

# Адольф Лоос

(1870–1933)

Комсомольская правда  
Директ-Медиа  
Москва 2017



# Жизнь и творчество



**Модерн** (другие названия: фр. и бельг. Ар-Нуво, австр. Сецессион, нем. Югендстиль, итал. Либерти, испан. Модернизмо, шотл. Макинтош, америк. (США) Тиффани) — эпоха и стилевое направление в европейском и американском искусстве конца XIX — начала XX века. Для архитектуры модерна характерны принципиальный отказ от ордерной системы и иных заимствований из исторических стилей, единство конструктивного и художественного начал, проектирование по принципу «изнутри наружу», криволинейные формы оконных проемов, подчеркнутая асимметрия, неизменное присутствие типичной линии «удар бича». Архитектура модерна неоднородна, и в ней отмечаются пять внутрисклассовых тенденций: иррационально-символическая, классицистическая, национально-романтическая, рационалистическая и предтеча ар-деко.

**Функционализм** — направление в архитектуре 20-х годов XX века, где приоритет отдан принципу полного подчинения архитектурной формы зданий и сооружений их функции. Идеи функционализма, возникшие из эстетики модернизма, разрабатывались немецкими архитекторами школы Баухауз и французским архитектором Ле Корбюзье, ставшим одним из лидеров направления. С конца 20-х годов идеи функционализма утвердились во всех западно-европейских странах и в США.



Адольф Лоос. 1929 г.

Работы знаменитого архитектора венской школы Адольфа Лооса на первый взгляд могут показаться статичными и не слишком эффектными. Но все они подчинены идеологической доктрине зодчего «не строй живописно», благодаря чему изысканную сдержанность и элегантность архитектурных форм и интерьеров следует воспринимать как своеобразный архитектурный дендизм их создателя. Лоос — дитя противоречивой эпохи *модерна*, где, по словам В. С. Турчина, соседствуют «...иррационализм и разумность, интуитивизм и научный расчет, восхищение техникой и боязнь “машинизации”, орнаментальность и функциональность, утонченность и простота». Многоликое зодчество рубежа XIX–XX веков отражает эти полярные тенденции, но попытка соотнести работы Лооса с определенным течением «нового стиля» априори безуспешна. Самобытное творчество денди с превосходными манерами, но известного скандалиста и провокатора сплошь пронизано парадоксами. Проповедник пуризма, уповающий на традиции, Лоос становится символом неизбежной смены художественных систем. В теории и полемике он неистово борется с бессмысленным украшательством,



Фрагмент интерьера апартаментов Х. Семлера. Пльзень, Чехия



Фрагмент интерьера квартиры Ф. Босковитца. Вена, Австрия

выступая при этом на практике не только в роли апологета рационализма, в чьих недрах возникает протофункционализм, но и пионера *ар-деко*. Избрав для себя статус художника-одиночки и всячески подчеркивая обособленное положение в профессиональной среде, Лоос стремится создать собственную страницу в истории современной архитектуры. Неизменное гениальное чутье позволяет ему блестяще реализовать это намерение: авангардный и одновременно архаичный, нигилист Лоос в итоге занимает уникальную нишу в европейской культуре начала XX века.

Адольф Лоос родился 10 декабря 1870 года в Брюнне (Брно) в семье каменотеса. Окончив гимназию при бенедиктинском монастыре в Мельке, он переезжает в Райхенберг для занятий в ремесленной школе. Затем, в 1890 году, Лоос поступает в Высший технический университет Дрездена, где, проучившись несколько лет, остается без диплома архитектора. 1893 год в жизни молодого человека ознаменован знакомством с США: сначала он направляется к дяде в Филадельфию, а затем долго путешествует по всей стране.

Посетив Всемирную выставку в Чикаго (1893), Лоос проявляет особый интерес к работам выдающихся представителей *чикагской школы* — Л. Салливена,



Фрагмент интерьера апартаментов В. Крауса. Пльзень, Чехия

У. ле Б. Дженни, У. Холаберда, М. Роша, Д. Рута, Д. Этвуда и Д. Бёрнэма. Их рациональный и функциональный методы проектирования, порожденные строительным бумом в Чикаго и популярной в США философией прагматизма, воспринимаются архитектурным сообществом как истинное новаторство. Несмотря на то что с позиции формо- и стилеобразования американский *функционализм* не вышел за рамки господствовавшей в тот момент эклектики, архитектура чикагской школы восхитила Лооса. Ее достижения, опередившие Европу в деле разработки «чистой формы», он оценил по достоинству, однако в творчестве никогда не подражал американским постройкам.

Возвратившись на родину, Лоос предпочел Вену, где устроился в проектное бюро К. Майредера и активно включился в художественную жизнь, публикуя полемические статьи в газете «Новая свободная пресса» и других изданиях. Деятели искусства Австрии и Германии, в частности — Й. Ольбрих, К. Мозер, П. Беренс, Р. Римершмид, Г. Мутезиус, одержимые идеей тотального обновления всех жизненных сфер под эгидой здравого смысла, объединяются в творческие союзы — Мюнхенский (1892) и Венский (1897) сецессион. Затем графики и живописцы как реформаторы прикладного



Афиша лекции, посвященной А. Лоосу и его статье «Орнамент и преступление», в Архитектурном клубе Вены



Интерьер апартаментов Я. Бруммея. Пльзень, Чехия

искусства и архитектуры инициируют создание художественно-производственных мастерских для выпуска всевозможных предметов интерьера, домашней утвари и тканей. Мастерские последовательно появляются в Мюнхене, Дрездене, Штутгарте, а в 1903 году — и в Вене. Вторая половина 1890-х годов отмечена расцветом множества прогрессивных и утопических теорий, а также активной борьбой молодых сторонников европейского модерна с консерваторами. Позиции Лооса и его ровесников в области жесткой критики современной эклектичной архитектуры были абсолютно идентичны. Вместе с тем отношение зодчего к художественной практике Венского сецессиона принципиально отличалось от концепции коллег. Его открытые высказывания или заочная полемика в прессе носили, как правило, резкий и ироничный характер, что не нарушало при этом стройности и неоспоримой логики изложения. Многие публикации, помещенные в венской печати, позже объединил сборник с саркастичным названием «Сказанное в пустоту» (1921). Иные статьи, доклады и лекции Лооса были представлены в сборнике «Вопреки».

Особое место среди работ Лооса-теоретика занимает эссе «Орнамент и преступление» (1908) — памятник эстетической мысли эпохи и едва ли не самый скандально знаменитый художественный манифест XX века, чье заглавие — уже провокация, призванная ошеломить читателя. Вероятно, война, объявленная орнаменту, была подсказана зодчему статьей Л. Салливена «Орнамент в архитектуре» (1892), содержащей известный тезис «форма следует за функцией». В привычном едком стиле Лоос подвергает критике декоративизм модерна, подразумевая в первую очередь творчество австрийцев О. Вагнера, Й. Ольбриха и бельгийца А. ван де Вельде. Идеологическое кредо Лооса «мы преодолели орнамент, мы подошли к безорнаментальности... Безорнаментальность есть признак духовной силы» отражает тенденцию «пуризма» в буквальном смысле этого слова — очищения архитектуры от ложнодекоративных наслоений. Еще за десять лет до написания «Орнамента и преступления», в статье «Обозрение художественной промышленности» (1898), он заявляет об осмыслении природной красоты как единственно возможного декоративного приема: «Смысл украшения для нас заключен в материале». В использовании орнамента Лоос видит не только эстетическое варварство, но и недопустимое расточительство: «упорство, с которым сохраняют орнамент на вещах... разоряет и производителей,



Фрагмент интерьера апартаментов Я. Бруммеля



**Ар-деко** — «стиль выставки 1925 года в Париже», течение в изобразительном и декоративном искусстве, а также в архитектуре первой половины XX века. Этому эклектичному «стилю» свойственны пирамидальность и ступенчатость форм, геометричность и симметрия объемов, графичность и чистые линии; использование дорогих натуральных отделочных материалов, бронзы и позолоченного металла, круглой скульптуры и абстрактного рисунка в декоре. Цветовая гамма тяготеет к трем основным контрастным цветам — черному, белому и красному. Это «стиль» роскоши и респектабельности.

**Чикагская школа** — одна из ранних рационалистических архитектурных школ, сложившаяся в 1880-е годы в Чикаго. Наиболее выдающийся представитель этого направления — Л. Салливан. Используя стальной каркас, представители школы создавали новый архитектурный образ многоэтажного здания — небоскреба с четкой, ясной и ритмичной композицией. Выявляя конструкцию на фасадах с применением «лежачих» окон, образующих колоссальные площади остекления, архитекторы добились совершенно нового облика конторского здания с ячеистой структурой фасада.



Люстра. Дизайн А. Лооса



Светильник. Дизайн А. Лооса

и потребителей». Парадоксально то, что «естественные орнаменты» дорогостоящих природных материалов, активно применяемые Лоосом, всегда играют роль теоретически отрицаемого им декора и заведомо исключают экономию средств заказчика. С другой стороны, при внимательном знакомстве со всей публицистикой мастера можно заметить, что критика орнаментальности чаще направлена на декоративное и изобразительное искусство, нежели на зодчество. Однако на фоне несогласия с термином «прикладное искусство» и призыва к полному разделению искусства и ремесла он фактически оставляет и архитектуру за границами первого: «Все, что служит цели, нужно исключить из царства искусства... дом не имеет ничего общего с искусством... только совсем малая часть архитектуры принадлежит искусству: гробница и памятник».

С 1899 года магистральным вектором в искусстве Лооса становится оформление городского жилища. Невозможно перечислить полсотни интерьеров, выполненных по его проектам в течение долгих тридцати пяти лет. Наиболее интересные решения встречаются в венских квартирах А. Лангера (1901), А. Крауса (1905), Ф. Босковитца (1907), Э. Левенбаха (1913–1914) и апартаментах состоятельных горожан города Пльзень





Кресло. Дизайн А. Лооса

в Чехии: В. Хирша (1929), Й. Вогля (1929), Я. Бруммеля (1930), В. Крауса (1930–1931), Х. Семлера (1931–1932). Неуклонно следуя принципу безорнаментальности, Лоос вырабатывает легко узнаваемый и отвечающий духу времени авторский стиль, где главное средство выразительности — фактура и текстура природных материалов. Единство пространства он подчеркивает отсутствием дверных полотен, разделяя помещения лишь широкими проемами. Мастер часто оставляет открытыми балки перекрытий и обрамляет каминные ниши кирпичной кладкой, графически выделяя швы. В облицовке стен, *падуги* или потолка деревянными панелями он отдает предпочтение натуральному цвету материала. В мебелировке комнат излюбленным элементом становится пристенный диван с высокой спинкой в угловых зонах, *эркере* или у камина.

Поздние интерьеры Лооса намного строже и рационалистичнее. Система центрального отопления почти вытесняет камин, а внутренняя электропроводка лишает смысла ее сокрытие путем устройства подвесных потолков или декоративных балок. В обшивке стен архитектор по-прежнему использует панели из дерева, но с утратой *кессонов* они выглядят значительно проще. Пристенные диваны сменяет практичная встроенная



Стул кафе «Музеум». Дизайн А. Лооса

Кафе «Музеум» («Музей»), мгновенно ставшее популярным, за изысканную простоту отделки посетители прозвали кафе «Нигилизм»

мебель — шкафы, витрины, буфеты и бары. Оригинальные предметы интерьера, разработанные Лоосом, встречаются в различных его постройках. Кресла, стулья, многогранный фонарь на бронзовых цепях или люстра из свисающих проводов с открытыми лампочками до сих пор актуальны, а их дизайн носит имя автора.

Представления Лооса о современной архитектуре заявлены им и в первой крупной работе по оформлению общественных помещений — фасада и интерьера кафе «Музеум» в Вене (1899). Территориальная близость павильона «Сецессион» (арх-р Й. Ольбрих, 1897–1898) позволила зодчему в художественной форме выдвинуть антитезу «новому стилю». Фасадная плоскость с надписью антиквой «CAFÉ MUSEUM» в зоне первого этажа изысканно проста: она гладко оштукатурена и прорезана оконными проемами без обрамлений.



Кафе «Музеум». Фасады. Вена, Австрия



Интерьер кафе «Музеум»

На углу здания расположен вход, откуда общий вестибюль ведет в два просторных зала. Светло-фисташковый цвет стен, белые потолки с равномерным шагом латунных дуг по контурам арок свода, лаконичная мебель из красного дерева, тонкие бронзовые рамы прямоугольных зеркал и картин, элегантные бронзовые светильники акцентируют классицистическую строгость и минимализм в интерьере.

Тему проектов венских кафе Лоос продолжает в работе над порталом и интерьером знаменитого «Кертнер-бара» (1907), впоследствии получившего второе название «Американский Лоос-бар». За одетыми в пестрый мрамор **пилонами**, акцентирующими входную зону, находится небольшое помещение, вмещающее не более десятка посетителей. Миниатюрное пространство, оформленное с изумительным вкусом, архитектор расширяет за счет непрерывной широкой зеркальной ленты, опоясывающей верхнюю часть стен с трех сторон. Плоскость стены над входом украшает подсвеченный изнутри витраж, образованный желто-коричневыми квадратными плитками из оникса. Витражной сетке вторит геометрический рисунок неглубоких кессонов светлого мраморного потолка. Множество взаимоотражений полированных и зеркальных поверхностей дарит иллюзию бесконечных перспектив.



**Падуга** — криволинейная (вогнутая) поверхность, создающая плавный переход от плоского перекрытия, плафона, к стене.

**Эркер** — часть внутреннего помещения, выступающая наружу из плоскости стены как небольшой застекленный (в плане — прямоугольный, полукруглый, треугольный, многогранный) выступ.

**Кессоны** — небольшие углубления, чаще всего в форме квадрата, на поверхности свода или потолка.

**Пилоны** — массивные столбы, обычно прямоугольного сечения, являющиеся опорой перекрытий или оформляющие въезд на территорию усадьбы или парка.



Интерьер «Кертнер-бара». Вена, Австрия



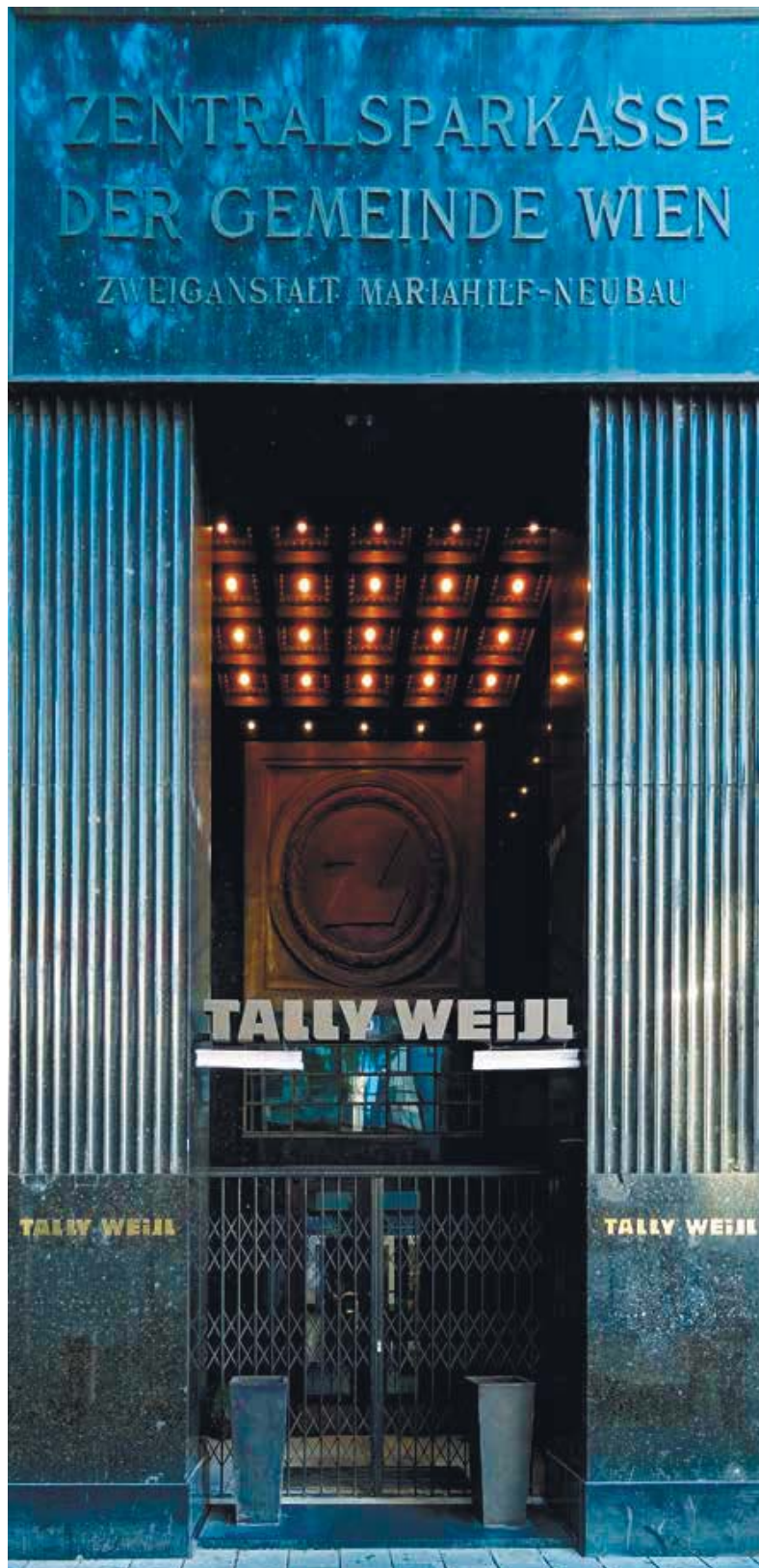
Портал «Кертнер-бара»

Приглушенный свет, диваны из натуральной кожи, благородное сочетание стеновых панелей из красного дерева с изысканными бронзовыми деталями и текстурой камня создают удивительный эффект просторного респектабельного зала. В дизайне «Кертнер-бара» в полной мере проявляется неизменный «стиль Лооса», где отчетливо видна эстетика грядущего ар-деко и построек гения архитектуры модернизма Миса ван дер Роэ. Упрощенный вариант стилистики «Американского бара» Лоос использует в решении кафе «Капуа» (1913), позже претерпевшем несколько реконструкций, а затем полностью утраченном.

Тесная связь Адольфа Лооса с индустрией моды прослеживается, начиная с его публицистики, где он отмечает близость одежды и архитектуры в их эволюции и назначении, считая, что первое и второе базируется на традициях, навыках и привычках, смена которых происходит в соответствии с практическими требованиями времени. По мнению Лооса, одежда наравне с архитектурой призвана обеспечить максимальный комфорт и пристойный внешний вид без декоративных излишеств: «Современный человек нуждается в платье лишь как в маске...» Проводя параллели между конструированием одежды и проектированием



Ручка входной двери «Кертнер-бара»



Портал отделения Центрального банка. Вена, Австрия



Портал магазина мужской одежды «Книце». Вена, Австрия

зданий, зодчий неоригинален; так рассуждали и другие художники его времени — П. Беренс, Р. Римершмид, А. ван де Вельде, Г. Мутезиус — в Германии, Й. Хофман и К. Мозер — в Австрии. Правда, они обнаруживали аналоги архитектурных форм в сложносочиненной женской одежде, а не в лаконичном мужском костюме. Великолепно разбираясь в тонкостях портновского дела, качестве и типах тканей, истинный денди Адольф Лоос с момента приезда в Вену активно сотрудничает с представителями лучших домов мужской моды. Он получает заказ на проект фасада и интерьера торговых площадей фирмы по продаже мужской одежды и аксессуаров «Книце». Первый магазин открывается в Вене (1909–1913), а затем в 1927 году на Елисейских Полях в Париже. Впрочем, контакты Лооса с предпринимателями не ограничиваются одним лишь миром моды. Он также занимается оформлением витрин и интерьеров галантерейного магазина З. Штайнера (1907) и магазина М. Штейна по продаже юридической литературы (1912), получившего свое название по фамилии прежнего владельца — Фридриха Манца.

В работе над проектами торговых точек Лоос применяет одинаковую композиционную схему решения входного портала, чье главное преимущество



Портал магазина юридической литературы «Манц». Вена, Австрия



Вилла Карма. Вид со стороны подъездной дороги. Кларанс, Швейцария



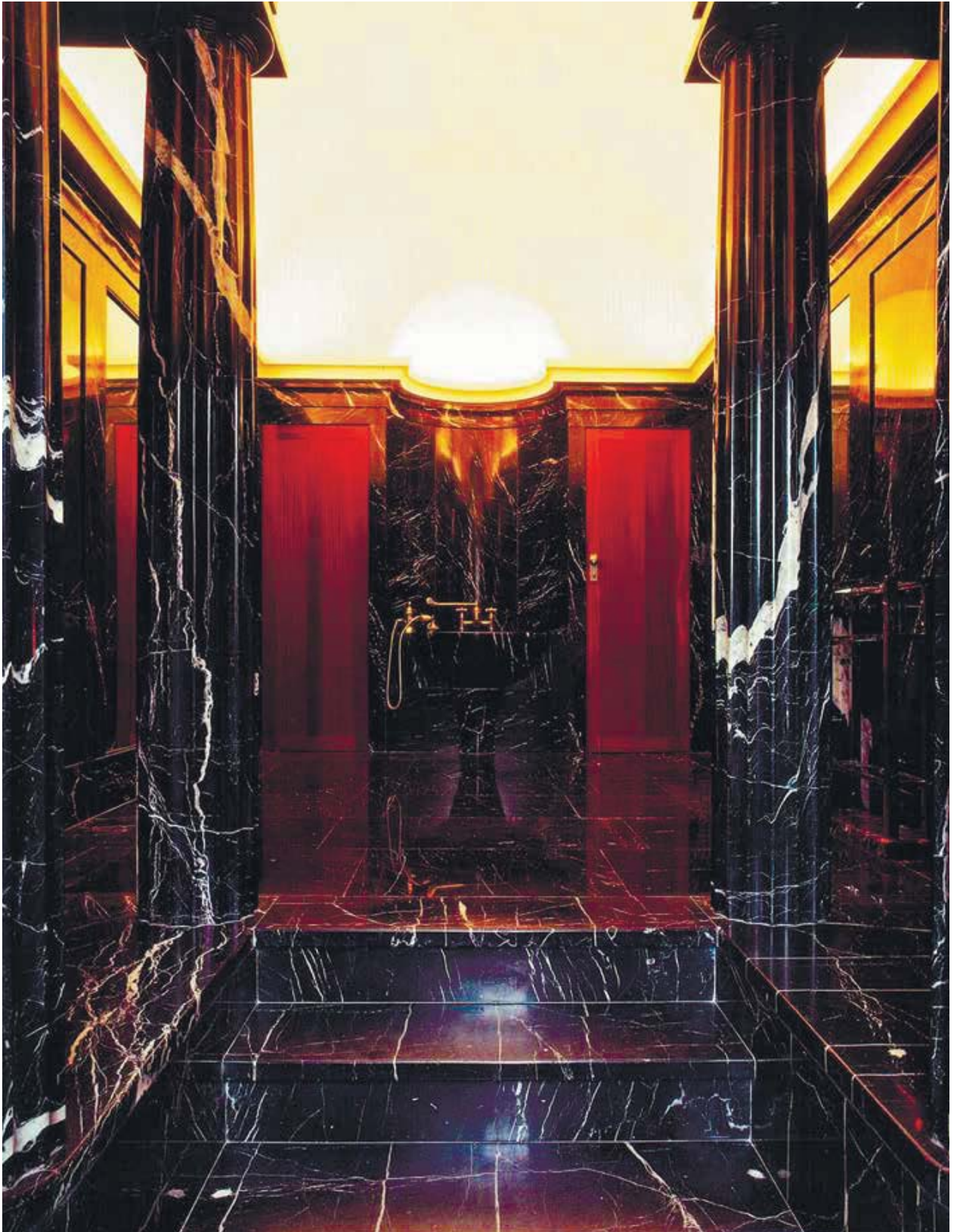


Вилла Карма. Вид со стороны Женевского озера

заключается в четкости и быстроте информирования покупателей о предлагаемой продукции. Одностворчатую дверь, помещенную в нише глубиной до одного метра, фланкируют витрины. Над входом закреплены крупные буквы названия марки, а по двум сторонам от них расположен ее логотип в виде герба.

С 1898 года Лоос активно консультирует владельцев фирмы «Голдман и Салач», отвечая за дизайн ее магазинов. Возведение одноименного шестиэтажного торгового дома на Михаэлерплатц (1909–1912), известного ныне как Лоос-хаус, мгновенно приносит архитектору европейскую славу. Работа Лооса в сфере делового интерьера через некоторое время продолжилась. В 1914 году он получает заказ от Центрального банка на оформление одного из отделений, где присущая стилю зодчего декоративная строгость была особенно уместна. Примечательно, что в основу композиции главного операционного зала положен упрощенный вариант проекта кафе «Капуа», реализованный годом раньше.

Предложенные Лоосом фасадные решения хозяину виллы Карма казались излишне строгими. Эстетические разногласия и постоянные конфликты с заказчиком вынудили зодчего покинуть строительство, и его завершил швейцарский архитектор Хьюго Эрлих



Вилла Карма. Интерьер входа в зону ванных комнат



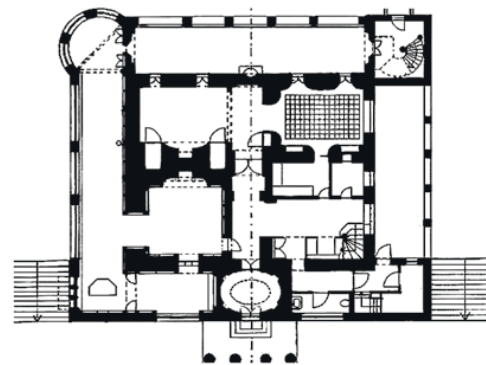
Вилла Карма. Интерьер вестибюля



Вилла Карма. Фрагмент портика перед входом в вестибюль

Все же приоритетной для Лооса всегда остается тема рационального и комфортного жилья. Она максимально раскрыта в проектировании коттеджей с небольшим приусадебным участком. Отношение мастера к индивидуальному жилищу созвучно позиции великого Ф. Л. Райта, основателя школы органической архитектуры, создателя «Домов прерий», в рамках собственной концепции о единении природных и архитектурных форм. Об этом можно судить по высказываниям Лооса в статье «Учиться жить» (1921), затрагивающей вопросы освоения жилых пространств: «Каждый бедный либо богатый стремится к собственному очагу. И пусть даже это будет коттедж, разваленная хижина с нависающей соломенной кровлей!» Выполненные по проектам Лооса частные городские дома будут подробно рассмотрены в отдельных главах, а сейчас обратимся к его загородным постройкам.

В кругу ранних работ Лооса особо значима вилла Карма (совместно с арх-ром Х. Эрлихом, 1904–1906), стоящая на берегу Женевского озера близ Монрё. Здесь он апробирует то, что будет развивать в дальнейшем: синтез изысканной простоты архитектурных форм и немислимой роскоши интерьеров. Владелец старой виллы Карма венский профессор психиатрии Теодор



Вилла Карма. План и разрез



Сельский дом П. Кунера. Пайербах, Австрия



**Архитектурный ордер** — художественно осмысленная переработка каменной стоечно-балочной конструкции, закреплённая традицией в нескольких вариантах, отличающихся общим характером композиции, строго установленным составом, формой и взаиморасположением элементов, а также профилями (обломами) и орнаментом. Различаются: дорический, ионический, коринфский, тосканский, композитный.

**Лоджия** — включенное в общий объем здания помещение, которое вместо наружной стены имеет аркаду, колоннаду или парапет.

**Терраса** — открытое с одной или нескольких сторон пространство вне основного объема здания, ограниченное колоннадой, парапетом, балюстрадой или решеткой. Может быть открытой или с крышей на опорах.

**«Лежачее» окно** — 1. Трехстворчатое окно, центральная широкая часть которого закреплена наглухо, а узкие боковые открываются в вертикальном положении. Впервые применены американскими архитекторами чикагской школы. 2. Окна, развернутые по горизонтали, придававшие особый, авангардный, колорит зданиям начала XX века.

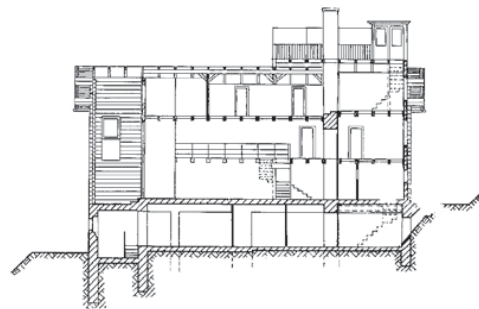
Бир поручает Адольфу Лоосу ее реконструкцию. Стилевое решение виллы принадлежит классицистической тенденции модерна. Шarm лаконичному внешнему облику придают неброские детали: закрепление угла, ориентированного на водную гладь, полуцилиндрическим объемом; оформление главного входа *портиком* с колоннадой *дорического ордера* и повтор аналогичных четырех колонн в обрамлении *лоджии*; завершение угловых частей плоской крыши небольшими изящными *террасами*. Благодаря ритмично расположенным оконным проемам на фоне белого штукатурного фасада вилла воспринимается легкой и изящной с любой точки обзора. В границах одной фасадной плоскости присутствуют различные по размеру «лежачие» и квадратные окна, небольшие проемы и полосы с мелкой расстекловкой. Такое неожиданное сочетание усиливает оригинальный художественный образ постройки. Интерьеры виллы выполнены в духе ар-деко с применением различных типов мрамора, позолоченной мозаичной плитки, красного дерева, листовой меди и бронзы. В декоре ванных комнат встречаются элементы ордера, а в библиотеке — прямоугольные витражи, чьи квадратные цветные стекла образуют геометрический рисунок. Колористическое решение помещений базируется на



Интерьер сельского дома П. Кунера

контрасте белого, черного и красного. Наравне с художественными достоинствами вилла Карма интересна использованием плоской кровли в качестве мест для отдыха. Проектируя эти зоны, Лоос на двадцать лет опережает модерниста Ле Корбюзье. В знаменитом манифесте «Пять отправных точек современной архитектуры» (1926) устройство плоской крыши-террасы является одним из провозглашенных им принципов.

Тему индивидуального загородного жилья мастер продолжит в двух проектах сельских домов: Клары Шпаннер в Гумпольдскирхене (1923) и венского фабриканта Пауля Кунера в Пайербахе (1930). Они расположены в горно-равнинной местности Нижней Австрии, и Лоос искусно вписывает их в природный ландшафт. Дом Шпаннер представляет асимметричную композицию разновысотных призматических объемов: трехэтажного вертикального и двухэтажного горизонтального. При небольших абсолютных размерах здание кажется значительным и напоминает корабль. Дом Кунера стоит поперек крутого живописного холма, поросшего лесом, и похож на альпийскую хижину. Основной материал обеих построек — дерево, а наземные террасы и цокольные этажи сложены из натурального необработанного камня. Концепцию сельского дома Лоос



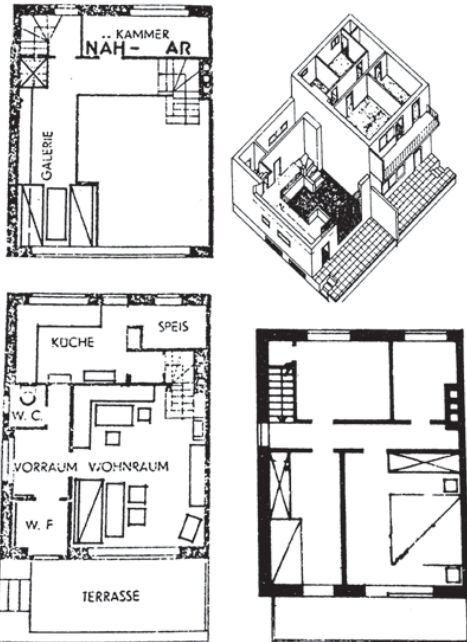
Сельский дом П. Кунера. Разрез



**Портик** — выступающая часть здания, образованная колоннадами, несущими перекрытие; как правило, завершается фронтоном.



Дом в поселке Веркбунда. Вена, Австрия



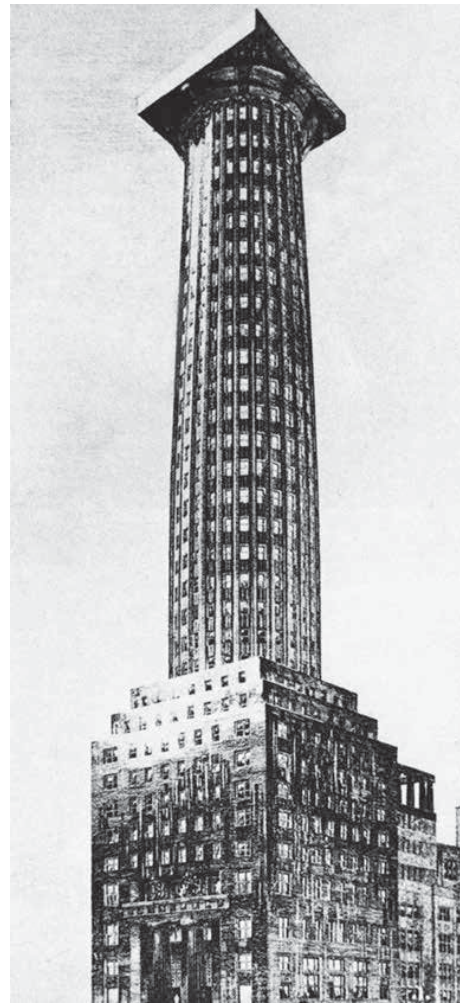
Дом в поселке Веркбунда. Планы и трехмерная модель

поддерживает обращением к традиционной двускатной кровле и широкому выносу карнизов.

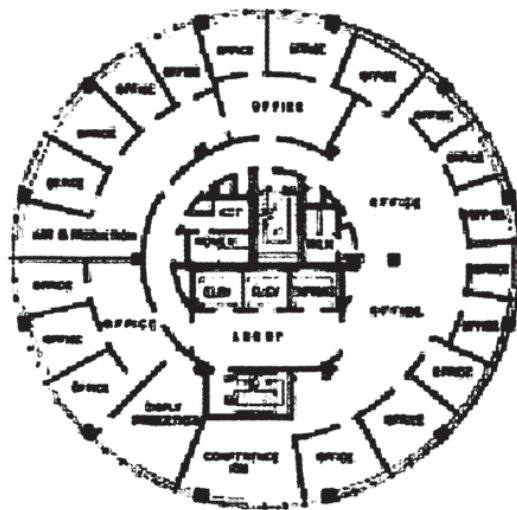
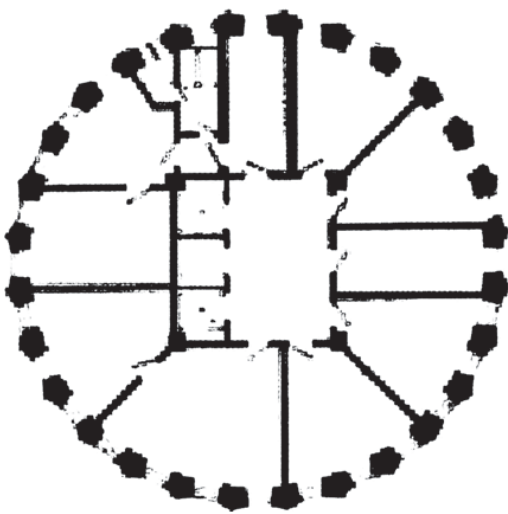
На фоне современных тенденций в архитектуре — курса на рационализацию и поиска новых принципов в сфере массового жилого строительства — закономерен профессиональный интерес Лооса к многоквартирному жилью. Высоко ценя главные преимущества частных особняков — камерность, повышенный комфорт и обособленность, Лоос успешно адаптирует композиционные приемы проектов индивидуальных домов к жилищу совершенно иного типа. Крыши-террасы, разноуровневые зоны в пределах одного этажа, совмещение нескольких функций в одном помещении и отсутствие четких границ между комнатами были призваны создавать атмосферу собственного дома. Будучи главным архитектором муниципального строительного бюро, в соавторстве с Х. Майером он возводит для рабочих Хойберг (1920–1922) — комплекс растянутых в ширину и объединенных между собой двухэтажных домов с плоскими крышами. Лоос также запатентовывает идею «Дома с одной стеной» (1921) для его дальнейшего серийного изготовления, но в связи с дороговизной

этот проект не получает признания. Повторно образец доступного типового жилья архитектор (совместно с Г. Кулькой) демонстрирует в экспериментальном поселке Веркбунда (1930–1931), состоящем из семидесяти авторских домов именитых и молодых мастеров. В 1932 году его территория на восемь недель получает статус Международной выставки европейской авангардной архитектуры, а затем становится обычным жилым кварталом пригорода Вены. Тогда же по проекту Лооса в чешском местечке Наход вырастает рабочий поселок Баби (1931). Под плоской кровлей домов, рассчитанных на пять семей, располагались типовые ячейки двухэтажных квартир.

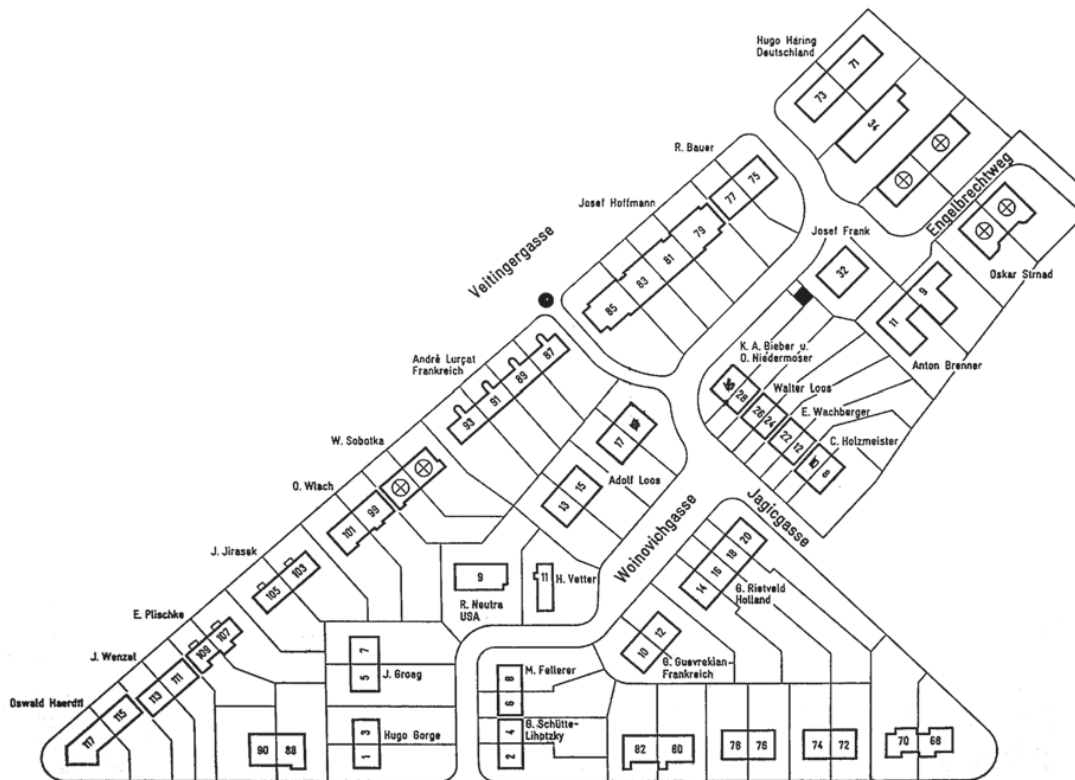
Притом что карьера художника складывается вполне успешно, множество его проектов остается лишь на бумаге. Для понимания неоднозначного творчества Лооса очень важно рассказать о тех, где проступает его традиционализм. Страстно декларируя идеи нового подхода к современному жилищу, в разработке административных зданий мастер неожиданно прибегает к классическим объемно-пространственным композициям и традиционным средствам выразительности. В первую очередь речь идет о проекте здания Военного министерства в Вене (1907). Участникам объявленного на него конкурса поставили неперемное условие — включить в проект памятник маршалу Радецкому, установленный перед прежним строением. Лоос избирает сложную композиционную схему, ядром которой становится *курдонёр* со статуей в центре. Архитектурные формы постройки нарочито укрупнены, но



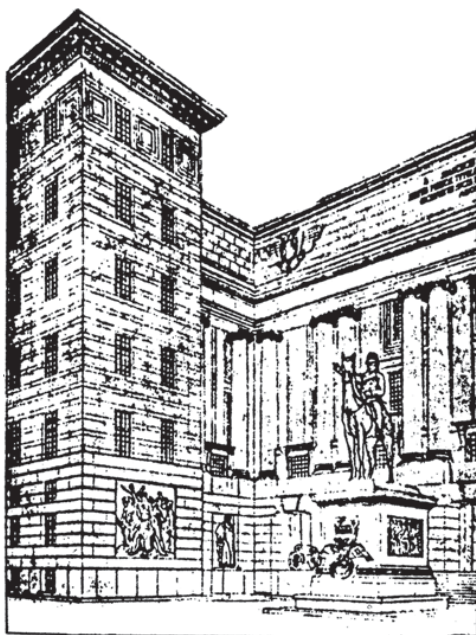
Проект Дворца печати «Чикаго трибюн»



Проект Дворца печати «Чикаго трибюн». План



Выставка Веркбунда. План участка с указанием авторов домов



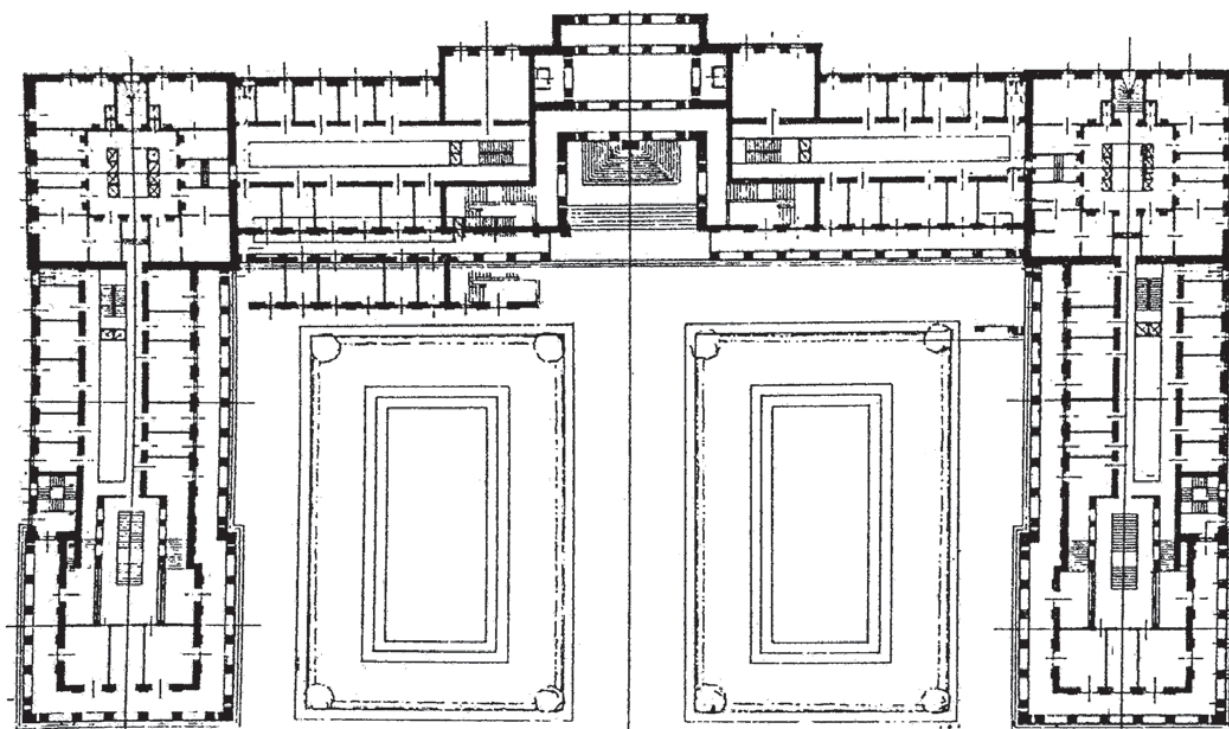
Проект Военного министерства

декорация фасадов классицистична — цокольный этаж выделен горизонтальным *рустом*, а последний трактован как массивный *фриз* с тяжеловесным карнизом; фасадная плоскость в глубине парадного двора оформлена монументальной колоннадой *гигантского ордера*. Лоос выбирает логичный, но не столь актуальный для эстетики начала века путь визуализации военной мощи. Даже соответствуя заданному brutальному образу, архитектура здания силового ведомства ощущается как архаичная.

Попытка Лооса согласовать мотивы античного зодчества с современной архитектурой наблюдается в проекте монументального комплекса в честь императора Франца Иосифа (1916–1917). Аллюзия к Пергамскому алтарю в центральной части композиции и фланкирующие ее шестнадцатиэтажные небоскребы абсолютно лишены высотной и пластической связи. На фоне низких построек с ионическими колоннами громады призматических объемов с нерасчлененной поверхностью фасадов и сеткой оконных проемов в виде бойниц выглядят оппозиционно и нелепо.

Юбилей старейшего американского издания «Чикаго трибюн» послужил поводом для возведения в честь этого события Дворца печати (1922). В конкурсе проек-





Проект монументального комплекса в честь императора Франца Иосифа. План

тов «самого красивого здания мира» участвовали тридцать две страны. Разумеется, амбициозный Лоос не остался в стороне от престижного мероприятия и энергично взялся за работу, определив главным не функциональный аспект, а символический и репрезентативный. В его замысле Дворца печати сквозит желание создать синтетический образ монумента-небоскреба, где стилистика здания заявляет о блестящих достижениях американской школы, а гипертрофированные классические формы символично утверждают высшую ценность европейской архитектурной традиции. В духе ар-деко он проектирует гигантскую **каннелированную** дорическую колонну-небоскреба на многоэтажном ступенчатом пьедестале. Оформляя вход, мастер цитирует древнегреческий **храм в антах**, заменив **фронтон** двумя крупными скульптурами над каждой из колонн. Для усиления эффекта монументальности сооружения в облицовке зодчий предполагал использовать черный полированный гранит без каких-либо вкраплений. Заданная цилиндрическая форма основного объема вынудила Лооса игнорировать принцип целесообразности и функциональной оправданности в планировке офисных и технических зон. Размещение коммуникаций с лифтами в сердцевине постройки привело к

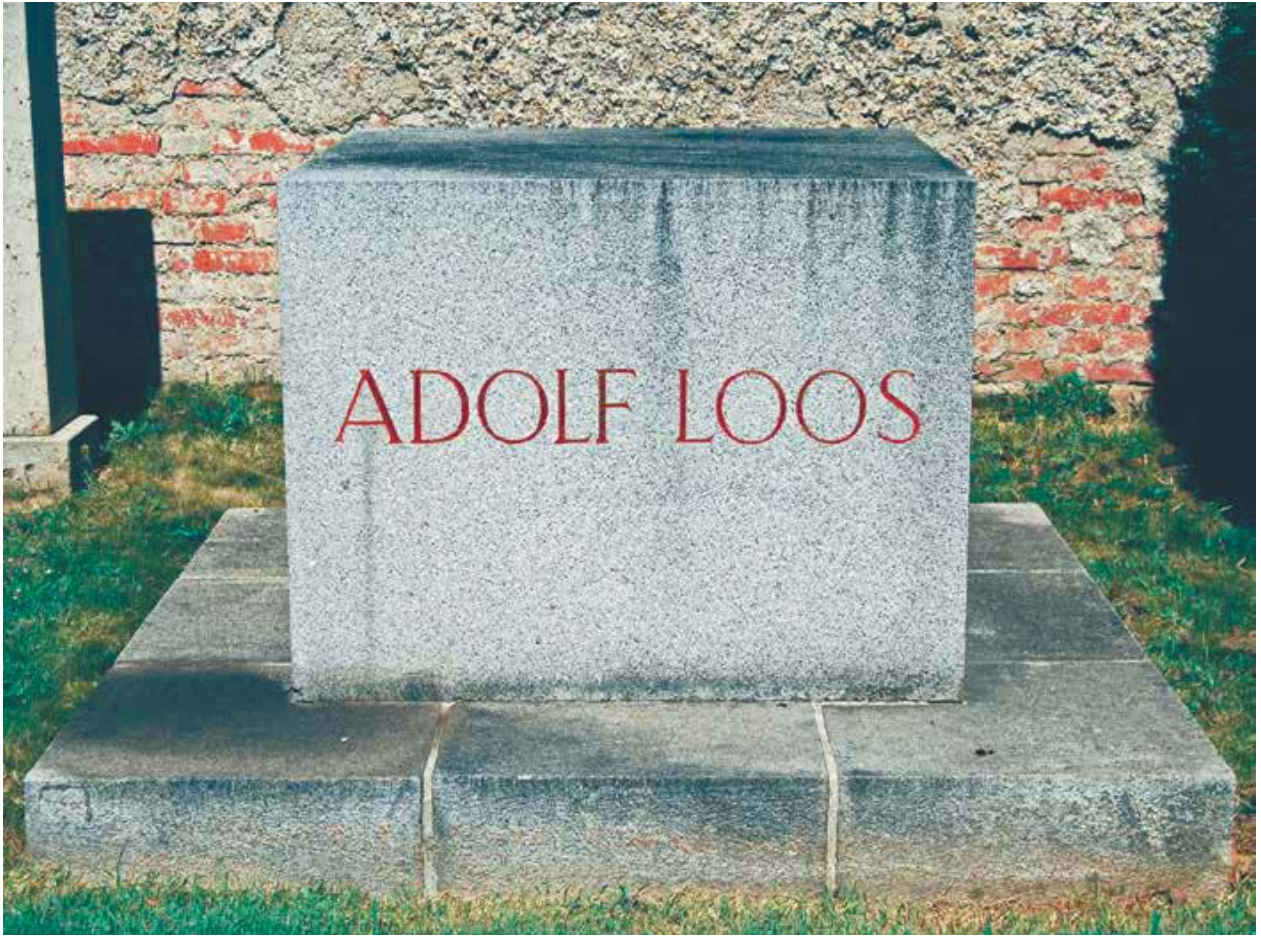


**Курдонёр** — парадный двор перед усадебным домом, дворцом, особняком, ограниченный с трех сторон корпусом с боковыми крыльями. Отделяется от улицы оградой с воротами.

**Руст, рустовка** — рельефная кладка или облицовка здания, придающая ему особую массивность и оживляющая игрой света и тени. Иногда рустовку фасада имитируют штукатуркой. Разбивку стен на прямоугольные или полосы называют дощатым рустом.

**Фриз** — 1. Средняя часть антаблемента, расположенная между архитравом и карнизом. 2. Декоративная полоса, идущая по верху стены.

**Колоссальный ордер (гигантский)** — один из двух типов декоративного ордера. В отличие от малого (поэтажного) имеет размер в несколько этажей.



Могила А. Лооса. Центральное кладбище. Вена, Австрия



**Каннелюра** — вертикальный желобок на стволе колонны или пилястры.

**Храм в антах** — древнейший тип греческого храма. Вход в храм представлен двумя колоннами, расположенными между антами (выступами боковых продольных стен здания). Анты в классический период обрабатывались как пилястры, и фасад храма имитировал четырехколонный портик.

**Фронтон** — чаще всего треугольное, образованное двумя скатами и карнизом завершение фасада здания, колоннады или портика. Изящные фронтоны могут быть размещены над окнами, дверьми и нишами.

резкому уменьшению полезных площадей, большая часть которых получила неудобную форму и плохую инсоляцию. Кроме того, оставалась нерешенной проблема технического исполнения проекта. В итоге его сочли неудачным и отклонили невзирая на вычурность и помпезность.

Единственным проектом Лооса, чья будущая реализация была абсолютно гарантирована, становится чертёж надгробия для собственной могилы (1931). Памятник с лапидарной надписью «ADOLF LOOS» устанавливают в 1933 году — сразу после кончины его знаменитого автора. В композиции чистых геометрических форм необработанного светлого камня неизменно звучит «стиль Лооса». Причисляя лишь монумент и надгробие к «малой части архитектуры, принадлежащей искусству», он создает «печальный» проект как рационалистический манифест. Концептуальный памятник на могиле великого Лооса из финальной точки творческого пути навсегда превращается в многоточие.



## Частные особняки в Вене

Все проемы уличного фасада отличны друг от друга

Столбы ограды палисадника вдоль уличного фасада выполнены аналогично массивным парапетным тумбам в ограждении плоской крыши и балкона

Окна и двери бокового фасада находятся в разноуровневых и разнофункциональных помещениях, а потому выглядят хаотично разбросанными по фасадной плоскости проемами, чьи форма и размер совершенно различны

В доме Штайнера функциональная крыша-терраса пока отсутствует. В венских частных особняках она появится чуть позже — в доме Шоя



Дом Х. Штайнера. Вена, Австрия



Объединение в одной постройке двух типов крыш — скатной мансардной и плоской — придает дому Штайнера необычный облик

Благодаря симметричным ризалитам дом достаточно вытянут в глубину приусадебного участка, а садовый фасад защищен от уличного шума и пыли

Объем одного из помещений первого этажа вынесен за пределы фасадной плоскости в виде прямоугольного в плане выступа, чья верхняя грань позволила обустроить террасу на втором этаже

Со стороны сада здание имеет три этажа и представлено совершенно иначе

На первом этаже, ближе к садовой зоне расположено единое помещение длиной 12,5 м. Оно одновременно выполняет функцию столовой, гостиной и музыкальной комнат



Дом Х. Штайнера. Уличный фасад



Дом Х. Штайнера. Садовый фасад

Рациональный и функциональный подход к обустройству жилища заставил Лооса разработать комплексную систему организации внутреннего пространства. В проекте особняка зодчий не репрезентирует его владельца через эффектные архитектурные формы или своеобразие интерьеров. Лоос всегда ставит перед собой задачу достичь наиболее экономичного решения пространства, где исключительно важен комфорт и гигиена. Раскрывая многие положения своих предыдущих высказываний, в статье «Архитектура» (1911) Лоос отмечает: «Произведение искусства стремится вырвать человека из привычного круга удобств. Дом же служит созданию удобств. Произведение искусства указывает человечеству новые пути и устремлено в будущее. В отличие от этого дом нацелен на настоящее».

Одним из первых зодчий выдвигает тезис о том, что функцией обусловлены не только форма, размер площади и степень освещенности помещения, но и его высота. Лоос использует трансформацию кубического объема путем оригинальных врезок, галерей, ступеней и лестниц, превращая пространство дома в сложную структуру. Архитектор с гордостью отмечал, что ни одна фотография не способна передать яркий, отчасти театральный эффект его искусно выстроенных интерьеров. Лишенное

видимых границ открытое пространство экономично согласованных разновысотных помещений именуется «пространственным планом» (RAUMPLAN). Одна из цитат Лооса метафорично раскрывает это понятие: «Корабль — образец современного дома. Здесь оптимально используется все пространство. Никакого разбазаривания площадей. Сегодня, когда так подорожала земля под строительство, каждый клочок должен разумно эксплуатироваться». Планы построек зодчего действительно свободны и рационалистичны, но они совершенно не прочитываются снаружи, и здание оказывается единичным знаком, а не текстом. Композиции замкнуты и сознательно противопоставлены внешнему пространству. Геометрическая оболочка обволакивает инертный куб, создавая прочный футляр, а не модернистскую подвижную плоскость, распадающуюся на квадратики, скользящие в разные стороны. Однако, взывая к очищению поверхности от декора, Лоос, безусловно, прогрессивен. Ведь чистая поверхность — метафора пространства, а именно ему наравне с формой подчинен весь XX век.



Дом Г. Шоя. Разрезы



Дом Г. Шоя. Уличный фасад



Дом Г. Шоя. Уличный и боковой фасады





Фрагмент интерьера дома Г. Шоя

Дом Хьюго и Лили Штайнер (1910) — один из самых знаменитых особняков Адольфа Лооса. По существовавшим в то время правилам застройки в пригородном районе Хитцинг разрешалось возводить только одноэтажные виллы, но Лоос умело обходит это распоряжение. Со стороны улицы дом Штайнера предстает симметричным одноэтажным объемом с медной крышей в четверть огромного цилиндра, а садовый фасад обнаруживает трехэтажное здание с двумя *ризалитами*. Прямоугольный выступ с террасой, нарушая симметрию боковых фасадов, перекликается с объемом *мансарды* над входом. Игра простых архитектурных форм, крупные квадратные и «лежачие» проемы без обрамлений на фоне гладко оштукатуренных поверхностей первично вызывают ассоциацию с утилитарными постройками. Но затем восприятие необычного стильного здания меняется, и дом Штайнера становится ярким воплощением функциональной концепции жилья. Исполненный в рационалистическом духе особняк при этом не лишен живописности, достигнутой различием фасадов и динамикой геометрических форм. Интерьер дома Штайнера схож с ранними работами Лооса в квартирах доходных домов. На цокольном этаже располагается единое, вытянутое на 12,6 метра жилое пространство, где зонирование на столовую, гостиную и



**Ризалит** — выступающая часть фасада здания по всей его высоте. Составляет единое целое с основной массой здания.

**Мансарда** — чердачное помещение под высокой крышей, используемое в качестве жилого. Мансарды дают дополнительные площади, а мансардные крыши оживляют облик здания. Помещение получило свое название от имени французского архитектора Франсуа Мансара, разработавшего конструкцию ломаной крыши.

**Зиккурат** — возводившееся в Двуречье в VII в. до н. э. культовое сооружение в виде установленных друг на друга усеченных пирамид, на вершине которого находилось святилище. Самым большим зиккуратом считается Вавилонская башня — огромный семиступенчатый храм.

**Зофорный фриз** — в античной архитектуре фриз, расположенный снаружи по периметру здания и украшенный рельефами.

**Пергола** — беседка или открытая галерея, представляющая собой ажурную конструкцию из ряда поставленных друг за другом арок, рам или парных столбов, перевязанных сверху и увитых зеленью. Относится к малым архитектурным формам.



Дом О. Штоссла. Фасад

Термин «**RAUMPLAN**» введен современником Лооса архитектором Генрихом Кулкой. Этот метод пространственной композиции он впервые детально описал в своей книге «Адольф Лоос», изданной в Вене в 1931 году

музыкальную комнаты осуществляется только при помощи мебели. Согласно функциональной схеме помещения в особняке делятся на обслуживаемые и обслуживающие. Первые предназначались для жизни хозяина и его друзей, вторые составляли группу служб. Обслуживаемое пространство четко отделено от обслуживающего, расположенного в подвале или на верхних этажах под кровлей.

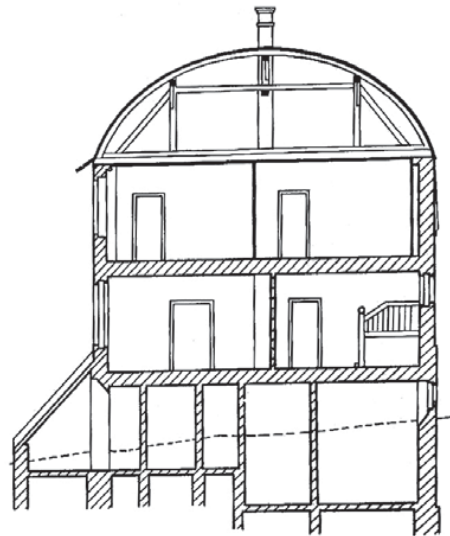
Дом Гюстава и Хелен Шой (1912) сыграл важную роль в эволюции архитектуры начала XX века. Ступенчатый абрис постройки намечает тенденцию ар-деко, а суровая пластика гладкого кубического объема и четкое сопоставление плоскостей вполголоса заявляют о будущей эпохе модернизма. Также дом Шоя становится вторым после виллы Карма европейским примером использования крыши как открытой террасы. Достоинства плоских крыш Лоос оценил, будучи в Америке, и по возвращении в Австрию стал их активным пропагандистом. Подобная *зиккурату* ступенчатая форма особняка явно противоречила местным традициям конструкции кровли, что вызвало серьезное недовольство. Общественность поставила вопрос законности возведения в Вене зданий такого типа, настойчиво требуя остановки строительства. Но архитектор с легкостью мотивировал нестандартное решение необходимостью устройства отдельных выхо-



Дом Хорнера. Уличный и боковой фасады

дов на террасы из спален обоих этажей, так как часть дома хозяин планировал сдавать в аренду. По требованию Шоя второй этаж здания был абсолютно изолирован, и особняк получил два автономных входа — с улицы и с садовой террасы. Они расположены на разных осях, ничем не акцентированы, а потому ни один из них не имеет статуса главного. В отличие от дома Штайнера в доме Шоя комнаты размещены несимметрично. Некоторые оконные проемы устроены там, где они практически не нужны и выполняют исключительно декоративную функцию.

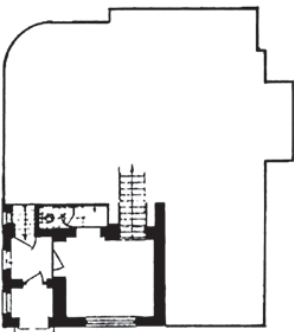
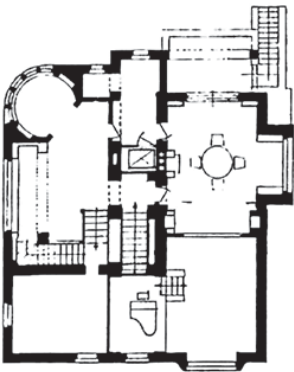
Дом писателя Отто Штосла (1911–1912) в сравнении с предыдущими работами Лооса выглядит очевидным шагом назад. Его национально-романтический образ напоминает и особняки, построенные на рубеже веков в Дармштадской колонии художников во главе с Й. М. Ольбрихом, и ранние венские дома Й. Хоффмана. Два верхних этажа размещены под традиционной черепичной крышей. В мансардной зоне расположена терраса с выдвинутым на ширину карнизов эркером в форме трапеции. Минимальные сведения об этом проекте указывают лишь на то, что пространственное положение дома обусловлено выбором оптимальных условий освещения всех комнат в зимний период.



Дом Хорнера. Разрез



Дом К. Штрассера. Уличный фасад



Дом К. Штрассера. Планы

Дом Хорнера (1913) также близок композиции сооружений Ольбриха. Кубический объем с полуцилиндрическим скатом крыши, мансардный этаж, прямоугольный эркер над входной зоной в виде лоджии, асимметрия и компактный план в целом создают ощущение старомодной постройки.

Особняк венского промышленника Карла Штрассера (1919) — результат реконструкции трехэтажного дома 1896 года. Через трудности размещения различных по функциям комнат в прежнем архитектурном объеме проходит кристаллизация «пространственного плана» Лооса, и потому в доме Штрассера он прекрасно разработан. Здесь впервые появляется большой холл, к которому стянуты все помещения. Пространство использовано предельно рационально с применением разноуровневых зон для его экономии. Там, где потребовалось расширение площади, зодчий проектирует прямоугольный эркер, продляя по фасаду линию его выступа узкой открытой террасой.

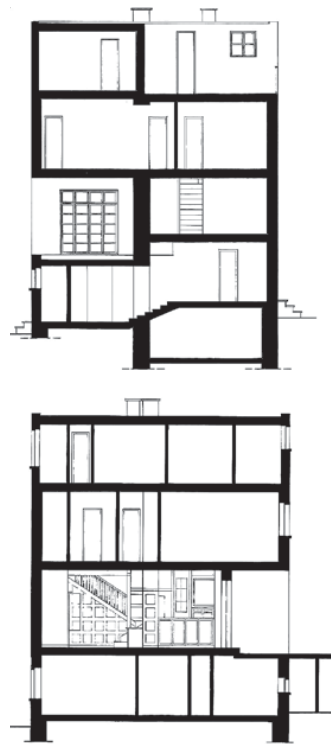
С точки зрения лоосовского принципа безорнаментальности в доме Штрассера привлекают внимание два помещения. В столовой, облицованной светло-красным



Дом И. Руфера. Фрагмент уличного фасада

ониксом, проходит барельефный потолочный фриз, а в зале для музицирования можно встретить аллюзию к архитектурному ордеру — мраморный столб, напоминающий колонну. Это зримо подтверждает то, что Лоос все же не был ортодоксальным сторонником пуризма — в отдельных случаях орнаментальный и пластический декор ему вовсе не чужд.

Вехой в развитии концепции «пространственно-го плана» Лооса считается дом Иосифа и Марии Руфер (1922). Четырехэтажная постройка приближается к идеальным кубическим пропорциям, куда максимально экономно вписаны жилые и обслуживающие помещения. Для обустройства открытой террасы Лоос вырезает часть объема последнего этажа. В уровне первых двух этажей высоты перекрытий различны, внутри остальных — тождественны. При отсутствии жестких планировочных осей связь комнат устанавливается через композиционные узлы, чью роль играют самые высокие помещения. Пространство дома организовано вокруг призматического столба в центре строения. Он служит опорой для лестниц и одновременно выполняет функцию короба, где проведена газовая и отопительная



Дом И. Руфера. Разрезы



Дом И. Руфера. Уличный и боковой фасады

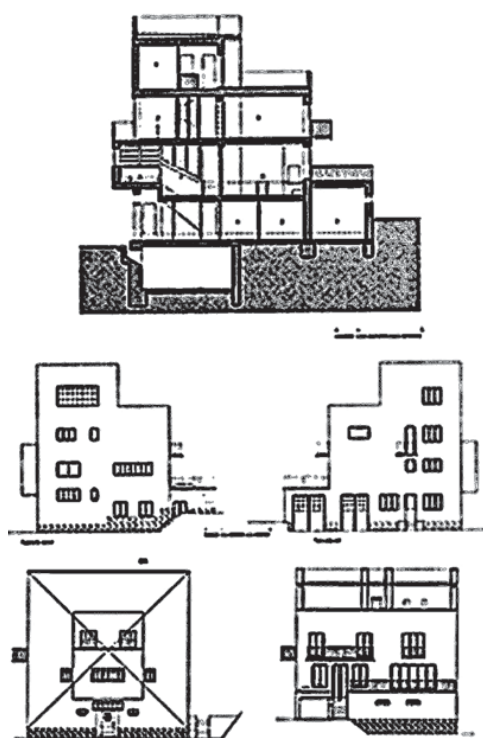


Дом Рейтлера. Уличный фасад

системы, а также скрыты водопроводные трубы и электропроводка. На второй этаж ведет наружная деревянная лестница. Главное место в доме занимают столовая, музыкальная комната и библиотека, расположенные в двух уровнях и объединяющие первый и второй этажи. Оконные и дверные проемы, следуя свободной планировке внутренних пространств, разбросаны на фасадных плоскостях совершенно произвольно. При этом один из фасадов Лоос декорирует репликой фрагментов *зофорного фриза* Парфенона. Претенциозную деталь на пуристической поверхности стены Лоос оставляет без комментариев. Можно только предположить суть его замысла: или, откровенно эпатируя зрителя, своеобразно напомнить об истоках и традиции, или, напротив, высказать иронию по отношению к ней.

В том же 1922 году Лоос занимается перестройкой дома Рейтлера. Центральный ризалит уличного фасада и некоторая хаотичность в расположении окон тонко смягчают общую строгость здания. Постройка выполнена с исключительным вкусом и даже через столетие не утратила современности облика. В 1936 году планировка дома претерпела существенные изменения: его разделили на две семьи, но, к счастью, это никак не отразилось на экстерьере.

В проекте частного особняка, несмотря на заботу о гигиене жилища, Лоос всегда подчеркивает социальную иерархию. Площадь спальни для хозяев варьируется от 25 квадратных метров, а для слуг — до 10–12 квадратных метров



Дом Х. Моллера. Разрез



Дом Х. Моллера. Уличный фасад

Во внутренней отделке дома Моллера для облицовки стен столовой применен травертин, музыкальная комната обшита панелями из дуба, а Малый салон — сатиновым деревом. В декоре столовой также использованы красное дерево, силезский сиенит и греческий мрамор «Чиполлино». В стены встроены аквариумы

Среди реализованных проектов венских частных особняков «RAUMPLAN» Лооса достигает апогея в доме Ханса и Энн Моллер (1928). Здание в четыре этажа имеет компактный прямоугольный план, а пространственная композиция из ступенчатых объемов несколько напоминает дом Шоя. Однако эта постройка теснее связана с садовой зоной, менее замкнута и статична — ее оживляют лестничные спуски, ограждения террас и балконов, на крыше-террасе появляется *пергола*. Архитектурные формы дома Моллера аскетичны, но лишены сухости и монотонности. Кроме пространства, вырезанного из общего объема под просторную террасу и дополненного с той же стороны дома пристройкой гаража, Лоос выдвигает из куба объем галереи. В центре симметричного уличного фасада образуется прямоугольный эркер, чья нижняя грань служит козырьком над главным входом, а верхняя — маленькой террасой. Пространственное сочетание комнат в доме Моллера настолько усложнено, а уровни полов в пределах одного этажа настолько различны, что понятие «этаж» становится здесь слишком условным. Разница вертикальных отметок резче всего там, где расположены холл, столовая и музыкальная гостиная с выходом на террасу и в сад. Дом Моллера знаменит не только креативными формами современного функционального жилья, но и роскошью созданных Лоосом интерьеров.





Лоос-хаус



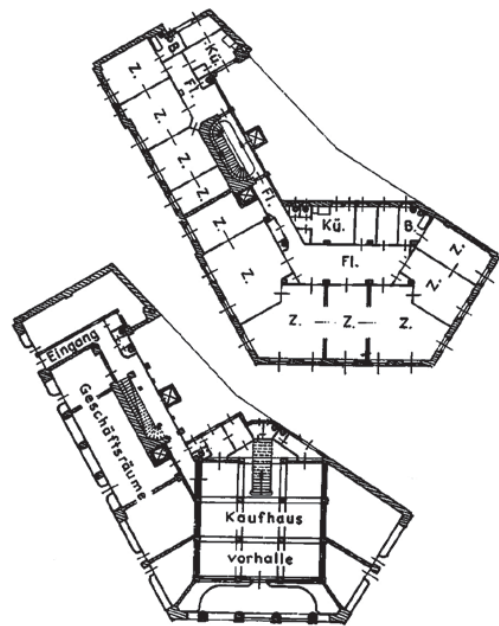
Лоос-хаус. Вид с Михаэлерплатц



Фрагмент главного фасада

Канторский дом фирмы «Голдман и Салач» в сердце Вены на Михаэлерплатц скандально знаменит. Вызвав шок у современников, он навсегда стал частью летописи мировой архитектуры, заслуженно приобретя звучное имя Лоос-хаус. Проект будущего здания в 1909 году намеревались выбрать путем закрытого конкурса, пригласив Лооса в числе девяти архитекторов. Последний ответил категоричным отказом, заявив, что по чертежам и макетам невозможно оценить замысел творца: «...о том, какими будут фасады, разговаривать абсолютно бессмысленно: впечатление, которое они будут производить, представляет себе только тот, кто их придумал». Выслушав резкие суждения зодчего о вреде конкуренции и безоговорочно приняв его убедительные аргументы, Лоосу доверили разработку проекта без конкурсного соперничества. Первым делом обозначив в контракте единоличное право решать, какими будут фасады постройки, мастер согласился обсуждать с заказчиком только план помещений с позиции экономии площадей, необходимого освещения и удобства рабочих мест.

Геометрическая форма отведенного под строительство участка на пересечении улиц Херренгассе и Кольмаркт изначально имела ряд особенностей. Для данного



Планы помещений Торгового дома «Голдман и Салач»



Фрагмент лоджии входа



Фрагмент главного и уличного фасадов

пространства проект трапецевидного в плане здания оказывается максимально разумным и эстетически выигрышным. Двум нижним этажам, предназначенным для торгового зала и ателье, надлежало выглядеть репрезентативно и служить рекламе заведения. Следуя классицистической традиции, Лоос акцентирует массивность зоны цоколя облицовкой из мраморных плит, а также оформляет лоджию входа четырьмя колоннами колоссального тосканского ордера с бронзовыми *базами* и *капителями*. На боковых фасадах аналогичные колонны фланкируют трапецевидные окна с мелкой расстекловкой. Над лоджией устроен полуэтаж — *антресоли* внутри угловой части дома, чьи окна расположены над ордерной декорацией. Их разделяет стальная балка перекрытия, вынесенная на фасад в виде *архитрава*. *Интерколумний* трех центральных пролетов значительно шире двух крайних, что визуально расширяет срезанный угол здания, а лоджия создает оптический эффект его повышения. Четыре верхних этажа, отданных под апартаменты, имеют типичные для построек Лооса гладко оштукатуренные фасадные плоскости с почти квадратными оконными проемами без обрамлений. Здание венчает простой карниз и высокая скатная крыша из меди.

Возведение необычного дома, чья декоративно насыщенная нижняя часть резко контрастирует с пуристичной верхней, сопровождалось постоянно растущим возмущением горожан. Нежный, утонченный и в то же время провокационный «стиль Лооса» был мало понятен современникам. В доме на Михаэлерплатц синтез классицистического и рационального как гетерогенное единство плоти женщины и рыбы в мифологической русалке казался им абсолютно недопустимым. Ведь ошеломляюще простое здание на Михаэлерплатц строилось напротив Хофбурга — колыбели монархии и образца помпезной барочной архитектуры. Неумолкавшая на эту тему пресса ежедневно пестрила критическими статьями, где одни иронично называли дом «безбровым», а другие считали вызывающее здание оскорбительным жестом в адрес императорской резиденции. Не стесняясь в выражении своего недовольства, христианско-социалистическая партия заявила, что новый дом «оскверняет Вену».



Фрагмент главного фасада



Фрагмент уличного фасада



С третьего по шестой этаж в Лоос-хаусе располагаются жилые помещения

Своеобразие выделенного под строительство участка определяет различие по протяженности каждого из трех фасадов

Протяженность главного фасада Лоос-хауса составляет 14 м

В облицовке нижней части здания использован полосатый зелено-розовый мрамор «Чиполлино», доставленный из Греции

Торговый дом «Голдман и Салач» (Лоос-хаус)



Цвет мраморной облицовки  
фасадных плоскостей  
согласуется с цветом  
медных листов крыши

Плоскость срезанного угла  
здания слегка углублена,  
за счет чего венчающий  
карниз получил необычную  
раскреповку

Бронзовые цветочные  
кашпо до сих пор  
закреплены по лоосовской  
схеме их размещения на  
фасадах

Колоннада лоджии  
визуально выравнивает  
незначительный перепад  
рельефа по линии  
срезанного угла здания



Интерьер центрального зала Торгового дома «Голдман и Салач»



Фрагмент лестницы Торгового дома «Голдман и Салач»

Главная претензия к Лоосу из уст обывателей и непрофессионалов, состоящая в том, что проект игнорирует близость Хофбурга, звучит абсурдно и некомпетентно. Зодчий прекрасно сознает бессмысленность и невозможность подгонки нового под старое в границах маленькой площади. При этом Михаэлерплатц как сжатая архитектурная пауза не допускает и откровенного контраста сплошных аскетичных форм с традиционными барочными. Тонкую связь с Хофбургом Лоос устанавливает путем применения ордера, подчиненного эстетике благородного материала. Именно текстура натурального камня инициирует диалог Лоос-хауса и дворца. Отсутствие поднятого угла за счет башенной надстройки вполне мотивировано — на таких небольших расстояниях акцент верхней части здания и осей фасадов всегда приводит не к согласованию, а к оппозиции построек. Узость улиц, на перекрестке которых размещен дом, заведомо исключает и пышную декоративную разработку фасадных плоскостей по всей их высоте. По мнению Лооса, «современный человек, который спешит по улицам, видит лишь то, что на высоте его глаз. Никто сегодня не имеет времени для рассматривания статуй на крышах».





Фрагмент интерьера помещений Торгового дома «Голдман и Салач»

Однако в сентябре 1910 года под неумным давлением общественности надзиравшая за городским строительством полиция прерывает отделочные работы с требованием незамедлительной переделки внешнего облика здания. Заказчикам предлагают анонсировать конкурс на иной вариант фасадов или рассмотреть альтернативный проект венского советника по строительству Ганса Шнайдера. Длительная борьба вокруг дома получает широчайший резонанс. Члены Союза архитекторов Австрии объявляют бойкот конкурсу на новые фасады, а крупные немецкие зодчие Л. Хофман и М. Дюльфер в свою очередь жестко критикуют предложение Шнайдера. Шестьсот печатных изданий в Австрии и за ее пределами остро реагируют на скандал, причем только три автора выступают на стороне венских властей. Напряженная атмосфера подрывает здоровье архитектора, и он отправляется на лечение в Италию. Возвращаясь из Рима в Вену, Лоос узнает из газет о создании в его отсутствие специальной комиссии для урегулирования сложившегося конфликта и решения дальнейшей судьбы скандальной постройки.

Финалом столь тяжелой для Лооса эпопеи становится экстренное выступление в знаменитом концертном зале

Адольф Лоос утверждал:  
«...Благородный материал  
и хорошая работа не  
просто уравновешивают  
отсутствие орнамента, но...  
они ее по изысканности  
далеко превосходят, они  
исключают орнаментику»



Фрагмент лестницы Торгового дома «Голдман и Салач»



**База** — опорная часть колонны, опирающаяся на квадратную плиту — плинт.

**Капитель** — верхняя наиболее пластически обработанная часть колонны или пилястры. Различаются: египетская, дорическая, ионическая, коринфская, композитная.

**Антресоль** — верхний полуэтаж, встроенный в объем основного этажа и увеличивающий полезную площадь помещения.

**Архитрав** — 1. Всякая прямолинейная перекладина для перекрытия пространства между опорами. 2. Нижняя часть антаблемента, расположенная непосредственно на капителях колонн.

**Интерколумний** — расстояние между осями двух рядом расположенных колонн в колоннаде, основная величина, влияющая на пропорции архитектурного сооружения.

**Опаловое стекло** — изготовленное методом машинной вытяжки белое стекло. Для его получения в массу примешивают сырьевые материалы, способные понизить светопропускную способность. Опаловое стекло в обязательном порядке проходит процесс закаливания, оно защищено от механических повреждений и обладает повышенной ударпрочностью.

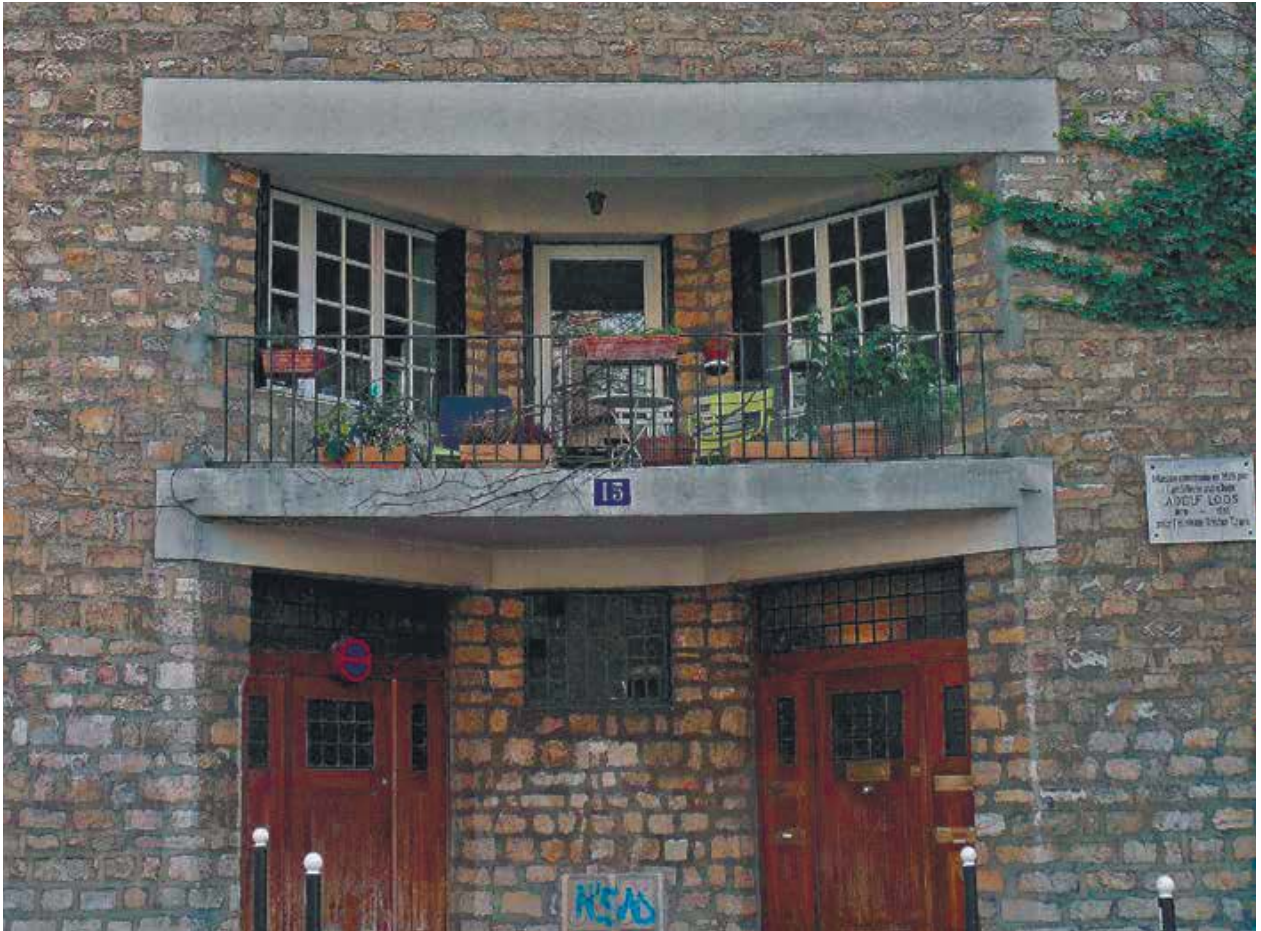
Софии Баварской с обстоятельным докладом «Мой дом на Михаэлерплатц», собравшее две тысячи слушателей. Архитектор развернуто представляет художественную концепцию здания и дает исчерпывающие ответы на вопросы оппонентов, без труда доказывая преимущества проекта. Параллельно он выражает готовность пойти на компромисс в отношении особо шокирующих публику «безбровых» окон, соглашаясь «украсить» их на уровне верхних этажей подоконными цветочными кашпо из бронзы. Вскоре такой вариант фасада был утвержден, и строительство возобновилось.

Композиция внутреннего пространства дома на Михаэлерплатц, возведенного по новому укрупненному масштабу городского жилища, рациональна и полностью отвечает функциональным задачам. Лоос впервые применяет «RAUMPLAN» на такой огромной площади. Проектируя в двухэтажном цокольном этаже помещения компании «Голдман и Салач», он, как всегда, предпочитает разноуровневые полы для организации удобных и одновременно эффектных пространств. Примерочные кабины и большой салон Лоос располагает в антресолях, откуда можно любоваться красотой торгового зала, а мастерские и прочие служебные помещения проектирует со стороны дворового фасада. Сюда же он выводит и застекленную лифтовую шахту. Детали интерьера Лоос-хауса — от светильников, торгового оборудования и рабочих мест до полок, вешалок и крючков — тщательно продуманы. Все пропорции, размеры и формы найдены с поразительной точностью, а их функциональность доведена до совершенства.

Наравне с этим интерьеры поражают привычным для Лооса сдержанным великолепием. Мрамор, полированные панели красного дерева, латунного цвета металл, обилие стеклянных и зеркальных поверхностей, затевающих игру бесконечных пространств, плафоны светильников из **опалового стекла**, рассеивающие мягкий свет, — весь неизменный арсенал лоосовских декоративных средств погружает в изысканную роскошь интерьеров, созданных с безупречным вкусом.



Частные дома в Париже



Дом Т. Тцара. Фрагмент главного фасада



**Неопластицизм** — художественное течение начала XX века, базирующееся на доктрине «искусства чистой пластики», выработанной голландским художником-абстракционистом П. Мондрианом. Неопластицизм стал основной концепцией творчества группы «Де Стейл», чьи архитектурные решения опираются на определенные схемы построения плоскостей. Представляя единый незамкнутый объем, все элементы конструкции здания вписаны в прямоугольную сетку. Связь строения с внешним пространством обеспечивается композиция из выступающих плоскостей. Лидеры группы — архитекторы Якоб Ауд и Геррид ван Ритвельд.

Сложив с себя полномочия архитектора муниципального бюро, в 1922 году Адольф Лоос едет в Париж, где проживает до 1928 года, иногда навещая Вену. Пребывание зодчего во Франции — период его громкой известности, международного признания и приобретения профессионального авторитета в европейских странах. Лоос читает лекции в Сорбонне, принимает участие в ежегодной парижской выставке «Осенний салон» 1923 года, делает доклады в Штутгарте на тему «Современный поселок» и в Граце на тему «Социальный человек и его архитектура». Живя во французской столице, Лоос знакомится с модернистской виллой Ла Рош Ле Корбюзье (1923–1924), посещает в галерее Л. Розенберга выставку работ представителей **неопластицизма** «Архитектура группы “Де Стейл”» (1922) и Всемирную выставку декоративного и промышленного искусства (1925). К тому же он по-прежнему творит в сфере проектирования общественных зданий и индивидуального жилища, активно сотрудничая с зарубежными заказчи-

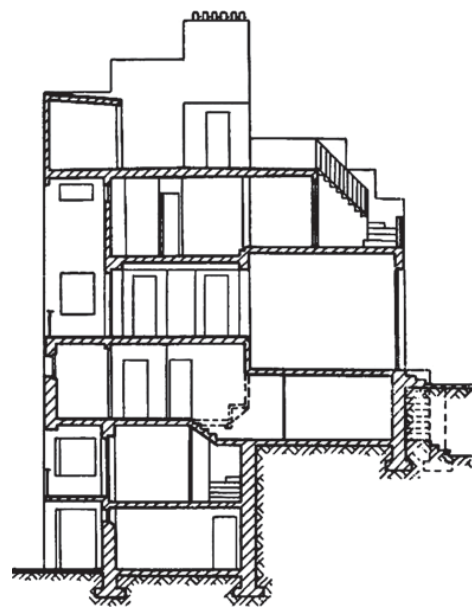


Дом Т. Тцара. Гостиная

ками. К значимым работам парижского периода относятся два нереализованных проекта: группы из 20 вилл на Французской Ривьере (1923) и дома для знаменитого актера Алессандро Моисси на Лидо ди Венеция в Италии (1923).

Во Франции Лоос сближается с лидером популярного в прошлом авангардистского движения «Дада», поэтом-дадаистом Тристаном Тцара (румынским эмигрантом еврейского происхождения Самуэлем Розенштоком). В 1925 году архитектор получает от Тцара заказ на проект индивидуального дома в Париже. Кардинальное различие в мировоззрении двух художников часто порождает непонимание и конфликты в процессе обсуждения проекта. Но, нигилисты по своей сути, Лоос и Тцара в итоге находят общий язык, и блестящая работа архитектора полностью удовлетворяет заказчика.

Дом Тристана Тцара и его жены, художницы-сюрреалиста Греты Нутсон (1926), расположен в восемнадцатом округе Парижа на авеню Жюно, 15. Возводить



Дом Т. Тцара. Разрез



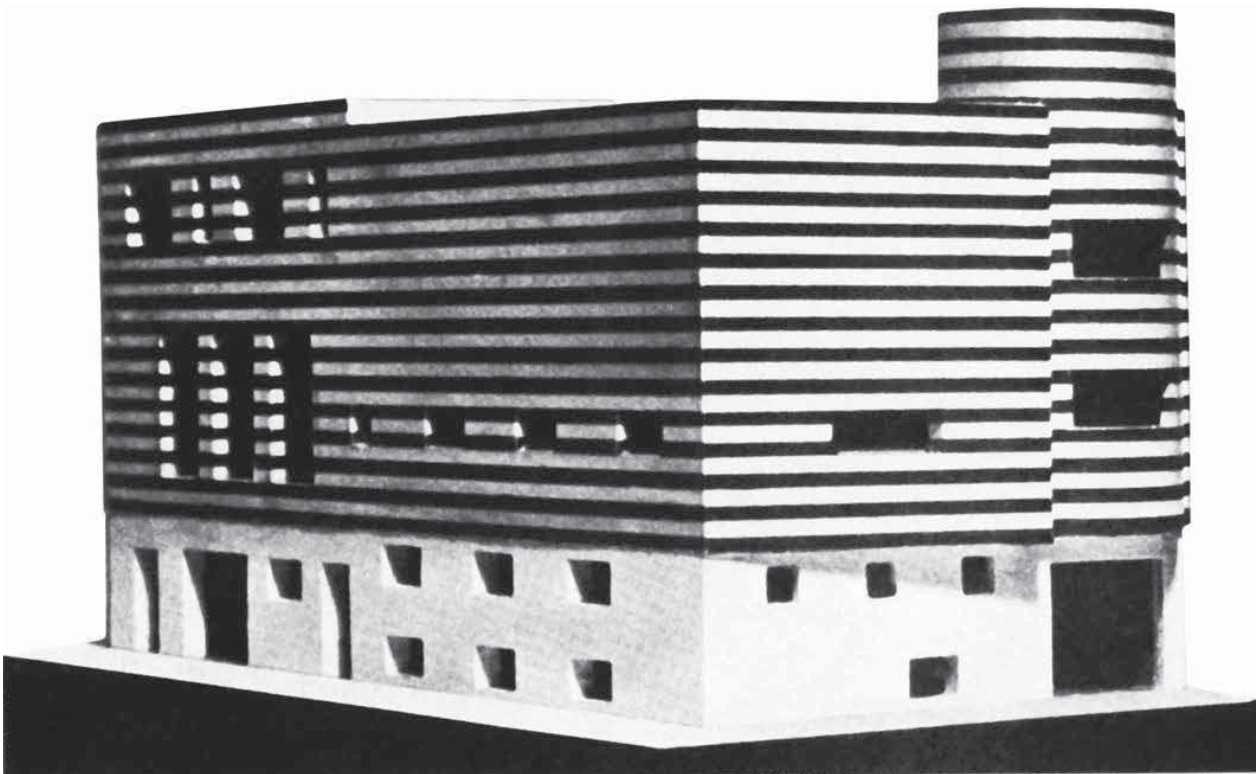
Дом Т. Тцара. Фрагмент интерьера вестибюля



Проект группы из 20 вилл на Французской Ривьере

авангардное здание в старинном квартале Монмартра близ древней ветряной мельницы Мулен де ла Галетт Лоос посчитал неуместным. Благодаря тонко продуманному образному решению новый дом Тцара не нарушает сложившейся архитектурной среды, а становится частью ее гармонии. Мастер вписывает здание в сплошную застройку на участке холма со значительным перепадом рельефа. Это потребовало от него тщательной разработки конструкции, с тем чтобы основная масса здания приходилась на более прочные участки грунта. Композиция главного фасада концептуально подчинена геометрическим формам и очень оригинальна. Ось ее симметрии подчеркнута тремя лоджиями. Две из них в плане имеют форму трапеции, а третья представляет собой вырезанный из общего объема прямоугольный параллелепипед. В двух гранях лоджии входа помещены широкие дверные проемы, а выше эти же грани прорезаны квадратными окнами. Лоджию второго этажа как композиционную доминанту Лоос акцентирует балками перекрытий, обнажая их на фасаде. Со стороны улицы фасад шестиэтажной постройки визуально разделен пополам. Баланс между ее массивной цокольной зоной из грубого камня и зрительно легкой верхней частью создают симметричные горизонтальные окна с мелко-масштабной расстекловкой. Главный фасад дома Тцара лишен привычной для Лооса оголенности и брутальной простоты. Контраст фактуры камня и гладкой штукатурки, тонкие контуры проемов и лоджий, строгие линии балок и решеток ограждений зодчий использует как изобразительные средства, рисуя изящный и стильный образ особняка. Три открытые террасы — две на крышах и одна наземная перед большим салоном, а также каменная кладка бокового фасада, обращенного к маленькому саду, неуволимо связывают дом с внешним пространством. В отличие от уличного садовый фасад асимметричен. Кроме того, с этой точки обзора возникает иллюзия, что особняк трехэтажный.

В доме Тцара Лоос, как обычно, применяет пространственный план с его автономными, но при этом корректно согласованными зонами. Каждое помещение по высоте и типу отделочных материалов адаптировано к заданной функции. В цокольном ярусе размещены вестибюль, гараж и котельная, а выше — квартира с лоджией на авеню Жюно, сдаваемая внаем и потому оборудованная отдельным входом со двора. План третьего этажа почти квадратный. Он вмещает прихожую, кухню хозяина дома, кухню арендуемой квартиры и лестницу, ведущую в гараж. Основные помеще-



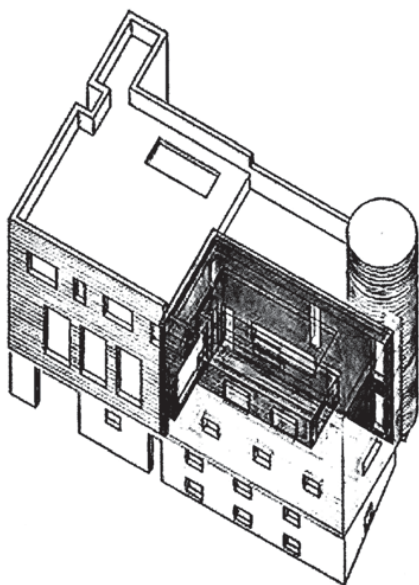
Макет дома Жозефины Бейкер

ния семьи Тцара находятся на четвертом этаже: салон во всю ширину дома, к которому примыкает терраса, и меньшие по высоте столовая и малый салон. Лоос запроектировал спальные комнаты с террасой на пятом и шестом этажах, однако последний так и остался незавершенным. В целом интерьер дома отличается заметной сдержанностью в сравнении с более ранними работами Лооса в индивидуальных жилищах. Здесь совершенно гладкие стены и дверные полотна, чистые белые потолки, непримечательный паркет и скромная меблировка. Скорее всего, это обусловлено своеобразным вкусом заказчика, любившего экзотику. Африканская скульптура и маски на стенах, перемежались с картинами П. Пикассо, Д. Арпа и М. Эрнста. Вероятно, желая усилить звучание предметов декора, Тцара просит Лооса решить интерьер предельно аскетично. Можно также предположить, что у хозяина дома не хватало средств на дорогостоящую отделку.

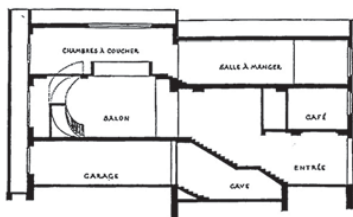
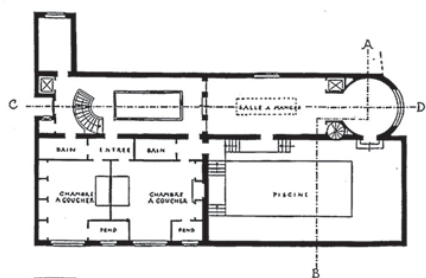
К парижским работам архитектора относится несущественный, но слишком важный для Лооса проект дома Жозефины Бейкер (1927) — знаменитой певицы и танцовщицы. Отсутствие достоверных сведений об их отношениях и реальном заказе на строительство пока позволяет говорить о проекте только



Жозефина Бейкер. 1926 г.



Трехмерная модель дома Жозефины Бейкер



Проект дома Жозефины Бейкер. Планы, разрез

как о романтическом мифе. Жозефина Бейкер, приехав в Париж из США, дебютировала на сцене «Театра на Елисейских Полях» в 1925 году и мгновенно завоевала французскую публику. Имитируя африканские танцы, молодая темнокожая актриса выступала почти обнаженной. В Париже она прославилась еще и тем, что впервые исполнила чарльстон. Эпатажная и чувственная «черная жемчужина варьете» вдохновляла Ле Корбюзье, А. Матисса и А. Колдера, Ж. Сименона и Э. Хемингуэя. Вероятно, Жозефина очаровала и Адольфа Лооса, женатого в то время на танцовщице Эльси Альтман и принимавшего активное участие в организации ее выступлений. Сложно представить, что в тесном парижском кругу людей искусства Лоос и Бейкер никогда не встречались, но их связь ничем не подтверждена. Возможно, Жозефина даже не знала об архитектурном воплощении ее образа.

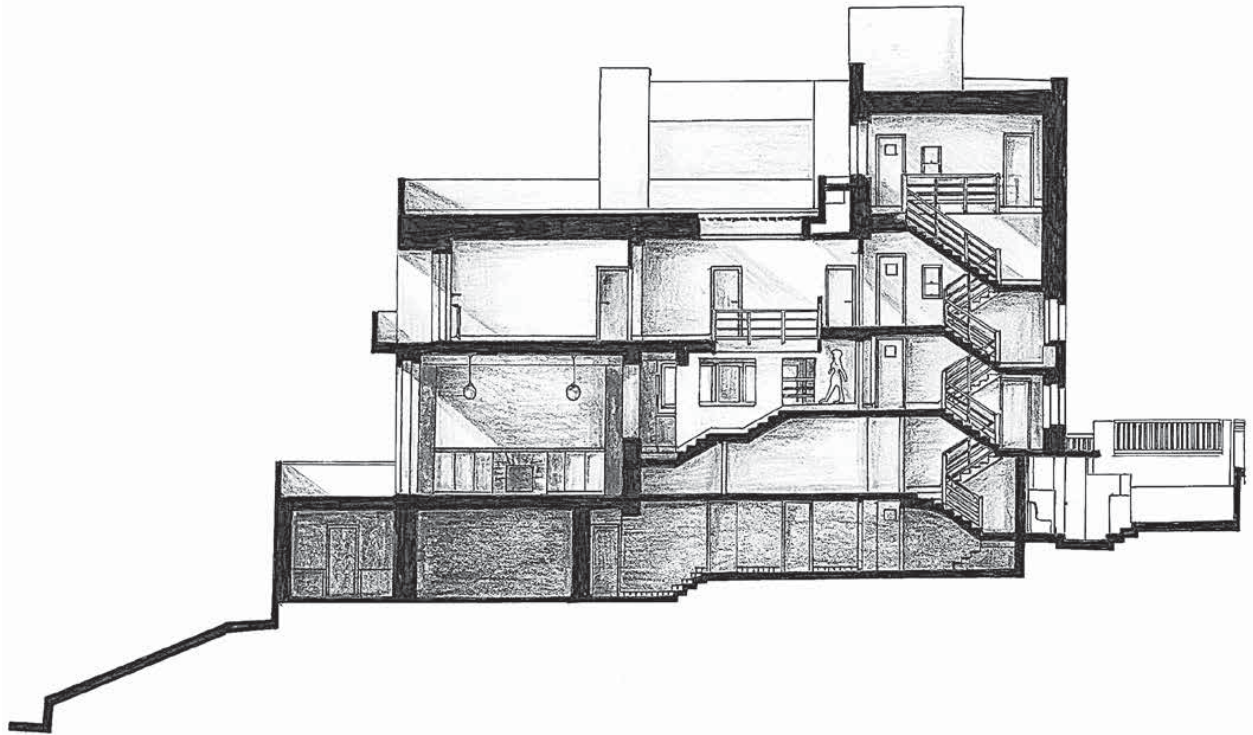
В контексте настойчиво проводимых Лоосом параллелей между ремесленным объектом и человеческим телом контрастное сочетание черного и белого мрамора в облицовке фасадов дома Жозефины Бейкер легко интерпретируется. Архитектор всегда говорит о поверхностях: будь то поверхность человеческой кожи или фасадной плоскости. Классическое тело традиционно воспроизводится в белоснежном мраморе, всегда служащем метафорой статичного и холодного совершенства. Черный мрамор у Лооса — метафора тела природно-первобытного, естественного и подвижного, а также аллюзия к цвету кожи Жозефины. Импульсивность и эротизм восхитительной танцовщицы афроамериканского происхождения он транслирует через игру света на полированных поверхностях черно-белого мрамора.

Замысел дома Бейкер состоит в объединении двух перпендикулярно расположенных построек путем их глобальной реконструкции. В объемно-пространственном и планировочном решениях архитектор отступает от привычных наработанных схем в сторону более развернутой и динамичной композиции, а экстравагантность в отделке здания приводит к несвойственному для Лооса визуальному разрушению пластики форм. Материализацию цилиндрического и призматического объемов значительно ослабляет горизонтальное членение фасада широкими контрастными полосами. Как этап эволюции творчества зодчего данный проект достоин внимания, но в рамках эпохи модернизма он, конечно, не смог бы претендовать на статус ультрасовременной архитектуры.





# Виллы в Праге



Вилла Мюллера. Разрез



Северный фасад

Пражский дом инженера-строителя Франтишека Мюллера и его жены Милады (1928–1930) — бесспорный шедевр и вершина творчества Лооса. Несмотря на столь позднюю дату постройки виллы, мастер остается верен собственному стилю без оглядки на архитектурную практику европейских и американских коллег. Однако отсутствие новых строительных материалов и технологий несколько не умаляет достоинства потрясающего здания, где «RAUMPLAN» Лооса уже не просто совершенен, а поистине гениален. Экстерьером и планировочным решением пражская вилла Мюллера близка дому Моллера в Вене, но, по утверждению зодчего, «пространственное взаимодействие и жесткую пространственную экономию мне лучше всего удалось реализовать в доме Мюллера». В связи с ухудшением здоровья мастера в разработке проекта и контроле за его осуществлением также принимал участие чешский архитектор Карел Лгота.

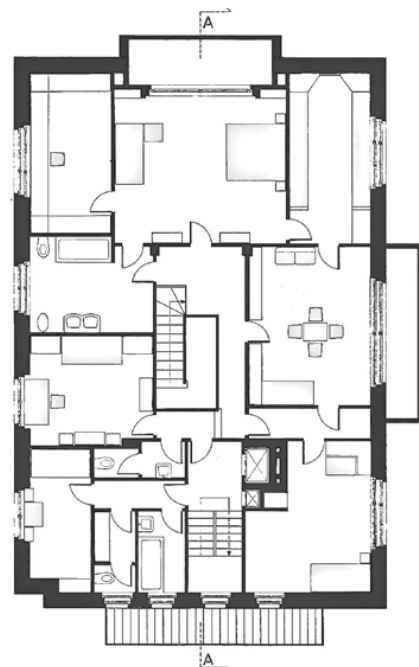
Вилла расположена на холме в западной части пригорода Праги. Идея возведения в этом месте огромной и многоэтажной виллы встречает активное сопротивление местных жителей и муниципальных властей.



Вилла Мюллера. Вид на западный и северный фасады

И только благодаря связям Мюллера в сфере строительного бизнеса, а также оригинальной конструкции здания находчивый Лоос обходит законодательство, и проект принимают без существенных изменений. Северный фасад виллы обращен к Пражскому граду, а с юга и юго-востока ее территория примыкает к участкам небольших частных домов. От северного входа во владение по склону спускаются зеленые террасы, а к главному южному входу с улицы ведут калитка и ворота для въезда в гараж. Здание максимально смещено к западной границе участка, что позволило обустроить с востока частную садовую зону. Западный фасад, примыкая к кирпичной ограде, ориентирован на публичное пространство. Параллельно со строительством виллы за оградой проложили широкую лестницу в несколько маршей для общественного прохода.

Композиция здания выстроена на резких контрастах объемов и плоскостей, чей ступенчатый силуэт зрительно и конструктивно подчинен особенности рельефа. Фактически это два сдвинутых куба размерами  $12 \times 12 \times 12$ , выравненных по северо-восточной оси. Смещение одного из них по горизонтали в северо-восточном направлении



План второго этажа



Фрагмент южного фасада



Макет. Восточный и северный фасады

составляет 5,5 м, а по вертикали — четверть своего размера. Геометрия фасадных плоскостей направлена у Лооса на то, чтобы через воспроизведение большего в меньшем добиться целостности восприятия постройки.

Плоскость северного фасада представляет собой почти квадрат. Над тремя прямоугольными окнами нависает балкон, а с земли к северному фасаду примыкает высокая терраса с тем же соотношением сторон, что и у балкона. Тождество пропорций устанавливает визуальную связь этих форм и позволяет террасе охватить в ширину большую часть фасадной плоскости.

Южный фасад на первый взгляд кажется абсолютно симметричным. Ось симметрии подчеркивают два небольших вертикальных окна над центральным горизонтальным проемом южного входа виллы. Но далее идеальную симметрию разрушает отсутствие парного окна в правом верхнем углу фасада. Выбирая между принципами соблюдения строгой симметрии и конфигурацией, где каждой детской комнате предназначено только одно окно, Лоос выбирает второе. В противном случае наличие двух окон изменило бы статус персональной комнаты, нарушив строгую иерархию, при которой несколько оконных проемов могли иметь лишь общие для всей семьи помещения.



**Парапет** — невысокая сплошная каменная стена, иногда декорированная, установленная вдоль крыши, террасы, балкона, набережной, моста.



Фрагмент крыши-террасы

Восточный фасад виллы Мюллера наиболее репрезентативен, а потому вполне может считаться главным. Он обращен к открытому пространству газона и доступен для обзора на расстоянии с любого угла. Аналогично венскому дому Моллера из куба выдвинут объем столовой, образуя на фасадной плоскости прямоугольный в плане эркер с «лежачим» окном. Над эркером устроена терраса, тонко согласованная с балконом северного фасада через геометрию форм и продублированный размер окон-дверей. Эркер как композиционная доминанта в какой-то мере является таковой и для внутреннего пространства дома. Вынос части площади столовой в единственную приватную зону приусадебного участка однозначно указывает на предельную степень важности функции этого помещения как центра дома. Однако количество окон и размер расположенного рядом Большого салона наглядно утверждают его приоритет.

Площади помещений и оконных проемов виллы Мюллера строго подчинены функции. Общие комнаты, Большой салон, столовая и спальня имеют самые крупные окна. Интересно, что наиболее интимному помещению — спальне хозяев — Лоос таким образом отводит репрезентативную роль. Проходные помещения —



Вид на восточный и южный фасады

Неглубокий вырез угла по всей вертикали — оригинальная деталь южного фасада

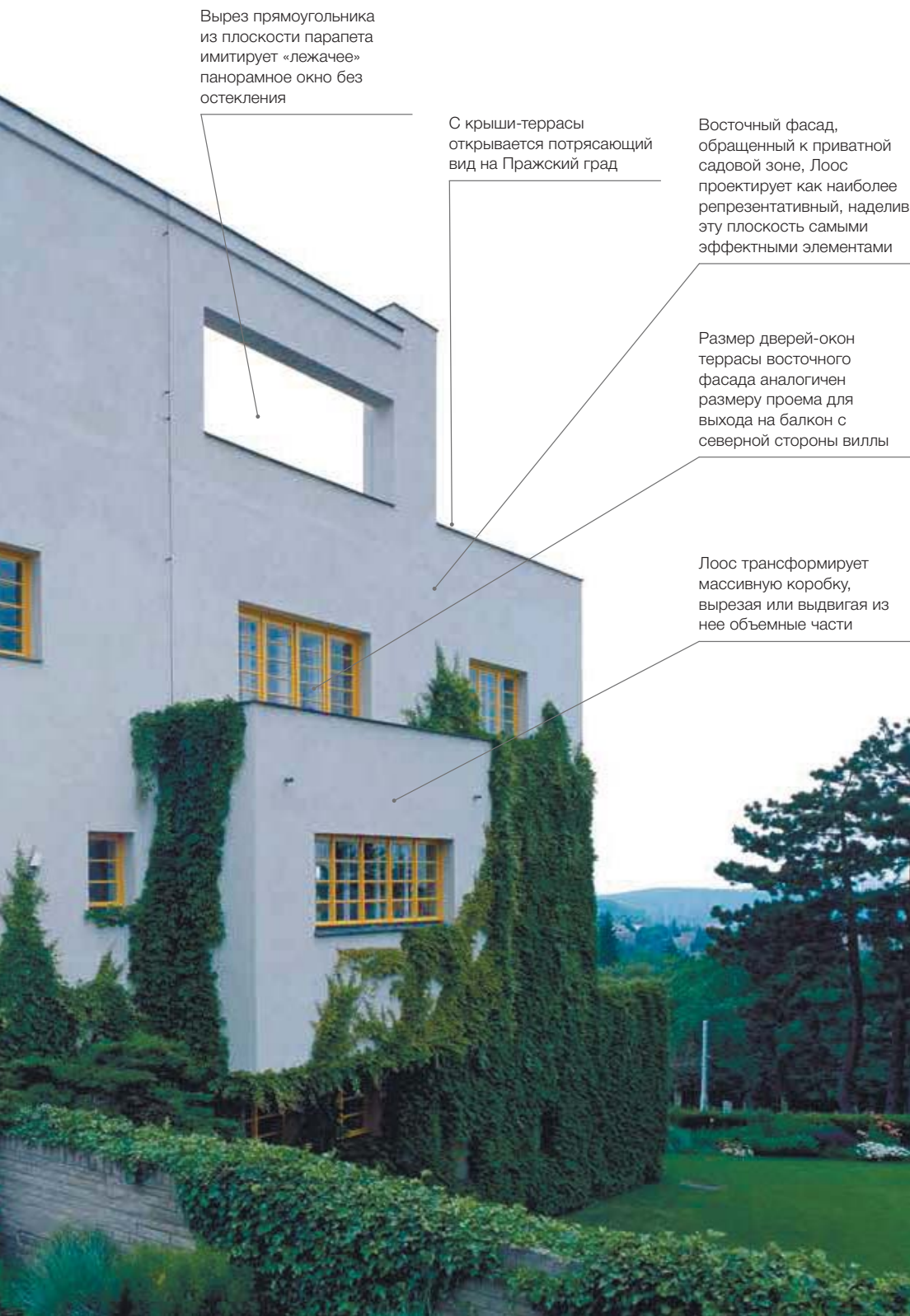
Отсутствие одного окна нарушает симметрию южного фасада

Вилла Мюллера имеет соотношение сторон 3:2

Вилла имеет два противоположных входа — южный и северный



Вилла Мюллера



Вырез прямоугольника из плоскости парапета имитирует «лежащее» панорамное окно без остекления

С крыши-террасы открывается потрясающий вид на Пражский град

Восточный фасад, обращенный к приватной садовой зоне, Лоос проектирует как наиболее репрезентативный, наделив эту плоскость самыми эффектными элементами

Размер дверей-окон террасы восточного фасада аналогичен размеру проема для выхода на балкон с северной стороны виллы

Лоос трансформирует массивную коробку, вырезая или выдвигая из нее объемные части



Фрагмент интерьера гостиной

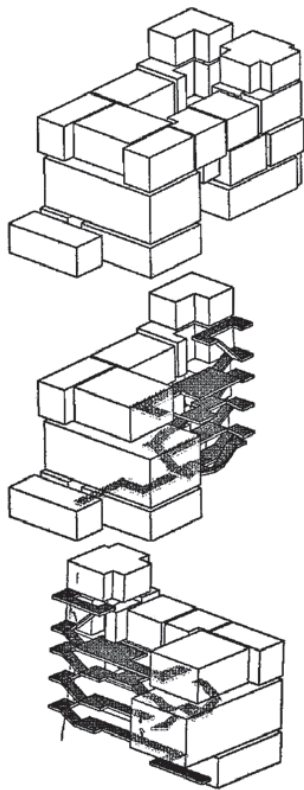


Схема лестниц

будуар, библиотека и комната для гостей — наделены проемами средних размеров. Смежные компартименты — туалетные, ванны и кладовые — располагают маленькими окнами. Исключением становятся две гардеробные и кухня, где эти соответствия явно нарушены.

На вилле Мюллера архитектор разрабатывает сложную схему прохода к помещениям, накладывая друг на друга две лестничные системы. Отнесенная к южному фасаду сквозная лестница непрерывно соединяет все этажи от подвала до крыши-террасы, а каскадные спуски и подъемы, согласно пространственному плану, обеспечивают доступ на каждый уровень разновысотных комнат. Лоос соединяет марши вертикальной лестницы путем продления ее отдельных участков вглубь здания с последующим их разворотом в обратную сторону на разных уровнях и этажах. Это способствует быстрому передвижению по дому в любом направлении, без возвращения на центральную лестницу, а главное, создает ощущение необычного и очень уютного пространства.

Обязательная для Лооса крыша-терраса с запада и востока обрамлена высоким *парапетом*, имеющим с восточной стороны вырез в виде прямоугольного оконного проема. Такое оригинальное решение не только обусловлено стилистикой постройки, но и функциональ-



но оправданно. Это позволяет максимально расширить обзор непосредственно с крыши и из выходящих на нее комнат, а также повысить степень освещенности помещений и угловой зоны террасы. Прерывая парапеты, зодчий оставляет одну треть террасы открытой. Помимо практических соображений он визуально указывает на ее принадлежность, скорее, южному фасаду, нежели северному. Подтверждением тому служит и внутренняя организация подъема на крышу, возможного только по конечному отрезку сквозной лестницы южного фасада, тогда как доступ к комнатам на всех этажах имеет и альтернативный путь ближе к северной части дома.

Изумительные интерьеры виллы Мюллера признаны настоящим произведением искусства. Потрясенный фантастическим дизайном внутренних пространств и современностью архитектуры этого здания известный чешский адвокат обратился к Лоосу с заказом на аналогичный проект, благодаря чему в Праге появляется вилла Иосифа Винтернитца (1932). Разумеется, зодчий не собирался возводить копию виллы Мюллера,



Фрагмент интерьера кухонного помещения



Фрагмент интерьера детской



Фрагмент сквозной центральной лестницы



Интерьер гостиной

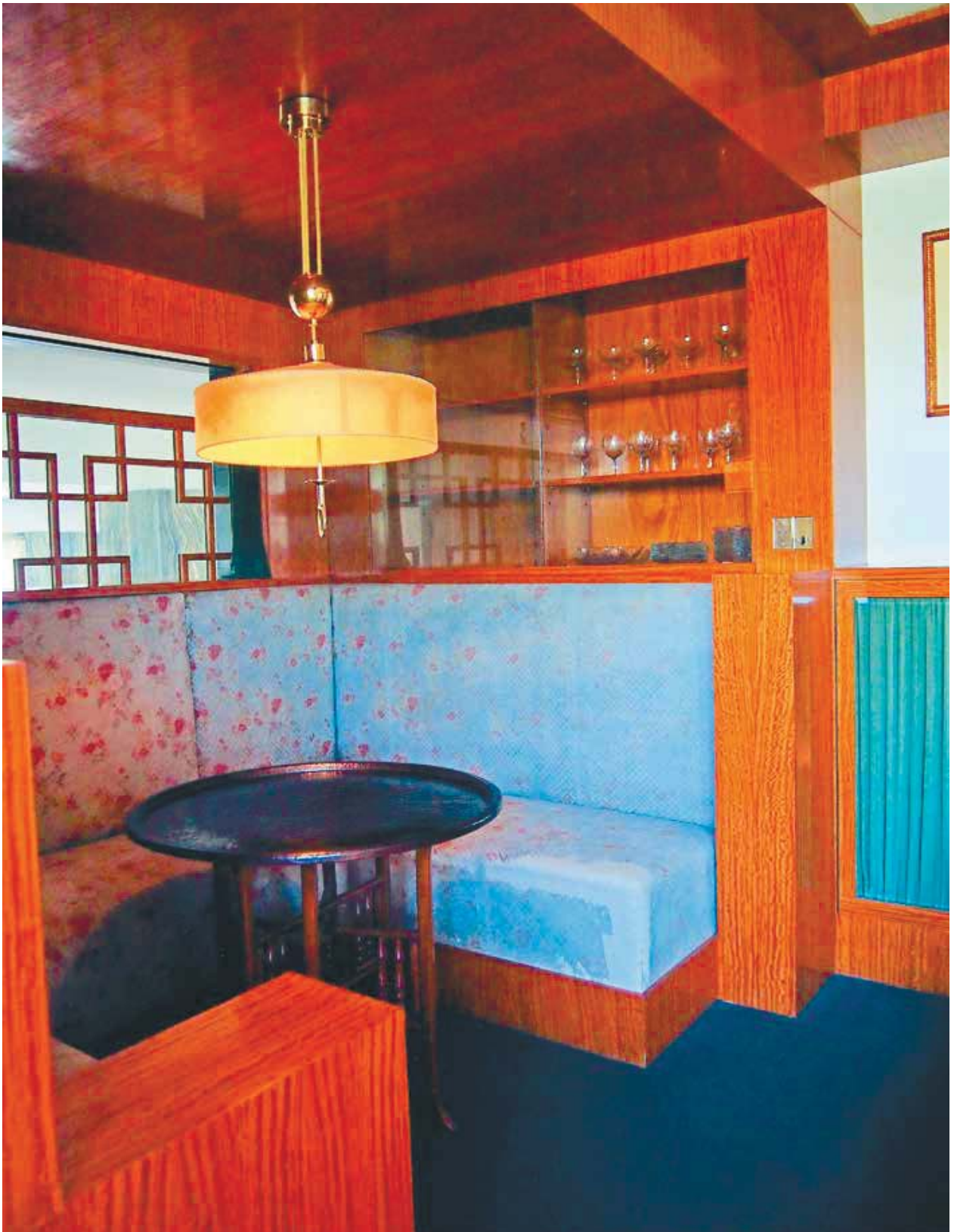
и потому вилла Винтернитца становится лишь аллюзией к ней. Сравнивая эти постройки, нетрудно заметить, что за счет трехступенчатого абриса компактных объемов и значительного количества застекленных проемов на фоне небольших фасадных плоскостей вилла Винтернитца выглядит менее тяжеловесно. Тонкие металлические перила ограждения двух нижних террас и гармоничное завершение верхней части постройки добавляют ей изящества.

Судьба двух пражских вилл и их хозяев во многом схожа. Франтишек Мюллер погиб в котельной собственного дома при невыясненных обстоятельствах, а Иосиф Винтернитц закончил свою жизнь в концлагере. После Второй мировой войны виллы на долгие годы заняли коммунисты, и только в начале 90-х годов двадцатого столетия по закону о реституции здания были возвращены наследникам. Дочь Франтишека и Милады Мюллер Ева Матернова в 1995 году продает дом муниципалитету Праги, и после длительной реставрации его открывают как музей. Вилла Иосифа Винтернитца по сей день принадлежит частным владельцам.

Среди всех построек Лооса дух модернизма зримо присутствует в эстетике вилл Мюллера и Винтернитца, но в общеевропейском контексте развития архитектуры



Фрагмент интерьера



Фрагмент интерьера



Вилла Винтернитца. Прага, Чехия

этого времени зодчий упорно игнорирует современные тенденции и в конструктивном, и в художественном аспектах. Он принципиально отказывается от использования стального или железобетонного каркаса, что исключает работу с крупномасштабной формой на базе конструктивных каркасных элементов, проектирование большепролетных перекрытий и объемного ленточного остекления. Лоос по-прежнему не стремится к «дематериализации» стены и графичности фасадов, а, скорее, выявляет массу статичных объемов. Взывая к чистоте поверхностей, он фактически нисколько не дистанцирован от мастеров эклектики, старательно украшавших эти же плоскости. Очищая здания от архаичного и кичливого декора, он наделяет определенной семантикой лишь тонкую оболочку. Притом подчеркнутая геометрия архитектурных форм, апология простоты, пурризм, ориентир на функцию помещений и их рациональное использование сближают последние работы мастера с творчеством функционалистов 1920-х годов. По признанию Ле Корбюзье, с появлением Адольфа Лооса «... закончился сентиментальный период... Лоос вычистил под нашими ногами почву, и это было генеральной чисткой — тщательной и философски логичной».

Лоос разработал своеобразный «принцип незаконченности здания», озвучив его так: «Дом никогда не надо считать законченным, всегда должна быть возможность что-то присовокупить в дальнейшем»

# Основные этапы творчества

Интерьеры квартир в доходных домах	1899–1914	Вена, Австрия
Кафе «Музеум»	1899	Вена, Австрия
Вилла Карма	1904–1906	Кларанс, Швейцария
Кертнер-бар	1907	Вена, Австрия
Магазин Голдмана	1907	Вена, Австрия
Магазин Штайнера	1907	Вена, Австрия
Торговый дом «Голдман и Салач»	1909–1912	Вена, Австрия
Магазин «Книце»	1909–1913	Вена, Австрия
Дом Штайнера	1910	Вена, Австрия
Дом Штоссла	1911–1912	Вена, Австрия
Дом Шоя	1912	Вена, Австрия
Магазин «Манц»	1912	Вена, Австрия
Кафе «Капуа»	1913	Вена, Австрия
Дом Хорнера	1913	Вена, Австрия
Отделение Центрального банка	1914	Вена, Австрия
Дом Бауэра	1918	Брно, Чехия
Дом Штрассера	1919	Вена, Австрия
Поселок Хойберг (совместно с Х. Майером)	1920–1922	Вена, Австрия
Дом Руфера	1922	Вена, Австрия
Дом Рейтлера	1922	Вена, Австрия
Проект Дворца печати «Чикаго трибюн»	1922	Чикаго, США
Сельский дом Шпаннер	1923	Гумпольдскирхен, Австрия
Дом Тцара	1926	Париж, Франция
Магазин «Книце»	1927	Париж, Франция
Проект дома Жозефины Бейкер	1927	Париж, Франция
Дом Моллера	1928	Вена, Австрия
Вилла Мюллера	1928–1930	Прага, Чехия
Интерьеры апартаментов	1929–1932	Плзень, Чехия
Сельский дом Кунера	1930	Пайербах, Австрия
Дом в поселке Веркбунда (совместно с Г. Кулькой)	1930–1931	Вена, Австрия
Поселок Баби	1931	Наход, Чехия
Дом Шнабла	1931	Вена, Австрия
Проект надгробия собственной могилы	1931	Вена, Австрия
Дом Винтернитца	1932	Прага, Чехия

# Содержание

Жизнь и творчество . . . . .	3
Частные особняки в Вене . . . . .	27
Лоос-хаус . . . . .	41
Частные дома в Париже . . . . .	51
Виллы в Праге . . . . .	57
Основные этапы творчества . . . . .	70

Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
АО «Издательский дом  
"Комсомольская правда"»

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДИРЕКТ-МЕДИА»  
Главный редактор *А. Барагамян*  
Руководитель проекта *А. Войнова*  
Ответственный редактор *С. Суворова*  
Фоторедактор *М. Гордеева*  
Верстка *С. Туркиной*  
Корректор *Г. Барышева*

Автор текста *Л. Зимина*  
Фото на обложке *Laurent Erny*

— Адрес издательства —  
117342, Москва, ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
e-mail: editor@directmedia.ru  
www.directmedia.ru

Том 57  
«**Лоос**»



© Издательство «Директ-Медиа», 2017  
© АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2017

ISBN 978-5-4470-0240-4 (Комсомольская правда)  
ISBN 978-5-4475-8855-7 (Директ-Медиа)

— Издатель —  
АО «Издательский дом "Комсомольская правда"»  
125993 г. Москва, ул. Старый Петровско-Разумовский  
проезд, 1/23, e-mail: kollekt@kp.ru  
www.kp.ru

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия  
www.pnbprint.eu

Подписано в печать 13.01.2017  
Формат 70×100/8. Печать офсетная  
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61  
Заказ № 113454

2017 год

© При подготовке издания использовались фотоматериалы  
Л. Зиминной, а также фотобанка Vostok Photo