

# Отто Вагнер

(1841–1918)

Комсомольская правда  
Директ-Медиа  
Москва 2016



# ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО



Отто Вагнер. Фотография. Около 1910 г.

Непрактичное не может быть красиво.  
*Отто Вагнер*

Вагнер был одним из тех, с кого началась современная архитектура. Это признавалось уже тогда, когда XX век еще не достиг своей середины и характер его архитектуры еще не вполне прояснился. В 1928 году конструктивист Моисей Гинзбург, раскрывая в своем докладе тему истоков авангардной архитектуры, декларировал: «Первоначальная установка, которая обнаруживает некоторое родство с нашей установкой, — это та установка, которая была специфической в самом конце XIX столетия в Германии и Австрии. Во главе этого периода мы имеем в Австрии — Вагнера...» Сам же Вагнер встретил новый век с его художественными открытиями уже немолодым и полностью сложившимся мастером, окруженным учениками. Пожалуй, именно чуткость к художественным влечениям молодых коллег позволила ему, успешному представителю венской эклектики, открыть в себе способность мыслить и творить в координатах новой эстетики, отказавшейся от прямых подражаний стилям минувшего времени. Метаморфоза, постигшая архитектуру около 1900 года,



Синагога на улице Румбах. Фрагмент главного фасада. Будапешт, Венгрия



Синагога на улице Румбах. Металлическая решетка входной галереи

давала понять, как эмоция уступает главенство разуму, а велеречивая склонность к излишествам — скупой расчетливости буржуа.

Вена рубежа XIX–XX веков могла бы претендовать на роль одной из культурных столиц мира. Ей вряд ли пристало конкурировать с Парижем, озаренным лучами успеха Всемирной выставки 1900 года, но мало где в другом месте столь тесно переплелись тогда судьбы политики, науки и искусства, предвосхищая, кажется, все основные взлеты и падения начинавшегося столетия. Здесь работали основатели психоанализа Зигмунд Фрейд и Альфред Адлер, историки искусства Алоиз Ригль и Макс Дворжак; творили композиторы Арнольд Шенберг и Густав Малер; скрывались политэмигранты-революционеры из России, и здесь же начинала складываться судьба будущего вождя нацизма. Имена художников Густава Климта, Эгона Шиле, Оскара Кокошки, архитектора-бунтаря Адольфа Лооса сегодня известны, пожалуй, даже тем, кто в целом не интересуется искусством XX века. Но и в этом созвездии ярких персон у Вагнера имеется свое место.

Стоит начать с того, что Отто Коломан Вагнер не принадлежал к числу потомственных служителей искусства. Его биография в полной мере отражает тот



Синагога на улице Румбах. Интерьер. Декорация перекрытия

процесс дискредитации сословных и ремесленных иерархий, которым была отмечена вторая половина XIX столетия повсеместно в Европе. Будущий архитектор явился на свет 13 июля 1841 года в венском пригороде Пенцинг (ныне это 14-й район австрийской столицы, расположенный к западу от ее центра). Его отец, Рудольф Симеон Вагнер, был выходцем из Братиславы и сделал карьеру нотариуса, обеспечив своей семье хороший материальный достаток. На момент рождения сына Отто Рудольф Симеон служил в канцелярии королевского венгерского суда в Вене. Его жена, Сусанна, происходила из простых крестьян, но, будучи принятой на воспитание в дом придворного архивариуса Хельфершторфера, унаследовала фамилию, богатство и благородный титул.

Рано потеряв отца, Отто был необычайно привязан к матери, что, впрочем, не лучшим образом отразилось на его собственной семейной жизни. Именно по ее настоянию Вагнер в 1867 году женится на наследнице богатого состояния Жозефине Домхарт, по всей видимости, отнюдь не питая к ней романтических чувств. В этом браке родятся две дочери — Сусанна и Маргарет, — но сам он распадется почти сразу после кончины матери Отто. Все это время Вагнер имел связь с дочерью



Синагога на улице Румбах. Интерьер



«Грабенхоф» (жилой дом на улице Грабен). Фасад, Вена, Австрия



«Грабенхоф» спроектирован совместно с Отто Тинеманом

пивовара Софией Паупи, родившей двоих сыновей — Отто и Роберта. Вскоре после развода архитектор признал их как своих законных детей. В 1889 году он женится во второй раз на Луизе Штиффель, которая была моложе Вагнера на 18 лет. Для этого ему пришлось преодолеть многочисленные бюрократические препоны, ведь в католичестве бытует негативное отношение к повторным бракам. В союзе с Луизой родились еще трое детей — Штефан, Луиза и Кристина. Однако почтение Вагнера к памяти матери не только не ослабло с годами, а, напротив, приобрело характер своеобразного культа, особенно после кончины Луизы Штиффель-Вагнер в 1915 году.

Личная жизнь мастера, не лишенная драматизма, явилась фоном, на котором развивалась его профессиональная карьера. Надо полагать, что ее успеху способствовало хорошее образование, которое постаралась дать двоим своим сыновьям Сусанна Хельфершторфер-Вагнер, несмотря на материальные трудности, возникшие после кончины супруга. До девятилетнего возраста Отто вместе с братом обучался на дому, а в 1850 году поступил в Академическую гимназию — престижнейшую школу австрийской столицы. Спустя два года он продолжил образование в школе-пансионе при бе-



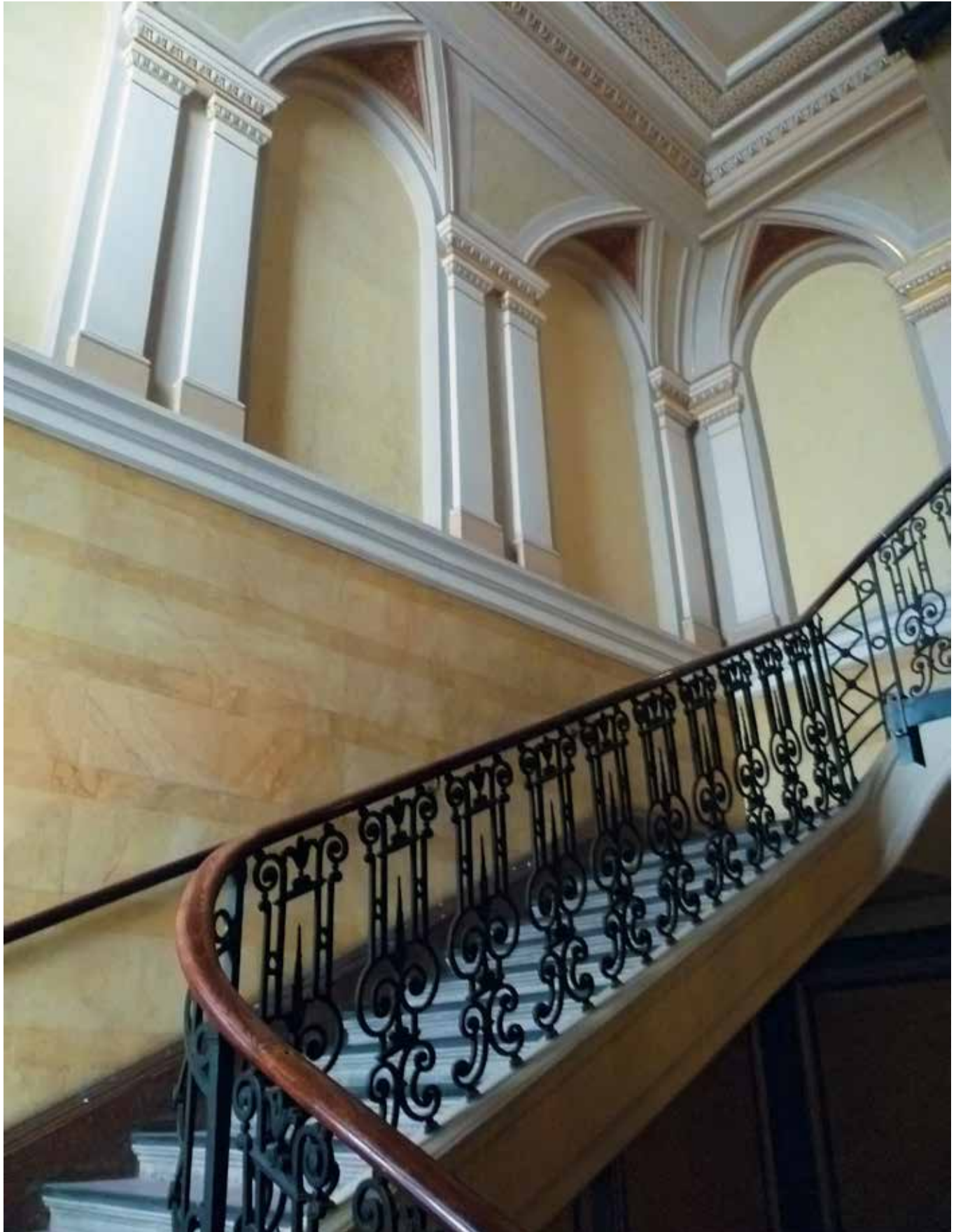
Перспектива улицы Грабен, «Грабенхоф» — слева. Фотография. 1890 г.

недиктинском аббатстве Кремсмюнстер, расположенном в предгорьях Австрийских Альп. Это место прославилось как один из старейших интеллектуальных центров Европы, где особенное внимание уделялось естественным наукам (в середине XVIII века в аббатстве была возведена специальная башня для астрономических наблюдений). Исходя из этого, начальное образование Вагнера можно считать сбалансированным, в равной мере посвященным гуманитарным и точным дисциплинам. Вероятно, именно такое разностороннее развитие, эрудиция лучше всего подходили для профессионального выбора, сделанного молодым человеком. В 1857 году он, уже определившись с будущим поприщем, поступил в венский Политехникум с намерением изучать архитектуру.

Стоит сказать о том, что XIX столетие получило в истории западной архитектуры неоднозначную репутацию. Классицизм с его универсальным языком выразительных форм признается последним большим стилем, вместе с историей которого должна закончиться и история искусства как такового. Отождествляя понятие архитектуры с определенной архитектурной традицией, пользовавшейся непререкаемым авторитетом на протяжении нескольких веков, естественно прийти к



«Грабенхоф». Ионическая колонна в обработке фасада



«Грабенхоф». Отделка парадной лестницы в стилистике неоренессанса



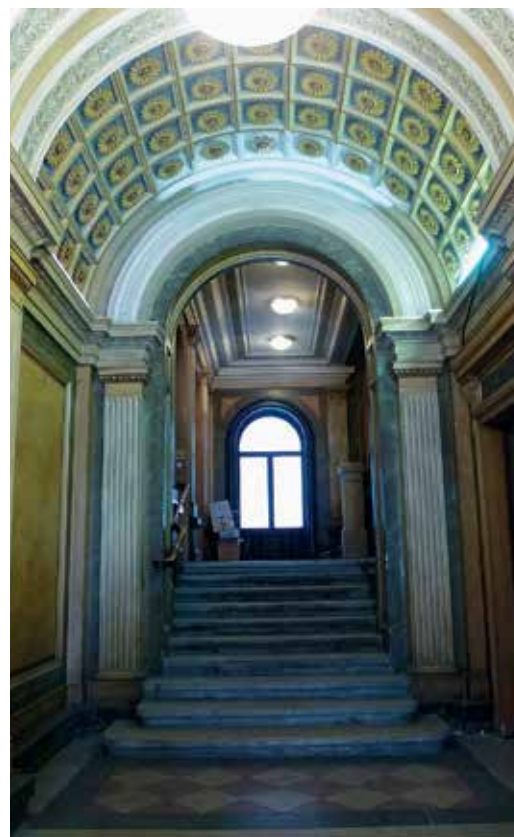
заклучению о том, что архитектура прекратила свое существование, как только модели всеобщего стиля была противопоставлена модель стилевого многообразия, каковой и являлась эклектика. Русский культуролог и теоретик искусства Владимир Вейдле писал по этому поводу: «Стилизацией и выдумкой архитектура жить не может, без стиля ее нет. Весь художественный быт XIX века опорочен ее падением». Один из мэтров искусствознания и соотечественник Вагнера Ганс Зедльмайр увидит в этом событии свидетельство деятельности темных мировых сил и будет писать о «великом наступлении на архитектуру». Однако, с пониманием относясь к этим бесчисленным констатациям «смерти» архитектуры в позапрошлом столетии, необходимо заметить, что исторический облик большинства крупных европейских городов — будь то Париж, Милан или Будапешт — в значительной степени сформировался именно во второй половине XIX века. Отели, вокзалы, универсальные магазины, музеи, театры, университеты и парламенты чаще всего занимают здания, рожденные в эпоху этого архитектурного «безвременья», эпоху, которой принято с высокомерием отказывать в праве на собственную архитектуру...

С такой оценкой невозможно согласиться. Архитектура XIX века ускользает от понимания с точки зрения классической истории искусства, гуманитарного инструментария оказывается для этого явно недостаточно, — но это не вина самой архитектуры, перешедшей в новую качественную фазу. Промышленная революция, случившаяся в Англии и волной прокатившаяся по континенту, не только повлияла на облик зданий, снабдив их металлическими конструкциями, обширным остеклением и укрупнившимся вслед за размерами городов масштабом, но и трансформировала профессиональную сферу зодчего. Для усложнившихся технических расчетов теперь требовался, скорее, инженер, нежели художник. Поэтому архитектор в традиционном понимании все очевиднее уступал место инженеру-конструктору, превращаясь в искусного декоратора, а не творца здания. «Каковы отношения между инженером и архитектором? Представляют ли они собой одно и то же? Как обстоят дела с их обоюдным искусством?» Теперь это главные вопросы», — напишет все тот же Зедльмайр, имея в виду этот ценностный разлом.

В соответствии с новой расстановкой акцентов менялась и система архитектурного образования. Монополия академий осталась в прошлом, когда в 1795 году



«Грабенхоф». Осветительные приборы в интерьере



«Грабенхоф». Историзирующая отделка вестибюля



Доходный дом на Лобковицплац, 1. Общий вид. Вена, Австрия



Доходный дом на Лобковицплац, 1. Венчающий карниз с модульонами и лепная декорация верхнего этажа

в революционном Париже открыла свои двери высшая Политехническая школа, имевшая задачей подготовку военных и гражданских инженеров. С начала XIX столетия этот французский образец был воспроизведен в разных городах Европы. Венский Политехникум, основанный в 1815 году по инициативе императора Франца I, оказался в центре революционных событий 1848–1849 годов и по данной причине был переведен под военное управление, отмененное лишь в 1858-м. Вагнер, окончивший обучение год спустя, должен был застать финал этой специфической эпохи в истории учебного заведения. Хотя его самого, кажется, интересовала исключительно архитектура и возможность проектировать.

В погоне за такой возможностью он направился в Берлин, где устроился в архитектурное бюро Карла Фердинанда Буссе, ученика К. Ф. Шинкеля. В 1861 году Вагнер возвращается в Вену, чтобы продолжить учебу уже в стенах Академии изящных искусств. Недолгое время он сотрудничает в мастерской своих академических наставников Августа Зиккарда фон Зиккардсбурга и Эдуарда ван дер Нюлла, которые занимались проектированием здания Венской оперы (1861–1869). Затем работает в бюро Генриха Фёрстера, выступает



Доходный дом на Лобковицплац, 1. Фрагмент угловой ротонды



Доходный дом на Университетштрассе, 12. Общий вид. Вена, Австрия



Доходный дом на Университетштрассе, 12. Деталь фасада с лепной декорацией фриза

помощником таких мастеров, как Людвиг Фёрстер и Теофил фон Хансен.

Возвращение Вагнера в родной город совпало с началом самой блистательной эпохи в истории венской архитектуры. С подачи кайзера Франца Иосифа I здесь была развернута грандиозная реконструкция, имевшая целью придать Вене облик, достойный имперской столицы. Эта реконструкция, и в частности застройка знаменитой Рингштрассе, стала одной из наиболее значительных архитектурных акций периода эклектики, а сами здания превратились в эталон ретроспективного стилизаторства XIX века. Молодой Вагнер оказывается в нужное время и в нужном месте, имея возможность наблюдать и участвовать в кипучей деятельности по преобразованию Вены, первоначально в качестве производителя строительных работ по проектам старших коллег. Однако вскоре он дебютирует и как архитектор, приняв участие в конкурсе на проект курзала (главного павильона) в городском парке. Конкурсное проектирование будет в дальнейшем неотъемлемой частью его профессиональных занятий.

Первой осуществленной самостоятельной работой Вагнера стало здание синагоги, возведенное в 1872 году в еврейском квартале Будапешта. Стоит заметить, что



Доходный дом на Университетштрассе, 12. Лепной картуш и рустованная обработка угла здания



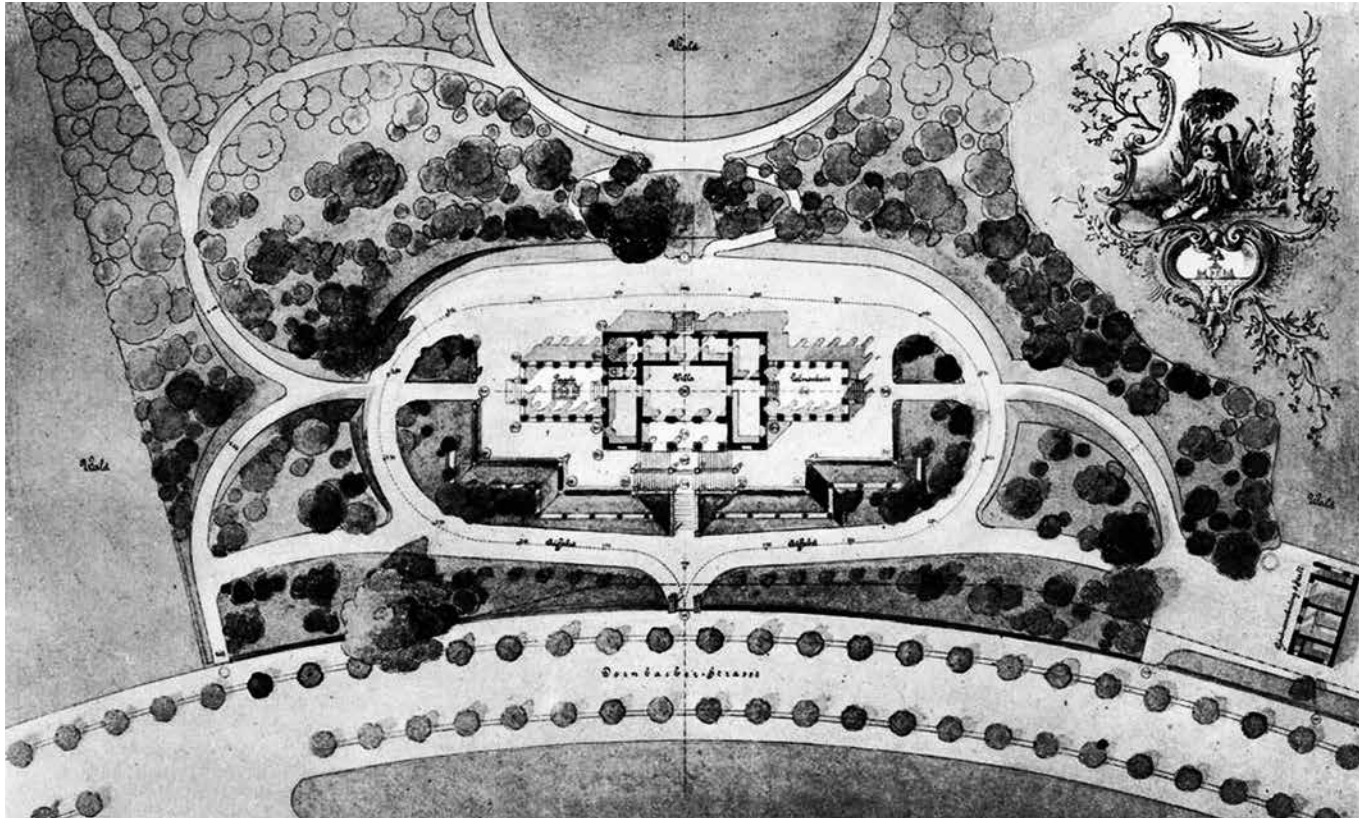
Первая вилла Вагнера. Архивное фото конца XIX века. Пригород Вены, Австрия



Первая вилла Вагнера. Центральная часть фасада. Современное состояние. Вена, Австрия

в этом проекте Вагнер двигался по стопам одного из своих учителей — Людвиг Фёрстера, построившего в 1854–1859 годах там же так называемую Большую синагогу (она до сих пор является самой крупной в Европе). Здание Вагнера значительно скромнее, оно включено в плотный фронт застройки улицы Румбах и присутствует в городском пространстве только одним своим фасадом, решенным в виде трехчастной композиции с центральным ризалитом. Несмотря на то что фасад и интерьер были по установившейся традиции обработаны в неомавританском стиле, предполагавшем избыточность экзотической детализировки и восточную пестроту, Вагнеру удалось достичь в своем произведении значительной ясности и лаконичности.

Это особенно любопытно, поскольку творческие воззрения раннего Вагнера сформировались в годы учебы в Академии и сотрудничества с корифеями венской эклектики, так что он ни секунды не сомневался в справедливости и универсальности данной доктрины. Будапештская синагога для него — экстраординарный опыт работы с формами из неклассического репертуара. Но одной из ключевых особенностей венской школы историзма была ориентация на традиции ордера, в их ренессансном, барочном и классицистическом



Первая вилла Вагнера. Генеральный план

истолковании. Кумирами молодого Вагнера являлись Андреа Палладио, Иоганн Бернгард Фишер фон Эрлах, Карл Фридрих Шинкель. Подобно многим академистам XIX века, он искренне считал себя продолжателем этой благородной линии. Тем более что великолепные фасады, возводимые на Рингштрассе, вселяли веру в непреходящую актуальность классики, способной эволюционировать и усложняться сообразно функциональным и эстетическим потребностям буржуазной эпохи.

1880-е годы были очень продуктивны для Вагнера-эклектика. Он принял участие в ряде международных архитектурных конкурсов (в том числе на проект здания Рейхстага в Берлине и парламента в Будапеште), а также много проектировал и строил для Вены. Громкое имя позволило ему получать заказы на проектирование не только доходных домов, хотя они и занимают почтенное место в его портфолио, но и общественных зданий. Нужно особо отметить, что Вагнер целенаправленно стремился к публичности и специально занимался пропагандой своих идей. Его проекты систематически публиковались в прессе, становясь предметом для обсуждения; впоследствии они будут изданы четырьмя отдельными томами, три из которых вышли еще при его жизни. Вагнер отводил



Первая вилла Вагнера. Интерьер. Современное состояние

Одной из ключевых особенностей венской школы историзма была ориентация на традиции ордера в их ренессансном, барочном и классицистическом истолковании. Кумирами молодого Вагнера являлись Андреа Палладио, Иоганн Бернгард Фишер фон Эрлах, Карл Фридрих Шинкель. Подобно многим академистам XIX века, он искренне считал себя продолжателем этой благородной линии

В городской застройке XIX века здание прочитывается преимущественно как фасадная плоскость, декорированная в том или ином стиле. Вагнера интересует выявление структурной основы фасада, поэтому расположение декоративных элементов и сама их форма подчиняются у него тектонической логике, подчеркивая вертикали и горизонтали

Нижний ярус фасада решен в виде рустованной аркады, широкие проемы которой удобны для устройства витрин



Доходный дом на Штадионгассе, 10. Вена, Австрия





Применение для доходных домов классической трехчастной композиции фасада придавало их облику гармоничные пропорции, но противоречило стремлению домовладельцев сделать всю площадь здания максимально полезной. Именно этим стремлением было продиктовано устройство мансард и аттиковых этажей над венчающим карнизом

Подвально-большая часть архитектурных работ мастера связана с Венной — городом, в котором он родился и прожил до конца дней. Несомненно, Вагнер испытывал к Вене особые чувства, и в его деятельности по благоустройству и планированию австрийской столицы стоит подозревать не только узкопрофессиональные или карьерные, но и сентиментальные мотивы



Дворец Ойос на улице Реннвег, 3. Скульптурная группа на фасаде. Вена, Австрия

Стремясь к максимальной рационализации, Вагнер подвергал критическому анализу решения, изменение которых многим показалось бы покушением на устои. Так, он усомнился в необходимости того, чтобы в католическом церковном интерьере царил мистический полумрак, и спроектировал в Ам-Штайнхоф светлое пространство без несущих пилонов. И даже воду в чаше для символического омовения входящих сделал проточной

привилегированное место графической подаче, благодаря чему развертки фасадов, планы и перспективные виды превращались у него в самостоятельные художественные произведения. Эта практика, по-видимому, имела источником академическую традицию, которая оказалась преломлена мастером сквозь призму собственного вкуса и превратилась в один из феноменов визуальной эстетики модерна. Кульминацией индивидуализма Вагнера явилась собственная вилла в Хитцинге, проектируя которую в 1886 году архитектор мог полностью отрешиться от мнения посторонних.

В трепетном отношении Вагнера к плодам своих творческих исканий можно усмотреть признаки нарциссизма и самовосхваления, но это были обоснованные амбиции. Размышляя над планировочными решениями для крупных построек общественного назначения, архитектор стремился избегать банальных приемов и в самом деле находил нестандартные схемы компоновки помещений. Параллельно с этим в проектах 80-х годов выработывался стилистический язык фасадов, еще не эмансипированный от традиции историзма, но достаточно своеобразный, чтобы вызывать недоумение и насмешки критиков.

Окончательному разрыву с эклектикой способствовало участие в проектировании архитектурной части венского Штадтбана (городской железной дороги) и шлюза на Дунайском канале. Здесь Вагнер работал в тесном взаимодействии с инженерами и вполне мог ощутить довлеющее значение технических условий. Конструкция и технология диктовали форму и эстетику, вступая в противоречие с излюбленным архитекторами-эклектиками «маскарадом стилей». Разумеется, новые функциональные задачи можно было решать и посредством романтических отсылок к прошлому, но Вагнер уже был очарован новыми материалами и технологиями. В 1894 году он получает назначение на должность советника Венской транспортной комиссии, в ведении которой находились строительство Штадтбана и регулирование Дуная. Одновременно он начинает службу в венской Академии изящных искусств в качестве главы архитектурного отделения. Выступая в амплуа педагога, мастер теперь должен был уметь донести свое понимание архитектуры до учеников. Эта необходимость подтолкнула его к написанию труда «Современная архитектура» (1895, русский перевод вышел в 1902 году), превратившего Вагнера в одного из важнейших архитектурных теоретиков рубежа столетий. Его вступление в ряды Вен-



Дворец Ойос (изначально собственный дом-ателье Вагнера). Фрагмент главного фасада

ского сецессиона четыре года спустя кажется закономерным развитием событий.

Венский сецессион, основанный 3 апреля 1897 года, представлял собой союз молодых художников, объединившихся в понимании необходимости комплексного обновления искусства. Название этого союза (от лат. «secessio» — «уход, выход») зафиксировало их первоначальное стремление обособиться от венского Кюнстлерхауса — официальной художественной корпорации, в которой тон задавали приверженцы консервативной эстетики и историзма. В ядро объединения вошли Густав Климт, Коломан Мозер, Йозеф Мария Ольбрих, Йозеф Хоффман, Карл Молль, Макс Курцвайль и другие. Притом венские творческие «сепаратисты» могли опереться на опыт Мюнхенского и Берлинского сецессионов, участники которых преследовали аналогичные цели в Германии. В 1898 году состоялась первая выставка венских сецессионистов, и начал выходить основанный ими художественный журнал «Ver Sacrum» (с лат. — «Весна Священная»). Выставочное здание сецессиона, возведенное по проекту Ольбриха, является одной из знаковых построек эпохи модерна, демонстрирующих сознательный разрыв с архитектурными традициями XIX века. «Эпохе — свое искусство;



Дворец Ойос. Главный фасад



Нуссдорфский шлюз на Дунайском канале. Общий вид комплекса. Вена, Австрия



Нуссдорфский шлюз на Дунайском канале.  
Декорация металлоконструкций моста над шлюзом

искусству — своя свобода» — этот девиз, вынесенный на аттик, недвусмысленно свидетельствовал о вкусе сецессионистов к новизне и современности. Неслучайно региональный вариант модерна, который культивировали венские бунтари вслед за своими немецкими коллегами, именовался югендштилем — «новым стилем», но и «стилем молодых».

Факт примыкания Вагнера к этому союзу, среди основателей которого фигурировали его ученики — Ольбрих и Хоффман, — кажется парадоксальным. Респектабельный профессор Академии изящных искусств и востребованный столичный архитектор и по возрасту, и по статусу, кажется, должен был тяготеть к лагерю традиционалистов. Однако в отличие от большинства сверстников в профессии Вагнер к этому времени сам скептически относился к эклектической традиции и к эклектическому методу проектирования. Можно сказать, что он самостоятельно уже пришел к пониманию необходимости новой архитектуры, а появление сецессиона лишь позволило ему четче сформулировать это понимание.

Ратуя за пришествие новой архитектуры, Вагнер полностью отождествлял это грядущее событие с явлением нового стиля. «Архитектор, — настаивал он, —



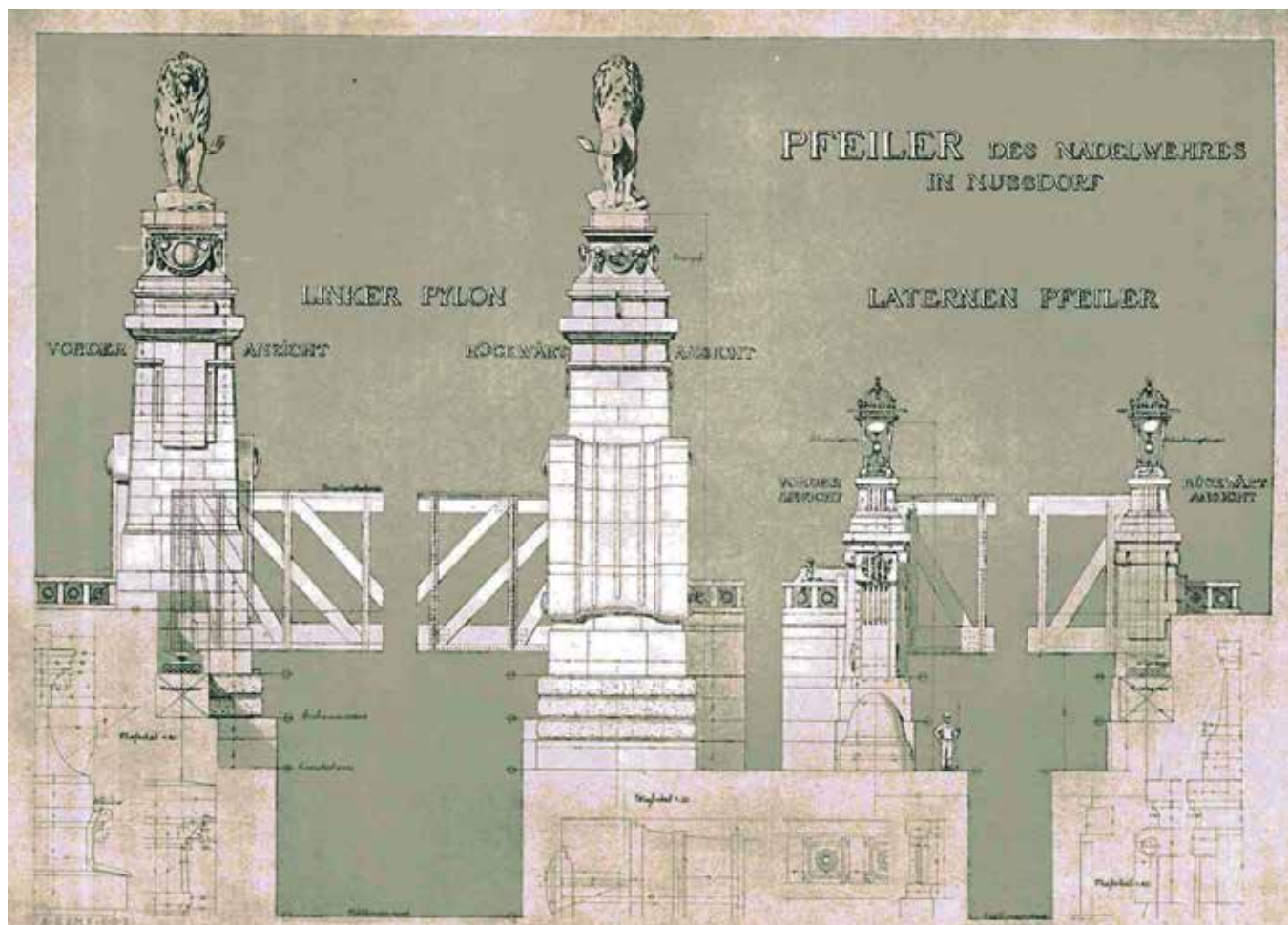
Нуссдорфский шлюз на Дунайском канале. Административное здание Нуссдорфского гидроузла

должен развивать художественные формы только из конструкций». Впрочем, на практике Вагнеру, пожалуй, никогда не пришлось реализовать эту формулу рационалистического максимализма; она существовала для него, скорее, как полезный, но недостижимый идеал. Апология конструкции и современности у Вагнера, очевидно, в силу специфики его профессионального опыта оборачивалась неким «переизданием» академизма, где понятие рационального ассоциировалось с композиционной простотой и ясностью, приоритетом симметричных схем. Это был, в первую очередь, визуальный рационализм (хотя Вагнер не забывал подчеркивать, что упрощение композиции неизбежно приведет к удешевлению строительных работ).

Одним из принципов югендштиля являлось упразднение иерархических отношений между «высокими» и «низкими» сферами творчества. Архитекторы, ощущая свою близость к миру техники и инженерии, вместе с тем охотно работали в более камерных «жанрах», выступая с проектами комплексного оформления интерьеров, предметов мебели и декоративно-прикладного искусства. «Новый стиль», претендовавший на тотальность охвата предметно-пространственной среды, получил признание у публики и снискал успех



Нуссдорфский шлюз на Дунайском канале. Пилон моста



Проект моста над Нуссдорфским шлюзом



Жилой массив «Карл-Маркс-Хоф». Карл Эн. Вена, Австрия

у застройщиков. За очень краткий период времени Вагнер спроектировал целый ряд доходных домов, по сей день являющихся украшением Вены. Наиболее знамениты три дома: под номерами 40 («Майоликовый дом») и 38/1 («Вагнерхаус», в нем жил сам архитектор) на Линке Виенцайле и 3 по Кёстлергассе (примыкает к «Вагнерхаусу» с другой стороны). Не всякому зодчему выпадает счастье построить своими произведениями целый угол городского квартала!

Конец 1890-х и первая половина 1900-х годов были наиболее успешной порой для Вагнера. Профессиональная зрелость мастера вкупе с благосклонностью к нему венского бургомистра Карла Люэгера дали жизнь таким объектам, как Штадтбан, Нуссдорфский шлюз на Дунайском канале, здание Почтовой сберкассы и комплекс психиатрической клиники Ам-Штайнхоф с церковью Св. Леопольда. Усилившееся к концу десятилетия политическое влияние эрцгерцога Франца Фердинанда, поклонника традиционных католических ценностей и противника всякого модернизма, негатив-



Мост над Нуссдорфским шлюзом. Скульптуры львов работы Рудольфа фон Вейра

но отразилось на карьере Вагнера, став одним из поводов для ее заката. Последней значительной постройкой мастера оказалась вторая собственная вилла, возведенная в 1913 году недалеко от первой (но давно проданной другому владельцу).

Как уже было сказано, Отто Вагнер был не только незаурядным практиком, но и успешным педагогом. «Школа Вагнера» — это один из важнейших феноменов истории мировой архитектуры первых десятилетий XX века. Кроме наиболее знаменитых Йозефа Марии Ольбриха и Йозефа Хоффмана, создавших наряду с самим Вагнером неповторимый венский вариант модерна, среди его учеников были словенец Йоже Плечник, чех Ян Котера, итальянец Макс Фабиани, имена которых связаны с развитием восточноевропейской архитектуры и градостроительства в межвоенную эпоху. Учеником Вагнера являлся и Карл Эн, по проекту которого в 1927–1930 годах был выстроен Карл-Маркс-Хоф — один из самых известных муниципальных жилых домов «Красной Вены», периода, когда австрийская столица управлялась



Мост над Нуссдорфским шлюзом. Металлические конструкции



Кайзербадский шлюз на Дунайском канале. Здание шлюзных ворот. Вена, Австрия

В мае 1907 года Вагнер побывал в Петербурге, где принял участие в жюри одного из архитектурных конкурсов. Он посетил Эрмитаж, Академию художеств, Исаакиевский собор, Петропавловскую крепость и Домик Петра I. Петербургский журнал «Зодчий» писал: «Рационализм Вагнера не мешает любви к художественной старине: он с интересом осматривал хранящиеся в Эрмитаже керченские сокровища. Но искусственного воспроизведения старины он не допускает»

приверженцами левых идей и превратилась благодаря этому в поле для смелых социальных экспериментов.

Учиться у Вагнера было престижно, поэтому в желающих не было недостатка. Молодые люди приезжали из самых разных областей Австро-Венгерской империи. Нелишне упомянуть и такую пикантную подробность: в сентябре 1908 года вступительный экзамен на архитектурное отделение венской Академии держал 19-летний Адольф Гитлер из Линца. Кто знает, насколько способным учеником Вагнера мог бы стать в академических стенах этот амбициозный молодой человек. Судьба распорядилась так, что, провалив экзамен, он сделал иную карьеру и стал одной из самых мрачных фигур в истории человечества.

Педагогическое влияние Вагнера простиралось значительно шире не только институциональных, но и государственных границ. Как уже говорилось, продолжателями знаменитого венского зодчего до известной степени считали себя советские конструктивисты. Но было бы странным умолчать о воздействии этого мастера на русскую архитектуру начала XX века. Особое отношение русских к венским культурным инновациям, вероятно, предопределялось типологической близостью двух империй. Уже эклектическая архитектура





Кайзербадский шлюз на Дунайском канале. Общий вид

австрийской столицы имела в России статус ориентира (хотя поздняя империя Романовых и не знала таких масштабных градостроительных предприятий, какие позволили себе Габсбурги). Но стоит подчеркнуть, что именно Отто Вагнер демонстрировал русским коллегам наглядный пример обращения к новой эстетике (сложившейся вне австрийских границ, в Бельгии, Англии и Франции) без отрицания стилистических принципов XIX века. Для России, архитектура которой на рубеже столетий вообще характеризовалась консерватизмом, этот опыт был крайне важен. В 1902 году австрийского мастера избрали почетным членом Императорского Петербургского общества архитекторов, его произведения публиковались в России в качестве образцов для подражания. Крупнейшие зодчие отечественного модерна систематически черпали у Вагнера и Ольбриха композиционные идеи и мотивы. В частности, под сильнейшим влиянием Вагнера находился И. А. Иванов-Шиц, который лично познакомился с мастером во время поездки по Европе в начале 1890-х годов. Явные отзвуки «вагнеровской» манеры присутствуют и в произведениях Л. Н. Кекушева, Ф. О. Шехтеля (у последнего сильны и аллюзии на стилистику Ольбриха). Геометричный лаконизм Й. Хоффмана также привлекал внимание



Кайзербадский шлюз на Дунайском канале.  
Декоративная облицовка здания шлюзных ворот



Вторая вилла Вагнера. Фрагмент фасада. Вена, Австрия



Вторая вилла Вагнера. Оформление входного портала

русских архитекторов, способствуя становлению так называемого рационального модерна.

Наконец, осталось сказать о еще одной профессиональной ипостаси Вагнера. Уже в 1880-х годах он заявил о себе как градостроитель, способный мыслить не только в масштабе отдельного здания, но и более сложных структур. Тогда в своем проекте, названном «Artibus» (с лат. — «Посвященный искусству»), он предложил планировку целого музейного квартала, основанную на идеях Фишера фон Эрлаха, знаменитого мастера венского барокко рубежа XVII–XVIII столетий. В 1893 году Вагнер принимает участие в конкурсе на разработку генерального плана развития Вены, и своим проектом полемизирует с той романтической интерпретацией городского пространства, которую изложил в своей книге «Художественные основы градостроительства» (1889) Камилло Зитте. По Вагнеру, современный город является в первую очередь не художественным произведением, а сложнейшей технической системой, находящейся, ко всему прочему, в процессе непрерывного расширения (конкурс был объявлен в связи с присоединением к Вене бывших пригородов). Учитывая проблему развития транспортных потоков, Вагнер предложил для столи-



Вторая ви́лла Вагнера. Общий вид

цы радиально-кольцевую структуру и функциональное зонирование территории. Проект Вагнера получил первую премию, но не был реализован, хотя благодаря именно этому успеху архитектор удостоился чести заняться разработкой сооружений венского Штадтбана.

Спустя почти 20 лет он возвратится к своим градостроительным замыслам. В научном исследовании «Большой город» (1911), опираясь на прогнозы об удвоении населения Вены в течение ближайших трех десятилетий при сохранении имевшихся темпов экономического роста, Вагнер пророчески предусматривал распространение города на левый берег Дуная. Из-за скептического отношения властей и разразившейся мировой войны этот амбициозный проект не был реализован, хотя его отдельные идеи в перспективе все-таки повлияли на градостроительное развитие австрийской столицы.

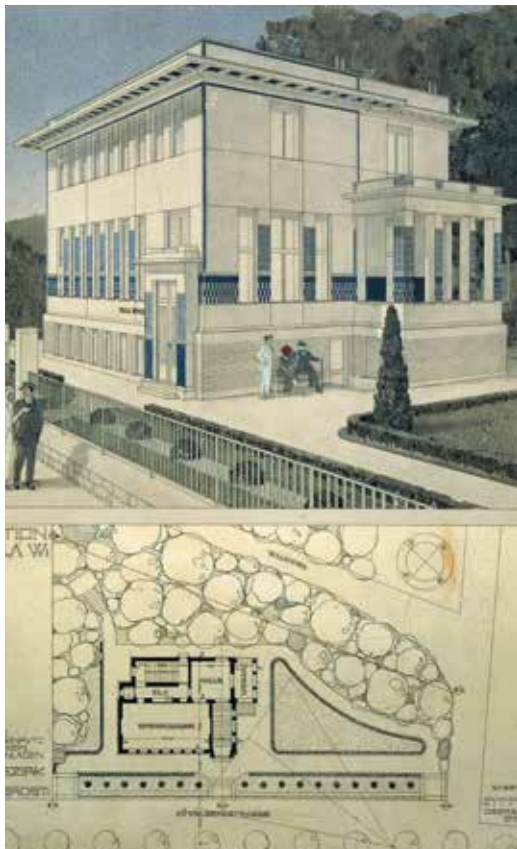
Вторая половина 1910-х годов оказалась горькой порой для мастера. Скончалась от рака его нежно любимая жена Луиза. В 1915 году Вагнер покинул должность профессора Академии и погрузился в отвлеченное архитектурное фантазирование. Его поздние замыслы слишком грандиозны и фантастичны, чтобы иметь шансы на воплощение в преддверии военно-политической



Вторая ви́лла Вагнера. Терраса



Вторая вилла Вагнера. Витраж Коломана Мозера над порталом



Проект собственнойвиллы Отто Вагнера

катастрофы. Хотя эта «бумажная» архитектура, несомненно, служит интереснейшим материалом для понимания противоречивости художественных процессов начала XX века.

Вагнер покинул этот мир за несколько месяцев до окончания войны, так и не узнав о поражении и распаде Австро-Венгрии. Существенная часть капиталов мастера вскоре была обесценена инфляцией. Прах архитектора упокоился на кладбище в Хитцинге (районе Вены, где Вагнер прожил большую часть жизни), в семейной гробнице, воздвигнутой по его собственному проекту.

В 1930 году перед зданием Академии изящных искусств был установлен памятник Вагнеру, спроектированный его учеником Йозефом Хоффманом. В память о мастере его именем названа площадь в Вене, а в 1980-х годах оказалась введена в обращение купюра с его портретом достоинством в 500 австрийских шиллингов. Но главным памятником Отто Вагнеру, безусловно, является архитектура. Его собственные работы, постройки учеников и подражателей, разбросанные по кварталам австрийской столицы, формируют неповторимую эстетику, которая и сегодня отнюдь не кажется устаревшей.



Австрийский земельный банк



Фрагмент главного фасада банка



Палаццо Реццонико (Ка'Реццонико). Венеция, Италия

Австрийский земельный банк был учрежден в 1880 году как филиал Парижского банка с акционерным капиталом в 40 миллионов флоринов, но уже спустя два года обрел самостоятельность и собственное представительное здание в Вене, на Гогенштауфенгассе, 33, выстроенное по проекту Отто Вагнера.

Несмотря на облик главного фасада, в котором угадывается увеличенный, но упрощенный (и уплощенный) парафраз венецианского палаццо Реццонико Балдассаре Лонгены (конец XVII — начало XVIII века), это сооружение знаменует поворот в творчестве архитектора от эклектической традиции к новаторскому рационализму. На уровне частных композиционных приемов и элементов декоративной обработки здесь еще чувствуется довлеющее значение ренессансно-классицистической традиции, которой принадлежали учителя Вагнера и внутри которой профессионально сформировался он сам. Однако планировочное решение здания, вписанного в участок асимметричной формы, характеризуется отказом от умозрительной «палладианской» гармонии в пользу более технократического подхода.

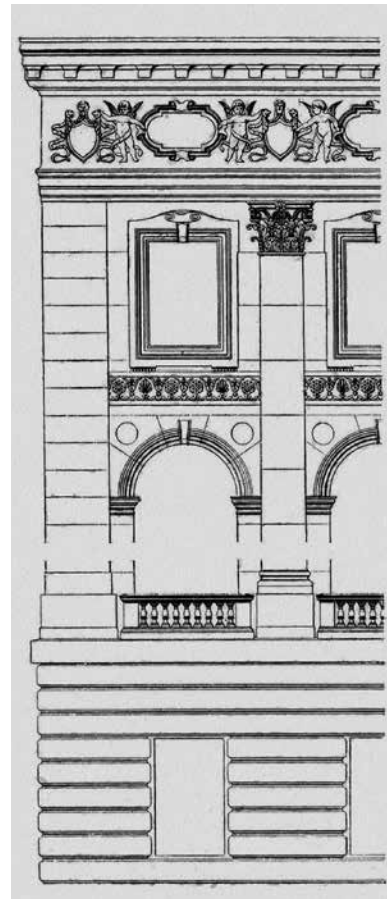
Впрочем, и здесь Вагнер продемонстрировал глубокое знание истории искусства и готовность актуализировать опыт прошлого архитектуры. Разработанная им композиция плана состоит как бы из двух отдельных



Оформление портала банка

зданий, расположенных под острым углом относительно друг друга. Это репрезентативный лицевой корпус с классицистическим симметричным фасадом, чья центральная ось акцентирована входным порталом, и крупный полуциркульный объем, напоминающий своей конфигурацией театральный зал. Между ними помещается центрическое пространство вестибюля, кажущегося на плане шарниром, при помощи которого и стало возможно изменить направление оси, заданной главным фасадом и парадной лестницей. Кроме того, круглый вестибюль позволил Вагнеру остроумно разрешить проблему распределения потоков посетителей и сотрудников, поскольку главных направлений движения здесь два: в операционный зал и офисы служащих банка, размещенные на верхних этажах. Посетители, поднявшись в круглый вестибюль, следуют прямо и чуть левее, тогда как персонал поднимается в свои помещения по роскошной лестнице, расположенной справа от вестибюля, в растворе угла, образованного лицевым и полуциркульным объемами здания. Ротонда вестибюля не только берет на себя рекреационные функции, но изящно микширует излом анфилады.

В планировке здания банка нетрудно увидеть последствия долгой работы Вагнера в мастерских венских архитекторов, занимавшихся застройкой Рингштрассе и



Детали обработки главного фасада. Схема

Вагнер оформил главный фасад как парафраз известного венецианского палаццо Реццонико. Особенно узнаваемы «лежащие» слуховые окна во фризе антаблемента, всегда пребывающие в тени сильно вынесенного карниза

Вагнер «рационализирует» ордерную композицию, делая ее плоской и оттого более условной. Вместо колонн поэтажного ордера, примененных Лонгеной, он использует коринфские пилястры, охватывая ими два верхних этажа

Обработка стены рустом — традиционный для ордерной архитектуры прием, позволяющий визуально утяжелить и «приземлить» нижнюю часть фасада



Австрийский земельный банк

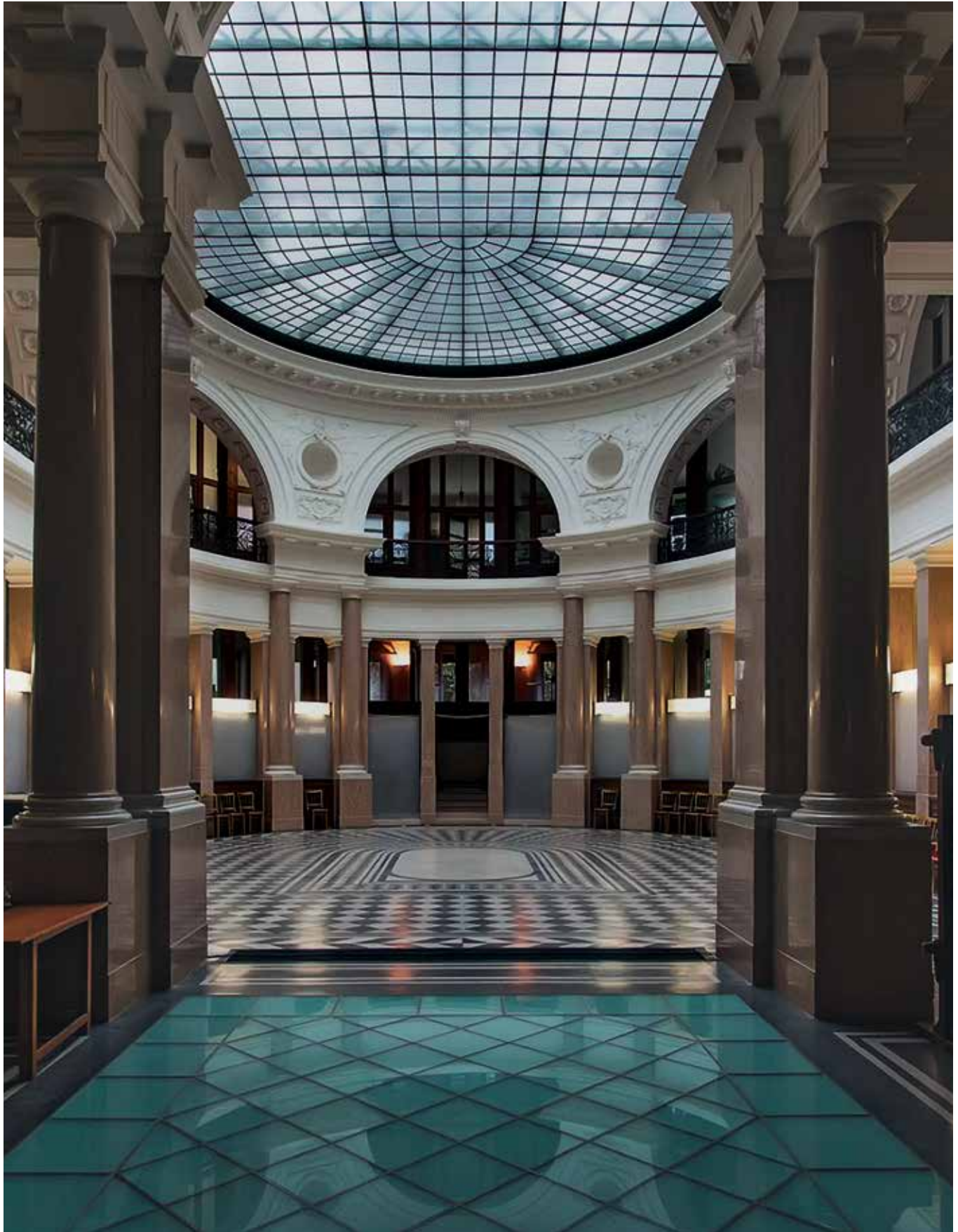




Торжественный настрой входящим в здание банка призван сообщать строгий, лаконичный по рисунку портал. Но он уже не «ренессансно-венецианский», а «греческий». Как и подобает эклектике, Вагнер черпает идеи из разных источников

Упорядоченность и симметрия фасада скрывают за собой не столь однозначную пространственную структуру с развернутой под углом анфиладой

Здание Австрийского земельного банка может считаться яркой реализацией модернизированного классицизма, в котором функциональность не отвергает ордера и заботы о декорации. Пройдет всего лишь десятилетие, и Вагнер решительно откажется от прямых исторических заимствований. Очевидно, этот путь не был единственно возможным, но мастер выбрал именно его

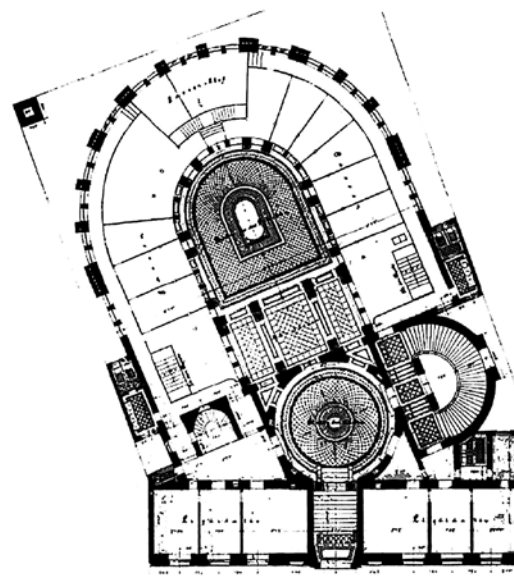


Вид из вестибюля-ротонды в операционный зал

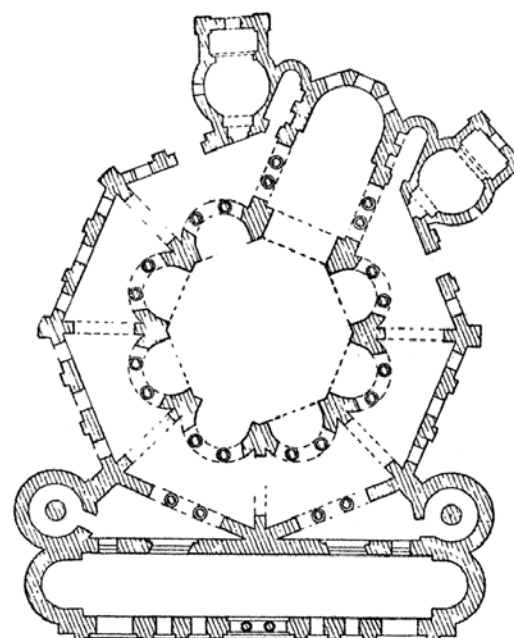
стремившихся основать новый эклектический стиль имперской столицы на барочных традициях. Буржуазная эпоха находила в историческом барокко XVII–XVIII столетий пример художественного гедонизма и с удовлетворением перенимала подходящую роскошь его декораций (при этом оставляя за рамками внимания прочие свойства). Однако принципиальная схема плана напоминает гораздо более древний хрестоматийный памятник — базилику Сан-Витале в Равенне VI века, где основное октагональное пространство и вытянутый вширь *нартекс* расположены под углом, аналогичным углу между объемами здания на Гогенштауфенгассе (правда, в зеркальном отражении относительно плана Вагнера).

Итак, работая над этим проектом, Вагнер сохранил верность академическому (эклектическому) методу, хотя и позволил себе расширить круг формальных источников в направлении средневековой архитектуры. Выработка композиционного решения виделась ему в первую очередь в ракурсе поисков исторических прототипов, отвечающих проектной задаче. Другое дело, что при выборе прототипов Вагнер, видимо, ощущал себя гораздо свободнее многих коллег, скованных догматической верой в необходимость единства стиля и непрозрачность жанрово-типологических границ. В понимании наиболее рафинированных архитекторов-эклектиков использование церковного здания в качестве источника вдохновения при проектировании банка выглядело бы по меньшей мере странным. Вопреки распространенному заблуждению эклектическое многостилье XIX века вовсе не было беспорядочным смешением несочетаемого. Напротив, форма и функциональное содержание рассматривались в тонкой смысловой связи друг с другом.

Но возвратимся к произведению Вагнера. Необычная планировка является пусть важной, но не единственной интересной чертой этого здания. Другой его отличительной особенностью следует считать широкое применение новых для того времени материалов — стекла и металла. Вагнер устраивает светопроницаемые междуэтажные перекрытия над вестибюлем-ротондой и операционным залом, а также над подвальным хранилищем. Ажурный металлический каркас с модульной расстекловкой образует напряженный контраст с классицизирующей, пластически активной обработкой стен. В качестве своеобразного архитектурного «рефрена» Вагнер использует здесь мотив коссонированной арки, опирающейся на колоннаду дорического ордера (по версии Виньолы). Несущие части ордера — пилоны и стволы колонн, а также



План здания Австрийского земельного банка



План базилики Сан-Витале в Равенне



**Нартекс** — притвор, предваряющий вход в основное помещение христианского храма с противоположной от алтаря стороны.



Фрагмент ордерной обработки операционного зала



Парадная лестница

пьедесталы под ними — зрительно «утяжелены» за счет их отделки искусственным мрамором темного, охристо-бежевого тона. Этот же оттенок распространяется в геометризованном рисунке мощения пола. Характерно, что, внедряя в образность интерьера античные ассоциации, Вагнер неизменно останавливается на стадии намёка: при ближайшем рассмотрении оказывается, что эти отсылки не имеют конкретного адреса. Антрвольты арок в операционном зале заняты фигуративными панно, рельеф которых кажется слишком низким и тонким для ренессанса и барокко. Падуга круглого вестибюля заполнена легкими и беззаботными по мотиву лепными цветочными гирляндами, а посередине помещения на пьедестале возвышается статуя «Австрии», выполненная известным венским скульптором Йоханнесом Бенком, много и плодотворно работавшим с архитекторами.

Здание Австрийского земельного банка, унаследовав от эклектики принципы художественного синтеза (и даже самые формы декора, ведь тот же Бенк занимался барочными стилизациями), вместе с этим обозначило горизонты новой архитектурной эстетики, чуждой излишеств и в целом описываемой фразой самого Вагнера, которая была вынесена как эпиграф в начале книги. Красота и практичность уже двинулись навстречу друг другу.



«Майоликовый дом»



«Майоликовый дом» в застройке Линке-Виенцайле



Деталь фасада. «Графическая» обработка оконных проемов

Вагнер на протяжении всей своей карьеры был очень плодовитым и востребованным проектировщиком. И хотя отнюдь не каждый из его замыслов получил воплощение в жизнь, список реализованных объектов весьма внушительен. Подавляюще большая часть архитектурных работ мастера связана с Веной — городом, в котором он родился и прожил до конца дней. Несомненно, Вагнер испытывал к ней особые чувства, и в его деятельности по благоустройству и планированию австрийской столицы стоит подозревать не только узкопрофессиональные или карьерные, но и сентиментальные мотивы.

Так называемый Майоликовый дом на Линке-Виенцайле, 40, несомненно, находится в ряду популярных достопримечательностей Вены, которые стремится видеть каждый, кому выпало посетить австрийскую столицу. Этому способствует крайне выгодное местоположение дома, выходящего главным фасадом на площадь Нашмаркт, где ежедневно работает грандиозный продовольственный рынок, притягательный для местных жителей и туристов. Появление столь обширного публичного пространства стало возможно после того, как протекающая здесь небольшая река Вена была убрана в коллектор. К слову, занимавшийся в 1890-х годах вопросами градорегулирования Вагнер имел прямое отношение к этим работам.



Фрагмент главного фасада

С утилитарной точки зрения «Майоликовый дом» не несет в себе ничего революционного: это привычный для XIX века многоэтажный корпус доходных квартир с торговыми площадями на первом этаже, участвующий в сплошной фасадной застройке по «красной линии» и не выделяющийся из ряда соседних зданий ни высотой, ни силуэтом. Кроме того, как уже говорилось, «Майоликовый дом» стал частью целого конгломерата зданий, спроектированных Вагнером на углу Линке-Виенцайле и Кёстлергассе. Каждый из этих трех домов обладает сложной объемно-пространственной структурой, включающей помимо лицевого строения (с самыми престижными квартирами) корпуса, расположенные в глубине участка и отделенные от первого небольшим световым двором. Наибольшей площадью обладает «Майоликовый дом», во дворе которого находится внушительный корпус, спланированный по типу каре с прямоугольным внутренним двором. Композиция застройки всего домовладения подчинена центральной оси, перпендикулярной направлению Линке-Виенцайле. Лестничные клетки вынесены за габариты жилых корпусов и вместе с лифтами помещаются в эллиптическом по плану объеме, по обе стороны от которого оказываются небольшие внутренние дворики. При планировке соседнего «Вагнерхауса» архитектор имел дело с более сложной



Деталь фасада. Синтез плоскостной орнаментации и скульптурного рельефа

Сильно вынесенный венчающий карниз — это и функциональный элемент, и необходимая деталь композиции здания, воспринятая из античной традиции и являющаяся выразительной даже в отсутствие классического ордера

Балконы и лоджии не только вносят декоративные акценты в облик дома своими ажурными решетками, но и позволяют жителям не чувствовать себя в замкнутом пространстве и созерцать с высоты виды оживленной улицы

«Майоликовый дом» является частью конгломерата зданий, спроектированных Вагнером на углу Линке-Виенцайле и Кёстлергассе. Каждый из этих трех домов обладает сложной объемно-пространственной структурой, включающей помимо лицевого строения (с наиболее престижными квартирами) корпуса, расположенные в глубине участка и отделенные от первого небольшим световым двором



«Майоликовый дом»



Гладкий фасад стал идеальным полем для живописно-орнаментальной композиции, выполненной в виде облицовки майоликовой плиткой

«Майоликовый дом» стал одним из архитектурных манифестов Венского сецессиона. Но вкусы динамично менялись. Прошло всего несколько лет, и в свет вышло знаменитое эссе соотечественника Вагнера Адольфа Лооса, который категорично сравнил орнамент с преступлением и отказал современности в праве не только оглядываться в прошлое, но и вообще заботиться об украшении фасадов

Первый этаж, отведенный под общественные нужды, — типичная черта доходного дома конца XIX — начала XX века





Интерьер парадной лестницы

ситуацией: было необходимо вписать доходный дом в угловой участок. Для этого Вагнер мастерски использовал хорошо известный в XIX веке прием и акцентировал угол, превратив его в композиционный центр всего здания. Биссектриса, проведенная из вершины угла вглубь домовладения, обеспечила возможность симметричного построения плана, но лишь отчасти (крылья по Линке-Виенцайле и Кёстлергассе имеют разную длину из-за конфигурации участка). Неправильную форму получил и внутренний двор, почти третью часть которого занимает овалный в плане объем лестницы.

Как видим, Вагнер был достаточно изобретательным планировщиком. Однако новизна описываемых домов заключалась не в этом. Дома на Линке-Виенцайле значат для творческой эволюции мастера не меньше, чем рассмотренное выше здание Австрийского земельного банка. Созданные архитектором, только что примкнувшим к Венскому сецессиону, они стали вызовом консервативной эстетике участников Кюнстлерхауса. Это был бунт красоты против рутины и повседневности.

Но все же степень творческой дерзости, запечатленной в облике каждого из этих зданий, неодинакова. Угловой доходный дом («Вагнерхаус»), в котором поселился сам архитектор, стилистически балансирует на грани старого и нового, обратив к зрителю свои светлые штукатурные фасады, щедро испещренные позолотой, антропоморфным и растительным декором. Здесь репрезентуется новая версия роскоши, новая респектабельность, делающая акцент не на сочной избыточности рельефа, а на утонченном внимании к нюансам. Это декоративизм, но декоративизм особого рода — искусственный прелестью японской гравюры и живописи, понимающий важность пауз и простых ритмов, оставляющий свободное место на поверхности стены, подобно тому, как восточные художники и каллиграфы оставляют нетронутой большую часть бумажного листа. Золото на акцентированно плоском фасаде было отблеском эстетики сецессиона, золотых фонов раннего Густава Климта или плакатов Коломана Мозера — постоянного сотрудника Вагнера в конце 1890 — начале 1910-х годов, работавшего и над убранством «Вагнерхауса». Тем не менее это убранство не лишено эклектичности. Рядом со стилизованными в несколько египетском духе женскими профилями в овалных медальонах здесь присутствуют необабоченные статуи скульптора Отмара Шимковица, которые эффектно увенчивают аттики фасада.

Такого противоречия практически полностью лишен «Майоликовый дом», фасад которого (в отличие



Декоративная обработка перил



Перспектива лестницы с лифтовой шахтой



Светильник в лестничном вестибюле



Входные двери парадного подъезда

от планов) не имеет четких стилистических аллюзий. Композиция его характеризуется необычайной ясностью. Основная ее часть, разбитая на 9 осей, представляет плоскость, облицованную майоликовой плиткой. Нижний этаж отведен под общественные нужды и отличается крупными «лежачими» окнами-витринами. Второй и третий этажи оборудованы сплошным балконом во всю ширину фасада — прием, воспринятый из Парижа, реконструированного бароном Эженом Османом. Боковые части фасада утоплены относительно главной, здесь устроены малые балконы. Самые запоминающиеся элементы облика «Майоликового дома» — это сильно вынесенный на итальянский манер и нависающий над фасадом карниз кровли и полихромный орнамент в виде стилизованных алых маков и гибких, почти музыкально напряженных, линий. Орнамент покрывает ажурной сетью верхнюю часть фасада от уровня четвертого этажа и сгущается в простенках последнего, шестого, этажа фризом из повторяющихся растительно-геометрических раппортов, решенных в холодных зеленовато-голубых тонах. В это непривычное для города XIX века буйство цвета и графических ритмов вплетаются немногочисленные скульптурные элементы — в виде львиных маскаронов под карнизом и металлических ограждающих решеток на балконах, декорированных стилизованными флоральными изображениями. Эта орнаментальная сюита получает продолжение и внутри дома — в рисунке лестничных перил, отделке стен в парадной или декоре двустворчатых дверей лифта, кажущихся густо увитыми диковинной растительностью.

Пройдет всего несколько лет, и в свет выйдет знаменитое эссе Адольфа Лооса, который сравнит орнамент с преступлением, провозгласив закон: «С развитием культуры орнамент на предметах обихода постепенно исчезает». Модернизм, пионером которого чувствовал себя Лоос, требовал радикальной перестройки культурного сознания и отрицания декора в каком бы то ни было виде. Современность не имела права оглядываться в прошлое и отвлекаться на заботу об украшении. При всем внешнем сходстве с формулой Вагнера о невозможности красоты вне практицизма в столь категоричной позиции речь идет о другом. Сегодня, по прошествии века со времени тех баталий, кажется очевидным, что ни одна иная добродетель не может заменить собой красоту. И венский «Майоликовый дом» служит одним из подтверждений этому.



Павильоны венской городской железной дороги



Хофпавильон с Императорским залом ожидания



Металлический навес над подъездом для императорских экипажей

Комплекс сооружений городской железной дороги является работой, которая одна была бы способна увековечить имя Вагнера в истории архитектуры и в истории Вены. Наличие транспортной инфраструктуры было наиважнейшим признаком урбанизации наряду с темпами роста населения и характеристиками застройки. Отнюдь не каждый столичный город Европы на исходе XIX века мог позволить себе такую роскошь, и Вена в этом отношении не оказалась в числе первых. «Городского транспорта, каковым он является в Париже и Лондоне, Вена не знает — так описывал впоследствии известный публицист Отто Фридендер столицу империи Габсбургов второй половины позапрошлого столетия. — Вы идете, придерживаясь середины улицы. Весь город окружен большим тихим парком. Так что, если вы взволнованы чем-то или желаете поразмышлять в одиночестве, то просто отправляетесь на прогулку по этому кольцу. Лишь время от времени прозвонит своим колокольчиком конка, проедет по бульвару верховой стражник. <...> Затем пробьет церковный колокол, и на некоторое время воцарится такая тишина, что вы можете слышать эхо от собственных шагов». За рамками этой идиллической картины, однако, остались некоторые неприятные подробности вроде отсутствия



Хофпавильон

канализации и антисанитарных условий проживания в окраинных районах. Живописные пустыри на месте разрушенных городских укреплений, русло реки Вены, равно как и берега Дунайского канала, представляли собой неосвоенный территориальный ресурс и нуждались в архитектурном осмыслении.

Всего через несколько лет от этих романтических пейзажей внутри города не осталось и следа. Работы по урегулированию водных коммуникаций и прокладке новых инженерных сетей проводились с невероятной скоростью. Летом 1892 года было принято решение о строительстве Штадтбана — городской железной дороги. А уже 9 мая 1898 года состоялось его открытие.

Впрочем, на первых порах Штадтбан не пользовался популярностью у горожан, поскольку в качестве локомотивов применялись паровозы, дым от которых создавал дискомфорт для пассажиров. Еще одним минусом нового вида транспорта являлись долгие интервалы в движении поездов и сложная тарифная система. Едва ли не единственным достоинством Штадтбана, способным оправдать его появление в глазах венцев, стало высочайшее качество его архитектуры, рожденной в мастерской Вагнера.



Деталь скульптурного убранства



Само здание павильона наделено зримой связью с техникой. Его основу составляет металлический каркас, который Вагнер даже не подумал скрывать от зрителей, а превратил в элемент декоративного решения фасадов

Вместо привычного портика смысловым акцентом фасада у Вагнера становится монументальный портал. Его образно-символическая сторона превалирует здесь над функциональной: реально действующие двери соразмерны человеческому росту и невелики. Орнаментированный архивольт обозначает, скорее, не их местоположение, а саму идею вхождения в мир технического чуда, каковым представлялся венский Штадтбан

Павильон станции «Карлсплац»



Согласно первоначальному проекту павильоны на Карлсплац должны были обладать чертами роскоши и перекрываться куполами. Но в конечном итоге Вагнер придал им более прозаический облик, не забыв, однако, акцентировать фасады и интерьер орнаментацией в духе сецессиона

Симметричная композиция павильона с выделенным центральным объемом свидетельствует о том, что даже в период деятельного обращения к выработке «нового стиля» Вагнер не собирался отказываться от фундаментальных принципов академического классицизма. Его интересовала ясность структуры

Путепроводы, мосты, станционные постройки и многочисленные сооружения городской железной дороги разрабатывались в рамках единого проекта. Причем большое значение придавалось эстетичности облика этих сооружений. В таком подходе отразилась не только характерная для эпохи воля к прекрасному, но и стремление сделать новый способ передвижения максимально привлекательным для горожан





Павильон станции «Карлсплац». Задний фасад



Входной портал

Путепроводы, мосты, станционные постройки и многочисленные технические сооружения городской железной дороги разрабатывались в рамках единого проекта, но наибольшую известность приобрели только два пассажирских павильона — расположенные на площади Карлсплац и близ Шенбруннской резиденции (Хофпавильон). Более того, некоторые павильоны были снесены или реконструированы в XX столетии, поскольку ценность архитектурного наследия модерна длительное время не получала признания. К счастью, проектная графика по объектам Штадтбана опубликована и хорошо известна (в том числе в России). На представленных здесь чертежах мастерской Вагнера, по качеству исполнения являющихся самостоятельными художественными произведениями, хорошо виден особый формально-пластический язык, выработанный мастером для сооружений, само возникновение которых обусловлено прогрессом техники. Этот «технизм» запечатлелся в безупречном геометризме форм, напоминающих детали машины, обработанные на токарном станке никак не меньше, чем архитектурные элементы. Невозможно отделаться от ощущения, что, несмотря на присутствие множества историко-архитектурных ал-

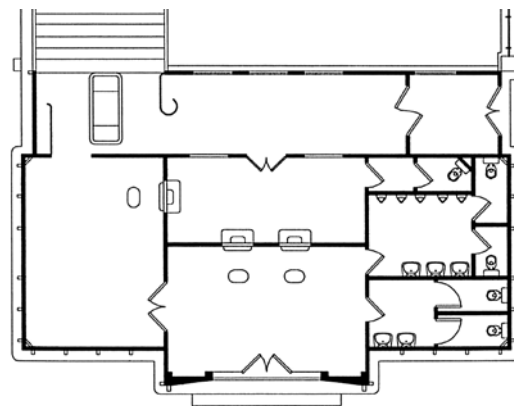


Общий вид

люзий, Вагнер в данном случае задавался целью создать не архитектуру, а дизайн промышленной вещи. Технологичные в изготовлении, пронизанные инженерной логикой детали, кажется, взыскуют серийности.

По иронии судьбы, самые известные из павильонов Штадтбана, спроектированных Вагнером, являются наименее типичными. Особенность сохранившегося Хофпавильона обусловлена его назначением: эксклюзивными пользователями этой станции должны были стать Габсбурги, при переездах из Шенбрунна в зимнюю городскую резиденцию Хофбург и обратно. Именно в расчете на августейших пассажиров павильон исполнен как своего рода миниатюрный дворец, что несколько противоречило общему духу архитектуры Штадтбана. Вместе с тем, Вагнер использовал этот шанс для демонстрации консервативному императору декоративных и образных возможностей современной архитектуры, свободной от оглядки на великолепные стили прошлого.

Хофпавильон увенчан куполом на высоком восьмигранном *бельведере* с овальными *люкарнами*, вызывающими ассоциации с памятниками архитектуры барокко и рококо. Однако тектоническая ясность объемов,



План павильона станции «Карлсплац»



**Бельведер** — надстройка над зданием, обычно центрическая в плане, позволяющая обозреть окружающие виды.

**Люкарна** — слуховое окно, выступающее над скатом крыши или купола.



Декоративная отделка кровли павильона станции «Карлсплац»



Скульптурная орнаментация архивольты над порталом

господство плоскостей и прямых линий, огромные лежащие окна, щедрое использование оксидированного металла — все это указывает на эпоху гегемонии техники и рационализма. Компактное здание павильона находится прямо над железнодорожными путями, тянувшимися вдоль русла реки Вены. Со стороны, удобной для подъезда экипажей, устроен металлический навес на всю длину фасада, декорированный рельефным растительным орнаментом и вензелями Франца Иосифа I. Зал ожидания отделан с поистине имперской роскошью. Стены его обиты шелком и обшиты панелями красного дерева с латунными накладками. На одной из стен смонтировано живописное панно Карла Молля, представляющее вид Вены с высоты птичьего полета. Мягкий свет льется сквозь матовое стекло орнаментированных витражей, соответствующих на потолке люкарнам бельведера. Искусственное освещение осуществляется посредством большой подвешенной под самым куполом люстры с 24 лампами.

Два павильона на Карлсплац согласно первоначальному проекту также должны были перекрываться куполами, обладать чертами роскоши и вызывать ассоци-



Детали обработки главного фасада

ации с названными резиденциями Габсбургов. Однако в конечном итоге предпочтение было отдано более простому и функциональному решению; облик обоих павильонов сделан идентичным. Конструкция павильонов являлась новаторской для своего времени. Основу сооружений представляет металлический каркас, выкрашенный в зеленый тон и задающий ритмический строй фасада, поскольку мраморные панели облицовки оставляют его открытым для взгляда.

В морфологии павильонов легко распознать руку архитектора, создавшего дома на Линке-Виенцайле: тот же лаконизм формы, сильно вынесенный карниз кровли, цветовой решение. По замечанию одного из критиков, Вагнеру именно в павильонах на Карлсплац как нигде более удалось воплотить диалектическое взаимодействие между «функцией» и «поэзией». Впрочем, помощником Вагнера при работе над эскизами павильона был Йозеф Мария Ольбрих, построивший в те же годы знаменитое выставочное здание Венского сецессиона, и это обстоятельство, кажется, отразилось на облике сооружений. В обоих случаях реализована формула симметричной постройки с акцентированной



Декоративная балюстрада над карнизом



Павильон станции «Кеттебрюккегассе»



Деталь фасадной декорации павильона «Кеттебрюккегассе»

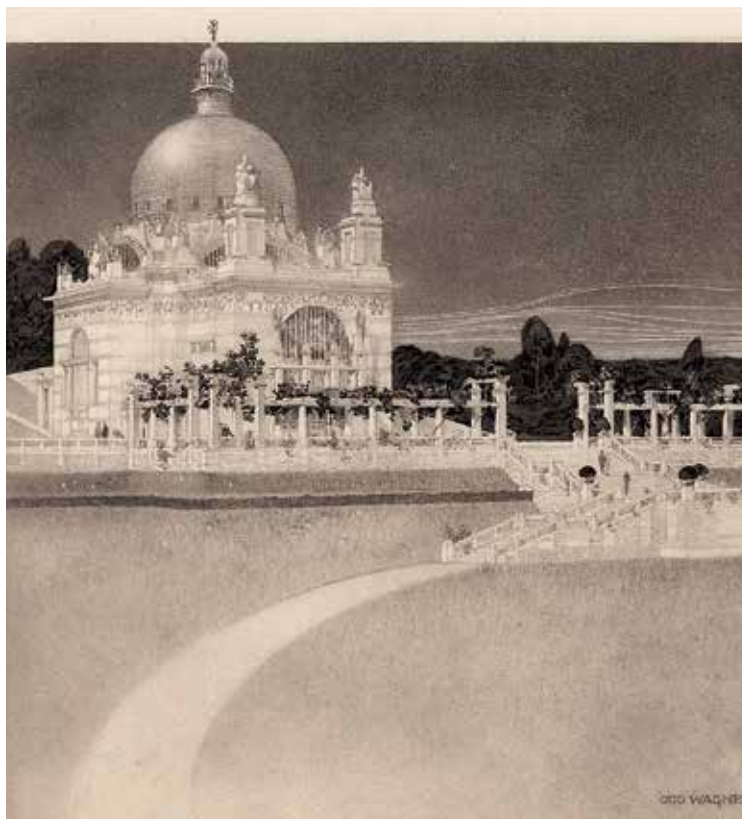
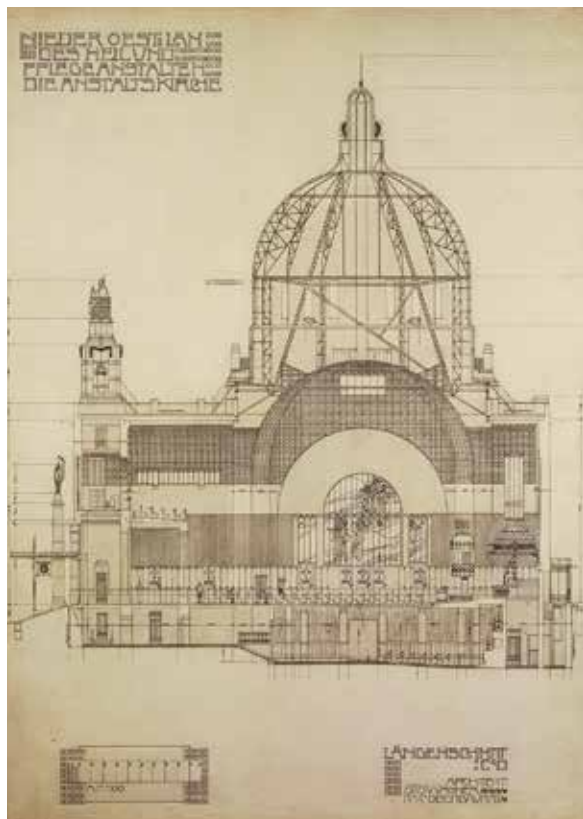
в силуэте центральной осью. В остальном, разумеется, больше различий, продиктованных несопоставимыми масштабами и разницей функционального назначения.

Композиционной доминантой павильонов служит монументальный портал, большую часть которого занимает витражное окно с выполненной классическим шрифтом надписью названия станции. Эстетика сецессиона проявлена в описываемых павильонах с гораздо большей конкретностью, нежели в дизайне Хофпавильона. Это выражается в том числе и в сдержанном характере убранства интерьеров, построенном на строгом сочетании светлого тона стен и потолка с позолоченными деталями и зеленым оттенком деревянных панелей.

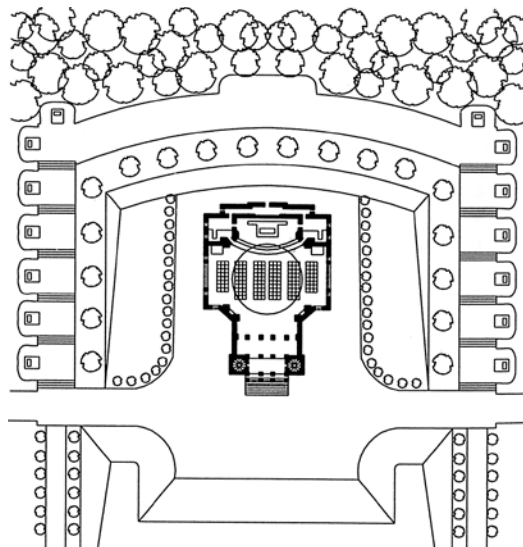
Ныне павильоны на Карлсплац не используются по назначению. В одном из них функционирует кафе, а в другом открыт небольшой музей Отто Вагнера — один из нескольких в Вене.



Церковь Св. Леопольда  
при клинике Ам-Штайнхоф



Проект церкви в клинике Ам-Штайнхоф. Разрез и перспектива



План объекта

Культурная архитектура, пожалуй, консервативнее иных жанров зодчества; часто подразумевается, что трансцендентные смыслы предполагают известное постоянство формы. Но именно эпоха модерна позволила опровергнуть данное убеждение, выдвинув мысль о временном характере формальных канонов и возможности изменять и совершенствовать их. Это было реакцией на целое столетие безусловного господства исторических стилизаций, когда пространственная и декоративная фантазия архитектора не имела шанса выйти за рамки определенных моделей, считавшихся подходящими для того или иного типа сооружений. Отто Вагнер был одним из тех, кто бросил вызов историзирующему традиционализму в церковном строительстве и наметил путь выхода из тупика, вызванного привычкой непременно апеллировать к образцам из прошлого.

Церковь Св. Леопольда, более известная как церковь Ам-Штайнхоф, стала ярким символом модернизации церковной архитектуры в XX веке. Однако весьма характерен для того времени контекст ее возникновения. Культурное здание является частью большого больничного комплекса, предназначенного для стационарного лечения страдающих неврологическими и



**Серлиана** (венецианское окно, палладианское окно) — трехчастное окно, центральный проем которого значительно шире боковых и завершен полуциркулярной аркой.

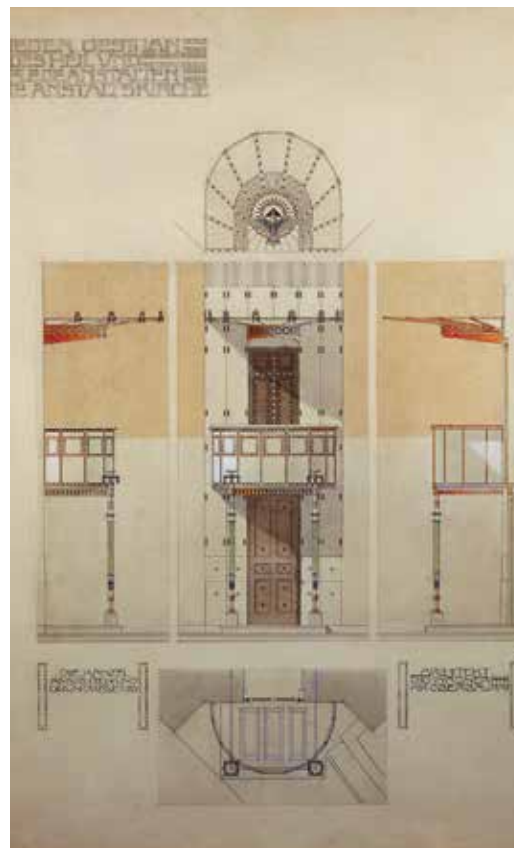




Общий вид церкви

психическими заболеваниями, — Нижнеавстрийской психиатрической клиники. Ее территория раскинулась на 144 гектара по склону холма Штайнхоф. По проекту, выработанному мастерской Вагнера, были возведены 26 павильонов и хозяйственных построек. Это было одно из самых крупных и хорошо оборудованных учреждений подобного профиля в Европе.

Выиграв конкурс на проектирование всего комплекса, Вагнер постарался как можно полнее воплотить здесь чрезвычайно важную для него идею современной архитектуры, основанной на рациональных началах, а потому обладающей неразрывной связью с классической традицией. Собственно, архитектурный язык, предложенный Вагнером в 1890-х годах в качестве альтернативы эклектике, и представлял собой вариант неоклассицизма, внутренняя гармония которого была обусловлена не отсылками к «золотому веку», а соответствием духу современности. В домах на Линке-Виенцайле эта эстетика еще поглощена заботой о привлекательной декоративности, а в станционном павильоне на Карлсплац Вагнер склонился к прочтению архитектурного образа в свете его причастности гигантской технической инфраструктуре. Апробация нового авторского стиля состоялась уже в 1900-х годах.

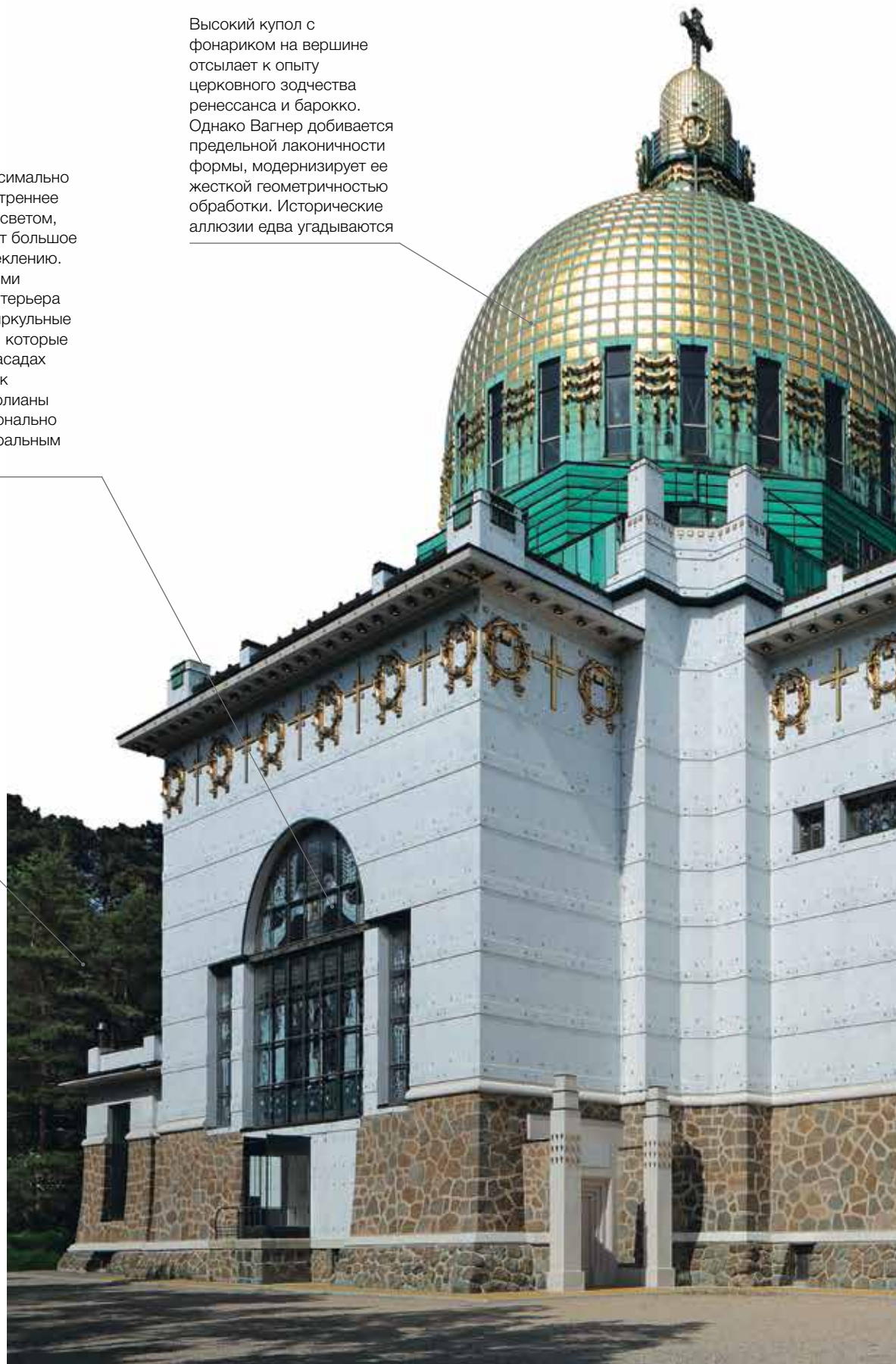


Проект отделки интерьера

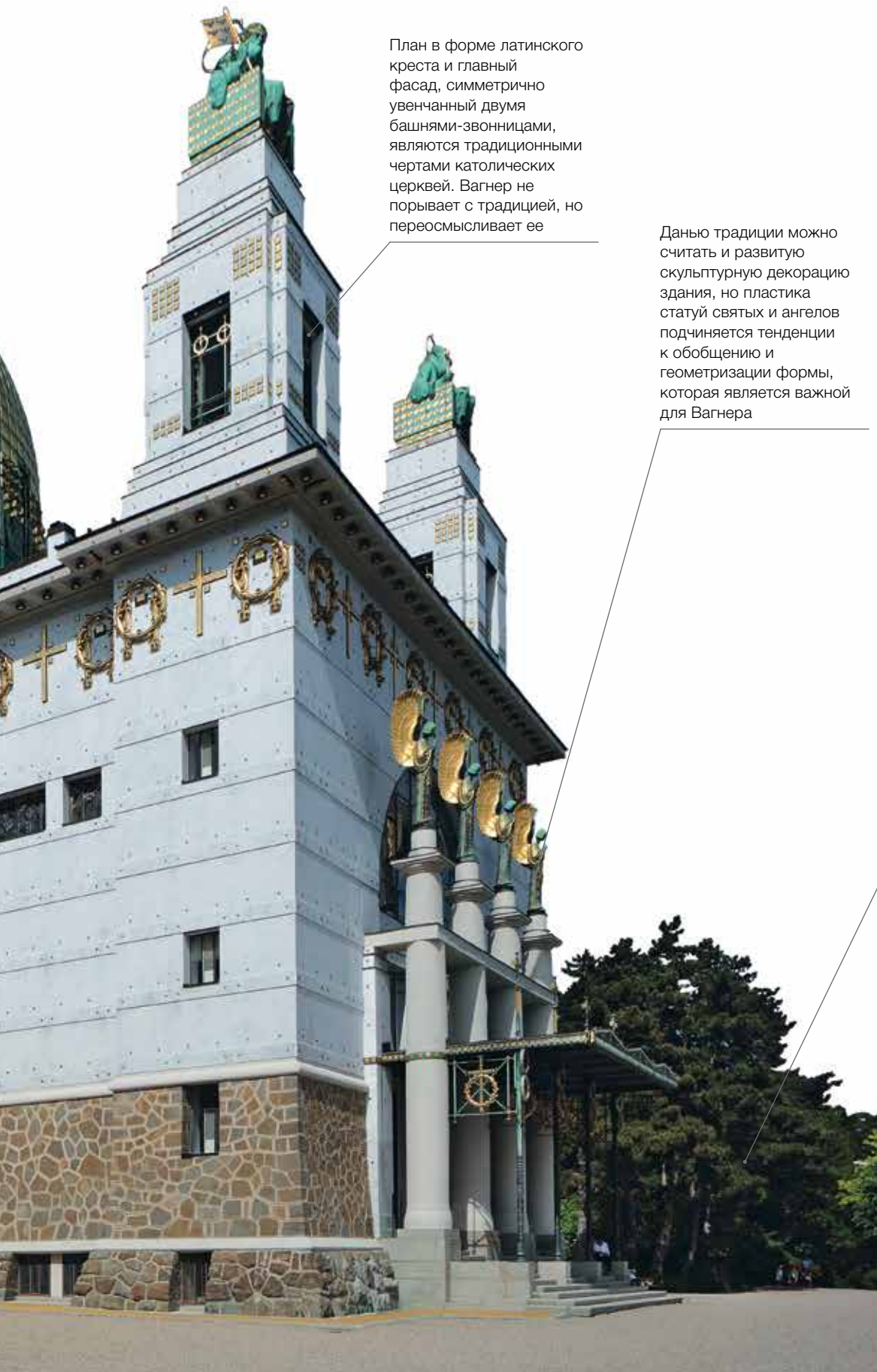
Высокий купол с фонариком на вершине отсылает к опыту церковного зодчества ренессанса и барокко. Однако Вагнер добивается предельной лаконичности формы, модернизирует ее жесткой геометричностью обработки. Исторические аллюзии едва угадываются

Стремясь максимально наполнить внутреннее пространство светом, Вагнер уделяет большое внимание остеклению. Выразительными акцентами экстерьера служат полуциркулярные окна-витражи, которые на боковых фасадах трактованы как гигантские серлианы с непропорционально крупным центральным проемом

Церковь является частью одного из крупнейших на начало XX века больничных комплексов — Нижнеавстрийской психиатрической клиники. По проекту, выработанному мастерской Вагнера, на территории площадью 144 га были возведены 26 павильонов и хозяйственных построек



Церковь Ам-Штайнхоф



План в форме латинского креста и главный фасад, симметрично увенчанный двумя башнями-звонницами, являются традиционными чертами католических церквей. Вагнер не порывает с традицией, но переосмысливает ее

Данью традиции можно считать и развитую скульптурную декорацию здания, но пластика статуй святых и ангелов подчиняется тенденции к обобщению и геометризации формы, которая является важной для Вагнера

Применение «нового стиля» в религиозной архитектуре вызвало неоднозначную реакцию в обществе, где были сильны консервативные настроения. Для многих, включая эрцгерцога Франца Фердинанда, участвовавшего в церемонии открытия церкви, было бы предпочтительнее видеть здесь знакомые барочно-ренессансные стилизации



Фрагмент главного фасада. Статуи ангелов работы Отмара Шимковица на фоне витража Коломана Мозера



Декоративная облицовка купола

Павильоны Нижнеавстрийской клиники были спроектированы в формах такого модернизированного неоклассицизма, строгость которого соизмеряется не с числом колонн и археологической точностью воспроизведения той или иной разновидности ордера, но с благородной гладкостью фасадных поверхностей и чистотой линий. Лишь в дизайн дверей, оконных переплетов и фурнитуры Вагнер позволил себе включить мотивы, стилизованные в духе сецессиона. Неудивительно, что планировка комплекса также выстроена по принципам симметрии и функциональной иерархии. На центральной оси расположены U-образное в плане административное здание, театр и кухня. За ними, на высокой террасе, — сама церковь Св. Леопольда, доминирующая надо всем ансамблем. Подняться к ней можно по двум лестницам, симметрично фланкирующим террасу.

Архитектурное решение церкви базируется на сочетании целого ряда исторических прообразов, ассоциации накладываются одна на другую, но каждая из них выражается на уровне намека, никогда не обнаруживая конкретного адреса в известных постройках прошлого. К слову, эта особенность в свое время обеспечила неоднозначные отзывы на новое произведение Вагнера. На

освящении церкви императорскую фамилию представлял эрцгерцог Франц Фердинанд, не скрывавший своих консервативных пристрастий. Он, конечно, предпочел бы видеть здесь вместо вагнеровского модерна добротную стилизацию в барочном ключе.

Но архитектор старательно избегает любого проявления иррациональности. Божественное присутствие в мире доказывается именно наличием в нем разумной воли, а не эксцессами сверхъестественного рода. Чудо — это возможность организации жизнедеятельности согласно этому разумному началу, минуя соблазны романтического подражания чему-либо или кому-либо.

Однако, как уже говорилось, Вагнер был не столь последователен в реализации идеи абсолютной целесообразности как мотива для формообразования. Силуэт церковного здания выразителен и не позволяет усомниться в функциональной его принадлежности. Две небольшие башни над главным фасадом традиционны для западной церковной архитектуры: беря начало от средневековых базилик, эта традиция пронизывает эпоху барокко и классицизма. Монументальный купол напоминает купола собора Сан-Марко и, как и в венецианских, представляет собой грандиозную бутфорскую надстройку над перекрытием внутреннего помещения. Используя позолоту, Вагнер будто бы дополнительно акцентирует этот момент, превращая свой купол в манифест прекрасной бесполезности.

Фасады церкви минималистичны. Они отделаны плитами белого каррарского мрамора таким образом, что облицовка напоминает по фактуре одновременно классический руст и византийскую кладку со скрытым рядом. Рельефные полосы рефреном повторяют мощную горизонталь венчающего карниза. Крупные полуциркулярные окна (на боковых фасадах принимающие облик гигантских *серлиано*) и портик перед входом, равно как и раппортный фриз под карнизом, воспринимаемый как подобие ордерного антаблемента, указывают на классические истоки архитектурного образа, созданного Вагнером. При этом очевидно, что «классическое» в данном случае может быть приравнено к набору неких формальных характеристик, сводимых, в частности, к понятиям простого и внушительного. Металлические заклепки, шляпки которых образуют своеобразный графический узор на поверхности мраморного фасада, придают последнему сходство скорее с обшивкой технического изделия — парохода или локомотива, — нежели с каменной облицовкой церковью ренессанса, барокко или классицизма.



Венчающая одну из звонниц статуя св. Леопольда работы Рихарда Лукша



Витраж с изображением святых, выполненный по эскизу Коломана Мозера



Алтарь с сенью работы Отмара Шимковица



Общий вид интерьера

План в форме латинского креста, но пропорции его позволяют воспринимать внутреннее пространство как целостное и нерасчлененное. Внутри церкви нет пилонов и вообще каких-либо несущих опор. Интерьер освоен высоким сводом, по структуре напоминающим готическое нервюрное перекрытие, но по сути представляющим подобие византийского свода. Однако восприятию внутреннего пространства церкви в историзирующем контексте препятствуют светлые по тону стены и своды со скупой декорацией в виде модульной сетки.

Дизайн богослужебной утвари и световых приборов, витражи, выполненные по эскизам Коломана Мозера, выдержаны в стиле сецессиона. Геометрическая стилизация, продиктованная обостренной тектонической логикой архитектуры, подчиняет себе декор, сообщая пластике фигуративных и орнаментальных изображений известную механистичность. Это справедливо и для бронзовых статуй св. Леопольда и св. Северина, восседающих на башнях (скульптор Рихард Лукш), и для скульптур четырех ангелов, установленных над портиком (скульптор Отмар Шимковиц).

Но не только детали отделки, стилистика декоративного убранства или отдельные композиционные ходы являются здесь инородными для классической традиции. Сама идеология этого произведения имеет уже модернистскую природу, несмотря на то что модерн и модернизм — понятия различные и одно другого не предполагающие. В церкви Ам-Штайнхоф Вагнер выступает уже не как представитель модерна, а как провозвестник модернизма; перед зрителем — архитектура XX века.



Почтовая сберкасса



Фрагмент главного фасада



Герб династии Габсбургов

Самая поздняя крупная работа Вагнера существенно отличается от его прочих. Как и в постройках комплекса клиники Ам-Штайнхоф, архитектор воплотил здесь концепцию нового стиля, приблизившего архитектуру к индустриальному дизайну. Однако здесь он, кажется, еще более отрешился от исторических ассоциаций, обратившись к задаче формирования образа современного делового здания. Функциональное назначение сооружения как нельзя лучше соответствовало такому подходу.

Строительство здания Почтовой сберкассы было совместной акцией Вагнера и венского бургомистра Карла Люэгера, поддержкой которого архитектор пользовался начиная со второй половины 1890-х годов. Люэгер преследовал цель превратить австрийскую столицу в один из наиболее комфортных современных городов, причем комфорт он понимал весьма широко: речь шла не только о планировке с удобными транспортными коммуникациями, но и о социально-экономических условиях жизни людей. Будучи ревностным католиком, он еще депутатом венского городского парламента снискал известность как непримиримый борец с коррупцией. Император Франц Иосиф I полагал его взгляды чересчур радикальными, но в 1897 году Лю-





Вид здания со стороны площади Георг-Кох-плац

эгер, опираясь на помощь римского папы Льва XIII, смог переломить сопротивление австрийского двора и занять пост мэра Вены. Среди его начинаний — расширение водопроводной сети, разбивка общественных парков и строительство больниц, внедрение электрического трамвая и многое другое. Установление социальной справедливости, по Люэгеру, предполагало наступление на крупных капиталистов, большинство из которых принадлежали еврейской диаспоре. Государственная Почтовая сберкасса была задумана Люэгером как альтернатива системе коммерческих банков, способная аккумулировать деньги мелких собственников, не укрепляя при этом позиций крупного еврейского капитала. Стоит отметить, что атмосфера Вены времен Люэгера была основательно пропитана духом антисемитизма, так что Гитлер отмечал венского бургомистра в числе тех, кто способствовал формированию его нацистских воззрений.

Несмотря на функциональное родство со зданием Австрийского земельного банка, Почтовая сберкасса спроектирована Вагнером совсем иначе. План здания, вписанного в трапециевидный участок, строго симметричен и зонирован по функциональному принципу: центральная часть отведена под просторный



Статуя богини над аттиком работы Отмара Шимковица

Скульптуры и декоративные детали на фасаде выполнены из алюминия — нового, подчеркнуто «технологичного» металла, который вытеснил в постройках Вагнера привычную бронзу

Композиция центрального ризалита решена согласно классическим канонам: разбивка на пять осей (будто для шестиколонного портика), рустованный цоколь, венчающий карниз, и по-ампирному уступчатый аттик над ним

Проектируя деловое здание, Вагнер имел привычку вникать даже в мельчайшие детали. Например, он додумался пропитывать столешницы конторской мебели особым составом, который делал бы незаметными порезы, а наиболее подверженные износу элементы кресел снабдил металлическими накладками



Почтовая сберкасса



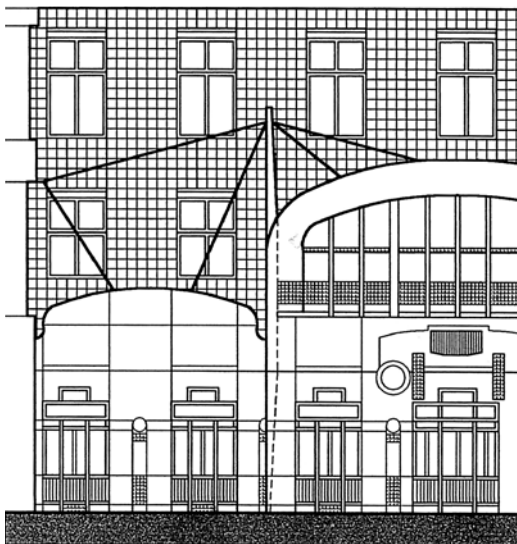
Стилизованный шрифт превращается на фасадах эпохи модерна в ценную разновидность декора

Алюминиевые заклепки, вмонтированные в плиты фасадной облицовки, не играют конструктивной роли, но формируют выразительный образ новаторской, технократической архитектуры

Здание почтовой сберкассы стало последней крупной реализацией Вагнера. Строительство финансировалось из государственной казны, и кайзер Франц Иосиф по его завершении дал понять, что более не потерпит подобных архитектурных экспериментов за казенный счет



Интерьер операционного зала



Разрез операционного зала со схемой конструкции его перекрытия



**Дебаркадер** — перекрытая часть железнодорожного вокзала с перронами, предназначенная для посадки и высадки пассажиров.

операционный зал, а боковые крылья, отделенные световыми дворами, — под офисные пространства. Операционный зал, перекрытый светопрозрачным сводом, напоминает вокзальный **дебаркадер** с двумя перронами по сторонам. Тема движения (как важнейшего свойства ускоряющейся современности) убедительно выражена в этом динамичном пространстве, несоизмеримом с понятиями вечности и покоя, характерными для классики. Вагнер широко использует в отделке интерьера алюминий, род металла, являющийся более технологичным, чем излюбленный XIX веком чугун, но и обладающий совершенно особыми эстетическими качествами. Вкупе с белой окраской стен, модульной расстекловкой потолка и минималистичной мебелью алюминий создает ощущение холодного офисного пространства, допускающего лишь деловое общение персонала и клиентов. Расчетливая функциональность видна и в устройстве стеклянного пола, пропускающего свет в помещения для сортировки почтовых отправлений, расположенные этажом ниже. Вагнер, кажется, предусмотрел все: ножки и подлокотники кресел снабжены металлическими накладками, которые призваны защитить эти уязвимые части от преждевременного износа. Но они же превращаются волей архитектора-дизайнера в изысканные по своей лаконичности элементы фурнитуры; точно так же, как высокие тепловентиляторы у простенков становятся неотъемлемой частью художественного образа интерьера и даже самостоятельными арт-объектами.

Новаторская эстетика присутствует и в экстерьере здания. Неоклассические статуи крылатых богинь и декоративные венки над аттиком центрального ризалита были исполнены из алюминия по моделям скульптора Отмара Шимковица, постоянного сотрудника Вагнера. Их жесткие, геометризованные формы образовали визуальное единство с фасадами здания, которые облицованы мраморной и гранитной плиткой, испещренной алюминиевыми заклепками. Конструктивной роли последние не играют, облицовка крепится к стене посредством штукатурки. Однако для Вагнера была важна не только утилитарная, но и семантическая нагрузка этих деталей. Его стиль зрелого периода творчества можно считать разновидностью «говорящей архитектуры», дискурс которой сформирован на острие технического прогресса. Вагнер успешно изживает в себе романтическую ностальгию по минувшей красоте и в буквальном смысле стремится сконструировать красоту современную.

Это стремление разделялось отнюдь не всеми. Поскольку проектирование и строительство сберкасс



Общий вид интерьера

оплачивались из государственной казны и имели прямое отношение к формированию облика имперской столицы, Франц Иосиф I, известный консервативными вкусами, высказался о невозможности впредь устраивать подобные архитектурные эксперименты за счет государства. Кончина в 1910 году Карла Люэгера, с неизменным сочувствием относившегося к идеям Вагнера, по сути, означала финал его карьеры как строящего архитектора.

Здание сберкассы с 1904 года и до сих пор используется для размещения офисов. Избежав какого-либо ущерба в годы Второй мировой войны, оно было капитально отремонтировано и реконструировано в 1970-х годах, в результате чего под ним возникла подземная парковка. Возможно, такое обращение с исторически значимым объектом кому-то покажется слишком бесцеремонным, однако применительно именно к производству Вагнера (тем более, произведению поры кульминации его творчества) данное вмешательство кажется не просто извинительным, а едва ли не закономерным. Кто как не Вагнер ратовал за стиль, призванный стать «подлинным представителем нас самих и нашего времени»? Его архитектура, некогда рожденная под знаменем современности, и сотню лет спустя не имеет права на моральное устаревание.



Тепловентилятор в операционном зале

# Основные этапы творчества

Обучение в венском Политехникуме	1857–1859	Вена
Работа помощником в бюро Карла Фридриха Буссе	1860–1861	Берлин
Учеба в венской Академии изящных искусств	1861–1862	Вена
Работа помощником в архитектурное бюро Г. фон Фёрстера	1862–1864	Вена
Успешное участие в конкурсе на проект курзала в венском муниципальном парке (не осущ.)	1863	Вена
Здание синагоги	1871–1872	Будапешт
«Грабенхоф»	1874–1877	Вена
Участие в конкурсах на проекты Рейхстага в Берлине и парламента в Будапеште. Здание Австрийского земельного банка	1882–1884	Вена
Доходный дом на Штадионгассе	1883	Вена
Доходный дом на Лобковицплац	1884	Вена
Первая собственная вилла	1886–1888	Вена
Доходный дом на Университетштрассе	1888	Вена
Дворец Ойос (собственный особняк-студия)	1891	Вена
Участие в конкурсе на составление генерального плана развития Вены	1892–1893	Вена
Назначение советником Венской транспортной комиссии: спроектировал 35 станций, мосты и виадуки. Начало преподавания в венской Академии изящных искусств	1894	Вена
Архитектурная часть Нуссдорфского гидроузла и Венской городской железной дороги (Штадтбана)	1898	Вена
Доходные дома на Линке-Виенцайле и Кёстлергассе (в том числе «Майоликовый дом»)	1898–1899	Вена
Вступление в ряды Венского сецессиона	1899	Вена
Комплекс Нижнеавстрийской психиатрической клиники Ам-Штайнхоф с церковью Св. Леопольда	1902–1907	Вена
Почтовая сберкасса	1903–1912	Вена
Вторая вилла Вагнера	1912–1913	Вена

# Содержание

Жизнь и творчество . . . . .	3
Австрийский земельный банк . . . . .	29
«Майоликовый дом» . . . . .	37
Павильоны венской городской железной дороги . . . . .	45
Церковь Св. Леопольда при клинике Ам-Штайнхоф . . . . .	55
Почтовая сберкасса . . . . .	63
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 *И. Печёнкин*  
Фото на обложке *Dieter Klein/laif*

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

Том 52  
«**Отто Вагнер**»



© Издательство «Директ-Медиа», 2016  
© АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2016

ISBN 978-5-4470-0219-0 (Комсомольская правда)  
ISBN 978-5-4475-8676-8 (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 28.10.2016  
Формат 70×100/8. Печать офсетная  
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61  
Заказ № ???

2016 год

© При подготовке издания использовались фотоматериалы  
М. Фединой, а также фотобанка Vostok Photo