



Януб Вуек

Януб Вуек (род. в 1937 г.) в течение многолетней профессиональной деятельности проектировал центры ряда городов (Быдгощ, Лодзь, Влоцлавец, Петркув), районы жилой застройки в Лодзи (Теофилюв-Ц, Инфлянцка-II, вокзал Хойный, Радогощ-Восток, Януб), общественные здания (в том числе молодежный дом культуры в Быдгоще, центральный универмаг в Лодзи), а также торгово-бытовые комплексы для всех запроектированных им и построенных жилых районов (включая архитектурные и конструктивные системы).

Свои взгляды Я. Вуек высказывал в каталогах выставок и различных публикациях в специальных изданиях. Принимал участие во многих симпозиумах и конгрессах, в том числе международных. В 1960–1976 гг. оформлял экспозицию живописи и скульптуры в Музее современного искусства в Лодзи. В 1974–1978 гг. в Государственной высшей школе изящных искусств вел семинар по аранжировке архитектурного пространства, а с 1980 г. сотрудничает с кафедрой градостроительства и архитектуры Лодзинского политехнического института.

Януб Вуек Мифы и утопии архитектуры XX века

Януб Вуек

Мифы и утопии архитектуры XX века



Москва
Стройиздат 1990

МІТЫ І УТОПІЕ
ARCHITEKTURY
XX WIEKU

Jakub Wujek

Wydawnictwo Arkady

Януб Вуек

**Мифы и утопии
архитектуры XX века**

Перевод с польского
нанд. техн. наук М.В. Предтеченского

Под редакцией
нанд. философских наук В.Л. Глазычева

Москва Стройиздат 1990

ББК 85.11
В 88
УДК 72.036

Редактор — Л. Б. Мирчевская

В $\frac{4902010000-571}{047(01)-90}$ КБ—8—94—90

ISBN 5-274-00858-5 (СССР)
ISBN 83-213-3259-5 (Польша)

© Copyright by Arcady,
Warsaw 1986

© Перевод на русский
язык. М. В. Пред-
теченский. 1990.

© Предисловие к рус-
скому изданию.
В. Л. Глазычев. 1990.

Предисловие к русскому изданию

Предлагаемая читателю книга Якуба Вуека — одна из первых попыток окинуть взором всю пеструю череду событий в архитектуре до 1985 г., когда автор дописал последнюю страницу.

Трудно сказать, можно ли будет написать историю архитектуры академически бесстрастно где-то в 2015 г. Сейчас это очевидно невозможно, и хотя Вуек подчеркивает на последних страницах все значение титанов «современной» архитектуры, главное в его книге — отрицание их идеологии. Столь страстное отторжение всяческого «модернизма» выдает прежнюю любовь, и хотя автор не говорит этого прямо, явно, что в молодости он пережил период горячей увлеченности «корбюзианством». Иначе и не могло быть, коль скоро Вуек стал первокурсником архитектурного факультета Гданьского политехнического института в том самом 1956 г., когда в Польшу было покончено с тем помпезным неоклассицизмом, что был импортирован из Москвы в первые послевоенные годы и по сей день именуется там «соцреализмом».

Была отряхнута пыль с чудом уцелевших проектов польского архитектурного авангарда 30-х годов, а его тоже чудом пережившие войну и оккупацию адепты возглавили кафедры. У них учился Якуб Вуек. У них успел в течение года учиться и автор предисловия, попавший в Польшу «по обмену» в том же 1961 г., когда Вуек защищал диплом. За пять лет учебы автора в архитектурной школе упоение наново открытым «модернизмом» начало сменяться разочарованием в нем — скорее под влиянием статей в запад-

ных журналах, описывающих какой-то совсем новый опыт (Бакема, Утзон), чем от столкновения с практикой, не слишком спешившей с нововведениями.

Вуек неоднократно дает в тексте книги самоопределение задачи: свести счеты с «модернизмом», что делает «Мифы и утопии архитектуры XX века» любопытной антитезой апологии «модернизма» в книгах и статьях Бруно Дзеви, увы, до сих пор не переведенных на русский. Книга польского архитектора-практика содержит неплохой урок немалому числу доморожденных теоретиков, считающих для себя возможным судить об авангардистском искусстве XX в., не имея сколько-нибудь внятного представления о его философских корнях — о Фихте, Ницше, Гуссерле. Пожалуй, главное достоинство этой книги заключено в отчетливом понимании того, сколь сильной была зависимость Ф. Л. Райта, Ле Корбюзье, В. Татлина, В. Гропиуса, Миса ван дер Роэ или М. Гинзбурга от общего интеллектуального контекста эпохи, который они сами могли не замечать, потому что им дышали.

Внимание Вуека к футуризму, как-то оставшемуся за скобками в последние годы, представляется вполне оправданным. Давайте припомним Первый манифест футуризма Ф. Т. Маринетти: «...Не где-нибудь, а в Италии провозглашаем мы этот манифест. Он перевернет и спалит весь мир. Сегодня этим манифестом мы закладываем основы футуризма. Пора избавить Италию от всей этой заразы — историков, археологов, искусствоведов, антикваров... Для хилых, калек и арестантов — это еще куда ни шло. Может быть, для них старые добрые времена — как бальзам на раны... А нам все это ни к чему! Мы молодые, сильны, живем в полную силу, мы футуристы! А ну-ка, где там славные поджигатели с обожженными руками? Давайте-ка сюда! Давайте! Тащите огня к библиотечным полкам! Направьте воду из каналов в музей-

ные склепы и затопите их! И пусть течение уносит великие полотна! Хватайте кирки и лопаты! Крушите древние города!»

Это казалось литературным фанфаронством. Это было литературным эпатажем... Но урбанистические конструкции Ле Корбюзье, не будучи эпатажем, были ведь тем же самым! Принципиальное презрение к контексту, столь характерное для наших и польских конструктивистов или неофитов Баухауза, было — при всех различиях оттенков — тем же самым! Это разумно во всяком случае помнить. Периоды иконоборчества, по-видимому, необходимы в истории культуры, но вряд ли Винкельман, в 1764 г. обрушивавший проклятия на головы древних строителей «варварского» собора в Кюни, мог вообразить, что ученики его учеников через четверть века торжественно разрушат это «варварство» во имя прогресса и торжества Разума. Слово значило в истории архитектуры куда больше, чем это кажется тем, кто вполне удовлетворяется рассматриванием картинок в журналах. Книга Я. Вуека — об этом тоже.

«Мифы и утопии...» отнюдь не безупречны. Адресуя книгу читателю-архитектору и предполагая в нем немалое знание истории новейшего искусства, автор позволяет себе, может быть, излишний оптимизм, обходясь без расшифровок и уточнений. Компенсировать это трудно — пришлось бы писать столько примечаний, сколько приличествует публикации памятников литературной мысли. Так, читатель должен знать, что был «старый» Баухауз (в Веймаре) и «новый» (в Дессау) и что смена директора всякий раз разворачивала эту славную школу под углом по меньшей мере 45°, что «флирт с Виши» Ле Корбюзье означает очередную попытку мастера обрести государственного мецената для своих градостроительных идей в лице марионеточного правительства маршала Петена. Что под «регулирующим проектированием» подразумевается кон-

цепция создателя Калифорнийского центра проектирования среды Кристофера Александера, перечеркнувшего собственные усилия выстроить архитектурное проектирование по образцу машинных систем. Чтобы усомниться в справедливости использования выражения «декартова логика» для характеристики текстов Ле Корбюзье, необходимо иметь ясное представление о Декарте и его месте в становлении рационализма. Желательно знать о месте Веркбунда, основанного в 1907 г. и закрытого нацистами в 1933 г. в одно время с Баухаузом (не будь Веркбунда, не было бы Петера Беренса, у которого в одно время учились в мастерской и Ле Корбюзье, и Мис ван дер Роэ)... Якуб Вуек исходил из представления, что его читателю все это и многое другое известно хотя бы в общих чертах. И он прав, ибо уже изданные у нас книги такую возможность дают.

Советскому читателю, может быть, несколько странно читать историю возвышения, упадка, забвения и неоднократного «открытия» заново авангарда без упоминания В. Маяковского (Вуек говорит о Станиславе Щуке, игравшем в межвоенной Польше аналогичную роль) или, скажем, К. Мельникова. Право выбора принадлежит автору. Слишком уж бегло упомянут Луис Кан, обидно мало о Р. Роджерсе, Н. Фостере или Ф. Джонсоне, ни слова о Дж. Стирлинге — небольшая книга не может вместить всего. Зато в ней есть очень для нас важное: автор-поляк довольно близок и понятен, он рос, он работает в условиях весьма близких нашим, и все же угол зрения у него иной. Дело не только в личности автора, когда он пишет без привычных в нашей литературе восторженных придыханий по поводу знаменитостей. Он резок, даже агрессивен в суждениях, и именно это делает его книгу полезной.

В. Глазьев

От автора

Первый вариант «Мифов и утопий...» был опубликован в пяти номерах журнала «Архитектура» в 1983 г. Эта редакция существенно отличается от первой. За три года, истекших с момента журнальной публикации до издания книги, я имел возможность переработать текст. Мною пересмотрены также и иллюстрации; некоторые, оказавшиеся, на мой взгляд, лишними, исключены и добавлено несколько новых. Я сохранил цитаты. Оригинальные высказывания архитекторов, теоретиков и критиков подбирались целенаправленно. Они должны служить характеристикой языка, которым пользовались те, кто некогда вдохновлял творцов. Их аргументация, отличающаяся от нашей, дает столь необходимое чувство дистанции, отделяющей минувшие времена от сегодняшнего дня.

В заключение мне хотелось бы поблагодарить всех тех, чью бескорыстную доброжелательность я ощутил в ходе работы над «Мифами...», и в первую очередь дирекцию Музея современного искусства в Лодзи за помощь при подборе иллюстративного материала, а также всех, кто своими критическими замечаниями в процессе написания и редактирования книги способствовал устранению неясностей или очевидных ошибок в тексте.

Якуб Вуек

Колеи истории

Сегодня — в 80-х годах XX в. — критику модернистской архитектуры уже нельзя рассматривать как акт интеллектуального мужества; критик может быть уверен, что его голос будет лишь одним из многих, ибо мы избавились от иллюзий, записанных в Афинской хартии.

Мы оглядываемся вокруг себя с чувством смущения и, пожалуй, вины. Мы оглядываем свое окружение — среда исковеркана реализованными градостроительными принципами, изранена непонятными и чуждыми архитектурными формами и своим угнетающим видом напоминает кладбище идей, воплощенных в бетоне и стекле. Все чаще мы обвиняем модернистскую архитектуру во всех грехах, которые принесла с собой промышленная цивилизация. А в подтексте отождествляем ее с нашими несбывшимися (утопическими) мечтами, сваливаем на нее ответственность за предметную форму мечты, в которую уверовало общество XIX и XX вв. и для которой мы выполнили — лучше или хуже — все сценическое оформление.

Сегодня под знаменами антимодернистского «крестового похода» можно увидеть в одном ряду представителей разных поколений — пророков, которые несколько десятков лет назад обещали лучшее завтра; бескомпромиссных последователей религии «современности», которые после второй мировой войны застраивали все континенты новыми алтарями; их учеников и наследников, для которых современность была чем-то столь естественным, что мир мог начинаться

на первой и кончаться на последней странице «Библии», роль которой исполнял популярный архитектурный журнал; наконец, поколений, вырастающих во времена проверки «вечных и не подлежащих обсуждению истин» и только начинающих свою профессиональную деятельность. Я не собираюсь ни защищать «современное», ни особенно нападать на него. Необходимость постоянной проверки принятых и признанных истин очевидна. Беспокоит лишь характер протекания этого процесса.

В период между двумя мировыми войнами слишком легко была принята «новая» религия архитектуры, а сегодня слишком быстро происходит крещение неопитов «постмодерна». Пытаясь угнаться за постоянно меняющимися модами, мы можем не заметить, что находимся все время в одном и том же храме и продолжаем исполнять те же обряды. Мы лишь немного меняем слова повторяемых автоматически молитв, а иногда заменяем органиста, хор или оформление.

Мы двигаемся по колеям, проложенным нашими предшественниками. Выбраться из них значительно труднее, чем нам представляется, ибо стены их выложены из воспитания, привычек и автоматических рефлексов. Все новые книги, статьи, манифесты создали «шоры», ограничивающие наше профессиональное сознание. Бумажный пейзаж, построенный из проектов, стал частью нашей собственной действительности. Разобраться в ворохе слов и символов, которые сегодня означают нечто иное, чем когда они были оглашены впервые, трудно, и требуется немало времени.

В Польше этот процесс происходит в особо сложных условиях. Мы должны помнить, что период монументального классицизма 1949—1955 гг. уже по контрасту (сладость запретного плода) искусственно продлил наиболее радикальные тенденции периода

межвоенного «воющего» модернизма. Тогдашний — в конце 50-х годов — восторг перед «современностью» лег в основу упрощенного видения мира, составленного из отдельных произведений архитектурной мысли. Этот образ отпечатался в сознании нескольких последующих поколений.

Читаем в отчетном докладе Союза польских архитекторов времен «соцреализма», на Всепольском совещании архитекторов в 1956 г.: «Следуя верной тенденции к восстановлению и приспособлению исторических зданий и комплексов к новым потребностям, не предприняты меры, обеспечивающие взаимопроникновение современной и старой архитектуры, что выразилось в слепом повторении плотной застройки улицы Новый Свят¹. В заключительных рекомендациях по вопросам проектирования и строительства участники этого совещания требовали «... как можно скорее поставить задачу перехода к типовому проектированию, обеспечивающему разработку самых лучших проектов как отдельных элементов и секций, так и зданий в целом, какие только могут создать польские архитекторы². Все это должно было быть «обеспечено» с помощью домостроительных комбинатов, ибо «важнейшей проблемой ближайшего будущего является разработка типовых проектов, создание заводов по производству сборных конструкций разных типов и разной мощности³. Эти слова были написаны:

в том году, когда на Международном конгрессе по современной архитектуре в Дубровнике Ле Корбюзье официально огласил окончание «героического» периода в модернизме, а архитекторы-диссиденты, объединившиеся вокруг Якоба Бакемы, начали готовить конгресс «Тим Х», состоявшийся через три года (в 1959 г.) в Оттерло под примечательным названием «Группа по исследованию социальных и визуальных связей»;

за год до того, как Ээро Сааринен объявил

Йорна Утциона победителем международного конкурса проектов здания оперного театра в Сиднее (1957) — здания, ставшего символом бунта целого поколения американских архитекторов против Гропиуса и его группы из «старого» и «нового» Баухауза;

за шесть лет до великого обвинения в адрес модернистской идеологии, выдвинутого Джейн Джекобс в ее книге «Жизнь и смерть больших американских городов» (1962);

через пятнадцать лет после написания ярлым апостолом модернизма и многолетним секретарем CIAM* Зигфридом Гидионом его мемуаров «Пространство, время, архитектура — рождение новой традиции» (1941) и за двенадцать лет до их первого издания в Польше;

через пять лет после того, как Минору Ямасаки запроектировал жилой комплекс в Сент-Луисе (шт. Миссури) в соответствии со всеми критериями чистого модернизма 30-х годов, получивший премию Американского института архитектуры (1951), и за шестнадцать лет до того, как весь этот комплекс был взорван (15 июля 1972 г. в 15 часов 32 мин) как очаг преступности и причина распада социальных связей в районе. Его уничтожение рассматривается как символическая дата с точностью до года, дня, часа и даже минуты, обозначившая окончательный упадок и конец утопий модернизма;

за двенадцать лет до провозглашения в Польше абсолютного господства жилых строительных систем и секций, т. е. до бюрократического осуществления идеи Афинской хартии, плодоносившего торжественными открытиями все новых и новых «домостроительных комбинатов».

Негативные последствия, вызванные духовной

* Congres International de l'Architecture Moderne (Международный конгресс по современной архитектуре).

нищетоу «соцреализма», а также запаздыванием или отсутствием информации, в польских условиях усугублялись частичным, никогда не доводимым до конца воплощением идей в строительстве. Невозможность опробовать проектные замыслы на практике искусственно продлевалась (и продлевает по сей день) жизненность идей, которые в других условиях — после практической проверки — были бы отброшены или видоизменены.

От того, насколько мы отдаем себе отчет в наезженности колеей, определяющих наше движение вперед, зависит, сможем ли мы выбраться из них или будем двигаться только по ним, ограничиваясь мнимыми или малозначительными шагами в стороны. Труднее всего бороться с собственными представлениями. Большинство ограничений, которые мы себе назначаем, берут начало в мифах и утопиях, и выполняем их мы часто бессознательно, будучи убеждены, что так и должно быть, что таков естественный порядок на этом свете. А всегда ли? Если бы мы хотели предпринять хотя бы частичную попытку определения мифов, утопий и невидимых барьеров, то в первую очередь нам следует задуматься над задачами и ролью, которые мы придаем творчеству и творцам.

Глава I

Миф творца

Вера и интуиция

В рецензии на Салон искусств 1863 г. Шарль Бодлер написал, что «по сравнению с гением публики — это часы, которые отстают». В этом кратком, но образном суждении он выразил убеждение поколения, выросшего из романтизма (а это убеждение, что тут скрывать, существует и сегодня), в том, что мир делится на творцов и всех прочих, причем творцы не только знают лучше других, но и имеют моральное право навязывать другим свою волю.

Всегда ли так было?

Разве всегда на протяжении долгой истории искусства произведения творцов ставили рядовую личность в толпу ничего не понимающих и растерянных потребителей? На мой взгляд, нет.

Сравнение, сделанное автором «Цветов зла», раньше было бы непонятным. Никто не возражает, что Леонардо да Винчи и Микеланджело заслуживают называться гениями. Почему же каждое их произведение было предметом обсуждения, восхищения и принималось одобрительно? Почему этюды обоих мастеров к будущим фрескам зала Большого совета Палаццо Веккьо были предметом паломничества тысяч флорентийцев, взволнованных необычным поединком великих земляков? Да потому, что и мастера, и публика знали неписанные правила игры: творцы, знали, что их труд будет оцениваться публикой, а публике в свою очередь были известны критерии, которых будут придерживаться в своей работе художники.

Среди тех, кто рассматривал работы Леонардо да Винчи и Микеланджело, был Рафаэль. Он присмат-



1. При работе над «Снятием с креста» Андрея Мантенья знал все условия, которым должно отвечать искусство. Его мастерство было основано не на отрицании всех принципов, а на расширении границ условности (показ тела в перспективе).

ривался к их работе так же, как и они в молодости подсматривали приемы своих учителей. Рафаэль делал это и позже, когда изучал творения своего старшего коллеги на сводах Сикстинской капеллы, чтобы затем воплотить свои впечатления в собственных стансах.

Микеланджело был для него уже «историей», однако Рафаэль поступал иначе, чем художники XIX и XX вв., которые жили только сегодняшним и завтрашним днем.

Жорж Брак считал Матисса старцем, когда писал:

«Разве он не был старше нас на пятнадцать лет? Свою истину он уже нашел и не мог понять того упорства, с каким мы искали другую»⁴.

Футуристы в «Техническом манифесте футуристической живописи» провозглашали: «В искусстве все условно, а вчерашние истины для нас являются ложью»⁵.

Александр Родченко в 1921 г. призывал: «Долой искусство как надменное расточительство таланта в бессмысленной жизни»⁶.

“LA TEATRAL”
 Società di Attivazione - Teatro Nuovo - Associazione Musicale
 Teatro per il popolo - Teatro di tutti - Roma

TEATRO COSTANZI
 ROMA
 Grande Salone Teatrale (Carnegie-Romano) (1913)

Domenica 9 Marzo 1913
 alle ore XI prec.

GRANDE SERATA
FUTURISTA

PROGRAMMA

1. **INNO ALLA VITA**
 Sinfonia futurista del maestro **Isidoro Prentello**
 in pace dall'orchestra del Concerto e della dell'Auditorium

2. **La Poesia nuova di Paolo Buzzi.**
La Fontana malata di **Aldo Palazzeschi.**
L'orologio ed il suicida di **A. Palazzeschi.**
Colopro generale di **Luigi Folgore.**
Sidi Messari di **F. T. Marinetti.**

Questo spettacolo futurista vorrebbe denominato dal Poeta

F. T. MARINETTI

3. **Il pittore e scultore futurista.**
UMBERTO BOCCIONI
 parlare della "Pittura e Scultura futurista."

4. **CONSIGLIO AI ROMANI**
 di **F. T. MARINETTI.**

PREZZI

1 Lira - INGRESSO - Lire 1

2. Выступления футуристов, называвшиеся представлениями, для шокирования публики происходили и в театрах. За 1 лиру в 1913 г. можно было увидеть своими глазами известные всей Италии личности, послушать стихи Маринетти, посмотреть картины Боччони



3. Благодаря немому кино Рудольф Валентино стал символом героя. Вождь, идол, избранник — те характеристики, которые прославлял романтизм, нашли, пожалуй, наиболее полное олицетворение в этих однозначных и нравоучительных историях большого мифа

Эти три высказывания свидетельствуют о путях и этапах эволюции мышления творцов в начале XX в.: поиск индивидуализма, отрицание прошлого, сомнение в самом искусстве во имя организации жизни для безымянных толп.

Столь принципиальные перемены в понимании роли творца, разумеется, произошли не в одночасье. Принципы, отраженные в высказываниях Брака, футуристов или Родченко, были результатом эволюции, произошедшей в понимании роли и задач, стоящих перед существом, которое называется человек.

Именно в эти сферы наиболее интенсивно проникает философия. Ее идеи невозможно переложить непосредственно на язык искусства, в связи с чем они кодируются в виде абстрактных понятий. Такие понятия, как бытие, материя, действительность, душа, с большим трудом поддаются выражению в кирпиче и камне или с помощью кисти.

Многие творцы, отвечая на вопросы относительно исповедуемой ими философии, не могут дать четкого ответа, пользуясь характерным для своей среды языком. Они не отдают себе отчета в том, что высказываемые ими взгляды являются плодом доктрин, составляющих «систему кровообращения» культуры; эти доктрины образуют почву, на которой произрастают их собственные мысли и позиции.

Пытаясь понять мотивировки творцов, работавших в начале XX в., необходимо перенестись на целых двести лет назад, т. е. в эпоху Просвещения.

Не прибегая к напоминанию столь известных фактов, как развитие промышленности и возникновение новых общественных классов, можно отметить, что эмпиризм, провозглашавший приоритет опыта над доктриной, был первым в современной философии рационалистическим течением. Он освобождал человека от функций актера, декламирующего в мировом театре заранее заданную ему роль, предлагая ему взамен положение драматурга, режиссера, художника-оформителя.

Быть автором сценария, по которому сложатся земные судьбы, быть сценографом, организующим пространство для жизни миллионов, быть режиссером, указующим массам жить так, а не иначе, — вот цель которой хотел достичь художественный авангард нового времени.

Рационализм Вольтера, Даламбера и Дидро стал мишенью бурной критики и в начале XIX в. уступил свое место целому ряду последовательно сменявших друг друга идеалистических доктрин. Идеи просвещения, жажда изменить плохо устроенный мир получили подкрепление в подходах, опирающихся на веру и интуицию, согласно которым, если теория не соответствует фактам, подбирают факты, а не теорию. Первым в длинном перечне романтических идеалистов стоял Фихте. Этот духовный отец Гегеля, живший на рубеже

UND
SIE
BEWEGT
SICH
DOCH!

FREIE
DEUTSCHE
DICHTUNG



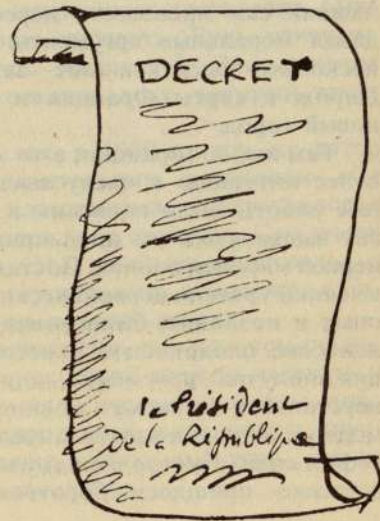
4. Джон Хартфильд на обложке томика антифашистской поэзии (1938) средствами фотомонтажа создал портрет действительности, которую начинали рисовать еще Фихте, Гегель, Ницше...

XVIII и XIX вв., пытался освободить человека от иерархической системы зависимостей, в которой расположились все его философии: античная, средневековая и новая. Фихте считал, что этого можно было достичь действием. Важнейшим было «дело», ибо не субстанция, душа или идея, а именно дело было началом мира; «делом» можно все изменить, действием можно улучшить или испортить мир.

Это концепция, запирающая философским ключом все и весьма распространенные в прошлом сомнения и колебания: — Нужно делать (!) — Дело сотворило мир (!) — У нас такой же шанс (!) — Давайте делать... Проектирование здания — это ничего не значащий эпизод, и лишь изображение жилого пояса от Парижа до Урала становится «делом», равнозначным чуть ли не новому сотворению мира. •

Фихте подсказал Гегелю аргументы для диалектической трактовки мира, создал базу для «Философии истории» и «Философии религии», в которых механизм, определяемый принципом «тезис, антитезис, синтез», прекрасно интерпретировал прошлое, но (как и большинство более поздних доктрин) оказывался неприменимым к будущему. Сто лет спустя именно такое видение мира скопировал Ле Корбюзье, провозгласив: «Революция в архитектуре уже свершилась, пришло время великих дел»⁷.

Со смертью Гегеля в 1831 г. пришел конец и великих философских систем; эта дата означает также и конец романтизма, романтического жеста, подхваченного у Фихте, и «поступка» Конрада и Кордиана; это начало эпохи частных доктрин, выдвигавшихся приходившими на смену друг другу «реформаторами» мира.



5. Для Ле Корбюзье в 1930 г. снос половины Парижа представлялся столь же простым делом, как и нарисовать декрет президента Французской Республики о насильственном осуществлении этой идеи

Примерно в 1830 г. в философии стали распространяться идеи Конта, Милса и Маркса, которые направили развитие современной мысли на поиски, по примеру Сен-Симона, путей к всеобщему счастью человечества во имя Человечества, Прогресса, Гармонии.

Идеи, пропагандируемые в «Курсе позитивной философии» Конта — наиболее выразительном философском труде того времени, проникали в лексикон журналистов, ученых и политиков. Ведь это те же лозунги, которые спустя 60 лет написал на своих знаменах архитектурный авангард. И чтобы осуществить эти возвышенные намерения, следовало дать шанс людям-титанам.

Карлейль в Англии провозглашает культ героя и определяет историю как сумму последовательных биографий. Как стать титаном? Этому учил Ницше, о котором Тартакевич писал, что он был «почитателем силы и апостолом беспощадности». Ницше, желавший сам произвести переоценку всех ценностей, давал моральные аргументы людям, которые через несколько десятков лет захотят стереть старый Париж с карты Франции и вместо него построить новый город.

Там же, во Франции, в то же самое время Бергсон отнес интуицию к числу высших законов. Его главные работы были написаны в 1890—1898 гг., а расцвет выдвинутых им идей пришелся на период перед первой мировой войной. Постановка интуиции на более высокий уровень иерархических ценностей, чем разум, опыт и познание, была новинкой, которая оказалась наиболее плодотворной в истории искусств. «Художник получил аргументы для отрицания сущего и неустанного поиска новинок». Бергсонизм был моден в широких кругах интеллигенции, и если философия очень быстро стряхнула с себя его влияние, то эстетике пришлось бороться с ним значительно

дольше. Именно Бергсон подсказал, а Пикассо провозгласил: «Я не ищу, я нахожу». Поколение людей, которых история бросила в окопы первой мировой войны, приняло как свои собственные взгляды человека, превозносящего интуицию, провозглашающего культ жизни, витальность и переменчивость, обосновывающего необходимость подчинения интеллекта чувствам. «Я закрываю глаза, чтобы видеть, не понимая» — писал в 1899 г. Гоген в одном из своих писем с Таити⁸.

Многократно цитируемое поклонниками абстракционизма высказывание Мориса Денис (1890 г.): «Следует помнить, что картина, прежде чем она станет боевым конем, обнаженной женщиной или каким-либо иным сюжетом, есть в первую очередь плоская поверхность, покрытая краской в определенном порядке», по моему убеждению, не является самым важным фрагментом текста «Определения неотрадиционализма». Куда более значительным представляется утверждение: «Будь искренним: достаточно быть искренним, чтобы хорошо рисовать. Будь наивным. Делай бездумно то, что видится»⁹. Это похвала инстинкту и чувствам, похвала духу, который заменяет собой все.

Через девятнадцать лет, в 1909 г., тот же автор в очерке под многозначительным названием «От Гогена и Ван Гога до классицизма» сформулировал мысли прямо противоположного свойства. Сам очерк также написан иначе. Это уже не проповедь, а лишь эссе, где автор предупреждает, что может ошибиться и натолкнуться на правоту других.

Да, прошло немало времени, прежде чем он написал: «...Произведение искусства должно задевать и волновать всех людей, а классические шедевры, либо отражающие в конденсированном виде целую цивилизацию, либо создающие новую культуру, имеют ценность всеобщности, абсолюта»¹⁰.

Большинство художественных течений прошло ту же эволюцию: сначала спесивые слова, затем попытки осуществления и, наконец, время размышлений.

Однако первоначально — у всех, как рефрен — вера в дело, очевидно выбранная интуитивно, придавала уверенность при осуществлении перемен, которые даже разум хотел бы поставить под сомнение. Вера в действие, вера в будущее, вера в собственные взгляды, призвание, необходимость.

Придание интуиции такого же значения, какое еще столь недавно энциклопедисты придавали Разуму, приводило в первую очередь к избавлению от прошлого. Его нужно было отбросить так, как выбрасывают старые и ненужные вещи; интуиция ни в коем случае не могла иметь контактов с прошлым.

Прошлое можно было только изучать. В нем не было места для жизни, для творческих блужданий ума. Даже настоящее не могло этого предложить. Настоящую жизнь могло обещать только Будущее. Все, что должно было быть новым, иным, грядущим, должно порождаться силой воображения творца.

Именно бергсонизм подсказал названия, вошедшие в лексикон современного искусства и так или иначе связанные с настоящим или будущим: новое искусство (*Art Nouveau*), футуризм, конструктивизм, новый дух (*Esprit Nouveau*), современная архитектура, Презенс (*Præsens*) — вот лишь некоторые из длинного перечня подобных слов, семантически связанных с фиксацией Времени.

Одной из наиболее интересных разновидностей идеализма XIX в. была немецкая феноменология, влияние которой на творческие позиции и подходы ощущается и сегодня. При кажущемся рационализме феноменология создавала интеллектуальные конструкции, осуществление которых возможно лишь в мире утопии. Ее создатели — Гуссерль и Шелер — стремились опереть мышление своих современников на

непоколебимые основы, которые дадут новое начало всей последующей интеллектуальной деятельности. Поскольку такой науки не было, ее нужно было выдумать и внедрить в жизнь. Как писал Татаркевич, это должна была быть главная наука, и только за ней могут пойти все остальные. Поставляя принципы для других наук, себе самой она не должна создавать принципов, ибо, если бы она их создавала, то потребовала бы для себя фундамента и не могла бы быть фундаментом для других наук. Наука без принципов — это было первым ее свойством. Она должна была отказаться от всяких гипотез и построений, ограничиваясь лишь констатацией того, что несомненно. Она должна была стать наукой без конструирования, лишь подтверждающей очевидное.

Другой не менее важной особенностью феноменологии является интерес к сущности явления, что возможно при наперед принятом отказе от влияния каких-либо факторов на данное явление. Феноменология исследует проблемы в себе, освобожденные от бесконечного множества крупных и мелких определяющих факторов.

При этом познание мира предполагалось возможным только при отрицании культуры, уровня общественного развития, привычек, т. е. всего того, что называлось контекстом. Такая позиция должна была привести создателей феноменологии и их продолжателей к забавному сочетанию веры в свое призвание с убежденностью в безошибочности собственной интуиции. Только это сочетание служило опорой для «истинности» принятых принципов — давало уверенность, что создаваемая мыслительная конструкция является той самой, одной-единственной, которую ждет весь мир. В отличие от Бергсона (у которого интуиция обуславливала выбор метода постижения истины) Гуссерль и Шелер интуитивным полагали все, даже истину. Главным упреком, который адресовали им совре-

менники, было вполне обоснованное подозрение в догматизме. Феноменология не только предложила эффективный инструмент анализа сложных явлений мира на рубеже XIX и XX вв., но и (это, пожалуй, даже важнее) утвердила целое поколение творцов в убеждении, что они могут строить мир с самого начала, от нуля, а их истины будут основой для всех последующих воззрений. Деятельность архитектурного авангарда, предполагавшая решение проблем современного мира путем отыскания последовательных частичных решений, не могла принести ожидаемого эффекта. Трактовка проблематики — в особенности градостроительной — как системы уравнений с одним неизвестным сказывается и сегодня, а ее эффекты можно видеть в окне:

улицы городов XIX в. не приспособлены для автомобильного движения — «следует» ликвидировать улицы;

капиталистическая застройка с дворами-колодцами ухудшает гигиенические условия проживания людей — «следует» покончить с соединением зданий, они должны стоять свободно в пространстве;

жилища требуют света — «следует» проектировать только здания по оси север — юг, в которых окна выходят на восток и запад, и т. д., и т. п.

Иллюзорный рационализм и пренебрежение к привычкам и традициям создавали образцы проектных решений — новые колеи, по которым начала свои скитания современная архитектурная мысль. Представляется, что подчеркиваемая многими авторами декартова логика Ле Корбюзье значительно больше обязана идеям Гуссерля и Шелера, чем автору «Трактата о методе».

В кратком обзоре основных философских течений конца прошлого и начала нынешнего веков необходимо вспомнить и об Америке.

К тому времени Америка очнулась от шока граж-

данской войны. Лозунгом дня стала индивидуальность. Сколачивались состояния, на карте страны возникали и исчезали города, изобретатели меняли повседневную жизнь. На этой почве вырос прагматизм Джеймса, в котором, как в линзе, сфокусировались все комплексы и мечты молодого народа: пренебрежение прошлым, уважение к индивидуальности, характеру, моральное оправдание всех поступков, приносящих желаемый эффект.

Гегельянство, позитивизм, марксизм, интуитивизм, феноменология, прагматизм, а также английская школа с трудами Бертрانا Рассела (который в своей главной работе «Основания математики», написанной в 1910—1913 гг., пытается затворить мир в числа и все доказать только ими) создавали основы для совершенно нового понимания роли и назначения творцов.

Поставленные «рядом» или «выше» общества, они собирались с силами для осуществления своих замыслов. Сначала они хотели рушить, чтобы затем воплотить свое видение мира. Каждый имел на это «право». Именно XIX век создал нравственную опору для всевозможных «измов», которые прошли, проходят и будут проходить через современную историю искусства.

«Непохожее всегда лучше»

Сегодня, в эпоху буйного индивидуализма и одновременно интереса к прошлому, нам трудно понять творцов минувших времен, которые не только не воевали со своими предшественниками, но и открыто ссылались на их воззрения, объявляя себя их верными учениками и продолжателями.

Виньола писал: «Занимаясь столько лет в разных странах искусством Архитектуры, я считал необходимым, если речь шла о практическом применении ар-

хитектурных ордеров, изучать воззрения всех писателей, каких только было можно, и, сравнивая их между собой, а также с сохранившимися античными произведениями, я пытался вывести из них принцип, на который я мог бы опираться в уверенности, что он полностью или большей частью должен удовлетворять знатока этого искусства»¹¹.

Подобные мысли были естественны и для Витрувия, Палладио, Альберти. Авторы великих трудов о строительном искусстве передавали преемникам все свои знания в надежде, что они позволят им приблизиться к мастерству, к идеалу красоты. «Есть только один путь, который вознесет нас на вершины величия, где никто не сможет подражать нам,— это путь подражания античности»,— писал Иоганн Иоахим Винкельман. В его «Истории античного искусства», изданной в 1764 г., подводились итоги четырехсотлетней завроженности культурной древности, предпринималась попытка разделения прошлого на периоды в искусстве, прославлялись Греция и Рим, а готика безапелляционно объявлялась варварством. Теории Винкельмана сыграли огромную роль в развитии художественного сознания конца XVIII и начала XIX в. Они стали своего рода десятью заповедями для целого поколения творцов той эпохи, определяя роль и обязанности художника.

Искусство должно было наиболее совершенным образом пользоваться правилами, разработанными предшественниками и повсеместно принятыми обществом. Опора на прошлое давала уверенность, что создаваемые произведения проживут столь же долго, как шедевры Фидия и Праксителя.

Здания, имевшие осевую или центральную композицию, на фасадах украшались полным набором элементов и деталей, напрямую заимствованных из архитектуры Греции, Рима и итальянского Возрождения, и являлись продолжением архитектуры, вырос-



6. «Похищение сабинянок» Давида. По поводу этого полотна язвил Стендаль, задавая вопрос, действительно ли солдатам удобно день и ночь маршировать одетыми только в шлемы, мечи и щиты

шей из интереса к раскопкам Геркуланума и Помпеи.

Скульпторы создавали идеализированные фигуры родом из античных сюжетов или искусственно привязанные к той эпохе (например, «Делал и Икар», «Три грации» или Наполеон I в виде Аполлона Кановы). Живопись — это огромные полотна, полные театрального пафоса и статичности, это господство Давида с его римлянами, похищающими сабинянок, или кланущимися Горациями.

Некритическое восхищение античностью должно было вызвать обратные реакции. Мастера XIX в., поучаемые записанными в «Энциклопедии» лозунгами, что только они отвечают за свои произведения, начали революцию, далеко идущих последствий

которой они не могли предвидеть даже в самых смелых своих ожиданиях.

Романтизм! Выросший на идеалах просвещения, он стал его отрицанием. Он означал крушение веры в познание и преобразование мира с помощью разума, отвергал почтение к книжной мудрости, провозглашал индивидуализм и культ собственного чувства.

Творцы начали обрывать одну нить преемствования за другой; личным примером они утвердили образцы поведения, действующие и поныне, вроде вызывающей манеры одеваться у первокурсников художественных вузов.

Расцвет романтизма приходится на 20—30-е годы XIX в. Этот период отмечен необычайными достижениями во всех областях искусства, однако символом его стала прежде всего живопись.

В 1819 г. Жерико представил публике «Плот Медузы». Это полотно стало вызовом прошлому, холодной и безжизненной античности, своего рода протестом против искусства Давида. Оно разделило зрителей на два яростно противоборствующих лагеря — сторонников, увидевших в нем полноту жизни с ее надеждами, страданиями и даже бедствиями, и противников (объединившихся вокруг официальных академий — продолжателей давидовского «совершенства»), обрушивших на картину грубые оскорбления за нарушение правил классической красоты. Признание официальным общественным мнением работ Жерико и его очень быстрый посмертный триумф стали прецедентом и ободрили многочисленных последователей: нужно протестовать и творить то, что чувствуешь: «непохожее всегда лучше». Консерваторы (т. е. предшественники) должны капитулировать. Даже если они поначалу будут сопротивляться, все равно проиграют... В 1822 г. Делакруа выставляет «Ладью Данте», а в 1824 г. — «Резню на Хиосе». Его главное произведение «Свобода на баррикадах», относящееся к 1830 г., мож-



7. Карл-Фридрих Шинкель построил Новую гауптвахту в Берлине. Именно архитектура Шинкеля стала в 80-х годах источником вдохновения для постмодернистов

но рассматривать как подведение итогов всего романтического движения. Баррикады взяты.

1830 г. является условной датой, означающей конец целой эпохи. Право на пафос, динамику, драму и прежде всего на воображение получило вполне земное признание и вознаграждение. Делакруа был признан, посрамив академии и салоны, не сумевшие усмирить «бунт».

Легенда «творца» разрастается.

В 1822 г. Мицкевич пишет «Баллады и романсы», двумя годами позже умрет Байрон, в 1824 г. Бетховен создает Девятую симфонию, а в 1827 г. Виктор Гюго, впоследствии депутат, сенатор и член Французской академии, в предисловии к драме «Кромвель»



8. Полотно-символ «Плот Медузы» Теодора Жерико (1819) стало крупнейшим событием художественной жизни, и с него началась полоса заметных перемен в современном искусстве

оглашает манифест французских романтиков. Каждый из них сталкивался в своем искусстве с сопротивлением, каждый из них победил, и каждая такая победа стала примером для преемников. Понятие «новый» начинает отождествляться с понятием «хороший».

В то время сказать «я романтик» или «я классик» означало выражение символа веры, определение мировоззрения, заявление об отношении к жизни и творчеству. Бодлер писал, что тот, кто говорит «романтизм», говорит «современное искусство», однако лучше всех роль романтизма, победившего и принятого общественным мнением, охарактеризовал Теофиль Тор в своей оценке Всеобщей выставки (1855), ука-



9. Эжен Делакруа написал эту картину в 1830 г. Если «Плот Медузы» стал началом, то «Свобода, зовущая на баррикады» ознаменовала конец периода великих порывов. На улицах Парижа уже слышны идеи Конта и Маркса

зав, что большим ее завоеванием стало признание свободы выбора художественного замысла и стиля.

Романтизм, перебравшийся на мансарды художественной богемы, отбросил длинную тень на позиции последующих поколений. Победа над критикой (которая, окопавшись в редутах классических правил, защищала «истины, понятные всем») давала каждому выходящему на поле боя право поставить под сомнение созданные традициями привычки, придавала (с учетом множества прецедентов) уверенность в отрицании «старого».

Через несколько десятков лет футуристы сформу-

лировали (уже на языке XX в.) тезисы, под которыми могли бы подписаться и романтики:

«уничтожить культ прошлого, помешательство на античности, академический педантизм и формализм»;

окружить повсеместным презрением подражательство во всех его проявлениях;

возвысить с признательностью любые формы оригинальности, в том числе самые дерзкие и неожиданные»¹³.

Брешь была пробита.

Для следующего поколения романтическое упоение было уже прошлым. «Свобода» на баррикадах Июльской революции воспринималась уже лишь как полная девица в театральной позе, а «Плот Медузы» — как затейливая жанровая сценка, когда появился Гюстав Курбе со своим художническим «реализмом». В его полотнах можно видеть людей, прощающихся со своими близкими на кладбище в Орнани, тяжелый труд каменотесов, природу, окружающую скромный крестьянский двор. Триумф Корбюзье — это следующая ступенька лестницы, поднимающей творца над посредственностью, это аргумент в пользу необходимости поисков нового. Аналогичные образцы создали уже в литературе Бальзак, Диккенс, Гоголь.

В 1863 г. Эдуард Мане, самый талантливый ученик Курбе, показал «Завтрак на траве», напоминающий «Сельский концерт» Джорджоне, — и снова скандал. Следующая картина — «Олимпия» — написана по мотивам «Спящей Венеры» Тициана — и тоже скандал. Подогреваемая критиками публика резко нападает на картину; Бодлер, приятель Мане, защищает право автора на свою собственную трактовку «темы». Он создает прецедент для критики, которая начинает функционировать в герметично замкнутом кругу творцов и их почитателей. Впрочем и сам Бодлер тоже под запретом. Опубликованные в 1857 г. «Цветы зла» ставят его вне официального (хотя и изменившие-

гося) искусства, но становятся источником вдохновения для «Пьяного корабля» Артюра Рембо (1871).

В архитектуре романтизм заявил о себе «открытием» готики, водружением ее на пьедестал.

В 1753 г. в своем «Эссе об архитектуре» Марк-Антуан Лажар выделил два вида архитектуры — древнюю и новую, причем под новой понималась архитектура времен варваров, повсеместно называемая готикой.

Так было со времен Кватроченто. Для внимательного исследователя 30-х годов XIX в., который хотел бы развлечься предсказанием будущего, победа Чарльза Барри на конкурсе проектов здания парламента в Лондоне в 1836 г. и осуществление этого проекта должны были бы стать признаком наступления новых времен. Готика стала истинной религией искусства. Это было «Готическое возрождение», разрыв с тянувшимся с XIV в. господством античности. Усомнение в ордерах создавало возможности для усомнения в истинах, которые украшались этими ордерами. На добротном здании классической архитектуры появились неустранимые трещины. Неоготика — лишь первый шаг в нескончаемом ряду «нео-нео».

Метаморфозы происходят все быстрее.

В 1863 г. уже не один, а группа художников вызвали протест против официального вердикта Академии. Салон отверженных стал началом карьеры импрессионистов. Поднятые поначалу на смех общественностью (которая и на этот раз поверила критике), они очень быстро становятся признанными и понимаемыми мастерами. Нечто подобное происходит и с экспрессионизмом. Ван Гог — человек, который на протяжении всей своей творческой жизни находился на содержании брата, после смерти становится символом страданий художника во имя Искусства, а его биография — сюжетом популярных книг и кинофильмов, образующих следующий этап легенды.

Каждая из выходящих на сцену новых групп старается перещеголять предшественников в разрушении «старого». Произведения импрессионистов и даже экспрессионистов были чуть ли не «классикой» по сравнению с работами Сезанна, Пикассо, Кандинского... XIX век сформулировал в сознании творцов убеждение в том, что любая форма оригинальности в искусстве будет признана; поэтому следует ждать — признание есть лишь вопрос времени. В публичке выработалось своего рода смирение. Многократно осмеянное жизнью понятие хорошего вкуса и знания вынудило наблюдателей занять пассивную, выжидательную позицию или снобистски аплодировать новинкам. Критика взяла на себя роль интерпретатора, избегая (по-возможности) однозначных оценок.

Академии, школы, авторитеты стали в глазах разномастного авангарда символом косности. Напомнив басню Лафонтена, Дега назвал Академию, стоящую на страже все чаще попираемых принципов, ошейником, надетым на шею откормленной, но несчастной сабаки; по его мнению, худой, голодный, но свободный волк, не связанный никакими принципами и никаким прошлым, был счастливее. Ненависть и презрение к официальному общественному мнению конца XIX в. наиболее болезненно, пожалуй, были выражены Сезанном в одном из писем Полю Бернару: «...институты, пенсии, почести установлены только для кретивов, остряков и негодяев»¹⁴.

Желание быть оригинальным, другим, лучшим часто принимало гротескные формы. Умберто Боччони, автор манифеста футуристической живописи, жалуется в одном из своих писем, что не знает, как ему писать. Он чувствует лишь, что должен это делать иначе. Выражение «хотеть значит мочь» красиво звучит, пока не очутишься один на один с пустым подрамником, чистым листом бумаги или столом с наколотой калькой...

Приведенные здесь примеры из области живописи отнюдь не случайны. Именно в живописи XIX и начала XX в. мы могли наблюдать наиболее зрелищные изменения, происходившие в общественном мнении и профессиональной критике; именно на этой почве год за годом, скандал за скандалом, росла убежденность в необходимости борьбы, которая наверняка закончится признанием, о необходимости «другого», т. е. создавался миф.

Аналогичные позиции и действия творцов можно проследить в литературе, музыке, театре.

Начатая в XIX в. гонка за новизной продолжается. Однако если создание «другого» — «нового» применительно к картине, скульптуре, литературному или музыкальному произведению является решением самого автора (ибо на картину можно не смотреть, поэму не читать, музыку не слушать), то в случае непосредственного перенесения этих тенденций на почву архитектуры возникают многочисленные сомнения, поскольку здесь «новое» должно (независимо от того, нравится это архитекторам или нет) считаться с мнением будущих потребителей.

Автоматическое перенесение творческого опыта из других, отличных от живописи сфер привело к формированию принципов, требующих (именем опыта истории) полного доверия и полномочий в «осчастливлении» других. Все большие группы пионеров современной архитектуры действовали в очень тесном союзе с пионерами новой живописи и скульптуры.

Начиная свою международную карьеру как художник и архитектор, Ле Корбюзье вместе с Амедео Озанфаном написал книгу «После кубизма», где определил основы кубистского видения архитектуры, столь сильно отразившегося на всей деятельности Международного конгресса по современной архитектуре (CIAM).

Гропиус и Мис ван дер Роэ объединили вокруг себя в Баухаузе международный коллектив художников и скульпторов (Кандинский, Клее и др.).

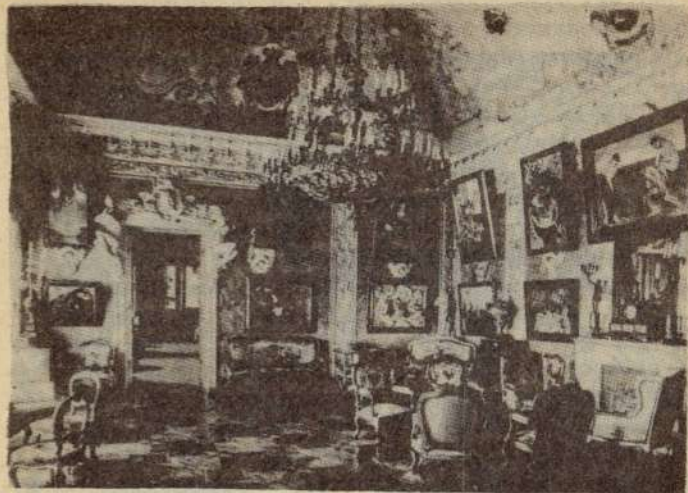
Вождь и лидер группы «Стиль» голландец Ван Дусбург считал себя одновременно архитектором, художником и скульптором, а его совместная работа с Мондрианом отмечена попытками перенесения неопластических теорий в строительство.

Польская группа «Презенс» стала программным объединением художников (Стшеминьский, Стажевский), скульпторов (Кобро) и архитекторов (Сыркусы, Брукальские, Лахерт и Шанайца). Выход художников из группы «Презенс» и основание ими группы АР (революционные художники) вместе с поэтическим авангардом (Пшибось, Бженковский) стали реакцией на излишние, по мнению Стшеминьского, уступки и коммерциализацию архитектурной группы, которая попросту хотела только строить... — может и иначе, но без показного пренебрежения мнением будущих потребителей.

Поколение Геростратов

Начатый романтизмом разрыв со всеми правилами выразился в архитектуре калейдоскопом новинок, заимствованных из исторических источников.

Первой попыткой объединения визуальных искусств стал «модерн», а его различные названия (Ар Нуво, Либерти, Сецессион, Модерн Стайл, Югендштил) выражают мечту о совершенно новом, свободном от условностей, юном, современном искусстве, охватывающем все сферы человеческой деятельности. «Модерн» помимо бесспорных формальных достижений создал прецедент: коль скоро было можно один раз придумать «новое» искусство, отвечающее нынешнему времени, то почему сегодня нельзя этого



10. Салон Сергея Щукина, одного из крупнейших русских коллекционеров и любителей живописи начала XX в. (фото 1912 г.). Пропась, разделяющую интерьер и развешанные в нем полотна Матисса, пытались в 20-х годах преодолеть модернисты путем ликвидации таких салонов

сделать второй раз (только, разумеется, лучше), а завтра — третий, а послезавтра — четвертый...?

Идеалистическая мечта о новом, связанном стиле разбилась весьма быстро. Будучи революционной для своих современников, она с точки зрения сегодняшнего опыта является попросту продолжением принципов и законов, действовавших в прошлом.

«Модерн» как стиль не сумел охватить и части явлений, происходивших в изобразительном искусстве, а его короткая жизнь способствовала радикализации новых «тотальных» художественных инициатив.

Последующее «новое» в своем стремлении длиться вечно должно было поставить себе целью не только



11. На эскизе Умберто Боччони представлена — пожалуй, в соответствии с правдой — атмосфера футуристического сеанса в Милане в 1911 г. На сцене Боччони, Прателла, Маринетти, Карра и Руссоло

разрыв с традицией, со всем, что было раньше, оно должно было открыть изумленному миру целостное видение будущего.

А что делать со «старым»?

Следует все сжечь, разрушить, затопить, уничтожить. На арену искусства выходят футуристы.

История о Герострате, который поджег славившийся во всем мире своей красотой храм в Эфесе, на протяжении многих веков приводится в качестве примера абсурдного поступка. Уничтожение знаменитого сооружения только затем, чтобы вписать свое имя в историю, представлялось его современникам чем-то столь непонятным и недоступным пониманию,

что оно дошло до нас как предупреждающий сигнал; древние полагали (пожалуй, правильно), что одного такого случая достаточно, чтобы никто и никогда не вздумал ему подражать.

Бедный, маленький, мечтавший о бессмертной славе грек. Наивные, верившие в гармоничное и рациональное развитие мира греки.

Сегодня по сравнению с творцами начала XX в. Герострат представляется нам мелким провинциальным поджигателем, ибо их художественные программы предусматривали не только разрушение всех зданий, построенных в прошлом, но и умерщвление мысли, черпавшей свое вдохновение в прошлом, что, несомненно, еще хуже, погребение и забвение достояния минувших веков, создание собственных истин и собственной традиции.

Хворостом для растопки служили лозунги социального эгалитаризма, гигиены и здоровья, обещания всеобщего счастья. Маринетти в 1908 г. скликал вокруг себя «братьев во футуризме, великих поэтов, поджигателей» и в конце футуристского манифеста давал указание: «Подкладывайте огонь под книжные шкафы. Поворачивайте течение каналов, чтобы затопить музеи. Как радостно видеть старые прекрасные полотна, потертые и выцветшие, плавающими в воде и отданными на волю волн. Хватайте кайла, топоры, молоты и крушите, безжалостно крушите наши города»¹⁵.

Сжечь, уничтожить, обречь на забвение!

Это можно рассматривать как ораторское оформление мыслей художников, зачарованных техническим будущим.

Но трудно совершить большую ошибку.

Они записывали правила игры, на которые поддались последующие поколения художественного авангарда XX в. Их экстремальные позиции обозначили границы. Любое отклонение от следования провозглашенным принципам автоматически приклеивало ярлык

консерваторов и создателям, и потребителям. Радикальные позиции футуристов вызвали рефлекс сопротивления даже у покорной и привыкшей к пощечинам публики.

Альфред Деблин в своем ответе Маринетти, опубликованном в «Штурме» (1912), написал слова, которые можно отнести ко всему авангарду без опаски совершить ошибку. После вступительных похвал и комплиментов он пишет: «Нельзя сомневаться в честности Ваших усилий, однако считаю достойным сожаления, что Вы всюду видите перед собой стены и должны постоянно наносить удары...»¹⁶.

Стены создавали себе сами творцы. Они следовали провозглашенному в 1910 г. лозунгу, что футуризм означает ненависть к прошлому. В стране, где на каждом шагу можно наткнуться на следы культуры минувших эпох, не нужно было выискивать объекты ненависти.

Судьба преподнесла поджигателям жестокий урок. Захваченные разрушительством, они проектировали себе трехцветные (в цветах итальянского флага) «антинейтральные» мундиры, призывали к участию в войне, а будучи мобилизованными, приступили к ней со всем пылом — в мотоциклетном батальоне (а как же иначе!). Война должна была не только уничтожить государственные границы, но и (что важнее) внедрить огнем и мечом новую футуристскую европейскую культуру. Желая смерти другим, они не ожидали, что смерть может настичь и кого-то из них. А тем временем в 1916 г. в полевом госпитале умирает автор манифеста художников-футуристов Умберто Бочьони. В том же году погибает автор архитектурного манифеста футуристов Сант-Элиа, а в 1917 г. залечивают в госпитале раны автор футуристского манифеста Маринетти и его верный друг Руссо-ло. Оба остались живы, причем после войны интересы Маринетти все больше приближаются к фашизму,

а Руссо-ло, потрясенный участием в видении, ставшем реальностью, посвящает остаток жизни изучению оккультизма.

Быстрее всего футуристская идеология была принята в дореволюционной России, где она нашла бескомпромиссных последователей и продолжателей. Столпами движения становятся поэты и художники. Сознание отсталости страны и лавинообразно нарастающего общественно-политического кризиса создало благодатный климат для формирования крайних взглядов. Годы непосредственно перед началом первой мировой войны характеризуются многочисленными демонстрациями кубофутуристов. Причудливое сочетание кубизма (явления, характерного исключительно для живописи) с движением футуристов готовило почву для художественного брожения, которое вскоре будет вдохновлено революцией.

У итальянцев взяли фразеологию и внешний образ действий. Замалевывания картин и литературных сочинений было уже недостаточно — названия должны провоцировать «обывателя»: выставка картин может называться «Ослиный хвост», а поэтический альманах — «Пощечина общественному вкусу». Весь этот зараженный жаждой деятельности авангард со всей страстью и самоотверженностью включился в фарватер перемен, начатых Октябрьской революцией. Возникновение нового общественного организма создавало исключительные шансы — стирались грани между тем, что можно и что невозможно. Один из наиболее радикальных «левых» советских архитекторов Моисей Гинзбург в письме к Ле Корбюзье уже после революции писал: «Нас не связывает прошлое. Мы знаем, что современный город смертельно болен, но не желаем его лечить. Наоборот, мы хотим разрушить его и заменить новыми социалистическими формами расселения людей, лишеными внутренних противоречий как пережитков капитализма»¹⁷.

Gallarate 1915



12. Фугуристы на войне. Маринетти, Бочьони, Сант-Элиа, Сирони позируют перед камерой (1915). Мундиры перестали быть маскарадными костюмами. Двое из них скоро погибнут, а один будет тяжело ранен...



13. Члены конструктивистской группы УНОВИС собрались для групповой фотографии на фоне специально украшенного поезда перед выездом из Витебска в Москву на выставку своих работ. В центре Казимир Малевич

Новый строй создает новые условия жизни! Художники своим искусством должны участвовать в этом процессе, должны помогать разрушению «старого» с тем, чтобы потом творить, строить, конструировать «новое».

Как «творцы» они предназначены взять на себя руководство. Они столько раз уже доказали (несмотря на первоначальное сопротивление и колебания со стороны менее посвященных), что их нужно слушать. Они знают лучше! Вот основные предпосылки художественного течения, получившего название «конструктивизм», одного из интереснейших и наиболее значительных явлений в искусстве XX в.

Быть конструктивистом означало быть активным в создании будущего счастья. Конструктивистское искусство должно было служить инструментом разрушения традиций, указателем направления дальнейших судеб мира.

Близкие контакты с ведущими центрами европейского авангарда привели к очень быстрому распространению идей конструктивизма в Европе, а эхо лозунгов, впервые сформулированных в Москве или Петрограде, можно найти в преобразованном и приспособленном к другим общественно-политическим ситуациям виде в учебных программах Баухауза, в теоретических высказываниях голландского «стиля», в предложениях «Эспри Нуво» («Нового духа»), а в Польше — в программных заявлениях «Блока», «Презенса» и группы АР. По своим теоретическим предпосылкам конструктивизм был глубоко идеалистическим течением. Он осуществлял (вернее, пытался осуществлять) тезис, что мир можно улучшить собственной волей, что завтра или послезавтра все сложится лучше.

В кратком обзоре воззрений «бунтарей» нельзя не упомянуть еще об одном направлении, которое также призывало к разрушению, но художественная

программа которого провозглашала восхищение текущим моментом и сдержанность по отношению ко всем тоталитарным догмам и идеям. Речь идет о дадаизме.

В немецкой группе дадаистов объединились разочарованные участники берлинской революции 1918 г., люди, для которых существующий мир развалился в катаклизме первой мировой войны. Во Франции и Швейцарии дадаисты собирают анархистов, недовольных сохранением прежнего режима. Цинизмом, издевательством, насмешкой дадаисты провозглашали разжалование и осмеяние принципов буржуазной культуры. На ее руинах (как всегда) должна возникнуть другая, лучшая, новая культура. Воинственный клич «Дада», который ничего не означает ни на одном языке и поэтому легко может быть принят всеми народами, должен был стать однозначным девизом творцов в великом бунте художественных направлений.

«Дада — это состояние ума»¹⁸, независимого от традиций, условностей, ограничений, свободного от навязываемого другими выбора, т. е. ума, для которого единственная заповедь — собственное и оригинальное. Самым ярким примером такой позиции является заключительная часть берлинского манифеста 1918 г.: «Да здравствует дадаизм в слове и образе, да здравствуют все дела дада, продолжающиеся в мире! Быть против этого манифеста — это и значит быть дадаистом»¹⁹.

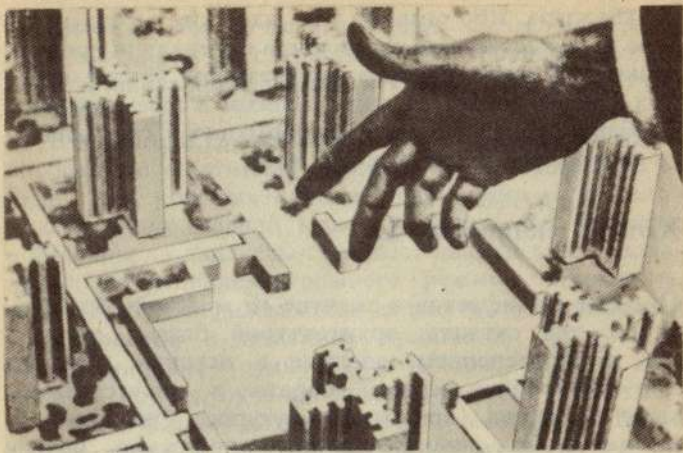
Тройным «Нет! нет! нет!» дадаисты отмежевались от окружающей их действительности и выражали глубокое убеждение, что продолжение прежней модели культуры не имеет смысла. Здесь обычно делают оговорку, что связь футуризма, конструктивизма и дадаизма как направлений в искусстве со строительством здания или проектированием города является не слишком честной. Однако я в этом

не убежден. Ибо именно эти наиболее экстремистские художественные проявления определяли пределы начинаний реформаторов архитектуры (более крупных и менее крупных), запутавшихся в своем времени, бомбардируемых потоком информации и старающихся найти свое место в гонке идей.

Хотеть значит мочь

Писание манифестов и занятие «бумажной» архитектурой, так сказать, архитектурой благих пожеланий с применением, впервые в истории, рекламы для построения своего образа в искусственном мире искусства (архитектор-футурист Сант-Элиа не построил ни одного здания), положило начало невиданным дотоле в творческой деятельности масштабам исписанной, исчерченной или изрисованной, а затем размноженной в огромных тиражах бумаги. Появился совершенно новый, весьма далекий от реальности проектный рынок. Чтобы удержаться на нем, нужно было рисовать или чертить; каждый новый рисунок или чертеж приносил столь необходимую и ожидаемую популярность. Во многих случаях проектные предложения разрабатывались явно без надежды на то, что они быстро должны попасть на стройплощадку. Они, как зерно, должны были ждать...

Главные центры авангарда (конструктивизм в послереволюционной России, Баухауз, «Стиль», Эспри Нуву) распространяли по всему миру бумагу, исчерченную своими мечтами. Опубликование в журналах и каталогах — погоня за датой, которая давала их авторам право внесения своих имен на карту столь презренной официальной истории. Представленные в журналах архитектурные проекты (с наиболее выигранными перспективами, аксонометриями и фотомонтажами) перекочевывают в книги и экспонируют-



14. Рука Ле Корбюзье над макетом «нового» Парижа. Этот снимок он поместил в своей книге «Лучезарный город» (1935). Он ассоциируется с известным фрагментом фрески в Сикстинской капелле

ся в галереях и салонах наравне с картинами и скульптурами, а в каталогах 20-х годов — особенно в Германии — можно встретить проекты, подписанные Гропиусом, Брейером или Менделсоном.

Эскизы и наброски без детальной технической проработки и тем более без осуществления подгоняли в этой гонке замыслов к рассмотрению все более крупных и более общих вопросов — особенно в градостроительстве. Бумага терпела снос целых кварталов и проектирование нового Парижа, Берлина, Москвы, не протестовала против новых районов, заполненных сотнями и тысячами одинаковых зданий, соглашалась на рассечение существующих городов гигантскими автострадами.

Постоянное пребывание в изображенном мире урбанизма пожеланий и грез во имя будущего не

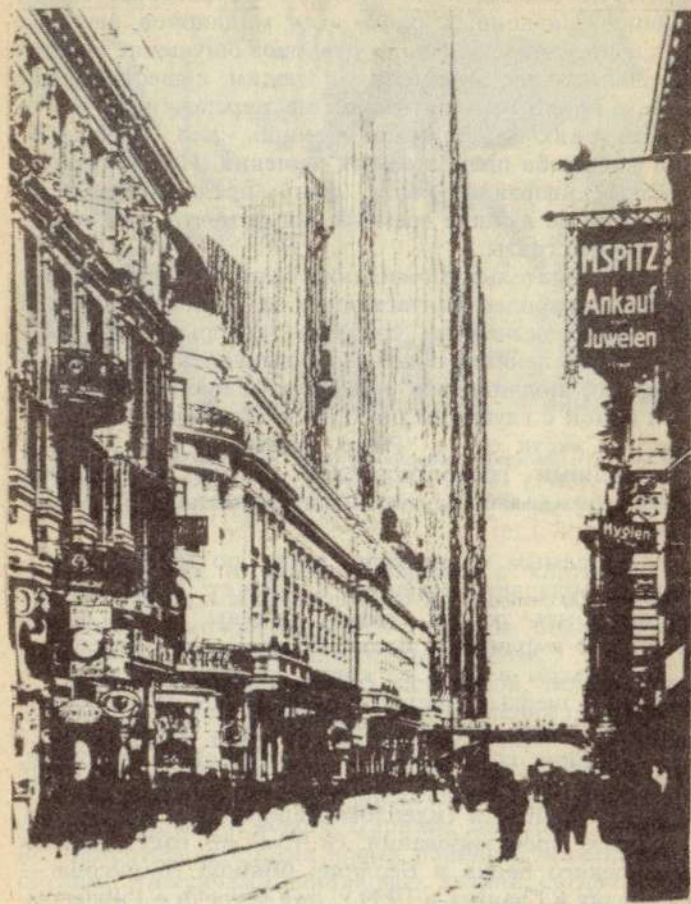
могло не повлиять на позиции их авторов. Предвидение жизненных рамок для миллионов анонимных потребителей создало у творцов ощущение исключительности по отношению к людям, существующим в виде крохотных пятнышек на перспективах и аксонометриях и служащим лишь для изображения масштаба предлагаемых решений. Новые города, районы, кварталы были лишь предложениями — заявками на лучшие времена, когда мечты можно будет осуществить.

Подсознательное ожидание быстрого претворения в жизнь наиболее фантастичных замыслов вынуждало искать чрезвычайные средства, которые могли бы встряхнуть ленивое общество и вынудить его (против его воли) подчиниться пожеланиям пророков.

Гидион с глубоким почтением описывает деятельность Сикста V в Риме, называя его первым современным градостроителем. Столь же теплых оценок дождалась деятельность Людовика XIV и Османа.

Тем самым он выразил тоску по меценату, который обладает властью и может приказывать. Может быть те же самые причины склонили Ле Корбюзье к флирту с Виши; Гропиуса — к переписке с Геббельсом в 1934 г., когда он пытался обратить внимание шефа нацистской пропаганды на современность Баухауза, аргументируя это тем, что он является синтезом готических и классических традиций; Миса ван дер Роэ — к подписанию в 1933 г. призыва Шульце-Намбурга (идеолога фашистского искусства) о начале проектирования (в том же году) здания Имперского банка в Берлине; Филипа Джонсона — к приезду в Гданьск в 1939 г. для встречи с Гитлером.

Урбанистское провидение, забегающее в силу существа предмета на несколько десятков лет вперед, создавало климат для аналогичных поступков и при проектировании зданий. Однако между различными



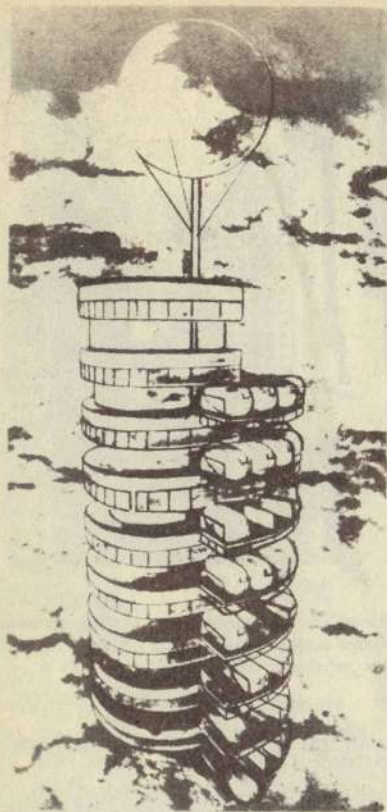
15. Мис ван дер Роз. Проект высотного здания на Фридрихштрассе в Берлине (1921) стал одним из теоретических предложений, открывших автору дорогу к международной карьере



16. Казимир Малевич. Предложение применения архитектора (1923—1927) — пример дословного перенесения в мир архитектуры пластической формы, созданной в студии художника

авангардистскими центрами здесь были существенные различия.

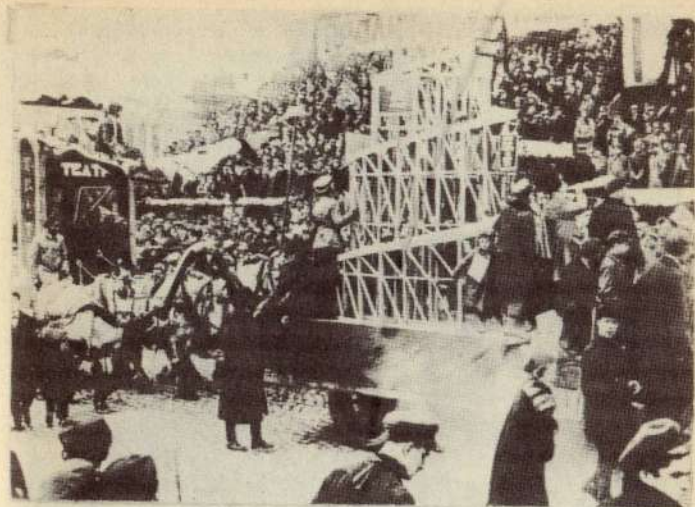
В так называемой Западной группе (Германия, Франция, Голландия) образцы проектных решений с сегодняшней точки зрения выглядят более реалистичными, и при благоприятном стечении обстоятельств часть их могла бы быть полностью осуществлена. В кругах советского (конструктивистского) авангарда создание бумажного пейзажа невозможной архитектуры стало самоцелью даже среди профессионалов, а вовлечение художников и скульпторов, замороженных формой,



17. Летающий город Григория Крутикова (1928) является примером несуществимого пластического образа. Этот тип проектов возродился в 60-х годах и имел свое продолжение в деятельности Архигрэма

привело к полному разрыву и без того хрупких связей, соединяющих эти предложения со статикой, функцией и экономичностью...

С наивностью дилетантов они принимались за работы, требовавшие знаний совсем иного рода; в большинстве своем эти работы кончались переносом «студий» их авторов в градостроительный масштаб,

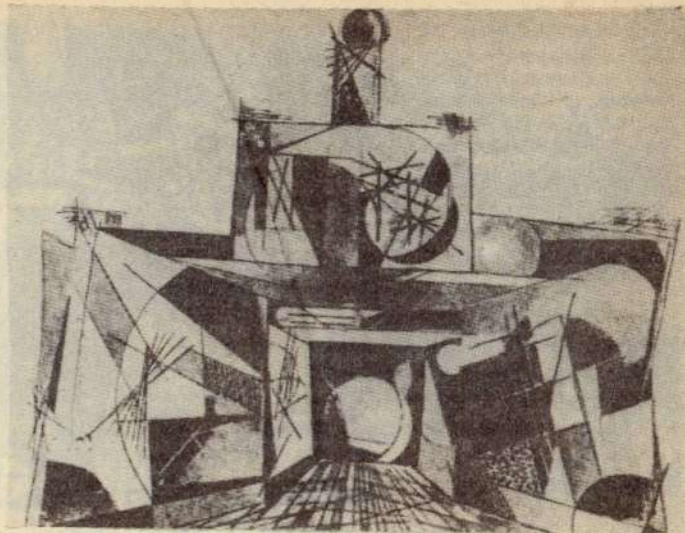


18. Первомайская демонстрация в Ленинграде в 1926 г. Среди конных повозок видна работа Владимира Татлина — макет здания-памятника III Интернационалу

предложениями, где потребитель был все таким же безымянным и немым.

Родоначальник супрематизма Малевич использует свои композиции как готовые образцы для объектов разного типа, создает фотомонтажи городов, в которых «его» формы существуют в пространстве. Нарисованные или скульптурные абстрактные построения он называет архитектонами, желая подчеркнуть таким образом их связь с архитектурой. Супрематистский способ выражения соотношения между плоскостями или объемами был усвоен архитекторами в межвоенный период и стал образцом для нескольких следующих поколений.

Татлин — лидер «производственного» течения в

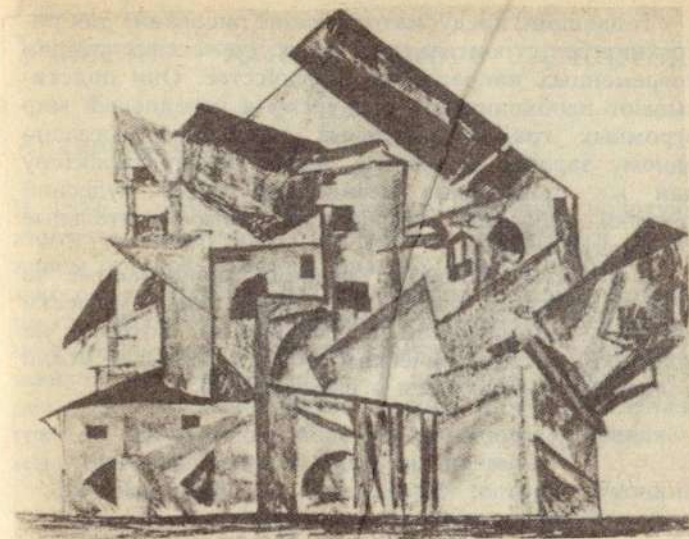


19. Предложение архитектуры Дворца труда Александра Родченко (1919) — еще один эксперимент из области живописи, который мы можем рассматривать лишь как конструктивистскую картину

конструктивизме и главный оппонент Малевича по теоретическим вопросам (нападал на него за мистицизм) — в практической деятельности, связанной с архитектурой, поступает так же. Его знаменитый проект здания-памятника III Интернационалу представляет собой технически сложную машину из стали, алюминия и стекла, вращающуюся в пространстве огромную скульптурную композицию.

Сегодня, полвека спустя, это предложение также является невозможным для осуществления и, на мой взгляд, останется таковым и в отдаленном будущем.

Пропась между этим проектом, полным меч-



20. Проект Народного дома Николая Ладовского (1919) является конструктивистским упражнением, не имеющим ничего общего ни с архитектурой, ни с каким-либо действительным строительством

тательности, и макетом, выполненным из деревянных брусев и фанеры, сколоченных гвоздями, не стала для автора препятствием. Многократно перепечатавшиеся фотографии с макета становились моральным обоснованием для преемников, которые стремились и продолжают стремиться в нереальный мир грез, пренебрегающий экономическими знаниями и уровнем техники.

Приведенные здесь примеры из области конструктивизма, очевидно, не исчерпывают перечня явлений, достойных упоминания. Они указаны лишь с тем, чтобы напомнить о проблеме, которая сохраняет актуальность доныне.

Тенденции, предусматривающие рисование для рисования без строительства, являются частью истории современных направлений в искусстве. Они подсказывают необходимость экскурсий в нереальный мир огромных градостроительных начинаний согласно одному заранее заданному, формальному характеру или же применение невиданной ранее чудесной техники (сборные конструкции, домостроительные комбинаты и пр.).

В польских условиях желая, принимаемые за действительность, были в 60-х годах бюрократически увенчаны нормативами и указаниями, которые на практике (по экономическим соображениям) не могли полностью соблюдаться и выполняться.

Глава 2

Утопии человеческого счастья

Архипелаги утопии

В 1516 г. Томас Мор написал «Истинно золотую книгу о наилучшем устройстве республики и о новом острове Утопии». Видимо, даже в самых смелых ожиданиях он не предполагал, что выдуманное им государство станет символом воззрений и действий, не считающихся с действительностью и не имеющих шансов на осуществление, а название острова через несколько веков будет служить для определения грез об эгалитарном обществе довольных, управляемом просвещенными и мудрыми людьми.

Безмятежный и счастливый остров Утопия!

Чем труднее становились условия жизни, чем больше перемен приносила промышленная революция, тем чаще проявлялись личности, которые открывали все новые и новые острова в этом архипелаге грез, увлекали людей рассуждениями о счастливом человеке, лишенном жадности, зависти, злости в этом, как говорил Вольтер, лучшем из миров.

Сегодня эпоха индустриального воодушевления уже в прошлом; мы не верим, что с помощью конвейеров Тейлора и Форда можно изменить в лучшую сторону характеры людей; на собственном опыте знаем, что путешествие в поезде не вызывает внутренней потребности совершения добрых дел.

Вчера и позавчера вера в иной, лучший мир грядущей технической цивилизации была повсеместной, а социальные утопии постепенно становились религиями нового времени. Они требовали самоотверженности и полной убежденности, что когда-нибудь в будущем станет лучше. Однако они не обещали веч-

ного счастья в неземных краях (куда продавали билеты христианские, буддийские, мусульманские «кассы»), а показывали перспективы создания рая на земле. Этому способствовали крупные законодательные акты XVIII в. В 1776 г. была принята Декларация независимости Соединенных Штатов, в которой записано, что все люди имеют равные права на жизнь, свободу и счастье. Через тринадцать лет Конвент Великой французской революции в тексте «Декларации прав человека и гражданина» закрепляет эти идеи в Европе. Сон казался все более реальным.

Первыми, кто изложил все эти мечтания в виде стройной доктрины, были творцы утопического социализма. Лидер футуристов Маринетти, характеризуя направленность своей группы, использовал в начале XX в. определение «великие повара человеческого счастья». Итальянский авангард тех лет приготовленные блюда приправлял лишь машиной, индустрией, лозунгом, а поваренную книгу, т. е. принципы сотворения рая на земле, веком раньше писали Сен-Симон, Шарль Фурье и Роберт Оуэн.

Сен-Симон стал нравственным символом эпохи ранней индустриализации. Необычайная чуткость к судьбам других помогла ему увидеть в промышленности и науке шанс построения нового общественного порядка. Энциклопедисты привили ему веру в разум; он был убежден, что путем разумных преобразований общество станет эгалитарным, а в результате дальнейших преобразований оно достигнет уровня индустриального рая. Созданный им культ индустриализации возрождался в разных видах как птица-феникс, причем одной из последних его версий стала книга Элвина Тоффлера «Шок будущего», опубликованная в 1970 г. Во всех последовательных трактовках этой идеи мы наблюдаем бесконечную веру в чудотворную роль все более и более совершенной машины, ко-

торая в близкое нам время управляется и контролируется компьютером. У Сен-Симона в организации нового порядка важная роль отдавалась науке. Раз наука выдумала машины, именно она должна была указывать направления использования производственных возможностей, предлагать способы сделать людей счастливыми с помощью специально созданной «социальной физики» — науки о формировании нового человека. Установление новой социальной иерархии, согласно которой каждый будет иметь столько, сколько ему действительно необходимо, представлялось весьма простым делом. Нужно было просто договориться и в час «ноль» начать новую жизнь, отбросив жадность, власть, лень.

Современником Сен-Симона был Фурье. Критикуя ранний капитализм, он призывал к его ликвидации, предлагая в качестве рецепта утопический строй, свободный от принуждения; поступками людей и действиями социальных групп руководили бы «добрые желания». Воцарилась бы гармония, ибо все делали бы только то, к чему имели бы «добрые намерения».

Третий великий утопический социалист — Оуэн — пропагандировал свои идеи личным примером. Согласно принципам его доктрины, просвещенные классы должны были передать принадлежащие им средства производства в общественное пользование. Сам он также имел «добрые намерения», построив экспериментальный центр, объединивший текстильные фабрики и жилые поселки для рабочих. Эта идея получила распространение во многих странах: в Польше ее примером может служить «Ксенжий млын» («Княжья мельница»), в Лодзи — городской комплекс, построенный Хиларием Маевским.

Социалисты-утописты оказали огромное влияние на формирование популярного образа общества будущего эпохи индустриализации. Они привили убеж-

денность в том, что даже самые фантастические проекты можно осуществить немедленно. Наука и техника стали «идеологией», с которой люди охотно отождествляли себя независимо от своих политических взглядов.

Друг Сен-Симона Огюст Конт, пропагандируя «позитивистскую религию человечества», утверждал, что для полного изменения мира потребуется двенадцать лет. В заслугу ему можно поставить выдвинутое им требование: хватит задавать вопрос «почему», нужно задавать вопрос «как». На вопрос «как» и пытался дать ответ архитектурный авангард начала XX в., взяв на себя роль нетерпеливого иллюстратора будущего счастья, тотального сценографа эпохи машин. Конт ставил вопрос «как» в то время, когда воззрение Гегеля о том, что государство есть божественная идея, существующая на земле, было обязательным для всех. Вопрос «какое государство?» задал Карл Маркс. Первые слова Коммунистического манифеста 1848 г. — «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма» — стали очередной попыткой нового подхода к проблемам, над которыми бились социалисты-утописты, а изданный в 1867 г. «Капитал» создал базу для многих общественных движений XIX и XX вв. В манифесте футуристов Маринетти писал: «... нужно хлопнуть воротами жизни, проверить их замки и петли»²⁰. Эта цитата замечательно характеризует действия, в которых взаимопроникновение идей утопических социалистов, с одной стороны, с идеями Маркса и Энгельса, а с другой — с позитивистским течением создавало основу для веры в то, что буквально за порогом, рукой подать, находится чудесное и счастливое общество будущего.

Тор указывал в 1855 г.: «Человечество находится в стадии формирования и вскоре осознает самое себя — вплоть до самых кончиков ногтей»²¹. Так же, как его предшественники и преемники, он мечтал «о временах,

когда универсализм станет характером современного и будущего общества»²². Об этом необходимо писать, ибо очень трудно отделить художественные позиции от социальных и политических условий. Например, борьба с «модерном» стала для молодой итальянской интеллигенции велением патриотизма, а в печати и публичных выступлениях Австро-Венгерская империя упоминалась заодно с академизмом и нравственной испорченностью общества.

Два события среди тех, которые повлияли на архитектурные воззрения межвоенного периода, заслуживают особого внимания, ибо оба «потрясли мир».

Первое из них — мировая война. Узаконенная резня миллионов людей подтолкнула художественный авангард к определению видения идеального общества, которое никогда и ни при каких условиях не допустит повторения катаклизма. Вторая мировая война и еще большие разрушения стали, пожалуй, непосредственной причиной крушения утопической доктрины Международного конгресса по современной архитектуре (CIAM), шоком, от которого уже нельзя было оправиться.

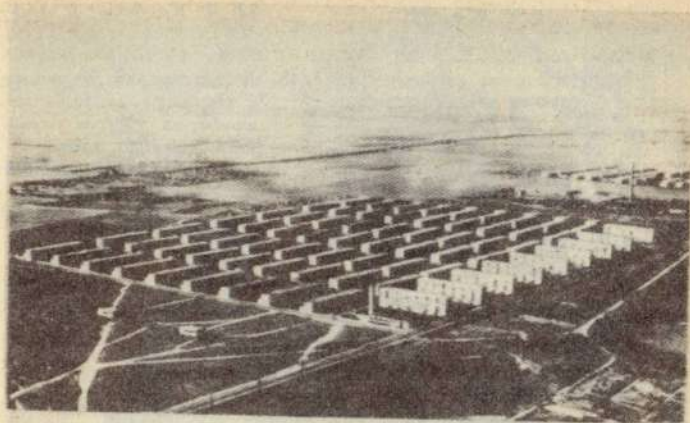
Непосредственным результатом первой мировой войны был, в частности, распад Австро-Венгрии, урезание Германии и образование Веймарской республики, а также второе и самое важное событие — Великая Октябрьская революция. Этот беспрецедентный в истории эксперимент со строительством нового общественного порядка ознаменовался рождением конструктивизма, а также оказал огромное влияние на радикализацию европейского искусства после 1917 г.

В 1919 г. под несомненным влиянием левых кругов в искусстве первых лет после революции в России Маринетти изменяет тон своих высказываний. Он призывает мастеров искусств взять власть! «Править должен великий пролетариат гениев»²³. Уже не один даже самый эксцентричный футурист, а целая армия худож-

ников должна будет изменять мир. В программном заявлении польской авангардной группы «Блок» (1924) читаем (пункт 14): «Неразрывность задач искусства и социальных проблем». Годом позже Георг Грос писал: «Человек нехорош — он скотина. Он построил плохой мир. Необходимо его изменить. Только после победы рабочего класса искусство вырвется из узкого русла. ...На службу всему трудящемуся человечеству...»²⁴.

В 1930 г. Эль Лисицкий утверждает: «Принципиальные элементы нашей архитектуры обусловлены социальной революцией, а не технической»²⁵. Мис ван дер Роэ, впоследствии директор Баухауза, проектирует памятники Карлу Либкнехту и Розе Люксембург, Ханнес Майер своими радикальными левыми взглядами провоцирует консервативные власти в Берлине и Дессау. Шимон Сыркус вместе с группой «Презенс» в изменении общественных отношений видит шанс польской архитектуры.

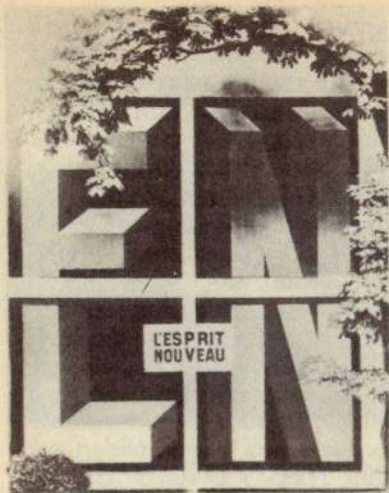
Радикализация левых кругов вызвала одновременную консолидацию и правых сил, которые под флагом национализма обещали построение нового порядка, основанного на примерах либо Римской, либо Великой Германской империи. В 1925 г. маршем чернорубашечников Муссолини указывает дорогу Гитлеру, в 1933 г. фашисты приходят к власти в Германии. Смена позиций, прощание с идеалами юности, присоединение к сильным в поисках правительства, способного осуществить утопии, — это тоже действительность тех лет. Футуристы были первыми: «Слово Италия должно стоять выше слова свобода»²⁶ — это звучало как предзнаменование самых худших лет фашизма. Действительность лишь подтверждала прогнозы. Имя Мариетти и его соратников фигурировало в совместном с фашистами избирательном списке, вместе с Муссолини он выступал на конгрессах во Флоренции и Милане. Человек, чьими аргументами были демагогия и сила,



21. Тот же Николай Ладовский в своем проекте поселка Костино (1930) предстает совершенно другим творцом. Там художественные картины, а здесь производственная действительность жилого массива. Тиражируемая во всей Европе, она стала архитектурной проблемой нашего времени

был побежден противником, использующим то же эффективное оружие. Дальнейшая его судьба сложилась как коллаборация с режимом на строго ограниченной ниве искусства.

Смена позиций, те или иные попытки сделать политическую карьеру ретушировались после второй мировой войны либо самими деятелями искусства, либо в публикациях, создающих миф того времени. Аналогичным образом происходило «исправление» ранее высказывавшихся взглядов. Фигуры великих пионеров — безупречные статуи, полные всяческих добродетелей, — вот образ героев искусства, который мы унаследовали от 20-х годов. Тогда же рождается образ потребителя в виде унифицированной безличной толпы, покорного потребителя, ожидающего приготовлен-

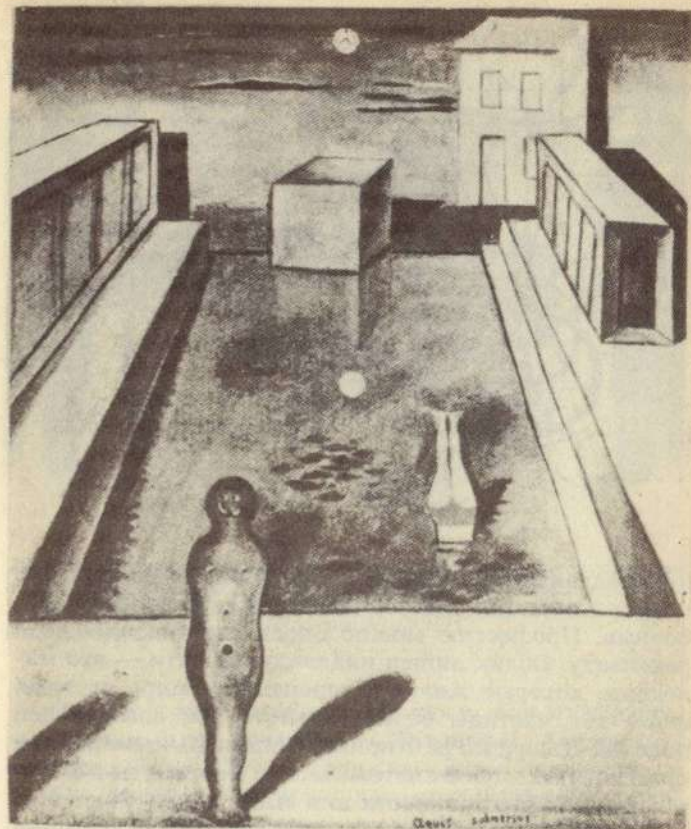


22. Ле Корбюзье и Амадей Озанфан — павильон Эспри Нуво на выставке декоративного искусства в Париже (1925). Гирлянды из листьев скрывали грозную правду — город для трех миллионов жителей состоит из одинаковых каморок — одинаковых корпусов

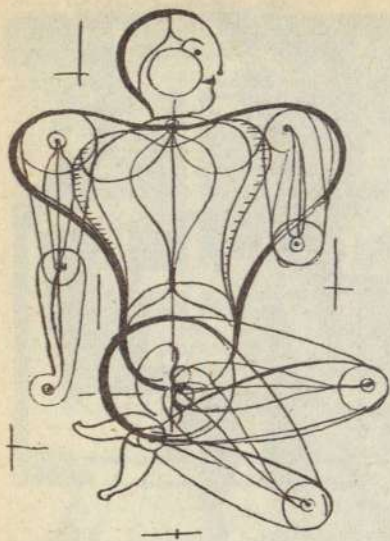
ной творцами миски архитектурной похлебки. Каждый новый остров в этом постоянно разраставшемся архипелаге Утопии получал точный психологический и физический портрет туземца, который должен был на нем жить. Наподобие средневековых алхимиков, пытавшихся с помощью магии в ретортах сотворить новое существо, здесь посредством слова и линий возобновлялись попытки представления нового гомункулюса промышленной эпохи, туземца с острова Утопии, летающего на самолете, едущего на поезде и автомобиле.

В 1818 г. Мэри Шелли, выражая надежды своего времени, в своей книге «Франкенштейн» создает искусственного гомо сапиенс. Только вследствие ошибки он становится чудовищем. Он не отличался от идеала, портрет которого сто лет спустя сделали художники-авангардисты.

Фернан Леже, продолжая опыт кубистов, заменил



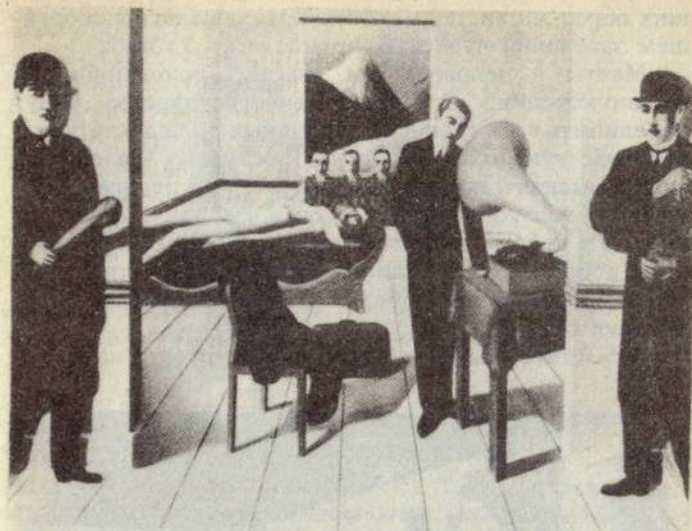
23. Дома — упрощенные объемы без украшений и орнаментов, люди — манекены без характера. Такова дадаистская картина будущего, представленная Максом Эрнстом в 1919 г. Автор назвал свою картину «Бассейн», хотя она с успехом могла бы называться «Поселок» или «Город»



24. Оскар Шлеммер в 1920—1929 гг. сотрудничал с Баухаузом, вел мастерскую живописи и скульптуры, а с 1923 г. руководил экспериментальным театром школы. Человек, которого он нарисовал в 1919—1920 гг., представляет собой двигаемую за ниточки балаганную фигурку: она делает жесты, но нитки в своих руках держит актер

индивидуальность человека простым символом. Его полотна населены велосипедистами, гимнастами, рабочими. Профессию можно определить по одежде и реквизиту. Облик лишен индивидуальности, — это манекены, которые живут в упрощенном мире цветных форм как частицы безымянной толпы, населяющей полотна Джорджо де Кирико, Оскара Шлеммера, или представляют собой анатомические фрагменты в фотомонтажах Макса Эрнста или Александра Родченко.

Ле Корбюзье обещал им открыть «глаза, которые не видят» на индустриальную современность. Искусственный язык эсперанто был создан Людовиком Заменгофом в 1887 г. Сегодня, когда мы убеждены, что освободились от давящего на нас балласта универсалистских капризов, следует вспомнить, что тысячи эсперантистов во всем мире продолжают изучать этот язык, издают на нем журналы, проводят конгрессы.



25. Рене Магритт в своих сюрреалистических картинах предсказывал униформизм XX в. Интересным представляется сравнение образов будущего, которые творили художники, с действительностью наших дней

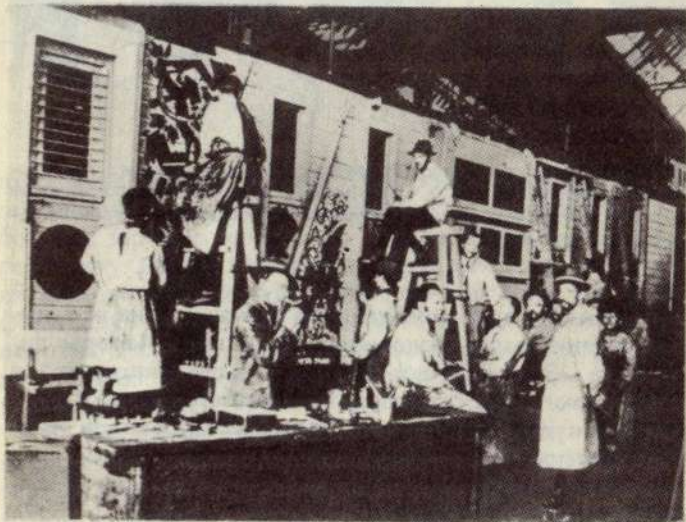
Одежда в виде комбинезона для всех и на все случаи жизни была предложена Татлиным. Авторы павильона «Эспри Нуво» должны были знать, что в 1925 г., когда он строился, четверть английских женщин обрезали себе волосы, что семь миллионов женщин посещением парикмахерской подтвердили свое одобрение моды на современность, т. е. на безымянность, унификацию.

Единичные случаи, факты, эффектные демонстрации, которые, возможно, и давали тогдашней прессе повод для сенсационных заголовков, для нас, живущих сегодня, являются цепью событий, закодировав-

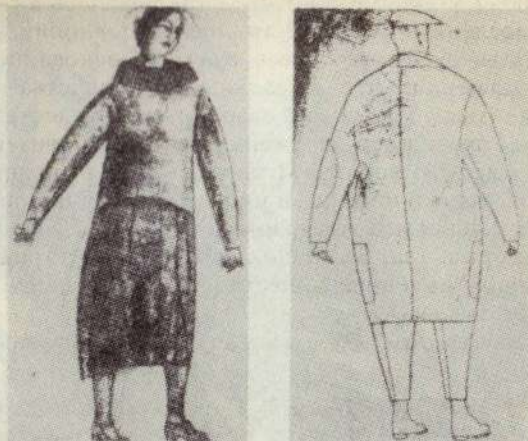
ших образ эпохи, цель которой заключалась в скорейшем заселении чудесных архипелагов Утопии.

Мечты о человеческом счастье, основанном на предположении, что идеальные государства будут объединять всех граждан, свободных от недостатков и руководствующихся в своих поступках велениями чувств высшего порядка, отличаются от религий, обещающих только помощь, а иногда награду или наказание, но в действительности мирящихся с существованием добра и зла. В великих утопиях индустриальной эпохи промышленное общество — добровольное объединение святых.

А сами творцы? Отвечают ли они образцу, намечен-



26. Конструктивизм ждет своего эпического архитектурного описания. Именно эти люди, раскрашивающие вагоны (1920), создавали идеологию изменения мира средствами искусства, столь охотно подхваченную архитекторами



27. Художник и скульптор Владимир Татлин запроектировал эти образцы одежды в 1923—1924 гг. Создатель «производственного» искусства призывал к участию художников в непосредственном создании вещей, необходимых обществу. Не подкрепленный познаниями автора в области кройки и шитья приведенный пример является лишь иллюстрацией стремлений и демонстрацией позиции

ному для других? Жан-Жак Руссо еще в XVIII в. на вопрос Академии: «Будет ли возрождение наук и искусств способствовать очищению нравов?» пророчески отвечал «Нет!» Его предсказание полностью сбылось.

Широко известна фракционная борьба между отдельными течениями авангардизма; нужно было поработать локтями, чтобы занять свое место в истории. Ссоры друзей, клевета, публичные скандалы стали неотъемлемыми элементами пейзажа тех лет. Ведь добиться можно было так много — господства над душами, верящими в нарисованный на бумаге мир будущего искусства. Крушение идеализации наук и техники произошло в середине 60-х годов. Энергетичес-



28. Сен-Симон не предвидел катастрофы, в которой будет участвовать железная дорога — символ будущего. Несчастье на парижском вокзале 23 октября 1895 г. можно рассматривать одновременно как предупреждение и как символ

кий кризис был сигналом, что утопия производства человеческого счастья путем создания вещей не сбылась. В качестве граничной даты здесь можно принять 1968 г. Он ознаменовался появлением на улицах Парижа баррикад из автомобилей — этих символов технической цивилизации, сорванными фестивалями, движением хиппи и осознанием экологической угрозы. В искусстве начинается период терпимости и плюрализма, а в архитектуре Чарльз Дженкс дает ему имя постмодернизма.

Эрнест Шумахер в 1973 г. названием своей книги «Малое прекрасно — взгляд на мировое хозяйство (экономику) в предположении, что человек что-то значит» провозглашает конец одной эпохи и начало следующей.

Большое должно было быть прекрасным

На рубеже XIX и XX вв. появляются первые идеальные города индустриальной эпохи. С точки зрения влияния на дальнейшие пути градостроительной мысли важнейшими из них были предложения «города-сада» Эбенизера Ховарда (1902) и «индустриального города» Тони Гарнье (1904). Ховард, оперируя сплавом понятий, определяемых словами «город» и «сад», привил своим преемникам и последователям видение счастливой жизни среди фруктовых деревьев, цветов, извилистых тропинок и беседок. Именно он и Поль Сезанн со своим определением природы как совокупности кубов, призм, цилиндров и сфер создали основы для принадлежащего Ле Корбюзье определения архитектуры как замечательной игры объемов, купающихся в солнечных лучах.

Посткубистское видение стоящего посреди зелени объекта было подхвачено в межвоенный период архитектурным авангардом и записано в Афинской



29. Картина «Большой город» Ханса Балуша была представлена на Большой художественной выставке в Берлине в 1924 г. среди работ архитекторов Вальтера Гропиуса, Адольфа Майера, Петера Беренса, Бруно Таута. Картина выражала популярное в то время представление о необходимости уничтожения существующего города как причины всех несчастий

хартии как основная заповедь, подлежащая неукоснительному выполнению. Чтобы это стало возможным, следовало разбить существующие законы и правила градостроительного проектирования.

Инструмент предложил Гарнье. Его проект здания банка получил высшую премию Школы изящных искусств, так называемую Римскую премию, дававшую право поездки в Рим и возможность разработки в течение года избранной темы. Выпускник школы, при-

нанной оплотом традиционализма, проектирует «индустриальный город».

Значение этой рабты следует рассматривать в двух плоскостях.

Во-первых, с чисто профессиональной точки зрения проект города XX в. был разработан с невиданным размахом и подробностью, начиная от градостроительной концепции, планировки кварталов, решения общественных зданий и кончая детальной разработкой помещений, кухонь и коридоров.

Во-вторых, по существу выполненное разделение на зоны проживания, обслуживания, отдыха и производства провозгласило актуальную и сегодня доктрину, предписывающую расчленение городского организма на независимые функциональные зоны. Этот проект положил начало ряду многочисленных последовательных вариантов городских центров, застроенных небоскребами, и жилых районов, заполненных все более и более схематичными объектами — корпусами.

В проекте «индустриального города» железнодорожный вокзал (в соответствии с мечтами Сен-Симона, согласно которому железная дорога должна была уничтожить нации, способствуя созданию одной большой человеческой семьи) был точкой пересечения двух осей. Вдоль одной из них развивались промышленность, шахты, металлургические заводы, верфи и порты, вдоль другой — жилая застройка, школы, административные центры, зоны отдыха. Совокупность же, соединяемая или, как показала позднейшая практика, разделенная транспортом, была первым (такого масштаба) изобразительным осуществлением теории социалистов-утопистов, т. е. разделения мест труда и проживания. Использованная им композиционная схема впоследствии неоднократно повторялась, причем наиболее известным примером является новая столица Бразилии, созданная Лусио Костой и Оскаром Нимейером.

Работа Гарнье быстро завоевала большую популярность. Даже не признававший авторитетов Ле Корбюзье через много лет сознался, что в 1907 г. он приехал в Лион специально для встречи с ее автором. Автор «индустриального города» проявил удивительно трезвый реализм, когда посчитал свою разработку лишь теоретической моделью, а в своей непосредственной проектной практике учитывал возможности Лиона и, пожалуй, традиционные ожидания потребителей. Его продолжатели из рядов авангарда, увы, поставили знак равенства между утопией и действительностью, между чертежом и жизнью; русские «производственники» — между формой нового города и изменением общественных отношений; западно-европейские функционалисты — между будущим и новым искусством. Любая из этих идей наталкивалась на препятствие градостроительного характера, координирующего (благодаря своим законам) облик здания, процент застройки территории и, что, важнее всего, создающего традиционные площади, улицы, бульвары...

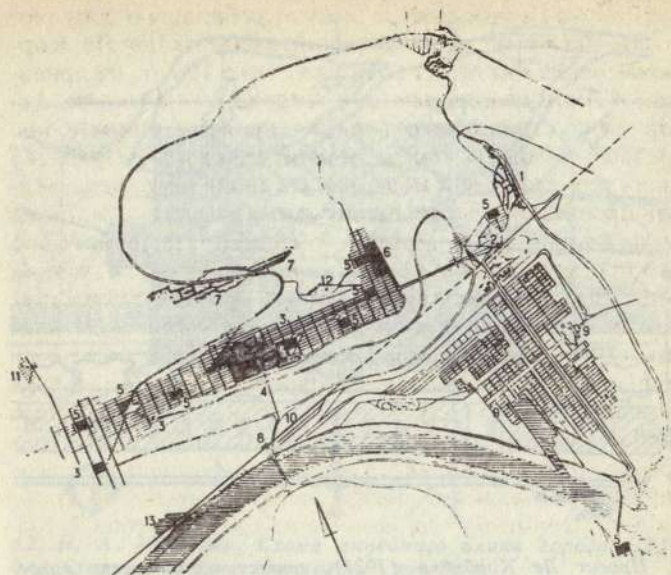
Что же оставалось?

Надлежало их уничтожить!

В отчете о IV Международном конгрессе по современной архитектуре (CIAM) Сыркус писал: «Препятствием являются, главным образом, жесткие регуляторные планы городов, непригодные для применения в них новых систем застройки»²⁷. Никогда не предвидел, что восхитительная идея города-сада, где посреди зелени расположены редко расставленные здания, приведет к столь длительному процессу разрушения города — процессу, свидетелями и беззащитными жертвами которого для сегодняшнего дня являются потребители «современных жилых массивов».

Как же это получилось?

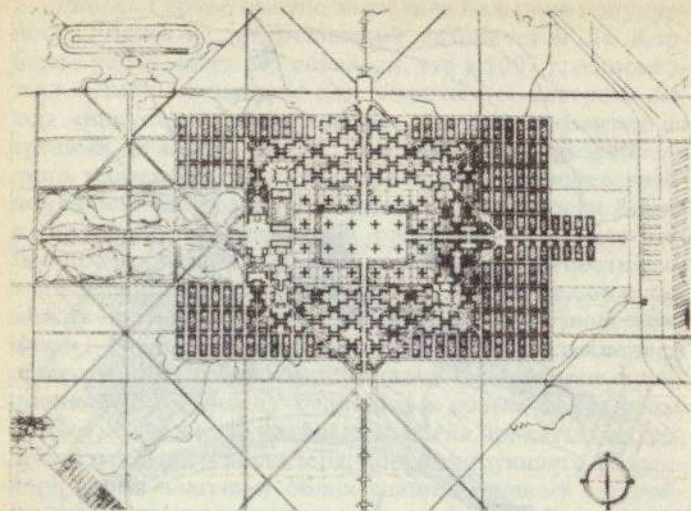
Наиболее экстремистские концепции дезурбанизации возникли в послереволюционной России. Критика тягот капиталистического города доводила ради-



30. «Индустриальный город» Тони Гарнье — схема композиции (на основе разработки Кишиштофа Павловского)

1 — старый город; 2 — главный вокзал; 3 — жилые квартиры; 4 — центр города; 5 — общеобразовательные школы; 6 — профессиональные школы; 7 — больнично-санаторный комплекс; 8 — железнодорожная станция; 9 — промышленный комбинат; 10 — товарная станция; 11 — кладбище; 12 — развалины замка и публичный парк; 13 — скотобойни

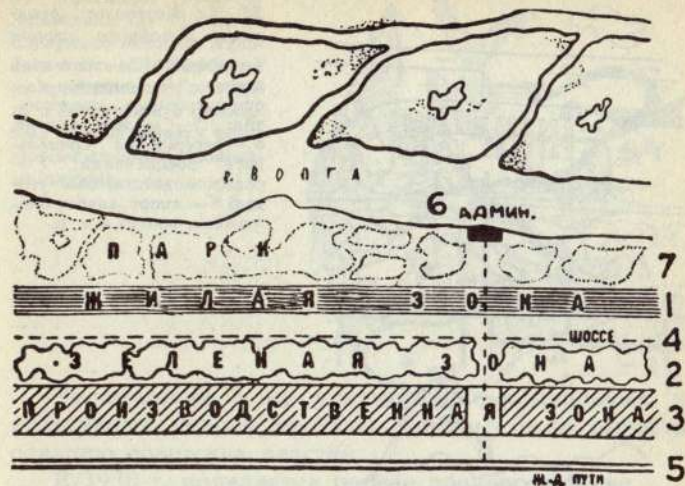
калов до отрицания идеи города и возложения на него всех грехов старого строя. Поэтому в своих высказываниях и публикациях они предлагали уход из прежних поселений и равномерное расселение людей по всей территории страны. Для этого нужно было создать систему, в которой город и деревня получили бы одинаковые права, а жители испытывали бы затруднение в определении своей принадлежности к промышленной или сельскохозяйственной сфере.



31. Проект Ле Корбюзье (1921), возвестивший новую эпоху, требует хладнокровного, лишённого эмоций анализа (как, впрочем, и все его работы). Может быть, — но это только надежда, — тогда перестанет над польской архитектурой висеть тень великого швейцарца, блестяще владевшего пером и склонного к тоталитаризму

Каждая попытка проектирования в соответствии с существующими пространственными структурами представляла собой в их понимании градостроительную ошибку, ибо она наследовала концентрическую форму города, которая была предана проклятию как пережиток и на которую был скинут весь багаж грехов истории. Промышленные предприятия, называемые комбинатами, следовало разместить на чисто сельскохозяйственных угодьях.

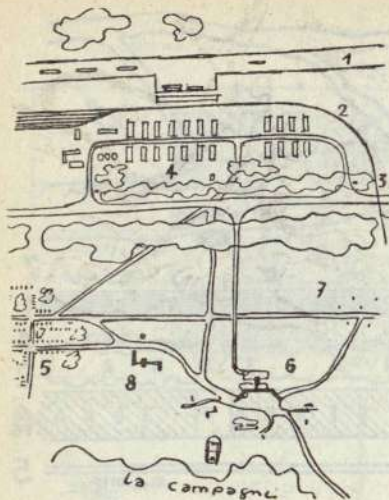
Поистине с тотальным видением доктрины линейного города выступил Николай Милютин — промыш-



32. Н. А. Милютин. Схема линейного плана города (1930) для Сталинградского тракторного завода

1 — жилая зона; 2 — озеленение; 3 — промышленная зона; 4 — дорога; 5 — железная дорога; 6 — административный центр; 7 — парк

ленность должна была развиваться вдоль железных дорог, параллельно им; по другую сторону от промышленной зоны располагалась автострада, обслуживающая расположенные на расстоянии около полукилометра от нее районы жилой застройки; людям требовалось 15—20 минут, чтобы дойти до рабочего места — заводским рабочим до своих цехов, а сельскохозяйственным работникам до полей, простирающихся по обе стороны от этого пояса. Научные и административные учреждения, школы располагались, разумеется, параллельно всей системе. Милютину вторил Гинзбург, предлагавший ликвидировать наследие прошлого, стереть различия между горо-



33. Ле Корбюзье: фрагмент линейного города

1 — канал; 2 — железная дорога; 3 — дорога; 4 — промышленные предприятия; 5 — жилой массив; 6 — учреждения социального обеспечения; 7 — сельскохозяйственные угодья; 8 — спорт, клубы, библиотеки, школы и т. п.

дом и деревней. Его проект линейной реконструкции Москвы предусматривал два ряда тянущихся на многие километры одноэтажных деревянных домиков на столбах. Для Магнитогорска он предлагал расстановку домиков в шахматном порядке. На каждом километре должны были быть автобусная остановка и здание, в котором помещаются клуб, парикмахерская и столовая. Ле Корбюзье, чей радикализм оказался превзойденным, писал: «Один из проектов дезурбанизации Москвы предусматривает устройство в лесу соломенных шалашей. Это прекрасно... но только для того, чтобы провести там один день отдыха в конце недели»²⁸. Полемика с Гинзбургом и ощущение, что он занимает столь часто осмеиваемую консервативную позицию, побудила его к разработке собственного варианта дезурбанизации. Все, что он когда-либо делал, должно было быть выше, шире, больше. В результате он предложил сверхсистему линейного города Париж — Москва.

34. Линейный город от Атлантики до Урала, от Северного моря до Афин был ответом Ле Корбюзье на предложения Гинзбурга и Милютина и должен был ликвидировать негативные влияния «большого города»

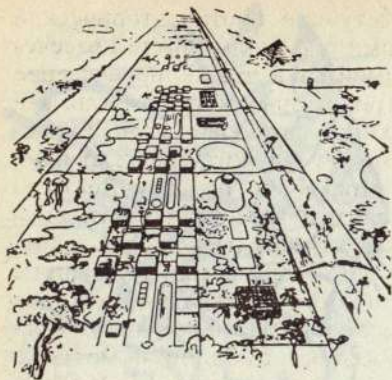


Утопические и не учитывающие социальных и культурных реалий проекты должны были вызвать реакцию советских властей.

В 1930 г. появляется первое предупреждение.

В постановлении Центрального Комитета ВКП(б) читаем: «К таким попыткам некоторых работников, скрывающих под «левой фразой» свою оппортунистическую сущность, относятся появившиеся за последнее время в печати проекты перепланировки существующих городов и постройки новых исключительно за счет государства, с немедленным и полным обобществлением всех сторон быта трудящихся: питания, жилья, воспитания детей с отделением их от родителей, с устранением бытовых связей членов семьи и административным запретом индивидуального приготовления пищи и др. Проведение этих вредных, утопических начинаний, не учитывающих материальных ресурсов страны и степени подготовленности населения, привело бы к громадной растрате средств и дискредитации самой идеи социального переустройства быта»²⁹.

Предупреждение было оставлено без внимания. Не помогло приглашение на помощь ведущих пред-



35. И. И. Леонидов и группа ОСА в 1929 г. предложили проект застройки Магнитогорска. Сегодня, обогащенные опытом тех лет, мы можем лишь сожалеть, что у нас нет такой веры в начерченный на бумаге проект. Может быть, это и к лучшему, что мы не верим в то, что архитекторы, как дирижеры, могут управлять действиями сотен тысяч людей

ставителей двух наиболее динамичных европейских центров — Баухауза и CIAM. В группе архитекторов, приехавших для оказания помощи в решении жилищных проблем молодой республики, оказались Ханнес Майер и Эрнст Май. Майер был выразителем экстремальных тенденций Баухауза, а Май, один из организаторов II конгресса CIAM во Франкфурте-на-Майне, использовал свое пребывание в Советском Союзе как возможность для реализации идей, сформулированных им при проектировании сборного «города-сада» под Франкфуртом-на-Майне. В течение 1931 г. вся группа проектирует «массивы» («поселки») на 700 тысяч жителей в новых промышленных центрах — Щегловске (ныне Кемерово), Кузнецке (Новокузнецк), Магнитогорске, Фергане. Как и в теоретическом городе на два миллиона жителей, предложенном в 1928 г. Людвигом Хильберсхеймером, все здания ориентированы по оси север — юг, а многокилометровые магистрали застроены торцами перпендикулярных к ним жилых домов.

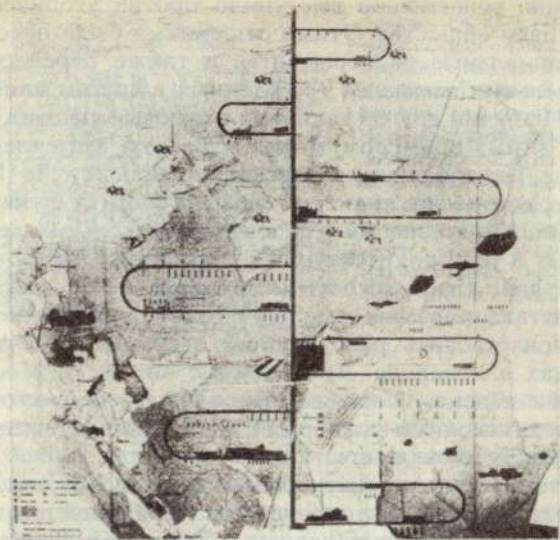
В 1933 г., через два года после первого предупреждения, советское руководство, используя престижное значение международного конкурса на проект Дворца

Советов, решительно выступило против утопической трактовки общества. Этими решениями были пресечены социальные эксперименты, а также перенесение формальных замыслов (рожденных в другом климате и при наличии другой техники) в суровые условия русской зимы; примером может служить застекленное здание Центросоюза в Москве по проекту Ле Корбюзье, которое не принесло славы теоретику функционализма. Находившийся в течение нескольких десятков лет в тени архитектурный «арьергард» выступил с формулой классического монументализма, которая предлагала обществу и молодой власти все то, что могло удовлетворить разбухшие амбиции и мечты о дворцах для народа. Ле Корбюзье писал: «В Москве, должен сказать, решение жюри было продиктовано психологическими факторами. Я понимаю причины, но с оттенком сожаления...»³⁰.

Утопические проекты линейных городов нигде и никогда не были осуществлены, но миф живет, и в его отраженном блеске появляются все новые варианты.

В Польше 50-х годов тенденции к дезурбанизации прочитываются во многих хозяйственных решениях, когда на чисто сельскохозяйственных землях размещались новые промышленные предприятия и даже города, а также в назывании крупных производственных комплексов комбинатами. В 60-х годах данью традиции утопической дезурбанизации стали проекты так называемых жилых поясов.

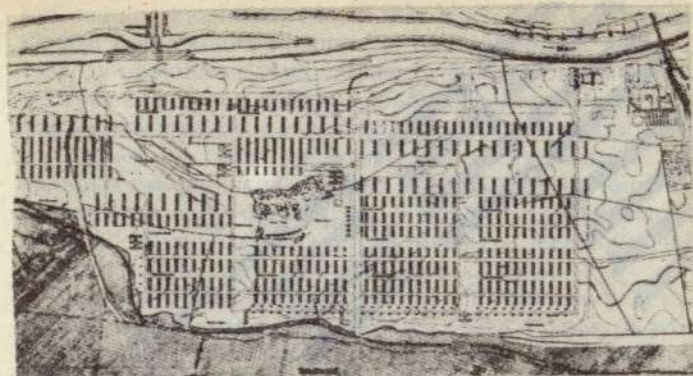
В них продолжают жить идеи, сформулированные в 20-х годах. Через несколько десятков лет, без сколь-нибудь полного багажа социальных обоснований, лежавших в основе прежних предложений, они превратились, так сказать, в утопии второго поколения. Независимо от выражаемых ими тенденций они черпали свое вдохновение в работах Гинзбурга и Милютина, сосредоточивались на решении формальных и технологических проблем в убежденности, что большое



36. Проект «города-сада» (называемого здесь «зеленым городом») Николая Ладовского (1930). Концепция дезурбанизации стала источником вдохновения для многих концептуальных проектов, в которых роль средств сообщения естественным образом была переоценена. Возвращение этих тенденций мы наблюдаем во многих градостроительных решениях 60-х годов

должно быть лучше. Экстремистское видение мира, в котором существующие городские структуры решениями архитекторов приговариваются к ликвидации, прочно укоренилось в умах нескольких следующих поколений. Отрицание идеи города — источника всех неудобств индустриальной эпохи — стало подсознательной целью градостроительной деятельности после второй мировой войны.

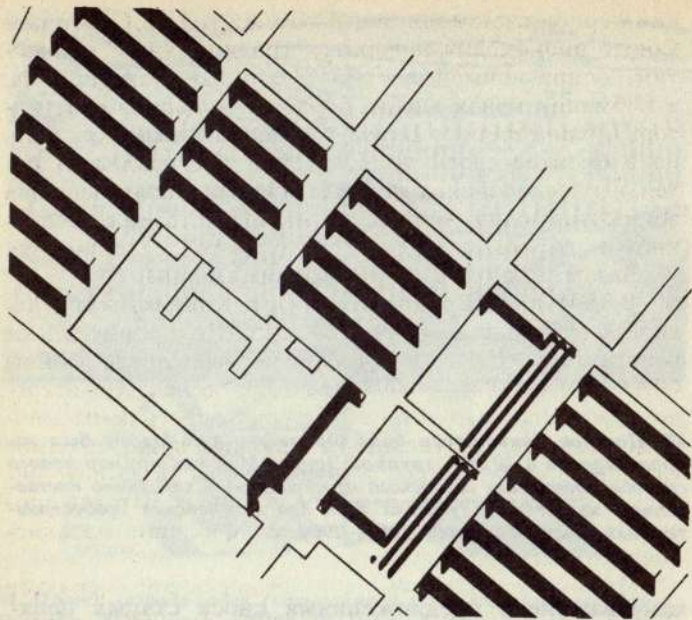
Эхом этих стремлений стали спальные города-спутники, конкурсы на застройку городских центров, за-



37. Поселок Гольдштейн близ Франкфурта-на-Майне был за-проектирован в 1928 г. группой Эрнста Мая как пример нового способа построения городского пространства. Схематично поставленные жилые дома указали путь для европейских градостроительных решений периода 1956—1968 гг.

канчивавшиеся предложениями сноса старых центральных кварталов, неоднократно, основанные на трудах Ле Корбюзье, замены существовавших структур одним или несколькими высотными зданиями. «Проектируя жилой массив на Праге*, мы нарисовали всю Варшаву»³¹, — указывал Сыркус в 1949 г. во время обсуждения результатов конкурса. Слияние идей дезурбанизации с ховардовской концепцией города-сада лежит в основе всех градостроительных предложений Ле Корбюзье. Автор очередных вариантов перестройки Парижа писал Гинзбургу: «...Я был первым, предсказав, что город следует превратить в огромный парк»³². С этой целью он предлагал строить высокие жилые дома, которые должны занимать не более 12 %

* Район Варшавы на правом берегу Вислы. (Примеч. перев.)



38. Ромуальд Гутт и Юзеф Янковский. Первая премия архитектурного конкурса на проект жилого района Нове Рокиче в Лодзи (1928). Пример преклонения перед модернистскими теориями на польской почве

территории. Остальные 88 % должны занимать парковые зоны, поскольку автостреды должны были стать надземными, проходящими по эстакадам на высоте 5 м от земли. Остальная территория тоже не создавала проблем, потому что дома строятся на столбах и, следовательно, указанные 12 % территории окажутся свободными, пригодными для устройства крытых дворов и галерей...

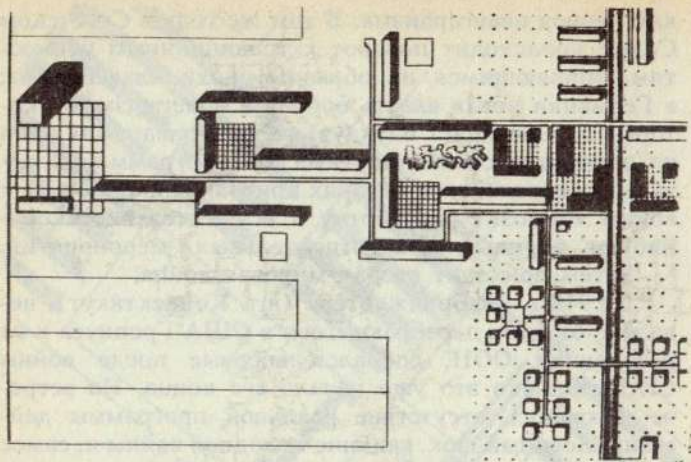
Принятие Афинской хартии завершало героичес-

кий период авангардизма. В том же году в Советском Союзе происходит поворот к традиционным ценностям, опирающимся на образцы эпохи классицизма; в Германии новая власть борьбу с модернизмом (который олицетворяет Баухауз) рассматривает как один из элементов своей политической программы. В остальных европейских странах призрак надвигающейся войны тормозит разработку и осуществление сколь-нибудь крупных градостроительных мероприятий.

Затем приходит вторая мировая война.

В 1948 г. в г.Бриджутере (шт. Коннектикут), недалеко от дома перебравшегося в США Гропиуса и от резиденции ООН, собрался впервые после войны СИАМ. Однако это уже начало его конца. На встрече выявилось отсутствие реальной программы действий. Военный шок, влияние холодной войны и, самое главное, осознание образовавшегося разрыва в техническом развитии Европы и Соединенных Штатов способствовали постепенной демистификации идеалистической мечты.

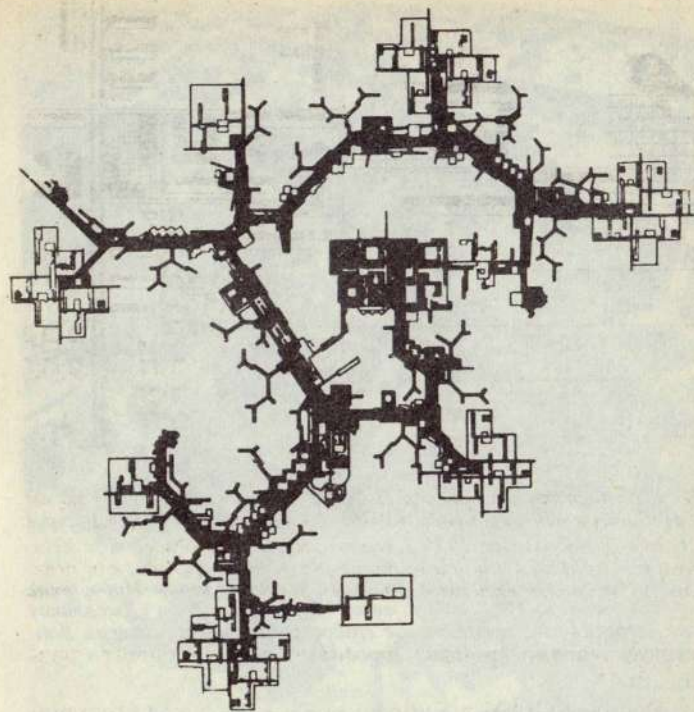
Можно утверждать, что утопический характер Афинской хартии, не учитывавшей ни политических, ни экономических оснований, стал причиной упадка СИАМ после второй мировой войны. При циничной оценке ситуации, сложившейся после 1945 г., следовало бы предложить, что авангард мог бы мечтать о войне как о средстве для достижения своих целей. Разрушенной Европе требовалось жилье. По развалинам прошли красные линии новой застройки. Военная промышленность, переставленная на мирные рельсы, начала производство домов. Сформулированная в Афинской хартии идея функционального города с «кубистической» застройкой начинает свое триумфальное шествие по Европе. Контраст между старыми сохранившимися или восстановленными городскими структурами и новой застройкой пророчит кризис модернистских идей. Все чаще в сознании людей город и



39. Жилой район Александер Польдер (фрагмент) Якоба Бакемы и Иоганнеса ван дер Брока (1955) был представлен на конкурсе СИАМ в Дубровнике в 1956 г. как пример правильного сосуществования многосемейной и индивидуальной застройки, как реакция на принадлежащую Корбюзье доктрину Афинской хартии

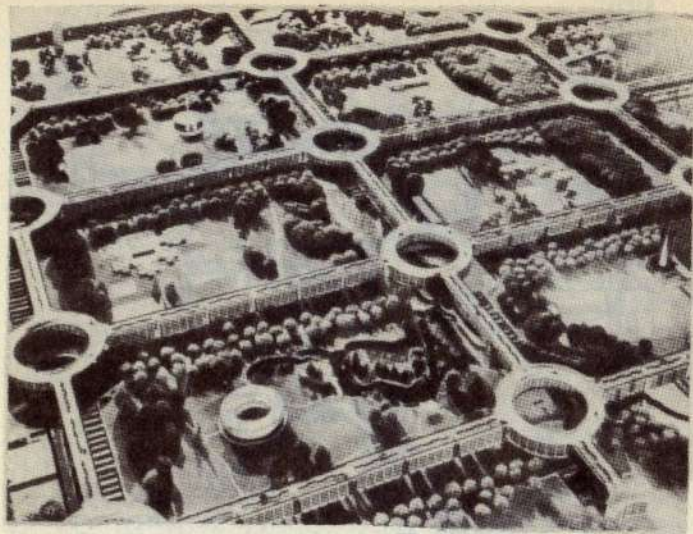
жилой квартал (район) начинают означать нечто разное.

Роспуск СИАМ в Дубровнике в 1956 г. стал публичным признанием поражения. Выделившаяся на «похоронном» конгрессе группа диссидентов пытается искусственными мерами реанимировать утопии дезурбанизации. Представленный на конгрессе проект жилого комплекса Александер Польдер, разработанный Бакемой в 1956 г., был попыткой возобновления социальных и пространственных связей. Однако это не могло привести к успеху. В качестве материала использованы безымянные объемы без какой-либо информации и символов в соответствии с кубистской концепцией архитектуры 20-х годов.



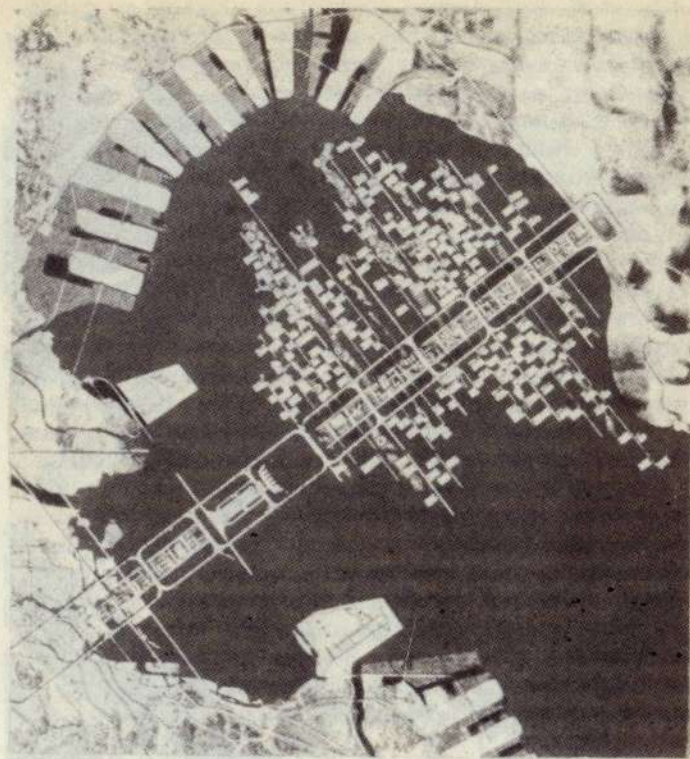
40. Проект Тулуз Ле-Мирай (1961). Жорж Кандилис, Алексис Йосич и Шадрах Вудс предложили планировочный процесс, который должен был напомнить процесс развития растения, а каждый элемент должен был получать одинаково тесную связь с окружающей средой. Строительство показало, что принцип всеохватывающей схемы градостроительной структуры, прочитываемой на макете, не может дать нужный пространственный и социальный эффект

Следующим этапом был проект города на 100 тыс. жителей недалеко от Тулузы (1961). Жорж Кандилис, Алексис Йосич и Шадрах Вулс вступили в полемику



41. Митоция, напоминающая название острова Томаса Мора, была опубликована в 1961 г. Ее автор Джеффри Алан Джелликоу рассматривал свое предложение градостроительного развития Лондона как образец для других городов

с доктриной Ле Корбюзье о разделении (сегрегации) городского движения. Они предложили (что стало поистине революцией) вернуться к так называемой пешеходной улице, а также разноплотную застройку, причем план города походил на живое дерево со стволом, корнями, ветвями, сучками и листьями, роль которых играли жилые дома. Частичное осуществление проекта группы Кандилиса подтвердило, что он представлял собой продолжение принципов, сформулированных в 20-х годах, — функциональное разделение на зоны, проектирование «одним ударом» города на 100 тыс. жителей во всех деталях, без возможности



42. Проект застройки Токийского залива (1961). Кендзо Танге в других экономических и технологических условиях продолжает идеи дезурбанизации 20-х годов. Высокие дома-коммуны здесь заменены огромными «скульптурами», напоминающими своей формой элементы традиционной японской архитектуры

внесения поправок и изменений; принятие пластического принципа, просматриваемого на макете, но нечитаемого в действительности. В видоизмененной форме



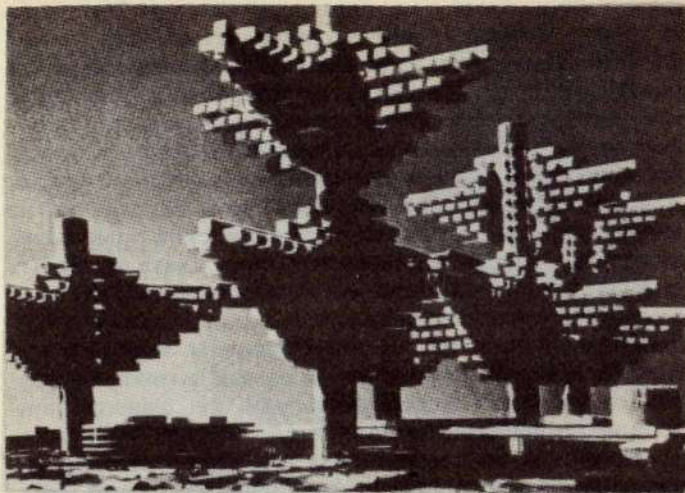
43. Один из многих примеров проектов городов на дне морей и океанов. Жак и Эдит Пужери предложили свою иллюстрацию Утопии в 1974 г. Подобные проекты, различающиеся лишь формой предлагаемой застройки, появились в 60-х годах

проект продолжал концепцию города-сада. Этот проект, многократно и широко опубликованный, оказал большое влияние на развитие градостроительной мысли 60-х годов. Последующие проекты, в том числе и осуществленные, доказывали, что город-сад, понимаемый как совокупность отдельно стоящих в пространстве жилых домов, не образует городской среды. Удачные примеры жилой застройки в Финляндии не затормозили агонии. Анализируя финский опыт более детально, следует указать, что, пока хватало лесных территорий для вкомпоновки в них домиков с цветных открыток (например, Тапиола) с созданием не «города-сада», а «города-леса», результаты можно было считать превосходными. Те же самые домики, поставленные на голом месте, обнажили все дефекты концепции «современного города» Ле Корбюзье.

Крах идеи жилого массива и функционального города, а также крушение мифа о «чистых» зонах, предназначенных лишь для одного вида использования, с одной стороны, а с другой — практическое подтверждение неудачи концепции гигантских жилых комплексов, проектируемых как сценическое оформление будущего счастья для миллионов, вызвали характерную для 60-х годов реакцию. В экономике это называется «бегством вперед»: если предприятие в долгах, то для улучшения его экономического положения ему следует ссужать больше.

Именно такое мышление лежало в основе футурологических проектов тех лет.

Это связано также и с так называемым вторым технологическим скачком. Первый скачок, который Райнер Бэнем назвал «первым машинным возрастом», привел в начале 20-х годов к архитектурной революции и характеризовался появлением многочисленных проектов, которые сами авторы называли не иначе, как утопиями. В качестве примера может служить описание «Сбывшейся утопии» Бориса Арватова, опубли-



44. Арата Идзосаки в 60-х годах предложил метаболистическую картину мира; сейчас он находится среди авангардистов «Фристайл классицизма»

кованное в журнале ЛЕФ в 1923 г.: «Город в воздухе, город из стекла и асбеста. Город на рессорах». Сомневающимся он разъясняет: в воздухе — чтобы высвободить землю, из стекла — чтобы облегчить строительство, на рессорах — чтобы обеспечить равновесие. В завершение он добавляет: «Мое дело предложить»³³. Потом кто-то должен это построить. Как? Из чего? Зачем? На эти вопросы не ответил ни Кендзо Танге, запроектировавший в 1960 г. застройку Токийского залива, ни Иона Фридман, предложивший в 1961 г. гигантскую пространственную структуру, в которой хотел поместить новый Париж над старым, ни Поль Меймон, мечтавший о выведении людей на морскую и океанскую акваторию и заселивший свой Аква-сити

(1966), на Арата Идзосаки, «фотографировавший» предложения «города-дерева».

Архитектурные журналы 60-х годов, отвечая на прогнозы демографов, соревновались между собой в публикации предложений. Создавая предметную форму будущего города, провидцы предполагали, что она будет принята обществом. Высказывались предложения о возможности идеального моделирования и мира, и людей; выдвигался тезис о том, что город представляет собой систему экономических связей — транспорта между индивидуумами и зонами, причем они рассматривались как физическое понятие, и при этом забывалось или, что еще хуже, считалось несущественным, что город — это еще и культурные, и социальные (общественные) ценности. Транспортные магистрали, перебрасывающие сотни поездов и грузовиков, регулируемые перекрестки, самолеты, паромы не могли, ибо были не в состоянии, заменить другой — психической и социологической — коммуникации между жителями и их улицей.

Все эти события готовили почву для попытки возврата к принципам регулирующего проектирования и к поискам механизмов, управляющих градостроительными процессами. Мы не знаем, что думал Сыркус, когда в 1933 г. писал: «Благодаря надлежащей подготовке «архитектурные утопии» станут реальностью»³⁴. Можем лишь домыслить. Зато мы знаем точную цену, какую платят и люди, и пространство (среда), когда такие утопии фрагментарно осуществляются.

Дома, дворцы, квартиры

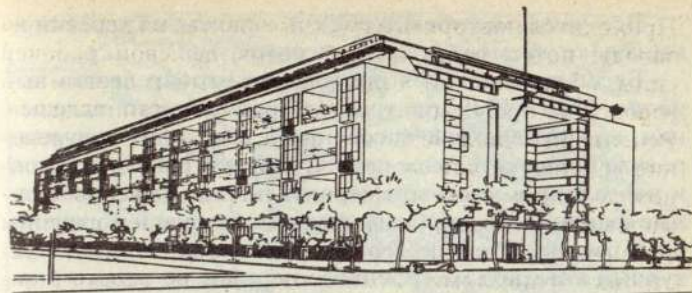
Жилья не хватало всегда, но то, что принес с собой «век пара и электричества», превзошло по своим размерам хорошо известные проблемы прошлого. Индустриализация — это и демографическое преобразование.

Приходится повторять известные факты: из деревни на заводы потек непрерывный поток дешевой рабочей силы, образовавший малооплачиваемый и бездомный городской пролетариат эпохи раннего капитализма. Рецепт Витрувия «строить выше» находит применение во «дворце для людей» (по Фурье) — многоэтажном доходном доме. С внешней стороны фасады формировали и украшали улицы, а с внутренней стороны земельная рента диктовала все более плотную застройку флигелями. Возникают дворы-колодцы, окруженные домами, в которых в свое время арендовались не квартиры и не комнаты, а лишь койки, и то на несколько часов сна.

Обеспечение крыши над головой «для всех» является одной из целей доктрины утопических социалистов, а также — что более существенно — становится элементом программы левых политических сил. Появляются книги, в которых описывается существование бедноты. Газеты ведут ежедневную кампанию по этой проблеме, публикуют высказывания известных деятелей, ищут пути преодоления кризиса.

Общественное мнение, встревоженное антигуманными и противоречащими элементарным требованиям гигиены условиями жизни, вынуждает власти многих городов к созданию местных программ жилищного строительства. По времени это совпадает с началом осуществления крупных мероприятий по улучшению санитарного состояния городов. Они открывали новые возможности для вложения частного капитала, обуславливали спекуляцию земельными участками, но вместе с тем создавали невиданный доселе шанс использования городскими властями оборудованных в инженерном отношении территорий для проведения собственной жилищной политики.

Расширяются объемы строительства. Дом, даже многоэтажный, оказывается во многих случаях лишенным своего исключительного значения, передаваемого



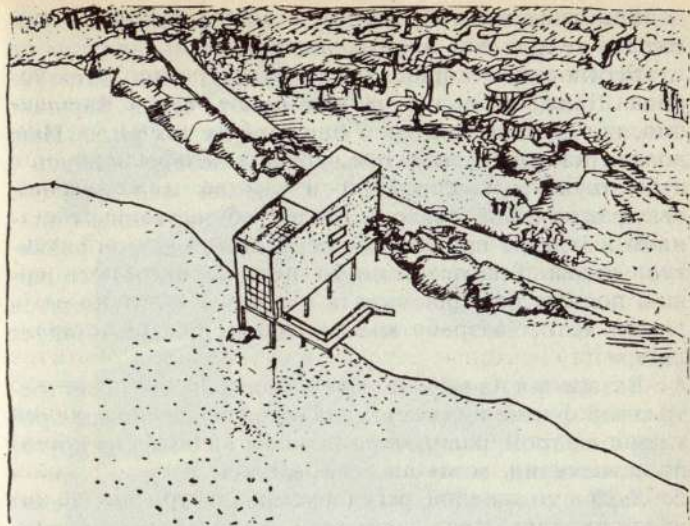
45. На осеннем салоне 1922 г. Ле Корбюзье выставил две свои важнейшие работы межвоенного периода — город на три миллиона жителей и проект «жилого блока». И тот, и другой проект к настоящему времени нашли тысячи повторений. Повторения нам известны, поэтому дискуссия должна сосредоточиться на прототипах

историей и традициями. Архитекторы и строители получают заказы на проектирование и возведение целых комплексов. Этот процесс, поощряемый владельцами промышленных предприятий, продолжая оуэновскую идею производственного сообщества, постепенно становится основной целью коммунальной политики городов. В самом названии «коммунальная политика» заключена идея создания стандартного дешевого жилья для неимущих анонимных потребителей. Примерно к 1880 г. возникли все основные типы жилых домов, известные нам в XX в.: дома галерейного типа, считавшиеся «скорой помощью» для самых бедных; дома секционного типа, состоящие из одинаковых функциональных ячеек в виде группы квартир, объединенных вокруг лестничной клетки; дома коридорного типа, в которых доступ к нескольким десяткам квартир обеспечивается из общей коммуникационной зоны. Эти основные функциональные элементы и составили образ дешевого жилища и дворов-колодцев XIX в.

Все чаще мы убеждаемся в необходимости вспоминать те времена и те эксперименты.

Бесспорно, история жилищного строительства периода 1880—1939 гг. требует надлежащего освещения, ибо публистика (особенно в 60-е годы) узурпировала исключительное право судить, что было хорошо и что плохо в массовом строительстве. Даже очевидные факты были завалены горами бумаги и обречены на забвение. Очень долго нас убеждали, что архитектурный авангард межвоенного периода не только первым поставил вопрос «как?», но и дал ответ на него. Исторические разработки до конца 50-х годов оставляли в тени очевидные истины: «современных» объектов в 30-х годов было очень мало. Повседневность — это традиционно понимаемые здания, образующие линии уличной застройки, проектирование которых подчинялось всем старым законам и правилам. Необходимость соблюдения законов регулируемой застройки, защищающих интересы соседей справа и слева, вынуждала архитекторов к продолжению периметральной застройки, а разработка плана здания превращалась в выбор одного из вариантов размещения лестничной клетки.

Распад принципов градостроительного регулирования привел к тому, что доходный дом с глухими боковыми стенами стал выглядеть смешным и жалким. Надлежало создать (и был создан) новый тип жилого здания вне контекста. Дом рассматривался как предмет, пригодный для постановки где угодно. Понимание урбанизма (градостроительства) как совокупности независимых элементов способствовало появлению тенденции в архитектурных решениях поступать «по-скульпторски» со всеми фасадами здания. Отход от старых правил вынудил быстрый поиск иных. Теории функционализма и конструктивной правдивости представляют собой попытки оправдать опирание какой-либо доктрины на постоянное основание.



46. Дом «Ситроэн» на берегу моря

Тео ван Дусбург, Геррит Ритфельд и Мис ван дер Роэ изучают неопластический язык «Стиля»; Адольф Лоос строит виллу Штейнера, желая убедить себя и других в том, что можно строить без украшений; Ле Корбюзье каждым новым своим проектом демонстрирует привязанность к пуристскому видению мира, наполненного типовыми объектами, а его здания начинают выполнять функции реквизита — бутылок, трубок, скрипок и рюмок, как на аналогичных живописных композициях Озанфана. Каждое здание, независимо от его значения и масштаба, было исключением, обещающим «новое», и имело целью стать доминантой в окружающем его пространстве.

Примером (одним из многих), относящимся к сравнительно недавнему времени (1949), могут быть

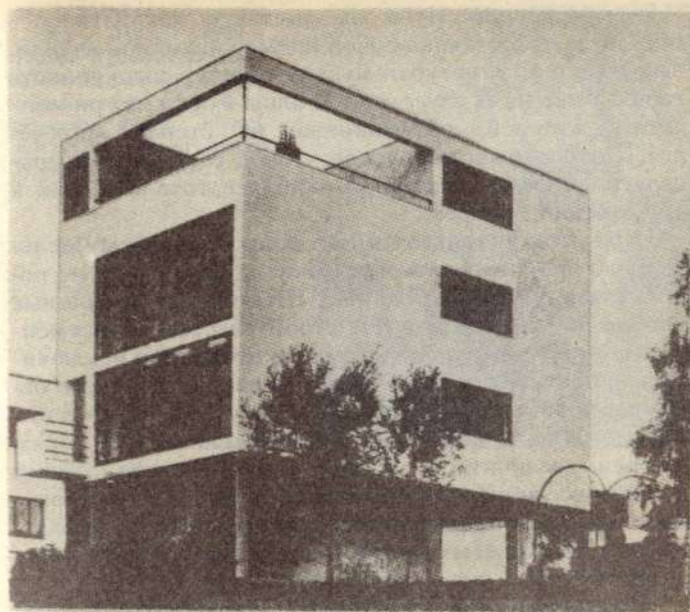
действия Сыркуса. Проектируя театр в Лодзи, он сносит все вокруг, ибо «подходить к нему мы должны по отвратительным коридорам лодзинских улиц. Отцы города Лодзи, очевидно, не понимают, что в Варшаве сносят ряд зданий, хотя в Варшаве их так мало. Наш коллектив упрекали в том, что мы не посчитались с существующей застройкой и снесли окружающую театр застройку. Театр является общественным зданием и местом пропаганды искусства, которое развивает людей. Театр, организуя приходящих в него людей, должен организовывать и все то, что находится вокруг него. Поэтому мы все и снесли. Доминирует театр»³⁵.

Воззрения на роль здания в пространстве, в экстремальной форме выраженные в приведенном выше примере с театром, распространялись и на объекты другого назначения, включая жилые дома.

В 20-х годах программа возведения крыши над головой приобрела роль «орудия» для уничтожения старых привычек. Я все больше убеждаюсь, что в действительности речь меньше шла о жилище как таковом, а больше о значении, какое будет иметь здание в новом пространственном порядке мира индустриальной эпохи, а также о том, какие люди будут так жить и отдыхать.

Основной вопрос того времени — дом или жилье? — для авангарда не составлял проблемы. Ответ был однозначный — жилье!

Колею для будущего проектирования проложил Ле Корбюзье. Вряд ли какая другая из его работ оказала столь большое влияние на архитектурные воззрения, как опубликованный в 1922 г. проект «immeuble villas» (что можно перевести как «владельческие апартаменты» или проще «жилой блок»). Согласно Ле Корбюзье, «жилой блок предлагает новую формулу проживания в большом городе. Каждая квартира представляет собой по существу маленький домик с садом,



47. Дом «Ситроэн» в Вайсенхофе (поселок Веркбунда) близ Штутгарта. В 1928 г. Ле Корбюзье построил здесь «памятник типовому проекту»

расположенный либо выше, либо ниже»³⁶. В дополнение к жилищной программе в первом этаже располагались предприятия бытовых услуг и общественного питания, спортивные залы. Здесь произошла характерная трансформация идей Ховарда. В каждой квартире имелась обязательная большая лоджия, называемая садом. Уже не «город-сад», а «квартира-сад» должна была принести счастье будущим потребителям. Три года спустя в следующем варианте «жилого блока» Ле Корбюзье окончательно сформулировал свою доктрину.

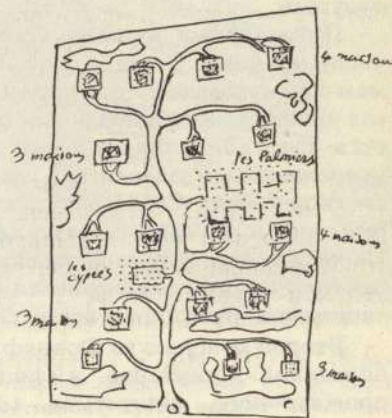
Павильон Эспри Нуво на выставке декоративного искусства представлял собой пример исходной ячейки, выполненной в натуральную величину; совокупность таких ячеек и образует жилой блок. Город на три миллиона жителей, развешанный на стенах «примера», — это множество блоков; «город-сад» и «квартира-сад» приобрели здесь свой наиболее тоталитарный и ужасающий портрет.

При этом возникает много вопросов: почему нельзя было проектировать невысокие дома, почему не использован опыт Соединенных Штатов, где жилищные проблемы решались путем строительства односемейных домов? — Поскольку этого не позволяло исключительно посткубистское видение мира, застроенного огромными объемами. Именно в 1925 г. Ле Корбюзье писал: «...градостроительный масштаб зданий в будущем должен увеличиться. Вполне очевидно, что здания должны все дальше отодвигаться от улицы, что образуемое при этом пространство будет все больше и больше, что мы сможем строить выше, в два-три раза выше существующих ныне пределов высоты»³⁷.

Концепция жилого блока с привязанными к нему основными элементами бытового обслуживания вдохновила наиболее радикальное крыло авангарда в послереволюционной России на создание «домов-коммун». Восторженное отношение к происходившим общественным переменам способствовало кристаллизации крайних воззрений. Борис Арватов в 1923 г. пишет в журнале ЛЕФ «о романтизме коммуны, а не об идиллии укромого гнездышка»³⁸, а Эль Лисицкий в 1930 г. провозглашает: «Центр тяжести от интимности и индивидуальности переместился на общие моменты и масштабность»³⁹.

Все дома-коммуны тиражировали схему «жилого блока» Ле Корбюзье. На этажах располагались одинаковые небольшие жилые помещения с входом из внутреннего коридора, а также зоны обслуживания.

48. Ле Корбюзье — вилла Савой в Пуасси (1929—1930). Краткая подпись под этим снимком из его «Сочинений»: «Дом представляет собой объект, поставленный на землю посреди пейзажа»



49. Эскиз Ле Корбюзье с предложением виллы Савой в качестве «типового» проекта, повторяемого 17 раз в «поселке односемейных домиков» в окрестностях Буэнос-Айреса

В зависимости от варианта зона обслуживания включала либо только кухню, предназначенную для приготовления простейшей пищи, либо кухню и санитарные узлы. Прочие объекты бытового обслуживания — столовые, бытовые помещения, места для детских игр, киоски — находились в независимых низких частях, присоединенных к главному многоэтажному объему.

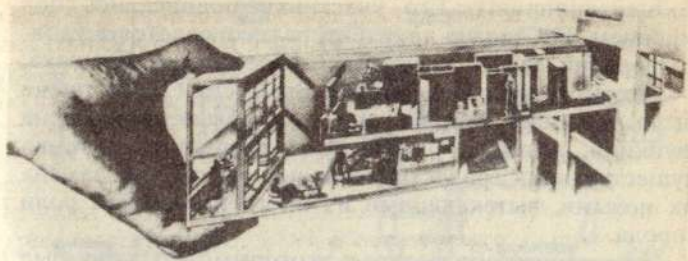
Хотелось бы подчеркнуть, что это уже только история, что Ле Корбюзье не осуществил своих проектов, а советское руководство в 1933 г. решительно выступило против трактовки жилья как кролика, квартиры как клетки, а дома как совокупности клеток.

В самом ли деле?

Теоретически не осмысленный период 1917—1933 гг. позволил запроектировать и в 1963 г. построить в Гданьске («на Шуварах») два здания — карикатурное отражение того периода; вход в квартиры был из общего коридора, а санузлы расположены у лестничных клеток. Печальная необходимость возведения этих зданий — призраков прошлого — стала напоминанием о том, что в художественных идеях трудно сказать, что является прошлым, а что — настоящим и будущим.

Приведенный пример, бесспорно, принадлежит к числу крайних. Сегодня уже никто не подражает домам-коммунам и не провозглашает утопических лозунгов униформизма и безличности. Дискуссионной остается сама концепция «дома», обусловленная глубоко укоренившейся идеологией модернизма. На нескольких конгрессах СИАМ расставлялись указатели, которые еще и сегодня определяют многие наши шаги. Первый конгресс в Ла-Сарраз в 1928 г. стал протестом против старого и ознаменовал собой создание организационных принципов всего современного движения.

Второй конгресс во Франкфурте-на-Майне в 1929 г. определил концепцию жилища как «квартиры для прожиточного минимума» (die Wohnung für das



50. В Марсельском блоке дом отождествлен с квартирой. Он стал одной из многих «камер», сдаваемых внаем. Корбюзье сравнивал «жилища» с бутылками, положенными на стеллажи для выдерживания вина



51. Марсельский блок, построенный в 1949—1952 гг. Одиноким стоящий в пространстве типовой объект (длина 156 м, ширина 24 м, высота 56 м) представляет собой эффект объединения идеи дезурбанизации с посткубистской картиной мира

Existenzminimum). Его участники подписались под мнением, что задача архитектора заключается в удовлетворении самых насущных потребностей человека.

Темой третьего конгресса в Брюсселе (1930) так же было жилище. Однако при этом была определена функция, которую оно должно выполнять, — ломка существующих градостроительных структур и замена их новыми, вытекающими из иного понимания роли города.

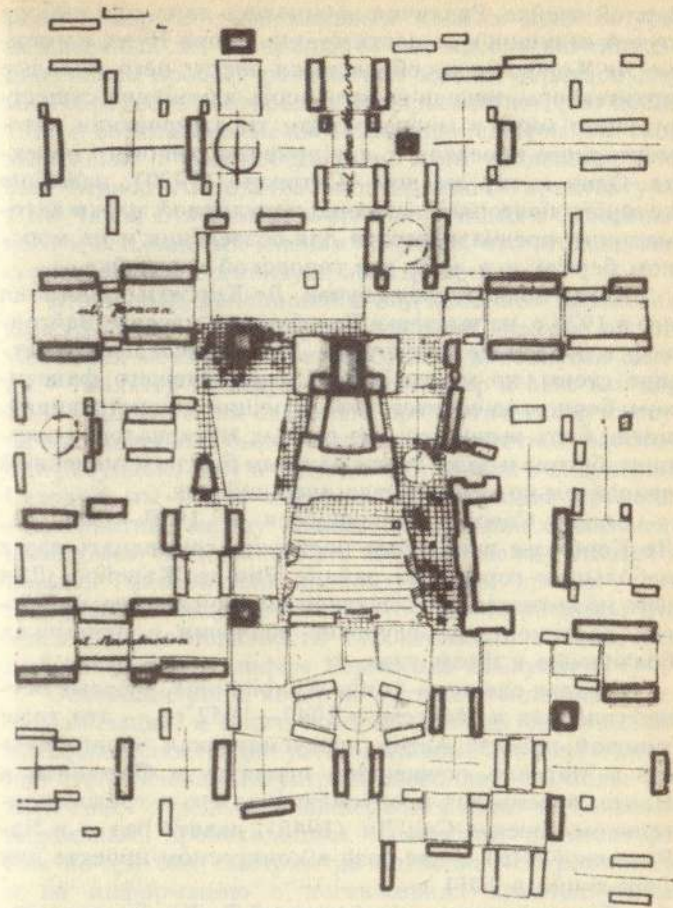
Анонимный обозреватель, которым, вероятно, был Сыркус, писал в 1931 г. в журнале «Архитектура и будовництво»: «Проблема рассматривалась в тесной связи с вопросом строительства городов. Ибо самое маленькое жилище оправдано только постольку, поскольку оно составляет ячейку рационально продуманного жилого массива или города... С этой точки зрения рассматривалась возможность «низкой, средней, высокой» застройки, которая должна была стать объединением минимальных стандартных жилищ»⁴⁰.

Четвертый конгресс, увенчавший всю акцию Афинской хартией (1933), завершает героический период CIAM, ибо потом происходит лишь постепенное разоблачение Утопии.

Первые четыре конгресса CIAM стали прологом драмы под названием «Дом». Отдельными актами пьесы стали огромные массивы-спальни, а эпилогом — уничтожение «жилых блоков» в Сент-Луисе в 1972 г.

Сегодня мы убеждены, что приобрели иммунитет к наследованию тенденций, выкристаллизовавшихся в течение наиболее агрессивного периода истории CIAM. Возможно, так оно и есть. В таком случае самое время заняться методами, предложенными для осуществления намеченных замыслов.

Много недоразумений и мифовросло вокруг различий, существовавших между предложениями, исходившими от Баухауза и Эспри Нуво. Представляется, что обе группы стремились к одной и той же цели —



52. Конкурсный проект на здание Большого театра в Лодзи (1949) послужил Хелене и Шимону Сыркусам как предлог для перепроектирования всей территории. Улицы, застроенные в XIX в., были снесены; согласно проекту их заменил «архитектурный пейзаж» жилого массива

жилой ячейке. Различия начинались лишь при выборе путей, ведущих к ее достижению. Эспри Нуво, а именно Ле Корбюзье и собравшиеся вокруг него молодые архитекторы, видели возможность изменения существующего мира в многократном тиражировании «элементарного проекта», т. е. в привязке типового проекта. Один и тот же дом «Ситроэн» (1920), название которого повторяет название популярной марки автомашины, предназначается для возведения и на морском берегу, и в лесу, и в городской застройке.

Когда подвернулся случай, Ле Корбюзье построил его в 1928 г. на выставке Веркбунда в массиве Вейсенхоф в пригороде Штутгарта. Две параллельные несущие стены, по мысли автора (прослывшего фанатиком, борцом за соответствие функции и конструкции), могли быть выполнены из разных материалов — кирпича, бетона и даже стали, важным был не измененный относительно первообраза внешний вид.

Виллу Савой, относящуюся к 1929—1931 гг., Ле Корбюзье предлагает повторить семнадцать раз в небольшом городском районе Рио-де-Жанейро. Для него не является препятствием ни иной климат, ни другой континент, ни глубокие различия в привычках бразильцев и французов.

«Жилая единица» (*unite d'habitation*), впервые осуществленная в Марселе в 1947—1952 гг., — это тоже типовый проект. Автор предусматривал «повторить» его в Марселе, осуществил привязку в Фирмины и Нанте, восемь раз предусматривал его в градостроительном проекте Сен-Ди (1945), девять раз — в Ла-Рошели (1946) и два раза в конкурсном проекте для Страсбурга в 1951 г.

«Типовой проект», внедренный Ле Корбюзье в сознание целого поколения архитекторов, стал в Польше моральным обоснованием кампании по «типизации» яслей, детских садов, школ, жилых домов и т. д. Характерно, что период «соцреализма» при одновре-

менной борьбе с формальным языком архитектуры межвоенных лет воспринял от нее идеологию типизации, начав процесс разработки зданий-образцов для многократного повторения. В польской истории после 1956 г. восхищение межвоенным периодом нашло свое выражение в распространении идеи типизации. Это был период господства «повторяемой» архитектуры Ежи Чижы, Станислава Фурмана и Анджея Скопиньского и воплощения мнения Сыркуса, что «только высотное здание организует пространство»⁴¹.

Вторичный, находящийся под влиянием идеологии конструктивизма Баухауз за главный элемент посчитал поиск методов строительства. Руководители школы — Вальтер Гропиус, Ханнес Майер и Мис ван дер Роэ — продолжали следовать прагматическому курсу, начало которому было положено совместной работой с Веркбундом, силу и будущее они видели в индустрии. Сегодня мы иначе смотрим на минувшие времена. Альтернатива между жилым блоком или односемейным домом не должна быть выбором между старым и новым. Типовой или индивидуальный проект — это дискуссия с видением мира «по Ле Корбюзье», это анализ целесообразности строительных систем, это полный расчет с мифом Веркбунда и Баухауза.

Осознание роли, которую сыграли тенденции к дезурбанизации, и задач, которые должны были выполнить для иллюстрации утопии типовые проекты и крупная строительная индустрия, позволяет нам более осмысленно определить наше отношение к большим переменам, происходящим в мировой архитектуре. Мы по-другому смотрим на наследие «соцреализма» и на информацию о достижениях архитектурного авангарда последних лет. Они подтверждают притягательность классического мышления в любые времена и при применении любой технологии, приглашают принять участие в непрекращающейся дискуссии о соцреализме. Можно видеть, что большинство постмодер-

нистских жилых домов представляет собой отдельно стоящие объекты, имеющие разное оформление, но следующие навязанной идее здания без контекста, в связи с чем их индивидуальность является для города столь же убийственной, сколь и одинаковость блоков.

В прошлом Сыркус писал: «Отсутствие здоровой общественной основы, отсутствие фактора массовости лишает смысла профессию архитектора»⁴². Сегодня мы имеем право задать вопросы: какой массовости? какому архитектору? какой эстетике?

Глава 3

Мифы и утопии новой эстетики

Идея и форма

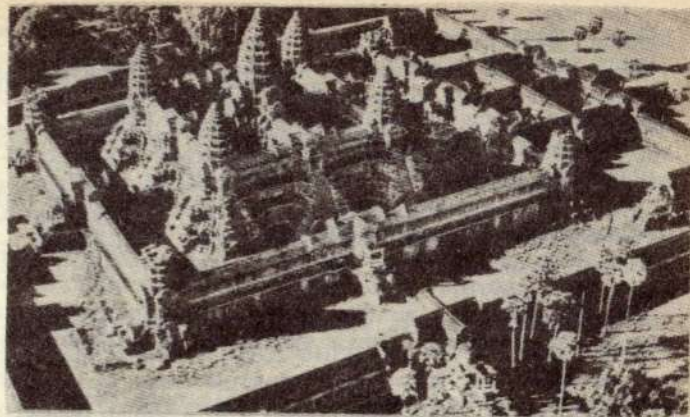
Сегодня «новое» не означает автоматически «лучшее». Все чаще мы оглядываемся назад, в прошлое, ищем в истории вдохновения и уверенности, а иногда и просто образцов или готовых решений. Случается, что возврат к традициям требует усилий, сравнимых разве что с борьбой, имевшей место во времена отказа от всего теоретического наследия старой эстетики. Нельзя — вот так просто — перевести стрелки часов назад. Легче использовать полностью заимствованные из прошлого деталь или элемент старого здания, труднее руководствоваться принципами, которые для современных творцов являются азбукой, правилами, инструкциями...

Какие это были принципы? Что позволило, несмотря на различия, обусловленные особенностями личностей, стран и эпох, удержать единую линию развития искусства вплоть до конца XIX в.? На эти вопросы анализ стилей отдельных исторических периодов не дает ответа, ибо каждый стиль имеет тенденцию к вырождению и трансформации. Поэтому в поле нашего зрения должны оказаться общие принципы, в рамках которых могут появляться разные стили, а не формулы, управляющие законами популярности и моды.

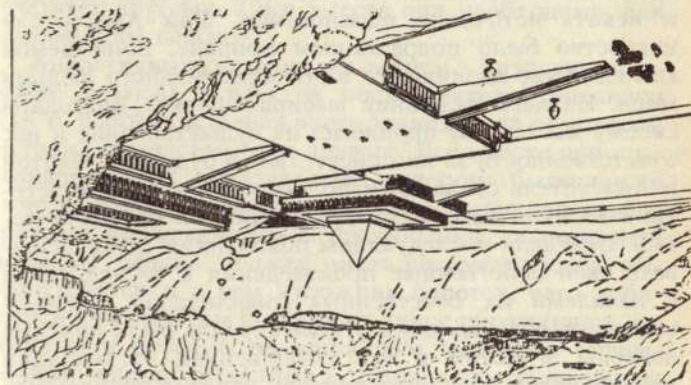
Анри Соваж, обеспокоенный соскальзыванием модернистской эстетики на путь стереотипных решений, в 1933 г. писал: «... Формула является лишь примером для решения одной или нескольких задач... Принцип же позволяет решать самые разные задачи. Принцип тем более плодотворен..., чем более общим оказывается его применение»⁴³.

Столь универсальные принципы должны были опираться (и опирались) на идеи, циркулирующие в системе кровообращения нашей цивилизации. Чтобы напомнить их, следует сначала сослаться на суждение, приписываемое Сократу: знание есть добродетель. Именно оно оказало влияние на совокупность принципов, часто называемых «великой эстетической теорией прошлого». Самой этой теорией мы обязаны Платону и его ученикам. На протяжении веков платонизм был духовным отцом всеобщих воззрений на сущность красоты. Каждая эпоха брала от него то, что считала нужным, а принципиальный фундамент теории оставался неприкосновенным.

Для Платона идея была превыше всего. Реальный мир, воспринимаемый человеком с помощью чувств, был лишь несовершенной и постоянно изменяющейся ее картиной. Идея, связанная с абсолютным, могла занять мысли и время мудреца. Любая попытка выражения ее при помощи камня (разрушающегося от ветра и дождя), цвета (блекнущего на свету), линий (легко стираемых и уничтожаемых) была обречена на неудачу. Поэтому, если какому-либо художнику своим произведением удалось приблизиться к идее, то другой, следовавший за ним, приближался к совершенству в той же мере, в какой это сделал предшественник. Понимаемая таким образом художественная деятельность обуславливала подражательство, санкционировала его, поддерживала и, естественно, теоретически обосновывала. Горгий — софист и пионер эстетики — определял скульптуру, живопись и архитектуру как исполнительские искусства, ибо им по существу завещана необходимость продолжения дел своих предшественников. Идея изображения человека, дома, храма, города..., все идеи реального мира ожидали творцов, учившихся ремеслу путем копирования способов, какими решались прежние аналогичные художественные задачи.



53. Культурный комплекс в Ангоре (XII в.). Все принципы, создавшие этот комплекс, индивидуально сопоставительны, т. е. элементы информации и символики, а также планировочной структуры мы можем найти и на других континентах



54. Рисунок реконструкции храма царицы Хатшепсут (1480 г. до н. э.). Примеры из Египта, Мексики, Юго-Восточной Азии свидетельствуют о структурных подобиях древней архитектуры: осевая композиция, простые геометрические формы, декорация

Величие Праксителя или Лисиппа обусловили тысячи их безвестных предшественников, которые статуя за статуей, изваяние за изваянием вырабатывали образец, и сегодня являющийся обязательным в европейском искусстве. Идея храма выдерживала все трансформации, вызванные менявшимися архитектурными порядками, и в своем путешествии по векам она могла быть и Парфеноном, и римской базиликой, и готическим собором, и храмом эпохи классицизма — всегда с входом «с фасада» и алтарем, «завершающим» интерьер.

Можно обнаружить, что воззрения Платона, разделившие мир на совершенные идеи и несовершенное их изображение, были заимствованы даже его оппонентами. Аристотель, споривший с Платоном, был его учеником и последователем. Он ввел в наш эстетический лексикон понятие формы. Она значила для него то же, что для Платона идея. Он рассматривал ее как реальный эквивалент любого понятия. Именно в окружении художник должен был черпать образцы и искать источники вдохновения. Для Аристотеля искусство было подражанием природе, понимаемой как единство возникшего и преобразованного людьми мира. Из него художник выбирал формы, благодаря своему мастерству продлевал их существование и нес ответственность за их присутствие в будущем. Платон и Аристотель создали «идеологические» основы эстетики великой теории, базирующейся на преемственности. Они дали последующим поколениям шанс создавать свои собственные произведения в тесной связи с началами их собственных цивилизаций. Проводниками мысли «великих отцов» сначала были римские легионы, а потом и вся совершенная организация христианства, поскольку церковь, занятая проблемами веры, приняла принципы великой теории без сколь-нибудь значительных изменений и модификаций. Их не поставили под сомнение ни научные открытия, ни

развитие техники. Их демонстративно отвергло лишь поколение, поставившее себе целью построение совершенно иного, нового мира.

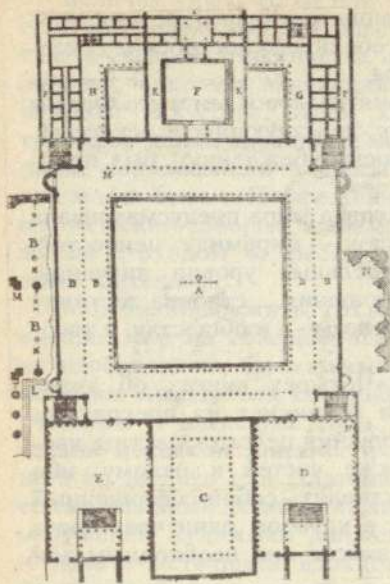
Придание каждому понятию его Идеи и его Формы легло в основу принципов, действующих в искусстве.

Первым из них (по моему убеждению) был принцип «целое и часть».

Идеалистическая трактовка мира предусматривала его иерархический порядок — пирамиду ценностей, четко определяющую отдельные уровни значений, взаимные влияния и соотношения..., строила лестницу со ступеньками, понятыми всем — и обществу, и творцам.

Андреа Палладио в «Четырех книгах об архитектуре» писал: «Красота возникнет из прекрасных форм и надлежащего отношения целого к частям, частей между собой, а также частей к целому, ибо сооружение должно представлять собой совершенный и законченный организм, в котором один член соответствует другому, а все вместе они необходимы для задуманного целого»⁴⁴.

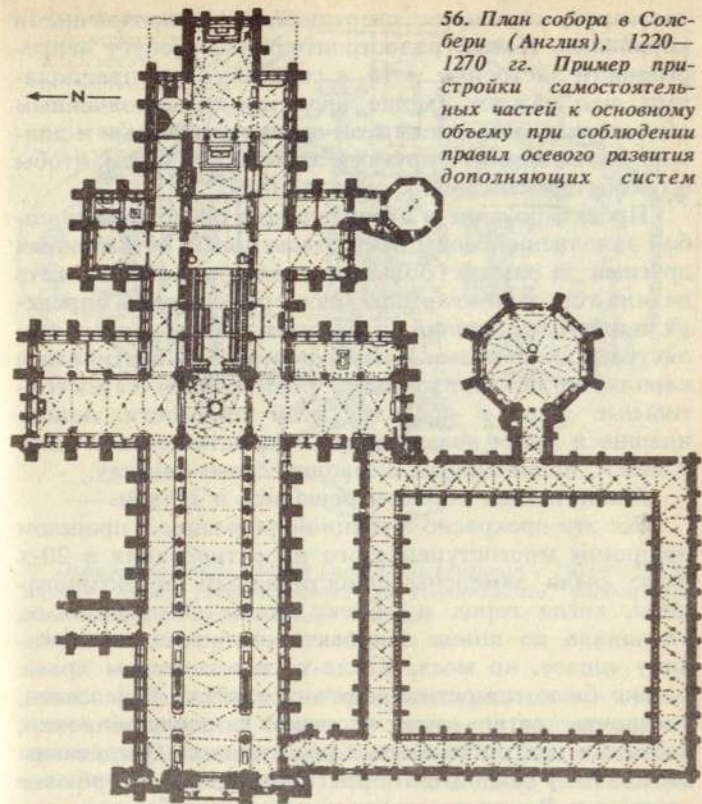
Аналогичные указания мы найдем у Витрувия, Альберти, а также у всех их последователей до конца XIX в. Всегда составная часть здания была отдельным бытием, независимым от другого. Все вместе они составляли целое, показателями которого были покой (мир), гармония, традиция. Произведение передавало зрителю убежденность в превышении человеческой меры, ум, однако, должен иметь уверенность, где она преступается и с чем художник борется, чего добивается; результатом было постоянное обращение к известным и повсеместно принятым образцам. Приведенный пример относится к зданию, но те же самые принципы действовали и при строительстве города, поскольку «...дом является маленьким городом. И, строя его, необходимо учитывать все то, что относится к строительству города...»⁴⁵.



55. Информационная таблица, иллюстрирующая принципы построения греческих площадей-агор и методы проектирования зданий. Андреа Палладио закреплял на европейской почве всеобщие тенденции архитектуры

Принцип «целое-часть» имел свои практические последствия во всех сферах проектирования. Город как «целое» состоял из деталей — «зданий». В градостроительном регулировании такое разделение кодифицировалось как закон, где записывались соотношения между большим и меньшим и оставлялась (что существенно) полная свобода решений в рамках «детали». Так возникли все исторические центры городов, где дома в стиле готики, Ренессанса, барокко и классицизма стоят рядом друг с другом, а их совокупность создает незабываемое настроение, которое так часто вспоминают туристы, восхищенные разнородностью в единстве.

Усомнение в принципе «целое-деталь» открыло дорогу разрушительским заповедям Афинской хартии.



56. План собора в Солсбери (Англия), 1220—1270 гг. Пример пристройки самостоятельных частей к основному объему при соблюдении правил осевого развития дополняющих систем

Должно было пройти время, чтобы в хартии «Мачу Пикчу» (1978) появились слова, призывающие к возврату: «Пришло время обратиться к архитекторам с призывом, чтобы они полностью осознали историческое развитие современного движения и перестали тиражировать устаревшие городские пейзажи, образованные монументальными, вертикальными и горизон-

тальными, матовыми, сверкающими и прозрачными коробками. Новое градостроительство требует непрерывности застройки, а та, в свою очередь, предполагает, что каждое здание является не законченным объектом, а лишь элементом этого континиума и должно быть связано с другими элементами с тем, чтобы его собственный облик стал полным»⁴⁶.

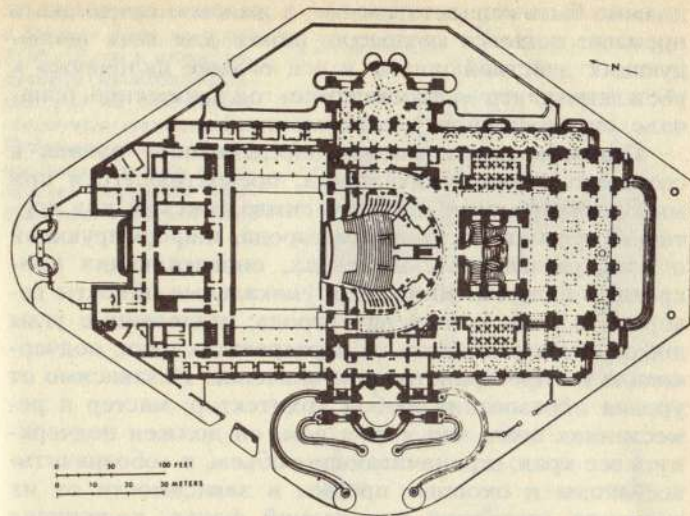
Проектирование и строительство представляло собой заполнение своим искусством полей, оставленных другими в рамках большего целого. Уличная сеть делила город на кварталы, размеры участков определяли размеры зданий, а фасады, расчлененные пилястрами, колоннами и контрфорсами по вертикали и карнизами по горизонтали, формировали самостоятельные зоны в пределах всей плоскости, заполнявшиеся затем независимым стилистическим содержанием, подчиненным символическому смыслу.

Аналогичным образом решались и детали.

Все эти прекрасно функционировавшие в прошлом принципы многоступенчатого проектирования в 20-х годах были заменены одностадийным проектированием, когда город и объект стали композициями, от начала до конца запроектированными по принципу «целое, но мое». Когда-то в готическом храме можно было поместить картину в стиле Ренессанса, построить алтарь или часовню в стиле барокко, поставить надгробие в стиле классицизма. Представим себе, что у одной из стен построенной Корбюзье часовни в Роншане священник захотел бы возвести алтарь или повесить картину! Да это попросту невозможно.

Подобные же эмоции вызывали прежде попытки нарушения принципа «целое-часть».

Часто цитируемое в качестве примера оппортунизма и косности письмо деятелей искусства с протестом против Эйфелевой башни является примером непонимания их намерений или намеренного извра-



57. Парижская опера Шарля Гарнье, построенная в 1861—1874 гг. Анализ плана свидетельствует о сознательном уподоблении античности (что вполне понят) и готике

щения факта. Никто не ставил под сомнение стальную конструкцию башни и никто не высказывался против применения новых материалов (как пытается нам втолковать Гидион); протесты были направлены лишь против масштаба нового элемента, нарушающего своим самоуправством силуэт всего Парижа. Восторженное отношение авангарда к творению Эйфеля вытекало, как можно предполагать, из идейных предпосылок. Предпочтение отдавалось всему, что нарушало традиционное чувство гармонии и красоты.

Одновременно с принципом «целое-часть» действовал и другой, столь же важный — «сопоставимость».

Для приближения к абсолюту формы произведение

должно быть «сопоставимым», а желание продолжать прежние попытки создавало рамки для всех последующих действий; лично я все больше склоняюсь к убеждению, что «сопоставимое» одновременно означало «определенное (установленное)».

Принцип «сопоставимое-определенное» привел к созданию формального языка, превратившегося при многократном применении в символический код составных элементов здания и города, информирующий о всех характерных моментах, определяющих конкретные целости. Например: уникальные объекты говорили о роли и значении города; разделенные углы домов, расположенных на перекрестках улиц, подчеркивали их пространственное значение. Независимо от уровня образования любой архитектор, мастер и ремесленник знал, что, строя дом, он должен подчеркнуть все края, ограничивающие объем, и «обозначить» все входы и оконные проемы в зависимости от их значения (передний или задний фасад, лестничная клетка, подвал), будь то готика, романский стиль или рококо.

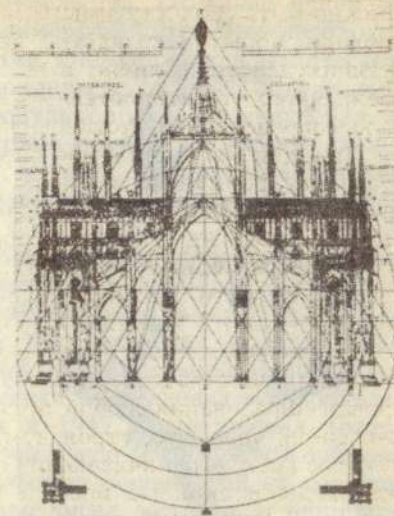
Нижняя часть здания (у земли) получала, в зависимости от решения, более или менее подчеркнутую цокольную зону.

Верх (контакт с небом) завершался так или иначе декорированным аттиком.

Угол (пересечение двух вертикальных плоскостей) требовал проектной разработки, не оставляющей сомнений в том, что эта форма определена и сопоставима с другими.

Самые чистые формулы «сопоставимости» произведения предоставила математика. Начало положили пифагорейцы. В VI в. до н. э. появились люди, воззрения которых резко выделялись из общей массы всегреческих философских школ и групп: во-первых, весь мир можно замкнуть в числа и, во-вторых, гармония мира определяется соответствующими чис-

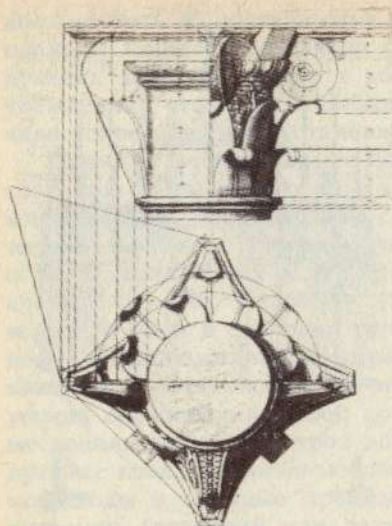
58. Строительство собора в Милане было начато в 1386 г. Разрез, иллюстрирующий пропорциональный ряд на базе равносоставленного треугольника. Подобные методы должны были укрепить у создателей ощущение приближения к совершенству



ловыми соотношениями. Все можно записать с помощью чисел! Гармония мира — это лишь соответствующие пропорции. Следует выловить их из тысячи других, рекомендовать к применению и использовать: все, что мы построим или изваяем с применением надлежащего набора величин, должно быть прекрасно.

Как это было просто и обещающе!

Иллюзия и ощущение не поддаются власти разума. Слишком многое в них зависит от настроения творца, от его индивидуальности. Поэтому неудивительно, что для Платона математика за счет своей абстрактности полнее других приближалась к «душе» прекрасного; в роще Академии, где находилась школа, надпись изведала пришельцев о том, что право входа имеют лишь друзья математики (которая была продолжением теории пифагорейцев). Поэтов, считавшихся ненадежными элементами, предлагалось прогнать.



59. Инструктивный чертеж Виньола, иллюстрирующий план и профиль композитной капители со всеми размерами и приемами построения

Теория чисел принесла в практику наиболее совершенные каноны красоты. Вспоминаются рисунки и чертежи с дорическими, ионическими, коринфскими, а затем и тосканскими колоннами (римской ордер).

Ордер! — слово, которое в польском языке несет неоднозначные ассоциации (дословно: порядок — *Примеч. перев.*), было использовано для выражения числовых правил в искусстве. Заслугой, а точнее достоинством архитектурных ордеров была простота их применения посредственными строителями.

С течением времени появилось много работ (сегодня мы назвали бы их инструктивными), содержащих подробные сведения о принципах применения ордера, причем во всех были ссылки на Витрувия. Его влияние на европейскую архитектуру неоспоримо. Альберти, Палладио и Виньола следовали его мысли и чертежам. Каждый из них передавал своим совре-

менникам рецепт строительства. Описание одной из таблиц Виньола, например, гласит: «При необходимости построить портик или лоджию в ионическом ордере применяются колонны толщиной 3 модуля, расстояние в свету 1/1 модуль и высота 17 модулей, т. е. равная двукратной ширине, причем это правило следует строго соблюдать во всех аркадах аналогичной системы, если отклонения от него не диктуются необходимостью»⁴⁷.

На отдельных этапах истории появлялись все новые мутации наилучшего, т. е. наиболее близкого к идее набора чисел, гарантирующих красоту. После многих лет забвения инструктивная роль великой теории оказалась весьма притягательной. Человек, который с азартом охотника преследовал все проявления академизма, сам в 1947 г. предложил (разумеется, собственную) числовую систему. Ле Корбюзье (а речь идет о нем) создает основанный на золотом сечении Модульор — ряд чисел, которые в принципе должны были охватить все, что нас окружает. Восхищение математикой, вера в «творческую красоту», значение числа, а также культ геометрии — это совершенство Колизея, триумфальных арок, Парфенона..., это восторг от произведений с прямыми и четкими осями. Например, дворец Диоклетiana представлял собой осевую композицию на пяти гектарах, где во внушительном порядке были размещены отдельные функции в соответствии с их ролью и значением.

Осевая композиция давала практические указания по организации территории, решению плана и фасада здания и даже деталей с оговоркой, правда, что не следует смешивать осевую композицию с симметрией, которая представляет собой лишь один из многих вариантов решения осевой системы.

Осевое правило, обеспечивающее возможность «автономного» выполнения отдельных проектных и строительных задач, стало практическим инструмен-



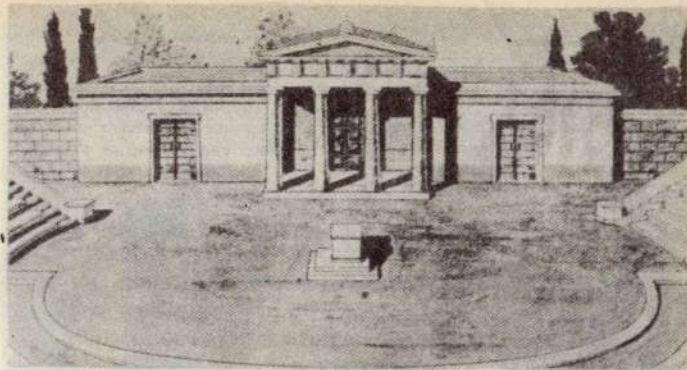
60. Львиные ворота в Микенах (1350—1300 гг. до н. э.). Скульптура выполняет здесь роль украшения и символа. Отрицание подобных потребностей означало разрыв с традицией всей нашей цивилизации

том многостадийного проектирования и в таком качестве — мишенью решительных нападков авангардистов.

В грубо очерченных эстетических принципах великой теории почетное место занимают отделка (украшения) и орнамент. Они были результатом естественной потребности передачи информации и символа того времени, когда модернистское здание само по себе стало символом для его создателя.

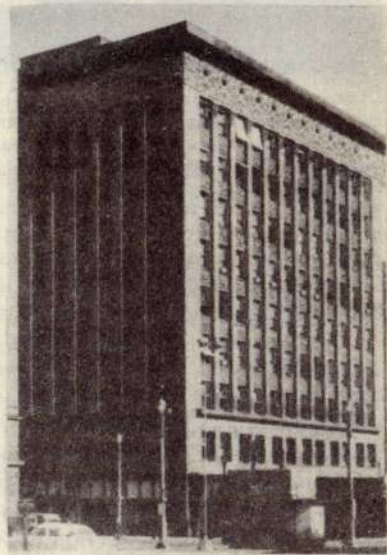
Выступление Лооса в начале века является примером крайней демагогии и попыток внедрения теории Фрейда в архитектуру. «...Папуас покрывает орнаментом все, что попадает ему в руки, — свое лицо и тело, лук и весла. У нас же татуирование является признаком вырождения и встречается только у уголовников или извращенных аристократов...»⁴⁸.

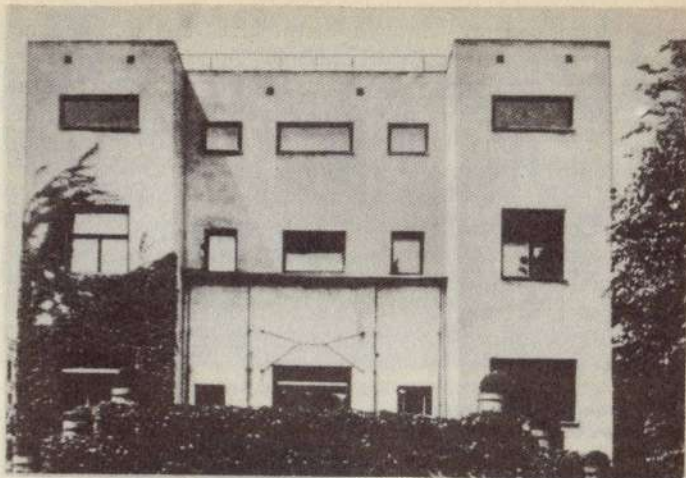
Аргументация Лооса была подхвачена авангардом, ибо она соответствовала запросам конструктивистов, тотально отрицавших традиции, давала Ле Корбюзье инструмент для поисков посткубистской чистой формы с гладкой белой стеной, предоставляла помощь группе «Стиль» в области психологии и социо-



61. Реконструкция сцены в греческом театре. В этом простейшем сооружении мы можем наблюдать все символические элементы античной архитектуры, обязательные в европейской культуре до 20-х годов нашего века

62. Льюис Салливен проектировал это конторское здание в 1890—1891 гг. Конструктивное и функциональное новаторство не помешало ему в применении принципа индивидуально-сопоставительного со всем информационным кодом, характеризующим обводы здания: карнизом, вертикальным углом, первым этажом...





63. Дом Штейнера в Вене по проекту Адольфа Лооса. В 1910 г. автор «Орнаmenta и преступления» демонстративно отбросил всякую символику, уподобив свое здание простому набору кубистских форм

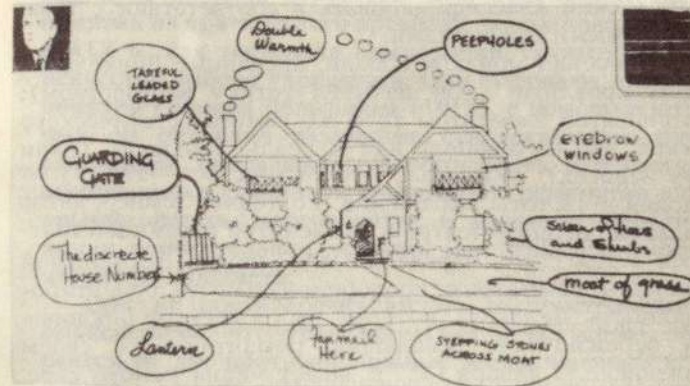
логии для их собственной идеалистической эстетической утопии. Должно было пройти много времени, чтобы архитекторы освободились от «мифа папуаса».

Эффектная острота Миса ван дер Роэ «Меньше значит больше» сделала головокружительную карьеру, став заповедью для нескольких поколений. Ей следовали долго, даже слишком долго — вплоть до того времени, когда Роберт Вентури столь же остроумно выразил ощущения своих современников, перефразировав английский вариант упомянутого высказывания (Less is more) следующим образом: Less is not more, is borge, что означает «Меньше значит не больше, а скучнее». Вентури называет архитектуру украшенным сараем. Анализируя исторические формы, он пы-

тается по-новому интерпретировать символическое значение декорации (украшений), орнамента и даже отдельных фрагментов и составных частей здания. Для него дверь, окно, карниз, перемычка — это не только архитектурная форма, но и способ передачи культурного и социологического значения.

Все представленные выше принципы вытекают из традиций средиземноморской культуры.

Однако, чтобы не впасть в европоцентризм, здесь следует напомнить, что и на других континентах развитые цивилизации создавали геометрически простые сооружения, соблюдали правила осевой композиции, подчеркивали архитектурными средствами края объемов, символически акцентировали места, выполняющие престижные и другие специальные функции. Это позволяет строить предположения о структурных сходствах развития нашей цивилизации с другими, отделенными от нас океанами и столетиями.



64. Роберт Вентури провел анализ символической ценности некоторых зданий в Америке. Дом Джеймса Стюарта в Биверли-Хиллс (Голливуд), построенный в 1940 г., представляет собой, по его мнению, совокупность сигналов из близкого и отдаленного прошлого

На протяжении нескольких десятков веков существования средиземноморской цивилизации распались империи, изменялись границы государств, набегами варваров разрушались зрелые культуры. Но ни смены религий, ни изменения политики не оказывали влияния на вневременное действие принципов великой теории. Ее законы, ясные и очевидные как для творцов, так и для потребителей, были азбукой поколений. От таланта архитекторов зависело, что они сумеют создать из имеющихся в их распоряжении букв — произведений, которые станут символом своего времени, или обычную серую писанину.

Только катаклизм модернизма — время неукротимых возможностей мечты, крика, погони за новыми формами и теориями — создал необходимую дистанцию. Мы отмечаем, что готика, ренессанс, барокко, столь разные с точки зрения современных строителей, являются нам как примеры развития одного и того же способа мышления, а их формальные различия мы можем классифицировать в соответствии с теми же самыми принципами.

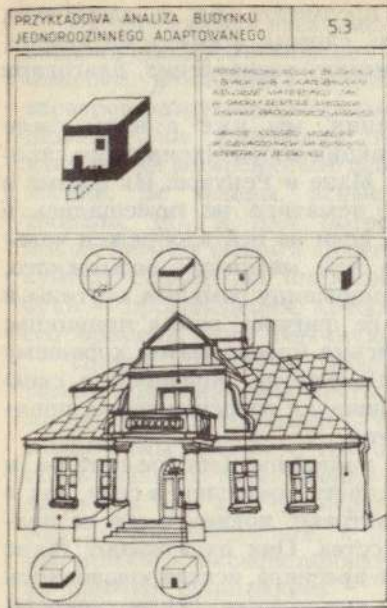
Творения монахов Клуни, преданные Винкельманом проклятию (он называл готику варварством), становятся элементом того же самого эстетического мира, что и Акрополь или Версаль. Палладио (один из многих) указывал, что искусство — это культ покоя и чистоты выражения. Готтфрид Земпер, автор здания оперного театра и знаменитой картинной галереи в Дрездене, определял три условия формальной красоты: симметрию, пропорциональность, ориентированность. Делакура, который был в «центре циклона» и пережил всю революцию романтизма, в своем дневнике 11 января 1857 г. задает вопрос самому себе: «Что значит классический?». И отвечает: «Классическими я охотно назвал бы все правильные (регулярные) произведения, которые удовлетворяют разум не только точным, великолепным и волнующим пред-

ставлением чувств и предметов, но и единством, логической стройностью, словом, всеми теми качествами, которые увеличивают впечатление благодаря простоте».

Приведя эти суждения, мы уже в ином свете оцениваем «затхлые» реакции жюри Парижского салона, отвергшего полотно Мане и Ренуара. Их форма и (что, видимо, важнее) тематика не помещались в рамки правил. Картина, если на ней изображен человек, должна сказать о нем максимум возможного, а Дега, обрезав свою танцовщицу рамками картины и изобразив лишь часть ее фигуры, ломал принципы; Мане своей манерой письма бросал вызов хорошему вкусу (читай: обычаям); Ренуар, привнеся в свою палитру светлые тона, нападал на освященные понятия мастерства и красоты.

Приведенные выше принципы («целое-деталь» и «сопоставимое-определенное») вмещают в себя, как я надеюсь, различные трактовки, появившиеся на долгом пути истории искусства. Они охватывают такие понятия из критического арсенала, использовавшегося в XIX в., как тектоника композиции, скульптурность, искусство выбора украшений. Они включают пять пар понятий Генриха Вельфлина (1915), с помощью которых он объяснял различные стилистические трансформации: линейаризм — живописность, плоскостная композиция и глубинная композиция, замкнутая и открытая форма, многообразие и единство, абсолютная и относительная ясность (чистота, понятность, четкость) предмета.

Они не противоречат весьма распространенным объяснениям, что трансформация в искусстве опирается на две противоположные эмоциональные концепции — дионисийскую и аполлоническую, первая из которых должна характеризовать искусство чувств, а вторая — разума. Они соответствуют тезису о том, что стилистические преобразования, которые были, есть и

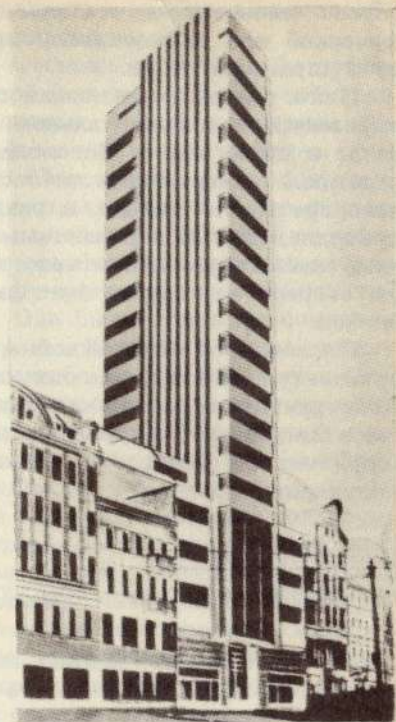


65. Пример анализа символических элементов здания (существующего и предназначенного к размещению в жилой застройке в Лодзи), выполненного в 1980 г. Зданием Липским, Андже-ем Овчарком и Якубом Вуеком

будут подчинены диалектической идее борьбы двух противоположностей, а также закономерности того, что время господства единодушия не превышает периода от нескольких лет до нескольких десятков лет и что каждое следующее поколение оспаривает своих предшественников, обращаясь к недалекому или отдаленному прошлому.

Изменения часто обуславливаются модой, а точнее скукой. Что-то должно оказаться определенным, чтобы возникло желание изменений точно так же, как меняют фасон платья или покррой воротничка. Однако это все изменения в сенсуальной (основанной на впечатлениях, ощущениях) сфере, не затрагивающие существа развития и трансформации.

66. Вторая премия архитектурного конкурса на здание филиала управления государственных сберкасс в Познани (1934). Авторы Збигнев Пугет и Юлиуш Журавский (впоследствии автор книги «О построении архитектурной формы»)



Принципы «целое-деталь» и «сопоставимое-определенное» не подвергают сомнению теорий, заимствованных из биологии: рождение, расцвет, смерть стиля; они черпают аргументы из поверхностной трактовки формы, из ее преобразований без попыток объяснить, почему линия развития европейского искусства могла так долго существовать без принципиальных изменений.

В классическом анализе произведение искусства рассматривается в трех плоскостях, т. е. с точек зрения

образа личности и темперамента творца, географической или национальной принадлежности, передачи характера эпохи.

Иначе говоря, формальный язык старого искусства выражался в индивидуальном стиле, национальном стиле и стиле эпохи. Идеологии модернизма демонстративно пожертвовали личность на алтарь совместного крестового похода, а различия, обусловленные принадлежностью к различным географическим средам, заменили понятием международного стиля, чтобы сосредоточиться на третьем — приближающейся эпохе...

После второй мировой войны решающее влияние на архитектурные воззрения оказали три главных центра. Конструктивизм расширил границы искусства, Корбюзье и контролируемая им группа CIAM сформировали миф типовой формы, а «Стиль» предложил новые популярные правила.

Конструктивизм, конструктивисты — конструкция?

Атаку на великую теорию начали романтики, ее смерть накликал футуристы, а конструктивисты раскрыли перед миром горизонт нового искусства.

Много недоразумений несет само название — конструктивизм. Благодаря простейшей ассоциации слов «конструктивизм» и «конструкция» его иногда считают стилистической разновидностью модернистской архитектуры. Но нет ничего более ошибочного! Генезис такой ошибки уходит в 30-е годы, когда модернистская архитектура завоевывала все более широкие плацдармы. Возникла проблема классификации и оценки явлений, происходивших в новом для того времени движении. Как и всегда в таких случаях, был использован старый понятийный арсенал критики,

имеющий хождение с античных времен, с приспособленным к новой ситуации лексиконом.

Андреа Палладио, ссылаясь на труды Витрувия, писал: «При любом строительстве нужно учитывать три фактора, без которых ни одно здание не заслужит признания, — полезность или удобство, прочность и красоту...»⁵⁰. Полезность — это функция, прочность — это конструкция, красота — это форма. В результате рутинного перенесения значений из классического определения архитектуры критика начала использовать понятия «функционализм», «конструктивизм» и «формализм». Они были призваны помочь в сортировке явлений, происходивших в новом движении. Выдвижение какого-либо из указанных трех элементов на первый план позволяло квалифицировать объект, например, как функционалистический или формалистический, а автору приклеивать ярлык формалиста или функционалиста.

Такой же механизм сработал и в случае конструкции и конструктивизма. Экспрессия статических сил, подчеркнутое выделение принципов работы применяемых строительных материалов, доминирование несущих элементов давали основания квалифицировать объект как конструктивистский, а его автора отнести к числу конструктивистов. Примеры можно продолжать.

«Экспертная комиссия по общественным зданиям» указывала в Польше в 1951 г.: «Проекты, исходящие из конструктивистских предпосылок и задрапированные конструктивистскими деталями..., характеризуются схематизмом»⁵¹. Анализируя творчество Ле Корбюзье, Дженкс писал о его проекте Дворца Советов в Москве (1931): «...Он перещеголял самих конструктивистов в их структурных играх»⁵².

Но это, пожалуй, упрощение. Для конструктивистского движения здание предствяляет собой лишь один

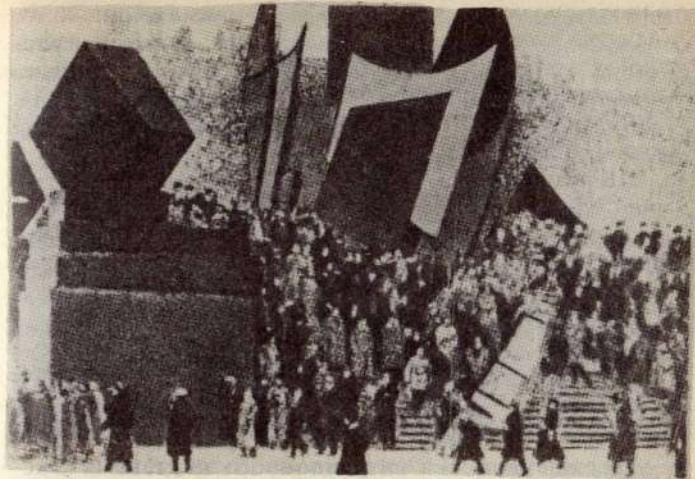
какое искусство они хоронят на века. Однако они были не в состоянии до конца разорвать звенья цепи, сковывающей их с великолепным наследием средиземноморской культуры.

Истинное НОВОЕ появилось на севере — в предреволюционной России.

Первая мировая война прервала обмен информацией. Случайно доходившие отзвуки событий в мире искусства на Западе способствовали особому восприятию футуристских утопий и кубизма. Появляется характерный конгломерат идей — так называемый кубофутуризм, который затем в результате внутренних процессов трансформировался в конструктивизм — одно из наиболее интересных и плодотворных художественных явлений XX в. Представляется, что его интеллектуальное влияние на модернизм до сих пор недооценивается, по крайней мере, в области архитектуры.

Рождение конструктивизма в Восточной Европе произошло в неповторимых социально-политических условиях тех лет, в особом пейзаже стремлений — Россия строила здание первого пролетарского государства, а Польша, Чехословакия и Венгрия восстанавливали уничтоженные чужеземным господством структуры национальной государственности. Художественный авангард, отождествляя себя с левыми политическими кругами, поставил знак равенства между мечтами о полной перестройке страны и новым, отвечающим изменившимся условиям искусством.

В этом заключается фундаментальная разница между футуризмом и конструктивизмом. Если деятельность итальянцев можно считать сдиранием с муз их олимпийских одежд, то конструктивисты, используя редкий шанс, данный им революцией, снеся все, что удалось снести, начали кладку цоколя для «нового» в тесном сотрудничестве с государственными организациями молодой республики.



68. Пример праздничного оформления (1929). Подобные работы подтверждали убеждение о якобы главенстве конструктивных элементов в конструктивистской архитектуре

На первом этапе лабораторию идей создавали поэты и художники. Подводя его итоги, Лисицкий писал: «Изобразительное искусство стало пересадочной станцией архитектуры, создано новое асимметричное равновесие волюма, найдено новое выражение динамического равновесия в телах и сформирована новая ритмика... Дальнейшие последствия предстояло разрешать нам — архитекторам»⁵⁵.

Что предложили художники?

Естественно — смерть искусству!

Это было заявление «про запас». Провозглашенное на первом этапе развития конструктивизма, оно означало разрыв с реалистическим представлением природы. Оно звало к возврату «к источникам». Линия, цвет, плоскость, материал — сами по себе должны

были вызывать эмоции. Процесс их применения — это освобождение от тирании увиденных форм и литературных сюжетов, это новое и до чего же великое призвание художника.

Мистика изображения вела к истинной мистике. В своих теоретических положениях конструктивизм хотел быть «народным» искусством, принимая жизнь во всех ее проявлениях. Разрывая пути традиций, он пропагандировал приближение искусства к повседневности. Поскольку жизнь есть действие, искусство должно стать экстрактом действия. Результат же является случайной величиной, неизвестной в момент начала творческого акта. В картинах Владимира Татлина появляются обрывки действительности — куски ткани, газеты, дерево. Они не представляют собой, как у кубистов, интерпретации натуры, они являются ее утверждением без ситуационного подтекста. Эксплуатации пластических возможностей линии, пятна, цвета создала возможности невиданной дотоле экспрессии, проложила многие, существующие и сегодня, тропинки современного искусства, по которым до настоящего времени следуют гуськом абстракционисты всех мастей.

Период русского кубофутуризма пришелся на время первой мировой войны и длился с 1913 по 1917 г. Победа революции привела к радикализации взглядов и одновременно к формированию экстремальных позиций.

Совместные выставки все чаще превращаются в фикцию, в попытку замаскировать глубокий разрыв, образовавшийся между группой Малевича, стоявшей на мистических позициях, и группой Татлина, характеризовавшейся проявлениями крайних производственных и утилитарных начал в искусстве.

Для Малевича понятие «супрематизм» означало гегемонию чистого чувства в образительном искусстве. Его сущностью была метафизическая трак-



69. Агитповозка (ранний этап революции). Здесь видны все элементы, ставшие символическими характеристиками конструктивистских зданий

товка мира с помощью пластических форм. Для Татлина же мир был местом, где человек производит все новые и новые вещи. Появление машины ускорило лишь процесс, ничего не изменив в его сути — важнее всего действие.

Как видим, различия весьма принципиальные! В программном столкновении титанов за будущее искусства побеждает «производственность» Татлина. Малевич вынужден уехать из Москвы. Марк Шагал, комиссар по вопросам искусства в Витебске, зовет его на педагогическую работу. Они оба мистики, хотя и находятся на разных хождественных платформах. Один должен уступить.

В 1919 г. Шагал переезжает в Париж. Малевич становится руководителем школы и основывает группу Уновис («Утверждение нового в искусстве»). И мы не

можем удивляться, что через несколько лет «производственники» сводят на нет его влияние на художественную жизнь. По примеру Шагала он уезжает за границу. Не следует поражаться и тому, что десять лет спустя, в ходе очередного поворота «производственников» отстраняют от кафедр и постов и вместо них выдвигают еще вчера уничтожавшихся ими коллег.

Все это происходило под аккомпанемент заявлений, демонстраций деятелей искусства, манифестов. Одним из наиболее интересных был «Реалистический манифест» Антуана Певзнера и Наума Габо (1920).

После революции уже прошло время, чтобы окончательно освободиться от влияний футуризма. Через десять лет Маринетти и его группа дождались такой же уничтожительной оценки, какими они сами привыкли топтать других. В «Реалистическом манифесте» братья Певзнеры безжалостны: «Нам достаточно было узреть под блестящей поверхностью футуризма его сущность, чтобы оказаться лицом к лицу с самым заурядным бахвальством, весьма ловким и чрезвычайно фальшивым, с типчиком, одетым в лохмотья затасканного патриотизма, милитаризма, пренебрежения к женщинам и прочей провинциальной фразеологии»⁵⁶.

История дописала последующие главы книги жизни Маринетти. Этот женоненавистник стал примерным мужем, разрушитель прошлого впоследствии проявлял интерес лишь к датам тех или иных своих выступлений времен юности.

Для конструктивистов — братьев Певзнеров — поступок (действие) был высшей и важнейшей истиной.

«Слово» означало «действие»: «Сегодня на улицах и площадях мы объявляем вам наше Слово»⁵⁷. Очевидно, они выносили и «дело», однако оно представляло собой лишь небольшие скульптурные ком-

позиции, демонстрирующие пластические возможности линий в пространстве.

В том же 1920 г. Александр Родченко и Ольга Степанова под влиянием Татлина публикуют «Программу производственной группы». Заканчивается аналитический период. Николай Тарабукин из Инхука (Институт художественной культуры) в своих теоретических лекциях «От мольберта к машине» провозглашает окончательную победу «производственников».

Заявление Ассоциации крайних новаторов живописи (Аскранов) в Центральное выставочное бюро выглядит вполне однозначно. «Мы требуем, чтобы выставочный зал Хлудова был отобран у группы Супрбез (супрематисты) и передан Аскранову, поскольку Супрбез скоростно скончался, а его жизненные силы потекли в Ассоциацию крайних новаторов»⁵⁸.

Среди подписей под этим заявлением можно найти фамилии Родченко и Веснина. В первом, программном номере журнала ЛЕФ (Левый фронт искусства), 1923) Осип Брик следующим образом характеризует деятельность Родченко и «производственников», которые, ликвидируя искусство, видели место художника у станка на текстильной фабрике или машиностроительном заводе: «Родченко прав! Каждому, кто умеет смотреть, ясно, что перед художниками лишь один путь — тот, который ведет к промышленности»⁵⁹, поскольку там производятся изделия для «потребителей», которым не нужны ни картины, ни орнаменты.

Архитекторы присоединились к уже сформированному течению.

В 1925 г. возникает Объединение современных архитекторов (ОСА). О его программе лучше всего говорят слова, относящиеся к 1928 г.: «Нашей целью является не выполнение тех или иных заказов, а

совместная работа с пролетариатом, участие в формировании здания жизни, образа новой жизни»⁶⁰.

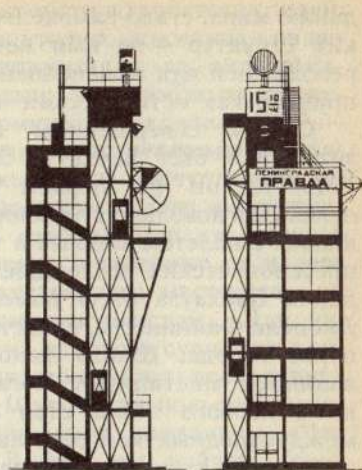
Построенные конструктивистами здания являются отличными примерами для того, чтобы представить себе пропасть, отделяющую утопические мечты об искусстве от реальной действительности. Несомненно, они выделяются масштабом, а также иной социальной программой, заимствуя уже применяемые в Западной Европе большие остекленные поверхности стен, экспрессивность объема, однако единственной новинкой, отличающей эти проекты от других, разработанных под влиянием иных течений, является культ (а по существу миф) эстетической ценности средств связи. Проекты братьев Весниных, Константина Мельникова увешаны репродукторами, электро- и телефонными проводами, иногда украшены огромными экранами для демонстрации кинофильмов.

Описание проекта здания «Ленинградской правды» братьев А. и В. Весниных, сделанное в 1923 г. Лисицким, можно рассматривать как наиболее подлинное заявление: «Здание является характерным для долгожданного века стекла, стали и бетона. Все аксессуары, которые придает зданию столичная улица, — вывески, реклама, часы, репродукторы и даже интерьер лестницы — использованы в проекте как одинаково важные части, объединенные в единое целое. Это и есть эстетика конструктивизма»⁶¹.

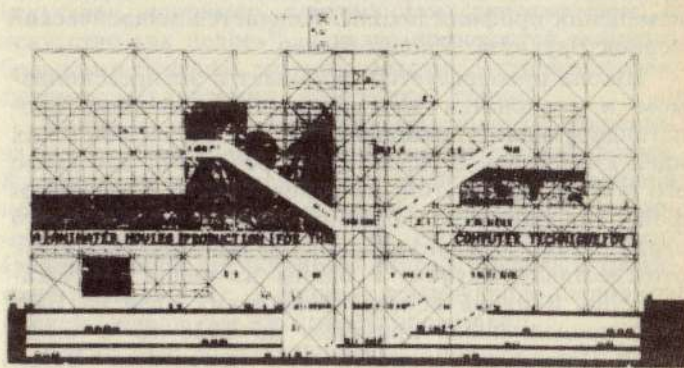
«Архиграм» в 60-х годах перенял эту эстетику во времена так называемого второго технологического скачка, а наиболее зрелищный объект, характерный для этого течения, построили Ричард Роджерс и Ренцо Пиано (Центр современного искусства имени Жоржа Помпиду).

Влияние русского конструктивизма на европейскую архитектурную мысль было действительно очень сильным. Но в устоявшихся государственных структурах его широкие перспективы измельчали. Уже не мир, об-

70. Проект «Ленинградской правды» братьев Весниных (1924) считается наиболее характерным конструктивистским проектом (тексты, лифты, репродукторы, часы, движение...)



71. В выигравшем проекте здания Центра современного искусства в Париже (1971) Ренцо Пиано и Ричард Роджерс использовали все тот же конструктивистский лексикон. Новинкой стало лишь применение голограмм, телевизоров и компьютеров



щество, человек, а картина, скульптура, здание стали целью художественной деятельности.

То, что должно было служить художнику для освобождения от пут традиций — новый подход к соз-

данию мира, стало самоцелью. Разрушение эстетических структур — во имя новизны — уже не грозило революцией или изменением образа жизни, оно было принято как историческая новинка.

Самым совершенным плодом конструктивного мышления был Баухауз. Основанный Гропиусом в 1919 г., он на первом этапе своего развития отличался довольно туманной идеологией ремесленной школы с налетом модных в то время в Германии экспрессионистских тенденций. На обложке первого издания Баухауза была помещена гравюра на дереве Лионеля Файнингера, представляющая экспрессивный образ города. Школа находилась в то время под влиянием мистицизма Иоганнеса Иттена. Завершением первого этапа стал проведенный в Веймаре международный конгресс авангардистов. Контакты с советскими конструктивистами и Тео ван Дусбургом, представлявшим «Стиль», обусловили необходимость изменения профиля школы. Кончается младенческий период Баухауза. Уходит Иттен.

Школа преобразуется, порывает с экспрессионизмом и становится международным центром, пропагандирующим приближение конструктивистских идей к массовому, рядовому потребителю. Это стало его огромной заслугой, но одновременно и катастрофой. Предпочтение однозначного геометрического стиля сузило горизонты, открытые конструктивизмом, отождествило Баухауз с одним из видов подражательства. Влияние конструктивистских идей на Баухауз продолжалось примерно до 1928 г., т. е. до ухода Гропиуса с поста его директора. Затем наступает период доминирования доктрин Ле Корбюзье, перемешанных с общественным радикализмом группы архитекторов, привлеченных туда Ханнесом Майером, а с 1930 г. — медленная агония и поражение в неравной борьбе с фашизмом.

Техническая мифология из «железа, стекла и рево-

люции» лежала в основе конструктивистских идей. Художественно-социальная утопия, основанная на вере, что современная цивилизация с ее индустриализацией и ее техникой решит все проблемы, рухнула в период мирового экономического кризиса 1929 — 1933 гг. Первые определения «конструктивизма» появились в России в публикациях и выступлениях по вопросам живописи и скульптуры. Слово «конструкция» использовалось для изображения творческого процесса. Художник применял очищенные от налета прошлого элементы художественного мастерства, он конструировал, он был конструктором... Для нахождения лучшего ответа на вопрос о сущности конструктивизма следует прочитать идейную декларацию, написанную Станиславом Шукой для польской авангардистской группы «Блок» под названием «Что такое конструктивизм?» В нем мы найдем кредо польских конструктивистов: «Не отдельная часть искусства, например, картина или стихотворение, а искусство как целое»⁶², а далее появляются выбитые большими буквами лозунги: практика, строительство, система, механизация, экономика, здание...

Наши (т. е. польские) конструктивисты открещивались от обвинений в том, что их интересует форма. В пункте 10 этого манифеста в качестве важнейшей провозглашена «проблема здания, а не проблема формы». В действительности же строительство представляет собой артикуляцию формы! Разрыв с традицией позволял все — формы, шокирующие своим отличием, ждали смелого проектировщика.

Отсутствие архитектурных принципов в конструктивистском движении оставило архитекторов без какой бы то ни было опоры. Польский архитектор Эдгар Норверт в 1933 г. писал, что это была «...лавина замыслов, трюков, родящихся часто в горячке мыслительного анархизма, который в своем стремлении к разуму пут устаревших запретов и правил попадал



72. Конкурсный проект здания Дворца Советов (1931) занимает исключительное место во всем творчестве Ле Корбюзье. Правдоподобным представляется предположение, что неверная интерпретация сути советского конструктивизма подсадила автору выделение структурных элементов конструкции



73. Здание Баухауза, запроектированное Вальтером Гропиусом в 1925—1926 гг. Воплощенная доктрина стала крупнейшим достижением конструктивизма 1922—1928 гг.

в еще более крепкие объятия новых канонов и догм...»⁶³.

Поиск новых, еще более новых, самых новых и уже устаревающих к моменту своего создания форм

Виткаций назвал «ненасыщением формой», сравнил ее с наркотиком, который после привыкания к нему начинает действовать слабее, в связи с чем приходится увеличивать дозу.

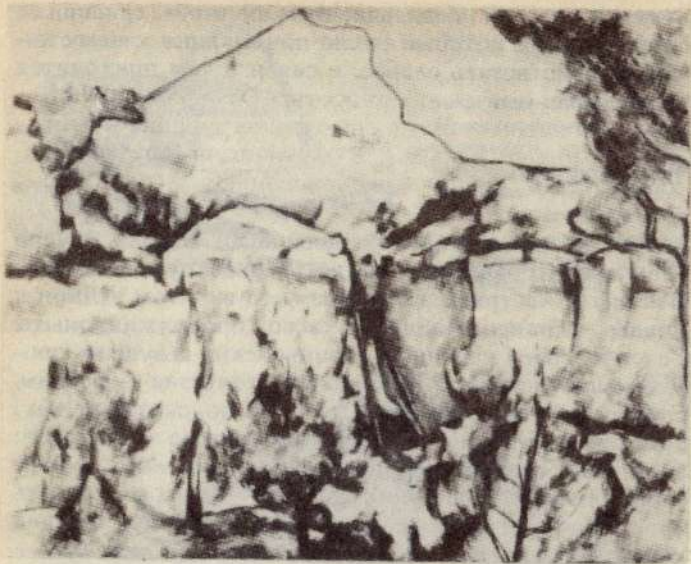
Типовая форма

В 1907 г., когда молодой швейцарец Шарль Эдуард Жаннере отправляется в свое первое путешествие в Италию и Австрию, заканчивая его визитом в Лион к Гарнье, испанец Пабло Пикассо, продолжая опыты Сезанна, своей картиной «Авиньонские девушки» провозглашает новый этап мирового искусства — кубизм. Старый мастер из Экс-ан-Прованса подсказал целому поколению художников XX в., что яблоко — это всего лишь шар, стол — это несколько соединенных между собой прямоугольников, а пейзаж — это совокупность простейших геометрических форм, увиденных так, как хочется художнику.

Он открывал эти истины, сохраняя традиционные соотношения «художник — тема»: творец и видимый кусочек действительности не меняли своего положения друг относительно друга.

Заслугой кубистов стал разрыв с многовековым способом наблюдения.

Художник меняет точки, в которых он наблюдает предмет. Он исследует его с разных сторон, пробует схватить все, что существенно независимо от точки наблюдения, и формирует «синтез» в его постоянных и неизменных ценностях. Он подходит к своей работе как ученый, отбрасывающий эмоции. Результат должен стать эффектом исследовательского процесса, а не мимолетного впечатления, он не может стать и экспрессивным выражением личности, вызванным ничем не значащими деталями и маскирующими существо дела украшениями.



74. Гора Сен-Виктуар, написанная Сезанном в 1898—1900 гг. В задачу художника входило воспроизведение истинного смысла геометрического строения окружающего мира

В опубликованной пять лет спустя (1912) книге «О кубизме» художники Альберт Глез и Жан Метцингер, отдавая дань своему предшественнику, писали: кто понимает Сезанна, тот предчувствует кубизм. В 1913 г. Аполлинер подвел итоги аналитического периода поисков. Кубизм, указывал он, основывается на поисках новых принципов создания произведений искусства из формальных элементов, взятых не из реальности видения, а из реальности концепции. Это вело к изобразительному искусству, которое должно находиться за порогом обычного. Когда он писал это, крупнейшее приключение французской живописи

XX в. уже прошло свой пик. Кубизм вступает в орнаментальную фазу, направление перерождается в эстетизирующую норму.

Восхищенный современностью Озанфан, горячий сторонник нового направления, пытается спасти из него как можно больше. В 1916 г. в картинах и теоретических статьях в основанном им журнале «Элан» он выводит на сцену пуризм. Быстрый упадок кубизма он усматривал в ложных исходных предпосылках, в его установке на воспроизведение. Художник не должен заниматься вылущиванием из окружающего мира постоянных геометрических форм, он должен лишь исследовать пластические соотношения, которые имеют место между чистыми — пуристскими — формами. В 1926 г. он определил картину (пуристскую) как самостоятельный предмет, как образ-предмет, предназначенный для возбуждения эмоций зрителя. Иными словами, зрителю следует предложить формы современной красоты, отвечающей веку машин и логики.

Он изображал, до минимума ограничивая цвет, простые геометрические тела; формы-типы — бутылки, книги, тарелки и т. п., предметы повседневного обихода, лишенные индивидуальности и декора, изделия серийного производства.

Во время своего второго пребывания в Париже в 1917 г. Жаннере встречается Озанфана, который открывает ему глаза на кубизм и формальные возможности пуризма. Наступает период их совместной работы, закончившийся в 1925 г. разрывом по инициативе Жаннере, уже взявшего себе псевдоним Ле Корбюзье. Приехав в Париж, Ле Корбюзье захватил с собой из мастерской Перре, где он перед этим работал, восхищение конструктивными возможностями железобетона, убежденность в роли промышленного дизайна (приобретенную во время работы у Петера Беренса и контакта с проблематикой Веркбунда),



75. «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» Марселя Дюшана (1912). Художник отражает наблюдения, словно двигаясь, вместе с фигурой. Следующий шаг сделали конструктивисты. Они отвернулись от природы и начали эксплуатировать пластические ценности выразительных средств

76. Натюрморт Жоржа Брака (1912) является примером кубистского синтеза, в котором художник дает свою трактовку предметов, рассматриваемых с разных сторон и под разными углами

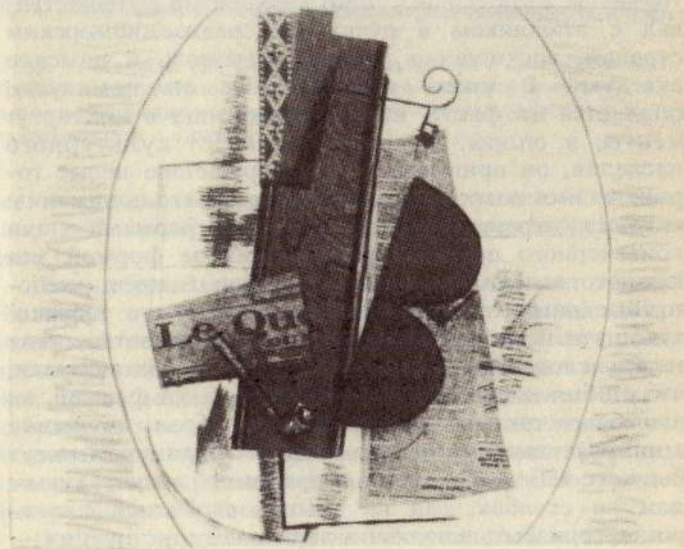
преклонение перед Лоосом и веру в то, что орнамент является преступлением.

В 1918 г., в день смерти Гийома Аполлинера, выходит книга «После кубизма», написанная совместно Озанфаном и Жаннере. Оба они находились под влиянием кубизма, подчеркивая, что все, что делается в живописи, делается либо против кубизма, либо именем кубизма. Мы должны об этом помнить, если будем пытаться говорить о художественном явлении по имени Ле Корбюзье. Для Озанфана и Ле Корбюзье ограничение широкой теоретической программы кубизма объяснялось отсутствием постоянных и рациональных предпосылок, поддерж-

вающих все движение. Кубистский анализ был единственным средством, передающим принципы построения действительности. Задержка в этой западне не гарантировала схватывания постоянных, вечных истин. Их нужно было еще создать.

Оба были убеждены, что эпоха машин покончит с эстетическими поисками в рамках существующих традиционных форм. Наука и техника должны стать инструментами создания нового логичного мира геометрии, соответствующего современной цивилизации. Задача художника заключается в создании нового пластического букваря современности.

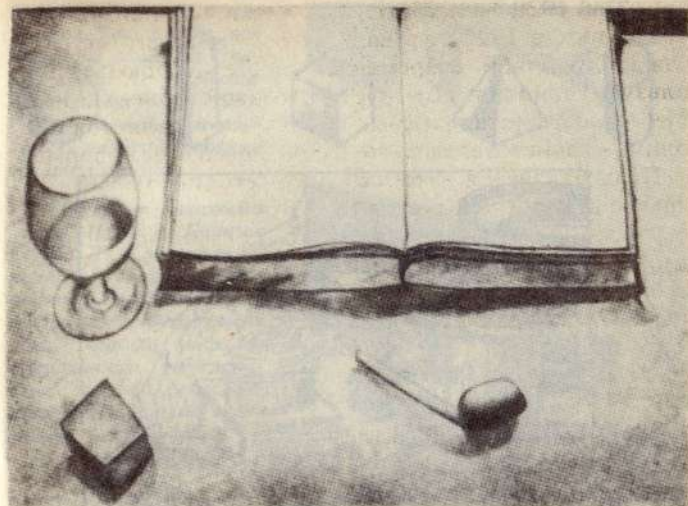
Они утверждали, что воображению нужно предложить пластические факты, а для этого требуется грамматика средств выражения, позволяющая эффективно ими распоряжаться. В статьях, опублико-



ванных в 1920 — 1925 гг. в журнале «Эспри Нуво» и изданных в 1923 г. в виде книги «К архитектуре», ставшей библией современности, Ле Корбюзье использует понятия *objet-type* (типовой объект) или *objet-standard* (стандартный объект), что является синонимом аристотелевского эквивалента идея-форма.

Представляется, что полнее всего идеология Ле Корбюзье характеризуется словами «типовая форма», ибо целью его деятельности была именно форма. Сам он артиклем Ле придал своему псевданому некоторую типичность. Ле Корбюзье понимал свою миссию как создание формальных образцов, ибо, как он говорил, в настоящем, прочном пластическом произведении важнее всего форма, а остальное должно быть ей подчинено...

В отличие от футуристов и конструктивистов для Ле Корбюзье традиция являлась точкой опоры и источником вдохновения. Еще юношей он путешествовал с этюдником в руках по средиземноморским странам, восхищенно рисовал Акрополь и римские акведуки. В своих выступлениях он поминутно ссылается на факты из прошлого, ища в них аргументов и опоры. Не отказываясь от культурного наследия, он приговаривал к разрушению целые города во имя нового, соответствующего его пониманию видения современности, наполненной формами эпохи конвейерного производства. Погоня за формой для каждого явления объясняет на первый взгляд непонятные повороты, отрицания и зигзаги его творческого пути. Критики любят выискивать несоответствия между словом и проектом. Мне же представляется, что он был последователен. Восхищенный формой, он заключал тактические союзы. Он брал из опыта конструктивизма и неопластицизма. Примером могут быть его «Пять принципов современной архитектуры»: дом на столбах, сад на крыше, свободная планировка, горизонтальное окно, каркасная конструкция —



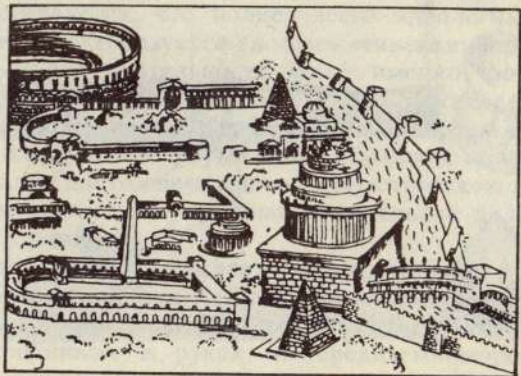
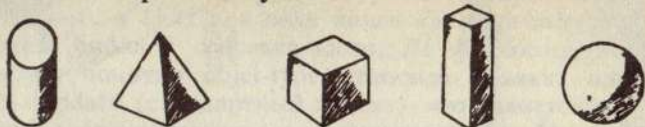
77. Ш. Э. Жаннере (Ле Корбюзье). «Натюрморт с книгой» (1918). Предметы повседневного обихода представлены как самостоятельные геометрические явления, которые приобретают значение только во взаимосвязи с другими

все это заимствованный из элементаризма «Стиля» спор с Великой Теорией, прописи, постоянный рецепт.

Дом, поставленный на земле, представляет собой убежище, приют, пристанище; тот же самый дом, поднятый над землей на столбах, становится предметом. Столбы создавали ощущение подвижности объема, оправдывали случайность расположения его в выбранном месте, укрепляли идеологию типового. Горизонтальное окно — это атака на символику фасада, на его информационный слой, на элементы, извращенные развитием кубизма.

Плоская крыша породила волну эмоций и дискус-

« Tout est sphères et cylindres. »

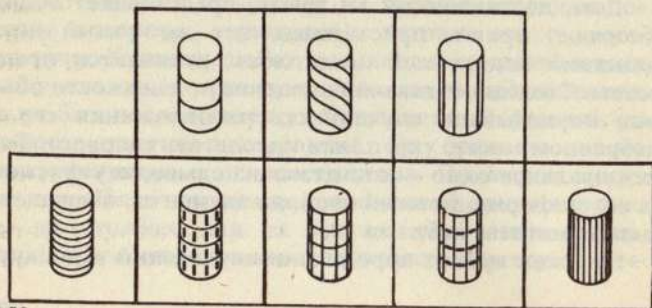


Il y a des formes simples déclancheuses de sensations constantes.

Des modifications interviennent, dérivées, et conduisent la sensation première (de l'ordre ma-



jeur au mineur), avec toute la gamme intermédiaire des combinaisons. Exemples :



78. « Все суть шар и цилиндр ». Так звучит название на одной из страниц книги Ле Корбюзье «К архитектуре» (1923). Вполне очевидная аналогия с манерой видения природы Сезанном

79. Интерьер павильона Эспри Нуво в Париже (1925) Ле Корбюзье заполнил «типовой» мебелью и предметами индустриального производства, чтобы показать возможности обустройства жилого пространства стандартными изделиями



сий. В международной анкете принимали участие теоретики и практики самой разной ориентации. Один из основателей Веркбунда Герман Мутезиус в 1927 г. писал: «...важную роль играет форма в пропагандируемой сегодня архитектуре призм, сводящих здания к простейшим геометрическим формам. ...Но зачем оправдывать это конструктивностью, целесообразностью, экономичностью? Зачем защищать плоскую крышу, необходимую сегодня по формальным соображениям с точки зрения дешевизны? Суть строительства, основанного на призмах, ничего общего не имеет с практичностью»⁶⁴.

Якобус Иоганнес Питер Ауд, отвечая на вопросы анкеты о плоских крышах, писал: «...Сегодня у нас много идеального хотения, значительно больше, чем технических возможностей, отвечающих этому желанию»⁶⁵.

Шульце-Наумбург в 1926 г. выдвигал аргументы против плоской крыши с чисто расовых позиций.

Для него она была выражением примитивных, азиатских и африканских культур. Широкая полемика, завязавшаяся в 1926 г. в специальной архитектурной печати, подтвердила опасения скептиков — плоские крыши были дороже и чаще требовали ремонта.

Ле Корбюзье по-своему подводит итоги международной анкеты: «Плоская крыша значительно дешевле и не требует эксплуатационных затрат»⁶⁶. Плоская крыша есть не что иное, как реализация пуристского видения типовой формы, охватывающей любые регионы независимо от климатических и экономических условий. Форма здания была значительно важнее функции и всей социальной базы. Шимон Сыркус под влиянием Ле Корбюзье высказывается в пользу одного вида строительства — многоэтажных жилых зданий, иронизируя на тему «англосаксонской традиции обладания семейным домом, согласно которой каждый рабочий должен иметь свой домик»⁶⁷.

Корбюзье-урбанист потерпел сокрушительное поражение. Здания-блоки являются и еще долго будут доказательством этому и одновременно предостережением. Тоталитарное втискивание общества в посткубистское пластическое видение типовой формы привело к распаду человеческой психики и пейзажа. В защиту Корбюзье-архитектора говорят его работы над индивидуальным домом. Проектировал он много, а построил мало. Но он оказал решающее влияние на свое время.

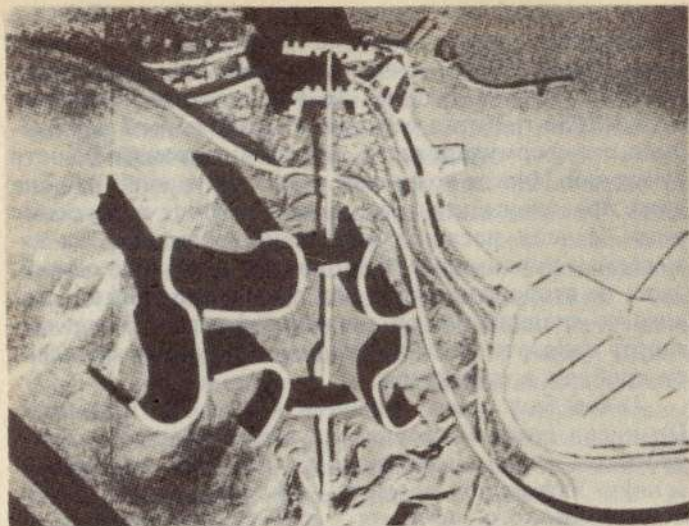
Он был первым архитектором, который в таких масштабах пользовался бумагой и типографским станком. С 1918 г. и до конца 50-х годов не было ни одного события в мире искусства, в котором не был бы слышен голос великого «Корбю». В его публицистической деятельности мы выделяем два периода. Первый из них — совместная работа с Озанфаном — длится с 1917 по 1925 г.: в это время появ-

ляются важнейшие теоретические разработки. Второй, начавшийся поражением в конкурсе на здание Лиги Наций (1927) и основанием CIAM, неразрывно связан с личной судьбой Ле Корбюзье и заканчивается в 1956 г. Читая сегодня его работы, мы поражаемся его формулировкам, демагогии, произвольности суждений. Иногда возникает все же ощущение, что они даже правильны, что автор прав и говорит интересные вещи. И лишь после размышлений возникают так называемые трудные вопросы: почему на основе одного, даже не второразрядного или третьеразрядного, а какого-то «надцатого» по значению фактора автор пытается навязать нам свою позицию по всему комплексу проблем архитектуры.

Таков был стиль жизни и бытия Ле Корбюзье. Он писал письма, ссорился с министрами, рассылал протесты. Он имел внутреннюю потребность, свойственную людям тех времен, — по определению Павла Вендзягольского, польского архитектора межвоенного периода, — писать манифесты подданным, не будучи монархом. За счет своей энергии и страсти он подчинил себе крупную международную организацию, через своих учеников и сотрудников оказал влияние на воззрения архитекторов.

Его «послы» разносили по миру манеру подписей к чертежам, изображения перспектив, решения архитектурных задач. Следует лишь пожалеть, что восприятие оказалось столь поверхностным и неосновательным. В период между двумя мировыми войнами, т. е. во время наибольшего звучания, в Польше не была издана ни одна книга Ле Корбюзье.

Следует сожалеть, что и после войны у нас не перевели «К архитектуре», «Градостроительство», «Декоративное искусство сегодня». В 1956 г. варшавская Академия изящных искусств опубликовала лишь брошюру, пропагандирующую «Модулар». Его проекты без знания аргументации, составляющей их неотъем-



80. Градостроительный проект для Алжира (1930). Ле Корбюзье, верный своему девизу, что все является формой, переносит экспериментальную живописную композицию в масштаб города. Все прочие аргументы были в действительности подчинены этой идее



81. Ле Корбюзье уверял, что полдня он посвящает живописи и полдня — архитектуре. Картина, выставленная в его доме (1933), предсказывает поворот, который он совершит в 50-х годах, проектируя часовню в Роншане

лемую часть, могут быть (и были) непоняты, что и приводило к идеализации. Они служили обоснованием для внедрения типовой формы и типового проекта — мнимых символов современности.

Популярные правила

Трудно выделить какой-либо исторический факт, определить его как переломный и непосредственно повлиявший на кристаллизацию эстетических правил, в общем виде ассоциирующихся с культом прямой линии, угла 90 градусов, чистых основных цветов (белого, черного, иногда серого, красного, голубого, желтого), отождествляемых с программой группы «Стиль». В разных монографиях, в зависимости от подхода к проблеме, авторы придают большее значение местной архитектурной традиции, концепции живописи, основанной на кубизме, или признают влияние машинного производства.

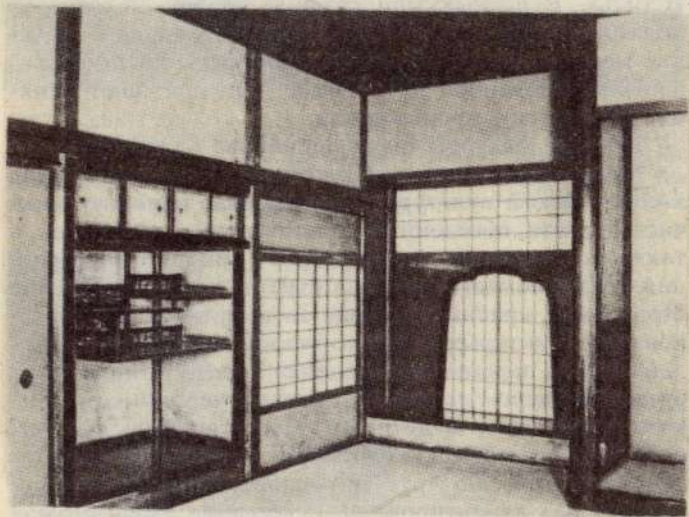
Все эти факторы были одинаково важными.

Мода на все японское в конце XIX в. приблизила к европейской культуре мир графики, использующей чистые цвета, обведенные по контуру черной линией, а также познакомила архитекторов с принципами строения традиционного жилища страны цветущей вишни. Модульные, кратные циновке-татами, поверхности полов и стен, интерьер, нерасторжимо связанный с внешней средой, переменное членение полезного пространства... «Модерн» полными горстями черпал из японского искусства. Будучи по существу реакцией на излишек «исторических украшений», он также предлагал декорацию, но другую, — работу гладкой поверхностью, без акцентирования элементов строительной конструкции.

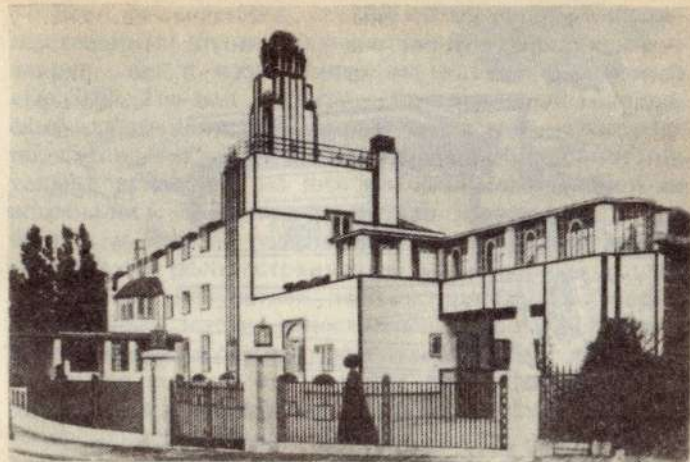
Идеи «Модерна» вместе с достижениями чикагской школы формировали личность Френка Ллойда Рай-

та — он вернул культурный долг старому континенту тем влиянием, которое оказал на архитекторов (особенно голландских) в начале XX в. Это признал Ауд, опубликовав в одном из первых номеров «Стиля» статью, превозносящую творчество великого американца. Одновременно с архитектурными экспериментами развивалась и художественная доктрина. Здесь некоронованным королем был Пит Мондриан. Он сам признавал, что многим обязан кубизму. Вместе со своими коллегами по мольберту он развивал универсальный формальный язык, получивший название неопластицизма.

Соотношения между цветной плоскостью и линией должны были представлять истинные, не искаженные



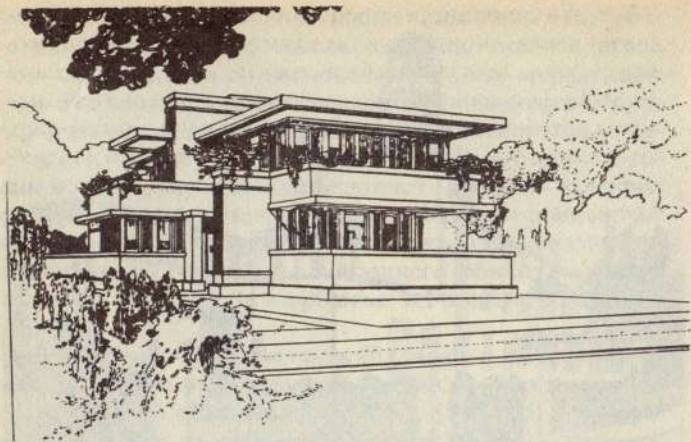
82. Интерьер японского дома XVI в. Заслуга «Стиля» заключалась в подведении теории под пластические тенденции, появившиеся в разное время в разных частях света



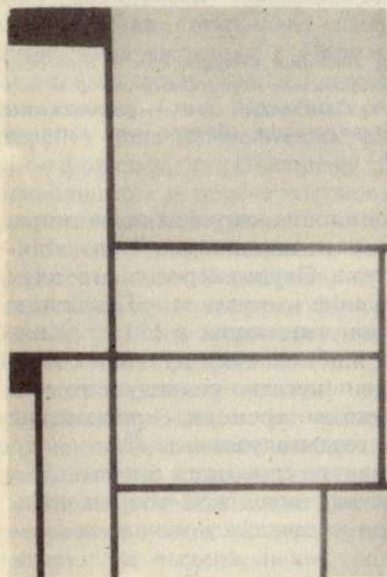
83. Жилой дом, построенный Йозефом Хоффманом в Брюсселе (1905—1911), может служить примером переходного этапа между XIX и XX в. в архитектуре. Следующий этап — уничтожение символического кода и интерпретация объекта как крупной неопластической скульптуры

эмоцией и традицией, ценности окружающего мира. Мондриан и его соратники находились под влиянием голландского мистика Схунмекерса и его двух книг — «Новое изображение мира» и «Принципы пластической математики», вышедших в 1915 г. Цель Мондриана заключалась в обновлении духовных ценностей, поскольку «Новое искусство реализует то, что содержится в новом чувстве времени, — равновесие между универсальным и индивидуальным»⁶⁸.

Третье течение — развитие серийного промышленного производства и влияние заводской сборки предметов домашнего обихода на дизайн в начале века — всем хорошо известно.



84. Жилой дом Ф. Л. Райта в Оук-парк (шт. Иллинойс), 1909 г. Манера рисунка выдает влияние сецессиона; в проекте представлены идеи, которые позднее будут продолжены членами группы «Стиль»



85. Картина Пита Мондриана (1921). Универсальный пластический язык, который должен был служить для выражения любых эмоций, быстро превратился в еще одну утопию. В архитектуре он начал выполнять роль «способа» декорирования поверхностей

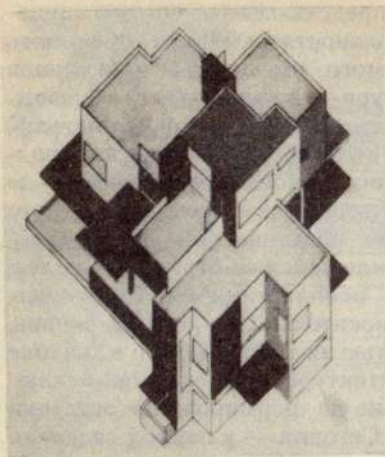
Все эти тенденции, представленные яркими художественными индивидуальностями, сумел объединить вокруг себя и издаваемого им с 1916 г. журнала «De Stijl» Тео ван Дусбург — оригинальный голландский художник, архитектор, скульптор, типограф, поэт, теоретик. Члены «Стиля» работали самостоятельно, некоторые из них никогда между собой не встречались. Всех их объединяли знакомство с Дусбургом и вера в тезисы пластической утопии элементаризма, распространявшейся со страниц «Стиля».

«Чистые искусства» неопластицизма (живопись, скульптура) имели относительно короткую жизнь, завершившуюся со смертью их творцов. Зато в дизайне и прежде всего в архитектуре они оказали исключительно сильное влияние на формирование эстетики «современного» здания. Сегодня — в период сведения счетов с тем временем — мы можем встретить примеры переноса элементаристских тенденций этого, столь же сильно упрощающего сложную действительность направления.

В 20-х годах Тео ван Дусбург дал определение будущей архитектуре. Она должна была быть:

- отрекающейся от претензий на концепцию формы;
- суммой самостоятельных элементов;
- экономной за счет сведения средств проектного языка к самым простым и необходимым;
- бесформенной (аморфной), не знающей ордера;
- монументальной независимо от места и масштаба;
- перечеркивающей двойственность между понятиями «внутри» и «снаружи»;
- расчлененной, антикубичной, эстетичной, асимметричной, и, наконец, естественно, новая архитектура должна была стать синтезом всей художественной конструкции.

Заслугой группы было введение в обиходный язык авангардистов понятия пространства — времени. Разделение традиционного объема и программное пере-



86. «Концептуальный дом» Тео ван Дусбурга и Корнелиуса ван Эстерена (1922—1923) является примером элементаристского (раздельного) проектирования. Каждый из составных элементов (конструкция, цвет, фактура и др.) рассматривается как самостоятельная проблема. Придание любому из них большего значения означало дорогу к очередным «измам» 50-х годов

черкивание границ между внутренней и внешней зоной здания ориентировало аргументацию на время, становящееся дополнением архитектуры.

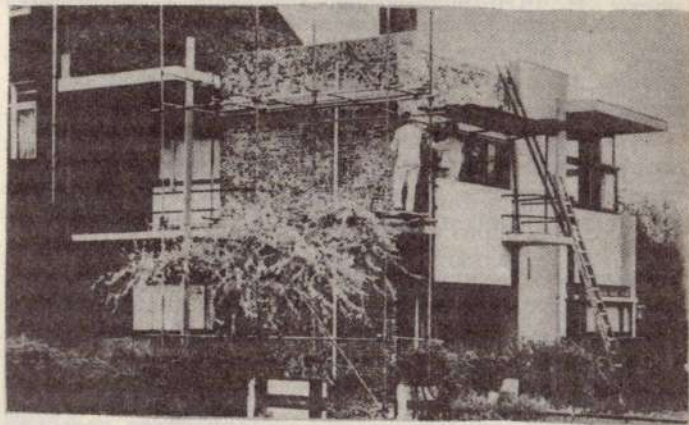
Деятельность группы завершилась со смертью Дусбурга и закрытием журнала в 1931 г. Остались идеи, появившиеся в период консолидации современного движения после 1922 г., — они вследствие ясности и простоты правил превратились в основные заповеди архитектурного языка модернизма.

Основа эстетики «Стиля» — элементаризм — с помощью метафизических теорий оправдывал разделение здания на составные части, одинаково важные и значимые как при проектировании, так и при восприятии. Здание перестало быть целостностью, в которой можно выделить детали. Оно стало суммой намеренно изолированных частей. Перестала действовать иерархия значимости, отдельные фрагменты получили полную независимость, причем развитие их управлялось чисто художественными соображе-

87. Тео ван Дусбург и Корнелиус ван Эстерен в галерее «Эффор модерни» в Париже (1923). Они держат макет знаменитого «концептуального дома». На заднем плане виден проект интерьера кабаре «Обетт» в Страсбурге



88. Дом Шредера в Утрехте (1924) во время ремонта в 1979 г. Сбитая штукатурка обнажила правду: для Геррита Ритвельда не существовало проблемы так называемой однородности конструкции. Это было доказано (вернее дописано) значительно позднее — в 50-х годах



ниями. Примерами могут служить вила Геррита Ритвельда в Утрехте (1924) или концептуальный дом Дусбурга, запроектированный совместно с Корнелиусом ван Эстереном. Расчленение объема, разделение связного образа объекта на элементы и простые, слишком простые способы деления плоскости прямой линией на квадраты и прямоугольники — вот наиболее популярные правила-рецепты.

Крупнейшим архитектором «Стиля» был Мис ван дер Роэ. Он никогда не принадлежал к этой группе, но его проекты и постройки являются пропагандой элементаризма в чистом виде. Из эстетики он воспринял настолько простые упорядочивающие идеи, что они вполне могли конкурировать с академическими формулами. Они давали чувство уверенности тем архитекторам, которые не хотели ничего выдумывать, предлагая ясные правила для огромной массы проектировщиков в области промышленного дизайна и внедряя таким образом чувство надежности. В 1919 г. ван дер Роэ еще проектировал виллу, подражая архитектуре Карла-Фридриха Шинкеля, а несколько месяцев спустя он начинает создавать пять концептуальных проектов построек, которые и сегодня сохраняют значение образцов.

Первый из них — треугольная в плане башня из стекла и стали на Фридрихштрассе в Берлине. Траектория фасада и конструктивной схемы как независимых создала образ небоскреба, который миллионы людей отождествляют с современностью.

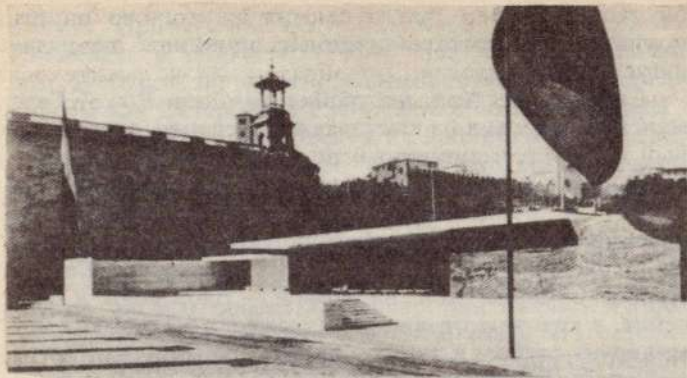
В 1921 г. появляется второй проект, наглядно иллюстрирующий принцип взаимопроникновения внешнего и внутреннего пространства. 1922 годом датируется конторское здание с бетонным каркасом и наложенными на него по всему объему горизонтальными окнами, в 1923 г. появляется сельский кирпичный дом с расчлененным объемом, план которого напоминает композиции художников «Стиля», и,

наконец, в 1924 г. — также сельский дом, но из бетона, повторяющий пространственные принципы предыдущего проекта.

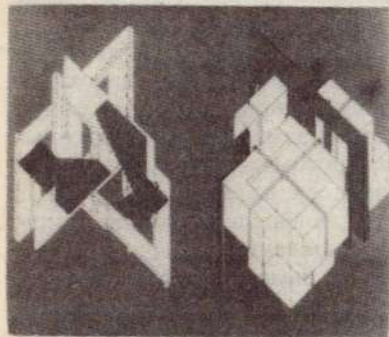
Самая известная постройка ван дер Роэ — Германский павильон на выставке в Барселоне, сооруженный в 1929 г. и снесенный по окончании выставки, — сохранился до наших дней лишь на фотографиях. На каких? В большинстве книг и энциклопедий по современному искусству фигурируют три фотографии. На первой из них главное — это скульптура Георга Кольбе на фоне стен, на второй — рябь воды в бассейне, в котором отражается здание, а на третьей доминирует глубокая тень от плоской крыши, над которой видны башни соседнего собора. Возможно, есть и другие снимки, а те, что опубликованы, позволяют предполагать, что пластическая ценность течения «Стиль» в международном движении проявляется тогда, когда «заимствует» прекрасное обожненное тело или кружевную архитектуру традиционного здания. Без скульптуры или собора на дальнем плане, пожалуй, Вентури прав: «Меньше — значит скучнее».

Мис ван дер Роэ, упростив тезисы «Стиля», после второй мировой войны стал фактически адвокатом для крупных строительных фирм, которые почувствовали себя полномочными заменять архитектурное творчество продукцией в строгом смысле слова. Фасад теперь в равной мере зависел от архитектора и от заказчика, вернее от его денег, а также от фирм, выпускающих стеновые ограждения.

Одно из наиболее едких замечаний Мис ван дер Роэ вынужден был стерпеть от Луиса Кана, который, обсуждая на конгрессе в Оттерло «Сиграм Билдинг», отметил, что ценность небоскреба реально измеряется в долларах за квадратный метр площади. Полемицируя с элементаристской концепцией архитектуры Дусбурга, согласно которой архитектура — это элементы: функции, масса, свет, материал, планировка,



89. Германский павильон на международной выставке в Барселоне (1929). Ценность этого памятника модернистской архитектуры заключается скорее в последовательном применении Мисом ван дер Роэ правил «Стиля», чем в самостоятельных художественных достоинствах постройки



90. Проект жилого дома (1975) Питера Эйзенмана в Вашингтоне (шт. Коннектикут) сознательно подчеркивает связь с элементаристской идеей «Стиля» даже манерой изображения. Пример преклонения идее взаимопроникновения внешнего и внутреннего пространства, характерной для одного из течений «постмодернизма»

время, объем, цвет и т. п., Лех Немоевский (перед своим «обращением» в модернизм) иронизировал в 1927 г., что бифштекс — это жарение, огонь, мясо, форма, время и т. п.

Сам ван дер Роэ, несмотря на то, что он стал лучшим выразителем элементаристских воззрений Дусбурга, аналогичным образом прокомментировал высказывание Ханнеса Майера: «Жизнь — это кислород плюс сахар, плюс крахмал, плюс белки», сказав: «Попробуйте смешать все это вместе, — будет война»⁶⁹.

Вымышленные реальности

Выделение конструктивизма, пуризма и неопластицизма в панораме художественных явлений начала XX в. отнюдь не означает, что параллельно не существовали другие течения. В горниле событий, манифестов, достижений эти три течения, на мой взгляд, оказали наиболее значительное влияние на эстетические утопии модернистской архитектуры.

Все они выросли из кубизма. Трансформированные волей художника фигуры женщин с улицы Авиньон стали символом грядущей эпохи. Их гримасы означали, что преемование, традиция, понятность интерпретации — в прошлом, взгляд был теперь нацелен на времена создаваемой действительности, зависящей только и исключительно от воли и таланта творца.

Футуризм ввел новые обычаи в сферу художественного образа жизни. Поиски оригинальности, демагогия стали частью пейзажа искусств, а при таких правилах игры можно было заметить лишь крайние позиции. Они и были замечены. Вопль футуристов был слышен по всей Европе, втянутой в первую мировую войну. В разрозненных центрах, изолированных друг от друга барьерами национализма и линиями окопов, процесс самоопределения происходил без видимых влияний и заимствований. Конец войны и победа революции ознаменовались большими

надеждами, глубокой убежденностью всего поколения в необходимости изменения существующего порядка, ощущением исторической миссии, подсказывавшим всем, кто писал тогда книги и манифесты, такие слова, которые сегодня поражают нас искусственностью и насыщенностью.

Предлагавшиеся эстетические утопии носили по существу монистический характер. В них принималась однородность внешнего мира без учета национальных различий, общественно-политических ситуаций, разных уровней экономического развития. При столкновении с другими течениями, выдвигавшими иные рецепты, возникали очаги конфликтов, бумажные и словесные войны. Самостоятельное развитие конструктивизма, пуризма и «Стиля» продолжается до 1922 г. Прорыв изоляции, вызванной войной и революцией, начинается с международных встреч. В Веймаре проходят конгрессы «современных», а в 1921 г. в Париже и в 1922 г. в Дюссельдорфе архитектурный авангард тогдашней Европы собирается на «Конгрессе прогрессивных художников». Обмен опытом и информацией, новые знакомства и персональные перемещения позволяют считать, что все, что делалось потом, было подвержено взаимным влияниям, стало результатом художественных компромиссов, заимствований, а иногда и просто увлеченности другим и не представляло собой сколь-нибудь чистых направлений.

В 1924 г. Леон Хвистек публикует в Польше книгу «Многообразие действительности в искусстве». По тем временам это была одна из немногочисленных попыток констатации бездорожья современного искусства, теоретическим обоснованием плюрализма и терпимости. В ней допускалась возможность творчества в рамках видения мира, созданного определенной группой людей, «действительности», увиденной и проделжаемой художественным творчеством.

Разные группы одновременно могли создавать разную «действительность». Ошибкой является лишь навязывание своей «действительности» другим творцам, еще большей ошибкой — другим людям.

К сожалению, 20-е годы не поощряли плюрализма. Помимо чисто художественных дискуссий предпринимались попытки создания интернационала современного движения. Они не увенчались успехом, но тем не менее создавали убежденность в необходимости общей организации. Основанный в 1927 г. CIAM стал кульминацией процесса унификации воззрений. Все, что было потом, представляло собой лишь малозначачие нюансы и детали.

Процесс консолидации современного движения одновременно означал идейную смерть главных эстетических значений. Понятие общего стиля становится фактом. В феврале 1932 г. в Нью-Йорке открылась выставка «Интернациональный стиль». По замыслу организаторов, ее предполагалось провезти по всем Соединенным Штатам в целях пропаганды европейских достижений в области модернистской архитектуры, главным образом Баухауза. Американские «современные» пригласили участвовать в ней и Ф. Л. Райта.

Определение «интернациональный стиль» должно было подчеркнуть общемировую формулу нового движения. На выставочных планшетах Европа и Америка должны были протянуть друг другу руки, провозгласить полное единство взглядов и победу «современности». Никто не предвидел, что Фрэнк Ллойд Райт, ознакомившись с «европейской» частью экспозиции, включая различные манифесты и декларации, снимет с показа свои работы и вдобавок объяснит причины!

В частности, он написал: «Я оказался в состоянии войны с новым «Духом мелочности», настаивая на архитектуре для индивидуального человека, вместо того, чтобы спокойно признать старческий маразм

под личиной нового открытия — так называемого международного стиля...»⁷⁰. Так писал человек, которого Джонсон в отместку за «непослушание» хотел отодвинуть на целых сто лет назад и выставить бесперспективным стариком, назвав его крупнейшим архитектором XIX века.

Джонсон, «современный из 1932 г.», не мог согласиться с Райтом, который писал: «Архитектура возникла для человека, а не человек для архитектуры. Сколь же низко пал человек, даже с помощью машин, если самозванная горстка формалистов должна решать, какой должна быть... архитектура»⁷¹. Увы, решила!

Задумываясь над мифами и утопиями новой эстетики, следовало бы, возможно, проследить за мыслью Делакруа, который, задавая себе вопрос «Что же, однако, имеется в большинстве современных произведений?», отвечал: «У меня создается впечатление, что я нахожусь на строительной площадке, где каждый из обтесываемых камней по отдельности предстает перед моими глазами без связи с местом, которое он должен занять в здании. Я приглядываюсь к ним, к каждому в отдельности, вместо того, чтобы видеть свод, галерею или целый дворец, в котором карнизы, колонны, капители и даже статуи образуют единое целое»⁷².

Автор «Дневников», пытаясь с помощью кисти и пера навести мост между идеями романтизма и классической красотой, не предвидел, что последующим поколениям придется столкнуться с самым завораживающим мифом — мифом техники, а проклинавшиеся в 30-х годах Райтом машины долго будут символом «современности» в архитектуре.

Глава 4

Миф техники

Идеология техники

Промышленная революция! В этих двух словах умещаются статистические показатели роста производства, энциклопедические сведения о новых открытиях, портреты первооткрывателей, политические, социальные и демографические изменения, но прежде всего надежды миллионов людей, превратившиеся в мифы и легенды тех времен, по-прежнему актуальные, соблазняющие простыми рецептами счастья.

Сегодня, после стольких лет проверки истин, в которые так верили предшественники, с оттенком удивления мы задаем себе вопрос: почему техника получила столь исключительную роль и почему ее лозунги авангардисты с такой охотой начертали на своих знаменах?

Для рыболовов, бороздящих прибрежные воды архипелага Утопии, каждое открытие, каждая новая машина, каждое производственное усовершенствование становились золотой рыбкой, обещающей выполнить обращения к ней просьбы. Они чувствовали, что в свои сети они поймали тысячи таких рыбок; косяки все новых рыбок убеждали в скором прекрасном будущем — пределы адресованных им «желаний» определялись лишь силой воображения.

В этой ловле участвовали и архитекторы!

Конвейерное производство естественным образом подталкивало одних к установлению аналогии между производственным процессом массового изготовления крышек для бутылок, одежды или автомобилей и процессом строительства, результатом которого являются квартира, дом, город; такое сравнение —

слишком простое — стало источником длительного кризиса строительной практики. Другие новые, дотоле неведомые материалы и конструктивные возможности поставили перед мнимыми дилеммами и необходимостью выбора. Обе группы создали свою собственную, приспособленную к потребностям времени историю, мифы которой и сегодня подсказывают необходимость задержаться и встать на «вечную стоянку» на отмелях архипелага Утопии. В этой истории и овеянные легендой мученики, и опережающие свое время новаторы, и их произведения — верстовые столбы современной архитектуры.

Все эти действия в исполнении самих творцов и сопутствующей критики должны были морально оправдать архитектурное землетрясение и эффектные перемены, происходившие в искусстве первой половины XX в. Именно тогда все современники были искусственно поделены на тех, кто «за», и тех, кто «против». Любое колебание автоматически давало основания для причисления к стану твердолобых, а одобрение новой техники становилось свидетельством прогрессивности. Примером является Гидион. В книге «Пространство, время, архитектура — рождение новой традиции» он писал: «Промышленная революция — резкий рост производства, произведенный в XVIII в. за счет внедрения фабричной системы и машин, — изменила облик мира значительно больше, чем социальная революция во Франции. Она по существу завладела и человеком целиком, и всем его миром»⁷³.

Неужели воистину всем человеком?

Антипромышленный крестовый поход Рёскина, вызванный бездушным повторением изделия машиной, стал одним из многочисленных примеров борьбы за индивидуализм. Заслуга этого пуританина состояла в том, что он обратил внимание на дрянь, создававшуюся промышленностью XIX в., и искал теоретическую базу для грядущей эры фабричного произ-



91. Акведуки Сеговии для своего времени были крупным техническим достижением. Через несколько веков они стали источником вдохновения для ряда «неосоциалистических» проектов во Франции и Испании

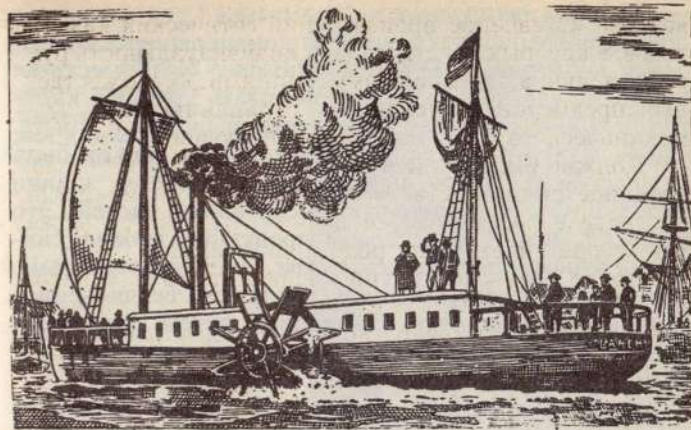
водства. Сравнение произведений готических каменотесов, в которых чувствовалась индивидуальность руки ремесленника, с серийными копиями «художественных предметов» приводило к отрицанию машины — механического молоха, тиражирующего уродство.

Должно было пройти много лет, чтобы мы увидели серийное производство в его истинном размахе. Оно не является ни богом, ни дьяволом — оно не может также претендовать на роль цели в себе.

После эпохи проклятий в адрес машины, охватившей XIX в., в 20-х годах авангардисты увидели в тейлоровском конвейере инструмент для осуществления собственной эстетической концепции. Фернан Леже утверждал в эссе «Эстетика машины» (1923), что из ста серийно производимых предметов тридцать красивых, а на тысячи произведений изобразительного искусства, может быть, одно или два. Мы не знаем, каким образом он произвел оценку и установил соответствующие пропорции «красивых и уродливых» вещей. Некоторый свет на выбор критериев проливает анализ его произведений. Это мир упрощенных геометрических форм, чистого локального цвета и манекенов «новой живописи».

Промышленность здесь стала поставщиком строго определенного эстетического образца, а в серийном производстве должна была быть закодирована (по определению) анонимность. Ле Корбюзье писал: «Предметы повседневного обихода заменили рабов древнейших времен и сами стали нашими рабами, слугами. Зачем же мы тогда навязываем этим вещам роль наших доверенных друзей? Давайте же требовать от них лишь точности, обязательности и незаметного присутствия»⁷⁴.

Серийное производство повседневных мелочей, предметов домашнего обихода, одежды и даже автомобилей вызывало желание применить подобные способы в строительстве.



92. Исторический рейс на пароходе «Клермонт» по р. Гудзон в августе 1807 г. Судовладельцы не доверяли машине. Судно было оснащено двумя мачтами на всякий случай парусами



93. Кадр из фильма «Новые времена»

Широко цитируемое высказывание Гропиуса из его докладной записки немецкому промышленнику, президенту концерна АЭГ Эмилю Ратенау (1909) есть не что иное, как попытка заинтересовать крупный капитал новыми возможностями производства и сбыта. «Идея индустриализации строительства может быть осуществлена путем повторения в каждом здании одних и тех же стандартных составных частей. Это означает, что при массовой продукции можно снизить стоимость строительства и, следовательно, квартирную плату. ...Можно получить бесчисленное множество вариантов планировки путем различных сочетаний одних и тех же стандартных элементов...»⁷⁵. Гропиус писал о стандартных элементах.

Вопрос «насколько крупных?» станет одной из фундаментальных проблем современной архитектуры.

У него самого в то время не было сомнений. После «конструктивистской революции» в Баухаузе Гропиус вносит предложение о применении крупноразмерных строительных элементов — целых стен, перекрытий, крыш! Было бы ошибкой думать, что это лишь предложение человека, зачарованного возможностями индустрии. Это также, и прежде всего, эстетическая позиция. В описании своей системы строительства односемейных домов Гропиус выдвигает лозунги архитектурного стиля, основанного непосредственно на производственном процессе, поскольку, по его мнению, стандартизация строительных элементов будет иметь благотворное влияние на унификацию новых домов и кварталов.

В польских условиях аналогичным образом выступал Сыркус: «Сегодня, когда согласно генеральной линии, намеченной усилиями международной архитектурной общественности, МАШИНЫ изготовляют все новые, все более совершенные элементы зданий, красота строительного искусства не может больше основываться на явно восхитительной форме

94. Фернан Леже. «Механик» (1918). Различия между человеком и машиной стираются — человек становится машиной, а машина — разумным существом



отдельного фрагмента или на изысканной гармонии отдельных прекрасных элементов, становится чем-то значительно более широким. Масштабом своей организации она вторгается в область общих идей»⁷⁶.

На чем основаны эти общие идеи, можно увидеть в собственных работах руководителя архитектурной секции, опубликованных в «Презенсе». В них возданы все почести стандартизации, которая перестала быть средством, став идеей для идеи, поскольку «Благодаря стандартизации и централизации крупной промышленности мы можем иметь: мебель — машину, квартиру — машину, город — машину»⁷⁷. Громкие слова кончились, впрочем, проектированием оконных коробок.

При разработке проекта Банка медицинского страхования в городе Кутно Сыркус стремился (и вполне достиг этого) к унификации всех оконных проемов. Это был поистине сизифов труд. Окна изготовлялись в небольшой столярной мастерской. Многообразие ти-

пов не влияло ни на время производства, ни на цену. Все усилия, направленные на достижение унификации, а точнее — однообразия, были лишены каких-либо критериев, кроме эстетических. Чистое жертвоприношение на алтарь бесплодной идеи, которую нельзя уяснить без точной информации о всем процессе проектирования, оно было и останется символом тупиковых путей мифа техники, где «техническая» аргументация используется лишь как инструмент в чисто формальной дискуссии.

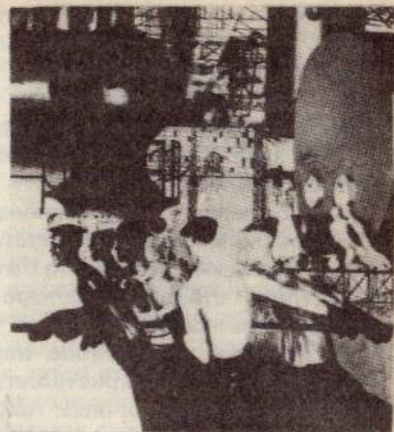
Поэтому не вызывают удивления первые фразы из отчета Сыркуса о IV конгрессе CIAM: «Современная техника и ее последствия для строительства, стандартизация, социально-экономические проблемы, проблемы строительства городов, воспитание молодого поколения архитекторов — вот пять принципиальных пунктов дискуссии, организованной осенью 1928 г. восставшей против рутины группой пионеров, которая по приглашению г-жи Элен де Мандро собралась в замке Ла-Сарраз»⁷⁸.

Современная техника и стандартизация стояли вначале, а уж потом должны были пойти разговоры о социальных, экономических и других проблемах!

Приведенные слова были написаны в 1933 г. Процесс консолидации представлений архитектурного авангарда о жилом доме по существу завершился. Строительство жилого района Вайсенхоф в Штутгарте (1928) доказало, что новая архитектура самостождественна — абсолютно одинакова независимо от того, где работали ее создатели — в Амстердаме, Париже или Берлине.

К градостроительной схеме Мис ван дер Роэ «призывали» свои объекты Ле Корбюзье, Гропиус, Пёльциг, Таут, Шарун, сам ван дер Роэ... Все начинало стало выставкой будущей техники строительства: разнородные материалы оказались заслонены белыми оштукатуренными стенами с одинаковыми горизон-

95. Картина «Стройте большую индустрию» Юрия Пименова (1927) является характерным для тех лет примером восхищения заводским производством



тальными окнами, а плоские крыши и отсутствие деталей обусловили взаимную похожесть отдельных объектов. Вайсенхоф должен был стать практической демонстрацией быстрого строительства и невысокой квартплаты.

Срок открытия выставки (завершения работ) был сдвинут на целый месяц, а в день открытия несколько объектов было еще недоступно для посетителей. Самая дешевая квартира Ауда стоила 1800 марок при средней для тех лет в Германии стоимости жилья порядка 2500—3000 марок. Это был успех, но... жильцами были заняты все дома, за исключением двух. Их автор Ле Корбюзье установил стоимость в размере 5000 марок, и неудивительно, что, несмотря на недостаток жилья в стране, оба дома целый год простояли пустыми.

В эйфории обнаружения параллелей и аналогий между проектными разработками разных архитектурных центров от внимания ускользнуло, пожалуй, самое важное. Скорость процесса взаимного уподобле-

ния модернистской архитектуры опиралась отнюдь не на ее универсальные, вневременные ценности, а лишь на ограниченную гамму средств в рамках установленных правил, которыми могли воспользоваться и последующие группы новаторов.

Мы знаем это сегодня благодаря практическому осуществлению идеи.

В то время в профессиональном сознании архитекторов образ будущего ассоциировался с многоэтажными жилыми домами и массивами, а «большая индустрия» стала олицетворением силы, способной осуществить социальную и эстетическую утопию. Одностороннее понимание индустрии как «производителя искусства», кристаллизовавшееся в межвоенные годы, в различных вариантах и формах, с различными оттенками сохранилось и до наших дней, несмотря на предупредительные сигналы, появившиеся одновременно с разраставшимся мифом.

Наиболее полно свои опасения выразил Мишель Дюшан.

Создание технической красоты с помощью техники, которую Ле Корбюзье назвал «основой нового лиризма», навело его на вопрос: «Каковы критерии искусства, возникающего в результате работы машины?» И сам отвечал: «Никаких». Единственным аргументом является воля создателя, относящего серийное изделие в разряд музейных произведений. В качестве объектов искусства выставляются предметы повседневного обихода. Обыденное оснащение дома, заполняющее полки универмагов, жестом художника освящается как «произведение». Может быть выставленное Дюшаном в 1920 г. в галерее искусства широко известное стандартное окно, уменьшенное до размеров 77,5×45 см, было неоцененным в то время символическим образом сужения перспектив, которое несет с собой слишком большая уверенность в красоте, самореализующейся через произ-

водство. И после войны Дюшан создавал авторские копии своего «чистого окна». Последняя из них выполнена в 1961 г., за несколько лет до пуска первого в Польше домостроительного комбината.

Жаль, что Дюшан аналогичным образом не прокомментировал изменений, которые внесли в архитектуру новые материалы и новые возможности конструирования.

Одним из наиболее сильно укоренившихся мифов современной архитектуры является убеждение, что развитие современного движения представляет собой неумолимое следствие выразительности новых технологий строительства. Три новинки — сталь, бетон и стекло — в начале XX в. превратились во взрывчатые вещества эстетической революции. История порошка, твердеющего при соединении с водой, облагороженного железа и прозрачных ломких листов была сознательно пригнана к задачам агитации, а затем обросла анекдотами. Мы поверили, что применение бетона, стали и стекла привело творцов к необходимости пересмотра классического понимания формы, изменило подход архитекторов к процессам проектирования и строительства, а в итоге подвело фундамент под новую «современную» архитектуру. Должно было пройти много времени, чтобы Чарльз Мур построил Пьяцца д'Италия: колонны, поддерживающие арки, выполнены из бетона, капители — из нержавеющей стали, а стеклянные неоновые трубки подчеркивают отдельные композиционные элементы. Оказалось, что материал является лишь материалом и не обладает никакими метафизическими свойствами, а от способа его применения зависит, превратится ли он в силосные башни, виллу «Савой» или видоизмененную ионическую колонну.

Франческо ди Джорджо в «Трактате об архитектуре, инженерном деле и военных искусствах» писал в XVI в.: «...Необходимо знать две вещи — строение

и принципы. Строеие занято практикой, а принципы представлены в соответствующих правилах, как обстоят дела перед началом строения»⁷⁹.

Так было раньше.

Возложение на материал роли, которую он никогда не играл, роли единственного носителя эстетических ценностей, повлекло за собой ряд существенных изменений в самом процессе проектирования. Язык архитектуры, отождествляемый с конструктивным языком, продолжал следовать по пути, обозначенному статикой (залы собраний, спортивные залы, соборы), или пробовал найти свои собственные средства выражения в строительной детали, подчеркивающей методы конструирования.

Это вызывало необходимость создания нового, доселе неизвестного способа оценки.

Совокупность принципов классической оценки архитектурного произведения оказывалась непригодной. Ее заменяют определения «правдивость» и «чистота». Не правильность и рациональность, а метафизические, вытекающие из популярных эстетических ассоциаций понятия становятся эмоциональными показателями ценности. Это было естественным следствием принятого мировоззрения, поскольку выдвижение на первый план значения производства, материалов, а также метода конструирования было оружием в борьбе за новое понимание слова «архитектура».

Определение Витрувия «архитектура — это польза, прочность и красота» было слишком длинным. Суть проблемы заключалась в «быть» или «не быть» для этих трех слов. Стремление к замене великой эстетической теории прошлого великой эстетической утопией будущего подсказывало отказ от одного из них — «красоты». Гропиус говорил «Архитектура — это техника и функция». Ханнес Майер пошел еще дальше. В первой из своих тринадцати «архитектурных заповедей» он указал, что «архитектура уже не является

больше искусством строить; строительство стало наукой, а архитектура — наукой строить». В приведенных определениях двух директоров Баухауза можно прочесть тяготение исключить слова «красота» и «искусство» в пользу «техники» и «науки».

Когда-то Рёскин говорил: «Архитектура — это то, что бесполезно». Сегодня на основе опыта минувших лет, когда фетиши и символы индустриализации потеряли свое значение, все чаще возникает мысль, что техника важна лишь в том диапазоне, где она соприкасается не с миллионами людей, а с индивидом.

Фетиши и символы

Зачарованность техникой обусловила длящееся и по сей день заимствование наименований и определений из фабрично-лабораторной сферы для трактовки эстетических проблем. В язык архитектурных бюро вошла терминология, которую раньше применяли инженеры из других областей знания — аппарат, агрегат, инструмент, орудие и, естественно, машина.

Машина!

Очень немногие слова сделали столь же ошеломляющую карьеру в архитектурном лексиконе.

Отполированный,двигающийся точно в соответствии с волей человека механизм возбуждал ассоциации с чем-то новым, лучшим, более умным, а также прочным, функциональным и экономичным. Художники уподобляли ей человеческие фигуры, поэты прославляли ее в стихах. Ле Корбюзье сравнивал ее с богом: «Машина, этот феномен современности, производит переворот в духовной жизни человечества. Машина строится не на основе фантазии, а особой духовной системы, которой человек посвятил себя самого, системы, которая создала новую вселенную. Машина — это геометрия. Геометрия — это наше соб-

ственное произведение, возбуждающее восторг у нас самих. Геометрия и боги восседают на общем троне»⁸⁰.

Вот какова вера! Найти в машине «особую духовную систему» и быть убежденным, что человек для нее может «посвятить самого себя», и однако — посвятил!

Если и не «посвятил себя», то уж точно начал возводить алтари.

Машина стала одним из наиболее прочных символов XX в. Она служила предметом эстетических манипуляций, обретая симпатию публики, адресованную «техническим людям», способным перелететь Атлантику или погрузиться на дно океана. Преобразованная в пластические знаки, она оказала влияние на визуальную культуру нашего времени. Она была художественным оправданием, а также целью работы огромной массы творцов. Приводимые Ле Корбюзье в книге «Декоративное искусство сегодня» фотографии гребных винтов, вентиляционных дефлекторов и труб пассажирских пароходов скомпонованы по образу и подобию пуристских картин — белые, отточенной формы, они ассоциируются с натюрмортами, наполненными бутылками, скрипками, кувшинами и книгами, а запахом, который можно вдруг почувствовать при их рассмотрении, будет запах скипидара и масла, необходимого для разведения красок на палитре художника.

«Глаза, которые не видят» не видели того, чего не хотели видеть: ненужные с точки зрения чистого утилитаризма трубы, гипертрофированно увеличенные в рекламных целях палубные рубки; «невидящие» не реагировали на их декоративность, которая столь презиралась в «дотехнических» постройках.

Заимствование примеров и вдохновения из мира «технической красоты» (определение Ле Корбюзье), вполне естественное и понятное, очень быстро выродилось в использование машины для оправдания и

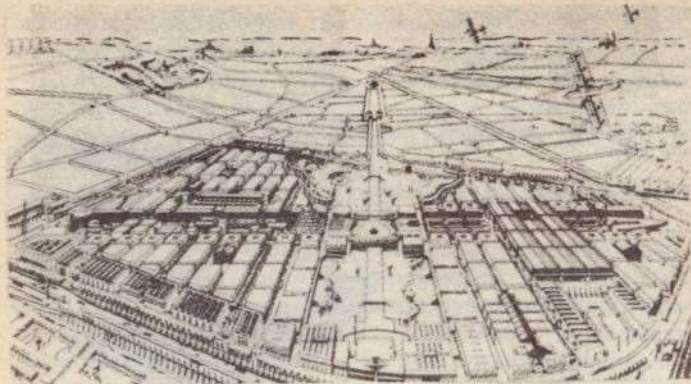
96. Первый полет братьев Райт состоялся 17 декабря 1903 г. Через двадцать лет аэропланы появились на архитектурных перспективах как символ новой эпохи



97. И. Малоземов, В. Андреев и др. Проект Нового Запорожья (1930). Над жилыми кварталами проносится самолет. Так же рисовал Ле Корбюзье в своих планах перестройки Парижа



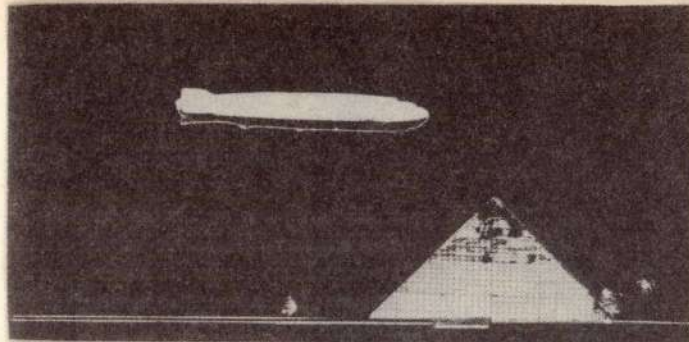
«облагораживания» собственного искусства. Для польского конструктивиста Хенрика Берлеви автомобильный салон фирмы «Даймлер-Бенц» в Варшаве стал «выходом на арену». В 1924 г. среди холеных лимузинов он выставил цикл картин под названием



98. Леон Криер. Проект квартала Ла-Валлетт (1979). Над домами летит самолет — мотив, который пятьдесятю годами раньше использовал в своих проектах Ле Корбюзье



99. Рекламный полет дирижабля 19 октября 1901 г. Эйфелева башня и человек в летающей машине — демонстрация неограниченных возможностей техники



100. Дирижабль над Культурным центром в Москве. Проект Ивана Леонидова (1930)

(разумеется) «механофакуры». Сегодня эти работы имеют лишь историческую ценность. Антоний Слонимский иронично назвал их «механочушью», что вызвало скандальную дуэль.

Может быть, на это повлияло сравнение футуристов: «Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным огромными змееподобными трубами, со своим огненным дыханием... рычащий автомобиль, который, кажется, несется по пулеметной ленте, красивее Ники Самофракийской»⁸¹. Может, на это повлияла живая и сегодня мифология скорости, а может, перенесение (слишком простое) значений из мира механики в мир эстетики и наоборот, как, например, сравнение фотографий Парфенона и гоночного автомобиля на одной из страниц книги «К архитектуре» Ле Корбюзье. Признание знаменитой античной скульптуры или храма в качестве шедевров эллинического искусства соблазняло на создание их современных версий. Начало положил Озанфан. Уже в 1910 г. он предложил проект кузова для «Испано-Сюизы», Гропиус запроектировал лимузин «Адлер» в 1931 г., Р. Бакмин-

стер Фуллер проектирует свой автомобиль в 1934 г., а в 1936 г. Ле Корбюзье опубликовал «свой» «Ситроэн».

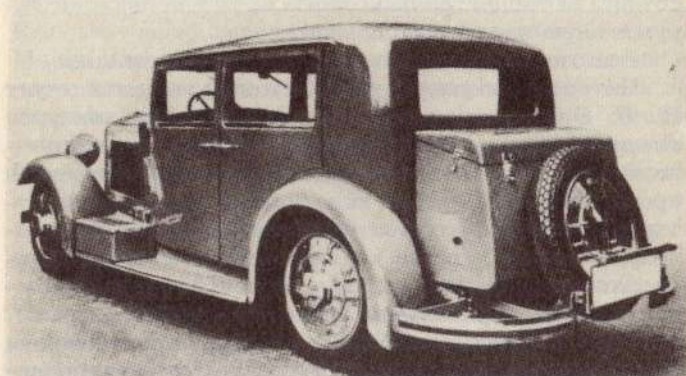
Запроектированные кузова для одной, второй, третьей машины побуждают к подобным попыткам в тотальном масштабе. Уже не автомобиль или курсирующий по Сене пароходик, а супермашина для жизни, состоящая из подсистем — машин для жилья, отдыха, труда, машины для религии и культуры, становится целью архитектурного авангарда. Наибольшее значение имела разработка «практической машины для жилья». Это определение использовано Ле Корбюзье в 1925 г. при описании павильона Эспри Нуво. Оно означало жилую ячейку (единицу) для одной семьи. Совокупности таких ячеек должны были образовывать «длинные узкие блоки». В популярном восприятии лозунгов Корбюзье «машина для жилья» стала отождествляться со зданием в целом. Однако это не соответствовало его намерениям. Машиной, практической, функциональной, должны были быть кухня, комнаты, передняя, балкон, лоджия. Здание — это сборная совокупность. Поэтому в «жилой единице» Корбюзье добавлял новые функции — детский сад, торговую улочку, бытовые помещения, создавая как нечто целое «машину» более высокого уровня для производства человеческого счастья.

Все должно было быть машиной. Жилые дома, промышленные предприятия, города.. вся архитектура должна была стать большой машиной для жизни. Машинное видение мира будущего был одним из важнейших факторов, формирующих «технологический» подход к градостроительным проблемам.

Машина — это предмет. И как предмет ее можно поставить всюду. Для ее функционирования нужны энергия, инженерные сети и человек, оправдывающий ее существование. Машина (используя формулировку Фрэнка Ллойда Райта) не вырастает органически из природы, не подчиняется режиму окружа-

101. 12 февраля 1908 г. на Таймс-сквер в Нью-Йорке стартовал уже шестой кругосветный автотрибунал. Год спустя футуристы в своем манифесте провозглашают красоту скорости

102. Лимузин «Адлер», выполненный в 1931 г. по проекту Вальтера Гропиуса, является одним из многих примеров проектирования новаторами 20-х годов автомобильных кузовов



ющей среды. Она определяет способ освоения окружающего пространства. С точки зрения простого технологизма лучше всего было бы обеспечить к ней свободный доступ со всех сторон. Наличие нескольких машин или нескольких тысяч машин обусловит «рациональное» размещение объекта в соответствии с наиболее простым геометрическим порядком, обес-

печивающим возможности подъезда, подвоза материалов и вывоза продукции.

Это приводило напрямую к упрощенному видению градостроительных проблем. И очень быстро такой подход приносит свои плоды в виде убийственно монотонных жилых массивов, становясь в архитектуре оружием в борьбе с символическими ценностями зданий. В интерьере программная «техническая правдивость» толкала авторов образцовых построек к «откровенному» выдвигению на первый план труб центрального отопления, канализации, водо- и газоснабжения. Оголенные, перекрещивающиеся под разными углами инженерные сети должны были символизировать новый этап подхода к зданию-машине, новую эстетику. Окрашенные в разные цвета, они создавали эксцентричный пейзаж, уподобляющий окружающую среду театральной сцене.

Все это вызывало вполне понятную реакцию.

Интересным документом тех лет является отчет Н. П. Заплетина, секретаря Оргкомитета конкурса на здание Дворца Советов в 1932 г.: «Дворец Советов — не машина»⁸², — эта установка направила дискуссию против проектов, «голая конструкция здания не получает дальнейшей архитектурной разработки»⁸³, а предложение Ле Корбюзье квалифицируется как «машина для съездов, где культивируется эстетизм сложной машины, призванной вращать людские массы»⁸⁴.

Первое десятилетие после второй мировой войны стало периодом практического осуществления проектов, сознательно ведущих свою родословную из 20-х годов; оно стало и началом долгого прощания с миром утопии межвоенного периода, оно породило другой взгляд на прелести «механической невесты», описанные Маршаллом Маклюэном в одноименной книге (1951).

Должно было пройти много лет, чтобы машина стала обычным предметом, простым или сложным,

более замысловатыми вилами или косами под названием комбайн, оселком с ножным приводом или станком с числовым программным управлением. Сегодня мы знаем, что понятие «машина» не является синонимом понятия «совершенство», что это творение разума и рук человеческих в зависимости от конструкции и качества изготовления может быть хорошим или плохим, производительным или неэкономичным, неправильно используемым и, следовательно, опасным или бессмысленным.

Сегодня мы понимаем также, что это были интеллигентские мечты людей, никогда не работавших в промышленности, а «машинами», которые они знали, могли быть и автобус, и лифт, и авторучка, что это был восторг тех лет, не принимавший во внимание грохота грязи и вонь отработанных машинных масел. Все это можно сравнить с театральными позами Мари-Антуанетты, кормящей в Версале вымытых и расчесанных коровок, козочек и свинок, доведенных до надлежащего вида из обычных коров, коз и свиней усилиями огромной армии придворных скотников, Сфабрикованная «природа» ела из расшитых серебром корзиночек, а придворный этикет предписывал закрывать глаза на вещи, которые обычно происходят на пастбище.

В 60-х годах, в период так называемого второго технологического скачка, происходят чрезвычайно важные изменения в понимании роли и значения машины. Вместо культа «идеи машины» возникает культ «машинных форм».

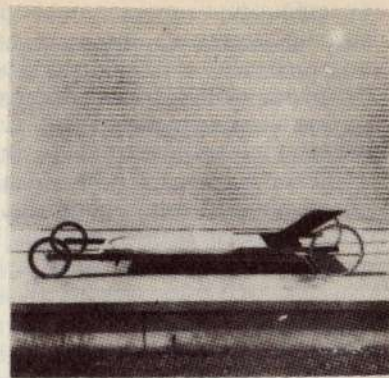
В художественных галереях появляются скульптуры-машины. Сложные конструкции из стекла и алюминия, построенные из обломков технической действительности, являются сознательным продолжением удаляющей мифологии, цитируют ее и в то же время отдалаются от минувших времен.

Приходит время поп-арта, который оборачивается

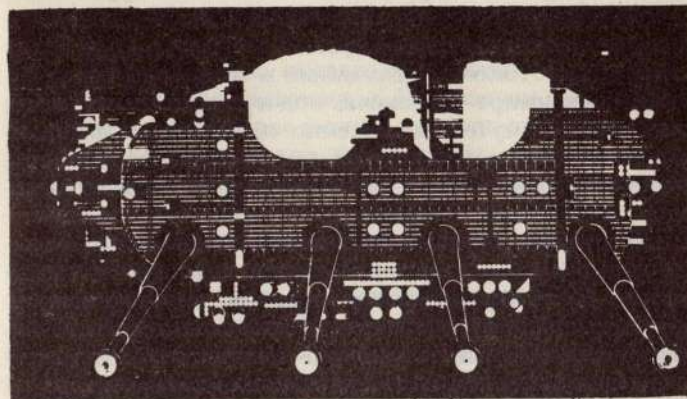
к реальному миру улицы больших городов, возвращает искусству иронию и повседневность. Выразителем этого течения в архитектуре становится Архигрэм.

Группа английских архитекторов на очередных выставках представляет мир технологической революции. Деннис Кромптон, Питер Кук, Рон Херрон и другие рисуют огромные механизмы сложных форм, в значительной мере заимствованных из мира комиксов. Они летают по воздуху, шагают на гигантских телескопических щупальцах, опускаются в морские глубины. «Компьютерные», «шагающие», «расширяющиеся» города — это все примеры 1963 г., а их названия свидетельствуют о сознательном продолжении (а как же иначе) тенденций 20-х годов. Это вызвало резкую реплику Гидиона: «Наихудшим примером из всех, когда-либо появлявшихся на лондонской выставке, был в 1963 г. «Шагающий город», все здания которого задуманы как стальные танки, перемещающиеся механически и сокрушающие, как это танкам и свойственно, пейзаж и всех остающихся снаружи людей. Пример требует комментария не только потому, что он выражает антигуманистическую концепцию города будущего, разработанную небольшой группой людей, но и потому, что получил широкую известность и, насколько я знаю, не вызвал никаких протестов»⁸⁵. Над этим высказыванием мы можем лишь в раздумье покачать головой, отмечая «короткую» память многолетнего секретаря CIAM и одного из наиболее ярых модернистов. Должен же он был помнить, что группа, с которой отождествил себя в 20-х годах на всю жизнь, тоже была немногочисленной. Поиск известности и популярности, так сильно раздражающий Гидиона, был одним из наиболее эффективных видов оружия Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, да и сам критик использовал его в своей литературной и педагогической деятельности, когда был рупором маленькой группы «звезд» своей молодости.

103. «Транспортное средство» Ханса Холлейна (1972) построено из фарфорового анатомического стола. 70-е годы стали периодом окончательного прощания с мифом машины



104. Рон Херрон показал на выставке Архигрэма в 1963 г. проект «шагающего города». Это было время поп-арта и одновременно второго технологического скачка



Влияние Архигрэма наиболее полно проявилось в архитектурной графике; он обогатил ее и подтолкнул архитекторов к поискам, которые двадцать лет спустя принесут свои плоды на тропинках постмодернизма.

Выделение из цивилизаторского контекста «архитектурной машины» (которая впоследствии стала на самом деле вырванным из градостроительного контек-

ста зданием, торговым или административным центром) началось на подрамниках и кончалось лишенной реальности чертежом или макетом.

Начало было положено в 20-х годах, но своего апогея эта тенденция достигла в 60-е годы. Резкие тени от проектируемого объекта заглушали окружающую среду на рисунке. Цвет сигнализировал (стрелками, линиями, точками), как на коробке или схеме машины, особо важные места. Здание, связанное с окружающей средой нитками подъездных путей и инженерными сетями, ускользало от всех прочих критериев, кроме чисто графических, и казалось самостоятельным, сложно управляемым механизмом.

Аналогичные тенденции проявились и в изготовлении макетов — окружение выполнено из другого материала, контрастируя с представленным «объектом» и делая бесполезной дискуссию о градостроительных ценностях. Такое напоминание в макете об архитекторах Казимира Малевича, подчеркнутое сплетением подъездных путей, искаженно представляя действительность светотенью и цветом, до сих пор является модной манерой представления современных вариантов «машин для жизни».

В работах, получивших клеймо «ревизионистских» с позиций доктрин модернизма, мы наблюдаем тот же самый набор формальных приемов: в используемых для украшения технических символах меняются лишь кузова и марки автомобилей. Перенесение симпатий к новой модели «Форда» или «Фольксвагена» на архитектурное творчество представляет собой прием, заимствованный непосредственно из сферы рекламы: блондинка, расхваливающая зубную пасту, усаживается за руль последней модели «Ямахи».

На перспективных изображениях проектируемых зданий давно появились дирижабли, самолеты, автомобили. Их техническое совершенство должно было облагородить простую, лишенную индивидуальности и

градостроительного контекста архитектуру, а также (что тоже весьма существенно) заполнить пустое место вокруг здания. Широко распространенный композиционный прием (на переднем плане автомобиль, на заднем — запроектированное здание) подсказал в наши дни фирмам по производству переводных картинок выпуск готовых к наклеиванию чудес гоночной техники, а в последнее время — машин-старушек в стиле ретро.

Леон Криер, несмотря на принципиальную полемику с Ле Корбюзье, также использует в своих перспективах аналогичный знак — летящий над городом биплан. Даже если это сознательная насмешка над утопическими концепциями предшественника, она свидетельствует о силе символа, к которому пятьдесят лет спустя обращается очередное поколение.

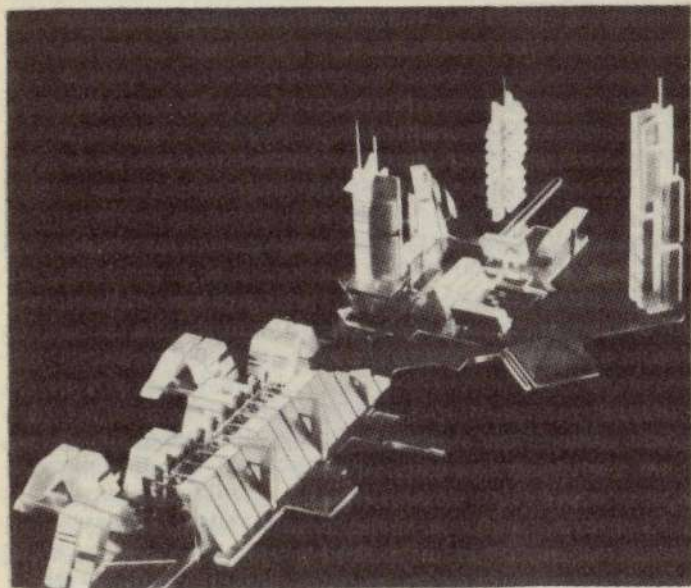
Иконографическое значение этих предметов всемирного культа художники пытались уничтожить разными способами. В конце 50-х годов искореженные и спрессованные, сверкающие разноцветным лаком автомобильные кузова в результате разрушения становятся произведениями Джона Чемберлена и Сезара. Символ становится «актером» в демонстрации собственного уничтожения. Гидравлический пресс уничтожает автомобиль — этого идола пионерских лет авангарда, обращая его останки в предмет искусства.

Потребовалось немного времени, чтобы дожидаться художественного «самоубийства» машины.

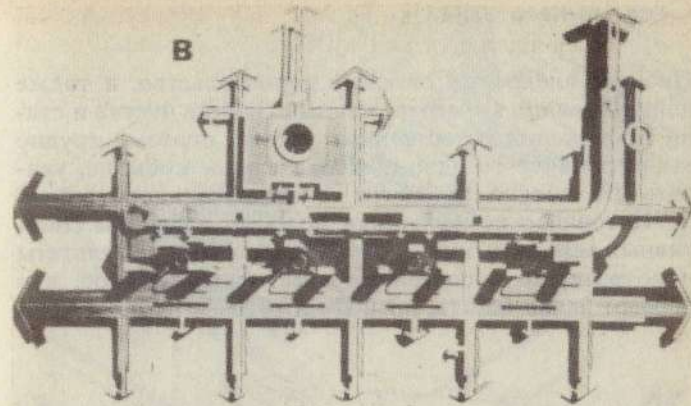
В 1960 г. Тингели устроил выставку в нью-йоркском Музее современного искусства. Это было символическое сведение счетов с мифом машины в искусстве. Огромный механизм, сконструированный художником, сначала рисовал и издавал звуки, затем начинал уничтожать «свои» произведения вместе с произведениями современных ему художников и разбивать рояль с тем, чтобы в конце концов уничтожить все

вокруг себя и себя самое. Машина, трактуемая как символ, дождалась в искусстве своих эффектных похорон; однако эти похороны были организованы одними лишь фантастами от современной цивилизации.

В развивающихся странах машине по-прежнему воздаются почести. Чем больше пропасть и отсталость, тем сильнее мечта о молохе, способном производить все и быстро. Беспольным оказалось предостережение Фрэнка Ллойда Райта, высказанное в 1932 г. «Массовому машинному производству требуется совесть, ему не нужна эстетическая формулка, кратчай-



105. Макет проекта (1966). Его авторы — итальянские архитекторы, однако такая манера «подачи» проектов господствовала по существу во всем мире



106. Макет торгового центра в Филадельфии, запроектированного архитектурной фирмой «Скидмор, Оуингс и Меррилл» в 1967 г., является примером «функциональной машины», столь популярной в 60-е годы

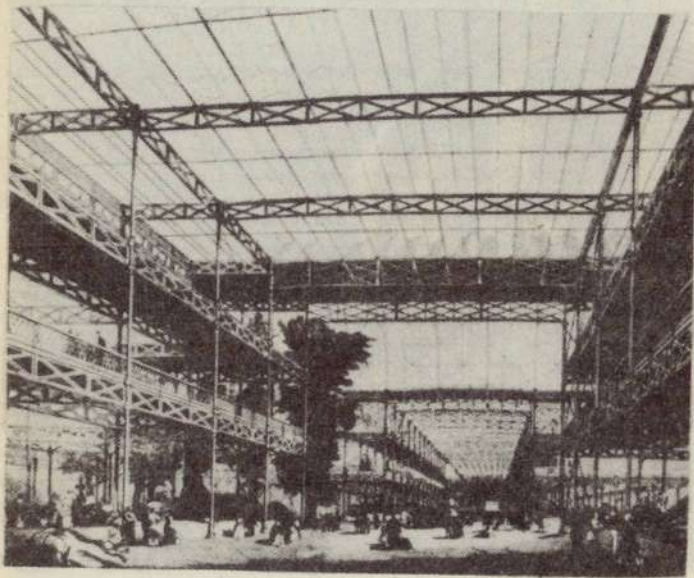
шим путем ведущая к какому-либо «стилю». Оно само является убийственной формулой. Машине требуется творческая сила, которая приняла бы ее такой, какая она есть, со всеми ее достоинствами, и с ее помощью начала бы выполнять работу мира, выполнять эту работу постепенно, чтобы она стала выражением свободного человеческого духа в большей степени, чем когда-либо прежде. Мы должны создать тем более богатое выражение жизни, чем более всеобщим должно быть его сотворение. В противном случае мы сойдем с ума от машины в результате преклонения перед нею»⁸⁶.

Развитые страны переболели этой болезнью. Другие, ничему не научившись, спешат за предшественниками, строя стеклянные дома и западни из бетона.

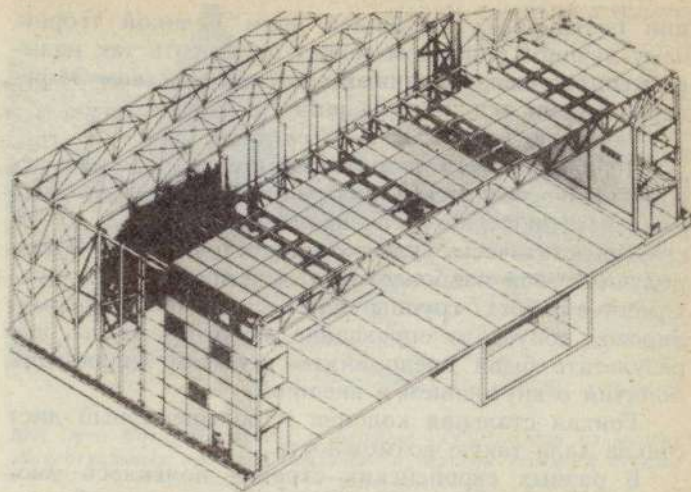
Стеклянные дома

Процесс внедрения стекла в строительство, а также использования конструктивных свойств чугуна и стали происходил естественным путем, поэтому трудно выбрать какое-то одно исключительное событие, указать его дату и объявить ее началом новой эпохи.

Исторические источники подобны таблицам спортивных рекордов, куда вносятся последние результаты и которые не в состоянии ответить на вопрос, кто первым начал бегать, прыгать или плавать. Хрусталь-



107. Хрустальный дворец в Гайд-парке (1851). Шедевр Джона Пакстона был по завершении выставки разобран и вновь смонтирован в Сайденхэме



108. Норман Фостер, Центр искусств в Сейнсбери (1978). Английский вариант Центра современного искусства в Париже. Фостер и Роджерс были близки к группе Архигрэм и воспитали в себе культуру рафинированной строительной техники

ный дворец Джозефа Пакстона в свое время заслонил все построенное ранее своим масштабом и скоростью возведения. Эйфелева башня стала самым высоким сооружением. Галерея машин знаменовала собой перекрытие невиданных дотоле пролетов. Стальные конструкции Льюиса Салливена позволяли строить все более и более высокие конторские здания. Рекордов во всех областях строительства было так много, что трудно разработать для них общую классификацию; достижения приходится разделять по строго определенным видам.

Вся эта гонка происходила при доброжелательной поддержке общественного мнения, а беспокойства и недоразумения имели место лишь при наруше-

нии освященных традицией норм Великой теории, чему лучшим примером может послужить так называемый скандал, связанный со строительством Эйфелевой башни.

Так было до 1917 г.

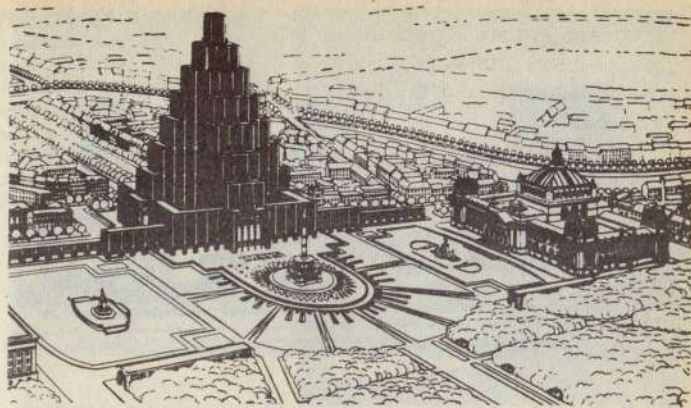
Позднейшая история стали и стекла связана с революцией эстетических воззрений и прежде всего с понятием пространства — времени.

Как эстетическая категория пространство — время получила свой наиболее полный теоретический фундамент в работах группы «Стиль»; неточность формулировок допускала оправдание любого замысла, и в результате были предприняты попытки ликвидации понятий о внутреннем и внешнем.

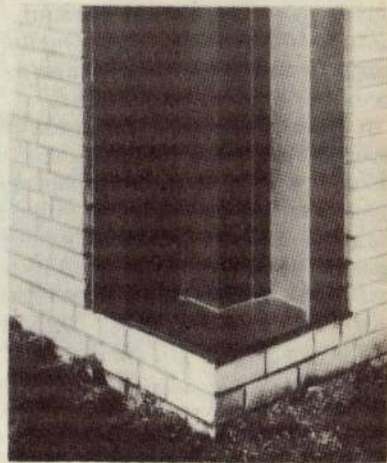
Тонкая стальная колонна и большемерный лист стекла дали такую возможность.

В разных европейских странах появилось множество теоретических разработок, но центром, объединившим людей, зачарованных перспективой создания мира со зданиями легкими, как воздух, огромными стеклами, защищающими от холода и дождя, стал Берлин. Здесь, особенно в первые годы по окончании первой мировой войны, продолжают существовать экспрессионистские тенденции, проявившиеся в широком потоке проектов, книг, статей. Так, Бруно Таут под влиянием экспрессионистской книги Пауля Шнеебарта «Стеклянная архитектура» (1914) публикует в 1919 г. свою собственную архитектурную версию «Города», где излагает экспрессионистское толкование архитектуры, прижившееся позже во многих практических разработках: господство общественных зданий, возвышающихся над городом, сверкающих на солнце стеклом своих стен, освещающих ночную тьму тысячами зажженных электрических лампочек, над всей жилой застройкой.

В это время объявлен конкурс на высотное здание для газеты «Чикаго Геральд Трибюн». Он привлек



109. Отто Когу. Парламент в Берлине (1920). Один из многих концептуальных проектов берлинского периода «стали и стекла»



110. «Открытый» угол Миса ван дер Роэ в здании «Алюмини Мемориал холл» (шт. Иллинойс, 1945—1946) многократно описан как пример отрицания принципа Великой теории, предписывающей завершать края объемов с помощью специальных декоративных элементов

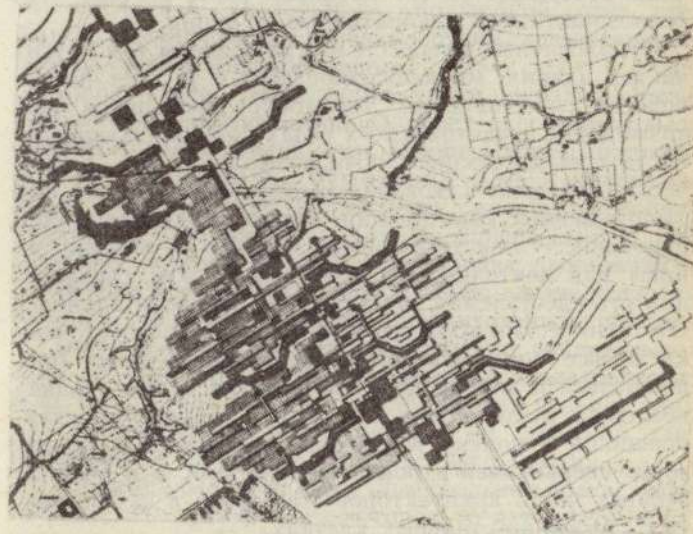


111. Небоскреб из стекла и стали ассоциируется во всеобщем сознании с понятием современной архитектуры, причем более или менее удачные копии американских гигантов можно видеть в разных странах мира

внимание европейского авангарда к американскому опыту и вызвал жажду подражания. Среди наиболее известных проектов можно отметить стеклянные дома Мис ван дер Роэ. Очень скоро они становятся образцами для подражания, захватывают воображение целого поколения.

Такие здания становятся реальностью после второй мировой войны, что неразрывно связано с эволюцией стеновых ограждений. Промышленность отвечает на вызов 20-х годов. Архитектурные журналы заполняет реклама, информирующая о все более выдающихся достижениях крупных лабораторий и строительных фирм. «Занавесы», унифицирующие ре-

112. Фрей Отто. Олимпийский стадион в Мюнхене (1972). Защитная оболочка над трибунами представляет собой первое в таком масштабе осуществление мечты о легких, как воздух, висячих покрытиях



→
113. В 60-х годах появились проекты, в которых запрограммированная возможность изменения функций становилась одним из эстетических критериев. Например, университетский городок в Бохуме (ФРГ) работы Кандилиса, Йосича и Вудса

зультат архитектурного труда, благодаря широкому применению становятся художественным эталоном, символизируют «современность». Формируется обратная связь: эффект работы заводского конвейера начинает выступать в роли художественной цели.

Во многих странах наблюдается увлечение своеобразным техническим творчеством. Делаются попытки заменить исследовательские коллективы энтузиазмом и страстью одиночек. С помощью молотка и клещей создаются карикатуры на картинки, взятые из чужих цветных журналов. Изготавливаемые в примитивных условиях, на несовершенном оборудовании стеновые ограждения дают иллюзию преодоления всех трудностей, морального удовлетворения, приближения к большому искусству... Впрочем, все это происходит в период нарастания реакции на лишнюю символических значений наружную стену, когда окну все чаще возвращается его истинная роль, а стене — ее теплозащитные и декоративные функции.

Аналогичные процессы мы наблюдаем и в других частях здания, мифологизированных за счет производства совершенства. Лавинообразный поток всевозможных патентов в 60-х годах породил зачарованность новыми техническими возможностями. Технические усовершенствования, быстро монтируемые промышленные конструкции, детали, инженерное оборудование — поистине чудеса техники — создали основы для деятельности Архигрэма и как следствие для отождествления эстетической ценности здания с его техническим уровнем. Можно предсказать, что гонка за все более совершенной техникой будет продолжаться и впредь. В технически отсталых странах комплекс неполноценности будет толкать проектировщиков к поиску все новых аргументов в пользу мифа сверкающей строительной детали, а в богатых странах часть архитекторов замкнется в замысловатых стеклянно-стальных клетках.

Западни из бетона

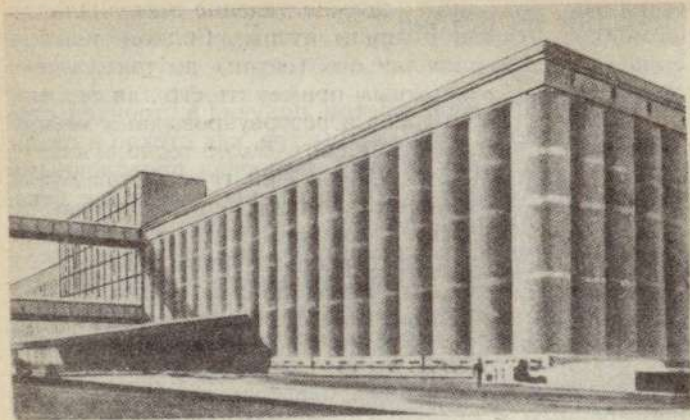
Бетон, а точнее железобетон, получил в строительстве распространение столь же быстро, как стекло и сталь. В 1867 г. садовник Монье армировал проволочными сетками цветочные кадки из бетона, а в конце века, в 1894 г., Анатолий де Бодо построил во Франции первую церковь из железобетона. Двадцать семь лет — это много или мало? Пожалуй, немного, если принять во внимание полное отсутствие опыта применения нового материала, необходимость разработки теории расчета конструкций и, что видимо, важнее всего, преодоления естественных барьеров недоверия к непроверенным в практике новинкам. В начале XX в. железобетон представляет собой материал, который уже находит практически повсеместное применение, в том числе и в санатории на «Волшебной горе», где Ханс Касторп слышит раскаты орудий, возвестивших начало первой мировой войны.

Роберт Майер проектирует мосты, склады с безбалочными перекрытиями, начинает эксперименты с тонкостенными оболочками. Огюст Перре, построив жилой дом на улице Франклина (1903), гараж на улице Понтъен (1905), театр на Елисейских полях (1919) и церковь Нотр-Дам-дю-Рэнси (1922), по существу жалует железобетону «права дворянства».

Жилой дом в «хорошем» квартале, гараж, театр и, наконец, церковь — вполне внушительный список.

Приведенные примеры убедительно свидетельствуют о том, что, хотя применение железобетона и не было столь распространенным, как в наши дни, оно не возбудило ни дискуссий, ни опасений так называемого широкого общественного мнения.

Приведенные выше известные сведения преследуют цель подчеркнуть фон, на котором 15 лет спустя происходила одна из крупнейших современных эстети-



114. Строившиеся в начале века в Америке зерновые элеваторы стали для части европейского авангарда эталоном, примером применения нового материала — железобетона



115. Основанная на железобетоне система ДОМ—ИНО (1915). [Ш. Э. Жанниере (Ле Корбюзье) до встречи с кубизмом проектирует здания с карнизами и барельефами]

ческих манипуляций — отождествление материала с формой современной архитектуры. Гидион писал: «Едва усовершенствовали его (бетон) до такой степени, что стало возможным применять его для строительства мельниц, силосов и резервуаров, как тут же начали использовать его в целях, более тесно связанных с архитектурой. В 1910—1920 гг. он стал чуть ли не фирменным знаком современной архитектуры»⁸⁷. Если действительно было так, то почему же с бетоном оказалось связано столько мифов и рассказов?

Все начиналось с проблем формы и кончалось ими. Даже в своей естественной фактуре и конструктивном оформлении бетон в начальный период был подчинен строгим классическим правилам. Участвуя в создании облика объекта, он не претендовал на роль единственного определителя эстетической ценности сооружения.

Перре многократно ссылался на новые возможности, которые предоставляет архитектуре каркас, и давал понять, что бетон при его широком применении окажет влияние на методы проектирования. Осторожные определения Перре были быстро превзойдены его участниками и продолжателями. Бетон становится символом новой архитектуры. Основным эстетическим вопросом становится не «как?», а «из чего?». Позже, когда так называемые новые материалы получили повсеместное распространение, вопрос «из чего?» потерял актуальность, в то время как вопрос «как?» получил новое измерение — он стал означать «иначе».

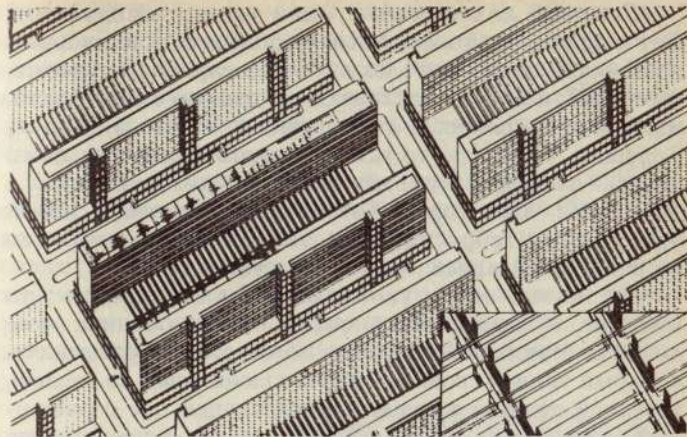
Появлением мифа железобетона мы обязаны Ле Корбюзье.

Прходя выучку в мастерской Огюста Перре, он узнал о новом материале, а позднее утвердился в убеждении, что он является инструментом, создающим возможности для быстрого осуществления пост-кубистской картины архитектуры нового времени.



116. Жилой район в Лейпциге (фото 1930 г.). Эстетическая доктрина навязывала тенденцию заводского изготовления сборных элементов и применения сборных зданий

Всюду, где только было можно напечататься, он описывал трагические судьбы «пионеров», из второстепенных событий создавал новую историю, скроенную для грядущих поколений. В предисловии к первому тому своих «Сочинений» (*Oeuvre complète*) он приводит случай, имевший место на лекции в Школе изящных искусств. Вместо заболевшего профессора, специалиста по деревянным конструкциям, в аудиторию пришел инженер и начал рассказывать о новом строительном материале — железобетоне. Протест пораженных слушателей заставил его отказаться от первоначального намерения, изменить тему лекции и говорить об узлах и способах соединения деревянных элементов. Этот факт позволил Корбюзье сделать далеко идущие выводы: школа является сборищем ограниченных людей, следует реформировать процесс обучения, бетон представляет собой будущее архитектуры. В этом и в других аналогичных случаях яб-



117. Во время своего пребывания в Баухаузе Людвиг Хильберсхаймер выполнил ряд проектов идеального города. Этот рисунок, датированный 1927 г., предсказывает тенденции, нашедшие свое наивысшее отражение в знаменитом проекте города на 2 млн жителей

локом раздора был не материал, а способ его применения, точнее та роль, которая отводилась ему в эстетической доктрине.

Лех Немоевский после своего обращения в «модернизм» вводит в польскую специальную литературу стиль изложения Корбюзье. В статье под названием «Восьмое чудо света» (1931) он не дискутирует — он говорит о бетоне языком восклицаний: «Гарнье вымучил парижскую Оперу и стиль Монте-Карло... вот и все.

Блеснуло, прогремело и... погасло.

А дальше?»

И так более десяти страниц. Тумаки, выяснение отношений, безграничное восхищение, патетические «определения».

Сказочка для взрослых, да и только: «Индустрия! Вот современный сказочный королевич, поднявший с пола потерянную туфельку... Через заросли эрудиции, через дебри законов эстетики он шел по следу босой, идеальной, прекрасной маленькой ножки... бедной Золушки, чтобы где-то там, на другой стороне земного шара, в канадских портах найти ту, которую искал... Это были элеваторы. Бетон — эта Золушка новой архитектуры, сбросив лохмотья опалубки, предстал во всей своей красе: чистое творение духа!»⁸⁸

Он не мог знать (хотя, если бы постарался, то мог бы и предвидеть) продолжения сказки — ее дописал Маклюэн, рассказав об отчаянии королевича, который увидел свою любимую хлюпающей за столом, тычущей ложкой в глаза и вытирающей нос о расшитый жемчугами рукав. Точно такую примитивную Золушку увидели в странах, где глубоко и без каких-либо сомнений уверовали в мираж модернистской сказки: здания из железобетона напоминают о несбывшейся мечте, о прекрасной идее, превратившейся в пугающую своим примитивизмом уже не Золушку, а Неряху современной, особенно жилой архитектуры.

Приведенный здесь в качестве примера стиль текста позволяет составить себе мнение о страстях, наслоившихся вокруг всего лишь строительного материала.

Здесь-то и разыгралась главная битва за облик, форму новой архитектуры.

Я намеренно употребляю здесь слово «форма». Как никакой другой материал бетон своей пластичностью и первоначальной «бесформенностью» подходил для попыток создания нового формального языка. Основанная на конструктивистских тенденциях эксплуатация его эстетических возможностей стала отправной точкой для множества дорог. В начале каждой из них находились отброшенные принципы Великой эстети-

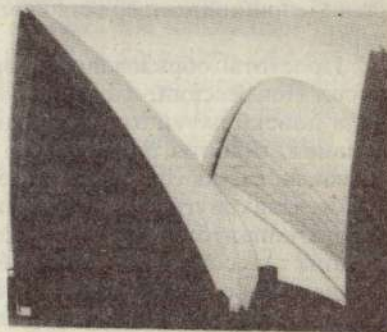
ческой теории, а где-то на горизонте, за горами препятствий и реками трудностей, являлась новая, иная эстетика будущего, причем во всех случаях способ конструирования несущей системы здания становился пропуском, позволяющим объекту быть отнесенным к числу «современных».

Самым простым, бесконфликтно продолжающим старые принципы деревянных конструкций был каркас. Можно было (как у Перре) подчеркнуть его голые колонны и ригели, можно было, как в американской практике, закрывать его накладным «декором», заимствующим образцы из традиций и образующим понятный для всех новый этап более дешево-

118. Фрэнк Ллойд Райт в 1946—1959 гг. построил для Саломона Гуггенхейма здание музея в Нью-Йорке, доказав, что из бетона можно создать функционально неудачное и градостроительно агрессивное здание



119. Йорн Утзон в 1957 г. выиграл международный конкурс на здание оперного театра в Сиднее, а оболочки-паруса возвести о новом этапе архитектурных поисков выразительности железобетонных конструкций



го и более рационального строительства. Каркас был наиболее распространенным решением больших, «имперских» правительственных зданий третьего рейха; его возможности позволяли Муссолини мечтать о новом, современном Риме; он был основным конструктивным решением в консервативной тогда Англии. Применяли каркас и в Советском Союзе. Польскими архитекторами железобетонный каркас был впервые применен в 1914 г. Однако самое полное свое выражение он получил на Дальнем Востоке. Ученики Ле Корбюзье Кендзо Танге и Кунио Маякава использовали пластические свойства железобетона, уподобив его традиционной японской деревянной конструкции. Железобетон, имитирующий деревянные прогоны и консоли, был позднее импортирован в Европу и Америку вместе со всем багажом формальных приемов, которым во многих архитектурных мастерских следуют и сегодня. Ле Корбюзье пытался на базе железобетонного каркаса построить всеобъемлющую доктрину: пять принципов современной архитектуры — апофеоз каркаса — представляют собой пример тех трудностей, которые вызваны попытками замкнуть железобетон в одну строго определенную эстетическую формулу. При проектировании Чандигарха и капеллы в Роншане Ле Корбюзье сам отказался от своих «принципов», создав крупные бетонные «скульптуры».

Простота образования форм, не покрытых, как писал Немоевский, «лохмотьями украшений», обусловила поиски путей экспрессивных способов конструирования. Работы Пьера-Луиджи Нерви и Феликса Канделы являются лишь отдельными примерами из множества других. Возможность выполнения с помощью опалубки любых форм подтолкнула Йорна Утцона к созданию оболочек оперного театра в Сиднее, Ээро Сааринена — к созданию здания аэропорта компании «Трансуорлд Эйруэйз» (TWA) в Нью-

120. Огромные бетонные формы капители в Чандигархе возводили в самых примитивных условиях неквалифицированные рабочие, не зная, что несут на своих плечах один из символов технической революции в строительстве



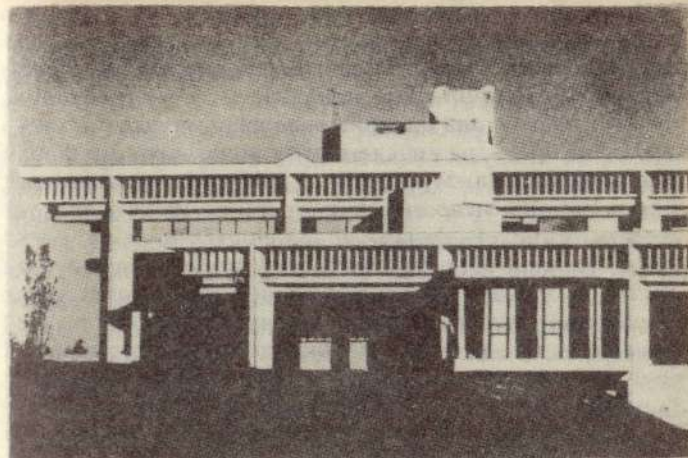
Йорке, а создателей церквей — к разработке все более и более экспрессивных форм.

Форма объекта стала отождествляться с конструктивным «замыслом»; эта тенденция, достигшая своего апогея в 60-х годах, победным маршем прошла через многие конкурсы и архитектурные мастерские. Перенос на конструкцию всей ответственности за эстетические достоинства создает новые образы и новый язык. На исходе этого периода мы наблюдаем поиск оригинальности любой ценой, а когда это уже становится невозможным, начинается самовыражение в сборном декоративном орнаменте. Представляется, что пришло время анализа источников вереницы бетонных построек, воздвигнутых в 70-х годах и представляющих собой примеры непосредственного перенесения примеров из 50-х годов во время, условно называемое постмодернистским, несмотря на то, что разнообразие «бетонированных» путей создает значительные трудности для классификации.

Проще всего определить наше отношение к производственной интерпретации жилищной проблематики. Направление, сформировавшееся в 1920—1930 гг., предлагает столь простые правила, а само строительство вызывает столь однозначные чувства, что мы можем пренебречь даже схематическим очерком формального анализа. Многоэтажные здания образуются из больших или меньших по размеру сборных железобетонных панелей. Начало положено группой Эрнста Мая и связанными с нею архитекторами из Баухауса. Кризис 30-х годов прервал, а точнее заморозил дальнейшие эксперименты. К ним вернулись после второй мировой войны в ходе десятилетнего следования рецептам, прописанным в 20-х годах. В западных странах период господства крупных строительных фирм, возводящих огромные жилые массивы по «крупнопанельной» технологии, длится недолго. В 60-е годы разразилась гневная реакция потребителей и критиков, начинаются отступление и поиск альтернативных возможностей.

В Польше мифология дома, выпускаемого в заводских условиях, имеет свое особое происхождение. Военные разрушения, а затем и период монументального неоклассицизма 1949—1956 гг. создали ложный ореол вокруг воззрений, вытекающих из конструктивизма и СИАМ. Все, что было связано с модернизмом, должно было быть хорошо. Не нужно было размышлять над новыми программами, было жаль времени на пустые споры и объективную трактовку проблем — нужно было осуществить образцы, прописанные в период утопических верований!

Мы должны помнить, что техническое отставание создавало фундамент для нашего собственного, национального мифа техники. Первый шестилетний план — это большое национальное индустриальное свершение, это утверждение (в каждой газете и каждой статье) стереотипной истины: «Заводы все могут».



121. Массачусетский технологический институт, построенный в 1970 г., проектировался Полом Рудольфом в середине 60-х годов с применением преимущественно сборных элементов

Начиная с 1966 г., в течение десяти лет возникают региональные домостроительные комбинаты; в 1967 г. объявлен конкурс на «оптимизацию крупнопанельного домостроения», породивший двух неудачных детей — системы «Щецин» и W-70.

Опуская особенности политической и экономической обстановки тех лет, следует отметить, что первый домостроительный комбинат — это начало осуществления мечты, а несколько десятков — это тотальное внедрение производственной утопии. Строительство и эксплуатация как лучший «контролер» мечты обнажили все изъяны и недостатки «комбинатов».

Как всегда в случаях бюрократического мышления, неудача была истолкована как предлог для расширения идеи. Началась ликвидация других форм

строительства, а критика экономических, социальных и градостроительных эффектов, обусловленных «крупнопанельной» направленностью, вызвала реакцию, противоположную ожидаемой.

Коль скоро различные крупнопанельные системы плохи, то следует создать одну суперсистему, которая должна быть хорошей. Так возникли взлелеянные в конце 70-х годов концепции межсистемной интеграции — утопического творения, ставшего лебединой песней неопродуктивизма. Я не убежден, что это было последнее выступление артистов, годами приученных выступать на сцене только с одним «номером», более того, я убежден, что вскоре снова зазвучит обольстительный голос, расхваливающий систему, призванную осчастливить человечество, — разумеется, после полного и всеобщего ее внедрения.

Роман Пиотровский писал: «Установление зависимости проектных сил от производства деталей само по себе передвинуло бы центр тяжести вопроса на торговые операции отдельных фирм и, в первую очередь, на получение прибыли. Кроме того, при отсутствии строительной полиции контроль качества изготовления был бы фикцией»⁸⁹.

Как удивительно звучат сегодня эти слова. Человек, написавший их, двадцатью годами позже последовательно осуществлял процесс централизации проектных организаций; подчиненные ведомственному производственному «суперконцерну», они в 70-х годах приглушили в своем апокалипсисе картины, изображавшие демонизм капиталистических фирм, диктующих «проектным силам» свои условия.

Размышляя над путями современной архитектуры, Леон Криер в 1982 г. писал, что большим несчастьем нашего мира является принятие условий, навязываемых методами промышленного производства.

В своих суждениях он не одинок.

Датский архитектор Анкер Янсен в 1981 г. назвал

строительные методы западной, ибо от подхода к технологическим процессам зависят возможности (или их отсутствие) решения архитектурных проблем в социальном и культурном понимании. Исходя из своих жизненных интересов общество, которое должно защищать воздух, которым мы дышим, воду, которую мы пьем, пищу, которую мы едим, должно защищаться от миражей, которые развертывает перед нами техника. Несмотря на огромный багаж мифов, не существует ни одной строительной системы и ни одной технологии, которые способны решить все сложные проблемы жилищного строительства. Фундаментальным принципом должно стать применение альтернативных решений. Их отсутствие, хотим мы того или нет, заставляет видеть в технологии информацию о тенденциях социальной политики. А это очень опасное явление. Недостатки технологии могут быть очень быстро отождествлены с крахом социальных предпосылок.

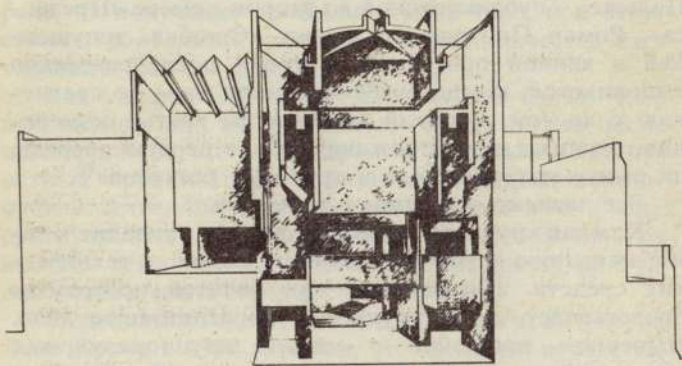
В 30-х годах в статье «К жилищной проблеме в Польше», опубликованной во втором номере «Презенса», Роман Пиотровский писал: «Ошибка, допущенная в данной программе, которая последовательно выполняется, всегда будет меньшим злом по сравнению с хаосом, который вносили бы частые изменения, отрицательно отражающиеся, в первую очередь, на рынке материальных и трудовых ресурсов»⁹⁰.

Все зависит от размаха замыслов.

Каждая крупномасштабная ошибка приводит к замораживанию огромных экономических и технических средств, а изменение уже начатой программы представляет собой трудное и дорогостоящее дело. Нынешнее прощание с мифом крупноразмерных сборных изделий, из которых собирают дома, означает отказ от всего эстетического багажа, предписывавшего в 60-х годах создание и в кирпиче форм, имитирующих изделия конвейерного производства, а



122. Жилой дом в Марн-ла-Валле построен Рикардо Бофиллом и 1978 г. из сборных элементов...



123. Шиничи Окада. Музей (1979). Бетон утратил свой метафизический ореол и стал строительным материалом, из которого можно сделать любую форму

124. Чарльз Мур. Пьяцца д'Италия в Нью-Орлеане, завершенная в 1978 г., стала одной из наиболее знаменитых эстетических «провокаций» в американской архитектуре. Колонна выполнена из железобетона, а капитель — из нержавеющей стали



также осознание (при расставании), сколь сильна наша зависимость от «продуктивизма».

Может быть, в утешение следует вспомнить работы Рикарда Бофилла. Возводя во Франции и Испании жилые массивы в стиле «неосоцреализма», он доказывает, что можно строить из сборных элементов, но по-другому. Запряженные в работу компьютеры помогают при разработке любой формы — соответствующим образом запрограммированные конвейеры могут предложить элементы любой формы и для любого здания.

В завершение своих резких нападок на архитектуру Баухауза Фрэнк Ллойд Райт в 1932 г. написал: «Буква значит больше, чем дух только для художников низшего порядка — изреченное ныне значит боль-

ше, чем манера высказывания — Наши пионерские дни не кончились»⁹¹.

И, пожалуй, он был прав!

Архитектурный конвейер

Идеология конструктивизма, а точнее его наиболее крайнего течения — производственничества, продуктивизма, оказала непосредственное влияние на процесс архитектурного проектирования во многих европейских странах. Новое искусство, выросшее на теориях «неискусства», искало иные источники вдохновения и иные цели. Оно нашло их в индустрии, а точнее в созданном вокруг нее мифе производства.

Производство, еще раз производство!

Производство само по себе стало рассматриваться как конечная ценность. Не готовое изделие — результат процесса, а сам процесс возводится в ранг произведения нового искусства.

«Рождение машины, — писал Эль Лисицкий, — является началом технической революции, которая уничтожает ремесло и становится определяющей для современной большой индустрии. В течение одного столетия за счет появления новых технических систем трансформировались все жизненные явления. Сегодняшняя техника революционизировала не только социально-экономическое, но и эстетическое развитие»⁹². Тогда, когда была написана последняя картина, как утверждал в 1921 г. Николай Тарабукин, следовало направить свои усилия на истинное, действительное создание вещей общественно необходимых, а не заниматься бесплодными рассуждениями о красоте и гармонии. Это были не пустые слова. Сами деятели искусства предлагают передать институты и организации, занимающиеся искусством, из Наркомата культуры Экономическому отделу ВСНХ, поскольку,

как уверял Тарабукин, «...новые формы получают название производственного министерства. В этом производственном министерстве содержание определяется завершенностью и полезностью вещи, его тектоникой, которая обусловила форму и конструкцию и оправдывает его функцию и общественное назначение»⁹³. Внутренние трансформации конструктивизма толкали его все более к сосредоточению внимания на способе производства. Вещь попадала в круг интересов «производственников» только потому, что имела в нем свое место как результат и цель общественного процесса производства и потребления. Не предмет, а способ его производства становился важнейшим вопросом.

Экстремистские взгляды конструктивистов шокировали окружение. Они не находили понимания у художников, исповедывавших другие воззрения, а также, что весьма знаменательно, встречали сопротивление потребителей «продукции», привычных к традиционным эффектам художественной деятельности. «Производственники» видели шансы осуществления своей художественной программы в сопряжении эстетических принципов с официальной линией внутренней политики государства. Естественное стремление найти мецената трансформировалось в мечту об организационном насилии, раз и навсегда утверждающем один вид искусства. Начало было положено.

Супрематистов лишают возможности выставляться. Производственники господствуют в высшей школе. Выдвигаются идеи создания проектных сообществ, где индивидуальные стремления участников должны приноситься в жертву анонимному «процессу» созидания. Опираясь на утопический образ «нового» человека, лишённого эгоизма и собственного «я», теории производственников нашли доброжелательных слушателей и еще быстрее — усердных продолжателей. Примером может служить Баухауз. Весьма быстро эта школа преобразуется в своего ро-

да художественное сообщество, в орден, члены которого служат высшей идее преобразования мира.

Импортируемые вместе с «продуктивизмом» художественные воззрения отождествлялись с прогрессивными общественными идеями; они стали оправданием для любых собственных действий, а серьезная дискуссия о роли и задачах здания или города уступила место социальной программе удовлетворения первичных жизненных потребностей жителей. Постановка знака равенства между общественными и художественными взглядами наносила большой вред и теории, и практике. Последствия можно ощущать и сегодня. Радикальность лозунгов, провозглашавшихся производственниками и в архитектуре, совпала с всемирным экономическим кризисом 1929 г. Ограничение капиталовложений, отсутствие свободных рабочих мест, сужение перспектив развития — все это способствовало своеобразному восприятию в Польше идей, выдвинутых в других странах и в другое время. Эти голоса требовали национализации проектных организаций и создания одного верховного органа, дающего указания о том, как практически решать жилищную проблему.

Во втором бюллетене Объединения польских архитекторов (САП) были опубликованы три общих предложения, которые, после утверждения их съездом делегатов в 1932 г., должны были быть представлены на рассмотрение государственных органов. Одно из этих предложений касалось необходимости «создания на территории всей Польши государственных архитектурных бюро как рационального способа решения задач в области строительства и обеспечения занятости возможно большего числа архитекторов»⁹⁴.

В обосновании (подписанном, в частности, Романом Пиотровским и Марианом Спыхальским) читаем: «Работа не должна попадать в частные мастерские. Ее результат не может зависеть от случайного отно-

шения или настроения единиц... Необходимо покончить с легендой об убийственном воздействии систематизированного труда... — конторской работы — на творческие, созидательные способности архитектора... Следует поправить то, что есть плохого в конторской работе, а не отступать от высших форм обобществленного труда к низшим, кустарно-ремесленным... А может, мы ошибаемся, может быть, профессия архитектора является уходящей, может быть, она отомрет так же, как отмерла профессия водовоза и как отмирают профессии извозчика и телефонистки. Может быть, мы уже лишились права напоминать об организации строительства, может быть, это произойдет уже без нас, архитекторов»⁹⁵.

Это возбудило резкую полемику в Объединении, а ее отголоски можно найти на страницах «Архитектуры и строительства». Эдгар Норверт, оспаривая позицию авторов этого документа, назвал его по-детски наивным и, предостерегая против продуктивистской идеологии, обосновывавшей вышеуказанное предложение, писал: «Трудно вообразить документ, более пустой по мыслям и фальшивый по тону, чем доклад, призванный поддержать одобрение рекомендации»⁹⁶.

К счастью, это была лишь чисто теоретическая дискуссия. О практическом осуществлении информировал читателей в 1933 г. московский корреспондент «Архитектуры и строительства»: «Крупные проектные мастерские имеют право на существование только при условии максимальной стандартизации и типизации проектов, что возможно только при высокой специализации труда... Мастерские же, которые проектируют все подряд, неизбежно терпят банкротство. Издержки составляют до 60% стоимости проекта, ибо всегда получается так, что на одного работающего приходится семеро ожидающих задания...». Он подчеркивал структурные недостатки централизован-

ных проектных организаций, в которых «качественная сторона работы не лучше финансовой, потому что все попытки, предпринимавшиеся такими организациями и направленные на «повышение качества проектов» (выделено журналом) и завершение их в установленные сроки, оказались безрезультатными...»⁹⁷.

Продуктивистская картина мира, застроенного творениями проектных суперорганизаций, сильнее всего выявилась в Польше — вот ирония судьбы! — во времена наиболее решительных нападков на конструктивистскую идеологию.

Централизация проектных организаций была подготовлена несколькими постановлениями. В конце 1948 г. назначили организацию государственных проектных бюро. Это означало ликвидацию частной архитектурной практики и центрацию процесса проектирования в руках одного органа, полномочного принимать решения. Создание сети проектных организаций привело к необходимости учреждения нового варианта модернистской академии — своего рода мозга, наделенного правами принимать решения и указывать направления. В 1950 г. создается Координационный комитет проектных организаций Варшавы, который в мае того же года организует показ работ столичных проектных организаций. 156 проектов, отобранных, исправленных и предназначенных для осуществления в 1950—1951 гг., должны были служить образцами для массового применения.

В течение 14 месяцев многообразие поисков и творческих позиций было ликвидировано. Архитектура, порождаемая одним руководящим центром, стала фактом бытия.

В 1951 г. Пиотровский, в то время руководитель Министерства строительства городов и населенных пунктов, а в межвоенные годы активный деятель архитектурного авангарда, подвел итоги дискуссии на

первой Всепольской выставке архитектурных проектов. Он подчеркнул, что использование хорошего образца лучше и эффективнее бесцельного «искажения» апробированных примеров ради того лишь, чтобы избежать упреков в подражательстве, объявив тем самым о приближении эпохи типовых проектов — тех самых «апробированных примеров», якобы помогающих архитектурному творчеству. В названии министерства заслуживает внимания разделение понятий города и населенного пункта — города были продолжением традиции (Гданьск, Варшава, Вроцлав), а населенные пункты обещали Новую Архитектуру.

В 1952 г. образовано Центральное управление проектных бюро городского строительства, которое продолжает выставочную деятельность, издает указания, учит...

Только три года — тысячу дней — нужно было ждать Всепольского совещания архитекторов, которое, по мнению его участников, расправилось с «соцреализмом».

Но так ли?

Разве тогда обсуждались причины, приведшие к его расцвету?

Разве обсуждался период, предшествовавший соцреализму?

Именно в конце 20-х годов возникли стереотипы продуктивистского толкования архитектуры. Непосредственное обращение к тому периоду без анализа мифа архитектурного конвейера принесло свои плоды в виде целого ряда указаний и постановлений, организационных мероприятий, которые позволяют определить период после 1956 г. как период разнообразия уже существующих идей, как непродуктивизм.

На этом близком к нам по времени примере можно в который уже раз проследить «бессмертность» идей как в тематической, так и в организа-

ционной сфере. Отвергнутые, они, как гидры, появляются в самых неожиданных обстоятельствах. Опыт учит, что ликвидация структуры не уничтожает ее, что она в укрытии продолжает ждать своего часа. Если обстоятельства тому способствуют, то можем встретить ее, украшенную цветастыми многообещающими перьями новизны.

Естественно, следует подчеркнуть значение политических и экономических факторов тех лет. Они оказали существенное влияние как на принимаемые решения, так и на личные позиции. Верно также, что разработанные в то время образцы вполне окрепли. Замена их требует огромных усилий и настойчивости, потому что параллельно с организаторами конвейерной системы архитектурного «производства» сформировались бюрократические заказчики: современные меценаты, считающие, что их собственные мыслительные схемы вполне отражают нужды безмянного потребителя.

Прошли годы. Непродуктивистская концепция удовлетворения потребностей человека — сплюснутая, лишенная широты общественных горизонтов первоисточника, могла охватить и охватила строительство новых больших, многочисленных спален, отнесенных на пустые участки, расположенных вне территорий существующей застройки.

Процесс продолжается.

Трудности изменения существующего положения есть и будут нашей вынужденной расплатой за созданный и популяризированный архитектурным авангардом межвоенного периода миф техники, нашим покаянием за веру в миф современности.

Глава 5

Миф современности

Модернизм — модернизм!

Чтобы писать о модернизме, особенно в Польше, необходимо хотя бы в нескольких фразах прокомментировать само слово «современное», поскольку очень часто в публикациях и выступлениях с ним отождествляются абсолютно разные исторические периоды и художественные возращения.

«Модерн» — слово, которое возбуждало и сегодня возбуждает столько эмоций, появилось в лексиконе французской критики во второй половине XIX в. Как это дитя романтизма, так и все последующие «измы» в искусстве второй половины прошлого столетия соединили в своем звучании два смысла, которые до того рассматривались как отдельные и существующие самостоятельно, — современное и новое. Общим наименованием обозначались текущие события, и одновременно подчеркивалось, что это не только «современность», но и (что весьма существенно) «новизна». Название «модерн» вмещало в себя романтические жесты разрушителей мира, подверженного действию суровых законов позитивистского мышления, открытого любым изменениям отношения к жизни, безграничной вере в утопию человеческого счастья, преклонения перед техникой и больших надежд, связанных с грядущим веком машины, а прежде всего новыми, не использовавшимися доселе средствами выражения в искусстве.

Трудно сказать точно, кто впервые и при каких обстоятельствах объединил понятия «современного» и «нового» в одном слове «модерн».

Обычно официальным введением «модерна» в тер-

минологию искусства считаются громкие выступления Йориса-Карла Гюйсманса в защиту живописи импрессионистов под лозунгами «Ар модерн» («современное искусство») на страницах журнала «Ревю модернист» в 1877—1881 гг. Сначала это слово означало лишь отношение к традиции, информировало о новаторском характере произведения, а определения «декадентское», «эстетизирующее», «модернистское» представляли собой синонимы и означали «нетрадиционное», «новое», «современное».

Очень быстро слово «модерн» стало характеризовать самого творца. В период 1881—1887 гг. уже параллельно употребляются определения «модерн» и «модернистское». И в Польше принимаются слова «модернизм» и «модернист», причем последнее определяло человека, восхищенного сиюминутностью, вглядывающегося в постоянно новые, преходящие явления жизни, пытающегося овладеть своей современностью. В те времена модернист мог быть отчасти либералом, выражающим взгляды, которые повсеместно считались левыми, иногда анархистом, находящимся в конфликте с окружением, а отчасти человеком, вращающимся в артистической богеме, которую можно было подозревать во всех грехах, вплоть до сатанизма и черной магии.

Эдмунд Пикар в предисловии к первому номеру основанного им в 1881 г. в Брюсселе журнала «Ар модерн» писал: «Наши памятники, наши дома, мебель, одежда беспрерывно перерабатываются наново, преобразуются искусством, которое таким образом внедряется в каждую вещь и постоянно преобразует нашу жизнь, чтобы сделать ее более цветущей, более достойной, более радостной, более общественной⁹⁸».

Возникновение журналов и других изданий, в названиях которых фигурировало слово «модерн», вызвало ассоциацию с модернизмом многообразных явлений художественной жизни, ограниченной перио-

дом с 1880 по 1905 г. Указанное 25-летие также было окрещено этим названием, в том числе и во многих научных исследованиях. Разумеется, даты приняты условно, с естественным упрощением.

В искусстве на рубеже веков происходило столько нового, столько событий откладывалось в общественном сознании, что установление не только точных дат, но и общепринятой терминологии просто невозможно.

Многие критики тех времен пытались войти в историю, придумывая названия направлений и подражая крестным отцам «натурализма», «реализма», «импрессионизма». Кто из нас помнит, что в 1897 г. поляк Цезарий Еллента рекламировал «интенсивизм»? Кто помнит многие другие аналогичные попытки?

Остались лишь названия, которые действительно характеризовали новые тенденции, стили, направления.

В качестве ключевых слов остались «модернизм», «сецессион», а также «экспрессионизм», «символизм», «дивизионизм», «импрессионизм»...

Уже в то время термин «модернизм» определял реформаторское отношение к существующему в мире порядку. Он был лозунгом для перевозчиков на острова Утопии, названием движения. В его рамках помещались разнородные направления, художественные школы и группы, а также стилевые поиски.

В те необычные годы конца XIX в. на затерянных островах Таити Гоген проводил свои опыты с символизмом. Сёра с помощью пуантилизма пытался создать понятные для всех принципы хорошей живописи, Ван Гог готовил взрыв немецкого экспрессионизма, Сезанн торил дорогу для живописи Пикассо и Брака; возрождалась музыка, новых форм выражения искал драматический театр и балет, расширяла свои границы литература.

Одновременно этот период характеризуется рождением «сецессиона».



125. Хендрик П. Берлаге. Биржа в Амстердаме (1898), построенная на первом этапе модернистского движения, была для современников понятным и потому принятым зданием. Проблемы начались позднее

Стилевые поиски Ар Нуво вспыхивают независимо в местах, разделенных тысячами километров и даже (как в случае Америки) океаном. Повсеместные попытки найти в архитектуре и дизайне стиль, отвечающий веку пара и электричества, начинали отождествляться с крупным реформаторским движением, называемым «Modern movement» («Современное движение»). Сецессион, использовавший для своих целей заводской конвейер, создал стиль, основанный на промышленном производстве. Чрезмерное увлечение декоративностью стало его катастрофой, причиной гибели. Над его гробом был слышен только вопль футуристов.

Манифесты — общий, художественный, скульптурный, архитектурный, поэтический, музыкальный — создали новый этап реформирования мира искусством и для искусства. Образуя новое качество модернизма, они дали начало следующему, наиболее зрелищному этапу 1917—1933 гг.

126. Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал в Москве (1903—1904). Русский «модерн», использовавший традиционные архитектурные формы, стал мишенью первой атаки конструктивистов



Как и в прежние времена, в этот период был модернистский авангард, глашатаи которого считали себя истинными провидцами и реформаторами, а в его ряды вставали представители конструктивизма и неопластицизма, различных школ (Баухауз) и групп (Ар Нуво); одновременно существовала широкая палитра направлений — дадаизм, сюрреализм, неоимпрессионизм.

При этом модернизм уже не был ни декадентством, ни символизмом, ни футуристическим жестом, он стал символом веры в будущий мир счастья, дороги к которому вели через полную замену существующего порядка.

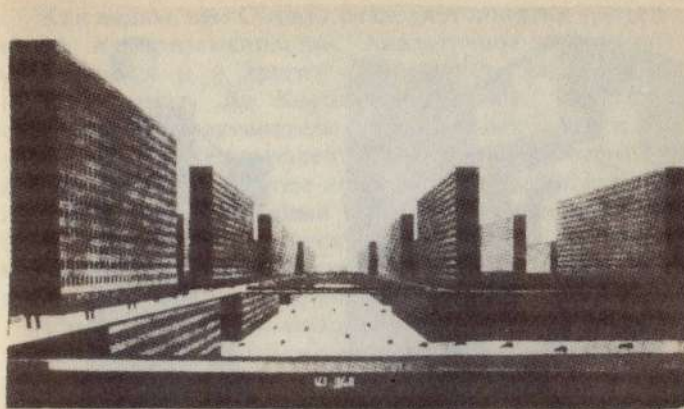
Попытки замены слова «модернизм» словом «современность» предпринимаются по сей день, на мой взгляд, вопреки намерениям самих тогдашних творцов. Может быть, лучше процитировать то, что они сами говорили и писали, независимо от наших опасений, что мы смешиваем эпохи, названия и на-



127. Петер Беренс. Электрический чайник (1908). Сотрудничество проектировщиков с промышленниками в Веркбунде принесло свои плоды не только в виде зданий, но и в виде пионерских опытов промышленного дизайна

правления. Объявление, появившееся в 1924 г. в одном из номеров журнала «Блок», гласило: «Поддерживайте «Блок» — единственное авангардистское издание в Польше, охватывающее искусство в целом». Художники, которые были авторами этих слов, четыре года спустя приняли участие в «Салоне модернистов». Открывшийся 10 марта 1928 г. в зале Союза художников в Варшаве салон стал выставкой, организованной по случаю двадцатилетия польского модернизма, находившегося уже под сильным влиянием конструктивизма.

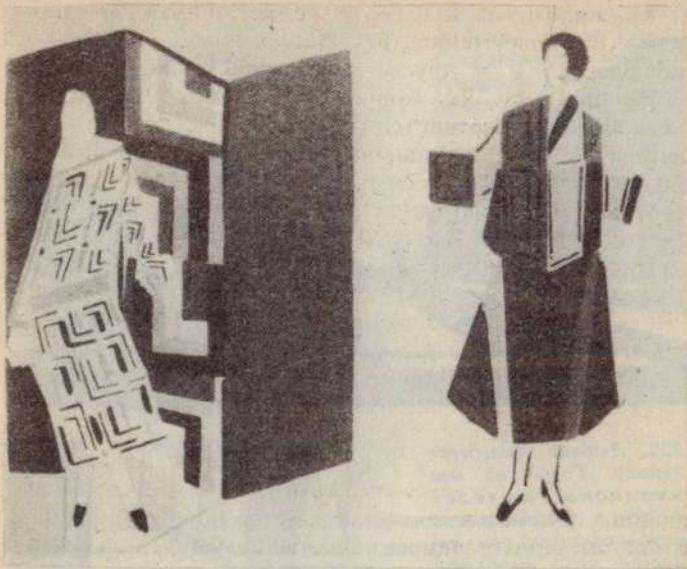
«Блок» трансформировался в группу «Презенс». Ее бесспорный лидер Сыркус собирает вокруг себя художников, скульпторов, архитекторов (Юзеф Шанайца, Богдан Лахерт, Барбара и Станислав Брукальские, Ежи Малицкий и др.). Группа начинает издавать журнал «Квартальник модернистов Презенс». На второй странице обложки можно найти перечень тринадцати авангардистских журналов, постоянно со-



128. Людвиг Хильберс-Хеймер. Город на два миллиона жителей (1929). Многократно опубликованный, он является здесь необходимым фоном для продолжающейся дискуссии о модернизме



129. Александр Родченко. Рабочий клуб, показанный на Выставке декоративного искусства в Париже (1925), был запроектирован до мельчайших деталей и являл собой пример конструктивистского мышления



130. Соня Делоне. Моды зимнего сезона 1924—1925 гг. Человек, одежда, интерьер должны были стать одной большой пластической композицией

трудничающих с редакцией; среди них «Стиль» и «Эффор модерн».

В статьях употребляются слова «современный» и «модернистский». «Чем теснее работа будет соответствовать времени, в котором мы живем,— писал Сыркус в «Концепции архитектуры» (1926),— тем более вечным выражением сегодняшнего дня будут творческие помыслы, тем более современными они будут, тем больше будет в них модернизма (подчеркнуто Сыркусом).

Ибо модернизм — это текущий момент»⁹⁹.

Как видим, сам Сыркус разделяет понятия «модернизм» и «современность». Аналогичное положение наблюдается и в других авангардистских центрах.

По призыву Ле Корбюзье в замок Ла-Сарраз съезжаются представители разрозненных групп и создают CIAM (Международный конгресс по современной архитектуре). Затем собравшиеся выдвигают делегатов в международный комитет по решению проблем современной архитектуры (СИПРАК)*. Здесь, как и в декларации Сыркуса, происходит разделение понятий «moderne» и «contemporain».

Сам роспуск организации в 1956 г. стал доказательством того, что для группы «ликвидаторов», охватывающей новое, послевоенное поколение архитекторов, даже сохранение прежнего названия было просто невозможным.

Раскол был поистине полным — обычно никто не занимается коллективным самоуничтожением. Как правило, делаются попытки внутренних преобразований при сохранении (в качестве символа) названия, напоминающего уже минувшие времена, новую — ведь новую же, но традицию, времена победного марша вперед.

В польских условиях в 30-е годы применительно к новым явлениям параллельно использовалось несколько названий. Их употребление зависело от взглядов и воззрений пишущего. На страницах «Архитектуры и строительства» можно встретить «модернистскую архитектуру», иногда «современную архитектуру», а также «авангардистскую архитектуру». Однако всегда «модернизм» был определением, наиболее полно охватывающим совокупность авангардистских явлений, происходивших в искусстве. Может быть, на это оказала влияние деятельность

* Comite International pour la Realisation des Problemes d'Architecture Contemporaine.

Сыркуса и его группы, а может быть, это слово просто лучше характеризовало намерения творцов, может быть, оно наиболее пластичным образом давало определение мифу?

Неизвестно, как сложилась бы судьба названия всего движения, если бы не было «соцреализма». В этот период исчезают употреблявшиеся перед войной прилагательные и появляются новые, берущие свое начало из общественной или даже политической сферы. В то время когда Ле Корбюзье объявил о конце CIAM, в Польше происходит разрыв отнюдь не со всей идеологией модернизма, а только с небольшим периодом между 1949 и 1955 гг. В польском лексиконе критиков будет после этого господствовать слово «современность».

Характерно, что после 1955 г. только в бюрократический язык проникло название, наиболее полно отражающее сущность намерений великих реформаторов, — «модернизация». «Модернизируются» старые исторические интерьеры, существующее оборудование и мебель заменяются новыми, сбиваются карнизы и украшения фасадов зданий XIX века, предназначаются к сносу (в рамках модернизации) целые кварталы для освобождения места для новых, «современных» зданий. Модернизация, ассоциирующаяся с полным изменением, с заменой старого новым, пожалуй, наиболее полно проясняет разницу между «модернистским» и «современным». В модернистском мире современные предметы (автомобили, здания, мебель) должны были создавать и создают искусственный мир счастья для многих миллионов безымянных потребителей.

В Польше разрыв с идеологией модернизма, запоздавший в связи с господством соцреализма, протекает весьма специфично. Этот процесс напоминает киноэкран, на котором одновременно демонстрируются два фильма. В первом из них рассказы-

131. Паоло Портогези. Жилой дом в Риме. Построенное в 1970 г. здание является примером архитектуры, ведущей свою родословную от конструктивизма. Составные элементы здания представляют собой результат последовательного применения одного формального приема



вается о нашем собственном опыте и выводах, о том, что мы сами хотели бы сохранить из прошлого как бесспорные ценности, а также о том, с какими мифами и утопиями мы хотели бы распрощаться. В другом фильме повествуется о процессах, начатых в других странах и другими людьми значительно раньше, об их путях и заключениях, к которым они пришли после многих лет напряженного труда. Иногда, случайно, изображения, проецируемые на оба экрана, начинают походить друг на друга, создается иллюзорное впечатление соучастия; иногда действие обоих фильмов происходит в столь разных мирах, что мы стараемся ограничиться лишь сравнением наших размышлений с параллельно действующими «классиками». Иногда наложение изображений приводит к смазыванию всей картины.

С 1967 г. понятие модернизма начинают связы-

вать с движением и его идеологией, а не с историческим периодом, ограниченным какими-либо точными датами.

Наибольшее значение для закрепления однозначного названия «модернизма» в настоящее время приобрело слово «постмодернизм». Используемое в названиях книг, оно быстро сделало международную карьеру. К настоящему времени оно уже вросло в историю жарких споров, нашло своих ярых сторонников и противников. Оно закодировалось в архитектурном сознании рубежа 70-х и 80-х годов и стало символом определенных тенденций в мировой архитектуре.

Останемся при словах «модернизм» и «современность». Они облегчают нам максимально точное разделение и оценку минувших времен. Они будут более полезны для осознания того, что является нашим наследием, которого разумно придерживаться, а что — клубком мифов и утопий, постоянно подсказывающих нам примеры для подражания и готовые формулы аргументации.

Память и печать

В греческой мифологии матерью всех муз является Мнемозина — Память. Для людей древнего мира она была началом всех искусств, без памяти было бы невозможным столь долгое господство Великой эстетической теории. В памяти происходила сортировка явлений, из которых мимолетные и незначительные погружались в забвение, а крупные и значительные становились звеньями длинной цепи событий, образующих линию развития нашей цивилизации.

В современной мифологии память многократно усилена за счет целого комплекса необычайно эффективных механических помощников. Печать, фотография, радио, с недавнего времени телевиде-

ние, а в последние годы и видеотехника стали истинными героями всех вспыхивающих, на первый взгляд, неожиданно новых мод и новых мифов.

Без газеты и рекламы футуристы были бы малой горсткой итальянцев, недовольных существовавшим искусством. Пресса распространила их идеи, почуввав в них сенсацию, способную развлечь ленивый ум своего читателя. На первой полосе парижской «Фигаро» от 20 февраля 1909 г. был опубликован «Футуристический манифест», а по сообщениям другой газеты улицы Милана обклеены плакатами трехметровой длины и метровой высоты, на которых красным цветом были напечатаны лозунги футуризма. Если инертная толпа не обращала достаточного внимания на размеры афиш, то нанимался автомобиль, с которого на большой скорости под непрерывные звуки клаксона по улицам разбрасывались листовки с футуристскими декларациями.

Весьма интересный свет на совершенно новую роль средств информации проливает высказывание одного из футуристов. Разочарованный Умберто Боччони сообщал своим миланским друзьям об отсутствии интереса к выставке в галерее «Штурм» в Берлине в 1912 г. «Боюсь, что организатором является журналист, то есть коллега и потому враг всех журналистов, то есть единственных рычагов рекламы в таких случаях, как наш...»¹⁰⁰. Художник изменил это обидное для директора галереи Херварта Вальдена мнение после прибытия Маринетти. Вместе с Вальденом они разъезжали по берлинским улицам с возгласами «Да здравствует футуризм!», разбрасывая листовки собственного сочинения.

Футуристы первыми поняли, что новое искусство, чье существование основывается на образе Великой утопии, должно хотя бы попытаться создать себе общественный «тыл» и расширить круг своих сторонников.

Печать стала наиболее сильным средством пропаганды модернистских идей. «Индустриальный город» Гарнье был бы лишь запыленным экземпляром в большой библиотеке, футуристические рисунки Сант-Элиа имели бы лишь ценность напоминания о безвременно погибшем архитекторе, а эскизы Марио Кьяттоне не сравнивались бы сегодня с формальными экспериментами 60-х годов, если бы не современная полиграфия. Жилые блоки Ле Корбюзье не превратились бы в «дома-коммуны», а в разных концах Европы не появились бы копии главных творений модернизма и в Варшаве мы не нашли бы столь быстро подобия утрехтской виллы Шрёдера, построенной Ритвельдом.

Всем этим мы обязаны прессе.

В период первых шагов модернизма необычайно важную роль сыграли журналы, их с полным основанием можно назвать международными. Не пытаясь даже установить последовательность их возникновения и сферу воздействия (благо во всех крупных монографиях имеется более или менее полный их перечень), я ограничусь только наиболее характерными.

В 1910 г. Вальден основал в Берлине галерею и журнал под названием «Штурм» (Der Sturm). Он был журналистом — ярким сторонником современности. С талантом и интуицией истинного коммерсанта он открыл в своей галерее выставку, а затем начал распространять информацию о наиболее значительных событиях художественной жизни своего времени. Именно он организовал первую в Европе выставку работ Райта, приблизив великого американца к европейскому авангарду. Он перепечатывал манифесты, приглашал к себе художников, организовывал экспедиции. Именно он, перепечатав знаменитый пасквиль Лооса на украшение и орнамент (Ornament und Verbrechen), придал ему международное значение.

«Штурм» (ликвидированный в 1924 г.) можно сравнить лишь с одним подобным «учреждением» — галереей Розенберга в Париже. Основанная в 1919 г., она стала центром информации о важнейших достижениях авангарда. В ней выставлялись или с ней сотрудничали все реформаторы, имевшие сколько-нибудь значительный вес на «модернистском рынке».

Деятельностью иного рода занимался Эрнест Васмут. Владелец издательства, он под своей фамилией поставлял самую свежую информацию о событиях, способных оказать влияние на развитие архитектурной мысли. Именно он в 1910 г. издал две книги о работах Ф. Л. Райта, ставшие источником вдохновения для целого поколения авангардистов.

Роль периодики трудно переоценить.

В ней находило отражение любое событие, которое считалось существенным в ведшейся модернистами войне со «старым». Журналы перепечатывали друг у друга статьи, сообщали о замыслах, давали информацию об авторах, создавали впечатление о соперничестве в движении, охватившем весь мир. Поэтому неудивительно, что каждая выходящая на арену группа начинала свою деятельность с основания журнала, выявления своего кредо и установления сотрудничества с уже существовавшими журналами. Для Ле Корбюзье была очевидной необходимость наличия международного рупора типа «Эспри Нуво». «Стиль» — это название не только группы, но и журнала «De Stijl», причем история группы укладывается между двумя датами — выходом первого (1917) и последнего (1933) номеров журнала.

Деятельность польского авангарда — это тоже история групп и изданий. «Блок», издававшийся Станиславом Шукой и его соратниками, в ходе внутренних трансформаций превратился в «Презенс». Ввиду финансовых затруднений удалось выпустить лишь два номера — в 1926 и 1931 гг. После распада «Презенса»

возникает группа А. Р. (революционные художники). Возникают издания, получившие название «сообщений». Иногда жизнь группы оказывалась короче, чем время, необходимое для выпуска первого, программно-го издания; иногда журналы начинали объединять вокруг себя людей с одинаковыми или близкими взглядами, давая начало значительно более сильным организационным структурам, перераставшим по своему значению робкие первоначальные намерения основателей. Важной частью содержания таких изданий становятся обзор зарубежной информации, проектов и построек, а также перепечатка важнейших статей. В «Презенсе» можно найти статьи Малевича, Тео ван Дусбурга, Ле Корбюзье. Люди, ведущие между собой ежедневную борьбу или вообще не имеющие между собой ничего общего (например, Ле Корбюзье и Малевич), на страницах таких журналов становятся «соседями», что полностью дезориентирует читателя, ибо компоновка журналов вполне заметным образом стирает глубокие, непреодолимые различия их художественных воззрений.

О достижениях авангардистов сообщали и издания, непосредственно не связанные с пропагандой модернистского движения. О терпимости и плюрализме мнений и взглядов редакции «Архитектуры и строительства» свидетельствует публикация в решающем для судеб модернизма 1932 г. большой статьи о деятельности архитектурного авангарда наравне с публикациями о творчестве классиков. Там же была принципиальная полемика об архитектурных конкурсах, а также информация о достижениях архитекторов, рассматривавших модернизм не как миссию, а как практический урок на тему совершенствования функций и конструкций возводимых зданий.

Все мероприятия международного масштаба преследовали цель подготовки общества к коллективному путешествию на острова Утопии. В «Воспита-

нии архитектурой» Якоб Йоганнес Питер Ауд, ссылаясь на Дантона, писал, что помимо хлеба человека делает знание. Это хорошо понимали организаторы конгрессов CIAM. Сыркус, сообщая о ходе дискуссий на борту парохода «Патрия II», писал, что из польской группы Брукальский вошел в состав «Организационного комитета друзей конгресса». Под этим сложным названием скрывалась организация информации для находившихся на пароходе журналистов. Они должны были получить полную информацию для распространения по всему свету в обычных и специальных изданиях, а также с помощью нового изобретения — радио.

Сегодня, когда мы порываем с прежними теориями и воззрениями, роль информации остается неизменной.

Однако следует помнить, что каждая профессиональная группа создает свой собственный, часто весьма замкнутый код соглашения. У архитекторов — это прекрасно ими понимаемые готовые определения, под которые подводятся образы хорошо известных проектов и осуществленных построек; эти идеи, персонафицированные личностью большого художника, освященные легендой его жизни и деятельности; это, наконец, охотно повторяемые и копируемые образцы и примеры.

Когда-то в 20-х годах Ле Корбюзье, рассказывая на страницах «Эспри Нуво» о своем плане перестройки Парижа, озаглавил статью: «Учась на примере Парижа». То же название, с заменой лишь Парижа на Рим, дал своей окончательно порывающей с доктринами CIAM работе Вентури, опубликовавший в 1968 г. «Учась у Рима» (Learning from Rome), а в 1972 г. — «Учась у Лас-Вегас» (Learning from Las-Vegas).

Возникновение особых кодов соглашения является вполне естественным делом, и независимо от того, боролись ли бы мы с ними или относились бы к ним

безразлично, они будут существовать в нашем сознании, строя не зависящий от действительности иной мир.

В профессиональном сознании обращается строго определенное, весьма небольшое число образов-кодов, которые влияют на наши позиции и взгляды.

В их формировании огромную роль играет фотография. Она ближе всего к действительности и одновременно наиболее легко поддается манипуляциям. Надлежащее освещение, фильтр, выделяющий цветовые нюансы, невидные невооруженным глазом, выбор точки съемки и прежде всего точек кадра — это азбука любого фотолюбителя средних способностей. Воздействующие на наше воображение фотографии зданий являются результатом работы лучших профессионалов, отбрасывающих иногда сотни неудачных пробных кадров и оставляющих лишь один, который надлежащим образом обрабатывается и идет в печать. Каждый из нас хранит в памяти чувства разочарования, вызванные несоответствием действительности и идеализированной фотографическими манипуляциями иллюзией, т. е. с иначе выглядящим объектом — музеем Гугенхайма в Нью-Йорке (Ф. Л. Райт), Дворцом молодежи в Хельсинки (Алвар Аалто), виллой Шрёдера (Геррит Ритвельд) и т. д.

Рассматривая архитектурные фотографии, необходимо сознавать, что с их помощью делается попытка не только передать информацию, но вызвать строго определенные реакции, а честность требует подчеркнуть, что эти замечания полностью относятся и к фотографиям, опубликованным в настоящей книге в качестве иллюстрации к высказываемым в ней мыслям.

Сегодня, в период пересмотра провозглашенных ранее истин, все — старые и новые — журналы и книги являются для нас поистине бесценными источниками. Читая их, мы, возможно, сумеем лучше понять движущие мотивы творивших тогда людей, сделать

выводы для самих себя, живущих сегодня. Вполне очевидно, что из тех публикаций можно выработать цитаты, которые при соответствующей компоновке и комментариях будут говорить о совершенно других вещах. Я уверен также, что из приведенных здесь цитат и высказываний можно скроить нечто «хорошее»; при соответствующей редакторской работе те же высказывания могут служить для аргументации полностью противоположных тезисов, принятых другим автором. Если я и решился на цитирование, то только потому, что, по моему убеждению, цитаты должны лишь иллюстрировать методы аргументации, характер рассматриваемых воззрений.

Любой период истории архитектуры создает свой собственный, особый характер формулирования мысли. Польскому межвоенному авангарду Ле Корбюзье навязал форму декларации. Сегодня уже никто не напишет таких фраз: «Жилище самое маленькое — Театр самый большой — вот наш лозунг, кирпич давно сказал свое последнее слово» или «Биология вместо земного шара». Для Сыркуса такая манера письма (мнимая научность, воздействующая на подсознание) была самоочевидной. И ежели я цитирую этих людей, то отнюдь не потому, что хочу их высмеять или умалить их роль и значение.

Этого просто делать нельзя.

Они — титаны определенного периода истории нашей культуры, и даже самое упорное развеивание легенд не изменит ни масштаба оставленных ими памятников, ни поз, в которых они застыли на пьедесталах. Это может лишь помочь нам самим при размышлениях о том, насколько правильным является путь, который они нам предлагали; это может быть полезно для сопоставлений и сравнений, который нам приходится ежедневно делать, когда в наши дни чей-то субъективизм на наших глазах строит новые фундаменты или ставит новые фигуры современной

архитектуры на пьедесталы, созданные печатным словом или фотографией.

Иначе звучит характерное для периода 1949—1955 гг. высказывание Пиотровского (1950): «Связь с национальной и международной культурой означает сохранение не только хронологической, но и идеологической непрерывности. Поэтому речь идет не только о непрерывности форм, но и о непрерывности содержания борьбы за освобождение человека, за прогресс культуры...»¹⁰¹.

По-своему мы воспринимаем полный энтузиазма разрыв с соцреализмом и иначе — слова Питера и Элис Смитсонов, сказанные в 1956 г.: «Мы убеждены, что сумеем создать иерархию отношений между людьми, которая заменит функциональную иерархию Афинской хартии»¹⁰².

Прозвучали поэтические, полные мистицизма метафоры Луиса Кана. Отошли в историю проектные описания Ахигрэма и аргументы в пользу крупнопанельных систем. Отойдет в историю и наше нынешнее время — время выработки своего лица в мировой и польской архитектуре. От нашего сознания зависит, сумеем ли мы сделать надлежащие выводы из всей истории XX в. или, ничему не научившись, будем под лозунгами постмодернизма принимать готовые образцы, подписываться под ними и продолжать в измененной форме архитектуру первой половины нашего столетия. Мы должны следить за тем, чтобы кто-нибудь не написал о проектах, разрабатываемых в Польше 80-х годов, так, как написал в 1930 г. Эль Лисицкий о Татлине и о его неосуществимом проекте III Интернационала, считая, что тот выполнил свой проект, не обладая специальными знаниями в области статики и конструкторско-технической области, и лишь незнанием доказывал правильность своих взглядов.

Позавчера, вчера, сегодня

Мы находимся в самом центре дискуссии о модернистской идеологии. В некоторых странах этот процесс, начавшийся в начале 50-х годов и затянувшийся во времени, протекает спокойно, а в других, в том числе и в Польше, он запоздал и имеет весьма эмоциональный и неконтролируемый характер. В эйфории открывания новых «старых» истин хочется выбросить на свалку не только идеалистические принципы, составляющие сущность утопий СИАМ, но и все, что составляет неоспоримое достоинство столетия, без которого не было бы ни нашего градостроительства, ни нашей архитектуры.

Чтобы попытаться как-то разложить по полочкам замыслы и достижения минувших лет, защитить одни из них, а другие воспринять как уроки и предупреждения в постоянно застающем нас врасплох калейдоскопе событий, следует провести четкие различия между идеями, формулами, образцами и всеобщей практикой.

Модернистская идея была пламенем, призванным сжечь существующий порядок мира. Понимание того, кто и когда подбрасывал дрова в огонь, на котором и сегодня мы подогреваем наши взгляды, кто и когда пытался использовать его энергию на создание формул и образцов для повседневной проектной практики, поможет нам в нынешней дискуссии о столь неоднозначных событиях в архитектуре XX в.

Выросшая на почве преклонения перед великими утопиями нашего времени, она и сама стала утопией. Она создавала образцы поведения, навязывала образ мышления. Лишь в ее рамках мы находим современность, понимаемую и как прогресс цивилизации, и как поиски новой формы.

По моему убеждению, первым крупным идеологом модернизма был Уильям Моррис.



132. Разрез Парфенона учит, что функции, конструкции и символ были прежде неразрывно связаны в классическом мышлении и что ни один из этих факторов не получал особой роли

Его учитель Джон Рёскин показал ему мир в виде свалки фабричных вещей, привил чувство призвания и ответственности. Ученик личным примером и огромным трудом хотел изменить вкусы своих современников. Он был художником, архитектором, графиком, издателем, поэтом, писателем.

В 1861 г. он основал в Лондоне фирму по производству витражей, эстампов, тканей, ковров, керамики и предметов повседневного обихода. Как художник он должен был ощущать свое одиночество. Его мастерские «Артс энд Крафтс» выпускали очень дорогие изделия ручной работы и не могли конкурировать с промышленными предприятиями. Пропась между собственными творческими достижениями и огромными потребностями привела его к необходимости поиска иных путей, уже вне сферы искусства. В изменении общественных отношений он увидел шанс осуществле-

ния придуманной эстетической утопии — мира, наполненного исключительно красивыми вещами, сделанными вручную кустарными способами.

Пылкий приверженец социалистических идей, он в своих статьях и выступлениях провозглашал необходимость изменения всего — города, дома, мебели, предметов домашнего обихода... и прежде всего существующего среди них человека. Он пытался упорядочить все, причем это «все» также должно было быть заменено другим типом производства. От своих преемников он отличается лишь отношением к заводскому конвейеру. С ним Моррис вел борьбу, ибо в кустарном производстве он видел утраченный смысл прекрасного и счастливого мира, в то время как его преемники сделали индустриальное производство своим самым ценным союзником. Его роль в формировании модернистских воззрений понимал Николаус Певзнер, объявив в 1936 г. апофеоз движения в книге «Пионеры модернизма — от Уильяма Морриса до Вальтера Гропиуса».

Параллельно с теоретической деятельностью великого англичанина архитекторы разных стран в своей практической деятельности разрабатывали формальный язык, использующий конструктивные возможности стали и бетона, более экономное украшение зданий. Позднее, когда модернизм искал своих прашуров и свою генеалогию, работы, появившиеся на рубеже веков, стали рассматриваться под углом их пригодности для создаваемого мифа.

Неизвестно, как сложилась бы судьба всего движения, если бы не футуризм, который стал выразителем модернистской идеи в ее чистом, клиническом виде. Для полноты картины не хватало лишь широкой социальной программы. Тотальный характер предложений, бескомпромиссность, презрение к прошлому — вот магнит, притянувший к футуризму всех недобровольных из различных направлений, школ и групп.

Импульс футуризма стал пылающим факелом, разжигающим сердца и мысль творцов, причем огонь этот пылал долго и беспокойно. В его мерцающем блеске начинается практическое сотрудничество группы проектировщиков с боссами германской промышленности. Веркбунд — организация, основанная Германом Мутезиусом, — объединяет людей, которых история назовет плеядой звезд. Беренс проектирует для концерна АЭГ промышленные здания, осветительную арматуру, предметы домашнего обихода. У него учились и молодой Ле Корбюзье, и Гропиус, и Мис ван дер Роэ.

Сплавление футуристических идей с прагматической программой Веркбунда продлило жизнь модернистских идей далеко после 1905 г. 1905 год — сомнительной точности рубеж. Во многих работах этим годом датируется завершение искусства рубежа XIX—XX вв., поскольку именно тогда состоялась знаменитая выставка в Парижском осеннем салоне, вызвавшая столь резкое негодование критики. Газетная кличка «cage des fauves» («клетка для диких зверей») дала наименование направлению в живописи — фовизму, порывавшему с импрессионизмом и символизмом и перечеркнувшему все стилистические достижения сецессиона.

Может быть, следовало бы принять 1907 год — год основания Веркбунда, а возможно 1908 год, когда был провозглашен футуристический манифест. Однако разница в два-три года здесь несущественна. Важен был разрыв с направлениями искусства, сопутствовавшими первому этапу модернизма. Нарождался кубизм, а футуристы и Веркбунд указали перспективы, в свете которых наследие сецессиона стали считать старой рухлядью.

Вполне естественно, что этот период стал периодом построения нового архитектурного языка. Однако эти попытки не выдерживают сравнения со следующим

периодом, наиболее знаменательным с точки зрения создания идей и воззрений — 1917—1922 гг.

Этим мы обязаны конструктивизму!

Футуристы объявили приближение мира промышленной эпохи. Веркбунд указал связи, соединяющие художника с промышленностью, а конструктивизм за счет своей широкой социальной базы распространил сферу действий на те зоны, куда раньше искусство практически не просачивалось.

Конструктивисты однозначно определили разницу между «модернистским» и «современным» и одновременно отважились на поиски, использующие в соответствии с принципами направления незатронутые ранее зоны художественных поисков. Если бы не было параллельных поисков неопластицизма и деятельности Ле Корбюзье, я рискнул бы утверждать, что конструктивизм был единственным прямым наследником реформаторских идей Морриса и футуризма. Но поскольку однозначно этого утверждать нельзя, остается лишь подчеркнуть его теоретическое значение. На мой взгляд, только понимание основ конструктивистского движения позволяет классифицировать явления в архитектуре последующего десятилетия.

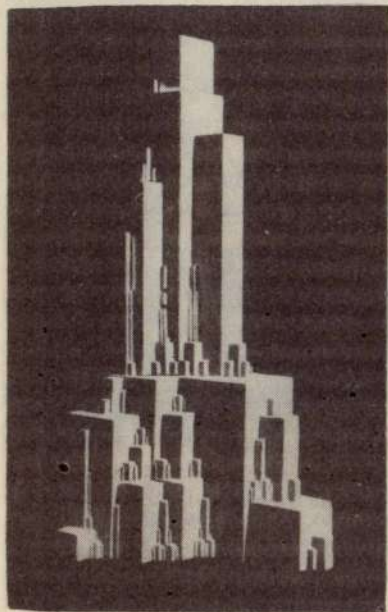
Границы этого периода, т. е. 1917 и 1922 гг., не обозначены особыми художественными достижениями. Конец войны и Октябрьская революция — это начало, а конгрессы международного авангарда в 1922 г. — это его завершение.

К этому времени были окончательно сформулированы теоретические основы модернизма. Пришло время выковыивания образцов.

Авангард, чтобы повести за собой толпу последователей, должен был высоко, очень высоко поднять свои знамена. Видные издали, они должны были объединить растерянных, а с ходом времени — указывать направление и обозначать пройденный путь.

Таковыми знаменами были концептуальные проекты и уникальные постройки.

Поскольку картина общества, гармонично существующего среди красивых вещей индустриального производства, должна была одинаково воздействовать как на развитые, так и на развивающиеся и отсталые страны, лидеры не могли интересоваться различиями цивилизационного порядка между «ожидающими» запроектированного им места на земле. Мир будущего должен был стать раз и навсегда (но хорошо) распланированным пространством. Проекты, в целях скорейшего приближения к грядущему совершенству, должны были основываться на совершенно новых, автономных системах ценностей. Внутренняя связан-



133. Казимир Малевич.
Архитектор (1923)

134. Огюст и Гюстав Перре. Их предложение перестройки Парижа (1922) вдохновило Корбюзье на аналогичные попытки во многих городах всего мира



ность, цельность рассматривалась как главный критерий оценки проекта. «Объективные» предложения становились опознавательными знаками умозрительных тенденций, все более удаляясь от действительных ожиданий реальных потребителей. Проекты должны были также в рамках принятого образа мышления представлять предложения, разработанные на масштабных уровнях и во всех деталях, а будущим потребителям приписывалась роль манекенов в пространствах, обозначенных на перспективных изображениях.

Отдельные варианты перестройки Парижа, концептуальные города на 1,2 и 3 миллиона жителей, которые вычерчивались в среде педагогов Баухауза, а также линейные системы, запроектированные в Советском Союзе, по своей сути весьма сходны с утопическими городами, возникшими позже, на рубеже 60-х годов. Все они отличаются логичной системой

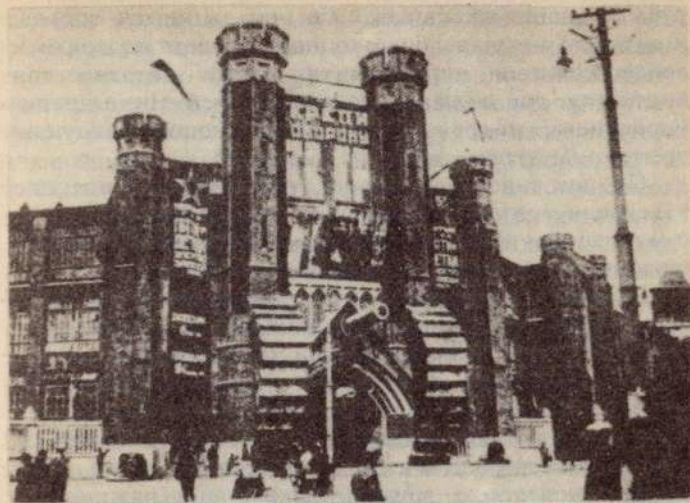
функциональных связей, все они являются организациями, полностью абстрагированными от существующего культурного контекста, все они отдают дань увлеченности элементарной геометрией. Никогда, ни в одну известную нам историческую эпоху в течение столь короткого времени не создавалось столько концептуальных проектов, призванных оставить свой отпечаток на завтрашнем дне. Известно, что на протяжении веков великие мастера тоже чертили идеальные города и идеальные дома. Однако это были лишь случайные попытки, а сами предложения обычно встречали доброжелательное внимание и хвалебные отклики, ибо в своем видении авторы не переходили барьеров, поставленных их собственными привычками и привычками своих современников.

Во время великого брожения все было иначе.

Чтобы удержаться на острие авангарда, чтобы не раствориться в толпе последователей, нужно было предлагать все более последовательные и все более герметичные решения, которые по своей внутренней логике могли бы быть «пропуском в историю».

Малые жилые дома играют, особенно в течение последнего столетия, роль лабораторных моделей. Они быстро возводятся, в том числе с использованием собственных средств, помощи друзей и коллег, а иногда и страстных искателей новизны.

Пламя распространяется по всей Европе. Пропандируемые отдельные группировками формулы и готовые образцы решений на своем победном пути теряют следы широких интеллектуальных горизонтов, характерных для изобретателей. Крупные концептуальные проекты «размениваются» на «мелочь» небольших построек. Поскольку не удалось сначала «все» разрушить с тем, чтобы потом строить «новое», в практической деятельности модернистов происходит характерный поворот. Существующие города рассматриваются как предназначенные к сносу — проекти-



135. Праздничное оформление ТЭЦ в Москве в период гражданской войны. Через сорок лет аналогичные действия привели к проникновению поп-арта в архитектуру



136. Георг Грос. Модернистская картина мира включена в каталог работ художника как «картина без названия» (1920)

руемые здания трактуются как начало нового города, и в таком качестве они никоим образом не должны вписываться в окружающую среду. Противостоя контексту, они должны создавать собственные препарированные микрокосмосы, возвещающие грядущие времена Футурии.

Плодом такого мышления стало распространенное и сегодня воззрение, согласно которому здание рассматривается как демонстрация будущего, а не как элемент непрерывного движения цивилизации.

В период с 1922 по 1933 г. происходит организационная консолидация модернистской группы. Разрабатывается общая программа действий. Под несомненным влиянием личности Ле Корбюзье возникает CIAM — международная организация, объединившая под своим именем дотоле разрозненные инициативы различных группировок. Следует помнить, что на очередные конгрессы модернистского интернационала организаторы приглашали исключительно апологетов движения. Бьющие на внешний эффект форумы отодвинули в тень параллельно действующие, иначе мыслящие профессиональные структуры. В том же 1928 г., когда после конкурса на здание Дворца Лиги Наций родился CIAM, в Париже на международном конгрессе по жилищному и градостроительству рассматривались правовые и практические трудности, сопровождающие осуществление проектов застройки и районной планировки, а также вопросы массы и плотности застройки, ее соотношения со свободным пространством, дорог и средств сообщения. Подобные форумы, на которых предпринимались попытки распространения законодательных достижений и выявления повседневных трудностей, происходили весьма часто. Сегодня они забыты, ибо предусматривали изменения в рамках существующих условий выполнения профессиональных обязанностей и общественной жизни.

Все это происходило в период построения ортодоксальных эстетических формул и создания уникальных образцов. Свое «удостоверение личности» получает Баухауз. Влияние конструктивистских идей ускоряет разрыв с идеей кустаря-художника, ведущей свое начало от Морриса. Возводятся корпуса «кубического» дизайна, отождествляемого с современной архитектурой. Свой замкнутый и доктринерский мирок вырабатывает группа «Стиль». Любое отступление от доктрины вызывало кризисы в чреве группы. Введение диагоналей под сорок пять градусов в прямоугольный мир неопластических знаков, осуществленный Тео ван Дусбургом, вызывает резкую реакцию Мондриана. Осознание враждебности со стороны иных художественных групп вынуждает ван Дусбурга скрываться под псевдонимом при его сотрудничестве с дадаистами. Разоблачение этого факта становится причиной глубокого кризиса и истинным землетрясением внутри группировки «Стиль».

Представленный Ле Корбюзье конкурсный проект Дворца Лиги Наций получил одну из десяти равноценных премий. Это было расценено как катастрофа. Предполагались одна, первая, премия и как следствие строительство здания-символа. Решение международного жюри, каждый член которого имел право выбрать только один проект, стало толчком к основанию организации, представляющей лишь один вид архитектуры, одну позицию, один образ мышления.

Подписание в 1933 г. Афинской хартии стало высшим достижением движения. В Европе в результате кризиса происходит возрождение консервативных тенденций. В Германии и Советском Союзе наблюдается отход от международной конструктивистской программы.

В широком «антиконструктивистском» движении нет недостатка в голословности и политических подозрениях. Атака на модернизм, направленная на

его концептуальные обобщения, проходила как бы мимо практических формул, образцов и повседневной практики.

В 1933—1945 гг. модернистские формулы перекочевывают в западное полушарие. В США эмигрируют по существу все великие «имена» из Баухауза. Одинок, без контекста, модернистский объект получил при американских технических возможностях шансы, каких тщетно дожидался на европейском рынке. Подчиненные суровым законам геометрии постройки Миса ван дер Роэ создают образец архитектуры для истэблишмента, который позднее будет импортирован на старый континент. Аналогичным образом и в Южной Америке, переживающей экономический бум, подстегиваемый поставками для воюющих сторон, появляется свое восприятие европейских эстетических формул, а темперамент тамошних художников определяет им роль весьма оригинальных раздражителей. Возникают здания-скульптуры экспрессивного характера и огромных размеров.

Перенесение формул за Атлантический океан и создание чисто художественных образцов позволяют нам понять очень быструю и решительную реакцию молодого американского поколения на модернистские рецепты, которые оценены там как неудобная и преходящая мода, суживающая внимание до изолированного объекта и не учитывающая градостроительных работ.

После 1945 г. информация о достижениях американских архитекторов появляется на страницах международных журналов.

Модернистские идеи отождествляются в Европе с американскими образцами, которые Европа сама породила. Художественная реорганизация окружения в практическом осуществлении предстала как картина интеграции всех искусств в одном объекте. Корбюзье на стене Дома швейцарских студентов создает свою

живописную концепцию, а затем практически в каждое свое произведение вставляет специальный художественный «объект». Характерно восхищение Гидиона по поводу студенческого общежития Алвара Аалто в штате Массачусетс (1947), где установлены скульптуры Ганса Арпа. Здание округлой, волнистой формы, которую можно было рассмотреть только на макете или с самолета, имело и в холле округлые волнистые барельефы. Это лишь первые пришедшие на ум примеры. Они иллюстрируют старую утопию украшения «чистой формы» «чистым искусством», ибо теория интеграции всех элементов здания восходит к первой редакции модернизма. В поисках вечных законов фундаменталисты апеллировали к интуитивно ощущаемым истинам, опираясь на идеалистическую трактовку интуиции. Именно она подсказывала, какое здание запроектировано хорошо и насколько оно может отражать грядущее.

Это период послевоенного восстановления Европы.

Индустрия, возвращающаяся на мирные рельсы, отзывается на призывы авангардистов и создает базу для реализации принципов Афинской хартии. Как бы в продолжение выставок Веркбунда в 1954 г. в Западном Берлине проходит международная строительная выставка. В ней принимают участие как представители старшего поколения, например Вальтер Гропиус и Алвар Аалто, так и молодое поколение архитекторов, в том числе Оскар Нимейер и Якоб Бакема. Эта практическая демонстрация идей 20-х годов оказывает огромное влияние на проектирование новых жилых районов и комплексов. Она становится образцом на несколько последующих десятилетий. Возникают ожидавшиеся теоретиками фабрики домов (домостроительные комбинаты), Ле Корбюзье строит Марсельский блок.

Это и победа, и одновременно крушение идеи. После 1945 г. построено много замечательных

городских комплексов, но два из них, почитавшиеся демонстрацией позиции их создателей, шансом осуществления утопии, стали предупреждением — памятниками сознания, породившего сугубо функциональную картину мира, где человек является лишь придатком к композиции.

Чандигарх Ле Корбюзье (1951—1953) и Бразилиа Лусио Косты и Оскара Нимейера (1956—1961) — два наиболее известных примера. Жилые зоны, запроектированные со всем необходимым обслуживанием, еще в процессе строительства стали ареной преобразований и перемещения функций вопреки воле градостроителей. Капитолии — резиденции государственных учреждений в Чандигархе и Бразилии, превосходя всю остальную застройку исключительностью своей архитектуры, также, в конце концов, были отвергнуты жителями.

Массовая культура, многообразие средств информации превратили творцов авангарда 20-х годов в замкнутую группу, а мечта о каталогизированном, одинаковом человеке, стремящемся к унификации завтрашнего мира, обозначилась как фундаментальная социологическая ошибка. Все это вызвало реакцию против догм конструктивизма.

Поп-арт, этот неодадаизм нашего времени, больше обращает внимания на все, что находится в поле зрения, чем на художественные идеи, питающиеся собственными истинами, замкнутые и холодные, апеллирующие к законам, выдуманном за кульманом или письменным столом.

Слово «будущее» лишается священных одежд. Идеолог английского поп-арта Ричард Гамильтон в предисловии к каталогу выставки «This is tomorrow» («Это завтрашний день») в Лондоне (1956) писал: «Мы отвергаем мысль, что завтрашний день можно выразить путем представления строго установленных формальных концепций. «Завтра» может лишь рас-

ширить и углубить воздействие сегодняшнего нагромождения визуального опыта»¹⁰³.

Эту революцию, равную по значению той, которую начинал Уильям Моррис, провозглашали футуристы и пропагандировали конструктивисты.

Послевоенные годы (1945—1956) можно рассматривать как практическое осуществление (разумеется, за исключением сфер господства соцреализма) модернистских догм: форма «вытекает» из функции и форма «вытекает» из конструкции.

В период 1956—1967 гг. пересматривается ведущая роль функции, а в 1967—1980 гг. — и конструкции.

Отрицание этих двух устоев модернистского движения привело к переоценке всего багажа взглядов и воззрений и как следствие к заметным изменениям во всей мировой архитектуре.

1956 год определяет роспуск CIAM и усомнение в упрощенном функционализме, опирающемся на интуицию. Рихард Штейн вспоминает состоявшийся в 1938 г. разговор с одним из мастеров Баухауза: «На вопрос «почему?» Марсель Брейер ответил: «Не волнуйся, рисуй, — обоснование найдется»¹⁰⁴.

«Форма выше функции» становится лозунгом поисков в конце 50-х годов. В градостроительном проектировании результатом такого подхода становятся структуры, обеспечивающие заменяемость разнородных функций в рамках принятой системы. Целую серию проектов разрабатывает группа Кандилиса — университеты, торговые центры, жилые районы, город на 100 тысяч жителей. На тех же самых принципах основываются планы развития Парижа Ионы Фридмана, работы Питера и Элис Смитсонов. В вопросе Бакемы: «Каким образом мы в тотальной архитектуре (каковой является градостроительство) можем выразить, что люди одновременно хотят быть обособленными и иметь чувство общности?»¹⁰⁵ для Кендзо Танге не было проблемы.

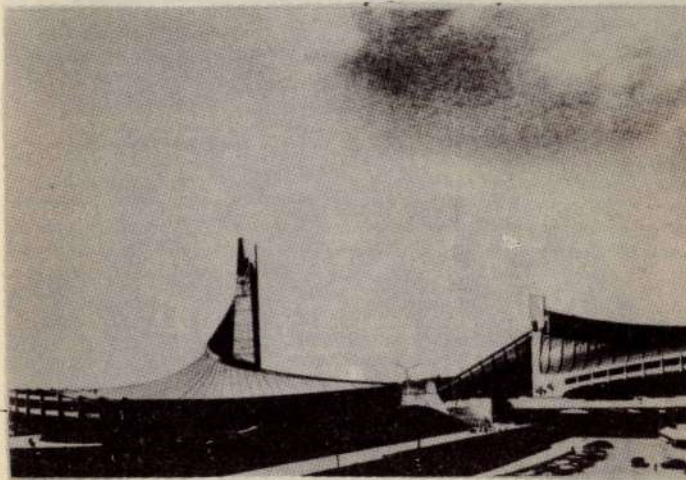
В 1966 г. в декларации «Функция, структура, символ» он объявил о завершении «эры функционализма» и начале «эры структурализма», когда архитектурный эффект является результатом произвольного заполнения полей и ячеек структуры. Попытки расширения художественных возможностей совпали с аналогичными тенденциями в изобразительном искусстве. В 1961 г. в Музее современного искусства, чутком к любым проявлениям новых тенденций, открылась выставка под названием «The art of assemblage» («Искусство сборки»), экспозицию которой составили произведения, слепленные, смонтированные из фрагментов действительности, коллажи, возведенные художником в ранг произведения искусства. Все это отвергало «воспитательную» роль искусства (основа основ модернизма) в пользу его информационной и символической роли.

В середине 60-х годов, а точнее в 1963—1965 гг., возникает форма художественной реализации под на-



137. Станислав Янковский, Ян Кноте, Юзеф Сигалин, Зыгмунт Стемпиньский. Маршалковский жилой район (1950—1952)

138. Жаль, что Ле Корбюзье не опроверг свои градостроительные теории с такой же силой, как ему удалось это сделать в архитектуре, когда он в 1950—1955 гг. построил часовню в Роншане

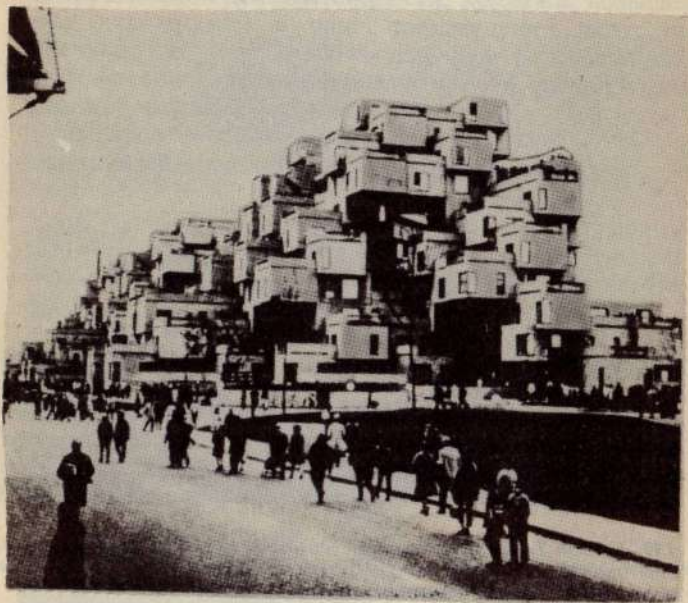


139. Кендзо Танге. Олимпийские объекты (1964). В этих работах еще ощущается приоритет конструкции. Отрицание и этой догмы приводит к поискам символов и орнамента

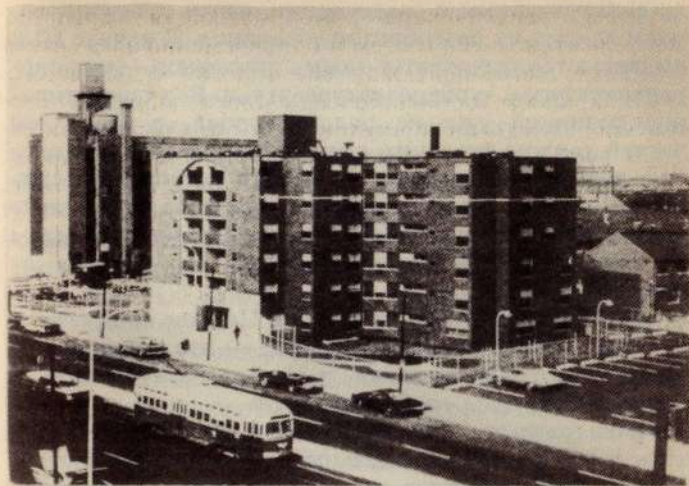
званием «environment» («окружающая среда»). Зритель становится гостем и одновременно элементом искусственного пейзажа, созданного художником.

В архитектуре наиболее полным образом это выразил Луис Кан, представитель нового поколения.

В 1967 г., конкретизируя свое утверждение «форма выше функции», он говорил: «Я представляю себе форму, состоящую из неразрывно связанных между собой элементов, как результат истинного действия природы. Она существует во мне, в моем разуме, она входит в меня и охватывает всей своей сутью. Если



140. Моше Сафиди. Хабитат. Монреаль (1967). Без символических элементов это, возможно, лишь чуть иной вариант жилого блока, пропагандируемого некогда модернистами



141. В 1960—1963 гг. Роберт Вентури построил в Филадельфии пансионат для престарелых. Формально он принадлежит еще к типу многоэтажных «блоков». Причиной, позволяющей отнести его к числу значительных объектов, было использование в качестве символа (в данном случае связи пенсионеров с миром) огромной позолоченной телевизионной антенны

у нее отнять хотя бы один из составляющих ее элементов, форма превратится в совершенно иную форму, с иным содержанием и ценностью. Переживание формы представляет собой абсолютно индивидуальное, единичное явление, и именно в этом его наивысшая ценность»¹⁰⁶. Постройки Кана, восходящие к модернистским образцам зданий без контекста, находят широкий резонанс во всем мире, где параллельно продолжается строительство жилых комплексов, в большей или меньшей степени по стереотипным схемам 20-х годов.

Предпринимаются попытки устранить разрыв меж-

ду архитектурным и градостроительным проектированием за счет их своеобразного слияния. В начале 60-х выдвигаются проекты новых терминов — «урбано-архитектура», «урбанотектура» и т. п. Все чаще стирающие резинкой уже не целого города, а лишь его частей должно изменить существующий мир. На планах застройки появляются здания-знаки; превосходящие своими масштабами все прежние привычные представления, они являются своеобразным ответом на второй технологический скачок и верой в индустрию.

Период 1956—1967 гг. имел в Польше свой собственный, особый колорит. 1956 год — это конец монументального классицизма и взрыв заглушенной в предыдущие годы «современности».

Наш разрыв с соцреализмом следует рассматривать в контексте параллельных культурных событий. Война, затем три года, полные лишений, и, наконец, монументализм Маршалковского жилого района в Варшаве — это шестнадцать лет паузы в осуществлении модернистских идей, выдвинутых задолго до 1939 г. Это захлеб современностью. Открываются двери всем новинкам литературы, музыки, живописи, скульптуры, архитектуры.

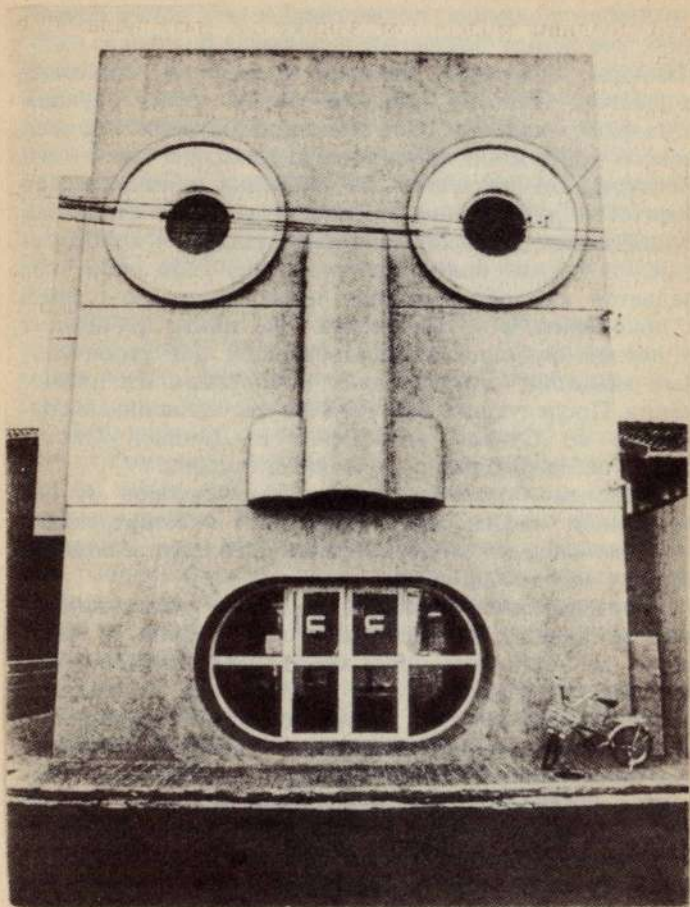
1967 год в Польше — это объявление конкурса на «фабрики домов», а в мире — выход книги Роберта Вентури «Сложность и противоречие в архитектуре». С 1967 по 1980 г. происходит ломка второго мифа — форма вытекает из конструкции. Последний теоретический оплот авангардизма сокрушен.

Если важна не только функция, если конструкция не является окончательным, объективным критерием ценности, то где же искать критерии, помогающие при проектировании и осуществлении проектов? Прежде конструкция навязывала убеждение о рационализме и логике зданий и играла роль аттестата для причисления к произведениям искусства.

Любое суждение, подвергающее эту догму сомнению, открывает закрытый в течение полувека ящик Пандоры, в который свалены украшения, орнамент и символ. Поэтому при обычных в таких случаях оговорках в качестве окончания предыдущего и начала нового этапа мной принята дата выхода в свет книги Вентури. Он извлекает из забвения и возвращает богатство и значение символа; значение, столь же существенное, необходимое как функция и конструкция, и даже более необходимое, ибо оно передается как общественная ценность от поколения к поколению, в то время как уже никто не помнит о первой функции, инициировавшей все строительные замыслы, о материалах и способах их применения. Последующие работы Вентури, написанные совместно со Стивом Айзенуром и Денизой Скотт-Браун, лишь расширяют рамки дискуссии.

Вероятно, сознание отказа архитекторов от неразрывной взаимосвязи функции и конструкции, от этого наследия модернистской идеологии и создало термин «постмодернизм».

Возвращение к символу позволило обратить внимание на давно заброшенные уголки теории, в частности на проблемы пространства. Упрощенное разделение пространства на внутреннее и внешнее расширяется за счет целой группы определений, берущих свои истоки из социологии города. Социальное пространство, общественное пространство, персональное пространство — вот лишь несколько примеров из широкой гаммы понятий, расширяющих архитектурный и градостроительный язык. Приведенные на сессии критики варшавского конгресса Международного союза архитекторов (1981) Иозефом Риквертом десять примеров наиболее характерных построек 1970—1980 гг. представляют собой объекты с подчеркнутым символическим обозначением пространства. Это дало Дженксу основания утверждать,



142. Кадзумаса Ямашита. Жилой дом в Токио (1974). Поиск символов может, как видно из этого примера, приводить к улыбкам или гримасам архитектуры

что поздний модернизм занимался материалами, а постмодернизм — пространством.

Однако представляется, что это было бы сужением горизонтов ведущейся ныне дискуссии. Ее нельзя свести лишь к эстетической реакции. На любом радикальном переломе верх берут крайние позиции.

Оценка сдвигов в архитектурном мышлении только через примеры, без дискуссии об идеях, привела оппонентов к убеждению, что постмодернизм является или иронической, или реальной разновидностью безвкусного историзма. Эмоции бурлили вокруг практических работ тех, кто на языке домодернистской архитектуры пытается искать готовые символы и дословно «цитирует» решения. Эти попытки, в какой-то степени эпатажные, на мой взгляд, не более чем мода. Как всякая мода, и эта требует все более шокирующих моделей и исчезнет по мере потери интереса к новинкам.

Все крайние оценки утратят остроту. Время приведет к золотой середине все «демонстрации» периода сведения счетов.

Однако об одной тенденции необходимо здесь напомнить.

Крах мифа тотального искусства, несущего в своих правилах простые рецепты счастья потребителей, искусства постоянного и неизменного, не вызывающего естественного утомления от раз и навсегда запроектированного окружения, привел к неоготицизму.

Архитектор, опасаящийся упрека в тоталитарности, берет на себя лишь роль советника и незаметного помощника. Здание становится соединением разнородных вкусов и привычек. Построенное доказывает, что ценность такого подхода заключается больше в социологической, чем в пространственной сфере, а это мнимый успех. Соучастие, утраченное в 20-х годах, возродится. Однако это не будет «хэппенинг»,

при котором будущие потребители могут выполнять малозначачие движения в рамках, предписанных им художником. Это будет возврат к многостадийному проектированию, в котором сможет принять участие широкий круг профессионалов, рассматривающих регулировочные заповеди своих предшественников в качестве ценностей, достойных продолжения.

Модернистские идеи мало-помалу выгорают.

Угасает огонь, поддерживаемый дискуссией о функции, конструкции и символе.

Сильные эмоции пока еще заслоняют перспективы приближающегося завтра. Однако можно предполагать, что архитектура, как и прежде, будет возникать в результате взаимодействия многочисленных разнородных факторов и влияний, что, простившись с днем позавчерашним и вчерашним, она сохранит от них все, что достойно продолжения сегодня.

Завтра появятся новые знамена с новыми лозунгами. Может быть, прежде чем поддержать их, следует припомнить, что в межвоенные годы, несмотря на то, что не было реализовано ни одного «великого» градостроительного проекта, был все же необычайный прогресс в области строительства городов, что постройки того периода поражают нас умением находить среднее гармоническое между художественным высказыванием и осуществлением, соответствующим ожиданиям будущих потребителей.

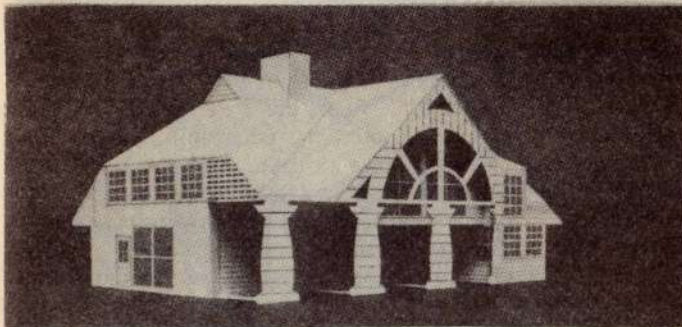
Эта масса зданий — тоже знамена модернизма. То более, то менее яркие при непосредственном сравнении, они с исторической дистанции — видны именно как масса. Она, складываясь из мелких достижений, создала основу новой культуры, являясь одновременно и фоном, и главным героем происходящих перемен.

Постмодернизм как период сведения счетов тоже пройдет. Вернется измененный «классицизм»; он станет (возможно) основным направлением на более длительный срок. Ведь он предлагает схватывание

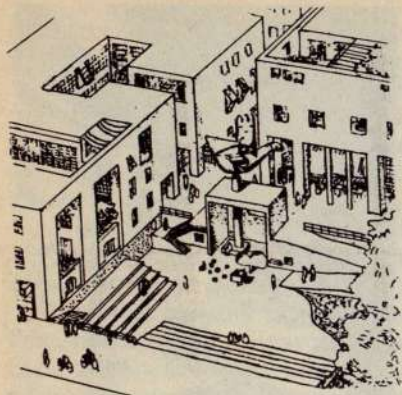
143. Томас Гордон Смит. Жилые дома в Ливерморе (шт. Калифорния), 1979 г. Пример непосредственного «цитирования» архитектурных деталей Франческо Борромини и Пьетро да Кортона



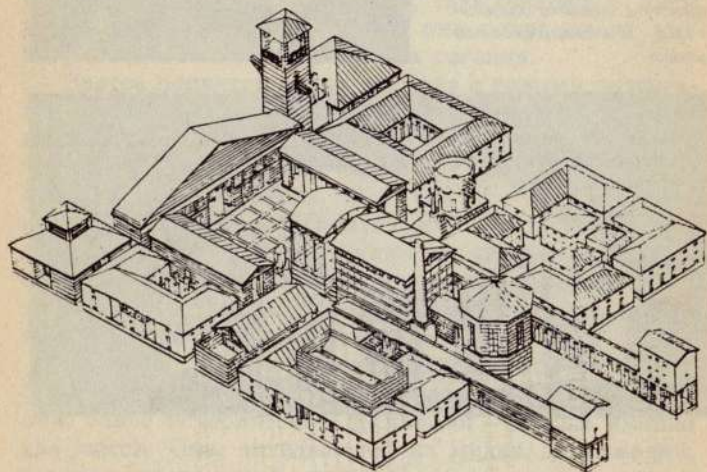
144. Роберт Вентури. Жилой дом в шт. Делавар (1978—1981). Одинокий, без окружения (без контекста) архитектурный объект с новыми элементами символического языка



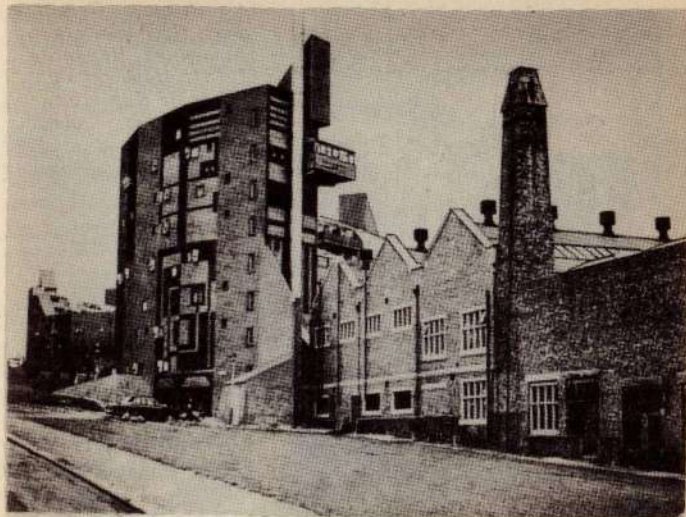
всех элементов архитектурного языка минувших времен, тех самых, которые Винкельман называл и варварством, и истинным искусством архитектуры XIX в., которую модернисты отождествляли с историей, а также опыта конструктивизма, неопласти-



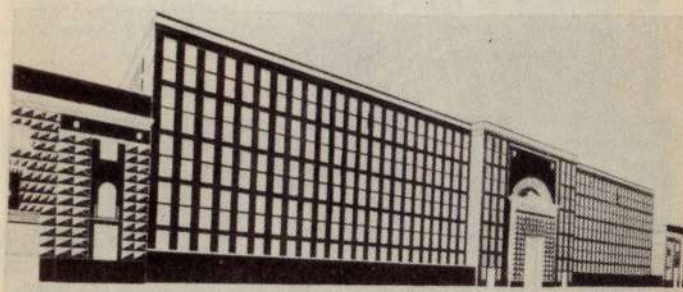
145. Родриго Перес де Арие. Предложения исправления Чандигарха (1978). Нарисованное в манере Ле Корбюзье, оно иллюстрирует пропасть между доктринами CIAM и взглядами поколения 70-х годов



146. Леон Криер. Школа в Сен-Кантен-ан-Ивлин (Франция), 1978 г. В этом проекте Криер развил свое определение архитектуры как интеллектуальной культуры строительства. При помощи формальных эквивалентов отдельных функций школьного комплекса не как сооружение, а как маленький городок



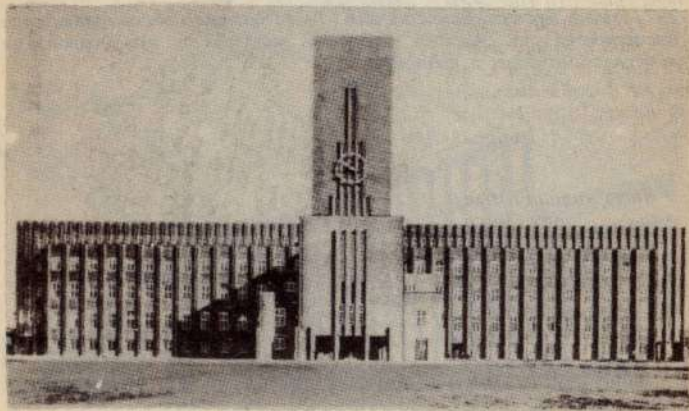
147. Ральф Эркин. Байкер-Уолл (1976). Именно здесь проводился эксперимент по участию будущих жильцов в проектировании собственного дома и квартиры



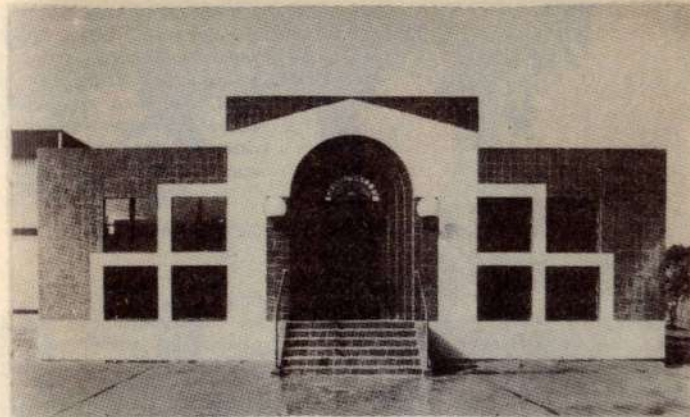
148. Чеслав Пшибыльский. Перспективное изображение, относящееся к межвоенному периоду, сегодня могло бы уверенно состязаться с другими в правилах «свободного классицизма»



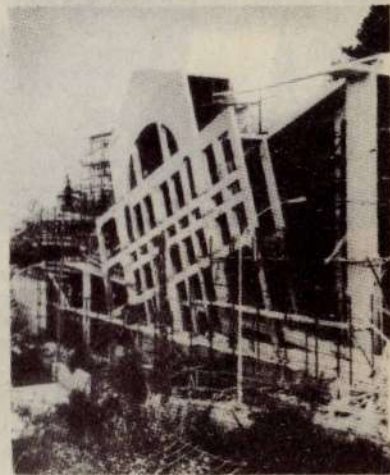
149. Тойокадзу Ватанабе. Конторское здание (1980) — японский пример «свободного классицизма», использующий символические элементы объема всерьез, без претензии на иронию



150. Губерт Риттер. Рагуша в Рюсгингене (Германия). Фотография 1930 г. может в наше время служить примером классического мышления в обычной архитектурной практике межвоенного периода



151. Джон Казарян, Дэнни Самуэльс и Роберт Тимм. Конторское здание в Миссури-Сити (шт. Техас), 1978—1980 гг. Использование «классических» элементов при компоновке фасада позволяет отнести этот объект к «свободному классицизму»



152. Массимилиано Фуксас и Анна-Мария Саккоци. Гимназия в Пальяно (1979) стала к настоящему времени одним из наиболее решительных утверждений, что фасад не должен иметь слишком много общего с функцией здания



153. Джон Реддик до 1981 г. работал с Робертом Вентури. Год спустя на бьеннале молодых в Париже он представил фотомонтаж, в котором использован известный проект Филипа Джонсона под названием «Кладбище А.Т.Т.»

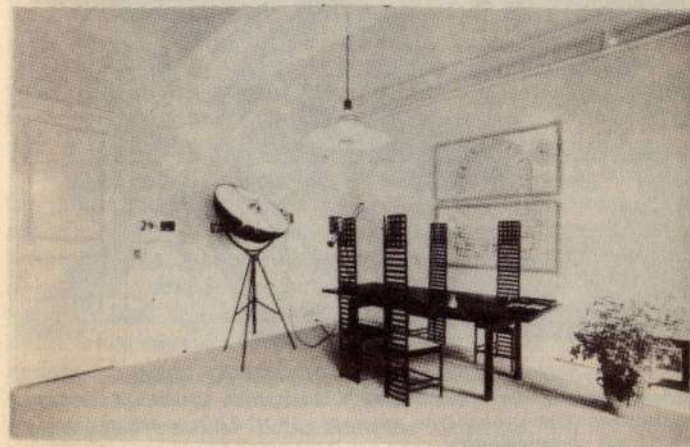
цизма, пуризма и, наконец, близкого нам времени в широкую плюралистическую последовательность классического мышления.

Мне всегда казалось, что «Панорамный морской хэппенинг» Тадеуша Кантора (1967) был символическим прощанием в искусстве с основами модерни-

154. Английский график из журнала «Архитект энд Билдинг Ньюс» уже в 1930 г. знал, что модернизм войдет в историю архитектуры, но будет в ней лишь бурным этапом, а отнюдь не венцом или короной



155. Интерьер работы Рикардо Бофилла. На стене виден его проект. Стул работы Чарлза Ренни Макинтоша, стол работы Ле Корбюзье. Все вместе — «гран шик» 1983 из дорогого модного магазина!!!





156. Дискуссия о постмодернизме, сконцентрировавшаяся вокруг отдельного здания, упустила из поля зрения градостроительную планировку. Представляется, что именно в этой сфере лежат главные проблемы современности

ма. В первой части художник стоял на трибуне, затопленной в воде, и дирижерскими жестами приказывал волнам монотонно биться о берег. Эту сцену с доброжелательным интересом наблюдала группа дружественных художников и критиков. Они сидели на лежаках и комментировали необычную картину. Волны, послушные воле творца, монотонно размывали пляжный песок... Во второй части собравшиеся выкопали огромную яму. На ее дне смешались люди и краски. В третьей части воспроизводился «Плот Медузы» Жерико. Критики, держа в руках копии с оригинала, поучали и вносили поправки. Четвертая часть — посадка газет в песок пляжа. «Аграрная культура» превращала исписанную бумагу в растения, передающие информацию о всем событии. Завершающим аккордом было потопление всей документации...

Все течет...

Любая попытка писать о мифах и утопиях архитектуры XX века, когда прошло лишь четыре пятых нашего столетия, будет содержать лишь частицу правды о людях, их идеях и достижениях. Это трюизм.

Нам не хватает перспективы, с которой мы могли бы оценивать события нашей современности так, как делаем это, когда изучаем и оцениваем достижения архитектуры древности, средневековья или Возрождения. Художественные явления тех времен уже подробно описаны и классифицированы. Пишущий может лишь споткнуться о собственное незнание или перепевать ходячие взгляды, ставшие банальными. Анализ нашего времени помимо сделанных выше оговорок отягчается нашим собственным опытом, более или менее удачными проектами и постройками, а также доступными и не проверенными временем источниками информации.

История искусства подсказывает нам целый ряд примеров, когда общепризнанные ранее ценности изгонялись со страниц книг и стен музеев, а другие, не отмеченные современниками, постоянно занимали места, поставленные предшественниками. Рассматривая в Лувре «Кружевницу», мы забываем, что Вермеер Дельфтский был по существу «открыт» в XIX в., в то самое время, когда начали коллекционировать полотна Рембрандта и осуществлять подобную инвентаризацию его творчества. Николаус Певзнер только в 1954 г. включил в свою книгу «Очерк европейской архитектуры» (написанную в 1942 г.) работы Антонио Гауди под влиянием большой выставки творчества необыкновенного каталонца, организованной в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Чем ближе к нашему времени, тем выше вероятность ошибки, тем в большей степени пиущий рискует тем, что не выдержит проверки Временем.

Историческая перспектива позволяет рассматривать художественные произведения и создававших их людей как частицу великого наследия. Никто уже не обращает внимания на сведения о взрывном характере Микеланджело, о финансовых злоупотреблениях Браманте, об угодничестве Давида. Они являются лишь цветным приложением, приближающим этих великих героев культуры к обычным человеческим размерам. Так можно говорить о людях, чьи памятники воздвигнуты веками восхищения и закреплены в целой воспитательной системе.

Иначе выглядят фигуры, которых только еще возводят на пьедестал современники. Здесь трудно провести границу между художественной позицией и личной жизнью, требующей защиты и особой осторожности, ибо написанное даже с самыми лучшими намерениями слово может возбудить эмоции учеников и последователей.

Поэтому стоит ли, с учетом стольких оговорок и

собственной неуверенности, предпринимать подобные попытки?

Разве не безопаснее вместо пера держать в руке карандаш — проектировать, строить... в ожидании, что кто-нибудь другой напишет лучше?

Представляется, что иногда обе эти работы следует делать одновременно. К этому толкает опасение, чтобы в период огромных изменений во взглядах на роль и задачи современной архитектуры не отбарабанить готовые формулы, выведенные либо десятилетия назад, либо в наше время в редакциях журналов других стран и континентов. Мифы и утопии архитектуры XX века, несмотря на их универсалистские принципы, дали разнородные плоды; все зависело от почвы, в которую падали семена. Иначе происходило восприятие утопий человеческого счастья в Соединенных Штатах, предлагавших своим гражданам громадные неосвоенные территории; иначе этот процесс протекал в перенаселенных странах старого континента с их внутренней дифференциацией общественной жизни и технического развития. 20-е годы создают в Скандинавии, Англии и Северной Америке панораму художественных событий, несравнимую с той, какую исторические процессы сотворили в после-революционной России, в искалеченной войной Веймарской республике, в победоносной Франции или в Польше, потрясенной обретенной после стольких лет ожиданий независимостью.

Этих различий не хотели видеть творцы модернистских утопий. Они жаждали не одной только однородности мира. После осуществления их эстетических доктрин мир должен был застыть на месте, неподвижный, неизменный во времени и в раз и навсегда запроецированной форме.

Такое стремление было только фантазией.

Модернистское движение объединило в своих рядах наиболее динамические и творческие личности.

Каждая из них хотела оставить свой отпечаток на времени. В практической деятельности это выражалось в лавине детальных предложений, а периоды единодушия в отдельных группах, школах и направлениях становились все короче и короче. Появлялись и исчезали новые фигуры лидеров, и все чаще рецепт ограничивался лишь формальным приемом, который затем тиражировался толпами эпигонов. Иногда сугубо местные метаморфозы становятся настолько сильными и возбуждают столько страстей, что заслоняют современникам более широкий горизонт перемен, как было в Польше в период отмежевания от соцреализма, и, возможно, сейчас, в период «романа» с постмодернизмом. Похороненный с почестями декоративизм празднует триумфальное возвращение. Колонна, приговоренная к жизни лишь в реставрационных работах, появляется на досках проектировщиков, создающих современные жилые дома, а скатная крыша становится символом «современности».

Через несколько лет новое поколение внесет в арсенал архитектурных средств новые символы будущей современности, и, как всегда, огромная группа наследников будет рассматривать это как новую моду. В сумме и те, и другие будут создавать общее свидетельство своего времени, будут готовить почву для очередных последующих изменений.

Когда после бурь и штормов модернизма из его доктрин будут выброшены тенденции, представляющие тоталитарные позиции, достижения его творцов станут составной частью нашей культуры; если же, однако, мы не сумеем управиться с пока еще неразрешимыми градостроительными проблемами, то дождемся, может быть, модернистского «ретро».

Все течет... *Panta rhei* — изречение, приписываемое Гераклиту, учит нас, что нельзя два раза войти в одну и ту же реку, что все меняется и трансформируется во времени. Для нас оно несет вопрос о том,

можем ли мы безвольно плыть по реке Времени на кораблях, построенных из нашего воображения, несомые ее быстрым течением между узкими расщелинами, созданными мифами и утопиями наших предшественников, или должны предпринимать изнурительные попытки направить течение в иное, более широкое русло. Может быть тогда бурные воды, сметающие все на своем пути, и успокоятся. Мы же, плывя медленнее, может, сумеем вести корабль так, чтобы не повредить и не потопить других мореходов, плывущих параллельным курсом. Может быть, тогда мы сумеем увидеть больше и будем в состоянии сохранить от забвения самые малые художественные события.

А может быть, это тоже только иные мифы и иная утопия?

Комментарии

1. *Fragmenty materiałów Ogólnopolskiej Narady Architektów*. Komisja Wydawniczo-Prasowa Zarządu Głównego SARP. Warszawa 1956
2. Tamże
3. Tamże

Глава I.

4. *Artyści o sztuce: od Van Gogha do Picassa*. Wybór i opracowanie Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, RWN, Warszawa 1969, s. 180
5. Christa Baumgarth, *Futuryzm*, WAIF, Warszawa 1978, s. 275
6. German Karginow, *Rodszenko*, WAIF, Warszawa 1981, s. 88
7. Le Corbusier, *Oeuvre complete 1910—1960*, Zurich 1960, s. 12
8. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 36
9. Tamże, s. 71
10. Tamże, s. 85
11. Giacomo Barozzi da Vignola, *O pięciu porządkach w architekturze*, PWN, Warszawa 1955, s. 11
12. *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700—1870*, Wybór i opracowanie Elżbieta Grabska i Maria Poprzęska, PWN, Warszawa 1974, s. 182
13. Christa Baumgarth, op. cit., s. 76
14. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 47
15. Christa Baumgarth, op. cit., s. 37
16. Tamże, s. 142
17. „Architektura i Budownictwo”, 8—9/1931, s. 321
18. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 292
19. Tamże, s. 296

Глава 2.

20. Christa Baumgarth, op. cit., s. 32.
21. *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700—1870*. Wybór i opracowanie Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, PWN, Warszawa 1974, s. 424
22. Tamże, s. 424
23. Christa Baumgarth, op. cit., s. 206

24. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 302
25. Tamże, s. 344
26. Christa Baumgarth, op. cit., s. 118
27. „Architektura i Budownictwo”, 8/1933, s. 247
28. Tamże, 8—9/1931, s. 321
29. Tamże, s. 325
30. Le Corbusier, *Oeuvre complète de 1929—34*, Zurich 1956, s. 17
31. „Architektura”, 7—8/1949, s. 208
32. „Architektura i Budownictwo”, 8/1933, s. 247
33. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 326
34. „Architektura i Budownictwo”, 8/1933, s. 247
35. „Architektura”, 7—8/1949, s. 226
36. Le Corbusier, *Oeuvre complète de 1910—1929*, Zurich 1956, s. 41
37. Tamże, s. 98
38. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 324
39. Tamże, s. 344
40. „Architektura i Budownictwo”, 2/1931, s. 62
41. „Architektura”, 5—6/1949, s. 208
42. „Architektura i Budownictwo”, 8/1933, s. 246

Глава 3.

43. „Architektura i Budownictwo”, 7/1932, s. 211
44. Andrea Palladio, *Cztery księgi o architekturze*, PWN, Warszawa 1955, s. 10
45. Leone Baptista Alberti, *Księg dziesięć o sztuce budowania*, PWN, Warszawa 1960, s. 189
46. „Architektura”, 9—10/1978, s. 16.
47. Giacomo Barozzi da Vignola, op. cit., s. 10.
48. „Architektura i Budownictwo”, 3/1931, s. 91
49. *Teoretycy artyści i krytycy o sztuce 1700—1870*, op. cit., s. 412
50. Andrea Palladio, op. cit., s. 10
51. Bohdan Garliński, *Architektura polska 1950—1951*, PWT, Warszawa 1953, s. 208
52. Charles Jencks, *Le Corbusier — tragizm współczesnej architektury*, WAIF, Warszawa 1982, s. 129
53. Christa Baumgarth, op. cit., s. 35
54. Tamże
55. Andrzej Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, WAIF, Warszawa 1979, s. 196
56. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 336
57. Tamże
58. German Karginow, op. cit., s. 59
59. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 321
60. Andrzej Turowski, op. cit., s. 16
61. Tamże, s. 229

62. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 46
63. „Architektura i Budownictwo”, 2/1933, s. 46
64. „Architektura i Budownictwo”, 1/1928, s. 16
65. „Architektura i Budownictwo”, 4/1927, s. 115
66. Tamże, s. 115
67. „Architektura i Budownictwo”, 8/1933, s. 251
68. Paul Overy, *De Stijl*, WAIF, Warszawa 1979, s. 81
69. Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Penquin Books 1973, s. 88
70. „Architektura i Budownictwo”, 7/1932, s. 209
71. Tamże, s. 209
72. *Teoretycy, artyści, krytycy o sztuce 1700—1870*, op. cit., s. 417

Глава 4.

73. Siegfried Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura — Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa 1968, s. 139
74. „Architektura i Budownictwo”, 11/1932, s. 352
75. Gillian Naylor, *Bauhaus*, WAIF, Warszawa 1977, s. 25
76. „Praesens”, 2/1930, s. 30
77. op. cit., s. 8
78. „Architektura i Budownictwo”, 8/1933, s. 246
79. „Casabella”, 3/1982, s. 15
80. „Architektura i Budownictwo”, 11/1932, s. 353
81. Christa Baumgarth, op. cit., s. 35
82. „Architektura i Budownictwo”, 7/132, s. 212
83. Tamże
84. Tamże
85. Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, op. cit., s. 291
86. „Architektura i Budownictwo”, 7/1932, s. 209
87. Siegfried Giedion, op. cit., s. 352
88. „Architektura i Budownictwo”, 12/1931, s. 414
89. „Praesens”, 2/1930, s. 78.
90. Tamże
91. „Architektura i Budownictwo”, 7/1932, s. 211
92. Andrzej Turowski, op. cit., s. 39
93. op. cit., s. 189
94. „Architektura i Budownictwo”, 11/1932, s. 232
95. Tamże
96. Tamże
97. „Architektura i Budownictwo”, 2/1933, s. 53

Глава 5.

98. *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 464
99. „Praesens”, 1/1926, s. 6
100. Christa Baumgarth, op. cit., s. 127

101. Бюхан Гарлнжскн, оп. цнт., с. 4
102. „Л»Архнтектуруе д»Аууоурд»хуи», 177/1975, s. 2
103. Urszula Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, WAIF, Warszawa 1973, s. 126
104. „Architectural Design”, 7—8/1982, s. 60
105. „L'Architecture d'Aujourd'hui”, 177/1975, s. 56
106. Stanislaw Latour, Adam Szymiski, *Powstanie i rozwój architektury wspóczesnej, cz. III, t. 2*, Politechnika Szczecińska, s. 220.

Оглавление

Предисловие к русскому изданию	3
От автора	7
Колеи истории	8
Глава 1. Миф творца	13
Вера и интуиция	13
«Непохожее всегда лучше»	25
Поколение Геростратов	36
Хотеть значит мочь	45
Глава 2. Утопии человеческого счастья	55
Архипелаги утопии	55
Большое должно было быть прекрасным	69
Дома, дворцы, квартиры	91
Глава 3. Мифы и утопии новой эстетики	107
Идея и форма	107
Конструктивизм, конструктивисты—конструкция	128
Типовая форма	143
Популярные правила	155
Вымышленные реальности	165
Глава 4. Миф техники	169
Идеология техники	169
Фетиши и символы	181
Стеклянные дома	196
Западни из бетона	203
Архитектурный конвейер	218
Глава 5. Миф современности	225
Модернизм — модернизм!	225
Память и печать	236
Позавчера, вчера, сегодня	245
Все течет	277
Комментарии литературы	282

Вуек Я.

В 88 Мифы и утопии архитектуры XX века / Пер. с пол. М. В. Предтеченского; Под ред. В. Л. Глазычева.— М.: Стройиздат, 1990.— 286 с.: ил.

ISBN 5-274-00858-5

В книге автора из Польши представлена картина судьбы архитектурного авангарда XX в.— зодчих, теоретиков, критиков. В ней отражен оригинальный взгляд автора на собственно художественную природу идей архитекторов, творивших образ современной архитектуры.

Для широкого круга читателей, а также для архитекторов и искусствоведов.

В $\frac{4902010000-571}{047(01)-90}$ КБ—8—94—90

ББК 85.11

Научно-популярное издание

Вук Якуб

МИФЫ И УТОПИИ АРХИТЕКТУРЫ XX ВЕКА

Все фото — из собрания автора

Младший редактор *И. А. Александрова*
Художественный редактор *Э. С. Хаостюк*
Технический редактор *Л. И. Шерстнева*
Корректоры *Г. Г. Морозовская, И. В. Медведь*

ИБ № 5300

Сдано в набор 23.02.90. Подписано в печать 21.06.90. Формат 70×100/32.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Бумага офсет. №1. Усл. печ. л. 11,61
Усл. кр.-отт. 11,77. Уч.-изд. л. 11,97. Тираж 40 000 экз. Изд. №АIX — 3257.
Заказ 97. Цена 3 р.

Московская типография № 4 Госкомпечати СССР.
129041, Москва, Б. Переяславская, 46.