

НОВЫЙ БРУТАЛИЗМ

Рейнер Банем

THE NEW BRUTALISM

Ethic or Aesthetic ?

Reyner Banham

The Architectural Press London

НОВЫЙ БРУТАЛИЗМ

Этика или эстетика ?

Рейнер Бэнем

*На вытрав в свет
без операций
11.1X-73. Ш. Шейн*

11/1X

Соответствие визированному
Глазоелитом экземпляру подтвер-
ждаю.

Директор типографии *Шван*
6 " Сибирь "

Москва Стройиздат 1973

Бэнем Рейнер. Новый брутализм: этика или эстетика? Пер. с англ. М., Стройиздат, 1973. 199, с.

В книге рассматривается архитектурное направление, названное критиками и архитекторами Запада «брутализмом». В ней рассказывается о том, чем могла бы стать творческая программа бруталистов-Смитсонов и чем она стала. Анализируются этапы трансформации брутализма из движения в «стиль»: полемика послевоенного функционализма с довоенным (распад СИАМ), влияние Ле Корбюзье, превращение туманных социально-этических идей в четкие эстетические, преобразование «архитектуры реформ» в очередную реформу архитектуры. Книга богато иллюстрирована.

Издание рассчитано на архитекторов и искусствоведов.
Илл. 227.

© Стройиздат, 1973 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Автор этой книги не претендует на роль теоретика. Его с полным правом можно отнести к узкой группе первоклассных критиков архитектуры и дизайна: американцы Артур Пулос и Ральф Каплан, итальянец Карло Арган, англичанин Рейнер Бэнем. Эту группу «сверху» ограничивают англичанин Герберт Рид и японец Нобору Кавадзоэ, каждый из которых — критик и теоретик в одном лице; «снизу» — француз Мишель Рагон, одновременно возглавляющий «второй эшелон» интерпретаторов и популяризаторов. Бэнем принадлежит к группе лоцманов, не только и не столько описывающих уже существующее, сколько соучаствующих в работе архитекторов и дизайнеров по созданию нового. Именно такую роль не столь давно играли Аполлинер — во французской художественной культуре; Эфрос, Пунин, Брик, Тугендхольд — в предреволюционной русской и ранней советской.

В последнее время конструктивная, созидательная роль критика в архитектуре поблекла, как-то затерялась в море больших и малых текстов по частным поводам. Уже только поэтому книга о брутализме представляет для нас особый интерес. В известной мере ее можно рассматривать как профессиональный образец активной позиции критика, который здесь, в этой книге, подводит итог собственной работе над осознанием брутализма в течение десятилетия.

Бэнем, как сказано выше, не теоретик. Но это отнюдь не означает, что книга популярна и общедоступна. Любой ее абзац, подобно айсбергу, предъявляет на поверхности лишь часть своего содержания. Остальное — это то общее, что заранее известно и автору, и читателю. Автор включает здесь с читателем конвенцию: говоря об общеизвестном в художественной культуре XX века — ограничиваться сокращениями, аббревиатурами. Каждая из них — не более чем символ весьма расплывчатого содержания, но этот символ указывает на вполне отчетливый смысл для тех, кто знает.

Предполагается, что читатель и автор вкладывают один смысл в символ «современная архитектура» (грубо говоря, все то, что сменяет костяную эклектику «Эколь де Боз Ар», все, для пересказа чего нужна отдельная книга, и не одна), один смысл в символ «современное движение» (то же, но в контексте всей художественной культуры, включая в нее историю групп и организаций типа СИАМ).

Предполагается, что (прежде всего через книги Ле Корбюзье) известно, что такое длящаяся с античных времен «средиземноморская традиция» организации жизненного пространства: от дома до города. Что известно содержание символа «открытое общество», который вместе с символами «общество равных возможностей», «общество изобилия», «потребительское общество» и т. п. входит в арсенал подручных средств

официальной идеологии ведущих капиталистических государств и заменяет собой «неудобное» слово капитализм.

Предполагается, что читателю известны сложные взаимоотношения между Баухаузом Гропиуса и голландской группой «Стиль», в которой первую скрипку играл ван Дусбург, и что ему известны этапы непростой истории новейшей японской архитектуры, прошедшей через испытание Райтом («Империал Отель» в Токио) и Ле Корбюзье (Музей современного западного искусства в том же Токио).

Обо всем этом и еще о многом другом читатель книги Бэнема должен, как минимум, иметь общее представление. Если его нет, эту книгу можно пролистать, но читать почти бесполезно — предисловие к небольшой книге не должно и не может заменять собой предварительное знакомство с культурным фоном описываемых в ней событий. В то же время читателю, готовому к аналитическому восприятию нового в новейшей архитектуре, т. е. способному встроить критически переосмысленную новую информацию в уже имеющуюся систему знаний, книга Бэнема должна помимо ее познавательной ценности доставить еще немалое интеллектуальное наслаждение. Этот текст обладает известной открытостью — каждый может достраивать его в сознании по-своему.

Рейнер Бэнем наименее «англоцентричен» из известных мне британских критиков и отнюдь не страдает традиционной для них неприязнью к тому, что делается «на континенте». Но он писал книгу прежде всего для английских архитекторов — некоторые подтексты, связанные с этим немаловажным обстоятельством, нуждаются в комментариях.

Зарождение брутализма в его идеологической версии (то, что Бэнем называет этикой, имея в виду не область философских знаний, а общие принципы и гражданскую ориентацию), а не в поздней стилистической версии, которую Бэнем называет эстетикой, неотделимо от интеллектуального климата послевоенной Великобритании.

Победа лейбористов на выборах, национализация ряда отраслей промышленности, ряд реформ в социальном обеспечении, осторожные разговоры тогдашних лейбористских лидеров об «английском пути к социализму» разбудили у радикальной интеллигенции надежды на реализацию либеральных мечтаний, увядших вскоре после фултоновской речи Черчилля. Однако несколько лет активного и резкого сведения счетов со всем довоенным прошлым империи от Ллойд-Джорджа до Чемберлена отпечатались и на смелости урбанистического проектирования, и на энергии «сердитых молодых людей» в литературе, театре, кино, и на формировании кредо Смитсонов, и на мышлении тех, кто увидел в смитсоновском брутализме идейный ориентир в создании новой архитектуры.

Новая «ярмарка тщеславия» — так называемый Фестиваль Британии — уже в 1951 г. показал всю силу, всю цепкость буржуазного традиционализма, показал (конечно, тогда это заметить было труднее, чем сейчас) иллюзорность надежд на скорое переустройство любого элемента британского общества. Фактически, уже с этого момента, т. е. еще до формального провозглашения бруталистской доктрины, определилась неизбежность ее будущего вырождения только и исключительно

в стилистическое направление—в «эстетику», если воспользоваться словом Бэнема. Однако социальный реформизм первых послевоенных лет не исчез полностью.

Его следы заметны в английской системе местного самоуправления, без которой не мог бы возникнуть «хабитат» Парк Хилл в Шеффилде, которому в книге справедливо уделено много внимания. Его следы заметны в частичной реформе среднего образования (не затронувшей, естественно, традиционные частные колледжи), без которой не была бы возможна школа в Ханстэнтоне — декларация брутализма во плоти. Его следы отчетливо видны в самой направленности текстов английских бруталистов. Не случайно в них столь важное место занимает проблема «заднего двора», по-прежнему являющегося основным местом общения и детских игр в бедных районах британских городов. Попытка сохранить человеческую ценность «заднего двора», в результате которой возникает композиционная система «улиц-палуб», остается одной из ключевых составляющих «этики» брутализма.

Бэнем еле заметно акцентирует оживление романтизма в бруталистской программе — как признак, слишком очевидный для английского читателя, чтобы о нем говорить специально. Но именно особенность бруталистского романтизма представляет для нас особый интерес. Естественно, отбрасывая романтизм Империи в стиле киплингвской школы, отбрасывая романтизм «живописной школы» в архитектуре, выросшей из традиции британского поместья, бруталисты обращаются к американскому романтизму. Это романтизм большого города, блистательно выраженный еще О'Генри, ярмарочной пестроты реклам и луна-парков: простора автострад и культа автомобиля. Это романтизм, которого не сумел и не захотел понять импортированный в Америку из довоенной Европы грониусовский рационализм.

Трудно понять всю радикальность бруталистского романтизма, если не учесть (Бэнем лишь раз ссылается на это, опять-таки в силу очевидности для английского читателя, да и для самого автора тоже), что эстетический вкус среднего англичанина, а значит и среднего архитектора тоже, десятилетиями формировался не столько английской классикой, сколько иллюстрациями к «Давиду Копперфильду», «Алисе в стране чудес» или «Сказкам матушки гусыни». Сейчас, особенно после того, как в конце 60-х годов именно Лондон стал средоточием авангардизма во всех видах искусства, когда именно в Лондоне возникло крылатое выражение «разрешающее общество» в связи с растерянностью перед ниппским хиппизованной молодежи, трудно себе представить, что в момент зарождения бруталистской программы Англия была глубокой провинцией в мировой художественной культуре.

Континентальный «авангард» здесь был почти неизвестен. Имена Дусбурга, Макса Билла, Пита Мондриана или Курта Швиттерса, кроме немногих знатоков, никому не были известны. Корбюзиянская эстетика «белой архитектуры» была известна из вторых рук и воспринималась априорно негативно. Все, что делалось в Америке, заранее определялось как прежде всего вульгарность, и выставка абстрактного экспрессионизма Джексона Поллока своей неожиданной непонятностью

вызвала сенсацию. Марсельский дом Ле Корбюзье произвел в кругу английских архитекторов подлинный шоковый эффект. Только в этом контексте становится понятным внимание, с которым Бэнем характеризует выставку «Параллели: жизнь и искусство», организованную Смитсонами, Хендерсоном и Паолоцци. Только учтя глубокий консерватизм тогдашнего английского дизайна, против которого провозглашал филиппики другой страстный критик, но посредственный теоретик Джон Глоаг, можно понять энтузиазм Смитсонов по отношению к рядовому американскому коммерческому дизайну в период работы над «Эплайанс Хаус».

Наконец (в силу той же очевидности, Бэнем упоминает об этом между прочим), нужно учесть ту роль, которую при смятенности чувств английских архитекторов в послевоенные годы приобретали журналы. Смена редакторов сначала «АД» («Architectural Design»), а затем и «Архитектурного обозрения» («Architectural Review») имела принципиальное значение в расширении влияния Смитсонов и их брутализма.

Стиль Рейнера Бэнема создает некоторые затруднения для читателя. Он пишет книги так же, как статьи: лишь последующий абзац делает до конца понятным предыдущий; не все мысли получают округлое завершение; причинную связь между двумя фрагментами текста можно иной раз установить только по прочтении всей книги. Несколько непривычна манера Бэнема одухотворять не только материализованные следы деятельности (здание «выражает», «содержит», «в здании сконденсированы наиболее интеллектуальные устремления»), но и абстрактные понятия («брутализм стремится превратить стандарты в построенный факт»... и т. д.). Поскольку здесь литературный стиль и стиль самого мышления решительно неотделимы друг от друга, перевод книги максимально приближен к оригиналу.

Рейнер Бэнем настолько свободен от стереотипов, насколько это вообще возможно для западного критика. Для него очевидна относительность «правильного» в архитектуре, а при столкновении с новым явлением у него нет заранее заданной идеи, которая может даже искинутого критика заставить втискивать новое в рамки уже известного. Бэнем — тот тип критика, который остро нужен архитектуре для ее развития: он выполняет важнейшую функцию интерпретатора, изобретателя имен, переносчика идей в момент их становления.

Отказ от теоретической задачи, разумеется, не только дает преимущества — оперативность, но и ограничивает возможности. Автор этой книги — критик сего дня, не рискующий предвидением или не желающий ничего предвидеть. Ему достаточно того, что уже возникло, но еще почти никому не известно; того, что будет «через несколько минут», что еще не приобрело стереотипного смысла, зафиксированного в очередном слове — символе. Творчество Бэнема — непрерывная охота за «иной архитектурой», где бы ни появились признаки ее рождения, действительные или иллюзорные. «Иное искусство» как цель и программа сказано не им, но он привнес фразу Тапье в архитектуру; только прочтя книгу, можно понять, какое содержание вкладывает автор в образ и

символ «иная архитектура». Слово «брутализм», как автор считает долгом сообщить незамедлительно, придумано не им, но им оно введено в архитектурные тексты, а через них — в культуру.

Книги западных критиков нередко пестрят идеологическими натяжками, встречаются и грубые ошибки в интерпретации фактов. В этой книге такого нет — Бэнем сам дает принципиальную критическую оценку явлению в архитектуре, которое получило имя «брутализм». Он анализирует его появление, показывает сложные зигзаги его биографии, случайные и закономерные, показывает его трансформации в крайние формы и наконец увядание в «стиль».

В поиске «иной архитектуры» Бэнем не нашел ее, зато натолкнулся на достаточно интересный процесс — подъем обратной волны интересов «молодой архитектуры». Вопросительный знак в подзаголовке не случаен — казалось бы, Рейнер Бэнем сам снимает вопрос в конце работы утверждением: «эстетика», а не «этика», вопреки первоначальным декларациям Смитсона. И все же, это «этика» тоже, но только речь идет уже об этике в рамках художественного начала. Возврат к профессионализму, отказ от социологического по устремлениям жизнестроительства — вот суть развитого брутализма как художественного течения.

«Данное решение данной задачи в данных условиях» — как бы ни подчеркивалось в книге влияние Ле Корбюзье, что само по себе интересно, это «бруталистское» кредо означает принципиальный отказ от абсолютного. Это принципиальный отказ от поисков «архитектуры на все времена», столь характерных для пионеров новой архитектуры. «Делай, как Корбю делает, а не как он говорит» — этот цитируемый Бэнем популярный в конце 50-х годов лозунг выражает новую стадию отношения к великому мастеру. Слои рассуждений, столь важный для самого Ле Корбюзье, решительно, целиком отбрасывается в этике брутализма, тогда как виртуозная художественная техника, изобретательность и формотворчество возводятся на пьедестал сами по себе.

Рейнер Бэнем искал в брутализме «иную архитектуру», новый язык для выражения нового социального и культурного содержания, которое (Бэнем не одинок в этой убежденности) не может быть выражено традиционными архитектурными средствами. Однако в шеффилдском комплексе, представленном в книге как высшее выражение зрелого брутализма, автор не находит и следа «иной архитектуры», видя лишь высокий профессионализм конкретного выражения художественной программы, столь же органично соответствующей традиционному типичному английскому «соседскому сообществу», как комплекс Маекавы соответствует японскому. С этого момента, с этой констатации брутализм утрачивает для Бэнема существенный интерес, ибо проблематика художественного вкуса в чистом виде мало его волнует. К оценке брутализма, содержащейся в этой книге, трудно добавить что-либо существенное — здесь зафиксированы не только постепенное сужение программы брутализма, его перерождение из «гневного» направления мысли молодых британских архитекторов в стилистическое направление, но и «канонизация» ряда художественно-композиционных приемов, отождествляющихся с понятием «брутализм».

1.1. ВНАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО ...

Один из довольно забавных аспектов последних работ по истории архитектуры заключается в том, что изобретение термина «новый брутализм» уже окутано покровом исторической тайны, несмотря на то что он появился сравнительно недавно, в начале 50-х годов, причем появился при таких условиях, которые для любого интересующегося этим вопросом историка должны были бы раскрыть саму суть всего процесса. Такая таинственность объясняется двумя весьма простыми обстоятельствами: во-первых, термин «новый брутализм» был, по существу говоря, создан до появления такого архитектурного движения, которое можно было бы охарактеризовать этим термином; во-вторых, этот термин был затем как бы переориентирован и стал употребляться применительно к определенному движению, к которому он подходил в силу причин настолько тривиальных и нелепых, что их до последнего времени нельзя было принимать всерьез. Затем эпитетом «новый брутализм» стали нарекать такие необыкновенные и значительные произведения архитектуры, что объяснить происхождение этого термина «чьим-то прозвищем» оказалось совершенно невозможно.

Почти с полной уверенностью можно утверждать, что слово «брутализм» было придумано Гансом Асплундом, сыном Гуннара Асплунда. Он поясняет появление этого термина в своем письме Эрику де Маре, опубликованном в одном из номеров журнала («Архитектурное обозрение») в 1956 г.¹, и нет никаких оснований ставить его слова под сомнение.

«В январе 1950 г. я работал в одной мастерской с моими коллегами Бенгтом Эдманом и Леннартом Холмом, которые в то время проектировали жилой дом в Упсале. Рассматривая их чертежи, я с мягким сарказмом назвал их необруталистами. Следующим летом этот термин был снова упомянут в шутовском тоне на каком-то празднестве, где я был со своими английскими друзьями Майклом Вентрисом, Оливером Коксом и Грэмом Шэнклендом. Когда в прошлом году я встретился с ними же в Лондоне, они мне сказали, что привезли этот термин обратно в Англию, что он распространился, как пожар, и был, как это ни удивительно, воспринят определенной группой молодых английских архитекторов».

Но если можно считать правильной такую версию возникновения термина, то версия его распространения в Англии может вызвать сомнения (хотя Асплунд этого знать не мог). Необрутальность — это не то же самое, что новый брутализм, а получил распространение в Англии и был воспринят молодыми архитекторами именно этот последний термин. Разница заключается не только в самой форме слов: необрутальность — это стилистический ярлык, подобный таким ярлыкам, как нео-

¹ «Architectural Review», 1956, № 8.

классический или неоготический, тогда как новый брутализм является понятием «этики, а не эстетики». Он обозначает программу действий или отношение к архитектуре.

Тем не менее термин «бруталистский» был, безусловно, возвращен в Англию тремя архитекторами, о которых говорит Асплунд. От них он перешел в обычный, разговорный словарь двух основных центров архитектурных дискуссий, существовавших в то время в Лондоне: в Архитектурную ассоциацию (профессиональный клуб, имеющий при себе архитектурную школу) и в Архитектурное управление Совета Лондонского графства, который в то время вступал в стадию высочайшей производительности. Но надо сказать, что в обстановке профессиональных дискуссий слово «бруталистский» применялось в довольно специфическом смысле. Что бы Асплунд ни подразумевал под этим словом, Кокс и Шэнкленд, по-видимому, применяли его в основном для определения современной архитектуры, выраженной в ее наиболее чистых формах, характерных для того времени, в частности в работах Мис ван дер Роэ. В то время в Лондоне наиболее упорными поборниками такого рода архитектуры были Элисон и Питер Смитсоны, авторы школы «мисовского» типа в Ханстентоне, которая обычно считается первым бруталистским зданием. Термин «бруталистский» был, безусловно, привязан к их идеям случайно и мимоходом, но он укрепился за ними по двум причинам: во-первых, потому, что эти архитекторы хотели создать из этого термина нечто серьезное, и, во-вторых, потому, что Питер Смитсон в свои студенческие годы был известен под прозвищем «Брут», в силу предполагаемого сходства с классическими бюстами римского героя. Последнее обстоятельство было настолько нелепо, что оно распространилось так же быстро, как архитектурная репутация Смитсона: уже до первой поездки Питера Смитсона в Америку ученики Зигфрида Гидиона придумали новую версию — «брутализм — это Брут плюс Элисон», но корреспондент журнала «Architectural Design», который написал, что «если бы Элисона прозвали Фидо, то, безусловно, результатом явился бы термин «New Fidelity» (новая верность)¹, явно не понял существа вопроса. К тому времени, когда Питер Смитсон в декабре 1953 г. передал в печать свое суждение: «В сущности говоря, если бы это здание было построено, оно явилось бы первым образцом нового брутализма в Англии...»², — события развернулись настолько бурно, что ни одно слово, кроме слова «брутализм», не смогло бы выразить того, что Смитсоны и многие другие представители их поколения считали необходимым выразить, несмотря на то что они еще не создали архитектуры, способной воплотить в себе это выражение. Даже если в декабре 1953 г. нового брутализма как такового еще не существовало, существовала настоятельно его требовавшая ситуация, которую необходимо было проанализировать для того, чтобы понять, как могло случиться, что шведское слово, случайно попавшее в английскую среду, превратилось в лозунг, получивший отклик во всем мире.

¹ Непереводаемая игра слов. (Прим. пер.)

² «Architectural Design», 1953, № 12.

Английская среда, в которую попало шведское слово, характеризовалась острой и упорной полемикой по вопросам стиля, полемикой, неслыханной в Англии с XIX в., хотя лишь очень незначительная доля бурных дискуссий была в то время отражена в печати. Это отчасти была классическая ссора поколений, но ссора, почти целиком сосредоточенная и сконцентрированная в пределах одной организации — в Архитектурном управлении Совета Лондонского графства, служившего чуть ли не единственным местом, где только что окончившие институт архитекторы могли в начале 50-х годов найти работу. Открытый и напряженный характер этой ссоры был обусловлен одним наиболее существенным фактором — тем, что общественная сознательность старшего поколения управления привела их к приятию коммунистической доктрины¹.

Такого развития событий следовало ожидать — социальная ориентация в архитектурном сознании является английской традицией, уходящей корнями к Уильяму Моррису. Самые ранние работы Архитектурного управления Совета Лондонского графства, осуществленные вскоре после его основания, относились в своем большинстве к такой «социальной» области, как жилищное строительство. Кроме того, на подъем современной архитектуры Англии 30-х годов значительное влияние оказали как социальная направленность работ таких выдающихся архитекторов-эмигрантов, как, скажем, Гропиус, так и политика «Народного фронта» и гражданская война в Испании (событие, оставившее навечно шрамы на сознании английской интеллигенции). Многие архитекторы, возвратившиеся после второй мировой войны к своему творчеству (или образованию), сражались на войне за создание мира, способного обеспечить какую-либо форму социализма², и были ярыми приверженцами идеологии лейбористского правительства, пришедшего к власти на первых послевоенных выборах в 1945 г. Нет ничего удивительного в том, что они искали источники вдохновения там, в тех странах, которые смогли показать примеры развитой архитектуры «общества благосостояния» и именно поэтому такие архитекторы, как Оливер Кокс и Грэм Шэнклэнд, приехали в Швецию и вели беседы с Гансом Асплундом.

Но, помимо интереса к Швеции со стороны архитекторов, придерживавшихся коммунистической идеологии, наблюдалась сознательная попытка создать английский эквивалент архитектуры социалистического реализма.

Укрепление архитектурной направленности коммунистами, занимающими средние ряды в архитектурной иерархии Совета Лондонского

¹ В данном случае понятие «коммунистическая» означает принятие марксистской доктрины в отношении эстетики, не подразумевая при этом принадлежности к коммунистической партии, поскольку в то время среди британских архитекторов был ряд людей, сочувствующих эстетическому аспекту марксистской доктрины. (Прим. ред.).

² Имеются в виду многочисленные программы в духе социал-реформизма, имеющие мало общего с научным социализмом. (Прим. ред.).

графства, частично базировалось на искреннем убеждении в том, что все то, что так или иначе связано с английским кирпичным строительством XIX в., являет собой правильный подход (в оправдание этому они приводили «Красный Дом» Уильяма Морриса¹, построенный Филиппом Уэбом). Послевоенные годы развеяли надежды всех и каждого, но для архитекторов, стремящихся к благосостоянию народа, последовал еще ряд разочарований — падение лейбористского правительства в 1951 г. и нелепая антикоммунистическая травля, проникшая во все сферы общественной жизни, даже в архитектуру. Отрицательные стороны настроения молодого поколения прекрасно поясняются раздраженным заявлением Джеймса Стерлинга: «Давайте признаем, Уильям Моррис был шведом». Основное значение этого заявления не в его фактической точности, а в эмоциональном выражении истины, полностью отрицающем стиль для всех видов архитектуры, ориентированной на удовлетворение потребностей людей. Возрождение Уильяма Морриса, или «архитектура — народу», или любой термин, принятый для того, чтобы придать сатирический оттенок попыткам возродить методы строительства XIX в., строительства в кирпиче с маленькими сводчатыми окнами, иногда облагораживалось напыщенным названием «новый гуманизм». Само это название является не чем иным, как перефразировкой термина «новый эмпиризм», изобретенного журналом «Архитектурное обозрение» для определения характерного для шведов отхода от современной архитектуры. В условиях полемики слова «новый брутализм» заключают в себе совершенно очевидные элементы пародии, присущей обоим вышеуказанным движениям, которые на практике часто бывает трудно отличить одно от другого при их реализации в зданиях. И в том и другом случае их направленность, очевидно, выражена через масштаб коттеджей, т. е. в стиле, базирующемся на сентиментальном отношении к традиционным зданиям XIX в. — со скатными крышами, кирпичными и оштукатуренными стенами, балконами, нарядной окраской, с тенденцией к сложным деревянным деталям и к живописной группировке домов на участке. Архитектура жилой застройки участка Элтон Ист, входящего в состав ныне знаменитого жилого комплекса Роэмптон Совета Лондонского графства, могла бы с равным успехом являть собой пример нового эмпиризма — по мнению Николая Певзнера, она характеризуется влиянием Швеции.

Упоминание имени Певзнера в данном случае вполне уместно и вот почему. Тот вид архитектуры, против которого восставали молодые бруталисты, поддерживался еще одной идеологической опорой — редакцией журнала «Архитектурное обозрение», энтузиазм которой в отношении живописной планировки некоторые представители поколения бруталистов еще не могли в это время забыть и простить. В течение военных лет Певзнер и ряд других теоретиков, таких, как Х. Ф. Кларк, занимались ис-

¹ Причисление английского мыслителя к «шведам» — выражение сарказма по поводу английских политиков, оказавшихся не в состоянии реализовать программу реформ социального обеспечения аналогичных тем, которые были проведены в жизнь социал-демократическими правительствами скандинавских стран. (Прим. ред.).

следованием английской живописной планировки¹ XVIII и начала XIX в. И именно на основании этой работы Айвор де Вольф (псевдоним одного из редакторов «Обозрения») потребовал впоследствии полноценного изложения теории «городского ландшафта». Такая теория должна была базироваться на найденных или данных элементах каждой планировочной проблемы, и ввиду того, что этим элементам придавалось высшее значение, эта теория оказывалась еще более эмпирической, чем шведское проектирование жилищ того периода. Подход, согласно которому «о каждом случае судят по существу дела», базируется на прочной традиции британского либерализма, демократии и обычного права, но этот подход представлял собой абсолютно незначительную ценность для более молодого поколения, которому данные элементы существующей планировочной проблемы казались социальным хаосом, миром в руинах, перспективой атомного уничтожения и полным отказом старшего поколения от архитектурных стандартов.

Последний аспект существующего положения беспокоил их больше всего. Основное требование теории живописной планировки — всегда «принимать в соображение дух местности»², по-видимому, высказано с тем, чтобы оправдать и даже санкционировать готовность скомпрометировать каждую подлинную архитектурную ценность, подчиниться всему тому, что было наиболее провинциальным и второсортным в общественной и духовной жизни Англии. Такое «нежное» отношение к архитектуре некоторой части поколения среднего возраста можно, конечно, объяснить вполне понятными соображениями исторического порядка. Во время второй мировой войны они защищали некую версию британского образа жизни на самых различных участках земного шара, но качество этого образа жизни постепенно понижалось (особенно в области искусства) в силу изоляции от таких центров, как, например, Париж, которые из поколения в поколение оказывали стимулирующее и отрезвляющее влияние на британскую интеллигенцию.

В Англии за время войны возникла и получила развитие романтическая и, в соответствии с модой, несколько патологическая школа ландшафтно-городской живописи, примерами которой могут служить работы Джона Пайпера и Грэма Сатерленда, причем идеи этой школы оказали влияние на выражение некоего элегантно-отчаяния, нашедшего отражение в целом ряде областей британской культуры в последующий период мира. Так, Пайпер, сделал суперобложку классического памят-

¹ Термин «живописная» в данном случае означал чисто изобразительную концепцию планировки парков, образцовых сел и т. д., воспроизводившей пейзажи, напоминающие картины таких художников, как, например, Клод Лорэн, или его английских последователей. Поскольку это предусматривало свободную группировку зданий и адаптацию ландшафта и сооружений, эта концепция превратилась в излюбленный метод исторического оправдания свободной, асимметричной планировки зданий и элементов градостроительства. Города-сады Реймонда Унвина (например, Лечурт), вероятно, представляют собой ту отправную точку, из которой этот комплекс идей развился в сознательную доктрину (1903 г.), и «экономная» схема, созданная Смитсоном, является самым выдающимся примером, рассмотренным в этой книге.

² Цитата из книги Александра Поупа, которая часто приводилась в «Архитектурном обозрении».

ника послевоенного интеллектуального самосожаления — «Тревожной могилы» Сирила Конолли, сделал также суперобложку и иллюстрации к книге «Замок на земле», представляющей собой типичный пример «мыслей о доме за границей» военного времени, сентиментальное воспоминание (написанное в Каире) о достоинствах и не слишком опасных пороках Викторианского пригорода, написанное видным критиком Дж. М. Ричардсом, который, как и Певзнер, был редактором «Архитектурного обозрения». Эта книга, в частности, расценивалась молодежью как явная измена всему тому, за что, как предполагалось, должна была стоять современная архитектура, и как последнее предательство рассматривался тот факт, что книга была написана человеком, чье «Введение в современную архитектуру» действительно послужило многим представителям молодого поколения введением в искусство архитектуры.

Нельзя сомневаться в том, что все переживания военных лет внесли путаницу в устремления и цели и притупили наступательное движение людей, которым были доверены такие крупные работы, как проектирование новых городов или Фестиваль Британии¹ в 1951 г. Глядя на эти работы, молодое поколение было охвачено гнетущим ощущением того, что современная архитектура утрачивает силу, что ее чистая догма разбавляется политическими деятелями и соглашателями, утратившими интеллектуальную энергию. Конечно, среди представителей молодого поколения подобное ощущение переживали не только архитекторы. Их восстание сравнивали с восстанием писателей-романистов группы «Красный кирпич»² и с «сердитыми молодыми людьми»³ британского театра, но хотя действительно многие бруталисты вышли из «красно-кирпичных» университетов и придерживаются абсолютных и бескомпромиссных точек зрения, характеризующих «молодых сердитых», нельзя забывать тот факт, что новые бруталисты впервые появились на несколько лет раньше первого «сердитого» спектакля «Оглянись во гневе» и что они начи-

¹ Фестиваль Британии (Festival of Britain) — выставка в Лондоне 1951 г., задачей которой было прежде всего оживить экономику и культуру, развить потребительские ориентации широких слоев населения. Фестиваль ознаменовал собой наступление послевоенных тенденций, в культуре дал возможность эксперимента многим английским архитекторам и дизайнерам. В большинстве случаев эта возможность не была использована, и в целом фестиваль демонстрировал эклектизм по поводу «нового стиля». (Прим. ред.)

² «Красно-кирпичные» университеты (названные так по материалу, из которого построено большинство университетских зданий) обычно относятся к постройкам XIX в., тогда как более старые британские университеты, такие, как Оксфорд или Кембридж, в основном построены в камне. Новые университеты никак не сумели послужить того социального значения и политического престижа, который был характерен для старых университетов, и поэтому они являются одним из главных источников порождения социального и интеллектуального протеста в Британии. (Прим. ред.)

³ «Сердитые молодые люди» — Селинджер, Осборн, Брейи и др. — выразили настроения большой группы новой интеллигенции, часто происходящей из рабочей прослойки, в их столкновении с противоречиями послевоенной Англии. Как правило, по достижении желанной позиции в общественной иерархии гнев улетучивался вместе с молодостью. Сейчас «молодые сердитые» — это уже классика, закрытая страница послевоенной культуры, а эстафету «гнева» переняли у них тоже уже принадлежащие истории американские «битники». (Прим. ред.)

сто отвергали провинциальный фон, который так высоко ценили романисты, подобные Джону Уэйну и Кингсли Эмису.

Вместо этого они умышленно выискивали непровинциальные образцы и мерялись силами с личностями международного масштаба. Они приняли за образец таких людей, как Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, Филип Джонсон (тогда еще находившийся в своей ван-дер-роэвской стадии), Алвар Аалто или Эрнесто Роджерс. Они отвергли своих непосредственных британских предшественников... На VIII Международном конгрессе современной архитектуры в 1951 г. молодежь захватила зал заседаний с тем, чтобы сидеть у ног «великих мастеров», принципы которых они были способны уважать (что бы там ни случилось позднее), а не слушать своих старших английских коллег, к которым у них начало нарастать чувство презрения.

В то же время они, по-видимому, намеревались найти для своих архитектурных концепций историческую основу, лежащую за пределами английской традиции. В этом случае Певзнер опять был авторитетом, который они должны были свергнуть. Его работа «Пионеры современного движения» чрезвычайно высоко оценивает вклад англичан в развитие современной архитектуры, но наряду с этим в очерке, опубликованном в апреле 1954 г., он приводит убедительные доводы за дальнейшее применение живописных методов в работах даже таких архитекторов, как Ле Корбюзье. Статья была совершенно сознательно предназначена для проходившего в то время общественного обсуждения проблемы живописности: она была написана как ответ на радио-беседу, в которой Базиль Тейлор (популярный в те дни эстетик и философ) резко критиковал вредное влияние концепции живописности, тогда как Певзнер спровоцировал энергичный отпор со стороны Алана Колкоуна, видного, хотя довольно редко выступающего в печати, поборника архитектурных идей молодого поколения¹.

Молодое поколение искало исторического оправдания своих собственных позиций, причем искало его в двух главных исторических разделах в традициях современной архитектуры как таковой и в значительно более отдаленных традициях классицизма. В первом случае они придавали особенно большое значение формосозидателям — не только Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ, но и таким фигурам, как Ритфельд, чей жилой дом, построенный для Шрёдера, был охарактеризован Питером Смитсоном как единственное подлинно каноническое современное здание в Европе (замечательный и наводящий на размышления оборот слов!), или Гуго Херинг, поместье которого в Гадкау они знали только по крошечной иллюстрации, помещенной в довольно серой книге Бруно Таута «Современная архитектура», 1930 г. Молодое поколение самым удивительным для того времени и мироощущения образом знало историю современной архитектуры. Его знание классицизма отличается не

¹ Текст выступления Тейлора по радио напечатан не был. Статья Певзнера появилась в апрельском номере «Architectural Review», 1956 г., поправка Тейлора в июньском номере, а письмо Колкоуна (с ответом Певзнера) в июльском номере «Architectural Review», 1954 г.

1

столько широтой, сколько направленностью. Большая часть молодого поколения прошла ту или иную форму подготовки в «Эколь де Боз Ар», хотя Питер Смитсон умышленно вербовал людей в институты Лондонской Королевской академии в надежде овладеть более убедительной формой классического искусства. Все молодые люди так или иначе интересовались классицизмом, причем этот интерес подкреплялся их собственным толкованием Ле Корбюзье, но все они попадали под непосредственное влияние яркого возрождения Палладио в Англии в конце 40-х годов, проникавшего либо через Рудольфа Уитковера и его книгу «Архитектурные принципы в век гуманизма», либо через доктрины его выдающегося ученика Колина Роу.

Роу, подобно многим другим, полагал, что между классическим прошлым и работами мастеров XX в. существует непосредственная взаимосвязь. В то время Рут Олицкий и Джон Фелькер говорили: «Редко наблюдается такое удачное совпадение в издании двух работ, как это наблюдалось при выходе книги д-ра Уитковера «Архитектурные принципы в век гуманизма» и «Модулора» Ле Корбюзье... когда каждая из этих работ освещает значение друг друга и когда благодаря этим книгам становятся понятны истоки многих проблем, существующих в архитектуре в настоящее время»¹.

Роу в своих двух аналитических работах (опубликованных, как это ни иронично, в «Архитектурном обозрении»), озаглавленных «Математика идеальной виллы» (в которой приводится сравнение между Палладио и Ле Корбюзье) и «Маньеризм и современная архитектура» (глубокое исследование предпосылок, определяющих интеллектуальный период истории искусств того времени), перебрасывал мостик между древним и современным искусством. Где-то в этом сочетании примеров архитектуры старого и нового скрывалась, как предполагали, единственно подлинная, настоящая архитектура, которую подразумевает Корбюзье самим названием своей первой книги «К архитектуре», — идея убедительной и ясной архитектуры, утраченная старшим поколением и не найденная учителями младшего поколения. Несмотря на то что старшее поколение упрекало молодое в формализме (это молодое поколение архитекторов, которое в тот момент, когда Смитсоны приняли титул «бруталисты», приближалось к 30-летнему возрасту), оно сознательно обратилось за вдохновением к великим формосозидателям своего времени к Фрэнку Ллойд Райту и прежде всего к Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье.

¹ «Architectural Design», 1954, № 10. Тенденция к сочетанию вышеприведенных, в корне различных, «классических» авторитетов чрезвычайно типична для отношения британцев к «классической традиции». С британской точки зрения, значение этой традиции заключается главным образом в ее абстрактных интеллектуальных дисциплинах (пропорция, симметрия) и свойстве ума (ясность, рационализм), а не в вопросах стиля. Возрождение интереса к примитивному неоклассицизму Палладианского ренессанса лорда Барлингтона (1715—1750 гг.) привело к тому, что Фелькер предложил для электростанций планы Палладио, но «палладионизм» был низведен до абстрактной планировочной схемы, в которой не было даже комнат, не говоря о детализации фасадов.



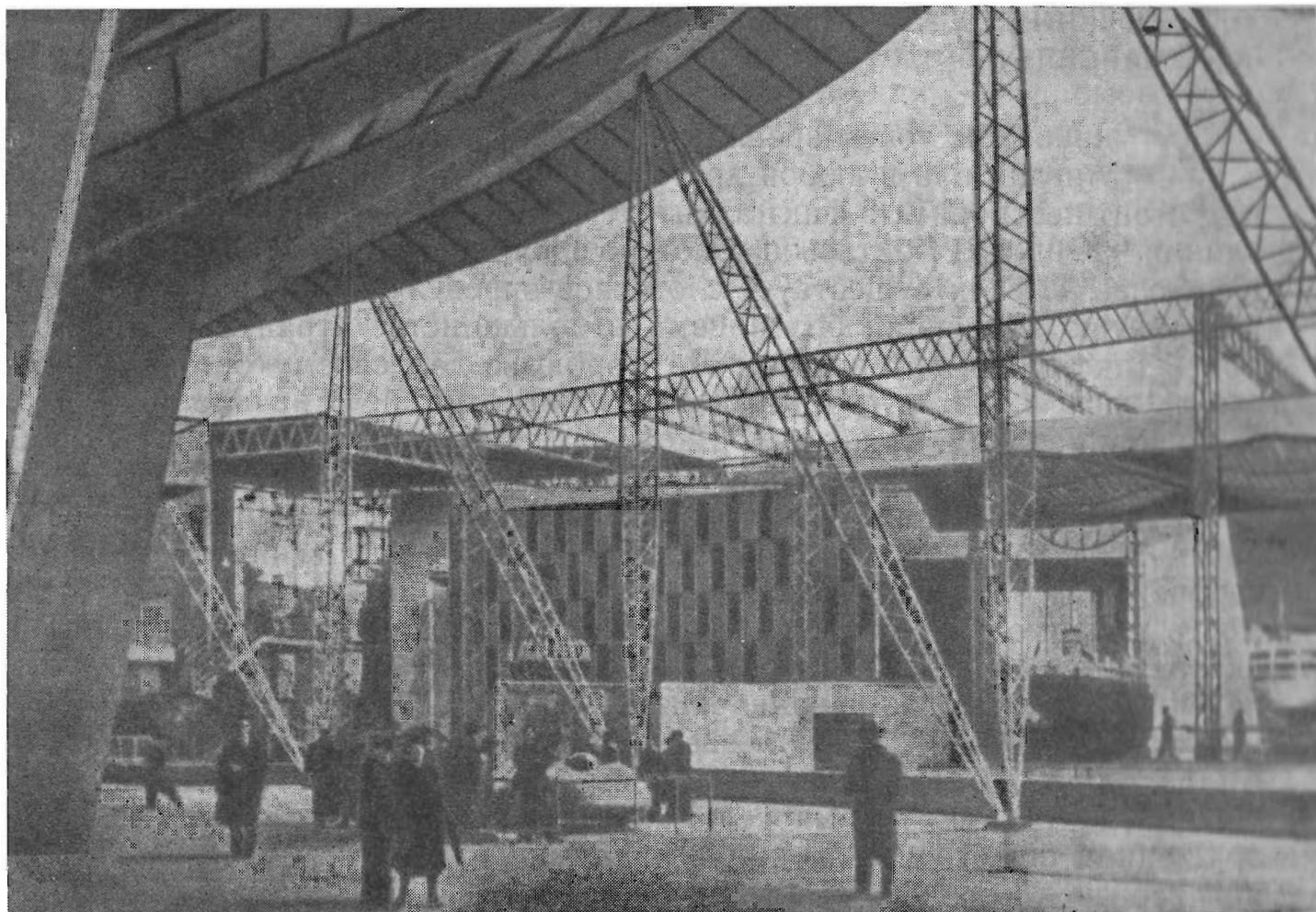
Фредерик Гибберд. Жилая застройка.
Новый город Харлоу (Англия), 1952 г.



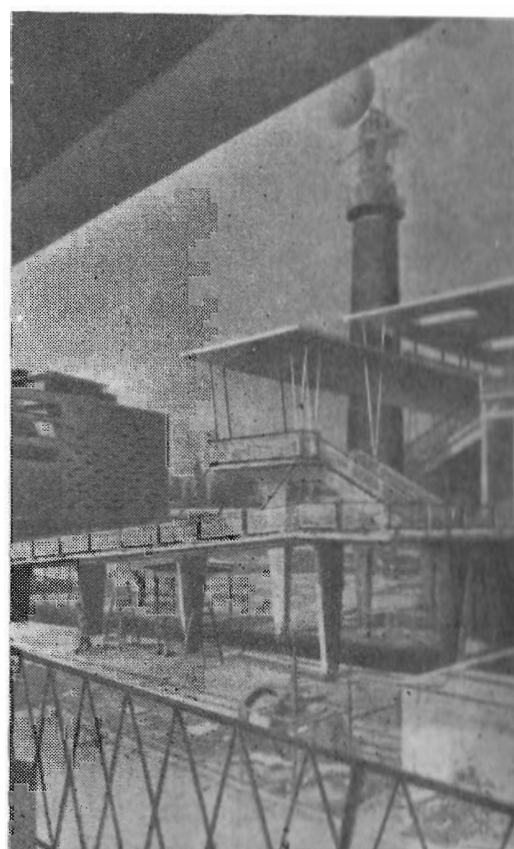
◀ Движущаяся водная скульптура Дэвида Хьюза

Бенгт Эдман и Леннарт Холм. Частный дом. Фасад. Упсала (Швеция), 1950 г.





Хью Кэссон. Фестиваль Британии.
Павильон «Море и суда» (арх. Ба-
зил Спенс). Вид из-под Купола Откры-
тий (арх. Ральф Таббз)



Хью Кэссон. Фестиваль Британии.
Лондон. 1951 г.

2.1. «ЮНИТЕ'Д'АБИТАСЬОН» МАРСЕЛЬ

С каких бы точек зрения ни рассматривался новый брутализм в Англии или в любой другой стране, становится очевидно, что за ним стоит неоспоримый факт архитектуры: необычно обработанный бетон здания «Юните'Д'Абитасьон», построенного в Марселе по проекту Ле Корбюзье. И если существует словесное определение, способствовавшее восприятию концепции брутализма в большинстве стран Западной Европы, так это то, которое сам Ле Корбюзье дал своему бетону, назвав его *véton brut* — т. е. грубый, неотделанный бетон. В начале 50-х годов было мало зданий, архитектура которых так сильно захватила бы воображение молодых архитекторов, особенно в странах, где говорят на английском языке, и прежде всего в самой Англии. В то время марсельский дом (даже на стадии строительства) был единственным крупным европейским зданием, имеющим неоспоримую архитектурную значимость и, кроме того, это первое подлинно послевоенное сооружение. Новаторство его архитектуры резко отличало это здание от построек, возведенных в духе современной архитектуры до 1939 г.

Как бы наивно Ле Корбюзье ни играл на руку критикам, подобным Андре Люрса, утверждая, что «это именно то здание, о создании которого он мечтал 30 лет», марсельский дом вне всякого сомнения был сооружением 50-х годов; он не был задуман в виде некоей переработанной версии довоенного стиля (подобно тому, как, например, различные второсортные «упражнения в стиле» зданий Фестиваля Британии). Решающий элемент его новаторства заключался не в грандиозном масштабе, не в оригинальности его организации и не в его социологических претензиях, а прежде всего в том, что Ле Корбюзье отказался от довоенной точки зрения на железобетон, как на «точный» материал машинного века¹.

Эта точка зрения поддерживалась даже в 30-е годы двумя приемами: либо оштукатуриванием и покраской грубой поверхности бетона, либо его обработкой при помощи специального оборудования, стоимость которой значительно превышала экономические возможности среднего заказчика, и даже при этом не всегда достигался успех; свидетелем тому служат работы Огюста Перре. В Марселе Ле Корбюзье, в силу экономических и политических обстоятельств, отказался от первоначально намеченного стального каркаса для здания «Юните». Он действовал с присущим ему точным ощущением духа времени и решил рассматривать бетон, как материал, начинающий выполнять свою архитектурно-конструктивную роль в виде беспорядочной массы песка, гравия и заполнителя, замешанной и уложенной в условиях, зависящих от капризов погоды и от ошибок человека, и затем созревающей в опалубке, качество которой редко (во Франции) соответствовало даже тому

¹ Напомним, что в межвоенный период Ле Корбюзье рассматривал бетон как материал, пассивно и идеально точно принимающий заранее заданные, абстрактные, «идеальные» формы. (*Прим. ред.*)

уровню точности, который требуется для строительства садовой ограды. Перре или Фрейсине, находившиеся в особенно благоприятных условиях, может быть, смогли бы действовать иначе, но для Ле Корбюзье ожидание чего-то лучшего на открытом участке в районе южной Франции в конце 40-х годов было бы бесполезной и безответственной мечтой.

Однако его оценка существующей проблемы и принятое им решение были прямо противоположны пораженьству. В условиях чрезвычайно обескураживающей ситуации Ле Корбюзье мастерски применяет бетон как некий почти новый материал, используя грубость его фактуры и неровность деревянной опалубки для создания великолепной архитектурной поверхности, которая как бы перекликалась с величием древних выветрившихся дорических колонн Великой Греции. Но здесь вопрос заключался не в том, что «Архитектура — это то, от чего остаются величественные руины», как если бы бетон марсельского дома начал существовать как величественная руина еще до окончания строительства здания. Вопрос заключался и не в использовании счастливого случая: грубая деревянная опалубка, которой было дозволено оставить на поверхности бетона следы зерен, сучков и зазубрин, была уложена в виде тщательно продуманной системы досок, разбивающей поверхность на большие квадраты, создавая, таким образом, некий современный эквивалент рустовки. Грубость поверхности, система укладки досок и масштаб здания способствовали созданию такой фактуры, которая интересна не только сама по себе, но которая под ярким блеском средиземноморского солнца напоминает грубый травертин и гигантские апсиды микеланджеловского собора св. Петра в Риме, о котором у Ле Корбюзье есть несколько чрезвычайно эмоциональных отрывков в его книге «К архитектуре».

Не только бруталисты понимали, что в этом здании современная архитектура, наконец, подошла к соответствию тому, что в северной Европе называется «средиземноморской традицией»; это было законченное произведение, юмористически названное «первым современным зданием, в котором есть место для тараканов». Это, безусловно, одно из зданий, в которые Ле Корбюзье уверенно вносит великую и подлинную традицию архитектуры так, как он ее понимает; это здание, в котором почти сливаются все риторические соответствия между современной техникой и старой архитектурой, приведенные в работе «К архитектуре». Поистине, в Марселе сбывается обещание, данное самим названием книги. Поколение бруталистов в Англии, постоянно подчеркивающее название книги в ее английском переводе — «По направлению к новой архитектуре», — фальсифицирует устремления Ле Корбюзье, как это делает и немецкий перевод названием «Будущая архитектура». Читая книгу «К архитектуре», как некий священный текст, это поколение знало, что книга эта обещает не новую архитектуру, а просто архитектуру, такую, какой она всегда была и всегда будет, такую, какой, по мнению Ле Корбюзье, ее понимали Перре, Фидий, Мансар или Микеланджело. Правильно или ложно Ле Корбюзье представил своим молодым читателям образ грандиозной средиземноморской архитектурной традиции. Историк может возразить, что они были неправы, рассматри-

вая марсельский дом в свете книги, написанной двадцать лет назад. И все же в этой книге была фраза, которая казалась подлинным ключом к величественному и повелевающему образу марсельского здания (и всей другой настоящей архитектуры). «Архитектура — это создание волнующих соотношений грубых материалов». Созданию волнующих соотношений грубых материалов и суждено было стать главной целью брутализма.

2.2. ИЛЛИНОЙССКИЙ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ. ЧИКАГО

И все же первое построенное здание, получившее титул «новой брутальности», не было корбюззианским; это было скорее самое точное подражание стилю Мис ван дер Роэ, появившееся в то время за пределами США¹. В силу того значения, которое впоследствии придавалось грубому бетону и другим материалам с неотделанной поверхностью, это пуританское упражнение в ассамблее тщательно отделанных стекла и стали — «технологических» материалов — могло показаться неожиданным началом. Но этические соображения, оправдавшие грубый бетон марсельского дома, могли в равной степени оправдать применение Мис ван дер Роэ стали, стекла и кирпича в комплексе зданий Иллинойского технологического института в Чикаго.

Несмотря на то, что обычно рассматривается, как «тонкая изощренность» деталей Миса, «честность», с которой он обращается со сталью, можно сравнить с «честностью» Ле Корбюзье, снимающего мифичность с железобетона и признающего этот материал тем, чем он является в действительности. Несмотря на риторические высказывания в адрес стали, начиная с эпохи футуристов, она, по существу, почти не проявила себя в современной архитектуре. Помимо переплетов сталь в своем выявленном виде, и прежде всего в выявленных конструкциях, применялась чрезвычайно ограниченно, в немногочисленных специфических зданиях, таких, например, как «Стеклянный дом» Шаро в Париже. При обычных обстоятельствах сталь незримо таилась за огнестойкой облицовкой, предписанной местными строительными постановлениями.

Благодаря тонкой и казуистской трактовке местных правил противопожарной охраны Мис ван дер Роэ сумел выявить каркас почти во всех зданиях комплекса и, таким образом, создал общую схему «грамматики» выявленного стального каркаса. Совершенно естественно, что эта грамматика настолько же уточнена, насколько груба «грамматика» марсельского дома. Кроме того, в то время как марсельский дом должен был, в силу необходимости, прославиться своими техническими недостатками, здания Иллинойса блистали мастерством выполнения ра-

¹ Приравнивание марсельского дома к стилю Мис ван дер Роэ, которое делает Бэнс, безусловно, более чем спорно, но, во всяком случае, заслуживает внимания. (Прим. ред.)

бот, главным образом совершенством сварки. Но при этом следует помнить, что сварка так же необходима и ограничена для стали, как опалубка для бетона, и что в США, где сварка распространена так же широко, как крестьянские ремесла распространены в Европе, высококачественная сварка не представляет собой проблемы. Весьма сомнительно, что этот аспект строительства Иллинойского комплекса был в то время понятен архитекторам и строителям европейских стран, поскольку качество сварки трудно оценить по иллюстрациям книг и журналов, служащих почти единственным источником информации для студентов европейских архитектурных институтов, для которых США были так же недостижимы, как Луна. Но они все же понимали, что Мис ван дер Роэ честно использует сталь в качестве строительного материала, применяя ее не как некий абстрактный идеал конструктивной жесткости, а как реальное вещество, обладающее поверхностью, субстанцией и собственным характером, имеющим индивидуальные конструктивные свойства, такие же надежные и ясно постижимые, как свойства кирпича или камня. И сталь становится не только зримой, она декларирует метод сборки и таким образом создается «структурный словарь» металлического каркаса. Как писал Марк Хартланд Томас в «АД»¹ (который в то время был излюбленным журналом молодого поколения), «Мис берет строительные элементы, собирает их таким способом, который для них наиболее характерен, и в этом положении они «превращаются» в пространство и архитектуру». Хартланд Томас видел здания Миса и смог оценить значение их чисто материальных свойств, присущих даже деталям, но лишь очень немногие участники английской архитектурной полемики видели произведения мастера в натуре. Они знают ряд приемов Миса, таких как, например, пластически богатое обертывание «вынутых» углов здания, но они не чувствуют конструктивной логики и продиктованной самим материалом искусной простоты в решении таких деталей. Вместо этого они видят философскую проблему абстрактной эстетики: читать фасады зданий Миса как нечто бесконечное и неопределимое ввиду того, что плоскости двух стен не встречаются у угла?

Этот вопрос (имеющий, конечно, значение только для тех, кто знает здания только по планам и фотографиям, но кто не видел их в натуре был впервые поднят Ричардом Льюэлин-Дэвисом в докладе, прочитанном в «Архитектурной Ассоциации»², и мог обсуждаться только в условиях усложненной историческим балластом психологической атмосферы английских архитектурных дебатов того времени, включая ссылки на концепцию Мондриана, рассматривающего прямоугольник как неправильную, «нечистую» форму, ограниченную линиями, которые пересекаются, но не останавливаются у пересечения. Исходя из этого положения, Льюэлин-Дэвис, подобно Гергарду Кальману, который в специальном номере «Архитектурного обозрения», посвященном Америке,

¹ «Architectural Design», 1952, июль.

² Доклад Льюэлин-Дэвиса был напечатан в журнале «Архитектурная Ассоциация», 1951, ноябрь; статья Кальмана появилась в «Architectural Review» в декабре 1950 г.

опубликовал серьезную статью о влиянии технологии, подошел к концепции бесконечной или неопределимой архитектуры. Согласно этой концепции, отдельные жилые ячейки могут либо добавляться, либо изыматься, не нарушая эстетических свойств зданий.

Хотя бруталисты (и даже их более молодые последователи) были всегда готовы заигрывать с этой идеей, они отвергали возможность ее применения в отношении Мис ван дер Роэ, подчеркивая регулярную симметрию в композиции фасадов зданий Иллинойсского технологического института и их осевую планировку. Они, кроме того, считали и искренне хотели, чтобы это было так, что Мис ван дер Роэ сознательно использует при проектировании принцип золотого сечения. Но не было никаких доказательств, подтверждающих их предположение, это был просто перенос таинства модулора одного достойного мастера на другого. В то время модулор был животрепещущей темой дня. Несмотря на затруднения, связанные с его применением на практике, он символизировал принцип надежного математического порядка, противостоящего океану компромиссных решений и архитектурной безответственности. И было легче представить себе такую систему пропорций на фоне, казалось бы, плоских и схематичных фасадов, подобных фасадам зданий Иллинойсского института, чем сгибать и складывать эту систему, с тем чтобы она соответствовала скульптурной пластичности марсельского дома. Слияние образности Мис ван дер Роэ с образностью Ле Корбюзье было понятным, хотя логически и неоправданным, шагом по направлению к созданию единой идеи той подлинной и убедительной архитектуры, которую стремится найти молодое поколение.

2.3. ЗДАНИЕ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ. ХАНСТЭНТОН

Первое в мире здание, которое сами авторы считали необруталистским, было здание средней школы в Ханстэнтоне, Норфолк. Хронологически проект этого здания был разработан до того, как Ганс Асплунд впервые произнес слова «необрутальный» — этот проект получил первую премию на конкурсе 1949 г. Событием было не только присуждение первой премии таким молодым архитекторам, как Смитсоны, но и то, что эта премия была присуждена за крайне необычный проект, тем более что председатель жюри Денис Кларк-Холл, хотя и был одним из пионеров современной школы проектирования в Англии, никак не мог быть назван экстремистом.

Но к моменту окончания строительства школы в 1954 г. Смитсоны стали признанными бруталистами и термин «новый брутализм» быстро завоевывал популярность за пределами Англии — обстоятельство, явно беспокоившее тех, кто был готов восхищаться зданием школы, но не программой бруталистов. Длительный разрыв между проектированием и строительством школы можно объяснить одним из тех послевоен-

ных спазматических кризисов в области производства стали, которые заставляли прерывать строительные работы. Тогда как Ле Корбюзье при строительстве марсельского дома сумел превратить такой кризис в преимущество, Смитсоны были слишком молоды и неопытны для того, чтобы думать о подчистке глубоко продуманного проекта, предусматривающего стальной каркас. Либо выявленная сталь, либо ничего.

Наряду с тем, что такая настойчивость в отношении выявления стали ясно указывает на стилистическую преемственность архитектуры здания Смитсонов, оно во многом существенно отличается от сооружений Иллинойсского технологического института, причем разница между ними не была в то время отмечена по целому ряду вполне понятных причин. Начать с того, что фасады школьного здания никоим образом не являются «бесконечными» в том смысле, как это понимал Льюэлин-Дэвис. Здание имеет явно выраженные углы; замкнутое симметричное композиционное решение главных фасадов как самой школы, так и отдельно стоящего гимнастического зала бросается в глаза. В здании гимнастического зала, представляющего собой единый объем, эта симметричность и внутри, и снаружи наиболее очевидна.

В большем по размеру школьном здании симметричность, не столь четко выявленная, остается тем не менее очевидной. К центральному залу, предназначенному для выполнения целого ряда функций и расположенному вдоль более короткой оси, с двух сторон примыкают световые дворики. Остальная часть помещений — служебные на первом и учебные на втором этаже — размещена внутри большой прямоугольной петли, окружающей эти три центральных, открытых пространства. Фасады решены как чередование сплошь остекленных поверхностей и глухих белых кирпичных панелей размером на комнату; глухие кирпичные панели выполняют двойную функцию — они изолируют помещения от внешней среды и, кроме того, работают в качестве ветровых связей конструкции. Но как бы глубоко ни было проникнуто сознание архитекторов идеями Уиттковера или Палладио, симметричность планов и фасадов нельзя рассматривать как главную цель проекта. Чистота формы, выражающаяся, например, в почти сплошном застеклении рабочих помещений, должна рассматриваться как составная часть решения, направленного на выражение четкой и понятной идеи здания. Никакой таинственности, никакого романтизма, никаких неясностей в отношении функции или графика движения. С этой точки зрения здание имело успех, успех, почти слишком бурный для значительной части английских архитекторов, приобщившихся к эмпирическому романтизму. Несмотря на свое значение для развития идей английской архитектуры, журнал «Архитектурное обозрение» назвал здание школы «самым подлинно современным зданием Британии», — это здание не вошло в собрание диапозитивов Дж. М. Ричардса, которыми он иллюстрировал официальные лекции, прочитанные им за границей по поручению Британского Совета.

Но еще более глубоким потрясением не только для романтиков от архитектуры, но и для академических сентименталистов явилось отношение архитекторов к материалам, из которых была построена школа.

Главный каркас состоит из частично готовых сварных стальных рам, рассчитанных по теории пластичности (что в то время уже само по себе было новшеством), с учетом максимальной экономии. Перекрытия и кровельные плиты — из готовых бетонных плит с выявленным на нижней стороне бетоном. Стены выложены из кирпича с наружной и внутренней стороны. Находясь внутри здания, человек видит материалы, из которых оно построено, в их натуральном виде, без штукатурки и в большинстве случаев без покраски. Электропроводка, трубопроводы и другие элементы инженерного оборудования выявлены с такой же честностью. Все это, вместе взятое, являет собой попытку создать архитектуру из сочетания неприкрашенных, незагримированных материалов, причем эта попытка осуществляется с величайшей сдержанностью самоотречения.

Здесь не делается ничего для «драматизации» служебных устройств (как, например, в некоторых залах заседаний здания ООН в Нью-Йорке с их открытыми балками перекрытий). И стандартные металлические профили, из которых собран каркас, и оконные рамы отнюдь не демонстрируют тщательной продуманности Миса в работе над Иллинойским технологическим институтом. В то время как Мис создает сложные профили, Смитсоны монтируют свои стандартные профили с нарочитой сдержанностью, которая заставляет думать, что это они, а не Мис сказали: «Я не хочу, чтобы было оригинально, я хочу, чтобы было хорошо».

Можно, по-видимому, сказать, что как в том, так и в другом аспектах строительства Смитсоны подчинились основным принципам английской архитектурной психологии. Смитсонов, которые заимствовали стиль Мис ван дер Роэ и затем как бы намеревались внести в него некоторые коррективы, можно сравнить с Колином Кэмпвеллом, предлагавшим в начале англо-палладианского движения XVIII в. устранить некоторую «иррегулярность» стиля Палладио. В некоторых отношениях в школе в Ханстэнтоне более откровенно выявлены материалы и конструкции, чем в любом здании Миса. Но внутри прочно укоренившихся английских традиций еще более очевидно настойчивое утверждение чисто геометрической мисовской сетки горизонталей и вертикалей, в пределах которой скрываются экстремизм и сдержанная «кровожадность». Вскоре после того, как строительство школы было закончено, Николай Певзнер провел по радио ряд бесед на тему «Англицизм в английском искусстве», в которых он подчеркивал едва скрытый экстремизм архитектуры готики и ренессанса в Англии и приводил Хардвик Холл (1590—1597 гг.) как ведущий пример этой тенденции.

Те, кто осуждал ханстэнтонскую школу за простое «импортирование заграничного стиля», не поняли ее подлинного англицизма. Те, которые осуждали или восхваляли школу за ее брутализм, шли по более правильному пути. Но и при этом некоторые влиятельные критики выражали сомнение в том, что школа действительно являет собой пример нового брутализма. Так, например, Филип Джонсон, который, вероятно, знал Смитсонов и их творческие установки не меньше любого архитектора, знакомого с международной архитектурной обстановкой, заме-

тил в статье, резко критикующей школу в Ханстэнтоне¹: «Теперь, когда Смитсоны отвернулись от формалистичного и «сдержанного» проектирования в сторону антидизайна типа Адольфа Лооса, который они называют «новым брутализмом» (термин, который уже подхвачен современниками Смитсонов с целью защиты всяких кошмаров) . . .»², а журнал «Обозрение» добавил к этому в примечании: «Сами архитекторы, конечно, не согласились бы с тем, что м-р Джонсон отделяет школу в Ханстэнтоне от канона нового брутализма, несмотря на то, что термин был создан, когда проект школы был уже разработан».

Положение становилось запутанным в силу целого ряда событий, происшедших со Смитсонами, с архитектурой как в «Англии, так и во всем мире и с самим словом «брутальность», значение которого все более и более переусложнялось.

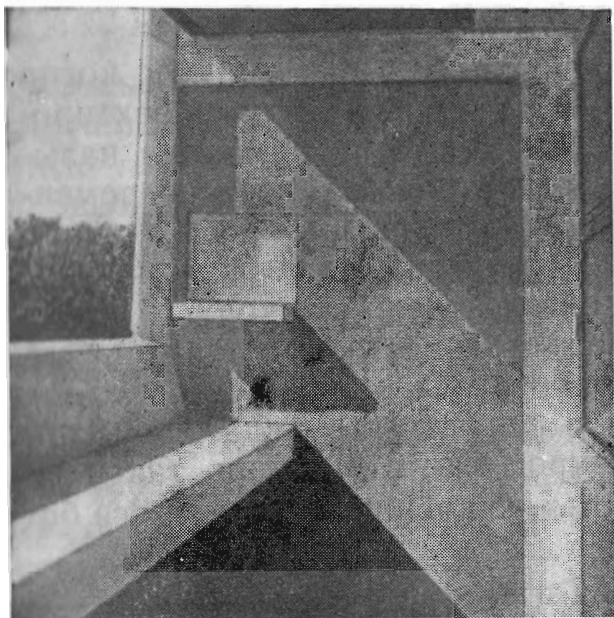
3.1. ДВИЖЕНИЕ В СТОРОНУ «АФОРМАЛИЗМА»

Как уже было сказано, материалы о школе в Ханстэнтоне были опубликованы при таких обстоятельствах, когда термин «новый брутализм» уже широко распространился и приобрел довольно большое значение благодаря тому, что было сделано в связи с ним, не говоря уже о его повсеместно признанной связи с «грубым бетоном». Но термин еще «принадлежал» Смитсонам, и именно их деятельность придавала концепции брутализма определенные свойства. Особое место в этой деятельности заняла выставка под лозунгом «параллели: жизнь и искусство» и три представленные на конкурс проекта, ни один из которых не имел успеха.

Выставка, лозунг которой был выбран в результате долгих споров и на которой было представлено несколько сот фотографий, была организована в 1953 г. Смитсонами совместно с фотографами Найгелем, Хендерсоном и скульптором Эдуардо Паолоцци. В последующей главе об этой выставке будет рассказано подробнее, поскольку именно на ней появились первые указания на связь между новым брутализмом и аналогичными заявлениями в других областях искусства. Достаточно сказать, что на выставке «Параллели» экспонировались почти исключительно сюжеты из области антропологии и технологии и что для выставки в художественной галерее Института современных искусств это звучало как насмешка не только над общепринятыми понятиями «красоты», но и над традиционной концепцией «хорошей фотографии». На многих фотографиях были изображены сцены разрушения и насилия, искаженные, антиэстетические образы человеческого тела, причем все снимки были воспроизведены с крупным «зерном», и такая фактура фотографий рассматривалась создателями выставки как одно из ее глав-

¹ «Architectural Review», 1954, № 9

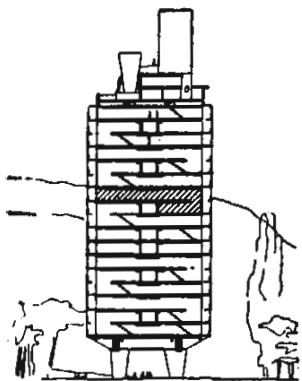
² Фраза не завершена, Бэнему важно только показать отрицательное отношение к работе Смитсонов. (Прим. ред.)



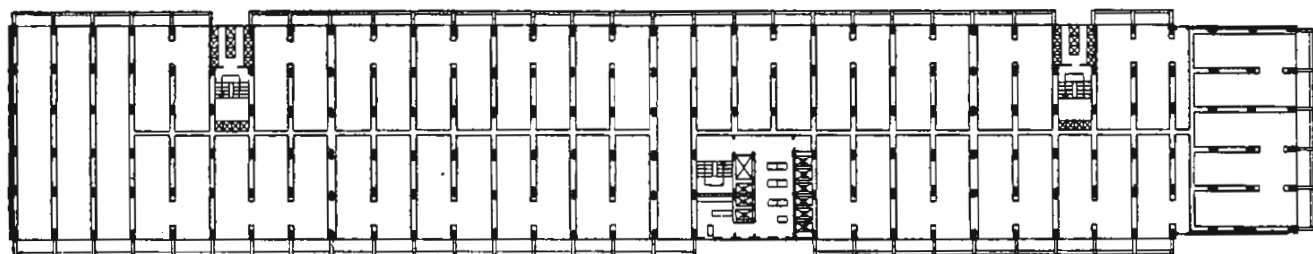
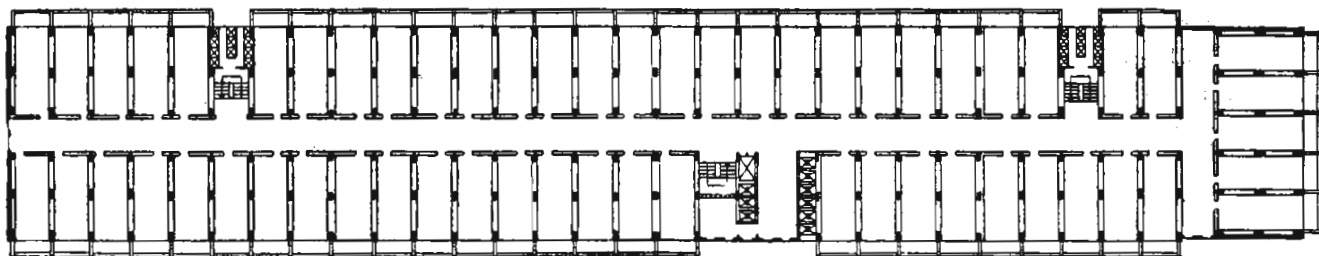
Ле Корбюзье. «Юните'Д'Абитасьон» (жилая единица). Марсель (Франция), 1948—1954 гг. Лоджия квартиры

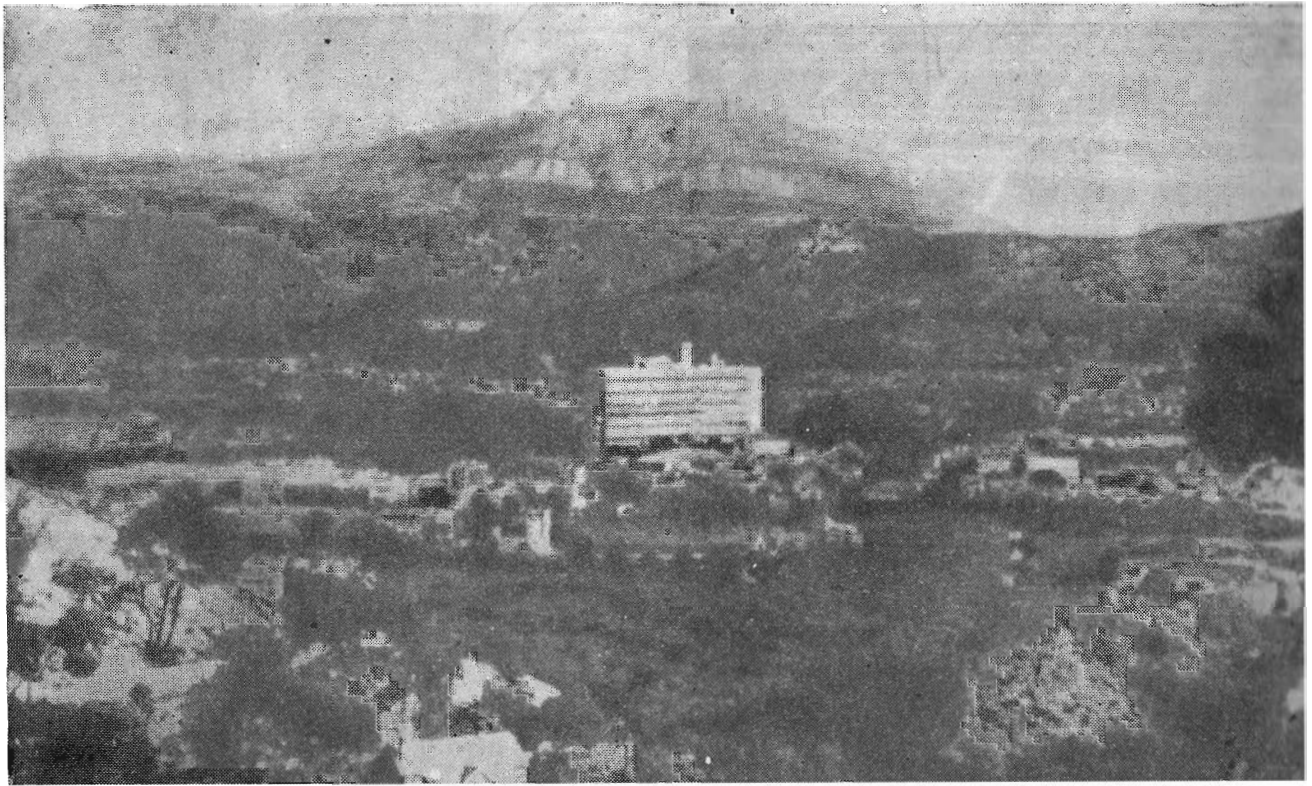


Наружная пожарная лестница.



Разрез, план на уровне коридора и план второго этажа

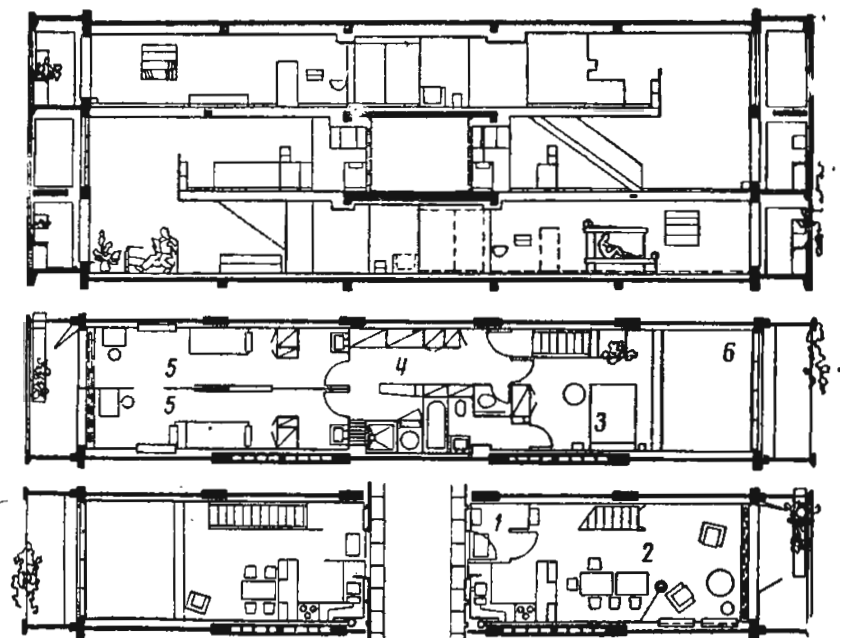


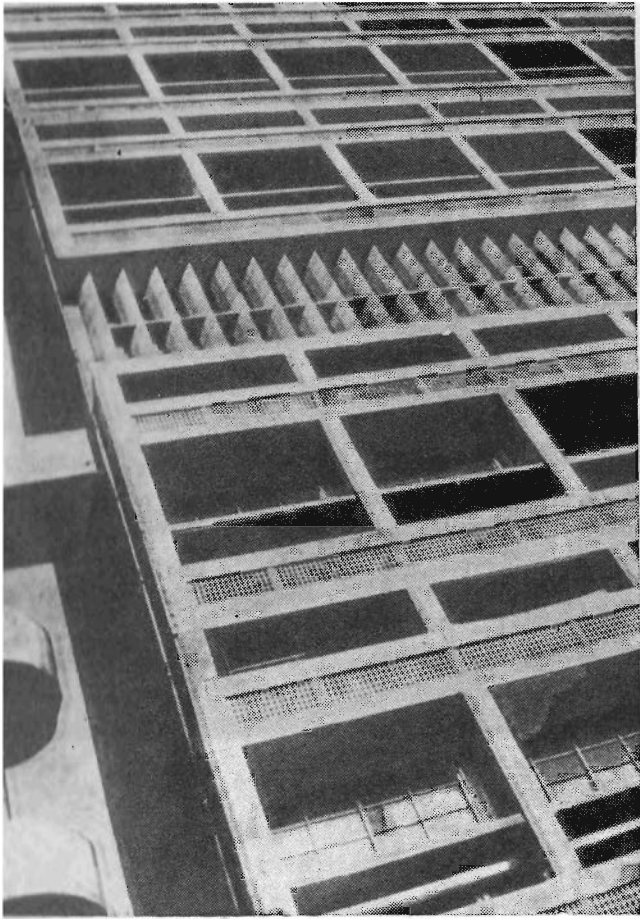


Общий вид

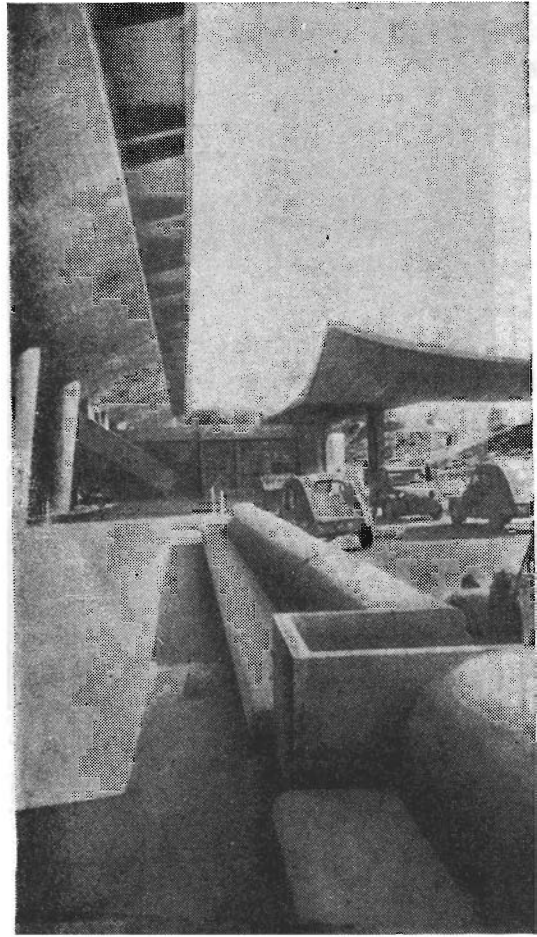
Разрез и план типовой
квартиры

1 — вход; 2 — жилая комната и
кухня; 3 — спальня и ванная
родителей; 4 — шкафы и душ
для детей; 5 — детская комна-
та; 6 — второй свет жилой ком-
наты

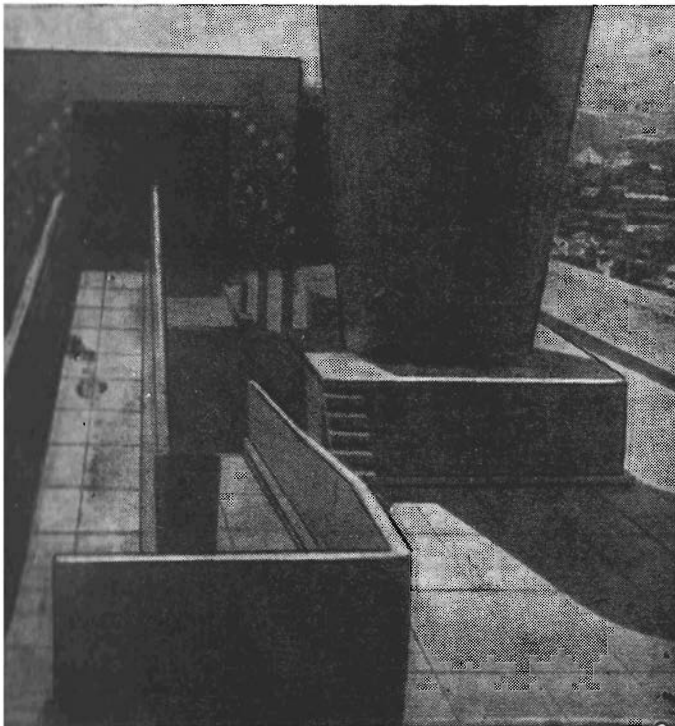




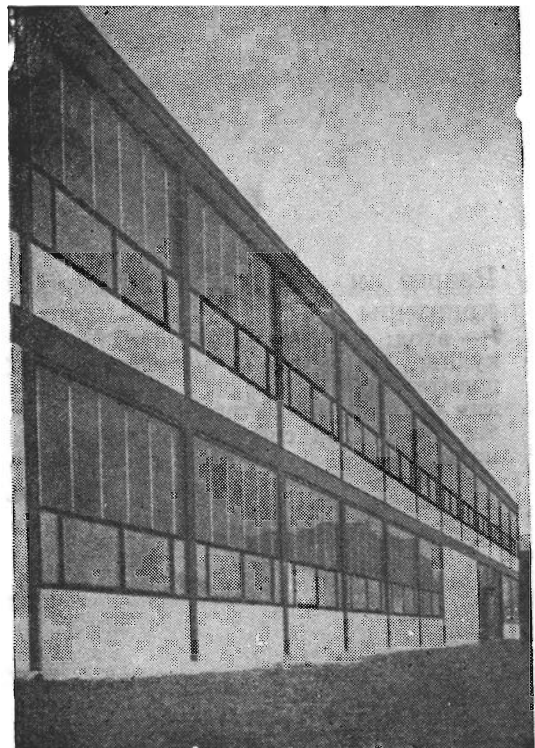
Панельная единица. Фрагмент фасада



Главный вход

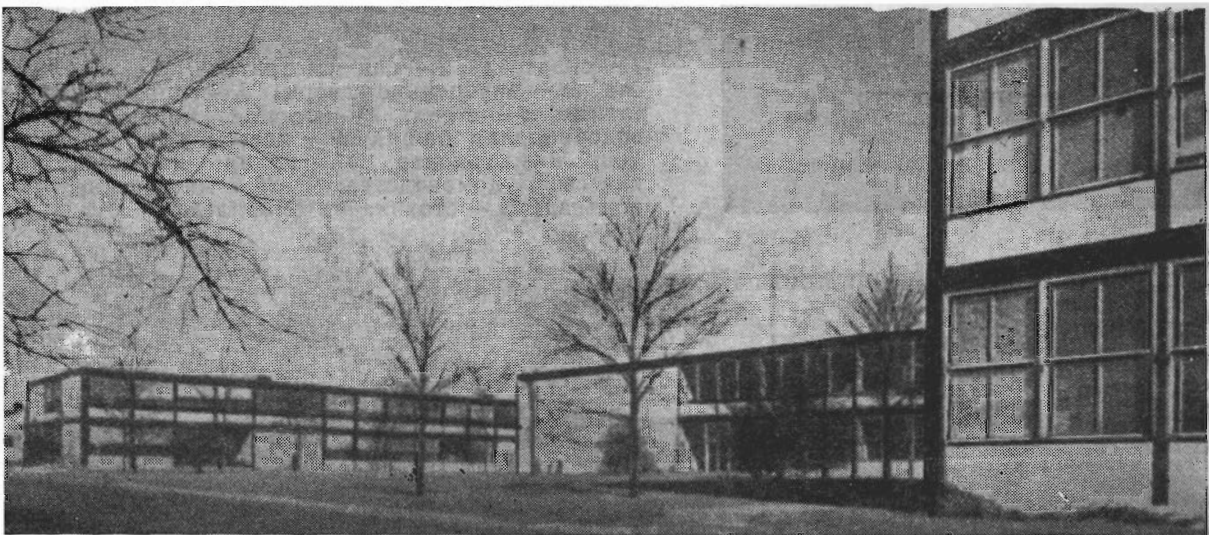
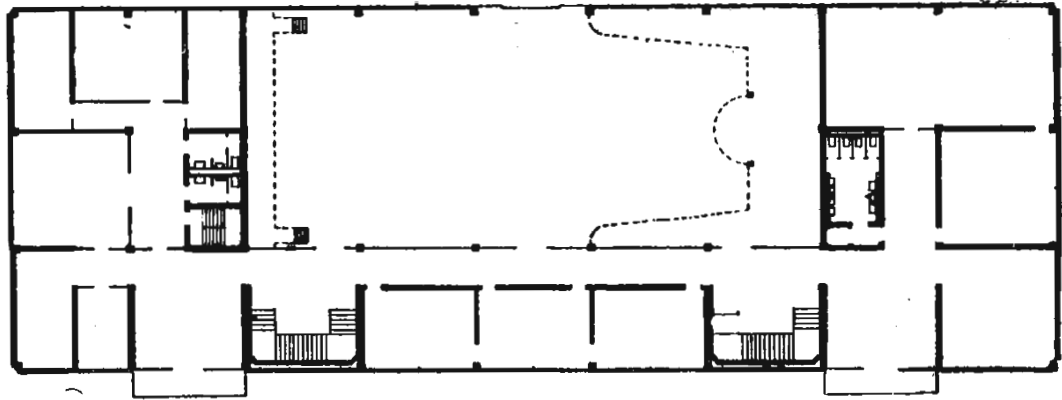


Пандусы и игровые площадки на крыше



Людвиг Мис ван дер Роэ. Иллинойский технологический институт. Чикаго (США), 1945—1947 гг. Главный фасад

План
первого
этажа

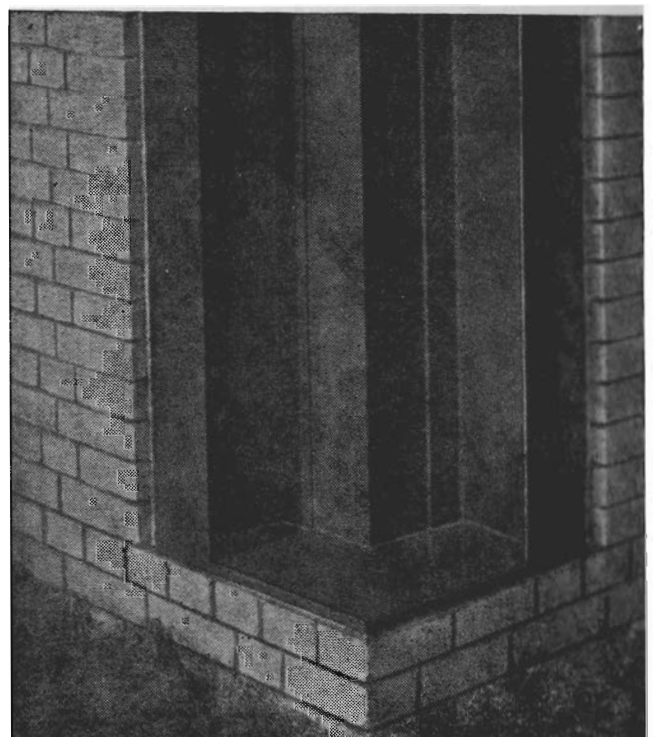


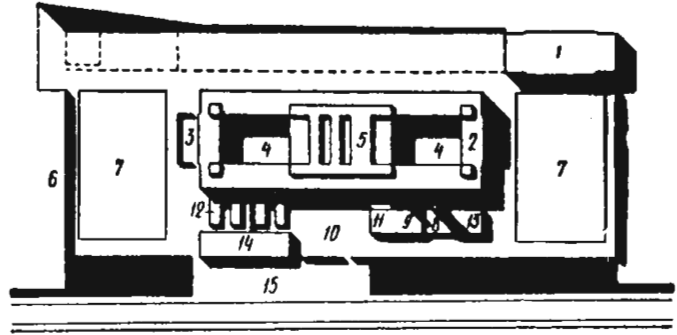
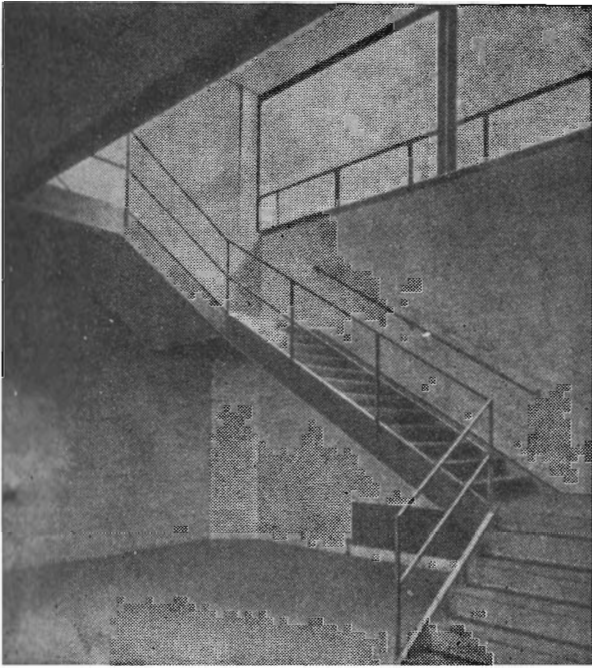
Вид зала как части комплекса. На снимке в центре — здание металлургического факультета, справа — химического



Вид оконных рам и кирпичной кладки

Деталь стальной опоры в углу здания ▶

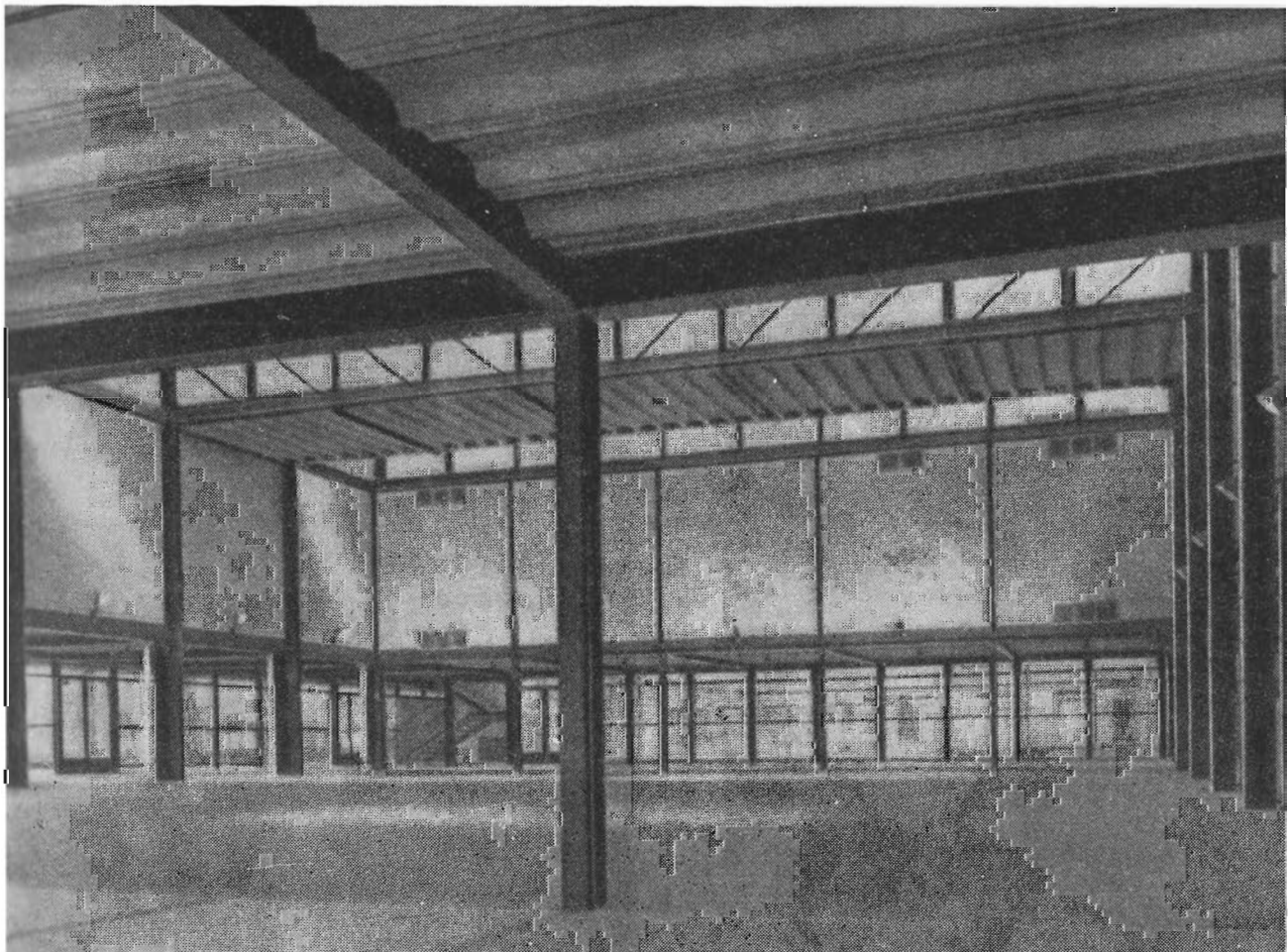




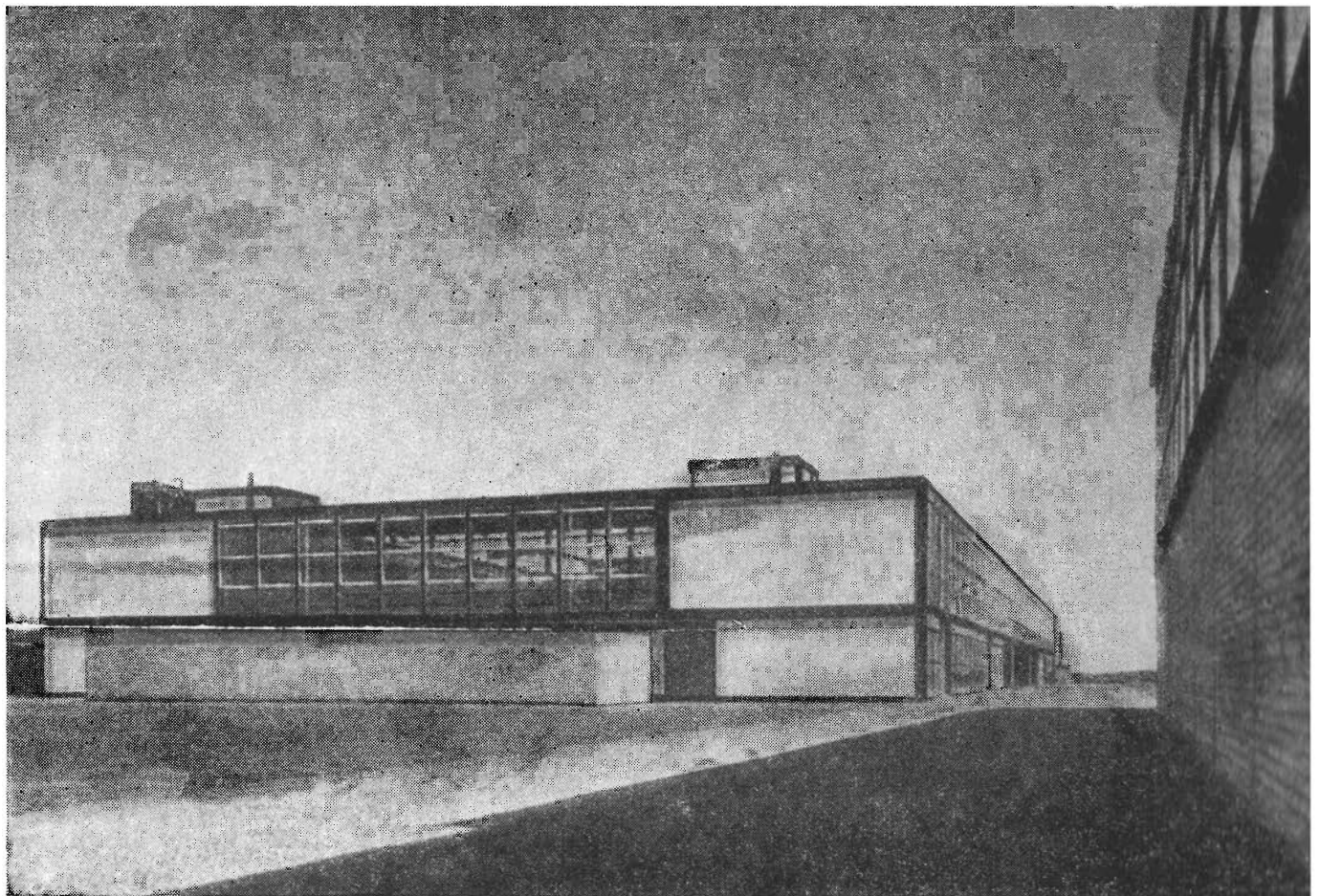
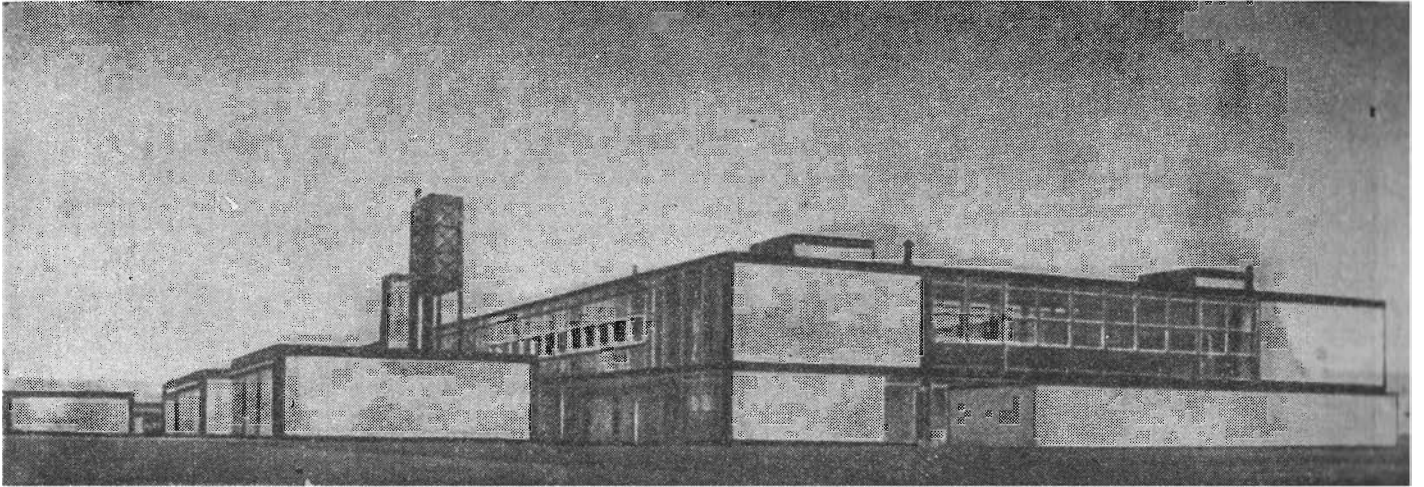
Элисон и Питер Смитсоны. Средняя школа. Ханстэнтон (Англия). 1949—1954 гг. Генеральный план

1 — спортзал; 2 — сад зрителя; 3 — школьный сад; 4 — внутренние дворы; 5 — главное учебное здание; 6 — стена; 7 — игровые площадки; 8 — водонапорная башня; 9 — навесы для велосипедов; 10 — курдонер; 11 — кухня и труба; 12 — классы домоводства; 13 — мастерские; 14 — подъезд; 15 — стоянка автомобилей

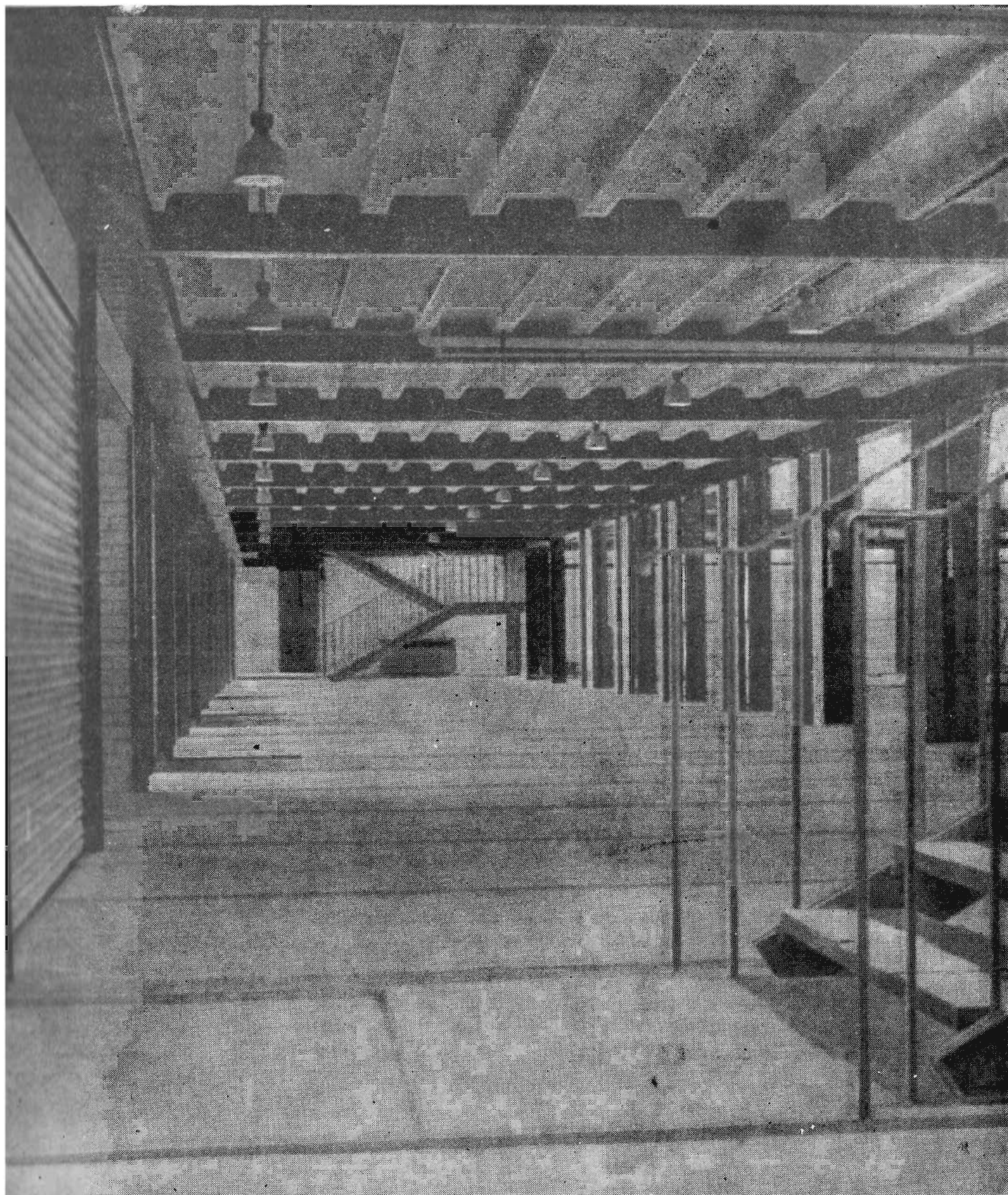
Иллинойсский технологический институт.
Лестница мемориального зала



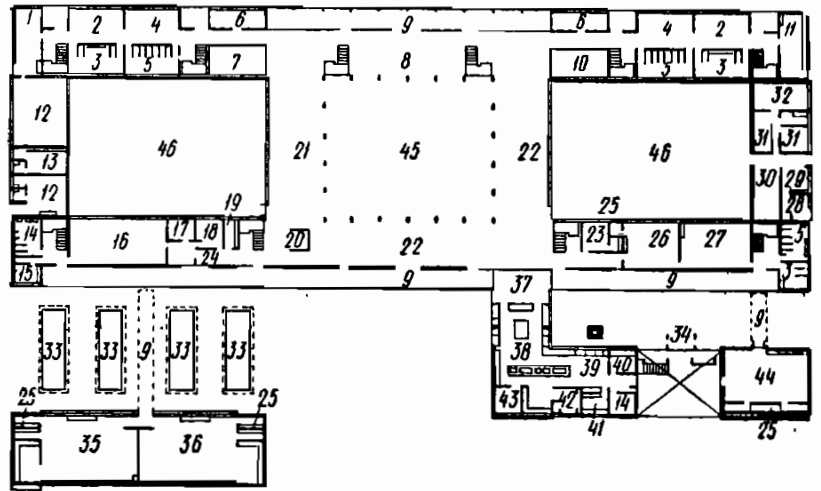
Интерьер центрального зала



Внешний вид

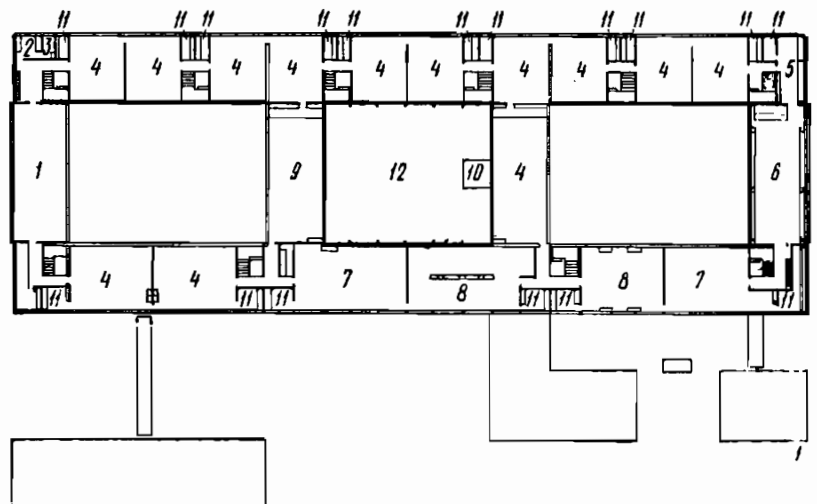


Школа в Ханстэнтоне.
Лестница и вестибюль



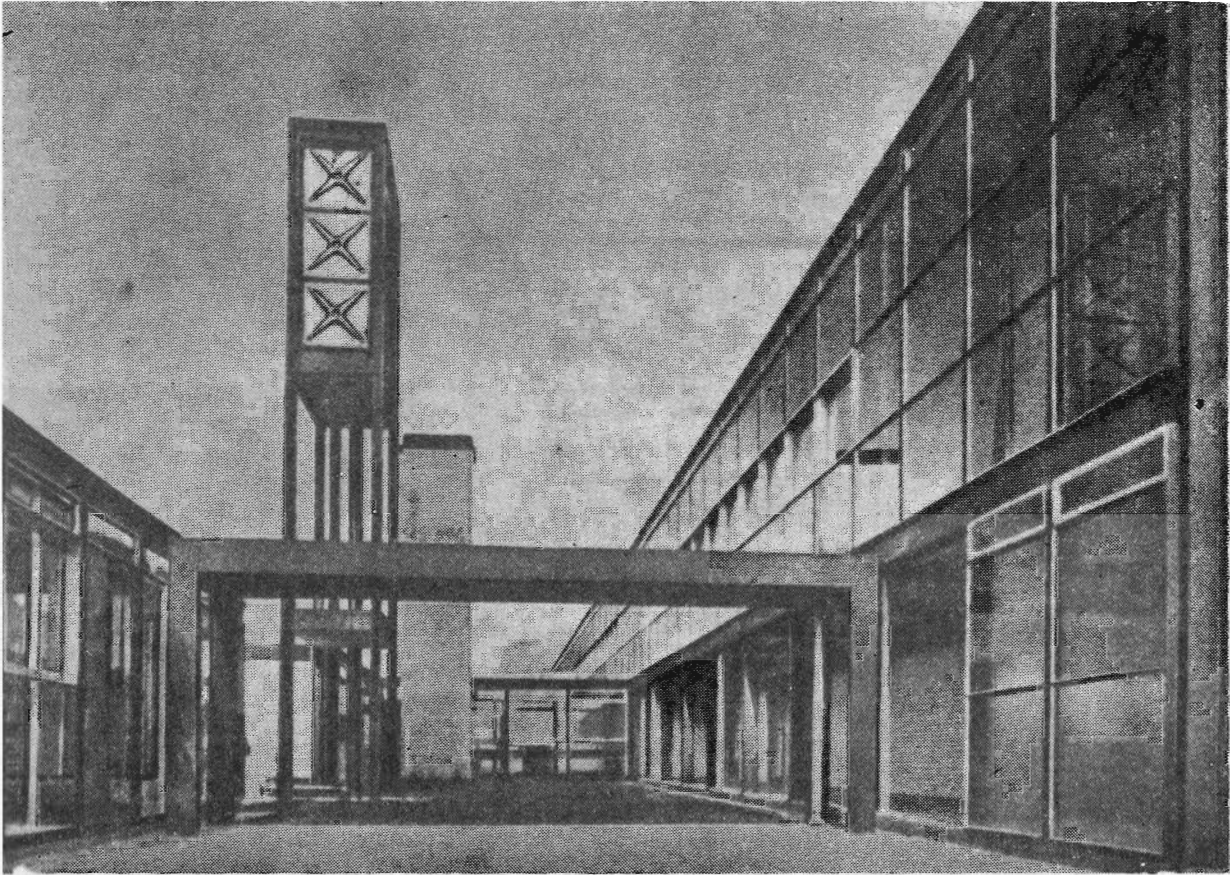
План первого этажа

1 — кладовая; 2 — гардероб для мальчиков; 3 — уборная для мальчиков; 4 — гардероб для девочек; 5 — уборная для девочек; 6 — сушилка; 7 — комната хранения сценического инвентаря; 8 — южный выход; 9 — крытый переход; 10 — склад стульев; 11 — комната воспитателя; 12 — кладовая для садовых инструментов; 13 — помещение садовника; 14, 15 — уборные для персонала; 16 — комната персонала; 17 — кабинет заместителя директора; 18 — кабинет директора; 19 — секретарь; 20 — короб; 21 — зимний сад; 22 — столовая; 23 — раздевалка; 24 — комната ожидания; 25 — кладовая; 26, 27 — медпункт; 28—32 — классы домоводства; 33 — навесы для велосипедов; 34 — водонапорная башня; 35 — слесарная мастерская; 36 — столярная мастерская; 37 — раздаточная; 38 — моечная; 39 — кухня; 40 — склад овощей; 41 — склад сухих продуктов; 42 — кладовая; 43 — шеф-повар; 44 — класс домоводства для старших школьников; 45 — главный зал; 46 — внутренние дворики



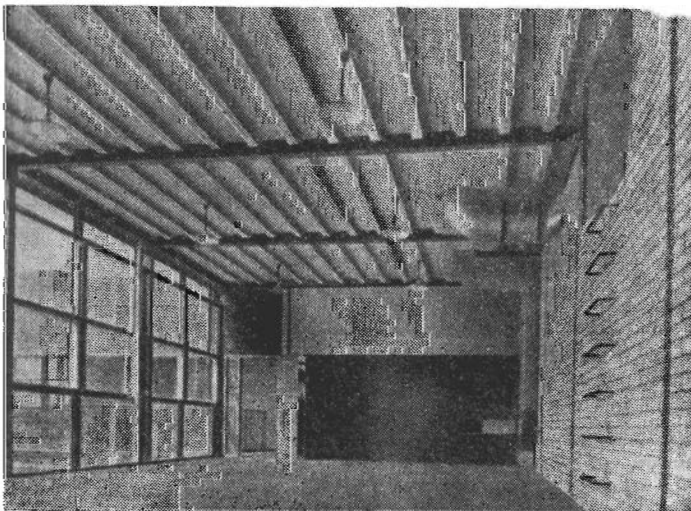
План второго этажа.

1 — библиотека; 2 — кинохранилище; 3 — кладовая для пылесосов; 4 — классы; 5 — лаборантская; 6 — лаборатория; 7 — класс ручного труда; 8 — класс домоводства; 9 — класс искусства; 10 — кинопроекционная; 11 — кладовые для учебных пособий; 12 — второй свет зала

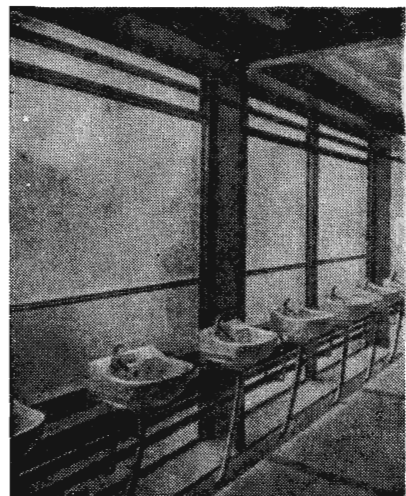


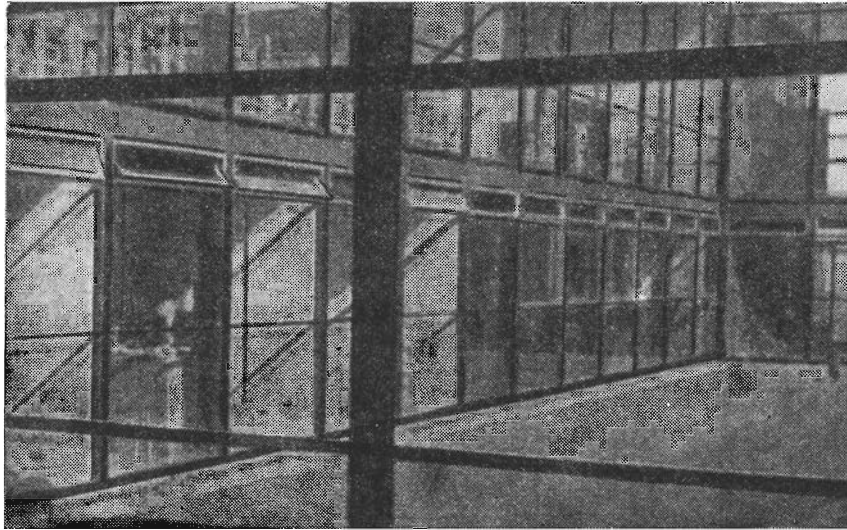
Школа в Ханстэнтоне.
Водонапорная башня и служебные помещения

Комната универсального назначения на первом этаже

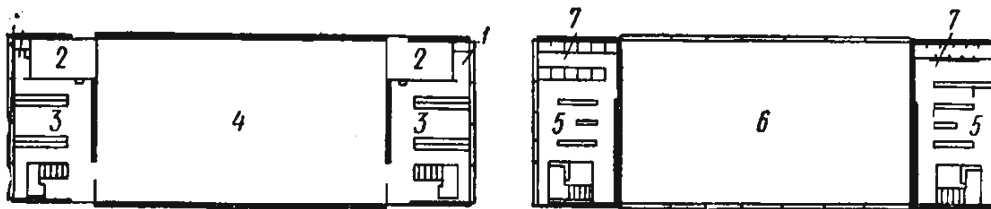


Умывальники в гардеробной





Внутренний дворик



Спортзал, план первого и второго этажей.

1 — комната инструктора; 2 — кладовая для спортивного инвентаря; 3 — кладовая для спортивной одежды; 4 — зал; 5 — комнаты для переодевания; 6 — второй свет гимнастического зала; 7 — душевые



Элисон и Питер Смитсоны, Эдуардо Паолоцци и Найгель Хендерсон. Выставка «Параллели: жизнь и искусство». Лондон, 1953 г. Уголок выставки в Институте современного искусства

ных достоинств. Эта грубость фактур дала возможность слишком тонким критикам связать идею выставки с выявленным бетоном и с кирпичными поверхностями школьного здания и высказать предположение, что остальные характерные особенности выставки представляют собой воплощение идей архитектуры Ханстэнтонна, архитектуры, осужденной за античеловечность, архитектуры отталкивающей и грубой. Такие же критические возражения направляются по адресу других проектов Смитсонов и, в том числе ретроспективно, трех конкурсных проектов, анализ которых приводится ниже.

Победителем конкурса на проект собора в Ковентри, как известно, был сэр Бэзил Спенс, создавший модернизованную версию традиционного собора с вытянутым планом. Многие молодые британские архитекторы представили проекты, характеризующиеся гораздо более радикальными тенденциями, но немногие были столь радикальны, как Смитсоны. В основе их проекта лежало большое, квадратное в плане, пространство, покрытое седловидной оболочкой, поддержанной с двух противоположных углов. В пределах этого пространства с чрезвычайным педантизмом и симметричностью вдоль двух осей — диагоналей квадратного плана — выделены участки для выполнения различных функций церковной службы. Хотя этот план едва ли можно назвать центрическим, его крайняя формальность обнаруживает непосредственное влияние палладианских исследований Уитковера и, кроме того, использование упрощенной геометрической сетки с целью выделения функциональных зон — свидетельствует о влиянии «Планов-регуляторов»¹ Ле Корбюзье. Хотя в те дни еще не могло ощущаться влияние европейских «церковных» концепций, проект Смитсонов вызвал восхищение литургической школы церковной архитектуры даже за пределами Англии и, по-видимому, оказал влияние на проекты, представленные на конкурс Католического собора в Ливерпуле, проводившийся позднее. Но говоря о творческой деятельности Смитсонов, значение проекта было явно отрицательным — это был их последний формальный² или палладианский проект, а отступничество от палладианского принципа в то время (1951 г.) лишило их поддержки той фракции, которая ответила на компромиссное, соглашательское и эмпирическое настроение Фестиваля Британии простым отступлением к правилам классической симметрии. Даже в 1957 г. в некоторых кругах еще продолжались споры и битвы на эту тему и участник дискуссии о новом брутализме смог заявить в журнале «АД»³, что он и многие другие считали, что новый бру-

¹ Plan-regulateur.

² Следует отметить, что слово «формальный» имеет в данной дискуссии два различных антонима: «неформальный» и «аформальный». Значение трех слов в данном контексте можно, грубо говоря, определить следующим образом: «формальный» — симметрично решенный, или предопределенный каким-либо иным, очень точным абстрактным геометрическим порядком; «неформальный» — асимметричный и подчиненный какому-либо менее точному визуальному порядку (такому, как живописная композиция); «аформальный» — не связанный с геометрическими или визуальными композиционными методами какого-либо заранее представленного типа.

³ «Architectural Design», 1957, № 4.

тализм: «. . . представлял собой протест против . . . отсутствия строгого и ясного мышления, романтической стилизации Фестиваля Британии и его «отпрыска», свободной эмпирической манеры, заимствованной от Швеции, и небрежного обращения с элементами заводского изготовления в произведениях, подобных школам в Хертфордшире. Я думал, что бруталисты противопоставляли всему этому призыв к возврату к классической организации частей здания в единое органическое целое...».

Насколько далеки были Смитсоны от того, чтобы рассматривать классицизм «Эколь де Боз Ар» как единственное противоядие против отсутствия строгого и ясного мышления, продемонстрировали два их следующих проекта.

В 1952 г. был объявлен конкурс на проект жилого комплекса в лондонском районе Голден Лейн и первая премия на этом конкурсе была присуждена Чемберлину Пауэллу и Бону. Это был первый большой конкурс на проект жилого комплекса за долгие годы; он привлек большое количество участников, представивших работы, значительно отличающиеся одна от другой как по своему качеству, так и по методу архитектурного решения. Среди них имелся даже проект, разработанный в типичном направлении упражнений в «архитектуре народу». Проект, получивший первую премию, представлял собой банальное упражнение в модернизме, с обычным сочетанием высоких и низких зданий, довольно элегантно решенных в формалистической манере, но Смитсоны и ряд других молодых участников конкурса опять показали гораздо более радикальный подход.

Радикализм заключался в попытке увидеть в том, что они проектировали как окружающую людей среду, не просто определенное количество спален, жилых комнат, кухонь и т. д., «упакованных» в приемлемую архитектурную композицию. Под влиянием работ социологов, таких, как Вильмот и Юнг, пробуждающийся интерес к подлинной жизни городов, нечто похожее на экологический подход к городскому жилью (хотя слово «хабитат», т. е. жилая среда, тогда еще не употреблялось), становится в конце концов одним из основных факторов планировочной теории бруталистов. Но в проекте Голден Лейн эта теория еще явно подчинена влиянию Ле Корбюзье и его здания в Марселе. Об этом достаточно ярко свидетельствуют конструкции кровель в проектах Смитсонов, но очевидна также и попытка «поправить» ошибки старшего мастера. «Улица-интерьер» — этот темный коридор без естественного света — всегда была самым слабым местом марсельского дома, и в проекте Голден Лейн Смитсоны передвинули этот коридор к наружной стороне блока, расширили его до размера пешеходной дорожки (3,6 м) и назвали «улицей-палубой». Такая идея не была «частной собственностью» Смитсонов — она появилась в одном или двух студенческих проектах того времени (возможно, под влиянием Смитсонов), включая один из конкурсных проектов Голден Лейн, которому впоследствии было предназначено сыграть более значительную роль, чем проекту Смитсона. Это был проект Джека Линна и Айвора Смита. Хотя их проект и не имел успеха на конкурсе, он все же способствовал тому, что его авторы были

зачислены в штат Главного архитектора Шеффилда и затем разработали и осуществили проект крупнейшего на сегодняшний день здания с «улицей-палубой» в Парк Хилле.

Здесь нужно отметить некоторые философские, психологические и архитектурные моменты, заключенные в концепции «улицы-палубы». Эта «палуба» должна была выполнять, с точки зрения как социальной, так и психологической, роль улицы, которая в рабочих районах Англии является главным общественным форумом, традиционной игровой площадкой для детей и единственным общественным пространством для общественных контактов. Для того чтобы эффективно выполнять эти функции, «улица-палуба» должна была быть непрерывной и охватывать весь комплекс в целом. Если же возникла необходимость спускаться в каком-либо месте на уровень земли, то это психологически снижало значение «улицы» до простого коридора внутри здания. Такая непрерывность достигалась объединением всех жилищ в одном здании, которое, в силу необходимости, должно было иметь или изгиб, или ответвления. Неизбежным результатом являлось здание, которое нельзя ни оценить, ни понять с одного внешнего пункта обзора, как можно было оценить и понять свободно стоящий блок, подобный зданию «Юните» в Марселе. Поэтому комплексы с «улицами-палубами» лучше рассматривать как последовательную композицию, объединенную непрерывностью путей движения. Все значение такого «топологического» подхода к композиции посредством разработки коммуникаций становится очевидным в следующей работе Смитсонов — в проекте, представленном на конкурсе по расширению университетского комплекса в Шеффилде. Этот конкурс (на котором первая премия была присуждена Голлинсу Мелвину Уорду с соавторами за банальный проект здания, решенного в стиле стеклянного ящика), также привлек значительное количество молодых архитекторов. Были представлены весьма экстремистские проекты, включая компактную изощренную вариацию на тему Ле Корбюзье Джеймса Стерлинга и проект Смитсонов, который казался преднамеренным оскорблением всему тому, что обычно считалось архитектурой. На первый взгляд группировка блоков представлялась такой же свободной, как любая композиция презираемой бруталистами живописной школы старшего поколения. Но если композиционные методы этой школы обычно применялись для создания насыщенных, богатых образов, композиция, предложенная Смитсонами, выглядела на чертежах мрачной, скомканной и нарочито неизящной, заменяя сладость и сентиментальность живописной школы грубым и бескомпромиссным утверждением конструкции и функции в каждом звене. Эта композиция прежде всего откровенно подчеркивала циркуляцию на уровне земли, на «улицах-палубах» или на пешеходных мостиках, перекинутых между зданиями (в большинстве случаев в сочетании с каналами-мостами для прокладки инженерных коммуникаций; подчеркивала таким образом, что люди — не единственные циркулирующие тела). В силу такого нарочитого показа системы коммуникаций, объединяющим принципом проекта — при отсутствии чисто зрительного эстетического начала — становится взаимосвязь коммуникационных систем.

Экстремизм проекта университетского комплекса в Шеффилде ощущался чрезвычайно сильно, так как он не имел прецедента, за исключением того, что связь конструкции с остеклением могла отдаленно напоминать одно из произведений великого британского антиэстета, сэра Оуэна Вилльямса — корпус «сухого» производства и химического завода Бутса в Бистоне, графство Ноттингемшир. Для Смитсонов антиформализм шеффилдского проекта тоже являлся крайней точкой; ничто из того, что впоследствии сходило с их чертежной доски, не носило подобного «наплевательского» характера, и они, как бы закончив частную разведывательную экспедицию в антиархитектуру, стали возвращаться обратно. Тем не менее экстремизм их проекта был высоко оценен теми неудовлетворенными представителями поколения студентов, которые надеялись найти в бруталистах своих вождей. В результате возникла традиция беспорядочных, фантастических градостроительных проектов, создававшихся по этому топологическому образцу, и даже один или два больших проекта, таких, как проект «Дворца веселья» Седрика Прайса¹ — одного из наиболее законченных «антизданий», когда-либо проектировавшихся в Европе. Но это не было тем направлением, на которое новый брутализм как международное движение держал в то время курс. Новое направление было, правда в завуалированной форме, подсказано первым построенным за пределами Англии зданием, о котором каждый считал необходимым задать вопрос — «это брутализм?» — зданием художественной галереи Йельского университета, построенным по проекту Луиса Кана.

3.2. ЙЕЛЬСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ. НЬЮ-ХЭЙВЕН

Включить здание Йельской художественной галереи в список произведений бруталистов первым предложил Ян Мак Каллум (бывший в то время заместителем редактора «Архитектурного обозрения») в начале 1955 г. Но это здание уже раньше привлекало внимание бруталистов Англии. Оно не только соответствовало их замыслам и интересам, оно, кроме того, свидетельствовало о полном разрыве с существующими в современной архитектуре американскими традициями, как местными — романтическими, так и заимствованными — рационалистами.

¹ «Дворец веселья», запроектированный по идее левого импресарио и театрального режиссера Джона Литлвуда представляет собой гигантскую машину, выполняющую функции целого ряда зданий, предназначенных для развлечения и общественной деятельности. Здание оборудовано системой кранов, которые вытягивают из инвентарного фонда различные компоненты (механические, конструктивные и т. д.), из которых монтируются закрытые или открытые сооружения для зрелищ всевозможного типа, для спортивной и художественной деятельности, для развлечений. Когда участок земли требуется для других целей и видов деятельности, эти сооружения демонтируют и на их месте строят новые. Таким образом, внутри «Дворца веселья» нет постоянных архитектурных объемов и пространств и единственным постоянным элементом является конструкция для порталных кранов и механических служебных устройств.

ческими. Нет ничего удивительного в том, что при существующих обстоятельствах это здание оказалось в некотором отношении почти таким же спорным экспериментом, как и школа в Ханстэнтоне, — хотя довольно странно, что произведение человека, который был на 20 лет старше Смитсонов, могло быть экспериментальным. Так же как здание школы, здание Художественной галереи имело формальный осевой план (несколько более усложненный), и его художественная идея прочно базировалась на честном выявлении конструкции и материалов. Более того, с тем, чтобы соответствовать принципам теории пластичности, принятым для ханстэнтонской школы, Кан ввел новый радикальный конструктивный прием — бетонные тетраэдры перекрытий, опирающиеся на бетонные, довольно широко расставленные колонны. Так же, как и в случае английских бруталистов периода Ханстэнтонского, здесь ощущается тяготе-ние к главным архитектурным принципам, даже к принципам академическим (таким, как последовательность правильных геометрических форм, выходящих на центральную ось), и вместе с тем преднамеренное пренебрежение к обычным хорошим архитектурным «манерам». Это прежде всего выражено в том, что здание выходит на улицу задним фасадом, чья глухая кирпичная стена не выявляет ничего, с точки зрения решения интерьера, кроме уровней этажей.

Все здание в целом характеризуется выразительностью «образа», такого образа, который складывается из запавших в память деталей, оживающих после того, как человек покидает здание, потому что фактически оно читается как нечто таинственное и запутанное. Может быть, учитывая некоторые аспекты проекта, слово «запутанное» было бы лучше заменить словом «неразрешенное». Например, остекление выходящей во двор стены выполнено много хуже по сравнению с изобретательностью автора в решении здания в целом. Это функциональное и «честное» решение проблемы; но эта «честность» проявляется главным образом в откровенном признании Кана в том, что он не смог придумать лучшего способа решения этого фасада. Выразительность конструктивной системы усложнена и запутана тем, что для упрощения инженерных расчетов пространственный каркас структуры перекрытий превратился при завершении строительства в систему балочных ферм со связями жесткости.

Но все эти детали конструктивной математики не меняют того факта, что конструкции смотрятся как пространственные каркасы, и, когда помещение расчищается от щитов и от всего того, что загромождает пространство при подготовке к выставке, эти конструкции выглядят чрезвычайно выразительно и как архитектурные элементы, и как элементы, вносящие порядок и масштаб в перекрытое ими пространство. Несмотря на то что проект Кана менее четок, чем проект школы Смитсонов, он чрезвычайно интересен и выразителен в силу своей таинственности. Спрятанность лестниц внутри почти непроницаемого бетонного барабана усиливает ожидание подъема; три коротких марша организованы в виде треугольника, заключенного между каждыми двумя этажами, проходящими между стенами неофактуренного бетона, вся отделка которых состоит лишь из выявленных на бетоне досок опалубки, из отпечатанных

на нем следов штырей, скреплявших опалубку, и горизонтальных швов на уровне каждого этажа, отмечающих высоту опалубки. Это — классическая демонстрация абсолютной бруталистской «честности» в отношении конкретного метода строительства, которая, кроме того, имеет историческое значение, поскольку через нее кто-то еще, кроме Ле Корбюзье, с предельной ясностью выявляет эстетическое значение «грубого бетона».

Но факт заключается в том, что этот прием — большое творческое достижение Кана — остается, так сказать, в тайне и ничего не вносит в зрительный образ остальной части здания. Такой же «тайной» остается осевое решение плана. На фасаде, выходящем на улицу, оно скрыто полностью, со стороны двора его восприятию мешает асимметричная центральная панель фасада, а при нормальном использовании здания в качестве художественной галереи точное подразделение плана на равные части лишь в очень незначительной степени способствует функциональной организации, равно как и зрительному восприятию.

Все эти факторы могли превратить кановскую художественную галерею либо в хорошее, либо в плохое здание, но на данном этапе анализа вопрос заключается не в этом. Важно другое: если здание, которое известным образом подчинено основным законам академического классицизма, можно признать выражением концепции нового брутализма (которая в настоящее время включает в себя антиакадемическую аформальность шеффилдского проекта), то что же может эта концепция означать? Смитсоны ответили на этот вопрос в январском номере «АД» 1955 г.

3.3. МАНИФЕСТ

Смитсоны писали статьи и письма о новом брутализме в английские архитектурные журналы, начиная с того момента, когда был опубликован их проект жилого дома в Сохо, и продолжали писать до середины 1956 г. Хотя их литературная деятельность породила несколько прогремевших риторических фраз — «Мы живем в городах, сделанных кретинами» и т. д. — в ней не было развитых положений ни об их целях, ни о направленности. Так продолжалось до тех пор, пока не произошла смена редакторов «АД» в 1954 г. В предыдущем году Тео Кросби, который был связан со Смитсонами и с их друзьями, например с Эдуардо Паолоцци, вошел в состав редакции «АД» и сумел направить работу журнала в соответствии с интересами молодого поколения, с подчеркнутым призывом к участию студентов в архитектурных дискуссиях. Бруталистско-палладианский фланг архитекторов¹ извлек пользу из создания такой отдушины, дающей возможность оглашать свои взгляды, и, конечно, больше, чем кто-либо другой, при этом выиграли Смитсоны.

¹ Бэнем называется таким образом всех молодых английских архитекторов, пытавшихся найти свою линию развития на фоне безликости современной архитектуры. (Прим. ред.)

Первым серьезным выступлением Питера Смитсона была его аналитическая статья о современной архитектуре Голландии, опубликованная в августе 1954 г. Учитывая его установки, нет ничего удивительного в том, что ван дер Брук и Бакема оказались героями этой статьи, иллюстрированной жилым домом ван дер Брука и комплексом Леенбаан в Роттердаме Бакемы. Примечателен также и тот факт, что Смитсон знал историю современной архитектуры гораздо лучше, чем ее знали представители старшего поколения, ранее сотрудничавшие в журнале. В его статье обсуждается не только Пит Мондриан (с творчеством которого британские архитекторы познакомились во время его пребывания в Лондоне), но и такие менее известные фигуры, как ван Дусбург, Курт Швиттерс (что касается последнего, его пребывание в Англии не пришло ему никакой известности), и, что самое главное, большое значение придается творчеству Геррита Томаса Ритвельда, что противоречит мнению архитектурных публикаций того времени. На это имелись особые причины: Ритвальду была отведена роль руководящего старейшины, которого так мучительно недоставало Англии.

«... Ритвальд создал в 1923—1924 гг. ни с чем не сравнимый жилой дом в Утрехте — единственное поистине каноническое современное здание в Европе. Поэтому можно сказать, что Голландия имеет великого современного мастера».

В своей статье Смитсон говорил от имени всех молодых архитекторов Англии, оставшихся без вождя из-за утраты духа старшим поколением, которое отошло от молодого значительно дальше, чем в какой-либо другой стране, где вторжение и оккупация привели к более явному разладу между поколениями. Совершенно неумышленно бруталисты должны были заполнить эту пустоту и принять на себя роль вождей и наставников, которая была почти насильно навязана им теми студентами, которые писали: «Что касается моего мнения и мнения почти всех молодых архитекторов, с которыми я встречаюсь, новый брутализм представляет собой полностью приемлемый архитектурный идеал; мы (сами) должны это сказать, если этого не сказали Смитсоны...»¹

Но прежде чем принять на себя роль вождей, Смитсоны должны были сказать гораздо больше того, что было сказано в их январском заявлении 1955 г. В этом заявлении, как и во всех их публичных выступлениях, излагалось только то, что занимало их мысли в тот момент, когда они взялись за перо, то, что фактически не могло существовать само по себе, без их же истолкования или объяснения; в данном случае статье предшествовало предисловие (очевидно, написанное самим Кросби), в котором редакция пыталась определить исторический контекст, способный подтвердить состоятельность их взглядов. Предисловие, в его полном виде, гласит следующее:

Новый брутализм

«В 1954 г. в архитектурной теории произошел взрыв, который должен был произойти уже давно. В течение долгих лет, после окончания войны, мы продолжали умалять значение новых творческих приемов Ле Корбюзье и создали «современный

¹ Письмо Вильяма Кауберна в «АД», июнь, 1957 г.

стиль» — легко отличимый благодаря неправильному использованию традиционных материалов и показному блеску «современных» деталей, каркасов, заглубленных цоколей, декоративных столбов. Наконец, наступила реакция, принявшая вид школьного здания в Ханстэнтоне (архитекторы Элисон и Питер Смитсоны) — иллюстрация нового брутализма. Название новое; метод — возрождение передовых методов 20-х и 30-х годов, уроки которых из-за нескольких трещин в штукатурке были забыты. Кроме этих уроков, были еще уроки по формальному применению пропорций (преподанные профессором Уиттковером) и почтительное отношение к эстетически-чувствительному восприятию каждого материала, заимствованное у японцев. Естественно, что теория, которая отбирает бутафорию у общепризнанного и с легкостью создаваемого «современного» стиля, вызвала резкий протест. К нам отовсюду поступали запросы с просьбой объяснить сущность новой миссии. В надежде привлечь как можно больше читателей, мы попросили Смитсонов, как пророков нового движения, дать его определение, которое в слегка отредактированном виде приводится ниже».

«В основе нашего убеждения в том, что новый брутализм является единственно возможным, для данного момента, направлением развития современного движения, лежит не только факт работы Ле Корбюзье в этом направлении (начиная с «грубого бетона «Юните»), но и то, что основным образом как для нового брутализма, так и для современного движения является японская архитектура, ее основная идея, ее принципы и ее духовное начало.

Японская архитектура обольстила поколение, стоявшее на пороге 1900 г. В творчестве Франка Ллойда Райта она проявилась в открытом плане и в необычной конструктивной декоративности; в творчестве Ле Корбюзье — в пуристской эстетике, в раздвижных щитах, в непрерывном пространстве, в звучании белого и пепельного цвета; у Мис ван дер Роэ она выявлена в абсолютизме конструкции. Через японскую архитектуру устремления поколения Т. Гарнье и П. Беренса обрели форму.

Но для японцев **ФОРМА** была лишь частью общей концепции **ЖИЗНИ**, неким видом почитания мира природы и отсюда почитания материалов мира построенного. И именно в этом почитании материалов, в осознании близости, которая может быть установлена между зданиями и человеком, заключается сущность так называемого нового брутализма.

В ходе полемических обсуждений было указано, что школа в Ханстэнтоне, которая, вероятно, обязана своим существованием как японской архитектуре, так и Мис ван дер Роэ, является первым произведением нового брутализма в Англии.

То новое, что отличает новый брутализм от других направлений, заключается в его связи не с архитектурным стилем прошлого, а с формами крестьянского жилища. Это не имеет ничего общего с ремеслом. Мы видим в архитектуре прямой результат образа жизни.

Год 1954-й был ключевым. Он видел, как американская реклама соревнуется с дадаистами в перегруженной фантазии, видел автомобильный шедевр «Кадиллак» — классический ящик на колесах; в этом же году был реорганизован СИАМ и перекрашена вилла в Гарше»¹.

В этом тексте привлекают очевидные вещи: сочетание наивности и пронизательности в предисловии, которое может служить как бы сгустком интеллектуальной биографии сверстников Кросби, но которое наряду с этим уже устарело с точки зрения отношения бруталистов к классической пропорции. К моменту открытия выставки «Параллели: жизнь и искусство» Питер Смитсон уже сказал: «... мы не собираемся говорить о пропорции и симметрии» — и надо отметить, что в вышеприведенном тексте ни пропорция, ни симметрия не упоминается. Грустная, но, вероятно, неизбежная ирония истории архитектуры состоит, кроме всего прочего, в том, что многим приемам бруталистов суждено было стать частью репертуара тех штампов, которые поддерживали «современ-

¹ Дадаисты в этом контексте — чистый анахронизм. Движение Дада не пережило 30-е годы, скорее всего, Бэннем имеет в виду первый опыт поп-арта. (Прим. ред.).

ность» как «стиль» в течение трех или четырех лет после опубликования предисловия.

В заявлении Смитсонов самым туманным и дезориентирующим является ссылка на Японию и на крестьянское строительство. Ни один из Смитсонов не был до того времени в Японии и разговор идет не о школе Маекавы — Танге, которая фигурирует в более позднем периоде брутализма. Япония, о которой говорят Смитсоны, — это Япония, описанная Бруно Таутом в его книге «Жилые дома и народ Японии» (Токио, 1937 г.), Япония представленная видами дворца Кацура, свидетельствует о внезапном открытии культуры, способной так же естественно, как носят одежду, носить традиционную архитектуру, пространственная утонченность которой, кажется, на световые годы превышает способности Запада. Почти то же самое можно сказать о ссылках на «крестьянские формы жилищ».

Для поколения, о котором идет речь, исследование уиттковеровской архитектуры в Италии и исследование марсельского дома послужило бы одним из компонентов нового раскрытия архитектуры Средиземноморья. Воспитанные на эскизах Ле Корбюзье (и, безусловно, на искусстве Сезанна и Пикассо), представители этого поколения видели в крестьянских домах средиземноморья анонимную архитектуру простых, грубых геометрических форм, архитектуру гладких стен и маленьких окон, естественно и издавна слившуюся с окружающим ее ландшафтом.

Раскрывая такие же или аналогичные свойства, к примеру, в домах фермеров в Шотландии или на острове Готланд, они отобразили свое представление об «основной» архитектуре в проектах сельских жилых домов, представленных на X Международный конгресс современной архитектуры в Дубровнике. Они оценивали по этим стандартам работу Аалто в Сайнатсала и работу Куарони в Ла Мартелли и в конце концов превратили эти стандарты в построенный факт при реконструкции села в Рашбруке, графство Саффолк, придя к этому не через Смитсонов, а через Ричарда Льюэлин-Дэвиса и Джона Уикса. Впоследствии авторы этого проекта подвергли анафеме прежние концепции бруталистов, но в то время они были очарованы жилыми домами Рашбрука, которые вдохновляли их на длинные (и в основном одобрительные) статьи в «АД».

Оглядываясь назад, не удивляешься настойчивости, с которой Смитсоны утверждали значение материалов, ставя их едва ли не выше всех других аспектов архитектуры, поскольку, по общему мнению, главной характерной особенностью нового брутализма являлись выявленные материалы и необработанные поверхности. Но такое мнение более чем несправедливо по отношению к тому, что Смитсоны в то время имели в виду. Поразительное количество тем в последнем параграфе манифеста (с его необъяснимым вопросительным знаком в конце) может послужить ключом к другим, интересующим их вопросам, которые сведены в следующее предложение: «Мы рассматриваем архитектуру, как непосредственный результат образа жизни».

Как многие их сверстники, они пытались познать мир, в котором они живут, познать его полностью и таким, какой он есть, без вмеша-

тельства политических категорий, выдохшихся «прогрессивных» идей или готовых стандартных эстетических установок. Этот мир и их образ жизни в этом мире включал Гропиуса как человека, пользовавшегося славой в далеком прошлом, работы Ле Корбюзье как древние памятники, СИАМ как сгнившую парламентскую организацию, которой необходима антиолигархическая реформа, и американский дизайн и рекламу как наследников энергии, силы и смелости, некогда присущих «современному искусству», так же как архитектуре некогда было присуще мастерство в разработке деталей и в создании композиций. Как стало очевидно позднее:

«Всякое обсуждение брутализма бесполезно, если при этом не учитывается его попытка быть объективным в отношении «действительности» — культурных целей и устремлений общества, его настоятельных потребностей, технических приемов и т. д. Брутализм пытается подготовиться к встрече с «обществом массового производства»¹.

Но в 1954—1955 гг. этот процесс подготовки только начинался и ему недоставало тех искусных приемов, которые впоследствии были внесены союзниками бруталистов в другие области искусства. Эти приемы, такие, как, например, первые исследования «поп-арта», сделанные Лоренсом Элловей и другими, будут рассмотрены в следующей главе. С первыми попытками встречи с более примитивным обществом и его «образом жизни» через архитектуру можно ознакомиться, перелистав страницы журнала «АД» за январь 1955 г.²

В этом номере журнала Смитсоны анализируют работу Владимира Бодянского и проекты Атбата³ для Африки, в частности дешевое жилищное строительство в Марокко. Они сравнивают эти работы со своим проектом жилого комплекса в районе Голден Лейн (Лондон), приводят заложенные в этом проекте социально-архитектурные принципы и говорят: «То, что мы называем задним двором... они называют патио (внутренний дворик), опираясь на знание нужд арабов в зонах больших миграций, где издавна установившаяся коллективная система жизни включает жилое пространство на открытом воздухе.

Тогда как марсельский дом является итогом размышлений о жилье, размышлений, продолжавшихся 40 лет, значение зданий в Марокко состоит в том, что они — первое проявление нового образа мыслей».

Если судить по статье «Изложение принципа», которая напечатана в конце той же страницы, но которая могла бы оказаться более действенной как часть предваряющего ее заявления бруталистов, новый образ мыслей должен был бы включать не только анализ фактического образа жизни людей, но и перечень разрешенного в проектировании:

«Невозможно, чтобы каждый человек строил свой собственный дом. Архитектор должен предоставить человеку возможность сделать из

¹ «Architectural Design», 1957, № 1.

Более примитивным обществом в соответствии с западной культурологической традицией называют докапиталистические общественные организмы, а также все «не-европейское». (Прим. ред.)

² «Architectural Design», 1955, № 1.

³ Atbat — Atelier de Batisseur — студия зодчих. (Прим. пер.).

квартиры свой дом и из мезонетт (квартира в двух уровнях) свое жилище...

Мы стремимся создать такую структуру (обрамление), в которой человек смог бы вновь стать хозяином собственного дома. Основной принцип проекта жилого комплекса в Марокко заключается в том, что каждый человек может приспособить жилище для себя».

Водянистый, неубедительный эстетический подход, с которым была преподнесена в Марокко этика разрешимого, едва ли согласуется с идеей архитектуры брутализма как архитектуры массивной пластичности и грубых поверхностей, но то, что Смитсоны в то время подразумевали под термином брутализм, безусловно, включало социальную этику, которой они придавали такое же большое значение, как формальной архитектурной эстетике. Развитие такой этики в их сознании неразрывно связано с тем процессом, путем которого люди стали отождествлять новый брутализм с «грубым искусством» и другими проявлениями современной эстетики, тогда как попытка представить себе всю окружающую обстановку, в которой эта этика может быть осуществлена на практике, привела их к действию, повлекшему за собой распад СИАМа. Эти два аспекта нового брутализма — «грубое искусство» и реформа урбанизма — имеют такое кардинальное значение, что их стоит выделить в этом историческом повествовании, даже в ущерб точному хронологическому порядку.

4.1. ГРУБОЕ, НИКАКОЕ И ИНОЕ ИСКУССТВО

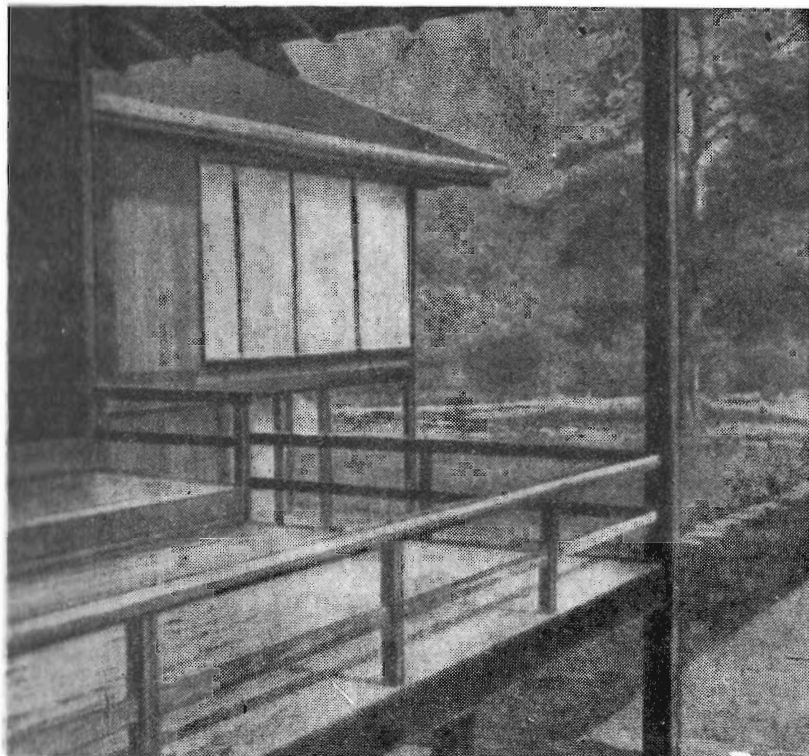
Группа, собравшая сто двадцать два бруталистских «образа» для выставки «Параллели: жизнь и искусство» в 1953 г., состояла из Найгеля Хендерсона, Эдуардо Паолоцци и Смитсонов. Хендерсон, фотограф-экспериментатор, мало известен за пределами Англии, хотя его влияние на остальных трех организаторов выставки было достаточно велико (если специфическое применение слова «образ (image)» было придумано именно им, то его влияние было, вероятно, решающим). Паолоцци, напротив, был довольно заметной фигурой и его скульптура известна в кругах современного искусства всего мира. Уже в 1952 г. Мишель Патье в своей книге «Иное искусство» писал о Паолоцци, ставя его в один ряд с такими представителями «антихудожников» того периода, как Джэксон Поллок, Жан Дюбюффе, Жан Фотрие, Жорж Матье. Творчество Дюбюффе уже тогда было (вполне справедливо) охарактеризовано как «брутальное искусство», и этот термин можно было также справедливо, применить к работам Паолоцци, так как он в период 1952—1954 гг. быстро отошел от грубой абстракции к изображению примитивных форм — главным образом бронзовых бюстов, похожих на объемное воплощение рисунков Дюбюффе¹. Смитсоны, безусловно, понимали, что дружба с Паолоцци связывает их с развивающимся движе-

¹ К концу 60-х гг. Дюбюффе перешел к открыто декоративным трехмерным композициям в формах «органической абстракции», работая в жанре «аранжации» среды как художественного объекта в станковых и монументальных формах. (Прим. ред.).

нием «антиискусства», но помимо этой связи между Смитсонами и антиискусством существовала еще более прямая связь. Подобно многим европейцам, они впервые столкнулись с искусством Джексона Поллока, причем без всякой подготовки к этой встрече художественной прессой, на Венецианской Бьеннале в 1950 г. Представленные на выставке полотна оказали впоследствии чрезвычайно разрушительное влияние на интеллектуальную атмосферу, созданную архитекторами вокруг классических теорий измерения и пропорций. Но это влияние проявилось не сразу, потому что свободная детализованная живопись Поллока была почти абсолютно непонятна европейцам. И все же эта живопись оставила неизгладимый образ в памяти многих посетителей выставки, когда, казалось, наступило время для того, чтобы попытаться отбросить классические традиции (и вместе с ними господство Франции в интеллектуальной жизни Европы), Поллока немедленно вспомнили и еще до его смерти произвели в некоего святого — покровителя антиискусства.

Портрет Джексона Поллока в студии, который можно было бы назвать «святой иконой», был представлен на выставке «Параллели: жизнь и искусство», на которой помимо ее названия было очень мало ссылок на «искусство» в обычно принятом смысле этого слова. В том разделе выставки, который значился как «архитектура», были представлены мексиканская маска, лист с иллюстрациями из книги по анатомии растений, кроме того, ряд предметов, которые с нормальной точки зрения следовало бы рассматривать как инженерные сооружения, и фотографии поселений, которые, опять же с нормальной точки зрения, следовало бы считать слишком примитивными для того, чтобы называться «архитектурой». Во всех разделах выставки экспонировались в основном странные или антиэстетические «образы», собранные из газет, журналов, учебников антропологии и других наук, или такие крайние примеры форм изображения, как рентгеновские снимки и микрографии. Все экспонаты были тщательно подобраны; благодаря прямому эмоциональному натиску организаторов выставки она оказала весьма значительное воздействие на посетителей.

Несмотря на то что эта выставка явилась одной из решающих стадий ниспровержения интеллектуального престижа абстрактного искусства в Англии, нельзя не отметить, что она все же безоговорочно приняла одну из форм абстракции — фотографическую репродукцию в двух измерениях — и подчеркнула большое значение «зерна» и «угольной пыли», которые создавались в результате печати сверх увеличений на матовой фотобумаге. Эта особая эстетичность не была абсолютно оригинальной — нечто подобное можно было увидеть в 1951 г. на Миланской Триеннале и на выставке «Рост и форма» в Лондоне (в которой принял участие Хендерсон), но использование визуальных свойств для усиления воздействия содержания экспоната, которое попирает гуманистические понятия красоты, для того чтобы подчеркнуть насилие, искажение, мрачность и «черный юмор», было опасным новшеством, значение которого не прошло незамеченным. И оно, несомненно, отрицательно повлияло на отношение многих, враждебно настроенных критиков к архитектуре бруталистов, когда та появилась.



Дворец Кацура XVII в.
Киото. Япония. Наруж-
ная галерея

Элисон и Питер Смитсо-
ны. Расширение комплек-
са Шеффилдского уни-
верситета (Англия). Кон-
курсный проект, 1963 г.
Изометрия и план

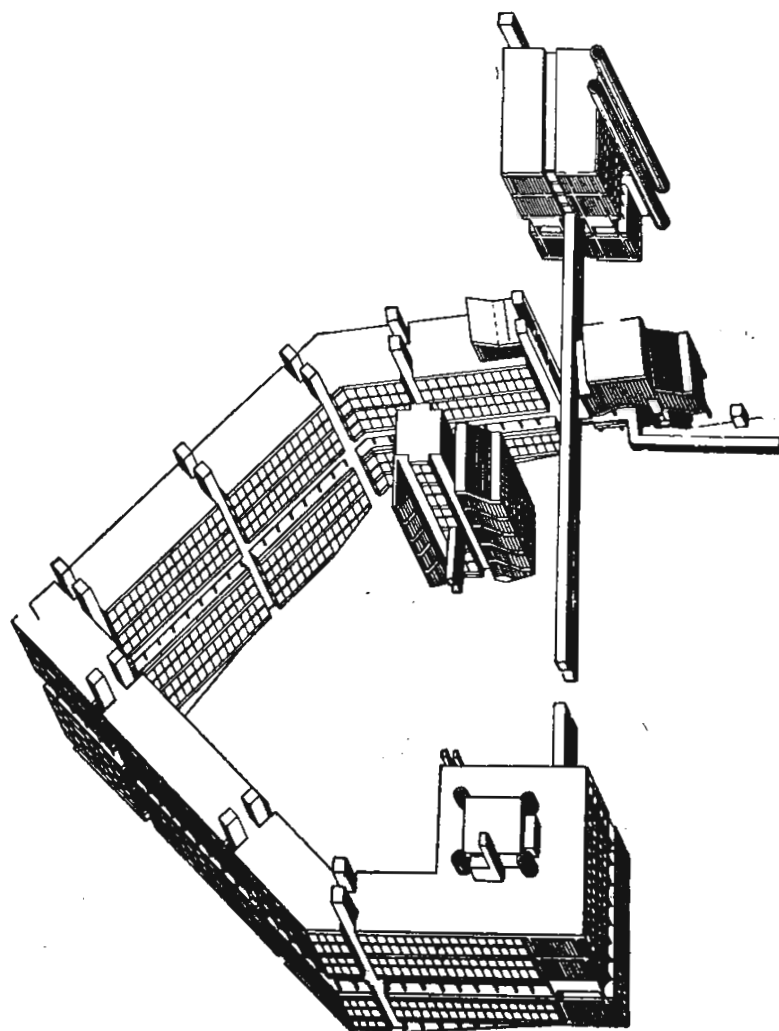
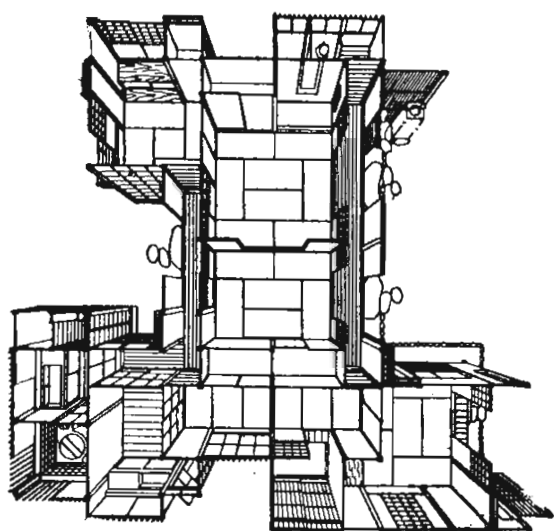
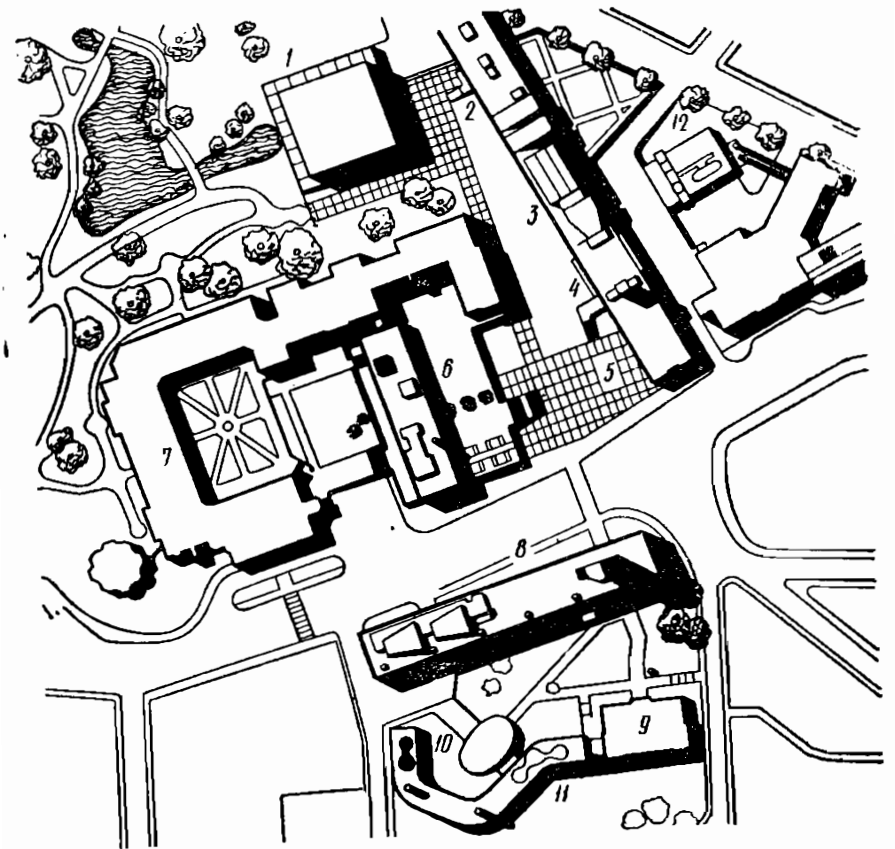
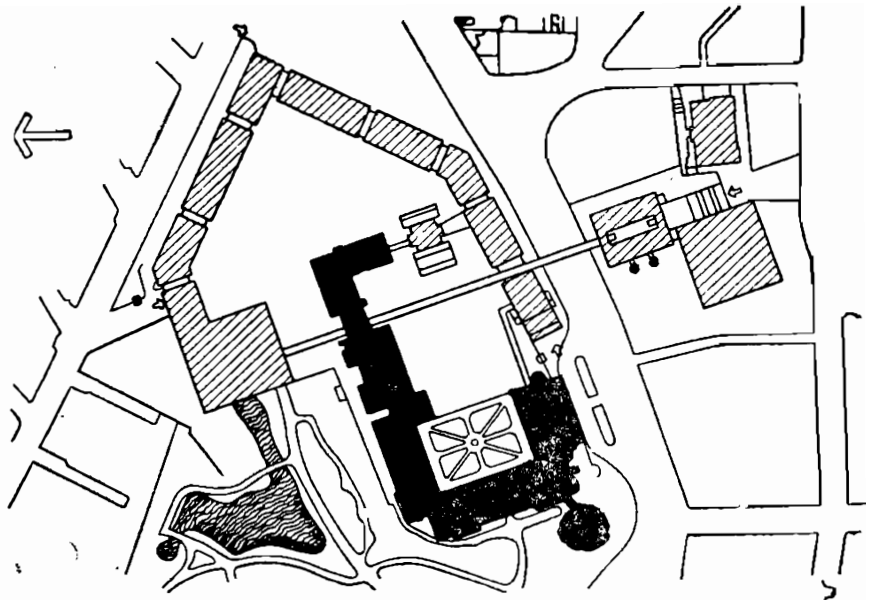
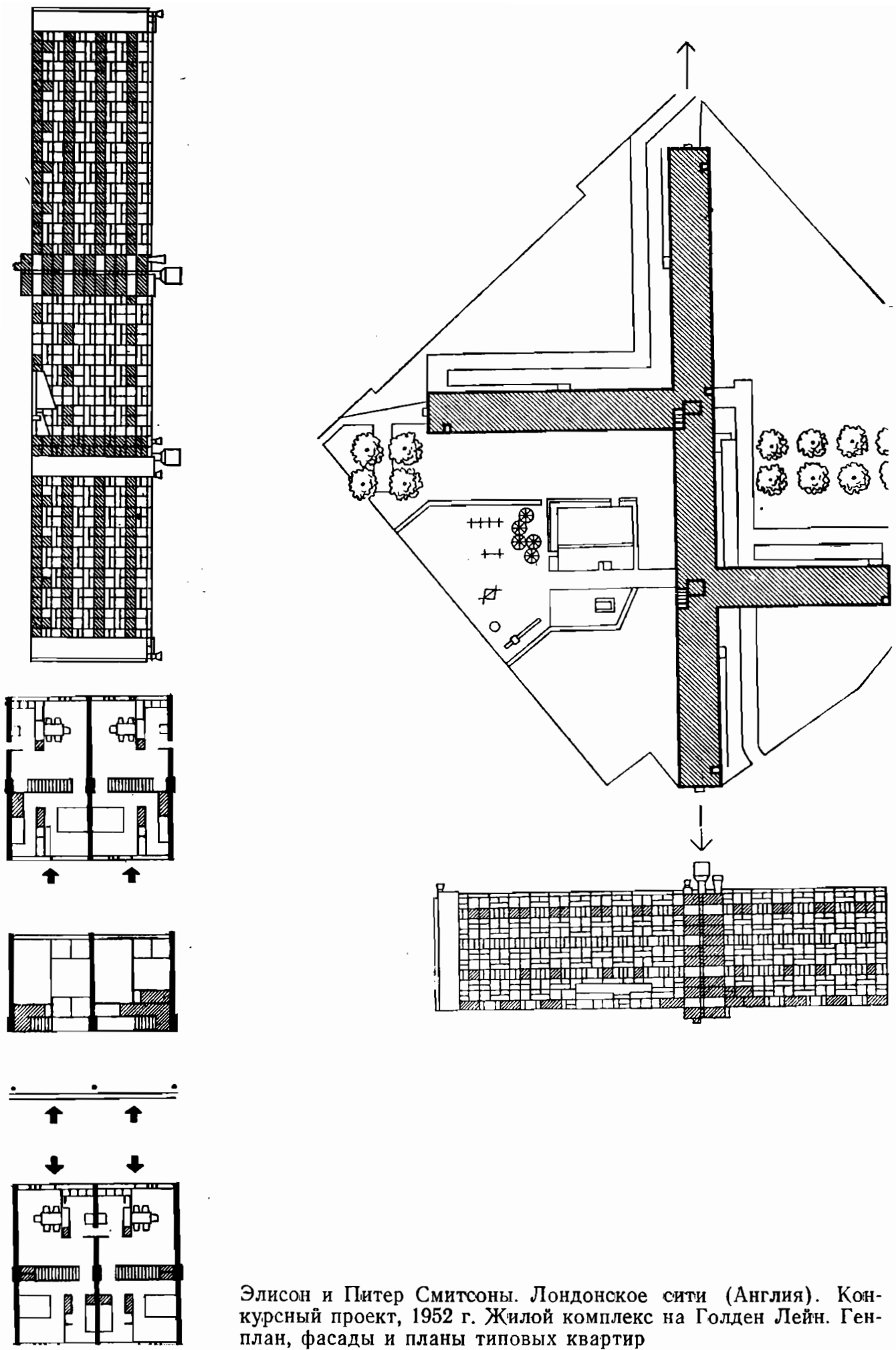


Схема модульной планировки и
раздвижных перегородок, приме-
няемых в традиционной японской
архитектуре

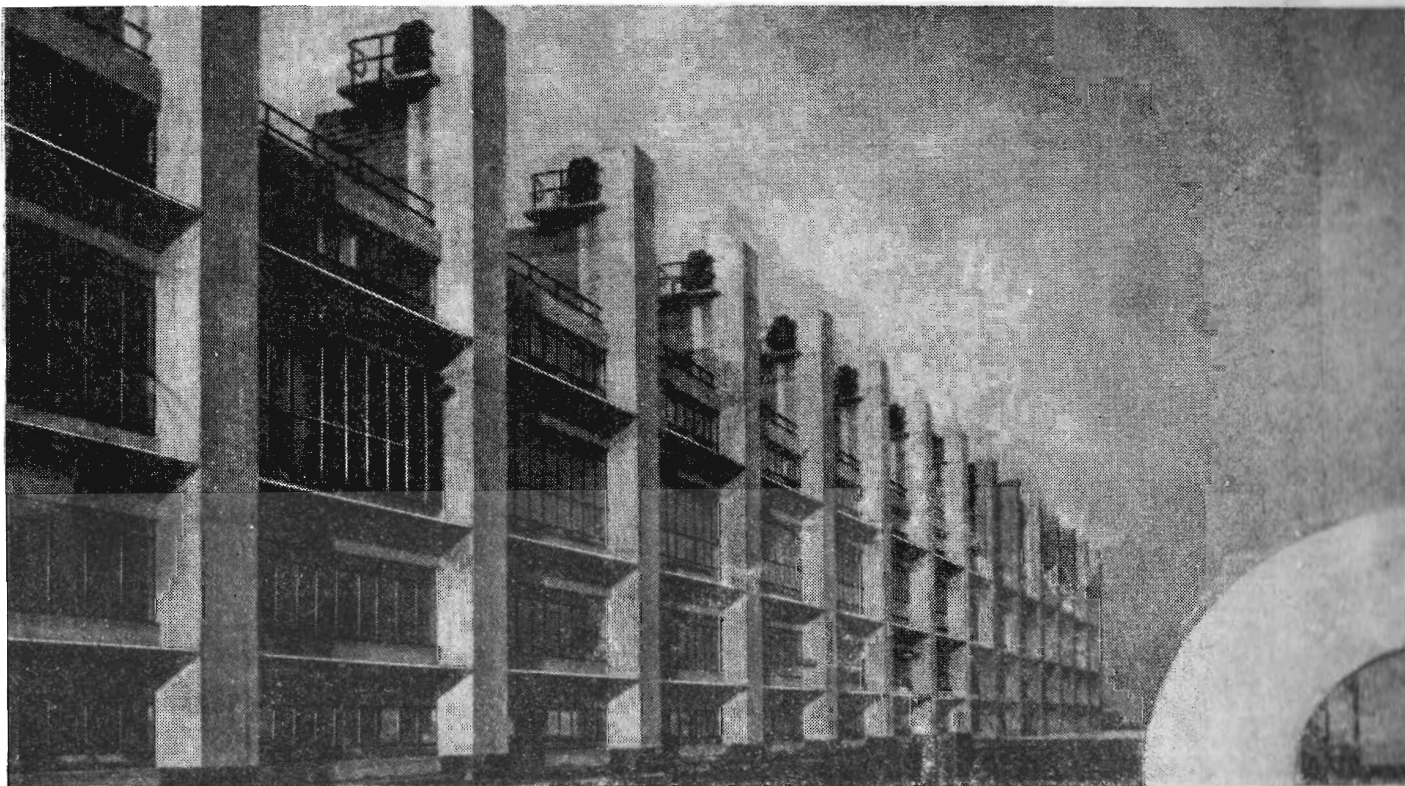


Джеймс Стерлинг и Алэн Кардингли. Расширение комплекса Шеффилдского университета (Англия). Конкурсный проект, 1953 г. План участка

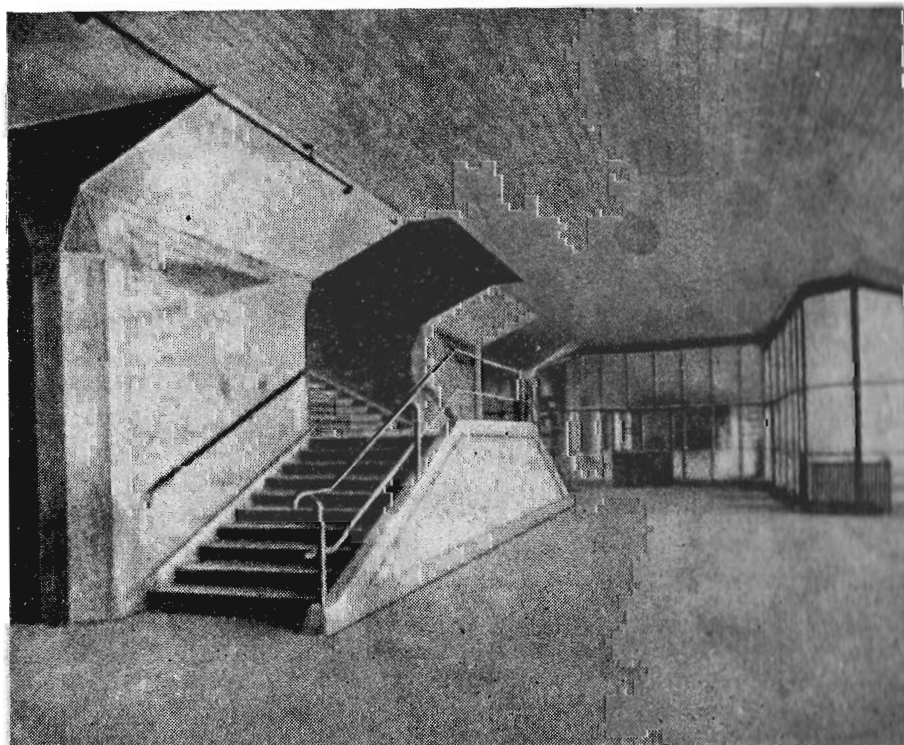
1 — библиотека 2 — архитектурный факультет; 3 — факультет искусств; 4 — служебное здание; 5 — администрация; 6 — факультет физики; 7 — химический факультет; 8 — медицинский факультет; 9 — зал; 10 — клубные помещения; 11 — котельная; 12 — автостоянка



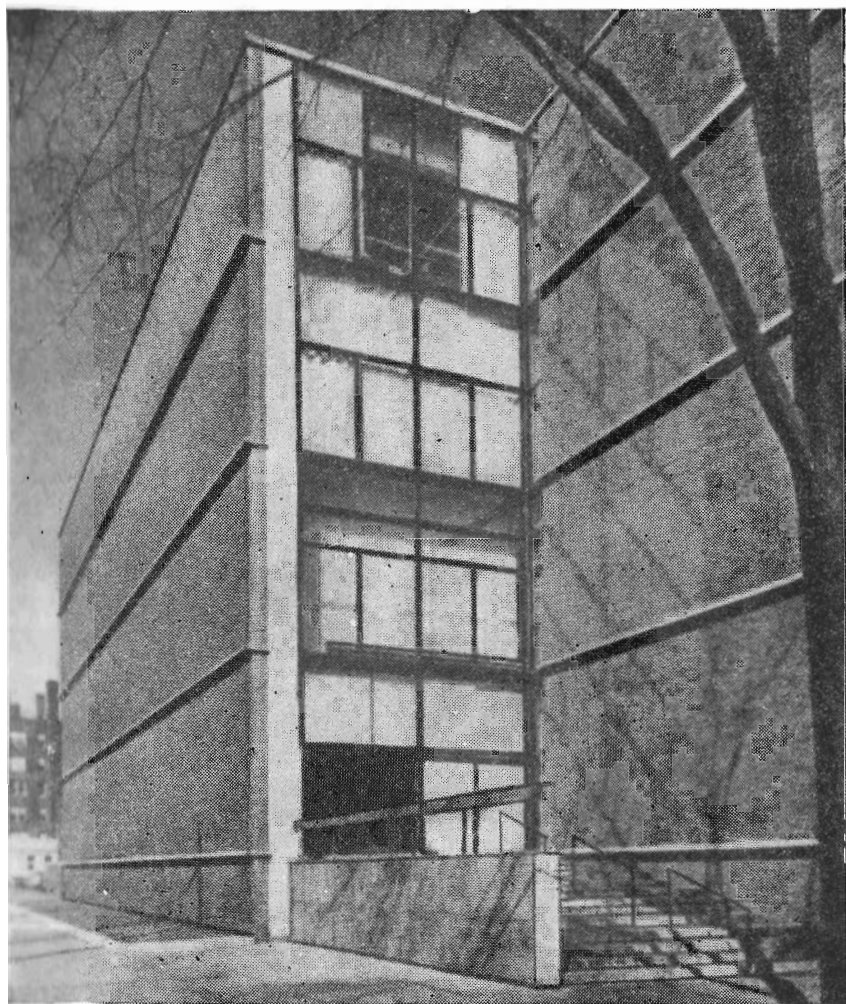
Элисон и Питер Смитсоны. Лондонское сити (Англия). Конкурсный проект, 1952 г. Жилой комплекс на Голден Лейн. Генплан, фасады и планы типовых квартир



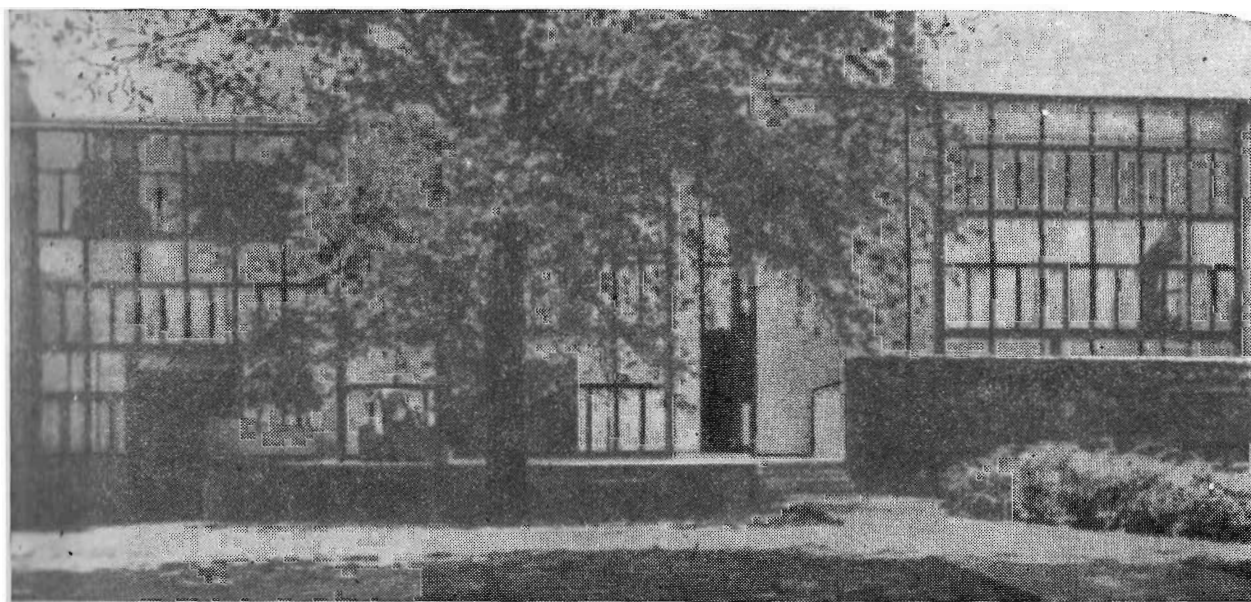
Оуэн Уильямс. Фармацевтическая фабрика. Блок сухих процессов. Ноттингем (Англия), 1932 г. Задний фасад



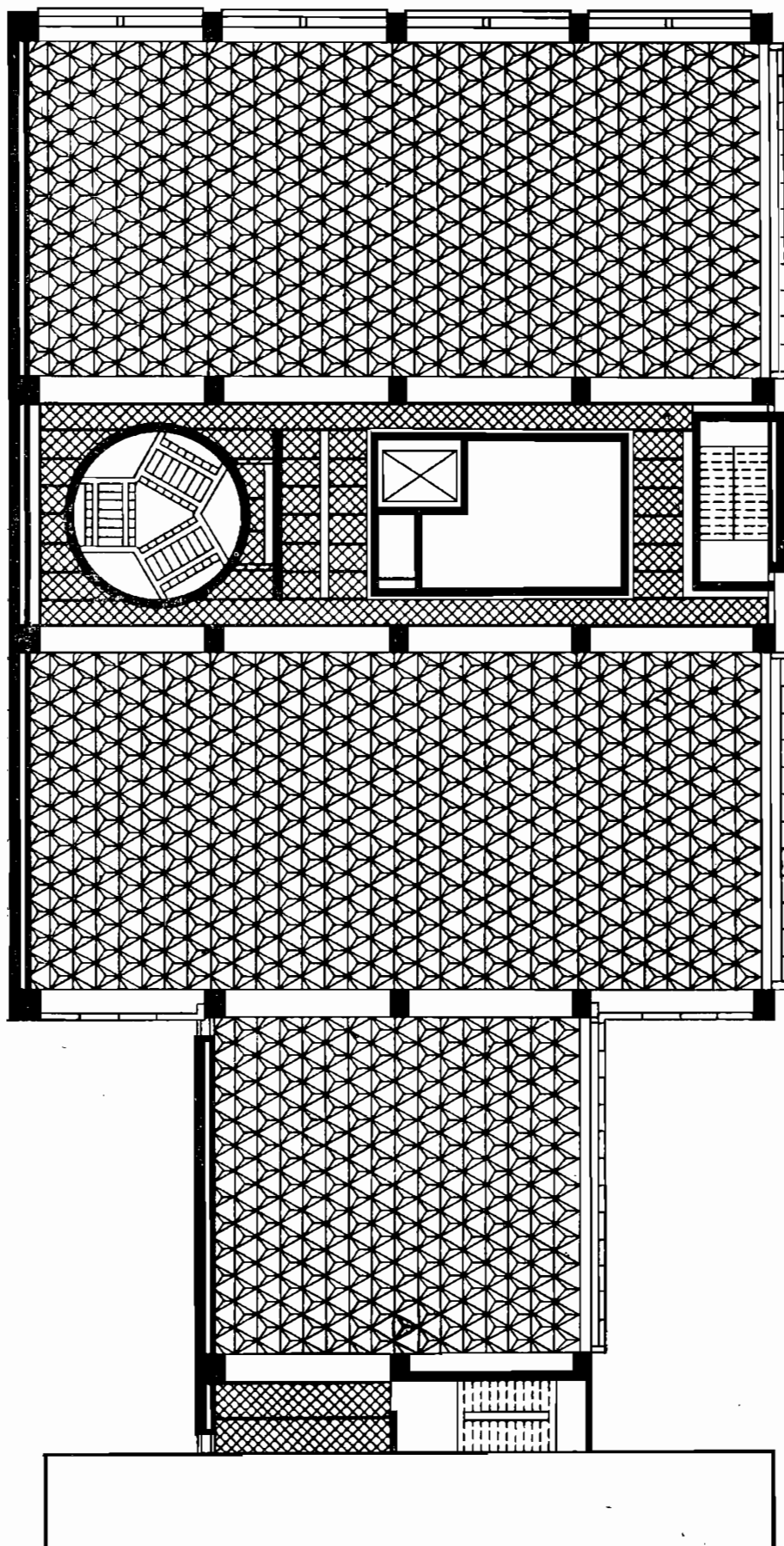
Вестибюль



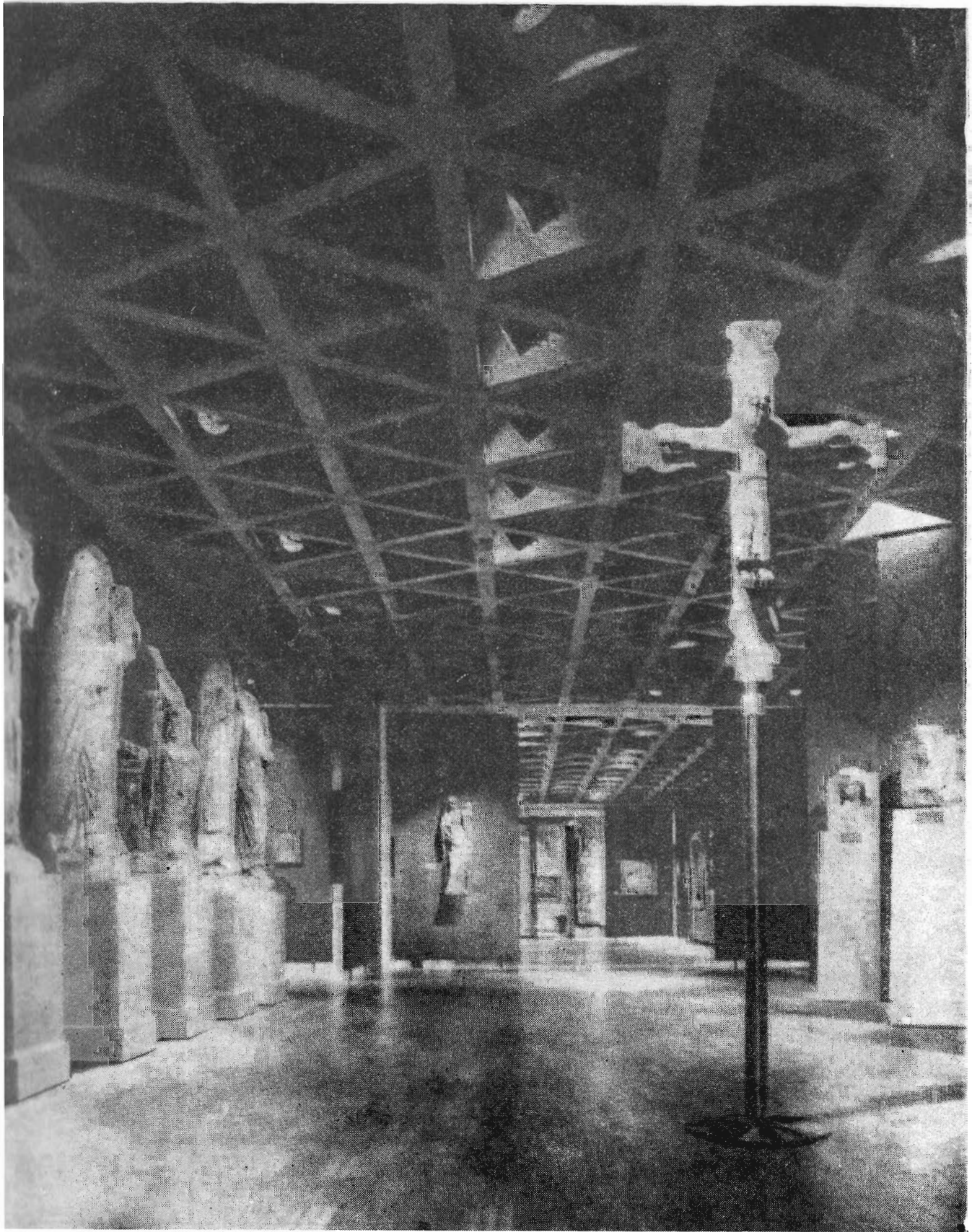
Луис Кан и Дуглас
Орр. Нью Хэйвен.
Художественная га-
лерей Йельского уни-
верситета. Коннекти-
кут (США), 1953 г.
Вход и фасад со сто-
роны улицы



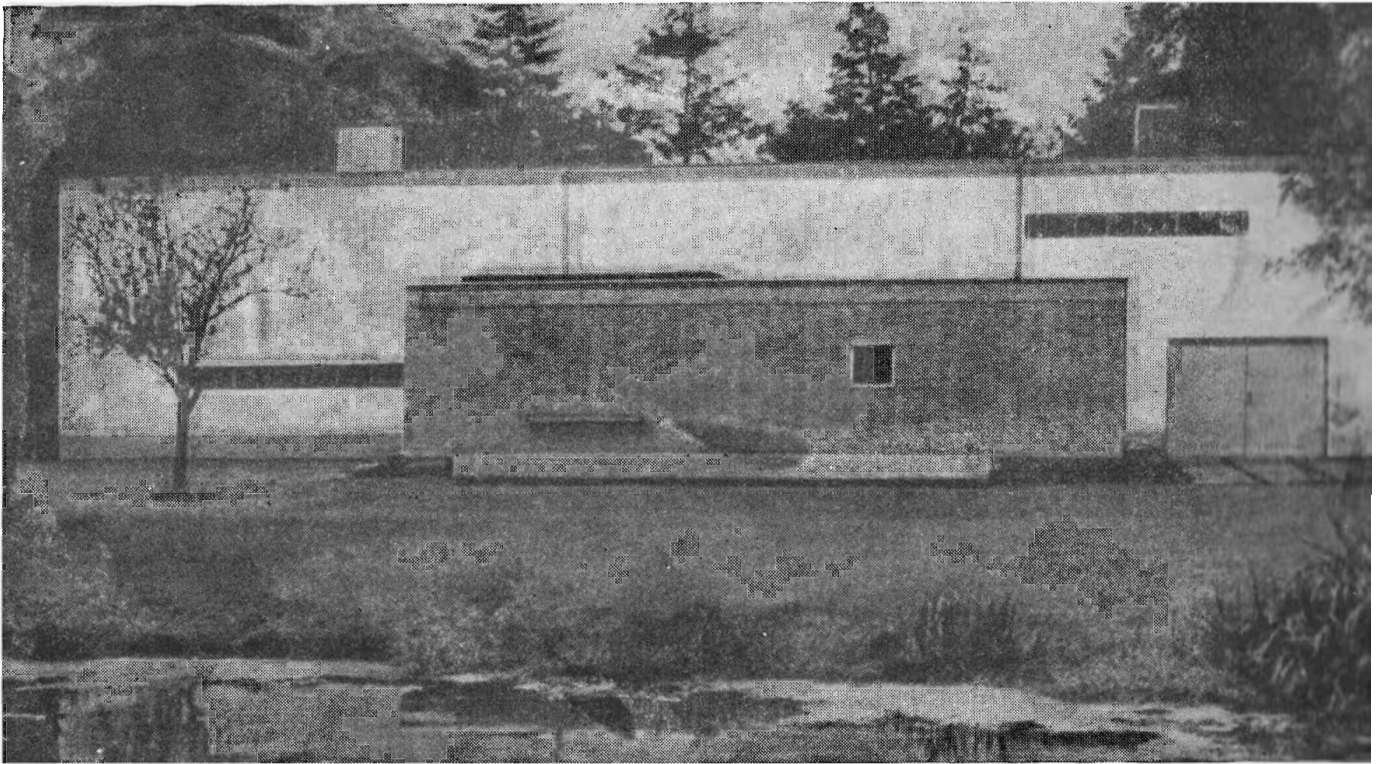
Внутренний дворик



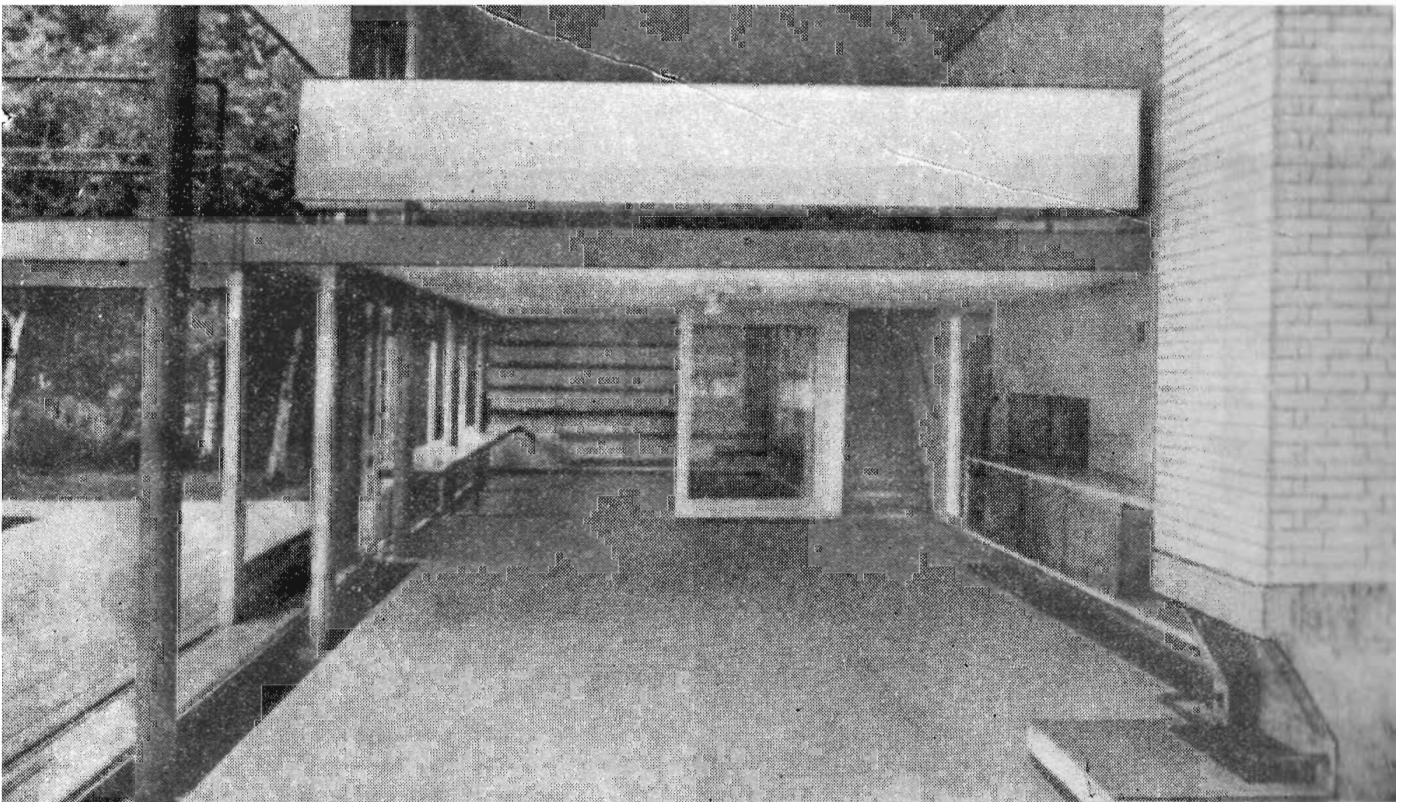
План перекрытия



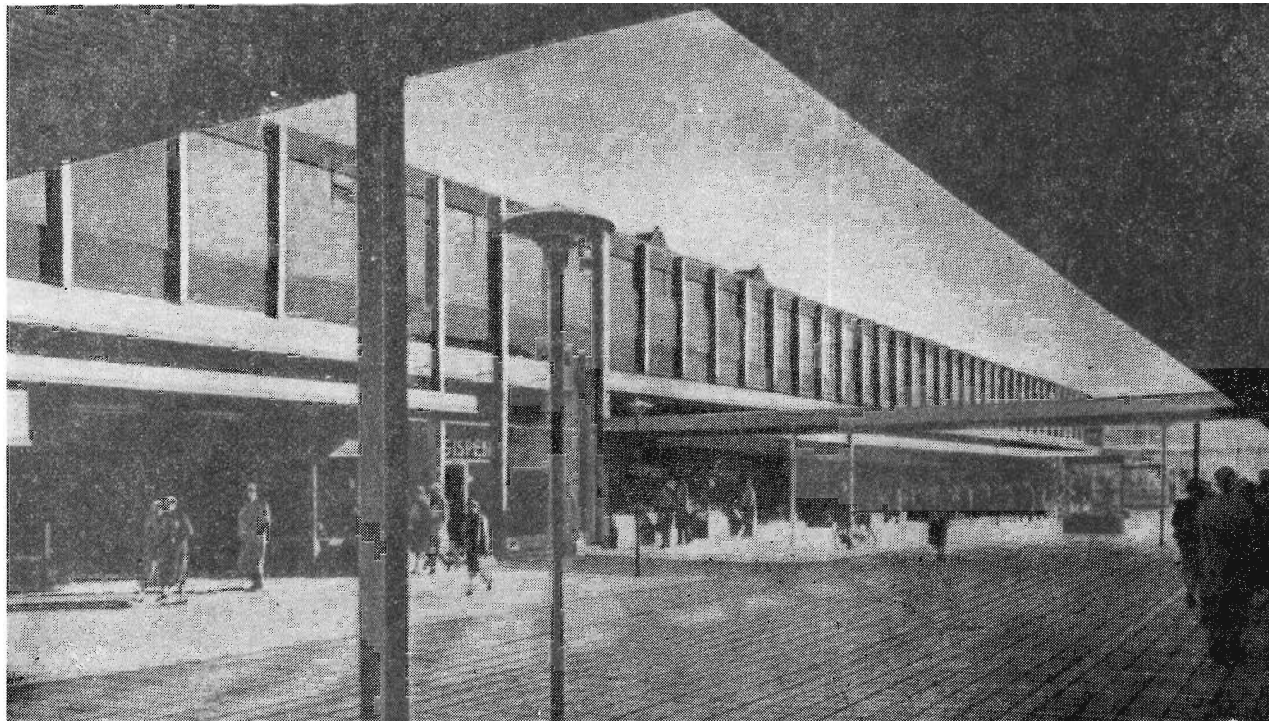
рбер галерен



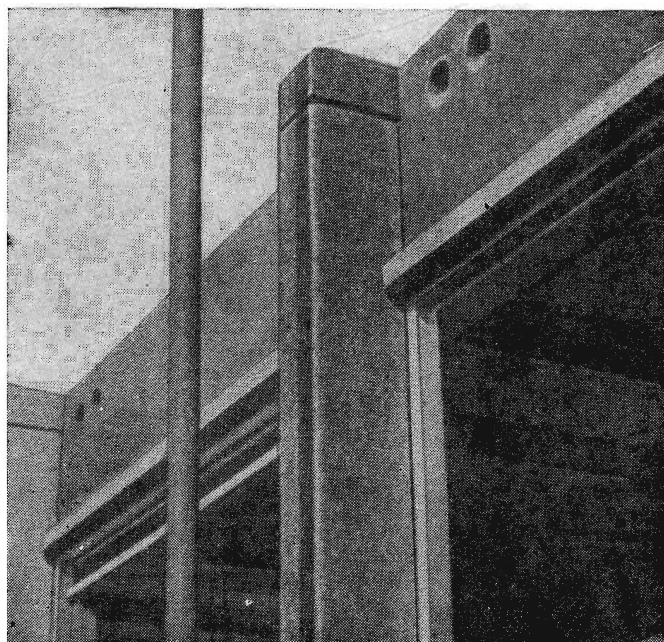
Иоханнес Хендрикус ван ден Брук и Якоб Беренд Бакема. Дом ван ден Брука. Роттердам (Голландия), 1953 г. Главный фасад



Гостиная



Йоханнес Хендрикус ван ден Брук и Якоб Беренд Бакема. Торговая улица Леенбаан. Роттердам (Голландия), 1953 г. Общий вид.



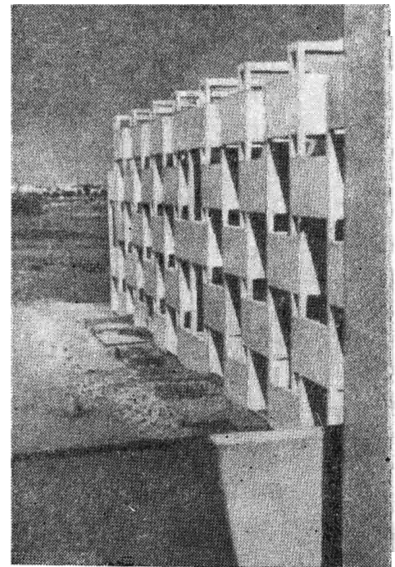
Деталь конструкции верхней части фасада



Владимир Бодянский и АТБАГ. Жилой массив. Алжир, 1953 г. Общий вид



Фасад с двориками-балконами



Вид во время строительства

В 1954—1955 гг. определились, по меньшей мере, три различных концепции нового брутализма, получившие распространение в архитектурной критике и в салонах.

1. Некоторые мыслящие модернисты, воспитанные на принципах школы «Эколь де Боз Ар», — группа, которая всегда принимала наиболее активное участие в архитектурных дискуссиях в Англии, — до сих пор рассматривала брутализм как «призыв к порядку», как поиск традиционных основ архитектуры в том смысле, как они это понимали.

2. Практический опыт деловых методов Смитсонов убедил некоторых их соратников (инженеров и консультантов), что новый брутализм «рассматривает каждый случай по существу дела в лучших традициях британского прагматизма».

3. Группа эстетически искушенных представителей искусства, знакомая с различными новыми течениями, такими, как, например, конкретная музыка и абстрактный импрессионизм, рассматривала новый брутализм как составную часть охватившего весь мир восстания молодежи против принятых установок в отношении жизни и искусства, как реакцию против решительных выступлений знатоков и эстетов, реакцию в защиту непосредственных физиологических реакций и эмоциональных переживаний в защиту включения в творческий процесс.

Во всех трех оценках нового брутализма присутствовал элемент правды, хотя классицистская версия заключалась, по существу, не в том, чтобы утвердить истину до того времени, пока брутализм не вышел из рук Смитсонов, не перестал быть «этикой, а не эстетикой», не стал одной из принятых архитектурных мод 60-х годов. Однако, судя по тому, как обстояло дело в 1954—1955 гг., эта оценка свидетельствовала о совершенно неправильном понимании бруталистской концепции порядка. Эта концепция была не классической, а топологической: ее осуществление на таком участке, как участок Шеффилдского университета, подразумевало скорее «рассмотрение по существу дела», или, вернее, по основным факторам — форма участка, требующиеся помещения, наличие денежных средств, чем соответствие какой-либо заранее установленной классической или живописной «схеме», решенной в обычной манере послевоенной архитектуры. Осуществление строительства зданий, безусловно, явилось бы предумышленным оскорблением всем принятым приемам архитектурной детализации — здесь не было бы изысканных поверхностей, тонко прорисованных металлических изделий или гармоничных цветовых гамм, не было бы органичного слияния архитектуры с другими пластическими искусствами и т. д., и т. д. В случае, если бы этот проект Смитсонов был осуществлен, Шеффилдский университет представил бы собой самое экстремистское из всех, построенных бруталистских зданий, и вся последующая история брутализма была бы совершенно иной.

Но несмотря на весь свой экстремизм, этот проект мог бы и не представить собой самого яркого примера, поскольку в нем не была отражена еще одна, «иная» архитектурная идея, которая возникла у Смитсонов в 1955 г. и которая в значительной степени связана с их участием в дви-

жении антиискусства. Их «жилой дом будущего»¹, смонтированный в начале 1956 г., являл собой серьезную попытку создания поп-архитектуры, аналогичной поп-арту, который незамедлительно возник в Англии и Америке. Указанная дата — 1956 г. — может вызвать удивление, поскольку поп-арт обычно считается явлением 60-х годов, но группа, организовавшая выставку «Параллели: жизнь и искусство», одна из первых обратила внимание на изобразительное мастерство и богатое воображение, характеризующие рекламу и коммерческий дизайн — отсюда ссылки на эту тему в «Манифесте» новых бруталистов, опубликованном в январе 1955 г. Например, с точки зрения Паолоцци, американская реклама положила начало созданию сильных и жестоких образов, которые можно по их эмоциональному воздействию сравнить с «образами», представленными на выставке «Параллели». Но в 1953 г. сам же Паолоцци настаивал на необходимости изучать «социальную символику» этих рекламных образов. Смитсоны пошли еще дальше и, по-видимому, рассматривали рекламу в американских журналах, например рекламу кухонного оборудования, как демонстрацию образа жизни — образа жизни, такого же насыщенного полупонятными обертонами культуры, как и образ жизни, который они ощущали на фотографиях кухни дворца Кэцура или кухни в вилле Савой Ле Корбюзье.

Было время, когда такие рекламы вырывали из журналов и вешали на стены. Смитсоны подготовили для студенческого журнала «ARK» статью, озаглавленную «Но сегодня мы собираем рекламы», примерно в то же самое время, когда они проектировали «жилой дом будущего», где эти рекламные изображения выполняли двойную функцию — эмоциональных образов и образцов стиля жизни, стандарта отделки и дизайна, недостижимого для послевоенной Англии. Помимо рекламы, единственными, удостоившими Лондон реальными символами такой жизни были автомобили американских марок, принадлежащие работникам посольства или сановникам НАТО (частные граждане не могли их импортировать), и отсюда ссылка на кадиллак в «Манифесте» 1955 г. Вид такой машины мог вызывать волнение в силу целого ряда причин.

Такая машина, как уже было сказано, служила веским доказательством существования «другого мира», но, кроме того, в ней было нечто оскорбительное для «хорошего вкуса» и для общепринятого прогрессивного² мнения. Вопрос заключался не только в том, что «прогрессивный» образ мышления подавлялся старыми, антиамериканскими членами левого крыла (культуры), но и в том, что с момента появления книги Зигфрида Гидиона «Механизация забирает власть» или даже раньше торговые изделия США рассматривались как вещи «плохого стиля», и поэтому публично восхищаться ими было равносильно тому, чтобы принять позицию антиконформистов или «сердитых молодых людей». Но те чьи взгляды не изменились под влиянием политики холодной войны,

¹ Так называемый Апплайанс Хаус. (Прим. ред.)

² Вернее, «прогрессивистского», противопоставляющего новое американское «варварство» традиционной европейской, «нематериальной» культуре. (Прим. ред.)

могли, не вдаваясь в полемику, восхищаться кадиллаком или плиммутом.

В отличие от европейской архитектуры стиль американского автомобиля представлял собой как бы набор неистощимого количества новых форм и новых символов скорости, а эстетическая изобретательность проектировщиков Детройта в середине 50-х годов служила постоянным укором нерешительному творческому воображению европейских архитекторов и промышленных дизайнеров, которыми они (Детройт), казалось, восхищались (например, Ниццоли или Оливетти)¹. Но что еще больше отличало американских дизайнеров от британских дизайнеров и архитекторов — это поразительное владение деталями, швами и связями, это пространственная координация различных материалов и мастерство органичного включения всех деталей и элементов в комплексный дизайн (тогда как в британской практике отдельные детали и элементы часто «приклеиваются» к проектам автомобилей и зданий после их разработки).

В известном отношении «жилой дом будущего» Смитсонов являлся «пересказом» жилого дома Ле Корбюзье «Ситроен/Ситроан», построенного по образцу автомобиля². Но те аспекты автомобильной технологии, которые Ле Корбюзье отверг как неархитектурные (главным образом техническое устаревание и физический износ), были приняты Смитсонами как неизбежный фактор массового производства и были ими объединены с одной из самых традиционных архитектурных концепций — домом с патио. Проект предназначался для ежегодной выставки «Идеального жилища» в Лондоне. Смитсоны предложили потрясенным (но часто и восторженным) посетителям выставки простой ящик без окон наружу, с дверью в одной грани с тем, чтобы три другие грани могли плотно примыкать к другим таким же зданиям, обеспечивая высокую плотность заселения даже при одноэтажной застройке. Все комнаты дома освещаются сплошной полосой остекления, выходящей на маленький, центрально расположенный дворик овальной формы; кровля решена в виде сплошной изогнутой поверхности и ее высота варьируется с учетом максимальной освещенности дневным светом комнат, окружающих дворик.

¹ Бэнем, являясь, несомненно, экспертом в ранней стадии развития дизайна, делает здесь, пожалуй, оговорку. Обвинять европейский дизайн в нерешительности никак нельзя, напротив, массовый американский дизайн заимствовал (и продолжает заимствовать) методические образцы: и у «Оливетти», и у «Браун А. Г.», и у итальянских дизайнеров типа Марко Занузо. Здесь речь может идти только о кратком периоде, когда европейский дизайн только начинал овладевать американской технологией, когда массовая американская продукция (которой европейский дизайн не подражает, решая иные задачи) стала восприниматься как факт художественной культуры. (*Прим. ред.*)

² По вопросу «Ситроен/Ситроан» смотрите: Ле Корбюзье «Vers une Architecture» (1923), раздел «Maison en serie» — это первое развернутое выступление Ле Корбюзье по вопросу заводского изготовления и массового производства зданий. Название «ситроан» было придумано в подражание названию автомобиля марки «ситроен», который зарекомендовал себя как лучший французский автомобиль массового производства.

Оснащенность дома техническим оборудованием была явно предназначена для того, чтобы превзойти даже фантазию американских реклам, которые Смитсоны собирали; и надо сказать, что такое отношение к оборудованию было проявлено Смитсонами в их последующих проектах. Предложенная ими форма была, однако, результатом уже нового вторжения в дизайн США: двойная пластмассовая оболочка была задумана как обшивка кузова автомобиля. Таким образом, полностью исключалась взаимозаменяемость панелей в одном и том же доме. Панели могли меняться только на свои «двойники» в другом доме. Такое положение, давно принятое для изготавливаемых на заводе оболочек (таких, как кузова автомашин, фюзеляжи самолетов и т. д.), шло абсолютно вразрез с идеями архитекторов в отношении заводского изготовления зданий (например, с идеями, заложенными в самых различных по решению проектах Гропиуса и Уочсмэнна), где основная цель состояла в разработке одного универсального элемента, способного выполнить любую конструктивную функцию. Практическое осуществление дизайн-философии, заложенной в проекте Смитсонов, требовало такой производственной мощности, которая должна была бы конкурировать с мощностью крупнейшей автомобильной промышленности в типе «Открытого общества», которому, кажется, преданы Смитсоны, и с методами торговли, не уступающими методам, принятым в Детройте. Дома будущего — это был дизайн и стайлинг одновременно. Авторы создали законченную эстетическую систему панелей и швов (откровенно заимствованную из практики автопромышленности), причем даже фасад был украшен бестящими деталями, подчеркивающими его сходство с хромированной отделкой автомобиля или его связь с хозяйственным оборудованием интерьера. Даже возможность ежегодной смены моделей входит в игру.

Несмотря на традиционный план с двориком, вся идея проекта была для своего времени явно экстремистской (во многих отношениях гораздо более экстремистской, чем идея пластмассового жилого дома, проект которого был одновременно с проектом Смитсонов разработан Ионелем Шейном для «Выставки менеджеров искусства») и, как это часто бывало, в истории брутализма за экстремистскими решениями последовал отход на более традиционные позиции. Дом с двориком в стиле поп-арта не получил права на существование, и когда в конце этого же 1956 г. Смитсоны представили макет в натуральную величину другого дома с двориком, в этом новом доме были отражены совершенно иные идеи, и он производил совершенно иное впечатление.

В начале 50-х годов одновременно с другими видами международной деятельности авангардистов в области пластических искусств была осуществлена попытка создать английский филиал организованной в Париже Группы пространства (Group Espace). Поскольку английские художники, такие, как Паолоцци, Тёрнбелл, Гамильтон или Макэйл, уже давно отказались от довольно наивных догматов синтеза искусств, которые в то время провозглашались «Группой пространства», эта попытка успеха не имела. Но художники, архитекторы, скульпторы и критики, объединившиеся для обсуждения вопроса о филиале, продолжали встречаться и решили организовать выставку, названную «Это завтра» (по

соображениям, которые сейчас невозможно восстановить). На выставке были представлены композиции, состоящие из отдельных предметов или конструкций, каждая из которых решалась группой, включающей художника, скульптора и архитектора, но общей программы или идеи выставка не имела. Каждая группа работала, как хотела, и Лоренс Элловей написал во вступлении к каталогу:

«Независимые друг от друга группы не придерживаются никаких универсальных принципов проектирования... не собираются подчиняться догматичным идеям синтеза, провозглашаемым «Группой пространства».

На выставке «Это завтра» посетителю открывались пространственные эффекты, игра со знаками, широкий набор материалов и конструкций; все это, вместе взятое, превращало искусство и архитектуру в многогранную сферу деятельности, настолько же далекую от идеальных стандартов, как и жизнь улицы за окном.

Одну из групповых композиций можно было рассматривать как попытку включить улицу внутрь выставки: Джон Фелькер, Ричард Гамильтон и Джон Макэйл собрали первую манифестацию поп-арта¹, какими теперь полон мир, включив музыкальный автомат, рекламу, цитаты из научной фантастики, и устроили забаву с топологией, теорией информации и всем тем, что в Англии того времени обычно ассоциировалось с «антиклассическим». От этой крайности выставка постепенно переходила в другую крайность — в область четких геометрических упреждений в манере группы «Пространство». Надо сказать, что хотя экспонат, представленный Гендерсоном, Паолоцци и Смитсоном, не мог быть органически включен в маршрут этого перехода, он представлял собой традиционный пример, стоящий далеко от экстремизма Фелькера, Гамильтона и Макхэйла.

«Дворик и павильон» группы Смитсона, осуществленный из нетрадиционных материалов, таких, как алюминий и рифленый пластик, представлял собой архитектурную форму, которая была бы сегодня описана критиками, вроде Винсента Скалли, как прежде всего мегарон в Теменос-Ячейке и охарактеризована в каталоге самими авторами следующим образом: «... необходимые элементы жилища человека... первое, что необходимо¹, это кусочек мира, дворик. Второе — это огороженное пространство, павильон».

Такое обращение к основным принципам архитектуры почти всегда

¹ Поп-арт за время, прошедшее после выхода книги Бэнэма, успел превратиться из скандальной новинки в каноническую методику, внутри которой одновременно развивались разные линии со своими законодателями. Ольденбург (суперобъединенные вещи в сверхгигантских размерах), Раушенберг (сложная живописно-коллажная техника в конце 50-х годов, работы в балете, техническом эксперименте в конце 60-х), Лихтенштейн (сверхувеличения картинок из комиксов, обработка типографского раstra и пр.), Уорхолл (техника умножения тождественных изображений, мультиплицирование) — все это уже пройденный этап. Сохранив методическую четкость, поп-арт активно используется в проектировании экспозиций, массовых действий, упаковки, рекламы, книжно-журнальных изданий, в сфере «чистого» искусства, сменяясь (вместе с оп-артом) минимал-артом, эшн-артом, хеппенингом, «нищим» искусством и т. д. (Прим. ред.)

заключает в себе обращение к традиции и к прошлому — и в данном случае историчность тенденции подчеркивалась теми приемами, при помощи которых бесчисленное количество символических предметов, сделанных авторами или собранных ими, было разложено на песчаных лотках, напоминая фотографии участков археологических раскопок, с разложенными для обозрения находками. Один-два пронизательных критика, знающих и Смитсонов и заинтересованность Хендерсона образом жизни бедняков лондонского Ист Энда, назвали их экспонат «Эстетикой садового сарая», но при взгляде на экспонат нельзя было отрешиться от мысли, что этот сарай с его ржавыми велосипедными колесами, помятой трубой и другим домашним хламом раскопан после атомного взрыва и определен как пример европейской традиции планировки участка, уходящей корнями в Древнюю Грецию и даже глубже.

Смитсоны в то время уже начинали проявлять свое восхищение древней планировкой, и после посещения Греции они пересмотрели свои собственные идеи организации участка под углом зрения их применения на практике в 60-х годах. Отказались ли они в 1953 г. от своих крайних антитрадиционных позиций? После возрождения неоклассицизма (т. е. начиная с синагоги в Порт Честер, построенной по проекту Филипа Джонсона в 1956 г.) они, безусловно, сделали шаг в направлении, общем для многих ведущих деятелей англосакской архитектуры в странах, расположенных по обеим сторонам Атлантического океана, но их классицизм был иного рода — павильон не был расположен по оси двора и планировочная «сетка» скорее являлась нерегулярным вариантом японской планировки (в которой модулем служит циновка-татами), чем классической модульной системой. Кроме того, в 1959 г. Питер Смитсон огласил на лекциях результаты исследований, проведенных им в Греции¹, и указал, что обследование участков убедило его в том, что греки не применяли в планировке ни модульных систем, ни геометрических инструментов и использовали приемы, аналогичные приемам его проекта Университета в Шеффилде, где расположение зданий диктуется соображениями удобства ориентации и ритуала и где все здания топологически взаимосвязаны коридорами-улицами.

Если это и был классицизм, то классицизм весьма расплывчатого и обобщенного вида. Если это был традиционализм, то только в понимании Дюбюффе и Паолоцци, которые считали себя традиционалистами, занимаясь традиционным сюжетом искусства — присутствием человека. И все же было ясно, что Смитсоны понемногу отходят от «иной архитектуры», которую можно сравнить с концепцией «иного искусства» Тапье. Но на этой стадии их отход был очень постепенен, особенно в их собственном сознании, что становится очевидным из их статьи, написанной в ответ на чрезвычайно скучную дискуссию о новом брутализме в апрельском номере за 1957 г.

«Если академизм можно рассматривать как вчерашний ответ на сегодняшние проблемы, то следует принять, что цели и эстетические прие-

¹ Лекции опубликованы в «Journal of the Architecture Association», Лондон, 1959, февраль.

мы подлинной архитектуры (или подлинного искусства), вероятно, непрерывно меняются. После войны было чрезвычайно существенно показать, что архитектура еще имеет право на существование, и мы решили противопоставить беспорядочной планировке и отказу от формы компактную, упорядоченную архитектуру.

Однажды достигнутые простые цели меняют положение и методы, применявшиеся для их достижения, становятся бесполезными. Итак, должны ставиться новые цели.

От отдельных зданий, решенных в целом приемами классической эстетики, мы перешли к рассмотрению всей в целом проблемы человеческого общения и того отношения, которое имеют здания и города к такому общению. Из анализа этой проблемы возникли совершенно новое положение и неклассическая эстетика.

Всякое обсуждение брутализма бесполезно, если при этом не учитывается его попытка быть объективным в отношении «действительности»¹ — культурных целей и устремлений общества, его настоятельных потребностей, технологии и прочего. Брутализм пытается подготовиться к встрече с обществом массового производства и вытащить грубую поэзию из власти беспорядочных и могучих сил, которые сейчас действуют.

До сих пор брутализм обсуждался с точки зрения стилистической, тогда как его сущность — этическая».

Это утверждение не совсем ясно во многих отношениях, но оно, может быть, относится к реальному, построенному зданию — дому Сагдена в Уотфорде, статья о котором была опубликована в том же году несколько позднее. На примере этого здания видно, что Смитсоны серьезно относятся к действительному положению, в условиях которого строились в то время английские пригородные жилые дома под сильным нажимом символизма, эстетических предрассудков местной бюрократии, на шаблонных, невыигрышных участках, окруженных в большинстве случаев шаблонными, невыигрышными кирпичными домами при обычном недостатке денежных средств. Характерно то, что Питер Смитсон начал проявлять завистливое восхищение теми методами, при помощи которых архитектура банальных, построенных со спекулятивной целью домов достигала максимального показного эффекта от использования жалкого набора установленных символов, которые строители ухитрялись создавать из доступных материалов, главным образом кирпича и дерева. Но он не принимал их «культурных целей» и решил разработать проект, честно соответствующий ограничениям, налагаемым «действительностью» и набором материалов. Результатом этого решения явился простой кирпичный ящик, похожий на остальные дома района, но пространственная организация интерьера этого ящика была значительно интереснее обычных для английских пригородных домов решений. Расположение окон в доме было продиктовано требованиями интерьера, а не устарелыми пригородными условностями из традиций «искусств и ремесел» XIX в. В этом доме не было ни бесстыдной стилизации «Дома

¹ Действительность в кавычках потому, что она включает не только закономерное, но и случайное, внешнее, иллюзорное. (Прим. ред.)

будущего», ни «элементов необходимости» «Дворика и павильона», но он вызвал необычайно враждебный отклик, о чем свидетельствуют две выдержки из писем в редакцию журнала «Архитектурное обозрение»¹:

«... мне кажется, что в своем стремлении не делать того, что делают спекулятивные строители, они не только не сделали лучше или даже так же, но сделали хуже. Я не думаю, что это происходит от недостатка способностей. Может ли быть, что им недостает правильной теории...?» (Норман Гаррисон);

«Дом в Уотфорде, Хертфордшир, ... это потрясающий пример архитектурной безграмотности, по решению плана, конструкций и внешнего вида» (Фред Лассер).

«Безграмотность, недостает правильной теории»: дошли ли Смитсоны хотя бы один раз до антиархитектуры или даже до «иной архитектуры»? Они, конечно, пренебрегали условностями изящной жизни (из картинок в детских книжках), которая так долго ограничивала устремления современной архитектуры, жилищ, и хотя результат их творчества не был в данном случае таким экстремистским, как, например, проект университета в Шеффилде, робкие души усмотрели в доме Сагдена нечто подрывное.

4.2. ЗАМЕТКА ОБ «ИНОЙ АРХИТЕКТУРЕ»

Что значит слово «подрывной» в архитектуре, которая как искусство была вынуждена в силу внешних обстоятельств вобрать в себя многие концепции, враждебные ее самым лучшим традициям, и все же сумела выжить? В середине 50-х годов в воздухе носилось что-то, что наводило на мысль о возникновении действительно губительной тенденции, о возникновении чего-то неприемлемого для традиций архитектуры. Именно для придания конкретности слухам об этой тенденции (замечной в смитсоновском проекте университета в Шеффилде) автор данной книги придумал в декабре 1955 г. термин «иная архитектура». Что бы он в то время ни подразумевал под этим термином, он был подхвачен Удо Культерманом в его статье «Новая тенденция в развитии архитектуры»². Но Культерман настолько сузил значение термина, который он применил лишь для определения небольших чисто формальных отклонений от «прямоугольной архитектуры», что сейчас представляется необходимым полностью восстановить значение этого термина в применении к новому брутализму.

Как уже говорилось этот термин придуман по аналогии с выдвинутой Тапье концепцией «иного искусства» и должен был обозначать нечто в равной степени значительное. То есть архитектуру, сила которой превосходит нормы архитектурной выразительности с тем же неистовством, с какими картины Дюбюффе превосходят нормы живописи; архитектуру,

¹ «Architectural Review», 1957, № 12; 1958, № 2.

² «Baukunst und Werk Form», 1958, № 6.

чьи концепции порядка так же далеки от концепций порядка архитектурной композиции, как работы Поллока далеки от рутины живописной композиции, (т. е. от равновесия, согласованности или контраста форм в пределах господствующего прямоугольного формата; архитектуру, такую же несдержанную в своем отклике на природу материалов «как их находят», как творцы конкретной музыки в своем отклике на естественные звуки «как записаны».

Таким образом, окончательный и абсолютный отказ конкретной музыки от традиционной гаммы и даже от двенадцатитонального ряда и ее отказ от какой бы то ни было гармонии или мелодии (в смысле, принятом в теории музыки и в курсе обучения в консерваториях) дают представление о той степени, до которой «иная архитектура» могла отказаться от концепций композиции, симметрии, модуля, пропорций, от «грамотности в решении плана, конструкции и внешнего вида», в смысле, принятом в теории архитектуры и в курсе обучения в «Эколь де Боз Ар», благочестиво охраняемой современной архитектурой интернационального стиля и ее послевоенными преемниками. Исходя из этих соображений, «иная архитектура» должна была бы отказаться от самой идеи конструкции и пространства или, вернее, она должна была бы отказаться от господства идеи, утверждающей, что основная функция архитектуры заключается в том, чтобы использовать конструкцию для создания пространства.

Многие согласятся с тем, что отказаться от синтеза конструкция-пространство — это значит вообще отказаться от архитектуры. Но от чего действительно отказались, так лишь от того представления об искусстве архитектуры, которое было принято, начиная с эпохи Возрождения. Общество, в основной его части, никогда не проявляло особого интереса к этому представлению, потому что оно не имеет никакого отношения к функции архитектора в обществе. Все, что корпоративные и частные заказчики, которые должны были представлять интересы общества, требовали от архитекторов, — это создание среды для деятельности человека, создание символов культурных устремлений общества. На протяжении значительной части истории человечества тот или иной вид синтеза пространство-конструкция представлял собой неоспоримый способ удовлетворения этих двух требований, но этот синтез никогда не был и тем более не является теперь единственно возможным решением. В качестве современного примера можно привести кинотеатр на открытом воздухе, куда зрители приезжают на автомобиле и смотрят фильмы, не выходя из него, в этом случае конструкция над уровнем земли не ограждает пространства и символом культуры будет преходящая игра света. Но можно привести гораздо более примитивные и подлинно «аформальные» примеры, свидетельствующие о полном отсутствии конструктивных элементов или огражденных объемов. Например, бивуачный костер кочевников создает среду для общественной деятельности людей и отмечает эту среду ярким, убедительным символом, но размер и форма полезного пространства среды определяются не конструкцией, а просто теплом костра, силой и направлением ветра, физиологией присутствующих людей и выполняемой ими деятельностью.

При таком подлинно функциональном подходе, при отсутствии предвзятых мнений в отношении культуры и при полном наборе современных технических служебных устройств «иная архитектура» вполне могла бы применять конструкцию лишь в роли средства регулирования иных факторов окружающей среды без того, чтобы придавать конструкции такое грандиозное значение, при котором массивное сооружение являлось бы почти единственным способом управления окружающей средой. При наличии такого регулирования конструкция могла бы или не могла бы определить пространство без того, чтобы придавать ему культурное значение, навязанное ему обществом, загнанным внутрь пространств, ограниченных массивными конструкциями.

В бесформенных (sic) зданиях, таких, как «Бесконечный дом» Фредерика Кислера или жилой дом Герба Грина в Нормане, Оклахома, осуществлена идея «иной архитектуры» лишь поверхностно. Дом Сагдена ближе подходит к этой идее, потому что он выполнен в традиционных материалах, что подчеркивает явное отклонение решения от норм, принятых для строительства в этих материалах. Итак, Фред Лассер говорит, что Смитсоны «безграмотны», что они не знают правил, полагающихся при проектировании жилых домов в кирпиче и дереве, но он, по-видимому, не допускает возможности того, что они могут знать грамматику другого языка, для которого существуют иные правила.

Но еще более «иной» подход к архитектуре у дизайнера Бакминстера Фуллера¹, которого архитектурная общественность восприняла как человека, охваченного стремлением создавать конструкции, служащие оболочками пространства. Дело заключается в том, что, хотя его купола способствуют созданию очень интересных внутренних пространств, конструкция в данном случае — всего лишь средство, а пространство только побочный продукт создания окружающей среды. И вполне вероятно, что при наличии иных технических средств Фуллер смог бы удовлетворить свой поиск в отношении более сильного воздействия своего творчества на окружающую среду каким-нибудь более «иным» способом. Архитекторы начали это понимать, и многие из них проявляли в отношении Фуллера чрезвычайную враждебность, обычно выражавшуюся в форме иронических вопросов, таких, например, — а как вы входите в купол? (как это ни странно, ответить на этот вопрос можно так же, как если бы вопрос касался башен Мис ван дер Роэ или «Юните» Ле Корбюзье — вы поднимаете его объем над уровнем земли и входите под ним). К числу тех, кто проявлял к Фуллеру такое отношение, принадлежат Смитсоны и в общем все те, кого можно было назвать бруталистами. В конечном счете их творчество все же посвящено архитектурной традиции, так, как ее понимают во всем мире: их целью является не «иная архитектура», а «путь к архитектуре».

¹ Бэнем, как большинство критиков (и как сам Бакминстер Фуллер), считает Фуллера дизайнером универсального типа, резко чуждого традиционному пониманию архитектуры. (Прим. ред.)

4.3. КОНЕЦ СТАРОГО УРБАНИЗМА

Если бы творчество Смитсонов и международной когорты их единомышленников не было охарактеризовано спонтанно возникшим лозунгом или ярлыком, было бы необходимо изобрести какое-нибудь название для того, чтобы писать о нем в журналах и в исторических трудах. Во-первых, потому, что их творчество являло собой признанную тенденцию, во-вторых, что еще более существенно, ввиду той роли, которую они играли в современном движении. Если бы не было термина «бруталисты», они, вероятно, были бы известны как «Бригада X» и о них бы упоминали как о людях, уничтоживших СИАМ.

Между идеями бруталистов и распадом СИАМ существует прямая взаимосвязь; действия «Бригады X»¹, направленные на крушение СИАМ, были преднамеренны и сознательны — участники «Бригады X» твердо решили любой ценой доказать превосходство своих идей, ибо были уверены в правильности своих позиций и в ошибочности позиций своих противников. Но эти идеи родились не накануне, и создание «Бригады X» также нельзя было считать результатом заговора-импровизации. Процесс, разрушивший архитектурное содружество большого творческого значения, берет свое начало у истоков послевоенной деятельности СИАМ, и создание «Бригады X» явилось одним из звеньев той политики, которую проводили старые члены СИАМ, хотя результаты этой политики оказались совсем иными, чем они ожидали. Короче говоря, начиная с VII конгресса (в 1949 г. в Бергамо), студенты архитектурных институтов (главным образом в английских) приняли за правило собираться на конгрессе для того, чтобы поддерживать контакт с международным современным движением, садиться у ног великих мастеров и познавать те высокие архитектурные принципы, которые обсуждались в главе 1.2 этой книги. В Ходдесдоне в 1951 г., и главным образом в 1954 г., на IX конгрессе в Экс Ан Прованс, имевшем решающее значение, массовое движение студентов и молодых архитекторов обрело полную силу. Экс был поистине забит студентами и молодыми архитекторами, для которых этот конгресс явился как бы завершением их «великого приключения» с латинским югом, средиземноморьем и прежде всего с Ле Корбюзье². Как известно, кульминационной точкой и величайшим скандалом этого конгресса был прием, устроенный мастерской Ле Корбюзье, на крыше только что построенного дома «Юните» в Марселе.

Как это часто бывает в случае таких глубоко волнующих событий, каким явился конгресс в Экс Ан Прованс, за этим событием последовала острая реакция.

«Мы, представители молодого поколения, были потрясены, почувствовав, как далеко отошло от СИАМ чудо «Лучезарного города»³.

¹ Перечисляя большинство участников «Бригады X» (см. далее), Бэнем не называет Ежи Солтана, сыгравшего весьма активную роль в разрушении СИАМ. (*Прим. ред.*)

² Имеется в виду средиземноморская традиция архитектуры в трактовке Ле Корбюзье.

³ Из статьи Оскара Ньюэна «СИАМ-59 в Оттерло»; I том сб. «Документы современной архитектуры», подготовленного к печати Юргеном Едике, Лондон, 1961.

Так писала «Бригада X» в своей преамбуле к X конгрессу в Дубровнике. Это заявление так же симптоматично для волнений СИАМ, как симптоматичны стоящие под ним подписи. Оглядываясь назад, становится ясно, что состав «Бригады X» (названной так потому, что ей было поручено составить программу для СИАМ-X) представлял собой союз единомышленников, а не временную группировку инакомыслящих людей: связь между Бакемой, Кандилисом, Гутмэном, Хоуэллом, ван Эйком, Фёлькером и Смитсонами становилась все более и более тесной в силу искренней дружбы и восхищения работами друг друга. С другой стороны, трудно было не почувствовать привкуса цинизма в том, что старшие представители СИАМ поручили разработать программу СИАМ-X именно этой группе. Некоторые из них искренне верили в то, что они тем самым дают молодежи возможность себя проявить, но остальные считали, что единственный способ заглушить волну критики, поднимавшуюся среди молодежи, заключается в том, чтобы поставить эту молодежь лицом к лицу с действительностью, с теми обязанностями, которые налагает власть, и, таким образом, укротить молодое поколение.

Но, имея в своем составе четырех англичан, «Бригада X» еще до начала своих совещаний наполовину разделяла английскую точку зрения на СИАМ и его будущее и суть этой точки зрения содержится в вышеприведенной цитате: СИАМ рассматривался как хранитель священного образа «Лучезарного города» и старшее поколение было осуждено за утрату веры. В сущности говоря, эта точка зрения представляет собой пародию на то, что СИАМ первоначально намеревался делать, так как «Лучезарный город» Ле Корбюзье был лишь одной из его многих градостроительных и урбанистических концепций. Не было никаких оснований ожидать, чтобы основатели СИАМ отказались от своих собственных урбанистических идей ради поддержки идей Ле Корбюзье, и даже работа Хосе Луиса Серта — «Могут ли наши города выжить?» официальное руководство СИАМ по градостроительству — объединяла в себе целый ряд точек зрения, хотя она и была написана после того, как политические затруднения в ряде европейских стран дали возможность французской группе (и поэтому Ле Корбюзье) установить фактическую гегемонию над СИАМ.

Война и ряд других причин привели к продолжению этой гегемонии среди представителей молодого поколения, а следующие один за другим тома «Полного собрания произведений» (Корбюзье) приучили их воспринимать «Афинскую хартию» глазами Ле Корбюзье и рассматривать некоторые аспекты «Лучезарного города» как общие устремления СИАМ. Кроме того, нет никакого сомнения в том, что послевоенный вид довоенных героев — сидящих людей среднего возраста, усталых и мудрых в технике дипломатического компромисса — подействовал, как шок, на всех тех, кто раньше знал их только по эффектным фотографиям, снятым во время Афинского конгресса, или по пылким статьям, написанным в молодые годы. А теперь эти люди, склонные несколько скептически относиться к возможности применения даже самых простых концепций «Афинской партии» в разрушенной войной Европе, оза-

боченные, скорее, реконструкцией сохранившихся зданий, чем обновлением *tabula rasa* и стартом с нуля, вероятно, действительно выглядели в глазах молодежи как предатели великой идеи.

Вскоре после конгресса в Экс Ан Провансе и через несколько месяцев после манифеста бруталистов Смитсоны высказали точку зрения на отношение между «Бригадой X» и СИАМ в своей первой публикации на градостроительную тему¹:

«Каждое поколение ощущает неудовлетворенность и представляет себе новую идею порядка. Это — архитектура.

Молодые архитекторы сегодняшнего дня ощущают огромную неудовлетворенность строящимися вокруг них зданиями.

Жилые комплексы, общественные центры и корпуса многоквартирных зданий кажутся им бессмысленными и неуместными. Они чувствуют, что большинство архитекторов утратило контакт с действительностью и строит мечты вчерашнего дня, тогда как мы проснулись в день сегодняшний».

Затем они нападают на концепцию города-сада (любимая мишень в Англии), на «движение рациональной архитектуры», под которым подразумеваются градостроительные идеи (главным образом по жилищному строительству) Гропиуса и его последователей в книге «Могут ли наши города выжить?»:

«Социальной движущей силой этого движения была расчистка тущоб, предоставление людям солнца, света, воздуха и зеленого пространства. Его социальному содержанию прекрасно соответствовали формы функциональной архитектуры, архитектуры академического периода, следовавшего за великим периодом кубизма, дада и «Стиля», периодом «Эспри-нуво». Это был период минимальных по размеру кухонь и «четырёх функций», период механического понятия архитектуры».

Жалоба на «механическое понимание четырех функций» относится, конечно, к главным постулатам «Афинской хартии», которая определяет: работу, жилье, отдых и развлечение, циркуляцию как четыре функции города. Даже представители старшего поколения СИАМ признали такое положение неправильным, но не отказались от него, а просто добавили новые функциональные категории, такие, как исторический центр («Могут ли наши города выжить?») или «сердцевина» (СИАМ-VIII, Ходдесдон, 1951). Но молодежь выступала за категорический отказ от всех афинских положений, которые она часто осуждала как «схематические», и Тео Кросби следующим образом охарактеризовал процесс восстания²:

«На конгрессе СИАМ в Экс Ан Провансе в 1954 г. (sic) появилась первая трещина в теоретической основе современного движения. Смитсоны показывали фотографии Хендерсона, встречались с Кандилисом (который разработал интересный проект жилого комплекса в Марокко), Я. Б. Бакемой из Голландии и с несколькими молодыми людьми, также считавшими «Афинскую хартию» устаревшей. Они образовали группу

¹ «Architectural Design», 1955, № 6.

² Вступление к «Uppercanse». Лондон, 1960.

по обмену информацией. Этой группе, «Бригаде Х», СИАМ поручил разработать программу для X конгресса СИАМ в Дубровнике в 1956 г. (явно по принципу: если ты не можешь их победить, присоединись к ним). Представленные проекты анализировались, скорее, с позиций обеспечения общения людей, чем с позиций функциональной организации, что свидетельствовало о радикальном сдвиге архитектурной мысли.

В Дубровнике стало ясно, что СИАМ, в состав которого входило свыше 3 тыс. человек, стал слишком расплывчатым для того, чтобы иметь возможность давать глубокий анализ темы, а не просто ее обобщение. Кроме того, произошел раскол между основателями СИАМ, старыми, известными, очень занятыми людьми и его младшими членами, не слишком загруженными работой и жаждущими власти. Конгресс распался, оставив поле битвы за «Бригадой Х». Большинство национальных групп также распалось. Члены «Бригады Х» продолжали встречаться в Париже (1959 г.) и в Оттерло (1959 г.), но они встречались как частные лица».

Конечно, СИАМ исчез не сразу; довольно долго длился период взаимных обвинений и пререканий между оставшимися в нем представителями, которые много времени спустя после конгресса в Оттерло продолжали писать длинные письма и статьи во все ведущие архитектурные журналы на тему о законности, часто являвшуюся навязчивой идеей побежденных немолодых людей, писать о том, имел ли «право» конгресс в Оттерло решать, что название СИАМ не может больше употребляться, как это было указано в заключительном слове Бакемы¹. Явный факт заключался в том, что старшее поколение было побеждено по крайней мере в отношении старого СИАМ. Было очевидно, что многое утрачено — среднее поколение, в частности итальянцы, такие, как Эрнесто Роджерс и Игнацио Гарделло, были лишены возможности наследовать места, освобожденные представителями старшего поколения. Члены СИАМ, более отдаленные от центра деятельности, такие, как Кунио Маекава, были лишены психологической поддержки представителей крупной международной организации. Даже самые молодые, казалось, чувствовали себя как бы обманутыми тем, что их последующие встречи (например, в Ройамоне, в 1962 г.) не пользовались тем престижем и не привлекали такого широкого мирового внимания, как прежние конгрессы. Если «Бригада Х» и оставалась хозяином поля, это происходило потому, что ушли в тень даже ее потенциальные союзники, за исключением немногих, находящихся главным образом в Европе, за исключением тех, кто к этому времени согласился с ее точкой зрения, что градостроительство является прежде всего архитектурной дисциплиной и что слово «город» означает некую позитивную человеческую ценность, произведение искусства.

Что означала такая точка зрения для «Бригады Х»? Пояснением может служить преамбула к положениям, принятым в Дубровнике:

¹ Напечатано в конце статьи «СИАМ-59 в Оттерло» и в письме, посланном по все журналы, напечатавшие декларацию Гидиона, Серта, Ле Корбюзье и Гропиуса, направленную против решений конгресса в Оттерло.

«Призывается каждый архитектор с проектом под мышкой, готовый принять на себя обязательства . . .

Мы стремимся найти идеальную жилую среду для каждого данного места в данный момент . . .

. . . Нас интересует только результат этой совместной работы (с социологами и другими специалистами), но не диаграммы или аналитические исследования, а архитектура».

В этих цитатах ощущается косвенное возражение Ле Корбюзье; когда он впервые задумал свой самый ранний вариант «Лучезарного города», это было обобщенное решение для идеального участка, решение, не предусматривающее «всевозможных особых случаев и всего того, что может быть случайным». Молодежь, не зная этой концепции и определения брутализма, некогда выдвинутого Тони дель Ренцио — «Делайте так, как Корбю делает, а не так, как он говорит», — начала проектировать застройку определенного места со всеми его особенностями и случайностями, т. е. работать над специфическим решением специфической ситуации. Даже те, кто должен был бы отвергнуть положения «Афинской хартии» как «схематические», смогли принять «Юните» как идеальное жилище для Марселя в 1950 г. Этому акценту на реальные черты определенного места (который можно сравнить с настойчивостью бруталистов в отношении подлинной природы определенных материалов) сопутствует настоятельное требование того, чтобы архитектор был лично заинтересован в проекте и был готов его защищать перед испытующим взглядом своих коллег по профессии.

Для молодежи, только что окончившей архитектурные институты, главным образом в Англии, где система «критики» еще представляла собой действенный педагогический метод, представление работ на общественное рассмотрение жюри было повседневным привычным чистилищем, обычной формой интеллектуальной дисциплины. Для некоторых молодых представителей других европейских стран такая защита представляла собой новое и интересное упражнение в экзистенциалистском самоисследовании, но можно ли себе представить таких, скажем, мастеров, как Гропиус, ван Эстерн или Нейтра, подвергающих свою работу такому унижению, как ее враждебное обсуждение людьми моложе их на 40 лет? Опубликованные материалы конгресса в Оттерло говорят о том, что даже представителям среднего поколения было трудно согласиться с критикой молодых.

Но если СИАМ распался из-за того, что многие из его старых членов понимали, насколько сильно скомпрометирована их работа (они понимали, кроме того, что молодежь это знает и выжидает момента для решительного выпада), то легенды о некоторых из этих старых представителей сохранились в полном блеске, главным образом легенды о Ле Корбюзье, который ловко и умно выдержал все трудные испытания конгресса в Дубровнике. Его индивидуальность, его идея «Лучезарного города» пережили и выдержали все испытания и продолжали господствовать в сознании как членов «Бригады X», так и бруталистов, даже после того, как «Афинская хартия» была объявлена устарелой. Об этом господстве ясно говорится в короткой статье или, скорее, призыве, напи-

санном Смитсоном и опубликованном в «Архитектурном обозрении» в конце 1957 г. и представляющем собой образец их высказывания по вопросам градостроительства. Статья начинается с редакционной преамбулы, которая, по существу, поддерживает взгляды Смитсонов¹.

«За последние 25 лет, начиная с первого конгресса в Ла Саллас в 1928 г. и до его фактического роспуска в прошлом году... СИАМ объединял мастеров функциональной архитектуры — Ле Корбюзье, Гропиуса, ван Эстерена и многих других для обсуждения проблем искусства, и в частности градостроительства. Их решения, сформулированные в методически составленных документах, самым значительным из которых была «Афинская хартия» (1933 г.), начинают сейчас появляться в чрезмерно схематичном и формалистичном виде; в своей статье Элисон и Питер Смитсоны, которые принимали активное участие в послевоенной деятельности СИАМ, выдвигают довод за изложение принципов функционализма на более гуманистичной и прагматической основе».

Затем следует собственно статья под названием Cluster City (слово «кластер» исходит от американского урбаниста Кевина Линча и введено в британскую терминологию Денисом Лэсданом, который назвал группу построенных им в Ист-Лондоне жилых домов «cluster blocks»)².

«Современный архитектор заинтересован в значении его творчества для общества и для культуры в целом. Его прежде всего волнует основная проблема, исходя из которой возникают решения специфической задачи для каждой данной ситуации. Декларация I конгресса современной архитектуры (СИАМ) в 1928 г. не только отбросила устаревшие формулы академии, но и представила функциональную основу новой архитектуры, с ее экономикой, рационализацией методов строительства и градостроительными установками, поскольку функциональный город является естественным развитием функциональной архитектуры.

В настоящее время положение современного архитектора в основном не изменилось, мы продолжаем быть функционалистами и мы до сих пор несем ответственность за город в целом, но сейчас слово «функциональный» означает не просто механистичность, как это было 30 лет назад. Наш функционализм означает признание существующего положения со всеми его противоречиями и беспорядком и стремление что-то сделать для его исправления. Следовательно, мы должны создать такую архитектуру и такое градостроительство, которые смогли бы придать смысл и значение изменению, развитию и жизнеспособности города.

В решении каждого здания должно отражаться обновление всей структуры города. Возьмем, например, проблему перестройки трех жилых домов на существующей улице; дома, стоящие по каждой стороне улицы, образуют вместе с самой улицей четкую урбанистическую идею; три новых дома должны не только выражать эту идею, но и служить указанием, являть собой признак городской структуры нового типа. Это не может быть достигнуто, если архитектор не имеет более или менее глубоко продуманной общей концепции или идеала, которого он стремится достигнуть своей работой.

Совершенно очевидно, что функционально-механистическая концепция градостроительства и декартовская эстетика «старой» современной архитектуры утратили свое значение. Мечта Корбюзье о «Лучезарном городе» поддерживалась геометрическими фигурами удручающей банальности. Сейчас эта мечта представляется нам именно так — планы нас так же мало трогают, как рисунок на скатерти в «Старом Париже», и»

¹ «Architectural Review», 1957, № 11.

Лэсдан поместил обстоятельную статью о своем ознакомлении с концепцией «cluster city» в февральском номере «Architectural Design» за 1958 г., ссылаясь, в частности, на статью Кэвина Линча, опубликованную в журнале «Scientific American», 1954, апрель.

² В точном переводе слово «cluster» означает группа, пучок, кисть, гвоздь. (Прим. пер.).

которого, может быть, она и родилась (как различны наши реакции на один и тот же образ! Его — вспышка, возбуждение; наша — любознательность в истории искусства.

И все же эта мечта была в достаточной степени реальна и по сие время не утратила своего значения: «Здесь проходит пешеходная дорога, плавно поднимающаяся по пандусу до уровня второго этажа и раскрывающаяся перед нами как терраса протяженностью 1000 м. Она окаймлена кафе, окруженными вершинами деревьев. Второй пандус приводит ко второй дороге, расположенной двумя этажами выше первой. По одной стороне лежит Рю де ла Пэ с ее самыми элегантными магазинами; с другой стороны открывается незамутненный вид на весь город. Третий пандус ведет к эспланаде, вдоль которой группированы рестораны и клубы. Мы находимся над просторами парков, над колышущимся морем зелени. Направо и налево, за нами и перед нами гигантские величественные прозрачные призмы одна за другой вздымают свои вершины, создавая потрясающее зрелище» . . . «Эти висячие сады Семирамиды, тройные ярусы террас представляют собой улицы покоя». Их деликатные горизонталы проходят между вертикалями стеклянных башен и связывают эти башни тонкой паутиной. . . Эта грандиозная колоннада, уходящая за горизонт, является не чем иным, как поднятой на эстакаду автострадой, по которой машины могут проехать через Париж со скоростью молнии . . . Когда наступает вечер, поток машин, пронесшихся по автостраде, оставляет светящийся след, подобный хвосту метеора, сверкающему в летнем небе».

Эта цитата заимствована из статьи, озаглавленной «Улица», впервые опубликованной в выпуске «Непримиримый» в мае 1929 г. В ней приводится описание проекта, разработанного в 1925 г., базирующегося на принципах и типах зданий, заимствованных из проекта «Современного города» Ле Корбюзье, созданного в 1922 г. для Парижа.

Эта мечта до сих пор находит в нас отклик, но мы больше не верим в те средства, при помощи которых Ле Корбюзье хотел претворить ее в жизнь. Его город — это колоссальная шахматная доска.

В основе решения, способного удовлетворить нынешние требования, лежит идея кластера — грозди, т. е. тесно связанной, сложной, часто перемещающейся агрегации, но агрегации, обладающей определенной структурой. Это, пожалуй, ближе всего подходит к тому, что можно считать определением нового идеала архитектуры и планировки.

По традиции задача архитектора состоит в том, чтобы создавать символы (или образцы), выражающие функции, стремления и убеждения общества и создавать их таким образом, чтобы они складывались в органическое целое. Концепция кластера предоставляет нам возможность создавать новые образы, применяя методы, разработанные для решения проблем общества массового производства, например методы дорожного строительства. Для решения проблем уличного движения выдвигалось множество предложений — автострады, соединяющие населенные центры, городские автострады внутри городов, организация стоянок машин по периферии старого центра, вынесенные за черту города торговые центры, заводы и жилые комплексы, выходящие на автострады, предложения, которые либо распыляют силы городов, либо объединяют их совершенно новым способом.

Принятая концепция города предусматривает концентрические кольца с постепенно понижающейся по мере отхода от центра плотностью населения и застройки и с радиальной системой дорог, отходящих от исторической центральной сердцевины. К такой структуре недавно были добавлены концентрические самостоятельные сателлиты, характеризующиеся низкими плотностями (изолированные — вокруг Лондона и взаимосвязанные — около Стокгольма).

Идея кластера предусматривает не один, а много «центров». Пункты скопления людей связаны с промышленностью и торговлей и представляют собой естественные очаги выражения жизнеспособности города — яркий свет, непрерывно движущиеся толпы людей.

Эти промышленные и торговые насыщенные участки соединяются автострадами с чисто жилыми районами — «дортуарами» и с пригородами. Бесполезно притворяться и считать, что жизнь настолько проста, что мы все можем «жить там, где мы работаем». Мы вынуждены признать факт мобильности населения и заранее предусмотреть возможность контроля над той формой, которую эта мобильность может принять в будущем. Мы должны создавать новые образы как для новых, так и для старых, подлежащих трансформации, элементов.

Мы должны изыскивать для каждого места такую структуру, которая способна развиваться, которая ясна и понятна на каждой стадии развития. Слово «кластер» определяет характер такой структуры, а существующие методы планировки, такие, как регулирование плотности населения, комплексная реконструкция и принудительная продажа земельных участков, определяют возможность ее реализации (во всяком случае, в Англии). Нет никаких серьезных причин, которые могли бы помешать строительству более гибко функционирующих, более разнообразных и более удобных сообществ».

Для целей книги этой статьи достаточно, чтобы изложить характер точки зрения Смитсонов на градостроительство того времени. Большинство изложенных в ней положений и мыслей пронизывает другие публикации Смитсонов, где они не изменяются, а скорее, обогащаются дополнительными материалами. После поездки Смитсонов в США это — главным образом материалы, связанные с автомобилем или с постоянством и временностью городских зданий. Но что бы ни добавлялось в публикациях, главной темой всегда остается идеальное решение «для данного места в данное время», при котором каждое новое здание рассматривается как удачный или неудачный прототип новой урбанистической структуры.

Весь «кластер идей» наиболее четко выражен в одном «директивном образе» — в проекте, принесшем Смитсонам первую премию и славу, на конкурсе «район Хаупштадт (Западный Берлин)» в 1958 г. Убежденность Смитсонов в значении «реальности ситуации» привела их к сохранению значительной части существующей структуры улиц в том секторе [Западного] Берлина, который, согласно проекту, подлежал реконструкции, и к созданию в городе совершенно новой системы пешеходного движения по открытым платформам, проходящим на высоте двух или трех этажей над уровнем улицы (аналогично с террасами «микрорайона»). Такое средство — создание двух контрастирующих друг с другом и наложенных одна на другую структур — носит характер прямого отрицания геометрической планировки функционалистов и, может быть, даже является сознательным жестом пренебрежения в сторону пораженческой позиции Гропиуса на VI конгрессе СИАМ в Бриджуотере в 1947 г. Там он выступил со словами о том, что Берлин не может быть коренным образом перепланирован, потому что существующая система дорог, канализационная сеть и другие коммунальные устройства представляют собой слишком крупное и дорогостоящее предприятие для того, чтобы его переделывать.

Но образ «Хаупштадт-Берлин» представлял собой не только нерегулярную сеть приподнятых пешеходных дорог, он, кроме того, складывался из средств вертикальной циркуляции, связывающих старую наземную сеть с новой, организованной на ней. Проект предусматривал создание «эскалаторного» города, в котором нормой становится движение не по горизонтали, а по вертикали. Проект создал образ новых и трансформированных старых элементов, так как в городе, в котором основное движение проходит поверху, значение улиц, проложенных на наземном уровне, безусловно, меняется.

На этой стадии развития бруталистических градостроительных концепций возникает еще одна интересная проблема — возрождение при-

ема живописной планировки. При этом необходимо подчеркнуть, что вопрос заключается, скорее, в образе мышления, чем в живописной зрительной композиции. В этом нет ничего удивительного, если мы вспомним, что и бруталисты, и сторонники неживописности принципиально отвергли планировочные приемы Эколь де Боз-Ар, те и другие протестовали против «планировки Вуазен», потому что она представляла собой организованную по оси шахматную доску. И те, и другие стремились изыскать прагматический метод планировки, который предоставил бы городам возможность развиваться (в 1958 г. такая планировка определялась термином «открытая»), и довольно трудно понять, в чем заключалась разница между концепцией Смитсонов о «реальности ситуации», заложенной в основу берлинского проекта, и идеей сторонников живописности о необходимости «учитывать дух местности» (см. раздел 1.2). И далее, если взять, например, направление, принятое редакцией «Архитектурного обозрения», которая настаивала на том, что при включении новых зданий в существующую застройку эти здания должны находиться в согласии со старыми и вместе с тем «правдиво отражать свое собственное время», то можно понять, что это направление отличается от поставленной Смитсонами проблемы трех новых домов на существующей улице главным образом интонацией и подбором слов, принятых для того, чтобы прийти к одному и тому же выводу.

За этим, казалось бы, неожиданным поворотом событий стояли причины, которые здесь не могут быть полностью раскрыты. Достаточно привести в качестве примера документ, представленный на V конгрессе СИАМ в Париже в 1937 г. (перепечатанный в официальном докладе «Жилище и досуг», 1938 г.). Этот документ, озаглавленный «Теория контактов», характеризуется поразительным предвидением идей, заложенных в кластер-сити», и главным образом предвидением того упорства, с которым в докладах, сделанных в Дубровнике, настаивалось на значении контакта между людьми и мобильности населения.

«Поскольку общество является не чем иным, как объединением людей, эти люди должны быть как можно более гармонично сгруппированы для возможности создания духовных контактов и всякого рода общения. План города будущего определяется сетью коммуникаций, решенной в новом масштабе».

Это мнение, хотя оно изложено в стиле галльской риторики довоенной прозы СИАМ, принадлежит одному из самых добросовестно английских из англичан — Крону Хастингсу — интеллектуальной движущей силе кампании неживописности, которая проводилась журналом «Архитектурное обозрение».

Символично то, что разрыв между бруталистами и представителями движения «живописного города», можно сказать, «закрылся» в 1962 г., когда Смитсоны попросили Гордона Каллена, крупнейшего из рисовальщиков «Архитектурного обозрения» по разделу «городской ландшафт», нарисовать перспективу их «Экономического здания». Но к этому времени старые полемические разногласия ранних 50-х годов начинали затихать. В 1959 г. Лоуренс Эллоуей еще попытался на страницах «АД» напомнить читателям о «горьком познании сладкого вкуса причуд Фестива-

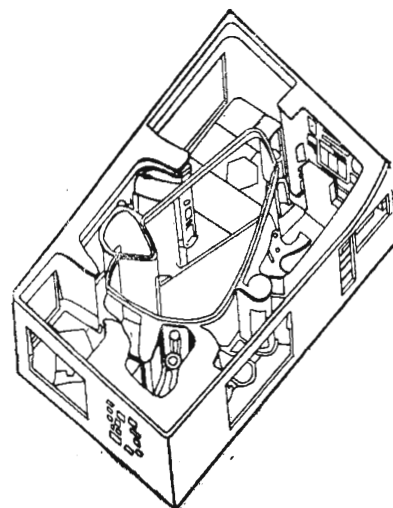
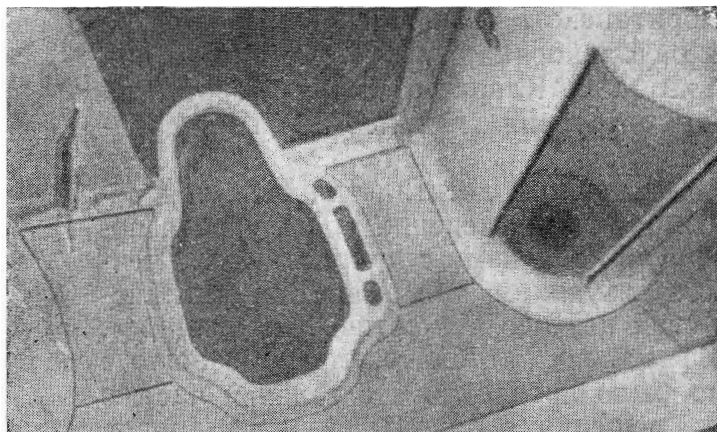
ля Британии, венце возрождения британского «живописного города», но менее чем через год в «АД» была опубликована статья о романтических садах, написанная не кем иным, как Х. В. Кларком, статьи которого на эту самую тему в «Архитектурном обозрении» явились первыми предвестниками возрождения живописности.

Такое замыкание круга в течение одного десятилетия является результатом воздействия целого ряда причин: изменение моды, утрата полемической настойчивости, примирение идеализма с прагматизмом, мечты, приспособленные к «реальности ситуаций», англоманство английских архитекторов, преодолевших свой интерес к экзотическим веяниям. Во всяком случае, совсем необязательно, чтобы то, что произошло с английским брутализмом, должно было произойти с остальной частью «Бригады Х», и в планировочных решениях Бакемы или Кандилиса всегда присутствовал дух схематического идеализма, исчезнувшего из работ Смитсонов, Хоуэлла, Фёлькера и др., которые представили проекты сельских жилых комплексов в качестве вклада Англии к совещанию в Дубровнике. Где-то в ходе этого процесса то, что делали англичане, перестало совпадать с брутализмом в той его форме, в какой его начал понимать мир. Этот термин, в его международном применении, утрачивал свои урбанистические и технические обертоны и суживался до стилистического ярлыка, относящегося в основном к обработке поверхности зданий. Один из участников совещания «АД» мог упомянуть в 1957 г. о «более специфически бруталистских элементах, таких, как неотделанные поверхности и выявленные трубы, короба и каналы». Смитсоны могли протестовать и говорить, что это неверно (см. раздел 5.1), но престиж «грубого бетона» Ле Корбюзье был настолько велик, что весь мир убеждался в «специфическом брутализме» этого героического материала — и все это благодаря одному зданию. И хотя к этому времени уже имелись работы Бакемы или Аалто, которые могли бы служить основанием для иной трактовки брутализма, именно имя Ле Корбюзье [невольню] оставило на прочтении этого термина свой отпечаток.

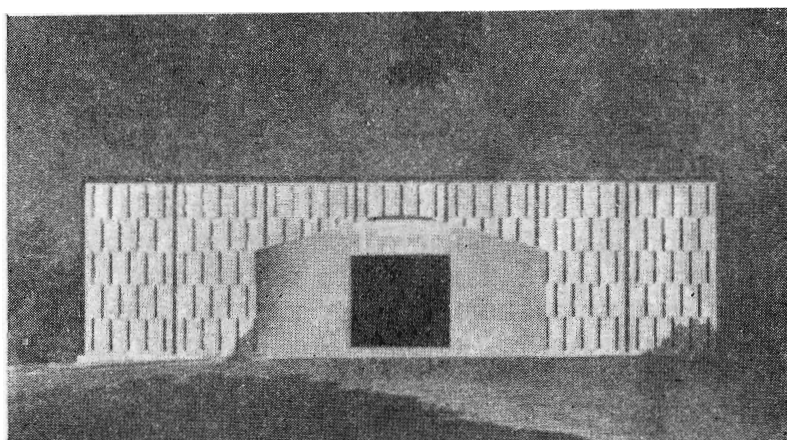
5.1. ДОМА ЖАУЛЬ. НЕИ-СЮР-СЕН

Слово «брутализм» получило широкое распространение, но ни полемические выступления Смитсонов, ни речи критиков, подобных автору этой книги, выступающих в его защиту, не смогли убедить архитектурную публику в значении этого термина, для иллюстрации которого она никак не могла найти подходящего здания. Стекло и сталь школы в Ханстэнтоне, даже поддержанные фантазией «Параллелей», казались слишком тонкими, слишком элегантными для того, чтобы соответствовать тому неистовству и той грубости, которые несло в себе само слово «брутальный».

Затем в 1956 г. появились дома Жауль в Нёи-сюр-Сен, и вакуум в архитектурном сознании оказался заполненным. Позднейшая история

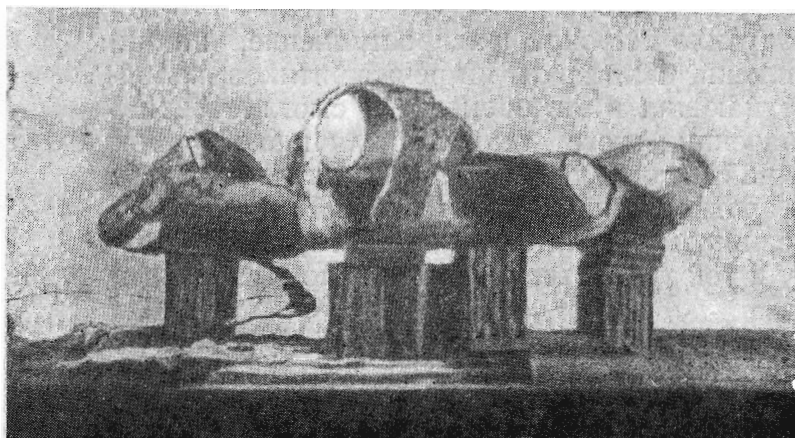


Элисон и Питер Смитсоны. Дом будущего, 1956 г. Ванная комната, аксонометрия

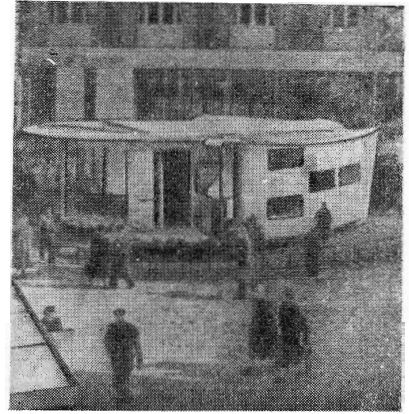
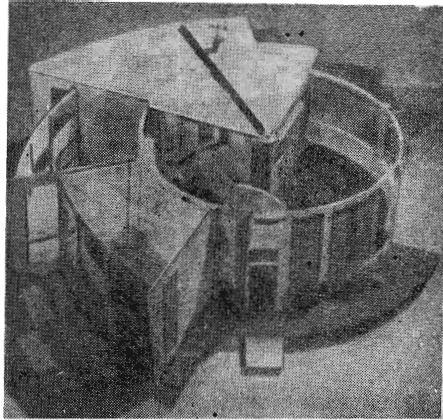


Филип Джонсон. Синагога. Порт Честер. Штат Нью-Йорк (США), 1956 г. Фасад со стороны входа

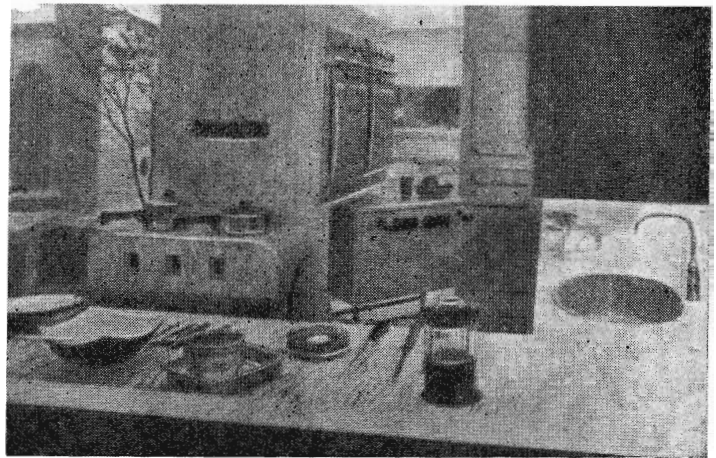
Фредерик Кислер. «Бесконечный дом». Проект, 1957 г.



Элисон и Питер Смитсоны, Эдуардо Паолоцци и Нагель Хендерсон. Раздел выставки «Это завтра». Лондон (Англия), 1956 г.

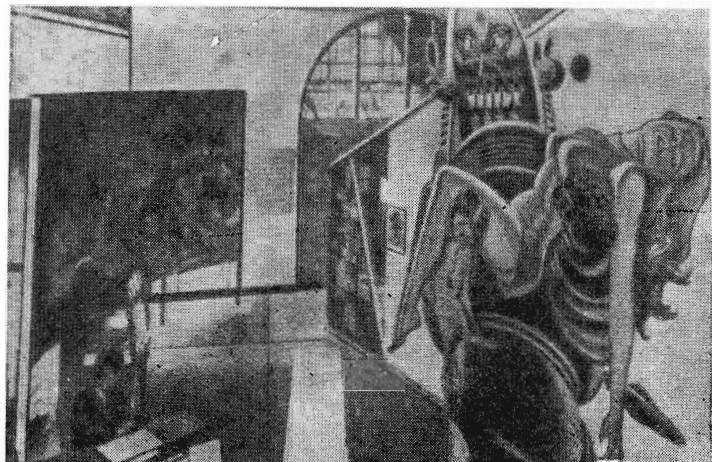
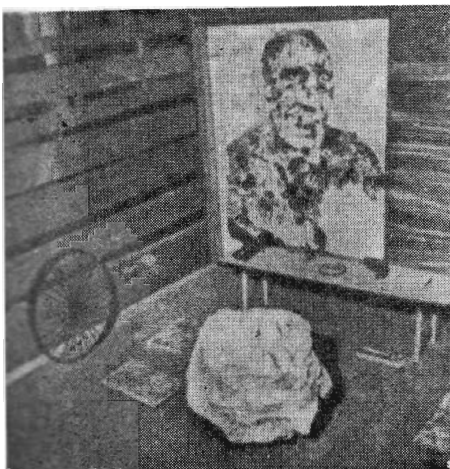


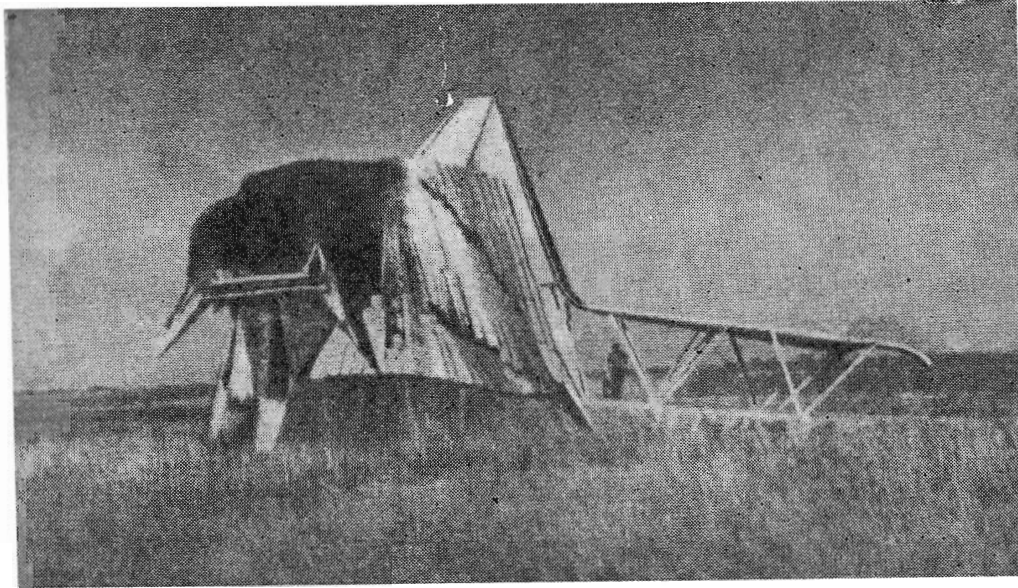
Жак Кулон и Ионел Шейн. Пластмассовый дом (прототип), 1956 г. Макет и общий вид



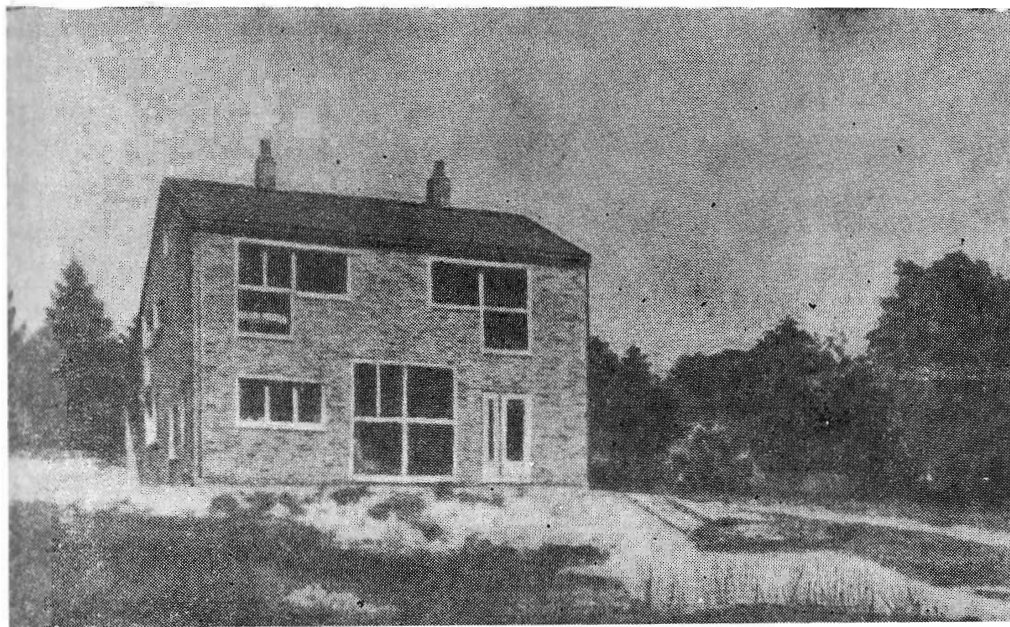
Элисон и Питер Смитсоны. Дом будущего, 1956 г. Кухонная зона

Джон Фёлькер, Ричард Гамильтон и Джон Макэйл Один из разделов выставки «Это завтра». Лондон (Англия), 1956 г.



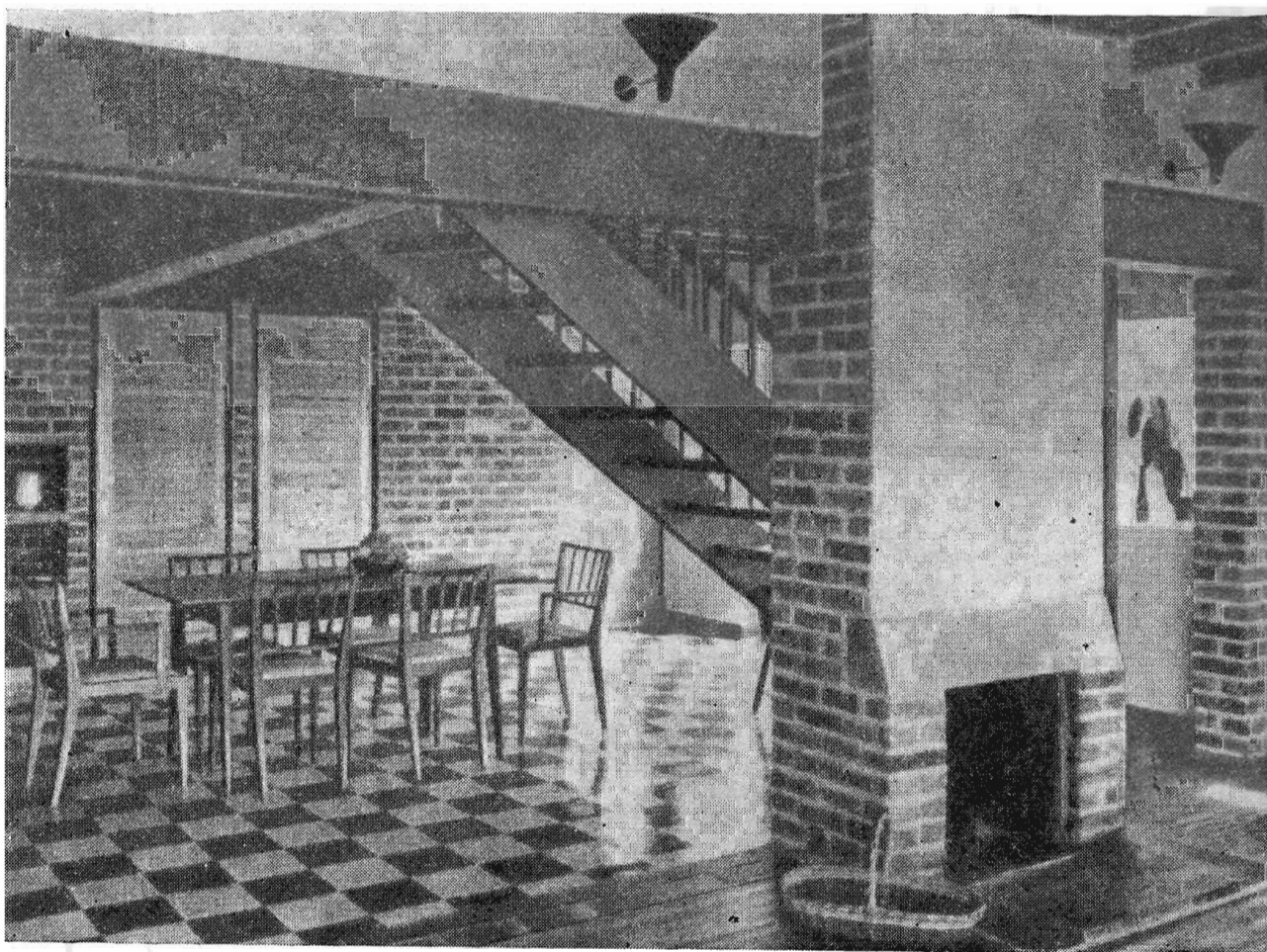
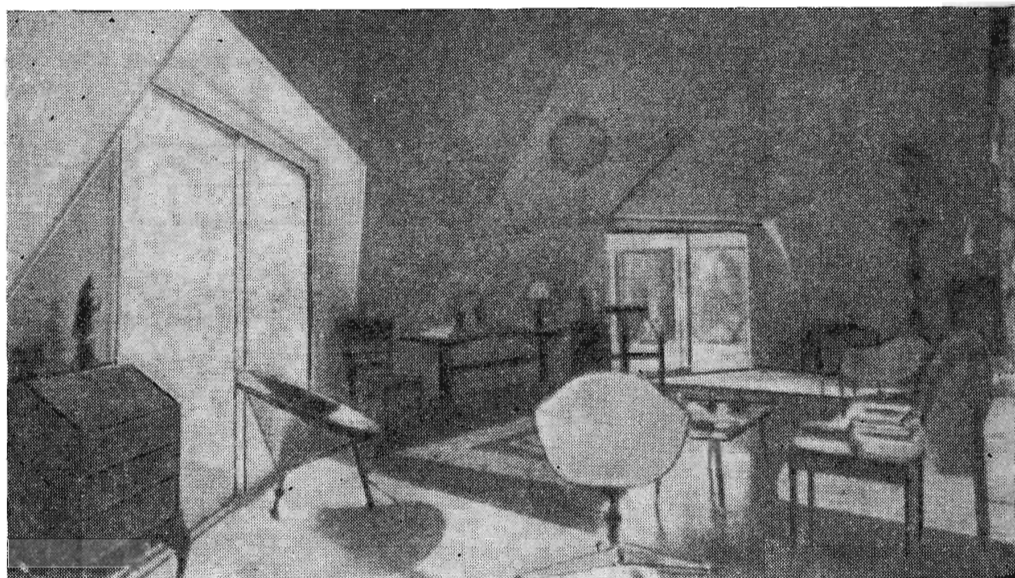


Герб Грин. Дом в
прериях. Норман.
Штат Оклахома
(США), 1961 г.



Элисон и Питер
Смитсоны. Дом
Сагден. Уотфорд
(Англия), 1956 г.
Главный фасад

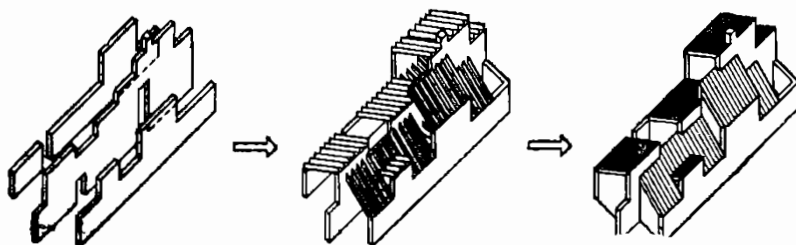
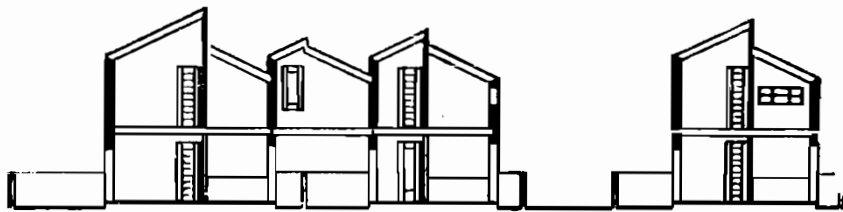
Р. Бакминстер
Фуллер. Собст-
венный дом ар-
хитектора. Кар-
бондэйл. Штат
Иллинойс
(США), 1960 г.



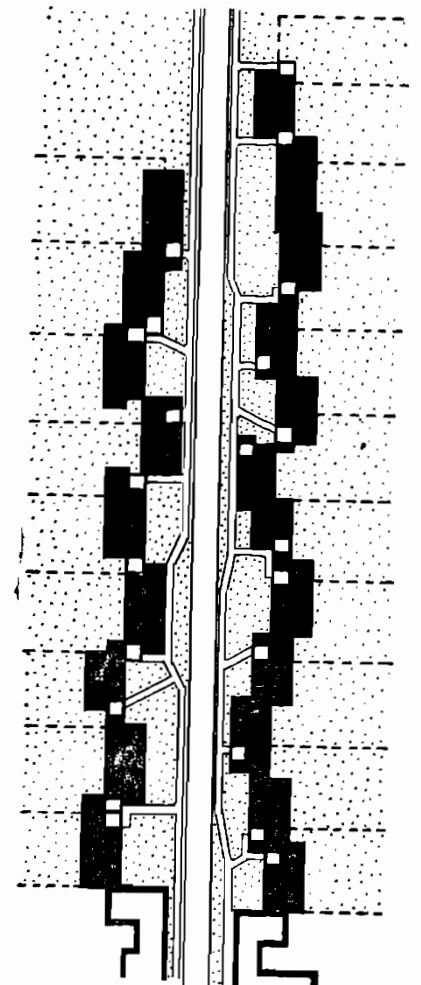
Дом Сагден.
Столовая с лестницей на второй этаж



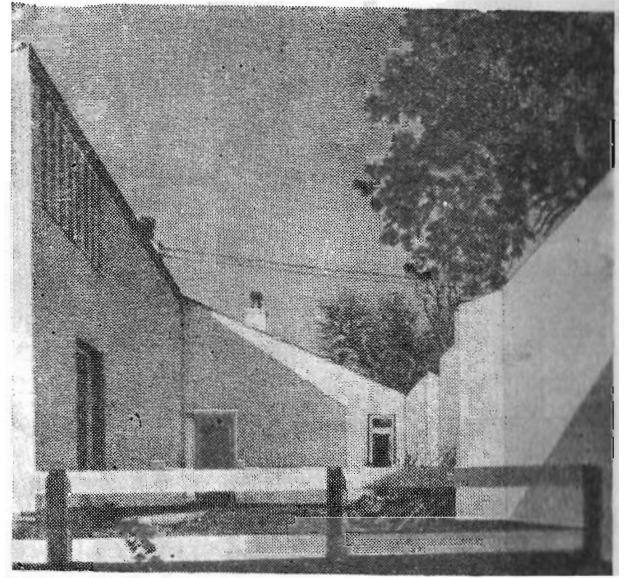
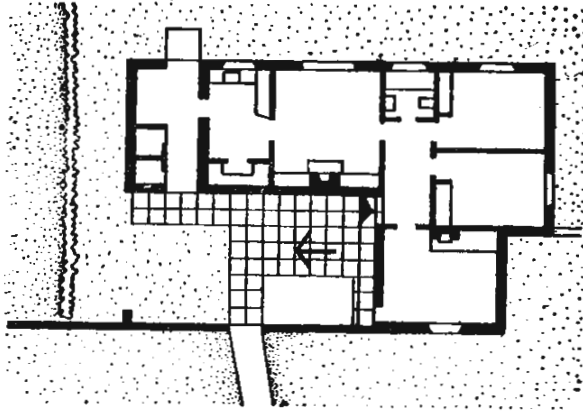
Элисон и Питер Смитсоны. Проект сельского жилого дома, подготовленный для X конгресса СИАМ, 1955 г. Поперечный разрез с крытым тротуаром и фасады



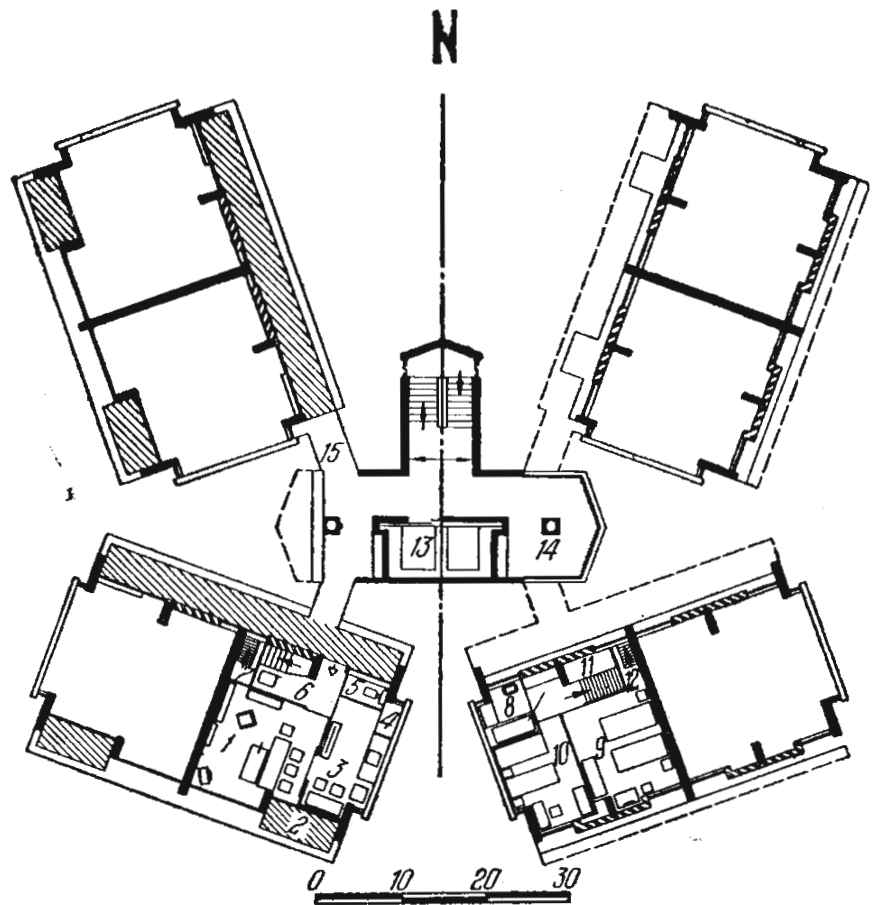
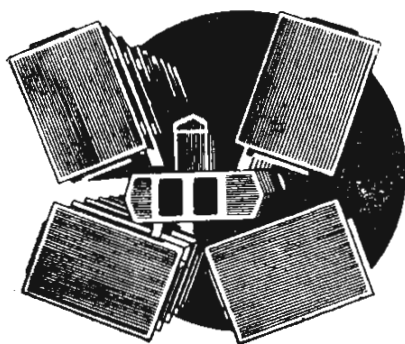
Джеймс Стерлинг. Проект сельского жилого дома, подготовленный для X конгресса СИАМ, 1955 г.



Схематический генплан, разрезы, конструктивная схема



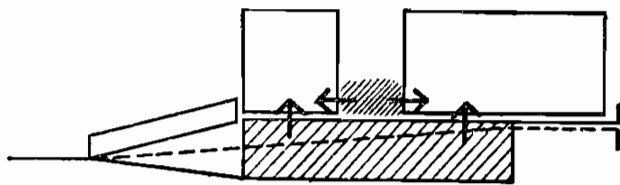
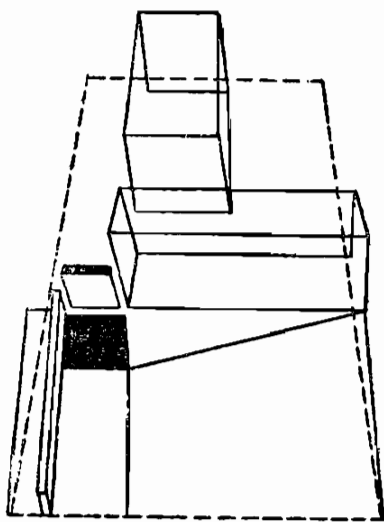
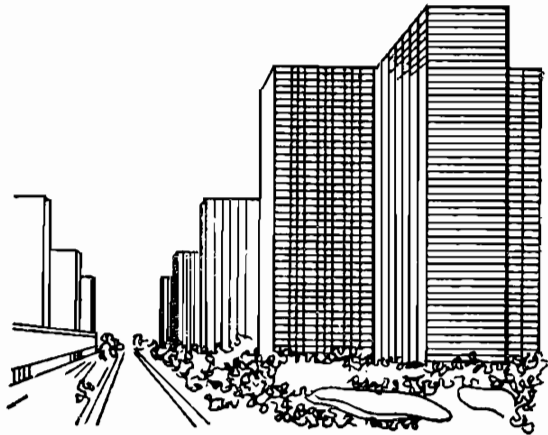
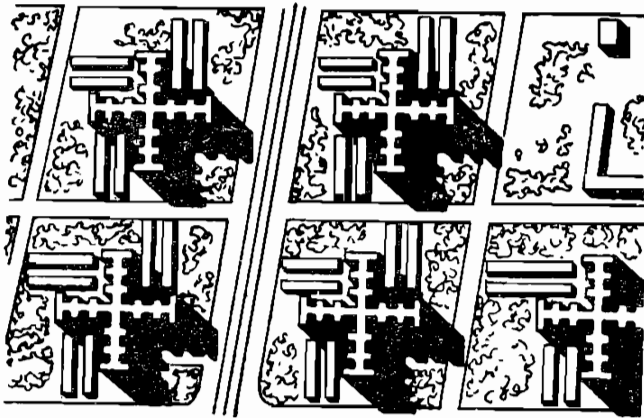
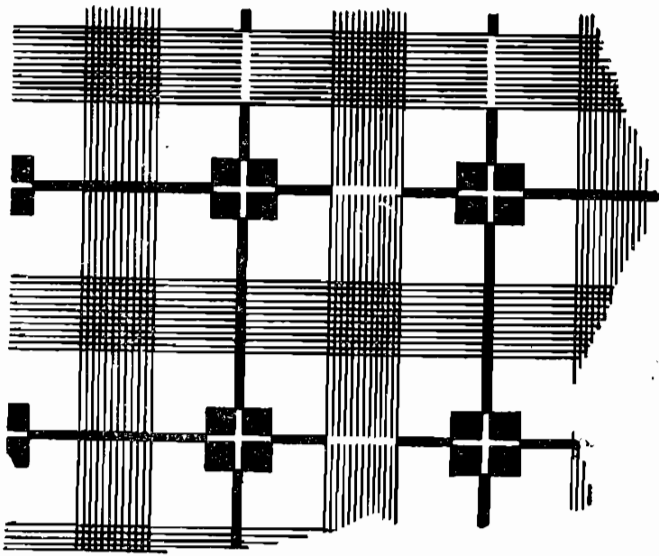
Ричард Льюэлин Дэвис и Джон Уикс. Деревенский дом. Рашбрук, Шаффолк (Англия), 1957 г. Дворик перед входом и план дома.



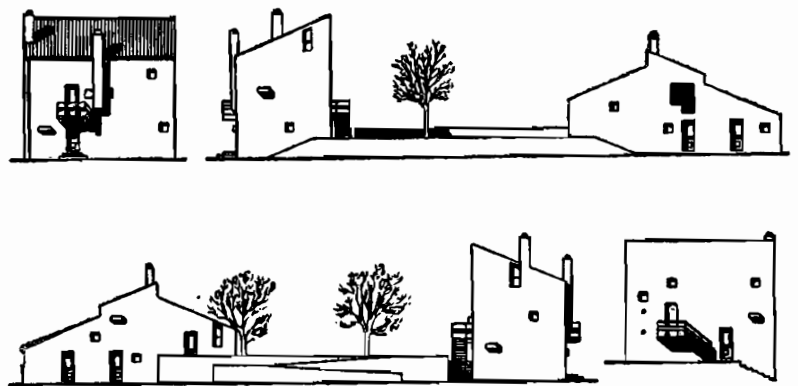
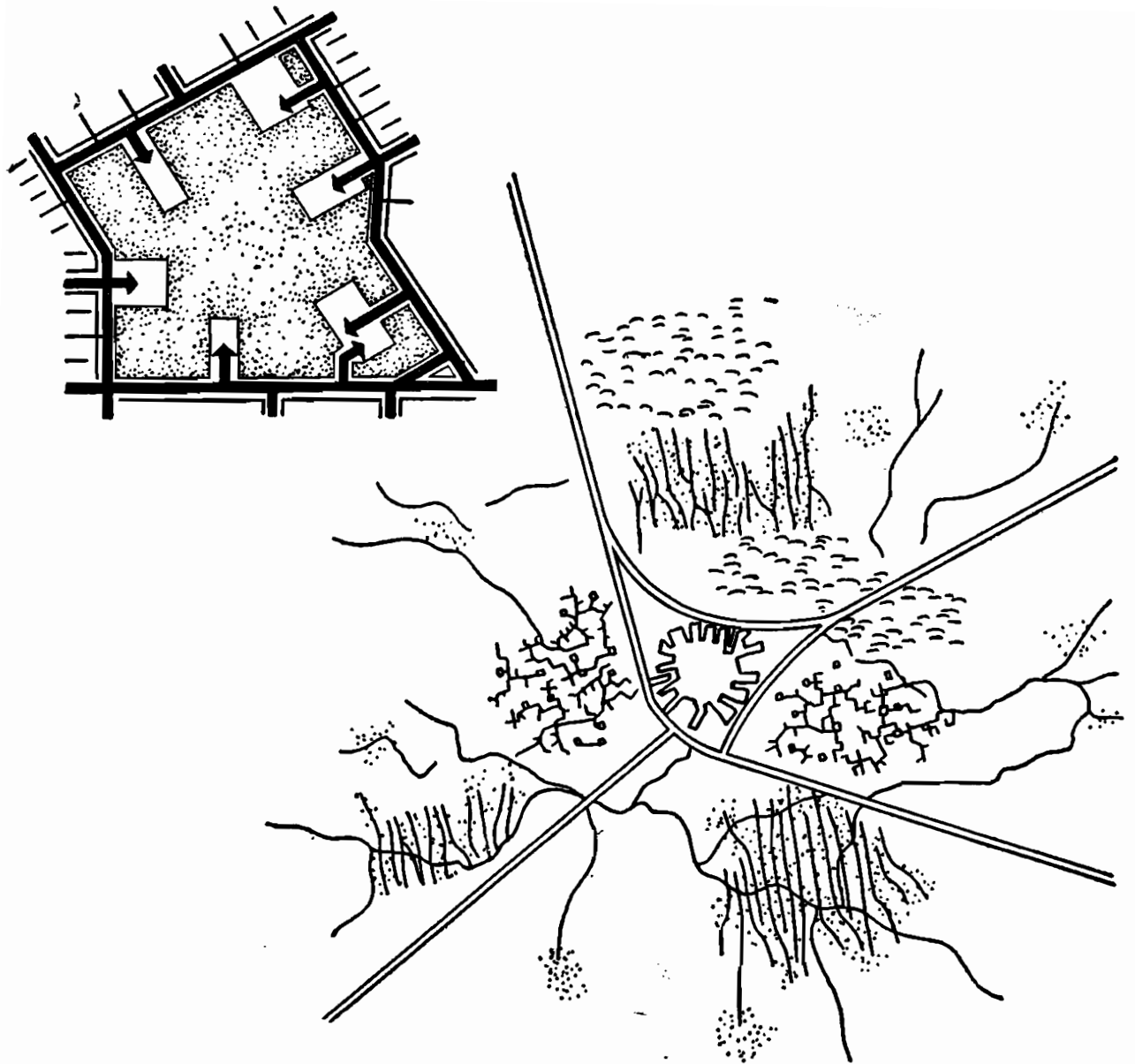
Дэнис Лэсдан и сотрудники. Дом-кластер. Лондон (Англия), 1957—1960 гг. Макет

План типового этажа

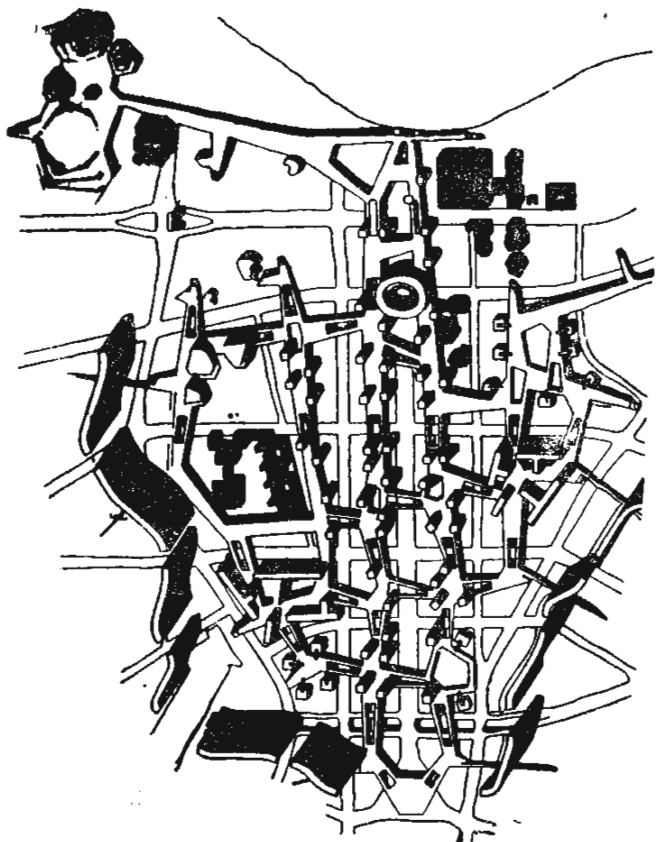
1 — общая комната; 2 — балкон; 3 — кухня; 4 — кладовая; 5 — туалет; 6 — вход; 7 — пожарная лестница; 8 — ванная; 9, 10 — спальни; 11 — главная лестница; 12 — пожарная лестница; 13 — лифты; 14 — дворик для сушки белья; 15 — соединительный мостик



Элисон и Питер Смитсоны. Иллюстрации к статье. «Кластер-сити», 1957 г.
 На верхних трех рисунках показано геометрическое решение городской структуры, характерное для раннего периода творчества Корбюзье и представляющее собой интерес только с исторической точки зрения.
 В доме Жауль (два нижних рисунка) Корбюзье предугадывает изменение взаимоотношений между зданием, участком и графиком движения.
 Это изменение оказало влияние на проект усадьбы Форт-Уэрт Виктора Грюэна и на идею «Кластер-сити» Смитсонов (два верхних рисунка на стр. 87).

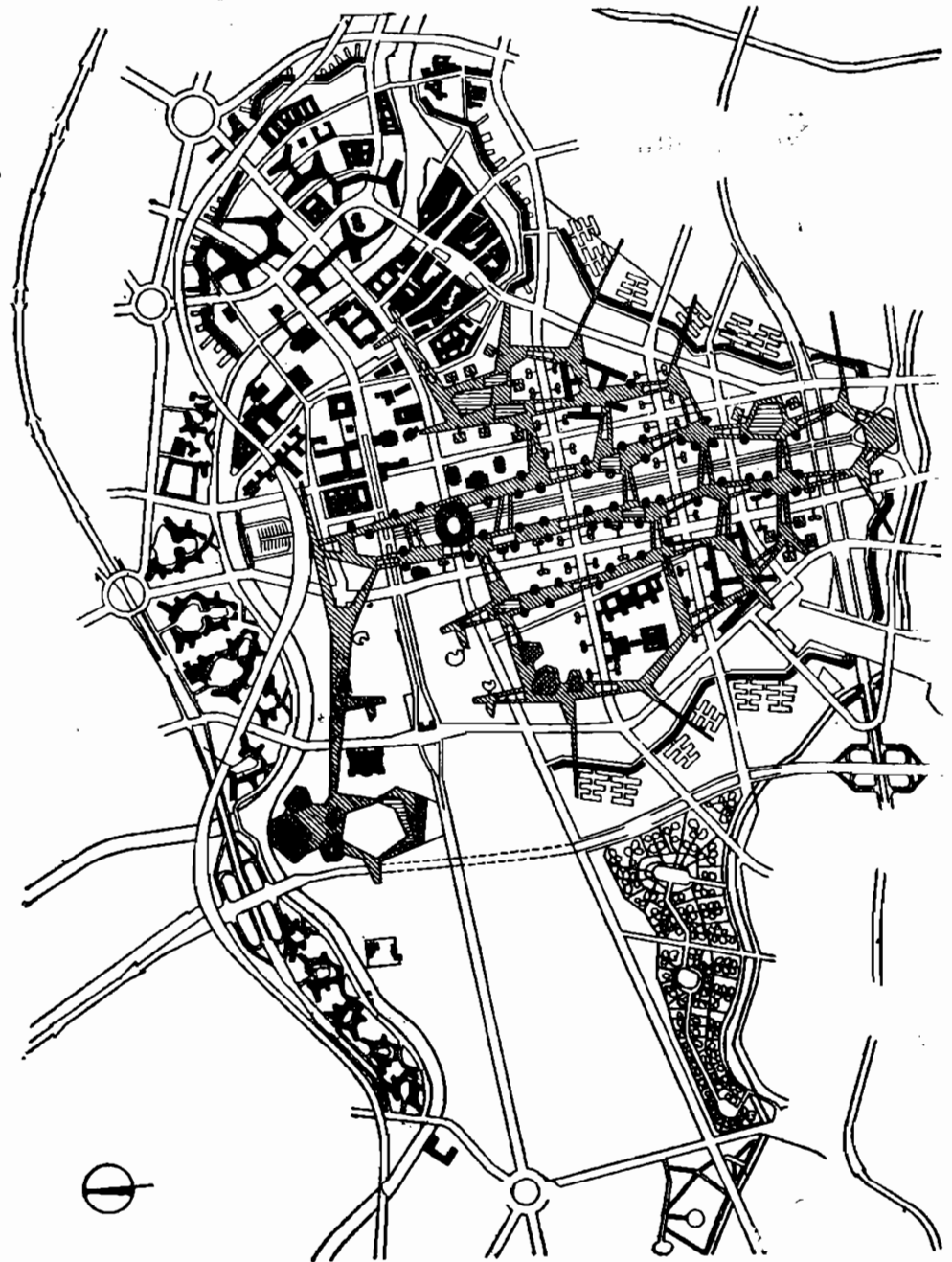


Уилльям и Хауэлл и Джон Партридж. Проект сельского жилого дома, подготовленный для X конгресса СИАМ, 1955 г. Фасады спаренных домов

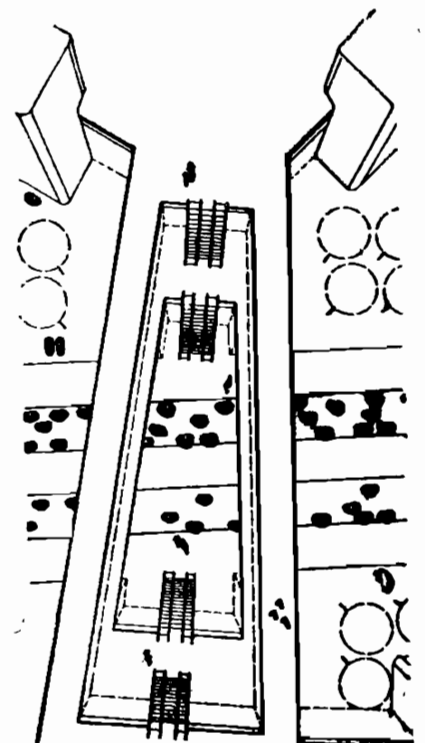


Денис Лэсдан. Дом-клас-
стер

Центральный район.



▲ Элисон и Питер Смитсоны. Район Хаупштадт. Западный Берлин. Конкурсный проект, 1958 г. Верхний уровень пешеходной сети (заштриховано).



Сообщение между верхними пешеходными галереями и землей с помощью эскалаторов

нового брутализма имела гораздо меньше отношения к теоретическим положениям Смитсонов, чем к развитию стиля, изобретенного Ле Корбюзье для его здания в Нёи, представлявшего собой два дома, стоящих на одном общем подиуме. Эти дома «стали» брутализмом, и хотя доброжелательные критики, такие, как Дэнис Лэсдан, выражали протест, говоря, что дома Жауль, хороши они или нет, следует приветствовать или подвергать сомнению, но не классифицировать¹, сама формулировка протеста наводила на мысль о том, что критик сознавал, что говорить об этом уже поздно. Эти дома были классифицированы как бруталистские и превратились в общепринятый стандарт, по которому оценивали брутализм того или иного здания. Следует, однако, отметить, что Ле Корбюзье, по-видимому, не слишком охотно применял к ним слово «грубый» и предпочитал говорить о выявленном кирпиче и тяжелом железобетоне. Джеймс Стерлинг, выступивший со статьей, в которой он сравнивал дома Жауль с виллой Штейна в Гарше еще до окончания строительства домов Жауль, не называл эти дома бруталистскими, — может быть, потому, что он слишком хорошо знал Смитсонов и понимал, что они подразумевают под этим термином.

Тем не менее Смитсоны признавали дома Жауль, они часто ссылались на них и включили их в иллюстрации к «кластер-сити»². При более тщательном анализе в домах Жауль можно обнаружить ряд характерных особенностей, приближающих их к брутализму, который был уже в ходу или на пороге провозглашения. Совершенно независимо от акцента на материалы в их «натуральном виде», от впечатляющей «образности» и т. д. взаимосвязь двух домов Жауль с их подземным гаражом служила прекрасным примером прототипа нового урбанистического порядка — отсюда иллюстрации к «кластер-сити».

И все же все то, благодаря чему многочисленные имитации домов Жауль были названы «бруталистскими», не имеет ничего общего с прототипами новой структуры города и очень много общего с неотделанным бетоном и выявленной кирпичной кладкой. Может быть, существовали причины, предопределяющие такое положение, — естественно, что за авторитетными утверждениями архитекторы обращались к Ле Корбюзье. Работа великого мастера, безусловно, ставилась выше теорий молодых английских выскочек, особенно в том случае, когда именно этот самый мастер пустил в обращение концепцию «брутальности». Кроме того, уже в ранних произведениях Ле Корбюзье появилась та основная архитектурная концепция, на которой базировались дома Жауль, так что его почитатели были к ней подготовлены. Таким архитектурным прототипом служил дом в западном пригороде Парижа, в Булонь-сюр-Сен, построенный в 1935 г. В этом доме уже ощущается та тенденция к подражанию архаике, которая так четко видна в домах Жауль: в «пропилеях», идущих вдоль дороги, ведущей к пруду, в применении бетонных сводов и несущих стен, в сентиментальном подходе к «материалам, дру-

¹ «Architectural Design», 1956, № 3.

² «Architectural Review», 1955, № 9.

жественным человеку», таким: как выявленный кирпич, каменная кладка неправильными рядами, дерево плюс вынужденная экономия денежных средств, которая вернула его к добруталистской морали — «конструктивные элементы являются единственными средствами архитектороники».

Некоторые послевоенные проекты развили эту тему (на бумаге), усиливая акцент на архаизм и примитивизм; это, очевидно, в таких проектах, как «перманентный город» в Сент-Бом (дома которого имеют глинобитные стены), отель на мысе Кап-Мартен. Более чем где бы то ни было, это видно в проекте дома для Фуетера (1949 г.) в Швейцарии, который продолжает тему 1935 г. в масштабе небольшого жилого дома, который, однако, выглядит как бомбоубежище, что объясняется необходимостью превратить «материал, дружественный человеку» в «грубое вещество».

Дома Жауль менее устрашающи и невротичны. При взгляде на них (с тех точек, с которых это допускает зажатый участок) видишь двух- и трехэтажные фасады, слоистая композиция которых сложена из вертикальных блоков грубой кирпичной кладки, отделенных один от другого горизонтальными бетонными балками и окнами; торцовые стены являют собой гроздь открытых торцов сводов (также в «грубом бетоне»), обрамляющих композиции из дерева и стекла. Эти же материалы выявлены в интерьере, но к ним добавлены штукатурка, покрывающая некоторые участки стен, и темная плитка на внутренней поверхности сводов. На внутренней части торцов сводов устроены застекленные полки и шкафы, являющиеся одним из элементов «четвертой стены» Ле Корбюзье, и именно этот прием привел Джеймса Стерлинга к мысли о том, что такое решение «симптоматично для отношения Ле Корбюзье к глубине поверхности». Окна больше не служат для того, чтобы смотреть через них, они служат для того, чтобы смотреть на них, так как интерес вызывает каждый участок офактуренной «пастозной» поверхности. Применение здесь термина «импасто» (пастозный), термина, применяющегося в живописи, чрезвычайно показательно: в другом месте Стерлинг говорит, что «стена рассматривается как поверхность, а не как конструкция», и именно в этот период английские критики обнаружили, что бруталистская скульптура Паолоцци представляет собой «искусство поверхности, а не массы».

Брутализм как стиль — это прежде всего работа с поверхностью, начатая в Жауль, и несколько стандартных приемов лепки объема, заимствованных у того же источника, и нескольких других: гаргульи, взятые от часовни в Роншане и от индийских зданий Ле Корбюзье, поверхности выявленного бетона, также напоминающие здания в Индии, например Шодхан Хаус в Ахмедабаде (1956 г.). Но несмотря на это, источником брутализма как стиля остаются дома Жауль, что в значительной степени определяется тем фактом, что в архитектуре этих домов молчаливое согласие с европейским образом мышления сочетается с презрением к этому мышлению. В индийских домах такое сочетание не имело значения, поскольку отход от традиционного технологического

мифа¹ современной архитектуры для Индии был вполне простителен (или, во всяком случае, он так воспринимался в таких европейских странах, как Англия). Но грубые, примитивные приемы строительства Жауль явились потрясением для утонченных методов европейского строительства. Стерлинг признавал, что вид домов Жауль стоящих в 800 м от Елисейских полей, вызывает смущение и беспокойство.

Стерлинг и многие другие были оскорблены — кроме всего прочего тем, что дома Жауль не были «утопичными», и не «предвосхищали прогресса эмансипации XX в., и не имели с ним ничего общего». Ощущая отход от «трансцендентальной социологии», которую интеллектуальный наставник Стерлинга Колин Роу некогда охарактеризовал как одну из основ современного движения², Стерлинг утверждал, что дома Жауль «построены и предназначены для статус кво». Это не совсем верно, так как вертикальное решение домов с гаражом в подиуме оригинально, но обвинение справедливо по существу. В отличие от, скажем, марсельского дома и тем более от некоторых «зданий-манифестов» довоенных лет, дома Жауль с такой готовностью отвечают на требования к пригородной жилой застройке, что многие архитекторы, принадлежащие к поколению «Бригады X», вынуждены задавать себе вопрос, не поблек ли блеск «Лучезарного города» и для самого Корбюзье.

И все же каждое послевоенное здание старого мастера было (говоря словами Паолоцци) «многозначным образом» и можно было с достаточной убедительностью утверждать, что дома Жауль тоже указывали на отказ Ле Корбюзье от «схематичных, формалистичных и правовых» категорий Афинской хартии и на попытку создать идеальное жилище для определенного места (Нёи) в определенное время (середина 50-х годов). Именно подобные обстоятельства некогда заставили Элисон Смитсон с грустью, но с уважением сказать: «... когда вы открываете новый том полного собрания произведений Ле Корбюзье, вы обнаруживаете, что Корбю уже высказал те прекрасные идеи, о которых вы только подумали».

Но помимо всего прочего в образе домов Жауль был заложен еще ряд значений. Поскольку метод их строительства являл собой отказ от рутины «прогрессивного мышления»³, заимствованного от 30-х годов, дома Жауль вызывали большие симпатии архитекторов возрастом вдвое моложе Ле Корбюзье, которым очень надоели их «благонамеренные», но бесплодные старшие. Грубый железобетон и выявленный кирпич не только оскорбляли представление о том, что современная архитектура «вступает на передовую линию техники», но они, кроме того, были «го-

¹ Под технологическим мифом Бэнем, безусловно, имеет в виду, чисто символический апофезис «машины», идущий прежде всего от Эспри Нуво». (Прим. ред.)

² Фразировка Роу («Architectural Review», август 1954 г.) достаточно точна с философской точки зрения, поскольку он в действительности применяет слово «трансценденталистский», которое, вероятно, должно было относиться к американскому движению, названному этим словом, хотя Роу не применяет большого «Т» в начале слова.

³ Под рутинной «прогрессивного мышления», очевидно, имеются в виду ставшие банальностью ключевые тезисы довоенного функционализма, схематизм которых уже не мог более удовлетворить архитекторов. «Эстетика машин», «белая архитектура» — элементы этого схематизма. (Прим. ред.)

лосом недоверия» в отношении «эстетики машин» «белой архитектуры» 30-х годов (фраза Стерлинга)¹. Это тоже очень нравилось молодому поколению, которое было слишком искушено для того, чтобы верить в то, что «белый» машинно-эстетический стиль каким-то образом присущ техническим или экономическим аспектам строительства 20-х и 30-х годов. Они знали, что это прикладной стиль, перенесенный под давлением моды из посткубистской живописи, и для этого, свободного от иллюзий поколения дома Жауль с жестокой честностью говорили о положении архитектуры в это время и в этом месте. Опасность заключалась в том, что, поскольку происхождение стиля было лишено защитного покрова, сотканного из мифов, лишенная иллюзий молодежь позволяла себе цинично строить ради моды на час, а не ради будущего.

5.2. ЖИЛОЙ ДОМ В ХЭМ КОММОН. ЛОНДОН

Известная ловкость в обращении с элементами стиля — не всегда недостаток для архитектора. Если он сознательно работает над программой, которая требует идеального решения для данного времени и данного места, он едва ли может предполагать, что для каждого здания он сумеет найти свой определенный стиль. Найдя правильный «образ», он должен будет прийти к выводам в отношении «стиля для дела». Эта фраза относится к Джеймсу Стерлингу и Джеймсу Гоуэну больше, чем к какой-либо другой архитектурной фирме (даже фирме Эро Сааринена). Но если «стиль дела» был их концепцией, то «новый брутализм» ею не был. Они отвергали новый брутализм в своих устных и письменных высказываниях, базируясь главным образом на том, что само слово «брутализм» отпугивает потенциальных заказчиков, так же как оно отпугивает большинство критиков, которые чрезвычайно щепетильны и сверхчувствительны в отношении слова. Но это привело к ряду затруднений: роль Стерлинга как человека, который познакомил англичан с домами Жауль, тесно связала его имя с тем, что в 1958 г. представляло собой каноническое бруталистское здание, и когда в этом же году был закончен жилой дом, построенный по проекту Стерлинга и Гоуэна в Хэм Коммон, его явное сходство с домами Жауль лишило критиков и историков возможности не называть его бруталистским. Вопреки желанию проектировщиков, последующее применение этого тер-

¹ Белостенная современная архитектура начала появляться на британской сцене после 30-х годов, когда большинство изобретателей стиля было изгнано с континента и сам стиль изгнан из многих стран. Архитектор европейского континента, принадлежащий к поколению Стерлинга, безусловно, сослался бы на «белую архитектуру 20-х годов», но в этом было бы выражено меньше презрения к истории, чем во фразе Стерлинга, ибо хотя концепция «белой эстетики» являлась изобретением 20-х годов, для британских модернистов, работавших на основе этой концепции, после 1930 г. она уже превратилась в заимствованный стиль.

мина к дому в Хэм Коммон сделало его почти таким же канонично бруталистским, как дома Жауль.

Такое чисто лингвистическое смещение значения слова привело к включению еще нескольких зданий в бруталистский канон. Когда журнал «Архитектурное обозрение» опубликовал статью о домах в Хэм Коммон¹, он связал с ними (хотя и без применения слова) «бруталистский» ряд более ранних жилых домов, построенных по проектам Смитсонов, Вильяма Хоувела и Стэнли Эмиса, Стерлинга и Гоуэна. Причем к этому списку можно было бы с полной справедливостью добавить проект жилого дома Джона Фёлькера. Все они в равной мере характеризовали собой внезапный взлет архитектуры английского жилого дома, отражали в различной степени влияние палладианства, модулора, марсельского дома и т. д. и все могли быть классифицированы как «бруталистские». Все эти дома были построены из набора банальных материалов, главным образом из дерева и лицевого кирпича, которые применялись в их «естественном виде» не только из пристрастия к природе материалов, но и в силу экономической необходимости, в условиях которой при строительстве небольших домов нельзя было думать ни о каких, кроме самых банальных, материалах. И не только пуристское предпочтение заставляло этих молодых архитекторов обращать внимание на «реальность положения»: острый реализм был платой за существование.

Нарочитое применение бетона в домах Хэм Коммон объясняется отчасти тем фактом, что объект был достаточно велик для того, чтобы оправдать использование этого «роскошного» материала. Причем необходимо было считаться с условиями участка, настолько длинного и узкого (зданий двор старого особняка Лэнгэм Хаус), что единственно возможным способом размещения необходимого количества квартир (30) при соблюдении норм освещенности и изолированности соседних домов было создание трех отдельных блоков — трехэтажного и двух, одинаковых по плану двухэтажных. Все три дома имеют несущие кирпичные стены («расчитанная кладка», часто сведенная к минимальному сечению, способному нести нагрузку) и бетонные плиты перекрытий. Несмотря на то что эти плиты плоские, а не сводчатые и что планировка здесь иная, сходство домов Хэм Коммон с домами Жауль поистине поразительно. То, что их больше всего отличает друг от друга, а именно отточенность отделки домов Хэм Коммон и небрежность домов Жауль, слишком неуловимо для фиксирования на фотографиях. Кирпичная кладка выполнена очень тщательно, бетон с выявленной структурой опалубки более скромной, чем у Корбюзье, кирпич и бетон не путаются друг с другом (как в домах Жауль), а четко разделены тонкой, заглубленной деталью.

Откидное, имеющее форму перевернутого L окно, которое в домах Жауль скромно появляется один-два раза, здесь становится главной темой и применяется с маньеристским упорством (полоса окон под краями плит перекрытий, которые ввиду этого на значительные промежутки лишаются опор, и концентрация нагрузок на узких кирпичных стол-

¹ «Architectural Review», 1958, № 10.

бах не могла бы быть никоим образом осуществлена без тщательного расчета конструкции). Выступающие короба вентиляции и водостоков повторяют тему домов Жауль. Внутри дома камин становится свободно стоящими скульптурами; кирпичные столбы, идущие по всей высоте комнат, и несущие консольные бетонные плиты — компактное содержание главных тем фасадов и свидетельство того искусства, с которым то, что было дано несколькими намеками в домах Жауль, развито в домах Хэм Коммон в законченный и гибкий стиль.

Но программа домов Жауль не является единственным составным элементом стиля. Стерлинг всегда настаивал на том, что если он и находится под каким-либо влиянием, то это влияние имеет иной источник, чем Ле Корбюзье, — и этим источником был «Стиль». На первый взгляд может показаться, что между грубыми естественными поверхностями домов Хэм Коммон и гладкими плоскостями такого здания, как, скажем, «Шредер Хаус» Ритвальда, связи не существует и что эти ящикообразные блоки и вертикали силуэтов не слишком похожи на пространственные композиции в духе неопластической эстетики. И тем не менее в двухэтажных блоках, с их почти полностью остекленными торцами, можно заметить плиты перекрытий, работающие, как плоскости в пространстве, а полоса окон под плитами боковых фасадов визуалью отделяет горизонтальные плоскости от вертикальных, создавая их независимость друг от друга.

Но наиболее ярко влияние «неопластики» проявляется в решении входных холлов двухэтажных домов. Эти холлы представляют собой остекленные звенья, соединяющие три квартиры каждого этажа. Остекление боковых стен идет непрерывно от пола до плиты покрытия, так как промежуточная плита на уровне второго этажа исключена и вместо перекрытия здесь устроен мост, подвешенный за стеклянными стенами и соединяющий три входные двери с верхней частью лестницы. Таким образом, при входе с лестницы на этот мост-площадку создается пространственный эффект, никак не напоминающий ощущение входа в закрытый ящик на верхнем уровне, а создающий впечатление подъема в непрерывном пространстве. Ничего похожего нет в домах Жауль, и такой прием вообще не характерен для работ Ле Корбюзье. Но нечто подобное наблюдалось до этого в британском брутализме — поднятые над уровнем земли пешеходные дорожки, соединяющие блоки здания Смитсонов в Шеффилде. Затем этот же прием позднее повторяется в гигантском жилом доме в Парк Хилле (Шеффилд), построенном по проекту Джека Линна и Айвора Смита и являющемся самым большим бруталистским зданием из когда-либо построенных. Пешеходный мостик U-образного сечения внутри комплекса представляет собой один из немногих приемов брутализма, не заимствованных непосредственно от Ле Корбюзье и при этом перенесенный в тот период, когда доктрины Ле Корбюзье оказывали влияние на представление общества о брутализме. Именно по этой причине в доме в Парк Хилле можно увидеть весьма существенный знак, помогающий понять разницу между брутализмом — творческим стилем и брутализмом — простым подражанием Ле Корбюзье. Как видно из более поздних работ Стерлинга и Гоуэна,

эти архитекторы никогда не были последователями Мастера, и прием «топологических» мостиков и пространственная эстетика «Стиля»¹ в домах Хэм Коммон указывают на то, что здесь выявленный кирпич и грубый бетон являлся приемом для применения, а не для рабского подражания.

5.3. БРУТАЛИСТСКИЙ СТИЛЬ

Дома Хэм Коммон привлекли большое внимание к Стерлингу и Гоуэну как в Британии, так и за ее пределами и вызвали ретроспективные размышления об их роли в проектировании зданий, появившихся за подписью различных известных архитектурных фирм, в которых они работали в качестве помощников. Например, фото здания декорационной мастерской для театра «Олд Вик» в Лондоне появилось в журналах сразу же после домов Хэм Коммон, и его авторами были названы Лайонс, Израэль и Эллис, у которых Стерлинг и Гоуэн работали в течение нескольких месяцев, непосредственно предшествовавших созданию их собственной мастерской. Стиль здания был, несомненно, бруталистским — в том смысле, в котором тогда понимался этот термин, — не только по честному выявлению материалов, но и по тем приемам, благодаря которым характерные особенности интерьера декорационной мастерской определили внешний вид здания, а не оказались скрытыми внутри аккуратного ящика в соответствии с модой того времени.

Но ни Стерлинг, ни Гоуэн не участвовали в проектировании этого здания, которое, по-видимому, происходило следующим образом: основное функциональное решение было предложено Лоуренсом Израэлем, затем оно было переведено Томом Эллисом в архитектурное решение и, наконец, проект был детально разработан двумя талантливыми помощниками Алланом Колкехауном и Джоном Миллером (которые позднее последовали примеру Стерлинга и Гоуэна и начали независимую практику). Один из самых интересных аспектов работы Лайонса, Израэля и Эллиса заключается в том, что качество этой работы было достаточно высоко, а ее организация в конторе достаточно гибка для того, чтобы привлекать и удерживать в качестве помощников первоклассных талантливых архитекторов.

Этот пример иллюстрирует процессы и организационные методы, которыми брутализм в Англии был укрощен и превращен из бурного революционного взрыва в модный «диалект». Какая бы архитектурная контора ни начинала «обращаться» к брутализму, можно было с уверенностью сказать, что в нее вошли новые помощники, едва окончившие институт (где они, вероятно, учились у Смитсона или Стерлинга) и

¹ Как известно, группа De Stijl и особенно Тео ван Дусбург широко разрабатывали композиционные эксперименты: цвет — форма — пространство, это, очевидно, позволяет Бэнему говорить о пространственной эстетике «Стиля». (Прим. ред.)

находящиеся в курсе всех происходящих в мире архитектурных событий. Таким образом, архитектурная фирма с достаточно гибкой организацией и с партнерами, сочувствующими молодежи, предоставляла молодым архитекторам возможность для творческой работы. И, таким образом, руководителя фирм признали в брутализме, который некогда назывался «эстетикой товарных складов», определенный стиль, финансово соответствующий архитектурным требованиям общества, интересующегося вопросами экономики.

Примерно на такой основе базируется процветание в Англии брутализма в течение шести-семи лет, начиная с самого конца 50-х годов со строительства башни управления в аэропорте Гэтвик (арх. Йорк, Розенберг, Мардалл, 1957 г.) и кончая известного рода апофеозом в 1963—1964 гг., выразившимся в строительстве таких зданий, как внешне очень броское, но внутри весьма традиционное конторское здание Эрос Хаус в Южном Лондоне (арх. Оуэн Ладер, 1963 г.), как Черчилл Колледж в Кембридже, возведенный по значительно видоизмененному премированному конкурсному проекту, разработанному Ричардом Шеппердом и Робсоном (1964 г.), или как первый блок университета в Сассексе, в котором фирма Сэра Бэзиля Спенса пыталась раздуть своды домов Жауль до монументальных размеров (1962—1963 гг.).

В течение того же периода можно было увидеть, что в пределах бруталистского канона существует большое разнообразие приемов архитектурной выразительности, например в интерьере демонстрационного зала магазина «Хилл» в Лондоне (проект Питера Моро, 1963 г.), где на бетонных стенах выявлена структура опалубки и головки болтов — à la Кан, причем это сделано с такой тонкостью, что бетонная поверхность напоминает обои; в надстройке над крышей многоквартирного жилого дома на площади Сент Джеймс (арх. Денис Лэсдан) бетонная поверхность с выявленной структурой опалубки вознесена (или понижена?) до ранга изящного материала. Брутализм, безусловно, становился «архитектурой», диалектом, стилем, эстетикой, достаточно универсальной для того, чтобы выразить самые различные архитектурные настроения, несмотря на то, что он в какой-то степени утратил свой моральный пыл, который освещал его более ранние притязания на то, чтобы быть этикой.

В тот же самый период появляются иные тенденции, получающие общее название бруталистских. Молодые архитекторы Совета Лондонского графства отомстили за идеологические затруднения 40-х годов¹, и 50-е годы завершились архитектурным триумфом их точки зрения. Вторая стадия застройки Роэмптона (Олтон Вест) характеризуется презрительным отказом от шведских или эмпирических методов проектирования, и многосекционные блоки, выходящие на лужайку, лежащую в центре застройки, недвусмысленно обнаруживают корбюзинские убеждения своих авторов. Но если дома Хэм Коммон и дома

¹ Речь идет о спорах первых послевоенных лет, когда столкнулись старшее поколение архитекторов-традиционалистов, подхвативших лозунг «архитектура — народу», и будущие бруталисты. (Прим. ред.)

Жауль объединены одинаковым отношением к кирпичу как символу статус кво, то проектировщики Олтон Вест, располагающие большими техническими и экономическими возможностями, смогли продвинуться дальше и опередить идеи, заложенные в марсельском доме.

К этому времени технические возможности Совета Лондонского графства были значительно больше возможностей, имевшихся на «строительной площадке» Марсея, и любопытным результатом этого явилось то, что широкое применение готовых стеновых элементов создало впечатление той прямоугольной геометричности, которую Певзнер охарактеризовал как специфически английскую. В их англоязычном виде грубые, мощные, неровные формы «Юните» становятся жесткими и элегантными формами «маленьких Юните» в Роэмптоне. Справедливости ради надо сказать, что некоторые другие варианты работ Совета Лондонского графства на эту же тему (такие, как дома на Бентэм Род) имеют менее изысканную, более массивную конструкцию. Небольшие здания в Роэмптоне с их более очевидным грубым бетоном (главным образом на фасадах магазинов) явно свидетельствуют о реализации той корбюззианской концепции, которая до тех пор существовала только на бумаге — узкая дорога со ступенями или пандусом, проходящая через здания (в данном случае магазины с квартирами над ними и с дворами за ними), впервые появившаяся в Сент Бом и в проектах отеля «Рок э Роб».

Торцовые стены и лестницы этих блоков также характеризуются явной родственной связью с торцами и лестницами жилых домов микрорайона Порталь в районе Куинта Нормаль, в пригороде Сант-Яго (Чили). Кажется чрезвычайно странно, что может существовать какая бы то ни было прямая связь между этими двумя комплексами или что архитекторы Брешьяни, Вальдес, Кастилло и Гуидобро знакомы с архитекторами Совета Лондонского графства. Брутализм превращался в стиль, диффундирующий, расходящийся во все стороны от его первоначальных источников, но эти источники были еще достаточно авторитетны для того, чтобы накладывать четкий отпечаток на все свои производные, даже в тех случаях, когда точные звенья в цепи родства не могли быть установлены.

Иногда, однако, связи становятся очевидными. Собственный дом Андре Вогенского в Реми-ле-Шеврез во Франции выглядит поразительно корбюззианским и вместе с тем сильно отличается от большинства английских подражаний. Это объясняется тем фактом, что Вогенский был человеком «на все руки» в проектно-бюро Корбюзье. От английских зданий дом отличается использованием приемов и форм, принятых Корбюзье для часовни в Роншане (редкость для английского брутализма в малоэтажной застройке). Это, например, надкровельные конструкции, прием асимметричного, случайного размещения окон, форма котельной. Но, подобно большинству английских зданий, дом Вогенского базируется на размерах модуля, в нем чрезвычайно широко использован прием выявления на бетоне вертикалей опалубки и выступающих лотков водостока (хотя последние сужаются, как в Роншане). Но дом при этом облицован белыми известняковыми плитами,

почти таким же образом, как фасады зданий Корбюзье 30-х годов (Швейцарский корпус). Ряд других приемов, таких, как выступающие коробка солнцезащиты, также напоминает ранние работы Мастера. По существу говоря, Вогенский не находился под влиянием работ, которые создавались в бюро в то время, когда он проектировал свой дом; его интерпретация Ле Корбюзье базируется на более глубокой, исторической основе, даже в какой-то степени на книжных знаниях.

Такая же эклектичная позиция очевидна в брутализме швейцарской школы, причем не только в таких явных примерах, как «Дом для отдыха» Дольфа Шнебли в Кампионе д'Италия, но и в работах такого известного архитектурного содружества, как «Ателье V», в состав которого входят Эрвин Фритц, Самюэль Гербер, Рольф Хестерберг, Ганс Хостетлер, Никлаус Моргенталлер, Альфредо Пини и Фритц Торманн. Самая значительная работа этой группы — здание Зидлунг Хален около Берга — будет анализироваться позднее, но их менее выдающиеся постройки можно рассмотреть сейчас в качестве иллюстрации развития брутализма. Они с большим искусством и хорошим вкусом используют самые разнообразные приемы Ле Корбюзье, не создавая при этом ничего индивидуального, как это делают, скажем, Стерлинг и Гоуэн в домах Хэм Коммон.

Поэтому их часто критикуют за эклектизм, хотя такой доброжелательный критик, как Нив Браун, высказывает следующее мнение об их эклектизме¹:

«...Эклектизм «Ателье V» или какой-либо иной группы того же направления иногда служит как бы показателем веры и честности. Если будущее направление не ясно, то для продвижения вперед необходимо принять удачные формы и идеи ближайшего прошлого и, таким образом, избежать необходимости бесконечного топтания на одном месте или вырождения в хаотический индивидуализм. Поэтому самым мудрым решением будет выбор самого лучшего источника...».

Для «Ателье V» самым мудрым источником был, безусловно, Ле Корбюзье. Но членов бригады нельзя было обвинить в прямом плагиате, что главным образом объясняется глубиной их исторически перспективного восприятия Мастера. Новые комбинации данных форм меняют значение этих форм, и эти новые значения умело используются. Как сказал Алдо Росси²:

«Кроме того, формы, заимствованные у великого французского Мастера, в конечном счете стабилизируются на новом основании и в этом новом контексте обретают новое значение».

Выявленная структура опалубки на бетонном фасаде, характерные для Роншана лотки водостока и асимметричное расположение окон, потолочный фонарь, «срезанный» с крыши здания парламента в Чандигархе, — это приемы «бруталистского Корбю» 50-х годов, но по решению своих секций дом принадлежит совсем иной эпохе. Дом представляет собой ящик, поставленный на столбы, — объемное реше-

¹ «Architectural Design», 1963, № 2.

² «Casabella», 1961, № 258.

ние, от которого Мастер отказался вскоре после войны. Внутри этого объема имеется секция «студия-жилье» — общая жилая комната двойной высоты с балконом вдоль задней стены, и хотя варианты такой секции Ле Корбюзье применял в своих «жилых единицах», здесь эта секция по своему масштабу и форме кажется более подходящей для той функции, для которой она была впервые запроектирована в начале 20-х годов. С другой стороны блока, на втором этаже, находится солнечная комната, заглубленная за каркас и выходящая на выступающую террасу с лестницей до уровня земли — ясная «реплика террас», давших известность вилле Штейна в Гарше, 1926—1928 гг.

Подобные реплики встречаются во всех их работах данного периода, хотя их формализм не переходит дозволенных пределов частично в силу уважения «самого лучшего источника» и частично из чувства архитектурной «порядочности», которое не позволяет им принимать архитектуру за скульптуру, как это делали Уолтер Фёрдерер, Рольф Отто и Ганс Цвимпфер на своей перегруженной деталями выставке маньеризма «Стиль» в школе в Эш, которую иногда ошибочно сравнивали с работой «Ателье V» из-за ее «грубого бетона». «Ателье V» избегает такого экстремизма, оно предпочитает упрощение, например фабрика в Тюн, которая является упрощенной версией фабричного здания Ле Корбюзье в Сен-Дье. Многие детали этих зданий фактически одинаковы; разница в общем впечатлении иллюстрирует с предельной четкостью разницу между умным последователем и подлинным творцом. Фабрика «Ателье V» еще раз убедительно демонстрирует ту согласованность, которая возникает в результате последовательности, — безупречное упражнение в пределах данного стиля; Ле Корбюзье утверждает, что согласованность может создаваться также и в результате беспорядочных несообразностей, возникающих из проявлений основного созидательного таланта.

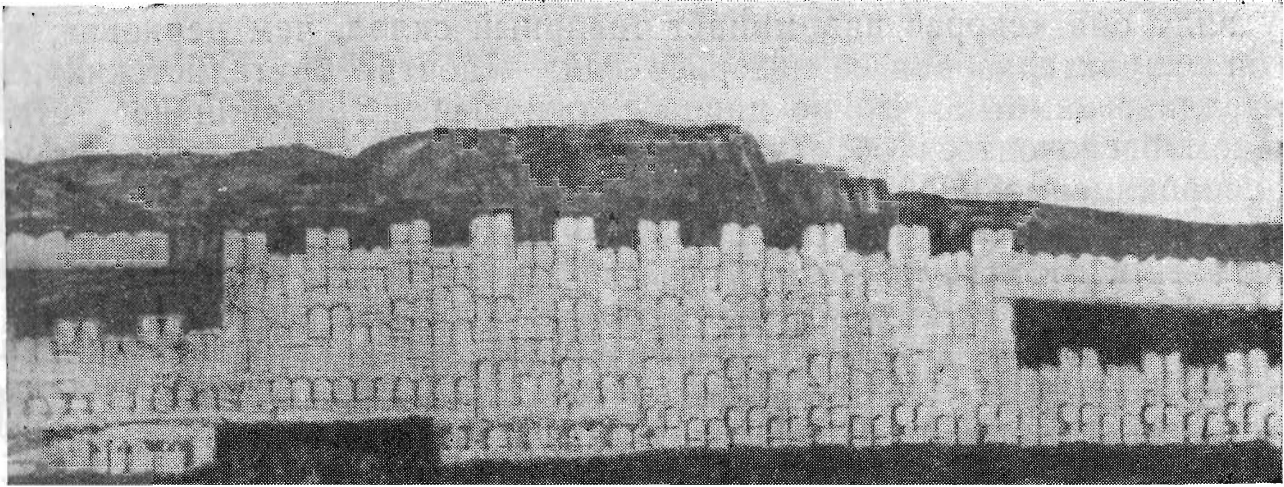
6. ТРУДНЫЕ СЛУЧАИ. БРУТАЛИСТЫ КИРПИЧА

Вокруг непрерывного ряда зданий, причисленных к основному течению развития брутализма, критики сгруппировали другие здания, которые, в полемических целях, могут рассматриваться как бруталистские, а могут и не рассматриваться как таковые. Трудно понять, куда можно отнести музей Сверре Фена и Гейра Грунга в Мейхаугене, Норвегия. Музей можно рассматривать как попытку найти идеальное решение для трудного участка, и на балках его покрытия видно некоторое количество «грубого бетона». Но в архитектурном мире такого малого масштаба, как архитектурный мир Норвегии, каждое крупное здание представляет собой такое уникальное событие, что оказывается опасным пытаться связать его с каким-либо определенным движением.

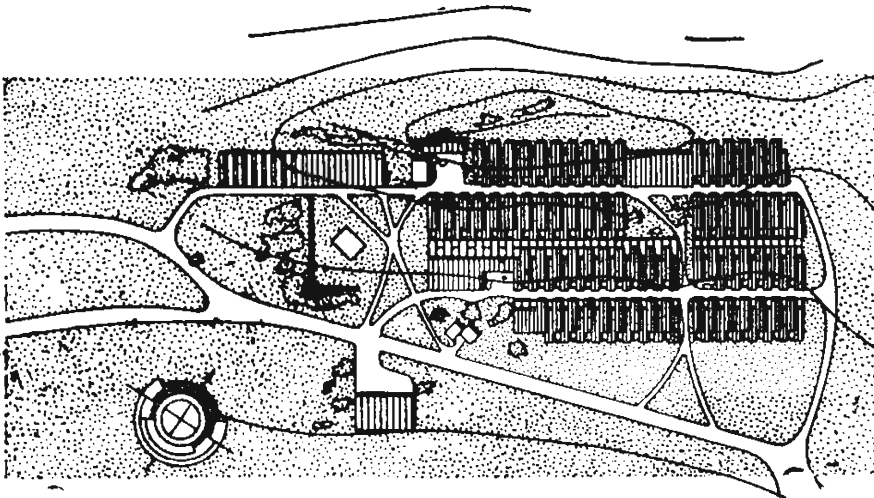
Церковь св. Марии дей Повери в Милане, построенная по проекту Фиджини и Поллини, побудила Киддера Смита заметить, что по внеш-

нему виду она «скорее напоминает товарный склад, чем церковь»; далее он охарактеризовал ее интерьер как «почти бруталистский», но справедливо заметил, что по давно сложившейся традиции не стоит слишком беспокоиться об отделке и облицовке, если оболочка церкви водонепроницаема. Но в протестантских церквях отсутствие очевидной «отделки» скорее всего тщательно обдумано. Неотделанные бетонные блоки стен и готовые балки перекрытий в церкви Ван ден Брука и Бакемы в Нагеле (Голландия), по-видимому, выражают такую же этику и эстетику, какие видны в побеленных интерьерах других реформистских храмов; стена-завеса, которая «обертывает» прилегающий двор, являет собой попытку создать необходимое укрытие, требующееся для «данного места» (лишенный растительности недавно поднятый польдер).

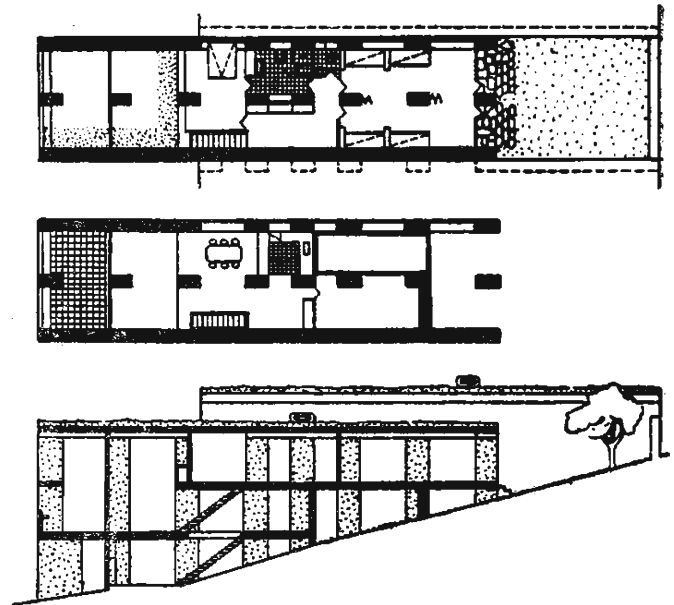
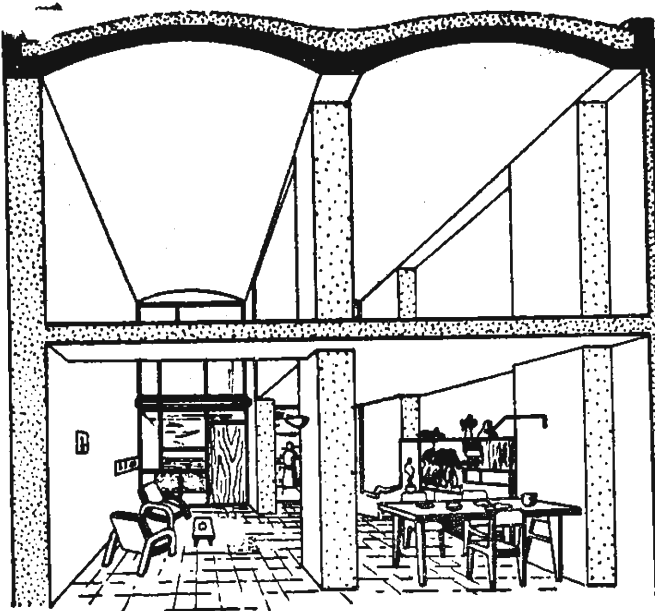
Но самый трудный и, конечно, самый загадочный случай представляет собой церковь Маркускирк Сигурда Леверентца около Стокгольма. Это здание могло бы значительно обогатить бруталистский канон, если бы оно могло быть в него включено; но насколько убедительной была бы такая классификация? Это не революционный взрыв инакомыслящего молодого архитектора, это и не произведение, говорящее об оппортунизме преуспевающего архитектора среднего возраста, приспособляющегося к изменению моды. Леверентцу столько же лет, сколько Ле Корбюзье (он родился в 1885 г.), и кажется, что церковь — это неожиданный результат длительного процесса архитектурного возмужания. В ней сочетаются неглубокие своды, криволинейные стены — все это в нарочито грубой кирпичной кладке (по сравнению с которой кладка Жауль совсем человечна) при такой концепции плана, пространства и геометрии, которые не имеют ничего общего ни с одним бруталистским зданием, в котором используется кирпич. В некоторых отношениях это очень «иная архитектура»: Леверентц владеет архитектурной формой надежно и умело, и все же здание обладает настоящей «бесформенностью», выражает безразличие к таким понятиям, как «прямоугольник», и в отношении радикализма форм оно дальше, чем, скажем, шеффилдский проект Смитсона. Как бы случайна ни была группировка зданий в этом проекте, его отдельные части все же соответствуют некоторым правильным, геометрическим архетипам, тогда как план Маркускирк характерен преднамеренной нерешительностью в отношении именно архетипных форм. Это особенно ощущается в конце алтаря, где стены варьируются по толщине и изгибаются в различных направлениях, — как бы подражая безразличию к форме строителей средневековых замков, которыми Луис Кан так восхищается, но которым он не стремится подражать. Когда думаешь о том, как может эта «иная архитектура» создаваться человеком, прочно утвердившимся в скандинавских традициях неоклассического порядка, невольно возникает вопрос — не подразумевал ли Ганс Асплунд под изобретенным им термином «новый брутализм» такую тенденцию, которая возникла бы так или иначе, без какой бы то ни было помощи со стороны Ле Корбюзье, Луиса Кана или каких-либо английских архитекторов?



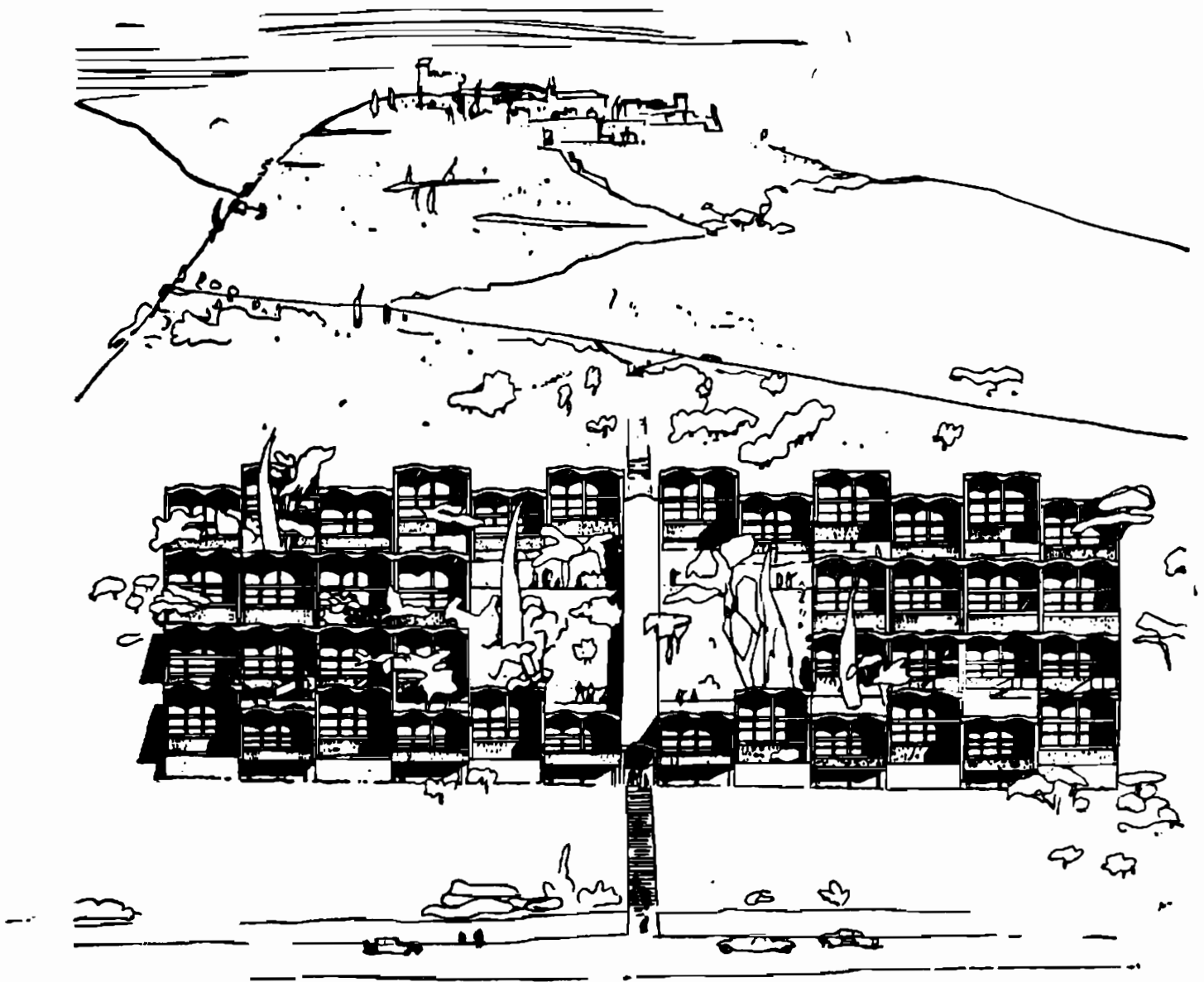
Ле Корбюзье, Сент-Бом. Центр пилигримов (постоянный город). Первый проект. Буш дю Рон (Франция).
Фасад



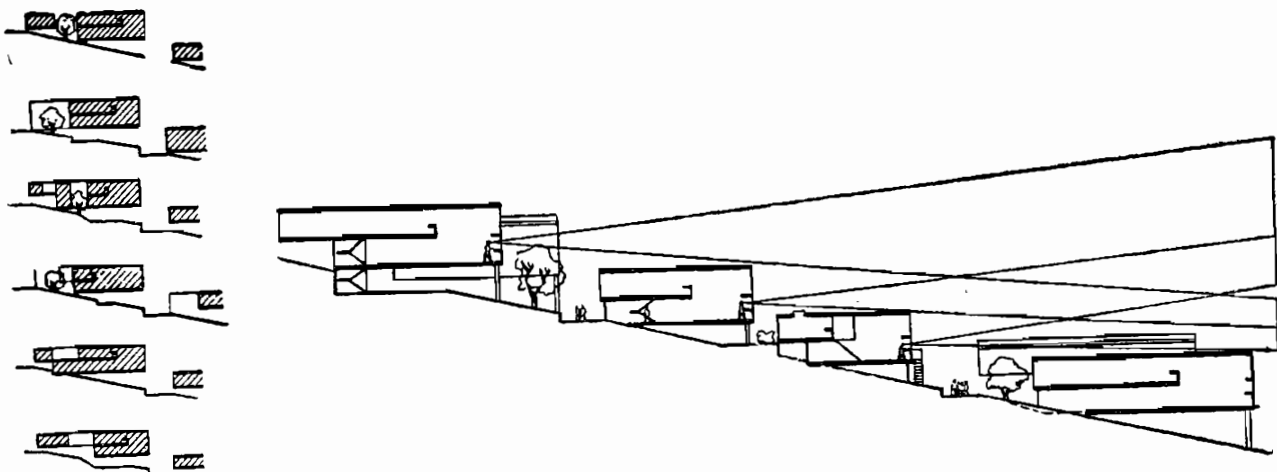
План



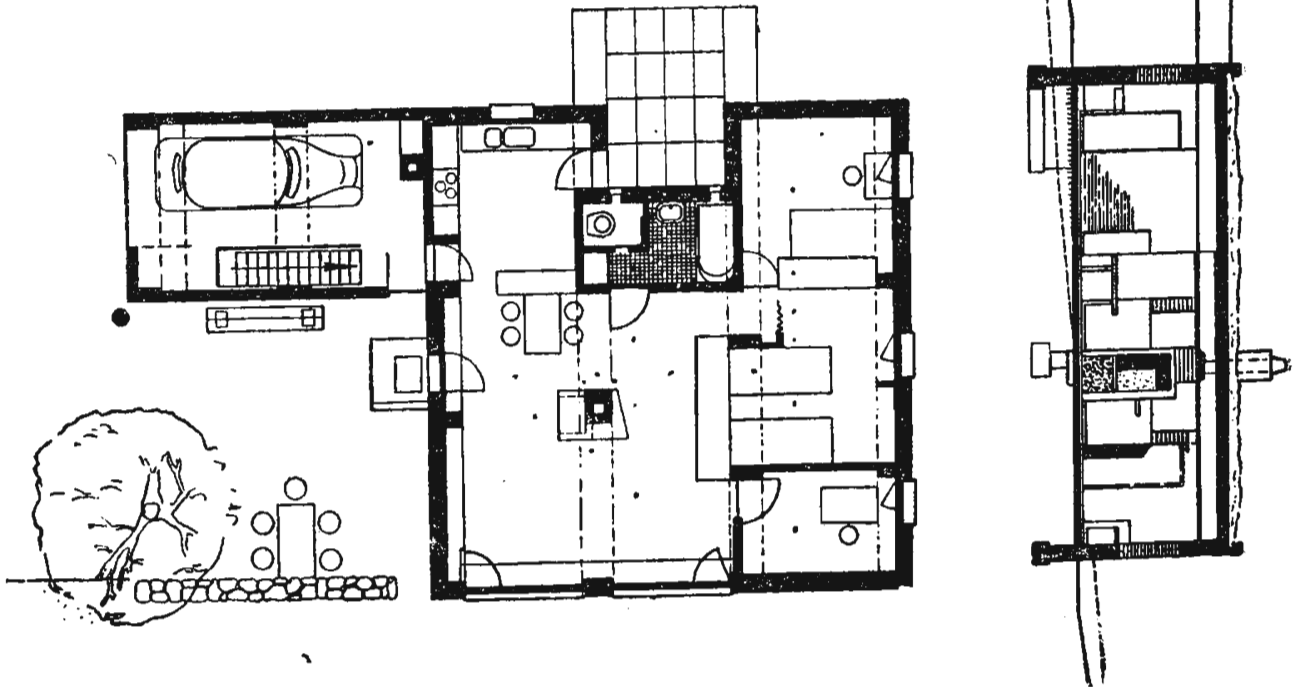
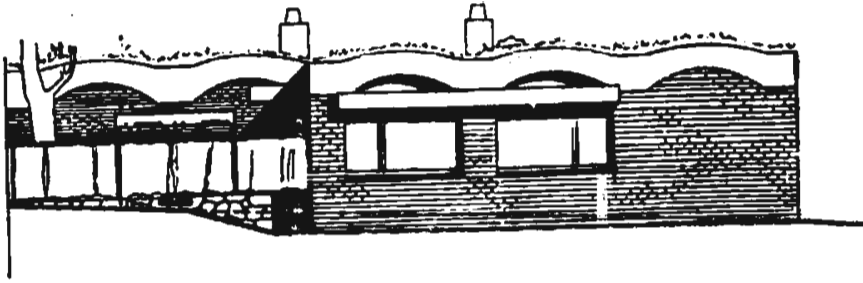
Перспектива, планы и разрез типовой ячейки



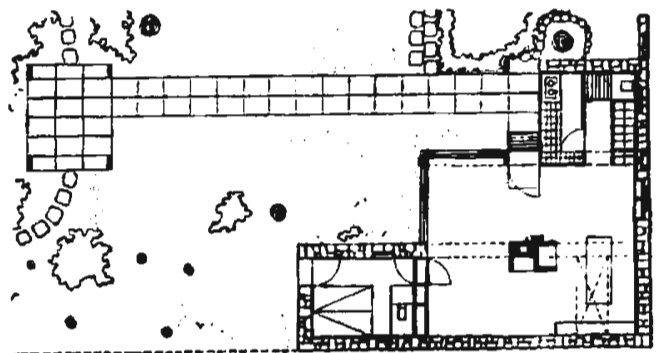
Ле Корбюзье. Отель «Рок э Роб». Кап-Мартэн (Франция), 1949 г. Проект. Фасад



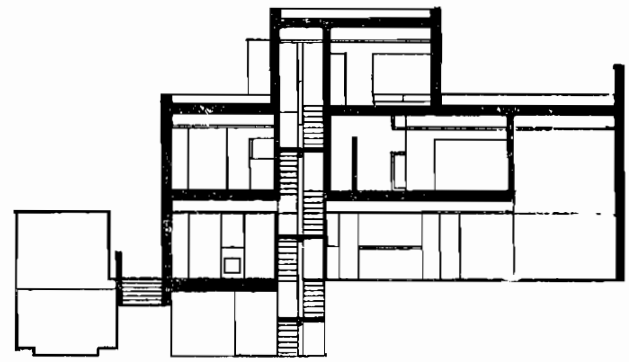
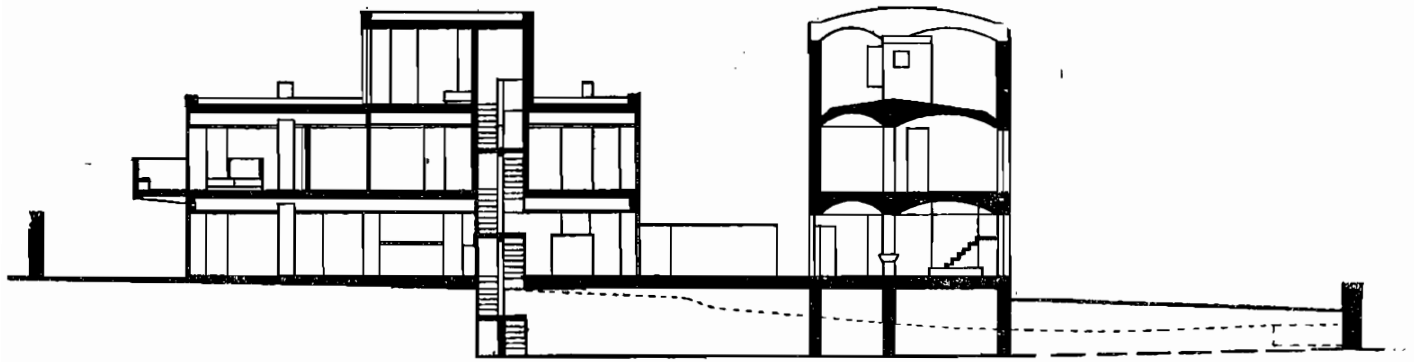
Разрез и типы квартир



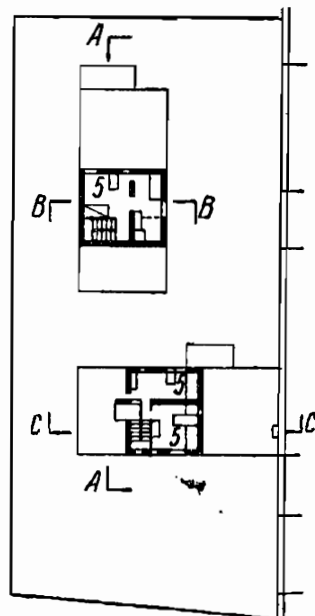
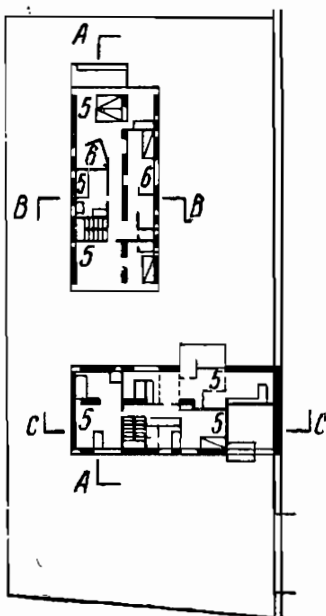
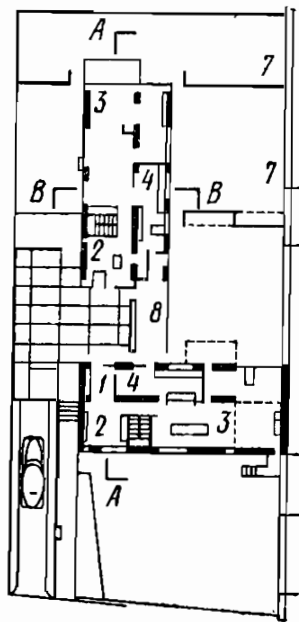
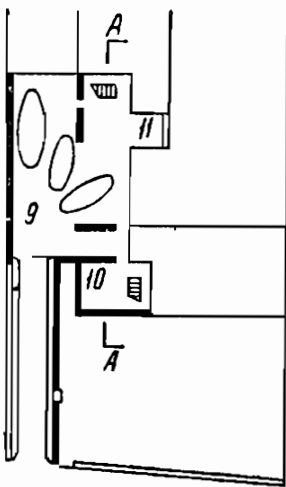
Ле Корбюзье. Дом Фуэтер. Озеро Констанс (Швейцария), 1950 г. Проект. Южный фасад, план и разрез.



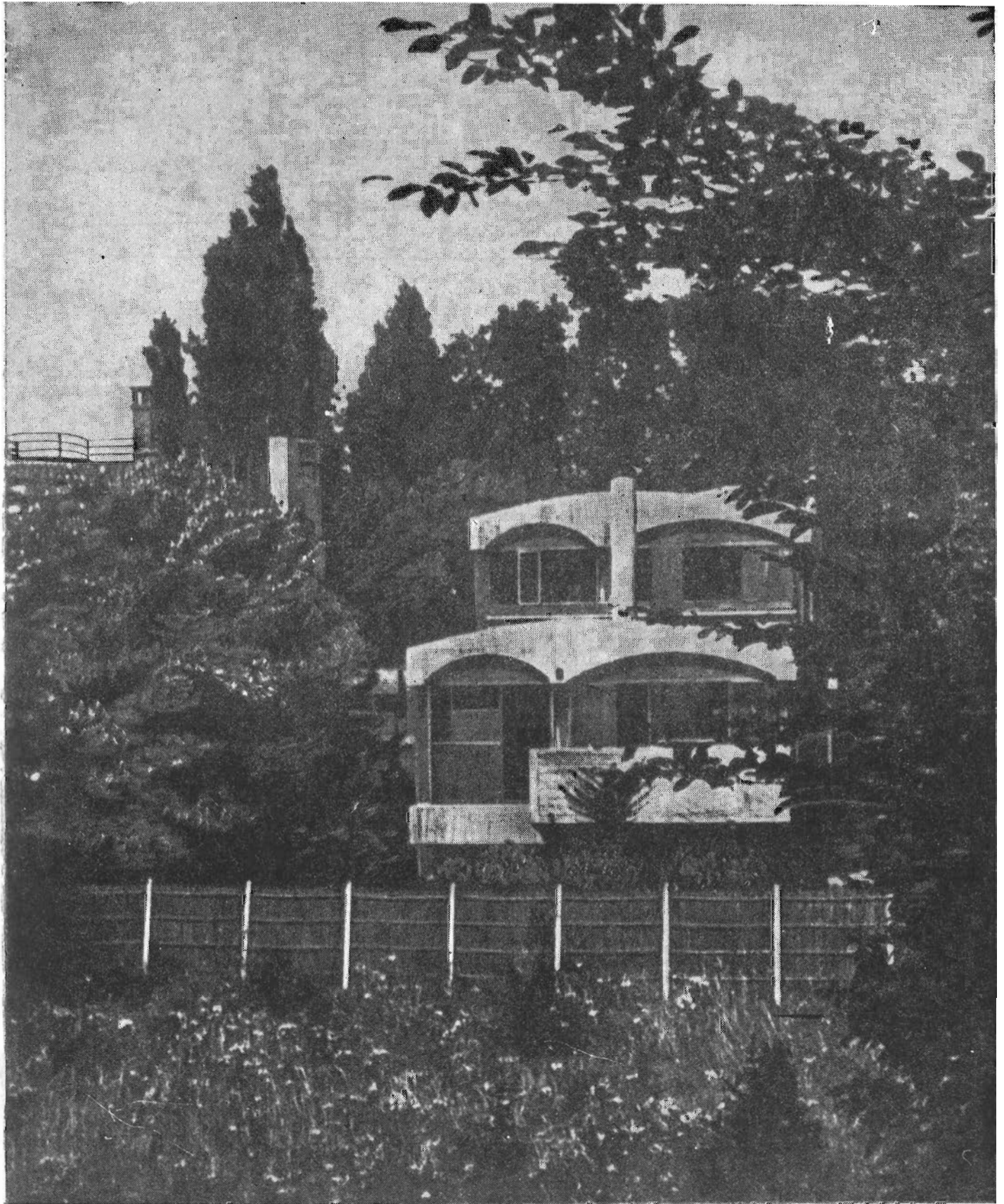
Ле Корбюзье. «Маленький дом для отдыха». Булонь-сюр-Сен. Париж (Франция), 1935 г. Интерьер и план.



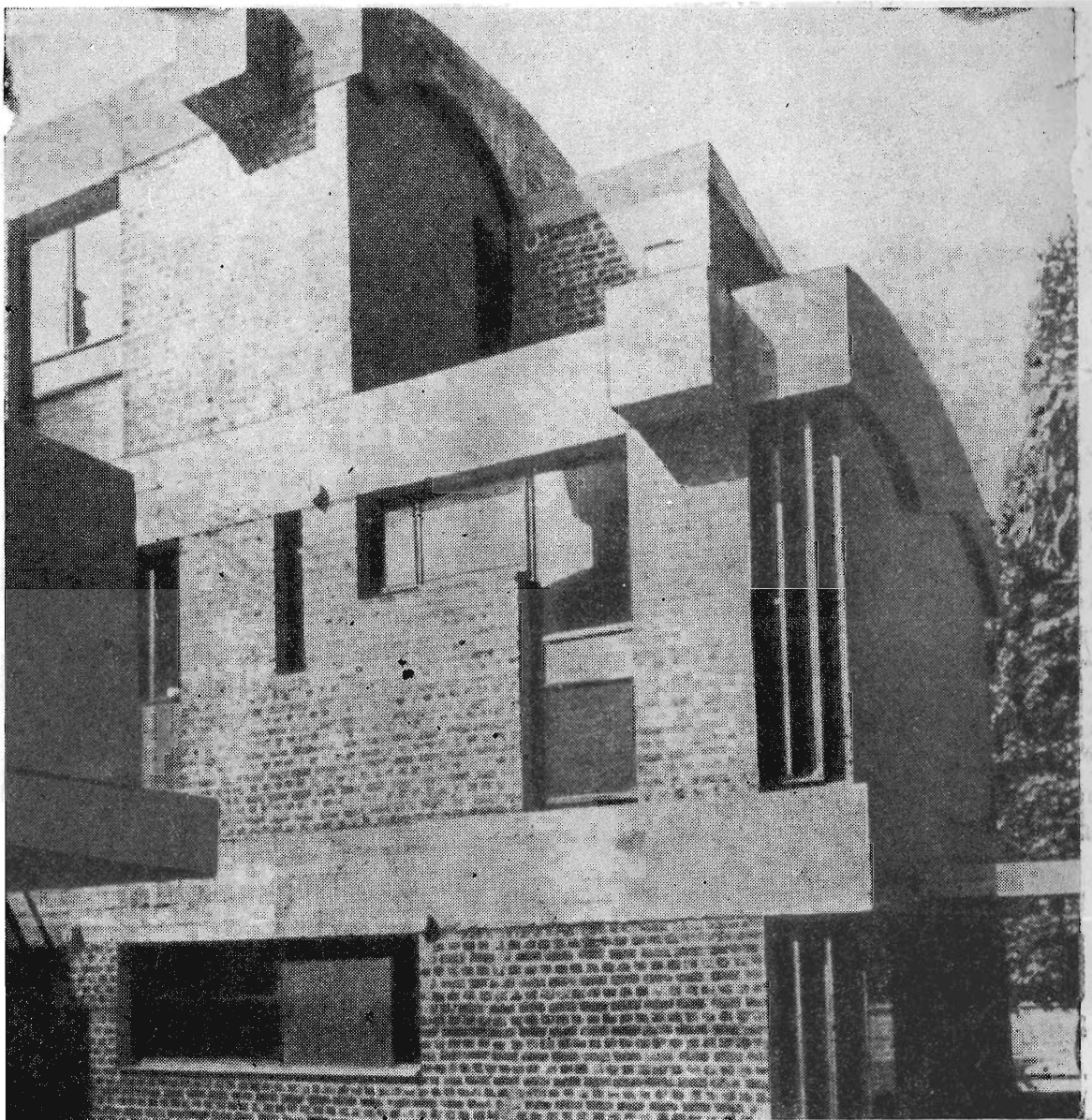
Ле Корбюзье. Дома Жауль. Нёи-сюр-Сен. Париж (Франция), 1956 г.
Разрезы



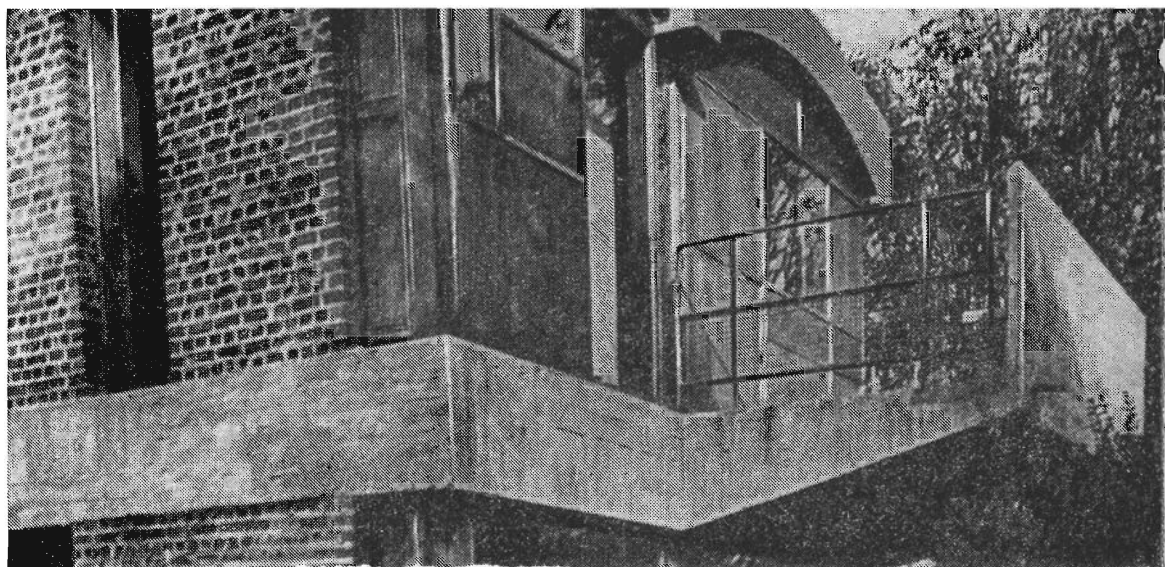
Планы подвала, первого, второго и третьего этажа
1 — вход; 2 — передняя; 3 — общая комната;
4 — кухня; 5 — спальня; 6 — ванная; 7 — сад;
8 — огород; 9 — гараж; 10, 11 — дворики

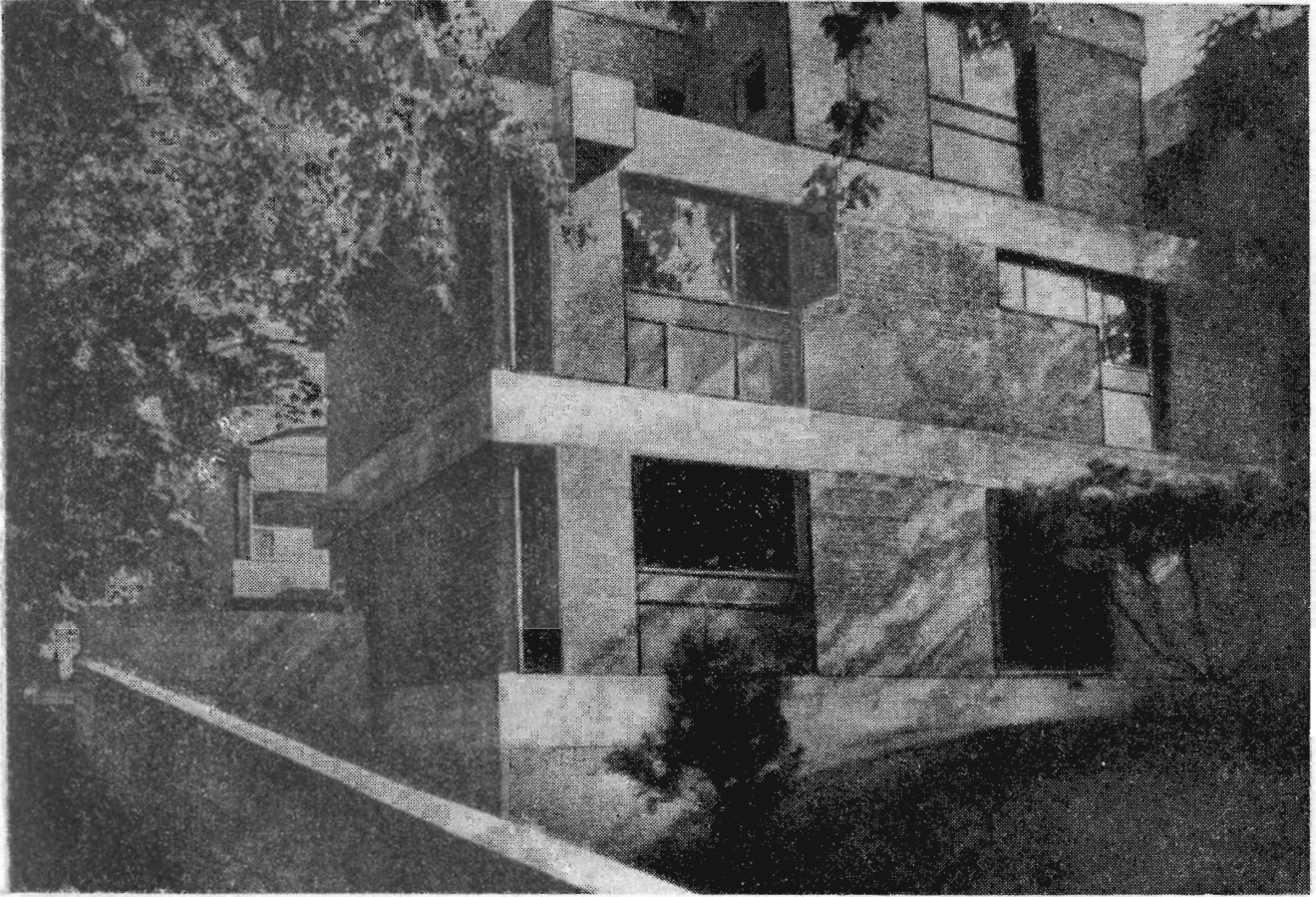


Дома Жаудь.
Задний фасад западного дома

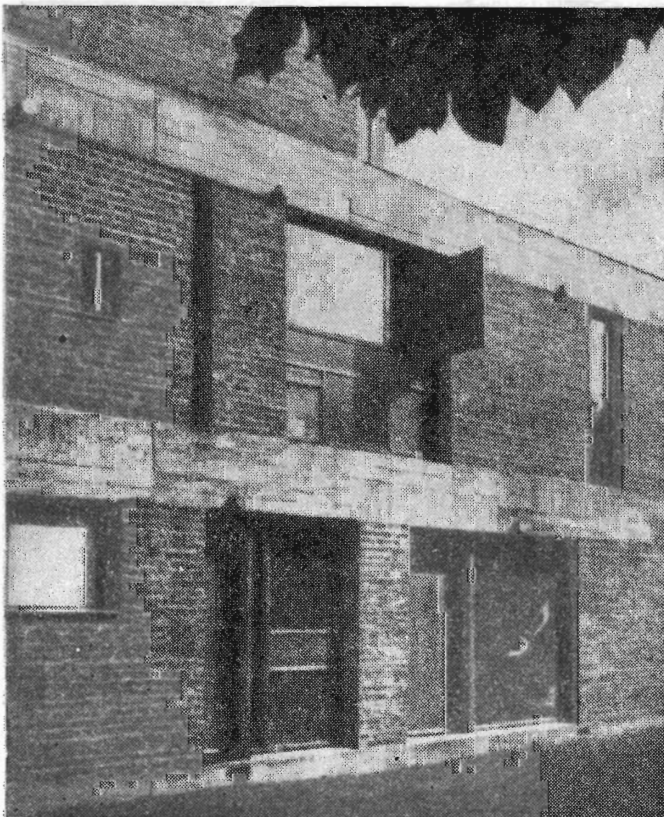


Детали решения угла

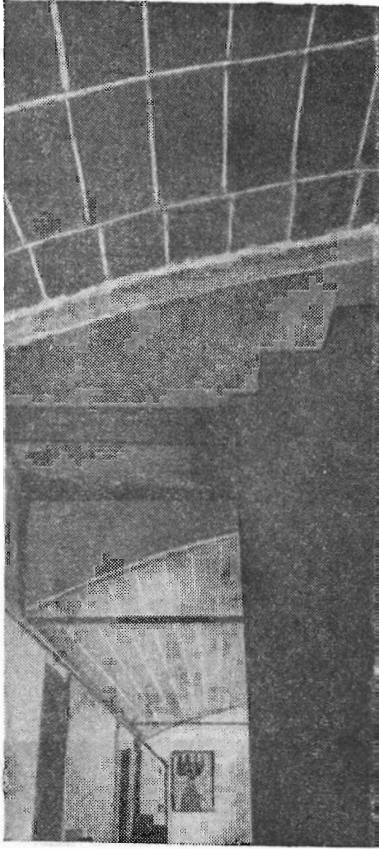




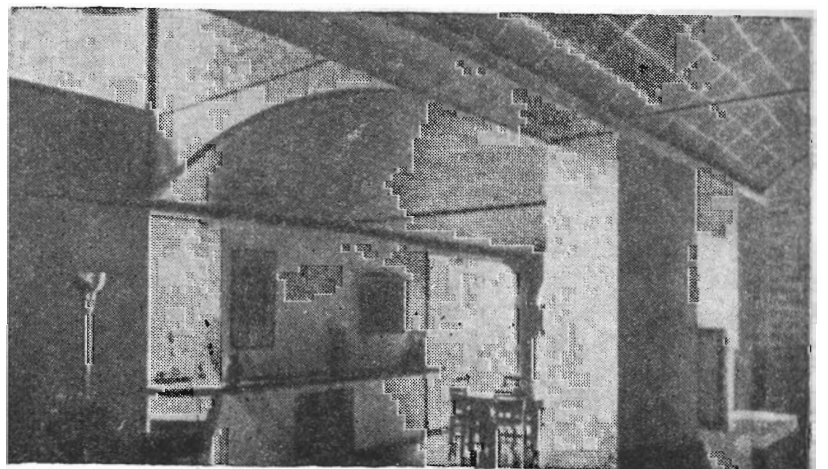
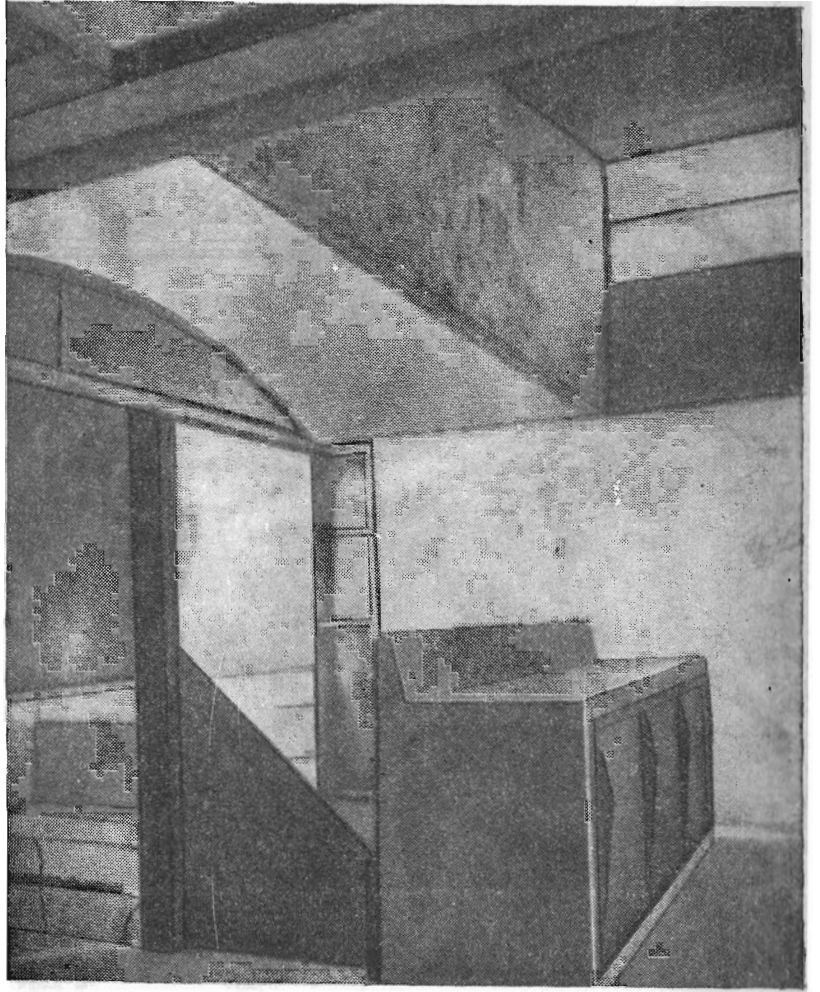
Дома Жауль. Вид с входного пандуса

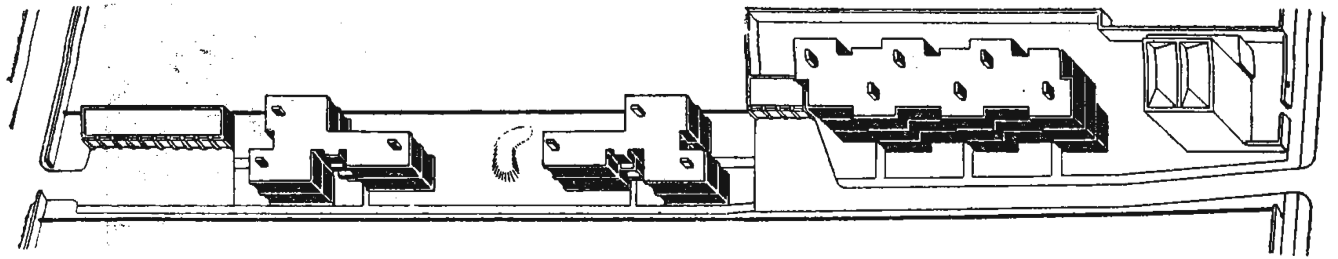


Боковая стена восточного дома

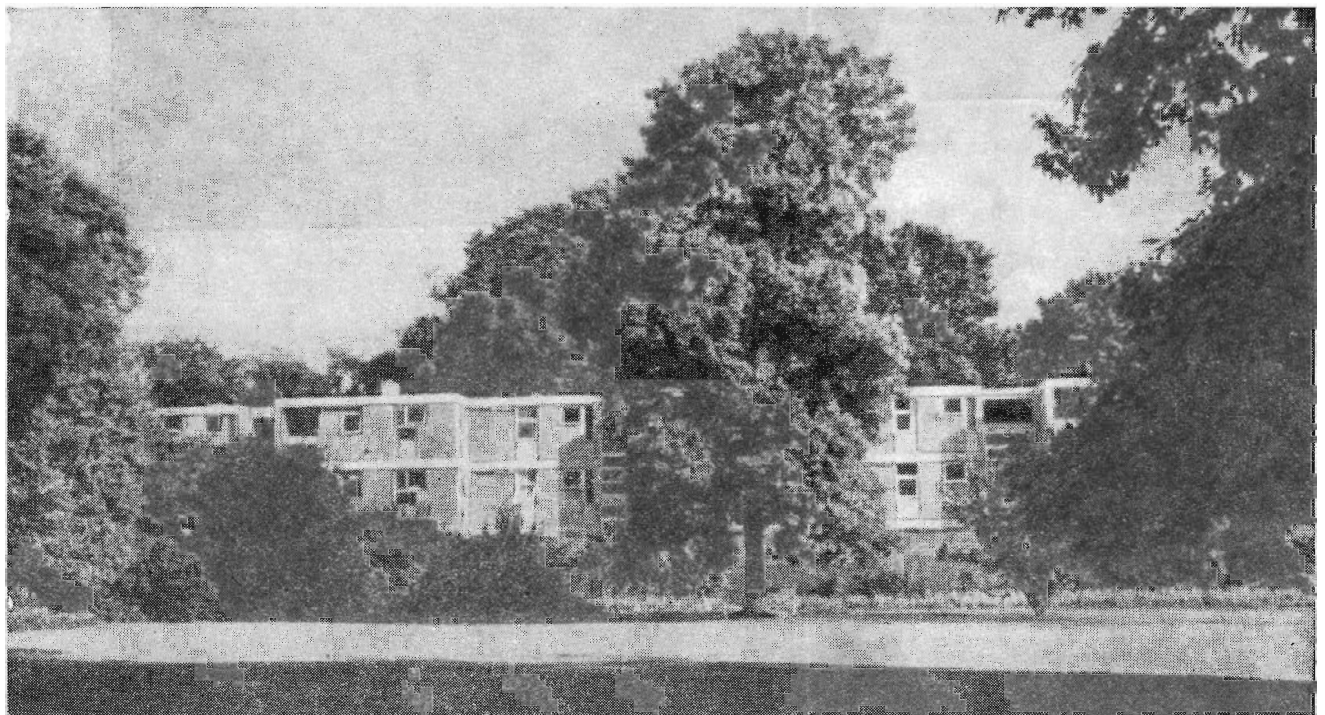


Интерьеры



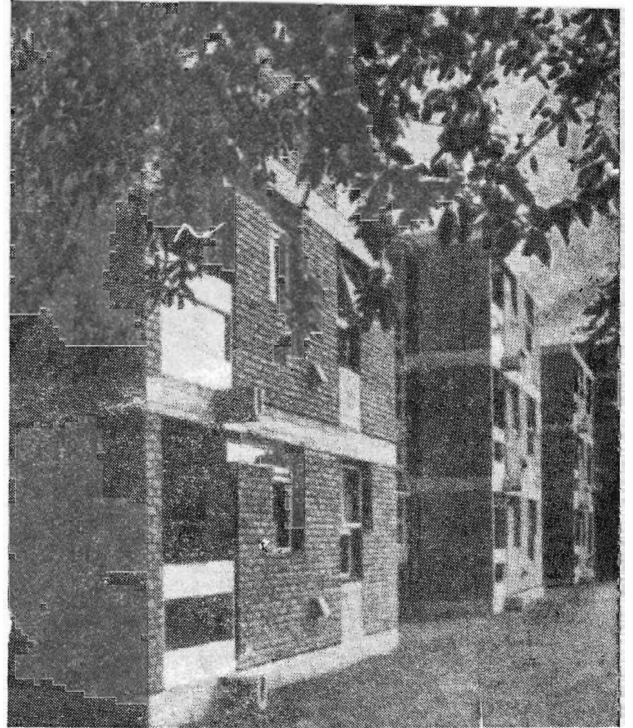


Джеймс Стерлинг и Джеймс Гоуэн. Застройка Хэм-Коммон. Лондон (Англия), 1958 г. Генплан

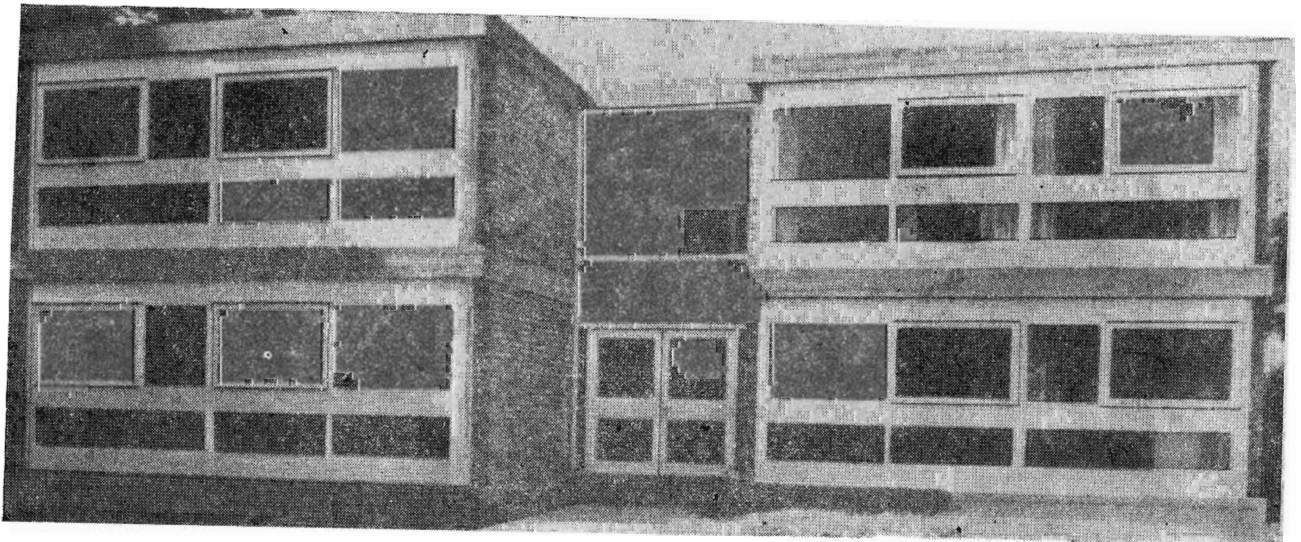


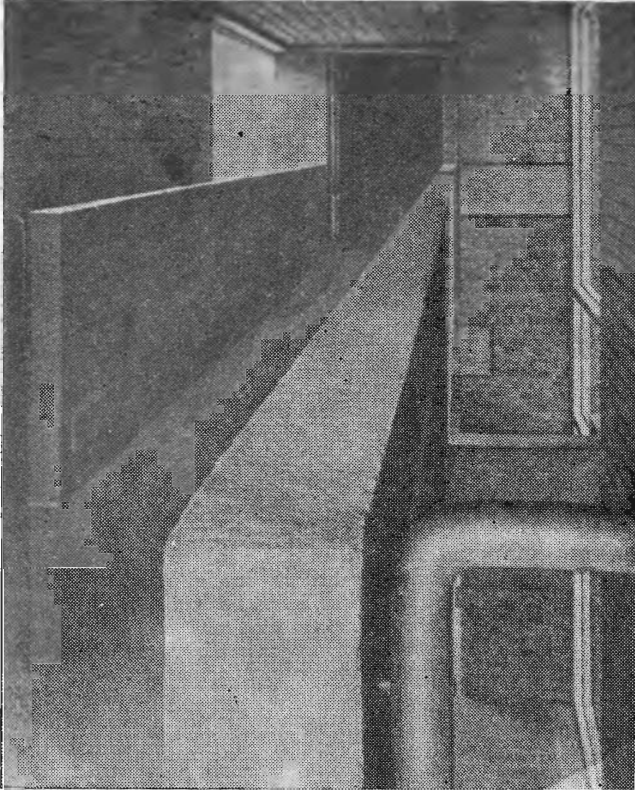
Общий вид трехэтажного блока

Дворовый фасад трехэтажного блока

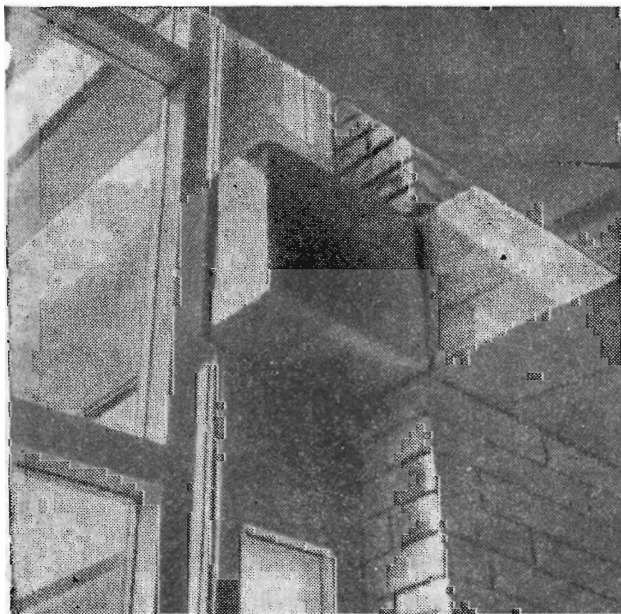


Фасад двухэтажного блока

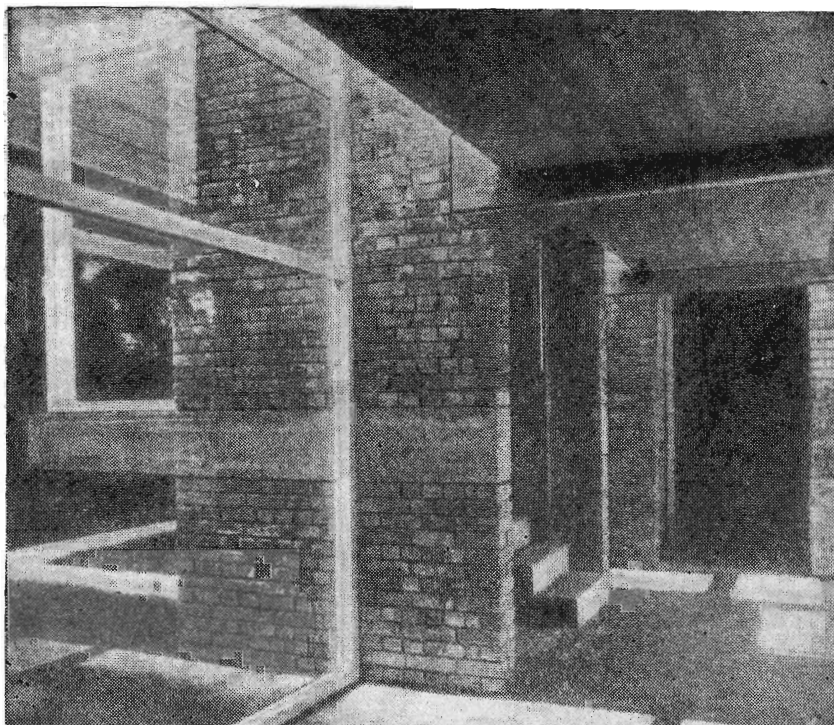




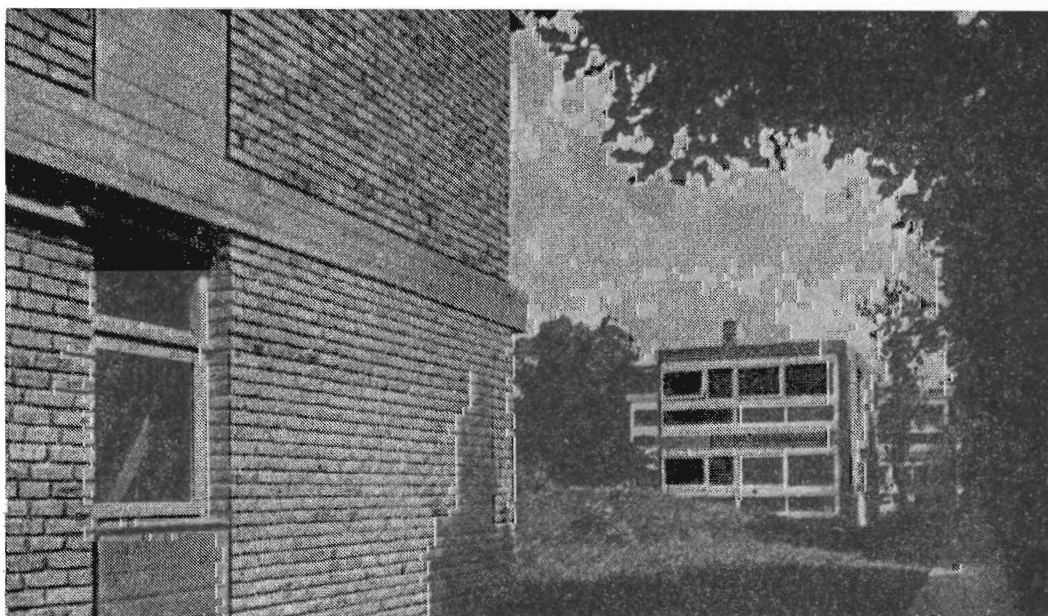
Застройка Хэм-Коммон
Переходный мостик на втором этаже двух-
этажного блока

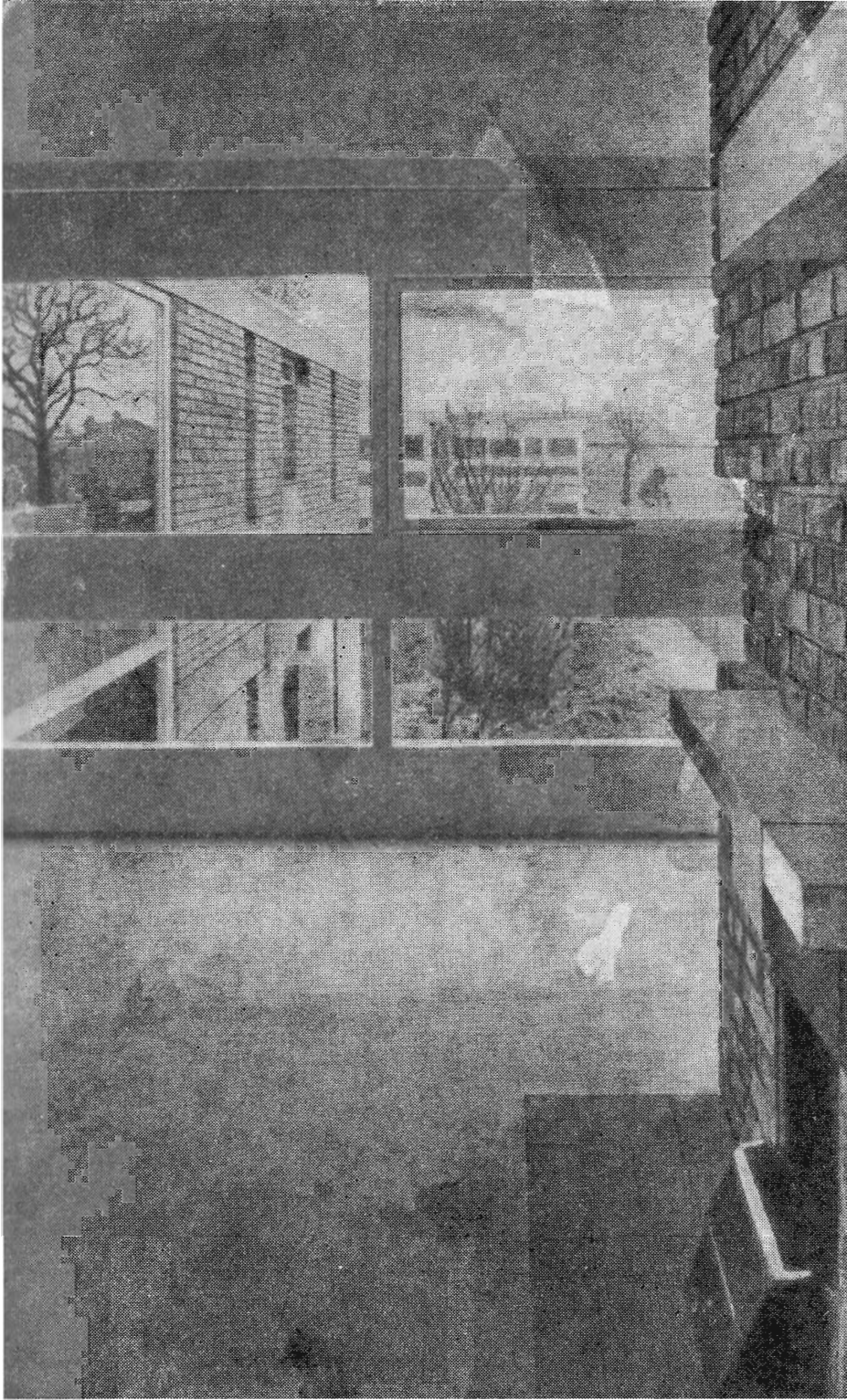


Детали остекления вестибюля



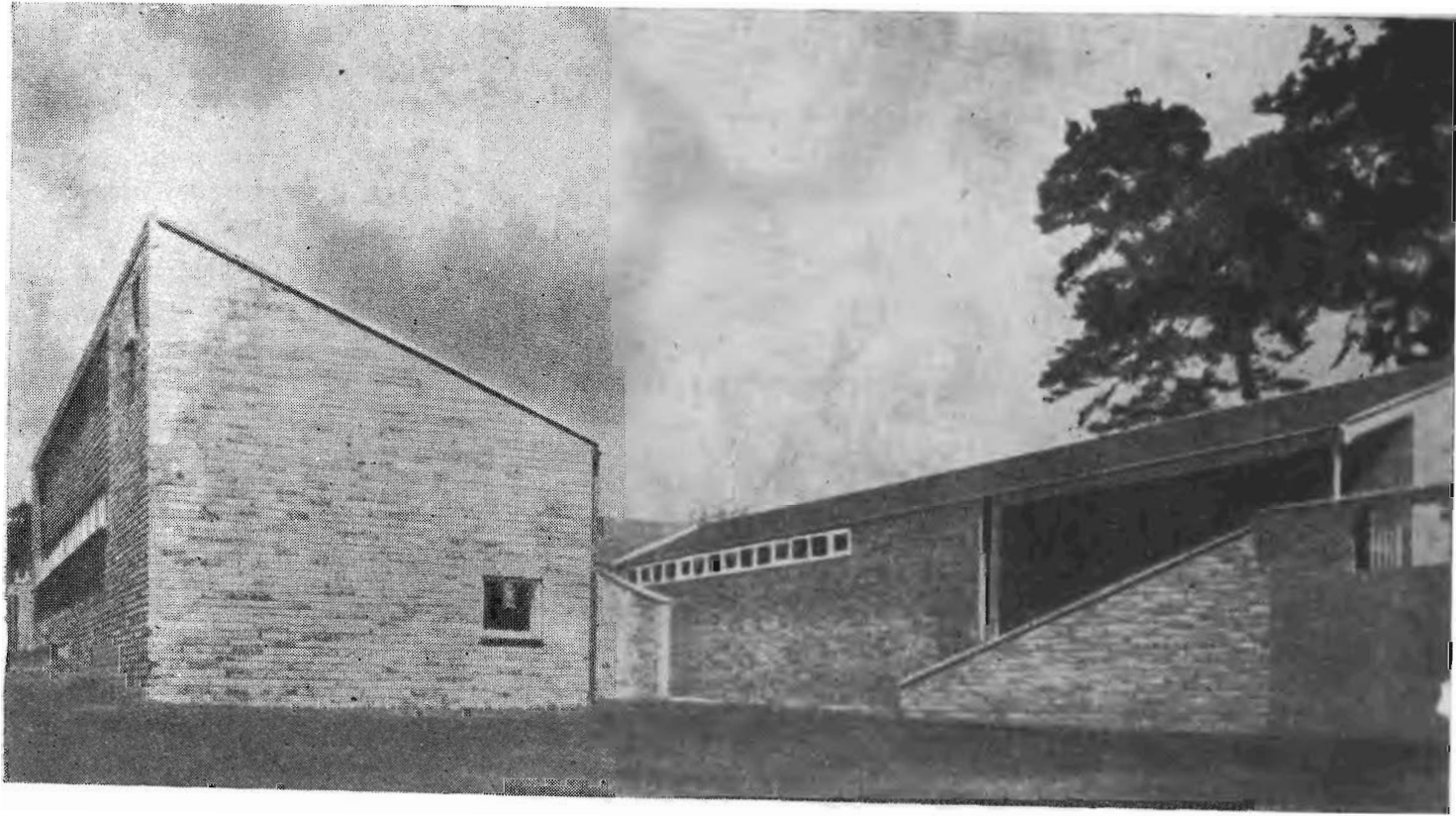
Вестибюль и внешний вид двухэтажных блоков



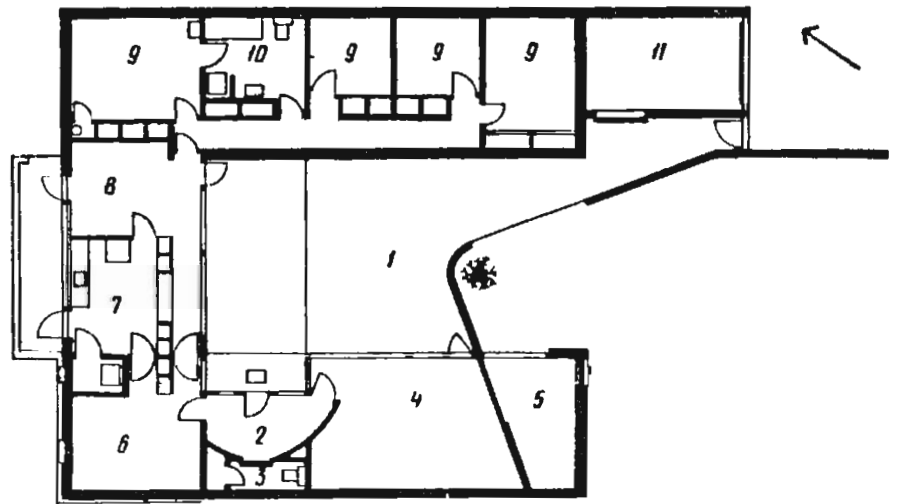


Застройка Хэм-Коммон.

Общая комната на втором этаже двухэтажного блока

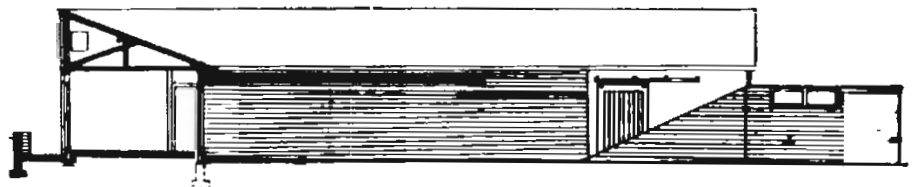


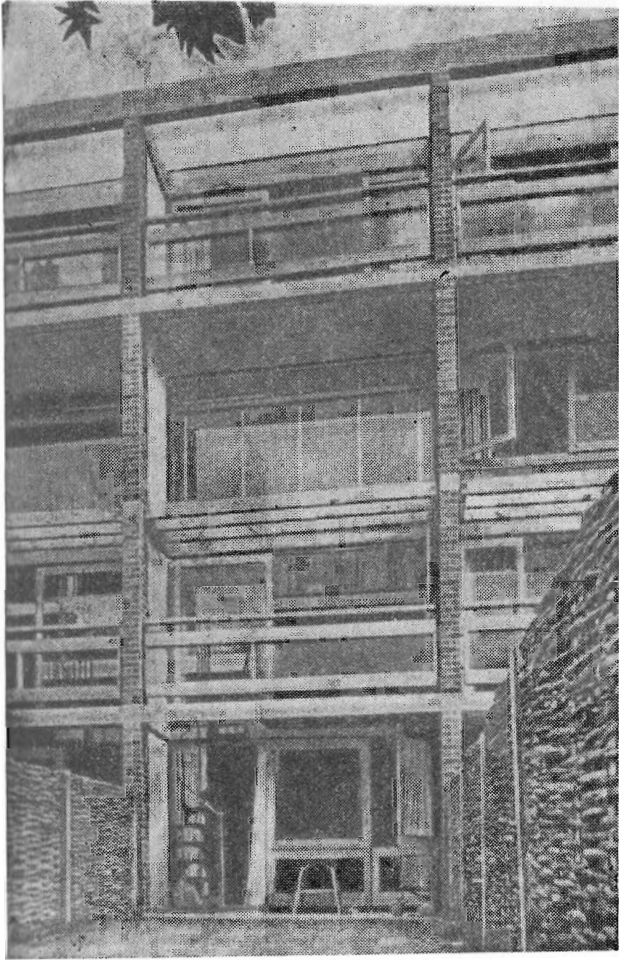
Джон Уолкер. Дом Литтлтон. Ар-кли. Хертфордшир (Англия), 1956 г. Вид со стороны входа



План и разрез по двору

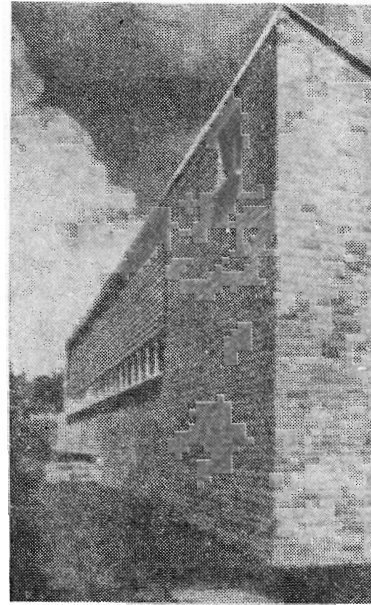
1 — хозяйственный двор; 2 — вход; 3 — туалет; 4 — общая комната; 5 — музыкальная комната; 6 — столовая; 7 — кухня; 8 — комната для игр; 9 — спальни; 10 — ванная; 11 — гараж



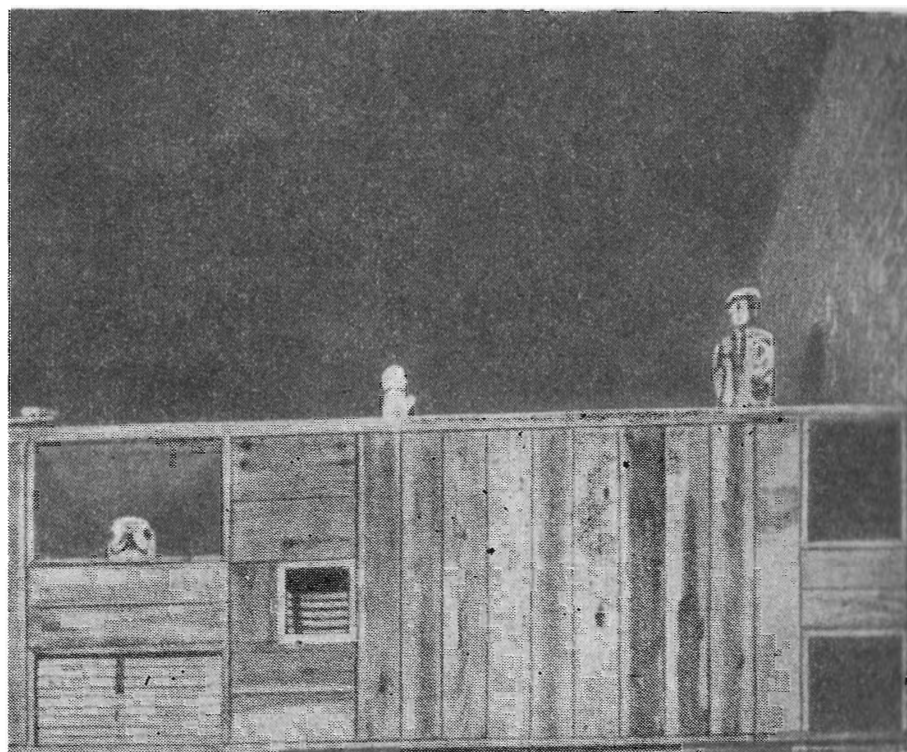


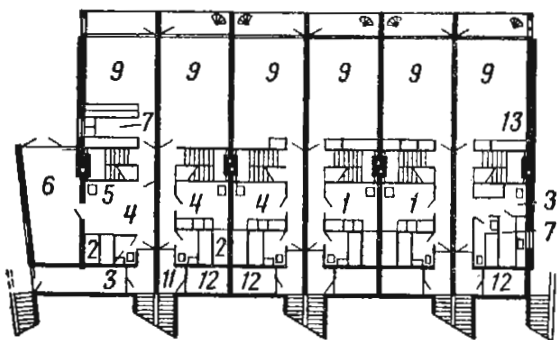
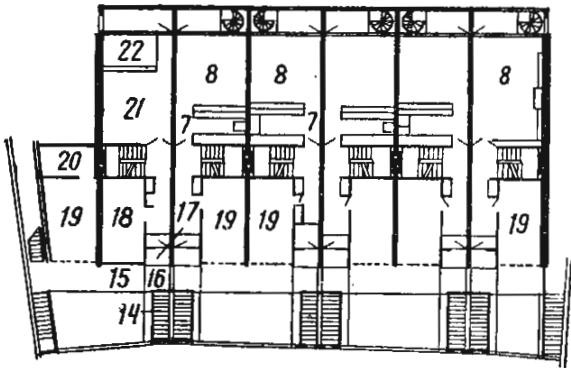
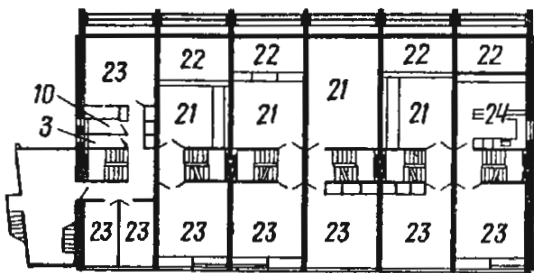
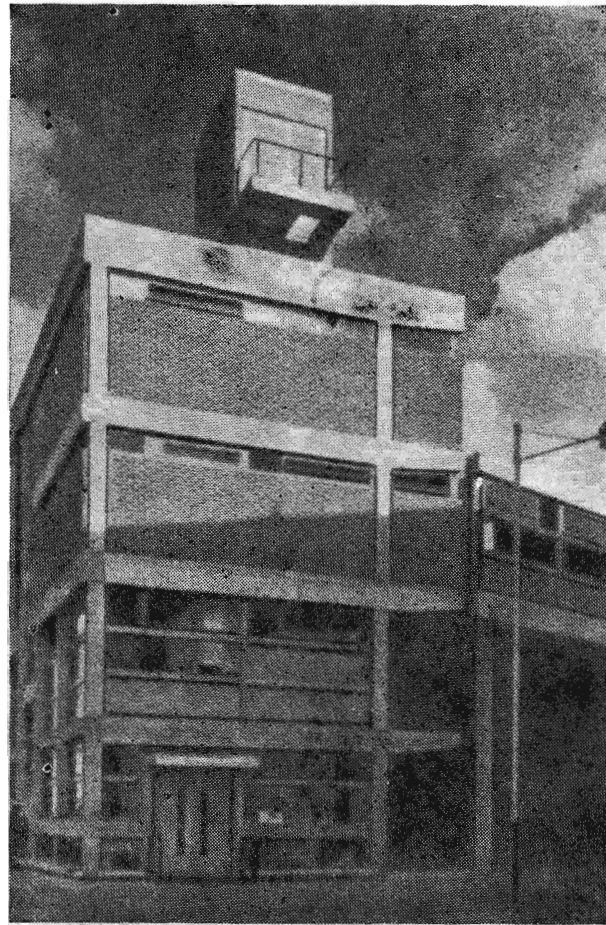
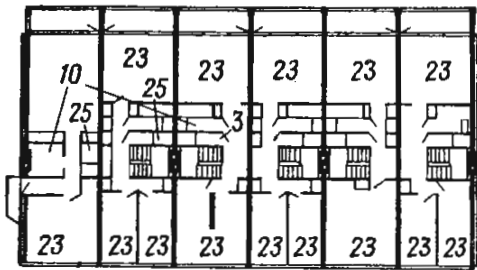
Террасные дома Хэмп-стэд.
Фасад со стороны парка

Дом Литлтон.
Вид на крыло общей жилой комнаты



Уильям Г. Хауэлл,
Джиллиан Хауэлл и
Стэнли Эйлис. Террасные
дома. Хэмпстэд. Лондон
(Англия), 1956 г. Бал-
кон (антресоль) над
жилой комнатой и кух-
ня

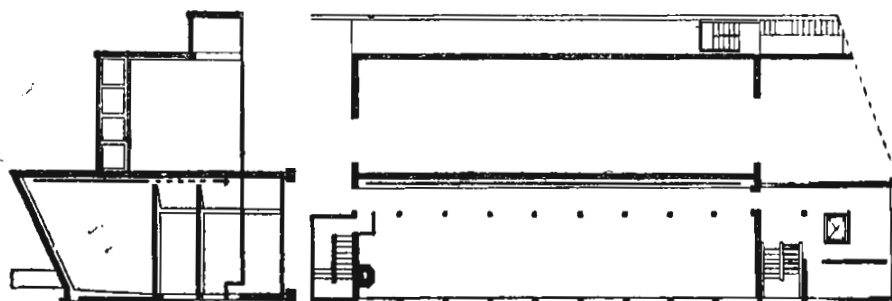
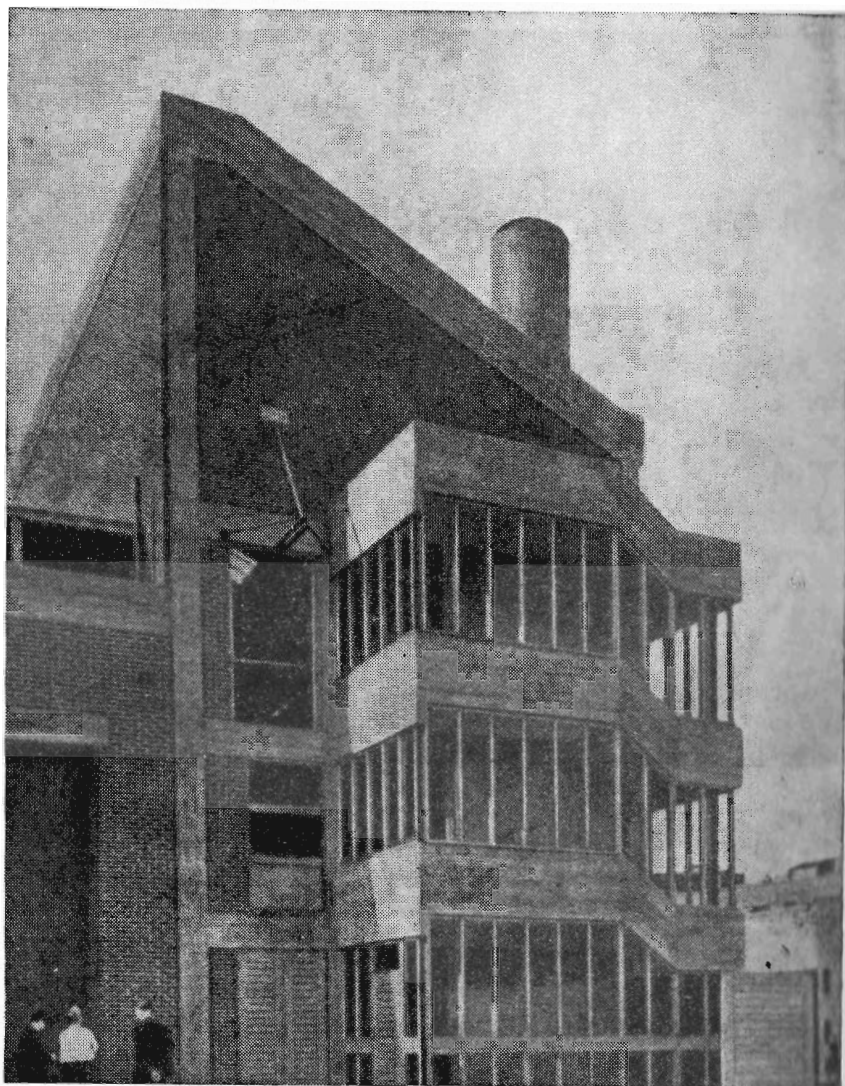




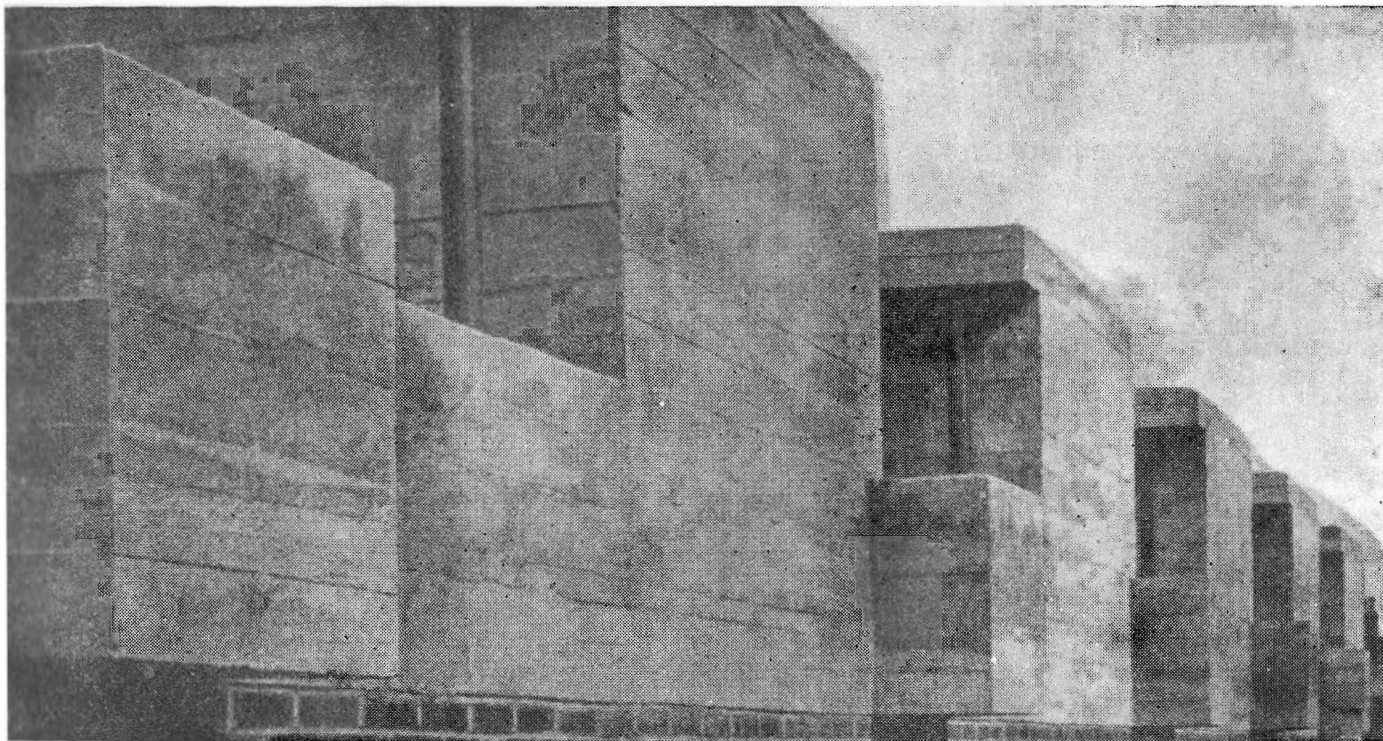
Террасные дома. Хэмпстед.
Планы третьего, второго, первого и подвального этажей.

1 — кладовая; 2 — хранение угля; 3 — туалет;
4 — кладовая; 5 — котельная; 6 — студия; 7 —
кухня; 8 — общая комната; 9 — комната для
гостей; 10 — ванная; 11 — открытое простран-
ство; 12 — мусорный бункер и помещение для
велосипедов; 13 — стояки отопления; 14 —
лестница вниз; 15 — люки для загрузки угля;
16 — перголы над открытым пространством;
17 — входной портик; 18 — кабинет; 19 — га-
раж; 20 — оранжерея; 21 — гостиная; 22 —
второй свет общей комнаты; 23 — спальня;
24 — кухня-столовая; 25 — водяная цистерна

Лайонс, Израэль и Эллис. Мастерские театра «Олд Вик». Лондон (Англия), 1958 г. Лестничная клетка
Фасад со стороны входа



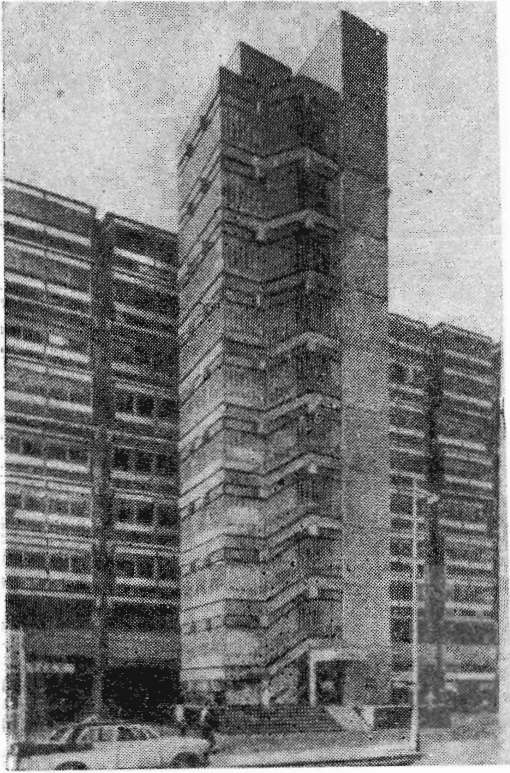
Разрез и план на уровне живописных мастерских.



Мастерские театра «Олд Вик».
Деталь крыши

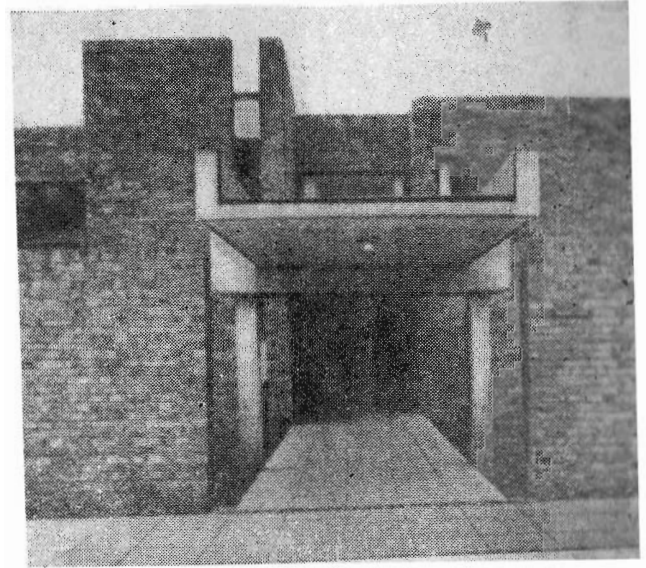


Йорк, Розенберг и Мэрдалл. Аэропорт.
Гэйтвик (Англия), 1957 г. Контрольная
башня

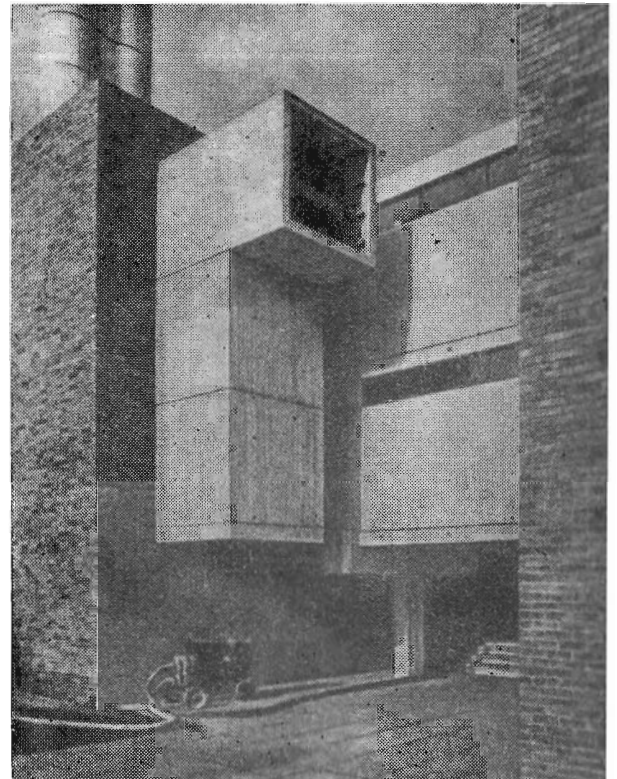


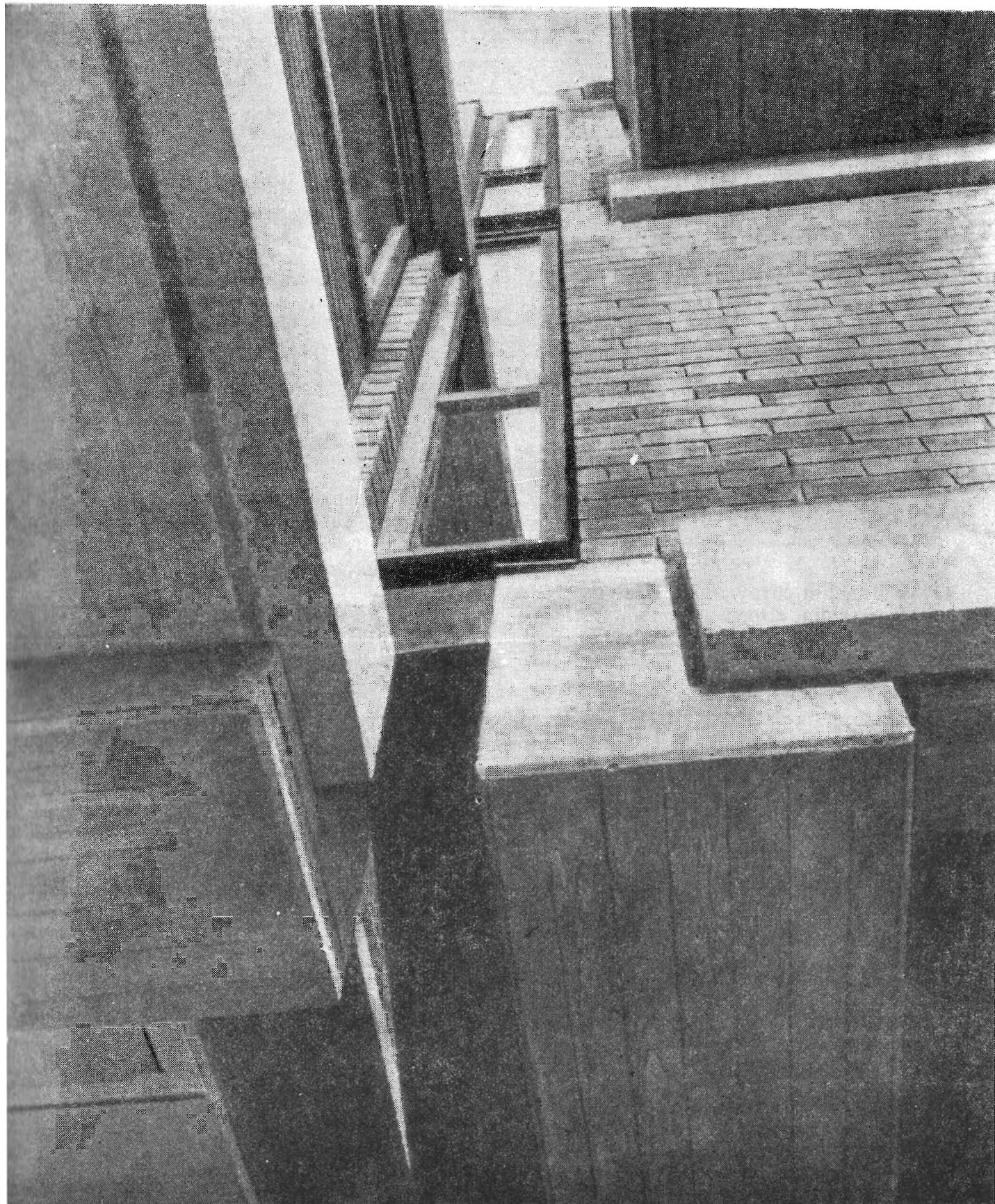
Оуэн Ладер и сотрудники. Здание компании «Эрос». Лондон (Англия), 1963 г. Лестничная башня и вход

Котельная

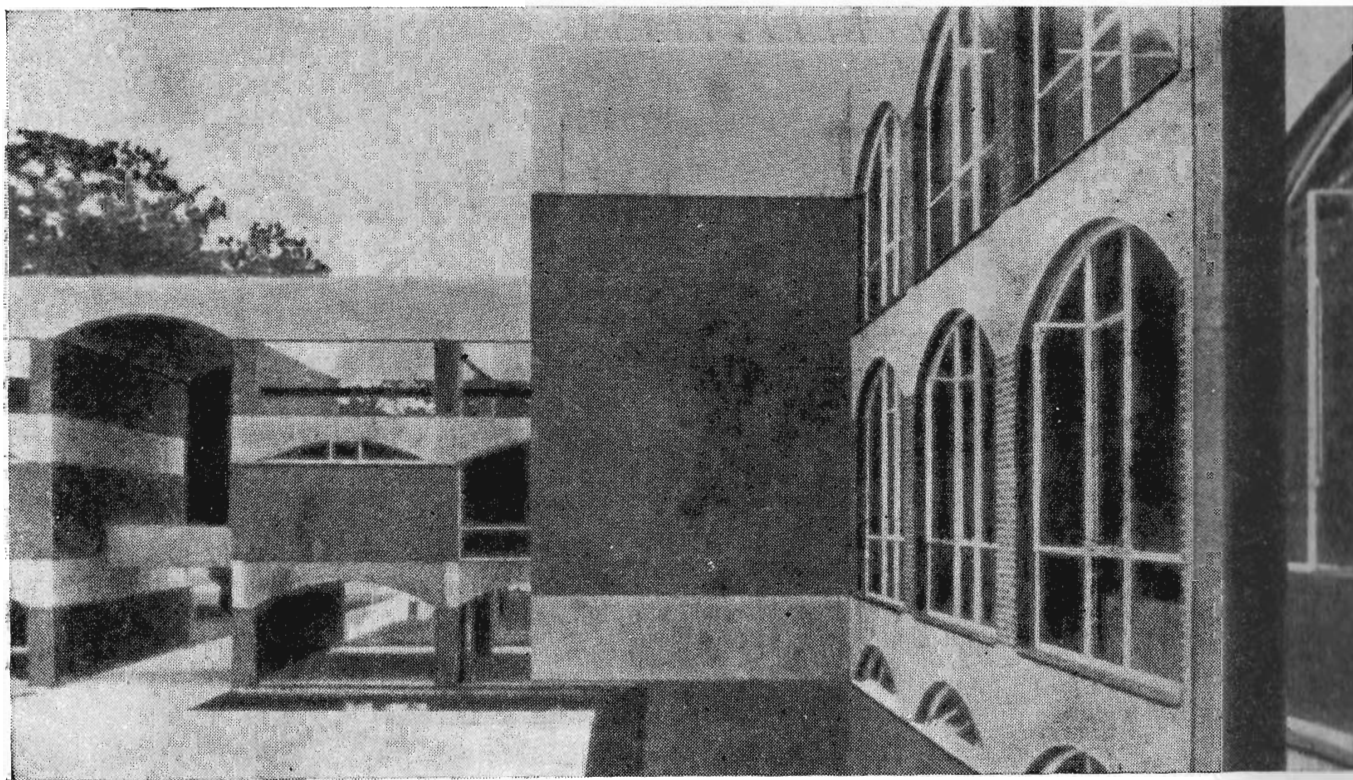


Шеппёрд, Робсон и сотрудники. Черчилл-Колледж. Кембридж (Англия), 1964 г. Вход в дом преподавателя

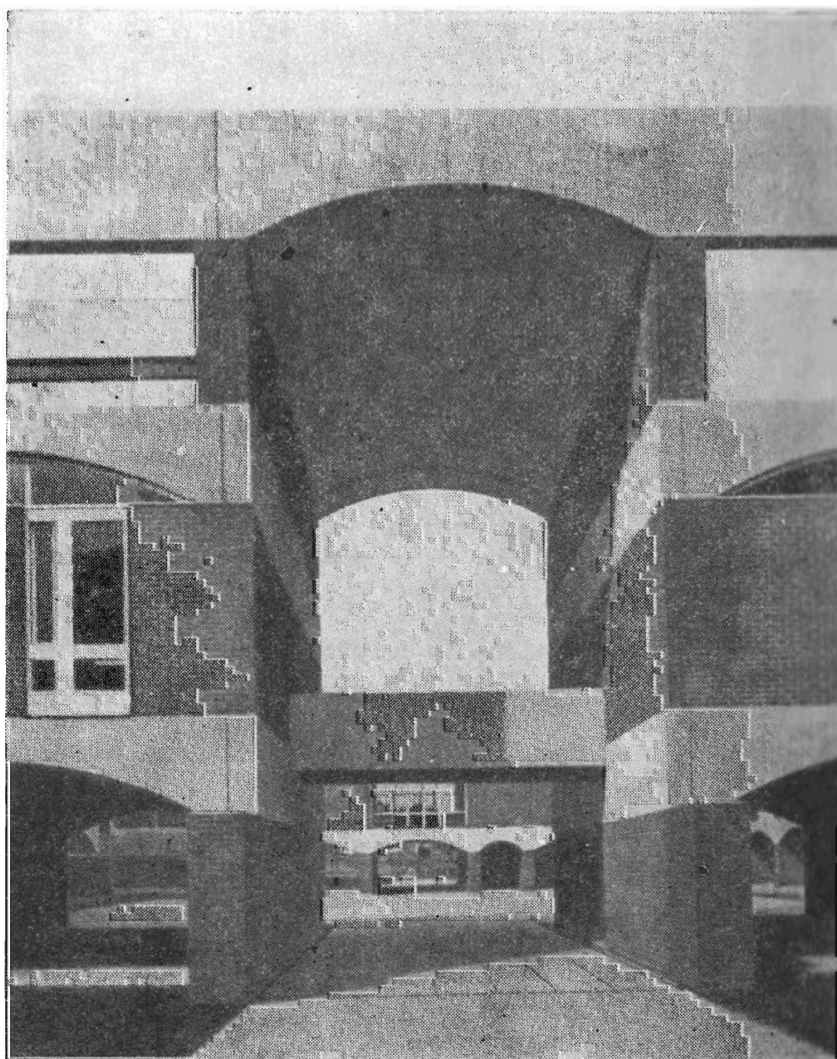




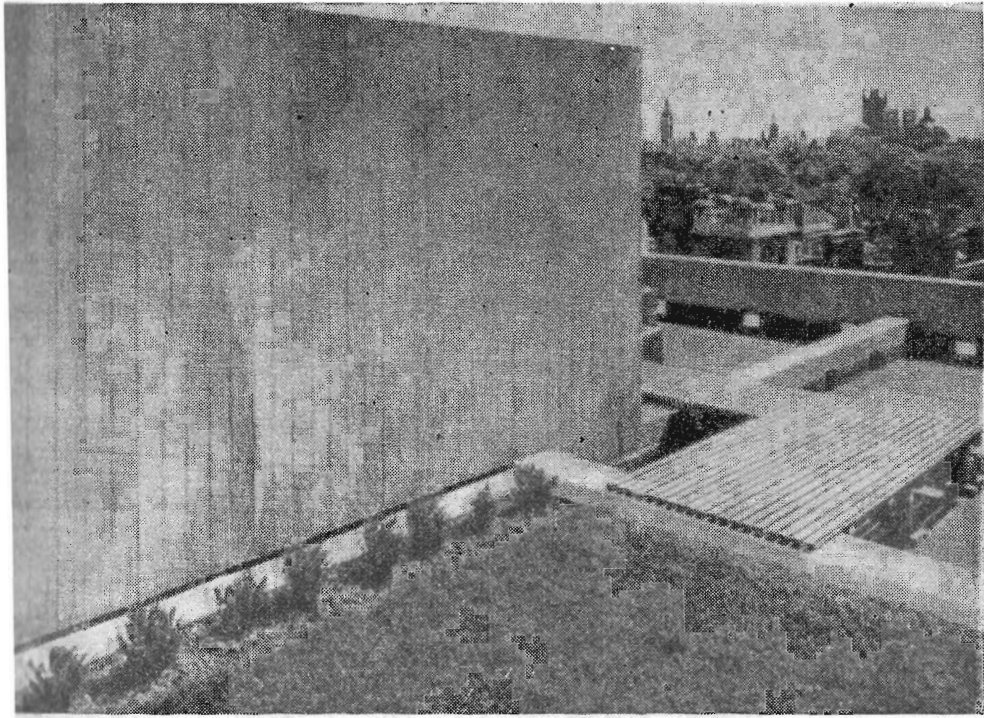
Їрчилл-Колледж
Деталь угла во дворе жилого дома



Бэзил Спенс и сотрудники.
Университет графства Сас-
секс. Брайтон (Англия),
1962—1963 гг. Передний
двор



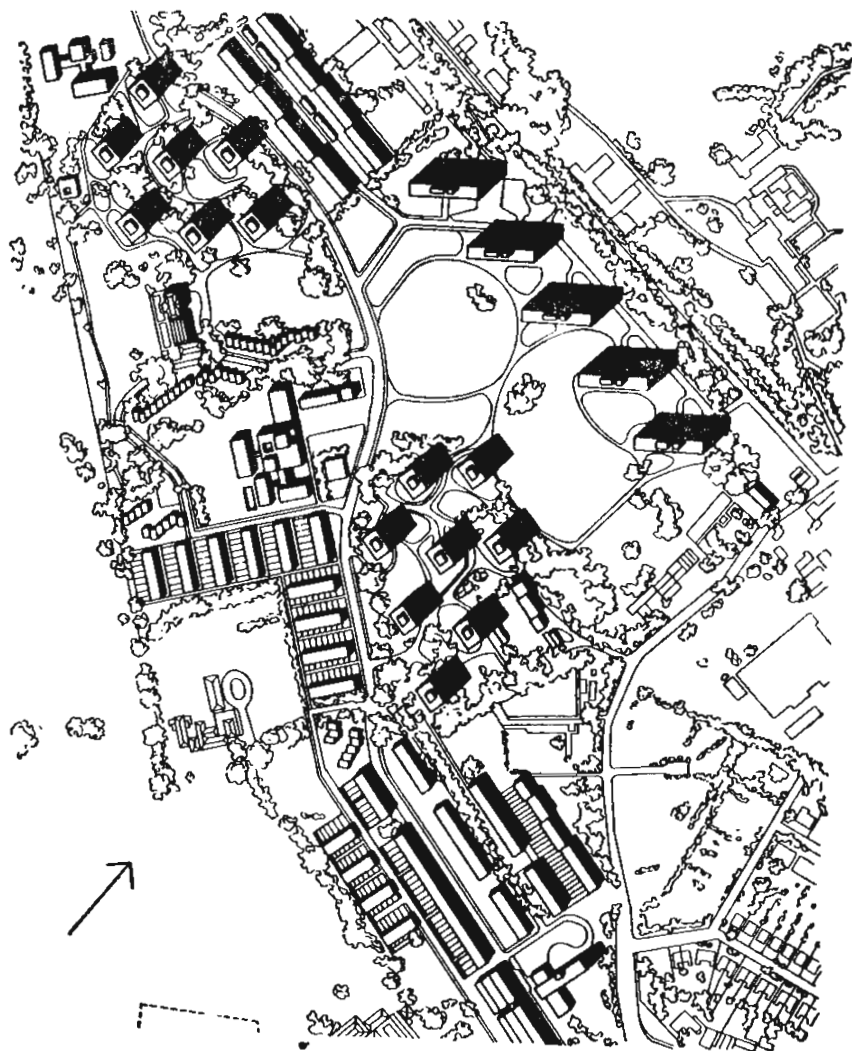
Анфилада арок на оси
входа



Денис Лэрдан и
сотрудники. Жилой
дом на площади
Сент-Джеймс. Лон-
дон (Англия),
1961 г. Стена над-
кровельного строе-
ния

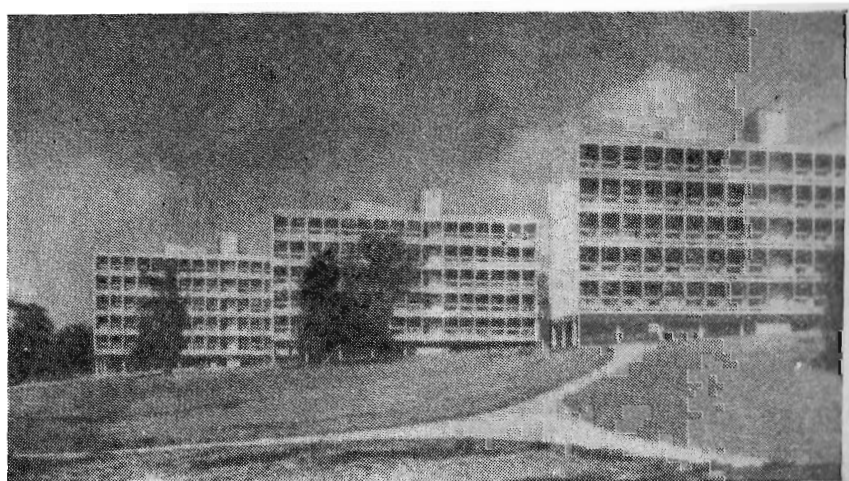


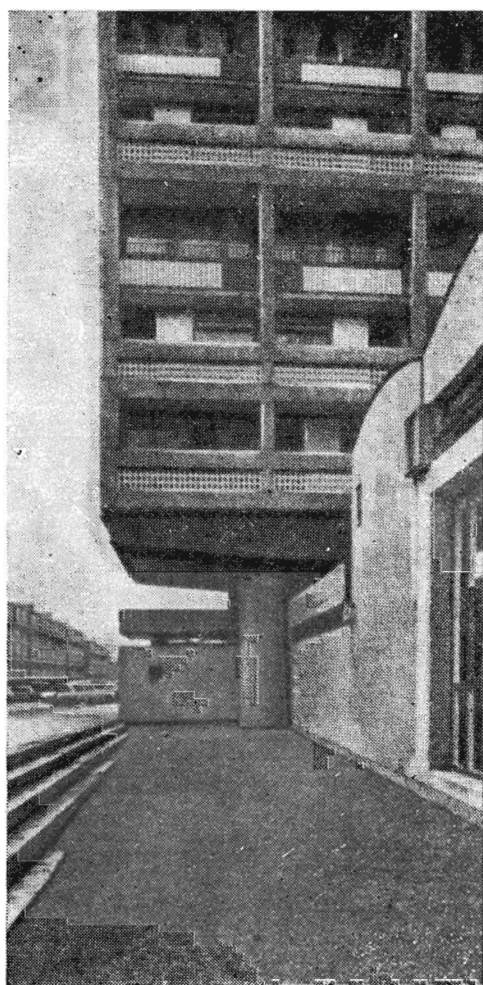
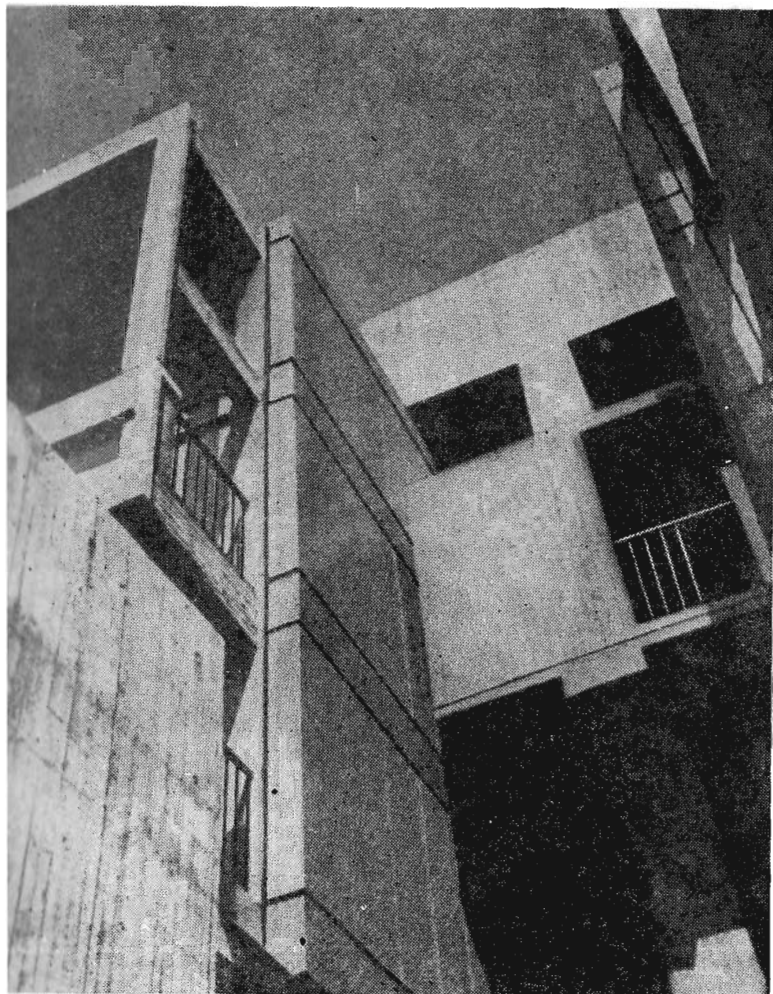
Питер Моро. Ме-
бельный магазин
«Хилл». Лондон
(Англия), 1963 г.
Демонстрацион-
ный зал



Архитектурное управление
Совета Лондонского граф-
ства. Отдел жилищного
строительства. Жилая за-
стройка Роэмптон. Лондон
(Англия), 1959 г. Генплан.

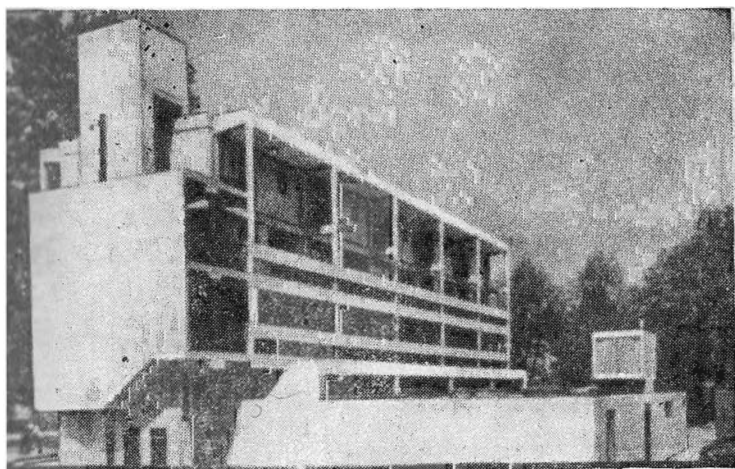
Вид 10-этажных домов с
центральной площадки



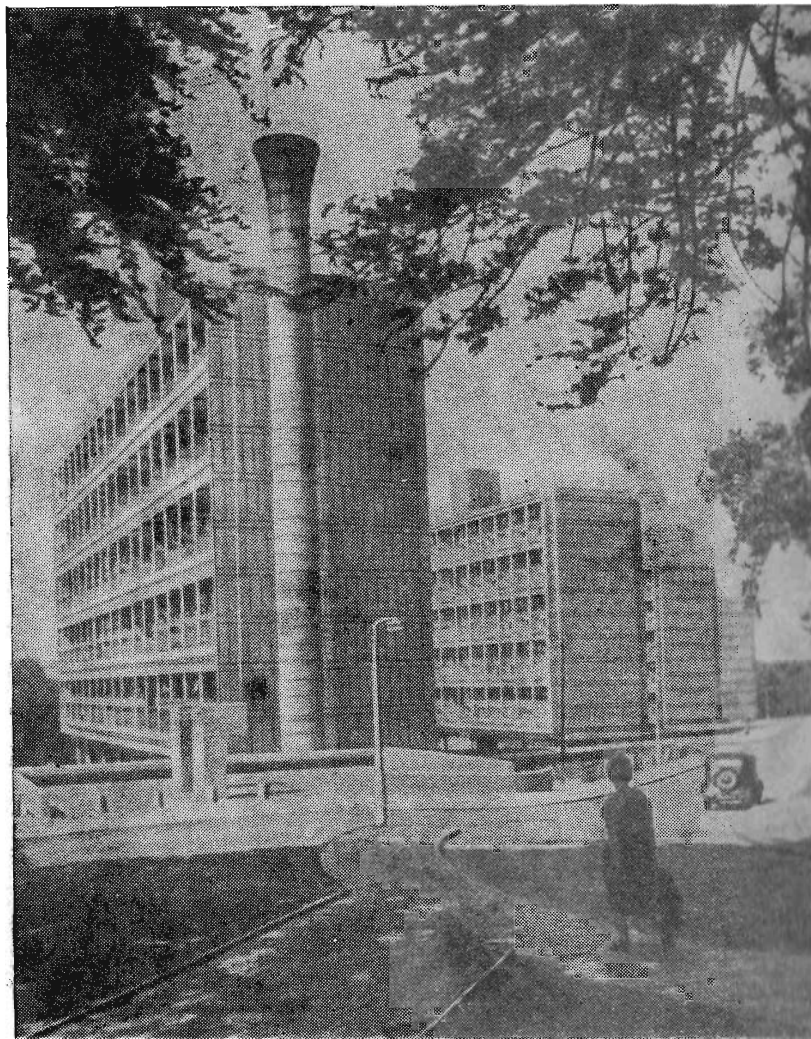


ная застройка Роэмптон.
ль лестничного мостика и торцовая лестница ма-
нного блока

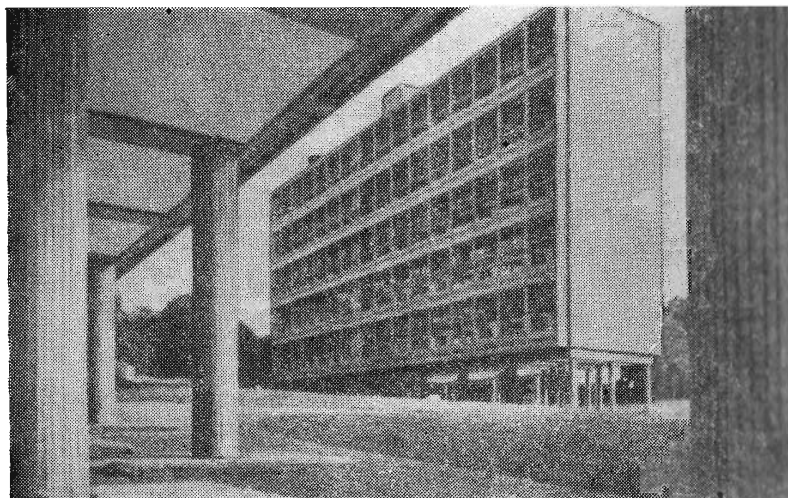
Здание общественного обслу-
живания под одним из жилых
домов

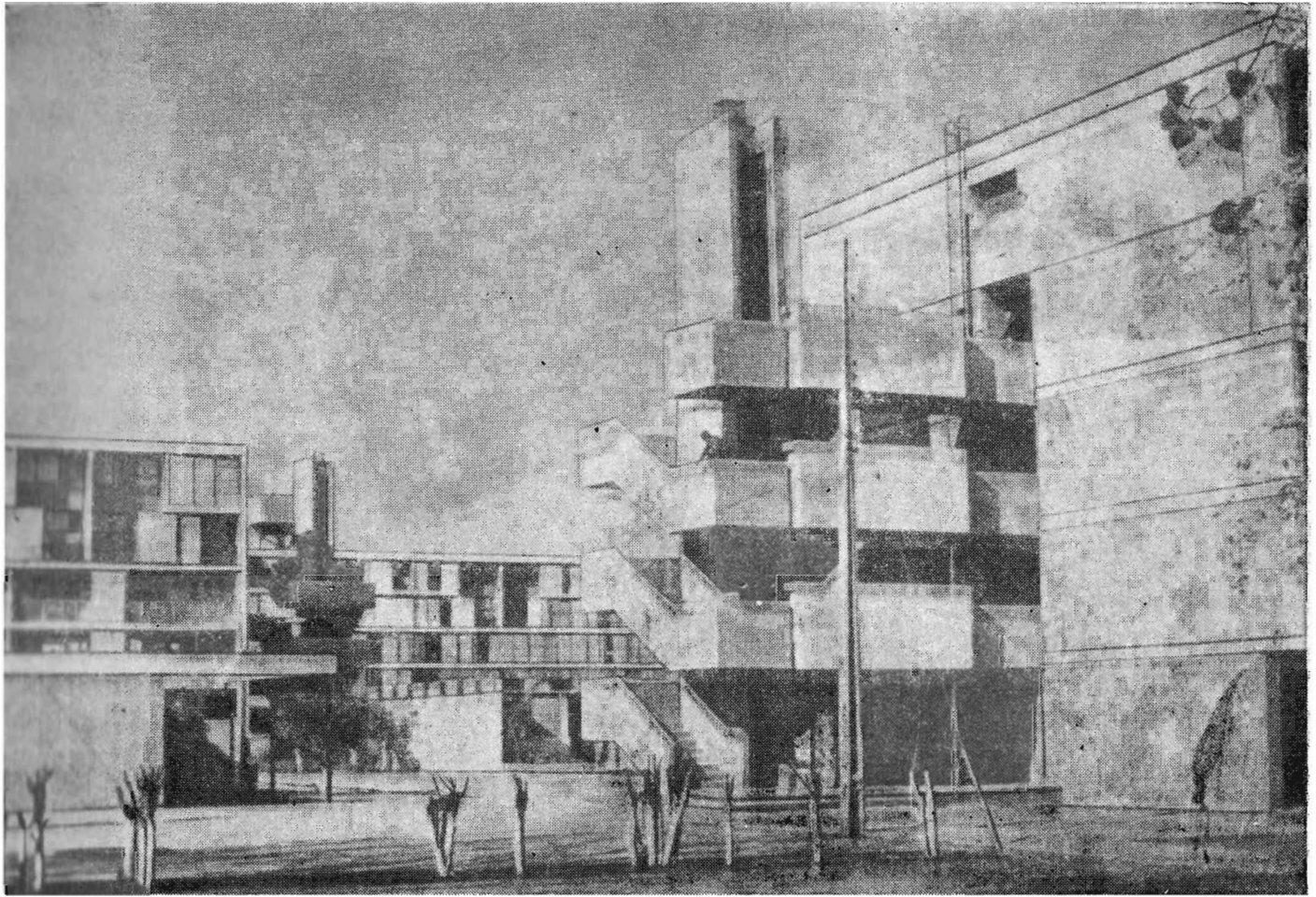


Торцы зданий

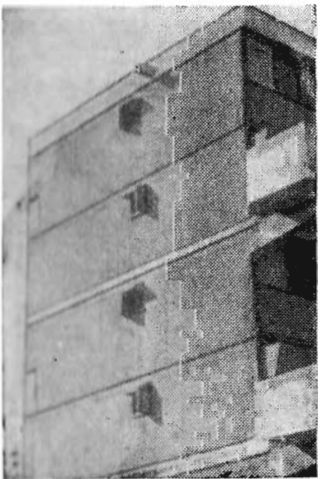


Столбы и пространство под зданием

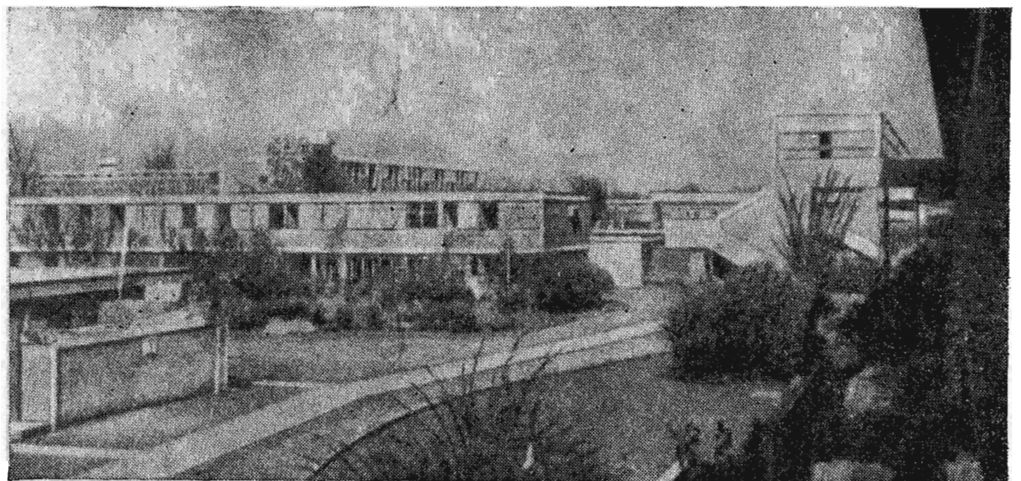




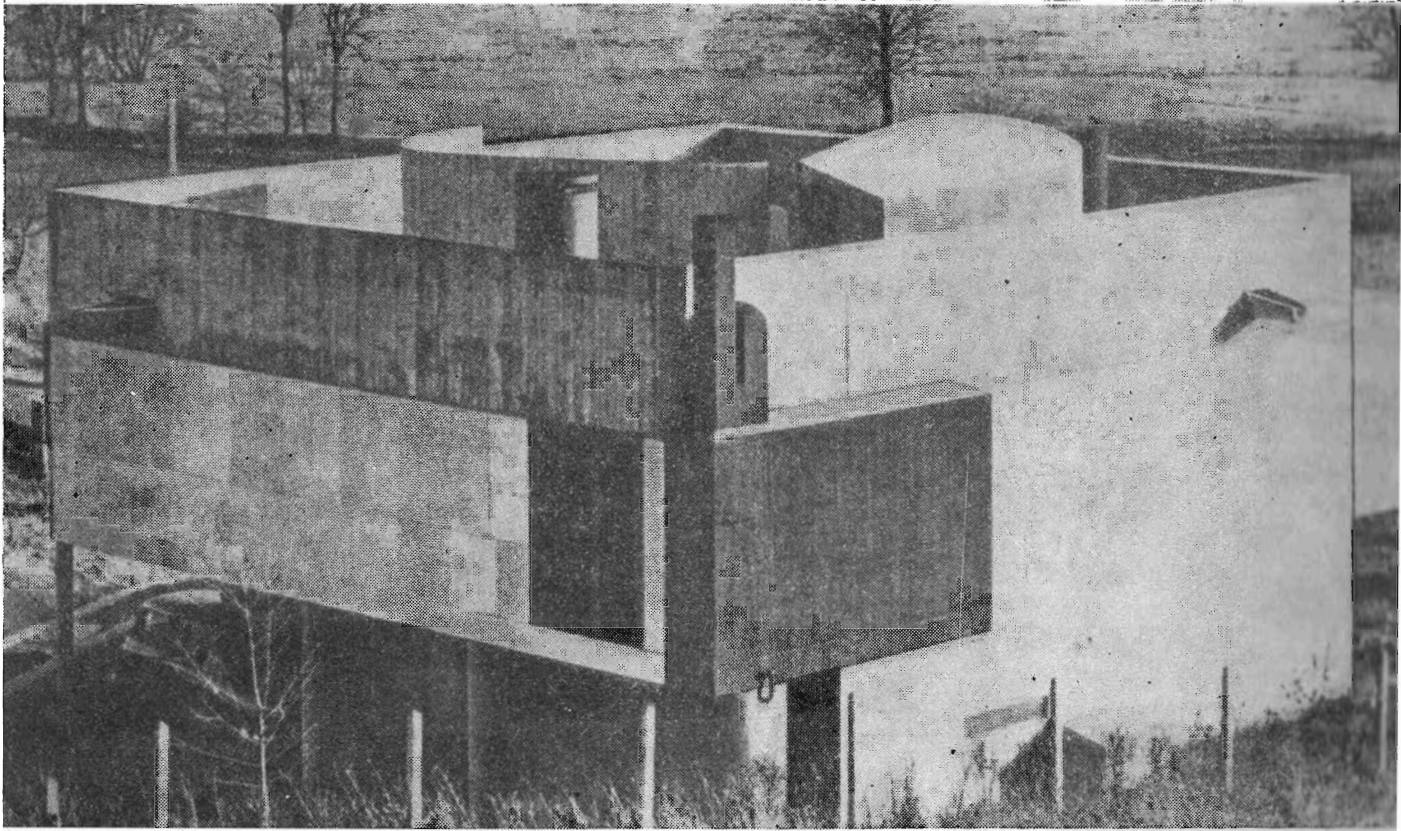
Брешьяни, Вальдес, Кастилло и Гуидобро. Жилая застройка в Куинта Нормаль Сан-тьяго (Чили), 1961—1963 гг. Наружная лестница



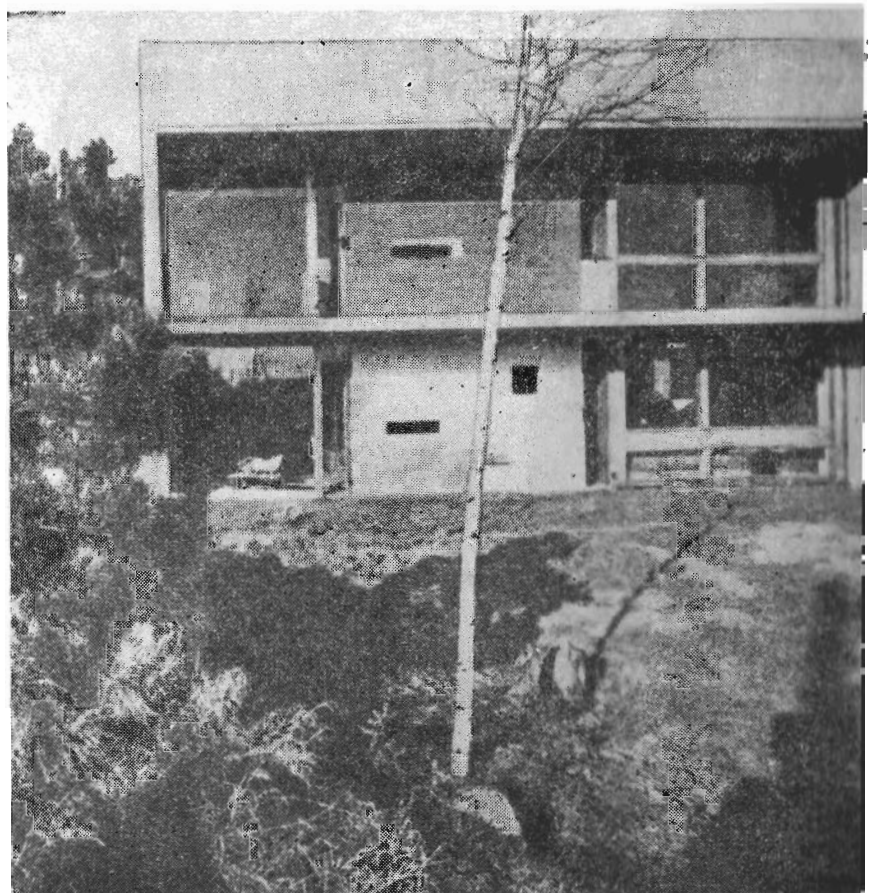
Горцовая стена шестиэтажного блока



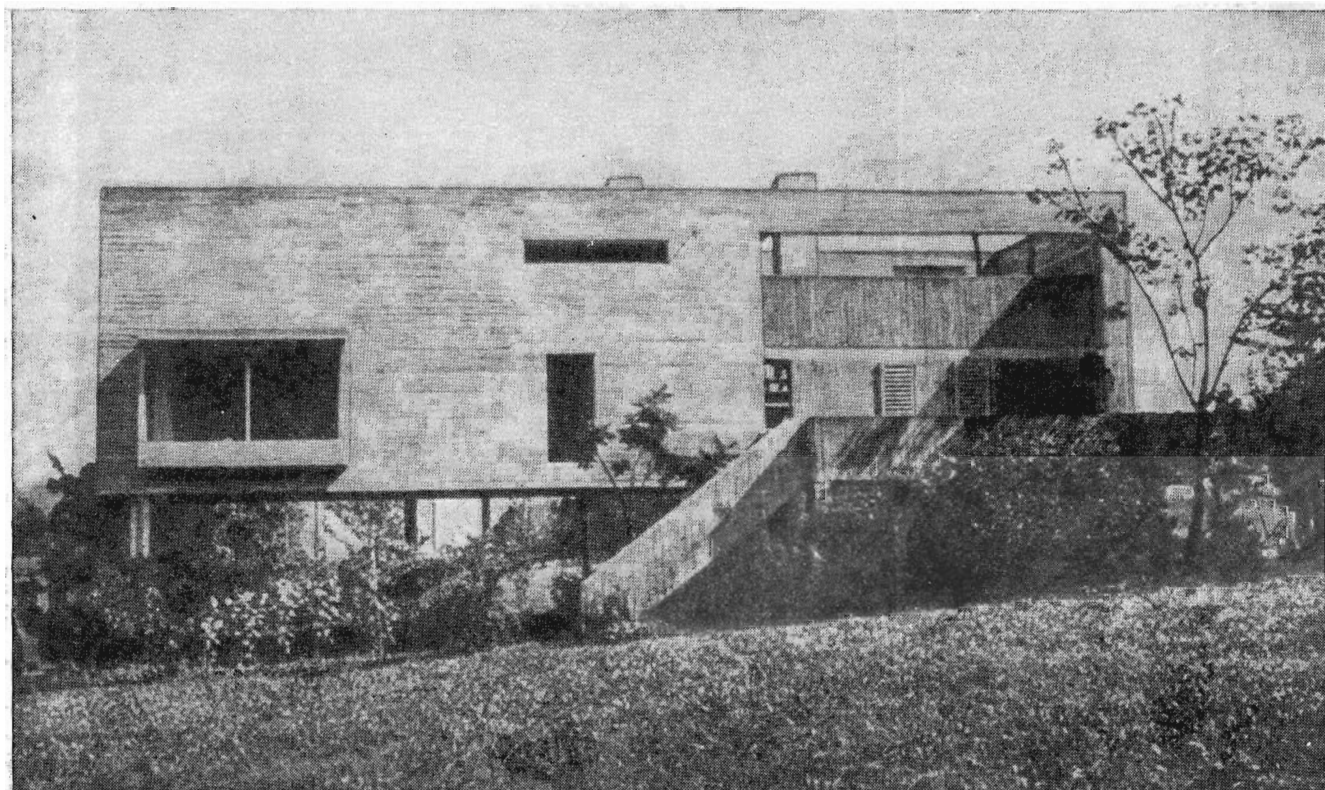
Ряд двухэтажных домов



Андрэ Вогенский. Собственный дом архитектора. Реми-ле-Шеврез (Франция), 1957 г.



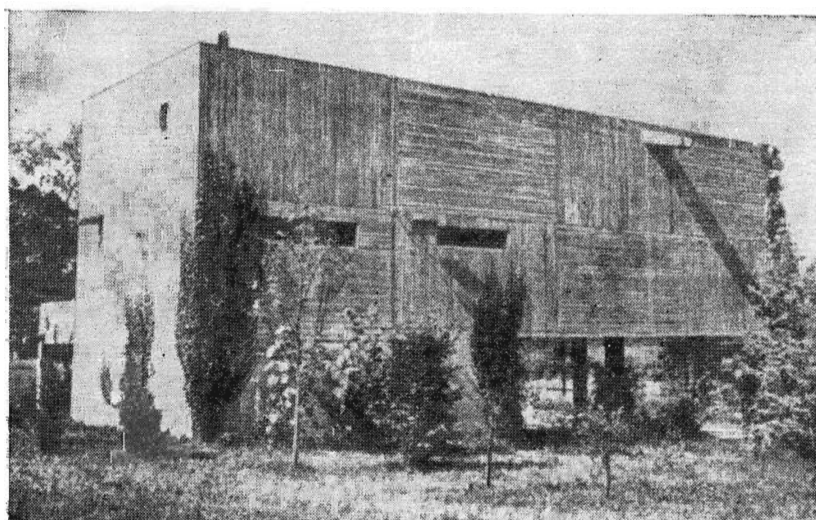
Фасад со стороны сада



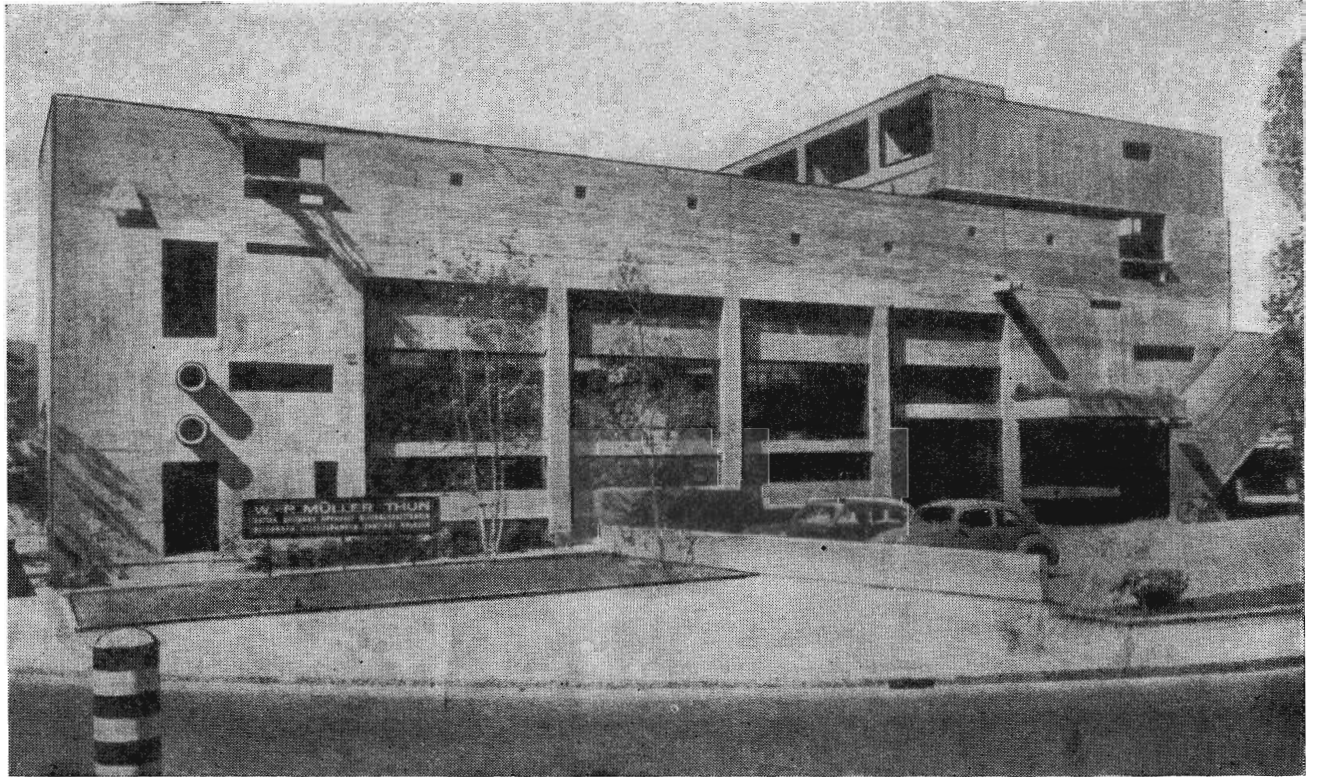
«Ателье V» (Эрвин Фритц, Самюэль Гербер, Рольф Хестерберг, Ганс Хостетлер, Никлаус Моргенталлер. Альфредо Пини). Дом Альдер. Ротрист (Швейцария), 1958 г.

Вид со стороны террасы

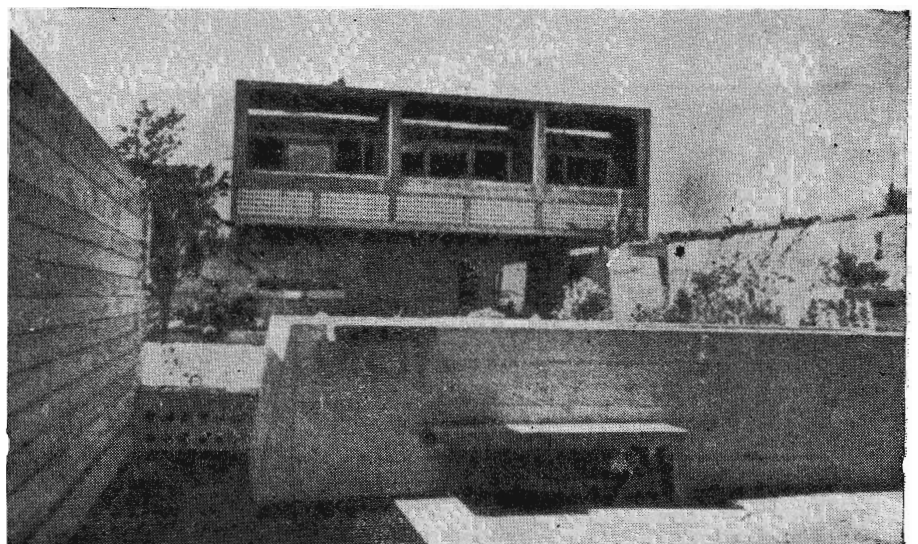
13



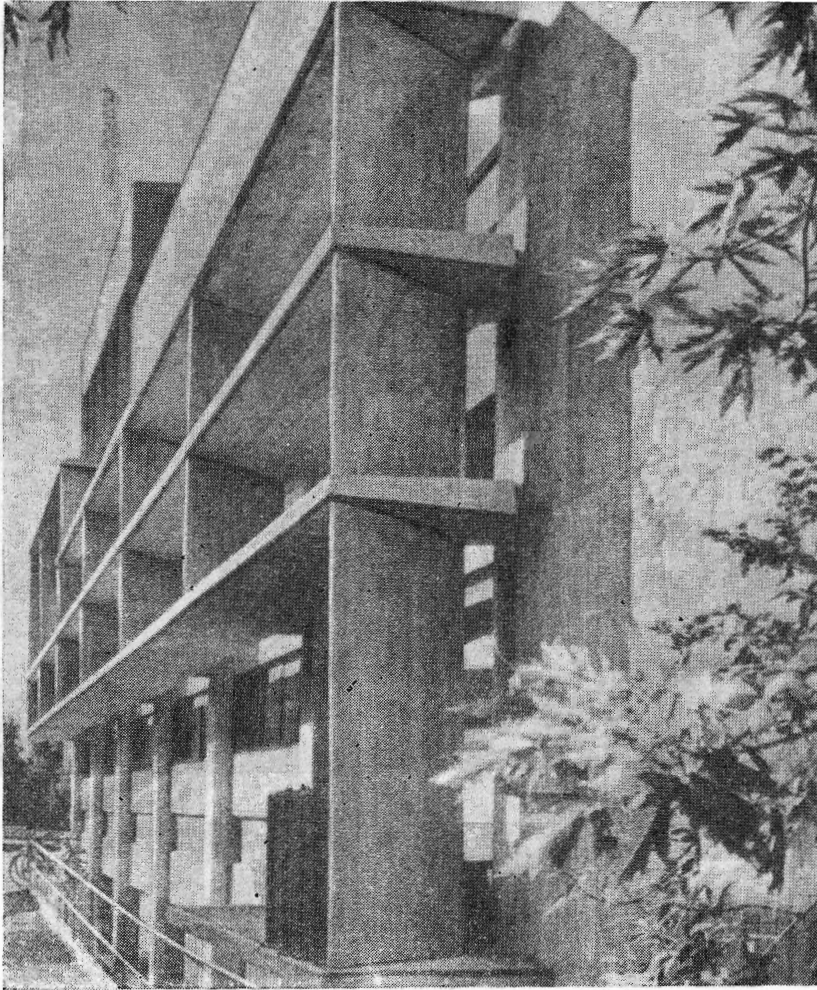
Задний фасад



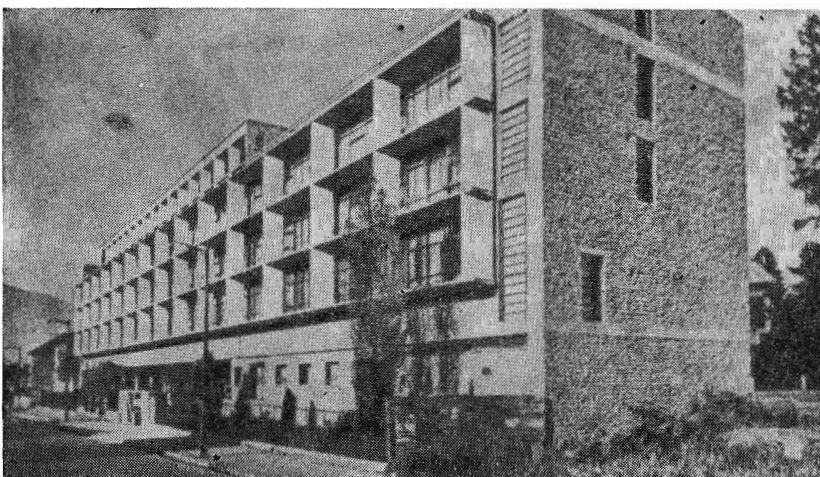
«Ателье V». Фабрика.
Тюн (Швейцария), 1960 г.
Фасад



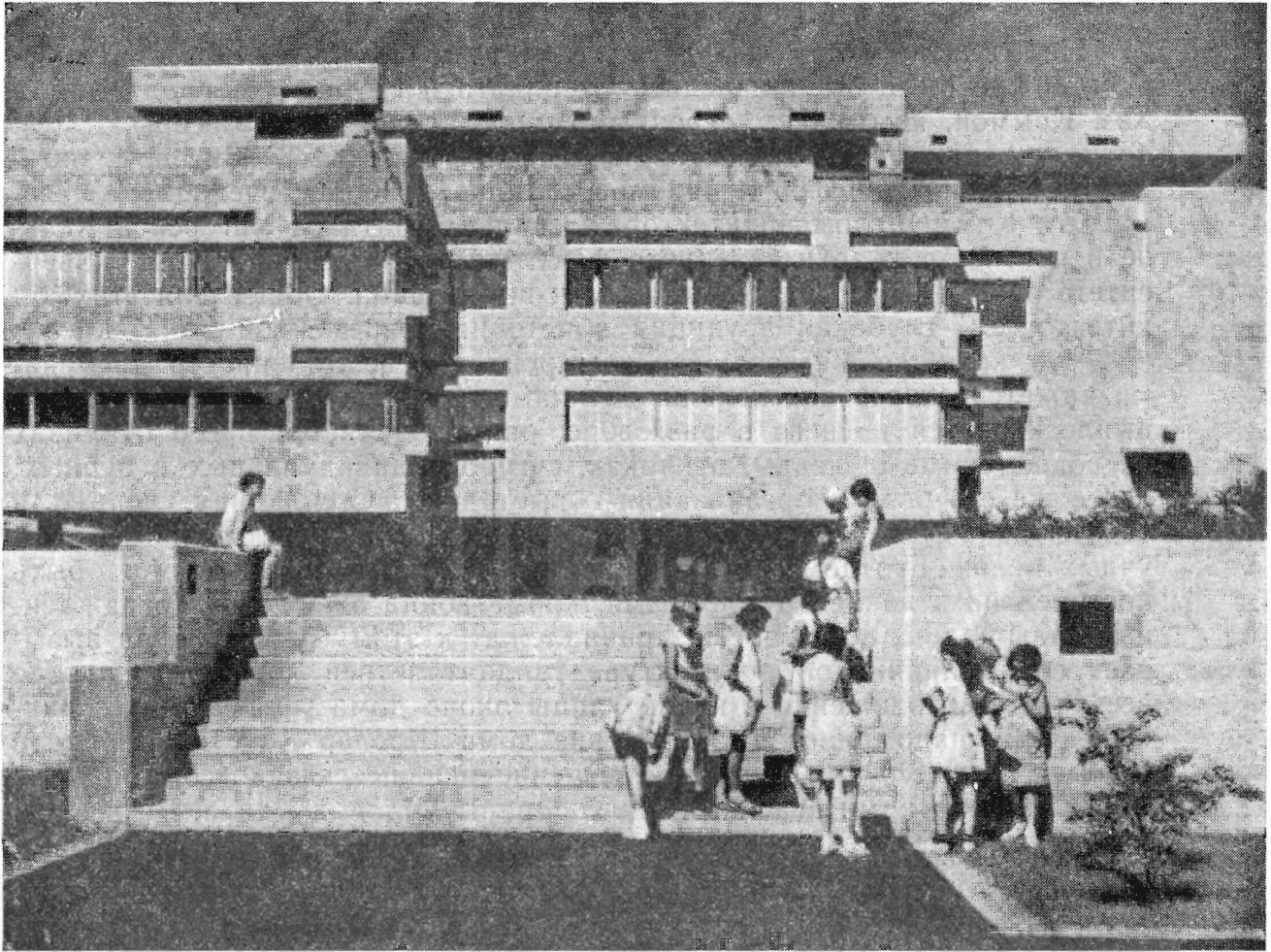
Сад на крыше



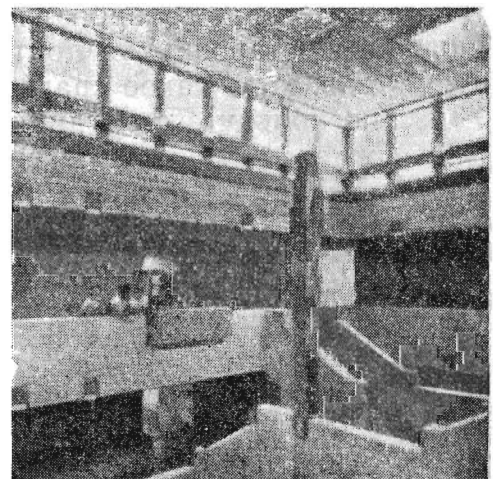
Фабрика. Тюн.
Солнцезащитное устройство



Ле Корбюзье. Фабрика. Сен-Дье (Франция), 1950 г. Солнцезащитное устройство



Вальтер Фёрдерер, Рольф Отто, Ганс Цвимпфер. Школа.
Эш (Швейцария), 1962 г. Входная лестница



Интерьер центрального зала

Находящуюся «с края» группу сомнительных бруталистов, к которым можно было бы причислить Стерлинга и Гоуэна в период домов Хэм Коммон, не следует, вероятно, принимать слишком всерьез, тем более что применение кирпича является не главным фактором объединяющих их творческих приемов, а лишь наиболее очевидным. Дома Хэм Коммон, дом архитектора Освальда Матиаса Унгерса в Кельне и новый блок архитектурного факультета в Кэмбриджском университете различны по форме, деталям и композиции. Общее для этих архитекторов — глубокая эрудиция в истории современной архитектуры.

Что касается Унгерса, его изощренная осведомленность временами кажется скорее похожей на воспламененную чувствительность. Она выплескивается из него в разговоре, она проявляется в его откликах на современные шедевры, откликах, сугубо индивидуальных и бурных; и все же его роль в организации выставки «Стеклянная цепь»¹ в 1963 г. показывает, что его эрудиция может быть использована в научных целях. Его дом — это здание-манифест, и хотя он не мог быть построен ни в какое другое время, кроме конца 50-х годов (огражденные сады-дворы, в частности, принадлежат к этому периоду), он вызывает воспоминание об архитектуре тридцатилетней давности. Прежде всего его расположение в конце улицы около дома Шредер Хаус Ритвальда в Утрехте, хотя его архитектурное решение меньше связано со «Стилем», чем с голландскими версиями работ Франка Ллойда Райта. Во всяком случае главные характерные особенности дома Унгерса связывают его более непосредственно с ранними домами Эриха Мендельсона в Берлине (например, с домом Штерна), с поместьем Гуго Хёринга в Гаркау и даже, если говорить о садах и их роли в объединении дома с улицей, с террасами вокруг домов в квартале Вейсенхоф (Штутгарт). Поразительно то, что в том поколении, которое прекрасно знало о новаторских приемах Хёринга, продемонстрированных в его поместье в Гаркау (это был один из любимых «образов» Смитсона), Унгерс оказался единственным бруталистом, делавшим архитектурные ссылки на этот прекрасный источник.

В силу этих причин дом Унгерса, пожалуй, единственное здание в Северной Европе, которое можно сравнивать с произведениями новых сторонников доктрины «свободы воли» (неолибертианцы)² в Италии, хотя такое сравнение оказалось бы, безусловно, в пользу Унгерса, поскольку его эрудиция гораздо более глубока и гораздо меньше сдерживает его воображение. При всем том, они значительно более тесно связаны с историей, чем сопоставимые работы английских «брутали-

¹ Под «Стеклянной цепью» известен круг архитекторов-экспрессионистов периода послевоенного «бумажного проектирования» в веймарской Германии и их переписка под литературными псевдонимами. (*Прим. ред.*)

² Неолиберти или неомодерн, сецессион — специфический «Ренессанс» стилистических черт искусства на переломе веков, развертывающийся в конце 60-х годов в США и Западной Европе под влиянием движения хиппи с включением острой, психоделической колористики и современных средств художественной полиграфии. Применительно к архитектуре употребляется редко. (*Прим. ред.*)

тов кирпича» и даже эрудированных членов «Кембриджской школы», которые представляют самый интеллектуальный фланг архитектурного движения в Англии.

Кембриджское движение начинается со здания-манифеста, построенного почти одновременно с домом Унгерса. Новый блок архитектурного факультета был возведен по проекту Алекса Харди и Сэнди Вильсона (о котором упоминалось в главе 1.2), в 1957—1958 гг. В этом относительно небольшом здании сконденсированы самые интеллектуальные устремления того поколения, к которому принадлежали Вильсон и Смитсон. Это одно из самых эклектичных решений, запечатанное в безликий кирпичный ящик.

Даже наружный вид этого здания выдает интеллектуальную направленность, характеризующую все здание в целом. Высота двух этажей, выявленная выступающими краями бетонных плит перекрытия и покрытия, рассчитана по золотому сечению (которое лежит в основе модулора), и соотношения окон друг с другом и с фасадами, а также соотношения мельчайших деталей интерьера, подчинены одной и той же навязчивой пропорции. Многие детали решения интерьера выявляют с предельной ясностью интересы и склонности архитекторов. Так, поднятая «кафедра», на которой установлен диапроектор, напоминает по форме объема супрематическую скульптуру Малевича или Вантонгерлоо, но на ней устроена бетонная полка, напоминающая форму солнцезащитных решеток на здании Секретариата в Чандигархе, а вход на платформу «кафедры» осуществляется по трубчатой лесенке, ассоциирующейся с машинной эстетикой 20-х годов. Игра в интеллектуальную перекрестную цитату охватывает и менее очевидную машинную эстетику 50-х годов, а лектор, стоящий за пюпитром кафедры, видит перед собой целый пульт управления для регулирования дневного и искусственного освещения и связи с ассистентом.

И все же, оставив в стороне «интеллектуальную охотничью экспедицию», надо сказать, что это здание простое и удобно для работы, в нем предусмотрены разумные и необходимые удобства для преподавания архитектуры — лекционные залы на верхнем этаже, учебные помещения и комната общественного пользования на первом этаже. Средства архитектурной выразительности чрезвычайно немногочисленны — кирпич, бетон, дерево, но они полностью подчиняют себе зрительный образ; архитекторы приложили много усилий, чтобы добиться этого. Ради того, чтобы создать нужный эффект «выявленных кирпичей», с обеих сторон стены здания сделаны необычно толстыми (33, 75 см). Все элементы разработаны с поучительной страстностью и моральной убежденностью, напоминающими знакомую тему брутализма; как говорит Николас Тейлор в «Новой архитектуре Кэмбриджа»¹:

«Здесь исключены краска и штукатурка, обычно скрывающие неточности и пятна здания, и выявлены даже отверстия от болтов в опалубке лестницы».

¹ Nicholas Taylor. Cambridge New Architecture, 1964.

Может быть вследствие того, что такая концентрация интеллектуального усилия и дидактической настойчивости не допускает повторения, более поздние здания, построенные по той же концепции, менее удачны и «Кэмбриджская школа» не обретает своей наилучшей формы до сооружения Харвей Корт, студенческого общежития для одного из колледжей Кэмбриджа. Это здание, проект которого разработан Вильсоном совместно с Патриком Ходжкинсоном, под общим руководством сэра Лесли Мартина, существенно отличается от блока Архитектурного факультета. В плане оно состоит из четырех рядов студенческих комнат, организованных вокруг двора, что соответствует английской университетской традиции. По разрезу оно отходит от этой традиции, поскольку комнаты от этажа к этажу отступают назад, образуя террасы; кроме того, короткий ряд комнат на южной стороне выходит на наружную часть здания. Еще один нетрадиционный прием заключается в том, что двор поднят над уровнем земли на высоту одного этажа и под ним размещены служебные помещения и закусочная, освещенная большим потолочным фонарем в форме усеченной пирамиды, расположенной не по центру двора. Таким образом вся концепция здания приобретает двусмысленное значение по отношению к статус-кво британской университетской архитектуры: авторы здания заимствуют средневековую традицию городской планировки, имеющую весьма сомнительную ценность для пригородного садового участка XX в., и видоизменяют ее в интересах иных концепций общественной жизни.

Претензии на включение этого здания в канон брутализма объясняются, отчасти, тем, что в нем проявляется маниакальный интерес к выбранным материалам; с некоторых точек оно кажется высеченным из сплошной глыбы кирпича, хотя при ближайшем рассмотрении в нем обнаруживаются чрезвычайно искусно выполненные кирпичные детали (будто архитекторы прошли курс детализации на примере ранних работ Мис ван дер Роэ, таких как дома Вольфа и Ланге). Претензии к этому зданию базируются, кроме того, на его планировочной концепции, связанной с пристрастием Смитсонов к старинным участкам. Планировка предусматривает создание особого, индивидуального «места» и напоминает огороженное святилище. Ввиду того что окружающие двор ряды комнат отодвинуты назад, они не огораживают центральный двор в достаточной степени для того, чтобы создать вокруг него амфитеатр. С южной стороны вход на поднятый двор осуществляется по церемониальной лестнице (как на террасах Чичен-Итца, к примеру)¹, затем сталкиваешься с алтарем-небом, при этом огражденный двор не защищает человека от небесных стихий. Это странное, волнующее и совсем не английское место, не имеющее связи ни с чем другим в Кембридже, ни даже с квазибруталистскими зданиями

¹ Имеются в виду храмовые комплексы в Юкатане, где в период культур ольмеков, тольтеков, ацтеков и майя церемониальная лестница, выходящая к храму и жертвеннику на вершине ступенчатых пирамид или пронизывающая храмовые здания, являлась одним из основных художественных сюжетов. (*Прим. ред.*).

Чёрчилл-Колледжа, ни даже с небольшой группой жилых домов застройки Чёрчилла. Весьма сомнительно, что Харвей Корт был вообще связан с чем бы то ни было и, как было сказано, его связь с брутализмом подлежит доказательству главным образом потому, что его авторы не были сознательными приверженцами брутализма, как некой специальной программы. Сомнительно, конечно, чтобы какой-нибудь архитектор, кроме Смитсонов, мог быть сознательным приверженцем такой программы, но есть поразительное исключение, к которому мы сейчас обратимся — Витториано Вигано в Милане.

7.1. ИНСТИТУТ МАРЧИОНДИ. МИЛАН

Институт Марчионди архитектора Вигано — величайшая неожиданность для европейской архитектуры конца 50-х годов. В то время, когда большинство итальянских архитекторов впадало в удобный компромисс с политико-клерикальным режимом и в подчинение спекулянтам, регулировавшим процесс строительства, Вигано создал свой «хабитат» для организации, чья программа психологического оздоровления выходила за рамки благотворительности, возглавляемой церковью. В то время, когда восприятие компромисса выражалось сентиментальным реализмом «неолиберти», Вигано создал жесткое антисентиментальное здание (которое серьезно оскорбило мягкотелых сентименталистов всего мира). В то время, когда для оправдания предательства представителей «неолиберти», не сдержавших своего обещания в отношении развития итальянского рационализма, была пущена в ход величайшая в истории казуистика, Вигано безапелляционно осудил их всех, приняв для своего здания архитектурный прием, напоминавший страстность довоенной «рационалистической архитектуры».

Этот момент «родства» имеет большое значение, поскольку он подводит базу под претензии причислить здание к брутализму, но большинство иностранных критиков проглядело это родство, и даже Ренато Педио в своей статье об институте Марчионди в журнале «Архитектура»¹ делает следующее обобщение:

«По мнению английского критика Рейнера Бэнема, брутализм в архитектуре означает:

- 1) здание, как единый зрительный образ, четкий и запоминающийся;
- 2) ясное выявление его конструкции;
- 3) сознание высокой ценности необработанных материалов.

Это определение заимствовано из журнала «Эспрессо» от 2 марта 1958 г.: чистые, девственные поверхности; тяжелосрубленные, но призматически простые объемы; выявленные служебные устройства, зоны

¹ «L'Architettura», 1959, № 2.

яркого цвета. Брутализм, таким образом,— это склонность к независимым архитектурным объектам, агрессивно поставленным среди окружающей их обстановки; это энергичное утверждение конструкции, это реванш, взятый объемом и пластичностью над эстетикой спичечных коробков и картона. Он стремится извлечь пользу (на основе исторического анализа, но оставив в стороне академические категории) из уроков современной архитектуры, освобожденной от всяких литературных интерпретаций. Это метод работы и, конечно, не рецепт для поэзии. И если, с одной стороны, его полемическая сила сейчас, по видимому, несколько ослабла (главным образом за пределами его родной Англии), то, с другой стороны, его крепкая моральная основа помогает ощущать и извлекать все наиболее существенное из истории современной архитектуры. Эта моральная чистота, эти суровые нормы поведения перед лицом всего мира; эта смелость и революционный дух могут привести к более правильному ощущению взаимосвязи между архитектурой и обществом, постоянно теряемой в ностальгическом перетряхивании прошлого...».

Хотя Педио в своей полемической защите не называет исторических источников, охотники за тенденциями всегда рассматривали это здание, как «честную игру» и обычно классифицировали его, как попытку возродить архитектуру «Стиля». Так Н. Певзнер в своей знаменитой лекции о неоисторизме¹, после анализа возрождения «Стиля» в проектировании мебели, говорит:

«Я думаю, что в архитектуре «неостиль» так же поразителен. На рис. 19 показано здание в Харлеме, голландского архитектора Дж. В. Е. Байза, а на рис. 20 показан не другой вид этого же здания, а институт Марчионди в Милане, построенный по проекту Витториано Вигано в 1957 г.».

Но Вигано думал иначе; он признавал влияние Джузеппе Терраньи, он даже считал его сильнее чьих-либо иных влияний, и здания Вигано изобилуют деталями, непосредственно напоминающими здания Терраньи. Но прием, посредством которого формы здания и его выявленная конструкция передают выразительный язык рационалистического движения, имеет меньше общего со «Стилем». Здесь явное стремление к пространственным решениям, обнаруженным Терраньи в его выявленных каркасах, открытых лестницах и мостиках, проходящих сквозь объемы его зданий. Можно подумать, что Вигано начал продвигаться вперед с того места, которое оставил Терраньи, тогда как те, кто остался от поколения Терраньи, отодвигаются назад от этого места. Если бы кому-нибудь пришлось экстраполировать архитектуру Терраньи, и перенести его последние довоенные проекты в послевоенное время, в котором имеются дома Жауль и здания Кендзо Танге, в результате могло бы получиться что-то похожее на институт Марчионди.

¹ Перепечатано в «Журнале Королевского института британских архитекторов», 1961, № 4.

И все же можно предполагать: то, что Вигано искал у Терраньи и у истории рационалистического движения, было в сущности, не столько формальной эстетикой, сколько функциональной этикой. Если бы кому-нибудь в 1956 г. пришлось создавать в Италии школу проектирования, то для анализа нашлось бы очень мало итальянских образцов, которые не являли бы собой оскорбления человеческого достоинства. Из этого небольшого количества выдающийся интерес представили бы две работы— колония для туберкулезных больных в Леньяно, построенная по проекту «ББПР» (Джан Луиджи Банфи, Лодовико Белджиозо, Энрико Пересутти, Эрнесто Роджерс (1938 г.)), и психиатрическая больница Сент Элиа архитектора Терраньи, построенная годом раньше. Ценность последней работы помимо интересных формальных приемов (каркас, стоящий отдельно от опирающихся на него объемов), заключается в создании строгой и спокойной окружающей обстановки.

С функциональной точки зрения институт Марчионди является местом жительства и лечения мальчиков с нарушенной психикой. Раньше институт размещался в непригодных и обветшалых зданиях в центре Милана. Было много споров по поводу мотивов, лежащих в основе строгой эстетики проекта Вигано, который по многим деталям напоминает школу Ханстэнтонна, переделанную на каркасное здание, хотя форма объема в здании Вигано значительно сложнее: как далеко отошел этот проект от программы психиатрического учреждения? Было время, когда многие, усматривая его отличие от других работ Вигано, отклоняли его как «просто стайлинг», как архитектурно-психиатрический маскарадный костюм. Это был довольно правдоподобный довод для периода 1960 г., когда Милан был мировым центром торговли дешевой модой¹, но при более пристальном взгляде и при зрелом размышлении от этого довода приходится отказываться. Здание убеждает, оно из одного куска, а это особенно ценно, если учесть крайности в методе Вигано. Например, каждый дортуар пересекается типично бруталистским пешеходным мостиком, соединяющим туалетную комнату с галереей, находящейся на противоположной стороне дортуара, где установлены гардеробы; гардеробы двойные, одна сторона, (от коридора), открыта только для служебного персонала. Путем такого, странного казалось бы, приема Вигано обеспечивает минимальную установленную норму кубатуры на мальчика, не увеличивая при этом комнаты до нелепого размера и используя двойную высоту для создания отдельных путей доступа к шкафам. Безусловно, можно было бы придумать другие, более простые методы для решения этого вопроса, но другие методы, едва ли предоставили бы сколько-нибудь значительные функциональные или конструктивные преимущества, а превращение прохода к туалетам или к гардеробу в церемониал может быть полезным. Во всяком случае этот прием обладает убедительно-

¹ Оценка Бэнема, пожалуй, односторонняя: именно Милан и именно в это время, благодаря деятельности журнала и выставочного центра «Домус» [гл. редактор Джиро Понти) выходит на первый план серьезной экспериментальной работы в художественном проектировании. (Прим. ред.)

стью экстремизма, который характерен для всего проекта в целом. Даже если Вигано и его заказчики совершенно сознательно остановились на брутализме, как на единственном стиле, то это не результат простого предпочтения моды. Самый факт существования здания — прекрасного в солнечном свете, устрашающего в плохую погоду — это уже стиль, подчеркивающий ту «моральную чистоту», о которой писал Педио. Рассматривая это строгое здание, как элемент программы реформы образования¹, интересно сравнить институт Марчионди со школой для сирот Алдо ван Эйка в Амстердаме. Это здание создано архитектором, который стоял к Смитсонам и к истокам брутализма гораздо ближе, чем Вигано, и который работал с тем же набором материалов, что и Вигано: бетон, кирпич, дерево, стекло. Некоторые внутренние помещения, такие как комната общественного пользования в институте Марчионди и игровая комната для самых маленьких детей в сиротской школе, на фотографиях даже похожи одна на другую. Но в действительности они совершенно разные: Марчионди создает впечатление строгости, тогда как сиротская школа характеризуется чрезвычайной мягкостью, окончательно опровергая «нечеловечность» выявленного кирпича и бетона. Поэтому здание Вигано более бруталистично, в обычном чисто эстетическом понимании этого слова, но с точки зрения «этики» брутализма оба здания имеют одинаковую основу. Оба они являют собой серьезную попытку создать правильную окружающую обстановку или «хабитат» для специфического положения человека в пространстве и времени. Но нельзя быть уверенным в том, как сам Вигано расценил бы такое сравнение двух зданий в 1958 или 1959 г. Он, в сущности говоря, совершил подвиг, сознательно присоединившись к движению брутализма и при разговоре с ним возникает такое ощущение, что он присоединился к движению трудному и суровому. И все те, кто настаивает на том, что брутализм это выявленный бетон, грубая кирпичная кладка и преднамеренное пренебрежение традиционными признаками современной архитектуры, должны, вероятно, согласиться с ним и рассматривать институт Марчионди, как предвестник расцвета «бетонного брутализма». Этот последний проявился в трех выдающихся жилых комплексах, построенных в эти годы или немного позднее — в Швейцарии, Японии и Англии.

7.2. «ХАБИТАТЫ»: ХАЛЕН, ХАРУМИ, ШЕФФИЛД

Сверхинтерес к «хабитату», вновь созданному окружению, предоставляющему человеку кров и направляющему его движения — является постоянной темой, объединяющей многие, самые различные бруталистские здания и объединяющей брутализм с другими прогрес-

¹ Начиная с первых послевоенных лет проблема реформы среднего, специального и высшего образования находится в центре политических дискуссий. В Италии реформа осуществлена частично, во Франции — почти полностью после «весны баррикад» 1969 г., в Скандинавских странах — по завершении реформ продолжается эксперимент. (*Прим. ред.*).

сивными течениями за пределами архитектуры. Такой интерес к «жилищу человека» возник в послевоенные годы из подлинного чувства социальной потребности — потребности в лучшем жилье и лучшей окружающей обстановке, чем те, которые предоставлялись обществом. Но, по правде говоря, брутализм никогда даже не пытался решать вопросы «тотального» окружения; практика брутализма ограничивалась созданием чисто зрительных образов, решением чисто пространственных задач. Слабо разбираясь в области механических устройств и коммуникаций, необходимых для эффективной работы «хабитата», бруталисты концентрировали внимание на развитии нескольких основных жилищно-строительных и социальных концепций, заимствованных от Корбюзье и от той легенды о «средиземноморском образе жизни», которая родилась и развивалась под его влиянием и под влиянием современных итальянских «хабитатов», таких как работа Куарони в Ла Мартелла. Произведение Поля Рудольфа, которому упорно присваивается эпитет «бруталистского», — здание Искусства и архитектуры в Йеле, с его грубыми бетонными поверхностями — никак таковым не является; бруталистским является его жилой комплекс для женатых студентов того же университета, о котором он сам пишет¹.

«Он должен выглядеть как село, а не как жилой комплекс... хотя часть его зданий повторяется, они не кажутся одинаковыми. В традиционном жилье применяется повторение жилых ячеек, но это повторение не раздражает. Мы тоже должны повторять, но не раздражать. Большое значение имеет пространство между домами... дворы и террасы, дорожки и входы».

В выборе образа «как село» (в его построенном виде, собственно даже горное село) и в отношении к общественным пространствам: «дворы и террасы, дорожки и входы», этот «хабитат» более чем ясно раскрывает источники своего происхождения. Но как бы узок и ограничен не был диапазон основных концепций, горькой правдой остается тот факт, что мир в целом не строит более совершенных «хабитатов», более убедительных комплексов, чем те, которые предусматривал Ле Корбюзье. Главный предмет гордости молодых или более бруталных бруталистов заключается в том, что им иногда удавалось превзойти уровень Ле Корбюзье или предложить удачные варианты на его уровне. Поэтому три крупных проекта, которые здесь анализируются, представлены в порядке, соответствующем степени их отклонения от корбюзьянских прототипов, а не в хронологической последовательности; но они так близки один к другому по времени, что последовательность значения не имеет.

Комплекс Зидлунг Хален, осуществленный по проекту «Ателье V», расположенный на лесистом холме на окраине Берна, построен в 1960—1961 гг. Его прямая зависимость от работ Ле Корбюзье не вызывает никаких сомнений: «...план лишь на один шаг отходит от плана перманентного города в проекте Сент-Бом» (Нив Браун), и этот один шаг сделан в направлении того же примитивного архетипа, ко-

¹ «Architectural Record», 1961, № 3.

торый заложен в основе жилого комплекса Поля Рудольфа. Нив Браун описывает Хален, как «аккуратный и законченный, как итальянский город на холме, с площадью и трубообразной кампаниллой, выражающей социальную солидарность». Но для большей исторической точности следует сказать, что один шаг в сторону от Сент-Бом приводит «Ателье V» ближе к проекту «Рок е Роб», 1949 г. То, что было самым интересным приемом в «Рок е Роб», появляется в Халене, как и во многих других проектах,— идущая ступенями дорожка, проходящая через центральное общественное пространство и разрезающая всю композицию террасы сверху донизу; появляется также прием организации террас в многоквартирных домах, глубоких по плану и узких по разрезу, с квартирами в нескольких уровнях, в зависимости от уклона участка.

Первая идея Ле Корбюзье о таком «хабитате» была насыщена интересами послевоенного времени, стремлением к реформе, к простой жизни, духовному возрождению и т. д., и он видел воплощение этой идеи в грубой, простой архитектуре сводчатых покрытий, опирающихся на глинобитные стены. Хален, построенный для богатой буржуазии, живущей в пригороде (которая оставляет свои машины под террасой и живет в «хабитате», придерживаясь пешеходного образа жизни), должен был неизбежно характеризоваться более утонченной эстетикой, заимствованной архитекторами «Ателье V» с присущим им мастерством, от бесчисленных творческих приемов Ле Корбюзье, ряд которых, таких как солнцезащиты из «Юните» в Марселе, выпадает из масштаба, не в ключе деревенского образа. Но разросшиеся впоследствии зеленые насаждения, и особенно газоны на крышах-террасах, в значительной степени восстановили примитивный сельский образ Сент-Бом. То, что было в начале самоутверждающей, умной архитектурой, природа низвела до состояния простого «хабитата», посредственного села, эквивалентного пригороду-саду, бывшему в 1900 г. символом прогресса.

Многоквартирный блок Харуми, созданный Кунио Маекава в Токио, едва ли сможет когда-либо исчезнуть за зеленью. Он для этого слишком велик и его неприглядный участок, по-видимому, навсегда лишен растительности: его грубый бетон всегда будет дерзко смотреть на мир. Кажется, что дата его постройки — 1958 г. — до сих пор поражает европейцев, которые склонны рассматривать ратушу Кендзо Танге в Кураёси, построенную на четыре года позже, как первое в Японии настоящее упражнение в «грубом железобетоне». Поэтому стоит вспомнить, что Маекава был одно время учителем Танге и его творчество представляет собой прямую связь между архитектурой Японии и Ле Корбюзье, связь, которая в конечном счете может быть окажется более знаменательной, чем хорошо известная связь через Юнио Сакакура¹. Проектирование и строительство Харуми осуществ-

¹ Бэнем имеет в виду реализацию проекта «Музея современного западного искусства в Токио», где японские архитекторы тонко разработали нюансы тем, заданных эскизами Ле Корбюзье. (Прим. ред.).

лялось в период истории японской архитектуры, богатой чисто бруталистскими экспериментами: непривлекательная жилая застройка в Тоногайя, или же застройка Фудзи Юко Омийа, по проекту Икута, Оки и Мийадзима, являющаяся вариантом «Рок е Роб».

В этом контексте большой блок Харуми выглядит менее дерзко, но он, тем не менее, являет собой новаторство, эстетическое и техническое, он — предложение ответа на вопрос, что есть «хабитат». Как «хабитат» Харуми не слишком отличается от большого, свободно стоящего, многосекционного блока, но здесь интересно отметить два момента. Во-первых, входные галереи каждого третьего этажа эффективно работают как ряд связанных между собой дворов, расположенных между конструктивными столбами. На каждый такой «двор» выходит несколько входных дверей, причем в квартиры, не находящиеся на уровне галерей, вход осуществляется с лестниц. Решение создать наружную улицу было явно принято в противовес «внутренней улице» Ле Корбюзье, но в данном случае еще большее значение имеет отношение к функции этой «улицы», выраженное Нобору Кавадзое¹.

«Мне, однако, кажется, что вывешенные для просушки пеленки — это признак жизни и энергии и, если здание, которое ими украшено, выглядит плохо, то это значит, что оно плохо построено. Жилой дом должен выдерживать эти проявления человеческой жизни».

И несколькими абзацами позже, говоря о «висящих в воздухе улицах» Харуми, Кавадзое замечает:

«Здесь дети могут играть в игры или ездить на трехколесных велосипедах, как они это делают на тротуарах в других районах. Здесь мелкие хулиганы из окружающих районов могут бродить по ночам к огорчению жителей ... здание не принадлежит людям по-настоящему, если оно не способно наряду со светлыми сторонами жизни впитывать в себя ее теневые стороны. Для того чтобы быть настоящим, здание должно влиться в историю своего времени».

Это, вероятно, самое «попустительское» утверждение о жилом доме из всех, когда-либо сказанных представителем брутализма. Весьма сомнительно, чтобы какой-нибудь европеец, воспитанный в соответствии с «профилактической» моралью британской социальной реформы, не говоря об архитектуре, смог допустить мелкое преступление как составную часть «реальности положения».

Но — и это второй момент — «попустительское» отношение к общественным пространствам соответствует отношению к тому, что происходит внутри здания. В пустой шкаф, заключенный в бетонный каркас, Маекава вставляет то, что фактически является традиционными японскими домами. Говоря словами Кавадзое: «Большие квартиры здания Харуми напоминают по плану традиционные жилые дома городского типа, тогда как план маленьких квартир соответствует плану деревенских домов... люди использовали (традиционно стандартные) дома в соответствии с их индивидуальными потребностями и их не волновало то, что эти дома одинаковы. Факт заключается в том, что люди явля-

¹ «Japan Architect», 1959, № 3.

ются хозяевами архитектуры и архитектура должна им предоставлять необходимую свободу».

В своем заключительном предложении Кавадзоэ фактически цитирует Танге, хотя высказанная им мысль напоминает то, что говорили Смитсоны о предоставлении человеку свободы в устройстве своего окружения (см. раздел 4.3). И все же ни проект Смитсона, ни «Юните» Ле Корбюзье, ни Хален, ни Парк Хилл не предоставляют жителям их привычной домашней окружающей обстановки. Харуми не просто воспроизводит традиционные помещения и размеры, насколько это возможно, а вводит традиционные циновки-татами в жилые комнаты, привычные дощатые настилы в кухне, ванной комнате и т. д., раздвижные щиты и двери шкафов и даже подобие «токономы» — альков в общей жилой комнате. Это, так сказать, смитсоновская идея «необходимости традиционного двора за домом», перенесенная внутрь помещения.

Больше всего поражает в Харуми то, что это образцовое толкование подлинной бруталистской этики реализовано в подлинной версии бруталистской эстетики, которую был бы счастлив создать любой европейский бруталист.

«Маекава и его коллеги построили бетонное здание, в котором выявлен материал даже более решительно, чем у Ле Корбюзье, и которое, вместе с тем, своей точностью и тонкостью напоминает постройки Перре»¹.

Это последнее замечание кажется спорным; достаточно сказать, что бетон массивен, груб и решен в героическом стиле. Коммуникации и служебные устройства организованы с бруталистской откровенностью, которая проявляется не только в том, что большой бак и трубы открыто выявлены на крыше, а не заключены в какую-нибудь причудливую конструкцию, которая обычно предусматривается корбюзьянской эстетикой, но также и в том, что массивная балка перекрытия-короба открыто проходит через блок от конца до конца на каждом третьем этаже. Сам факт строительства в то время такого сооружения, в части света, противоположной той, в которой два молодых архитектора родом из английской провинции впервые провозгласили кредо брутализма, указывает на то, какой широкий отклик нашло это кредо, выражающее архитектурное настроение своего времени. И для того, чтобы найти концепцию, в какой-то степени сравнимую с той, которая заложена в Харуми, надо было обратиться к двум другим архитекторам из английской провинции.

Проект комплекса Парк Хилл в Шеффилде был разработан Джеком Линном и Айвором Смитом под руководством Дж. Уомерсли, главного архитектора города. В проекте заключено почти столько же социологических идей молодых архитекторов, сколько интеллектуальных идей выражено в здании архитектурного факультета в Кембридже. Это огромное здание-комплекс, занимающее и частично огораживающее большой участок города — подлинное достижение для поколения, ставящего перед собой высокие цели и вынужденного в силу обстоя-

¹ «Architectural Design», 1959, № 5.

тельство осуществлять эти цели в копеечных масштабах. Но это промадное сооружение объединено, соразмерно человеку, благодаря системе галерей-улиц еще более тщательной и зрелой, чем у Маекавы. Четыре пешеходные улицы шириной 3,6 м проходят через весь комплекс, соединяя все его крайние точки; по самой верхней улице можно идти десять минут, не пересекая собственных следов.

Для того чтобы максимальное количество квартир было ориентировано наилучшим образом, блок подразделен на три крыла. Все улицы-галереи проходят по теневой стороне, что заставляет их часто переходить на другую сторону крыльев, где они изгибаются, создавая эквивалент уличных углов. В конце каждого крыла галерея выходит на небольшую площадь, которая для движения по вертикали обслуживается лифтами и лестницами. В трех точках, у которых блок подразделяется, от площадок отходит мост, соединяющийся с улицами-галереями, создавая еще одно небольшое общественное пространство с другой стороны. Именно в этих точках, где три вида вертикальной циркуляции встречаются с горизонтальной улицей-палубой, проявляется суть решения Парк Хилла.

Такая структура графика движения базируется, как и в Харуми, на убеждении, что «внутренняя улица» марсельского дома недостаточно действенна. Наружная улица-галерея возникла как логическая поправка и, в то же время, поставила проблему: как люди должны циркулировать в своем хабитате, насколько циркуляция может стать частью жизненной среды хабитата. В Зидлунг Халене ступенчатая дорожка проходит через центральную площадь, а в Харуми система циркуляции решена в виде маленьких общественных пространств. В Шеффилде пространство, отведенное под циркуляцию, порождает ряд разнообразных общественных пространств, что соответствует идее конкурсного проекта Голден Лейн, разработанного Смитсонами, о которой сами авторы Парк Хилла говорят следующее:

«В проекте Голден Лейн Смитсоны применили галереи-улицы и сделали первый шаг в направлении непрерывности этой галереи, организовав угловые соединения улиц в тех местах, где должны размещаться трубы мусоропровода, которые они уподобили современному эквиваленту сельского колодца¹.

Подобно висячим улицам в Харуми улицы-галереи в Парк Хилле проходят на каждом третьем этаже и на них выходят входные двери квартир. Вдоль галереи ходят небольшие тележки для доставки товаров, почты, мебели; всякое более быстрое колесное движение, угрожающее играющим детям или беседующим взрослым, полностью исключено.

По существу говоря, имелся целый ряд убедительных социологических и даже криминологических причин для изменения жилой структуры района, который был дурной славы трущобой. Это и послужило поводом для его перестройки; ощущение социальной необходимости явилось одной из причин, заставивших Джека Линна и Айвора Смита

¹ «Journal of the Royal Institute of British Architects», 1962, № 12.

взяться за разработку именно этого трудного участка, а не легкого в любом другом месте. Поэтому, если Парк Хилл можно каким-то образом рассматривать как идеальное решение для данного места и данного времени, то только с позиций английской идеи социальной справедливости, выраженной в английской системе местного самоуправления.

Но Парк Хилл отличается от Халена и Харуми не только этим; он отличается от них не только своей этикой, но и своей эстетикой. В решении деталей фасадов нет даже признаков почитания Ле Корбюзье, какого-либо другого мастера или того, что обычно считают архитектурной детализацией. Каркас выявлен смело, подчеркивая лишь ячеистый характер внутренней структуры здания. Каркас заполнен простой кирпичной кладкой, окнами или ограждением. До того как здание было построено, о его фасадах несколько раз упоминали как о «модных» и «стереотипных». В процессе проектирования авторов в течение некоторого времени консультировал Джон Форрестер, скульптор-абстракционист. Но ни этот факт, ни влияние моды не оказали существенного воздействия — вопрос, казалось, заключался в том, что архитекторы думали о более важных вещах, чем детали фасадов. Джек Линн, например, публично заявил, что организация интерьеров способствовала определению внешней структуры с ее объемами и пустотами, и что он доволен результатом. Не так, конечно, как функционалист прежних времен, морально спокойный благодаря своей уверенности в том, что форма следует функции, а как человек, который создавая здания больше думает не об «архитектуре», а о «жизни».

Парк Хилл очень близко подходит к «иной архитектуре». Его неформальная планировочная структура на уровне земли определяется скорее топологической организацией участка, чем стремлением к живописному эффекту. Линия кровли антиживописна при взгляде на дом со стороны города, хотя по завершении второй стадии строительства — Гайд Парка — за Парк Хиллом будет создан ряд живописных силуэтов. Кроме того, Гайд Парк организован менее строго, чем Парк Хилл, с точки зрения топологических связей, и его квартиры более традиционно сгруппированы в высоких и низких зданиях. Иными словами это жилье, а не «хабитат» и Гайд Парком отмечен отход от крайних позиций, установленных Парк Хиллом.

Вероятно, можно сказать, что «моральный крестовый поход» брутализма за создание лучшего «хабитата» путем построенного окружения достигает своей кульминации в Парк Хилле. Ничто из того, что было сделано позднее, не достигало подобного экстремизма, но многие из его идей были распространены и заимствованы для общего применения, так же как эстетика «грубого бетона» была распространена и доведена до общепринятого диалекта. Брутализм, просуществовав десять или даже более лет — что достаточно долго для какого-либо «изма» XX в. — достиг той завершающей стадии, к которой приходят все движения, точно определяющие действительные потребности и стремления данного времени и данного социального контекста. Они не достигают того господства, на которое надеются их основоположники, они вме-

сто этого «вплавляются в историю своего времени» и трудно бывает себе представить, на что мир был похож до того, как на сцене появился брутализм (в данном случае). Современный мир не сообразуется с эстетикой брутализма, но этика брутализма оказала облагораживающее воздействие на сознание архитекторов мира.

8. МЕМУАРЫ ПЕРЕЖИВШЕГО

Читатель, если он не в курсе дела, может подумать, что эта книга написана человеком, очень близко связанным с теми событиями, которые он описывает. Я лично знаком с большинством британских бруталистов и квазибруталистов, упомянутых на предшествующих страницах, с 1952 г. или даже раньше; что касается иностранных архитекторов, я знаком не со всеми и, в частности, к моему великому сожалению, я совсем не знаком с Кунио Маекава. Книга, поэтому, имеет явный уклон в сторону британского вклада в брутализм; это не бесстрастный, снисходительный анализ, проведенный с высоты академической башни из слоновой кости. Я был в гуще событий, я при сем присутствовал, и статья, которую я написал для «Архитектурного обозрения» в декабре 1955 г. под простым заголовком «Новый брутализм» была, по-видимому, воспринята как более адекватный манифест движения, чем заявление Смитсонов в январе того же года.

Я не включил эту статью в книгу потому, что не считаю статью, дающей действительно полное представление о состоянии бруталистского движения в тот чрезвычайно ответственный период его эволюции. Она всего лишь попытка овладеть личными впечатлениями об этом движении. Но вместе с тем статья представляет собой некоторую ценность как демонстрация интеллектуального климата, в котором новый брутализм и архитектура вообще, обсуждались в то время в Лондоне определенным кругом лиц.

Это был чрезвычайно интересный период эволюции идей в Англии, идей прикладных искусств и архитектуры — один из тех неповторимых эпизодов, значение которых очевидно даже их современникам, хотя все вытекающие из него последствия могут быть оценены лишь значительно позже. Одна из причин, побудивших нас понять, что происходит нечто серьезное, заключалась в том, что на нашу деятельность было обращено внимание за границей — интерес, проявленный Филиппом Джонсоном к школе в Ханстэнтоне (см. раздел 3) был далеко не единственным случаем, а явно преобладающее число англичан в «Бригаде X» свидетельствовало о том, что английские архитекторы намерены внести в архитектуру особый вклад.

Для того чтобы писать о новом брутализме с британских позиций, совсем не обязательно быть ограниченным шовинистом. Брутализм, как движение, берет начало в Англии, это признанный факт, который подтверждается ссылкой Ренато Педио на Англию, как на «его родину» (см. раздел 8.1). Английские архитекторы оставили неизгладимый отпечаток на самом движении и на концепции брутализма. Короче говоря,

это был первый значительный вклад в архитектуру с момента провала «Свободного английского строительства» Войси и Летаби около 1910 г. Это было, конечно, не только английское движение — мир архитектуры сейчас так тесно связан скоростными средствами сообщения, что только шовинизм или искреннее безразличие к мировым проблемам может удержать какое-либо движение (например, неолиберти в Италии) в рамках архитектуры одной страны. Но даже в том случае, если высокий стиль брутализма исходит от Ле Корбюзье, этика, стоящая за эстетикой, принадлежит Англии, и создание бруталистского словаря — в равной мере, достижение английское. Можно с полной справедливостью задать вопрос о том, что бы представили собой достижения «Ателье V» в мире, в котором не было бы философствования Смитсонов и жилого комплекса Стерлинга и Гоуэна в Хем Коммоне.

Но сейчас, когда я пишу эти «заключительные строки», мне становится совершенно ясно, что самый существенный, самый главный факт в отношении британского вклада в брутализм заключается в том, что с этим вкладом вопрос покончен. Трудно сказать, продолжает ли брутализм свое существование и вызывает ли он интерес — будущее может подготовить нам ряд сюрпризов, таких как институт Марчионди. Но последние работы Стерлинга и Гоуэна или Смитсонов говорят о гораздо меньшей настойчивости в этике или эстетике, чем в 50-х годах. «Экономист-билдинг» Смитсонов, или, точнее, группа зданий, поскольку комплекс состоит из трех поставленных на общий подиум зданий, характеризуется обдуманной, нарочитой сдержанностью. В нем может и предлагается идея, но опирается она на план древнегреческого акрополя. Сохранение масштаба и основных линий традиционной Сент Джеймс стрит, на которой расположен комплекс, очень мягко (по крайней мере, неназойливо) решает «идею улицы». Никак не служа примером «иной архитектуры», это здание является мастерски выполненным упражнением, не выходящим за пределы великой традиции. Во многом лабораторный корпус университета в Лейчестере Стерлинга и Гоуэна подходит ближе к брутализму в эмоциональном чувстве; это грубое, жесткое здание и драматизмом пространственной игры оно все еще несет что-то от агрессивной «бесформенности» настроения середины 50-х годов. Но в этом здании не ощущается никакой стилистической зависимости от Ле Корбюзье. Это здание — сюжет иной книги. Свободная уверенность Стерлинга и Гоуэна — печать зрелости оригинальных талантов, которых могут уже не волновать проблемы стиля, уверенных, что стиль сам себя утверждает в процессе творчества, направленного на удовлетворение потребностей, которым здание призвано служить. Наблюдать за процессом созревания таланта было для меня интересно и поучительно; как историк и критик я получил полезный урок; наблюдая за созданием движения, я вспоминал, как такое знаменательное движение, как готическая архитектура, возникло из взаимодействия нескольких пытливых живых умов вокруг епископа Шугера или как искусство Ренессанса было создано группой друзей, такой малочисленной, что все их имена можно было перечислить в посвящении к труду Альберти «О живописи».

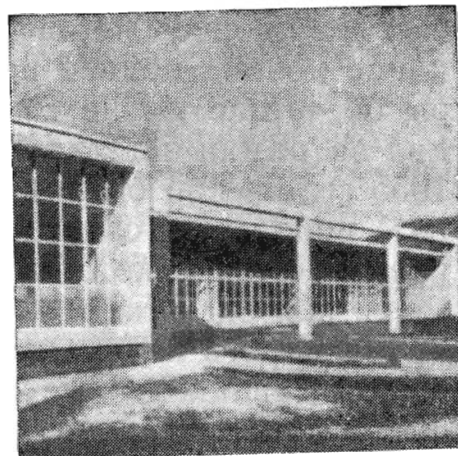
Но процесс наблюдения за созреванием и развитием движения в конце концов принес разочарование. Несмотря на все смелые разговоры об «этике», а не «эстетике» брутализм никогда полностью не выходил за рамки эстетического. В течение короткого периода, 1953—1955 гг., можно было подумать, что из него возникнет «иная архитектура», полностью свободная от профессиональных предвзятых мнений и предрассудков, которые покрывали архитектуру ржавчиной с того времени, как она стала искусством. Был момент, когда мы как будто стояли на пороге ничем не подавляемого функционализма, свободного даже от машинной эстетики, захватившей в капкан белую архитектуру 30-х годов и не позволившей Гропиусу достигнуть «машинной этики» Америки¹, которая, может быть, смогла бы поломать традицию Эколь де Боз Ар, до сих пор калечащую архитектурную мысль Америки.

Джонсоны, Йогансены и Рудольфы американской арены скорее, чем я, увидели в бруталистах своих, а не моих подлинных союзников, обратившихся как к последнему прибежищу к классической традиции, а не технологической, поскольку этика бруталистов, как всякая реформистская тенденция в архитектуре, начиная с Адольфа Лооса и Уильяма Морриса, Карло Лодоли и Колина Кэмпбелла, обращена к прошлому. Брутализм мог совершать самые смелые попытки, направленные на то, чтобы подчинить контроль «автомобиль». Но все это делалось для того, чтобы восстановить пешеходный город, будь то на центральной площади Зидлунг Хален, или на улице-галерее Парк Хилла. «Аплайанс Хаус» может делать смелую попытку приручить новых семейных богов в сверкающем белизной и никелем облачении, но эти боги были заперты в традиционные альковы «токонама» или в римские домашние алтари; сам дом остается таким же видом крова, каким была примитивная хижина, и новые средства не использованы для создания окружающей обстановки нового типа.

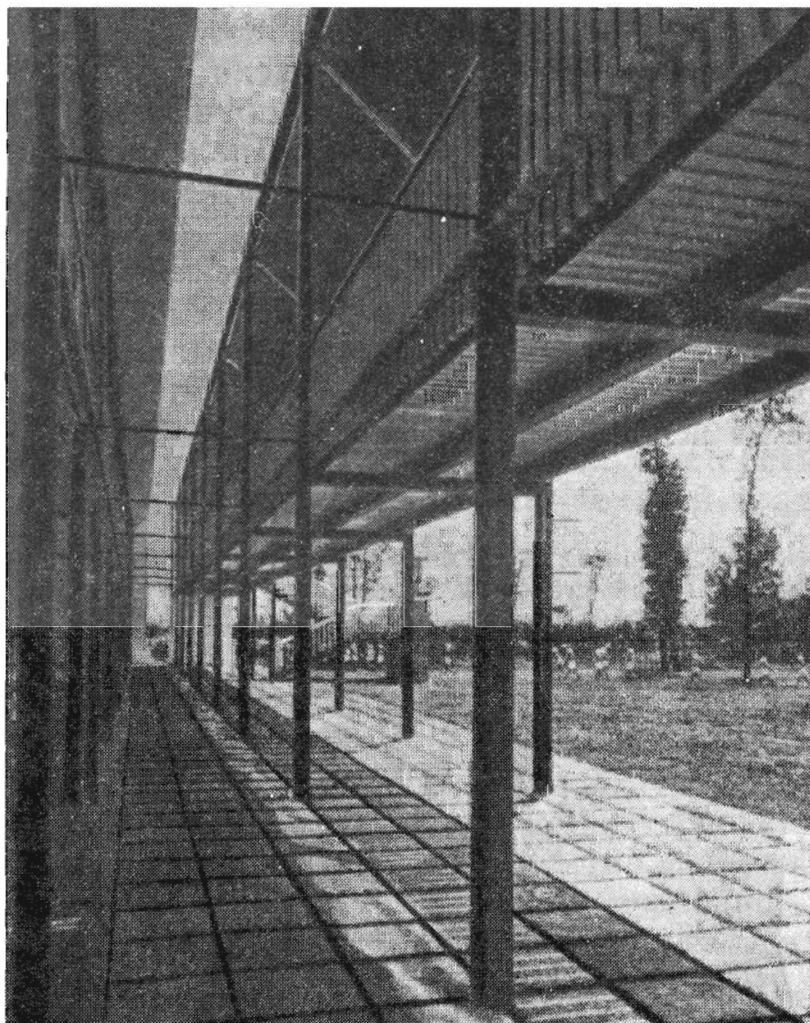
¹ Американский период архитектурной практики Гропиуса — не более чем ослабленное самоповторение; освоения американской культуры (в отличие от Мис ван дер Роэ). Гропиус не достиг и, судя по всему, и не пытался достичь. (*Прим. ред.*).



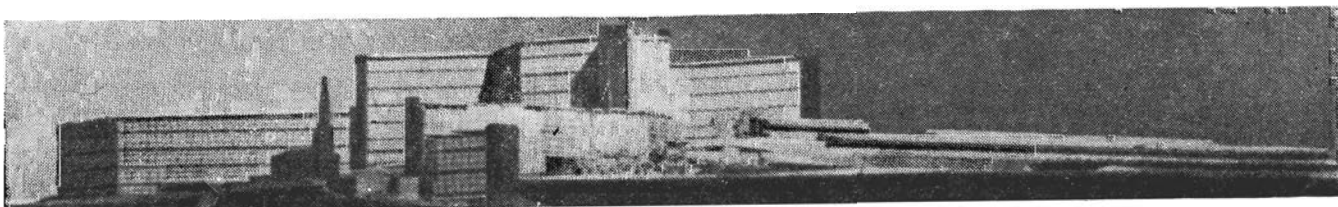
«ББПР» (Джан Луиджи Банфи, Лодовико Белджиозо, Энрико Пересутти, Эрнесто Роджерс). Санаторий Леньяно (Италия), 1937 г. Общий вид

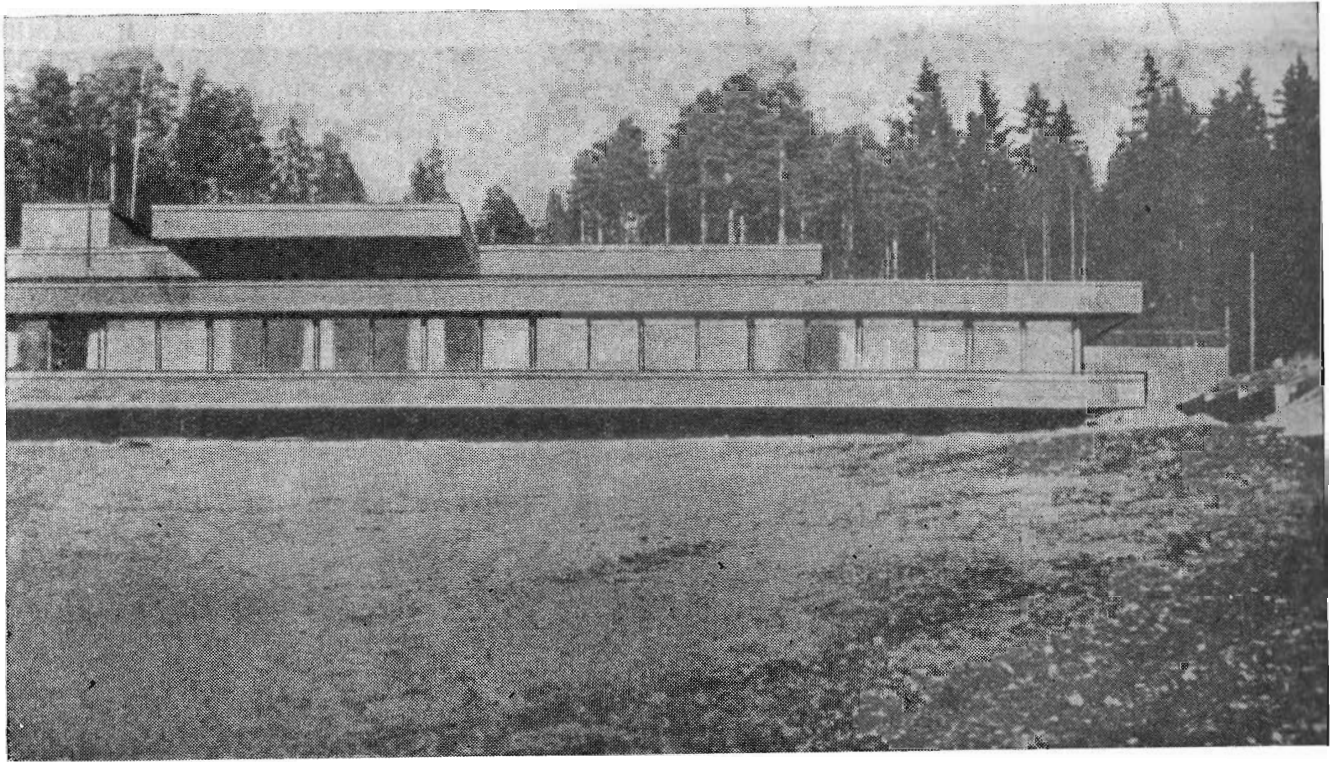


Джузеппе Терраньи. Психиатрическая больница, Сент Элиа. Комо (Италия), 1937 г.
 ◀ Общий вид и солнцезащитный навес

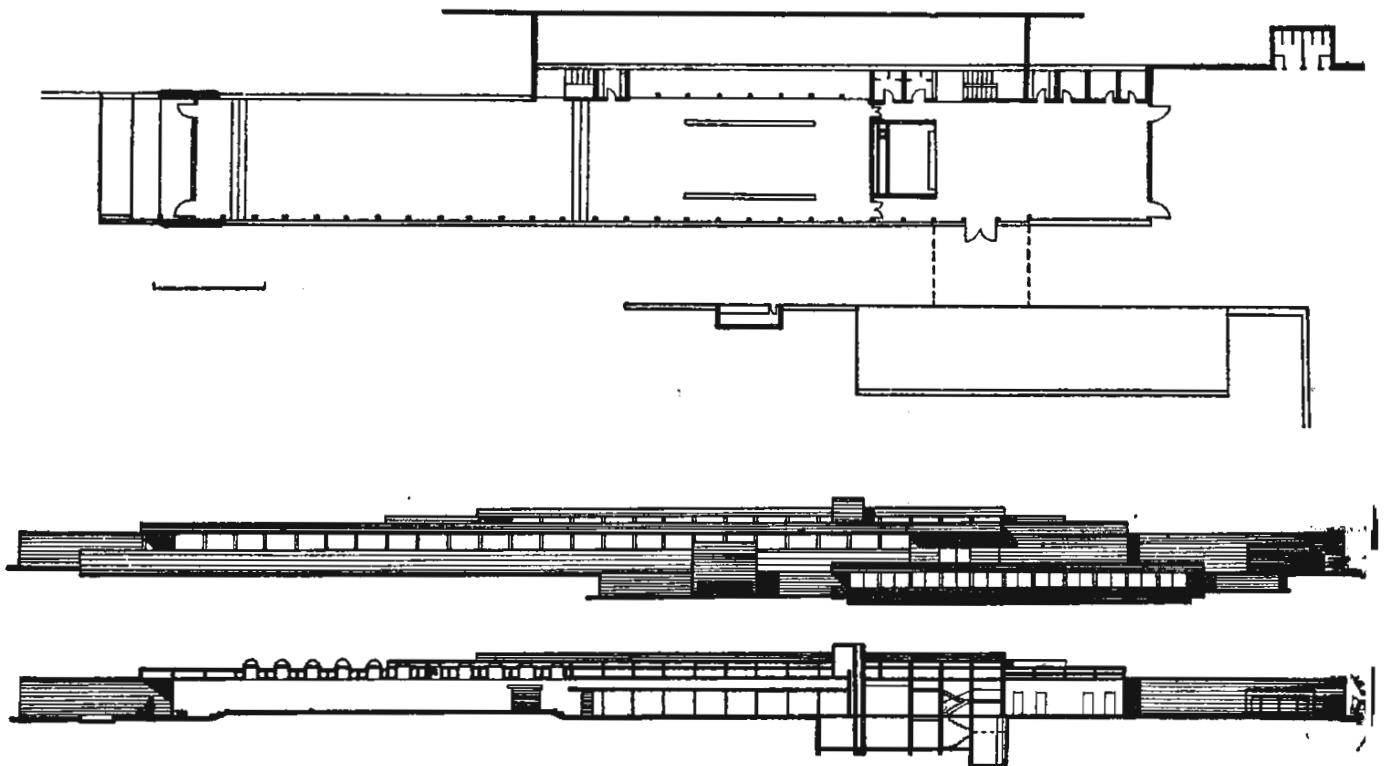


Архитектурная мастерская Шеффилда (Д. Льюис Уомерсли, главный архитектор города). Жилая застройка в Гайд-Парке. Шеффилд (Англия), 1961—1966 гг. Макет

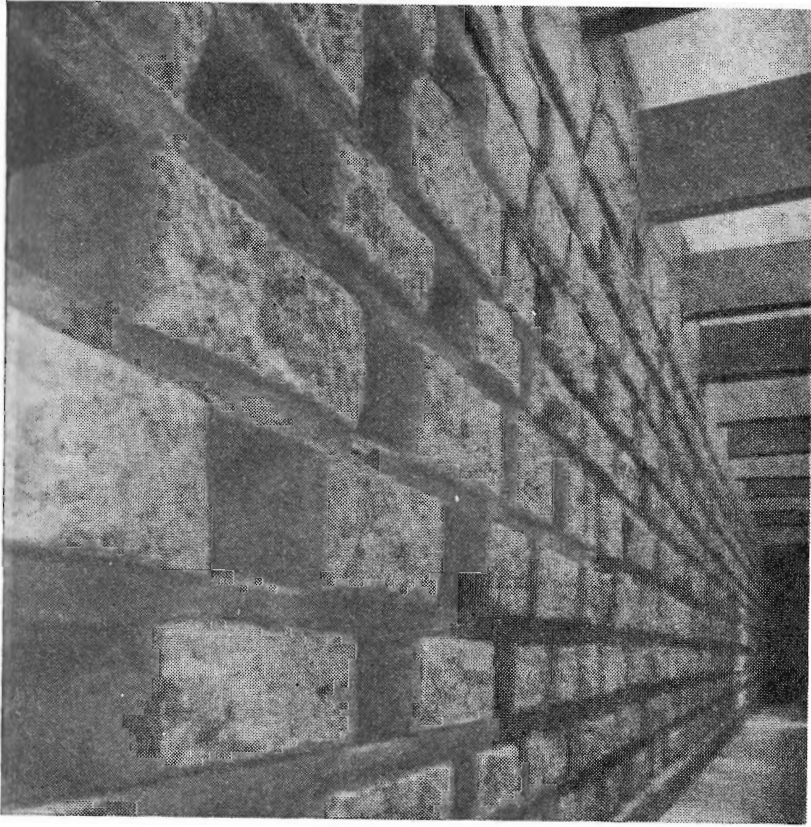




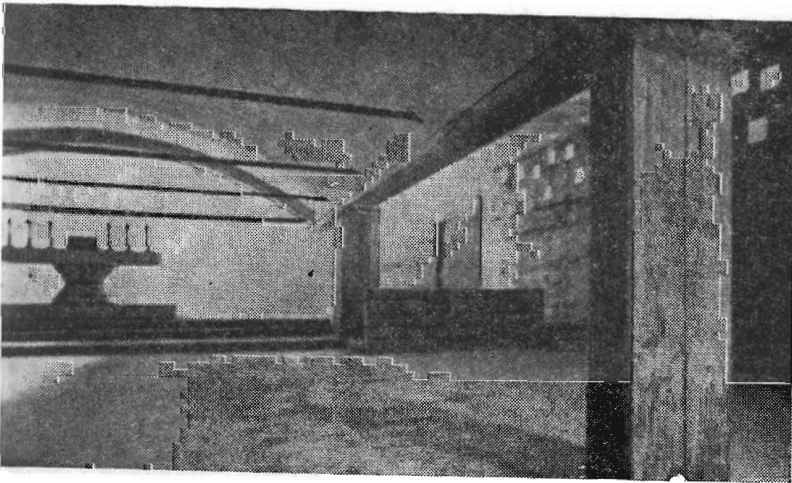
Сверре Рен и Гейр Грюнг; Майхауген (Лилльхаммер, Норвегия). Растущий музей, 1959 г. Фрагмент фасада



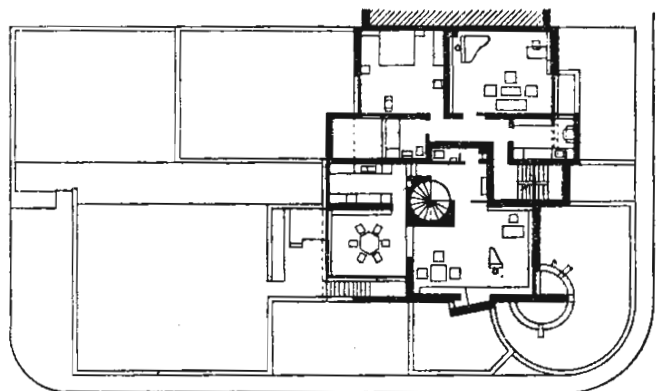
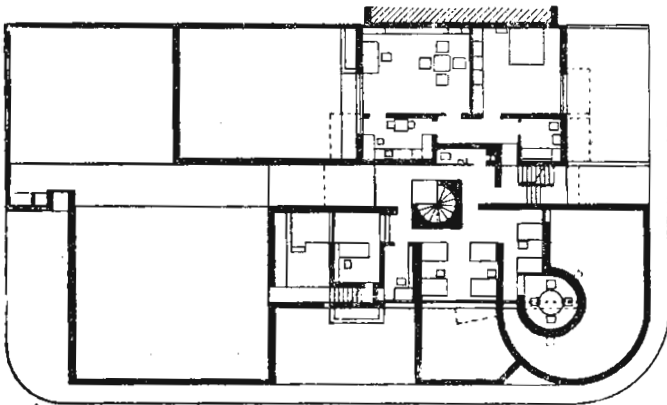
План, фасады и разрез.



Луиджи Фиджини и Джино Поллини. Церковь Санта Мариа деи Повери. Милан (Италия), 1956 г. Деталь выложенной из камня стены-решетки в верхней части нефа



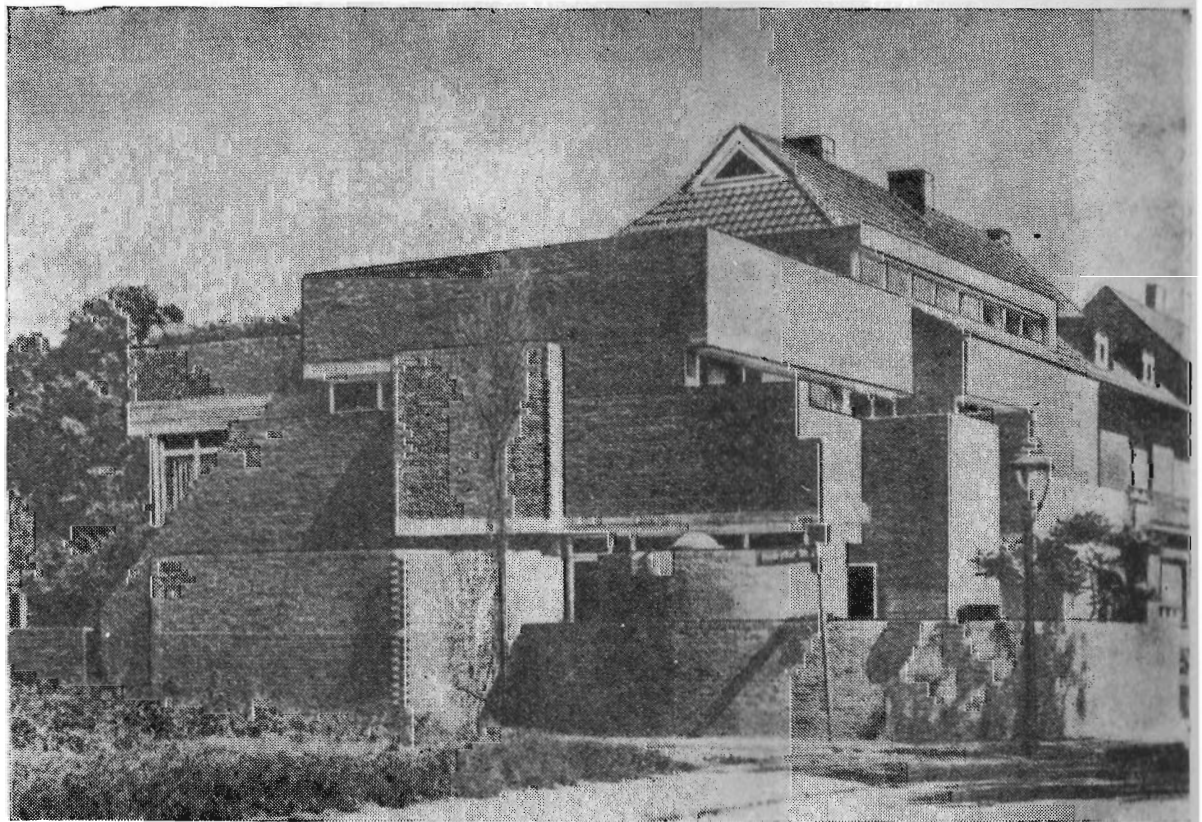
Крипта



Планы первого и второго этажей дома Матиаса Унгера.

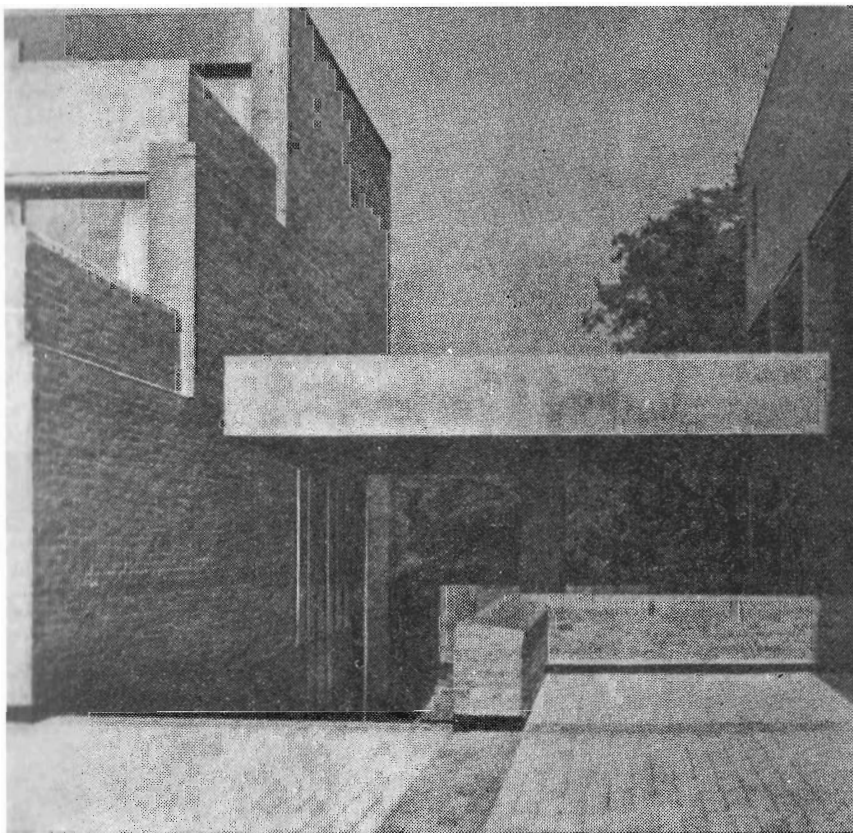
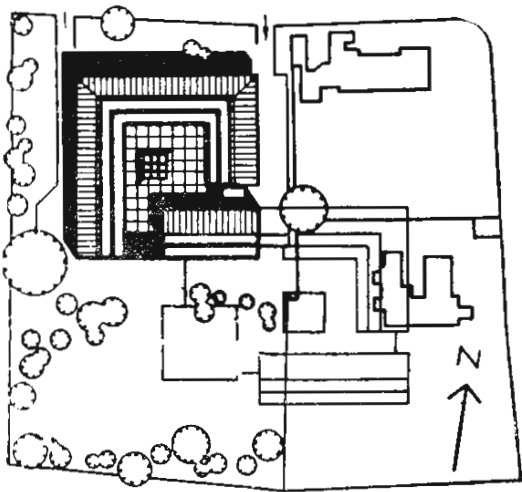


Освальд Матиас Унгерс. Собственный дом архитектора. Кёльн (Германия), 1949 г.

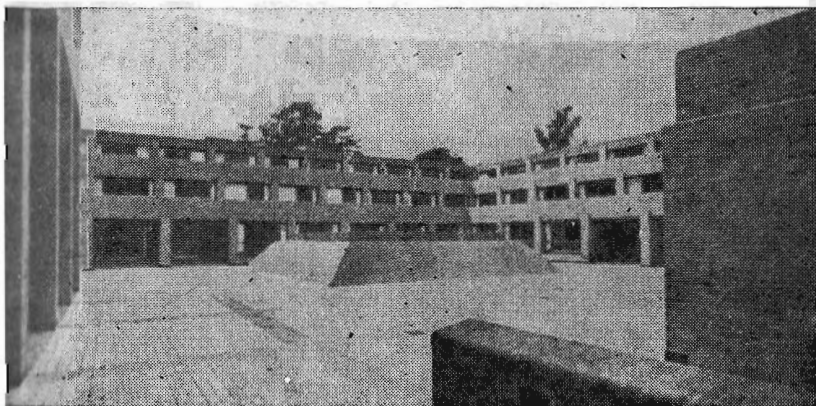


Вид с угла улицы

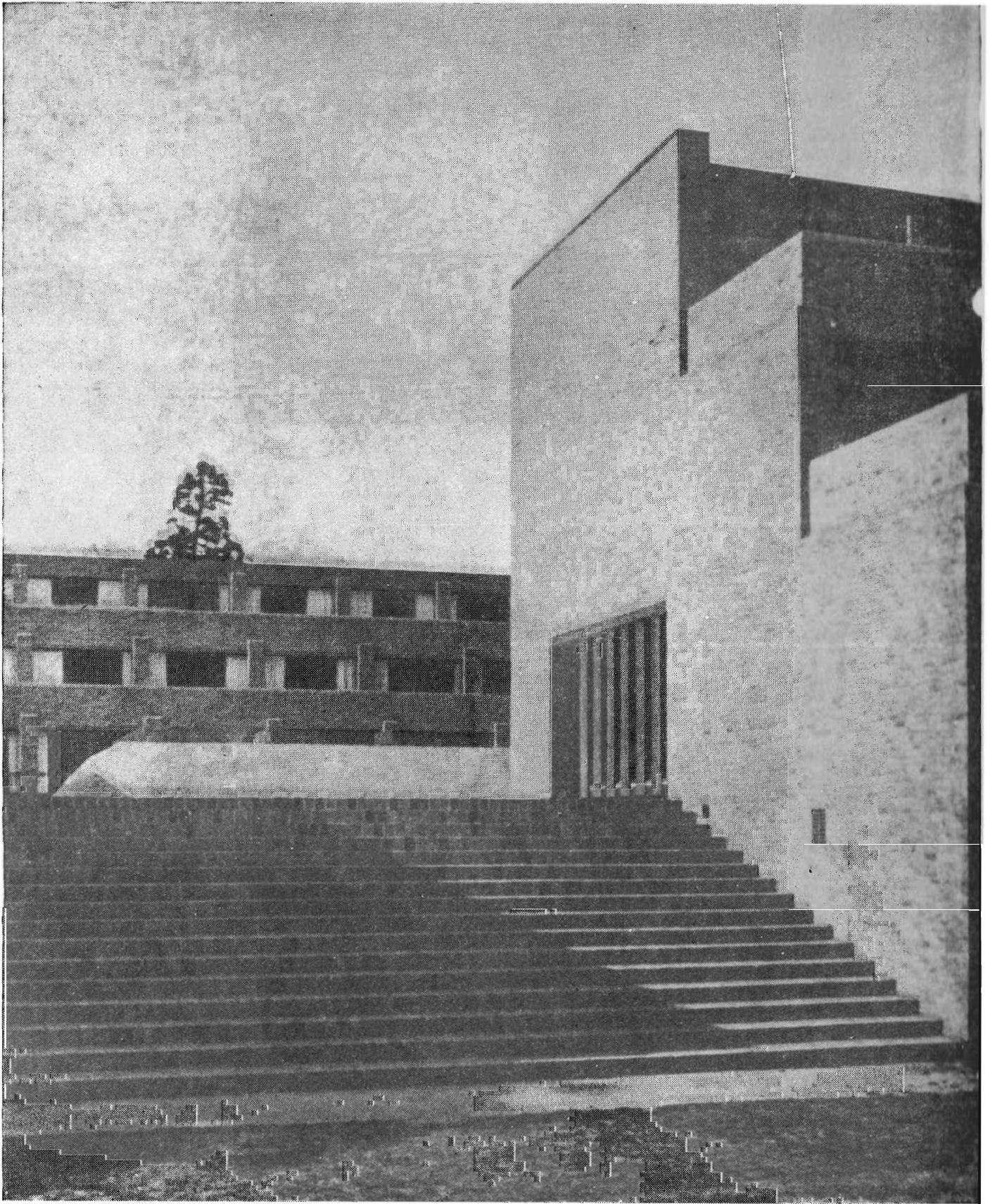
Лесли Мартин и Коллин Сейнт Джон Уилсон
(с участием Патрика Ходжкинсона). Общежитие
Харвей Корт. Кембридж (Англия), 1962 г. План
участка



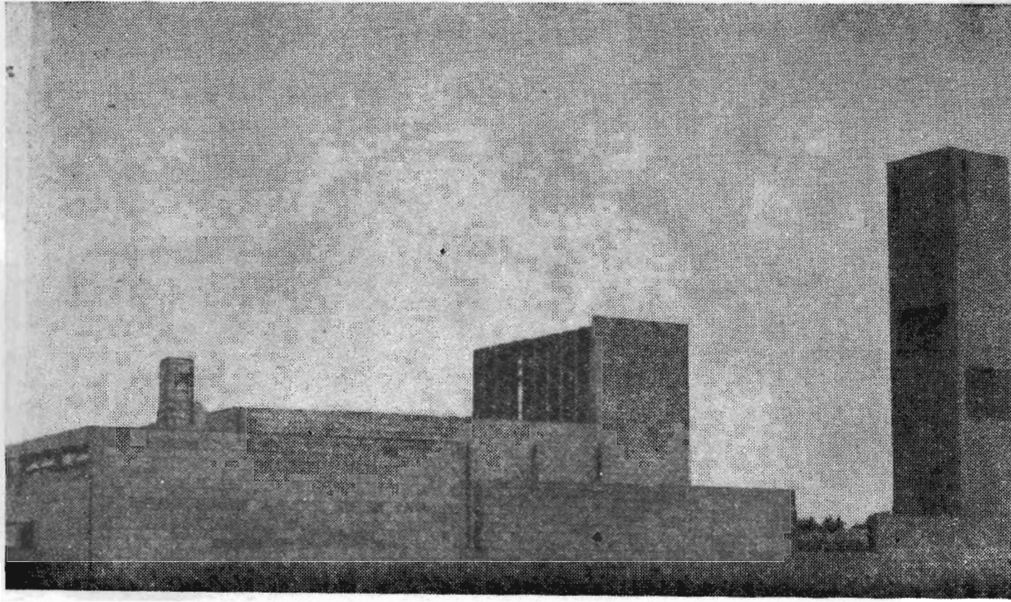
Навес над входной лестницей



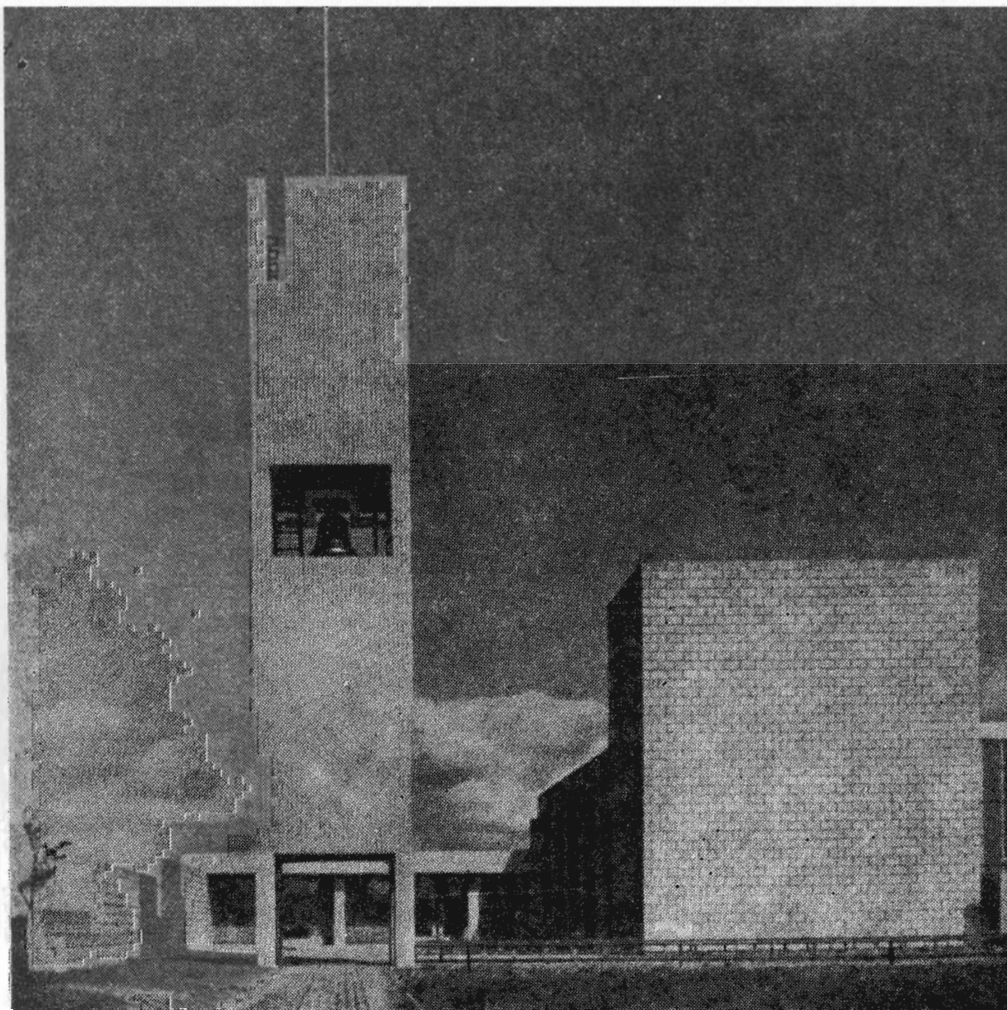
Внутренний двор



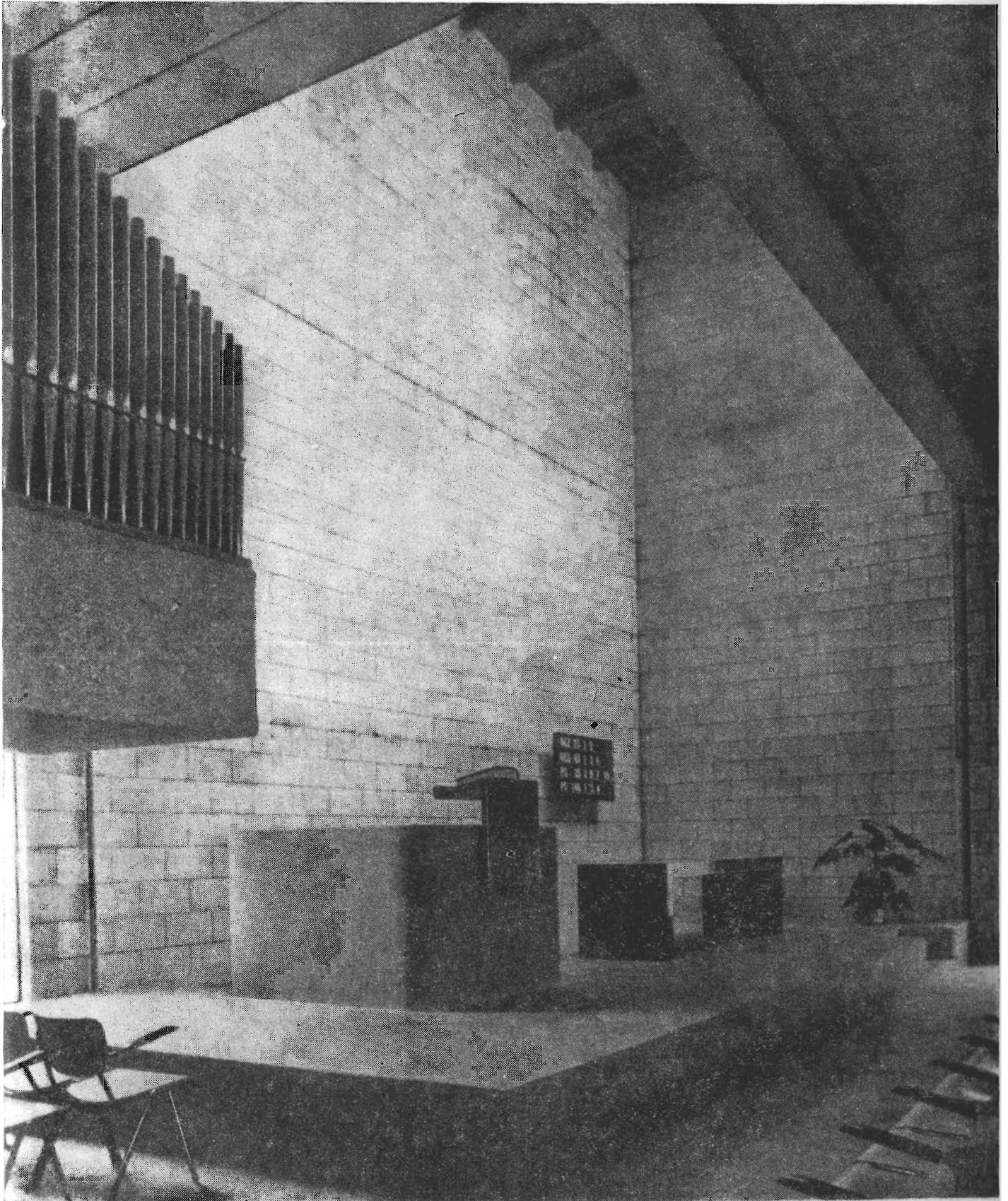
Лестница из сада



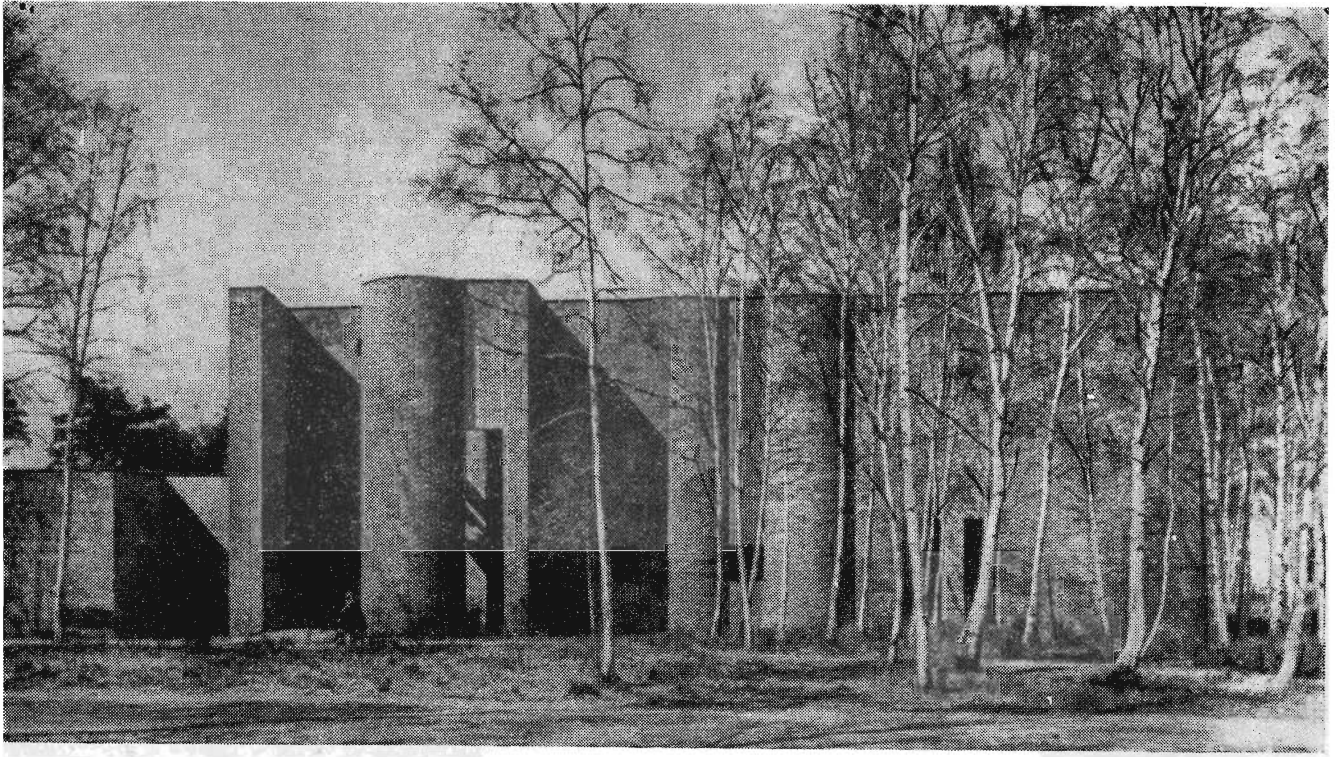
Йоганес. Хендрик-
кус. Ван ден Брук
и Якоб Беренд Ба-
кема. Протестант-
ская церковь. На-
геле (Голландия),
1960 г. Северный
фасад



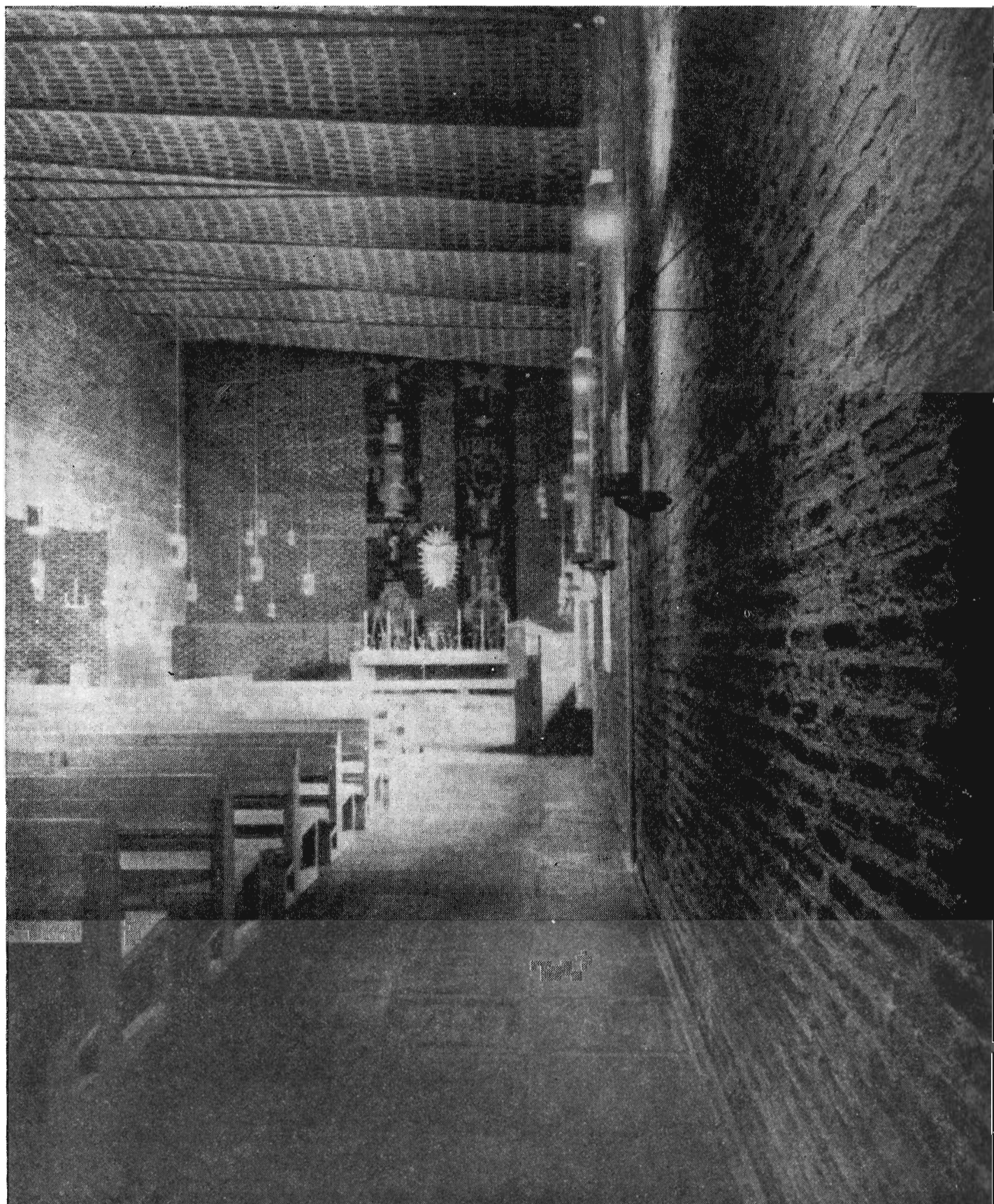
Колокольня



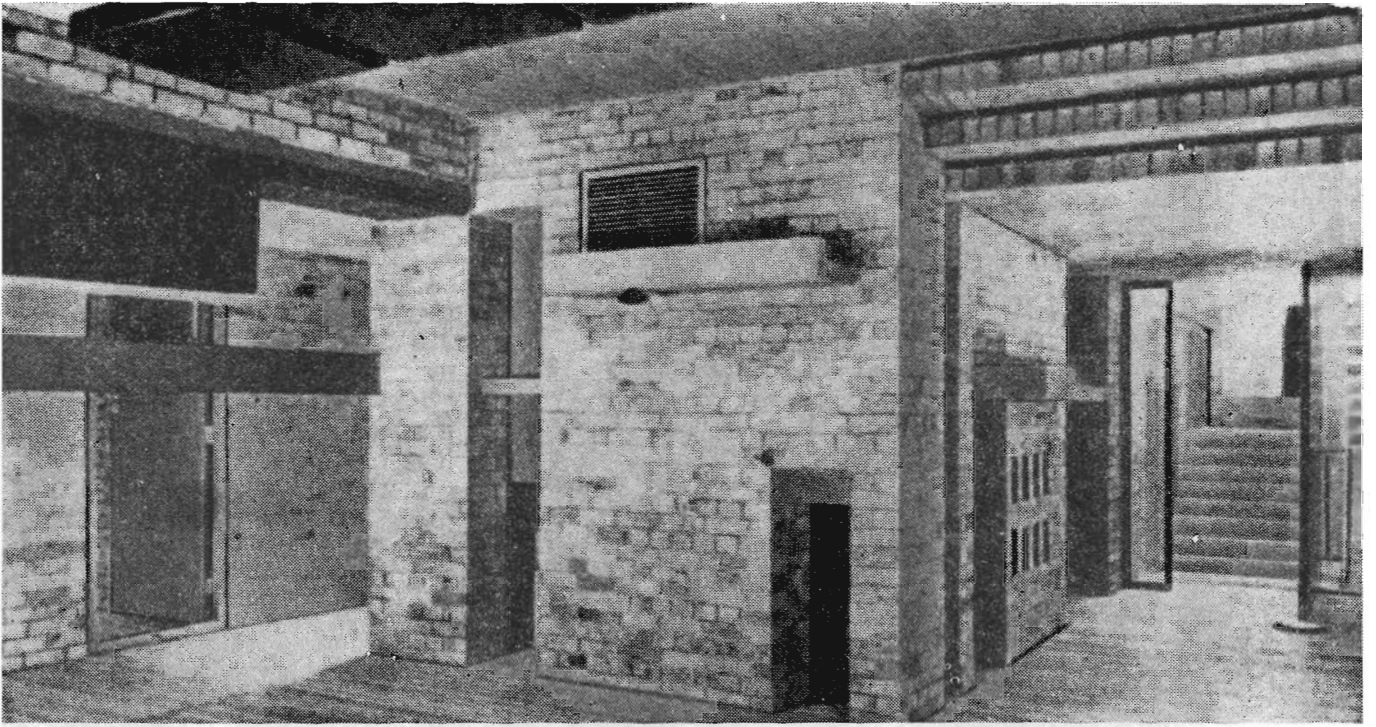
Интерьер



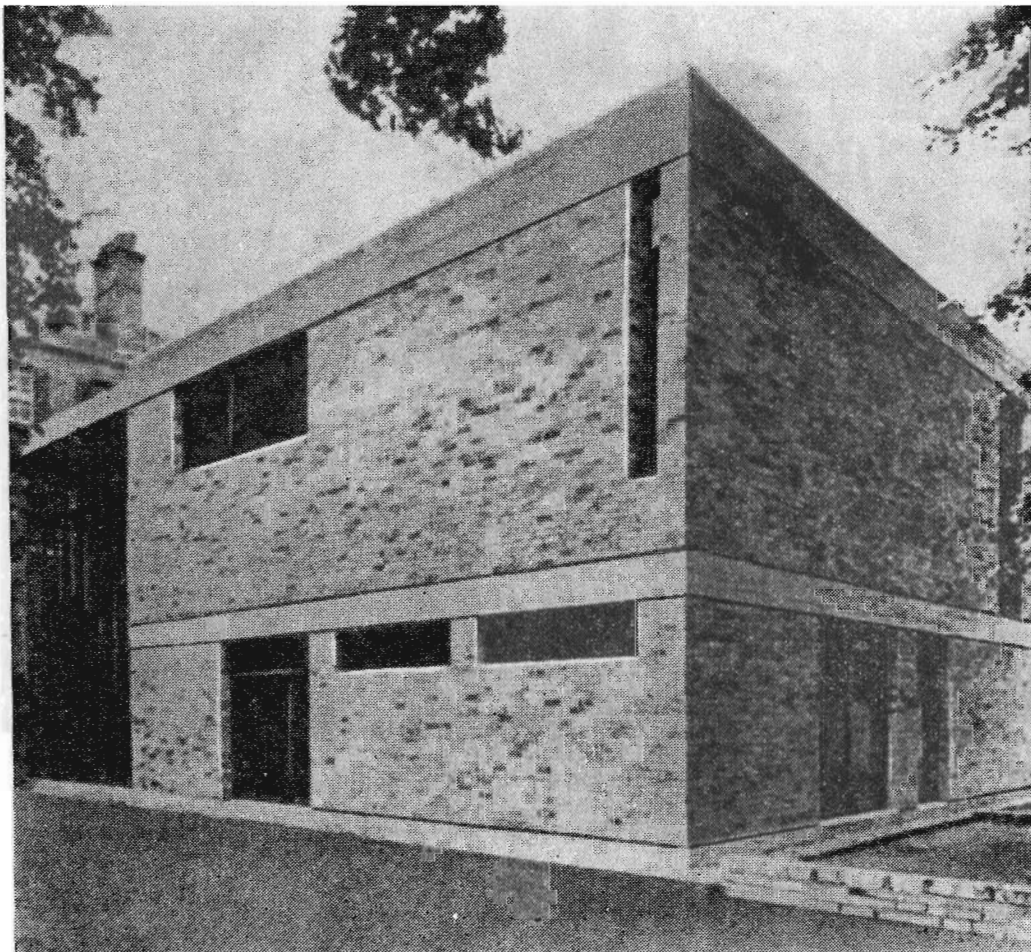
Сигурд Леверентц. Церковь св. Марка (Маркускирк). Стокгольм (Швеция), 1960 г.



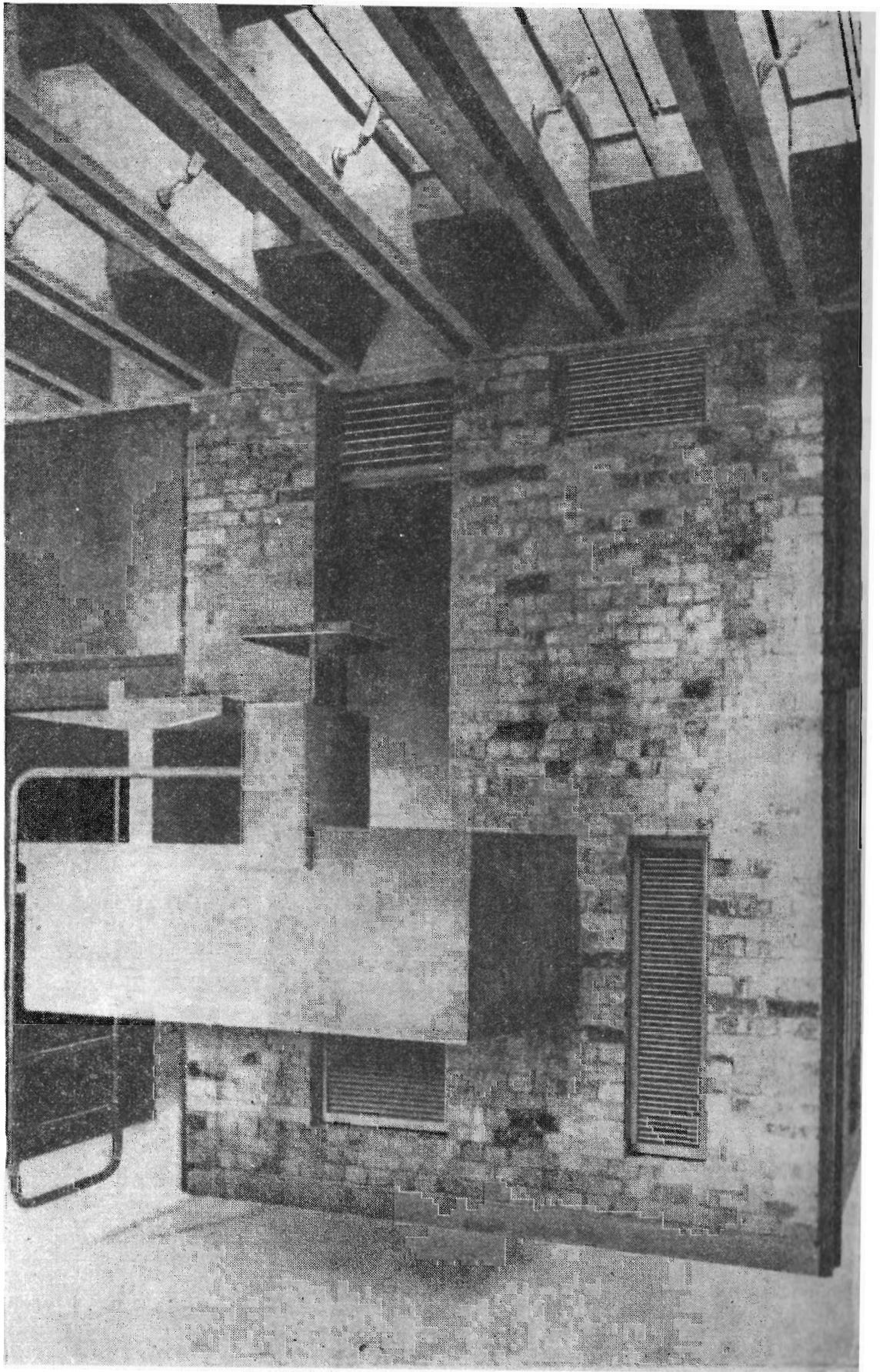
Вид на алтарь



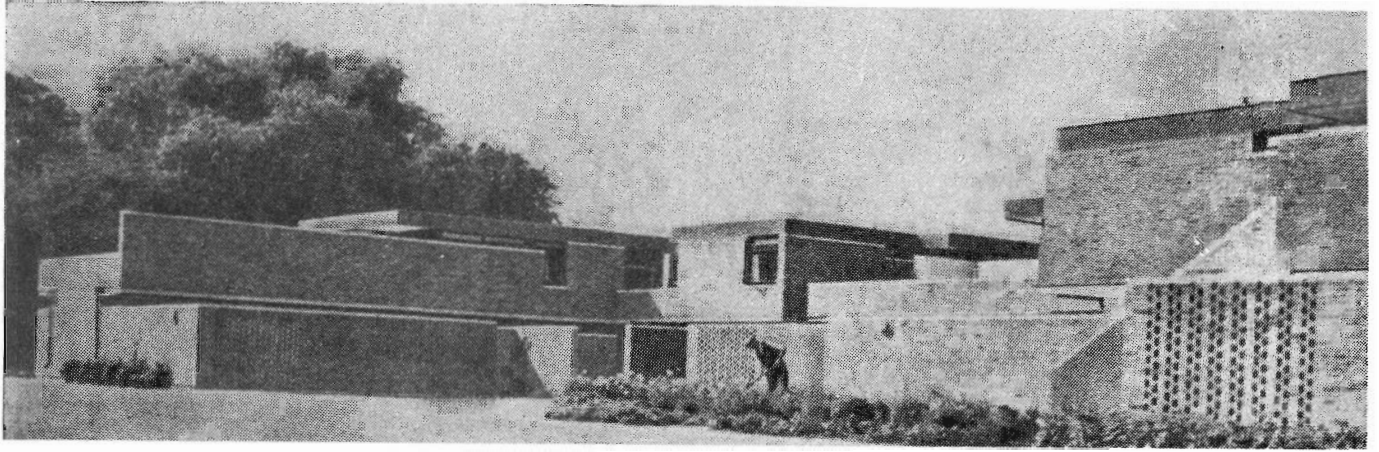
Коллин Сейнт Джон Уилсон и Алекс Харди. Расширение здания архитектурной школы.
Кембридж (Англия), 1959 г. Кафе



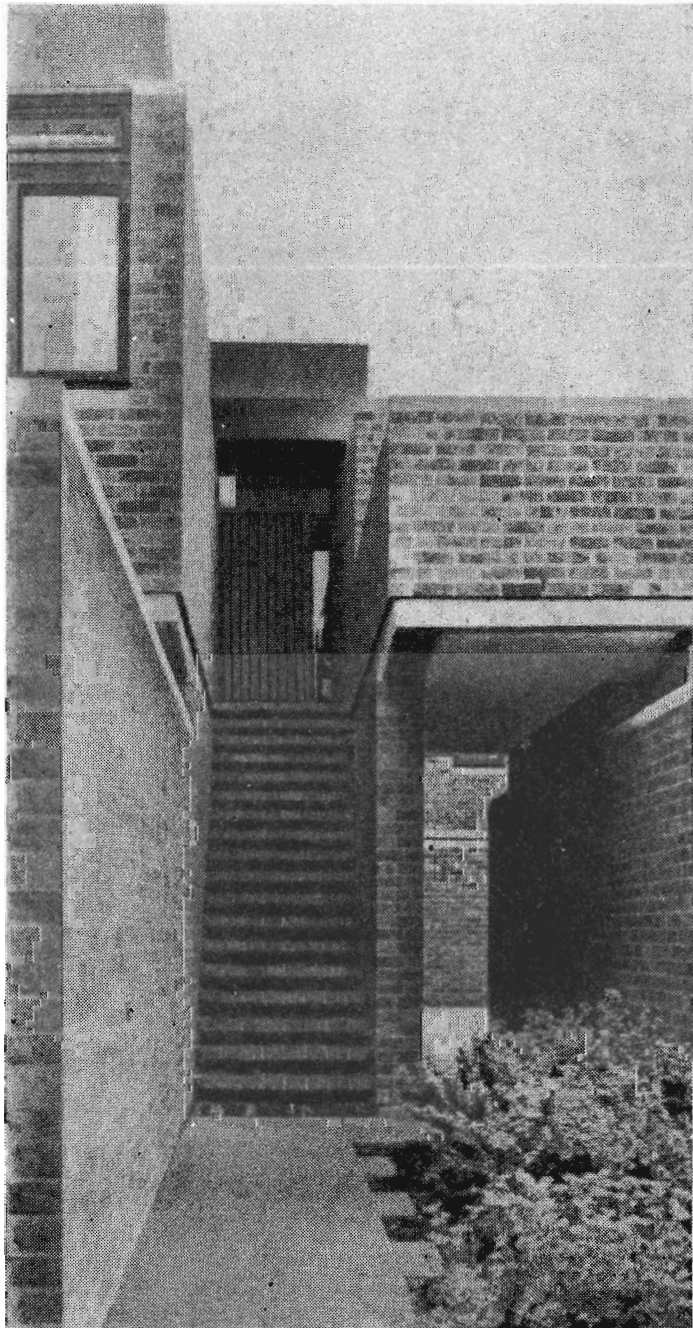
Задний фасад
школы



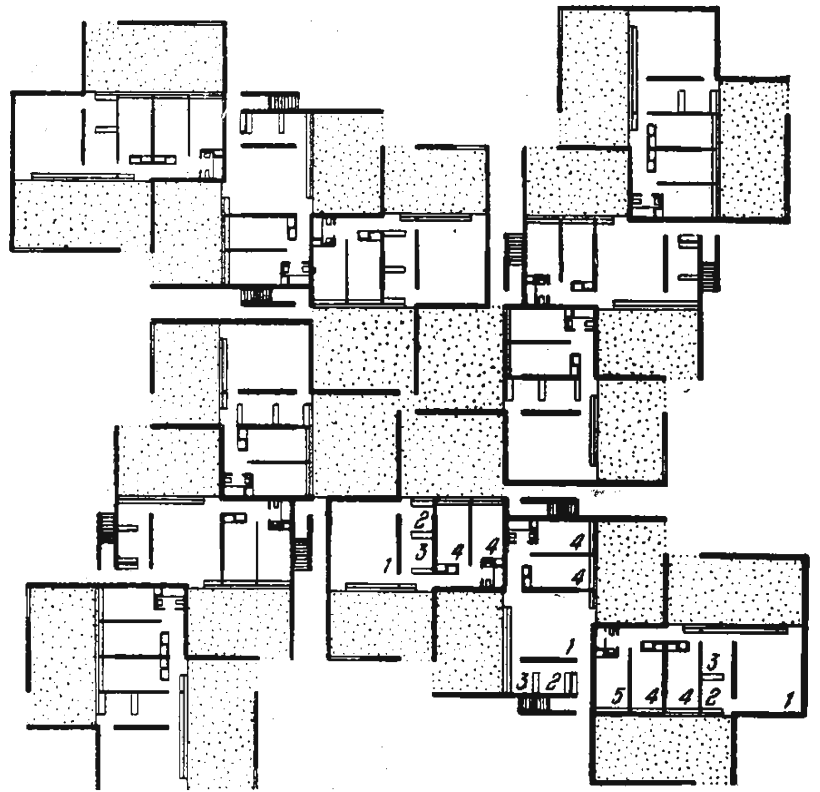
Кафедра в лекционном зале



Шепард, Робсон и сотрудники. Чёрчилл-Колледж. Кембридж (Англия), 1960 г. Общежитие студентов

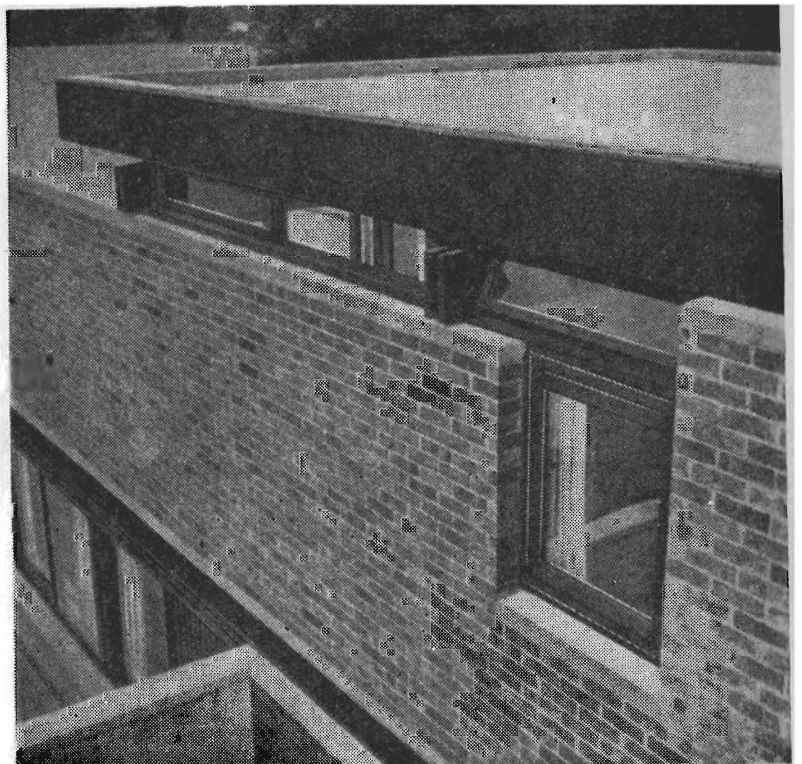


Вход и лестница в верхние квартиры

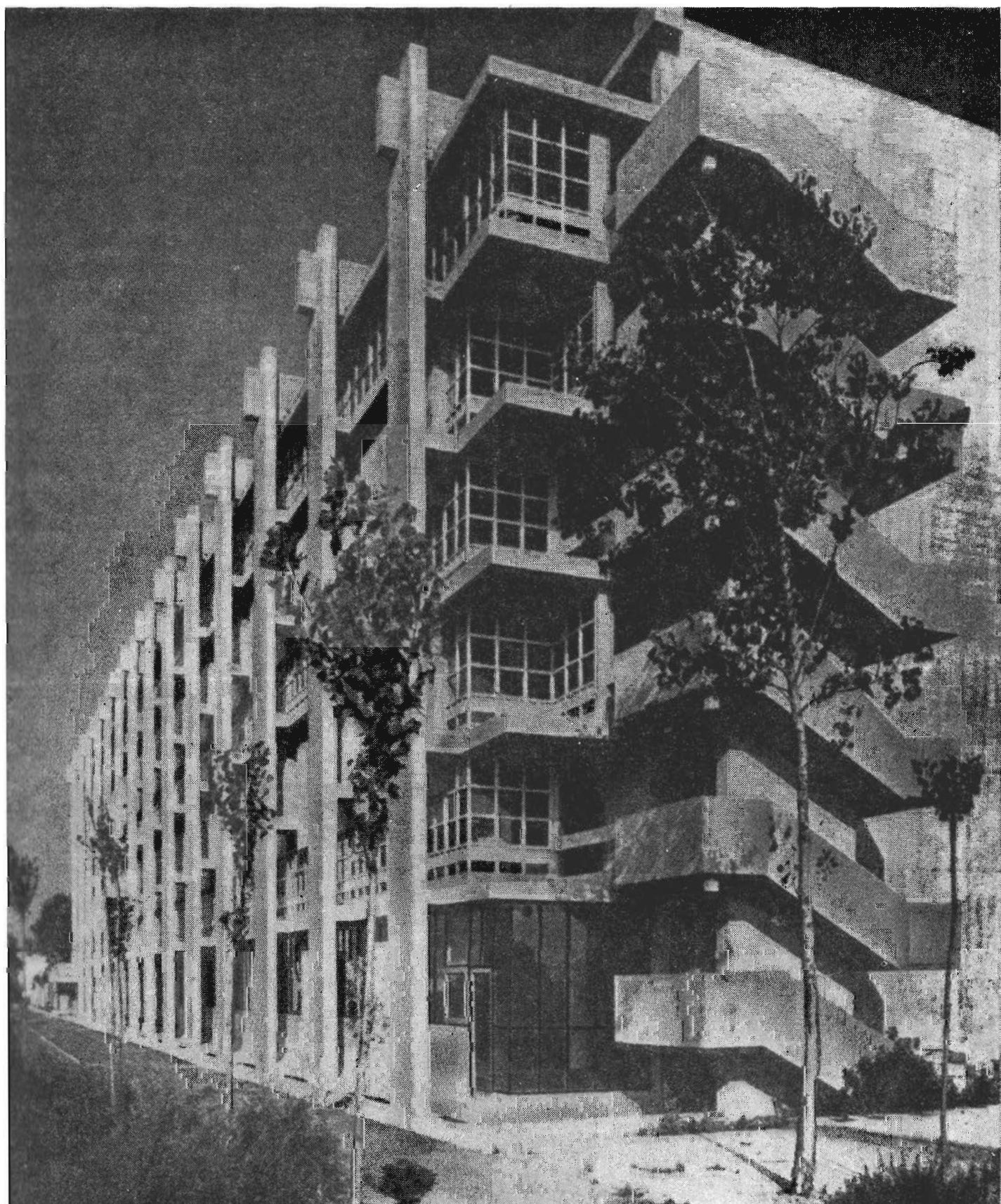


План первого этажа

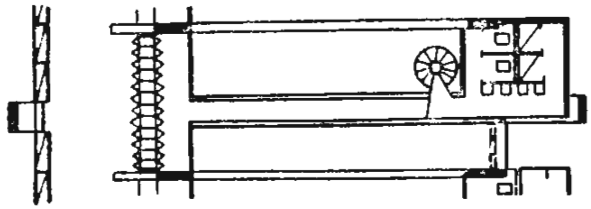
1 — общая комната; 2 — кухня; 3 — столовая; 4 — спальни; 5 — кабинет или спальня



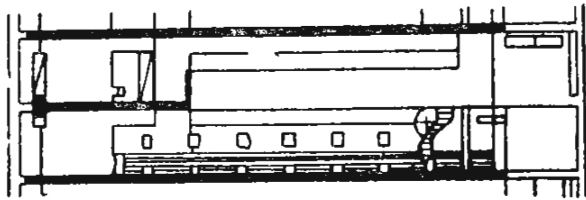
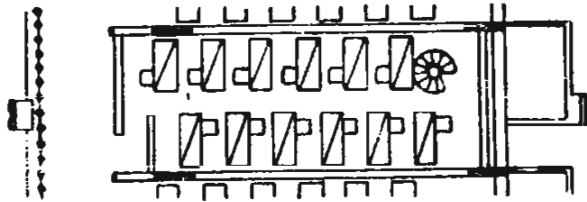
Деталь крыши



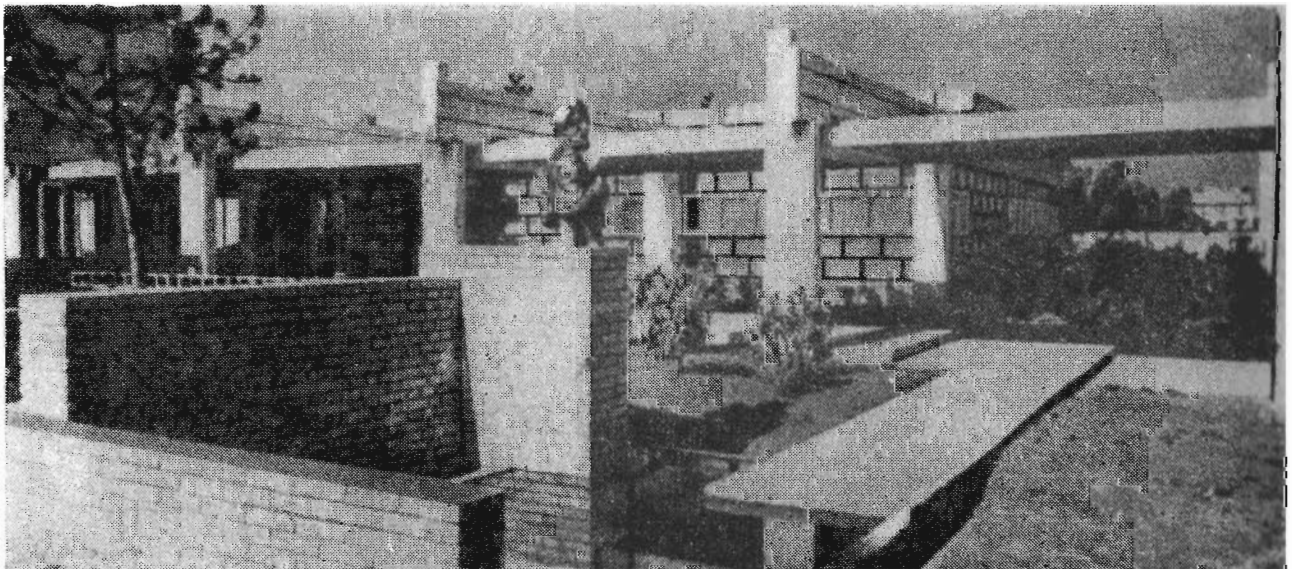
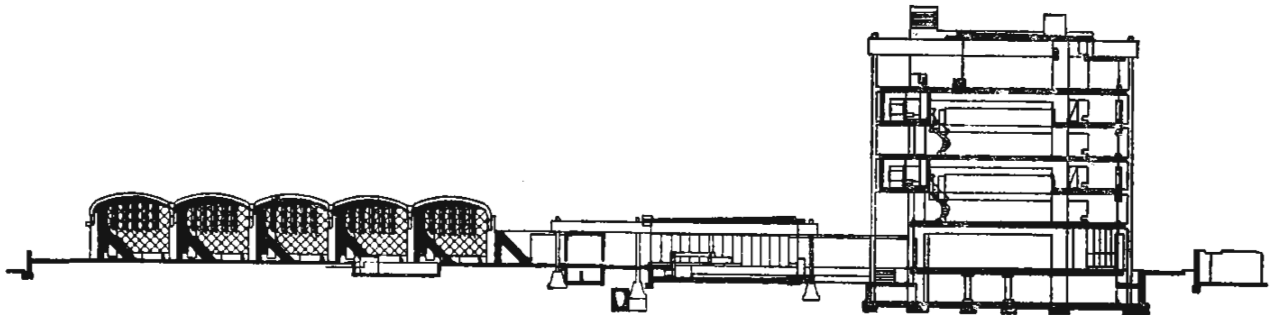
Витториано Вигано. Милан (Италия). Институт Марчионди, 1959 г. Спальный корпус



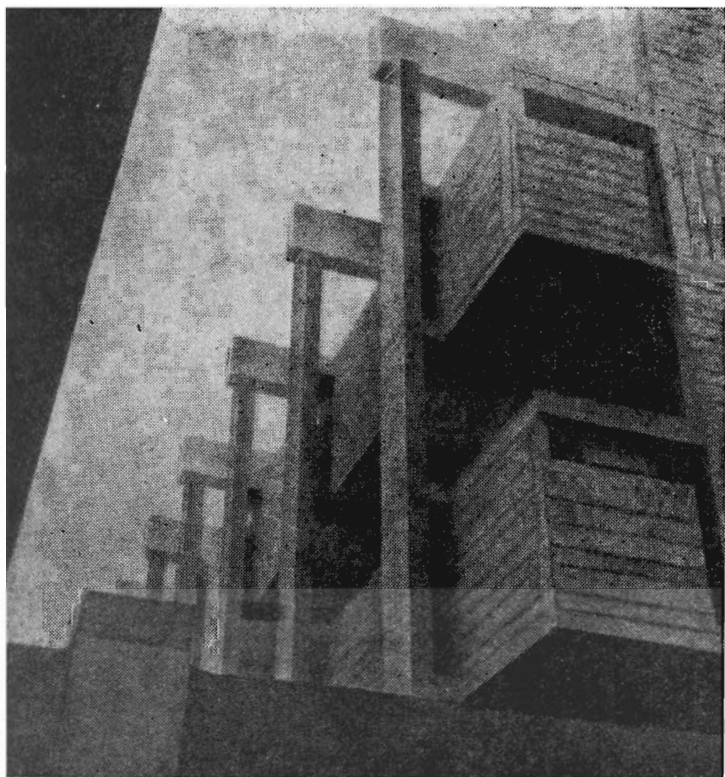
Планы и разрезы двухэтажной спальни.



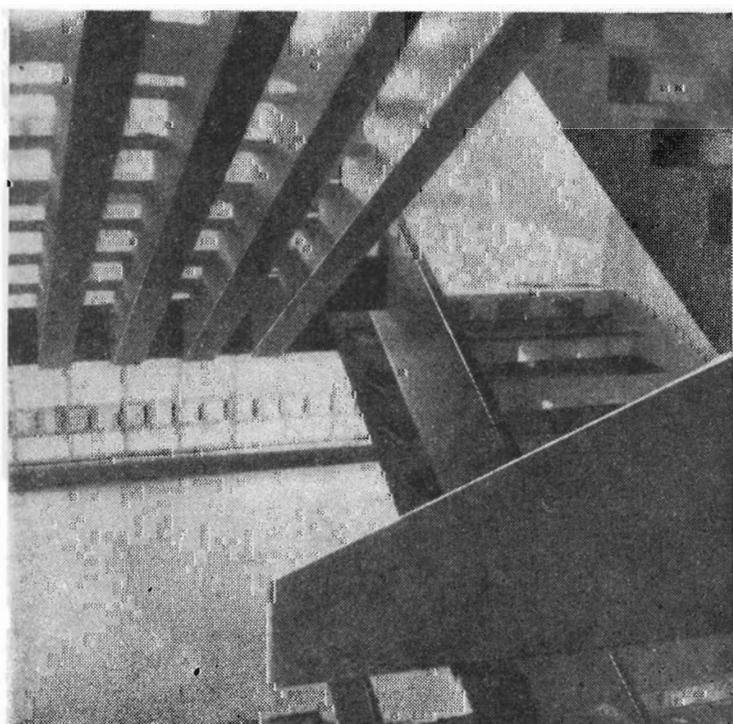
Разрез по участку.



Сад и бассейн у входа

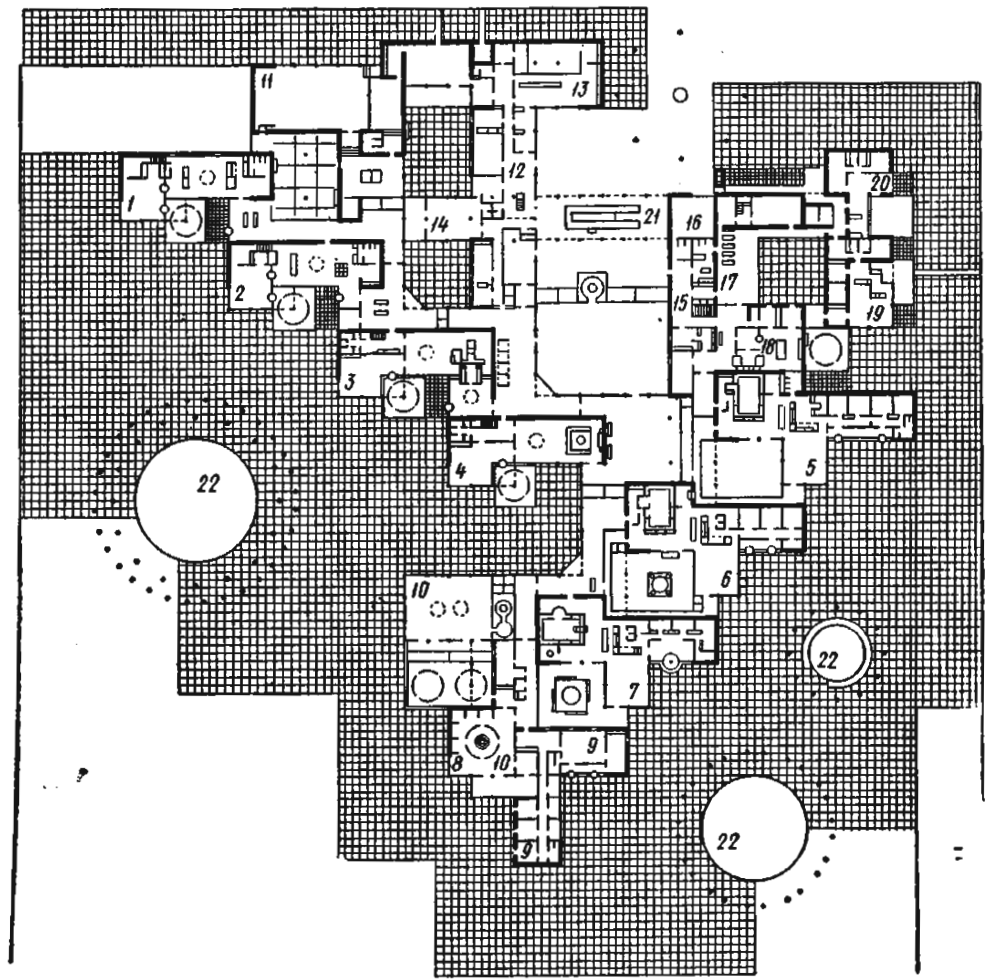


Институт Марчионди.
Наружные рамы



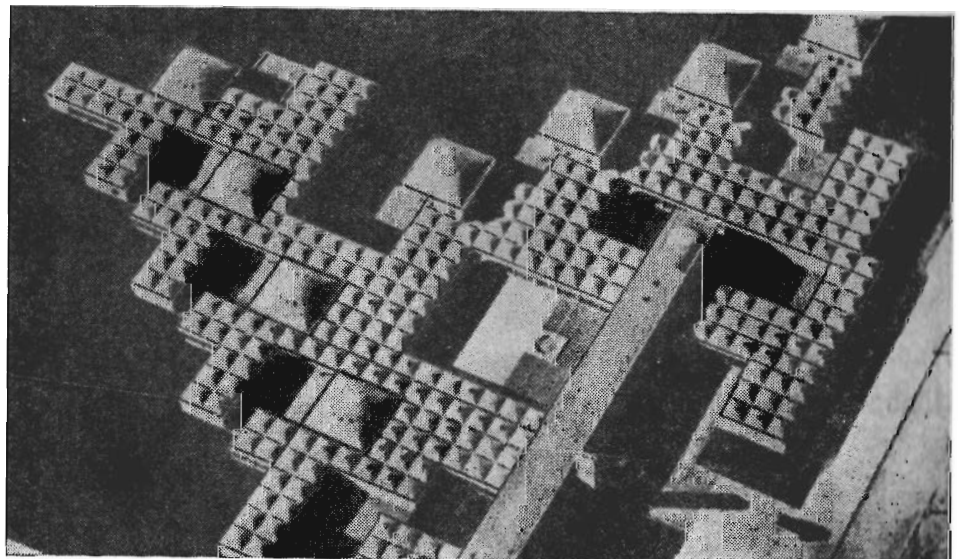
Лестница в блоке
спален

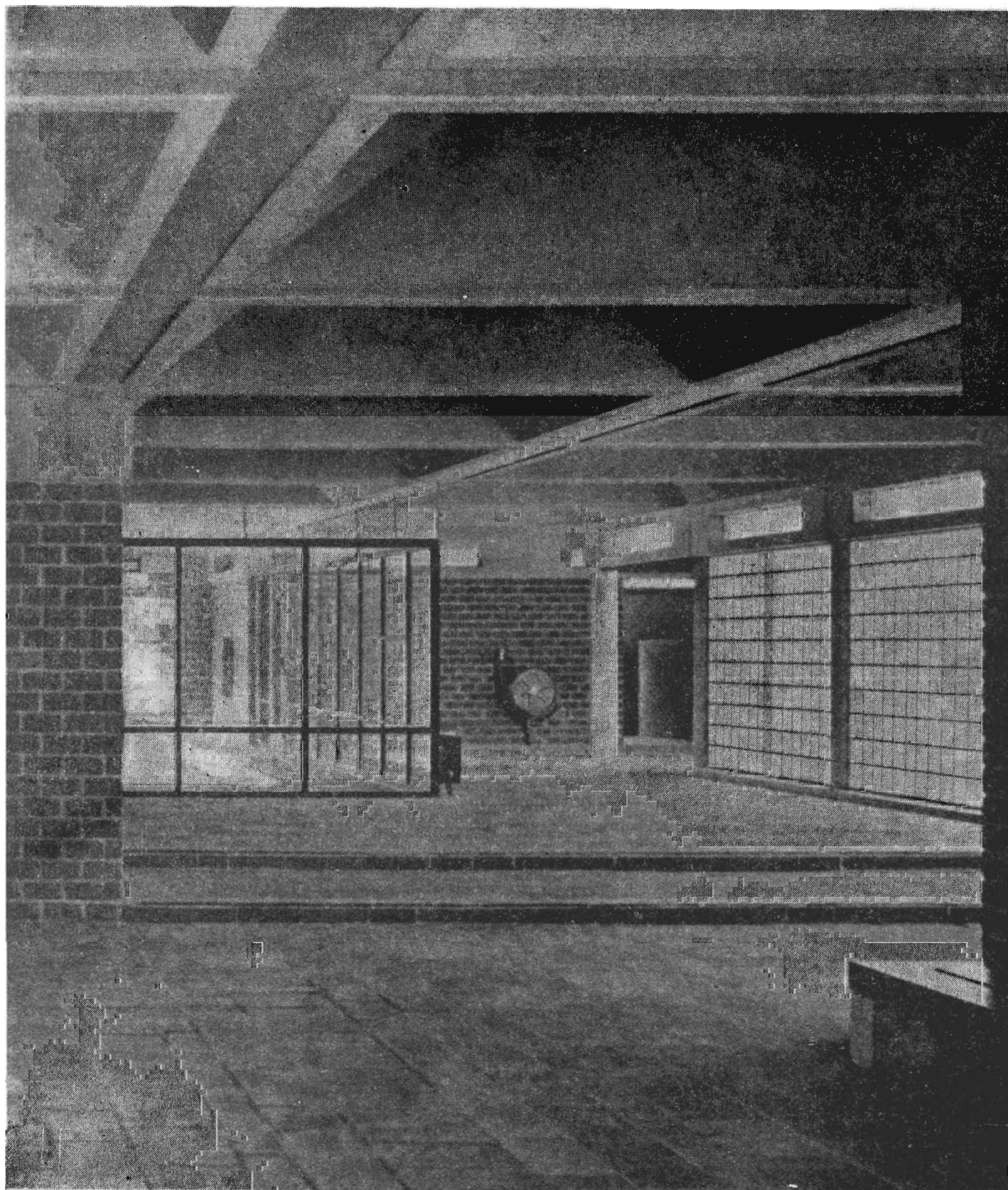
▶
Алдо ван Ейк.
Школа для сирот.
Амстердам (Гол-
ландия), 1958—
1960 гг. Вид с
птичьего полета



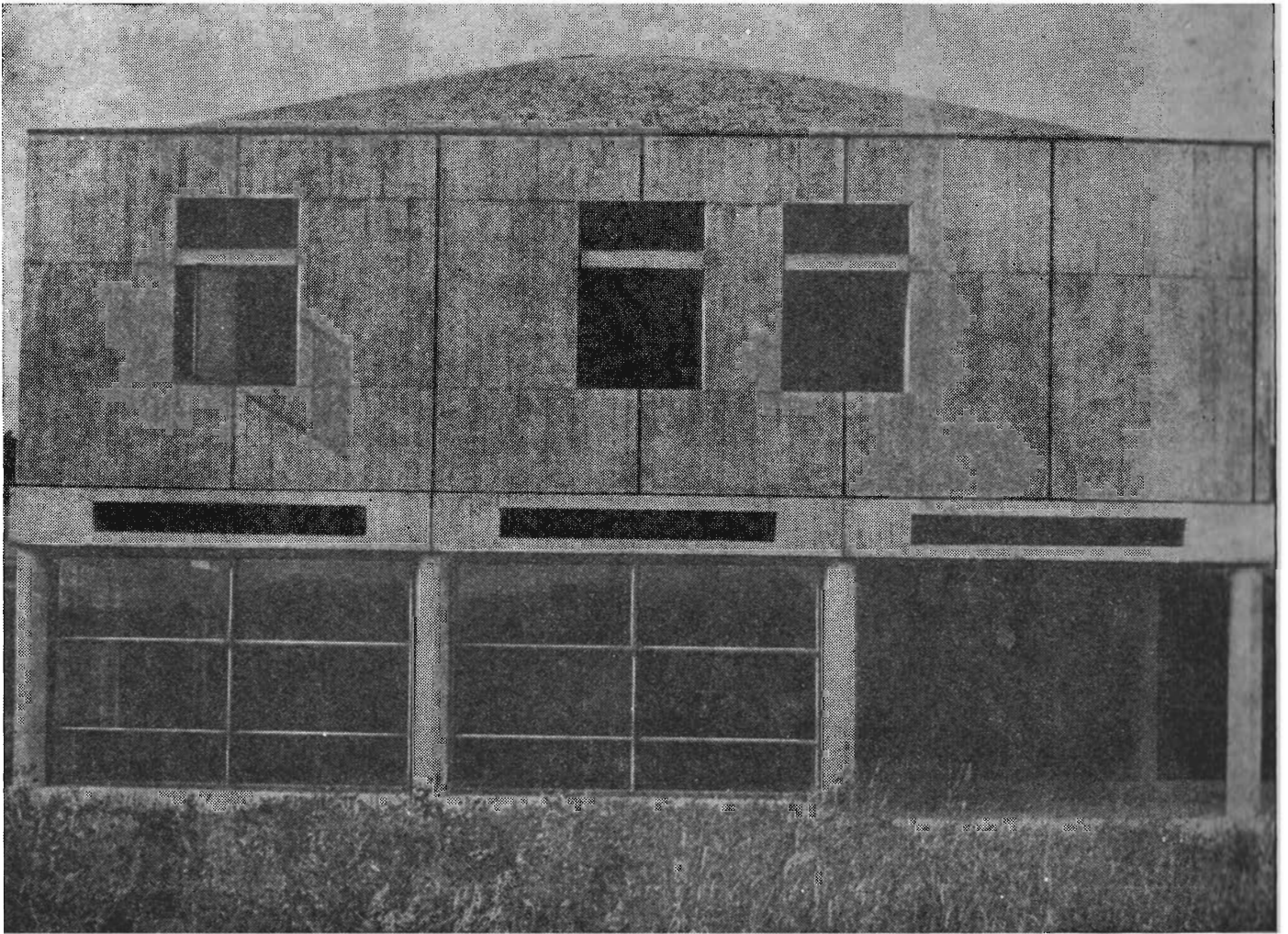
План помещений.

1 — для юношей 14—20 лет; 2 — для девушек 14—20 лет; 3 — для мальчиков 10—14 лет; 4 — для девочек 10—14 лет; 5 — для детей 6—10 лет; 6 — для детей 4—6 лет; 7 — для детей 2—4 года; 8 — для грудных детей; 9 — больница; 10 — зал фестивалей; 11 — гимнастический и театральный зал; 12 — дирекция школы; 13 — администрация; 14 — помещение для обслуживающего персонала; 15 — служебные помещения; 16 — гараж; 17 — бельевая; 18 — главная кухня; 19 — квартира директора; 20 — квартира заместителя директора; 21 — пандус для велосипедов; 22 — замощенные игровые площадки

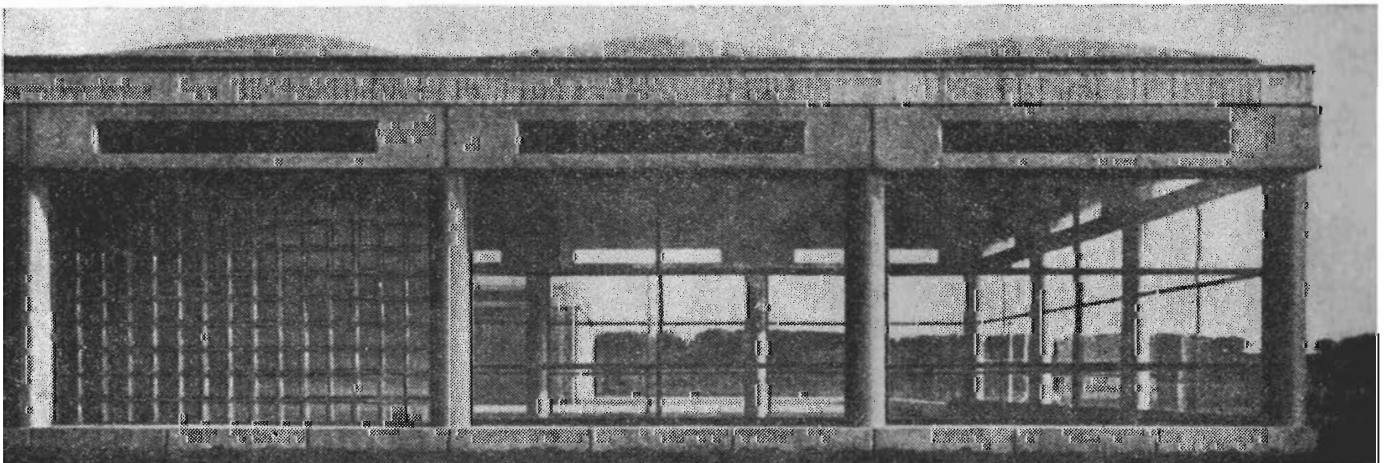




Школа для сирот.
Игровая комната

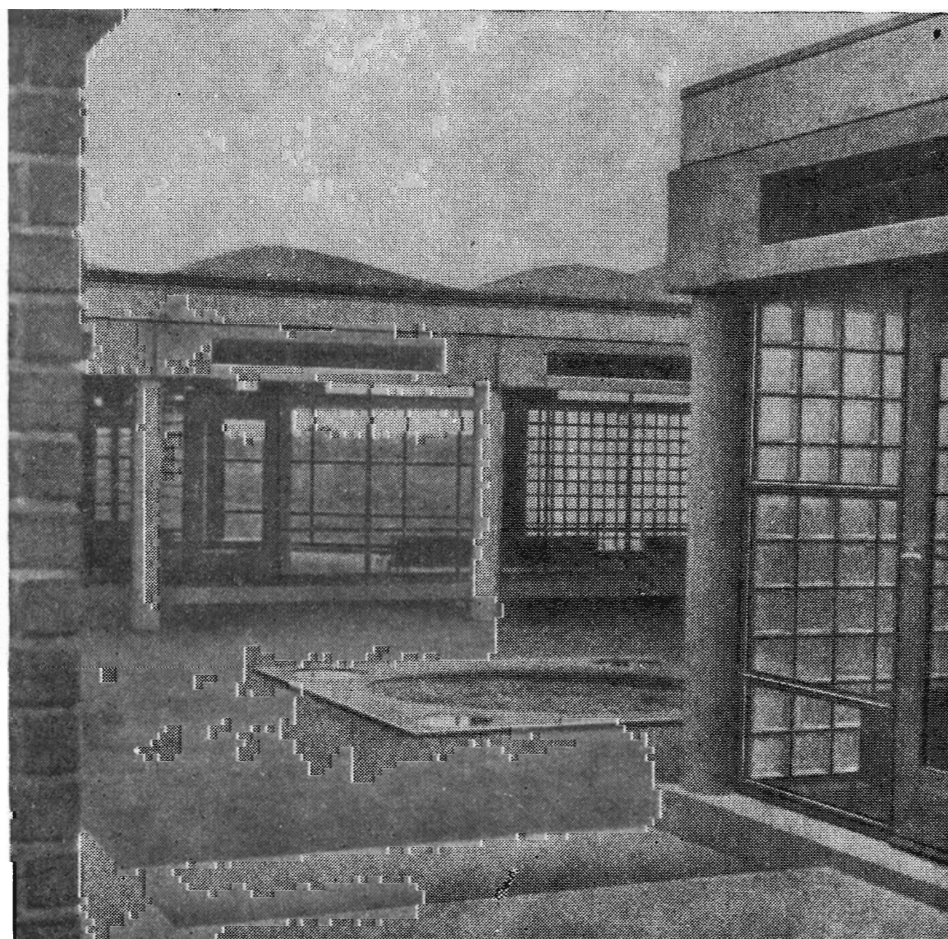


Торцовый фасад одного из павильонов



Фестивальный зал

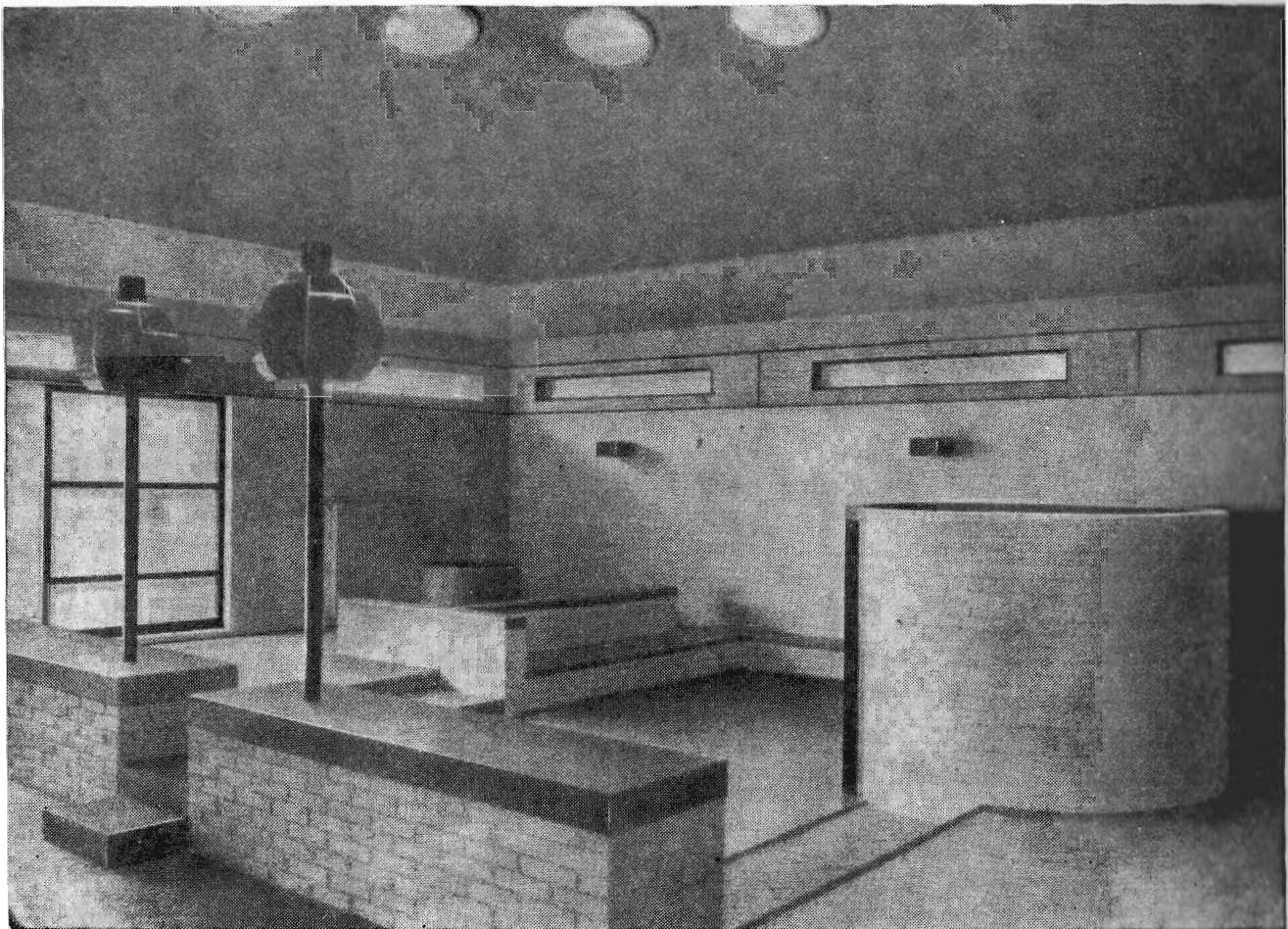
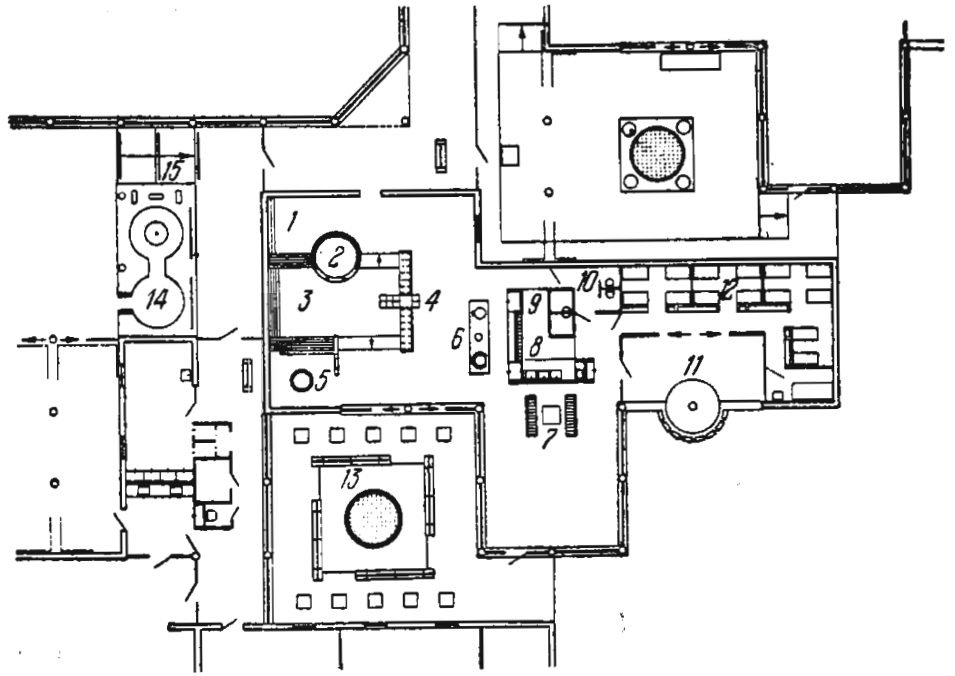
Школа для сирот.
Дверь из зала



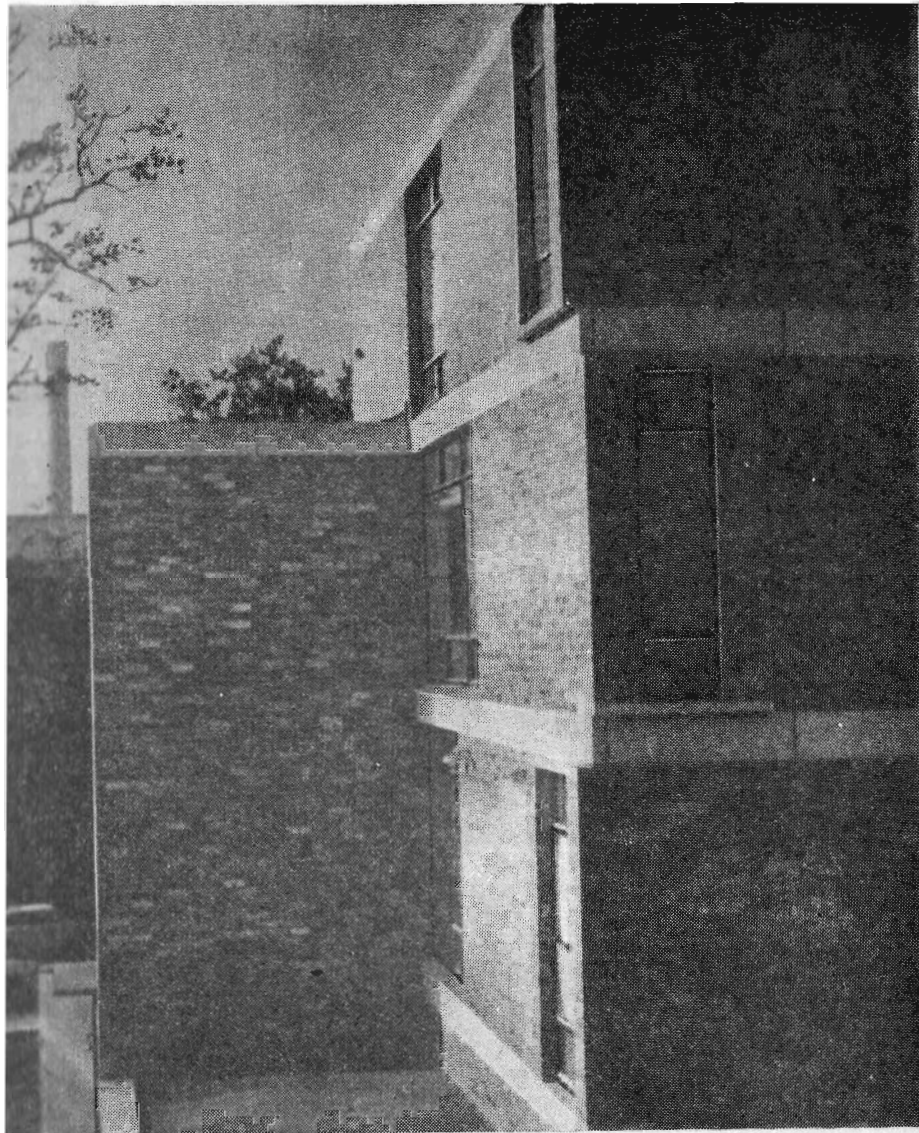
Открытый дворик

План помещений
для двух—четы-
рехлетних детей

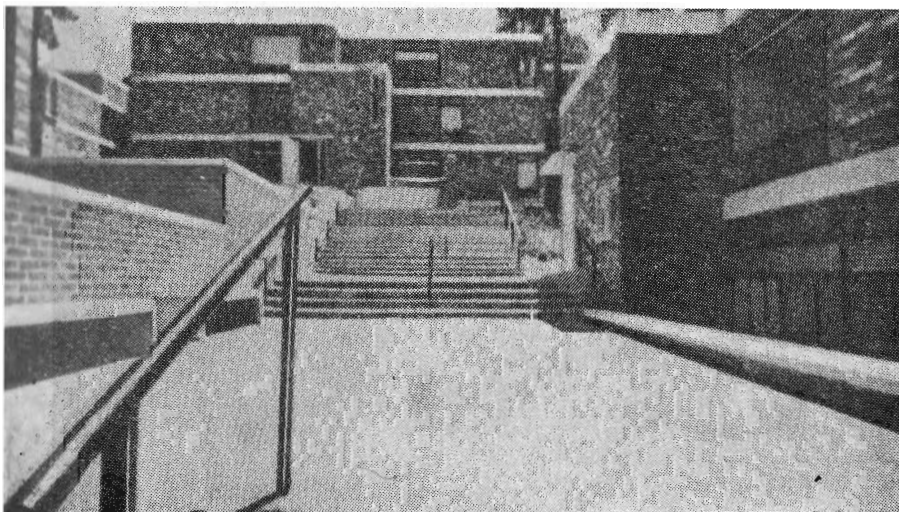
1 — вестибюль; 2 —
маленький кирпич-
ный домик; 3 — за-
глубленная цент-
ральная часть с мес-
том хранения игру-
шек; 4 — ступени и
маленькие шкафчи-
ки; 5 — плескатель-
ный бассейн; 6 — от-
крытая кухня; 7 —
сиденья; 8, 9 — ком-
наты с умывальни-
ками и душем; 10 —
туалет; 11 — крытая
терраса с бассейном;
12 — спальни; 13 —
песочница; 14, 15 —
заглубленные круг-
лые площадки с гим-
настическим оборудо-
ванием, бетонный
тамбур



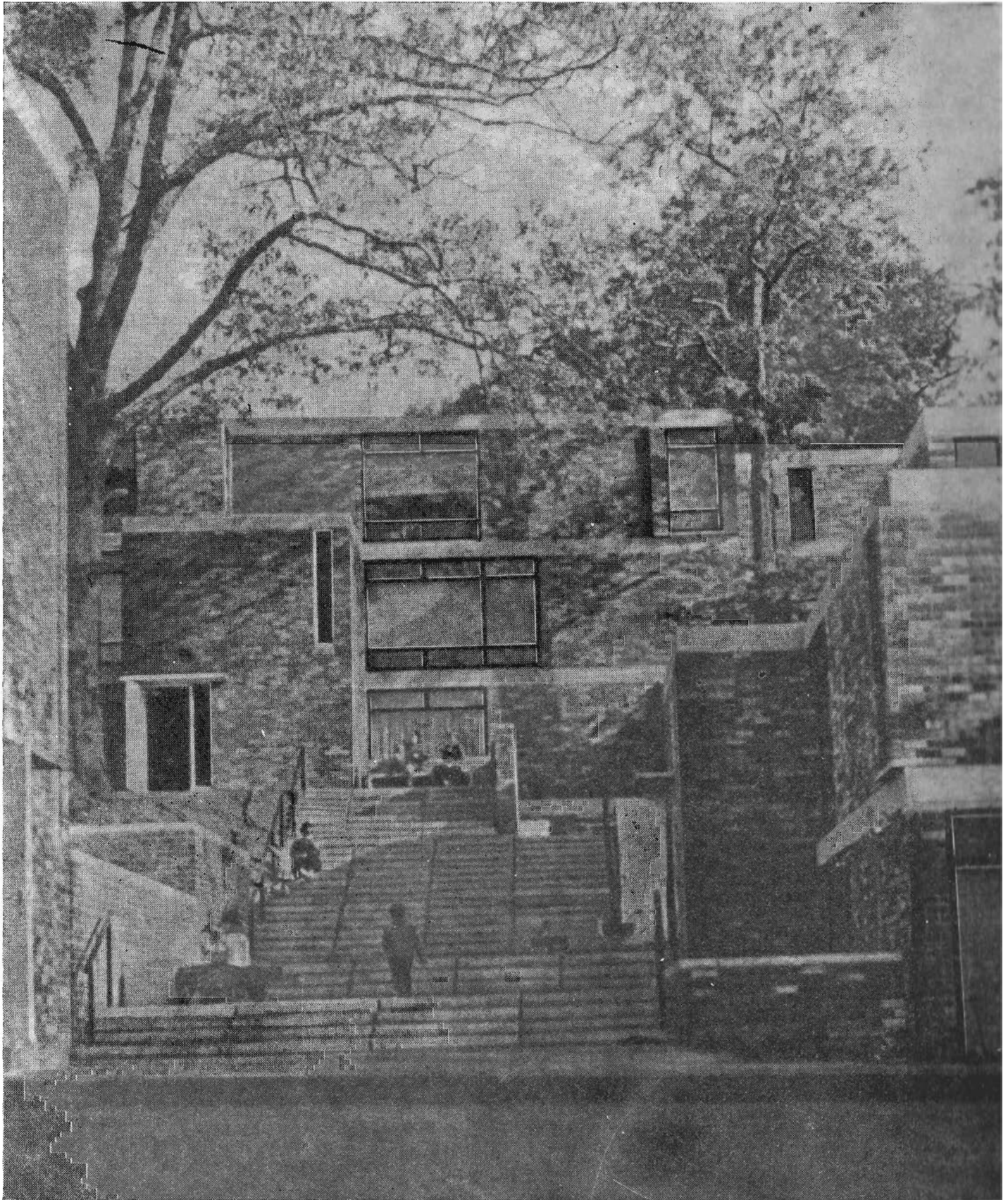
Комната для игры детей двух—четырех лет



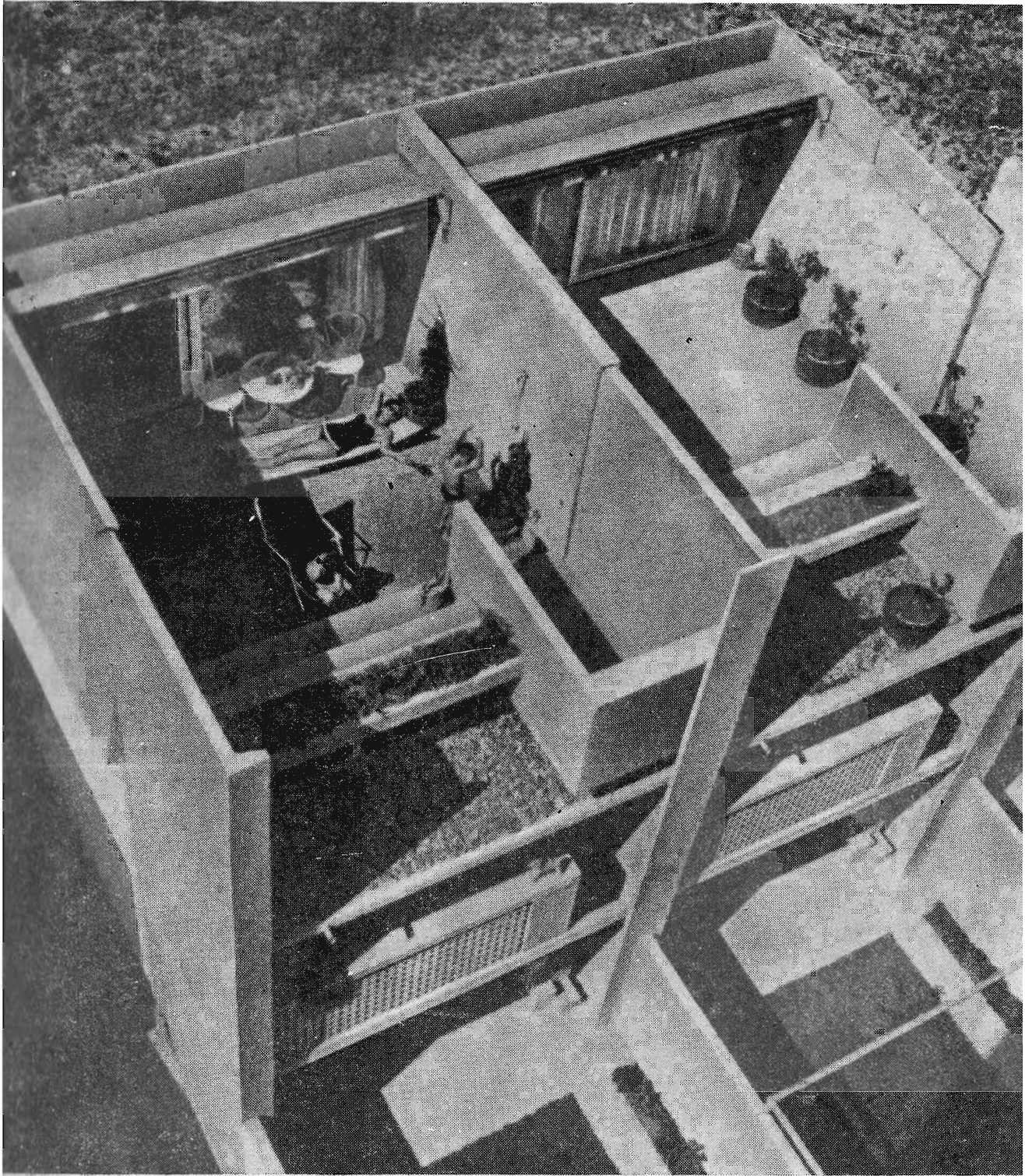
Поль Рудольф. Йельский университет. Нью Хейвен (штат Коннектикут), 1962 г. Общежитие для женатых студентов. Фрагмент



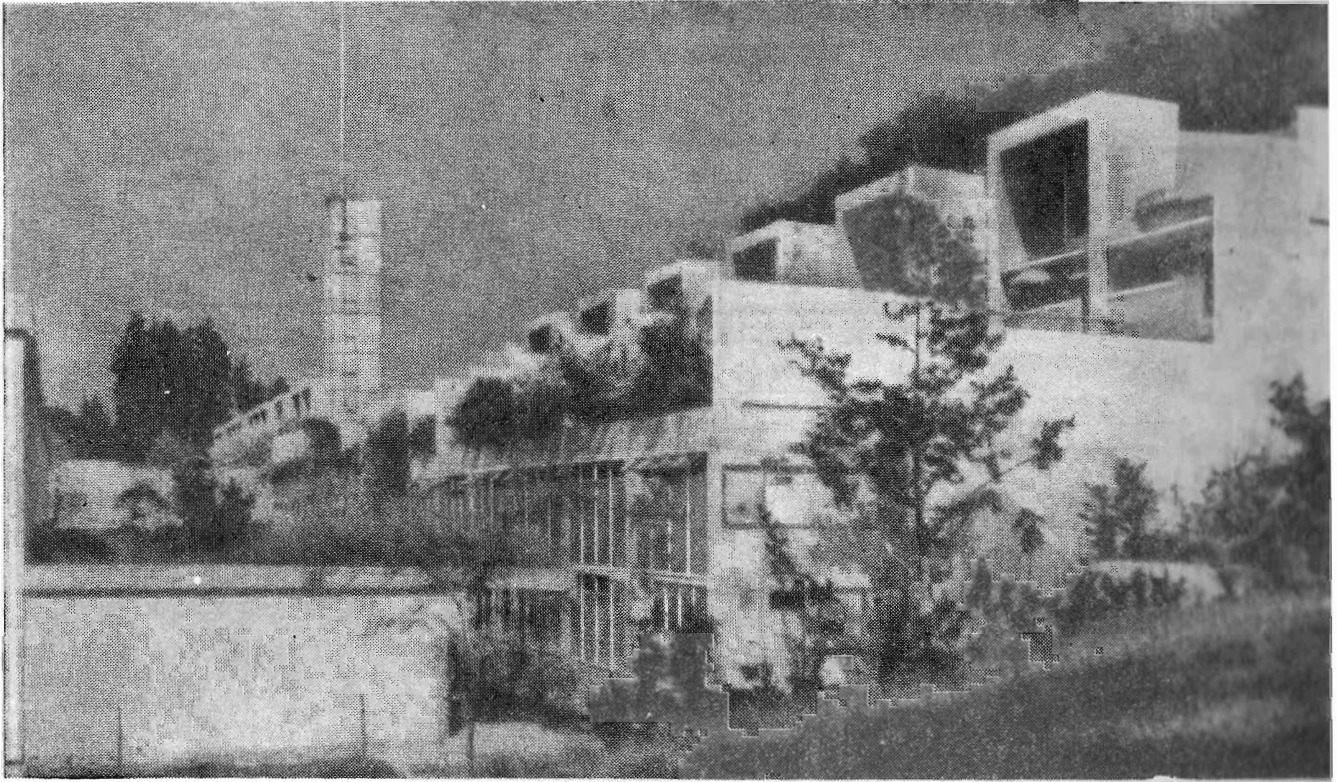
Центральная пешеходная улица



Лестница на верхние террасы



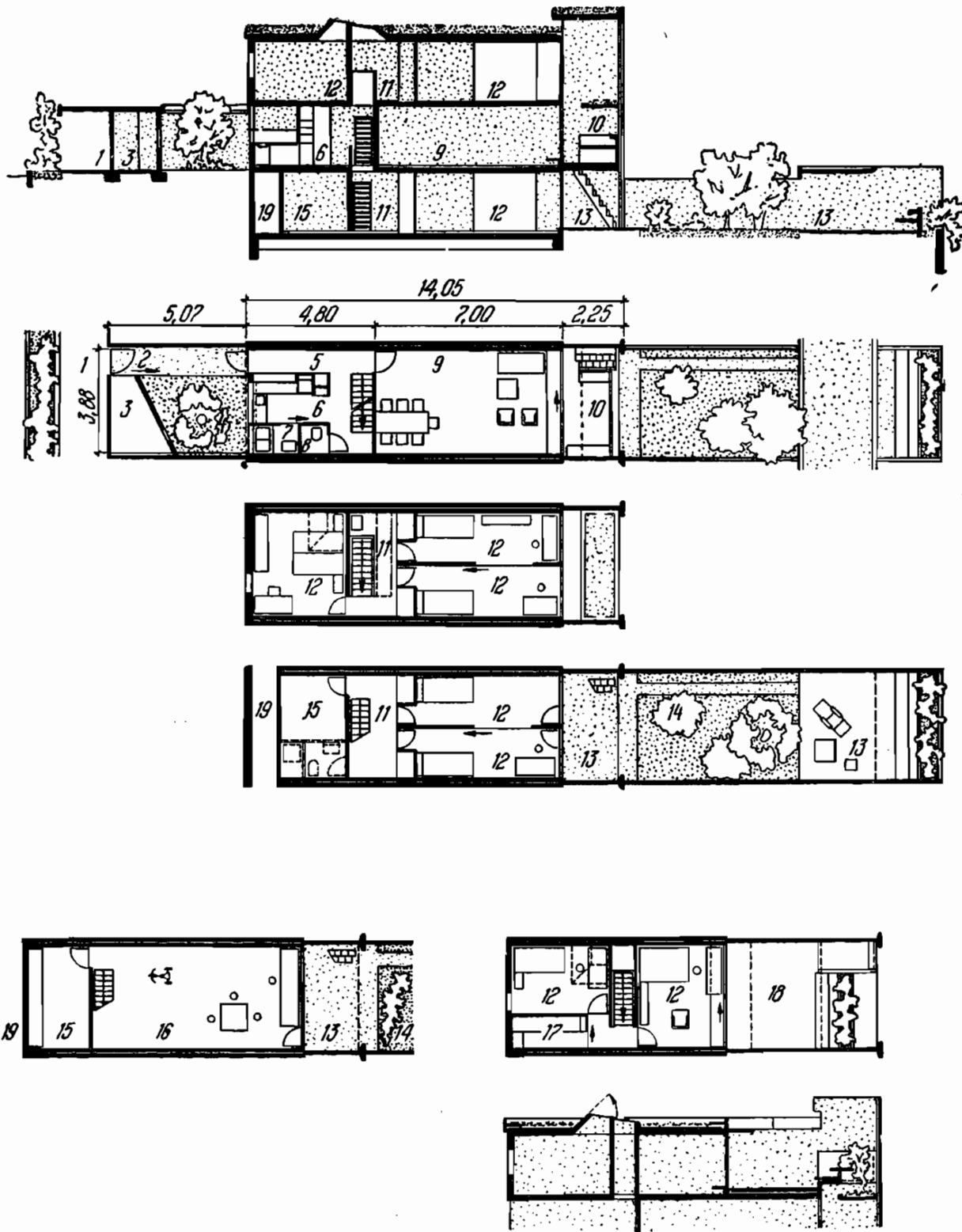
«Ателье V» (Эрвин Фритц, Самюэль Гербер, Рольф Хестерберг, Ганс Хостетлер, Никлаус Моргенталлер, Альфредо Пини). Поселок Хален, Берн (Швейцария), 1961 г. Террасы на крыше «узких» квартир



Восточный торец блоков

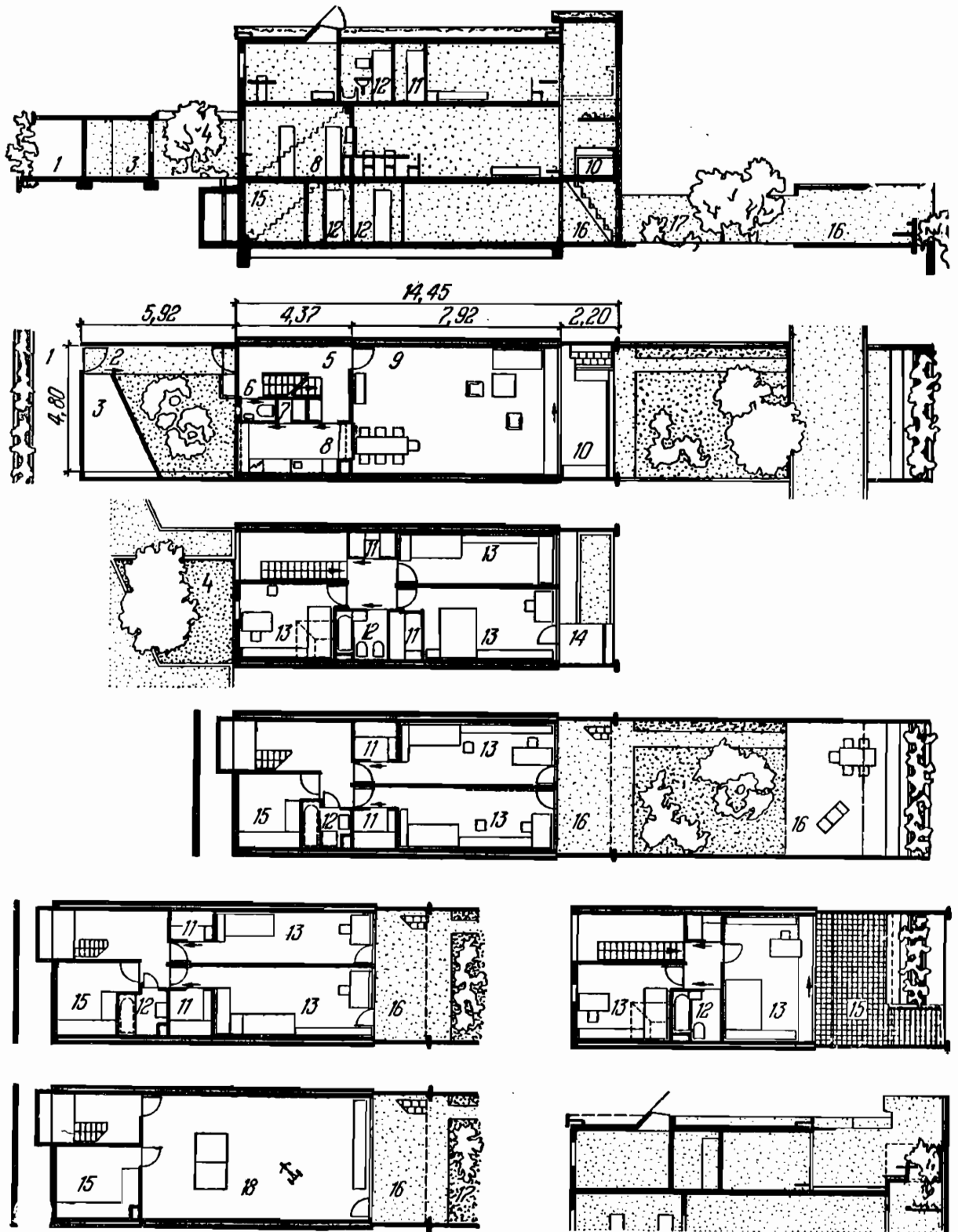


Фасады «узких» квартир



Разрезы и планы «узких» квартир

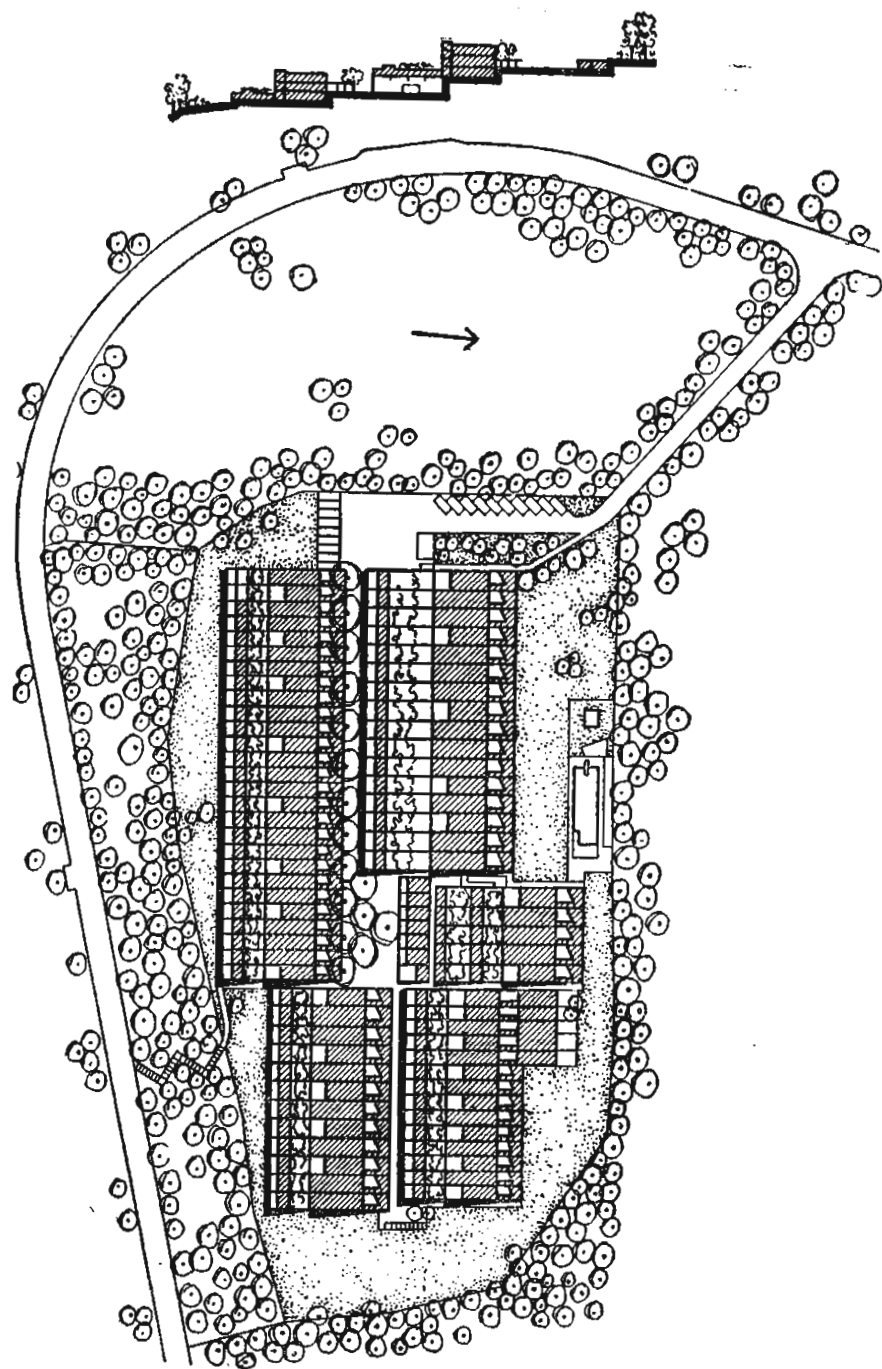
1 — пергола; 2 — вход; 3 — кладовая; 4 — дворик; 5 — прихожая-гардероб; 6 — кухня; 7 — ванная; 8 — уборная; 9 — общая комната; 10 — лоджия; 11 — коридор со шкафами; 12 — спальня; 13 — открытая гостиная под навесом; 14 — сад; 15 — погреб; 16 — подсобное помещение; 17 — кладовая; 18 — солярий; 19 — коммуникационный коллектор



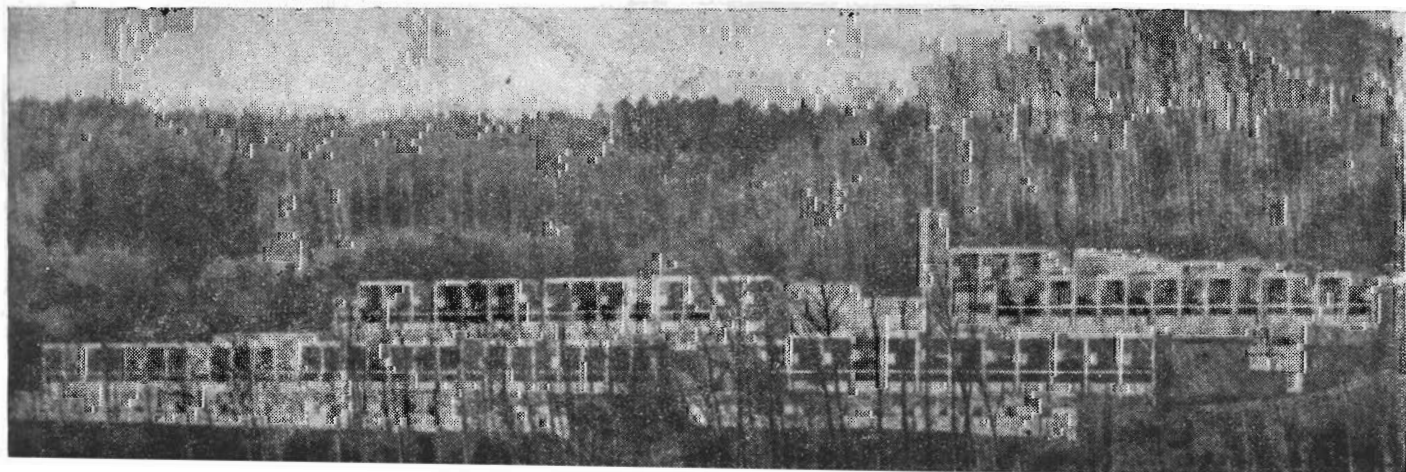
Разрезы и планы «широких» квартир

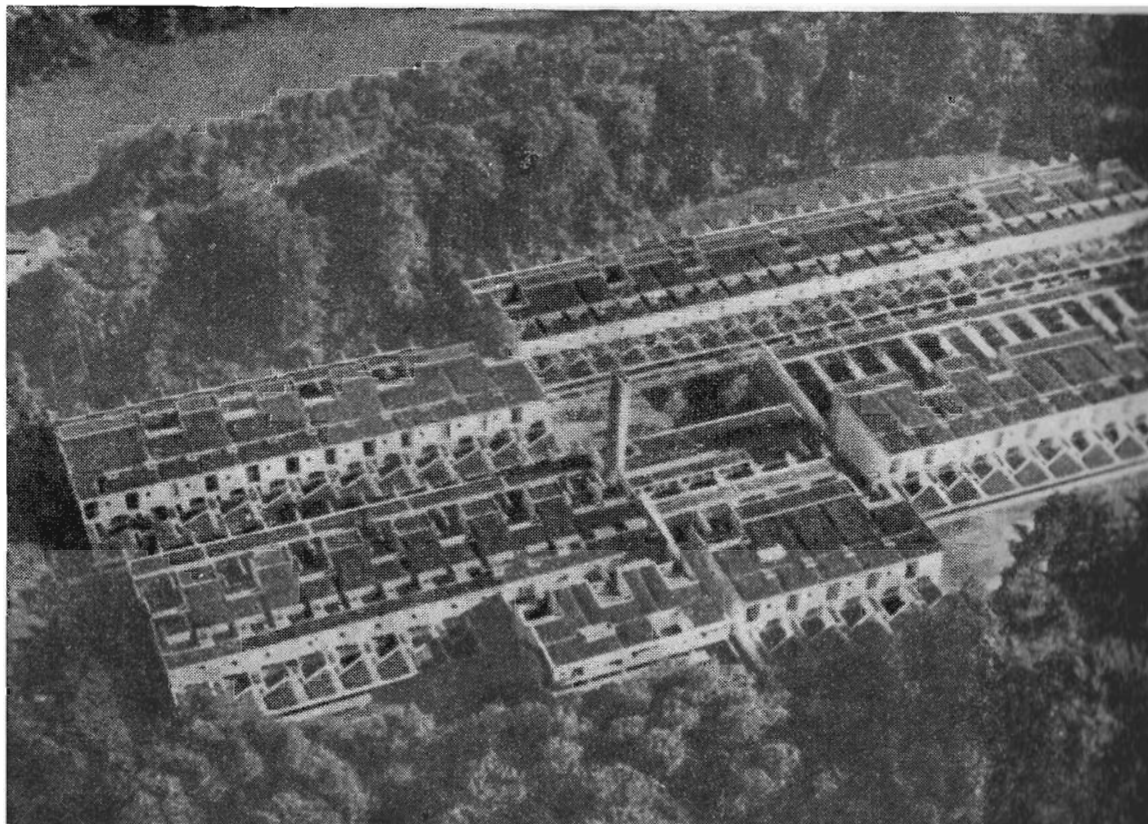
1 — пергола; 2 — вход; 3 — кладовая; 4 — дворик; 5 — передняя-гардероб; 6 — уборная; 7 — кладовая; 8 — кухня; 9 — общая комната-столовая; 10 — лоджия; 11 — кладовая; 12 — ванная; 13 — спальня; 14 — балкон; 15 — погреб; 16 — открытая гостиная под навесом; 17 — сад; 18 — солярий, сад на крыше

Поселок Хален.
Генеральный план и разрез.

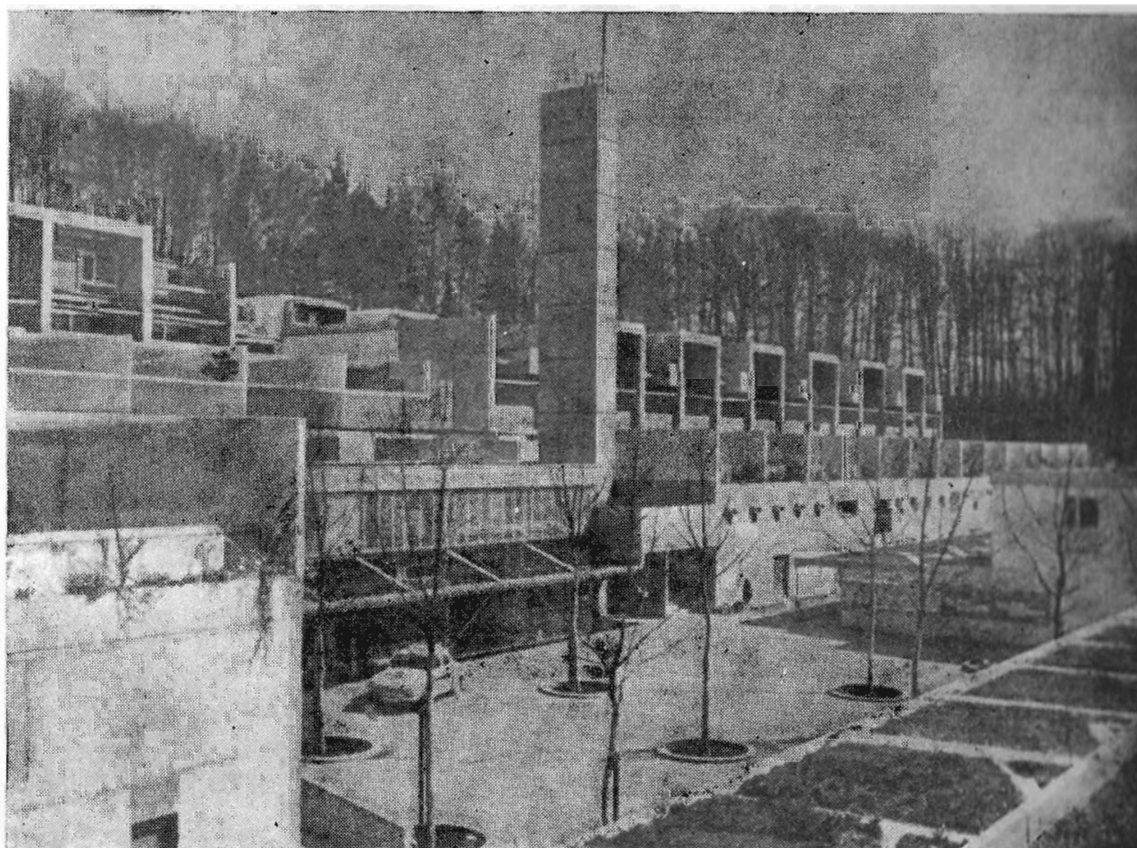


Южный фасад

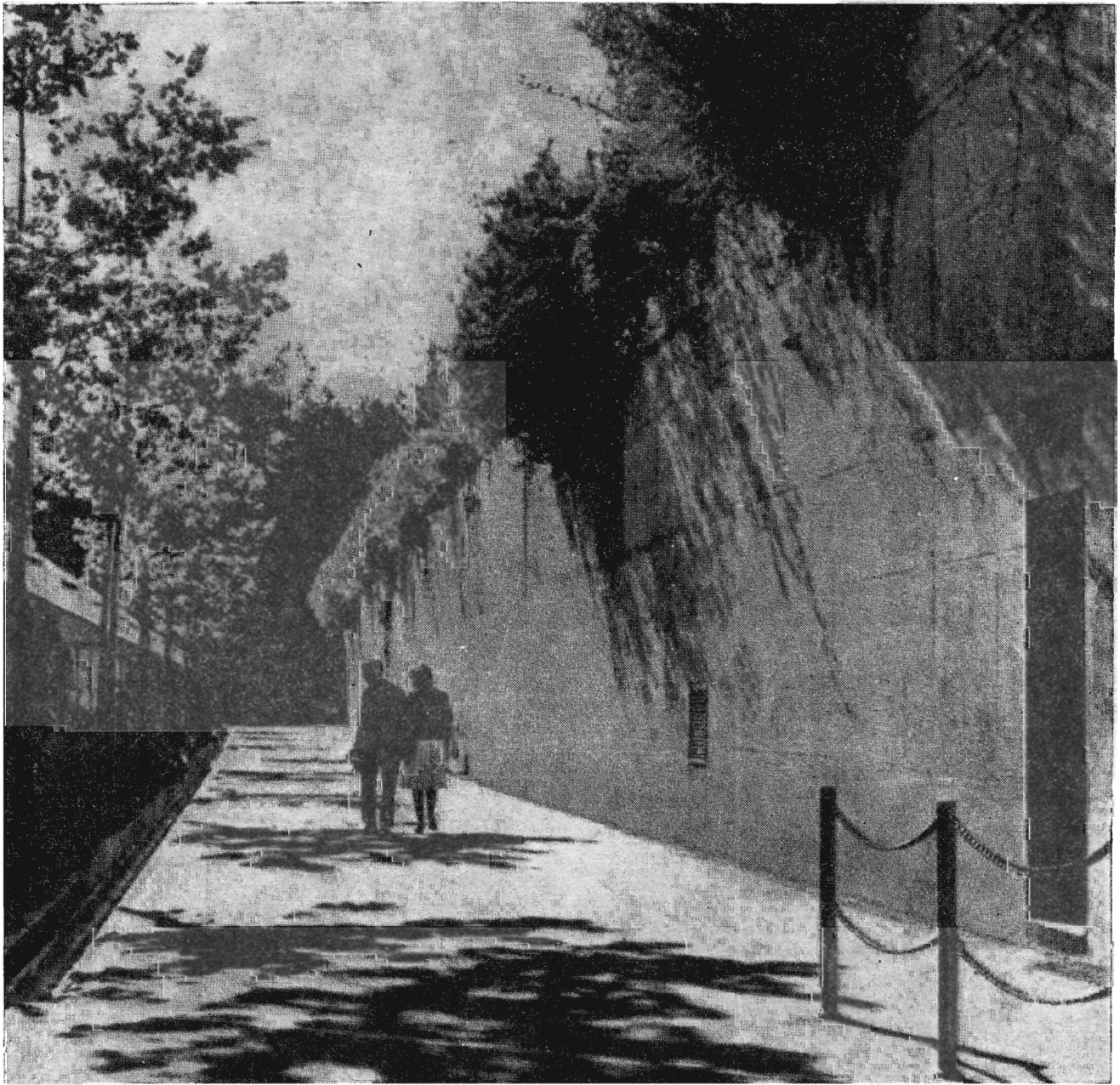




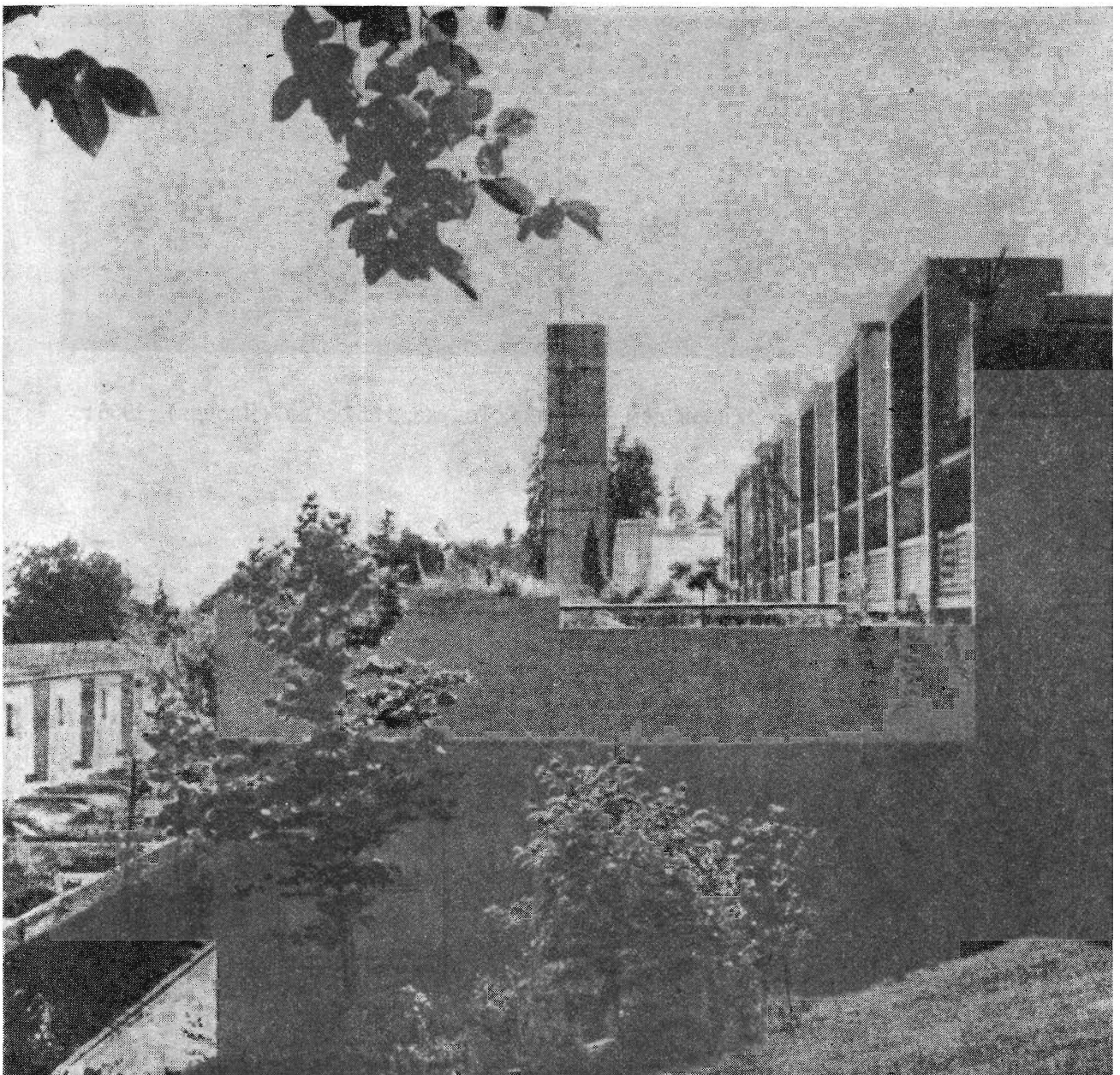
Вид с птичьего полета



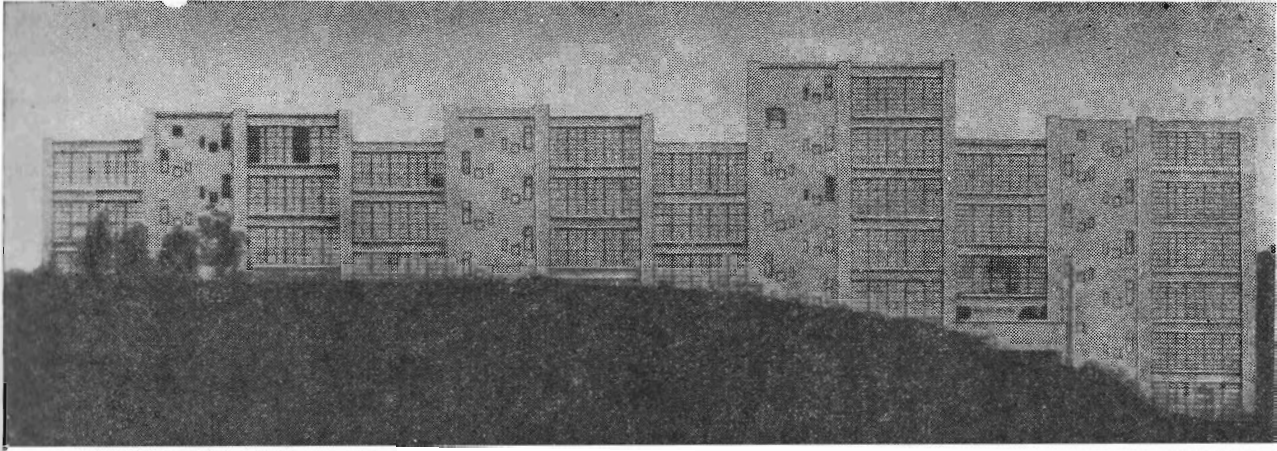
Центральная площадь



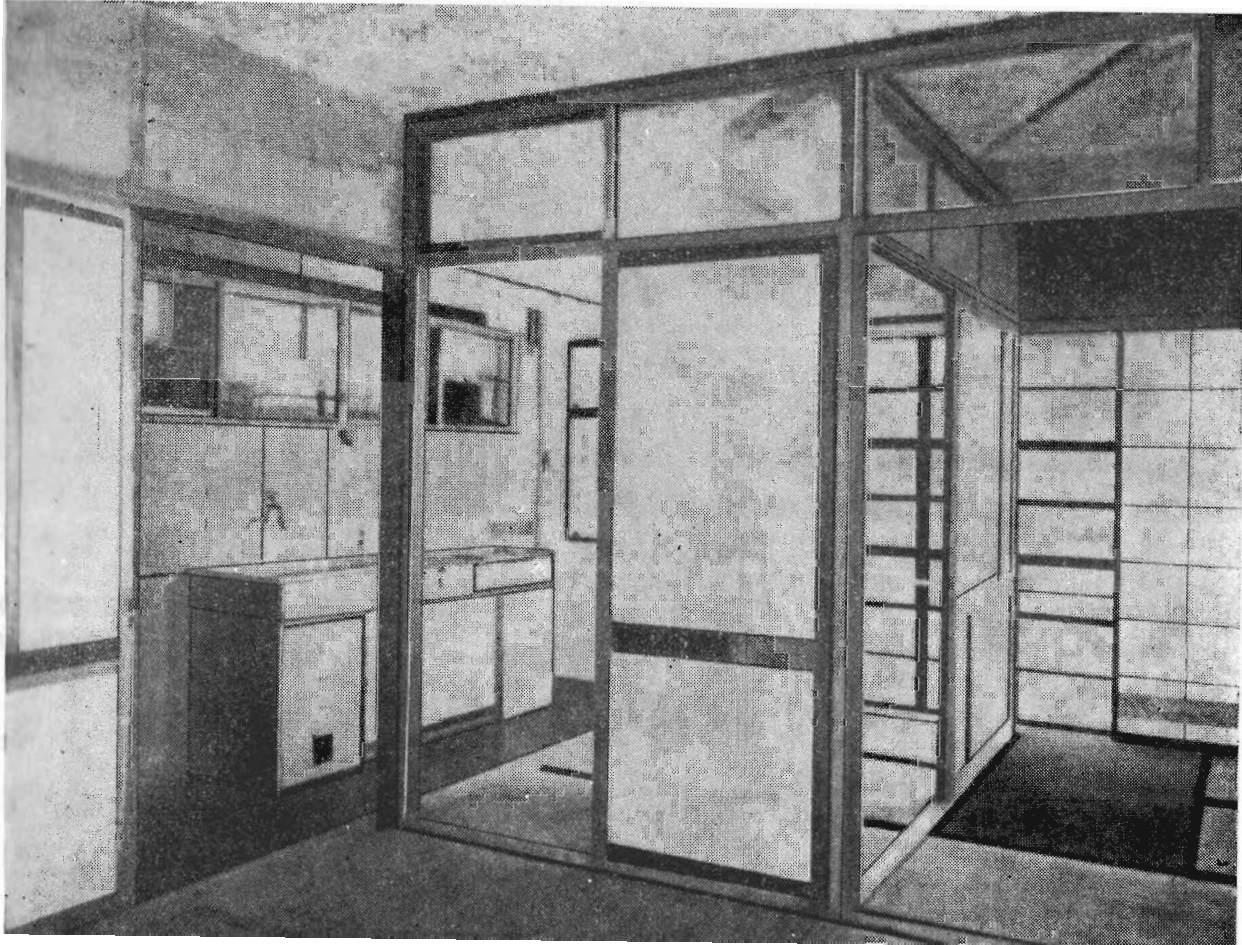
Поселок Хален.
Пешеходная улица



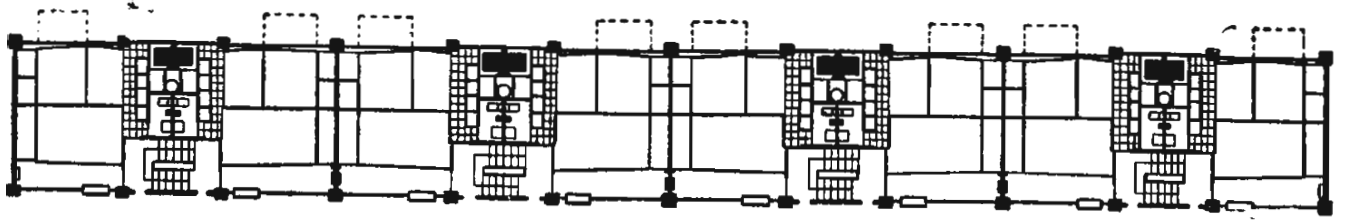
Вид террас с востока



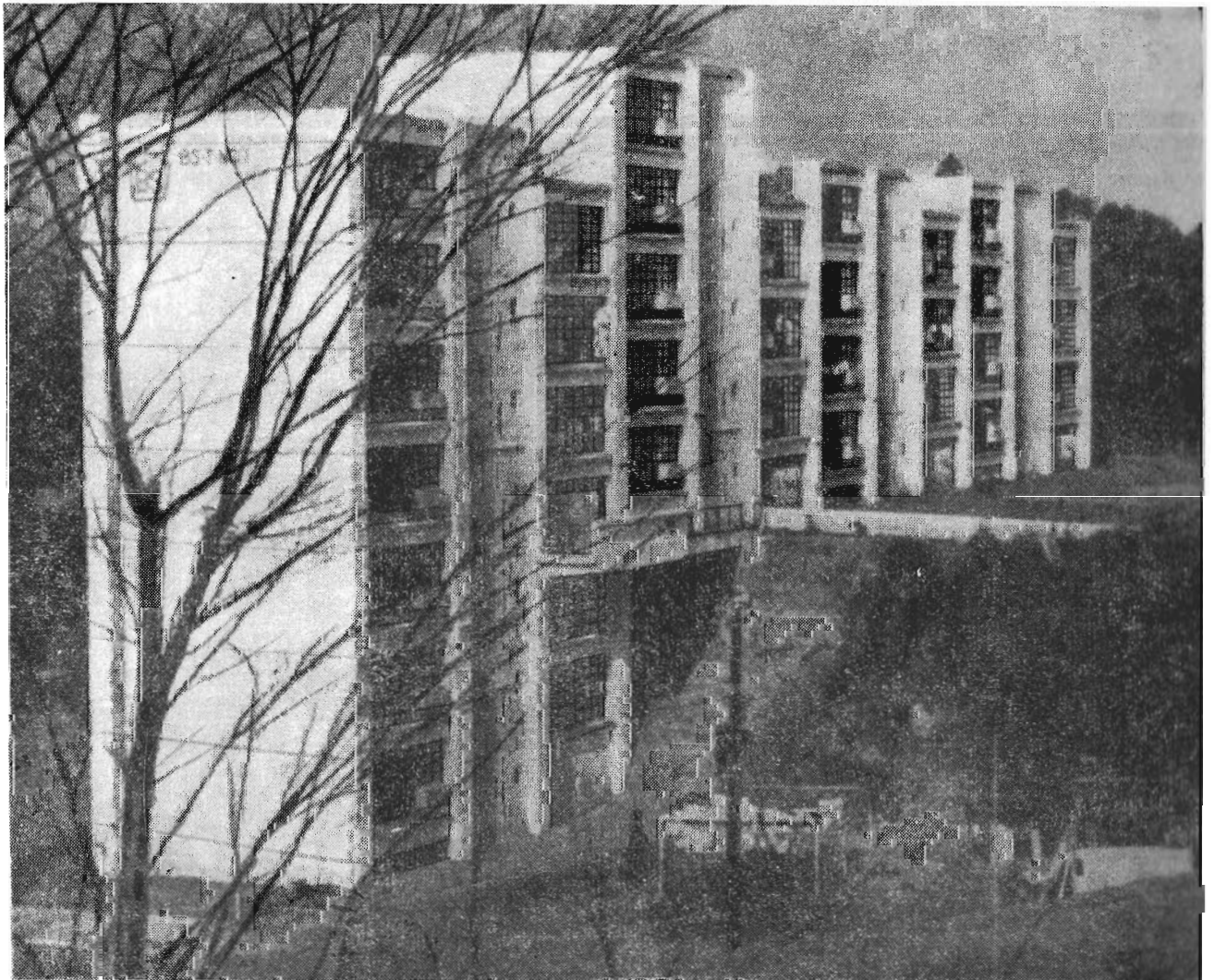
Кийонори Кикутаке. Жилой дом Тоногайа, Тоцука, Иокогама (Япония), 1956 г.
Задний фасад



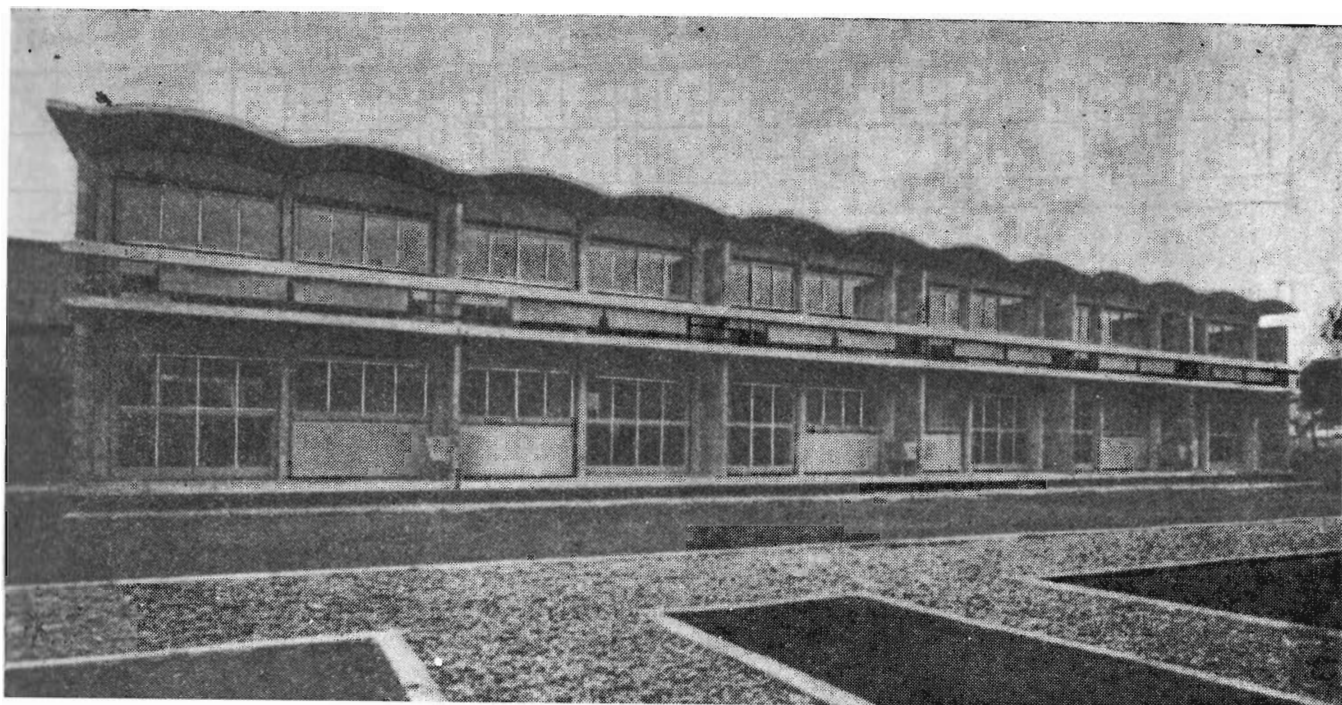
Интерьер квартиры



План типового этажа



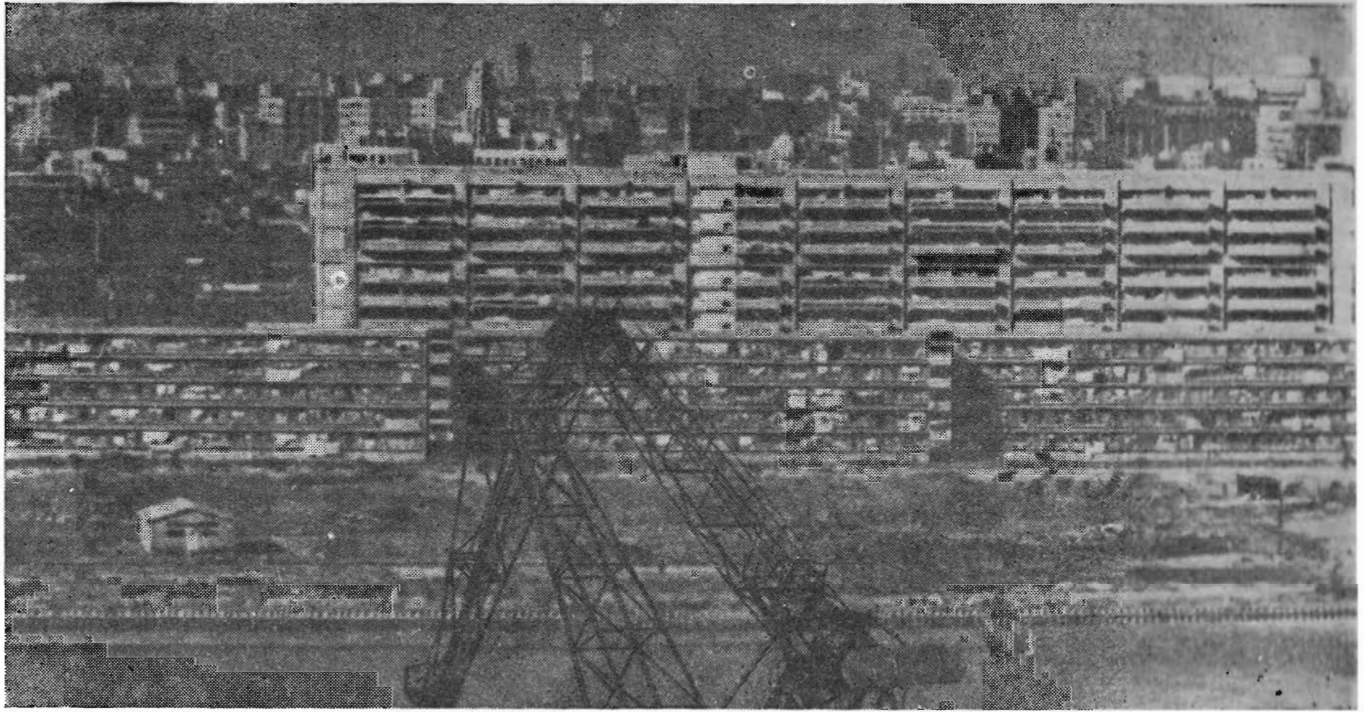
Главный фасад



Икута, Оки и Мийаджима. Застройка Фуджи Юко Омийа. Сайтама (Япония), 1957 г. Дворовый фасад основного блока



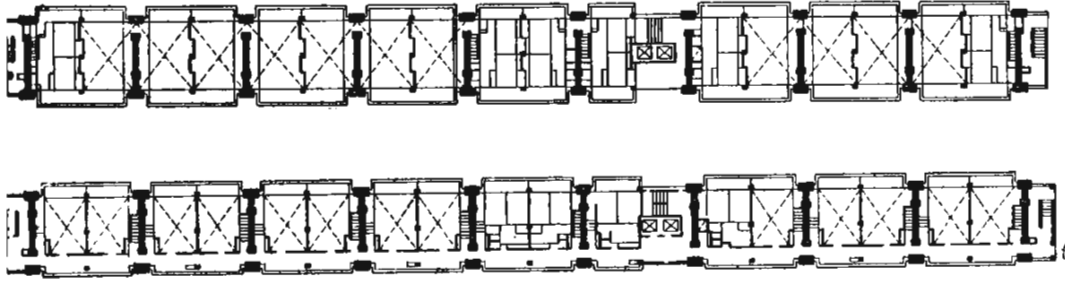
Кунио Маекава. Жилой дом. Харуми. Токио (Япония), 1958 г. Часть дворового фасада



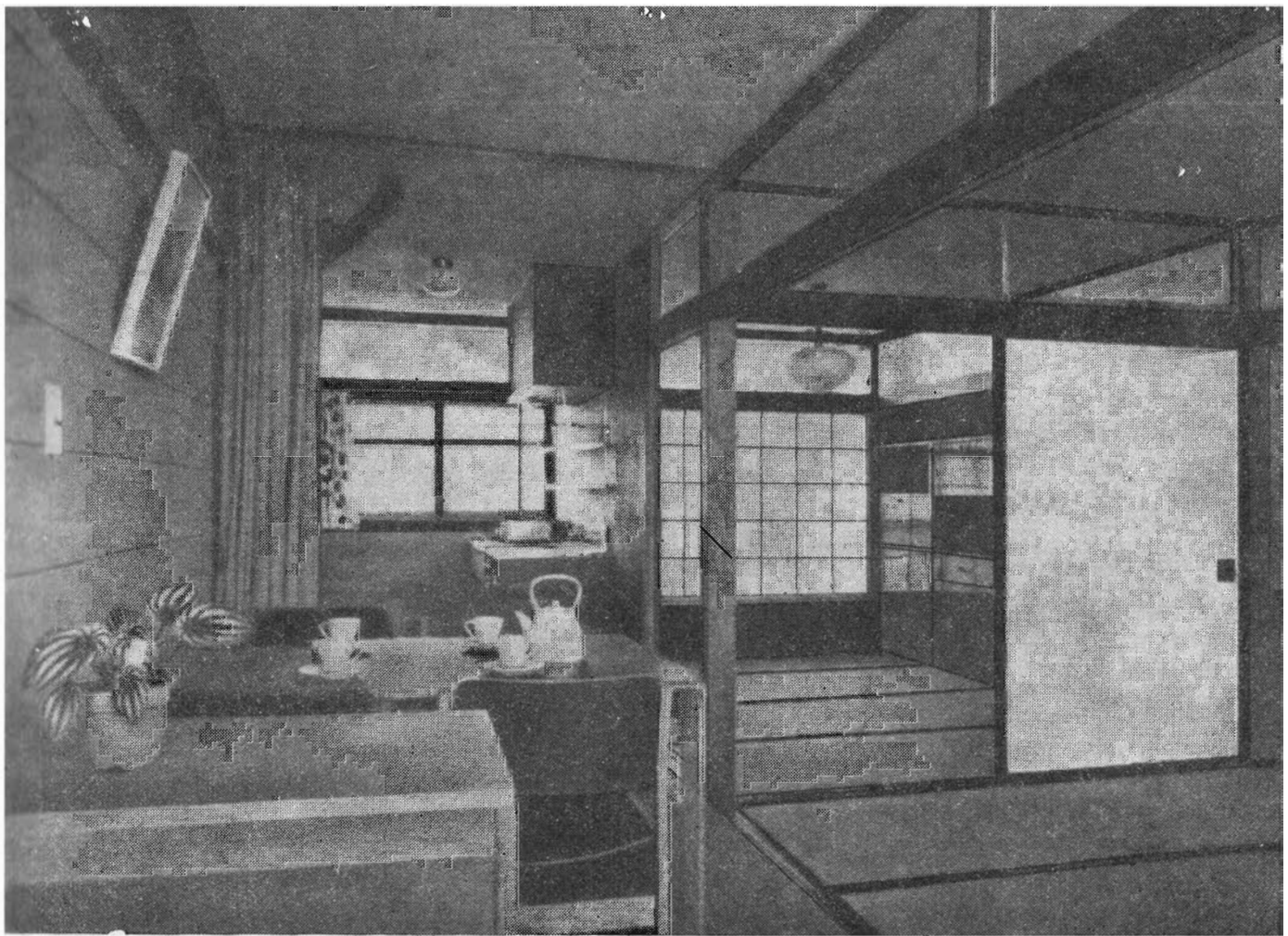
Вид из гавани



Фасад со стороны улицы

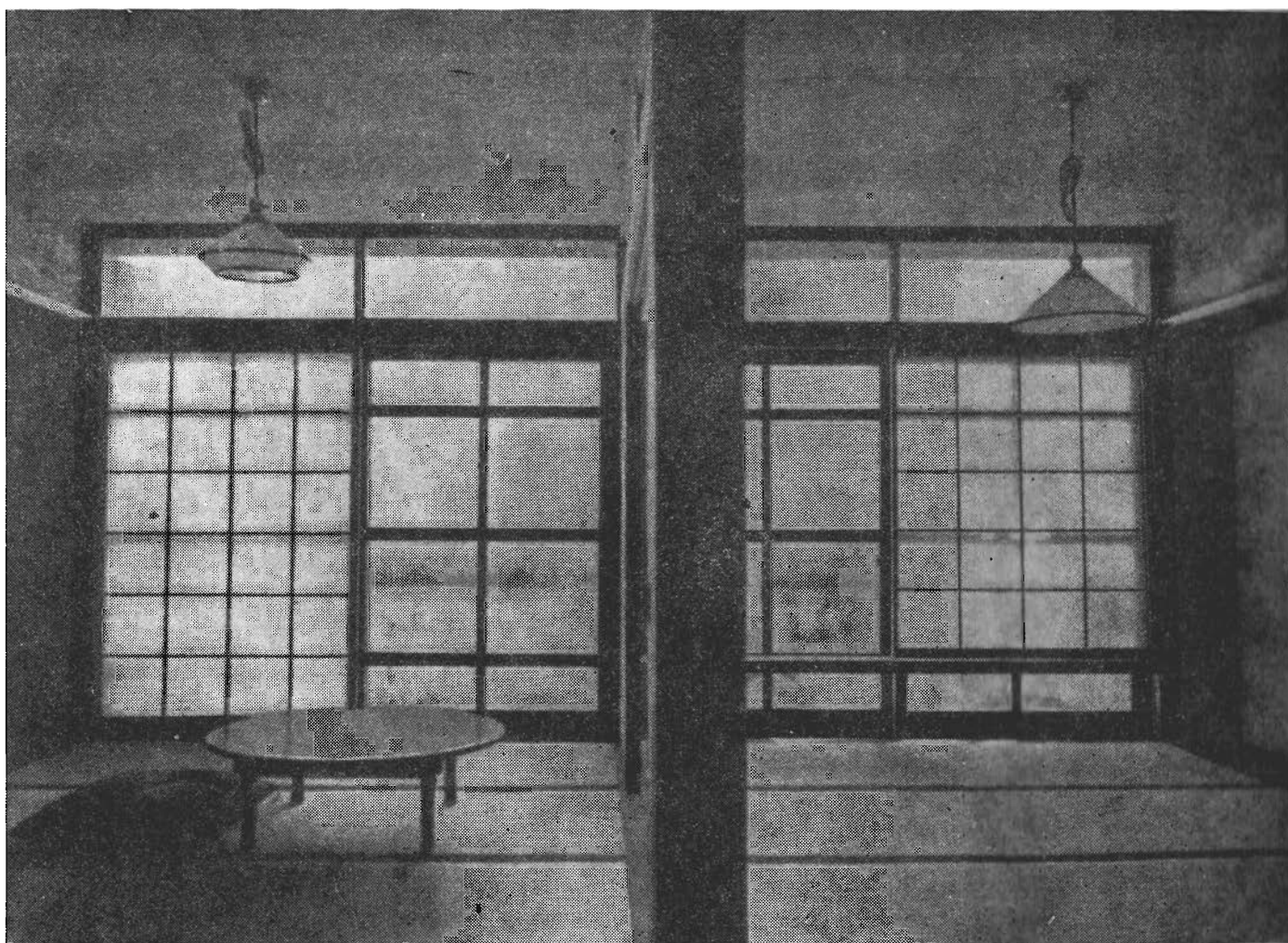


Харуми. Жилой дом.
Планы типового этажа и уровня галереи

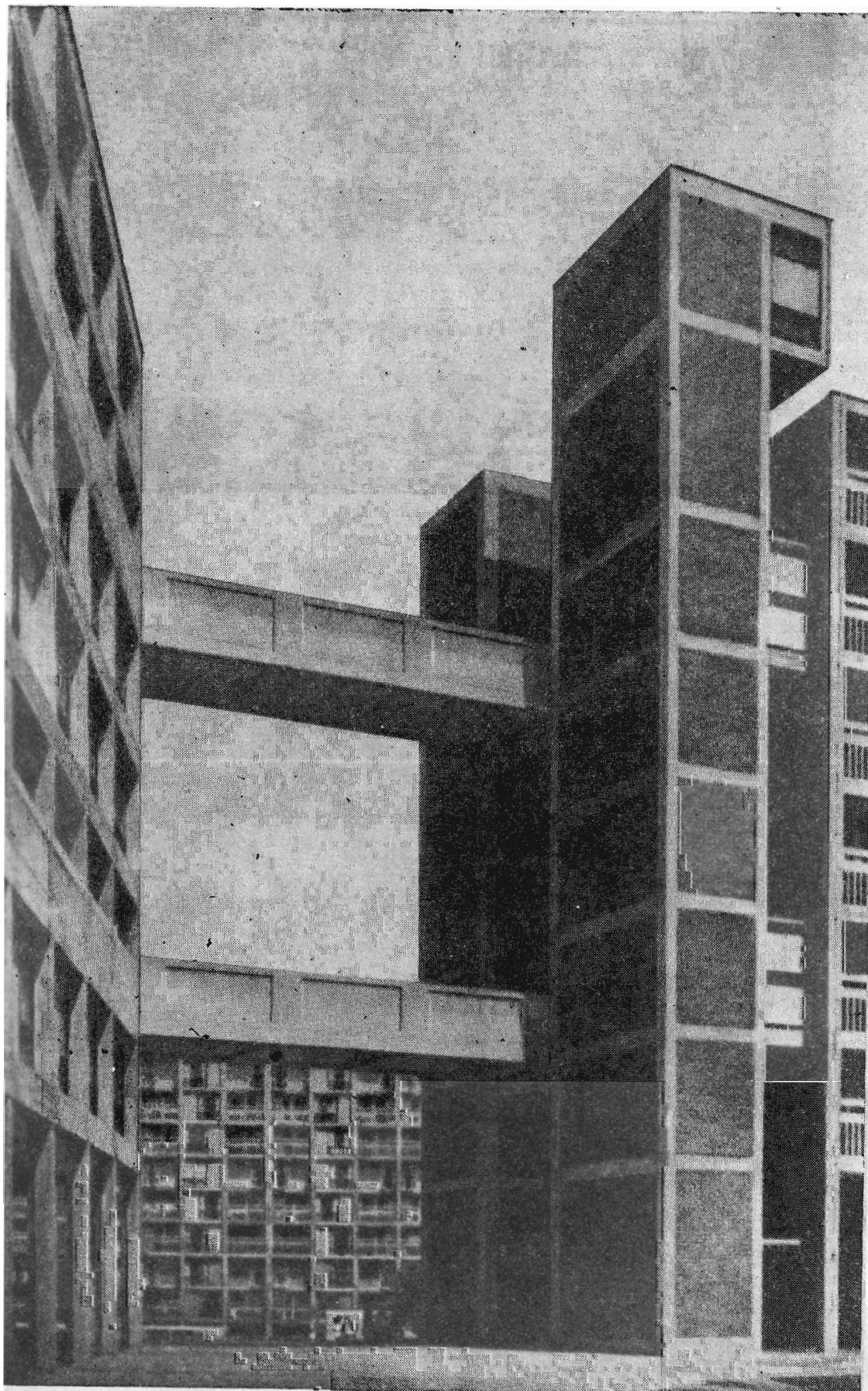


Интерьер большой квартиры

Деталь фасада



Интерьер малой квартиры (уровень галереи)



Архитектурная мастерская Шеффилда (Дж. Уомерсли, главный архитектор, Джек Линн, Айвор Смит, Фредерик Никлин). Застройка Парк-Хилла. Лифтовая и лестничная башни и пешеходные мостики. Шеффилд (Англия), 1961 г.

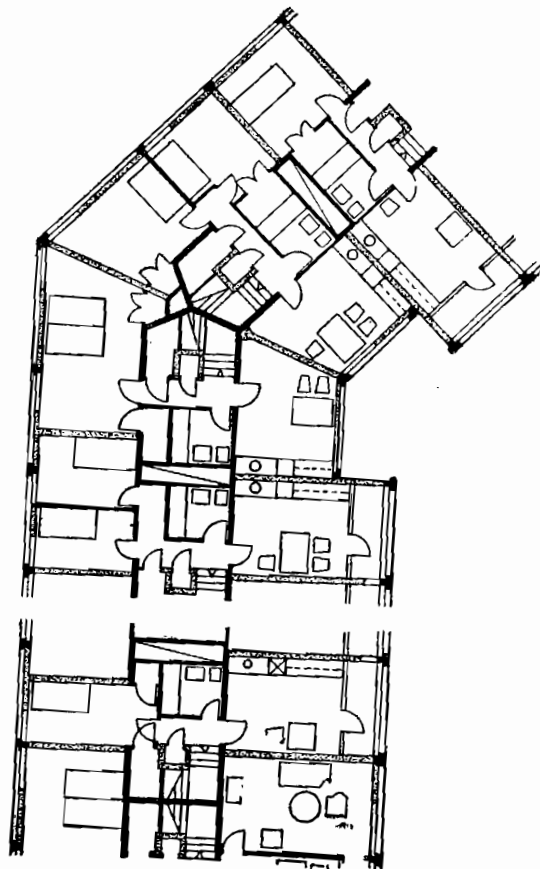
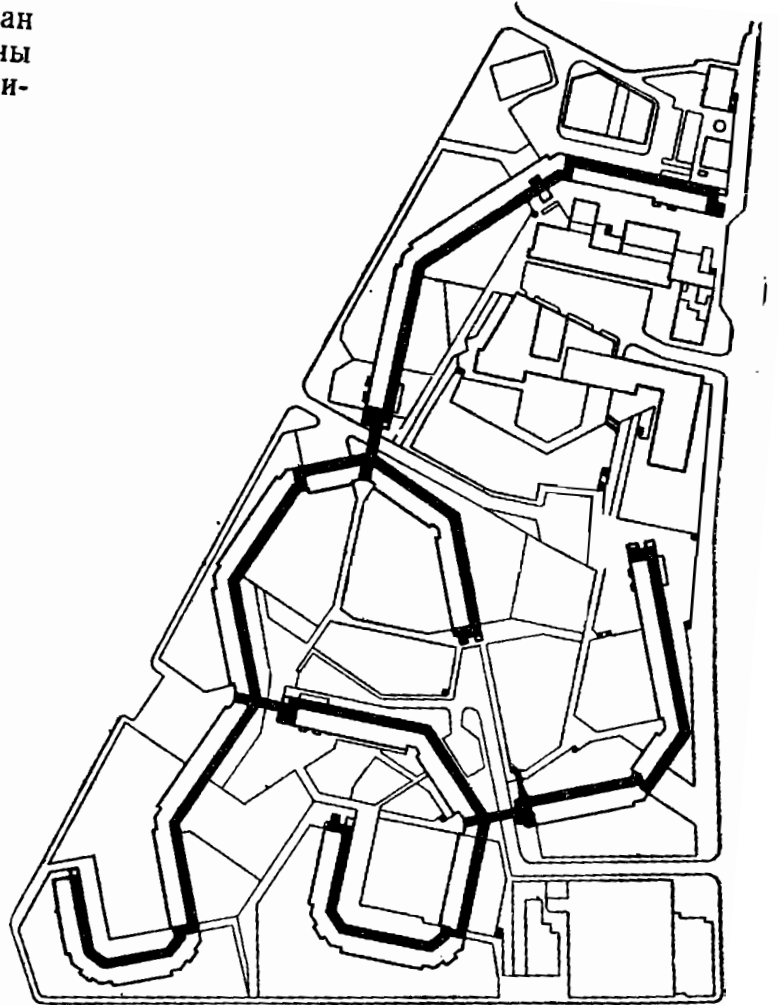


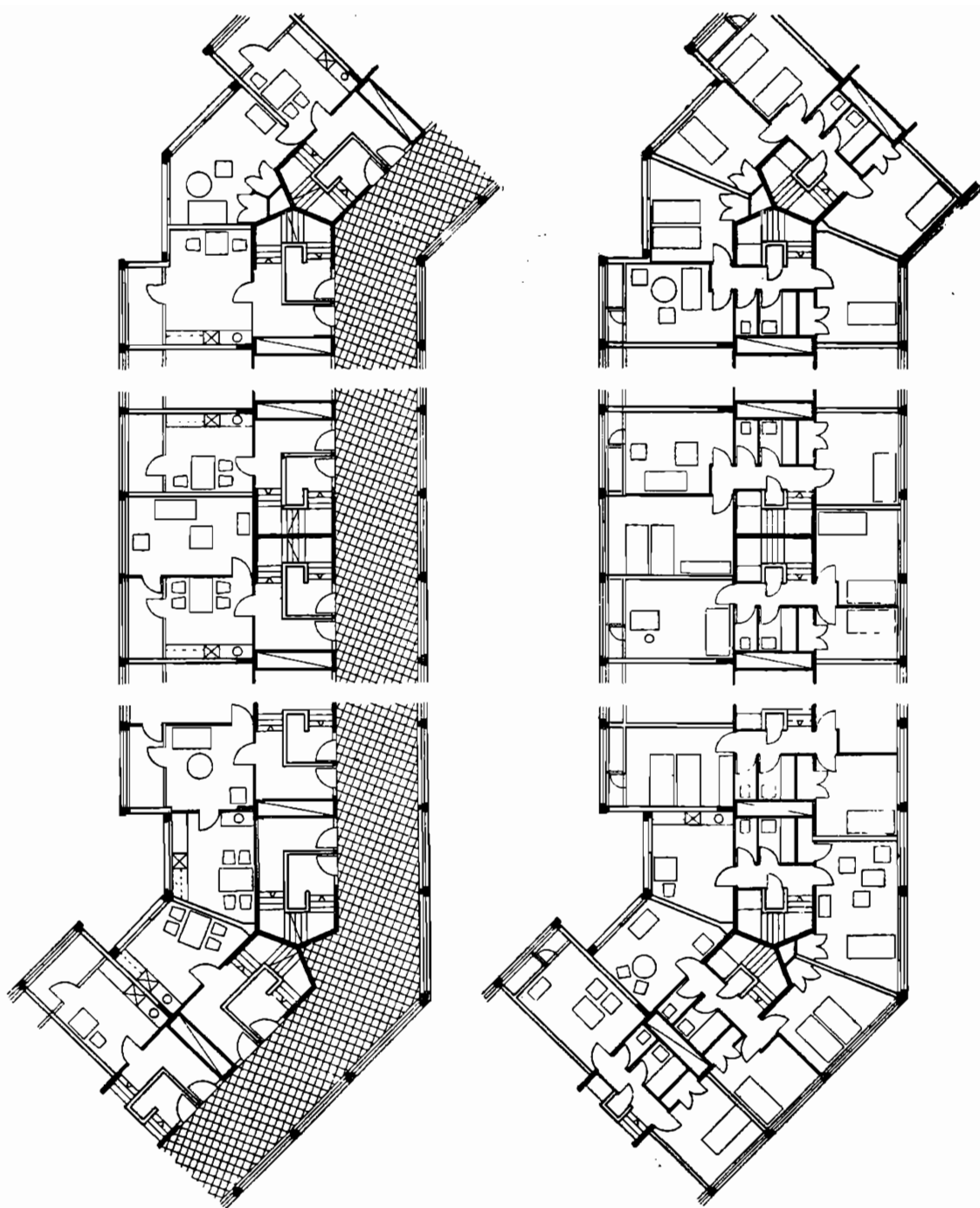
Вид комплекса с птичьего полета



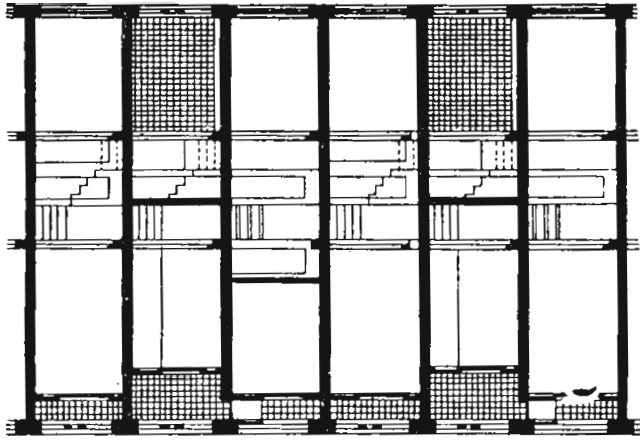
Вид Парк-Хилла из центра города

Парк-Хилл.
Генеральный план
(галереи показаны
сплошной черной ли-
нией)

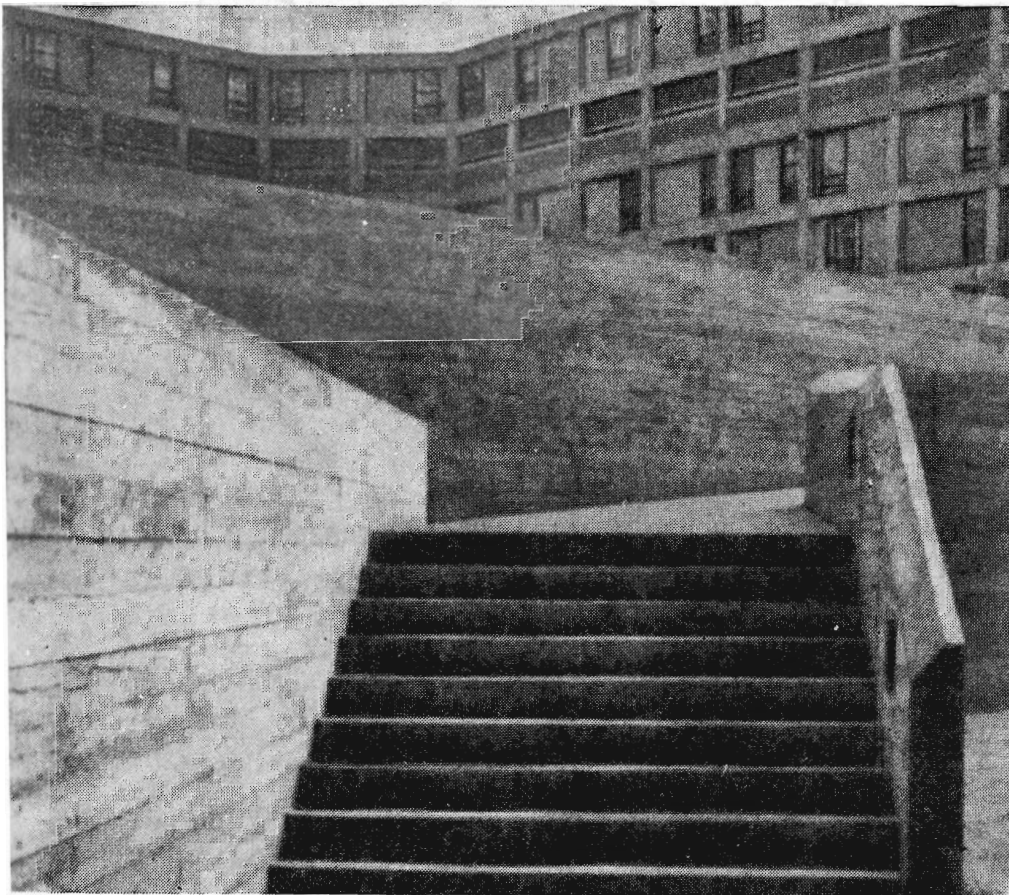




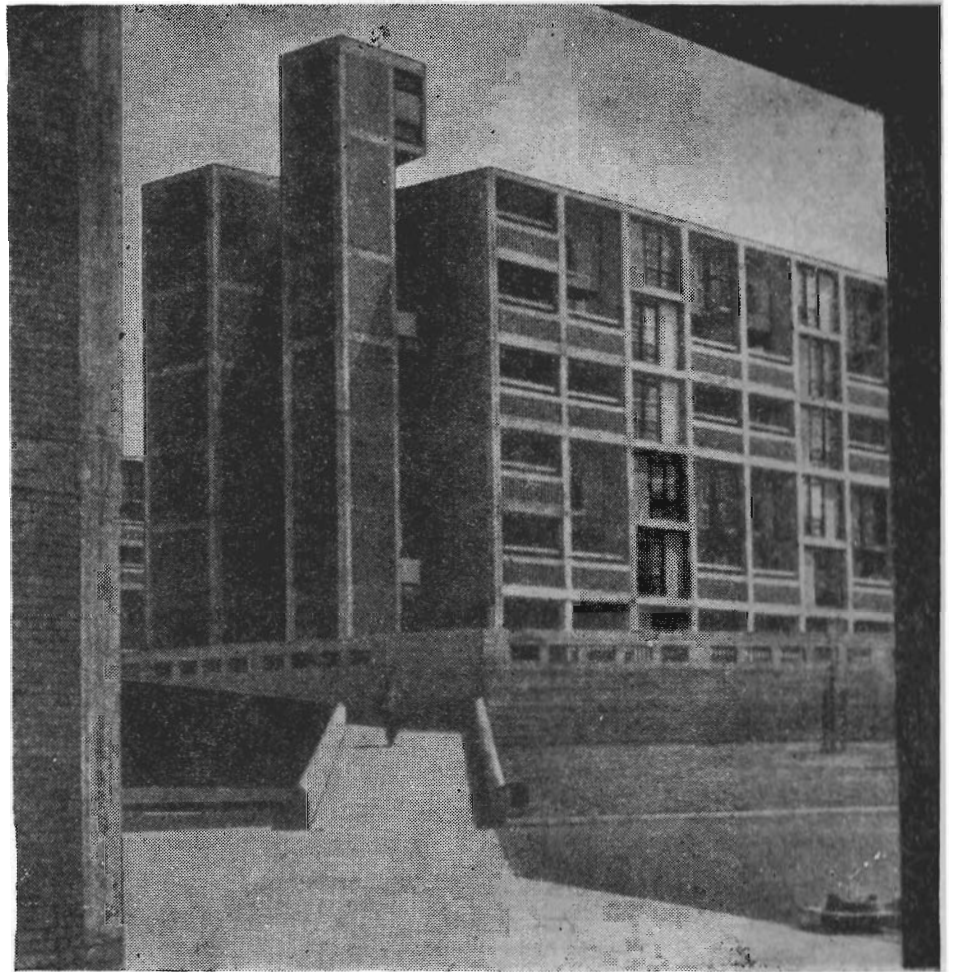
▲ Планы на верхнем уровне квартир, уровне галереи и нижнем уровне квартир.



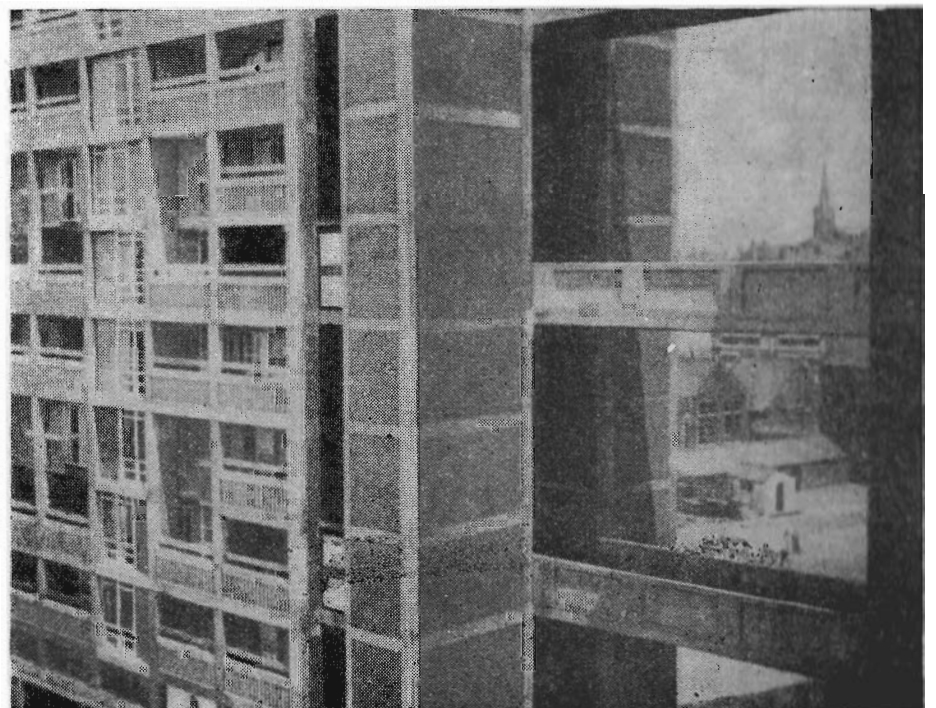
Парк-Хилл.
Разрез по трем типо-
вым этажам.



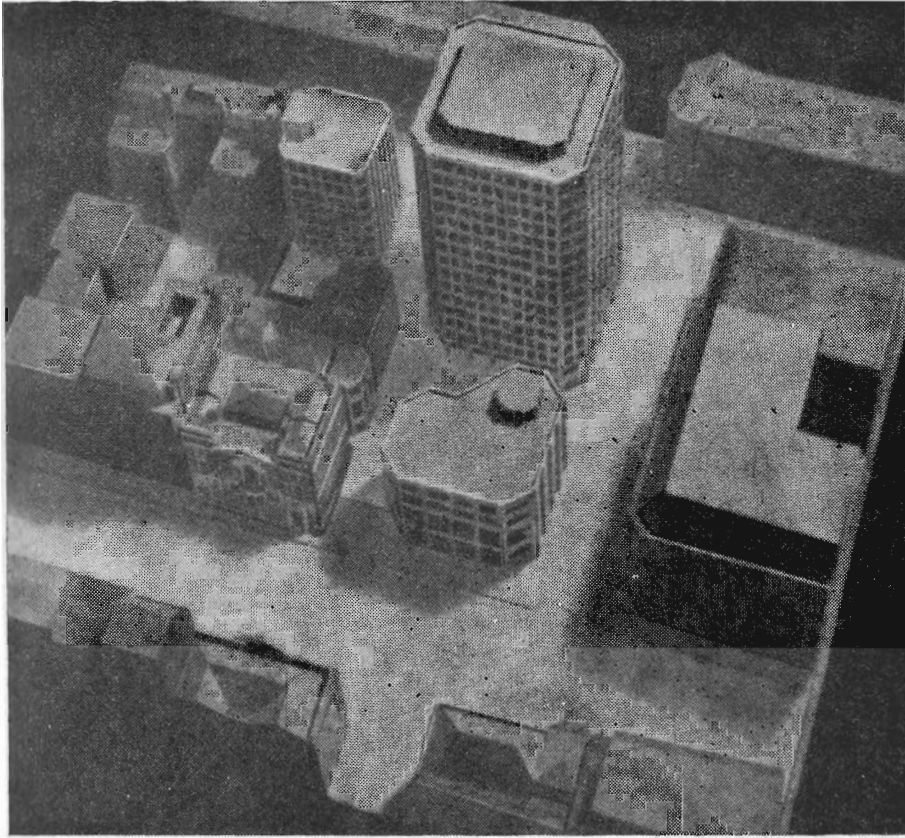
Лестница и подпорные стены верхнего двора



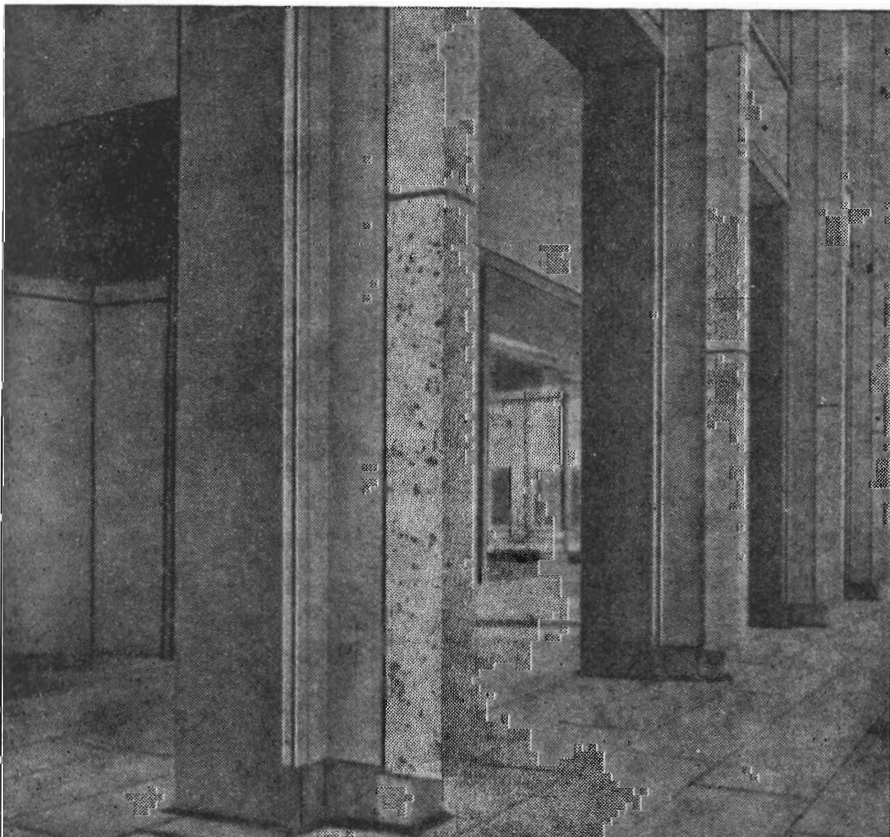
Лестничная и лифтовая башни в торце здания



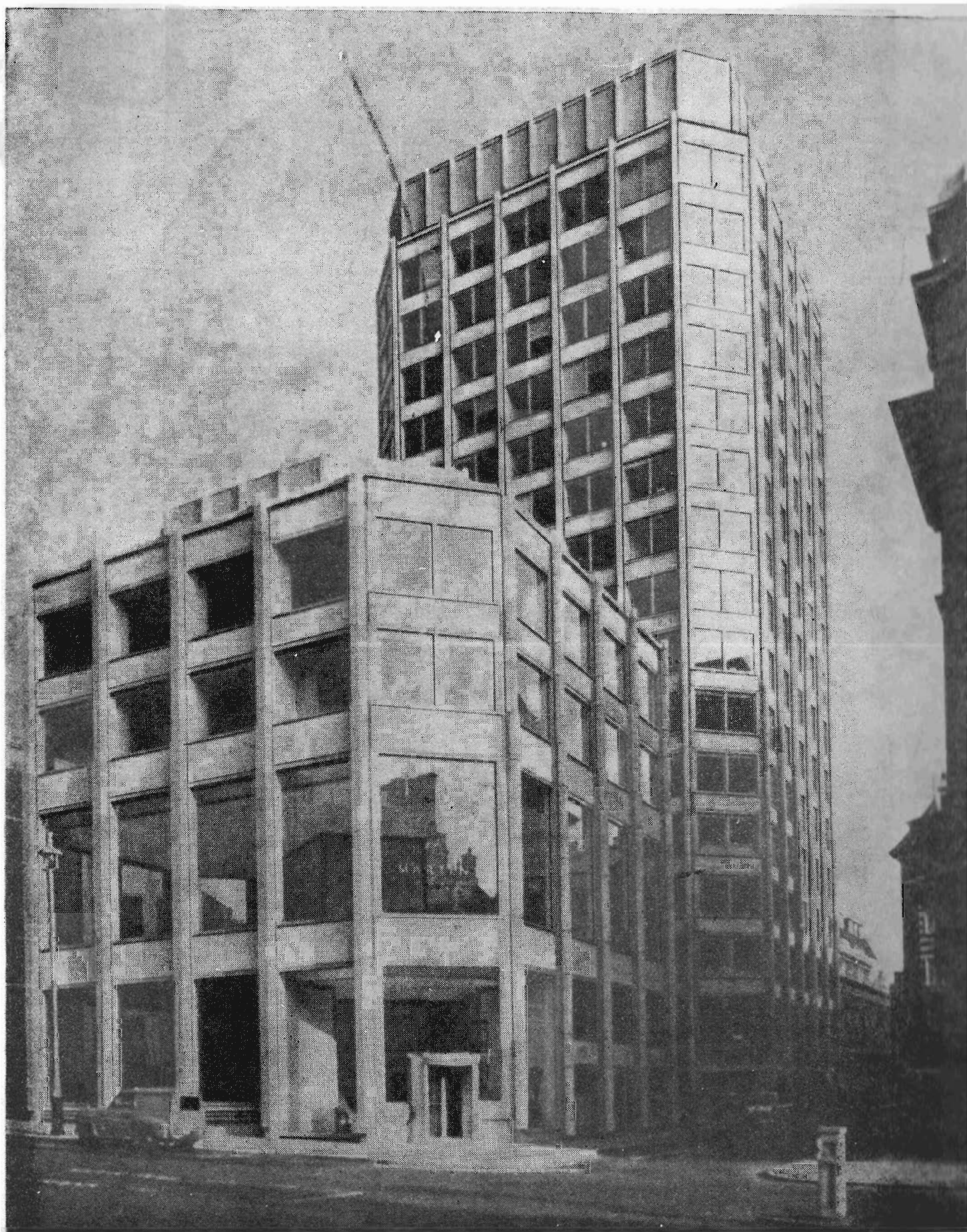
Пешеходные мостики



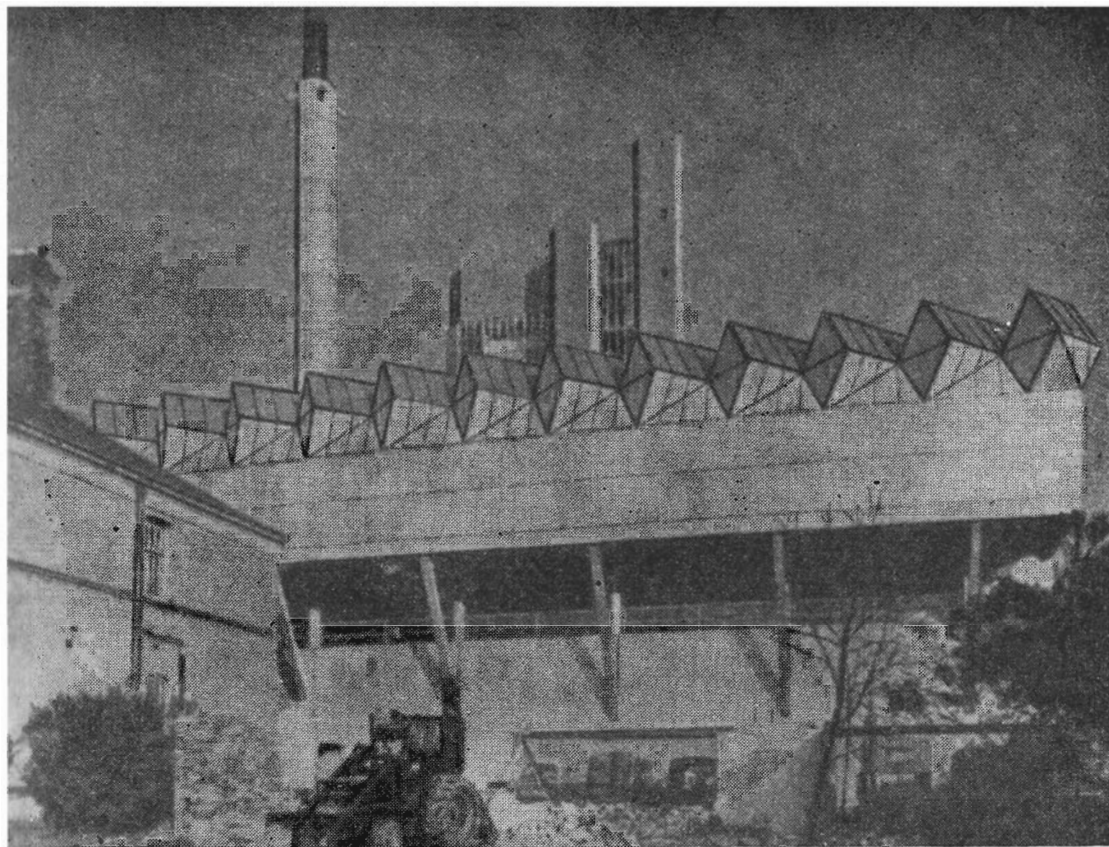
Элисон и Питер Смитсоны. Комплекс зданий редакции «Экономист». Лондон (Англия), 1964 г. Макет комплекса



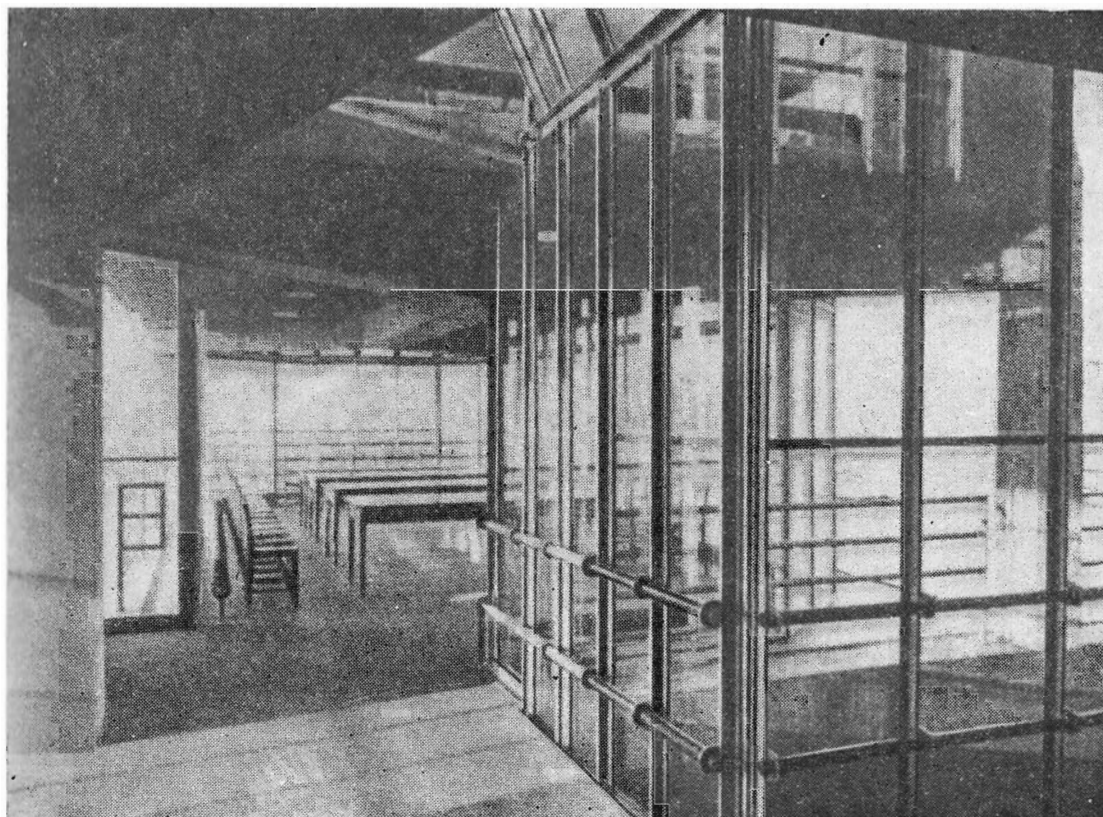
Деталь колоннады на площади



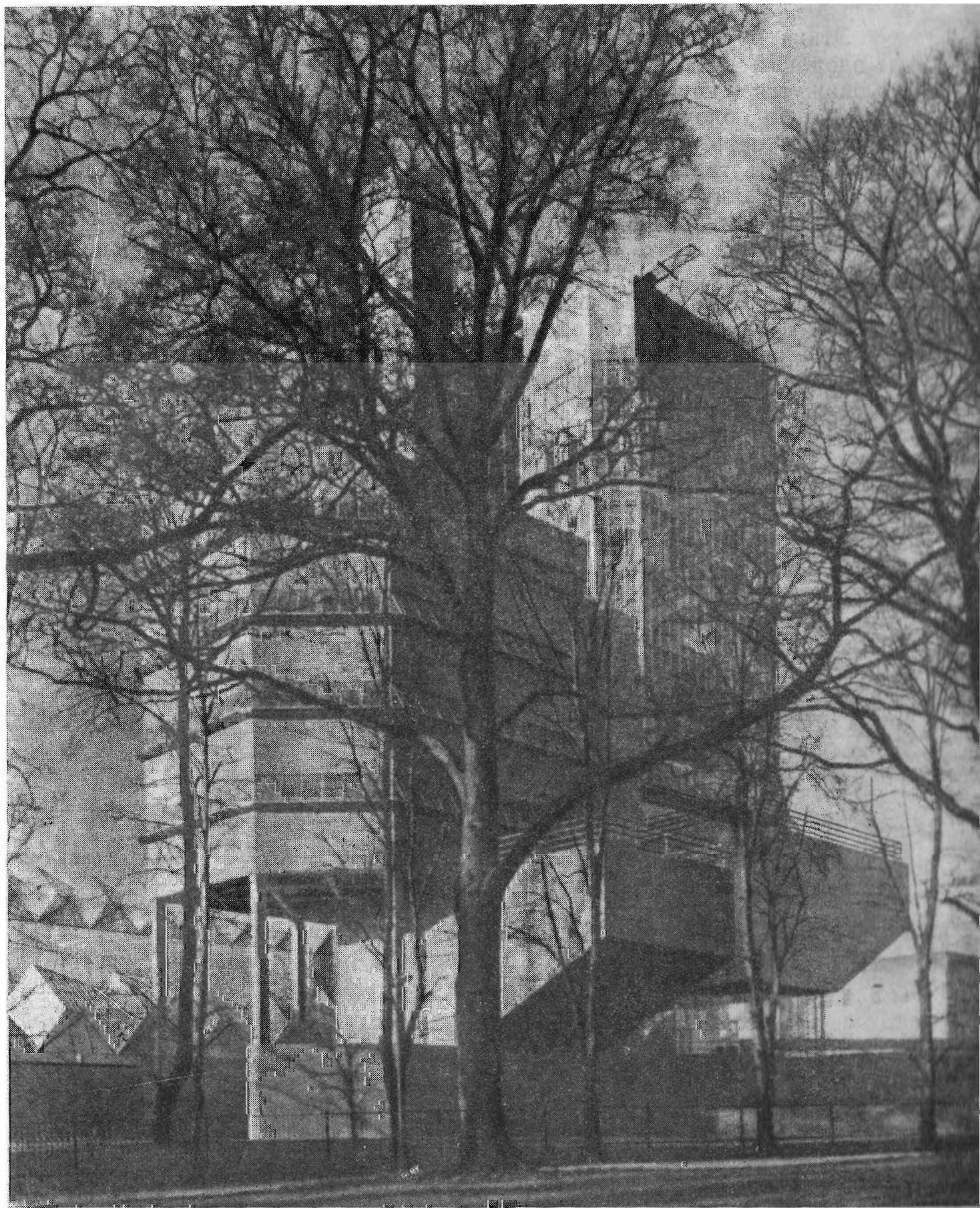
Вид с улицы Сент Джеймс



Джеймс Стерлинг и Джеймс Гоуэн. Инженерные лаборатории университета. Лейчестер (Англия), 1963 г. Здание мастерских



Зал периодики



Лекционный зал, лабораторная башня и административная башня. Вид с востока

Этика брутализма была кампанией за доктрину «в здоровом теле здоровый дух», но никто не мог сомневаться в том, что и дух и тело окажутся в конечном счете духом и телом архитектуры. Для неархитектора, подобного мне, было бы наивно ожидать от них чего-либо иного. Я теперь понимаю, что архитекторы, которые видят узость и ограниченность традиций своей профессии, обычно выходят из нее и становятся дизайнерами, агентами по продаже недвижимости, инженерами или работниками любых других дисциплин, дающих им возможность манипулировать с «реальностью положения» менее запрещенным образом. Но при всем том, я не остаюсь неблагодарным бруталистам, когда дело касается их роли в архитектуре. Если мы хотим жить на свете, в котором архитектор принадлежит к значительной и продуктивной категории человеческих существ, я бы предпочел иметь дело с архитекторами, которые начали появляться с того момента, как брутализм стал на земле силой. Особенно с молодыми архитекторами, которые учились под руководством таких людей, как Смитсоны, Стерлинг, Гоуэн и которые знают, что собой представляют традиции их профессии и каким образом они могут морально основываться на них в XX в. Начиная со времени Берлаге, и даже раньше, идея морали в проектировании была одним из основных мотивов серьезного новаторства в современной архитектуре и положение бруталистов о том, что «возможно» дать моральное обоснование вопросам проектирования, представляет собой явный шаг вперед для многих архитекторов двух-трех предыдущих поколений. Я не отрицаю того, что не был оболещен эстетикой брутализма, но его этическая позиция, его упорство в том, что взаимосвязь частей и материалов здания представляют собой действующую мораль — в этом для меня заключается непреходящая ценность нового брутализма.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие	5
1.1. Вначале было слово	10
1.2.	12
2.1. «Юните'Д'Абитасьон». Марсель	20
2.2. Иллинойсский технологический институт. Чикаго	22
2.3. Здание средней школы. Ханстэнтон	24
3.1. Движение в сторону «аформализма»	27
3.2. Йельская художественная галерея. Нью-Хэйвен	41
3.3. Манифест	43
4.1. Грубое, никакое и иное искусство	48
4.2. Заметка об «иной архитектуре»	67
4.3. Конец старого урбанизма	70
5.1. Дома Жауль. Нёи-сюр-Сен	79
5.2. Жилой дом в Хэм Коммон. Лондон	93
5.3. Бруталистский стиль	96
6. Трудные случаи. Бруталисты кирпича	100
7.1. Институт Марчионди. Милан	137
7.2. «Хабитаты»: Хален, Харуми, Шеффилд	140
8. Мемуары пережившего	147

Рейнер Бэнем

Новый брутализм

Пер. с англ. Христиани А. М.

* * *

* * *

Редактор издательства М. Д. Емельянова
Внешнее оформление художника В. А. Семина
Технический редактор Н. Г. Бочкова
Корректоры М. Ф. Казакова, В. С. Серова

Сдано в набор 30/1 — 1973 г. Подписано к печати 25/V — 1973 г.
Формат 70×90^{1/16} Бумага типографская № 1.
14,625 усл. печ. л. (уч.-изд. 13,6 л.)
Изд. № А1Х—1930/р Зак. № 115 Цена 1 р. 39 к.

Стройиздат
103777, Москва, Кузнецкий мост, д. 9

Подольская типография Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Подольск, ул. Кирова, 25