индивидуальное своеобразие всегда лишь как часть большого целого. Эта социальная идея резко контрастирует с деятельностью эгоцентричного архитектора-примадонны, навязывающего свою прихотливую фантазию запуганному заказчику и создающего одинокие памятники сугубо индивидуального эстетского смысла.

Заказчик

Тем самым я не хочу сказать, что мы, архитекторы, должны идти на поводу у вкусов заказчика. Мы должны подвести его к концепции, которую формулируем сами, но в интересах удовлетворения его нужд. Если он обращается к нам, чтобы мы выполнили какие-то его

капризы и фантазии, как будто лишённые смысла, мы должны распознать, какие реальные нужды могут стоять за этими расплывчатыми мечтами, и привести его к согласующемуся, приемлемому для всех решению. Мы не должны жалеть усилий, чтобы убедить его окончательно и без тщеславия. Мы должны поставить диагноз требованиям заказчика со всей силой нашей компетентности. Когда человек болен, он, конечно, не будет настаивать на том, чтобы диктовать врачу, как его следует лечить, но в ожидании подобного доверия от нашего заказчика мы обнаруживаем, что к архитекторам редко относятся с уважением, оказываемым врачам. Если мы до сих пор были не настолько умны, чтобы нам доверяли, давайте убедим себя в том, что мы достойны такого доверия в будущем и в проектировании, и в строительстве, и в экономике, также как в общем социальном понимании задачи, куда входят три других компонента нашей деятельности. Если мы пренебрежем необходимостью своей высокой компетенции во всех этих областях или если мы будем избегать ответственности руководства, то мы низведем себя на уровень простых техников-исполнителей. Архитектуре необходимы убежденность и собственное руководство. Ее нельзя создать с помощью заказчиков или института общественного мнения.

Машина и наука на службе человеческой жизни

Существует еще один спорный вопрос, который затемняет пафос современной архитектуры и нуждается в пояснении. Мы слышим: «Сегодня акцент делается на жизни, а не на машине», – и существует лозунг Ле Корбюзье: «Дом – это машина для жилья». Это старая песня. Сюда же относится изображение ранних «пионеров нового движения» как приверженцев узких, механистических концепций, созданных для прославления машины и совершенно равнодушных собственно человеческим ценностям. Будучи сам одним из этих чудовищ, я удивляюсь, как нам удалось выжить на столь скудной пище. Правда состоит не только в том, что проблема гуманизации машины действительно составляла передний план наших ранних споров, но и в том, что за фокусом наших размышлений был новый образ жизни.

Чтобы изобрести новые средства на услужение человеку, Баухауз, к примеру, всячески пытался жить по своим заветам и обрести равновесие в борьбе за утилитарные, эстетические и психологические требования. *Функционализм не рассматривался просто как рационалистический процесс. Он охватывал и психологические проблемы как таковые.* Идея заключалась в том, чтобы наше формообразование служило одновременно и физически и психологически. Мы понимали, что эмоциональные потребности столь же императивны, как и утилитарные, и эти требования должны быть удовлетворены. Машина и новые возможности науки представляли для нас громадный интерес, но акцент делался не столько на самой машине, сколько на лучшем использовании машины и науки для нужд человеческой жизни. Я нахожу, что наше поколение слишком мало занималось машиной, а не слишком много.

Что такое региональная выразительность?

Другой помехой развитию современной архитектуры является появление время от времени дезертиров из наших рядов, которые из-за того, что у них не хватает сил стойко продвигаться вперед и, вырвав старые корни, обрести новую молодость, возвращаются к эклектизму XIX века. Художники-конструкторы обращаются к образам и фантазиям прошлого, чтобы смешать их с современной формой, горячо веря, что все это придаст современной архитектуре большую популярность. Они слишком нетерпеливы, чтобы достичь своей цели закономерными средствами, и таким образом демонстрируют лишь новый «изм» вместо новой, подлинно региональной выразительности. Истинную региональную характерность невозможно обрести с помощью сентиментального или подражательного подхода к задаче, используя либо старые эмблемы, либо преходящую местную моду, которая так же быстро исчезает, как и появляется. Но если взять, например, основное различие, налагаемое на архитектурную форму климатическими условиями, скажем, Калифорнии в сравнении с Массачусетсом, вы поймете, какое разнообразие в выразительности может быть следствием одного только этого факта, если архитектор использует совершенно противоположные взаимоотношения между внутренним и внешним пространством в этих двух районах в качестве исходного пункта своей художественной концепции.

Здесь я бы хотел напомнить о проблеме, общей для всех архитектурных школ: до тех пор пока наше обучение будет вращаться вокруг платонической чертежной доски, нас всегда будет подстерегать опасность того, что мы вырастим «скоропелых дизайнеров». Ибо от-

сутствие практического опыта на натуре, в ремеслах и в индустриальных процессах строительства почти неизбежно ведет, по крайней мере некоторых студентов, к чересчур большой готовности перенимать преходящие стилевые идеи, причуды и штампы. Это следствие излишне академического обучения. Поэтому любая возможность оказаться на стройплощадке и принять участие во всех или какой-нибудь одной фазе строительного процесса должна с готовностью использоваться молодым проектировщиком как наиболее существенный род деятельности, способный установить равновесие между знанием и опытом.

Служение и руководство

Но вы можете сказать: что же все это имеет общего с темой данной части: «Архитектор – слуга или вождь?» Ответ, уже содержащийся в том, что я сказал раньше, довольно прост: поставьте вместо «или» – «и». Служение и руководство, по-видимому, взаимозависимы. Настоящий архитектор должен служить людям и одновременно демонстрировать реальное руководство, основанное на истинном убеждении, руководство для того, чтобы направлять заказчика, как и рабочий коллектив, которому доверено выполнение заказа. Руководство зависит не только от природного дара, – в гораздо большей степени от силы убеждения и готовности служить. Как же ему достичь этого положения? Студенты часто спрашивали меня, что я могу им посоветовать, для того чтобы после завершения курса стать независимыми архитекторами и избежать продажи своих убеждений обществу, все еще весьма невежественному в отношении новых идей в архитектуре и градостроительстве.

Мой ответ таков.

Устройство своей жизни не может быть единственной целью молодого человека, который, помимо всего прочего, стремится осуществить свои собственные творческие идеи. Ваша проблема поэтому заключается в том, как сохранить ваши убеждения в целостности, как жить согласно тому, что вы проповедуете, и одновременно получить свой пай. Вам, может быть, не повезет найти архитектора, который будет разделять ваш подход к творчеству и предоставит вам последующее руководство. Тогда я порекомендовал бы вам найти оплачиваемую работу, любую, где вы сможете продать свое мастерство, а свои интересы развивать в постоянных творческих упражнениях в часы досуга. Старайтесь создать рабочее объединение с одним или двумя из ваших друзей по соседству, выберите в близком вам окружении какую-нибудь насущную тему и стремитесь разрешить ее шаг за шагом в совместной работе. Вложите в нее все ваши усилия, и тогда однажды вы сможете предложить публике вместе с вашей группой добротное обоснованное решение взятой проблемы, знатоком которой вы теперь стали. Тем временем опубликуйте свои материалы, выставьте их на обозрение, и, быть может, вам удастся стать консультантом для ваших местных властей. Создайте стратегические центры, где люди столкнутся с новой реальностью, и затем попробуйте выдержать неизбежную стадию яростной критики, пока они не согласятся заново развивать свои атрофированные физические и умственные способности так, как этого требует использование предложенной вами новой ситуации. Мы знаем разницу между реальными жизненными потребностями людей и штампами инерции и привычки, так часто преподносимыми в качестве «воли народа».

Застывшие и отталкивающие реалии нашего мира нельзя смягчить оправой «нового взгляда», и равно бесполезно стремиться гуманизировать механизированную цивилизацию путем добавления к нашим жилищам сентиментальных украшений. Но если человеческий фактор все больше и больше будет становиться доминантой наших произведений, архитектура выявит эмоциональные качества формообразования в самой сути сооружений, а не только в их внешней оправе; она явится итогом одновременно и добросовестного служения и добросовестного руководства.

Глава 3

Планирование и жилищное строительство

3.1 CIAM 1928–1953

В течение двадцати пяти лет существования CIAM я был его преданным членом. Представляется вполне уместным сейчас сказать, что значило для меня это международное объединение архитекторов и градостроителей на протяжении долгой битвы за новую архитектуру.

Наиболее важным был тот факт, что в мире, исполненном путаницы, разрозненных усилий, небольшая наднациональная группа архитекторов ощутила необходимость объединить свои усилия, чтобы обозреть как некую тотальность, как целое те многосторонние проблемы, которые стояли перед нами.

Решение возвысить концепцию целого над всеми ограниченными реалиями предопределило наше отношение, наши убеждения и нашу веру.

Именно эта идея действовала как магнетическая сила в самых разных обстоятельствах и перед лицом группировок, сильно различавшихся по своим национальным и расовым традициям. Она возникла в Европе, но сегодня распространилась по всему миру. Это обогатило нас. Тот факт, что расовый или национальный гений различных стран тяготеет чаще всего к одному специфическому подходу по отношению к нашему общему пониманию жизни, исключая остальные, заставляет нас понимать, как необходимы нам корректирующие влияния других жизненных форм, порождающих самые разные ценности.

Например: кажется, что младшее поколение в США – моложе нас более чем на пять лет – полностью заморожено проблемами покорения космоса. Затаив дыхание, оно следит за тем, как ученые всего мира начинают пролагать путь к звездам, раньше чем нам удалось пожать плоды своих земных дел. Их воображение устремлено к новым пределам, почти не осознавая всей путаницы и беспорядка, порожденных за время этого ревностного стремления к неизведанному.

Поставленные лицом к лицу с проблемами и чаяниями тех частей света, которые мы именуем «слаборазвитыми странами», мы обнаруживаем, что их культура часто приводила нас к более ясному уразумению самых глубоких мотивов человеческого существования, чем те сложные цивилизации, которые мы создали для самих себя. В этом случае мы порой сожалеем об утрате ими их древних корней и связей даже больше, чем они сами, но было бы большим заблуждением полагать, что они сохранили бы свою целостность, если бы не приняли участия в эволюционном процессе, который связывает сегодня всех нас. Одно они обычно помнят отчетливее, чем все мы, – это то, что человек живет также и в поисках счастья, и мне бы хотелось, чтобы со стороны архитекторов побольше исследовалось то, что бесспорно является необходимым условием этой штуки, называемой «счастьем».

Было время, когда архитекторы склонны были думать, что непротекающая крыша – самое важное условие счастья, но с тех пор мы поняли, что хотя она и может остановить дождь, но совсем не обязательно создает счастливый человеческий климат.

Я хочу провозгласить поэтому свою веру в то, что создание красоты и формирование ценностей и образцов является сокровенной страстью человеческого существа, движет им более глубоко и более постоянно, чем требования комфорта. В нашей ежедневной борьбе за водружение непротекающих крыш над головами миллионов бесприютных мы слишком легко об этом забываем.

Я горячо надеюсь, что CIAM будет продолжать бороться за свою первоначальную кон-

цепцию всеобщности во имя человека как мерила всех наших проблем в градостроительстве и архитектуре.

3.2 Социологические предпосылки минимального жилья для городского промышленного населения

Всеобщий прогресс в проектировании жилищ в период после первой мировой войны показывает, что развитие минимального дома достигло мертвой точки, очевидно, потому, что глубоким изменениям в социальной структуре стран, требующим установления новых стандартов типа и размера необходимых жилищных комплексов, не было уделено должного внимания. Определение этих социальных изменений должно служить отправной точкой любой деятельности в этом направлении. Признание эволюционного развития биологических и социологических процессов человеческой жизни должно привести к определению этой ближайшей задачи; только после ее выполнения станет возможным решение второй части проблемы, установление практической программы реализации минимального жилищного строительства.

История социологии – это история постепенного развития человека от дикости через варварство к цивилизации. Недавно умерший немецкий социолог Мюллер-Лоер, к чьим научным результатам мы обращаемся, различает четыре главных правовых эры человеческого общества:

1. Эра кровного родства и родового закона.
2. Эра семьи и семейного закона.
3. Эра индивидуума и индивидуального закона.
4. Будущая эра объединений и коммунального закона.

Он устанавливает их как последовательные фазы постепенного усовершенствования общества. Полезно рассмотреть эти фазы более подробно, поскольку их закономерность проясняет то обстоятельство, что определенные явления в современном обществе, которые многими рассматриваются как проявления регресса, на самом деле свидетельствуют об эволюционном прогрессе в обществе, которое находится в процессе напластования.

В доисторические времена человек – только член общества; его действия чисто социальные. Индивидуальность еще не разбужена.

Первые признаки зарождающегося индивидуализма заявляют о себе в ходе порабощения женщины мужчиной. Рождается патриархальная семья и существует вплоть до образования нашего современного индустриального общества.

За порабощением женщины следует порабощение человека господином. Расслоение общества на господ и рабов освобождает правящий класс настолько, что он может посвятить себя высшим проблемам культуры. Массы приучают к труду, но права индивида еще подавлены.

Господство силы в антагонистическом государстве сменяется властью денег в индустриальном государстве. Как в том, так и в другом властвует имущий класс, а массы нищают. Промышленное государство, вдохновленное возрастающими научными заданиями, развивает более прогрессивные методы производства. Эксплуатация природы открывает возможности для жизни, заслуживающей того, чтобы стать подлинной культурой *для всех*. *Эгоистический* индивидуализм открывает путь индивидуализму *общественному*, и социальная структура становится средством для достижения этой цели.

Таким образом, понятие рода и патриархальной семьи преобразуется в идеал независимой личности и, наконец, в будущий коммунальный союз, который превзойдет индивида. Пробужденная экономической жизнью наций, идея рационализации общества вырастает сегодня в серьезное интеллектуальное движение, в котором проявления личности постепенно приводятся к полезному соотношению их с благом общества в целом – концепция, которая стоит выше соображений экономической выгоды для изолированного индивида. Мотив «разумности» вырастает в общественное сознание.

Эти эволюционные процессы происходят параллельно изменениям в структуре и значении *семьи*.

Патриархальная семья характеризовалась исключительной суверенностью власти главы семьи. Жена пребывала в духовном вакууме и в порабощении, дети, даже вырастая,

не выходили из абсолютного повиновения воле главы семьи. Родственники и рабы, позднее – слуги, подмастерья и наемные рабочие составляли одну большую семью. Семья представляла собой самостоятельный микрокосм, объединявший *производство* и *потребление* в государстве.

Весь XVIII век характеризуется бегством крепостных от феодального домашнего очага мастера в свободные города. Увеличивается число небольших семей с той же структурой патриархата.

С распространением идеи о правах личности семья быстрыми темпами передает свои функции государству, и таким образом значение семейного союза в социологической картине постепенно уменьшается.

Изобретение машины ведет к *обобществлению труда*. Товары производятся не для чьих-то личных нужд, но с целью обмена в рамках общества. Один за другим товары домашнего производства исторгаются из сферы семьи и передаются общественному производству. Меньшая единица, семья, тем самым утрачивает свой характер натурального хозяйства.

С прогрессирующим выявлением личности падает деторождаемость, аналогично явлениям, наблюдаемым в других формах жизни, и падает во всех цивилизованных странах. Индивидуальные интересы, поддержанные средствами, которые предоставлялись научными открытиями, диктуют произвольный контроль над рождаемостью по причинам преимущественно экономического порядка. За время жизни всего лишь одного поколения во всех цивилизованных странах была установлена норма деторождаемости в два ребенка.

На основе обследований европейских стран и Америки можно утверждать, что средняя семья состоит из четырех, пяти членов. Число является средним как для городских, так и для сельских районов. В больших городах средний состав семьи меньше четырех членов.

Согласно результатам переписи в Германии (1928), деторождаемость в Германии в 1900 г. составляла 35,6% на тысячу человек населения и 18,4% на тысячу в 1927 г. То есть деторождаемость сократилась ровно вполтину. Тем не менее тут норма еще превышена на 6, 4% на тысячу.

В других цивилизованных странах падение рождаемости и вытекающее отсюда уменьшение семьи происходило с такой же скоростью. Деторождаемость в различных странах уменьшается с ростом индустриализации, но превышение нормы все еще существует во всех из них.

В патриархальной системе семья одна отвечала за воспитание детей. В настоящее время государство часто передоверяет воспитание детей специально обученным педагогам в общедоступных школах. Тем самым оно вмешивается в отношения между родителями и детьми и контролирует их в соответствии с точкой зрения общества. Оно устанавливает законы о социальном обеспечении престарелых, больных и физически неполноценных людей и таким путем постепенно освобождает семью от забот о своих членах, не равных по своим физическим силам и своим способностям.

В то время как в патриархальной семье сыновья наследовали дело своих отцов, сейчас эта кастовая система вымирает и профессиональные группировки, сменившие наследственные, способствуют раннему расставанию с отчим домом. Подвижность индивида возрастает с увеличением транспортных средств, вследствие чего семья рассеивается и деградирует в своих размерах и значимости.

Патриархальные отношения между главой семьи и наемными рабочими, слугами и подмастерьями сменяются финансовыми связями тотчас же, как только система товарообмена сменяется финансовой экономикой. Поле деятельности семьи оказывается слишком ограниченным, чтобы занять всех членов. Слишком дорогим и слишком ограниченным становится фамильный дом, чтобы обеспечить постоянный кров и работу взрослым детям.

Бывшие рабы превращаются в свободных слуг, но с ускорением обобществления труда их число постепенно уменьшается, так как все больше и больше из них бегут от семейного гнета, чтобы обрести личную свободу и независимость в промышленности. В большинстве европейских стран потребность в домашней прислуге намного превышает сегодня ее предложение. В Соединенных Штатах нехватка домашней силы часто оказывается единственной причиной переселения семьи в отель, где домашнее хозяйство небольшой семьи выгодно централизовано.

Уединенное местожительство теряет свои преимущества также и в плане общественных связей, и интеллектуальное воодушевление отыскивается вне семейного круга: число ресторанов и клубов для мужчин и женщин быстро возрастает.

Родовые семейные поместья уступают свою роль арендным домам, исчезает привязанность к дому-крепости, и начинается новая эра странников, поощряемых быстрым развитием механизированного транспорта. Семья теряет свой дом, подобно тому как племя теря-

ло свою территорию. Связующая власть семьи отступает перед правами самостоятельного гражданина государства. Условия обобществленного производства предоставляют независимой личности возможность по собственной воле менять место работы, вследствие чего стремительно возрастает передвижение населения. Большую часть семейных функций берет на себя общество, и значение семьи ослабляется, несмотря на длительность ее существования, тогда как государство как таковое все больше институционализируется.

Таким образом, прошлое развитие демонстрирует нам неуклонно прогрессирующее обобществление бывших семейных функций правового, воспитательного и домашнего характера, и вот мы различаем первые начатки коммунальной эры, которая когда-нибудь, возможно, сменит эру индивидуальных прав.

На структуру современной семьи оказывает решающее влияние еще один социальный феномен. Подобно тому как эра семьи ознаменована утверждением мужчины, так эра индивидуализма характеризуется пробуждением и прогрессирующей эмансипацией женщины. Исчезает женская обязанность повиноваться мужчине, общественные законы постепенно предоставляют ей равные с ним права. Поскольку семья передает многочисленные домашние работы механизму обобществленного производства, сфера домашней активности женщины сужается, и она ищет выхода своей естественной потребности в действии за пределами семьи: она приходит в мир бизнеса и промышленности. Со своей стороны, промышленность, омоложенная на совершенно новых основаниях машиной, демонстрирует женщине непрacticalный характер ее домашнего ручного труда.

Признание недостаточности индивидуального домашнего уклада пробуждает идеи о новых формах централизованных домашних укладов, которые частично освобождают каждую женщину в отдельности от ее домашних обязанностей посредством улучшенной централизованной организации, которая способна выполнить их лучше и экономнее, чем она сама, даже тогда, когда она вкладывает в них все свои силы. Растущая нехватка домашней прислуги тем более усиливает подобное требование. В трудной битве за существование, которую ведет вся семья, женщина ищет путей к нахождению свободного времени для себя и своих детей, одновременно участвуя в оплачиваемом труде и освобождая себя от мужской зависимости. Таким образом, этот процесс обуславливается не только лишь экономическим положением городского населения, но и выражает внутреннее стремление, связанное с интеллектуальной и экономической эмансипацией женщины, к ее равноправию с мужчиной.

Организационная структура таких преобладающих домашних укладов для одиноких мужчин и женщин, для детей, взрослых, овдовевших, разведенных или новобрачных, или для различных форм идеологических и экономических объединений непосредственно связана с проблемой минимальных жилищ.

Неоспоримой истиной, даже в сегодняшнем веке, которому адресована вся наша практическая деятельность, является существование бок о бок всех форм человеческого общества, новых и старых; совершенно очевидно, однако, что в любое данное время доминирует какая-нибудь одна из этих форм; сегодня значение индивида и его независимых прав затмевает значение семьи как суверенного союза. Возрастающая независимость женщины разложила могущественные семейные узы; практически исчезла насильственная женитьба, и Франция в дни революции уже официально рассматривала брак прежде всего как контракт между гражданами, подразумевающий право на развод; женщина наконец добилась права голоса и, следовательно, политического равенства с мужчиной. Освобожденная от узкого горизонта домашней жизни, она распространяет свое влияние на все сферы культуры.

Все возрастающая независимость, достигнутая женщиной, производит изменения фундаментального характера в краеугольном основании семьи, в брачном контракте. Первоначальный институт принуждения, охранявшийся государством и церковью, постепенно преобразовался в добровольный союз двух личностей, которые сохраняют свою духовную и экономическую независимость. С экономической точки зрения функция семьи заключается в воспроизводстве и воспитательном отборе. Поэтому чем сильнее организация общественных связей, тем более узкая сфера подобной деятельности оставляется за семьей. В своем стремлении к коллективному мышлению институт индивидуализации жизни следует путем, проложенным его предшественником – институтом семейного превосходства.

Очерченное выше эволюционное развитие отражается следующей статистикой, опубликованной Германским бюро переписи:

Разводы	1900	9000
	1927	36449
Незаконная деторождаемость	1900	8,7%
	1926	12,6%

В добавление к этому, согласно сведениям медицинских работников, которые трудно

получить статистически, значительно возросло количество абортот:

Индивидуальные домовладельцы	1871	8,18%
	1920	7,28%
	1937	10,1%

Соотношение числа нанятых на работу высокооплачиваемых женщин и мужчин (1920–1921):

Соединенные Штаты	1 : 4
Бельгия	1 : 3
Англия и Швеция	2 : 5
Германия и Швейцария	1 : 2

Согласно сведениям, представленным Прусским районным бюро переписи, для Берлина в 1925 г.:

Из пяти женщин старше двадцати лет – только три замужем, из трех полностью занятых лиц – двое мужчин и одна женщина, из пяти замужних женщин – одна высокооплачиваемая, из пяти одиноких женщин – четыре высокооплачиваемых, из двух полностью занятых женщин – одна одновременно домохозяйка.

В 1927 г. 46% всех семей в Германии имеют всего лишь одну-три комнаты.

Страховые правительственные агентства, облеченные властью жилищной администрации, считают необходимым прежде всего следить за тенденциями общественного развития, ибо самая трудная фаза их деятельности заключается в правильной цифровой оценке того предела, к которому устремлены эти общие тенденции внутри населения подведомственной им области. Только после формулирования такой оценки они будут в состоянии устанавливать различие между цифровыми требованиями, чтобы восполнить нехватку как старых, знакомых уже типов жилья, даже если он» едва заявляют о себе, так удовлетворить и более новые, индивидуально дифференцированные нужды и ассигновав необходимое строительство домов для обеих групп. Почти все районы все еще основывают свою политику *городского* жилищного обеспечения большей частью на старой, привычной форме жизни, образец которой сам по себе уже не в силах служить характеристикой актуальных проблем. Вместо этого обнаруживается, что сочетание определенного числа квартир в систему централизованного *домашнего хозяйства* стало совершенно необходимым, чтобы облегчить бремя занятых на полном рабочем дне женщин и таким образом дать им возможность вступать в брак и заводить детей. «Эти социологические факторы позволяют определить идеальный минимум жизненной потребности самих жилищ, а также минимальную стоимость их производства; с точки зрения изменения основополагающих принципов программу минимальных жилищ нельзя, естественно, реализовать простым уменьшением старых квартир по числу комнат и их полезной площади. Необходимо совершенно *новое решение*, основанное на знании естественного и социологического минимума требований, не замутненных пеленой традиционно представляемых исторических требований. Мы должны стремиться установить минимальные стандарты для всех стран, основанные как на биологических факторах, так и на географических и климатических условиях. Этот подход отвечает духу неизбежного уравнивания жизненных характеристик, происходящего под влиянием развития взаимных связей и мировой торговли.

Проблема минимального жилища заключается в установлении изначального минимума пространства, воздуха, света и тепла, необходимых человеку для того, чтобы он был способен полноценно осуществлять свои жизненные функции, не испытывая ограничений жилищного свойства.

Актуальный минимум варьируется соответственно местным условиям города и деревни, ландшафта и климата; данный объем воздушного пространства неодинаково имеет значение на узкой городской улице и в незатесненном пригороде. Фон Дригальский, Поль Воглер и другие гигиенисты замечают, что, если человеку предоставляют необходимую площадь с нормальной вентиляцией и достаточным количеством солнечного света, его потребность в жилом пространстве с биологической точки зрения довольно незначительна, особенно если оно разумно спланировано; наглядная картина превосходства малогабаритных современных квартир над старыми может быть представлена, по совету одного известного архитектора, в виде различия между разумно сделанным дорожным чемоданом и старой упаковочной корзиной.

Однако если обеспечение светом, солнцем, воздухом и теплом более важно с точки зрения культуры и при нормальных ценах на землю более экономично, чем увеличение площади, то правила диктуют: увеличить окна, уменьшить размер комнат, экономить на пище, а не на топливе. Подобно тому как раньше было принято преувеличивать ценность пищевых

калорий в сравнении с витаминами, так теперь многие ошибочно рассматривают большие комнаты и большие квартиры как самую желанную цель в проектировании жилища.

Чтобы допустить дальнейшее развитие более значимой индивидуализации жизни в рамках общества и обоснованную претензию индивида на временную изоляцию от окружающей среды, необходимо установить следующее требование идеального минимума: *каждый взрослый должен иметь собственную комнату, какой бы маленькой она ни была!* Основа жилища, подразумеваемая этими фундаментальными требованиями, будет, следовательно, представлять собой практический минимум, исполняющий свою цель и функцию, то есть жилищный стандарт.

Те же биологические соображения, которые определяют размер минимального жилища, являются решающими также и при группировке и объединении этих жилищ в городском плане. *Максимум света, солнца и воздуха для всех жилищ!* Учитывая различия в качестве воздуха и интенсивности света, необходимо попытаться установить численно определенный нижний предел, на основе которого может быть вычислено требуемое количество света и воздуха для данных местных условий. Общие количественные соотношения, которые не в состоянии учесть эти различия, как они существуют в настоящем, во многих случаях бесполезны. Для вящей убедительности скажу, что это основная цель всех систем городского строительства, обеспечивающих жилище светом и воздухом. Каждая новая строительная система превосходит предшествующую в стремлении *уменьшить плотность населения* и таким образом улучшить условия освещенности и воздуха. Однако все средства, используемые по сегодняшний день для уменьшения плотности населения, основываются на идее тесно связанной семьи. Единственным идеальным решением представлялось отдельное обособленное строение, односемейный дом с садом, и на основе этого чрезмерной плотности населения в городах противопоставлялась ограниченная высота зданий. Однако эта цель, как показывает социология, уже не отвечает сегодняшнему положению вещей, так как она удовлетворяет только часть общественных нужд, но не нужды промышленного населения, которое является главным объектом наших исследований. Внутренняя структура промышленной семьи заставляет ее обращаться от односемейного дома к *высотному многоквартирному дому* и, наконец, к *централизованному домашнему хозяйству*. Здоровая тенденция к постоянному уменьшению плотности населения в городах никоим образом не подвергается опасности этой новой формой жилых сооружений, так как плотность населения в зоне может контролироваться без ограничения высоты зданий простым установлением количественного соотношения жилой площади или объема здания к площади данной группы зданий. Это подготовит почву для вертикального развития многоэтажных жилых сооружений. В то время как обособленный односемейный дом удовлетворяет потребности иных, более богатых слоев населения, которые здесь не рассматриваются, большое многоквартирное здание гораздо непосредственнее удовлетворяет социологическим требованиям сегодняшнего промышленного населения с их симптоматичным освобождением личности и ранним уходом детей из дому. Кроме того, высотные здания представляют значительные культурные преимущества по сравнению с малогабаритными домами ограниченного числа этажей. Для сравнения используем случай перемежающихся параллельных блоков зданий с северо-южной ориентацией и блоков разной высоты, от десяти до двенадцати этажей.

Результаты, извлеченные из этого сравнения, убеждают в том, что большие и высокие многоквартирные дома будут обладать биологически важными преимуществами в отношении солнца и света, большими расстояниями между расположенными рядом зданиями и возможностью создания обширных соединенных скверов и игровых площадок между блоками.

Так возникает необходимость технического развития хорошо организованных высоких многоквартирных зданий, со включением в их проектирование идеи централизованного домашнего хозяйства, то есть постепенного развития централизации и специализации домашнего труда, отнесенного к малочисленной семье. Такой большой многоквартирный дом представляет собой не неизбежное зло, сопутствующее периоду регрессивного упадка, но биологически мотивированный и единственно правильный строительный тип будущего для городского промышленного населения.

Возражения принципиальных защитников малогабаритных домов против идеи жилых небоскребов, основанные на том, что естественные инстинкты привязывают человека к земле, лишены именно биологической основы.

Современное городское промышленное население происходит непосредственно от сельского. Оно сохраняет его примитивный жизненный уровень, который часто даже понижается, вместо того чтобы развить комплекс потребностей, соответствующих новому образу жизни. Стремление приспособить свои жилищные требования к старым формам жизни

оказывается по причинам, описанным выше, регрессивным и совершенно несовместимым с новыми формами жизни.

Опыт различных стран свидетельствует, что между стоимостью производства жилищ и средним доходом семей существует явный разрыв. Поэтому удовлетворить жилищные требования масс в рамках свободной экономики невозможно. В результате государство начинает освобождать главу семьи от части его ответственности в этом отношении, так же как и постепенно уравнивать несоответствия, вызванные сегодняшним уровнем квартплаты, с помощью субсидий и других мер. Действительно, конструкция дешевых жилищ не представляет соблазна для банковского и промышленного капиталов, чьей естественной тенденцией является выжимать максимальную выгоду из производства и капиталовложений. Так как технология проявляется в рамках промышленности и финансов и так как любое достигнутое понижение стоимости прежде всего должно служить к выгоде частной промышленности, то оно сможет обеспечить более дешевые и разнообразные жилища только в том случае, если правительство повысит заинтересованность частной промышленности в конструировании жилищ путем повышения мер благосостояния. Если минимальные жилища должны быть осуществлены на уровне квартплаты, доступной широким слоям населения, то правительству следует предъявить следующие требования:

1. Воспрепятствовать расходованию общественных фондов на строительство квартир большого размера, одновременно способствуя финансированию строительства минимальных жилищ, *предел размеров которых должен быть установлен.*

2. Сократить первоначальную стоимость дорог и коммунальных услуг.

3. Обеспечить строительные площадки и оградить их от рук спекулянтов.

4. Либерализовать, насколько это возможно, правила зонирования и строительный устав.

Допустимая квартплата в среднем должна составлять одну четвертую часть дохода. Необходимо обдумать поэтому, сможет или не сможет запланированная программа быть осуществлена в пределах актуального уровня квартплаты.

При всем этом сегодняшние минимальные претензии охотников за квартирами, являющиеся проявлением обнищания, ни в коем случае не должны служить критерием для установления стандарта минимального жилища, если в абсолюте может быть достигнут биологически мотивированный результат; также неверно будет основывать программу и на сегодняшнем доходе средней семьи. Вместо этого элементарным требованием каждого полностью занятого на производстве человека должен стать правильно определенный стандарт «разумного жилья»; и уже от общества будет зависеть, как найти средства, чтобы это «разумное жилище» сделать доступным всем трудящимся.

3.3 Низкое, среднее или высотное строительство?

Какова наиболее рациональная высота здания в комплексе дешевых жилищ с точки зрения городского планирования? Для прояснения этой проблемы представляется целесообразным сначала более точно определить понятие «рационального» в архитектуре. Формально этот термин означает «согласно разуму», и, таким образом, он в данном случае подразумевает не только экономические соображения, но главным образом соображения психологического и социологического порядка. Социологические аспекты эффективной политики жилищного строительства являются, безусловно, более жизненно важными, чем чисто экономические аспекты, ибо экономика, несмотря на все ее значение, не есть цель в себе, но только средство для достижения цели. Рационализация, таким образом, имеет смысл лишь постольку, поскольку она направлена на обогащение жизни или, выражаясь языком экономики, если она сохраняет самый драгоценный из товаров – жизнеспособность народа.

Общераспространенное обоснование мнения относительно высот зданий, которые следует считать целесообразными для городских систем жилища, характеризуется следующими положениями из Директивы германского правительства о жилищной индустрии на 1929 год:

«Жилища должны создаваться в домах, которые отвечают современным гигиеническим требованиям, особенно в части необходимого освещения и вентиляции. Этим требованиям лучше всего отвечают конструкции малогабаритных домов в широком смысле слова. Цель должна состоять в создании односемейных жилищ с садами. Если местные условия требуют больших многоквартирных домов, то высота таких сооружений должна быть ограничена максимум в три жилых этажа в районных городах и максимум в четыре жилых этажа в больших городах. Только в исключительных случаях в нескольких столичных городах эти

высоты могут быть превзойдены, но даже в этих случаях следует стремиться к уменьшению высоты согласно зональным законам, особенно в опоясывающих районах».

Отношение, выраженное этими словами, которое, вероятно, в менее ригористической форме существует и в большинстве других стран, первоначально было рождено здоровым стремлением уменьшить плотность населения в городах, которая в большинстве случаев стала чрезмерной, главным образом по причине земельной спекуляции. Это право правительства действовать в общих интересах, исправляя трагическую ситуацию в условиях, когда сама земля, на которой мы живем, подвержена рыночным манипуляциям делового мира.

Разрушительные действия, вызванные строительной лихорадкой в городах, породили здоровую реакцию возвращения к природе по образцу состоятельных частных поселений с целью расселить большинство людей в односемейных домах с садами. Без сомнения, эта форма жилища великолепна во многих отношениях, и следует приветствовать общественные меры по созданию единичных домов.

Было бы заблуждением, с другой стороны, переносить естественное стремление к ограничению высоты жилища также и на многосемейные жилища как таковые, ибо уменьшение плотности населения может быть достигнуто более рациональным путем, чем обычное «зонирование территории». Предложения, касающиеся этой важной проблемы, последуют ниже. Экономический опыт, полученный за последние годы, и реорганизация образа жизни и жилищных условий многих социальных слоев не оставляют сомнений в том, что односторонние усилия в пользу производства индивидуальных домов вылились в пренебрежение к строительству многоквартирных домов и привели к путанице, оказавшей губительное влияние на всю жилищную политику. Отнесенные к сегодняшнему положению вещей, попытки разместить большинство населения в обособленных домиках несомненно являются экономической утопией. Но оправдана ли эта цель вообще? Является ли односемейный дом с садом, заимствованный из сельской жизни, во всех отношениях идеальным решением для городского промышленного населения, жаждущего природы? Обеспечивает ли вообще этот тип застройки всесторонне физическое и духовное развитие своих обитателей? Сможет ли город разумно развиваться, если все его жители живут в отдельных домах с садами? Не думаю. Но давайте рассмотрим основные предпосылки этой проблемы, чтобы определить оптимальные границы между индивидуальными домами и многоквартирными блоками.

Предпосылки

Упорное противоречие между резко враждующими мнениями относительно идеального типа домостроения коренится в старой антититезе города против деревни. Человек нуждается в контрастах для стимуляции своих сил и для отдыха, и городское томление по деревне, так же как сельское томление по городу, является элементарным стремлением, постоянно воспроизводимым в тяге к удовлетворению. Развитие прогресса сглаживает этот резкий контраст, принося в деревню комфорт города и возвращая городу обаяние природы. Чем меньше удовлетворяется этот двойной порыв (а разочарование более или менее превалирует, особенно в больших городах), тем более нетерпимой становится борьба за уравнивающие эту недостающую факторы, такие, как дом в саду. Борьба за идеальный тип дома по своему происхождению является психологической и соответственно подвержена паническим метаниям и психозам того типа, который мы наблюдали в страстной полемике против многоквартирных домов.

Существенными факторами здоровой жизни в добавление к необходимому питанию и теплу являются свет, воздух и простор для движения. Без сомнения, этим трем кардинальным условиям жизнеспособного жилья более полно отвечает односемейный дом, чем квартира, снимаемая в переполненных секциях арендных домов с ограничением холодной воды. Однако причину этого убожества следует искать не в системе многоэтажного многоквартирного дома, а в близоруком законодательстве, попустительствующем тому, чтобы строительство этого класса дешевых жилищ оказалось в руках бессовестных спекулянтов и без соответствующего общественного контроля. Целеустремленно спроектированные высотные многоквартирные блоки, будучи расположенными на широких озелененных участках со свободным пространством между ними, наверняка сумеют удовлетворить потребности в свете, воздухе и просторе, одновременно предоставляя горожанину и множество других преимуществ.

Особый характер развития столичного жилого строительства, размещающего большое количество рабочих вокруг концентрированного городского ядра, обуславливается короткими дорожными расстояниями, делающими необходимыми многоэтажные сооружения, что-

бы сократить горизонтальные коммуникации. Односемейный дом противоречит этой основной тенденции городского строительства. Задача градостроителя заключается не в том, чтобы просто улучшить условия передвижения, а чтобы вообще сократить необходимость в нем. Жители Лос-Анджелеса, самого большого по площади города в мире, состоящего почти исключительно из индивидуальных домов, затрачивают ежедневно большое количество времени, чтобы добраться до места работы и обратно; их трата времени и денег на каждодневные путешествия во много раз больше, чем у немецких трудящихся, средняя протяженность путей которых тоже достаточно длинна. Директор исследовательского центра гигиены и иммунизации Института кайзера Вильгельма в Берлине, профессор Фридбергер подсчитал средние транспортные расходы берлинской семьи из четырех полностью занятых на производстве человек, вынужденных жить в пригороде и работать в городе: они составляют 139% нормальной квартплаты: за двадцать пять лет при условии прибыли лишь в 3,5 % этот транспортный расход достигает двойной стоимости строительства недорогого дома. Предполагая, что путешествие в оба конца занимает всего лишь полчаса времени, он подсчитал, что два миллиона двести тысяч рабочих в Берлине тратят в целом тридцать семь миллионов шестьсот тысяч восьмичасовых рабочих дней за каждый год таких поездок; каждый человек теряет два рабочих года при средней трудовой деятельности в течение тридцати лет. Представьте, какими должны быть соответствующие цифры для Лос-Анджелеса.

Итак, для среднего населения с низким уровнем дохода пригородная жизнь не экономична. Прочитав заключение Фридбергера:

«Высотные здания, окруженные, насколько это возможно, зеленью, представляются единственным типом жилого строения, приемлемым для больших городов. Грехи ошибочной жилищной политики и особенно неправильное использование земли в периоды роста больших городов, в сущности выдвинули единственный тип дома, подходящего для больших городов, но отмеченного дурной славой. Естественная реакция на недобросовестно выполненные и используемые и поэтому справедливо презираемые «арендные дома» породила всеобщую тягу к индивидуальным домам, миграцию в пригороды столичных городов. Движение основывалось не столько на рациональных соображениях, сколько на навязчивых мыслях, подогреваемых эмоциональным предубеждением. К несчастью, железные законы экономики не благоприятствуют требуемой политике строительства. Общественные стандарты благосостояния, претендующие на слишком многое, на самом деле являются вредными для людей, так как они мешают проводить в жизнь то, что экономически является действительно выполнимым для максимально большого числа людей.

Трезвые экономические соображения чересчур легко уступают мечте об отдельном доме».

Приговор Фридбергера обладает тем большим весом, что он исходит от уважаемого гигиениста.

Противники городских многоквартирных домов приписывают сокращение деторождаемости и распространение болезней густой плотности населения в больших городах – обвинение, которое, конечно, на первый взгляд кажется правдоподобным. Но как ни странно, этому утверждению противоречат некоторые важные факты. Согласно справочнику «Статистические данные по Германии» за 1918 г., процент деторождаемости в целом во всей сельской местности составляет 18,6 на тысячу человек населения, в то время как в больших городах он составляет 13,6; средний же процент деторождаемости в западных промышленных районах с особенно высокой плотностью населения составляет 20 на тысячу и, таким образом, превосходит средний показатель для всей страны. Фон Дригальский, представитель городского здравоохранения в Берлине, и Краутвид, гигиенист из Кёльна, заметили, что распространение заразных заболеваний ни в коей мере не связано с плотностью населения и незначительным габаритом жилищ, а с недостаточным освещением и вентиляцией в квартирах ниже установленного стандарта, в которых к тому же живут недоедающие, низкооплачиваемые люди.

В своих «Исследованиях, касающихся жилых условий, особенно в малогабаритных квартирах» Фридбергер разбирает установившееся мнение, будто наиболее плохие жилищные условия – именно в больших городах. На основе исследований других авторов (Карл Флюгге), так же как и тщательного своего исследования городских и сельских условий жизни, он приходит к заключению, что теории ухудшения здоровья из-за жилищных условий, особенно в больших городах, серьезно скомпрометированы.

Сравнение низких и высотных домов

Если мы можем положиться на эти высказывания, то отсюда следует, что *с точки зрения здоровья многоквартирные дома вне критики – при условии, конечно, что обеспечены хорошее освещение и вентиляция. Два разных типа строительства, низкое и высотное, не являются, таким образом, ни плохими, ни хорошими; разные их способности заслуживают разного применения.*

Давайте сравним.

Житель индивидуального домика наделен преимуществами более спокойной и естественной жизни в свободно застроенных жилых районах в обмен на неудобства длительные передвижения на транспорте, а значит, и потерю свободного времени. В переполненном общественном транспорте он встречается с опасностью инфекций. Его детям до школы далеко, пользоваться магазинами труднее. С другой стороны, житель многоквартирного дома, сэкономив время благодаря меньшим расстояниям, расплачивается за это потерей прямого доступа к природе и необходимостью пользоваться лестницами и лифтом. Отдельный дом с садом больше подходит семьям из высокооплачиваемых слоев населения, имеющим детей, обосновавшимся постоянно, не зависящим от перемены места работы и повторяющихся переездов, то время как арендные жилища в многоквартирном доме лучше приспособлены к нуждам более мобильных рабочих слоев.

Односемейный дом из-за его цены и по другим причинам не в состоянии удовлетворить нужды этой самой большой группы квартиросъемщиков, поскольку широкое внедрение таких домов неосуществимо не из-за разорительного влияния капиталистического общества, а из-за самой природы городов. Доктор Мартин Вагнер, бывший член Строительной комиссии Берлина, страстный защитник высотных домов, считает установленным фактом, что односемейный дом никак не может быть стандартом минимального жилища, исключая большие семьи, и что, более того, его первоначальная цена и строительные затраты больше, чем в случае многоквартирного дома того же размера. От этих фактов отвернуться нельзя, и поэтому односемейный дом остается резервом прежде всего высших слоев общества. Тем не менее, поскольку односемейный дом, без сомнения, оказывается для семьи неопределимо удобнее, особенно учитывая интересы детей, правительство должно содействовать распространению и строительству такого типа домов везде, где существует надобность в обособленных жилищах, даже если экономические трудности при этом будут больше, чем при строительстве многоквартирных домов. Выбирая тип дома, следует сравнивать не только стоимость строительства, но также и стоимость эксплуатации, выраженной во времени и деньгах. Последняя больше в случае односемейного дома, особенно если сюда включить стоимость проездов. В частности, у семей с низким доходом не хватает к тому же и времени, необходимого для ухода за домом и садом, если думать о том, чтобы они не пришли в негодность.

Существует острая необходимость освобождения чрезмерно загруженных домашним хозяйством женщин в средних городских низкооплачиваемых семьях путем различных усовершенствований квартиры так, чтобы у них оставалось свободное время для себя и своих детей и чтобы они могли внести свою лепту в семейный доход. Нельзя забывать и о том, что современная женщина ищет освобождения от домашней работы, чтобы участвовать в любой деятельности семьи, не только из-за финансовой необходимости, но чтобы удовлетворить свое внутреннее стремление к растущей независимости. Такое освобождение куда больше обеспечивает многоквартирная система, чем индивидуальный дом, особенно если в первом случае обеспечивается централизованное обслуживание. При голосовании в Германском союзе домохозяек 60% из них высказалось в пользу многоквартирных домов. Вердикт социальных служащих указывает, что на основании своего опыта они считают уединенные дома приемлемыми лишь для высокооплачиваемого слоя рабочего класса, в то время как многоквартирный дом является единственно разумным решением проблемы для большинства низкооплачиваемых групп.

Опыт, полученный в области жилищного строительства с учетом не только одних экономических факторов, показывает, что строительство индивидуальных домов не может обеспечить основную массу рабочего населения; что, напротив, этот тип дома часто даже направлен против его интересов. Отсюда следует, что хорошо организованные современные высотные многоквартирные блоки нельзя рассматривать как неизбежное зло; они представляют собой биологически мотивированный тип жилища, естественный побочный продукт нашего века. Возражения односторонних защитников односемейного дома на основе убеждения, будто натуре человека свойственна привязанность к земле (утверждение, полностью лишенное научного доказательства), прямо противоречат интуитивному предпо-

чтению многих людей; которые весьма уютно чувствуют себя в доме с лифтом, поскольку их удовлетворяет покой верхних этажей (без постоянного шума улиц и спортивных площадок) и незагроможденный вид из окон.

Высота зданий

Какова должна быть оптимальная высота многоквартирных домов: три, четыре, пять, десять или пятьдесят этажей?

Я разделяю тот взгляд, что утверждение, будто квартира на четвертом этаже без лифта находится в более близком контакте с «природой», чем квартира на десятом этаже, является сентиментальным самообманом; весьма сомнительно, будет ли владелец индивидуального дома со своим близким контактом с шумом, запахами и пылью улиц жить спокойнее и нормальнее, чем его более бедный коллега на десятом этаже отлично спланированного и оборудованного дома.

На мой взгляд, оптимальная высота многоквартирного дома является чисто экономической проблемой, решение которой, к несчастью, до сих пор не ясно во всех отношениях из-за отсутствия практических экспериментов.

Систематическое культивирование высотного многоквартирного дома и улучшение принципов его строительства, например в части лифтов и различных установок, увеличит относительную стоимость строительства с увеличением числа этажей, прежде всего из-за возрастающего количества необходимых лифтов, но зато стоимость улиц и коммунальных услуг будет соответственно уменьшаться. Предел экономических затрат диктуется определенной высотой, после которой дальнейшее повышение стоимости строительства уже не компенсируется накоплениями за счет строительной площадки и магистралей. Наиболее экономичный вариант высоты здания будет найден именно с этой точки зрения; в каждом отдельном случае он зависит от стоимости земли.

Использование земли

Это ведет нас к вопросу об использовании земли, который я буду обсуждать на основе положения в Германии. Какова сейчас доминирующая ситуация?

Система благоустройства любого здания превзошла на сегодня все предшествующие в стремлении улучшить санитарные условия жизни в плотнонаселенных секциях, но даже новейшие системы несут на себе печать борьбы между спекуляцией и общественным влиянием, вместо того чтобы систематически обуздывать частные интересы на основе дальновидной социальной идеи, исходящей из реальных биологических предпосылок полноценной жилой среды. Даже сегодняшние строительные кодексы не в состоянии обеспечить современные возможности приближения природы к порогам жилищных секций в зонах высокой плотности застройки. Ужасные многоквартирные здания конца XIX века были постепенно вытеснены унифицированными послевоенными системами строительства. Их заменили блоками городского квартала, то есть зданиями, обступающими внутренний двор, что и стало повсеместно распространенным методом. Но этот тип строительства все еще обладает серьезным недостатком – недостаточностью освещения и вентиляции. Практика образования городских кварталов явилась причиной неблагоприятной ориентации с неизбежной северной экспозицией большого числа квартир, так же как неудовлетворительного решения углов зданий с затемненными квартирами; таким образом, важнейшие требования санитарии игнорировались. Эта система строительства нуждается в пересмотре, особенно правила зонирования. В новых законодательных изменениях будет преобладать упор на параллельную, строчную, а не квартальную постановку жилых зданий. Подобная группировка обеспечивает строительному участку значительные преимущества и в последнее время использовалась очень широко. Параллельные ряды многоквартирных домов имеют то важное преимущество перед старыми кварталами, что все квартиры могут иметь одинаково благоприятную ориентацию на юг, что вентиляции домов не препятствуют поперечные блоки и что исчезает подавляющее большинство угловых квартир. Такие параллельные ряды обеспечивают также систематическое подразделение шоссе, улиц и тротуаров с меньшей затратой сил и средств, чем в случае квартального строительства. Они гарантируют лучшее освещение, тишину и одновременно снижают стоимость дорожного строительства и установок, не снижая эффективности использования земли. Общая структура размещения всех форм, таким образом, существенно функционализируется, находя свое выражение в улучшенных условиях гигиены, экономики и движения городского транспорта¹.

¹В сравнении с первыми, достаточно жесткими опытами реализации этой новой планировки городских

Эти преимущества могут значительно возрасти в дальнейшем, если новое законодательство наложит ограничения на рост плотности населения, а не на высоту зданий, то есть если оно будет контролировать количественные отношения жилой площади или объема здания к общей площади застройки. Сравнительные анализы, которые я сделал выше, показывают, что *гигиенические и экономические условия становятся более благоприятными во многих отношениях, по мере того как растет число этажей, и что высотные многоквартирные блоки превосходят традиционные трех-, четырех- и пятиэтажные дома с недостаточными полосами зелени между ними и неприемлемыми расстояниями между фронтами окон.* В своих сравнениях я предполагаю, что оба фасада параллельных многоквартирных блоков должны по меньшей мере два часа освещаться прямым солнечным светом 21 декабря, когда солнце находится на самой низкой точке стояния.

Согласно Хайлигенталю, это ведет к правилу большого пальца, гласящему, что расстояние между параллельными блоками должно быть в полтора раза больше высоты здания с ориентацией в северо-южном направлении, в два с половиной раза – в случае восточно-западной ориентации и в два раза – в случае диагональной ориентации. Это правило указывает, что с точки зрения использования земли наиболее выгодной является северо-южная ориентация. Более того, большинство планов жилища северной Европы наилучшим образом отвечают восточно-западной ориентации их двух фасадов.

На основе этих фактов я произвел сравнительное изучение параллельных блоков с северо-южной ориентацией, с высотой от двух до десяти этажей, поставленных на зеленой площадке, и вывел следующие правила, которые привожу в пользу моих предложений относительно необходимости внести исправления в регулировку соотносительной плотности населения.

1. Принимая данный угол наклона солнечного луча и расположение данного количества оснований (15 м², или 161 кв. фут, на одно основание) в параллельные многоквартирные дома с разным количеством этажей, мы получим размер требуемой строительной площадки, уменьшающейся соответственно увеличению числа этажей.

2. При допущении строительной площадки данного размера, данного числа оснований и меняющейся этажности угол наклона солнечного луча уменьшается с увеличением числа этажей, то есть условия освещения улучшаются по мере увеличения высоты.

Для данного использования строительной площадки и данного жилищного пространства или числа оснований расстояние между многоквартирными блоками десятиэтажной высоты увеличивается почти вдвое больше минимального расстояния, предусматриваемого правилом большого пальца, – и это без дополнительных экономических затрат. Это удивительное достижение. *Таким образом, абсурдно, что сегодняшнее законодательство лимитирует высоту зданий, а не размер строительной площадки или объем строительства, которые лишают население очевидных экономических и гигиенических преимуществ.* В десяти или двенадцатиэтажном блоке даже те, кто населяет первый этаж, смогут видеть небо. Вместо полос лужаек шириной всего лишь в 20 м (66 футов) окна выходят на озелененные и засаженные деревьями площади шириной в 100 м (328 футов), которые способствуют очищению воздуха и обеспечивают детям площадки для игр.

В данном случае природа проникает в город и предлагает горожанину новые прелести, а если к тому же и вся площадь крыш была бы превращена в сады, что делалось иногда, то горожанин сумел бы заново обрести и ту землю, которая исчезает на строительной площадке дома. Большой город должен утвердить себя сам, он нуждается в самостоятельном развитии, в типе жилья, приспособленного к городской жизни, обеспечивающего максимум воздуха, солнечного света и растительности при минимуме уличного движения и эксплуатационных средств. Высотные многоквартирные дома способны полностью удовлетворить эти потребности, и поэтому их продвижение входит в число наиболее актуальных задач жилищной политики.

Преимущества и недостатки высотных многоквартирных домов

Одно опасение все же остается: отсутствие непосредственной связи между зданиями и землей. Безопасность лифтов следует увеличить так, чтобы дети могли пользоваться ими без всякого страха, а это скорее экономическая, чем техническая проблема. Недоброжелательное отношение к высотным зданиям часто объясняют трудностями присмотра за детьми. Детские сады в их теперешнем состоянии все еще не являются решением этой ситуации.

жилых комплексов мы продвинулись сегодня к гораздо менее ортодоксальным, варьируемым композициям многоквартирных блоков.

Тем не менее именно хорошо руководимые, гигиенически усовершенствованные детские сады (расположенные на зеленых участках между параллельными блоками) и ясли для самых маленьких (расположенные в садах на крышах) должны стать правильным решением этой задачи. Обычно сами дети противятся их групповой организации, но следует вспомнить, что школы и больницы тоже в свое время встречали разного рода сопротивление.

Как бы то ни было, социализация городской семьи неуклонно прогрессирует; и демократическая природа высотных многоквартирных зданий, так же как централизованное обслуживание, соответствует этой тенденции. Не следует переоценивать потребность человека в уединении, часто выступающую аргументом против идеи высотных многоквартирных домов. Она гораздо лучше удовлетворяется выполнением того требования, что каждый взрослый должен иметь свою собственную комнату, пусть даже небольшую, в которой он сможет уединиться. Очень многое предпринимается в интересах взаимного содружества между семьями, что, конечно, более осуществимо в высотных зданиях, чем в индивидуальных домах. И только высотное многоквартирное здание может снять с одинокого жителя бремя самых скучных и трудоемких обязанностей с помощью установок централизованного обслуживания; они важны также и с точки зрения национальной экономики, если нам не безразлично всестороннее сбережение времени и материалов. Разве это не важно, что перегруженной домашней хозяйке современной рабочей семьи не потребуется больше носить наверх уголь и постоянно присматривать за печкой для получения теплой и горячей воды? Разве не важно, что обслуживающий центр лучше обрабатывает ее белье, чем она сама? Что приближается нашествие электрических холодильников, пылесосов, механических вентиляторов, централизованных кухонных установок и, наконец, даже общественных комнат отдыха, спортивных удобств и детских садов? Стоимость таких удобств может быть выгодно распределена в высотном доме между большим количеством семей; это расходы, цель которых заключается в преобразовании сэкономленного времени в самый ценный товар для всех: творческий отдых! Я полагаю, что идея высотных многоквартирных домов достаточно ясна и необходимость ее осуществления в условиях современных городов вполне обоснована, но привычки нельзя преодолеть одним разумом, ибо только лишь умственного приспособления к новым условиям еще недостаточно; только опыт может одолеть преобладающее уmonoстроение, и мы должны во всех странах добиваться строительства высотных многоквартирных блоков. Первые массивы высотных домов следует строить для молодых, более подходящих для этого семей, которые пожелают пойти на эксперимент и окажут помощь в развитии нового образа жизни и быта. Вся строительная индустрия неизбежно придет тогда к убеждению, что только многоквартирные дома могут обеспечить городское население максимумом жизненных удобств с точки зрения здоровья, транспорта и по цене, которая ему доступна.

Подведу итоги.

Городской житель, выбирая тип своего жилища, должен стремиться достичь его максимальной ценности в пределах своих возможностей. Этот выбор зависит от его склонностей, занятий и дохода.

Квартира в доме с садом обеспечивает больше тишины, больше уединения, больше возможностей для отдыха, дополнительное место в собственном саду и сравнительную простоту воспитания детей; но она неэкономична как минимальное жилище, содержание ее более дорогое и трудоемкое, при этом неизбежны поездки на дальние расстояния и привязанность обитателей к месту жительства.

Проживание в многоквартирном доме сокращает транспортные расстояния, обеспечивает экономичное централизованное обслуживание в домашнем хозяйстве и на досуге; правда, возникают определенные трудности в присмотре за детьми на улице, но такая квартира экономична как минимальное жилище, и здесь воспитывается общественный дух. Малогабаритным домам присущи недостатки их тесного взаиморасположения, недостаточного освещения, узких зеленых полос и нехватки внешнего пространства. Высотный дом, напротив, более просторен, солнечен, обособлен, обеспечивает максимум зеленой площади, на которой, помимо всего прочего, удовлетворяется и потребность в игре и шуме. Он благоприятен также в связи с распределением между всеми стоимостями централизованного обслуживания.

Его преимущества являются решающими для здоровья жителей городов.

Итак, индивидуальные дома – это не панацея от всех зол, и их логическим следствием будет рассредоточение городов. *Цель их заключается в деконцентрации городов, а не в их рассредоточении!* Крайности города и деревни должны быть примирены на пути использования всех наших технических ресурсов и с помощью зеленых насаждений на всех возможных пространствах на земле и на крышах, чтобы природа стала принадлежностью повседневной жизни, а не только воскресной прогулки.

Конструкции индивидуальных домов и высотных многоквартирных блоков должны развиваться одновременно, каждая до границ ее подлинных возможностей. Там, где это возможно, дом должен принимать форму одно- или двухэтажной постройки, а именно в пригородных зонах с небольшой плотностью населения, в то время как высотные многоквартирные дома должны иметь наиболее выгодную высоту десять или двенадцать этажей с централизованной сетью обслуживания; они должны строиться везде, где доказана их эффективность, особенно в районах с высокой плотностью населения.

Одноэтажные дома лишены преимуществ и частных особняков и высотных многоквартирных зданий, по сравнению с которыми они стоят ниже с точки зрения социальной, психологической, а в некоторых отношениях – даже экономической.

Их искоренение стало обязательным условием движения вперед. В конечном счете будущая соотносительная приемлемость двух остающихся типов жилищ будет зависеть от развивающихся социальных и политических тенденций.

3.4 Органическое планирование района

Отсутствие модели целого

С развитием машинного века единство и продуктивность старой общины, которая характеризовалась ремесленным трудом, быстро исчезли. Отсутствие новой подлинной интегральной общественной модели, которая удовлетворила бы изменившимся условиям жизни в машинную эпоху, является самым серьезным тормозом в содействии прогрессу демократии.

Организм, называемый «обществом», является нерасчленимым единством, которое не может функционировать, если из него изъяты или игнорируются какие-либо из его частей; если же он функционирует ненормально, он разрушается.

Возрастающее социальное безразличие

Размеры сегодняшних обезличенных гигантских органов городской администрации превзошли всякий человеческий масштаб. Житель большого города не имеет никакого непосредственного контакта с выборными властями, подчиняясь анонимному далекому диктату. Возрастающее, как следствие этого, социальное безразличие ослабляет общественные связи. Распространяются безответственность и социальное одиночество. Искусство, наука и религия предстают сегодня разобщенными островами. Объединить заново то, что, к несчастью, в настоящее время расколото, призван новый синтез.

Наука, искусство и философия не в состоянии снабдить нас основаниями нового социального порядка. Пища, досуг и свобода доступны всем. Но нам еще предстоит отыскать эффективный метод сотрудничества и распределения обязанностей. Только в обстановке подлинно солидарной человеческой общности сегодняшний горожанин познает и освоит демократический принцип взаимоотдачи. Здоровые добрососедские связи являются, таким образом, естественными рассадниками развивающихся человеческих отношений и более достойного образа жизни. Они способствуют формированию чувства общественной солидарности, которая выражается в согласованных действиях на благо социального и гражданского прогресса.

Столь обширная программа не может быть осуществлена просто «улучшением жилищ». Жилищное строительство, представляющее собой лишь одну из многих функций общества, не может осуществляться автономно, без предварительного анализа возможностей охватить общественным укладом жизни новые районы поселения и обеспечить полноценный взаимообмен и все связи между жилищами, местами работ и зонами отдыха. В противном случае характерные черты и технизм сегодняшнего города начнут все больше и больше захватывать наши сельские районы, принося туда зародыши всех современных цивилизаторских болезней: безответственность, разрушение общественного контакта, аморфность роста без связности и ясности формы. Любому развитию жилищного строительства должно предшествовать тщательное и всестороннее рассмотрение органического общественного плана как необходимой структуры ансамбля. Без этого даже новые сооружения могут быстро превратиться в унылую среду и стать тягостным бременем. Подлинное коммунальное планирование соответствующими местными органами должно стать неперенным условием любой общественной поддержки строительству. Более того, сегодняшняя тенденция к децентрализации должна находиться под бдительным контролем, чтобы она не повела нас вспять к стихийному, бесплановому строительству.

Основная модель общественного устройства

Продуманная социальная реконструкция прежде всего нуждается в коренных мерах по стимулированию общественного интереса и ответственности со стороны всех членов общества путем активизации их участия в решении местных проблем. Чтобы достичь этой цели, необходимо гуманизировать административное устройство общества, то есть привести его к человеческому масштабу. Его основой должен служить обслуживающий себя добрососедский союз как ясный феномен, вполне пригодный к функционированию в качестве организма для стимулирования общественных связей. После периода проб и ошибок архитекторы и градостроители повсеместно пришли к согласию относительно следующей модели основного общественного устройства на ближайшее будущее.

Исходным самоограничивающимся коммунальным единством – основой как для городских, так и для сельских районов – должно быть «добрососедское объединение» с населением от пяти до восьми тысяч, то есть достаточно большим для того, чтобы обеспечить эффективную загрузку начальной школы.

Следующей по величине административной единицей должен быть округ или район в городе или участок в сельской местности, включающий каждый от пяти до десяти жилых районов, – допустим, от двадцати пяти до семидесяти пяти тысяч человек – со средней школой в центре такого района. Наконец, самым большим единством должен быть весь город или метрополия с высшими ступенями обучения и досуга.

Каждое самостоятельное добрососедское объединение должно иметь свое собственное, независимое местное руководство.

Такое расчлененное устройство управления обеспечит более непосредственное воздействие на стремления людей своей административной единицы и разовьет чувство общественного сознания.

Отношения между семьями, друзьями и сотрудничающими группами людей будут иметь здесь лучшие возможности проявлять себя в качестве творческого начала повседневного существования. Непосредственное участие в совместной жизни объединения станет естественной функцией каждого жителя и защитит его от одиночества и изоляции. Исключая небольшую часть одиночек-отшельников, человек – это стадное животное, чье развитие всегда ускоряется и улучшается жизнью в здоровом обществе. Взаимное влияние индивидов друг на друга так же существенно для физического, как и для душевного развития. Без дружественных контактов индивидуальность притупляется, прекращается и ее развитие.

Человеческая точка зрения

В соответствии с человеческим масштабом местной администрации физический масштаб такой органической социальной структуры тоже должен быть человеческим: он должен быть приспособлен к циклу дня, состоящему из двадцати четырех часов, так как люди, а не машины определяют этот основной масштаб. Ежедневное время для передвижений не должно превышать тридцать или сорок минут. Размер коммунального района – городского и сельского – должен ограничиваться расстояниями, доступными пешеходам, чтобы можно было обычным шагом охватить все пространство местного жилого комплекса. Все пункты содружественной деятельности и развлечения в этом комплексе могут быть удалены на расстояние не большее, чем десять минут ходьбы. Это ограничит размер комплекса площадью с радиусом около полумили или меньше.

Чтобы основной район мог существовать самостоятельно, он должен предоставить своим жителям работу в разных деловых и промышленных секторах, так же как в местном управлении, в торговом центре, и возможности для воспитания, отдыха и богослужения. Ничто из этого не должно быть забыто, ибо сами по себе жилые дома – всего лишь простая концентрация людей – не создают еще органического общества. Но если каждая часть комплекса будет обеспечена общественными удобствами, соотношенными с размером и месторасположением этих частей, жители получат прекрасные возможности развивать свои социальные контакты, перспектива которых первоначально и делает столь желанной городскую жизнь. Общественная инициатива людей и их изобретательность в организации их собственной жизни зародится тогда на этой локальной основе и постепенно распространится на широкие сферы.

Новый региональный язык

Гражданская заинтересованность и лояльность, вырастающие из хороших отношений в непосредственном добрососедстве, здоровый дух соревнования и гордости за достижения

помогут заново развиться региональной выразительности, утраченной за время минувшего промышленного переворота. С совершенствованием социальных черт добрососедского общения уменьшится детская и взрослая преступность; установлено, что социальные болезни являются скорее результатом недостаточного единства и эффективности общественных групп, чем биологических или психологических факторов или даже нищеты. Следовательно, продуманное и хорошо спланированное добрососедское объединение среды комплекса получает благоприятные возможности для восстановления своей собственной целостности, для ее охраны и укрепления. Хороший общественный план не в состоянии сам по себе сотворить подлинное добрососедство, но может обусловить для этого в окружающей среде богатые возможности.

Воздействие социальной почвы

Это утверждение базируется на научной основе. Два английских биолога, доктор Скотт Уильямсон и доктор Айнес Пирс, проделали уникальное исследование в Лондонском Пекгамском центре здравоохранения. Они изучили структуру общества в его мельчайшем подобии, которым, согласно их теории, является не сам человек, а семья. Они установили, что биологи нигде не могли изучать здоровье как таковое, поскольку направляли свое исследование на большее. В результате они создали платформу, на базе которой возможности богатой, разнообразной общественной жизни были предоставлены средним семьям, что дало биологам неискаженные факторы, способствующие нормальному развитию. В специально спроектированном общественном здании с бассейном, кафетерием, яслями, гимнастическим залом и спортивными комнатами сотни средних лондонских семей обрели освобождение от прежней социальной изоляции. Специалисты туда не допускались, и вся инициатива общественной жизнедеятельности исходила из коммунальных взаимосвязей самих семей. Им не навязывали никаких видов деятельности, но множество возможностей для этого предоставлял сам тип здания. Единственное требование к членам общины состояло в периодических санитарных осмотрах. Данные этого эксперимента свидетельствуют о том, что «здоровое растет и развивается не путем лечения болезней, не путем предотвращения болезней и, прежде всего, не какой бы то ни было формой избавления от физических или социальных несчастий, а путем культивирования социальной почвы».

Согласно этим исследованиям, здоровье, если ему дана возможность распространяться, является столь же «инфекционным», как и заболевание. И они находят, что общество образуется не простой концентрацией людей в интересах какой-то внешней цели, как, например, в проекте жилищного комплекса, связанного с большим индустриальным предприятием. Оно есть, скорее, результат естественной, функциональной организации в обществе. Развиваясь, оно определяет свою собственную анатомию и физиологию в соответствии с биологическими законами. Таким образом, община – это специфический «орган» всего общества, образованный из живущих и растущих клеток – из домов, которые его составляют.

Сердцем общинного организма, управляющим возможностями богатой и разнообразной жизни, является общественный добрососедский центр, от которого отходят социальные артерии, определяющие характер и прочность всей группы. Прежде всего такой центр нуждается в общественном зале и нескольких помещениях для комиссий, причем он будет лучше развиваться в единстве со школой. Здесь люди сами будут направлять свою каждодневную жизнь в контакте со всеми возрастными группами и оказывать влияние на администрацию, так же как и на культурные мероприятия. Как социальное ядро, гражданский центр направляет и вдохновляет соединенные усилия группы и в то же время дает возможность каждому индивиду путем активного соучастия в этой деятельности реализовать все потенции своего роста в рамках общины.

Предпочтение общественному центру

Так как эти мелкие общественные центры являются столь жизненно важным инструментом для человеческого развития группы, им следует отдавать предпочтение в любом плане реконструкции, в любом жилищном строительстве. Подобно электростанции промышленного предприятия, они генерируют ток для жизненных артерий группы.

Совершенствование общины может быть повсеместно ускорено органической последовательностью процесса планирования, то есть путем создания двух существенных предпосылок: основанием новых содружественных объединений, сельских или городских, и определением их границ так, чтобы каждый район имел свое независимое местное управление; и затем – возведением в середине района небольшого общественного центра, по одному в

каждом из таких объединений и предпочтительно в контакте со школьным зданием. Все это установит здоровую человечески масштабную структуру, наделенную прямым политическим значением.

Процесс и последовательность общественного планирования

Какая же последовательность процесса лучше всего поможет нам взломать тот порочный круг, который душит наши города? Поскольку они страдают от перенаселения, нуждаются в избавлении от «высокого кровяного давления», мы прежде всего должны извлечь отсюда тех людей, которые не могут найти в городе постоянную работу, и устроить их вместе с небольшой промышленностью в добрососедские комплексы, сооружаемые за городом. Я хочу подчеркнуть, что такая политика требует перемещения вредных отраслей производства, так же как и потребления, из болезненных участков города в новое, здоровое пространство. Эти «сидящие на мели» рабочие могут быть снова обретыны производством с гораздо меньшей затратой средств на каждого, чем это потребует старому городу для санитарного переустройства трущоб на дорогостоящей земле и во имя непроизводительного лечения. Такой перенос бездействующего труда оздоровит больное тело старого города, улучшит его циркуляцию и даст возможность открыть места отдыха для его омоложения.

Полученные таким образом открытые пространства в городе могут быть использованы для создания необходимых коммунальных сооружений и парковых пространств, а также для обязательной сети дорожных артерий, соединяющих добрососедские округа друг с другом и с общественными центрами.

Освобожденные от мертвого груза, заново открытые пространства умирающих городов могут быть возвращены к их действительной функции интегральных частей органической социальной структуры целого района. Такое развитие, разумеется, потребует времени.

Планирование добрососедских комплексов на открытых пространствах пригорода – это главное мероприятие процесса реконструкции – наделит нас достаточным опытом, чтобы совершить затем более трудный следующий шаг: развить новые общественные структуры в рамках старых городов.

Предложения по процессу практической реконструкции

1. Реконструкции путем строительства изолированных блоков и частных жилищ недостаточно. С тех пор как мы признали внутреннюю взаимосвязь города в целом и его районов, необходимостью стала реконструкция широкими «квадратными милями».

2. Прежние предложения, подобно «идеальному городу» и другим картинным схемам, оказались недействительными. Прежде всего необходимы соответствующие акции для выработки правовых, финансовых и административных средств, которые позволили бы планировщикам продумать и создать эффективные руководящие планы.

3. Места приложения труда и их взаимосвязь с местом повседневной жизни должны составлять опорную точку всей реконструктивной деятельности.

4. Существующие города прежде всего должны быть спасены от тесноты и перенаселения путем изъятия отсюда всех, кто не может найти постоянной работы. Осев вокруг малой индустрии в новых районах, эти люди восстановят свои продуктивные возможности и покупательную способность.

5. Новые районы должны располагаться вдоль первоклассных магистралей и соединяться со старым городским центром быстрыми железнодорожными ветками.

6. Размер районов должен быть ограничен пешеходным радиусом, чтобы сохранить их человеческий масштаб.

7. Район должен быть окружен собственной сельскохозяйственной зоной.

8. Спекуляция землей, как правило, наносит ей вред. Поэтому земля должна принадлежать общине. Жилища могут арендоваться, но дом в целом должен быть собственностью общины.

9. Административный статус района должен принять форму самообслуживающегося объединения с независимым местным управлением. Это укрепит общественный дух.

10. Добрососедские районы – от пяти до десяти или больше – могут быть объединены в округ с административным управлением, не затрагивающим активность самих районов. Его размер и административный статус должны служить моделью также и для большинства коммунальных районов в старых городах, которые будут реконструироваться.

11. Существуют предложения, обуславливающие постоянные габариты района. Следовательно, в этих рамках изменения должны достигаться за счет эластичных возможностей

самых строений комплекса.

12. Параллельно возрождению в новых районах активной рабочей силы необходим еще один процесс: приобретение земли общиной старого города. Ибо пока не будет завершен процесс создания общего фонда земли, не может быть и следующего шага – перераспределения земли для окончательной реконструкции города.

Фундаментальная структура, намеченная выше, составит надежную основу для построения модели города, соответствующей машинной цивилизации XX века как с социальной* так и с экономической и культурной точек зрения.

3.5 Проблемы «ядра» (общественный центр)

Я глубоко убежден в том, что создание общественных центров представляет собой даже еще более настоятельную необходимость, чем само по себе жилищное строительство, ибо эти центры являют собой ту животворную культурную основу, на которой становится возможной борьба за всестороннее развитие индивида в рамках общины.

Разные страны находили разные ответы на то, что действительно образует общественный центр, «ядро», соответствующее разнящимся наследственным обычаям и традициям, ступеням технического развития этих стран и тому природному окружению, в котором они находятся. К примеру, латинские страны на заре своего исторического развития уже имели ясные публичные площади, на которых концентрировалась и находила свое выражение жизнь общины, в то время как англосаксонская цивилизация использовала такие общественные центры сравнительно мало, отдавая вместо этого предпочтение частным домам как месту большинства социальных связей.

Разумеется, частично это объясняется разницей климатических условий, но далеко не полностью. Следует тщательно исследовать местные предпочтения и их неуловимые особенности, прежде чем приходить к новым решениям, и во многих случаях необходимо прежде всего пробудить потребность в общественных центрах, которые исчезли с исторической сцены настолько давно, что люди даже утратили память об их великой пользе для индивидуальной и общественной жизни.

В прежние, более устроенные периоды истории такие общественные центры либо естественно возникали по требованию народа, либо создавались по указу монарха, но они никогда не игнорировались, как это часто случается в настоящем, особенно в тех странах, которые находятся на высшей ступени промышленного и технического развития. Снабдив квартиры всеми мыслимыми удобствами, мы проглядели достоинства общественных мест собрания; мы отдали наши улицы и площади почти целиком автомобилям, а пешеход, вынужденный отступить на узкий тротуар, потерял свое право на хождение. Столь важный добрососедский контакт, который был основой единства старых городов и поселков, сейчас разрушен взрывчатой силой всевозможного транспорта. Он слишком важен, и мы должны возродить в нашем обществе публичные центры, где люди, избавленные от транспорта, могли бы ощутить взаимную близость в нейтральной атмосфере, над которой не доминирует влияние частного дома и где найдет свое социальное выражение дух общины. Наиболее знаменитым примером такого прекрасного центра, который веками служил своей общине вместительным помещением всей ее публичной жизни, является площадь св. Марка в Венеции. Величие Бога выражалось ее собором, могущество дождей – ее дворцом; башня была символом, который моряки созерцали с моря; но прежде всего это было огромное разукрашенное помещение для народа, публичная сцена города, на которой проходили фестивали, парады и религиозные церемонии. Когда мы смотрим на современную публичную площадь перед зданием Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке, мы понимаем, что она едва ли используется как общественный центр; скорее, это просто монументальный подход к дверям. Рокфеллеровский центр в Нью-Йорке представляет собой небольшой общественный центр, который делает возможным известное общение между людьми, но его ценность снижается из-за шума городского транспорта за стенами. В современном городе пешеходные площади представляются еще более необходимыми, чем когда-либо, ибо именно здесь, в повседневном контакте и общении между людьми, прорастает своими корнями демократия.

Благодаря чему нас привлекает один общественный центр города и не привлекает другой? В основе этого вопроса лежит сложная проблема масштаба. Ее полноценное решение во многом зависит от того, достигнуто ли гармоничное соотношение между высотой окружающих зданий и размерами площади. Нормальный размер площади едва ли должен соответствовать собранию людей в часы пик. Если она будет слишком большой, она будет выглядеть пустынной и никогда не создаст атмосферу подлинной жизни, столь необходимой

здесь для успеха. Гигантские, нерасчлененные и открытые пространства скорее подавляют людей, чем стимулируют их активность.

Я обнаружил, что если между открытыми пространствами и окружающими их массами зданий достигнута гармония, то такая уравновешенная композиция может даже нейтрализовать диссонанс деталей. Общественные центры старых городов являют нам картину того, как очень разные здания, разделенные веками и самых разных стилей, живут бок о бок в полной гармонии как части органического целого. Эта гармония, однако, не является результатом процесса «уподобления»; форма нового здания, добавлявшегося к старым, рассматривалась как слагаемое большого целого, в которое она должна была гармонично включиться, но использовались при этом современные средства выразительности, а не заимствованные стилевые мотивы прошлых эпох.

Одна из проблем, которая неизбежно возникает в связи с планировкой общественных центров, состоит в том, должны ли его сооружения носить «монументальный» характер. Противоречия в определении «монументализма» и вопрос о том, являются ли монументы «вечной» потребностью человечества, несомненно вызваны остро драматической переоценкой всех наших прошлых ценностей, с которой столкнулось наше поколение. Если отбросить псевдомонументализм подражательной эклектики, который медленно застывает как маховое колесо, энергия которого иссякла, принятое значение понятия «монумент» подразумевает памятник огромных размеров, символизирующий нечто достойное напоминания – религиозную веру, важное событие, великую личность, социальное свершение. *Но я хотел бы обратить внимание не на размеры, а на духовный смысл памятника, на его художественную концепцию и его величие, на то непостижимое, что будоражит человеческое воображение.* Сама по себе идея возрождения монументальной выразительности посредством статичных по форме символов, как в прошлом, должна быть чужда творческому сознанию нашего века. Памятники минувших эпох были символом статической концепции мира, вытесненной сегодня новой концепцией подвижно соотносимых ценностей. Я полагаю поэтому, что аналог монументальной выразительности будет развиваться в соответствии с новой физической моделью высших норм цивилизаторской жизни, моделью, характеризующейся способностью адаптации к постоянному росту и изменению. Приведу конкретный пример: Development Tennesse Welly в США, представляющее собой новую коллективную попытку органического улучшения всей структуры общины и ее администрации, делает, я полагаю, много больше для монументального выражения нашего времени и породит большее общественное самоуважение и патриотизм, чем давящие размеры Эмпайр Стэйтс Билдинга, просто количественного символа целесообразности.

Высшие духовные запросы растущей культуры, простирающиеся за пределы утилитарных аспектов и достойные того, чтобы быть зрительно запечатленными архитектором или художником, развиваются медленно, почти подсознательно. Когда доминирующая философия «время – деньги» уступит место цивилизации высокого гуманизма – тогда будет своевременной и новая «монументальность». Но она не вернется «застывшей музыкой» статических символов; она станет неотъемлемым качеством нашей целостной, человечески воссозданной жизненной среды.

3.6 Индустрия жилища

Человек несомненно наделен способностью строить для себя удобные и прочные жилища, но внутренняя инерция и сентиментальная привязанность к традиции преграждают путь прогрессу. Суровость мировых событий вынуждает и правительства и отдельных людей преодолевать силу инерции. Приспосабливаясь к измененным условиям мира, наконец-то предпринимают попытки реализовать старый идеал строительства типовых жилищ, более дешевых, эффективных и в больших масштабах, чем прежде, чтобы обеспечить каждую семью основой для здоровой жизни. В общем, удовлетворительные решения этой задачи, действительно соответствующие современным условиям, еще не найдены, поскольку проблема формообразования жилища не рассматривалась в единстве с входящими в нее *социологическими, экономическими, техническими и формотворческими проблемами.* С самого начала она должна решаться на широкой основе, с систематическим учетом этих факторов. Все предыдущие попытки заканчивались в тупике противоречивых побочных разногласий, то по вопросам эрзац-материалов и экономичности конструкций, то по земельным или эстетическим поводам. Однако как только ясно осознан и точно определен весь круг предварительных требований, которые влияют на проблему проектирования жилища, тактическая проблема их реализации сводится просто к проблеме методов и *размаха исполнения.*

Этот универсальный идеал того, «как мы хотим жить?» – как общий естественный результат размышлений о духовных и материальных возможностях нашего века – пока еще не определен сколько-нибудь ясно. Хаотическое отсутствие единства в жилищном строительстве есть следствие несостоятельности преобладающих концепций, касающихся вопроса о надлежащем жилище для современного человека. Разве, например, требование полного отличия одного индивидуального жилища от другого отражает наш реальный образ жизни? Не является ли оно признаком интеллектуального бессилия и ложного стремления оформить свое жилище в стиле рококо или Ренессанса, в то время как во всех частях мира все современные люди одеваются в одинаковые одежды? Достижения в технологии за время трех последних поколений превосходят достижения многих тысячелетий до нас. Чем лучше мы организуем условия физического труда, тем больше будет эмансипирован человеческий дух. Может быть, *передвижные жилища*, которые дадут нам возможность иметь с собой все удобства комфортабельной жизни, даже когда мы движемся, – не являются больше утопией. *Обеспечение людей жильем – это проблема массового заказа*. Кто мечтает об обуви, изготовленной по индивидуальному заказу? Вместо этого мы покупаем массовую продукцию, которая удовлетворяет запросы большинства людей благодаря продуманным методам производства. Абсолютно так же каждый человек в будущем сможет выбрать себе из имеющихся жилищ одно, отвечающее его требованиям. Современная техника, может быть, и созрела для подобного развития, но строительная промышленность все еще использует старые ремесленные методы, в которых машина играет вспомогательную роль. Радикальное переустройство всей строительной промышленности по линии индустриализации является поэтому насущной необходимостью для современного решения этой важной проблемы. Ее следует решать одновременно с трех точек зрения: *экономики, технологии и формы, ибо все они взаимозависимы*. Удовлетворительные результаты могут быть достигнуты при условии одновременного прогресса во всех трех областях по причине многоплановости затрагиваемых тут сложных проблем. Они выходят за пределы компетенции одной личности и могут быть решены только объединенными усилиями в сотрудничестве с множеством специалистов.

Снижение себестоимости жилищного строительства существенно важно для национального бюджета. Путем введения более строгой организационной структуры снизить себестоимость строительства по общепринятым ремесленным методам удалось с очень незначительным результатом. *Корни проблемы атакованы не были. Новая цель, с другой стороны, будет заключаться в изготовлении методом массового производства готовых жилищ, которые не будут теперь возводиться на строительной площадке, но будут изготавливаться на специальных предприятиях в форме составных частей или комплектов, подлежащих сборке*. Преимущества такого метода производства в огромной степени заключаются в том, что станет возможным собирать эти заготовленные на заводах элементы домов непосредственно на стройплощадке так, как монтируют машины. Этот сухой метод сборки, который детально будет рассмотрен ниже, устранил не только хлопотное искривление и деформацию строительных частей из-за влажности, но также и потерю времени, затрачиваемого на сушку домов, строящихся обычным методом при помощи известкового раствора, кирпичной кладки и штукатурки. Он тотчас же делает нас независимыми от погоды и времени года.

Индустриальный процесс строительства такого типа выполним только на широкой финансовой базе. Никакой индивидуальный предприниматель, будь то инженер или архитектор, никогда не сможет осуществить такой метод строительства только собственными силами. Например, большие предприятия, вовлекая в дело различные отрасли, принадлежащие индивидуальным владельцам, оказываются экономически дееспособными во всех сферах бизнеса как такового. Необходимо будет поэтому прежде всего мобилизовать большое количество заинтересованных людей, раньше чем будут созданы потребительские организации и производственные предприятия, финансовая мощь которых сможет гарантировать реализацию такого громадного замысла. Экономические выгоды этого индустриального метода строительства будут огромны. Опытные специалисты подсчитали, что можно ожидать прибыли, равной 50% или даже больше. Это означает, что каждый занятый в производстве человек сможет обеспечить свою семью хорошим, здоровым жилищем совершенно так же, как он сегодня может приобретать товары ежедневного потребления по более низкой цене, чем предшествовавшие поколения, благодаря развитию мировой индустрии. Стоимость таких промышленных товаров может снижаться шаг за шагом благодаря использованию пара и электроэнергии, все более заменяющих ручной труд; себестоимость строительной промышленности будет равно зависеть от использования той же энергии.

Другое важное средство снижения себестоимости основывается на новой предусматри-

тельной финансовой политике, которая будет сознательно избегать чрезмерных капиталовложений в строительство по вине непродуктивной деятельности посредников, весьма не обязательных в ведении дела.

Прежде чем будут сделаны решающие организационные шаги к решению проблемы массового промышленного производства, следует совершенно определенно уяснить себе наши жилищные претензии, установить вполне достоверно и точно, «как мы хотим жить?». В результате многие привычки окажутся лишними и устаревшими; например, нельзя считать потерей уменьшение размера комнат за счет увеличения жилищных удобств. *Большинство жителей одной определенной страны предъявляют одни и те же жилищные и бытовые требования; поэтому трудно понять, почему жилища, которые мы строим, не должны демонстрировать такую же унификацию, как, скажем, наша одежда, обувь или автомобили.* Страх перед нежелательным подавлением справедливых индивидуальных запросов не должен быть здесь большим, чем в вопросе моды.

Нет никакого оправдания тому, что каждый дом в пригороде должен обладать особым планом, непохожим обликом в том или ином стиле и особыми строительными материалами; подобное отношение характерно лишь для расточительного и дурного вкуса буржуавысочки. Старый сельский дом, как и городской дом XVIII века, например, во всей Европе демонстрирует нам сходство и поэтажных планов и формы дома в целом. Но следует избегать опасности слишком строгой стандартизации, такой, как, например, в английском загородном доме, ибо подавление индивидуальности всегда неразумно близоруко.

Жилища следует проектировать таким образом, чтобы оправданные индивидуальные требования, обусловленные составом семьи или родом занятий главы семьи, могли удовлетворяться легко и безболезненно. *Таким образом, организация с самого начала должна стремиться к стандартизации и массовому производству не целых домов, а только их составных частей, которые можно затем собирать в здания различных типов – тем же путем, как в современном проектировании машин определенные части, принятые международным стандартом, могут взаимозаменяться и использоваться в разных машинах.* Производственная политика обеспечит доставку на место *всех* индивидуальных частей, необходимых для конструирования домов различных типов и размеров, которые будут направляться на стройплощадку с различных специализированных заводов. В то же самое время процесс организации *сборных планов* домов различного расположения и внешнего оформления будет открыт для всей публики. Если все стандартизованные заводские части дома будут выполнены достаточно точно, возведение дома на площадке на основе заранее продуманного плана будет осуществлено быстро, с минимальной затратой сил, частично неквалифицированными рабочими и при любых условиях погоды и времени года. Кроме всего прочего этот метод раз и навсегда устраняет все ставящие в тупик сюрпризы и непредвиденные трудности, которые неизбежно связаны с консервативным методом строительства: несоответствие строительных элементов из-за неточных измерений стен или влияния влажности, непредвиденная мелкая работа из-за строительных повреждений, потеря времени и денег из-за сушильных операций, так же как последствия обычной поспешности в проектировании домов, изготавливаемых на заказ. Вместо этого мы обречем благо точного соответствия изготовленных машиной различных элементов здания одновременно с точно фиксированной ценой и сжатым, заранее установленным и гарантированным сроком сборки дома.

Осуществление этой экономической и организационной схемы есть прежде всего *инженерная проблема*. С точки зрения инженера эта задача также представляет собой радикальную перемену в сравнении с общепринятыми методами в том, что касается строительных материалов, так же как и структурности формообразования. Большинство *конструкций* осуществляется сегодня из старых естественных *строительных материалов*: камня, кирпича и дерева. Сооружение большинства домов старого типа требует места для строительной площадки. Перевозка на строительную площадку необходимых для этого инструментов и материалов тормозит уличный транспорт. Эти, если так можно выразиться, передвижные фабрики неминуемо примитивны в сравнении со стационарными предприятиями. Возведение коробки здания традиционными методами делает совершенно невозможным предсказание времени, требуемого этому незаконченному участку для просыхания и для выполнения его интерьера, ибо это зависит от условий погоды. Попытки усовершенствовать эти традиционные строительные методы, например, путем увеличения строительных объемов или введения более высоко стандартизированной и эффективной организации труда на площадке не привели ни к значительному упрощению дела, ни к снижению себестоимости строительства. Чтобы пожать плоды преимущества нового метода сборных конструкций, промышленность должна использовать другие строительные материалы, нежели те,

которые использовала раньше, материалы, поддающиеся машинной обработке, вместо не поддающихся этому естественных материалов.

В связи с этим цель будет состоять не в создании заменителей, но в преобразовании *естественного сырья*, чтобы они обрели абсолютно надежное соответствие в степени обрабатываемости (листовая сталь, цементные сплавы, синтетическое дерево). Решение проблемы стандартизации станет возможным *лишь* при условии *заводского* изготовления всех *структурных частей*, необходимых в конструкции дома, включая *стены, потолки и крышу*.

В этих целях необходимо коренным образом изменить структурное формообразование домов. Либо нужно производить материалы, обладающие теми же структурными и изоляционными качествами, что и традиционные стены из кирпичной кладки, но при этом меньшим объемом и весом, чтобы была возможна сборка больших, высотой в целый этаж, плит, либо все конструкции должны состоять из структурного каркаса, с одной стороны, и панелей заполнения для стен, крыш и потолка – с другой. Каркас этого типа может состоять из стальных балок и колонн или из железобетонных балок и опор, соотнесенных с различными структурными системами, подобно деревянным каркасным конструкциям. Панели для стен, потолков и крыши будут состоять из *стандартизованных плит*, изготовленных заводским способом из устойчивого материала, постоянного по своим размерам и, помимо того, пористого, изоляционного, прочного и легкого. Строительные плиты этого свойства уже начинают появляться на рынке в форме условных панелей из пенобетона или гипса.

Однако проблемы, связанные с промышленным производством удовлетворительных панелей для стен, потолков и крыши, так же как и легкого каркаса для домов, все еще нуждаются в экономическом решении. Стандартизация и массовое производство дверей, окон, лестниц, отделки, арматуры и интерьера достигли более высокой стадии развития, хотя ручной труд все еще преобладает здесь над машинным производством. Инженер, занятый проектированием железнодорожных вагонов, кораблей, автомобилей и самолетов, превзошел на сегодня инженера-строителя в развитии своих методов конструирования и производства материалов, так как он уже освоил использование обрабатываемых машиной однородных строительных материалов (железа, алюминия, стекла) и применение структурных частей, сделанных из этих материалов машиной. Его опыт поэтому неопределимо важен в области массового строительного производства.

Новый строительный метод должен получить одобрение также и с *художественной* точки зрения. *Ошибочно предполагать, что архитектура ухудшится из-за индустриализации конструкций жилого дома. Напротив, стандартизация элементов здания окажет благотворное влияние на создание единого характера новых жилищ и предприятий.* Нет причин опасаться однообразия английского пригорода при условии выполнения центрального требования: стандартизации подлежат исключительно лишь элементы сооружений, для того чтобы внешний облик зданий, собранных из таких элементов, был разнообразным. Форма этих элементов должна определяться только их назначением и функцией. Их «красота» должна основываться на доброкачественности хорошо обработанных материалов и на ясной, простой форме, а не на придуманных украшениях и контурах, чуждых их структурным и вещественным свойствам. Успех организации этого многосоставного «строительного набора» в актуальную структуру полноценно сгармонизованного пространства зависит от творческого таланта архитектора-проектировщика. Стандартизация частей, разумеется, не ограничивает многообразия индивидуального выбора, столь желанного для нас, зато повторение отдельных частей и идентичных материалов будет оказывать на нас ритмичное и успокаивающее воздействие. Аналогичную свободу выражения своего характера сохранит и каждая личность и нация, совершенно так же как в случае с одеждой, и тем не менее все это будет отмечено печатью *нашей* эпохи.

Такое громадное предприятие, как индустриализация конструктивной формы зданий, может быть претворено в жизнь только с помощью *широчайшей общественной поддержки*. Эта проблема настолько важна для национальной экономики, что и специалисты и неспециалисты в равной мере должны настойчиво требовать от правительства подготовки ее решения на общественном уровне. Государства и различные объединения – эти главные строители – прибегают ко всевозможным экономическим и культурным средствам в интересах снижения себестоимости жилищного строительства. Уже испробованное поощрение использованию эрзац-материалов и ускоренных методов строительства не достигло своей цели. *Необходимы поддерживаемые общественностью экспериментальные строительные площадки!* Любой предмет, предназначенный для массового производства, должен систематически подвергаться многочисленным предварительным испытаниям, в которых на рав-

ных основаниях участвуют делец, инженер и художник, прежде чем модель стандартизируется для производства; точно так же производство стандартизованных строительных компонентов может быть осуществлено при условии широкого сотрудничества промышленников, экономистов и художников. Лишь организованное таким образом содружество, а не придумывание эрзац-методов будет представлять лицо подлинного планирования и экономического предвидения.

Совершенно очевидно, что создание первых образцов зданий потребует значительных капиталовложений, так же как этого требует изготовление промышленных лабораторных моделей для массового производства товаров широкого потребления. Финансирование этих экспериментов является задачей заинтересованных организаций, которые в конце концов извлекут из этого свою выгоду за счет сэкономленных впоследствии средств. Это те организации, которые непосредственно заинтересованы в создании экспериментальных институтов, где в соответствии с заданными принципами будут систематически обобщаться все важнейшие достижения и проверяться с точки зрения целесообразности нового метода строительства. Разумеется, такие коренные изменения в строительной индустрии будут происходить постепенно. Но, несмотря на все доводы против этого метода, он неизбежно победит. *Колоссальная трата материалов, времени и труда*, происходящая по причине того, что широкое жилищное строительство до сих пор осуществляется вручную, по бесчисленным, не соотнесенным друг с другом индивидуальным проектам, вместо того чтобы осуществляться на уровне массового производства по стандартным, хотя и варьируемым планам, не может больше оправдываться ни на каких основаниях.

3.7 Выход из жилищной путаницы

Идея устранения напрасных потерь путем рационализации проникла в современную жизнь обществ и индивидов. Но нельзя смешивать рационализацию с возможностью извлекать прибыль, ибо речь идет о социальных требованиях народа и экономических проблемах нации.

Рационализация строительства должна подразумевать собирание, концентрацию и объединение всех разрозненных усилий в различных сферах строительной деятельности, чтобы выработать общий план, удовлетворяющий задачам этого поприща.

Творческий поиск совершенства и законченности может стать эффективным только при систематической организации наличного материала и аргументов разума, приложенных к процессу строительства в их обоюдном взаимодействии. Наибольшим препятствием на пути прогресса современного строительства является отсутствие единства.

Жилищное строительство, эта самая насущная и сложная строительная проблема, яснее ясного иллюстрирует это утверждение: сегодня главной задачей строительной профессии – социально и технически – является выработка средств и способов адекватного обеспечения общества достойными, скромными и современными жилищами. Эти здания, которые должны отвечать материальным и физическим требованиям жизни, должны создаваться с минимальной затратой времени и материала и по цене, которая доступна среднему человеку. Существует ли такой тип жилищ на рынке? Нет. Хотя средний человек покупает пищу, одежду и другие товары ежедневного потребления по вполне доступной цене, соответствующей его доходу, единственный тип жилища, который он может приобрести, – это обветшавшее здание, построенное первоначально для более обеспеченных людей и теперь оказавшееся для них непригодным. Арендная плата даже за субсидируемые правительством жилищные сооружения слишком высока, чтобы ее могло покрыть низкооплачиваемое население.

Что-то глубоко ошибочно во всей системе строительной торговли, если цена даже этих жилищ, только наполовину оплачиваемая квартиросъемщиками, остается недоступной для беднейших. Здесь становится ясным, почему рынок не заинтересован в строительстве жилищ для среднего населения, несмотря на широкий спрос. Цены и арендная плата, приносящие строителям и владельцам домов большую прибыль, слишком непропорциональны ценам всех других предметов ежедневного пользования, которые вполне соответствуют среднему доходу. В чем же причина этого омертвляющего процесса? Что следует изменить в структуре экономики, чтобы уравновесить рыночную цену необходимых жилищ?

В 1928 г. я обнаружил в США весьма показательную диаграмму, грубо сравнивавшую развитие цен на здания и на автомобили между 1913 и 1926 гг. Она демонстрирует яркий факт: за один и тот же период времени средняя стоимость здания была увеличена вдвое, в то время как цена на автомобиль Форда вдвое уменьшена. Огромная доля ручного труда,

используемого в строительстве, увеличила эту стоимость соответственно увеличению себестоимости труда. С другой стороны, освоение методов массового производства значительно снизило стоимость автомобилей. Приличное жилище стало недоступным для класса с низким доходом, а тем временем автомобиль стал собственностью каждого человека. Диаграмма эта, доведенная до сегодняшнего дня, показывает, что стоимость среднего автомобиля непрерывно уменьшается, в то время как стоимость среднего жилища понизилась с 1926 г. весьма незначительно. Она свидетельствует о том, что наши строительные методы, так отставшие от времени, все еще неспособны решить указанную проблему.

Так как строительство является наиболее обширной и сложной сферой человеческого производства, оно не поспевает за развитием машины – и это последняя сфера, которую ему предстоит покорить. Более того, не существует организации, контролирующей жилищную торговлю, как это имеет место в других отраслях промышленности; она все еще крепко связана с ручной работой и частным предпринимательством, которое, будучи вынужденным соревноваться с промышленными методами строительства, утратило свою былую добротность и эффективность. Хотя все больше и больше частей здания стало производиться машиной, прогресс тормозится из-за недостаточно всестороннего подхода к делу, обязательного для решения этой проблемы, ибо она не только и не просто производственная. Конечно, методы массового производства должны непременно повлиять на тенденцию строительства; но необходимы глубокие изменения в структуре экономики, прежде чем рынок будет готов к реализации стандартизованного строительства в широком масштабе. Первоначальный энтузиазм строительной стандартизации остыл, после того как множество неудач наглядно доказало, что ни отдельный человек, ни отдельная фирма сами по себе не в состоянии решить эту гигантскую задачу так, как решил ее Форд в отношении автомобилей. Решение проблемы кажется самоочевидным; и все же она так глубоко связана с нашей экономической структурой, что общество в целом может охватить ее, только атакуя со всех сторон одновременно. Прежде всего это проблема интеграций. Будет сэкономлена масса времени, если всеохватывающий план действий будет создан лучшими экспертами, сотрудничающими во многих областях строительной деятельности. Ведущий ключевой план наделен авторитетным значением, которое направит все будущие усилия в жилищном строительстве. Необходимо привести к единству все блестящие индивидуальные усилия, пропадающие сейчас и утрачивающие свою мощь из-за своей изолированности.

Естественно, что в борьбе за существование частное предпринимательство наверняка будет делать особый акцент на субъективных интересах. Общественный институт сможет, однако, более объективно разобраться в разного рода идеях и изобретениях и в их приемлемости для всеобщего блага. Только рациональный подход к делу, не подверженный политическому или частному вмешательству, способен обосновать подлинно жизненный стандарт.

Следует создать Институт интеграции строительства, в котором федеральные, государственные и муниципальные власти объединились бы с архитекторами, инженерами, подрядчиками, промышленниками, банкирами, профсоюзными деятелями и агентами по продаже, чтобы принять окончательное решение насущной проблемы массового жилища. Должны сотрудничать все существующие институты общественных и частных исследований строительной практики, обмениваясь опытом и результатами и одновременно приобретая лучшее знание трудностей пограничных проблем. Ключевой план, который должен быть утвержден таким институтом, должен стремиться охватить все возможное в интересах повышения социального уровня, снижения стоимости домов и обеспечения их мобильности в соответствии с изменением основных мест трудовой занятости. Основные соображения включали бы:

- регулирование регионального планирования междуштатным законодательством, например зональными декретами; предоставление для строительства земли в аренду на конкретные сроки;

- подготовку рынка капиталовложений для стандартизованного строительства и реализации идеи коммунального обслуживания (более низкие цены и быстрая амортизация);

- совершенствование строительных правил путем приспособления их к новой строительной технике;

- разработку эффективных стандартных размеров составных частей жилищ; эти части должны быть взаимозаменяемы применительно к различным типам домов;

- разработку актуальных элементов полного заводского изготовления, включая сюда такие утилитарные комплексы, как кухня, ванная, отопительные и вентиляционные установки;

- упрощение строительных организаций в конторах и на стройплощадках.

Много блестящих попыток было предпринято в этих разных сферах, но они слишком

оторваны друг от друга, вместо того чтобы быть частями слаженного организма, который нам так остро необходим. Институт интеграции строительства должен восполнить этот пробел, но, так как потребуются масса организационной работы, идею рационализации следует всячески охранить от бумажной волокиты, которая сведет на нет ее единственную цель, а именно обеспечение творческого прогресса.

Стоимость такого института, если он будет основан правительством, будет смехотворной, если сравнить ее со сбережениями от экономии на стоимости строительства по всей стране средствами концентрации и объединения. Эффективность денежных затрат на строительство может быть удвоена, приведя ключевую проблему общественного благосостояния к ее окончательному решению и к одновременному росту частной инициативы и занятости.

Глава 4

Круг тотальной архитектуры

4.1 Круг тотальной архитектуры

Век науки

Я попытался уяснить для себя самого, в чем смысл тех изменений, которые совершились в физическом и духовном мире за время моего жизненного пути. Когда я был ребенком, моя семья жила в городской квартире с открытыми газовыми форсунками, индивидуальным печным отоплением в каждой комнате, включая ванную, где теплая вода для ванной грелась каждую субботу, на что уходило два часа. Не было трамваев, не было автомобилей, не было самолетов. Не существовали радио, кино, патефон, рентген, телефон. Духовная атмосфера, преобладавшая в 80-х и 90-х гг., имела более или менее статичный характер. Она сгущалась вокруг обманчиво несокрушимых представлений о вечных истинах. Как быстро исчезло это представление, переходя в мир непрерывных превращений, взаимобратимых явлений. Время и пространство стали коэффициентами одной и той же космической силы.

Совокупность всех этих колоссальных изменений, происшедших за последние полстолетия промышленного развития, привела к более радикальному преобразованию человеческой жизни, чем все столетия, начиная с христианства, вместе взятые.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что мы ощущаем напряжение этой сверхчеловеческой скорости развития, которая, кажется, выпадает из ритма природной инерции человеческого сердца и нашей ограниченной способности к адаптации.

Каждый мыслящий современник ломает теперь голову, пытаясь определить ультимативный смысл нашего ошеломляющего научного прогресса. Всей нашей новой техникой новыми изобретениями мы трезвоним о быстрых средствах передвижения. Но как мы используем сэкономленное время? Размышляем над нашим существованием? Нет. Вместо этого мы бросаемся в еще более лихорадочный поток действий, подчиняясь тому фальшивому лозунгу, что время – это деньги. Мы, бесспорно, нуждаемся в уяснении того, в чем действительно состоят наши духовные и интеллектуальные цели.

Не так давно я прочитал статью Льва Толстого, в которой он упрекает науку за ее стремление познать «все сущее». Он полагает, что человечество не в состоянии интересоваться «всем» и что мы только разорвем себя на куски, пытаясь двигаться одновременно в сотнях разных направлений, если только не поймем, чего мы хотим больше всего, и не сделаем это смыслом нашего наивысшего напряжения. Конечно, он думал о религии, дающей тот конечный смысл, который без тени сомнения обуславливает главное, – и все остальное почти автоматически встает на свои места. Хорошо, пусть не религия, но что тогда? Со времени Толстого наука прошла длинный путь, и существуют люди, которые всерьез считают, что она может быть последним судьей всему и выносить приговор о добре и зле. Но даже если мы придем к этой вере, нам все же придется решить, какой научной концепции мы хотим предоставить наибольшую свободу проявления, ибо, обретая равные права, идеи могут легко уничтожить друг друга, и тогда мы окажемся в проигрыше.

Стратегическая цель

Мне бы хотелось поэтому сделать попытку изложения возможной стратегической цели планирования для моей профессии – архитектуры – в рамках культурного и политического контакта нашей технической цивилизации. Прежде всего я хочу выдвинуть следующее определение: я нахожу, что *подлинное планирование является одновременно и наукой и*

искусством. В качестве науки оно анализирует человеческие взаимоотношения, в качестве искусства – объединяет человеческую деятельность в культурный синтез. Я хочу обратить внимание на искусство планирования. Я верю, что здесь таятся дремлющие творческие потенции, которые наполнят смыслом и дадут направленность нашим бесчисленным изолированным усилиям.

Мы так много говорим о том, что быстрое развитие науки резко вторглось в привычный уклад нашего существования, что теперь остались ни с чем, кроме разрозненных целей. В своей извечной любознательности человек научился расчленять мир скальпелем ученого и в этом процессе утерять свое равновесие и чувство единства. В стремлении к максимальной специализации наш научный век, естественно, мешает нам охватить сложную жизнь как целое. Средний профессиональный работник, доведенный до безумия сложностью встающих перед ним проблем, ищет освобождения от тяжести общих обязательств, выбирая одноединственное, жестко ограниченное обязательство в одной специализированной сфере, и отказывается быть ответственным за что-либо, что может выйти за ее пределы. Произошел общий распад жизненного контакта, естественно выразившись в сужающейся и раскалывающейся жизни. Как однажды сказал об этом Альберт Эйнштейн: «Характерными чертами нашего века, кажется, являются совершенство средств и беспорядочность целей».

Задача воссоединения

Но налицо признаки того, что мы постепенно уходим от чрезмерной специализации и ее пагубного атомизирующего влияния на социальную связность общества. Окинув взором умственный горизонт нашей сегодняшней цивилизации, мы обнаружим, что многие идеи и открытия движимы стремлением заново осознать связь между феноменами окружающего мира, которые до сих пор рассматривались учеными только в изоляции от соседних областей. Медицина разрабатывает психосоматический метод лечения болезней, признавая внутреннюю взаимозависимость психического и соматического, то есть тела. Физика утвердила новое знание обратимости материи и энергии. Художник научился статическими средствами давать зрительное выражение новому измерению – времени и движению. Не находимся ли мы на пути к новому возрождению ясного видения целостности мира, который мы воспринимали по частям. В гигантской задаче его воссоединения планировщик и архитектор будут играть большую роль. Он должен быть воспитан так, чтобы никогда не терять способности видеть целое, несмотря на бесконечное богатство специализированных знаний, которые ему придется усваивать и объединять. Он должен воспринимать землю, природу, человека и свое искусство как одно большое целое. В нашем механизированном обществе нам следует неустанно подчеркивать, что мы все еще являемся миром людей, что фокусом любого планирования должен быть человек в его природном окружении. Мы до такой степени отдали себя своим последним любимцам, машинам, что утратили масштаб подлинных ценностей. Поэтому мы нуждаемся в исследовании того, что делает действительно ценными отношения между людьми и между человеком и природой, а не в том, чтобы открывать дорогу давлению специализаторских интересов или близоруких энтузиастов, стремящихся превратить механизацию в самоцель.

Для кого мы строим? Для людей, конечно, а это значит для всех. И если мы пренебрежем какой-либо частью, это повредит функциям нашего общества в целом. Болезненность, свойственная нынешнему укладу жизни, – печальный результат нашей неспособности поставить важнейшие человеческие потребности выше требований экономики и индустрии.

«Многосоставный» разум

Если рассматривать стратегическую задачу планирования в ее всесторонней сложности, мы увидим, что она действительно охватывает цивилизованную жизнь человека во всех ее главных аспектах: судьбы земли, лесов, воды, городов и деревни; социологическое, биологическое и психологическое познание человека; право, управление и экономику, искусства, технику и архитектуру. Так как все они взаимозависимы, мы не можем рассматривать их отдельно. *Их соотносимость, нацеленная на культурное единство, без сомнения, представляет большую важность для успеха планирования и жилищного строительства, чем нахождение даже идеальных практических решений ограниченной задачи.* Если мы согласны с таким подходом к делу, то тогда основной акцент скорее следует делать на «многосоставном разуме», как его можно было бы назвать, на мышлении, развившемся в результате непрерывного преодоления препятствий и попыток сохранить равновесие, чем на специализаторской точности, которая избегает ответственности за целое и дробит разум

на непроницаемые отсеки. На протяжении всех утомительных и кропотливых усилий, характеризующих повседневное дело «многосоставного разума», его решающей ответственностью является неуклонное схватывание общей стратегической цели и превращение каждого отдельного плана в часть всеобщего.

Индивидуальная свобода и коллективное действие

Представителям тоталитарных государств представляется несовместимой идея одновременного осуществления индивидуальной свободы и коллективного действия. Они не верят в то, что можно соединить разнообразие формы и мысли с массовым производством товаров и с упорядоченностью закона. Признавая автономию человеческого духа, демократия с уважением относится к индивидуальному разнообразию при всякой попытке установить общую цель, общий знаменатель, законы или правила. Вмешательство правительства в дела людей не должно вести к разрушению индивидуализма, но, скорее, быть средством его охранения. В противоположность этому мы наблюдаем сегодня картину того, что происходит, когда организация и планирование в условиях диктатуры превращаются в самоцель; Человек рассекается, и индивидуальный гений парализуется лабиринтом подчиненных учреждений, принужденный считаться с волей независимой диктаторской власти. Это зрелище только укрепляет нашу уверенность в том, что демократическое правительство в его подлинной сути должно быть слугой народа.

Таким образом, планирование должно исходить снизу, а не навязываться силой сверху. Идеи должны выдвигаться индивидуальной инициативой, а не бюрократическим предписанием. Демократия представляет собой устремленную вовне, центробежную силу. Феодальная или авторитарная системы являются, в противоположность этому, центростремительной силой, смирительной рубашкой, останавливающей естественный рост. Опасность, исходящая от антидемократических сил, возросла в нашем уменьшающемся мире с широкой сетью коммуникаций и пропаганды; она сделала всех людей соседями, невзирая на любой воображаемый занавес.

Отсутствие моральной инициативы

Но не следует искать опасность только в авторитарных государствах. Я полагаю, что нам следует занять более позитивную позицию в трудном охранении творческого импульса действительным и активным в борьбе против омертвляющего влияния механизации и сверхорганизации в рамках демократических обществ. Наша перенапряженная, кнопочная цивилизация вызывает ужас сама по себе. В погоне за счастьем она, кажется, презрела высшую жизненную цель демократии. Мы определенно не нашли еще тех средств, которые удержали бы нас вместе для согласованного усилия по установлению общего культурного знаменателя, который был бы вполне убедителен, для того чтобы стать затем общепризнанной формой выражения, как физической, так и духовной. Мощная лавина науки и прогресса оставила индивида растерянным и сбитым с толку, неспособным подладиться к этому и часто испытывающим острую нехватку моральной инициативы. Мы создали Институт общественного мнения, основанный на механической концепции; мы больше полагаемся на количество, чем на качество, на память, чем на мысли; мы призываем к целесообразности, вместо того чтобы формировать новые убеждения.

Художник – прототип «целостного человека»

Существует ли противоядие от этой тенденции? Наше общество уже признало существенную жизненную необходимость ученых. Но мы еще плохо осознаем для себя жизненную важность творческого художника в деле контролирования и формирования нашей жизненной среды. В противоположность процессу механизации труд истинного художника состоит в непредвзятом поиске средств выражения для символизации типических феноменов нашей жизни. Это требует независимого, свойственного лишь ему одному взгляда на всю окружающую жизнь. Его деятельность существенно важна для развития подлинной демократии, ибо он есть прототип «целостного человека»; его свобода и независимость в известном смысле неприкосновенны. Его интуитивные способности призваны служить противоядием против этой сверхмеханизации, они должны помочь вернуть нашу жизнь в состояние равновесия и гуманизировать проявления машины. К сожалению, художник продолжает оставаться в забвении, часто его осмеивают и смотрят на него как на излишнюю роскошь в обществе. *В противоположность этому я убежден, что нашему дезориентированному обществу*

существенно необходимо соучастие в творческих процессах искусства в качестве обязательного противовеса науке, чтобы нейтрализовать ее атомизирующее влияние.

Наш собственный опыт свидетельствует, что только в единичных случаях трезвые научные факты в состоянии сами по себе стимулировать воображение настолько, чтобы людям самим захотелось подчинить их лелеемые индивидуальные чаяния общей цели. Если мы хотим возбудить страстную, способную захватить всех реакцию, которая смела бы барьеры, стоящие сейчас на пути совершенного планирования и жилищного строительства, надо задеть более глубокие струны, нежели те, которые задеваются чисто аналитической информацией. Хотя научный прогресс доставил нам материальное изобилие и физическое благополучие, он редко созревает до степени продуктивной формы. Мы сплошь и рядом обнаруживаем, что простая материальная продуктивность восьмичасового рабочего дня не в состоянии удовлетворить наши духовные запросы. Эта неспособность радовать душу является, вероятно, причиной того, почему мы не всегда в должной мере учитываем наши великолепные научные и технические достижения и почему от нас ускользает модель культуры, которая должна была бы из этого родиться.

Поэтому я убежден, что вклад творческого художника, которому подвластно полноценное осуществление визуальных аспектов всякого человеческого планирования, чрезвычайно важен. Ни одно общество в прошлом не обходилось без художника в определении форм своей культуры; социальные проблемы не могут быть разрешены одними лишь интеллектуальными средствами или политическими акциями. Я говорю о насущнейшей необходимости возродить утраченную способность понимать и созидать форму посредством всестороннего воспитания каждого индивида. Вспомним о том неуловимом, но существенном, что все еще сохраняет над нами свою власть в больших и маленьких городах минувших культур, хотя с точки зрения целесообразности оно и лишено практической пользы. Это неуловимое как раз и характеризует то, что отсутствует в концепции современного общества, то единство гармонии и духа, которое, будучи зрительно запечатлено в пространстве и объеме, навсегда останется исполненным значительности.

Отсутствие реагирующей аудитории

Можно ли от ребенка, выросшего на «главной улице», ожидать искания красоты? Ведь он никогда не встречал ее и не будет даже знать, о чем он должен просить, потому что его способности восприятия формы с самого начала подавляются безжалостным воздействием хаотических цветов, линий и беспринципностью современных методов торговли. Он навсегда застывает в состоянии художественной апатии, превращаясь наконец в того трудновоспитуемого жителя, который бессилен осознать убогость своего окружения. Однако именно из этой среды чаще всего рождаются будущие заказчики архитектора, и совсем нетрудно понять, почему этот заказчик так редко решается на создание чего-либо иного, кроме бесформенности, когда он стремится придать форму своему окружению.

Самые могущественные и действенные новые инструменты не смогут превратить «главную улицу» в образец прекрасного жизненного окружения, пока они не попадут в творческие руки, пока изменившаяся позиция ума не сольет воедино науку и искусство. Но с какого конца приниматься нам за это слияние? Ведь мы нуждаемся не только в творческом художнике, но и в творчески восприимчивой аудитории, и как же нам обрести ее? Исключительно лишь путем постепенного процесса воспитания, который охватит всех, начиная с самого раннего детства, короче говоря, это значит, что, начиная уже с детских садов, мы должны возбуждать в детях игровой импульс к пересозданию окружающей среды. Ибо главное в планировании – это соучастие каждого. Оно заостряет индивидуальную ответственность – главный фактор в создании коммунальной согласованности, в развитии группового видения и гордости за сообщество воссозданную среду. *Такая образовательная концепция правильно определит место и книжных знаний как вспомогательного средства для практического опыта, который один только может развить конструктивный подход к жизни и привычку мыслить.* Любая информация, поступающая к человеку, после того как он прошел в молодости практику воспитания, которое сделало для него преобразование жизни личной заботой, падет тогда на плодородную почву.

В своей работе планировщики каждодневно убеждаются в том, что основная масса населения все еще крайне невежественна в отношении тех больших преимуществ, которые несет с собой полноценное планирование. Обыватель склонен рассматривать любой совет со стороны правительственных органов как вмешательство в его индивидуальную свободу. Необходимость без конца объяснять ему, почему коллективное планирование принесет пользу прежде всего ему самому, требует от планировщика немалых психологических спо-

собностей. Систематическое психологическое обучение «основной дипломатии» должно наделить студента-планировщика пониманием причин и целей человеческого поведения. Оно призвано научить его тому, как практически использовать силу убеждения, такт, выдержку, понимание мыслей и положение другого в качестве эффективнейших средств градостроительства. Оно должно стремиться воспитать в нем еще большую подвижность мысли и эластичность собранного бойца, всегда готового приспособиться к любым неожиданным ситуациям. Оно должно выполнить свою обязанность: развить в студенте сверх приобретенных им знаний и практических навыков также и определенное мировоззрение.

Мы все еще слишком часто сталкиваемся с укоренившейся привычкой избегать решающих изменений в планировке и в жилищном строительстве, подменяя их мелкими разрозненными улучшениями. Она исчезнет только при наличии крепнущего духа коллективизма, заботливо возвращаемого на всех уровнях образовательного процесса, до тех пор пока этот дух не станет произвольной позицией каждого и сможет наконец породить цепную реакцию, которая разрешит нашу общую задачу.

Необходимость жизненных экспериментов

Подобная система образования представляется особенно благоприятной по своим качествам для создания подлинного трудового сотрудничества, которое, естественно, будет все больше и больше развиваться в будущем, без конца расширяя горизонт наших реальных знаний, из которых каждый из нас владеет только небольшой частью. Задача слишком велика для каждого в отдельности. После почти двадцатипятилетних целенаправленных исследований и определения наших идей мы оказались перед лицом острой необходимости в содружественной работе. Ибо, несмотря на изобилие появившихся за последние годы мыслей о проблеме коллективного образа действия, почти не были предприняты сколько-нибудь убедительные «жизненные эксперименты». К прогрессу в этой области нет иных путей, кроме мужественного и непредвзятого осуществления новых практических опытов, в которых, соединив усилия, мы построим пробные общины и затем будем систематически исследовать их жизненную ценность. Какое это породит изобилие новых сведений для социолога, экономиста, ученого и художника, если группы, образованные по возможности из наиболее талантливых планировщиков и архитекторов, будут уполномочены спроектировать и соорудить эти совершенно новые экспериментальные общины! Эта информация предоставит и предварительные данные для решения сложной задачи реконструкции существующих общин. Несомненно, предстоит еще устранить преграды политического и юридического свойства, прежде чем нам удастся создать такие лаборатории для существования. Без должных законных оснований планы этих общин один за другим превратятся в символы лишь благой мечты и ее чуждого крушения.

Я предложил бы также проверить в этих экспериментах широко дебатированный вопрос о том, как низвести власть административных предписаний до местного уровня небольших самостоятельных единиц. Ибо всякое средство, создающее более благоприятные условия для непосредственного участия жителя в управлении всей общиной, существенно важно для целей органического решения проблемы.

Тяга к бродяжничеству

Я вспоминаю, как на одном из съездов Международного конгресса современной архитектуры один европейский архитектор поднял вопрос о том, смогут ли вообще американцы когда-нибудь создать образец нормальной общественной жизни на современной основе аналогично тесно прилегающим районам, преобладавшим на европейской арене до нашествия машин. Утверждалось, что тенденция к кочевой жизни американского населения является настолько разрушительной, что ничего, кроме передвижных приспособлений, ожидать здесь нельзя и что местный колорит будет уничтожен этой массой непостоянных людей, перемещающихся в погоне за долларом. Присутствовавший там американский планировщик¹ ответил на этот вызов рассказом о том, что наблюдал, когда вместе со своей семьей переехал в Вермонт, всегда его привлекавший. Он полагал, что выбрал город с наиболее выраженным местным колоритом, и только потом, после недолгого знакомства, узнал, что большинство людей подобно ему родились и выросли в других местах, но избрали Вермонт местом, где они больше всего хотели бы жить. Они руководствовались предпочтением и до удивительной степени приобрели местный колорит. Он почувствовал, что молодые американцы не намерены оседать в тех местах, где жили их предки, как это было свойственно

¹Мартин Мейерсон. Ассистент профессора кафедры планирования в Пенсильванском университете.

европейцам в течение многих веков, что, напротив, они обнаруживают непокорность, если их к этому принуждают. Но если им выпадает возможность поехать и увидеть как можно больше новых мест, они в конце концов выбирают одно, которое по разным причинам привлекает их, и оседают там, зачастую становясь затем более предприимчивыми и объединенными жителями, нежели те, которые никогда не покидали своего дома.

Итак, если допустимо рассматривать будущего жителя как лицо, стремящееся реализовать свои силы там, где ему суждено осесть, вместо того чтобы просто искать наилучших случаев и быстрейшей выгоды, то мы, возможно, поймем это сбивающее с толку зрелище нации, граждане которой по своей или не по своей воле так много передвигаются.

Чтобы содействовать этому развитию, мы должны уяснить современные особенности подобной общины, которые окажут на человека, приехавшего туда жить, столь стимулирующее влияние, что из наблюдателя он скоро превратится в соучастника общего дела. Эту благожелательную тенденцию можно ускорить кампанией за возвращение прав пешеходному движению. Как мы все знаем, каждый житель бывает и пешеходом и водителем; но, в то время как для машины и водителя делается все возможное, пешехода в процессе строительства колоссальной сети автомагистралей прижимают к стене. Это разрушает нормальное человеческое общение. Я убежден, что в такой же мере, если не в большей, необходимо создавать и независимую сеть пешеходных дорог, отделенных и защищенных от автомобилей. Нанесенная на модель местности, такая пешеходная дорога должна начинаться и заканчиваться не на растянутой главной улице, а на красивой площади, закрытой для езды, в сердце или ядре общины, которая может служить местным центром для обмена мнениями и зачатил в делах общины. Здесь из ежедневного массового общения в торговле и в отдыхе, из обсуждения местных и международных новостей назревает общественное сознание граждан. Такая пешеходная площадь, человечески масштабная, с централизованным социальным предназначением, может наделить жителей чувством причастности к целому и гордости за него. Она подведет его к сознанию гражданской ответственности, к сознательному голосованию, к заинтересованности в коммунальном планировании, которая так необходима планировщику для будущей работы. Это – пламенная мольба в пользу современного общественного ядра, самого жизнеспособного органа в развитии демократического процесса.

Человеческий масштаб для города

Я столь сильно концентрирую внимание на небольшой замкнутой единице с общественным центром потому, что подобный опыт в небольших размерах прольет новый свет также и на более сложные проблемы городов и метрополий. Он поможет в решении гигантской задачи их гуманизации. Ибо проблема больших городов заключается, конечно, не только в создании новых общественных центров или постройке малогабаритных домов. Совершенно очевидно, что капитальный ремонт склеротических тел этих городов меньше всего способен превратить их заново в здоровые организмы. Мы все знаем, что перенаселенные площади жаждут открытых пространств, природы, света и воздуха, что их жители мечтают о признании своей индивидуальности; и в то же время сам город нуждается в защите от натиска индивидуализма. Я не собираюсь разрабатывать здесь социальные, политические и экономические методы анализа и их реализации для достижения этой цели. Но я хотел бы подчеркнуть острую необходимость более систематических исследований также и на уровне метрополий. Как нам физически и психологически восстановить в городе его полностью уничтоженный человеческий масштаб? Необходимые для этого действия должны предваряться исследованием. Рост живого городского организма может быть направлен к высшей гражданской форме планировщиком и архитектором, если только его социальные функции будут признаны новым законодательством, возникшим в результате этого предварительного исследования. Существующее законодательство в большой степени устарело и не пригодно для условий городской жизни XX века, вследствие чего большинство стран до сих пор терпело неудачу в попытке сделать основной акцент на целостности коммунального организма, на всем его контексте, а не на отдельных его частях.

«Жилищное строительство» – этого недостаточно

Если мы попытаемся оценить реальные достижения в жилом строительстве и в создании органических коммунальных комплексов за последние двадцать лет, мы можем с полным основанием констатировать, что если в целом ряде стран Планы и конструктивные схемы индивидуальных семейных жилищ или квартир были значительно улучшены в отношении

их пригодности для жилья и уровня их стандартов, то едва ли существует так называемый «общий рост», который ведет нас к подлинной общественности, уравновешенной внутри самой себя. Обычно прогресс демонстрируется некоторым числом домов или улиц, собираемых вместе на манер дополнения друг к другу, без тех коммунальных особенностей, которые превратили бы простую жилищную схему в специально ограниченный и полноценно рассчитанный организм. Они могут состоять из приятных индивидуальных домов и являть собой часто немалое экономическое достижение, но планировка города из них, как правило, оказывается всего лишь скучным, безрадостным слиянием нескончаемой вереницы домов. В нем полностью отсутствует то притяжение, которое создается «неуловимым нечто» прекрасного творческого проекта и общезначимой идеи, что наделяет жизнь большим смыслом и чему прошлые эпохи дали чудесные образцы единства.

Что касается концепции собственно современного жилища, мы должны начать с проверки нашего сегодняшнего отношения к человеческим и психологическим компонентам этой проблемы и ее постоянно меняющихся аспектов. Только зрелый ум с глубоким пониманием физических и психологических требований семейного быта способен создать оболочку для жизни и сделать ее эффективной, недорогой, красивой и настолько податливой, что она сумеет соответствовать без конца меняющемуся циклу жизни семьи на всех стадиях ее развития.

Наша природа

Однако самая большая ответственность архитектора и градостроителя раскрывается, по моему мнению, в защите и развитии нашей естественной среды. Человек сам обусловил свою взаимную связь с природой земли, но могущество его преобразования земной поверхности так стремительно возросло, что оно может стать не благословением, а проклятием. Как мы можем допустить уничтожение одного за другим прекрасных пространств природы, сравнение их с землей и опустошение ради удобств строительных операций, чтобы затем заполнить их сотнями бесцветных и маленьких домашних гнезд, которые никогда не перерастут в общину, и множеством телеграфных столбов вместо бездумно срубленных деревьев? Природная растительность и естественная антиупорядоченность топографии уничтожаются пренебрежением, жадностью или отсутствием мыслей, поскольку средний тип строителя рассматривает землю прежде всего как коммерческий товар, из которого он чувствует себя вправе извлечь максимальную выгоду. *Пока мы не научимся свято любить и уважать землю, фатальное разрушение природы продолжится и впредь.*

Окружающий нас человеческий ландшафт – это огромная пространственная композиция, состоящая из пустот и объемов. Объемы могут быть здания или мосты, деревья или холмы. Любая существующая и видимая форма, естественная или сотворенная человеком, учитывается в зрительном впечатлении от этой великой композиции. Даже наиболее утилитарные строительные проблемы, подобно местоположению шоссе или типу моста, важны для общей гармонии этой визуальной реальности, которая нас окружает. Кто еще, как не инициативный планировщик и архитектор, должен нести обусловленную законом ответственность за сохранение самого драгоценного нашего богатства, нашей природной среды, за красоту и естественность нашего жизненного пространства как источника эмоциональной удовлетворенности новым образом жизни? Что, на мой взгляд, нам необходимее всего в этой стремительной гонке, в которую мы позволили вовлечь нашу жизнь, так это вездесущий источник духовного возрождения, которым может стать только сама природа. Под сенью деревьев горожанин может дать отдохновение своей растрепанной душе и обрести блаженство творческой паузы.

Я пришел к выводу, что архитектор или градостроитель, достойные этих наименований, должны обладать широким и всеохватывающим видением, чтобы достичь подлинного синтеза будущего социального устройства. Именно это мы и можем назвать «тотальной архитектурой». Чтобы свершить этот всеобъемлющий труд, архитектору необходима горячая страстность любовника и смиренная готовность сотрудничать с остальными, ибо, как бы велик он ни был, он не в силах свершить это один. Родство региональной архитектурной выразительности, к которой мы так стремимся, будет зависеть, я полагаю, от творческого развития содружественного труда. Отказываясь от погони за «стилями», мы уже приступили к формированию определенной позиции и принципов, отражающих новый образ жизни человека XX века. *Мы стали понимать, что формирование нашей физической среды означает не использование предустановленных эстетических норм, но придание формы непрерывному внутреннему росту и убеждение, которое столь же непрерывно воссоздает истину на услужение человеку.*

Часть II

Статьи и выступления

Программа учреждения «Всеобщего домостроительного общества» на единой художественной основе (1910) (Перевод В.Р. Аронова)

Недостатки современного строительства

Вот уже десять лет, как из-за махинаций различных строительных спекулянтов и предпринимателей в жилищном строительстве теряется вкус и доброкачественность; такое положение осознанно или нет, но начинает беспокоить публику.

Для тех, кто привык к доброкачественным зданиям, невыносима чисто торгашеская, показная комфортабельность, создаваемая предпринимателями из соображений рекламы, в то время как надо стремиться к тому, чтобы использовать подлинные качества материалов, добиваться настоящей работы и простоты. Перегруженность форм и фальшивая романтика, пришедшие на смену поискам хороших пропорций и практичности, стали основной тенденцией нашего времени.

Причины этого расстройтва коренятся в том, что публика боится убытков и считает, что лучше строить с помощью предпринимателей, чем архитекторов. Предприниматель все осуждает, он расчетлив и делает проекты буквально на стройплощадке, добиваясь чистой прибыли, играя на страхе будущих домовладельцев перед издержками в материалах и рабочей силе. Архитектор же, который делает только план, заинтересован по возможности удорожить постройку, чтобы повисить свой гонорар, исчисляемый от общей суммы затрат. Для него идеал – художник, воплощающий все пришедшие ему в голову художественные задачи; этим он вредит самому себе.

Путь к исправлению положения

Этот раздел показывает, что положение в жилищном строительстве объективно не может быть здоровым. Никакое ремесло и ремесленные способы строительства не могут соперничать с промышленностью. Накладные расходы, которые возникают при разработке и завершении типового проекта, ничтожны по сравнению с общей суммой, состоящей из многих слагаемых, и унификация их не нуждается в оправдании. В промышленности действует принцип разделения труда, согласно которому один изобретатель направляет всю энергию на разработку новых идей, специалист по материалам удешевляет фабрикаты и дает им должное обоснование, предприниматель, ведающий готовыми изделиями, следит за их распределением; только таким путем, специализируя работу, и можно прийти к действительно ценным духовным открытиям, оправданным с общественной точки зрения, обеспечивая публике качество, в котором будут слиты художественные и технические достоинства.

Все это приложимо и к строительному делу. В некоторых случаях здесь уже пришли к фабричному изготовлению деталей. Но эти типовые детали, поскольку они спроектированы предпринимателями, исходящими лишь из самых общих и туманных предпосылок, весьма незрелы и неудовлетворительны как в техническом, так и в художественном отношении и уступают строительным деталям, изготовленным ручным способом. Но ручной труд довольно дорог, и предприниматели, стремящиеся к удешевлению производства, ста-

раются избавиться от него. Новое Общество по возможности хочет добиться настоящего соответствия и строгой последовательности в строительстве и связать идею индустриализации художественного труда архитекторов с интересами предпринимателей. Это приведет к оздоровлению общего положения и станет значительным явлением в художественной жизни, ибо до сих пор архитекторы в той или иной мере опирались на специально обученный персонал, не имея возможности входить во все частности своих проектов. В Обществе же проектирование и разработка отдельных частей зданий будут проводиться под тщательным художественным руководством в течение необходимого времени, что даст возможность, несмотря на издержки, войти в курс дела вплоть до мельчайших деталей. В таком случае искусство и техника достигнут счастливого единства, что даст широкой публике действительно богатое настоящее творчество и солидные, долговременные произведения.

Художественное единство – предварительное условие для достижения «стиля»

Если в отдельно спроектированном доме достаточно тщательным образом отделать все детали, то для достижения подлинного стиля эпохи оказывается необходимым решить еще очень много проблем, затрагивающих глубокие слои культуры. . .

Добиться согласия в лучшем смысле этого слова значит не подчеркивать индивидуальность каждого, а уметь сочетать их друг с другом, добиваясь такого ритма повторения, в котором будет объединено то, что уже однажды получило признание.

Сегодня можно покончить с печальным междуцарствием и сменой различных временных стилей, если уважать традиции и выступать против фальшивой романтики. Тщательное и умелое исполнение снова поставит все на реальную почву.

Необходимость достижения единства вызывается также и практическими соображениями. Индивидуально решенный план вводит в убытки, если он действительно хорош, то есть отступает от нормы и исходит из реальной ситуации, а не «системы». Но сколько стоит план, столько стоит и дом. В прежние великие культурные эпохи питали уважение к традициям. Голландский кирпичный дом, городские многоэтажные здания во Франции XVIII века и дома в стиле бидермейер начала XIX века повторяли одни и те же формы. В Англии стремление к сочлененности зданий, единству, которое носило отпечаток организационной воли, к рядовой застройке, когда дома, заполнявшие целые районы города, были похожи как две капли воды, давало большую экономию с общественной точки зрения и совершенно непреднамеренно приводило к художественному единству. Однако Общество планирует удовлетворить не только потребность в недорогих, респектабельных, практичных домах и наделить горожан хорошим вкусом, но и добиться воплощения всех частных пожеланий, исходя из единства на промышленной основе.

Практические методы осуществления этой идеи

Использование одних и тех же строительных деталей и машин при постройке совершенно различных зданий

Идея индустриализации жилищного строительства находит свое выражение в том, что строительные элементы будут постоянно повторяться в различных проектах Общества. Тем самым открывается возможность их массового изготовления, приводящего к их удешевлению и рентабельности всего дела. Только благодаря принципу массового изготовления можно достичь действительно отличной продукции. . . Фабричное изготовление может быть полностью распространено на все без исключения процессы жилого строительства. . .

В то время как вытесняется ручной труд, проблема промышленной унификации, которая все еще кажется нам утопией, становится реальностью. В Америке Эдисон изготавливает из бетона уже все части домов – стены, покрытия, лестницы, трубопроводы и т. д. – и полностью обходится без каменщика и плотника.

Нормирование размеров

Для всех основных элементов здания надо с самого начала выбирать наиболее благоприятные пропорции. Такое нормирование размеров станет основой для решения каждого отдельного проекта и должно учитываться при разработке других проектов. Только так можно гарантировать правильное членение масс и полную законченность, избегая всяких добавлений и ремонта.

Индивидуальная подгонка

Каждый дом несет свой собственный отпечаток благодаря особенностям его формы, использованного в нем материала и цвета. . .

Многообразие применения готовых планов

Из огромного практического опыта прошлого, а также изучая традиционные типы построек в различных высококультурных районах мира, вполне можно выбрать лучшие и на их основе отыскать такие, которые будут отвечать особенностям времени и климата. После изучения древних и еще живых традиций можно переходить к собственному проектированию, которое является результатом многочисленных предварительных попыток выполнить целый ряд проектов жилых зданий самых разнообразных видов; когда будет накоплена определенная сумма практических, технических и художественных находок, которые являются предварительной основой многопланового выражения в проекте, тогда форма будет свободна в своих больших вариантах. . . Главной идеей предпринимателя должно быть стремление к комфортабельным зданиям не за счет поверхностной мишуры, а за счет ясного и соответствующего духу времени членения пространства; но это возможно лишь при совмещении и отборе уже апробированных материалов и надежной техники. Здесь заложены преимущества и кроются длительные гарантии успеха. . .

Роль форм промышленной архитектуры в образовании стиля (1914)

(Перевод В.Г. Калиша)

Искусству истекших десятилетий не хватало объединяющего идейного центра, а тем самым и жизненно необходимых условий для плодотворного развития. Это время, целиком занятое материальными вопросами, было лишено каких-либо духовных идеалов, которые одни могли бы дать художнику-новатору возможность освободиться от эгоцентрических представлений и обратиться к темам, понятным для всех. В сфере духовной жизни отсутствовало единство мнений, и искусство – всегда стремящееся отразить явления духовной жизни – являлось точным воспроизводителем этого внутреннего разброда. Понимание кардинальной проблемы – проблемы формы – было полностью утрачено.

Преувеличенное значение, которое придавали при оценке произведения искусства назначению и материалам, полностью соответствовало такому грубому материализму. За внешней оболочкой забывали о внутренней сути. Но сейчас, хотя все еще и преобладает такое узкоматериалистическое отношение к жизни, нельзя не заметить проявлений сильного и единодушного стремления к культуре.

Как идеи нашего времени преодолевают материальные оковы, так и искусство обнаруживает стремление к единству форм, к стилю; вновь стали сознавать, что подлинная ценность художественного произведения определяется настойчивостью в изыскании новых форм. Пока идейные позиции неустойчивы, не направлены к единой цели, искусство не в состоянии породить стиль; иначе говоря, оно неспособно объединить творческие усилия многих вокруг единой идеи. В наши дни начинает исподволь проявляться общность взглядов, способная избавить мир от хаоса индивидуалистических воззрений. Мощные социальные стремления обнаруживаются в крупнейшей задаче нашего времени – обеспечении организационной связи всех областей материальной и духовной деятельности человечества. Решение этой проблемы общемирового значения становится центральной этической задачей современности; искусство тем самым вновь сможет обрести в своих произведениях идейные темы для художественной символизации. Поскольку творческая энергия всегда направляется в те области, где в наиболее очевидной форме сконцентрированы идеи своего времени, вполне закономерно, что сегодня искусство предпочитает решать задачи, по существу своему тесно связанные с современными идеями и обусловленные новейшими требованиями. Первые явные признаки начала расцвета обычно обнаруживаются в произведениях архитектуры, так как архитектура является мостом между искусством и практической жизнью. Прежде чем перевести современные духовные и материальные запросы на ритмический язык архитектуры, архитектор обязан лично в них разобраться. Ведущая роль в наше время принадлежит торговле, технике и транспорту. Поэтому такие современные задачи, как строительство вокзалов, фабрик, как создание транспортных средств, вдохновляют подлинных творцов, а не украшателей, значительно больше, чем традиционные строительные проблемы; в самой сущности этих новых задач они видят возможности более самобытного проявления творческой фантазии. Задача состоит в том, чтобы создать законченные и выразительные формы – типичные формы – современных сооружений, обслуживающих транспорт, промышленность и торговлю, решая при этом новые пространственные проблемы с привлечением новых технических средств. С одной стороны, техника с ее современными материалами и конструктивными идеями обеспечивает все более смелые решения статических задач, с другой стороны, современная проблема организации движения является совершенно новым и

определяющим фактором объемно-пространственного решения. Предельное использование прочности материалов и максимально экономная затрата пространства и времени стали основополагающими положениями в творчестве архитектора; если архитектор осознает их необходимость, если они станут его внутренним убеждением, он сумеет повсюду выявить их сущность; путем вдохновенного подчеркивания проникнутых ими форм он раскроет основной замысел сооружения в целом для любого человека.

Следует постоянно иметь в виду, что художественная форма кажется нам красивой не потому, что красота присуща самому материалу от природы, а потому, что выразительные средства, имеющиеся в нашем распоряжении, способны образовать стиль. При оценке с художественной точки зрения новых форм, порожденных запросами транспорта и промышленности, часто высказывают мнение, что может быть создан стиль, который будет целиком определяться соответствием этих форм своему назначению и примененным материалам. Однако не следует смешивать законы, которым подчиняются материалы и конструкции, с законами искусства. Только полное совпадение *технической формы с формой художественной*, формы, определенной *расчетом устойчивости, со зрительным восприятием ее устойчивости* свидетельствует о совершенстве архитектурного произведения. Достижение такой гармонической согласованности требует огромной творческой настойчивости. Постигаемый разумом математический расчет устойчивости существенно отличается от инстинктивно воспринимаемой гармонической уравновешенности частей здания, так же как конструктивная форма – от формы художественной. Сравнив несколько материалов разной прочности с технической и эстетической точек зрения, легко убедиться, что обеспечение расчетных требований еще не означает удовлетворения эстетических запросов. Опирающие деревянную балку большого сечения на два тонких металлических стержня может быть оправдано расчетом, однако зрительное несоответствие между несомым и несущим будет коробить художественно восприимчивый глаз – прочность материала не воспринимается здесь зрительно, поскольку чувство надежности возникает в результате гармоничного соотношения зрительно воспринимаемых размеров сечений. Примирение этого противоречия может быть достигнуто лишь путем согласования формы, определенной инженерным расчетом, с архитектурной формой; научный метод инженера должен идти рука об руку с творческим методом художника. Из множества возможных решений следует выбрать такое, которое в равной степени удовлетворяет художественному чутью и отвечает точным знаниям инженера. Только такое содружество сможет привести к созданию органичных форм.

Перед архитектурой всегда стояла одна и та же задача: организовать объемы и пространства. Этого не смогут заменить никакая техника и никакая теория. Телесность объемов может быть обеспечена сочетанием любых материальных элементов; однако художественный гений находит средства и пути создавать впечатление замкнутости пространства и их физической непроницаемости даже из таких почти «бестелесных» материалов, как сталь и стекло. Следует отметить, что стремление к таким формам в наиболее непосредственном виде начало проявляться прежде всего в развитии промышленных форм. При строительстве стальных мостов и крупных цехов, при постройке современных средств транспорта и машин стремятся всеми средствами достичь целостных форм. Предпочтение, которое сейчас отдают сплошным металлическим конструкциям перед прежними решетчатыми, продолговатые, похожие на торпеду, формы автомобилей и сплошные кожухи на современных машинах со всей очевидностью показывают, сколь значительную роль стала играть проблема формы именно в области промышленности. Все второстепенные детали подчинены общей крупной и простой форме; эти формы в конечном итоге, достигнув совершенной законченности, станут символическим выражением внутреннего содержания современной архитектуры. В архитектуре лучших современных сооружений наглядно выражено их практическое назначение. Тема движения – ведущая тема нашего времени – приобрела в их облике самое разнообразное зримое воплощение. Не возникает никакого сомнения в назначении транспортных зданий и сооружений, в которых происходит и которые организуют движение, – это отразилось в их ритмически расчлененных объемах; современные наземные, водные и воздушные средства транспорта – автомобиль и железнодорожный поезд, пароход и парусная яхта, дирижабль и самолет – стали символами скорости. Их ясные, легко воспринимаемые с первого взгляда внешние формы устраняют представление об их технической сложности. Техническая форма и форма художественная слились в единое органичное целое.

Творения индустрии и техники должны стать отправной точкой для разработки и развития новых форм. Чем шире разольются идейные течения нашего времени, как бурный поток смывая на своем пути все преграды, тем большим единством выразительных средств будут

отличаться все проявления нашей жизни. Таков путь к созданию стиля, которым будут проникнуты все без исключения разветвления художественной деятельности человечества. Однако лишь тогда, когда человечество обретет счастье в новой вере, искусство сможет выполнить свое высшее назначение и, достигнув полного совершенства, вновь обратиться к радостному украшению первоначально суровых форм.

Предложения по созданию учебного заведения в качестве консультационной организации по художественным вопросам для промышленного, ремесленного и кустарного производств (1916) (Перевод В.Г. Калиша)

В прежние времена все без исключения изделия изготовлялись ручным способом, теперь без помощи машин производится лишь ничтожная и все уменьшающаяся доля мирового продукта, что связано с естественно растущим стремлением к повышению производительности труда путем использования механических орудий труда. Художники, на ответственности которых лежит создание и совершенствование форм, смогут бороться с грозящей в связи с этим опасностью опошления вкусов лишь в том случае, если сознательно возьмутся за освоение и подчинение самых разнообразных машин – от простейшего инструмента до сложнейшего специализированного станка – этих самых могучих из современных средств создания формы; они не имеют права уклоняться от естественного хода событий. Осознание этого будет способствовать установлению тесного делового сотрудничества между коммерсантами и инженерами, с одной стороны, и художниками – с другой.

Нет сомнений, что во всех областях торговли и промышленности наряду с неизменными требованиями технического совершенства и экономичности обнаруживается стремление к красоте внешних форм. Совершенно очевидно, что одного только повышения практических качеств изделий уже недостаточно для победы и соревнования на международном рынке. Чтобы каким-либо из изделий, техническое совершенство которых одинаково, было отдано предпочтение, необходимо насытить их формы глубоким чувством.

Естественно, что кустарное и ремесленное производства никогда полностью не теряли связи с искусством; однако по современным требованиям влияния искусства только на эти области уже недостаточно. Задача серьезного освоения художественных проблем поставлена сейчас перед всей промышленностью в целом. Фабриканты обязаны иметь в виду, что их изделия наряду с достоинствами, которые им обеспечены машинным производством, должны обладать качествами, присущими кустарным изделиям. Только в этом случае основная цель промышленного производства – замена ручного труда машинным – будет реализована полностью.

До тех пор пока сотрудничество художника в промышленности не считалось обязательным, продукция машинного производства была только более дешевым заменителем кустарных изделий. Однако и в коммерческих кругах постепенно пришли к пониманию того, какие новые качества могут обрести изделия промышленного производства благодаря творческому взносу художников. Теперь для придания машинной продукции необходимых качеств стремятся привлечь художников к обсуждению новых по форме изделий еще до того, как приступить к их массовому изготовлению. Таким путем было достигнуто деловое сотрудничество художников, коммерсантов и инженеров. При его организации, отвечающей духу времени, оно, быть может, сумеет на длительное время заменить собой условия прежних

индивидуальных методов труда. Ведь именно художник способен вдохнуть жизнь в мертвый продукт машинного производства; творческая энергия художника не является роскошью, проявлением чьей-то доброй воли; она должна стать неотъемлемым элементом всего современного промышленного производства. Промышленники, чаще всего не разбирающиеся в художественных вопросах, склонны умалять значение творческих усилий художника, поскольку материальная выгода этого не сказывается сразу. Но их путь привлечения к разработке образцов не слишком, как правило, квалифицированных рисовальщиков, которые за ничтожное жалованье должны по семь-восемь часов в день заниматься «художеством», чтобы затем распространять по всему свету более или менее бездарные произведения, воспроизведенные в тысячах экземпляров, явно несостоятелен. Такой легкий путь не может привести к созданию художественно зрелых произведений. Как в сфере технического творчества и коммерческой деятельности нужны светлые головы, так необходимо высокое мастерство крупного художника для создания новых выразительных и одухотворенных форм.

Нельзя не признать, что между двумя родами человеческой деятельности – технической и художественной – существует глубокая пропасть взаимного непонимания; она может быть преодолена лишь при проявлении каждой из сторон благоразумия и доброй воли. Коммерсанты и инженеры упрекают художников в недостаточной практичности; художники обвиняют коммерсантов в отсутствии художественного вкуса. Обе стороны могли бы привести достаточно доказательств своей правоты. Однако имеется немало примеров, когда ясное предвидение и тех и других приводило к деловому сотрудничеству, увенчанному неоспоримыми успехами, которых можно достичь только на этом счастливом пути.

Если художник отдает должное огромному опыту коммерсантов и инженеров и без излишнего самомнения считается с их советами, а его работа получает признание другой стороны, тогда именно открывается путь к полному взаимопониманию. Четкое распределение ролей, признание за каждым из них права на решающее слово в своей строго определенной области неизбежно должно привести к успеху совместной работы.

Программа Государственного Баухауза в Веймаре (1919) (Перевод В.Р. Аронова)

Конечная цель всякой художественной деятельности – здание! Украшение его было когда-то важнейшей задачей изобразительных искусств, и они являлись неотъемлемой частью архитектуры. Сегодня они пребывают в замкнутой обособленности, из которой могут выйти благодаря лишь совместной и взаимопроникающей деятельности всех творческих работников. Архитекторы, скульпторы и живописцы должны заново признать и научиться понимать многорасчлененную форму сооружения в единстве всех его частей; только тогда они наполнят свои произведения тем архитектурным духом, который был утерян ими в салонном искусстве.

Прежние художественные школы не могли подготовить этого единства, поскольку само искусство этому не учит. Надо снова вернуться к мастерским. Мир лишь рисующих и живописующих мастеров живописи и прикладного искусства должен стать наконец миром строящих. Если молодой человек, чувствуя склонность к изобразительному искусству, начнет свой путь, как некогда, с изучения ремесла, он не останется непродуктивным «художником» с неполноценным художественным образованием; его законченность проявится в подлинном мастерстве, где он и сможет доказать свое превосходство.

Архитекторы, скульпторы и живописцы, мы снова должны вернуться к ремеслу! Нет больше «искусства как профессии». Не существует принципиальной разницы между художником и ремесленником. Художник – лишь высшая ступень ремесленника. Милостью божьей в редкие минуты просветления или под натиском воли может расцветать невиданное искусство, но законы мастерства обязательны для каждого художника. Здесь источник истинного формотворчества.

Итак, мы образуем новую гильдию ремесленников без классовых различий, которые воздвигли бы непреодолимую стену между ремесленниками и художниками! Мы хотим вместе придумывать и создавать новое здание будущего, где все сольется в едином образе: архитектура, скульптура, живопись, – здание, которое, подобно храмам, возносившимся в небо руками ремесленников, станет кристальным символом новой, грядущей веры.

Выступление перед учащимися Государственного Баухауза на выставке студенческих работ в 1919 году (*Перевод В.Р. Аронова*)

Наша основная задача состоит в ощущении и выражении окружающего мира. Мы живем в эпоху чудовищных катаклизмов мировой истории, переворота во всей жизни и в душе каждого человека. Для художественно одаренной личности счастье заключается в том, что у нее есть силы следовать целям, важным для всех нас, и мужество внутренне переживать то, что приводит художника на новый путь. . . Равнодушие, неясность, самоуспокоенность – худшее поле для развития искусства. . .

Мы просиживали над пепельницами и пивными кружками, мечтая о высотах большого строительства. Для этого требовалась четкая организация. Нужно было полностью вырваться из-под окружавших нас обломков кораблекрушения. Нельзя достичь большой духовной организации сформулировать большую идею в замкнутых союзах, ложах, кружках, заговорщически сохраняя ее в тайне; художественного выражения можно достигнуть лишь тогда, когда все обратятся к большой общей идее, проникнутся единой духовной целью, которая сможет найти воплощение в едином художественном комплексе. Это будет новый гезамткунстверк, собор будущего, который своим художественным светом озарит все наше бытие до мельчайших деталей. . .

Мы еще не осознаем этого, но, если я мыслю правильно, мы – предтечи этого движения и первые создатели такого всеохватывающего образа мышления. До сих пор художник был совершенно один, он не мог разглядеть в хаосе современной действительности основную идею, которая постепенно прорастала в ней духовно и материально. В меру своего дарования художник мог дать параллельное решение в чистой форме, исходя из собственного понимания времени. Ему не хватало надличного духовного достоинства, раздвигающего границы собственного «я» до общезначимого смысла. Он находится в полной изоляции, и его понимают только некоторые друзья, и то не все. Итак, мы как в хлебе насущном нуждаемся в художнике, выражающем всеобщий дух народа. Если мы не заблуждаемся, самое главное – это единство, которое уже осознано и которое следует за хаосом. Лично мне хочется только одного – преодолеть это состояние разобщенности и создать здесь небольшое общество; если это удастся сделать – мы уже достигнем многого. . .

Устойчивость идеи Баухауза (1922) (Перевод В.Г. Калиша)

Разногласия мнений по существу центральных проблем, которыми в последнее время пришлось заниматься руководящему составу Баухауза, заставила меня, как его основателя, еще раз продумать идейные и практические основы нашей школы.

Для всех нас совершенно ясно, что прежняя теория «искусства для искусства» устарела и что все вещи, которыми мы сейчас занимаемся, не могут существовать только для самих себя; они должны быть неразрывно связаны с нашим развивающимся мировоззрением. Поэтому основание, на котором строится вся наша работа, не может не быть очень широким; сейчас оно скорее слишком мало, чем велико. Это подтверждают сообщения об аналогичных опытах в России, в которые вовлечены также музыка, литература и наука, как явления, имеющие общий источник. . .

Выяснение действительного положения вещей вовсе не обязательно должно привести к каким-либо компромиссам. Важно, сохраним ли мы ясность цели и будем ли мы бороться за ее достижение достойными средствами. . . Баухауз положил начало борьбе со старыми академическими методами воспитания маленьких Рафаэлей и обучения архитектурному проектированию; мы стремились вернуть общественной художественной деятельности творческие таланты, покинувшие ее в ущерб как своим личным, так и общенародным интересам. Мы сознательно поставили перед собой задачу, отказавшись от принципа разделения труда, стремиться к комплексной работе, при которой весь творческий процесс рассматривается как неразрывное целое. Для того чтобы надеяться, что наше поколение сумеет составить правильное представление о неразрывной связи труда и творчества, пришлось все начинать с самого начала. Надо было также возродить кустарное производство, чтобы на его примере показать молодежи всю последовательность творческого труда, имеющего столь существенное значение. Это вовсе не означает отказа от машины, от промышленного производства. Принципиальное различие между ними состоит только в том, что в одном случае применяется разделение труда, а в другом – комплексная завершенность трудового процесса. Если бы какой-нибудь творчески одаренный человек смог получить в свое распоряжение целую фабрику со всеми ее станками и машинами, возникли бы новые произведения, сильно отличающиеся от изготовленных кустарным способом. . .

Баухауз превратился бы в обитель чудаков, если бы не поддерживал связи с опытами и методами творчества во всем остальном мире. Он взял на себя ответственность за подготовку людей, понимающих мир, в котором они живут, и способных из сочетания этих познаний со своей творческой фантазией создавать отражающие этот мир типичные художественные формы. Речь идет, следовательно, о соединении индивидуального творчества с общечеловеческой трудовой деятельностью! Если бы мы перестали считаться с окружающим нас миром, единственное, что нам бы осталось, – это уединиться на каком-нибудь романтическом острове. Главной опасностью для нашей молодежи являются, по-моему, явные признаки повышенной романтичности как понятной реакции на господствующую психологию денег и власти и на гибель ряда государств. Кое-кто из учеников Баухауза исповедует ложно понятую проповедь Руссо о возврате к природе. Было бы последовательно, если бы кто-либо из тех, кто отрицает весь окружающий нас мир, действительно уединился бы на каком-нибудь острове. Поскольку же он решает оставаться в этом мире, формы его произведений тем полнее будут проникнуты ритмом жизни, чем глубже он его прочувствует. . .

Вся «архитектура» и все «кустарное производство» последних поколений, за ничтожнейшим исключением, фальшивы. В основе всех их произведений заложено ложное и на-

рочитое желание «заниматься искусством» в ущерб развитию стремлений к подлинному зодчеству. Архитекторы бездумно растеряли оправдание своей профессии. . . В противоположность этому инженеры, свободные от груза исторических и эстетических традиций, создают ясные органические формы. Создается впечатление, что именно они постепенно наследуют то положение, которое занимал архитектор в прошлые эпохи господства ручного труда.

Каким же образом ликвидировать глубокую пропасть, существующую между тем, чем мы занимаемся в наших мастерских, и современным уровнем промышленного и ремесленного производства? Это все еще остается самым трудным, не решенным пока вопросом. Только постепенно могут быть установлены контакты с промышленностью и ремеслами. Было бы правильно, чтобы в мастерских Баухауза все больше и больше занимались изготовлением отдельных типичных изделий, которые могли бы стать образцами для ремесленного и промышленного производств. Ученики, прошедшие полный курс обучения в Баухаузе, могли бы, используя приобретенные знания, оказать решающее влияние на сферу действующих ремесленных производств и промышленных предприятий; для этого они должны включиться в их работу и уже отсюда распространять свое влияние. Во всех областях происходит общая замена аналитических методов работы синтетическими; с этим придется считаться и промышленности. Она будет стараться привлечь к работе людей, получивших такое широкое образование, которое мы стремимся дать в Баухаузе; такие люди сумеют избавить машину от свойственного ей бездушия! Творчески свободный художник, который ошущую пытается создать совершенную машину завтрашнего дня, руководствуется именно таким чувством перспективы. Он не враг машины – он стремится обуздать ее дух. . .

Идея и структура Баухауза (1924)

(Перевод В.Р. Аронова)

Характер сегодняшней жизни уже проясняется, но ее конкретный образ неясен и неупорядочен. Старая дуалистическая картина мира, в которой отдельное «я» было противопоставлено всему существу, поблекла; ее место занимают мысли о новом единстве, ведущем к полному примирению всех противоречащих друг другу сил. Новое сознание необходимости единства вещей и явлений открывает возможность слияния всех человеческих сил в совместной работе, исполненной глубокого смысла. Нужна работа не для себя, не изображение чего-то параллельно внутренним мыслям и возникающим образам, необходимо творчество как манифестация своего внутреннего бытия. Только такое творчество обеспечивает значительность духовного смысла; механическая работа безжизненна, ее цель – мертвая машина. И пока машинная продукция является самоцелью, а не средством высвобождения духовных способностей человека из-под бремени механической работы, индивид остается несвободным и нельзя добиться никакого содружества. Решить эту задачу можно, только добившись того, чтобы каждый смотрел на свою работу по-иному, с точки зрения смысла, а не только с точки зрения лучших внешних условий жизни. Поэтому воля к утверждению нового идеала на новой основе имеет решающее значение в создаваемом едином труде.

Дух времени яснее всего воплощается в современных нам постройках, в которых выражены духовные и материальные возможности в их сегодняшней взаимосвязи; его приметы отчетливо выражены в их общности или разобщенности. Живой дух строительства, складывающийся из особенностей жизни народа, охватывает все области человеческого бытия, все «искусства» и технику. Однако сегодняшнее строительство снизилось от такого всеохватывающего искусства до уровня простых штудий, без конца смешивая остатки старого, раздробленного мира, утерев возможность соединить их в новом творческом единстве.

Элементы нового строительства складываются очень медленно, поскольку строительная идея – скованная большими техническими и экономическими издержками и входящая в сознание творческих личностей не сразу, а постепенно – не дает ему двигаться быстрее. Искусство строить связано с возможностью совместной работы целого ряда творческих индивидуальностей, в противном случае они останутся в изоляции, а их произведения окажутся разрозненными и их еще надо будет оркестровать, ибо они не смогут отразить дух единения. Архитектура и связанные с ней остальные виды художественной деятельности – жизненно важная задача всего народа, а не предмет роскоши. Все еще бытующий взгляд на искусство как на роскошь – итог вчерашнего сознания, которое является причиной его изоляции («искусство для искусства») и его разобщения с жизнью. Новый строительный идеал создает совершенно иные предпосылки для совместной творческой работы. Выражением прошлого сознания была Академия; она способствовала раздельному существованию двух видов творческой жизни – производственной и ремесленной – независимо от деятельности художественно одаренных людей, которая протекала в полной изоляции. В великие эпохи, напротив, вся общая производительная деятельность тесно зависела от художественно одаренной личности, ибо она находилась в центре и опиралась на те же основы производства и те же практические знания, что и любые другие труженики снизу доверху. Художник обладал профессией, поддававшейся изучению, несмотря на различные непонятные случаи в творчестве, приводившие к ошибкам. Но искусство неподвластно академическому обучению! Будет ли художественная деятельность формальной или творческой – это зависит от качества самой личности. Этому нельзя научить или научиться, но можно создать основу для творческой работы, научив руку и совершенствуя знания как простого производителя, так и выдающегося художника.

Обучение в Академии, напротив, вело к тому, что художественная индивидуальность совершенствовалась в ущерб социальным нуждам; стимулирование гениальных мечтаний

порождало художественный туман, обособление уникальной «профессии» архитектора, художника, скульптора или графика, но не давало никакого действительного знания того, как создавать форму, знания, которое только и может стать основой прокладывания собственного художественного пути и свободного выражения своей художественной воли. Возможности такого обучения ограничивались методом графического и живописного изображения вне всякой связи с особенностями реальных материалов, техникой и производством; они ограничивались, следовательно, эстетическими спекуляциями, далекими от реальной связи с жизнью. Главным пороком Академии была ее ставка на воспитание уникального гения, а не среднего художника, тогда как гении составляют бесконечно малую величину в мире рисующих и живописующих талантов, среди них подлинных художников – лишь один на целую тысячу. В результате подобной односторонней и ложной ориентации на отдельную личность на Академию ложилось проклятие непродуктивного художественного обучения, ее выпускники были несчастны в жизненной борьбе и увеличивали собой число общественных трутней, вместо того чтобы быть полезными обществу, получая образование, соответствующее нуждам народа.

С развитием академического обучения искусство, связанное с жизнью народа, постепенно отмерло и реально существовало лишь салонное искусство, которое к концу XIX века превратилось в производство совершенно обособленных картин, никак уж не связанных с единством на базе строительства. Но со второй половины XIX века началось и движение против пагубного влияния Академии. Рёскин и Моррис в Англии, ван де Вельде в Бельгии, Ольбрих и Беренс (Дармштадтская художественная колония) и другие в Германии, наконец, Немецкий Веркбунд – все они пытались найти и определить пути для восстановления утраченного единства материального производства с художественным творчеством. В Германии возникли школы прикладного искусства, которым надлежало заняться подготовкой художественно одаренных личностей для промышленности и ремесленного производства. Но дух Академии был еще жив, и это производственное образование оставалось дилетантским; его основу продолжало составлять традиционное рисование «проектов». Таким образом, попытки сломить старое, не преобразуя всего в целом, не меняли отношения между жизнью и «искусством для искусства».

С другой стороны, в области ремесленного производства – прежде всего в индустрии – тоже изыскивали средства для привлечения сюда художника. Наряду с прежними требованиями технической и общей качественности вещи стали выдвигать и требования красоты внешних форм изделий, добиться которой прежними производственными методами было нельзя. Тогда начали покупать «художественно решенные проекты». Но это была попытка с негодными средствами, поскольку художник оказывался чужд вещи, он ничего не понимал в ее техническом и реальном изготовлении и не мог связать свои формальные приложения с практическими возможностями их выполнения; техника же и коммерсантам недоставало способности увидеть все в целом, чтобы достичь необходимого единства формы, разложить необходимые требования в соответствии с техническими и экономическими возможностями и добиться целостности изготовления вещи.

Не хватало специально обученных художественно одаренных людей, которые могли бы внести в производство необходимую целостность на основе требований создания нового единства всех форм: *ведь реальная производственная работа в промышленности тесно связана с точным знанием элементов формы и законов ее построения.*

Вся художественная деятельность должна быть связана с производством. Каждая ее отрасль должна быть пронизана единством общей работы – это должно стать целью нового строительного процесса. Необходимо постичь связи материальной и духовной сторон строительства и добиться единства всей деятельности на этой основе. Тут надо точно разобраться во всех понятиях. Что представляет собой производство, как мы можем охватить его и придать ему определенную форму?

Главными составными элементами производства являются количество и движение. Только при наличии известного количества предметов человек оказывается в состоянии различать их и организовывать их в реальном мире. Вначале он отделяет нечто от общей предметной массы и придает этому форму. Но это тело может существовать не само по себе, а только благодаря какому-то приданному ему назначению. Сила, которую мы назвали движением, организует данное количество. Оба фактора – количество и движение – есть конечные представления нашего разума, который не может реально представить себе бесконечность. Мы в состоянии мыслить бесконечность пространства в силу нашей принадлежности ко всеобщему, но формировать пространство мы способны только при помощи конечных элементов. Мы ощущаем пространство всем нашим «я» – душой, разумом и телом, мы создаем его всеми нашими органами. . .

Однако творческие средства создания представления о пространстве и самого пространства одинаково соответствуют возможностям своего времени, отличаясь лишь по темпам развития отдельных способностей индивида – ощущения, знания законов и возможности изменить форму. Развивающегося, живого художественного производства можно достичь лишь тогда, когда появляется возможность овладеть всеми законами оптики, механики, акустики и подчинить найденные средства воплощения определенной духовной идее, с которой они связаны. В художественном производстве находят свое актуальное воплощение все законы реального, духовного и личностного мира.

Эти духовные предпосылки определяют ширину и глубину программы всеобщего обучения художественно одаренных личностей. В Государственном Баухаузе в Веймаре впервые предпринята попытка широко воплотить эти идеи на практике.

Весной 1919 г. автор этой статьи принял на себя руководство Саксонско-Веймарской Школой прикладного искусства и Саксонско-Веймарской Высшей школой изобразительного искусства, объединив их в одно целое под общим названием «Государственный Баухауз». Соединение умозрительной работы в Академии с практической деятельностью в Школе прикладного искусства дало возможность начать выполнение общего плана перестройки обучения художественно одаренных людей.

Ведущим принципом, которому была подчинена вся работа, являлось следующее: «Баухауз стремится к слиянию всех видов художественного творчества, к воссоединению всех прикладных дисциплин с новой архитектурой в качестве ее неотъемлемых частей. Конечная, хотя и далекая цель Баухауза – единое художественное произведение – здание, в котором исчезают границы между монументальным и декоративным искусством». Итак, господствующей идеей Баухауза была идея создания нового единства, идея синтеза вместо «искусства», «направлений» и достижение неделимого целого, соответствующего внутренней цельности человека и получающего свой смысл и назначение в реальной жизни.

Творческая деятельность людей зависит от правильной организации всего творческого процесса. Недостаточно обучить чему-либо, необходимо обусловить единство общей картины. Отсюда вытекает определение границ и способа обучения строительству. Оно подразумевает производственные и творческие аспекты пластических искусств.

Все обучение в Баухаузе делится на:

I. Практическую часть

Камень. 2. Дерево. 3. Металл. 4. Звук. 5. Стекло. 6. Цвет. 7. Ткань.

Перспективные элементы:

а. Значение материалов и орудий обработки.

б. Основные представления о бухгалтерском деле, расценках и способах заключения договоров.

II. Теоретическая часть

Восприятие

а. Натурные штудии.

б. Учение о материалах.

Представление

а. Учение о проектировании.

б. Учение о конструировании.

в. Техническое рисование и постройка моделей всех пространственных элементов.

Формообразование

а. Учение о пространстве.

б. Учение о цвете.

в. Учение о композиции.

Перспективные элементы:

Лекции о проблемах искусства и промышленности (как современных, так и прошлых эпох).

Весь цикл обучения делится на три курса:

1. Пропедевтический курс

Длительность – полгода. Элементарное обучение форме в связи с учением о материалах в специальных мастерских пропедевтического курса. В итоге – перевод в учебные мастерские.

2. Практический курс

Длительность – три года. Работа в учебных мастерских по окончании знакомства с закономерностями учебного рисунка и дальнейшее обучение построению форм. В итоге – прием в члены ремесленной гильдии, далее – в сотрудники Баухауза.

3. Строительный курс

Практическое участие в строительстве (на реальной строительной площадке) и свободное творческое участие в строительном процессе (на экспериментальной площадке Баухауза) для особо проявивших себя учащихся Баухауза.

Длительность – по соображениям руководителя и согласно надобности. Строительные и экспериментальные площадки служат одновременно развитию и уточнению практического и теоретического курса. В итоге – получение звания мастера гильдии, в дальнейшем – сотрудника Баухауза.

В процессе обучения проводятся и практические занятия по гармонии с целью показа связи физических и психологических воздействий каждого из рассматриваемых компонентов.

Пропедевтический курс

Каждый, кто желает поступить в Баухауз, должен обнаружить в ходе выполнения какой-либо самостоятельной работы все свои задатки в сфере производства и формообразования. Выбор мастера бывает субъективен и поэтому нередко ошибочен, если нет строгой антропометрической системы, с помощью которой можно определить потенциальные возможности живо растущего индивида. В то же время выражение его способностей, ограниченное характером задания и средствами выражения, приводит к довольно точному отбору.

Каждый принятый попадает сначала на пропедевтический курс², который длится полгода и включает в себе уже все элементы будущего обучения.

Практический и теоретически формальный курсы неразрывно связаны друг с другом; их цель – высвободить дремлющие творческие силы учащегося, дать ему возможность самому почувствовать природу материала и понять основные закономерности построения художественного образа. Каждый художник сознательно избегает здесь следования какому-либо определенному стилевому направлению. Поле деятельности пропедевтического курса ограничивается наблюдением и изображением идентичности формы ее содержанию. Задача состоит в том, чтобы вывести индивид из состояния мертвого соглашения со всем, что ему встречается, добиться живого переживания и понимания увиденного, разбудить воображение; от этого зависит правильное развитие творческих сил, данных от природы. Поэтому в пропедевтическом курсе коллективная художественная работа еще не желательна. В это время надо одинаково заботиться о развитии субъективных и объективных представлений, исследовать абстрактные закономерности наряду со вполне вещественными. В то же время сама система педагогического воспитания может проявиться тут в полной мере. Прежде всего здесь нужно достичь понимания и правильной оценки индивидуальных возможностей самовыражения. Творческие возможности разных индивидов совершенно различны. Один предпочитает выражать себя в ритме, другой – в светотени, третий – в цвете, четвертый – в характере материала, пятый – в звуке, шестой – в пропорциях, седьмой – в соотношении материального и абстрактного пространства, восьмой – в соединении чего-то одного со вторым, третьим, четвертым и т. д.

Все работы, выполняемые на пропедевтическом курсе, несут на себе отпечаток педагогического воздействия. Если они и обладают художественными качествами, то лишь постольку, поскольку в основу каждого из них заложено наибольшее выражение возможностей развивающегося индивида, что и можно назвать тут искусством.

После окончания этого курса учащийся переводится на следующий.

В зависимости от проявленных учащимся качеств и индивидуальных особенностей его выражения он переводится в специальные мастерские и приступает к другому этапу развития своих практических и пластических возможностей.

Практический и формальный курсы

Лучший способ обучения – это обучение непосредственно у мастера, как это было в прежние времена, когда не знали особых учебных работ и создания учебных художественных образцов. Старые мастера давали ученикам одновременно практические и формальные знания. Но такой способ обучения у мастера-практика не знал еще рокового различия таланта и просто человека, характерного для нашего времени. Поэтому сегодня работать у такого мастера непродуктивно. Остается путь синтеза, то есть одновременного обучения

²Пропедевтический курс основан на системе обучения, предложенной Иоганнесом Иттенем в Вене в 1918 г. и разработанной далее в Государственном Баухаузе.

учащегося техническим основам – со стороны ремесленника, и формальным – со стороны одаренного художника. Подобная система обеспечивает разностороннее развитие будущих талантов и достижение нового единства в творчестве, постепенно подготавливая такой вид созидательной деятельности, который ориентирован на нужды народа. Итак, основу педагогики Баухауза составляет следующий принцип: «Каждый учащийся и сотрудник учится одновременно у двух мастеров – мастера-ремесленника и мастера художественной формы. Оба они тесно связаны друг с другом в процессе обучения. Ремесленное и формальное обучение является обязательным – ни один из учащихся или сотрудников не может уклониться от того или другого».

Практический курс является важнейшей предпосылкой для коллективной работы в строительстве. Он сознательно направлен против практического дилетантства нового художественного поколения; поэтому каждый учащийся в соответствии с планом должен пройти его согласно установленным срокам обучения. Практический курс служит исключительно для развития мастерства руки и технического исполнения; это лишь средство, а не цель обучения. Его истинная цель – добиться многосторонности в выражении, а не обеспечить себе ремеслом хлеб насущный.

Баухауз рассчитывает на машину как на современное средство формообразования и стремится к контакту с ней. Но было бы бессмысленно, не получив законченного художественного образования, идти в промышленность, чтобы там возрождать утерянные связи с производственными силами; она бы заглушила дарование своей односторонней материальностью и монотонной работой, присущей каждой фабрике. Напротив, ремесло соответствует его возможностям, его духовному представлению о мире и поэтому дает лучшие результаты практического обучения. В противоположность фабрике ремесленник сосредоточивает всю подготовительную работу над изделием в одних руках, различие между ремесленным и промышленным трудом заключается не в точности машинного изготовления продукта по сравнению с ремесленным, а в том, что в ремесленном производстве труд один, а на фабрике – разделен. Однако разделение труда, как и машина, мало влияет на творческий труд. Если с их развитием изменяется направление всей работы, то это приводит к появлению неверного пути в материальном выражении духовных особенностей времени; поэтому надо искать недостающие связи со всем целым, а не уповать на машину и на вырастающее из нее разделение труда.

Баухауз не является ремесленной школой, в нем ищут путей единения с промышленностью; но ремесло необходимо сегодня так же, как оно было нужно в прошлом. Оно – эквивалент человеческой духовности; продукты труда постепенно совершенствуются и уточняются, производственная работа механизмуется, что ведет за собой все большее высвобождение духовных сил. Простой возврат к старому ремесленному труду был бы атавизмом, ошибкой. Ремесленное и промышленное производства должны сблизиться друг с другом и слиться, создав новое производственное единство, где индивид мог бы реализовать все свои способности и все свое понимание для нужд целого. Это необходимое условие совместной созидательной работы. Ремесленное производство выступает здесь как экспериментальное поле для промышленного производства; проектные поиски ложатся в основу создаваемых норм для их промышленного воплощения, для изготовления продукта промышленным способом. Практический курс в Баухаузе должен подготовить учащихся к работе в сфере нормированного производства. На простейших орудиях и производственных процессах они учатся пониманию и овладению более сложными машинами и производственными операциями, но, в отличие от фабричной работы, они не знают разделения труда; овладевая способами производства, они постоянно стремятся к связи с общим процессом создания форм. Таким образом, связь Баухауза с существующими производственными предприятиями создает новое единство. Учащийся, а позднее и сотрудник Баухауза постигает требования производства – экономию времени и материальных средств, а не только приобретает некоторые технические знания. Так рассеивается туман Академии и рождается подлинное уважение к требованиям действительности, а следовательно, создается и мост между отдельными работниками, занятыми в общем труде. После окончания трехлетнего основного практического курса учащийся под руководством мастера-ремесленника делает специальную самостоятельную работу и получает звание свободного подмастерья. Каждый подмастерье, желающий получить звание свободного подмастерья, должен, если он обнаружил способности в этом направлении, сдать выпускной экзамен Баухауза, то есть доказать, что его собственные художественные возможности покрывают чисто ремесленные навыки.

Наряду с практическим обучением идет обучение духовное. В формальном курсе место индивидуального, произвольного восприятия формы, характерного для Академии, занимает задача выработки объективных методов постижения элементов формы и цвета и

соответствующих законов. В конечном итоге такое обучение должно служить развитию всех творческих сил учащегося и дать ему возможность развиваться самостоятельно. Совместная работа в процессе строительства позволит затем каждому из них завершить свое обучение в соответствии с представлением целого и самостоятельно включиться в дальнейшую работу. Формальный курс постоянно и тесно связан с практическим, поэтому академическая разработка проектов теряет свою самоценность и приобретает значение подсобных средств. Чтобы владеть речью, необходимо выучить слова и грамматику, только тогда мы в состоянии выразить собственную мысль. Человек, который рисует и строит, также должен научиться особому языку пластических форм, чтобы уметь выражать свои чувства. Средствами его языка являются элементы формы, цвета и законы их построения. Чтобы ясно воплотить свой творческий замысел, он должен понимать эти средства и владеть их выразительностью. Музыкант, желающий передать другим свою музыкальную идею, выражает ее с помощью музыкальных средств, овладевая так называемым контрапунктом, учением о законах сочетания музыкальных звуков, которые хотя и изменчивы, но индивидуальны. Без господства над всем этим миром звуков его мысль потонула бы в хаосе звучания. Ибо господство творческой мысли покоится на безграничном владении средствами выражения и формообразования, на свободном движении в границах определенных художественных закономерностей.

И подобно тому как для всякого музыканта основной предпосылкой самостоятельного творчества является знание теории, так аналогичное знание должно являться обязательным и для художника; это знание было развито в эпохи художественного расцвета, но впоследствии оказалось утерянным. Академия, задача которой состояла в том, чтобы сохранять и развивать его, свела это знание на нет, оторвав его от жизни. Теория – не рецепт для создания произведения искусства, а важное объективное средство для коллективной творческой работы по созданию формы, она является тем условием расширения границ этого единства, соблюдение которого поможет достичь единства усилий разных индивидуальностей в рамках их совместной деятельности; выработка такой теории – дело не одиночек, а целого поколения.

Баухауз ясно сознает, что его цель заключается в подготовке перестройки актуальных средств выражения и создания формы, без чего нельзя решить главных проблем. Успех совместной работы обеспечивается стремлениями и талантами отдельных личностей. Но единение, основанное на том, что каждый создает свой проект, – всего лишь иллюзия.

Подлинная совместная работа требует слияния всех частных самостоятельных задач; в этом случае единство труда будет достигнуто лишь постольку, поскольку оно будет опираться на возврат к закономерностям главной формальной темы, к повторению и масштабному соотношению всех частей в едином целом. Таким образом, каждый участник этой работы должен ясно понимать смысл и способы возникновения темы контрапункта.

Форма и цвет приобретают определенный смысл только в связи с внутренним бытием человека; они значат что-то порознь или в соотношении друг с другом только как средства выражения разного рода возбуждения и движения. Красный цвет, например, вызывает совсем иные ощущения, чем голубой или желтый, круглые формы сообщают нам нечто иное, чем остроугольные или тупоугольные. Эти основные элементы и есть звуки, из которых строится грамматика построения образа на основе пропорций, светотени, равновесия, заполненного или пустого пространства. Звуки и грамматику можно изучить, но органическая жизнь произведения зависит от непосредственного творческого усилия индивида, который ищет их выражения в композиции и организует их по определенным, характерным для них законам.

Итак, практическое значение формального курса основывается на восприятии, то есть на репродуктивном изучении форм природы и на раскрытии способов построения формы соответственно различным композиционным задачам. Эти два вида деятельности существенно отличаются друг от друга. В Академии совершают роковую ошибку, отождествляя изучение природных форм и форм искусства, которые противоположны первым. Художник стремится преодолеть логику природного, чтобы достичь нового единства, и это воплощается в борьбе его духа с материальным миром. Дух творит новую жизнь, но несколько иную, чем природная.

К практическим занятиям в формальном курсе относятся также и средства изображения. Каждое пространственное изображение строится с помощью рисунка или создания модели. Это подразумевает наличие особых знаний – учения о проекции и учения о конструкции как в отношении абстрактного, так и материального пространства, необходимых для построения картины согласно масштабам целого, части которого четко выделяются на рисунке. Курс проектного рисования, таким образом, отличается от академического рисова-

ния перспективы, привязанной к условной точке схода. Это оптическое искажение ухудшает ясность представления. Наряду с геометрическим рисунком в Баухаузе уделяется внимание и созданию новых пространственных изображений, где на одном и том же рисунке изображение пространства соединяется с масштабными геометрическими рисунками, что устраняет бессмысленность изображения отдельных частей, но сохраняет их масштабность.

Каждый из этих разделов курса тесным образом связан с практическим курсом, что спасает их от академических заблуждений.

Строительный курс

Подмастерья, которые окончили производственный и формальный курсы и подготовлены к совместной работе, переходят к строительству. Оно формирует предпосылки нового строительного духа, связанного с трудом.

После завершения основного курса Баухауза самым важным его разделом оказывается строительный курс, включающий в себя работу для строительства и на самом строительстве – на экспериментальной и строительной площадках. На экспериментальной площадке могут работать только полноправные подмастерья, а не учащиеся; здесь они испробуют и совершенствуют свои производственные и формальные способности. Они получают также доступ в проектные мастерские, которые находятся по соседству со строительными площадками, подобно всем мастерским Баухауза, где могут довести до конца работу над своими произведениями. По мере получения внешних заказов они могут принимать участие в разработке форм и производственном изготовлении реальных строительных сооружений (на строительной площадке), получая тем самым навыки совместной работы на строительстве, а также экономическую поддержку, позволяющую им продолжать обучение. Поскольку в Баухаузе нет специального технического, инженерного обучения (курсов конструкции из железа и бетона, статики, механики, физики, промышленной техники, отопления, монтажа, технической химии), желательнее, чтобы те, кто имеет склонность к архитектурному проектированию, с согласия своих мастеров прошли соответствующее обучение в высших технических школах или строительных институтах.

Свободные подмастерья должны быть полноправными сотрудниками, участвующими в работе смежных ремесленных производств и в промышленности (работа с машиной), что необходимо для их дальнейшего образования и развития творческих сил.

Для успешного сотрудничества в процессе строительства очень важно ясно представить себе значение новых строительных идей. Искусство строительства в последнее время погрязло в сентиментальном, эстетико-декоративном отношении к форме, его цель сводится к использованию всевозможных архитектурных мотивов, орнаментов и профилей, скрывающих тело здания. Здание становится носителем внешних, мертвых украшений, вместо того чтобы быть живым организмом. Связь с развивающейся техникой, с новыми материалами и конструкциями закономерно ведет к преодолению этого упадка; архитектор останется пленником академизма, если он устал и задавлен обстоятельствами, – тогда подлинное формообразование ему недоступно. Мы обучаемся на строительстве. Мы хотим неприкрашенной ясности строительного тела, изучающего свои внутренние закономерности без лжи и прикрас, мы хотим покорить мир машин, проводов и скоростных средств передвижения, чтобы все, что формирует здание, было освобождено от лишнего груза, а его смысл и функция прямо вытекали из его сущности. Рост прочности и компактности современных строительных материалов (железа, бетона и стекла), все растущая точность создания современных подвесных конструкций изменяют само представление о силе тяжести, которое определенным образом влияет на строительные формы. Складывается совершенно новая статика горизонталей, покоящаяся на новой тектонике. Симметричность здания относительно его средней оси сменяется новым учением о равновесии, утверждающим вместо прежнего мертвого равенства в соотношении частей их асимметричный, но ритмический баланс. Новый строительный дух – это преодоление инерции и гармония противоположностей.

Строительство – коллективный труд, и его развитие определяется отдельными индивидами, интересами общества. Подлинно целесообразное сооружение может появиться только как ответ на чаяния всего народа. Этой строительной воли сегодня еще не существует. В то же время современное жилищное строительство, несмотря на острую нужду в таких сооружениях, вязнет либо в нищенском, либо в роскошном строительстве. Подобные проблемы никогда не найдут отклика в народе. Баухауз, напротив, ставит своей целью добиться широкого сотрудничества в строительстве инженеров, коммерсантов и художников – всех ответственных за экономику, технику и форму. Смысл этой цели – осуществление большей

типизации и вариантности жилищных зданий.

Решение этой важнейшей проблемы основывается на типизации отдельных строительных деталей и монтаже из них зданий в различных комбинациях, то есть на работе, которая опирается на новые технические и пространственные предпосылки строительства из кубиков для взрослых, образующих различные машины для жилья в зависимости от количества и потребностей жителей.

Эта цель соответствует как техническому, так и художественному духу времени. Точно так же как и в изготовлении вещей, где производственники стремятся всесторонне подготовить их будущий облик, разделяя подготовительные операции среди торговцев, техников и художников, – так и в строительстве можно добиться определенной типизации формы только путем индустриального изготовления типовых деталей, распределяя их между промышленной, экономической и художественной областями. Именно здесь, а не в создании «самостоятельных художественных произведений» коренятся предпосылки истинного творчества и источники экономичности.

Баухауз начал совместную работу с промышленностью постройкой специального экспериментального дома, стремясь реализовать и развить теоретически сформулированную идею жилищного строительства и испытать новые технические возможности.

Связь такого строительства с промышленностью и экономикой, точное и практичное использование производственных процессов и материалов определяют характер всего строительства и облик современного города. Каждая строительная деталь должна отвечать своему назначению, чтобы при ее применении действовали общие факторы, на которых основывается выразительность формы: единство в многообразии, органичность типологии основных форм и их расположения по рядам, повторяемость, членение всех частей здания, составляющих его функциональную основу, соответствие улицам и средствам транспорта.

Решением этой проблемы заканчивается строительный курс. Постигший все это во всей технической полноте достоин получения титула мастера.

Таким образом, весь курс Баухауза завершается требованием нового большого производственного единства, которое охватывает собой все творческие предпосылки формообразования как неделимое целое; художественно одаренные люди должны в итоге такого обучения развить в себе преимущество правильного сочетания производственных и формальных способностей. Радость строительства, понимаемого в широком смысле этого слова, должна вытеснить бумажное проектирование. Строительство объединяет всех занятых в нем людей – от простого ремесленника и рабочего до выдающегося художника. Следовательно, границы совместного обучения должны быть настолько широки, чтобы каждое дарование смогло определить в этих рамках свой собственный творческий путь. Поиски и умозрительные построения столь же важны для совместной работы, как и практическое исполнение, производство. Общепринятый метод отбора дарований тут непригоден, ибо талант сам должен найти форму выражения в структуре общей работы. Многие обратятся потом к практическому созданию продукции, некоторые особенно выдающиеся дарования не будут иметь четких границ в своей деятельности. После того как будет избран окончательный путь и средства самовыражения, они могут обратиться к умозрительной экспериментальной работе, в ходе которой всегда будут помнить о единстве и искать новые ценности. Современное пластическое искусство, сломавшее свои старые границы, обеспечит им постоянный приток обновленных импульсов, которые помогут реализовать возможности современного мира. Создатели новых ценностей не утратят связи с жизнью, если будут исходить из нее, – тогда их влияние упрочится, а путь их исследований расширится. Они поставят машину на услужение человеческой идее, и производство воплотит на деле их универсальное видение жизни.

Сцена

Сценическое искусство по своему оркестровому характеру созвучно строительному искусству, они много дают друг другу. Как в архитектуре все должны забыть свое «я», чтобы подчиниться единой высшей цели создания синтетического искусства, так и на сцене существует много художественных проблем, которые, будучи решены по общим для них законам, образуют новое большое единство.

Сценическое искусство исходит из метафизической потребности дать более ясное выражение неясной мысли. Таким образом, сила его воздействия на зрителя и слушателя зависит от удачного выражения идеи в оптически четком и акустически воспринимаемом образе.

Баухауз работает над созданием такой сцены. Очищение и обновление сегодняшней сцены, которая, как нам кажется, потеряла тесную связь с миром человеческих чувств, может быть достигнуто только освобождением ее от узких интересов выгоды и преодолением препятствий, стоящих перед руководителем театра, чтобы согласно требованиям целого, соответствующего основам сценического искусства, были слиты все практические и теоретические влияния.

Это диктует баухаузовской сцене совершенно определенный путь: ясную формулировку всех современных проблем сцены и решение их экспериментальным путем. Это основной путь работы над сценой. Отдельные ее проблемы – проблемы пространства, тела, движения, формы, света, цвета, звука – будут изучены специально; будут прослежены особенности движения органических и механических тел, звуков речи и музыки, построения сценического пространства и сценической фигуры. Обращение к законам механики, оптики и акустики – решающий момент поисков нового образа сцены.

Баухауз пытается найти новые возможности сцены, дать пищу ее метафизическим устремлениям и удовлетворить их. Он хочет снова превратить ее в творчество, приносящее радость, эстетическое удовлетворение, которое переживалось бы в самом широком смысле слова. . .

Предисловие к книге «Постройки Баухауза в Дессау» (1930) (Перевод В.Р. Аронова)

Первые практические результаты Баухауза по воплощению провозглашенных им идей демонстрировались на выставке 1923 г. в Веймаре. Она называлась «Искусство и техника. Новое единство» и вызвала большой общественный резонанс вокруг этого института, выдержавшего натиск с разных сторон. Его идеи получили распространение, развитие и различное толкование.

Несмотря на все это, нам еще предстояли тяжелые времена. Ввиду угрозы закрытия со стороны ничего не понимающего и вообще враждебного к нему правительства руководство и Совет мастеров Баухауза в рождественские дни 1924 г., предупреждая разгон института, публично объявили о роспуске Баухауза, сознавая свои силы и авторские права. Несмотря на все оценки тех лет³, этот шаг оказался единственно верным. Духовная борьба, которая усилилась с приходом в Баухауз таких мастеров, как Лионель Файнингер, Василий Кандинский, Пауль Клее, Герхард Маркс, Ладислав Моголь-Надь, Георг Мухе, Оскар Шлеммер⁴, нашла отражение и в среде учащихся, проверяла каждого человека. В знак солидарности учащиеся также заявили правительству о своем согласии с мастерами и руководством, объявив о своем уходе из Баухауза. Акция закрытия Баухауза вызвала широкие отклики в печати и решила его судьбу. Различные города – Дессау, Франкфурт-на-Майне, Хаген, Мангейм, Дармштадт – обратились с предложением о переводе к ним Баухауза. Дессау находится в самом центре среднегерманского бассейна бурого угля и отличается все расширяющимися экономическими возможностями – в связи с широкой деятельностью обербургомистра Гессе. Это дало повод перевести Баухауз именно сюда. После истечения договоров в Веймаре мастера и учащиеся весной 1925 г. переехали в Дессау и начали постройку нового здания Баухауза. Власти Тюрингии выдвинули ряд претензий к названию «Баухауз», и правительство земли Анхальт основало новый институт с названием «Баухауз в Дессау. Высшая школа формообразования». Городское управление на деле проявило заинтересованность в Баухаузе; оно одобрило мои планы строительства нового здания института со специальным общежитием для учащихся и семи отдельных домов для мастеров, а также передачу в мои руки руководства этим строительством, которое одновременно оказывалось и желанным практически полем для работы мастерских.

Основные положения Баухауза, особенно учебные, характерные для времени переезда из Веймара, были тщательно пересмотрены. После этого шесть человек из окончивших Баухауз – Йозеф Альберс, Герберт Байер, Марсель Брейер, Хиннерк Шепер, Йост Шмидт и Гунта Штольц – были переведены в Совет мастеров. В организационной работе активное участие приняли представители студенчества. Начатые еще в Веймаре акции укрепления их социального влияния были расширены. Были еще больше упрочены связи с промышленностью, и мастерские получили характер проектно-экспериментальных мастерских, где разрабатывались серийные образцы для промышленности. Строительный курс тоже расширился благодаря введению целого ряда новых дисциплин и упрочению связи с основным и формальным курсами, этими артериями всей деятельности Баухауза, обретая новые живые

³Свидетельством характерных суждений, выдвигаемых противниками Баухауза, является следующее заключение одного из специалистов на страницах «*Vaughilde*»: «Никто в действительности не убивает Баухауз! Он сам себя убивает. . . Должны ли мы вообще открывать сейчас в Германии новые школы, где будут культивировать таланты, занимающиеся интересными мелочами для зажиточных слоев? Должны ли мы допустить, чтобы молодые люди пополняли наши так называемые художественные круги, отличающиеся новым художественным самообразованием, которое губит даже людей работающих?»

⁴И. Иттен и А. Шрейер ушли несколько раньше.

импульсы.

Тем временем в течение одного строительного сезона было закончено новое здание Баухауза, и в декабре 1926 г. мы организовали новую выставку, на которой было много гостей из Германии и из-за границы.

Единая форма выражения, характерная для нашей продукции, несмотря на различие индивидуальных особенностей ее создателей, была результатом развития содружественного духа Баухауза, который смог покончить с эстетико-стилизированными формами старого типа. Серия «книг Баухауза», журнал «Баухауз» и доклады на «вечерах Баухауза» были начаты уже в Веймаре, они давали постоянную пищу для решения целого ряда проблем, которые спасали нас от академического обмеления. Одновременно мы боролись против подражательства, против ошибок, которые встречались в продукции и в строительстве нового времени тогда, когда их авторы пытались присоединиться к «стилю Баухауза» и угрожали опозданием продуманной главной цели Баухауза. Цель Баухауза заключена не в создании какого-либо «стиля», системы, догмы или канона, она не в рецепте или в моде! Его деятельность останется животворной постольку, поскольку она не связана с какой-то определенной формой, а ищет выражения духа жизни в постоянно меняющихся формах!

Как первый в мире институт подобного рода, Баухауз уделял много внимания антиакадемическому духу обучения. Чтобы его идея могла победить, руководство обязано перенимать эту эстафету, эту вахту, основанную на творческом воображении и постижении действительности. Но «бахуаузстиль» мог бы привести к застою, к отторжению от жизни, только в борьбе с этим может существовать Баухауа. И он должен выстоять!

Когда весной 1928 г. перед лицом новой борьбы я покинул Баухауз, чтобы снова обратиться к архитектурному проектированию, идея Баухауза уже была достаточно устойчива. Первая и тяжелейшая часть его задачи была выполнена.

Систематическая подготовка рационального жилищного строительства (1930) (Перевод В.Г. Калиша)

Строительная деятельность находится в стадии перестройки. Для преодоления охватившего всю страну хронического жилищного кризиса принимаются энергичные меры. До сих пор разнообразие и масштабы строительных предприятий мешали такой строго последовательной организации строительных работ, которая обеспечивала бы их осуществление на основе тщательных научных исследований и соответствовала бы интересам народного хозяйства. В связи с тем, что не было проведено комплексного изучения жилищной проблемы в ее социальных народнохозяйственных и типологических аспектах, оказались неразработанными приемлемые для всех условий решения жилых домов, без чего невозможно планомерное и коренное разрешение жилищной проблемы. Время манифестов, призывавших к новой архитектуре и разъяснявших ее идейные основы, прошло. Пора на опыте реального строительства заняться трезвыми подсчетами и точными оценками. . . Жилой дом – это созданный производственно-технической деятельностью организм, единство которого складывается из органичного сочетания многих частных функций. Инженеры уже давно и сознательно ищут наиболее экономного решения самой фабрики и удешевления ее продукции за счет максимального повышения производительности труда при минимальной затрате механической и живой энергии, времени, материалов и средств; жилищное строительство лишь совсем недавно пошло к своей цели тем же путем.

Зодчество означает формирование жизненных процессов. У большинства же людей потребности одинаковы. Поэтому вполне логично – и это полностью отвечает требованиям экономичности – попытаться удовлетворить такие одинаковые потребности одинаковыми средствами. Совершенно неправомечно, что план каждого дома отличается от другого, что жилища имеют разный облик, что применены разные материалы, что каждый из них обладает другим «стилем». Все это свидетельствует о расточительстве, о ложном подчеркивании индивидуализма. . . За каждой отдельной личностью сохраняется свобода выбора из ряда разработанных типовых домов. . . Конечные цели такого хода развития смогут быть достигнуты лишь в том случае, когда законные требования каждого отдельного человека к своему жилищу смогут быть удовлетворены без ущерба для экономически целесообразного серийного изготовления домов. Квартиры и их устройство будут различными по общему решению в зависимости от численности и характера проживающей семьи, но элементы, из которых они монтируются, будут одинаковыми. Типизация сама по себе не может служить препятствием к прогрессивному развитию, больше того, она является одной из необходимых предпосылок такого развития. Опасность распыления всех научно-теоретических подготовительных работ была настолько серьезной, что Германская империя и входящие в ее состав государства создали официальные органы, которым была поручена разработка этих решающих и основных проблем в тесном контакте с деловыми кругами и частными предпринимателями. Другим путем невозможно было бы выработать вполне объективные основные положения, поскольку частные предприниматели в обстановке присущей им борьбы за существование во всех частных случаях будут выдвигать на первый план свои личные интересы. Первым признаком такого подхода к разрешению столь существенных народнохозяйственных вопросов является создание Государственного экономического совета и Государственного комитета по типизации жилья. Однако не хватает самого главного – постоянно действующих полигонов для проведения практических экспериментов, которые

лучше всего было бы организовать в непосредственной связи с намечаемым строительством населенных мест.

Речь на открытии Высшей школы формообразования в Ульме (1955) (Перевод В.Р. Аронова)

Почти тридцать лет тому назад, в 1926 г., я был в таком же положении, в каком сегодня находится профессор Макс Билл. Мы открывали тогда специально выстроенное здание Баухауза в Дессау. Но для меня лично присутствие на сегодняшнем празднике означает нечто большее, поскольку работа, начатая нами когда-то в Баухаузе, наши основные идеи снова возвращаются на немецкую почву и обретают органическое продолжение в Ульме. Если этот институт не изменит своим целям, а политическая обстановка окажется более стабильной, чем в лучшие времена Баухауза, художественное влияние Высшей школы формообразования выйдет далеко за пределы Ульма и Германии и убедит мир в необходимости и значимости художественного человека для блага подлинной, прогрессивной демократии. Именно в этом я вижу его главную воспитующую цель.

В наш век науки про художника часто забывают, даже высмеивают, принижая его истинную роль, – он выглядит каким-то ненужным членом общества, которого терпят лишь из роскоши. Какая из современных цивилизованных наций может выдвинуть подлинно творческое искусство в качестве субстанционального элемента народной жизни? Германия имеет великий культурный шанс – в возврате к своей собственной традиции – снова подчеркнуть значение магического в противовес голому логицизму нашей эпохи, то есть признать художника и отвести ему подобающую роль в современном производственном процессе. Гипертрофия научности постоянно вытаскивает из нашей жизни это магическое, и поэт и пророк оказываются пасынками среди сверхпрактичных деловых людей, захваченных победным шествием логического знания. О таком одностороннем прогрессе метко сказал Эйнштейн: «Наш век – это век совершенства средств и полного смятения целей».

Духовная атмосфера, которая господствовала еще в XIX веке, до сих пор сохраняет свой скованный, статичный характер, снова и снова порождая мнимую непреложную веру в так называемые вечные ценности. Эти суждения приобретают лишь новый облик, поскольку мир меняется и все его феномены относительны. Глубочайшие изменения в жизни, которые привели, по крайней мере за последнее столетие, к небывалому промышленному прогрессу, настолько преобразили все наше окружение, что это можно сравнить лишь с суммой изменений за все века новой эры. Столь молниеносные темпы развития напрягают нервы людей и порождают сумятицу. Естественные силы человека не рассчитаны на этот темп. Поэтому мы должны защитить сердца людей от таких потрясений, а они неизбежны, раз лавина научных и философских знаний неумолимо увлекает нас за собой.

Если мы действительно стремимся упрочить наше положение, мы должны перестроить сферу культуры. Идеи всемогущи. Направленность духовного прогресса человечества всегда соразмерно предопределялась мыслителем и художником, произведения которых находятся по ту сторону логической целесообразности. Мы должны постоянно обращаться к ним, ибо, пока народ в целом инертен и невосприимчив к тому, что они провозглашают, их влияние ограничено. Оно становится заметным, и ростки, посаженные ими, прорастают лишь тогда, когда люди сами тянутся к новой, собственной культуре. Лишь там, где вся жизнь проникнута новыми социальными токами, может быть создана единая и подлинно демократическая общественная структура, способствующая росту культуры.

Но до сих пор еще очень немногие в нашем мире достигли прошлого действительно гармоничного единства, когда у каждого человека было свое место и каждый ощущал свое подлинное предназначение. Тогда искусство и архитектура развивались органично и были общепризнанными сферами культуры. Потом, с наступлением эры науки и с развитием

машин, старые формы общества были разбиты. Орудия цивилизации постепенно перестраивали сознание людей. И вот современный человек, вместо того чтобы развивать моральную инициативу, начал совершенствоваться так называемый «аппарат Гэллага», то есть ставить механическое количество на место качества и служить лишь целесообразности, вместо того чтобы развивать духовное знание. Однако те, кто выступает против этого односторонне и узко, тоже заблуждаются и забывают, что окажутся в проигрыше.

Я попробую пояснить свою мысль в связи с задачами этого института. Не только во времена Баухауза, но и на протяжении всей своей жизни я должен был выступать против призывов к одностороннему рационализму. Неужели само число моих единомышленников по Баухаузу и присущие им художественные качества не рассеют превратного представления обо мне? Если нет, то ведь Ле Корбюзье тоже часто обвиняют в том, что он автор лозунга «дом – машина для жилья». Но найдется ли еще кто-нибудь среди архитекторов, у кого было бы больше магического, чем у него? Между тем был создан совершенно ложный образ пионеров нового движения, фанатично утверждающих механистические принципы, говорящих о господстве машины и служении «новой вещественности» в противовес внутренним духовным ценностям. Можно только удивляться, что я принадлежу к таким чудовищам, потому что мы экспериментировали на весьма скудной основе. На самом деле мы стремились одухотворить машину и найти новые формы жизни, исходя из нее самой, – на это была нацелена вся наша школа, и эта задача была достойна всякой другой борьбы. Поставить новые средства на службу новым человеческим целям – вот что мы пытались тогда реализовать Баухаузе на деле, проповедуя эту идею и стремясь достичь равновесия между материальными и эстетико-психологическими требованиями времени. Я вспоминаю, как мы готовились к открытию нашей первой выставки 1923 г., на которой хотели продемонстрировать наши установки со всех сторон. Я назвал ее «Искусство и техника. Новое единство» что уж никак не звучит механистически. Для нас функционализм не был равнозначен рациональным предпосылкам творчества, он касался лишь психологических проблем. Мы полагали, что окружающие нас жизненные формы должны функционировать не только в чисто физическом, но и в психологическом плане. Нам было совершенно ясно, что эмоциональные потребности столь же важны, как и потребности практические, и требуют своего удовлетворения. Но функционалистская идея была искажена – и до сих пор сохраняет свой искаженный вид, поскольку на нее взирают лишь с механистической точки зрения.

Разумеется, мы интересовались и машинами и новыми возможностями науки, но делали гораздо меньше акцента на самих машинах, стараясь заставить их интенсивнее служить новой жизни. Оглядываясь назад, я должен сказать, что наше поколение было связано с машинами гораздо меньше и новое поколение должно еще создать такие послушные орудия труда, которые позволили бы духовному фактору занять подобающее место в нашей жизни.

Все проблемы красоты, формы имеют важную психологическую сторону. В условиях универсальной культуры мы оказываемся неразрывно связаны как с массовым производством предметов, так и с высшими духовными потребностями. И в то время как для инженера главная задача заключается в решении технической функции конструкции, архитектор или художник ищет выражения этой конструкции, но только со стороны технической рационального проявления магическо-метафизической основы своего искусства, поскольку он владеет благом визуальной поэтики.

Природный талант раскрывается в первую очередь благодаря правильному воспитанию. Воспитание же означает не только усвоение некоего знания. Его основная цель – развить интенсивность убеждения и образа мышления, готовность служить целому, а не просто добиться понимания. И этому высшему назначению воспитания должна быть подчинена вся профессиональная и научная информация. Лучший способ избежать всяких опасностей в обучении – это культивировать совместную работу, в процессе которой каждый учится связывать общее дело со своими интересами. Таким образом, если проектировщик займет в нем свое место, он будет подготовлен к будущему, когда станет участником совместного производственного процесса, работая наравне с предпринимателями, учеными, инженерами, и будет отвечать за решение формы, за внешний вид продукта или сооружения. Мне представляется, что тогда архитектору, сидящему на груде кирпичей, придет конец и у него будут отняты последние преимущества перед промышленным способом производства, в котором будет полноправно участвовать новый художник.

Если мы разберем характер современного производственного процесса, мы обнаружим там явления, которые сходны с борьбой отдельных индивидов против массового сознания. В процессе производства механическому разделению труда с помощью машин – речь идет об автоматизации – противостоит деятельность художника, его поиски непредубежденных вы-

водов, соответствующих особенностям современной жизни. Его деятельность существенно важна для достижения подлинной демократии и единства всех человеческих целей, поскольку он – прототип целостного человека. Его интуиция есть противоядие от угрозы сверхмеханизации. Механизация – не самоцель, иначе она стала бы нескончаемым бедствием, жизнь утратила бы свою полноту и разнообразие, а люди опустились бы до уровня автоматов. Воспитание в широком смысле должно открыть путь к истинному содружеству художника, ученого и хозяйственника. Только в тесном союзе они смогут разработать такой стандарт производимой продукции, который будет соразмерен человеку, если предметные качества этой продукции сумеют удовлетворить не только практические, но и духовные потребности. Я надеюсь на это возрастание значимости совместной работы во имя одухотворения жизненных стандартов, согласно целям нашей демократии. Пусть ярче разгораются брошенные искры, чтобы начатое дело послужило самой жизни, ибо творческие индивиды только тогда достигнут конечных целей, когда они будут работать рука об руку, постоянно обмениваясь идеями и творчески критикуя друг друга. Совместная деятельность вдохновляет на высокие цели и стимулирует работу всех ее участников.

Я хочу пожелать Макс Биллу, Инге Шелл, работникам факультета и студентам мобилизовать все свой битвский единства, создать целостный коллектив, что необходимо для достижения ваших целей, для преодоления всех противоречий и победы в борьбе за новое, заключающееся не в установлении какого-то стиля, а в эксперименте, в неустанных поисках новой выразительности и новой истины. Я знаю, как трудно держаться такой линии, когда приходится все время работать над конкретной формой изделий, учитывая привычки и инерцию публичных вкусов. Эксперимент требует абсолютной свободы и поддержки со стороны заинтересованных и авторитетных людей, которые могут охватить все в целом и оценить новое, воспринимаемое нередко с большим трудом. Пусть же у Высшей школы формообразования будут условия заниматься всем этим. Органичное искусство нуждается в постоянном обновлении. Как свидетельствует история, представления о красоте всегда зависимы от духовных и технических преобразований; тот, кто мечтает достичь вечной красоты, обречен на подражание и бесплодность. Подлинные традиции – это результат непрерывного развития, они должны быть динамичными, а не статичными, иначе не станут творческим стимулом. В искусстве не должно быть ничего окончательного, в нем есть только перемены, чутко отзывающиеся на социальные и технические изменения.

Во время моего недавнего кругосветного путешествия я познакомился в Японии, Сиаме, Индии с восточными, внутренне-магическими методами художественного выражения в противоположность логическо-практическим методам западного человека. Сможет ли будущее вместе с победившим взаимообщением людей всей земли принести нам также взаимопроникновение этих двух состояний и утвердить тем самым более зрелую демократию равновесия между духовно-мечтательным и духовно-логическим? Художественный человек, с его предрасположенностью к человеческой целостности, призван к тому, чтобы настаивать на таком взаимопроникновении и в самом себе быть исполненным определенной цели, возбуждающей подлинное вдохновение.

Роль архитектора в современном обществе (1961)

(Перевод В.Р. Аронова)

Темой моего выступления будет место архитектора в современном обществе как гражданина и специалиста. Все мнения о состоянии новейшей архитектуры можно выразить двумя словами: смятение и хаос. Первое впечатление сводится к тому, что основная тенденция развития архитектуры XX века, впервые обозначившаяся пятьдесят лет назад и воспринимавшаяся инициаторами этого движения в своем глубоком и неразделимом единстве, взорвана сегодня на столько частей, что трудно себе представить, как они смогут быть воссоединены вновь. Технические новшества, первоначально расцветавшие как чудесные средства для достижения цели, превратились в самоцель; индивидуальные методы проектирования омертвели во враждебных друг другу догмах; новое сознание наших растущих связей с прошлым извратилось в духе эклектизма; наше материальное изобилие ложно используется в стихии социальной безответственности во имя идеологии «искусства для искусства»; наша молодежь, сбита с толку открывшимися и предоставленными в ее распоряжение богатыми возможностями, прячется в узкие рамки строго лимитированных заданий и ищет самовыражения в бессмысленных новшествах и сенсациях.

Короче говоря, мы, архитекторы, должны признать, что потеряли истинное направление, все свои задачи, свое достоинство и доверились воле случая.

Что, собственно, означает слово «хаос»? Одно из многих его определений гласит: «Состояние, когда неограниченные силы подвержены воле случая». Те из нас, кого устраивает обстановка хаоса, могут быть удовлетворены тем фактом, что древние греки олицетворили Хаос в древнейшем из своих богов.

Лично я не ощущаю особой благодати этого бога, который периодически появляется среди нас с тем, чтобы разметать и смешать все вещи на земле, ибо никогда еще за всю мою жизнь миссия архитектора не представлялась мне настолько тяжелой и запутанной, как сегодня. В начале современного движения за обновление архитектуры очень ясно проявлялась ведущая роль ее лидеров; но дальше борьба выродилась в приспособление романтически-индивидуализированного видения к трезвой реальности XX века. Мне кажется, что дух хаотичности поражает прежде всего тех, кто думает, что выиграл все битвы и ответил на все вопросы. Тех, которым слишком легко досталось все наследство, которые забыли великие цели начального этапа и полагают теперь, что былая гармоничность этих целей опрокинута новыми процессами в социальной и технической областях. Но проявления «хаоса» нуждаются в еще более подробном анализе. Благодаря фантастически растущим средствам коммуникации, которые сегодня охватывают все страны света, прогрессивные архитектурные идеи могут без всякого труда передаваться очень далеко в своем словесном выражении и в то же время не очень скоро быть усвоенными в своем нравственном смысле. Поэтому мы часто наблюдаем вокруг себя поразительный разлад между мыслью и делом. Словесная легкость скрывает под собой действительные трудности, которые еще надо преодолеть архитектору и которые нельзя разрешить простым умением, хотя бы и самым блестящим. Когда идет речь о планировании окружающей нас жизненной среды, влияние архитектора нередко предстает в розовом свете. Если знающий, преданный своему делу архитектор так или иначе удачно решает отдельный, собственный объект, последний, к сожалению, тем более резко выделяется из окружающей нас общей картины, резче даже, чем мы можем предположить. Действительно, индивидуализированное произведение попросту теряется в бесформенной массе никем не контролируемых зданий, которые вследствие роста наших городов буквально заполнили всю страну. За последние двадцать лет в США выдвинулось

большое число одаренных архитекторов, работы которых вызывают интерес среди художников других стран. Но когда любознательность приводит их на нашу землю, чтобы увидеть эти новые творения, растущая ужасающая безобразность общего строительства бросается им в глаза раньше, чем они смогут отыскать объект своего интереса в этом безбрежном и аморфном окружении. Это и есть та сфера, где господствует крайний хаос, и это отсутствие согласованности картины в целом порождает лишь разочарование, а не проблему различения индивидуальных методов творчества.

С тех пор как пятьдесят лет назад я очутился в самой гуще архитектурного движения, я постоянно думаю о том, что архитектор, лишь угрожающий тенденциям своего времени, вместо того чтобы стимулировать их развитие, оказывается под давлением двух групп обстоятельств, влияющих на его работу. Первая из них представляет собой результат эволюции человеческого общежития, тех сил, которые определяют строение общества и рождают новые формы жизни; другая – современные технические средства и индивидуальные формы выражения, которые, будучи определены первыми тенденциями, получают свою видимость и осязаемость. Очень важно, чтобы первая группа никогда не исчезала из поля зрения архитектора, когда он занимается другими важными проблемами, ибо в противном случае его подстерегает опасность потеряться либо в технических сенсациях, либо в индивидуальном маньеризме.

Возможности новых технических средств значили для людей моего поколения даже еще больше, чем для нынешнего, но в начале нашего движения стояла идея, а не одержимость новыми формами и приемами. Наш испытующий взгляд был направлен прежде на сами жизненные процессы. Как следует жить: трудиться, передвигаться, отдыхать, как создать жизнеспособную среду для нашего изменчивого общества – вот что пленяло наши мысли.

Конечно, разные по своему складу люди могут ответить на этот вопрос по-разному, но почему это многообразие должно порождать хаос, хотя всем кажется, что они дают окончательное решение проблемы? В самом деле, сейчас возникает все больше и больше вариантов технического и эстетического решения любой данной проблемы, и каждый из них вполне может быть плодотворным, если он соответствует темпераменту архитектора и воплощается с тактом и пониманием.

Технические и социальные перемены, характерные для последнего столетия и глубоко повлиявшие на весь наш образ жизни и методы производства, мало-помалу создали совершенно новые привычки, новые стандарты и новые акценты, которые стали главными факторами в сегодняшней картине мира. Так, с изобретением бессемеровской стали и железобетона Монне, которые сделали достоянием истории массивные несущие стены, архитекторы получили неограниченные возможности свободного, гибкого планирования зданий, что, в свою очередь, стимулировало постоянное видоизменение образа жизни людей, ставшего неизмеримо подвижной и раскованней. Каркасные конструкции означают не только появление громадных оконных проемов и чудес сплошь остекленных стен – сегодня сталь употребляется очень часто, и это никого не удивляет – они сломали старую, неподвижную основу дома с четко разделенными пространственными ячейками и обусловили изменчивость, так называемую текучесть пространства. В процессе строительства это привело к развитию новой диалектической связи между внешним и внутренним пространством, которое стало широко применяться в современной архитектуре и варьируется до бесконечности. Стремление ко все возрастающей подвижности и гибкости стимулируется также развитием промышленного изготовления сырьевых фабрикатов, которое занимает все большее место в нашей строительной продукции и предвещает достижение еще большей точности и простоты строительного процесса. Важнейшими результатами всех этих открытий в области строительства можно считать следующие:

- рост гибкости и подвижности;
- возникновение новых пространственных связей между внутренним и внешним пространством;
- смелость, легкость, малая «привязанность к земле» строительных форм.

Все это – существеннейшие элементы современного языка строительных форм, которые архитекторы не могут игнорировать без ущерба для развития своего творчества. И понимание смысла такого формообразования откроет перед нами лишь многосторонность процесса, но отнюдь не хаос. Я не могу разделить мнение некоторых критиков, будто именно архитектурная профессия ответственна за нестройность картины наших городов и бессмысленное

разрушение природного пейзажа. Мы с вами хорошо знаем, что общество никогда не предоставляет архитектору или градостроителю полной свободы задумывать и воплощать свои замыслы так, чтобы они максимально соответствовали запросам народа. Все, на что он может надеяться, сводится к получению заказа на совершенно определенный проект от того или иного частного заказчика, где он может показать себя и своего заказчика в лучшем свете. Даже те, кто хочет рассматривать все в единстве и думает о том, как лучше достичь целостности окружения, поддаются на приманку быстрее выполнения задачи и хватаются за эрзацы. Попытки осуществления целостного планирования разбиваются о противодействие со стороны отдельных личностей, а также из-за того, что сама идея недостаточно ясна и убедительна и не может противостоять стремлению к выгоде и быстроте исполнения.

Но мы, конечно, должны признать и себя виновными в этом, поскольку мы, подобно остальным, разделяем грех недоделок, что приводит ко всяким огорчениям, не дает возможности воплотить сформулированные нами принципы в действительности и добиться необходимой дисциплины, спасающей от расслабленности в условиях материального изобилия.

Наша изобретательная торгашеская психология в ее бессмысленном злоупотреблении языком настолько извратила представление об истине, настолько свела на нет приличие и совесть, что сейчас самое время выставить баррикады против этой массивной атаки на наш разум. Естественно, что этот общераспространенный торгашеский дух оказывает вредное влияние и на архитектуру. Поток преходящих и сенсационно красивых форм обескураживает всякое стремление к созданию визуальной целостной жизненной среды, поскольку он молчаливо предполагает, что в интересах конкуренции один архитектор и дизайнер должен быть обязательно не похож на всех остальных. Результат оказывается полностью и враждебно противоположным искомому разнообразию архитектурных форм, которое явилось бы естественным следствием просто творчества разных индивидуальностей, сознающих свои обязательства по отношению к задаче синтеза жизненной среды человека. Тут мы снова ясно видим, что силы, которые порождают сумятицу и хаос, возникают из одностороннего ослепления финансовыми вознаграждениями. Эти вознаграждения доминируют в нашей жизни. И мы можем воздействовать на эту ситуацию только в качестве представителей человеческого рода и демократических граждан, а не в роли одиноких специалистов.

Я был поистине изумлен, когда прочитал в последнем выпуске «Журнала Американского института архитекторов» следующее суждение о состоянии нашего дела: «Общая картина архитектурной продукции за последние сорок лет вполне достойна сравнения с золотым веком греков, с мощью римлян и человечностью Ренессанса. В этом нет ничего невозможного, если архитектор готов снова взять на себя историческую миссию архитектора (высшего строителя)».

Как мы должны оценить подобную картину на фоне сегодняшнего положения вещей? Должны ли мы тешить себя мыслью, что признаки всех этих эпох расцвета могут возродиться снова, едва только интуиция и возможности архитекторов и художников воплотятся в действительность благодаря их светлому и неоспоримому авторитету и как только они всеми правдами и неправдами осознают себя выразителями чаяний народа? Расцвет греческого искусства во многом зависел от мужества и широты взглядов вождя греков, Перикла, который мобилизовал все финансовые и художественные ресурсы нации, чтобы воздвигнуть Парфенон. Во времена Ренессанса из-за сильного политического соперничества, сконцентрировавшего все мирские и церковные силы, художники и ремесленники оказались вовлечены в украшение княжеских дворцов. Куда бы мы ни заглянули в истории, мы увидим, что правители никогда не связывали здесь надежды на успех с индивидуальными прихотями или популярными настроениями, а обуславливали строгие нормы поведения, так же как и субординацию религиозных, гражданских и экономических стандартов, которые предопределяли систему архитектурных и художественных средств формы. В Японии согласно родословной, рангу и профессии человека регламентировалась даже величина его жилища.

Вся эта система имела в те времена весьма важное значение, но в нашем сегодняшнем мире для нее нет совершенно никакой почвы. Даже если бы сегодня нашлись «авторитетные» инстанции в лице больших корпораций или институтов, мы все равно не можем скрыть тот факт, что архитектор и художник XX века имеют дело с совершенно новым заказчиком и потребителем: усредненным жителем или его представителем, чье положение, мнение и влияние ненадежны и вряд ли могут быть сравнимы с авторитарностью прежних хозяев мира. Как мы видели, этот обыватель и сейчас представляет собой ноль во всем, что касается проявления его способности видения жизни за пределами сферы бизнеса, по-

скольку мы пренебрегли его воспитанием в качестве культурного арбитра. Он возмещает это пренебрежение свободой подвижного общения с жизнью, постоянно ограничиваемой, однако, его социальной амбицией, которая порождается безрассудным следованием только своим коммерческим интересам. В роли хозяина строительства он повсюду придерживается законного права влиять на его результаты; но он почти ничего не подозревает о своих собственных возможностях улучшить культурное и социальное окружение чем-то новым и позитивно ценным. До сих пор мы оценивали процессы современного строительства исключительно с негативной точки зрения, но я убежден, что у нас не будет никаких шансов стать подлинными творцами современных городов, если мы не сформулируем позитивные цели, подобные тем, что провозглашались в «Журнале Американского института архитекторов».

Наше современное общество еще только испытывает, какой тип культурной интеграции отвечает его нуждам. Разумеется, ее нельзя установить путем раздачи строгих формул красоты необразованной публике с неразвитой способностью видеть, чувствовать и различать. Общество, подобное нашему, которое гарантировало равные права своим гражданам, должно осознать свои обязанности по развитию в населении всеобщей отзывчивости на духовные и эстетические ценности, по интенсификации в каждом человеке способности воображения. Только таким путем мы создадим ту основу, над которой разнообразные творческие проявления художника-артиста возвысятся не как изолированные феномены, игнорируемые и отвергаемые толпой, а как произведения, прочно укорененные в толще публичного восприятия и понимания. Для этого мы должны в каждом ребенке развивать способность видения и выражения его в соответствующих формах. Человек с развитой культурой видения и постижения формы всегда различит на основе этого понимания негативные и позитивные факторы своего предметного окружения. Апатия, овладевающая нами с возрастом и делающая нас пассивными по отношению к своему окружению, объясняется отсутствием своевременно разбуженного интереса к зрительной характерности мира. В начале своего обучения дети должны знакомиться также с различными физическими и психологическими факторами визуального восприятия действительности, чтобы познать затем глубокую радость и удовлетворение, которые возникают при активном участии в практическом формировании окружающего мира. Подобный опыт, в процессе которого постигаются все характерные особенности формального выражения, никогда не забудется и будет потом постоянно подогревать интерес к судьбе и внешнему виду нашего окружения. Исследования, которые недавно были проведены в Чикагском университете, показали, что обычный ребенок напрягает все свои силы для постижения смысла «известного», в то время как творчески одаренный ребенок, напротив, любит разглядывать неизвестное, находя удовольствие в связанной с этим активности свободного выбора. Творческое дарование, подразумевающее непредубежденность и независимость духа, надо развивать всеми доступными средствами; без культивирования восприимчивости потенциально творчески одаренная личность останется вполне заурядной, подавленной максималистскими требованиями, а гениальная личность сожжет свой порох в одиночку, так и оставшись незамеченной.

Более сорока лет тому назад к созданию Баухауза меня подтолкнула солидаризация именно с проблемой взращивания потенциального художника, обеспечения его стимулирующей воспитательной атмосферой и возможности овладения им новой техникой. В отличие от других методов обучения метод, основанный на примере учителя, но не зависящий от его индивидуального языка, как это мы стремились осуществить в Баухаузе, обеспечивает учащимся наилучшую основу для ознакомления с объективными принципами универсального формообразования и соответственно психологическим особенностям человека. Освоив эту базу, он может затем прийти к собственному самовыражению, уже независимому от мастера. Это новое учение о формообразовании постепенно было полностью искажено. Современное поколение склонно видеть в Баухаузе уже исчерпавшую себя догму, поскольку его идеологические и технические предпосылки устарели. Тем самым смешивают методы творчества с практическими результатами, принадлежащими своему времени. Баухауз никогда не интересовался формулированием какой-либо догмы или «стиля», адресованного времени, так же как для него никогда не были самоцелью технические методы. Нам хотелось показать, каким образом коллектив из разных людей, объединившихся для совместной работы, но не забывающих о своей индивидуальности, может прийти к определенному родству художественного выражения, живо откликаясь на зов дня. В сущности, Баухауз стремился продемонстрировать, каким образом можно достичь единства в многообразии, используя для этого материалы, технику и представления о форме, отвечающие своему времени. Этот метод был революционным, и я не знаю до сих пор ни одной другой системы воспитания, которая могла бы скомпрометировать или заменить направление баухаузовской идеи. Сейчас, когда происходит смешение весьма сомнительных вещей, лишь имитирующих

различные способы обучения без какого-либо их самостоятельного творческого развития, внимание к Баухаузу усиливается вновь.

Было бы в высшей степени желательно продолжить и расширить этот первоначальный опыт Баухауза, чтобы сохранившееся еще содержимое ранее накопленных фондов стало живым достоянием живых людей. Это способствовало бы созданию необходимого «словарного» запаса, с помощью которого каждый индивид, комбинируя «слова», мог бы превращать свои замыслы в поэзию форм. Когда же, как это явно происходит в наше время, способность художественной кристаллизации и выражения характерных черт времени в некоем единстве ослабляется, то установление подобной взаимосвязи необходимо вдвойне. Несмотря на то, что существуют вполне жизнеспособные центры, стремящиеся к решению такого рода задачи, их влияние довольно ограничено. Столь же трудно отыскать талантливых архитекторов и художников, которые были бы готовы наряду со своей практической деятельностью заняться и обучением, поскольку, согласно общим представлениям, обучение – это какое-то замкнутое, платоническое поле деятельности, несопоставимое с заманчиво высоко оплачиваемой работой практика. Необходимо сочетать оба эти вида деятельности друг с другом, чтобы оздоровить общую атмосферу для грядущего поколения, но, хотя это и признается всеми, почти никто ничего не делает для этого.

У меня лично имеется подобный опыт преподавания, длившийся несколько лет, как сообщила «Таймс» в статье, посвященной моему семидесятилетию. После моего приезда в Америку, как говорится в ней, я якобы с особым удовольствием взялся за это чистенькое дело, не вполне достойное, однако, практика. Отметим, что газета была неверно информирована обо мне – я никогда не порывал с архитектурной практикой, совмещая ее с преподаванием, – так что для меня подобное суждение стало открытием несколько иного отношения к этому делу, а именно, что в США преподавание рассматривается как некое прибежище для людей с умом, которые чувствуют, что им тяжело уже заниматься реальной строительной практикой. Если подобная точка зрения и претерпела уже некоторые изменения, то они все же еще недостаточно основательны, чтобы изменить ее окончательно. Она вводит в заблуждение всех, кто пытается использовать ее в своих рассуждениях об обеих названных областях.

Часто говорят, что в условиях демократии какие-либо общие цели и средства формы не могут обуславливаться принудительной организацией. Но в любом случае организационный принцип соответствует нашему коллективному сознанию и интуиции, которые приводят к взаимосвязи наши прагматические требования и наши духовные идеалы. Уже довольно долго я пытаюсь добиться этого, пропагандируя совместную работу на совершенно добровольной основе. Но моя идея оказалась едва ли не под подозрением, а мои коллеги – слишком многие из них – покорно разделяют унаследованный от XIX века взгляд, согласно которому индивидуальный гений может творить лишь в обстановке великолепного одиночества. Как свидетельствует опыт последних пятидесяти лет, когда машины стали неудержимо входить в процесс строительства, архитекторы достаточно уже скованы устаревшими представлениями о том, будто они являются самовластными руководителями, решающими все задачи с помощью хорошо подобранного персонала и толковых инженеров, добиваясь таким образом воплощения своих потрясающе художественных целей. Это – изоляционистская политика, которая будет не в состоянии остановить поток неконтролируемого и дезорганизованного поглощения нашего жизненного пространства. Она диаметрально противоположна концепции «тотальной архитектуры», которая соотносится со всем целым нашего средообразующего развития и подразумевает объединение на широчайшей основе. Наши сегодняшние методы решения больших проектных задач – не более чем полумера, ибо мы привлекаем несколько крупных архитекторов, надеясь на то, что пять человек создадут больше красоты, чем один. В результате вместо подлинно творческой концепции, пронизанной единством, получается просто набор нескоординированных архитектурных идей. Очевидно, мы еще многому должны научиться в организации содружественной работы. Мой личный опыт говорит о том, что прежде всего надо уповать на идейную непредубежденность и на уверенность в том, что совместные размышления и обмен мнениями есть условие подлинно культурного прогресса. Исходя из этого, мы должны усвоить особенности человеческого характера, методы и словарь совместной работы, с которым незнакомы даже видные архитекторы. Это вовсе не легкая задача. Сравнительно нетрудно объединиться в работе тем, кто похож друг на друга, но совсем иное дело добиться равноправия очень разных индивидуальностей и при этом еще найти между ними максимум точек соприкосновения. Здесь особенно важно как можно больше усовершенствовать технику именно совместной работы; даже при полном гарантировании индивидуальности надо вместо культа ее требовать прежде всего совместной работы.

Можно представить себе, что отдельная личность без тени сомнения усваивает те или иные идеи, но, если творческий индивид воспринимает стимулирующую критику другого, работа подвигается еще успешнее и тем легче устанавливаются связи между всеми обширными задачами, которые возникают в совместном творчестве.

Сегодня персональное общение людей друг с другом, несмотря или, вернее, как раз из-за ненормального увеличения технических средств коммуникаций, зашло в тупик; большинство людей связаны между собой самым поверхностным образом, да и то либо с теми, кто похож на них, либо с друзьями. Но как самолет не может заменить нам наших ног, так и личное общение между людьми не может быть вытеснено мощным потоком профессиональной литературы и другими средствами информации. Личные воззрения и непосредственный обмен мнениями остаются незаменимыми для нас, людей. Наше усложненное восприятие действительности требует разрядки, так что и с этой стороны, я думаю, интенсивность концепции можно обусловить только согласованной совместно деятельностью.

При нынешнем изобилии художественных возможностей, а также технических и финансовых средств, предоставленных в наше распоряжение, современное поколение имеет все возможности создать такой содружественный коллектив и выразить новую архитектурную идею. Кажется, сегодня стоит произнести лишь несколько слов, чтобы творческие силы высвободились от изоляции и слились воедино. Лично я надеюсь, что эти силы освободятся и усилятся влиянием новой системы восприятия, приблизив осуществление наших общих чаяний по утверждению подлинно органичных форм жизни, в которых раскроется богатство творческих и духовных сил и их соответствие современности. Творческий импульс способен ответить на все эти потребности. Из слияния между собой таких сил вырастает новое единство культуры. Я думаю, что существует неограниченное число вариантов и возможностей взаимообъединения всех разнообразных деталей жизненной среды и достижения целостной картины нашего окружения – ясной и недвусмысленной. Что больше всего поражает нас в градостроительных ансамблях прошлого, как не то, что они воспринимаются как органичное целое с необыкновенно ясными и четко разделенными элементами? Именно это позволяло создать в городе богатую и интересную основу для развития многостороннего жизненного процесса, протекавшего в его стенах. Чем иначе объяснить чудо площади св. Марка в Венеции, этой жемчужины градостроительства прошлого? Это не какое-либо целиком задуманное произведение, как, например, площадь св. Петра Бернини, – здесь перед нами творение целого ряда зодчих, достигших единства части города, несмотря на стилевые различия и разнообразие используемых материалов. Эта необычайная целостность стала возможной постольку, поскольку никто из них не восставал против первоначальной идеи пространства площади и не пытался непременно использовать свои собственные формы. Площадь св. Марка идеальным образом демонстрирует мое кредо «единство в многообразии», к воплощению которого я стремился на протяжении всей моей жизни или по крайней мере хотел внести в решение этой задачи свой посильный вклад.

Традиции и преемственность в архитектуре (1964)

В нашу эпоху обновления всех критериев необходимо иногда остановиться, посмотреть, послушать. Обостренным критическим взглядом со стороны мы лучше сможем оценить наш собственный вклад и понять, в какой мере он отвечает требованиям нашего общества.

Прогресс в мире невозможен без лучшей индивидуальной подготовки и расширения круга знаний в рамках коллективного труда. Только так, и это доказано историей, куются и развиваются традиции и преемственность. Люди и коллективы, достижения которых отмечают эпоху, первыми воспринимают и выражают ее характер. Длительность и богатство исторической эволюции любого народа определяется большей или меньшей устойчивостью традиций. В США, где сплавилось столько рас и национальностей, основной костяк находится еще в состоянии развития. Поэтому не удивительно, что ни у кого нет уверенности в правильности методов подхода к разрешению проблем современной архитектуры. Мы продвигаемся «ощупью» по разным направлениям, чтобы найти наше собственное. Наша цивилизация еще молода, и совершенно естественно, что видимые доказательства в нашей специфической области еще недостаточно тверды и совсем не полны.

Каковы пути овладения основными направляющими линиями нашего развития, позволяющими отразить в зданиях и городах дух нашего времени? Как мы можем расценить в духе наших традиционных критериев и культурной преемственности наш собственный вклад?

В начале нашего века архитекторы воспитывались в убеждении, что их задачи заключаются в украшении индустриальной эпохи и в охране эстетических критериев предыдущих поколений. Они упускали из виду смысл действительных задач в современном обществе. . . Я вырос в этой атмосфере. К 1910 г. я почувствовал, что все это никогда не приведет к правдивому отражению нашей эпохи; я почувствовал необходимость коренного обновления нашей профессии: не только процесса архитектурного творчества, но и всех возможностей контролирования реального строительства, чтобы удовлетворить новым условиям жизни на основе современных технических структур.

Преследуя эти цели, я настаивал на том, что архитекторы должны стать на путь сборного строительства и что подготовка специалистов должна проводиться на значительно более широкой и современной базе, что впоследствии и было принято в Баухаузе. Эту мысль я развивал в различных условиях и странах, но нигде не встретил настоящего сочувствия. Перед второй мировой войной мы с некоторыми моими коллегами были обеспокоены критическим отношением большинства архитекторов к возможностям серийного строительства. Они предпочитали роль «декораторов», и даже в настоящее время, спустя пятьдесят лет, большая часть из них не убедилась ни в преимуществах сборного строительства, ни в необходимости изменить принципы воспитания архитекторов.

Если бы мы раньше поняли необходимость «визуального» развития учащихся в начальной школе, когда ребенок еще только начинает осознавать свои врожденные способности, если бы мы полнее постигли потребность нашей эпохи, мы бы скорее достигли той общности мыслей, которая необходима для определения основ рациональной организации современного жилища.

Слово «традиции» означает «передачу, продолжение». Это, конечно, не значит, что тип хорошего старинного жилища или прекрасный старый город могут удовлетворять современным требованиям.

Слишком пристальное внимание к прошлому мешает нам правильно ставить и решать современные проблемы. Тщательное изучение прошлого необходимо прежде всего для критического использования наследия.

Коллективный инстинкт далеко не полностью развит в нашей стране, а деятельность

редких отдельных интеллектов не внесла существенных изменений в общее положение вещей. Большинство из нас пребывает в эзотерическом уединении, воспринимая жизнь лишь через символические формы современной скульптуры и живописи. Создавая свои собственные островки культуры, сооружая музеи и другие символы цивилизации в городах, рост которых предоставлен воле случая, они считают, что передают культуру массам, оставаясь в стороне от тех мест, где во всем своем уродстве выявляется настоящее лицо нашего времени. Они не принимают участия в работе тех, кто уже давно пытается найти новые типы жилища для масс, которые тщетно дожидаются формирования своей собственной общественной среды.

Отсутствие визуальной культуры является одной из характерных черт среднего гражданина индустриальных стран всего мира, и это обстоятельство чрезвычайно вредит современной архитектуре. Только путем упорного воспитания масс в течение длительного промежутка времени можно преодолеть этот недостаток. Установление критериев является плодом напряженных усилий ряда поколений, направленных на то, чтобы научить народ чувствовать форму. Наше время требует обновления этих критериев, ранее отвечавших требованиям замкнутого круга. Оно требует установления критериев, пригодных для будущих поколений. Мы не узнаем этих требований до тех пор, пока в искусстве и архитектуре будем пользоваться символами и декорациями прошлого, которые в свое время являлись средствами рационального выражения общих правил. . .

Поскольку эволюция в архитектуре происходит волнообразно и всегда является реакцией на предыдущие течения, естественно, что за первыми проявлениями следует обогащение замысла, деталей, сочетания объемов и применения новой техники. Сравнивая типичную для 20-х гг. архитектуру, мы увидим, что основное различие заключается в растущей роли пластики объемов. Ритм каркасов, кривые оболочки, выступы и заглабления отдельных частей зданий ведут к богатству светотени, которого не может быть на плоских навесных стенах, характерных для определенного периода современной архитектуры.

Следуя этой позиции, мы рискуем прийти к новому эклектизму или к «сверхфункционализму». Нет ничего труднее, как добиться простоты, искренности и равновесия в решении архитектурных проблем без оглядки на прошлое, вызываемой привычкой применять хорошо известные школьные рецепты, как это часто делается в настоящее время.

Разрешение проблемы, заключающейся в том, что следует сохранять и что разрушать, волнует в настоящее время все города, гордящиеся своим историческим прошлым. Несомненно, наиболее ценные места и памятники должны по возможности учитываться проектами реконструкции. В некоторых городах, например в Риме, великолепно сумели сохранить старые кварталы, но такого результата можно добиться только в том случае, когда туристские интересы преобладают над другими. Без туристов, восхищающихся ее чудесами, Венеция, например, не могла бы сохранить свой первоначальный вид. Что же касается менее замечательных мест и памятников, то сохранять их становится все труднее. Для решения этой проблемы нет готового рецепта, в каждом случае она должна решаться в соответствии с конкретными условиями. В большинстве американских городов мало остатков старины, и проблемы их охраны значительно проще, чем в европейских и азиатских городах.

Если бы жители Манхэттена действительно хотели бы сохранить свою Парк-авеню, они должны были бы реагировать еще тогда, когда построили первый небоскреб, поскольку он отметил конец старой системы пропорций и порядка, которыми отличалась эта магистраль Нью-Йорка. Первая брешь в преемственности традиций была пробита, потому что муниципалитет пренебрег нарушением старой системы, ограничивающей высоту зданий на Парк-авеню. Отсутствие отпора в этот поворотный момент повело к анархическому развитию, вызванному спекуляцией. . .

В периодической печати нам преподносят букеты необыкновенных эффектов и сенсаций, а не тщательные поиски фундаментальных решений, подлежащих развитию, росту и повторению. В прежние времена любовь и старание вызывали к жизни такие анонимные, но отмеченные чувством общественного достоинства сооружения, которыми восхищаются и в наше время. Таковы улица Риволи в Париже, Бикон-стрит в Бостоне, жилые дома Браунстон в Нью-Йорке. В настоящее время архитекторы забросили эти «спокойные» ансамбли, они ввели такое разнообразие форм и технических достижений, что здания никогда не согласуются друг с другом, не образуют общего ритма и разрушают пропорции.

Чем другим можно объяснить безразличное отношение архитекторов к сборному строительству? Из-за боязни, что применение сборных конструкций пресечет поиски индивидуальной выразительности, большинство архитекторов держится в стороне. Этим объясняется и уродство наших жилых домов, построенных на коммерческих началах. Битву за

жилище мы почти проиграли, но мы рискуем потерять еще больше, если не решимся посмотреть в лицо основной проблеме строительства крупных жилых массивов, то есть тому препятствию, каковым является частная собственность на землю. Не подлежит сомнению, что общественные интересы организации города предполагают новые условия коллективной собственности. Усилия, направленные на поиски новой концепции градостроительства, которое восстановит необходимое для каждого города и района содержание и равновесие, должны вернуть нас к прежнему типу градостроителя, помогающего своей общине достигнуть определенной цели. Современный архитектор сам обездолил себя погоней за фантастическими проектами, которые не дают ничего, кроме возможности воздвигнуть памятник собственной славе.

Просматривая современные журналы, мы видим, как ничтожно мало значения придают включению нового здания в общий силуэт. Порядок соподчинения зданий, определение их места на плане города, подъездов к ним и большая или меньшая стоимость их содержания прежде решались централизованным управлением. Если мы не сумеем заменить старую авторитарную систему какой-либо другой, мы никогда не сможем создать условия для развития наших городов в соответствии с требованиями эпохи.

Строители прошлого сумели найти действенные решения жилищных проблем, выражавшие с известным благородством преобладающие характеристики своей общины.

Несмотря на обилие технических средств, которыми мы располагаем, архитекторы не приняли достаточных мер к тому, чтобы доказать преимущества сборного строительства. Не поддерживая активно эти методы строительства, они способствовали неудачным результатам строительства большинства новых жилых домов, не представляющих интереса, хотя и построенных на новых территориях. Можно было бы достичь действительного разнообразия, отсутствия монотонности, если бы архитекторы проявили интерес к разработке необходимых основ для сборных элементов, из которых можно создавать разные варианты жилых домов. К сожалению, этими проблемами занялись предприниматели, заинтересованные только в массовом производстве.

Чтобы достичь полного успеха, следует увеличить число сборных элементов, необходимых для жилищного строительства, различные размеры и форма которых соответствовали бы потребностям любой семьи. На основе стандартных элементов и при условии изготовления их индустриальным способом архитектор сможет создавать самые различные варианты. Такое предложение я внес еще в 1910 г. и до сих пор уверен, что оно правильно. Анархическому и бесконтрольному хаосу форм и красок индивидуальных жилых домов, противоречащих друг другу, будет противопоставлен объединенный единой мыслью сектор, например улица, которой можно придать определенный характер, где каждый дом в своих пропорциях, деталях, цвете, в соотношениях объемов и открытых пространств и т. д. гармонично впишется в окружение. Это будет не регламентация, а архитектурный порядок.

У нас имеются все возможности для осуществления наших целей. В том, что мы бездействуем, виноваты мы сами. Создание новых городов на девственных территориях часто расценивается как самонадеянная попытка нарушить естественную эволюцию. Преждевременная критика затемняет подлинный смысл этих начинаний. Совершенно очевидно, что на первых этапах строительства новый город представляет собой только скелет, который в будущем обрстет живой тканью. Об этом можно было бы сказать много, поскольку новые города редко строятся по неизменяемым планам; в действительности они формируются, и это неплохо, по неуловимым функциональным законам. Единство и эмоциональные связи такого города образуются не сразу, а только тогда, когда будут удовлетворены все основные потребности, то есть отнюдь не в момент его создания. Каковы бы ни были недостатки Чандигарха и Бразилиа, их существование – факт, с которым приходится считаться и который следует оценить по заслугам. Есть личности, способные проявить инициативу и выразить глубокий смысл жизни, оставляя будущим поколениям возможность продолжать начатое дело...

Комментарии

Круг тотальной архитектуры

(Scope of Total Architecture. New York. Harper and Bros, 1955)

Книга была переиздана в Лондоне в 1956 г. (George Allen and Unwin) и в Нью-Йорке в 1962 г. (Collier Books). При издании ее на других языках английское название оказалось почти непереводаемым. На немецком языке она вышла под заглавием «Architektur. Wege zu einer optischen Kultur» (Frankfurt-am-Main, Hamburg, Fischer, 1956; 1959), на испанском – «Alcances de la arquitectura integral» (Buenos Aires, 1956), на итальянском – «Architettura integrale» (Milano, 1959; 1963), на словацком – «Sinteza u architekturi» (Zagreb, 1961).

В журнале «Декоративное искусство СССР» (1965, №4) был опубликован частичный перевод этой книги с немецкого издания (выбор материала и перевод В. Тасалова).

В связи с тем, что часть глав книги была написана В. Гропиусом на немецком языке, а остальные – на английском, настоящий текст был сверен с обоими изданиями.

«Круг тотальной архитектуры» составлен из ряда уже публиковавшихся ранее статей В. Гропиуса и обработанных записей его публичных выступлений. В примечании к «Вступительному слову» В. Гропиус писал; «Появлением этой книги я обязан стараниям моей жены Изы Гропиус, урожденной Франк, которая выбрала и отредактировала материалы из моих архивов».

Отдельные главы этой книги в той или иной мере соответствуют следующим материалам:

Введение. –

Фрагмент из речи В. Гропиуса, произнесенной на его чествовании в день семидесятилетия (май 1953 г.) в Иллинойском технологическом институте (Чикаго).

Метод. –

Фрагмент из заявления, сделанного в связи со вступлением в должность профессора архитектуры Гарвардского университета (Кэмбридж, Массачусетс) для журнала «The Architectural Record».

Мое определение идеи Баухауза. –

См.: W. Gropius, The New Architecture and the Bauhaus, London, Faber and Faber, 1935; W. Gropius, Education toward Creative Design. – «The American Architect and Architecture», New York, 1937, May; «The Gropius Symposium, held at the American Academy of Arts and Sciences». – «Arts and Architecture», California, 1952, May.

Существует ли наука формообразования? –

См.: W. Gropius, Design Topics. – «Magazine of Art», 1947, December.

План воспитания архитектора. –

См.: W. Gropius, Training the Architect. – «Twice a Year», 1939, №2; W. Gropius, Le théâtre total. Plan pour un enseignement de l'architecture. – «L'Architecture d'aujourd'hui», 1950, février.

Взгляд на развитие современной архитектуры. –

См.: W. Gropius, The Formal and Technical Problems of Modern Architecture and Planning. – «The Journal of the Royal Institute of British Architects», London, 1934, 19 May.

Археология или архитектура для современных сооружений? –

См.: W. Gropius, Not Gothic but Modern for Our Colleges. – «The New York Times Magazine», 1949, 23 Okt.

Архитектор в нашем индустриальном обществе. –

См.: «Gropius Appraises Today's Architect». – «The Architectural Forum», New York, 1952, May.

Архитектор – слуга или вождь? –

См.: W. Gropius, Eight Steps toward a Solid Architecture. – «The Architectural Forum», New York, 1954, February.

Социологические предпосылки минимального жилья для городского промышленного населения. –

См.: W. Gropius, Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung. – «Die Justiz», 1930, Mai.

Низкое, среднее или высотное строительство? –

См.: «CIAM. Rationelle Bebauungsweisen. Flach-, Mittel-, oder Hochbau?», Berlin, Verlag Englert und Schlosser, 1931.

Общественное планирование. –

См.: W. Gropius und M. Wagner, A Program for City Reconstruction. – «The Architectural Forum», 1943, July; W. Gropius, Rebuilding Our Communities, Chicago, Paul Theobald, 1945; W. Gropius, Organic Neighborhood Planning. – «Housing and Town and Country Planning», Bulletin N 2, United Nations Department of Social Affairs, Lake Success, New York, 1949, April.

Проблемы «ядра» (общественный центр). –

См.: «CIAM. The Heart of the City», New York, Pellegrini and Cudaky, 1952.

Индустрия жилища. –

См.: «Ein Versuchhaus des Bauhauses in Weimar», Bauhausbücher, Bd 3, München, Albert Langen, 1924.

Выход из жилищной путаницы. –

См.: W. Gropius, Towards a Living Architecture Ornament and Modern Architecture. – «The American Architect and Architecture», 1938, January, February; W. Gropius and M. Wagner, How to Bring Forth an Ideal Solution of the Defense Housing Problem. – U. S. 77th Congress, 1st session, 1941, Vol. 17, pp. 6949-6956.

Сфера тотальной архитектуры. –

См.: W. Gropius, Architecture and Design in the Age of Science, New York, The Spiral Press, 1952; W. Gropius, Rebuilding Our Communities, Chicago, Paul Theobald, 1945; W. Gropius, Faith in Planning. – «Planning» (American Society of Planning Officials, Chicago), 1952.

Книга В. Гропиуса «Круг тотальной архитектуры» сразу после ее появления вызвала многочисленные отклики в архитектурных и художественных кругах многих стран мира. Ее рассматривали не только как подведение итогов многолетней теоретической работы создателя Баухауза и руководителя архитектурного отделения Гарвардского университета, но и как важный этап в развитии современной теории культуры. Среди специальных отзывов на эту книгу наиболее важные были опубликованы в следующих журналах: «Architectural and Engineering News», 1963, May; «Architectural Design», 1957, May; «Architectural Forum», СП, 1955, April; «Baumeister», 1957, N 4; «Bauen und Wohnen», 1957, Oktober; «Casabella», 1956, N 210; 1959, N 233; «Habitat», 1956, 27 February; «Kenchiku Bunka», X, 1955, July; «Kölner Stadtanzeiger», 1956, 8 September; «Mirador», 1957, 2 Juni; «New York Times», 1955, 6 March; «Progressive Architecture», XXXVI, 1955, N 216; «Saturday Review», 1955, 26 March, 1963, 23 May; «Werk», XLV, 1958, Februar; «Werkkunst». 1956, N 2-3.

При переводе на русский язык были сделаны незначительные сокращения.

Программа учреждения «Всеобщего домостроительного общества» на единой художественной основе

(Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m. b. H.)

Программа, отрывки из которой публикуются в данной книге, была написана В. Гропиусом в 1910 г., когда он работал в мастерской архитектора Петера Беренса, бывшего в то время художественным директором АЭГ (Всеобщего электротехнического общества). Полный текст Программы занимал примерно 28 машинописных страниц. Она была подготовлена для Вальтера Ратенау, генерального директора АЭГ, который был близок многим архитектурным и художественным идеям, получившим оформление в Германии в начале XX века. Общество, которое хотел видеть В. Гропиус, так и не было создано. Впервые Программа была опубликована в переводе на английский язык в 1961 г. в журнале «The Architectural Review» (1961, July, p. 49-51). Год спустя она была перепечатана в сборнике материалов Баухауза, подготовленном директором Архива Баухауза в Дармштадте, Гансом Винглером (см.: Н. Wingler, Bauhaus, Bramsche, 1962, S. 29-31).

В монографиях, посвященных творчеству В. Гропиуса и истории европейской архитектуры, эта Программа носит также название «Программа индустриализации жилого строительства».

Проблемы, поставленные В. Гропиусом в самом начале его самостоятельного творческого пути, продолжали волновать его в течение всей жизни. Это нашло отражение в целом ряде внутренних переключек различных теоретических положений, высказанных им как в Программе, так и в более поздних статьях и книгах, включая «Круг тотальной архитектуры» и статью «Традиции и преемственность» (1964).

При переводе Программы была сохранена система выбора отрывков, предложенная Г. Винглером.

Роль форм промышленной архитектуры в образовании стиля

(Der stilbildende Wert industrieller Bauformen)

Эта статья В. Гропиуса была опубликована в сборнике, посвященном художественным проблемам строительства транспортных и фабрично-заводских сооружений. Сборник вышел к открытию выставки Немецкого Веркбунда в Кёльне 1914 г. и имел общее заглавие «Das Verkehr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes». К этому времени В. Гропиус стал уже деятельным членом Веркбунда. В теоретических дискуссиях он принимал сторону Петра Беренса и Генри ван де Вельде, выступая за ответственность художника в создании предметного окружения в условиях стандартизации и механизации производства.

Ван де Вельде отмечал позднее, что в 1914 г. В. Гропиус показался ему наиболее интересным и здравомыслящим молодым художником, способным к теоретическому мышлению, так что он серьезно подумывал о возможности передать В. Гропиусу руководство Школой прикладного искусства в Веймаре, основанной им в 1908 г.

Предложения по созданию учебного заведения в качестве консультационной организации по художественным вопросам для промышленного, ремесленного и кустарного производств

(Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk)

31 июля 1915 г. Школа прикладного искусства в Веймаре, основанная бельгийским художником ван де Вельде, была закрыта и по решению веймарских властей была подчинена (как прикладное отделение) Высшей школе изобразительных искусств.

Поскольку В. Гропиуса уже ранее приглашали на пост руководителя Школы прикладного искусства, по решению веймарских властей ему было предложено составить программу перестройки всего характера обучения на этом отделении. В. Гропиус, который в это время был на Западном фронте, послал в Веймар публикуемые здесь «Предложения», но они оказались настолько неприемлемыми, что их оставили фактически без всякого ответа.

При сравнении этих «Предложений» с будущими программами Баухауза можно найти немало общего между ними.

Мысль о создании учебного заведения нового типа не покидала В. Гропиуса начиная с 1915 г.

Перевод «Предложений» сделан с издания: Н. Wingler, Bauhaus, S. 31-32.

Программа Государственного Баухауза в Веймаре

(«Programm des Staatlichen Bauhaus in Weimar», Weimar, Staatliches Bauhaus, Flugblatt, 1919)

Публикуемая Программа Баухауза является первым документом Баухауза, где были в четкой форме сформулированы его основные идеи.

Текст Программы был составлен В. Гропиусом. Вся Программа представляла собой рекламную брошюру из четырех листов. На обложке была напечатана гравюра Л. Фейнингера, изображающая собор, увенчанный звездами.

Выступление перед учащимися Государственного Баухауза на выставке студенческих работ в 1919 году

В июле 1919 г. (занятия в Баухаузе начались в апреле 1919 г.) в помещении Баухауза состоялась выставка студенческих работ бывшей Школы прикладного искусства и Высшей школы изобразительных искусств в Веймаре за период с 1916 по 1919 г.

Выступая перед учащимися, В. Гропиус стремился точнее ориентировать их на новые задачи и цели, провозглашаемые им в Баухаузе. Из сотрудников Баухауза, приглашенных в Веймар В. Гропиусом, были тогда Л. Файнингер, И. Иттен (он приехал со своими студентами) и Г. Маркс.

Перевод сделан с издания: Н. Wingler, Bauhaus, S. 46.

Устойчивость идеи Баухауза

(Die Tragfähigkeit des Bauhaus-Idee)

Данное выступление В. Гропиуса в 1922 г. было вызвано дискуссией, начавшейся между новыми преподавателями и педагогами старой Школы прикладного искусства, а также различным отношением учащихся и преподавателей к чисто формальным проблемам творчества. С этим совпало и усиление влияния на учащихся Баухауза голландской группы «Стиль». В 1921 г. Баухауз посетил Тео ван Дусбург, руководитель группы «Стиль», который позднее провел несколько «конкурирующих» курсов в Веймаре и Иене.

Перевод сделан с издания: Н. Wingler, Bauhaus, S. 64-65.

Идея и структура Баухауза

(Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses)

Программная статья В. Гропиуса, которая открывала книгу «Staatliches Bauhaus. Weimar, 1919–1923», Weimar – München, Bauhausverlag, 1923. Эта книга была выпущена к большой отчетной выставке Баухауза, которая была открыта в июле-сентябре 1923 г.

Книга была оформлена Л. Моголь-Надем и представляет собой значительный интерес с полиграфической точки зрения.

В издательском примечании указывалось, что на немецком языке выпущено 2600 экземпляров, предполагается выпустить также по 300 экземпляров книги на английском и русском языках. Однако о существовании русского издания книги пока неизвестно.

С этой статьей частично совпадает предисловие, написанное В. Гропиусом для книги «Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten», München, Albert Langen, 1924.

Предисловие было опубликовано на русском языке (перевод Е. А. Домбровской) в книге «Архитектура современного Запада», М., Изогиз, 1932, стр. 107–109.

Предисловие к книге «Постройки Баухауза в Дессау»

(«Bauhausbauten Dessau», München, Albert Langen, Bauhausbücher, N 12, 1930)

Эта книга – последняя из серии книг издательства Баухауза. Она вышла через два года после ухода В. Гропиуса из Баухауза, в то время, когда Г. Майер уже собирался переезжать в Советский Союз, а руководство Баухаузом переходило в руки Людвига Мис ван дер Роэ, одного из тогдашних руководителей Немецкого Веркбунда. Поэтому оценка Баухаузу, данная В. Гропиусом сразу после его ухода, представляет значительный интерес. Впоследствии, во времена лондонской эмиграции, В. Гропиус еще раз повторил ее в книге «Баухауз и новая архитектура».

Перевод дается с некоторыми сокращениями.

Речь на открытии Высшей школы формообразования в Ульме

В 1955 г. в Ульме состоялось торжественное открытие нового здания Высшей школы формообразования, построенного по проекту швейцарского архитектора и дизайнера Макса Билла. На открытие были приглашены многие архитекторы и дизайнеры, в том числе

Генри ван де Вельде, который в те годы жил в Швейцарии и работал над книгой «История моей жизни», как создатель Школы прикладного искусства в Веймаре, и В. Гропиус, как основатель Баухауза. Речь В. Гропиуса была опубликована вначале в журнале «Domus» (1955, novembre) на итальянском языке. В 1958 г. западногерманский журнал «Der Architect» (1958, №5), в номере, посвященном семидесятипятилетию В. Гропиуса, перепечатал эту речь на немецком языке. Данный перевод сделан с немецкого языка.

В сокращенном виде публиковалась в журналах «Arts and Architecture» (1955, Dec.) и «Journal of the American Institute of Architects» (1956, Aug.).

Роль архитектора в современном обществе

(Die Rolle des Architekten in der modernen Gesellschaft)

Данная статья представляет собой обработанный автором текст речи, произнесенной им по поводу получения премии имени Гёте во Франкфурте-на-Майне в конце августа 1961 г. Она была опубликована в западногерманском журнале «Bauen und Wohnen» (1961, September), откуда и сделан данный перевод.

При сравнении этой речи с другими выступлениями В. Гропиуса бросается в глаза совпадение с целым рядом положений, высказанных в них. Очевидно, В. Гропиус пользовался одними и теми же записями. Наиболее полно она совпадает с текстом речи, произнесенной им в мае 1961 г. в Колумбийском университете (Нью-Йорк). См. W. Gropius, Address upon Receiving the Honorary Degree of Doctor of Humane Letters from Columbia University, March 21, 1961.— «Arts and Architecture», 1961, May, pp. 14-15, 28-30.

Традиции и преемственность в архитектуре

(Tradition et continuité de l'architecture)

Выдержки из этой статьи, публикуемые в данной книге, переведены с французского языка и сверены с английским оригиналом. Целиком статья была напечатана В. Гропиусом в журнале «The Architectural Record», May, pp. 131-136; June, pp. 133-140; July, pp. 151-156. В том же году она была перепечатана во французском журнале «L'Architecture d'aujourd'hui», в номере, посвященном истории архитектуры XIX-XX вв. Зимой 1965 г. она появилась на русском языке в журнале «Современная архитектура», 1964, №3-4, стр. 64-68 (перевод УДК ОЗ «19» (430). Та же статья В. Гропиуса была напечатана в журнале «Werk und Zeit» (1964, Juli-August), в издании Немецкого Веркбунда на немецком языке.

Основные даты жизни и творчества В. Гропиуса

1883 (18 мая)

Родился в Берлине.

1904

Изучает архитектуру в Шарлоттенбурге (Берлин).

1907

Изучает архитектуру в Мюнхене.

1904–1905

Проходит военную службу в 15-м гусарском полку в Гамбурге.

1907

Работает над первыми собственными проектами жилых и сельскохозяйственных строений в Померании.

1908

Совершает путешествие по Испании.

1910

Работает ассистентом в архитектурной мастерской П. Беренса в Нейбабельсберге (Берлин). Совершает поездку по городам Англии и Австрии.

1910–1911

Строит архитектурный комплекс завода по производству металлических изделий для обувной промышленности «Фагусверк» в Альфельде-на-Лейне (в соавторстве с А. Мейером).

1911

Совершает большую поездку по странам Европы (посещает Италию, Францию, Англию, Данию). Вступает в Немецкий Веркбунд и Берлинский союз архитекторов.

1912

Вступает в Германский союз архитекторов.

1913

Оформляет павильон Немецкого Веркбунда на всемирной выставке в Генте (Бельгия) и получает за него золотую медаль выставки. Проектирует выставочное помещение Объединенных мастерских по изобразительному и прикладному искусству (Берлин). Проектирует оформление спальных железнодорожных вагонов нового типа, выпускаемых на заводах Кенигсберга, и легковых автомобилей для автомобильной фирмы в Кёльне. Проектирует ряд жилых и фабричных зданий в Виттенберге, Франкфурте-на-Майне, Позене, Вене, Берлине, в Померании (все в соавторстве с А. Мейером).

1914

Строит административно-фабричный корпус и зал для машин в качестве экспонатов выставки Немецкого Веркбунда в Кёльне (в соавторстве с А. Мейером). Строит фабричные, торговые и общественные сооружения в Померании. Получает приглашение со стороны Г. ван де Вельде занять его место руководителя Саксонско-Веймарской школы прикладного искусства.

1914–1918

Участвует в военных действиях на Западном фронте и получает ряд высших офицерских наград.

1916

По запросу Генерального штаба в Веймаре посылает с театра военных действий «Предложения по созданию учебного заведения в качестве консультационной организации по художественным вопросам для промышленного, ремесленного и кустарного производств», в

котором обосновывает необходимость реорганизовать художественные школы в Веймаре (проект был отклонен).

1918

Избран одним из руководителей Рабочего совета по искусству (Берлин). Назначается директором Саксонско-Веймарской школы прикладного искусства и Школы изящных искусств в Веймаре, которые преобразует в Государственный Баухауз.

1919

Официальное открытие Баухауза. Проектирует и строит совместно с учениками Баухауза дом Баумфельда в Берлине (проект в соавторстве с А. Мейером).

1921

Проектирует памятник жертвам Мартовского восстания в Веймаре. Выполняет конкурсный проект здания обувной фабрики в Эрфурте и получает вторую премию (в соавторстве с А. Мейером).

1923–1924

Строит здание муниципального театра в Иене и ряд жилых домов в Иене, Тюрингии, Берлине, Альфельде-на-Лейне, создает конкурсный проект здания редакции «Чикаго трибюн» (в соавторстве с А. Мейером). Делает модели стандартных домов-серий. Проектирует мебель, светильники.

1925

Строит новые корпуса завода «Фагусверк» и магазины в Альфельде-на-Лейне (в соавторстве с А. Мейером).

1925

Основывает учебное заведение Баухауз-Дессау. Получает звание профессора от имени правительства земли Анхальт.

1926

Строит совместно с учениками Баухауза здание Баухауза в Дессау (проект в соавторстве с А. Мейером).

1926

Оформляет выставку Немецкого Веркбунда в Стокгольме.

1928

Строит жилой поселок Тёртен в Дессау.

1927

Проектирует здание «Тотального театра» для Берлина в соответствии с идеями Э. Пискатора.

1928

Принимает участие в строительстве выставочного жилого поселка Вайсенхоф в Штутгарте. Покидает Баухауз. Совершает поездку в США. Начинает заниматься частной архитектурной практикой в своей мастерской в Берлине. Изучает проблемы современного градостроительства.

1929

Получает звание «доктор гонорис кауза» Технологического института в Ганновере. Приглашен в совет экспертов Государственного исследовательского института по экономическим вопросам строительства.

1929–1957

Вице-президент Международного конгресса современной архитектуры (СИАМ)⁵.

1929–1930

Проектирует рядовую застройку жилыми домами в районе Сименштадт под Берлином. Оформляет павильон Немецкого Веркбунда в Париже. Проектирует оформление легкового автомобиля «Адлер».

1930

Выполняет конкурсные проекты зданий театра для Харькова и Дворца Советов для Москвы.

1932

Проектирует рядовую жилую застройку в Карлсруэ.

1934

Разрабатывает применение неметаллических материалов в строительстве (в соавторстве с Й. Шмидтом). Эмигрирует из Германии в Англию.

1934–1937

⁵Начиная с 1828 г. В. Гропиус постоянно получает почетные степени и звания от самых различных институтов и творческих союзов разных стран. В настоящем указателе они не перечисляются.

- Занимается частной архитектурной практикой в Лондоне (в соавторстве с М. Фрайем).
1937
Переезжает на постоянное жительство в США (Саут-Линкольн, штат Массачусетс). Занимает пост профессора архитектуры в Высшей школе проектирования при Гарвардском университете (Кэмбридж, штат Массачусетс). Строит жилые здания в Кэмбридже (в соавторстве с М. Брейером).
1938–1952
Вице-президент Американского института архитекторов. Руководитель архитектурного отделения в Высшей школе проектирования при Гарвардском университете.
1939
Оформляет Пенсильванский павильон на Всемирной выставке в Нью-Йорке (в соавторстве с М. Брейером).
1941
Проектирует рядовую жилую застройку в Нью-Кенсингтон под Питтсбургом (в соавторстве с М. Брейером).
1942
Получает степень мастера искусств от Гарвардского университета. Проектирует ряд зданий для Линкольна (штат Массачусетс) (в соавторстве с К. Ваксманом).
1942–1952
Вице-президент Дженерал панель корпорейшн (Нью-Йорк).
1943–1945
Проектирует экспериментальные стандартные жилые дома для Лонг-Айленда (штат Калифорния) (в соавторстве с К. Ваксманом).
1946
Основывает Ассоциацию архитекторов (ТАС) в Кэмбридже (штат Массачусетс).
1947–1950
Строит ряд жилых домов в Кэмбридже и Лексингтоне (штат Массачусетс).
1948–1953
Руководитель комитета по образованию в СИАМ.
1949–1950
Проектирует корпус для аспирантов в Гарвардском университете (в соавторстве с Брауном, Лайфордом и Фробесом).
1950
Выполняет ряд проектов мебели для австрийской фирмы «Тонет».
1953
Проектирует здания «Бостон-центр» в Бостоне и офиса МакКормик в Чикаго.
1954
Три месяца живет в Японии. Совершает кругосветное путешествие.
1954–1959
Проектирует ряд зданий начальных школ для штата Массачусетс.
1955
Присутствует на открытии Высшей школы по формообразованию в Ульме (ФРГ).
1957
Проектирует здание для выставки «Интербау» в Зап. Берлине (совместно с «ТАС» и В. Эбергом).
1959
Получает золотую медаль Американского института архитекторов.
Основывает филиалы архитектурных бюро Ассоциации архитекторов (ТАС) в Нью-Йорке и Риме.
1961
Проектирует здание Монико на пл. Пикадилли в Лондоне.
1962
Строит здание посольства США в Афинах.
1962–1968
Проектирует и строит университет в Багдаде (совместно с «ТАС» и Р. МакМилланом), ряд жилых зданий, магазинов и общественных сооружений в разных городах мира.
1969 (5 июля)
Умер в Бостоне в возрасте 76 лет.

Указатель основных теоретических трудов В. Гропиуса

1910

Programm zur Gründung einer Allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m. b. H. (Manuskript). – H. Wingler, Bauhaus, Bramsche, 1962, S. 29-31.

1911

Sind beim Bau von Industriegebäuden künstlerische Gesichtspunkte mit praktischen und wirtschaftlichen vereinbar? – Leipzig, Verlag Poeschel und Trepte, 1911.

1913

Die Entwicklung moderner Industriebaukunst. – «Jahrbuch des deutschen Werkbundes», 1913, S. 17-22.

1914

Der stilbildende Wert industrieller Bauformen. – «Jahrbuch des deutschen Werkbundes», 1914, S. 29-32

1916

Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk m. b. H. (Manuskript). – H. Wingler, Bauhaus, S. 31-32.

1919

Arbeitsrat für Kunst, Berlin. – «Ja – Stimmen des Arbeitsrats für Kunst», Berlin, 1919, S. 26-29.

Baukunst in freien Volksstaat. – «Deutscher Almanach», 1919.

1920

Baugeist oder Krämerium? – «Der Qualitätsmarkt», Leipzig, 1920, N 1.

1923

Idee und Aufbaudes Staatlichen Bauhauses Weimar. – «Staatliches Bauhaus. Weimar, 1919–1923», Weimar – München, Bauhausverlag, 1923, S. 7–18.

1924

Wie wollen wir in Zukunft bauen? – «Wohnungsfürsorge», 1924, Bd 5, S. 152.

Baugeist der neuen Volksgemeinde. – «Glocke», 1924, Bd 10, S. 311.

1925

Grundsätze der Bauhausproduktion. – «Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten», München, Bauhausbücher, A. Langen, 1925.

Internationale Architektur, München, Bauhausbücher, Albert Langen, 1925.

Neue Bau-Gesinnung. – «Innendekoration», 1925, Bd 36, S. 134.

1926

Grundlinien für neues Bauen. – «Bau- und Werkkunst», Wien, 1926, S. 13-47.

Das Manifest der neuen Architektur. – «Stein, Holz, Eisen», 1926, 5 August.

Wie bauen wir billigere, bessere und schönere Wohnungen. – «Technische Erziehung», 1926.

Glasbau. – «Die Bauzeitung», 1926, Mai.

Das flache Dach (Internationale Umfrage, veranstaltet von W. Gropius) «Bauwelt, 1926, Bd 17, S 162-168, 223-227, 322-324, 361-362.

Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers and Künstlers. – «Die Form», 1926, März.

1927

Geistige und technische Voraussetzung der neuen Baukunst. – «Umschau», 1927, Bd 31, S. 909.

Geistige und technische Grundlagen des Wohnhauses. – «Stein, Holz, Eisen», 1927, 14 April.
Normung und Wohnungsnot. – «Technik und Wirtschaft», 1927, Bd 20, S. 7.

Systematische Vorarbeit für rationellen Wohnungsbau. – «Bauwelt», 1927, 3 März, S. 197–200.

Zum Streit um das flache Dach. – «Stein, Holz, Eisen», Bd 41, S. 125, 129, 191.

Wege zur fabrikatorischen Hausherstellung. – «Deutsches Werkbund. Bau und Wohnung». – «Die Wohnung», Stuttgart, Verlag Fr. Wedekind & C°, 1927, S. 59–67.

Vom moderne Theaterbau. – «Berliner Tageblatt», 1927, 2 November.

Der Grosse Baukasten. – «Das neue Frankfurt», 1927–1928, S. 25–30.

1928

Staffelung der Energien. Von der neuen Einstellung zur Arbeit. – «Innendekoration», 1928, Bd 39, S. 478–479.

Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie. – F. Block, «Probleme des Bauens», Bd 1, Potsdam, Muller & Kiepenhauer Verlag, 1928, S. 202–214.

1929

Der Gedanke der Rationalisierung in der Bauwirtschaft. – «Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungsgewesen», 1929, April, S. 14–26.

Nichteisenmetall – der Baustoff der Zukunft. – «Metallwirtschaft», 1929, Bd 8, S. 88–91,

Der Stahlbau. – «Stein, Holz, Eisen», 1929, N 14.

Siedlung in Stuttgart «Weissenhof». – «Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungsgewesen», 1929, Sonderheft N 6 S. 104–106, 133, 136, 144, 147, 148.

Versuchsiedlung in Dessau. – «Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungsgewesen», 1929, Sonderheft N 7, S. 1–136.

1930

Bauhausbauten Dessau, München, Albert Langen Verlag, 1930.

Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung. – «Die Justiz», 1930, Bd 5, H. 8.

Das Glas als Baustoff. – «Berlin am Morgen», 1930, 6 November. Grossiedlungen. – «Zentralblatt der Bauverwaltung», 1930, 26 März.

1931

Arquitectura Funcional: Conferencia de Walter Gropius en la residencia de estudiantes de Madrid. – «Arquitectura», 1931, N 2, pp. 51–62.

Was erhoffen wir vom russischen Städtebau. – «Neues Russland», 1931; Bd 8, H. 6/7, S. 57–61.

The Small House of: Today. – «Architectural Forum», 1931, vol. 54, pp. 226–278.

Flach-, Mittel-, Oder Hochbau? Referat vor dem dritten internationalen Kongress für Neues Bauen (CIAM, Brussel; Noventber 1931). – «Rationale Bauungswissen. Ergebnisse des dritten internationalen Kongresses für Neues Bauen», Hrsg. von S. Giedion, V. Bourgeois, C. von Eesteren und R. Steiger, Stuttgart, J. Hoffmann Verlag, 1931, S. 26–47.

Wohnhochhäuser im Grünen. Eisen grosstädtische Wohnform der Zukunft. – «Zentralblatt der Bauverwaltung», 1931, H. 49/50:

1934

The Formal and Technical Problems of Modern Architecture and Planning. – «Journal of the Royal Institute of British Architects», 1934, Vol. 41, pp. 679–694.

The Role of Reinforced Concrete in the Development of Modern Construction. – «Concrete Way», 1934, Vol. 7, N 3, pp. 119–133.

1935

The New Architecture and the Bauhaus, London, Faber and Faber, 1935.

1937

Essentials for Creative Design. Address at the Sixty-ninth Convention. «Octagon», 1937, N 7, pp. 43–47.

Education toward Creative Design. – American Architect and Architecture», 1937, May, pp. 26–30.

1938

Bauhaus 1919–1928 (H. Bayer, W. Gropius, Ise Gropius). New York, Museum of Modern Art, 1938.

Towards a Living Architecture: «Ornament and Modern Architecture. – «American Architect and Architecture», 1938, Vol. 152, January, pp. 21–22, February, pp. 23–24.

1939

Training the Architect. – «Twice a Year» 1939, N 2, pp. 142–151, 1940

Coordination in Design. – «Architectural Forum», 1940, Vol. 72, March, pp. 187–188.

1943

- A Program for City Reconstruction (with M. Wagner).- «Architectural Forum», 1943, Vol. 79, July, pp. 75-86.
- The Architect's Contribution to the Postwar Construction Program. - «Bay State Builder», 1943, Vol. 1, pp. 27-30, 36-37.
- 1945
- Rebuilding Our Communities, Chicago, Paul Tbeobald, 1945.
- Practical Field Experience in Building to be an Integral Part of an Architect's Training. - «Bay State Builder», 1945, July, pp. 3-4, 18.
- 1946
- Living Architecture or International Style? - «Design», Columbus, 1946, N 47, pp. 10-11.
- 1947
- Design Topics. - «Magazine of Art», 1947, December, pp. 298-304.
- UNO and the Architects. - «Architect and Building News», June, p. 232.
- Urbanism. - «Architect's Journal», 1947, Vol. 106, pp. 276-277.
- Progress in Housing. - «New York Times», 1947, 2 March.
- 1948
- Teaching the Arts of Design. - «College Art Journal», 1948, N 3, pp. 160-164.
- In Search of a New Monumentally. - «Architectural Review», Sept. pp. 117-128.
- 1949
- Not Gothic but Modern for Our Colleges. - «New York Times Magazine», 1949, 23 Oct., pp. 16-18.
- 1950
- Design and Industry (with L. Mies van der Rohe, Serge Chermayeff), Chicago, Illinois Institute of Technology, 1950, pp. 6-14.
- 1952
- Architecture and Design in the Age of Science, New York, The Spiral Press, 1952.
- The Architect within an Industrial Society. - «Chicago Chapter. A. I. A.», 1952, April, May.
- 1954
- Eight Steps toward a Solid Architecture. - «Architectural Forum», 1954, February, pp. 156-157, 178, 182.
- 1955
- Scope of Total Architecture, New York, Harper & Bros, 1955.
- Gestaltung von Museumsgebäuden. - «Jahresring», Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1955-1956.
- 1956
- Mastery of Space and Techniques. - «Progressive Architecture», 1955, March, pp. 12, 15-16.
- Discorso di Gropius alia inaugurazione della scuola di Ulm. - «Domus», 1955, November.
- 1958
- The Curse of Conformity: The Problem of Architecture in the Assembly-Line Age. - «Saturday Evening Post», 1958, 6 September, pp. 18-19, 51-52, 54.
- 1960
- Architecture in Japan. - Kenzo Tange, Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture, New Haven, Conn., Yale University Press and Zokeisha Publication, 1960.
- 1961
- Address upon Receiving the Honorary Degree of Doctor of Humane Letters from Columbia University, March 21, 1961. - «Arts and Architecture», 1961, May, pp. 14-15, 28-30.
- 1962
- The Architect as Superman (letter).- «Architectural Forum», 1962, May, p. 18.
- 1964
- Tradition and Continuity in Architecture. - «Architectural Record», 1964, May, pp. 131-136, June, pp. 133-140, July, pp. 151-156.
- 1965
- Architectural Details. - «Architectural Review», 1965, February, pp. 133-148.
- 1966
- Architects Collaborative. 1945-1966 (under ed.), New York Architectural Book Publication, 1966.
- 1969
- Apollo in the Democracy: the Cultural Obligation of the Architect. - «The Progressive Architecture», 1969, April, p. 156.
- 1970
- Apollo in der Demokratie, Mainz, Florian Kupferberg Verlag, 1970.

Вальтер Гропиус
Границы архитектуры

Редакторы В. Аронов, С. Александров
Художественный редактор М. Жуков
Оформление художника А. Троянкера
Технический редактор Г. Давидок
Корректор Н. Антокольская

Сдано в набор 29/V-1970 г.
Подписано к печати 5/III-1971 г.
Формат бумаги $84 \times 108^{1/32}$
Бумага типографская №1
Условных печатных листов 15,12
Учетно-издательских листов 14,793
Тираж 13 000 экз.
Изд. №17264
Издательство «Искусство», Москва К-51, Цветной бульвар, 25
Заказ №322
Тульская типография Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров
СССР, г. Тула, проспект им. В.И. Ленина, 109.
Цена 1 р. 04 к.