

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**ТАШКЕНТСКИЙ  
АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНЫЙ  
ИНСТИТУТ**

**Аскарлов Шукур Джураевич**

**ЗАРУБЕЖНАЯ НОВАЯ АРХИТЕКТУРА**

**ВОСТОК-ЗАПАД-ВОСТОК**

Учебник для высших учебных заведений

5340100 - Архитектура (бино ва иншоотлар) / Архитектура (здания и  
сооружения)

5341000 - Қишлоқ худудларини архитектура-лойиҳавий ташкил этиш /  
Архитектурно-проектная организация сельских территорий

**Ташкент-2017**

**УДК:72**

**Автор:** Аскарлов Шукур Джураевич.

«Зарубежная новая архитектура. Восток-Запад-Восток» учебник.

С 2015-2016 учебного года в Ташкентском архитектурно-строительном институте курс «Зарубежной новой архитектуры» введён в программы повышения квалификации архитекторов, и с 2016-2017 учебного года удваивается количество часов для преподавания этого курса бакалаврам. Курс был начат с изданием учебника «Архитектура капиталистических стран» (Савицкий Ю.Ю., Москва, 1973 г.) и с тех пор вёлся непрерывно. Со временем, московский учебник устаревал, поэтому, после его пересмотра и пополнения опытом прошедшего полувека, составлен настоящий учебник. Этот учебник является первым в Узбекистане, и главное внимание в нём уделено важным взаимосвязям Восток-Запад-Восток, не прослеженным в западных и российских изданиях - либо из-за неосведомлённости, либо из-за намеренного игнорирования. Темы, объекты и выводы учебника определены проблемами, насущными для Узбекистана, и направлены на содействие решению задач новой архитектуры Узбекистана.

**Рецензенты:** М.К.Ахмедов- док.арх.н., профессор ТАСИ.

А.А.Зияев- канд.арх., старший научный сотрудник ИИАНУ.

Учебник предназначен для студентов, и приказом Министерства высшего и среднего специального образования № 603 от 24 августа 2017 г. разрешено к печати (№ грифа 603-199).

(С) ТАСИ - 2017 г.

**СОДЕРЖАНИЕ**

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	2
I.XVIII-XIX Начало .....	8
II.1852-1926 Антонио Гауди .....	21
III.1919-1933 Баухаус .....	37
IV.1887-1935 Ле Корбюзье .....	52
V.XVI-XXI Нью-Йорк .....	65
VI.1867-1959 Франк Ллойд Райт .....	83
VII.1945-1965 Ле Корбюзье .....	100
VIII.1943-2011 Экспрессионизм .....	111
IX.1952-2012 Структурализм .....	126
X.1889-2012 Япония .....	137
XI.1982-1995 Премия Ага Хана по архитектуре .....	149
XII.1993-2015 Дубаизация .....	165
XIII.1950- Заха Хадид .....	177
XIV.1929-2011 Олег Грабарь: Роль историка .....	194
ЛИТЕРАТУРА .....	207
Иллюстрации.....	216

## ПРЕДИСЛОВИЕ

С 2015-2016 учебного года в Ташкентском архитектурно-строительном институте курс «Зарубежной новой архитектуры» введён в программы повышения квалификации архитекторов, и с 2016-2017 учебного года удваивается количество часов для преподавания этого курса бакалаврам. Курс был начат с изданием учебника «Архитектура капиталистических стран» (Савицкий Ю.Ю., Москва, 1973 г.) и с тех пор вёлся непрерывно. Со временем, московский учебник устаревал; поэтому, после его пересмотра и пополнения опытом прошедшего полувека, составлен настоящий учебник. Такой учебник является первым в Узбекистане, и главное внимание в нём уделено важным взаимосвязям Восток-Запад-Восток, не прослеженным в западных и российских изданиях - либо из-за неосведомлённости, либо из-за намеренного игнорирования. Темы, объекты и выводы учебника определены проблемами, насущными для Узбекистана, и направлены на содействие решению задач новой архитектуры Узбекистана.

Зарубежную архитектуру Советы называли не «новая архитектура» (*modern architecture*), как во всём мире, а «современная» - то есть «сегодняшняя», «временная», «преходящая». Коммунистическое сознание, подозрительное и негативное к истории, опиралось на сегодня. Сразу после 1917 года оно орудовало таким, к примеру, чудовищным лозунгом: «Выбросим Пушкина с корабля современности!» Отрицать же достижения зарубежной архитектуры было не только невозможно, - их надлежало использовать или, как говорили, «привязывать» к местным условиям. «Привязка» шла поверхностно и продолжается так поныне. Предпринимаются исследования по «приспособлению» (*уйғунлантириши*) новой архитектуры к местным традициям. Поверхностность таких работ множит «мишуру» и отдаляет от сути мировой новой архитектуры. Пребывание в качестве советской республики за «железным занавесом»

сделало своё дело. Поэтому нам непросто воспринимать мировые процессы как свои и идти с ними в ногу.

Восток в новой архитектуре никогда не был чужд Западу. При зарождении новой архитектуры в XVIII-XIX вв. стили, формы и декор Востока проникали даже в инженерные сооружения и промышленные здания Запада. В XX веке новая архитектура Запада стала претендовать на глобальность, и архитектор №1 Ле Корбюзье побуквенно назвал её врага: р-е-г-и-о-н-а-л-и-з-м. Регионы же Востока продолжали влиять на архитектуру Запада: революционная Россия в начале века, Северная Африка с первой половины века, Япония с середины века, Средний Восток во второй половине века, Объединённые арабские эмираты с рубежа XX-XXI веков. И сегодня архитектура формируется в неразрывности Востока и Запада.

Вначале, новая архитектура быстро набирала темп благодаря проницательной политике правительств ряда развитых стран. Германия начала XX века, послевоенная Франция, и США с градостроительными программами середины века вовремя распознали потенциалы архитектуры и активно претворяли их в жизнь. Социальная ориентированность архитектуры и дизайна Германии распространилась на послереволюционный СССР, и искусства двух стран обогащались к обоюдной пользе. От этого взаимообогащения перепало и нам, в Средней Азии. Так, если по созданному в 1907 г. германскому художественно-промышленному объединению Веркбунд был создан в 1920 г. в Москве ВХУТЕМАС - Высшие художественные кустарно-промышленные мастерские, то в 1929-1930 гг. в нашей тогдашней столице Самарканде открылся ХУДКУСТПРОМ - Художественный кустарно-промышленный техникум. А в 1929-1933 гг. выпускник ВХУТЕМАС А.А.Сильченков проектировал центр Ташкента согласно своему дипломному проекту, поныне поражающему своей смелостью. По идеям германской школы Баухаус реформировалось архитектурное образование СССР, и этот процесс поныне продолжается в странах СНГ.

В то трудное время начала XX века искры нового не вызвали в Узбекистане необходимого энтузиазма, и не были внедрены в жизнь. Германия же радушно принимала основоположников нового российского проектного мышления Василия Кандинского и Казимира Малевича, предоставляла им работу и публиковала их революционные идеи. Концепции Кандинского и Малевича повлияли на произведения такого основоположника новой архитектуры, как Людвиг Мис ван дер Роэ. Лишь потом его вдохновили работы американца Франка Ллойда Райта. То есть, свет нового мышления распространялся с Востока - из России.

Когда же в середине XX века Германия и СССР погрузились в тоталитаризм и войну, эмигрировавший в США Мис ван дер Роэ создал из супрематизма - эстетики Кандинского и Малевича - новую американскую архитектуру. Послевоенный СССР осудил супрематизм и, в идеологическом угаре, чернил кибернетику как лженауку, недооценивая возникавшие из неё электронно-вычислительные машины, то есть компьютеры. В Англии же именно с помощью компьютеров никому не известная арабка Заха Хадид возродила супрематизм, и теперь возводит его в мировых столицах, жадных до её сметающего всё стиля.

Новая архитектура - это не просто качественное строительство, но своевременное введение в общество новейших идей самовыражения. Новая архитектура давно переросла древние требования пользы, прочности и красоты. Сегодня она - инструмент престижа страны - если только страна открыта инновационным технологиям и дерзким фантазиям зодчих. Большую Архитектуру можно делать и наскоком, привлекая заезжих мастеров. Но дальновиднее выращивать её, подобно растению, на местной почве, с малых ростков. И ключ к её успеху - не где-нибудь за тридевять земель, а в самой стране, у её отцов, у её зодчих. Кишо Курокава об этом: «Правительство хотело сделать из Японии современную страну. К нам приглашали французов, немцев, итальянцев, и они обучали нас, как мы, японцы, смогли бы делать современную архитектуру. Мы же давно знали

многое, о чём европейцы только догадывались: связь с природой, простоту, сочетание постоянного и временного, красоту обнажённой конструкции. И когда пришло время создать нашу собственную архитектуру, мы превзошли западное искусство, - и европоцентризм закончился» [Микулина, 2012 , стр.163].

Для изучения зарубежной архитектуры, Министерством высшего образования СССР был издан учебник «Архитектура капиталистических стран», по которому одноимённый курс лекций стал впервые читаться и в Ташкенте. С устареванием учебника, для преподавания привлекались результаты исследований институтов ТашЗНИИЭП (Ташкентский зональный научно-исследовательский и проектный институт экспериментального проектирования) и УзНИИП градостроительства (Узбекский научно-исследовательский и проектный институт по градостроительству). Наши исследования регионализма были опубликованы в многотомнике «Архитектура Запада» (Аскарлов, 1985) и цитированы в учебном пособии «Современная зарубежная архитектура» для студентов высших учебных заведений (Орельская, 2007). Региональные исследования в Узбекистане отметил и Олег Грабарь - авторитет Запада по исламу. Он оценил их в 1995 г. как «полезные, поскольку они воздействуют на внешний мир, соединяют исламскую культуру с мировой культурой, предоставляют идеи для современных специалистов и политических лидеров, выявляют из памятников их более широкое и более абстрактное значение: значение образца» [Grabar, 2010, p.328-333]. Регионализм, которым запугивал Ле Корбюзье, утвердился в наши дни как крупнейшее и влиятельнейшее направление в эволюции новой архитектуры. Об этом свидетельствует и переиздававшаяся в 1980-е-1990-е гг., в том числе и на русском языке, книга «Новая архитектура. Критическая история» [Frampton, 1992].

При таком очевидном положении вещей, Запад продолжает искажать или игнорировать присутствие Востока в новой архитектуре. Причинами этого являются неосведомлённость или неприятие, исходящие из простого факта, что существуют, действительно, два мира, нередко не ведающие друг о друге: так называемый *English speaking world* и - остальные культуры. В своей популярнейшей книге, К Фрэмpton игнорирует изобилующие турецкие истоки Белой виллы молодого Ле Корбюзье. Книга завершается большим разделом «Критический регионализм: новая архитектура и культурная тождественность», но и этот раздел ограничен только западными объектами. Игнорирование Востока налицо и в книге 2012 г. о Захе Хадид [Jodidio, 2012, p.23,95]: её Культурный центр в Баку, Азербайджан, отсутствует и в тексте и на «Карте мира», где представлены постройки этого архитектора в разных странах. Восток участвовал в становлении новой американской архитектуры, в частности, в возникновении в ней всем известного трёхчастного зонирования небоскрёбов, а также в феномене урбанизации Нью-Йорка. Для прояснения этого и многого другого в данном учебнике и прослежены имевшие место закономерности с соблюдением методологического баланса во взаимоотношениях Востока и Запада.

Объективности ради, основные направления зарубежной новой архитектуры представлены в учебнике преимущественно словами самих зарубежных архитекторов и историков. Приведены ссылки на большое количество литературных источников, преобладающая часть которых вводится в наш научный обиход впервые. Учебник также базируется на материалах натурных обследований автором архитектуры и градостроительства в зарубежных странах.

Наиболее доступным для студентов источником по данному предмету является Интернет. К нему студенты обращаются уже в аудиториях с самого начала лекций. В сравнении с недоступными солидными и дорогостоящими западными книжными изданиями, к тому же

предубеждёнными, как мы видим, из-за стремления к так называемой политкорректности, Интернет реальнее и живее преподносит информацию. Поэтому, освещаемые в учебнике некоторые процессы, особенно недавние, частично или полностью базируются на Интернете и его некоммерческой энциклопедии Википедия. Так, например, прослежена эволюция творчества З.Хадид. В Интернете, этой всемирной читальне, нередко отсутствуют источники и затруднена возможность ссылки на используемые материалы. По этой причине некоторые из них приведены без ссылок. Для облегчения студентам поиска в Интернете, ключевые слова содержания учебника даны по-английски. Все переводы с англоязычных оригиналов выполнены мной, включая и лекцию Олега Грабаря, поразительную по искренности и содержательности. Не забрасывайте её в дальний ящик: к чему бы вы ни приступали, потрудитесь перечитать её - и вашему просветляющемуся сознанию задачи архитектуры раскроются в новых гранях мудрости её автора, направляя ваш ум ко всё более неизведанным горизонтам.

Шукур Аскарлов

## I. XVIII-XIX THE OUTSET

(1-5 таблицы иллюстраций)

«В XVIII в. в Англии началась промышленная революция, решающим образом повлиявшая на архитектуру. Передовые инженеры боролись с предрассудками своего времени, согласно которым они не считались настоящими архитекторами. В их сооружениях из металлических конструкций и стекла опоры стали видимыми и пространства обрели прозрачность. А с конца XIX в. развитие железобетона открыло путь к новой архитектуре. Промышленное производство сборных конструкций упростило и ускорило процесс строительства» [Томан, 2013, p.262-3].

Вместе с этим, в той же Англии, «писатель, художник, теоретик Джон Рёскин (1819-1900 гг.) и поэт, художник, издатель, социалист Уильям Моррис (1834-1896 гг.) выступали против господствовавшей эклектики, за чистоту ручной работы и красоту естественных материалов. Моррис для этого организовал мастерские мебели, ткани, обоев, утвари. Он до самой смерти писал эссе о взаимосвязях социализма, культуры и общества. Его утопический текст “*Nowhere*” («Нигде») описывает страну, где государство вымерло согласно марксистскому пророчеству и где стёрлись все различия между городом и деревней. Основанный на ремесленных цехах и кооперативах город-сад виделся средством не только получения работы, но и реформы общества. Теория и практика Уильяма Морриса о городе-саде с ремесленными цехами и кооперативами преследовала цель не просто предоставления работы, но изменения общества и его системы образования» [Frampton, 1992, p.45-46].

«В XIX веке европейцам и американцам Восток раскрылся как некий рай, где можно найти освежающие культурные идеалы. Так начался ориентализм - длившееся век увлечение всем из Среднего Востока. В архитектуре эта новая мода открыла Западу возможность освободиться от установившихся жёстких композиционных правил. Его изысканный дизайн

обращался к историческим стилям. Здание *Dampfmaschinenhaus* (Цех паровых двигателей) в Потсдаме, спроектированное Людвигом Персиусом в 1841-1843 гг., является примером популярного тогда мавританского стиля, который долгое время играл значительную роль в архитектуре типологически новых зданий. Вдохновлённые Востоком проекты раскрыли прежде загромождённые интерьеры и создали новый «металлический стиль», вдохновлённый возникавшими тогда конструкциями из стали и стекла. Такая архитектура стала обновлять Европу и Америку, украсив даже центр урбанизации Нью-Йорк прекрасными зданиями, вдохновлёнными Востоком» [Orientalism, 2014, p.48; Toman, 2013, p.262-3].

«В США рубежа XIX-XX вв. архитектуру рассматривали как сферу моды и стилей, не имевшую отношения к конструкциям или технологиям строительства. Но и там вся строительная промышленность претерпевала революционные перемены» [Pfeiffer, 2004, p.7].

### **1777–1781 Iron Bridge**

В 1777-1781 гг. в Англии Железный мост пролётом 30,6 м. соединил берега реки Северн в графстве Шропшир, близ Коулбрукдэйл (что значит Долина угледобычи у ручья). Части моста отливали индивидуально, без приведения к стандартным размерам, и по ходу строительства стыковали друг с другом, что приводило к несоответствиям, вплоть до нескольких сантиметров, между одними и теми же деталями в разных местах моста. В ажурные конструкции моста введены декоративные круги и стрельчатые арки, - дань тогдашней моде на Восток. Спроектировал этот первый в мире чугунный мост английский архитектор и оформитель интерьеров Томас Фарнолз Причард (1723-1777 гг.). Причард родился в Шрузбэри, графство Шропшир. Его отец был столяром. Поэтому Томаса учили столярному делу. Однако впоследствии сын преуспел как архитектор и оформитель интерьеров. В 1769 г. Причард уехал из Шрузбэри в Эйтон-на-Северне, где занялся фермерством, продолжая и архитектурные работы. Он спроектировал несколько мостов, и ни один не был осуществлён, пока не

спроектировал чугунный мост через реку Северн в Коулбрукдейл. Для этого моста он приспособлял принципы строительства деревянных мостов. Видоизменённый вариант его проекта и был отлит в чугуне в Коулбрукдейл. Причард умер в возрасте 54 лет до завершения строительства моста. В 1934 г. мост введён в Список древних памятников и закрыт для транспорта. Соседний с ним городок Айронбридж и Долина Айронбридж также введены в Список памятников всемирного наследия ЮНЕСКО.

### **1788 Holstedmill**

Текстильная фабрика Холстедмилл построена в 1788 г. в английском графстве Эссекс в городке Холстед над рекой Колни. Здание построено на реке - издревле традиционном источнике энергии. Деревянный каркас трёхэтажной фабрики обшит досками-дранками. Большие пространства интерьеров освещены горизонтальным ленточным остеклением, ставшим впоследствии правилом в новой архитектуре.

### **1851 Crystal Palace**

Выставочный павильон Хрустальный дворец - в плане 563x125 м из сборного металлического каркаса со стеклянным заполнением - собран в 1851 г. в Англии. В нём предвосхищены новые методы дизайна. Его автор Джозеф Пэкстон (1803-1865 гг.) был седьмым сыном в семье фермера, учился на садовника, и стал садовником и ландшафтным художником. В 1831 г. Пэкстон изобрел сборную металлическую крышу для парников. В 1850 г. для Хрустального дворца были отвергнуты 233 проекта и принят был проект не архитектора или художника, а обыкновенного садовника. Его дворец имел унифицированные элементы одинаковых ячеек, 3300 чугунных колонн, однотипных деревянных рам и металлических балок. Здание, равное по площади четырем соборам Св.Петра, соорудили в течение шести месяцев. Главный купол Хрустального дворца вознёсся до 53 м. Сэр Джозеф Пэкстон, садовник и архитектор, стал Членом Парламента. После выставки дворец разобрали, и восстановили на юге Лондона в

Сайденхеме, до пожара 1936 г. Ле Корбюзье вспоминал, что «не мог оторвать глаз от торжествующей гармонии» Хрустального дворца.

### **1871 Chicago Fire**

«Новая архитектура возникла в Европе. Однако, на её эволюцию с самого начала оказывали заметное влияние идеи, творчество и строительные методы архитекторов США. Зодчие Старого света вдохновлялись идеями из статей Франка Ллойда Райта, публиковавшихся в европейских журналах. В Америке искусство строить из камня всегда находилось в загоне, ибо производилось вручную и обходилось дорого. Но с 1833 г. металлические каркасы и готовые стеновые панели и с 1852 г. изобретение лифта создали предпосылки к небоскрёбам Чикагской школы и к девизу Луиса Генри Салливэна 1901 г. «форма всегда следует функции» [Экардт, 1964, с.10-12].

Л.Г.Салливэн (1856-1924 гг.) - отец американского модернизма, создатель первых небоскребов и понятия органической архитектуры, идеолог Чикагской школы архитектуры и учитель Ф.Л.Райта. «Парящий орёл или цветущая яблоня, везущая груз ломовая лошадь или ветвистый дуб, извилины реки или гонимые ветром облака, восходящее или заходящее солнце, - форма всегда отвечает функции - это закон», - говорил Салливэн. Сын иммигранта из Ирландии, он провел детство на ферме деда, сохранив любовь к природе. «Большой чикагский пожар 1871 г. вызвал впечатляющую перестройку города небоскрёбами. Новая технология способствовала быстрому и экономичному строительству высотных зданий. Использование стали и железа сделало новые здания пожаростойкими и сборные стальные конструкции раскрыли фасады вовне. А изобретение лифтов на паровых двигателях обеспечило успех небоскрёбов» [Томан, 2013, р.268].

В 1874-1875 гг. Л.Салливэн посещал парижскую *Ecole des Beaux-Arts* (Эколь де Боз-Ар - Школу изящных искусств). Основанная в 1648 г., Школа преподавала классику Греции и Рима. В 1879-1895 гг. Салливэн

работал в фирме Данкмара Адлера, где синтезировал традиции парижской Школы с новыми конструкциями высотных зданий.

В 1887 г. в эту фирму пришёл 18-летний Ф.Л.Райт, развивший идеи своего мэтра Л.Г.Салливэна и ставший величайшим архитектором Америки XX века. «В 1892 г. Л.Салливен в тесном сотрудничестве со своим помощником Ф.Л.Райтом спроектировал Дом Чарнли в Чикаго, - в его турецкого стиля веранде проявился лёгкий налёт ориентализма» [Frampton, 1992, p.54]. «Салливен и Райт искали стиль, который выразил бы наступающую новую эпоху. Отсюда - и исламские мотивы в работах Салливэна, и декор Райта из полукружий над игровой комнатой в студии в Оук Парк (1895 г.). Стенная роспись этой студии изображает возлежащего араба, замершего перед небесной музой возникавшей новой цивилизации» [Frampton, 1992, p.57].

Первые небоскрёбы выглядели как вытянутая вверх классика. Таков Гарантийный банк в Баффало (1895 г., Л.Салливен) - в виде вытянутого вверх флорентийского палаццо с высокими нижними этажами, монотонным основным корпусом и крупным венчающим карнизом сверху. Но выносившийся наружу каркас высотных зданий с расположенными в проёмах огромными стеклопакетами уже формировал новую тектонику. Их нижние этажи большей высоты были предоставлены городским общественным учреждениям. Таковы Рилайенс билдинг (1890 г., Д.Бэнэм и Д.Рут) и универмаг Карсон-Пири-Скотт (1889-1904 гг., Л.Салливен) в Чикаго. В этой последней крупной работе Салливэна складской по типу интерьер здания, обращён на улицы необычно большими «чикагскими окнами», обрамлёнными рамно-каркасной конструкцией здания.

Знаменитый метод Луиса Салливэна по высотному зонированию небоскрёбов произошёл от декорирования такого типа здания в арабском стиле. Это его наставник и друг архитектор Джон Эделман (1852–1900 гг.) первым распределил арабские подковообразные арки и декор на вытянутом фасаде небоскрёба Декер (1892-1893 гг.), что на западе Юнион Сквер в

Нью-Йорке (второй архитектор Декера - Олфред Закер). Декер-билдинг для Компании братьев Декер по производству пианино построен на месте прежнего Декер-билдинг (1869 г., архитектор Леопольд Айдлиц). Шириной 11 м. и глубиной 42 м., здание имеет главный, облицованный терракотой, фасад в стиле венецианских и исламских мотивов.

Если Эделман с Закером «разбросали» мавританский декор по высоте фасада Декера, то Салливэн впоследствии привёл декор к порядку. Оттолкнувшись от необычной капители Эделмана на первом этаже Декера, Салливэн развил её стиль и создал свою витиеватую растительную капитель, в чём-то даже похожую на роскошную женскую причёску. Построенный в промышленной зоне Манхэттена его небоскрёб Баяр-Кондикт (1897-1899 гг.) - единственное здание Салливэна в Нью-Йорке (второй архитектор Линдон П.Смит). Стиль здания радикален для того времени, ибо нарушил, - как и Декер Эделмана, - правила стиля «под Ренессанс», общепринятого в Америке. Под белой терракотой облицовки Баяр-Кондикт - кирпичные стены между стальным каркасом, одним из первых в Нью-Йорке. Салливэн разукрасил первый этаж Баяр-Кондикт капителями, повторил их стиль по высоте здания, и акцентировал на карнизе. «Характерный для Салливэна так называемый органический орнамент первого этажа привлекает к небоскрёбу внимание, стандартные же этажи образуют его ствол, а завершён небоскрёб декорированным карнизом. Эти три вертикальные зоны стали рецептом для архитектуры небоскрёбов, и ими пользуются поныне во всём мире» [Dolkart, 2004 , p.55]. На пышно декорированном карнизе 13-этажного Баяр-Кондикт, несмотря на сопротивление Л.Г.Салливэна, по желанию заказчика С.О.Кондикта добавлены скульптуры ангелов-хранителей с распостёртыми руками.

Джон Эделман не просто вдохновил Луиса Салливэна своим декоративным стилем, - он был и тем, кто ввёл его в фирму Данкмара Адлера. Более того, - как утверждает Пол Спрэйг, профессор истории архитектуры Университета Висконсина в Милуоки, - именно от Джона

Эделмана воспринял Луис Салливэн идею своего будущего знаменитого изречения «форма всегда следует функции», который превратился в лозунг новой архитектуры.

Джон Эделман являлся членом Социалистической трудовой партии, исключившей его из своих рядов за радикальные анархистские высказывания. Анархизм Эделмана отразился и в стиле его небоскрёба Декер, начатого в 1892 г., - именно в этот год исключённый из партии Эделман учредил, с другими анархистами, свою Социалистическую лигу. Дж.Эделман приветствовал прибывшего в США читать лекции русского анархиста П.А.Кропоткина, и пригласил его жить в своей нью-йоркской квартире. Не потому ли в апреле 1894 г. некто Барр Ферри в журнале «Энжиниэринг мэгэзин» обрушился на небоскрёб Декер, назвав его обильно декорированный фасад «поражённым чёрной оспой»? Утверждалось, что фасад демонстрирует неосведомлённость архитектора об изображённом. Высказывалось сожаление по поводу «столь броской формы». Возведение же рядом других зданий, продолжал Ферри, не исправит фасад, хотя и «снизит его агрессивность». Но публика высоко оценила замысловатый фасад Декера. Даже «Путеводитель по недвижимости» назвал его «в высшей степени артистичным». А завершавший Декер исламский минарет с торжественно реявшим над ним флагом США всё же исчез накануне Второй мировой войны.

В ходе таких вот бурных событий, «для приспособления классики к строго вертикальному небоскрёбу, и была принята схему декора, делившая небоскрёб на три части, подобные частям колонны. Основные этажи трактовались как ствол колонны, нижние этажи (обычно застеклённые магазины) как основание колонны, а нависающие формы карниза формировали украшение, подобное капители колонны» [Toman, 2013, p.268].

В пик нью-йоркской жары июля 1900 г. скончался Джон Эделман. В 1918 г. разорился Луис Салливэн, и впоследствии, всеми забытый

«конченный алкоголик, он сводил концы с концами, принимая подачки от своих учеников» [Drennan, 2007, p.25], и умер в номере нищего чикагского отеля.

«При всех достижениях, новая архитектура пускала свои всходы на американской почве с запозданием. Американцы не признавали своих пророков и продолжали ложный классицизм колонн и аркад. Лишь в 1932 г., в нью-йоркском Музее современного искусства, на выставке европейской архитектуры под названием «Интернациональный стиль» американцы признали новаторство Европы» [Экардт, 1964, с.11-12].

### **1887-1889 Eiffel Tower**

Александр Гюстав Эйфель (1832-1923 гг.), потомок иммигранта из германского местечка Айфель, изменил облик Парижа. В 1881 г. он создал каркас статуи Свободы, которую Франция подарила Соединенным Штатам, но стал более известен как строитель мостов. И, когда был объявлен конкурс на вход во Всемирную выставку 1889 г. в Париже, из 700 проектов была выбрана работа этого инженера металлических мостов - Эйфелева башня.

В 1886 г. Эйфель и архитектор Совестр задумали башню как сугубо техническое сооружение, не предполагая, что она изменит эстетику эпохи. Г.Эйфель разрезал ферму арочного моста в середине и полученные две полуарки поставил вертикально, оперев друг на друга. Так получилась его башня. Собранная заклёпками из железных ферм, она состоит из трёх уровней. Строительство длилось 2 года, 2 месяца и 5 дней. Глубина основания 15 м. Общий вес 10000 тонн. На каждый ремонт уходит 60 тонн краски. Высотой 324 м., башня почти в 2 раза выше таких сооружений, как пирамида Хеопса 137 м, Кёльнский собор 156 м, Ульмский собор 161 м, и др.

«Неприкрытые ни камнем, ни декором, железные кружева Эйфелевой башни восславили промышленную эру. С началом строительства в 1887 г., однако, 300 деятелей культуры Франции выступили с протестом против

«огромной чёрной фабричной трубы, оскорбляющей своей варварской массой наши архитектурные достижения». Позже сообщалось, что один из протестовавших, знаменитый французский писатель Ги де Мопассан, был замечен ежедневно вкушающим обеда в ресторане башни. И на вопрос «Всё ли в порядке?» писатель парировал, что этот ресторан - единственное в Париже место, где ненавистная башня ему не видна. С 1890 г. на верхней площадке башни Г.Эйфель обустроил свой кабинет, посвятив себя там научным исследованиям в метрологии и аэродинамике. Башня пережила своих противников, прослужив для беспроводного телеграфа, для радио с 1918 г. и для телевидения с 1957 г., - оправдав, таким образом, своё существование, и став символом Парижа. Число посетителей возросло с двух миллионов в 1889 г. до шести миллионов в наши дни» [Jollands, 2011, p.84-87].

### 892-1933 Secession

«Отказ от стилей прошлого и обращение к естественным материалам и изделиям ручной работы привели Западную Европу к новой выразительности в виде растительных мотивов и напряжённых упругих линий» [Ёдик, 1972, с.40]. И на рубеже XIX-XX вв. распространился стиль, называвшийся *модерн* (новый). Его также называли: *ар-нуво* (новое искусство) и *фэн-дю-сьекл* (конец века) во Франции, *югендстиль* (молодой стиль) в Германии, *тиффани* (по имени дизайнера Л. К. Тиффани) в США, *либерти* в Италии, *модернизм* в Испании, *нойе кунст* в Нидерландах. Новый стиль отличился отказом от прямых линий и углов в пользу естественных природных линий и интересом к прикладным искусствам и новым технологиям ради единства рукотворной среды.

«Деятели искусств Европы объединялись в ассоциации, отвергавшие эклектизм ради органичной новой визуальной культуры. Все группировки объединяло стремление к синтезу искусств. С конца периода барокко различные виды искусств отделились и развивались своим путём. Теперь

их призывали к единству и служению среднему классу. Возникла новая философия проектирования» [Томан, 2013, р.272].

В 1892 г. от мюнхенской Ассоциации деятелей искусств откололась группа молодёжи, именовавшая себя Сецессией. Латинское *secessio* значит отход, раскол. Молодые порывали с методами работы старшего поколения. В мюнхенской Сецессии с самого начала был Петер Беренс - будущий «отец» многих мастеров новой архитектуры. В 1896 г. группа молодых художников и архитекторов откололась и от венского Дома работников искусств с его консерватизмом, и в 1897 г. образовала свою Сецессию. Год спустя эта Сецессия организовала свою первую выставку в собственном здании по проекту молодого архитектора Йозефа Мариа Ольбриха. В 1898 г. была учреждена и берлинская Сецессия, просуществовавшая до 1933 г.

«Молодёжь Вены всегда объединял новый дух юности и весны. И поныне золотой лавровый купол светится над их зданием Сецессии посреди одного из самых оживлённых перекрёстков Вены. Над входом в это здание – лозунг Сецессии, слова художественного критика Людвиг Хевеши: «Каждому времени - своё искусство, каждому искусству - свою свободу». Выбором наименования молодые художники сознательно порывали с любыми историческими стилями Средних веков или Возрождения. Сецессия значила религиозное и культовое обновление не только искусства, но и всего общества» [Fliedl, 1997, р.60,69].

Йозеф Мариа Ольбрих (1867-1908 гг.) - австрийский архитектор, мастер модерна, автор выставочного здания венской Сецессии с золотистым ажурным куполом из листьев лавра – древнейшей награды для победителей. «Здание Сецессии Й.М.Ольбрих построил, очевидно, по эскизу художника Густава Климта, главного зачинщика движения. От Климта - наклонные стены, осевой характер и, особенно, мотив лавров. Последние Ольбрих вознёс в ажурный металлический купол между четырьмя короткими пилонами» [Frampton, 1992, р.79]. Отец архитектора владел кирпичным заводом, и Йозеф познакомился со строительными технологиями ещё в

детстве. Учился в Академии изобразительных искусств в Вене, путешествовал по Италии и Северной Африке. В 1894-1898 гг. работал в венской архитектурной мастерской Отто Вагнера. В 1897 г. со-учредил венское общество Сецессия, построив его здание в 1898 г. Ольбрих покинул Сецессию в 1901 г. В 1908 г. в возрасте 40 лет умер от лейкемии.

Й.М.Ольбрих был весьма популярен: когда два года спустя после его смерти в Европу прибыл Ф.Л.Райт, последнего приветствовали как «американского Ольбриха». Архитектура Ольбриха - это рациональный неоклассицизм на службе функциональных требований нового времени. Он, по словам немецкого архитектора Э.Мендельсона (1887-1953 гг.), «высвободил из веков оцепенения внутренние законы архитектуры и заново сформулировал их» [Thiel-Siling, 2005, p.10].

Обновления тех лет вышли за пределы одной государственной или культурной общности и стали распространяться по всей Европе. Сецессия воздействовала на искусство стран, входивших до ноября 1918 в состав Австро-Венгрии, то есть - Хорватии, Чехии, Польши, и запада Украины, особенно г. Львова. С 1933 г. национал-социалистическая партия стала контролировать все формы художественного выражения. Развернулся процесс, известный как *Gleichschaltung* («приведение к линии»). От деятелей искусства потребовали государственного разрешения на все их работы. Тем, кто был объявлен «дегенератами», запретили деятельность. В 1938 г. при *Kulturellen Säuberung* («культурной чистке») мюнхенская Сецессия была распущена. После Второй мировой войны, в 1946 г., была образована Новая мюнхенская ассоциация деятелей искусств, приведшая к учреждению Федеральной ассоциации деятелей искусств. В 1992 г. Сецессия праздновала столетие, а в марте следующего года было создано Общество друзей и спонсоров мюнхенской Сецессии для поддержки её продолжающихся целей, содержания её галерей, и проведения выставок.

### 1893 Fritch - 1894 Howard: Garden Cities

С 1893 г. в часе езды поездом от Берлина был прямоугольно спланирован сельскохозяйственный кооператив Эден, а с 1908 г. близ Люмэ - кольцеобразный Хаймланд. Германский инженер Теодор Фриш (1852-1933 гг.), сын разорившихся фермеров, строил эти «города-сады для осуществления своей националистской и антисемитской цели по обновлению германской расы» [Schubert, 2004, p.24,29].

Более известно, однако, что первый город-сад Лечворс возведён с 1903 года в 65 км от Лондона по проекту английского экономиста Эбенезера Говарда (1850-1928 гг.). Его город-сад соединил преимущества города и деревни, и такие города-сады распространились по всему миру.

«Говард и Фриш оба были родом из нижнего среднего класса. Говард родился в центре британской столицы, и в 21 год эмигрировал в США. После неудачной работы фермером в штате Небраска и с пожаром в Чикаго в 1871 г., он в 1872-1876 гг. работал стенографистом в Чикаго. Чикаго до пожара слыл городом-садом. Согласно этой идее Говард и стремился реформировать города, тогда как Фриш отрицал города, называя их «раковыми образованиями». Фриш обвинял Говарда в плагиате, однако, Говард опубликовал свою статью о городе-саде ещё в 1894 г., - то есть, на два года ранее книги Фриша «Город будущего»: Th. Fritsch, *Die Stadt der Zukunft*. Leipzig: Verlag von Theod. Fritsch, 1896, p. 5. (2nd ed-n Leipzig, 1912 with the subtitle (*Gartenstadt*) Hammer-Verlag (Theodor Fritsch))» [Schubert, 2004, p. 28].

С 1853 г. Париж реконструировался его градоначальником Ж.Османом пучками улиц-лучей отдельных районов. Э.Говард прочертил такие лучи по-крупному: от центра большого города к его окраинам, чтобы там возвести города-сады. «Испытывавшим кризис большим городам Э.Говард в своей книге «Мирный путь к реальной реформе» (1898 г.) рекомендовал их децентрализацию и освоение окружающих сельских земель. Города-сады произошли из кооперативного движения, и им,

расположенным на периферии больших городов, следовало извлекать свой доход из сбалансированного сочетания промышленности и сельского хозяйства. Каждому городу-саду полагалось стать спутником большого города, связанным с ним по железной дороге» [Frampton, 1992, p.47].

Переполненным столицам Э.Говард предложил строить города-сады на окраинных железнодорожных и автомобильных направлениях. Города-сады он рисовал круглыми или 6-8-гранными. Впоследствии из 8-гранников спланировали столицу Австралии Канберру (1908 г., Э.Гриффин), а из 6-гранников – центр столицы Индии Новый Дели (1913 г., Э.Лаченс) и автомобильную столицу США город Детройт. 6-8-гранники имели пешеходный радиус до 1500 метров с остановками транспорта в центрах или на периферии.

## II. 1852-1926 ANTONIO GAUDI

(6-12 таблицы иллюстраций)

Форма в новой архитектуре следовала не только функции или конструкции, но и Богу. Работы каталонского архитектора Антонио Гауди-и-Корнет (1852-1926 гг.) вобрали в себя зодчество Византии, ислама, готики, барокко, превзошли жёсткость модернизма и, вдохновлённые природой, достигли органического, как у природы, цельного стиля. Для этого глубоко религиозного архитектора природа воплощала божественное.

Антонио Гауди родился в 1852 г. в Каталонии, в городке Реус, в крестьянской семье. Отец его был медником, из пяти детей которого выжили трое. Слабый здоровьем и страдавший от ревматизма, юный Антонио был немногословным и сдержанным. Из-за болей при ходьбе он сидел дома и покидал его на ослике. Отстав поэтому от учёбы в католической школе, он многие часы наблюдал природу, животных, деревья, камни. Болезнь не оставляла его всю жизнь. Маленького роста и с небольшими голубыми глазами, он, тем не менее, обладал сильным характером, отличавшим сельских людей Таррагоны. «Сильная любовь к природе зародилась в одинокие периоды его детских болезней. Вдохновлённые деревьями, листьями папоротника, костями, ракушками, листьями, его органические и динамичные формы осуществились впоследствии благодаря использованию новых строительных материалов» [Jollands, 2011, p.136-139], отличивших новую архитектуру. Таков, например, в проекте для Нижнего Манхэттена образ отеля-небоскрёба: он уподоблен голым, лишённым растительности, вершинам холмов в окрестностях Реуса.

Уже в Реусе Гауди изучает орнаменты и интересуется архитектурой общественных зданий. Его особенно занимает проверка идей на практике: «В книгах редко найдёшь то, что ищешь. А когда найдёшь, то зачастую ошибочное. Чтобы преуспеть в любой учёбе, необходимы действие и

размышление: тщательно экспериментировать и внимательно обдумывать полученные результаты» [Collins, 1973, p.xxiii].

Расположенная в 150 км к северу от Реуса «Барселона была крупнейшим портом Средиземноморья и промышленной столицей Испании. Средний класс Барселоны богател на испанских колониях в Америке и развитии сельского хозяйства и промышленности» [Thiebaut, 2002, p.12]. «В 1852 г. испанский инженер Илдефонсо Серда разработал проект расширения Барселоны по решётчатой, с диагоналями, сетке улиц. Серда вошёл в историю как автор термина *urbanization* - урбанизация, закрепив его в своём труде 1867 г. «Общая теория урбанизации», в котором приоритет отдавался транспорту» [Frampton, 1992, p.25]. «Барселона, куда приехал учиться Гауди, быстро изменялась: с 1859 г. были снесены крепостные стены, город застраивался по генеральному плану, росли промышленность и торговля. С середины 1870-х гг. в Барселону проникли идеи *югендстиля*, и этот северный вариант модерна сплавлялся здесь с национальным для испанской архитектуры стилем *мудехар*» [Нонель, 1986, p.17-18].

Для оплаты учёбы в Барселонской школе архитектуры в 1873-1877 гг., Антонио одновременно работал чертёжником у разных архитекторов и конструкторов, а также в мастерских по столярному делу, ковке металлов, скобяным и стекольным работам. Учился он средне, а порой и плохо. Поэтому, вручая ему диплом, директор Барселонской школы заявил: «Присваиваем звание архитектора либо дураку либо гению, - время покажет». В школе Гауди оценил такие качества испанской архитектуры Испании, как непрерывность пространств, последовательность их открытости и закрытости, конструкции, ритмику. Все они затем отразились в его работах.

Со временем, нордическая, со светлыми волосами и голубыми глазами, внешность Гауди менялась. Молодым, он - с причёской, ухоженной бородой, и в дорогих костюмах - вкушал изысканные блюда,

был завзятым театралом. Участки строительства своих зданий он посещал не иначе, как в запряжённой лошадьми повозке. Превыше всего он ценил стиль собственной персоны и архитектуры.

Среди оставшихся от Гауди технических отчётов, писем друзьям и нескольких журнальных статей, представляет интерес написанная в Реусе рукопись 1873-1878 гг. Она является единственным оставшимся от него письменным документом, своего рода дневником с впечатлениями и идеями об архитектуре и декоративном искусстве. Гауди писал, что фантазию рождают привидения, и образы идут от Средиземноморья. Это свидетельствует о сплетении в его творческом процессе субъективного и объективного факторов, то есть личного и регионального. Время на природе, особенно летом в родительском доме, позволяло Гауди изучать природу. Свои познания он воплощал в таких геометрических формах, как гиперболические параболоиды или конусы. Он повторял, что нет лучше конструкции, чем ствол дерева или скелет человека, ибо они функциональны и эстетичны одновременно. Потому-то он даже весьма конструктивную готику считал ущербной: из-за неорганичности геометрии этого стиля. Творения природы побуждали его к созданию органичных архитектурных конструкций.

### **Критик**

Во второй половине XIX в., в условиях технологического прогресса и промышленной революции, провинция Каталония стремилась к интеграции с Европой и основой «национального» стиля её архитектуры становилась готика. Гауди считал готику, при всех её конструктивности, «несовершенной». Для него она была недостаточно пластична, поскольку создавалась чертёжными инструментами и повтором одной и той же конструктивной схемы. Готика, говорил он, опирается на контрфорсы как тело на костыли. Его больше впечатляли покрытые плющом и освещённые луной руины готики. В целом же, новая архитектура воспринимала

попытки возрождения готики и других исторических стилей как стремление буржуазии к своим культурным корням.

Две книги повлияли на Антонио Гауди - "*Dictionnaire raisonne de l'architecture francaise*" («Толковый словарь французской архитектуры») и "*Entretiens sur l'architecture*" («Беседы об архитектуре»). Их автор - Эжен Эммануэль Виолле-ле-Дюк (1814—1879 гг.), французский архитектор, реставратор, искусствовед и историк архитектуры, идеолог неоготики, основоположник архитектурной реставрации. «Эжен Виолле-ле-Дюк - продолжатель французского рационализма в том, что касается наследия готики» [Frampton, 1992, p.64]. «В книгах Виолле-ле-Дюка Гауди учился, как и многие на рубеже XIX-XX вв., аналитическому и рационалистическому пониманию готического стиля. Гауди заменял готические арки параболическими арками. Снаружи они создавали образ здания, в длинных же коридорах интерьеров они уменьшали боковой распор» [Thiebaut, 2002, pp.18,45]. Виолле-ле-Дюк наставлял, что реставрировать здание - не значит подновлять, ремонтировать или перестраивать его. Реставрировать - значит восстанавливать завершённое состояние здания, какого оно могло и не иметь до настоящего времени. В конце жизни, в 1877 г., Виолле-ле-Дюк издал альбом-справочник «Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность» (русский перевод Н. В. Султанова, СПб, 1879 г.). Интерес Виолле-ле-Дюка к России был предопределён его эпохой, замороженной Востоком. И в памятниках архитектуры России он преувеличивал влияние Востока. Так, восторгаясь русским шатровым зодчеством, в частности Дьяковской церковью в Москве Ивана Грозного, Виолле-ле-Дюк писал об «индо-татарском» влиянии на неё. На деле же - наоборот - эта церковь возрождавшейся тогда Руси возникла по итальянским образцам и сама повлияла потом и на «Татарию» и на Индию (Аскарлов, 2009). Истоки владими́ро-суздальских рельефов Виолле-ле-Дюк искал тоже на Востоке, в

Персии, чем вызвал в России опровержение Фёдора Буслаева (статья «Русское искусство в оценке французского ученого», 1879 г.).

Антонио Гауди считал, что «традиционная готическая схема мертва. Она сравнима с человеком, чей скелет рушится под весом плоти, и нуждается в подпорках со всех сторон. Поэтому вместо внешних контрфорсов он вводил - в интерьеры - выполняющие те же функции параболические арки на наклонных колоннах. Динамизм таких наклонных колонн похож на жизненные силы деревьев, растущих и сохраняющих равновесие» [Thiebaut, 2002, p.82].

Критиковал А.Гауди несколько раз и классическую архитектуру за «фальшивый и несовершенный стык между колоннами, арками и балками, который скрывают капителями и консолями. И - в противоположность этому - Гауди в жилом доме Каса Батло соотнёс все элементы фасада друг с другом так плавно, что они, при всей своей оригинальности, создают ритмичное целое» [Thiebaut, 2002, p.67,79].

### **Мудехар**

«В XIX в. Запад ассоциировал богатство, роскошь, дорогие материалы, фантазии и фантастические формы с Востоком» [Thiebaut, 2002, p.29]. А он большей частью раскрывался Западу через Испанию. За восемь веков господства мусульман в этой стране сложился их чётко опознаваемый стиль. В России и СССР его называли мавританским, в самой же Испании - *мудехар*. Строительные приёмы *мудехар* произошли из Андалусии на юге Испании, управлявшейся мусульманами в VIII-XV вв. «Слово *мудехар* произошло от арабского *мудажжанун* и значит «те, кого терпят» или «те, кому разрешено остаться». Этим словом испанцы выказывали своё отношение к арабам. Оно относится к мусульманам, оставшимся в Испании после Реконкисты полуострова силами христианства, а также к их потомкам после насильственного обращения в христианство в XVI-XVII веках. Но слово также имеет и культурный смысл, означая эстетику и художественные приёмы, воплотившиеся в таких мавританских шедеврах,

как Альгамбра. После Реконквисты, это стилистическое наследие было с энтузиазмом освоено христианами Испании, и затем они распространили этот стиль в своих колониях по всему миру» [Werner, 2010, p.37-38]. В конце же XIX в. мусульманское наследие возродилось в Испании в стиле нео-мудехар, к примеру, архитектора Эмилио Родригеса Айюзо (1846-1891 гг.), родившегося несколько ранее А.Гауди. Мудехар стал отличительно испанским стилем - с кирпичным абстрактным орнаментом, керамическими арабесками, подковообразными арками и сталактитовыми карнизами.

«Мудехар рассматривали как самый корень испанской культуры и, поэтому, он стал средством против распространявшейся эклектики, не имевшей вообще исторической основы. Развитие нового национального искусства страны не мыслили без искусства мудехар. Несколько работ Антонио Гауди обычно относят к нео-мудехар, хотя их экзотика определена не только им» [Thiebaut, 2002, p.26-28].

«Мудехар у Гауди - это минареты и арки сложных профилей, рифлёные кирпичные поверхности стен, сталактиты-*мукарнас*, белые и зелёные квадраты изразцов, фонари, росписи. Уже в первых своих работах Гауди порывает с правильной геометрией мудехар и создаёт ломаные архитектурные очертания» [Нонель, 1986, p.24].

### **Макеты**

Благодаря Антонио Гауди впервые в гражданской архитектуре стала использоваться обычная в подвесных мостах подвешенная арка. Сначала, к опорным точкам будущей каменной арки или свода архитектор подвешивал цепь, и затем выкладывал её профиль наверху, - возведённая таким образом параболическая арка равномерно воспринимает и распределяет нагрузки, и является, поэтому наиболее рациональной для арок и сводов.

«Гауди искал образ будущего сооружения сначала в эскизах, затем в мастерской сооружал модель его каркаса («вверх ногами», с подвешенными мешочками-грузилами) и, после такой проверки конструкции и нагрузок, он разрабатывал чертежи. На верхней доске макета он вычерчивал план

здания, и от его опорных точек, то есть колонн и пересечений стен, он подвешивал нити с мешочками, полными свинцовой дроби. Вес мешочков со свинцом искривлял нити арок и сводов. Гауди фиксировал это на фотографии. Затем, перевернув фотографию, он выверял конструкцию колонн и арок. Дорисовав всю фотографию гуашью или пастелью, он выяснял очертания здания, и потом уже переходил к его стилистическим и декоративным деталям» [Нонель, 1986, с.68]. «К макетам из проволоки и бумаги, являвшимся вариантами готических конструкций, Гауди подвешивал грузы, выясняя распределение усилий в конструкциях, например, собора Саграда Фамилия» [Ёдике, 1972, с.52,55].

### **Работы**

В 1984-2005 гг. семь из работ Антонио Гауди объявлены Участками мирового наследия ЮНЕСКО. Хуан Бергос, ученик и биограф Антонио Гауди, выделял в работах своего учителя 5 периодов: предварительный, мудехар, готический, вдохновлённый природой экспрессионистский, и период органического синтеза.

### **1883-5 El Capriccio**

«Эл-Каприччио, или Каприз, - это летняя вилла Дона Максимо Диаза де Кихано, владельца плантаций на Кубе. Она построена в приморской деревушке, элитном курорте Комилас, в 200 км от Барселоны. Её смотровая башня-*мирадор* напоминает минареты и мечети Каира, с которыми Гауди знакомился в Барселонской школе архитектуры» [Thiebaut, 2002, p.28]. Основание башни из четырёх белых колонн является входным портиком. Её ствол орнаментирован кирпичом и керамическими плитками. Над портиком и в завершении башни - сталактитовые карнизы с причудливым металлическим ограждением смотровых площадок. Над башней - на почти невидимых тонких металлических подпорках - парит похожая на сталактиты абстрактная скульптурная масса из камня, кирпича и плиток керамики. Фасады здания украшены перемежающимися горизонтальными полосами керамических плиток и кирпича различных

цветов и интенсивности. В вилле Эл-Каприччио Антонио Гауди не копировал архитектуру мудехар, но очень свободно интерпретировал характерные для неё средства выразительности.

Антонио Гауди действовал эклектично: выбирал элементы почти случайно - карниз, балку, орнамент, завершение минарета - и сочетал их согласно своему пониманию стилевого единства. В результате, каждое средство выразительности получало своё право существования, независимо от целого. Такой композиционный приём архитектора развился впоследствии и в творчестве его выдающегося земляка художника Сальвадора Дали (1904-1989 гг.) и был назван параноидально-критическим методом. Параноидальный значит психически одержимый или маниакальный. Параноидальный взгляд на мир сталкивает чистый образ с хаосом для возбуждения ассоциаций и даже галлюцинаций, то есть психических расстройств. Столкновение чистого образа с хаосом окружения искажает мир в неожиданном ракурсе. Такими иррациональными композициями архитектор и художник намеренно создавали тревожащие образы ради новой выразительности.

### **1888 Barcelona Exhibition**

Антонио Гауди не принимал участия во Всемирной выставке 1888 г. в Барселоне, но участвовал в благоустройстве города. Его проект монументального фонтана (1877 г.) на Площади Каталонии не был принят. Предложенные же им на конкурсе следующего года древоподобные столбы из камня и металла с шестью лампами освещения были приняты и установлены на Площади Рейял и на Пла де Палау. Их стиль повлиял в 1888 г. на похожие работы архитектора Пере Фалкеса и Урпи (1850-1916 гг.).

### **1888-90 Collegio Teresiano**

Терезианский женский колледж (Колледж Терезианцев, сестёр Св.Терезы из Авилы) 1888-1890 гг. в Барселоне заказал основатель ордена Дон Энрике де Оссо. Колледж - результат влияния Эжена Виолле-ле-Дюка

на Антонио Гауди. Строгий прямоугольник здания произошёл от схем и комментариев «Толкового словаря французской архитектуры». Здание соответствует таким требованиям заказчика, как уединение, сосредоточенность, строгость. Все фасады имеют ряды одинаковых оконных проёмов. Первые три этажа здания - из булыжного камня, четвёртый - из кирпича. Кирпичами также выложены арки и декоративные пояса. Классы расположены на двух нижних этажах, а спальни на двух верхних этажах. Для лучшего освещения, окна нижних этажей больше верхних. Готические арки заменены уменьшающимися боковой распор параболическими арками. Они формируют узнаваемый облик здания, а внутри обрамляют перспективы коридоров.

Работам Гауди с их конструктивными новшествами внимали в отдалённых уголках мира. Спустя 22 года, суровый прямоугольник Терезианского женского колледжа, его новаторские параболические арки и даже выступающий перед фасадом параллелепипед входа в колледж были повторены в 1912 г. крупнейшим зодчим Средней Азии той поры Г.М.Сваричевским в здании Женской гимназии в новом русском городе Ташкента. С надстроенным в начале 1990-х гг. третьим этажом, это здание ныне занимает Вестминстерский университет.

### **1984-1887 Palau Guell, 1900-14 Park Guell**

Антонио Гауди развил центральный освещённый колодец Терезианского колледжа в доме производителя керамических плиток Мануэля Висенса Монтанера, построенном в 1878-1888 гг. вокруг остеклённой оранжереи для растений. Такое обращение здания вовнутрь, во дворик или зал, происходило от исламских корней стиля мудехар. И оно продолжилось во Дворце, построенном для Дона Эусеби Гуэль и Басигалупи (1846-1918 гг.) - текстильного короля Барселоны. Дворец Гуэль был Меккой для интеллигенции Барселоны. Гауди создал его тоже в стиле мудехар. «Дворец Гуэль архитектор возвёл вокруг музыкальной комнаты с хорами и часовней. Такое сложное пространство стало развитием формы

типичного исламского дворика, и в него обращены также верхние этажи Дворца. Мудехар во Дворце Гуэль (1884-1887) проявился в фальшивых арках с чередующимися полосами кладки, в резной штукатурке, в ковровом орнаменте стен, и в закрывающих окна решётках» [Нонель, 1986, с.28].

После многократных поездок в Англию, Дон Эусеби Гуэль загорелся желанием построить город-сад и в Барселоне. С этой целью, он выкупил 15 га на склоне горы на окраине Барселоны. Как и многие в ту эпоху, «Гуэль полагал, что город-сад способен изменить общество. Поэтому он в 1891 г. заказал для рабочих своей текстильной фабрики проект коммуны, позже известной как Колония Гуэль. Затем, в 1900 году, он заказал для среднего класса, на холмах над Барселоной, пригород, названный Парк Гуэль. Он был осуществлен без периметра жилых домов в 1903-1914 гг.» [Frampton, 1992, p.6, 65-66]. Парк Гуэль остался незаконченным урбанистическим проектом. Из планировавшихся шестидесяти домов в Парке существуют лишь два. «В Парке Гуэль Антонио Гауди возвёл виадуки. Нижний виадук состоит из двух рядов наклонённых к оси колонн, расширенных наверху для образования параболических арок. Верхний же виадук ограничивают тоже каменные, но вертикальные колонны-цветочницы с агавами наверху» [Thiebaut, 2002, p.60].

### **1904-6 Casa Batlo, 1905-10 Casa Mila**

Начиная с Каса (то есть Дома) промышленника Хосе Батло, «Гауди превращал плавные линии проникшего в Барселону немецкого *югендстиля* в непрерывные пластические формы. После мавританского стиля, он заинтересовался природными органическими формами. И в его поздних работах налицо интерес к внутренней структуре органических форм» [Ёдике, 1972, с.52,55]. Каса Батло стал реконструкцией существовавшего и весьма характерного для Барселоны типа жилого дома с узким фасадом и протяжённым вглубь планом. Фасаду из песчаника приданы криволинейные формы. Колонны нижней части фасада уподоблены костям и подпирают балконы органических форм. Декор растительный. Ритм всех

балконов завершает наверху фасада трогательный, словно для Дюймовочки, балкон в форме цветка. Слева же - цилиндрическая башенка, завершённая стилизованным крестом. А над всем фасадом - извивающийся керамическими плитками «хребет дракона». «Полихромия фасада Каса Батло переливается на солнце вместе с кровельной эмалированной черепицей в форме фантастического дракона» [Thiebaut, 2002, p.67]. Фасад покрыт разноцветной керамической дробью, свезённой с завода по производству керамики и стекла. Эти кусочки, по указаниям Гауди, находившегося на противоположной стороне улицы, приклеивали к фасаду подвешенные на нём строительные рабочие.

Каса Мила - по фамилии супругов-владельцев дома - барселонцы прозвали Ла Педрера, то есть Каменоломня. Пробразом фасада некоторые исследователи называют утёсы, скалы и горы родины архитектора. Волнистый, из известняка, фасад строился по макету масштаба 1:10, - то есть размеры брались непосредственно с макета. Каса Мила имеет два криволинейных внутренних двора. Её конструкции - из камня, кирпича, бетонного каркаса с чугунным армированием колонн и стальным армированием прогонов. Здесь, как и в Каса Батло, семь этажей, включая чердак из параболических арок. Фасад верхнего этажа покрыт белыми плитками, имитируя заснеженные вершины гор. «Плоская используемая кровля Каса Мила - самое фантастическое из пространств Гауди. На ней на разных уровнях проложены тропы, а между ними - не имеющие ограждений провалы в два внутренних двора. Дымовые и вентиляционные трубы выполнены как таинственные головы в шлемах» [Thiebaut, 2002, p.77].

«Сальвадор Дали сравнивал фасад Каса Мила с окаменелыми волнами моря, а балконы из кованого железа - с морскими пенами. Каса Мила демонстрирует формы моря и его волны в ненастный день. Для Дали, архитектура Гауди была не просто созвучна авангарду сюрреализма. Дали рассматривал архитектуру Гауди как инструмент и один из самых красивых результатов параноидально-критического метода. Сальвадор Дали

рассматривал архитектуру Антонио Гауди как оружие в битве против архитектуры функционализма. Дали говорил: «Последний великий гений архитектуры зовётся Гауди. «Дали» на каталанском языке значит «желание», а «Гауди» - «удовольствие». «Желание и удовольствие, - продолжал Дали, - отличают католицизм и готику Средиземноморья, и Гауди довёл их до кульминации» [Thiebaut, 2002, p.104].

### **1908 New York Hotel**

Многоконечная звезда, которой Антонио Гауди завершил проект отеля-небоскрёба в Нью-Йорке, слегка превышает Эйфелеву башню, почти наравне с вершиной шпиля небоскрёба Крайслер, но значительно ниже Эмпайр Стейт Билдинг. Отель состоит из вздымающихся друг на друга оголённых овальных вершин, подобных тем горам, которые поражали Гауди в детстве. Центральный параболический корпус фланкирован четырьмя объёмами музеев, галерей искусств и концертных залов. Внутри - пять огромных залов, и каждый посвящённый одному из континентов. Поэтажные проёмы фасадов исполнены в стиле фасада Дома Мила. Интерьер круглого и высокого банкетного зала отеля полон средневековой мистики: в его стенах - параболические арочные проёмы, они устремлены к потолку с изображением небес и парящих человекоподобных фигур. Проект не продвинулся дальше первоначальных эскизов. Участок для строительства принадлежал двум американским заказчикам-бизнесменам, и впоследствии на нём были построены башни-близнецы Всемирного торгового центра (1962 г., архитектор Минору Ямасаки).

### **1883- Sagrada Familia**

«Человек без религии - это духовно ущербный человек» [Thiebaut, 2002, p.81], - уверовал Антонио Гауди в 40 лет. Крайне религиозный, он долго и строго постился, и в 42 года даже серьёзно заболел. В интервью 1913 г. барселонской газете Гауди пояснял, что роль архитектора сверхъестественна и идеалистична, и в итоге имеет дело не со стилями: «Архитектор является объединяющим всё человеком, остро

воспринимающим формы в единстве. Люди, - продолжал Гауди, - бывают двух типов: люди слов и люди действий. Я - человек второго типа. Я неспособен на самовыражение. То, что я способен сообщить всем - это моё понимание искусства» [Collins, 1973, p.xxviii]. Муки этого процесса он детализировал так: «Произведение, будто возникшее сразу и непринуждённо, на деле рождается из самопожертвования и страданий. Последние вызывают неудовлетворённость произведением. И, тем не менее, именно такое расщепление души вдохновляет многие поколения» [Нонель, 1986, с.16]. «Будучи набожным католиком, Гауди создавал свои произведения как благодарение Богу, и собор Саграда Фамилия (Святое Семейство) является величайшим выражением этого» [Jollands, 2011, p.136-139]. Этот храм решил возвести в Барселоне набожный издатель и продавец книг Хосе Мариа Бокабелья, впечатлённый от всего, увиденного в поездке по Италии.

План собора Саграда Фамилия - это латинский крест, длина главного нефа 95м, поперечных 60м, ширина центрального 15м, а боковых 7,5м. Собор пятинефный, его трансепт состоит из трёх нефов, а апсида из девяти капелл. «На таком плане Саграды, в соответствии с готической моделью Виолле-ле-Дюка, Антонио Гауди поднял лес колонн, параболических арок, и захватывающих дух куполов, символизирующих Христа, Деву Марию и Евангелистов над трансептом и помещениями для духовенства» [Thiebaut, 2002, p.81].

В Саграда Фамилия Гауди решил отобразить содержание Нового завета. Над центральным перекрестием - 170-метровый шатёр, символизирующий Христа, вокруг него - четыре шатровых столпа (Евангелисты), над алтарём - вертикаль (Дева Мария), а над тремя порталами фасадов - 12 башен (Апостолы). По завершении собор будет 18-главым. Три фасада собора посвящены рождению, страстям и славе Христовой. Восточный фасад Рождества Гауди декорировал массажи волнующейся листвы, больше похожими на воск, чем на камень, и населил

фигурами, иллюстрирующими рождение Христа. Западный фасад Страстей сдержан, с резкими контрастами света и тени, и угловатыми фигурами каталонского скульптора Хосе Мариа Субиракса. Сцены Распятия исполнены чувством боли: Гауди хотел, чтобы они внушали страх. Фасад Славы является самым большим, он начат в 2002 г. Тема фасада - вознесение душ с момента смерти к Судному дню, и далее к Славе или к Аду. Колонны фасада воплотят семь смертных грехов и завершатся семью добродетелями. Все фасады из песчаника, а верхи колоколен облицованы прочной стеклянной мозаикой из Мурано в Венеции.

Гауди эволюционировал от плоскостной к пространственной геометрии, и его поиск новых конструктивных решений воплотился в Саграда Фамилия. Гауди задумал собор подобный лесу, с древоподобными колоннами, ветви которых держат взаимопересекающиеся гиперболические своды. Наклоны этих ветвей, параболических по очертанию, наилучшим образом воспринимают нагрузку от перпендикулярных к ним сводов. Это достигнуто модуляцией пространства, то есть делением сводов на малые независимые и самонесущие модули, без нужды в контрфорсах, - согласно созданному архитектором неоготическому стилю. Гауди достиг рационального, структурированного и весьма логичного решения, создав одновременно новый язык архитектуры. Такое новое конструктивное решение позволило Гауди достичь своей цели – сделать органичным стиль готики и превзойти её. Центр сводов находится там, где у готических сводов находится замковый камень, и в этих местах сводов прорезаны проёмы для естественного освещения. В местах же пересечения сводов, то есть там, где проходят рёбра готических сводов, сделаны проёмы, которыми Гауди создал впечатление звёздного неба.

Работая во имя каталонского своеобразия, Гауди воздерживался от политической активности за автономию Каталонии. И всё же, в 1924 г., в Национальный день Каталонии, он, в свои 72 года, был избит на демонстрации против запрета каталонского языка, арестован, и

краткосрочно помещён в тюрьму. Гауди ежевечерне отправлялся пешком на молитву в барселонскую церковь Сан Фелипе Нери. 7 июня 1926 г. Гауди, на пути к церкви, был сбит проезжавшим трамваем. В преклонном возрасте он одевался в старые поношенные одежды, потому его приняли за нищего. Гауди умер через три дня, и был похоронен в крипте собора Саграда Фамилия.

Луис Салливэн характеризовал Саграда Фамилия как «величайшее произведение творческой архитектуры, как дух, воплощённый в камне». Ле Корбюзье в 1957 г. говорил о Саграда Фамилия: «Эта архитектура - плод духа, или точнее демонстрация духа» [Thiebaut, 2002, p.10,103,116].

Сильная римско-католическая вера Гауди снискала ему прозвище «Архитектор Бога» и привела к призывам о его канонизации. Религиозные эксперты засомневались, указывая, что за ним не числилось никаких чудотворств. Фанаты же Гауди относят к чуду головокружительные формы Саграда Фамилия.

«Издавна существовавший при Саграда Фамилия патронат намеревался с 1950-х годов достроить собор, чему сопротивлялись архитекторы, художники и писатели, утверждая, что никто не вправе и не в состоянии завершить творение Гауди. Таким всё же оказался барселонский скульптор Хосе Мариа Субирахс, мастер стилей от абстракционизма до постмодернизма, который выдвинул условие: «Полная свобода выбора, не имитируя Гауди». Установка на одном из боковых фасадов его работ - современных и вычурных, хотя и напоминающих стиль Гауди, - разожгла полемику вокруг Саграда Фамилия, внесённого в список мировых сокровищ ЮНЕСКО» [Верников, 1990, с.5].

Собор является самой посещаемой туристами достопримечательностью Испании. Его строительство продолжается при помощи сохранившихся набросков, фотографий и моделей Гауди, а также компьютерных построений. «Саграда, задуманная в камне, осуществляется в предварительно напряжённом бетоне новыми методами. В 2010 г., после

сооружения кровли, здание было готово стать базиликой. 18 шпилей завершённого собора олицетворяют Апостолов, Проповедников, Деву Марию, а самый высокий - Христа. И Саграда Фамилия станет высочайшей в мире церковью» [Jollands, 2011, p.136-139].

### **1892-3 Tangier Franciscan Catholic Missions**

В 1891 г. Гауди прибыл в Танжер, Марокко, бывшую колонию Испании, для осмотра участка строительства комплекса Францисканских католических миссий, заказанных ему Вторым маркизом деревушки Комилас. Комплекс состоял из церкви, больницы, школы. «Проект 1892-1893 гг. не был осуществлён, но Антонио Гауди придавал ему большое значение и держал проект выставленным в своей мастерской. Башни этого «замка Фата-Морганы» взяты от собора Саграда Фамилия» [Нонель, 1986, с.38]. Гауди сокрушался по поводу неосуществления этого проекта.

Антонио Гауди творил в исторических и эклектических стилях своего времени независимо от господствовавших в Европе архитектурных течений XX в. После смерти Гауди, его работы канули в забвение и специалисты архитектуры не придавали им значения, воспринимая его творения как отзвук пышущего излишествами барокко. И так было до 1950-1960-х гг., когда исследования и публикации во всём мире переменяли тон, поскольку обезличенный рационализмом мир стал искать средства для экспрессионизма. В 1962-1964 гг. ученик Ле Корбюзье и выдающийся бразильский архитектор Оскар Нимейер отметил: «функциональная архитектура не в состоянии выразить то, что выражал Гауди с его необузданной архитектурой. Мы представляем себе образ мыслей Гауди, когда обращаемся к архитектурному барокко, чтобы вернуть архитектуре причудливость, новизну, изысканность» [Нонель, 1986, с.5]. Позже, идеолог постмодернизма Чарлз Дженкс признал, что «Гауди становится образцом для постмодернистов» (Дженкс, 1985).

### III. 1919-1933 THE BAUHAUS

(13-16 таблицы иллюстраций)

«Каждая эпоха, каждый новый общественный класс, становящийся на плечи своих предшественников, конструирует свою сущность архитектуры по-своему, заново. Пространственная логика должна всякий раз создаваться заново, вытекая из новых проблем, выдвигаемых диалектикой общественного развития. Пространственная истина может быть только конкретной, то есть истиной в пределах определённого места, определённого времени, определённого уровня техники и, что самое главное, определённого общественного класса. На рубеже XIX-XX вв. в Германии усилилась предметность в организации окружающей среды» [Хигер, 1933, с.48].

#### 1904. Правительство: школы искусств - мастерские

Германия быстро приняла искусство модерна, провозглашавшееся архитекторами Сецессии, и пригласила её архитектора Йозефа Марию Ольбриха. В 1904 г. Правительство Германии рекомендовало всем школам искусств учредить мастерские с целью примирения капитализма с культурой нового стиля. Один из основоположников бельгийского стиля модерн (*ар нуво*) Анри ван де Вельде (1863—1957 гг.) жил в Германии с 1900 г. Ему доверили основать в городе Веймар Высшее техническое училище прикладных искусств и построить его здание в 1904-1911 гг. В 1907 г. немецкие деятели искусства, ремесленники и промышленники - и в их числе Анри ван де Вельде - основали художественно-промышленное объединение *Дойче Веркбунд* (Немецкую производственную федерацию) для совершенствования предметов ежедневного пользования (Томан, 2013). Так учреждался дизайн.

#### 1868-1940 Peter Behrens

Другим из организаторов Веркбунда был член мюнхенской Сецессии с 1892 г. Петер Беренс (1868-1940 гг.). Беренс учился в родном Гамбурге,

Дюссельдорфе и Карлсруэ, а с 1907 г. был приглашён на должность консультанта в электропромышленный концерн АЕГ, который завоёвывал международные рынки. В АЕГ Беренс внедрил искусство в промышленность, создав основы дизайна. «Даже мотор должен выглядеть как подарок ко дню рождения», - говорил он. Веркбунд возглавил реформационное движение в дизайне Германии начала XX в. Совершенствуя общественный вкус посредством дизайна предметов ежедневного пользования, Веркбунд влиял на промышленников, общественных деятелей, инвесторов и учёных.

С 1919 г. Веймарское Высшее техническое училище прикладных искусств стало функционировать как *Баухаус* (Дом строительства). Веркбунд влиял на производство, а Баухаус готовил для него специалистов (Thiel-Siling, 2005). «Продукция Баухауса, в частности мебель, принималась фирмами по оборудованию контор, ресторанов, владельцами особняков, но не получила распространения в массовом жилище» [Савицкий, 1973, с.35]. Созданная П.Беренсом в АЕГ концепция корпоративной идентичности распространилась после Второй мировой войны в компаниях Браун в Германии, Макдоналдс в США, и многих других.

### 1911-1926 Германия-СССР

Социальная ориентированность Веркбунда получила ещё больший размах в революционном, с 1917 г., СССР, и в 1920-х - начале 1930-х гг. искусства Германии и СССР взаимообогащались. Более того, «направление самого левого течения немецкой архитектуры - Баухауса - больше определялось влиянием русской революции» [Бархин, 1981, с.15].

Василий Кандинский (1866-1944 гг.) стремился перенести в живопись «благороднейшее свойство музыки - выражать, не изображая» [Kandinsky, 1977, р.хх]. Кандинский сравнивал звук и ритм музыки с цветом и линией живописи. Создаваемые ими образы влияют на чувства человека. В своей, изданной в 1911 г. в Германии, книге *Über das Geistige in der Kunst* (О

духовном в искусстве) Кандинский утверждал: «Искусство рождается современным чувством, современной духовной жизнью. Внутреннюю истину суждено предугадать и выразить только искусству присущими исключительно ему средствами выразительности. И такое чистое искусство не знает ни периода, ни национальности» [Kandinsky, 1977, p.4,9,34].

Важной искрой в обмене искусств Германии и СССР, и вообще в искусстве XX-го и начала XXI-го вв., стали с 1913 г. абстрактные геометрические полотна российского художника Казимира Малевича (1878—1935 гг.), названные супрематизмом (от *supreme* - высший).

В 1920 г. в Москве был создан ВХУТЕМАС - Высшие художественные кустарно-промышленные мастерские, ныне Российская академия живописи, ваяния и зодчества. В разное время во ВХУТЕМАСе преподавали Василий Кандинский, Лазарь Лисицкий, Владимир Татлин, Фёдор Шехтель. На архитектурном факультете ВХУТЕМАС, наряду с мастерскими, где студентов с ордерной архитектурой знакомили И.В. Жолтовский, А.В. Щусев и другие классики, возникли две мастерских с новой методикой преподавания Н.А.Ладовского, В.Ф.Кринского, И.Голосова и К.С.Мельникова.

«Супрематические композиции в Берлин 1922 года привёз Эль Лисицкий, работавший на Российской выставке в Германии. Там, встреча с Лисицким поощрила венгерского художника Ласло Моголь-Надя в его конструктивистских живописных работах. Моголь-Надь бежал в 1921 г. в Германию как экстремист произошедшей тогда венгерской революции. Работы венгерского художника впечатлили первого директора Баухауса Вальтера Гропиуса, и он в 1923 г. пригласил Моголь-Надя преподавать начальный курс, а также вести мастерскую по металлу. Работу в Баухаусе Моголь-Надь направил к «конструктивистскому элементаризму». Этот стиль был заимствован Моголь-Надем от советского ВХУТЕМАСА» [Frampton, 1992, p.126].

В 1926 г. в Веймарском Баухаусе с Василием Кандинским встретился Казимир Малевич, который тоже в Германии опубликовал свою теорию в книге *Die gegenstandslose Welt* (Беспредметный мир).

### 1919-28 “Formalist” Walter Gropius (1883—1969)

В 1907-1912 гг. из мастерской Петера Беренса вышли трое его молодых учеников - будущие мастера архитектуры XX века: немцы Вальтер Гропиус и Людвиг Мис ван дер Роэ, и швейцарец Шарль-Эдуард Жаннере, принявший впоследствии псевдоним Ле Корбюзье.

Вальтер Гропиус родился в Берлине, в семье потомственных архитекторов. В 1903-1907 гг. получил специальное образование в Мюнхене и Берлине. «Свой первый крупный заказ - фабрику сапожных колодок Фагус - 28-летний Вальтер получил при помощи дяди от промышленника Карла Беншейдта» [Thiel-Siling, 2005, p.33]. Если П.Беренс для здания сборочного цеха АЕГ (1908-1909 гг.) вдохновлялся античным храмом, то В.Гропиус в своём шедевре был радикально нов. В фабрике Фагус (1911-1913 гг.) заявлены формы новой архитектуры, продемонстрированы возможности стали, стекла и бетона, четко трактованы ленточные остекления, заполняющие интерьеры светом. Впервые наружная стена подвешена к каркасу и превращена в легкое ограждение. В углах стыкуется лишь стекло, опор не видно, ибо каркас внутри, - этот авангардный приём выставляют напоказ по сей день.

С 1919 г. Гропиус возглавил Веймарский Баухаус. Призвав архитекторов, скульпторов, живописцев к освоению ремёсел, Гропиус одновременно нацелил Баухаус на массовое производство дешёвых и высококачественных предметов быта и на методы индустриального домостроения. Баухаусу следовало выработать универсальные, единые для архитектуры и дизайна, принципы формообразования.

«Неприятие Гропиусом истории способствовало приёму им в Баухаус таких художников-новаторов, как Кандинский, Клее и других, которые порвали с традицией. Баухаусу суждено было стать моделью

антиакадемической школы искусств. Студенты сначала должны были пройти полный курс мастерских, прежде чем перейти к архитектуре. Мастерские специализировались на стекле, керамике, вышивке, металле, деревообработке, настенной живописи. Многие студенты вышли из стен Баухауса в качестве подёнщиков или даже с дипломом, так и не познав архитектуру: архитектурный факультет существовал только в последний год пребывания Гропиуса в качестве директора. История, разумеется, не была полностью запрещена в Баухаусе. Курсы истории были. Но вся дизайнерская работа в Баухаусе Гропиуса базировалась на обучении элементарным формам и первичным цветам. Гропиус благоприятствовал новой технологии и искусству. Ласло Моголь-Надь верил, что человека высвобождает его художественный триумф над техническим миром. Оба они были убеждены, что нашли истины, превосходящие исторические и культурные барьеры. В Баухаусе преобладал элитизм художников: так, в 1922 г. мастера отказались от престижного в буржуазных кругах звания профессора. Гропиус обеспечил интеллектуальную свободу. В 1925 г. обнаружились финансовые проблемы, доходы Баухауса упали, зарплата оказалась слишком высокой, а содержание зданий дорогим. Новаторское направление училища привело к столкновению с консервативными городскими властями Веймара» [Droste, 2006, p.10-63].

В конфликте между Баухаусом и властями Веймара П.Беренс занял сторону В.Гропиуса. Гропиус перевел Баухаус в промышленный городок Дессау. И в 1925-1926 гг. здесь для Баухауса был построен по его проекту комплекс - манифест новой рационалистической архитектуры. Комплекс Баухауса - с двумя L-образными корпусами - имел шумные мастерские по одну сторону улицы и спокойные классные комнаты по другую её сторону. Их объединял по второму этажу мост с помещениями администрации. Напротив этого моста, в середине L-образного корпуса мастерских - большая аудитория. В конце корпуса - 6-этажное общежитие. В 1928 г. Гропиус оставил Баухаус. Он переехал в Берлин, и с 1929 г. работал над

жилым районом Сименштадт. В 1933 г. он эмигрировал в Англию, и в 1937 г. принял приглашение Гарвардского университета и переехал в США.

### **1920-26 ВХУТЕМАС**

Как и в Баухаусе, целью советского ВХУТЕМАСа была подготовка художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования. ВХУТЕМАС состоял из восьми специализированных факультетов: архитектурного, деревообделочного, металлообрабатывающего, полиграфического, текстильного и керамического, а также художественных факультетов - живописного и скульптурного. Деревообделочный и металлообрабатывающий факультеты были лабораторией формирования дизайна. Здесь шёл сложный процесс поиска и уточнения сферы дизайна и профиля деятельности дизайнера, уяснения роли дизайнера, метода дизайн-проектирования. Преподавание в Мастерских велось по направлениям: графический, плоскостной-цветовой, объемно-пространственный, пространственный. Дисциплины - графика, цвет, объём и пространство - преподавались студентам всех специальностей. Тем самым закладывался единый фундамент художественных средств формообразования. Учебные задания по конструированию составлялись по мере нарастания сложности от проекта к проекту. То есть, от вещей, выполнявших только одну функцию, - к многофункциональным предметам. От простых конструкций - к более сложным. От изделий из металла - к сочетанию металла с деревом, керамикой, кожей и другими материалами. ВХУТЕМАС стал первой советской школой дизайна. В 1926 г. ВХУТЕМАС был реорганизован во ВХУТЕИН - Высший художественно-технический институт. В 1930 г. на его основе создан ВАСИ - Высший архитектурно-строительный институт, ныне МАРХИ - Московский архитектурный институт. Вот так идеи Баухауса связаны с реформами архитектурного образования в СССР и нынешних странах СНГ.

### 1928-30 “Rationalist” Hannes Meyer (1889-1954)

Поскольку архитектурный факультет существовал только в последний год пребывания Гропиуса в качестве директора, - многие студенты вышли из стен Баухауса, так и не познав архитектуру. В 1927 г. Вальтер Гропиус назначил вторым директором Баухауса швейцарского архитектора Ханнеса Майера (1889-1954 гг.), пробывшем на этой должности в 1928-1930 гг. При нём, Баухаус обучал как дизайну, так и архитектуре. Майер родился в Базеле, Швейцария, учился профессии каменщика, работал архитектором в Швейцарии, Бельгии и Германии, прослужив также в 1916-1918 гг. заведующим отделом на заводе Круппа в городе Эссен. В 1923 г. в Цюрихе он учредил архитектурный журнал *ABC Beiträge zum Bauen* (Содействие строительству) совместно с Хансом Шмидтом, Мартом Стамом и российским супрематистом Элем Лисицким.

Х.Майер пришёл в Баухаус со своим радикальным функционализмом. Архитектура для него означала исключительно организацию, безо всякой связи с эстетикой, здания должны были быть дешёвыми и отвечать потребностям общества. В проектировании жилища его приоритетами были: 1-сексуальная жизнь, 2-привычки сна, 3-любимые домашние животные, 4-садоводство, 5-личная гигиена, 6-приготовление блюд, 7-отопление, 8-солнечные ванны, 9-услуги. Из анализа ежедневной жизни обитателей дома выводилась функциональная диаграмма, которая, вместе с экономической программой, определяла принципы проектирования. Проекты Ханнеса Майера отличались строгостью, изобретательностью, открытыми стальными конструкциями, но ни один не был построен.

Ханнес Майер отвергал искусство. Строительные конструкции, утверждал он, эволюционируют сами по себе. Поэтому строительство - это биологический процесс, а не эстетический. Для Майера существовали два вида искусства. Первый вид искусства создавал порядок и конструкции. Другой же, в общем-то, и не был нужен. Если «формалист» Вальтер Гропиус взялся за индустриализацию и рационализацию Баухауса, то

«рационалисты» Ханнес Майер и Людвиг Гильберсаймер занимались социальными проблемами и отвергали искусство. Ханнес Майер утверждал: «Решение к любому зданию может быть найдено автоматически из определения его факторов. Дискуссии об эстетике запрещены. Архитекторам важнее практический опыт в строительстве» [Droste, 2006, p.64-80]. В 1928 г. в своей статье «Новый мир» Ханнес Майер провозглашал: «Новое время предоставляет новые строительные материалы, и из них мы создаём по экономическим законам конструктивную единицу, и автоматически (!) возникают вызванные жизнью формы, здания, цвета, фасады. Всякое искусство, то есть композиция, следовательно, нецелесообразно» [Хигер, 1933, с.70-75].

Взгляды Майера вызвали подозрения у градоначальника города Дессау господина Гессе, решившего, что тот внедряет студенческую коммунистическую организацию и позорит имя школы, угрожая её существованию. Вместе с этим, утверждают, что на самом деле «Майер противился попытке создать студенческую коммунистическую ячейку» [Frampton, 1992, p.129]. Как бы там ни было, в 1930 г. Майер имел встречу с градоначальником Дессау. На встрече Майер представился тому «научным марксистом», после чего был незамедлительно уволен [Droste, 2006, p.69].

Две недели спустя, в местной левацкой газете появилось открытое письмо Х.Майера, приписывавшее Баухаусу «кровосмесительные теории, препятствующие здоровому и ориентированному на жизнь проектированию».

Осенью 1930 г. Майер с несколькими студентами Баухауса уехал в СССР. Здесь он преподавал в Академии архитектуры и строительства, консультировал градостроительные проекты реконструкции Москвы. Помимо советской столицы, он искал применения своих идей на Дальнем Востоке - в градостроительных проектах Биробиджана, столицы Еврейской автономной области. В 1936 г. Майер отбыл на три года в Женеву, а после

эмигрировал в город Мехико работать в Институте урбанизма и планировки вплоть до 1941 г. В Швейцарию вернулся в 1949 г., где умер в 1954 г.

### 1930-3 “Materialist” Mies van der Rohe (1886—1969)

«Если архитектурный факультет существовал только в последний год пребывания Вальтера Гропиуса в качестве директора, а при Ханнесе Майере Баухаус обучал как дизайну, так и архитектуре, то при Людвиге Мисе ван дер Роэ - только архитектуре. Третий директор Баухауса 1930-1933 гг. родился в Аахене - старейшем центре немецкой культуры, расположенном близ границы с Голландией. Жители Аахена своим спокойным, флегматичным характером и внутренней сосредоточенностью напоминают голландцев. Эти качества были присущи и Мису ван дер Роэ. Физически внушительный, статный, немногословный, и названный при рождении Мария Людвиг Михаэль Мис, он быстро превращался в архитектора элиты Берлина, и принял фамилию матери «Роэ» с дворянской в Голландии приставкой «ван дер» - вместо приставки «фон», юридически положенной в Германии только для наследственных аристократов» (Droste, 2006).

«В возрасте 14 лет, Мис помогал отцу, резчику камня, в его мастерской и, после нескольких лет работ в других строительных специальностях, уехал в 1905 г. из Аахена в Берлин. Став там учеником дизайнера мебели, он в 1907 г. построил собственный дом в строгой *Englische* манере. С 1908 г. работает с Петером Беренсом, ведя, в частности, авторский надзор за его строившимся в Санкт-Петербурге зданием Посольства Германии (1912 г.)» [Frampton, 1992, p.161].

По поводу сборочного цеха АЕГ (1908-1909 гг.), построенного П.Беренсом в античных формах как храм труда, учившийся у него в 1908-1912 гг. Людвиг язвительно отпустил: «Строить завод в форме храма - значит лгать и уродовать ландшафт» [Thiel-Siling, 2005, p.29].

В 1913 г. Людвиг Мис ван дер Роэ женился на дочери богатого промышленника Адель Огюст Брюн (1885-1951 гг.) и в браке родились три

девочки. В 1917 г. его призвали в армию, где у него родился внебрачный сын. В следующем году последовал развод.

Период ученичества Миса ван дер Роэ завершила Первая мировая война. Понимая ненужность отныне традиционных стилей проектирования, Мис ван дер Роэ принимал теории и эстетику русских конструктивистов с их скульптурными композициями из новых промышленных материалов. Он следовал их первичным цветам, простым линиям и плоскостям. Одновременно, на выставке домов-прерий американского архитектора Франка Ллойда Райта, Мис был воодушевлён свободно текущими пространствами их взаимосвязанных комнат и прилегавших внешних пространств. Впечатляли его также американские инженерные сооружения и небоскрёбы. Поэтому, в те годы социальных потрясений и экономической разрухи, когда строили мало, Мис ван дер Роэ создал в 1919-1924 гг. серию экспериментальных проектов стеклянных небоскребов, отмеченных влиянием экспрессионизма.

«В работах Миса ван дер Роэ после 1923 г. очевидны влияния домов прерий Ф.Л.Райта и супрематизма К.Малевича в трактовке Э.Лисицким. Его Павильон Германии на Международной выставке в Барселоне, 1929 г., произошёл, несомненно, от супрематизма и элементаризма» [Frampton, 1992, p.163-164].

У Миса ван дер Роэ были связи с радикальными движениями Германии. В 1926 г. им спроектирован Монумент ноябрьской революции, построенный на территории кладбища в Берлине. Стена из грубого кирпича, асимметрично раздробленная выступающими и западающими блоками, несёт звезду, эмблему коммунистической партии Германии. Памятник, исполненный суровой и страстной динамики, впоследствии посвятили памяти Карла Либкнехта и Розы Люксембург - двух лидеров коммунистической партии Германии, погибшим в 1919 г.

Павильон Германии на Международной выставке в Барселоне, 1929 г., построен Мисом ван дер Роэ из дорогих строительных материалов:

мрамора, красного оникса, травертина, стёкол различных оттенков. Над свободным открытым планом парят лёгкие плоскости кровель. Павильон предполагался пустым, без экспонатов - для обзора выставлялись лишь первоклассные конструкции и единственная скульптура. Мис воспользовался этим для демонстрации своего так называемого переливающегося пространства. Павильон покоится на плинтусах из травертина. Южное U-образное ограждение, тоже из травертина, охватывает служебную пристройку и большой бассейн. Другая противоположная U-образная стена охватывает малый бассейн с женской статуей скульптора Георга Колбе. Плоскости кровель покоятся на тонких хромированных крестообразных колоннах, что создаёт эффект их парения. Архитектор намеревался сделать здание зоной спокойствия для заглянувшего сюда утомлённого посетителя. Но стены павильона вовлекают посетителя в интерьер. «Всё, от конструкций до мебели и скульптуры, визуально и функционально интегрировано в единый дизайн - продукцию самой передовой промышленности. Снесённый с окончанием выставки, Павильон затем воссоздан по первоначальному замыслу» [Томан, 2013, p.284].

Карьеру архитектора Мис ван дер Роэ начал с проектирования жилых домов для представителей высшего класса. И вилла Тугендхат (1928-1930 гг.) в богатом районе города Брно (ныне в Чехии) построена как свадебный подарок для молодой еврейской семьи - фабриканта Фрица Тугендхата и его невесты Греты. Здание спускается вниз по склону. На верхнем уровне улицы находится его третий этаж, где расположены: проход к террасе, вестибюль, комнаты родителей, детей и няни. На нижнем втором этаже - общая комната, терраса с оранжереей, кухня и комнаты прислуги. Идея переливающегося пространства, осуществлённая в Барселоне, развита и здесь благодаря стальному каркасу виллы. Единое пространство общей комнаты площадью 223 кв.м. составляют четыре взаимосвязанные открытые зоны: музыки, библиотеки, столовой и салона. Перегородка

столовой подвешена к рельсам в потолке. Простор и свет выказывают свободный стиль жизни владельцев виллы. Её пустые пространства облагорожены дорогостоящими отделочными материалами. В 1938 г. владельцы бежали из нацистской Германии. С 1980-х гг. вилла реставрировалась после её повреждений германскими и советскими войсками. С 2001 г. она - в Списке всемирного наследия ЮНЕСКО.

«Мис отличал архитектуру как таковую от «искусства строить», которое он и стремился внедрять. Поэтому он дистанцировал себя и от «формалиста» Гропиуса и от «рационалиста» Майера. «Мы озабочены вопросами дизайна, выдвигаемыми развитием технологии и промышленности, - говорил Мис, - чрезвычайно важно, чтобы имеющиеся у нас материалы использовались для реализации высших духовных ценностей» [Droste, 2006, p.82,83]. В этих словах очевидна ответственность архитектора перед эпохой и задачами, которые ставила перед собой тогдашняя Германия. Поэтому Мис ван дер Роэ направлял деятельность Баухауса на изучение в первую очередь проблем формы. «Будучи директором Баухауса в 1930-1933 гг., он считал, что архитектура обязана начинаться с новой промышленности и технологии. Мис также вернул историю в преподавание архитектуры» [Thiel-Siling, 2005, p.82].

«Мис сторонился политики яснее, чем Гропиус и, ради справедливости по отношению ко всем политическим течениям, в его Баухаусе была одинаково представлена либеральная, коммунистическая и нацистская периодика. Его директорский стиль тоже отличался от Гропиуса и Майера: Мис был недоступным, державшим дистанцию, авторитарным и элитарным. В 1933 г. Мис ван дер Роэ допустил в Баухаус философов Хелмута Плеснера и Ханса Фрайера с их серией пронацистских лекций об антропологических постоянных в человеческих расах. При Мисе число курсов в Баухаусе было сокращено в сравнении с традиционными колледжами и университетами. У студентов старших курсов не было возможности выбора кафедр, - либо Людвиг Мис ван дер

Роэ либо его коллега Людвиг Гилберсаймер. Небольшие классы Баухауса сильно отличались от университетского массового образования. В Баухаусе не было «выживших из ума профессоров», и здесь «можно было объединять или сочетать что угодно». Число студентов было сокращено до 150. Абитуриенты принимались зачастую без вступительных экзаменов. Мис считал, что следует принимать каждого, имеющего средства для учёбы и строительства, не придираясь к его анкетным данным или образованию. При Мисе Баухаус восстановил чувство своего достоинства. Тем не менее, нацисты делали невозможной работу школы в Дессау, и Мис ван дер Роэ вынужден был перевести её в Берлин. Но 11 апреля 1933 года нацисты закрыли Баухаус и там» [Droste, 2006, p.83-92].

### USA

В 1938 г. Мис ван дер Роэ эмигрировал в США, и длившиеся с 1925 г. его отношения с дизайнером Лилли Райх прервались.

В США он поселился в штате Вайоминг, затем был приглашён возглавить архитектурный факультет образованного тогда Иллинойского технологического института в Чикаго. В нём он ввёл новую систему образования, позже названную Второй чикагской школой, - в последовавшие десятилетия эта школа стала весьма влиятельной в США и в Европе. С 1944 г. архитектор получил американское гражданство. Он сосредоточился на концепции свободного от несущих конструкций «универсального пространства» (*universal space*), принятого затем американскими учреждениями, особенно крупными корпорациями. В Америке с 1940 г. до конца жизни спутницей жизни архитектора была актриса Лора Маркс. Утверждают и о его недолгой связи с Эдит Фарнсуорт.

Дом Эдит Фарнсуорт, известного в Чикаго нефролога, то есть врача по болезням почек, построен в 1945-1951 гг. в 90 км от центра города, в окружении лесов и равнин. В железобетонном потолке этого стеклянного и поднятого над землёй дома устроены, как в вилле Тугендхат, рельсы для

занавесок, чтобы перегородить прозрачный параллелепипед интерьера на три пространства. Перегородки в этом универсальном пространстве никогда, однако, не были установлены. В США противники новой архитектуры восприняли дом Фарнсуорт как про-коммунистический. Франк Ллойд Райт осудил Баухаус и назвал его интернациональный стиль противным американским ценностям. В 1948 г. он заявил: «Природа неразрывна от индивидуальности. Индивидуальность есть то драгоценное в этом мире, что необходимо сохранять, и мне было бы противно принесение любой индивидуальности в жертву ради какого-то глупого порыва к «интернационализму» [Pfeiffer, 2011, p.72]. Универсальное пространство Миса ван дер Роэ, тем не менее, завоёвывало всё больше и больше сторонников в США. И дом Эдит Фарнсуорт ныне принадлежит Национальному тресту по сохранению истории.

Ученик Миса ван дер Роэ Филип Джонсон, вдохновлённый этой работой мастера, построил в 1947 г. в Канаане свой собственный стеклянный дом. Стальной, а не железобетонный, каркас превратил дом в лёгкий стальной аквариум, пронзённый панорамами окружающих природных ландшафтов.

Мис ван дер Роэ учредил в США новую систему архитектурного образования, сменившую учебную программу Эколь де Боз-Ар посредством сначала трёхступенчатой подготовки в изобразительных и строительных навыках, ведущих затем к планировочным навыкам, и завершающуюся теорией архитектуры (подобной пользе-прочности-красоте Витрувия). Положения Миса ван дер Роэ до сих пор используются в программах первого и второго годов обучения в Иллинойском институте, включая чертежи деталей кирпичной кладки, столь нелюбимые слишком амбициозными студентами.

Юным, Мис ван дер Роэ выпрашивал Петера Беренса о цели архитектуры, и тот не мог ответить. На помощь пришло определение итальянского философа XIII в. Фомы Аквинского: «Истина есть сущность

факта». То есть, истина - это соответствие интеллекта и вещи, и к истине ведут опыт (*empeiria*) и искусство (*techne*). Именно так, как технику, понимал Людвиг Мис ван дер Роэ искусство строить, и создал стиль по принципам: «Меньше - значит больше» и «Мой Бог - в деталях». Боготворя объективные факторы архитектуры, он отвергал субъективные: «Не разговаривайте с заказчиком об архитектуре, - говорите с ним о его детях».

#### IV. 1887-1935 LE CORBUSIER

(17-22 таблицы иллюстраций)

Архитектор №1 XX века, прославившийся под псевдонимом Ле Корбюзье, родился в Швейцарии, в городке Шо-де-Фон, в семье гравёров часовых крышек. В 13 лет Шарль-Эдуард Жаннере закончил общеобразовательную школу и поступил в местную школу искусств, специализировавшуюся в декоративных искусствах и гравировке часов. В 14 лет он поступил в Художественную академию городской корпорации часовщиков.

В 18 лет юноша выполнил свою первую архитектурную работу - проект виллы Фалле (1905-1907 гг.), одного из руководителей академии. Вилла традиционна для Шо-де-Фон с его суровыми и многоснежными зимами: она высится на мощном каменном основании и над деревянным каркасом стен нависают крутые скатные кровли. Архитектурное новаторство обнаружить трудно, но Жаннере приписывают настенную живопись стилизованных пихтовых деревьев на шипцовых стенах. «Обучаясь гравировке в местной школе искусств и ремёсел, Шарль-Эдуард вдохновлялся европейским движением искусств и ремёсел. Вилла Фалле напоминает *югендстиль* и произошла от всего того, чему учил Шарль Леплатенье, директор высших курсов школы в Шо-де-Фон» [Frampton, 1992, p.149]. «Леплатенье получил образование в Париже и вёл занятия, делая акцент на природе, что было свойственно *ар-нуво*. Эта «живописная» традиция видна и в вилле Фалле» [Jenger, 2011, p.13-14].

#### Путешествия

«На деньги, вырученные от виллы Фалле, Шарль-Эдуард со своим другом, студентом-скульптором, отправился в 1907 г. в Италию. Рисую там, он старался изучать видимые им формы и декор, дорисовывая порядок и логику архитектуры, которую наблюдал. В своих 20 письмах родителям он описывал свои открытия. Эту любовь к письму он пронёс через всю жизнь.

Вслед за Италией, он отправился в Будапешт и Вену, где некоторое время работал у Йозефа Хофмана» [Jenger, 2011, p.15-16]. «Осенью 1907 г. он отказался продолжить работу с Хофманом из-за его классицистического *югендстиля*. Познакомившись зимой 1907 г. в г. Лион с Тони Гарнье и его проектом *Cite Industrielle* (Промышленный город), Шарль-Эдуард писал: «Этот человек знает, что именно общественные силы рождают грядущую новую архитектуру» [Frampton, 1992, p.150].

«В 1908-1909 гг. в Париже, у опытного архитектора Огюста Перре, Ш.-Э.Жаннере работал 14-месяцев почасовиком и обучился технологии предварительно напряженного железобетона, расширив также свои знания о классической культуре Франции. Он прочёл книги влиятельного Эжена-Эмманюэля Виолле-ле-Дюка о готике и её возрождении, обогатившись идеями о конструктивных требованиях к зданиям. К великому разочарованию Леплатенье, он стал убеждённым сторонником армированного бетона как материала будущего» [Frampton, 1992, p.150; Jenger, 2011, p.19]. Огюст Перре наставлял: «Архитектура - это искусство, заставляющее звучать точки опоры»; «Тот, кто скрывает колонну, совершает ошибку, а тот, кто строит фальшивую колонну, совершает преступление»; «Техника, поэтически выраженная, становится архитектурой» [Савицкий, 1973, с.43].

«В 1910-1911 гг. Ш.-Э.Жаннере пять месяцев работал в Берлине у лидера германского Веркбунда Петера Беренса. В его мастерской он повстречал местного амбициозного юношу Марию Людвига Михаэля Миса» [Frampton, 1992, p.151]. «Шарль-Эдуард не нашёл стиль Беренса авангардным, но научился многому об организации работы большого офиса и о проблемах, налагаемых промышленностью на архитектуру» [Jenger, 2011, p.22].

«Затем Шарль-Эдуард отправился в долгое путешествие по Балканам и Малой Азии. И с этих пор архитектура Османской империи оказывала негласное, но бесспорное влияние на его работы» [Frampton, 1992, p.151].

«Очевидная симпатия Ле Корбюзье к Востоку обнаружилась ещё в его ранние годы в Шо-де-Фон» [Tomar, 2013, p.304]. «В 1911 г. Ш.-Э.Жаннере предпринял поездку, на это раз со своим другом-историком, по Средиземноморью: Греции, Болгарии, Турции. В Турции откровением для него стали мечети. Его очаровали простота форм и ослепляющая белизна архитектуры Средиземноморья: «Объём определён простейшей геометрией квадрата, куба, шара» [Jenger, 2011, p.24-25]. «После поездки он вернулся к своей преподавательской работе в Шо-де-Фон» [Frampton, 1992, p.151].

### **Железобетон**

«Окончательный разрыв Ш.-Э.Жаннере с Леплатенье позволил ему раскрыть возможности рациональной железобетонной архитектуры. Для специализации в железобетоне, он в свои 25 лет учредил в Шо-де-Фон свой офис» [Frampton, 1992, p.151]. «В феврале 1912 г. Жаннере разослал письма местным банкирам, промышленникам и бизнесменам, представляясь специалистом по железобетону, хотя он и использовал его до этого только традиционным образом» [Jenger, 2011, p.31]. Первым независимым и очень личным его произведением стала, в этот же год, вилла для родителей в лесочке над Шо-де-Фон. Жаннере сам жил и работал в ней по 1915 г. В этой вилле его региональный стиль *ар-нуво* сменился на нео-классику. «Квадратный план конкретен и точен в своей организации, и развит изнутри наружу. Четыре колонны в центре отмечают музыкальную комнату на первом этаже. Ею определено расположение окружающих комнат. Центральная ось завершена на западе полукруглой апсидой-столовой. Вилла оштукатурена необычным для этих мест белым цветом. Потому народ и прозвал её *Maison Blanche* (Белая вилла)» [Jenger, 2011, p.29]. Вилла родителей полностью вдохновлена впечатлениями от Турции. В ней повторился сделанный Шарлем-Эдуардом эскиз трёхэтажного турецкого дома: его каркасность, ленточные окна третьего этажа, подобное аспиде закругление на фасаде. Восточными здесь являются также: четырёхчастная планировка двора (сад *чор-баг*), несвойственное суровому климату Шо-де-

Фон ажурное ограждение двора (решётка-панджара), и миниатюрный (Оттоманского типа) павильон в углу двора.

Первая мировая война оставила бездомными массы людей. И первым предложением для них от «специалиста по железобетону» Ш.-Э.Жаннере стал в 1914 г. Дом-ино - проект стандартных, на железобетонном каркасе, двухэтажных домиков, планировку и прочие детали которых заканчивали бы вселяющиеся жители.

Полученный от еврейского промышленника Анатоля Шваба заказ стал последним в Шо-де-Фон. Архитектура виллы Шваб (1916-1917 гг.) - это воспоминания молодого архитектора о поездке в Италию, плюс монументальное использование железобетона. Рисунки архитектора в 1911 г. в Помпеях повторились в связи входа этой виллы с её двухэтажной гостиной. Полуцилиндры же двух апсид на кубическом объёме виллы вызвали у западного историка «эротическую ассоциацию с гаремом, с турецкой виллой» [Frampton, 1992, p.151]. Это не только фривольно, но и вовсе не так. Турецкий дух щедро воплощён в предшествовавшей, как мы видели, Белой вилле. А «в вилле Шваб Ш.-Э.Жаннере впервые использовал регулирующие линии, которыми в классической архитектуре контролировали пропорции фасада. Это проявилось, например, в расположении оконных и дверных проёмов согласно так называемому золотому сечению» [Там же].

### Пуризм

В 1917 г. Шарлю-Эдуарду 30 лет, первый период его жизни в Шо-де-Фон закончился, и он - в Париже. «Здесь О.Перре познакомил его с художником Амедеем Озанфаном - это с ним молодому архитектору суждено было развить машинную эстетику пуризма (франц.: *pure* - чистый)» [Frampton, 1992, p.152]. «Дружба с Озанфаном помогла молодому архитектору выкарабкаться из неопределённости и противоречий в его парижских делах. «Когда я в смятении, я беру пример с Вашего спокойствия, с мягкой, но прямолинейной решимости», - писал своему

наставнику Шарль-Эдуард. Жаннере всегда стремился стать живописцем, и в это время ещё раз пожалел о своих успехах в качестве архитектора. Озанфан и Жаннере разделяли общие идеи. Это Озанфан придумал имя для их новой эстетики: пуризм. Это слово означало не только формальный, но и моральный аспект искусства: простоту и экономию средств. В 1918-1923 гг. они выставлялись в нескольких галереях. Шарль-Эдуард концентрировал свои усилия на теории и живописи пуризма» [Jenger, 2011, p.38-40].

«До 1920 г., без постоянной и хорошо оплачиваемой работы, Шарль-Эдуард работал в исследовательском офисе. Стал даже директором компании по производству кирпича и строительных материалов, но бизнес провалился. Затем консультировал по строительным материалам и технологиям. Занимался проблемами дешёвого жилья для рабочих. Интересовался американским опытом рационализации строительного процесса в поточном производстве» [Jenger, 2011, p.36]. «В 1920 г. Жаннере познакомился с живописцем Фернаном Леже: оба придавали техническому прогрессу и машинам особое значение в искусстве. Леже наделял свои «машинные» полотна социальными мотивами, дорисовывая к промышленным агрегатам схожие с ними мощные фигуры рабочих и работниц» [Jenger, 2011, p.38-40]. «В 1920 г. укрепилось самосознание Ш.-Э. Жаннере: он стал Ле Корбюзье. Архитектор слегка изменил фамилию Ле Корбезье бельгийского родственника своей матери. И вместо своей подписи он порой просто рисовал ворону (по-французски *corbeau* - «корбо») из-за созвучия с псевдонимом» [Jenger, 2011, p.12]. В этом же 1920 г. «Амедей Озанфан и Шарль-Эдуард Жаннере познакомились с поэтом Полем Дэрмэ, и по 1925 г. они издали 28 номеров «международного журнала по эстетике» *L'Esprit Nouveau* (Новое сознание) о новых веяниях в искусстве, с целью направить искусство и архитектуру к промышленной революции» [Jenger, 2011, p.41]. «*L'Esprit Nouveau* пропагандировал

чистую архитектуру, объёмы из первичной геометрии, квадрата и круга» [Frampton, 1992, p.151].

В 1922 г. Ле Корбюзье с кузеном Пьером Жаннере открыл свою студию на парижской улице Севр, дом 35. Отныне, для архитекторов всего мира она станет своего рода Меккой.

### **Город и жильё**

«Проект города на 3 млн жителей, 1922 г., был создан под влиянием решётчатой планировки и небоскрёбов городов США как элитный капиталистический город для администрации и управления. Города-сады для рабочих размещены с промышленностью за пределами зелёного пояса, охватывающего город. Город расчерчен подобно восточному ковру, в четыре раза больше территории Манхэттена, застроен 10-12-этажными жилыми домами, а в центре - 24 офисными башнями высотой 60-этажей. Центральный район окружён парком, который, подобно традиционным оборонительным валам, способствовал классовому делению городской элиты от пригородного пролетариата» [Frampton, 1992, p.155]. Под деловым центром (*siti*) находится вокзал железнодорожных линий и метрополитена. Две осевые магистрали города имеют ширину 180 м. Скоростные автомагистрали - на столбах. Земля - для пешеходов. Ле Корбюзье надеялся, что политически сознательные промышленники Франции воспользуются эффективными американскими стратегиями и подобным проектом реорганизуют общество. Хотя проект не был осуществлён, он способствовал формулировке следующих «четырёх градостроительных принципов: 1-упорядочивая центры городов, 2- следует плотнее застраивать, 3-средств транспорта должно быть больше, 4- нужно больше открытых пространств» [Jenger, 2011, p.49]. Американское *time is money* (время - деньги) Ле Корбюзье перефразировал так: «Город для скорости - это город для успеха» [Frampton, 1992, p.155].

«В 1923 г. близ города Бордо Ле Корбюзье возвёл посёлок Пессак из стандартных объёмных блоков, стыкующихся в жилые домики различных конфигураций. Посёлок получился непривычной архитектуры с ярко раскрашенными стенами, отчего мэрия города разрешила вселение в него лишь спустя 3 года после завершения строительства. Вселившись, жильцы, с течением времени, обстроили, перестроили и надстроили «пуристскую» архитектуру посёлка согласно своим потребностям и вкусам» [Савицкий, 1973, с.44]. Для этого посёлка «Ле Корбюзье на модуле 5 кв.м. построил 4 типа домиков» [Jenger, 2011, p.58].

### *Vers une Architecture*

В 1923 г. Ле Корбюзье издал свою книгу *Vers une Architecture*. Это - книга-манифест, призыв к новой архитектуре. Поэтому неправы те многие, кто переводит её название пассивно «К архитектуре» (*Toward an Architecture*). Правы те, кто отражает в переводе названия страстную направленность содержания книги: «К новой архитектуре» (*Towards a New Architecture*) (Le Corbusier, 1970). Книга вдохновлена восторгом архитектора перед достижениями инженеров, преимущественно Америки, в архитектуре и дизайне промышленных и машинных объектов, таких как элеваторы, океанские и воздушные лайнеры, машины, и т.д. Пока инженеры производили для жизни эти машины, ленивые архитекторы, пишет Ле Корбюзье, спали. Поэтому, он, в духе школы Баухаус, призывает: «Обществам следует требовать отставки всех профессоров архитектурных школ» [Le Corbusier, 1970, p.114]. Он замахивается и на историю в целом: «В Риме масса уродств. У римлян был плохой вкус. Древний Рим переуплотнён в своих стенах и некрасив. Уроки Рима - в пользу мудрым мужам, знающим и могущим оценить, способным воспротивиться и найти истину. А для недоучек Рим - это проклятье. Поэтому, посылать в Рим студентов-архитекторов - значит калечить их на всю жизнь» [Le Corbusier, 1970, p.141,161]. Содержание всей книги Ле Корбюзье направил «к провозглашению своих знаменитых 5 правил новой, каркасной,

архитектуры: освобождённая для озеленения земля, свободный план, свободный фасад, горизонтальные окна, плоская озеленённая кровля» [Савицкий, 1973, с.30]. Вместе с этими жёсткими правилами, Ле Корбюзье сделал в книге весьма характерный для него призыв к свободе: «Архитектура создаётся для возбуждения эмоций» [Jenger, 2011, p.128].

Поэтому, в любимой им живописи Ле Корбюзье продолжал экспериментировать с различными объектами и стилями: они всё более раскрепощали его формотворчество и в архитектуре. «До 1926 г. он писал натюрморты. Затем - органические объекты: раковины, кости, сосновые шишки. А после - женщин монументальных форм, уподобляясь Фернанду Леже и Пабло Пикассо» [Jenger, 2011, p.38-40].

Давний интерес Ле Корбюзье к пропорционированию в архитектуре, в частности, к античному методу «золотого сечения» создал рафинированную геометрию виллы в Гарш, 1927 г. Её план в целом и деталях, а также разрезы и фасады построены по «золотому прямоугольнику» классической архитектуры или же приближены к нему. В планировочной сетке виллы в Гарш повторены конфигурация и детали «золотого» плана виллы Малконтента (1560 г., Андреа Палладио). Воспользовавшись планом Палладио как общей системой координат, Ле Корбюзье, по нему, свободнее разрисовал асимметричность плана виллы в Гарш.

### **Распространение новой архитектуры**

С 1928 г. созывались Международные конгрессы новой архитектуры - *Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)*. Поначалу Конгресс собрался в швейцарском замке Сарраз в составе 28 европейских архитекторов, организатора Ле Корбюзье, владелицы замка Элен де Мандро, и первого генерального секретаря Зигфрида Гидиона. Конгресс стал первым в XX веке форумом, на котором обсуждалась цель содействовать «архитектуре как социальному искусству». Этим Конгресс содействовал уже развивавшимся в Германии социальным функциям архитектуры. Конгрессы проводились по всей Европе выдающимися

архитекторами того времени с целью пропаганды принципов новой архитектуры в градостроительстве, промышленном дизайне, ландшафтной архитектуре, и многих других. Конгрессы преуспели в популяризации рационалистического проектирования как альтернативы традиционалистским подходам, но со временем они стали вызывать недовольство в разных странах мира, - из-за однообразия новой архитектуры. И *CIAM* прекратил функционирование в 1959 г.

В 1928-1937 гг. в центре Москвы, на Мясницкой улице, по победившему на конкурсе проекту Ле Корбюзье, при участии П. Жаннере и Н. Я. Колли, построено Здание Центросоюза-Наркомлегпрома. Это здание становилось центром по управлению различными кооперативными обществами - основой экономики тогдашнего СССР. Ле Корбюзье дважды, в 1929 и 1930 гг., приезжал в Москву на строительство здания. Здание - один из первых в Европе больших офисных комплексов со сплошным остеклением. В нём воплотились 5 правил Ле Корбюзье. Гигантские поверхности стекла на фасадах, открытые стойки-опоры, открытые пространства первого этажа, горизонтальные крыши, красновато-коричневая облицовка стен из розового арктического туфа. Корбюзье предложил также навесные герметичные стеклянные стены-экраны с вакуумом вместо воздуха между двумя слоями стекла - для теплоизоляции внутренних помещений. Здание состоит из рабочих мест для 3500 служащих, большого конференц-зала (выделенного отдельным блоком), клубных помещений, читального зала, ресторана и многого другого. Центросоюз уподоблен своей архитектурой тогдашнему идеалу Ле Корбюзье - огромному океанскому лайнеру - и его громада словно плывёт над старой купеческой застройкой этого района Москвы. 15 октября 2015 г. перед зданием, ныне называемом Росстат, установлен памятник Ле Корбюзье (скульптор Андрей Тыртышников, архитектор Антон Воскресенский).

Произведением того же стиля является Общежитие швейцарских студентов (1930-1932 гг.) в Париже - острая композиция из четырёхэтажного и горизонтально остеклённого параллелепипеда, покоящегося на всего лишь нескольких пилонах по его продольной оси.

### **Вилла Савой**

В 1929 г. Ле Корбюзье отправился в Южную Америку читать лекции в Буэнос-Айресе на борту корабля *Giulio Cesare* (Джулио Чезаре). В своей каюте архитектор рисовал нагую певицу и танцовщицу Жозефину Бейкер (1906-1975 гг.) - скандальную «чёрную Венеру» США и Франции. Впечатления от неё, склонны считать некоторые биографы, вдохновили Ле Корбюзье в работе над виллой Савой в Пуасси (1929-1931 гг.). Между тем, архитектура «виллы Савой стала воплощением того словаря и тех идей и методов, которые Ле Корбюзье развивал в своей работе в течение предшествовавших лет. Каркас, горизонталы проёмов, сад на плоской кровле, открытая планировка, и гибкость в трактовке фасадов, - все они были заявлены архитектором в 5 правилах новой архитектуры» [Thiel-Siling, 2005, p.59].

Вилла заказана преуспевавшим страховым агентом. Её первый этаж - гараж, комнаты гостей и сторожа, прачечная. Второй этаж - раскрытая во дворик гостиная, кухня, 3 спальни и будуар. На плоской кровле - солярий.

Ле Корбюзье сравнивал виллу Савой с «коробкой, нависшей над поляной посреди фруктового сада» [Thiel-Siling, 2005, p.59]. И эта «коробка» заслуживает разъяснений. Закрывшийся тоже в «коробке» простой мусульманский дом Ле Корбюзье зарисовал ещё во времена своих поездок по Средиземноморью и подписал тот рисунок: «Дом Аюба». Дом Аюба, видимо, вдохновил мастера на виллу в Савой. Не случайно выдающийся американский архитектор Роберт Вентури подметил, что в вилле «допромышленная образность использована для послепромышленной эры. То есть, простая геометрия форм Средиземноморья оказалась привлекательной для кубистско-пуристской эстетики молодого Корбюзье»

[Venturi, 1977, p.152]. Одновременно, Вентури указал на поверхностность такого заимствования: «Сторонники новой архитектуры заимствовали простые формы местных архитектур, но совершенно проигнорировали стоящий за этими формами сложный символизм местных культур» (Там же).

Допромышленное восточное жилище открылось в конце 1920-х гг. и советским архитекторам, с которыми общался Ле Корбюзье. Накануне его виллы в Савой, в 1926 г. идеолог советского конструктивизма М.Я.Гинзбург, обзрев с минарета Калян панораму древней Бухары, написал: «В чёткости объемов этой примитивной архитектуры, в своеобразной трактовке стенной поверхности, где отверстие окна или двери тонет в аскетической белизне плоских граней, - во всем этом сказалось множество функциональных предпосылок Востока» [Гинзбург, 1926, с.114].

Не только «коробка», но и планировка виллы Савой - это навеянный мусульманской архитектурой эксперимент. «Пандус от первого этажа до кровли пронизывает объём здания, раскрывая его интерьеры по мере того, как человек поднимается вверх. Наверху пандус завершается на плоской кровле садом и солярием, защищёнными от внешних взглядов и ветра высокими и изгибающимися стенами. Этот *promenade architectural* стал результатом интерпретации архитектором пространства в арабском зодчестве» [Thiel-Siling, 2005, p.59]. Ле Корбюзье говорил, что центральный пандус, поднимающийся от уровня земли до открытой террасы третьего этажа, предоставляет *promenade architectural* (архитектурную прогулку) по зданию. Толчком для такой прогулки могла быть и диагональная лестница сквозь павильон СССР, построенный также накануне - в самом Париже на Международной выставке 1925 г. К.С.Мельниковым. Пандус для архитектурной прогулки сквозь здание Ле Корбюзье повторит в 1962 г. в Карпентер-центре Гарвардского университета, г. Бостон, США.

«В 1964 г. Министр культуры Франции Андре Мальро внёс виллу Савой в число исторических памятников страны, - при ещё здравствовавшем её авторе» [Jenger, 2011, p.53].

### Мусульманский город

Отношение Ле Корбюзье к судьбе исторически сложившегося мусульманского города продемонстрировал его проект Обюс для Алжира, 1930-1933 гг. Архитектор назвал свой проект *Obus*, что значит артиллерийский снаряд, мина. В этом выразилось стремление Ле Корбюзье уничтожить исторический город. Проект состоит из следующих частей: на возвышенности над историческим городом многоэтажный жилой район, от него прямой дом-мост через исторический город Касбу к побережью, на побережье новый бизнес-центр и, наконец, параллельный побережью «город-магистраль» (14-этажей, 180 тысяч жителей) от одного пригорода через Касбу к другому пригороду. Прямой дом-мост и город-магистраль, действительно, пересекают мусульманский исторический город в двух направлениях подобно снарядам.

В колониальные времена европейцы разграничивали свои поселения от «туземных» городов зелёной полосой *cordon sanitaire* (франц.: санитарный кордон) во избежание переноса всякой местной заразы. Ле Корбюзье превзошёл это, и предложил откровенно надменное и агрессивное решение. Африканский город остался внизу, а над ним возвысились европейские дом-мост и город-магистраль. За этими, теперь уже вертикальными санитарными кордонами, старому африканскому городу и его традициям предоставлялось умирать в изоляции. Подобное отношение законодателя новой архитектуры к мусульманскому городу повторяли в последующие десятилетия многие архитекторы в самых разных странах мира. Вот почему проектом Обюс Ле Корбюзье поспособствовал разрушению в XX веке исторических городов ислама.

Ранее проповедовавший жёсткий геометризм, Ле Корбюзье неожиданно насытил проект Обюс обилием криволинейных форм, и исследователи связывают это с его личной жизнью. «После встречи с Жозефиной Бейкер, самой эротичной из женщин, которых знал 40-летний Ле Корбюзье, в его рисунках и живописи множатся мифические обнажённые девы. Из Алжира он вернулся в Париж с записной книжкой, полной зарисовок обнажённых «туземных» женщин. Пышные тела алжирских дев вызвали изгибающиеся линии проекта Обюс, столь нехарактерные для прежних проектов Ле Корбюзье» [Celik, 1992, p.58-77].

Такой трансформации стиля Ле Корбюзье способствовала и его женитьба в 1930 г., три месяца спустя после получения французского гражданства, на Ивонн Галли. «Эта модель из Монако стабилизировала жизнь архитектора, поддерживала его в трудные времена, и была компаньоном его друзей. «Прямота ребёнка и чистое сердце были всегда рядом со мной», - сказал о ней Ле Корбюзье» [Jenger, 2011, p.36-37].

«В 1935 г. Ле Корбюзье предпринял первую поездку в США. Приплыв через океан в Нью-Йорк, он ошеломил журналистов заявлением, что небоскрёбы Манхэттена показались ему слишком низкими для бизнес-центров новых городов. Их следует застраивать плотно, очень высокими башнями, чтобы обеспечить больше пространства на земле для парков и садов» [Jenger, 2011, p.56].

## V. XVI-XXI NEW YORK

(23-29 таблицы иллюстраций)

«Ле Корбюзье назвал Нью-Йорк грандиозным бедствием, а американский писатель Джон Апдайк - городом всеобщего бедствия, где нет пригодного для человека общественного пространства, а частные пространства стоят больших денег» [De Farcy, 2003, p.128]. В 2013 г. город Нью-Йорк насчитывал более 8.5 млн. человек, а Нью-Йорк с населёнными пунктами своего района - крупнейшая агломерация мира - 20 млн. человек.

«В 1524 г. в залив будущего Нью-Йорка прибыл флорентийский мореплаватель Джованни ди Веррацано, которого король Франции Франсис I-й отправил найти путь в Азию. В 1609 г. в залив вплыл англичанин Генри Хадсон, отправленный голландской Восточно-Индийской компанией. Хадсон проплыл вверх по реке, названной затем его именем. В 1624 г. на юге острова Манхэттен голландская Западно-Индийская компания основала поселение Новый Амстердам. К 1630 г. в него привезли первых африканских рабов. Голландию на морях переборола Англия, и в 1644 г. англичане аннексировали голландскую колонию, переименовав поселение в Нью-Йорк. С ростом на север, ограждавшую голландское поселение стену снесли, но улица вдоль неё сохранила своё название: *Wall Street* (Уолл Стрит - Улица Стены). Биржа на этой улице каждый день диктует миру курс доллара. В 1789-1790 гг. город стал столицей США. С ростом столицы на север, губернатор штата назначил Комиссию по планировке острова Манхэттен. В 1807-1811 гг., составленная из богатых торговцев, Комиссия улучшила существовавшую решётчатую планировку. Нью-Йорк стал центром бизнеса, для которого были сочтены ненужными величественные планировки европейских столиц, использованные в 1791 г. французом Пьером-Шарлем Ланфаном для Вашингтона» [De Farcy, 2003, p.26-27, 32-33; Dolkart, 2004, p.36].

«П.-Ш.Ланфан (1754-1825 гг.) - родившийся во Франции американский инженер, архитектор и городской дизайнер. В 1771-1776 гг. он изучал искусство, затем завербовался в качестве волонтера в американскую революционную армию и, покинув в возрасте 22 лет французский двор в Версале, прибыл в Америку служить рядовым в армии, в корпусе инженеров. Узнав об основании столицы Вашингтона, майор Ланфан написал Президенту Джорджу Вашингтону о желании участвовать в её планировке, для чего и был нанят в 1791 г. Умелый в планировке, он в общении оказался высокомерным, резким, и не признававшим субординацию. Поэтому, спустя год, был уволен с 2,625 долларами и участком земли в хорошей части города. Впоследствии столичная газета писала: «Что ни день, по городу бродит призрак нищеты: Ланфан и его пёс». Умершего в 1825 г. архитектора похоронили на кладбище в Мэриленде, но в 1909 г. перезахоронили в Национальном кладбище в Арлингтоне» [Zenfell, 1992, p.27-28].

«Нью-Йорк развивался по решётчатому плану, облегчавшему продажу земель и движение по острову. С начала XIX в. залив Нью-Йорка стал крупнейшим портом США. Планировочная решётка острова размерами около 4х20 км из 12 авеню север-юг и 115 стрит восток-запад образовала кварталы стандартных размеров, примерно 100х300м. Общественных и открытых пространств оказалось мало: члены Комиссии решили, что их восполнят водные просторы вокруг острова. Но на плане 1811 г. всё же появились рынок, несколько площадей и большая эспланада для воинской муштры. С 1830-х гг. по улицам курсировали ведомые лошадьми автобусы. Их сменили конки, т.е. ведомые лошадьми вагоны» [De Farcy, 2003, p.26-27, 32-33; Dolkart, 2004, p.36].

«В начале 1830-х гг. юрист и землевладелец Сэмюэл Рагглз выступил за планировку городов вокруг зелёных пространств, спроектировал парк, и продал 66 участков земли вокруг него, повелев, что их владельцы будут поддерживать парк и иметь преимущественный доступ в него. Его

Грэмersi Парк до сих пор является единственным частным парком в Нью-Йорке» [De Farcy, 2003, p.230].

После нью-йоркского пожара 1835 г. (то есть много раньше чикагского пожара 1871 г.) строительство деревянных каркасных домов в городе было сокращено в пользу каменных и кирпичных.

«В середине 1800-х гг. Нью-Йорк стал крупнейшим городом США, генплан которого критиковали за жёсткость и неучёт топографии Манхэттена. В 1860 г. над улицами были возведены железные дороги, известные как «Эл», то есть *Elevated* (Поднятые), - они стали предвестниками метро. В 1857-1860 гг. по проекту Фредерика Ло Олмстеда был разбит Центральный парк размером около 800мх3км, в котором нью-йоркцы стали наслаждаться природой, подобно жителям европейских городов. К 1898 г. город состоял из пяти *borough* (боро) - административно самостоятельных районов. С 1904 г. введение подземки *Interborough Rapid Transit* (IRT - Скорое сообщение между боро) снизило загрязнение воздуха и пробки. С начала 1920-х гг. Нью-Йорк превзошёл крупнейший в мире город Лондон. В начале XX-го века были введены в строй предложенные Олмстедом различные типы дорог и средств передвижений, а позже они были дополнены автомобильными магистралями» [De Farcy, 2003, p.230].

### **Downtown to Midtown**

С начала XIX в. и по сей день Нью-Йорк - крупнейший порт иммиграции в США. «В конце XIX в. наплыв иммигрантов в Нью-Йорк достиг пика, вызвав строительный бум, неплановое жилищное строительство и социальные проблемы. В 1898 г. его пять самостоятельных городков, называемых *borough* (боро), - Манхэттен, Бронкс, Бруклин, Куинс, и Стейтен Айленд - были объединены и стали административными районами крупнейшего города мира Большой Нью-Йорк. С южной оконечности Манхэттена жизнь распространялась на новые места: богатых привлекали тихие места на севере. Такими были: в начале XIX в. - Вашингтон Сквер и Грэмersi Парк, а в середине века - Сентрал Парк.

Манхэттен превращался в административный, финансовый и культурный центр города» [Томан, 2013, р.282].

*Downtown* - это нижняя часть города, его деловой центр. «В 1860-е гг., в ответ на ограничения тесной планировки даунтауна Нижнего Манхэттена, родился небоскрёб. Небоскрёбы стали возможны благодаря не только стальным каркасам и изобретению электрического пассажирского лифта, но и каменистым основаниям острова. Их техника была новая, однако формы и декор оставались эклектичными» [De Farcy, 2003, р.94]. Урбанизм Нью-Йорка XIX-XX вв. вдохновлялся и исламской архитектурой, и здесь «была создана прекрасная коллекция зданий, вдохновлённых Востоком» [Orientalism, 2014, р.48]. Восток раскрывался - как и на примере с Антонио Гауди - через Испанию. «Арабскую башню XII в. Хиралда в испанском городе Севилья в 1888-1926 гг. в разных городах США копировали семь высотных зданий - ради создания стиля американского Ренессанса. Хиралда (1184-1198 гг.) была вдохновлена инженерным чудом древности Александрийским маяком: арабы изображали её в средневековых рукописях и уподобляли этому маяку свои минареты в Марокко и Испании. Хиралда в Севилье надстраивалась в XV-XVI вв. для превращения из исламского минарета в католическую колокольню. Три вертикальных членения фасада этой колокольни и её шпилеобразный верх были переняты для высотных зданий США - с добавлением декора в стилях классицизма и модерна» [Werner, 2008, р.20-23].

«Вплоть до 1867 г. в США не было архитектурного вуза. Поэтому в период 1846-1914 гг. свыше 400 американских архитекторов обучились в парижской Эколь де Боз-Ар. Престиж обучения в Париже привлекал всё новые поколения, и почти половина выпускников работала в Нью-Йорке» [De Farcy, 2003, р.92]. В зданиях обычной этажности стиль американского Ренессанса следовал европейским академическим стилям от Эколь де Боз-Ар. Лучшей в Западном полушарии интерпретацией стиля американского Ренессанса считается монументальное здание Нью-Йоркской публичной

библиотеки (1911 г., Джон М. Каррере и Томас Хастингс), украшающее Пятую Авеню. Здание отличается чётко организованным и сбалансированным планом: по обе стороны от центрального входа расположены два внутренних двора. Широкие коридоры, отмеченные колоннами, легко ориентируют в здании, ведя к различным отделам библиотеки. Тройная аркада портала, фланкированная колоннами и завершённая скульптурами, сообщает центру здания величие триумфальных арок древности.

Самый высокий в то время 22-этажный небоскрёб Флатирон (1901-1903 гг., Дэниэл Х.Бёрнхэм) с белым терракотовым декором в стилях итальянского и французского Ренессанса построен для строительной компании Фуллер, и назван так из-за очертания своего плана, напоминавшего утюг. «Он высится между Даунтауном и Мидтауном на довольно выигрышном угловом участке: от Юнион Сквер через пять кварталов на северо-восток по Миле для дам, на углу Бродвея и Пятой Авеню, на Мэдисон Сквер. Из-за расположения на остром углу квартала, стройный небоскрёб превратился в романтический символ Нью-Йорка» [Dolkart, 2004, p.73]. «Этот крайне неудобный треугольный участок между Бродвеем и Пятой Авеню Д.Х.Бёрнхэм обратил в достоинство небоскрёба, напоминающего корму гигантского океанского лайнера. Злые языки даже пророчили, что манхэттенские сильные ветра когда-нибудь да свалят этот тонкий небоскрёб на узком треугольном плане. В его широкой части архитектор расположил лифтовое хозяйство, и от него провёл коридор в узкую часть плана. Свой восхитивший всех опыт Бёрнхэм подытожил так: «Извлекайте из плана максимум, и тогда вы тронете сердца людей» [Thiel-Siling, 2005, p.16].

«Накануне первой мировой войны над Даунтауном взметнулся 60-этажный Вулворс (1911-1913 гг., Касс Гилбэрт). Он расположен на Бродвее через квартал к северу от бывших башен-близнецов Всемирного торгового центра. Небоскрёб блистает готическими фрагментами своего корпуса и

пирамидальной медной кровлей. Франк Вулворс, король сотен магазинов, впечатлённый от своей поездки в Европу, настоял, чтобы мастер эклектики архитектор К.Гилбэрт построил этот храм торговли в готическом стиле соборов Франции и здания Парламента в Лондоне» [Toman, 2013, p.282].

Со временем, «сложился тип небоскрёба с лифтами, лестницами и санузлами в центре плана и офисами вокруг. Нижние этажи - торговля и общественное питание, подвалы - склады» [Савицкий, 1973, с.66-67]. «На рубеже XX в. технология строительства небоскрёбов наладилась, их этажи возросли, и они стали возводиться по всему Манхэттену. Муниципальное здание (1914 г., фирма Макким, Мид энд Уайт) на Первой центральной стрит спроектировано лидерами стиля классицизм. Фасад этого широкого, с центральной пирамидальной башней, здания напоминает классическую колонну с её основанием, стволом и капителью. Композиция этого здания вдохновила сталинистские небоскрёбы Москвы, также щеголяющие коринфским орденом» [De Farcy, 2003, p.94-96].

Достижениями США вдохновлялись Европа и СССР, возвеличивавшие себя стилем классицизма. СССР, возрождавшийся после Второй мировой войны, искал величественную архитектуру. В 1947 г. Москва праздновала своё 800-летие, а Ташкент - 500-летие Алишера Навои. В Москве были заложены её знаменитые высотки по образцу американских, а в Ташкенте был завершён театр оперы и балета имени Навои (1937-1947 гг., А.В.Щусев) с фасадом Нью-Йоркской публичной библиотеки. А.В.Щусев был архитектором №1 сталинского СССР и призывал зодчих к эклектике, то есть к использованию всевозможных стилей.

### **Midtown**

«К концу XIX в. срединную часть Манхэттена так и называли Мидтаун, а Пятую Авеню, соединявшую её с южным деловым центром Даунтаун, обстроили роскошными особняками» [Toman, 2013, p.282]. «Мидтаун застраивали после Гражданской войны 1861-1865 гг. новые миллионеры, и в первую очередь вдоль Пятой Авеню. С начала же XX в. от бурлившей

здесь деловой активности население стало бежать на север Манхэттена. Сегодня Мидтаун является вторым крупнейшим деловым центром после Даунтауна» [De Farcy, 2003, p.282].

«К 1870 г. вверх по Бродвею перемещался и Театральный район, и к XX в. его воплощением стал Таймс Сквер» [Bonds, 2005, p.157]. «В начале XX в. разрастался порт на реке Гудзон и в здешнем районе Вест Сайд возникали этнически самые разные общины. После же Второй мировой войны, когда морские путешествия уступили место воздушным, этот район оказался заброшенным» [De Farcy, 2003, p.298]. «С начала XX в. на север Манхэттена перемещались аристократические нью-йоркцы, формируя там жилой район Гарлем» [Bonds, 2005, p.138]. Но ненадолго. Чёрнокожих, чьим трудом был построен Манхэттен, вытесняли тоже на его север, в Гарлем. И прежде аристократический белый Гарлем стал чёрным, понизившись в рейтинге. Магнитом для высших слоёв общества оставалась обстроившаяся дворцами-резиденциями Пятая авеню. Сюда перемещались элегантные виды бизнеса, магазины и офисы, поныне определяющие лицо Среднего Манхэттена. Экономический кризис 1929 г. не остановил лихорадочного роста Нью-Йорка. Наоборот, в то трудное время, чтобы поддержать город и его инвесторов, в Мидтауне началось проектирование Рокфеллер-центра. В целом, в XX веке: бизнес Даунтауна перемещался в Вашингтон Сквер и далее в Централ Парк; театры перемещались от Сити Холла в Таймс Сквер и далее в Линкольн Сентер у Централ Парка; а соседства иммигрантов перемещались от реки Гудзон на север острова, и далее - по всем США. Так Нью-Йорк превращался в крупнейший город державы - метрополис.

Вместе со всем этим, из Даунтауна в Мидтаун переместился и исламский ориентализм архитектуры. «В 1920 г. Бауэри Сэйвингз Бэнк решил переехать из своего периферийного района Бауэри в Мидтаун, к перекрёстку Парк Авеню с 42-й Стрит. Для этого, известная фирма Йорк энд Соьер (1921-1933 гг., архитектор Уильям Луис Эйрес) построила здание

романского стиля с огромными арочными проёмами фасадов, монументальными интерьерами, и подобным базилике богато декорированным залом» [Dolkart, 2004, p.115]. Фасады небоскрёба выложены из светлого желтоватого кирпича различными приёмами кладки, весьма напоминающими архитектурные орнаменты памятников Средней Азии.

«Храм Мекка (1922-1924 гг., Харри П.Ноулз) на западе 55-й Стрит ныне является Городским центром музыки и драмы. Здание было построено для Древнего Ордена Благородных из Мистического Храма - это ветвь Франкмасонства, международного секретного общества с принципами братства, благотворительности, и взаимопомощи. Мавританского стиля здание облицовано плитами песчаника и завершено большим куполом, покрытым керамикой. Фасад оживлён входами с ярко расцвеченной облицовочной керамикой в исламском стиле. В здании - огромный зал над подвальной банкетной комнатой (ныне Манхэттенский театральный клуб), а в глубине квартала - 12-этажный корпус для проживания и клубных комнат (ныне офисы). Храм Мекка никогда не был доходным для города и потому в 1942 г. был закрыт. Но в 1943 г. известный мэр Нью-Йорка Фиорелло Ла Гардиа задумал превратить зал в культурный центр по доступным ценам. И здесь был организован Городской центр музыки и драмы для таких знаменитых трупп, как Нью-Йорк Сити Балет, Нью-Йорк Сити Опера, и др.» [Dolkart, 2004, p.125-126].

«Одним из самых зрелищных в театральном районе Бродвея, что западнее Таймс Сквер является здание театра Мартина Бека (1923-1924 гг.). Мавританского стиля театр построен продюсером М.Беком, руководившим театром до смерти в 1940 г. Интерьеры отражают стремление продюсера построить самый пышный на Бродвее театр. Фантастические мавритано-византийские интерьеры спроектированы архитектором С.Олбертом Лансбергом и художником Олбертом Хёртером» [Dolkart, 2004, p.91].

Вслед за этими исламскими стилями начала 1920-х гг., «архитекторы Нью-Йорка со второй половине 1920-х гг. переключились на европейские стили, - венскую Сецессию, германский экспрессионизм, французский *ар-деко*, - и даже превзошли их. Эстетика *ар-деко* идеально подошла устремленным вверх формам небоскрёбов, и небоскрёб Крайслер (1928-1930 гг.) - самый лучший пример этого» [De Farcy, 2003, p.98]. Его архитектор Уильям ван Аллен (1882-1954 гг.) «учился в 1908-1911 гг. в парижской Эколь де Боз-Ар, по возвращении начал своё архитектурное дело, а к концу жизни оставил архитектуру ради бизнеса в недвижимости» [Thiel-Siling, 2005. p.54-55]. «Входы в небоскрёб из чёрного бельгийского гранита ведут во впечатляющий вестибюль со стенами из красного марокканского мрамора и жёлтыми полом из сиенского мрамора. Роспись потолка выполнена Эдвардом Трамбаллом и изображает «дальновидность, человеческую энергию, и инженерную способность, создавшие это творение». Везде - сталь, алюминий, орнаменты из оникса, экзотичная древесина лифтовых кабин. Подобно крупным небоскрёбам, Крайслер в своём вестибюле имеет вход в станцию метро. Его 77 этажей украшены деталями автомобилей и завершены потрясающей короной - рекламным знаком корпорации» [Dolkart, 2004, p.116-118]. Эта 27-тонная стальная вершина из колёсообразных форм с треугольными окнами в виде восходящих солнечных лучей была изготовлена секретно и установлена всего за 1,5 часа, чтобы внезапно превзойти на 36 метров своего соперника - небоскрёб *Bank of Manhattan*.

Но и Крайслер - эту 319-метровую икону Нью-Йорка - превзошёл 449-метровый Эмпайр Стейт Билдинг (1929-1931 гг., архитекторы Ричмонд Шрив, Уильям Ф.Лэм, и Артур Хэрмон). «Два магната стремительно развивавшейся автомобильной промышленности - глава Крайслер Корпорейшн Уолтер П. Крайслер и глава Дженерал Моторс Джон Дж. Рэскоб - стали соперниками в строительстве небоскрёбов. Крайслер уже строили и, - поскольку его окончательная высота держалась в секрете»

[Jollands, 2011, p.26-29], - «Джон Дж. Рэскоб ставил вертикально карандаш и вопрошал Уильяма Ф. Лэма: «Насколько высоко ты сможешь построить, чтоб всё это не свалилось ?». Вот почему, по мере возвышения Крайслера, этажи Эмпайр надстраивали, и завершили, наконец, установкой 77-метрового шпиля для швартовки, по замыслу Рэскоба, трансатлантических дирижаблей. Но их аварии, из-за направленных вверх воздушных потоков, убедили в опасности идеи» [Jollands, 2011, p.26-29].

Перенос с 1888 г. исламских черт арабского минарета Хиралда в новую американскую архитектуру продолжился и в начале 1930-х гг. - в архитектуре Эмпайр Стейт Билдинг. Скопировав три вертикальные полосы фасада и силуэт верха минарета-колокольни в Севилье (Werner, 2008), композицию низа Эмпайр Стейт Билдинг решили согласно «закону США 1916 г. о зонах: небоскрёбу, если он занимает более 15% участка, надлежит, с набором высоты, отступать от красных линий, дабы не затенять окружение» [Савицкий, 1973, с.66-67]. Эмпайр - это 102 этажа, и 86-й и 102-й этажи - для обзора. Небоскрёб возводился по 4,5 этажа в неделю - рекорд строительства: «3500 рабочих трудились безостановочно, обедая на месте двумя сэндвичами, кофе и кусочком пирога, посланными снизу для каждого из них» [Jollands, 2011, p.26-29]. «Эмпайр - это триумф сдержанного *ар-деко*: меж полос облицовочных плит из немецкого мрамора блестят на солнце вертикальные оконные рамы из никелированной стали. Орнаменты в стиле *ар-деко* изображают ремёсла и промышленность, возводившие небоскрёб» [Dolkart, 2004, p.78-80; Jollands, 2011, p.26-29]. В Великую депрессию 1929-1939 гг. многие этажи оставались неарендованными. Здание прозвали не *Empire* (Имперское), а *Empty State Building* (Пустое государственное здание). И от банкротства небоскрёб спасала смотровая площадка наверху. Сейчас здание экологизируется суперизолирующими окнами и рациональной системой освещения и вентиляции - для того, чтобы сэкономить 38% энергии.

Образы высоток Ле Корбюзье в его проекте города для 3 млн. жителей 1923 г. воплотились в 1932-1955 гг. в небоскрёбах Рокфеллер-центра, благодаря которому Манхэттен стал торгово-финансовым центром мира. Вместе с этим, архитектура Рокфеллер-центра ознаменовала раскрытие США к новой архитектуре. «В 1932 г. в Нью-Йоркском музее современного искусства открылась выставка новой европейской архитектуры, и архитектор Филип Джонсон и историк архитектуры Генри Рассел Хичкок впервые употребили для неё термин «интернациональный стиль» [De Farcy, 2003, p.100]. «Рокфеллер-центр строился в разгар Великой депрессии без правительственного финансирования. В невиданном ранее масштабе здесь для иностранных корпораций были возведены здания различного назначения» [Bonds, 2005, p.142]. Его построили под руководством Рэймонда Худа архитекторы Рейнхард и Хофмейстер; Корбет, Харрисон и Макмюррей. Застроенный по единому генеральному плану на территории нескольких кварталов Манхэттена, «Рокфеллер-центр являет ансамбль из 14 зданий, построенных в 1930-е гг., плюс ещё 5 зданий, завершённых после 1945 г. Это многофункциональный центр с концертным залом Рэйдио Сити Мюзик Холл, радио- и телевизионными студиями, с зарубежными представительствами Мезон Франсэз, Бритиш Эмпайр Билдинг, и другими. Рокфеллер-центр подарил Манхэттену небольшие площади с фонтанами и статуями, выражающими американские ценности посредством различных мифологических фигур. Таковы золочёный Прометей (скульптор Пол Мэншип), летящий над Нижней Плазой, на которой устраивают каток и новогоднюю ёлку, а также коричневая фигура Атланта (скульптор Ли Лоури), который несёт небесную сферу. Рокфеллер-центр вдохновлён проектами Ле Корбюзье, и являет собой смесь идеализма и прагматизма. Здесь работают 60 тысяч людей и каждый день Рокфеллер-центр принимает около 175 тысяч посетителей» [De Farcy, 2003, p.274-275].

Рокфеллер-центр положил начало решению проблем всего Манхэттена и Большого Нью-Йорка. Усиливавшаяся связь с окраинами требовала реконструкции, точнее ре-урбанизации. И Роберт Мозес (1888-1981 гг.) - один из братьев Рокфеллеров и в 1934-1968 гг. генеральный застройщик Нью-Йорка - законодательно расширил полномочия муниципалитета, и город разросся мостами и магистралями, поскольку, по Мозесу, «города создаются движением и ради него» [Moses, 2007, p.1-12]. «После 1945 г. Нью-Йорк окончательно отбросил провинциализм и регионализм, и превратился в олицетворение мощи США в мире. Он занял ведущее место в культуре Запада. Превратился из торгового в более красивый и гуманный, с вниманием к общественным пространствам и к культурам людей» [Bonds, 2005, p.146-147]. Благодаря финансированию Рокфеллеров, в Нью-Йорк были приглашены комплекс ООН (1947-1950 гг.) и другие всемирные учреждения. «В 1946 г., после долгих поисков места для ООН по всему миру и в самих США, Роберт Мозес, известный как *Mr. Fixit* (господин СделайЭто), предложил для ООН низину у Ист Ривер, известную как *Turtle Bay* (Черепаший залив). Мозес давно намеревался покончить с трущобами и производствами на этом восточном берегу Мидтауна. И для ООН, пребывавшей тогда без финансов, семья Рокфеллеров, известная своей благотворительностью и интернационализмом, выкупила этот участок» [Bonds, 2005, p.158-159].

Комплекс ООН (1947-1952 гг.) - это один из первых и положительно встреченных в США [Dolkart, 2004, p.174] примеров отказа от классицизма в пользу интернационального стиля. Интернациональная бригада проектировщиков включала Ле Корбюзье (Франция), Оскара Нимейера (Бразилия), Свена Маркелиуса (Швеция), Матея Новицкого (Польша) и др., и возглавлял её Уоллес К.Харрисон (США). Комплекс скомпонован свободно из криволинейного объёма зала Ассамблеи, обращённых к реке трёх залов Советов, и 38-этажного Секретариата. Интерьеры решены также свободно, со строгой отделкой, но с включением произведений искусств

выдающихся мастеров, например, большого цветного витража художника Марка Шагала. К комплексу ООН примыкает обращённый к реке сад скульптур с произведениями известнейших авторов из разных стран.

Для празднования своего 100-летия корпорация Сигрэм по производству виски решила построить в 1956-1958 гг. штаб-квартиру на Парк-авеню Нью-Йорка. Архитектор Филис Ламберт, дочь президента корпорации Сэмюэля Бронфмана, выбрала для проектирования Миса ван дер Роэ. Для проживавшего и прославившегося в Чикаго немецкого архитектора 38-этажный Сигрэм стал единственным его зданием в Нью-Йорке. Мис убедил банкиров Бронфмана, что небоскрёб с открытым пространством перед собой будет смотреться представительнее и престижнее. Он намеренно нарушил коридорообразную застройку Парк-авеню и воплотил идеал небоскрёба с расположенными перед ним площадью-плаза и двумя фонтанами. Этот шедевр архитектуры XX в. возведён по классическим канонам: полагаясь на масштаб, пропорции и материалы, а не на орнаментальные детали, архитектор достиг превосходной суровой элегантности. «Классицизм Сигрэма налицо в соотношении пролётов (3:5), которому подчиняется вся архитектура здания» [Экардт, 1964, с.11-32]. Цвет бронзы прозрачных стеклянных стен, подвешенных на наружном бронзовом каркасе, переливается подобно цвету виски Сигрэма. Плаза, небоскрёб и интерьеры детализированы тщательно отобранными материалами, такими как розовый гранит для плаза и римский травертин для лифтов. «Дорогими материалами отделан вестибюль по проекту Ф.Джонсона, с полами и стенами из травертина, бронзовыми тягами, и лифтовыми кабинами из нержавеющей стали и с бронзовыми панелями. Позади здания, широкая лестница ведёт в ресторан «Четыре времени года» с интерьером, одним из наиболее элегантных в США» [Dolkart, 2004, p.121-122]. Мису ван дер Роэ предоставили практически неограниченный бюджет. И архитектор утверждал: «Несмотря на финансы, мы строим просто» [Thiel-Siling, 2005, p.84]. Тем не менее, с суровой

геометрией из дорогих материалов, Сигрэм побил все рекорды стоимости на квадратный метр [De Farcy, 2003, p.100]. «Величайший из построенных после Второй мировой войны небоскрёбов в интернациональном стиле стал символом корпоративной Америки» [Dolkart, 2004, p.121-122].

Америка осуществила принципы Миса ван дер Роэ: «Мой Бог - в деталях», «Меньше - значит больше», «Красота - это сверкание истины». «Техника, достигшая подлинных высот, становится архитектурой», - утверждал Мис в отличие от Огюста Перре, утверждавшего: «Техника, поэтически выраженная, становится архитектурой». Триумф строительных материалов и классика технизированных форм привели к опасности однообразия, перестали воплощать принцип «форма следует функции», и завершились «дисциплинированным функционализмом» [Экардт, 1964, с.12]. В начале 1960-х гг. стиль Миса ван дер Роэ исчерпал себя. Он оставил преподавательскую работу в Иллинойском технологическом институте. Его последней постройкой стал Музей современного искусства в Западном Берлине (1968 г.) - неоклассицизм металлической конструкции. Стиль мастера, скончавшегося в 1969 г. в Чикаго, переняли крупные проектные фирмы США. А с 1977 г. пост-модернизм низверг этот стиль, утвердив: *Less is bore* (Меньше - значит скука).

Таймс Сквер Мидтауна Манхэттена прозван перекрёстком мира. «После своего убогого и запущенного состояния в 1960-1970-е гг., сегодняшний Таймс Сквер создан муниципалитетом города и множеством упёртых корпоративных предприятий по недвижимости» [Bonds, 2005, p.165]. «С началом 1980-х гг. здесь и севернее поднялись небоскрёбы. Искусства с развлечениями, долго концентрировавшиеся на Вест Сайде, переместились на север. Это - театры 1940-х гг. севернее Таймс Сквер, Карнеги Холл, Нью-Йоркская Филармония, Метрополитен Опера, Нью-Йорк Сити Балет, а также другие ещё севернее, в Линкольн-центре» [De Farcy, 2003, p.298]. «С 1980-х гг. постмодернизм привлёк большой бизнес, и Нью-Йорк превратился в теплицу для этого стиля. Архитекторы и

девелоперы стали рассматривать возрождение прошлых форм как противоядие против интернационального стиля и средство для возвращения символики большим корпоративным зданиям» [De Farcy, 2003, p.102]. В 2009 г. мэр Нью-Йорка Майкл Блумберг попытался на один только год создать пешеходные плаза в решётке улиц Мидтауна, чтобы уменьшить здесь потоки автотранспорта и загрязнение воздуха. Но местные бизнесы выступили против проекта, ибо им повредило бы закрытие улиц.

## **К закономерностям урбанизма Нью-Йорка**

### **Планировочные *borough***

*Borough* (боро) Нью-Йорка произошли из Англии, её укреплённых и самоуправляемых городов, превышавших размерами деревни. «Самый западный боро Англии - рыночный город и морской порт Пензанс в 448 км. от Лондона, благодаря своему расположению, стал боро с 1614 г. В 1934 г. Пензанс имел границу в радиусе пол-мили (800 м.) от своего центра, и далее рос, вбирая окрестные поселения. С 1974 г. Пензанс стал административным центром района графства Пентвис, каким он был до 1614 г. И в центре графства Пензансе его жители, 360 лет довольствовавшиеся своим боро, стали терять права и традиции боро, и именно - самоуправление» [Pool, 1974, p.1,5]. В росших подобным образом боро Англии и в США жители стремились не жертвовать своим сложившимся образом жизни: присоединение их боро к крупному городу или столице означало бы новые нормы жизни, а с ними - повышение налогов и наплыв иммигрантов. «Как и в Англии, боро в США были введены сначала в столичные графства (*county*), а с 1965 г. и в сами столицы. Самоуправляемый крупный район-боро вошёл в процессы урбанизации, разрастаясь в крупные планировочные районы. Но и в них, вопреки призывам урбанистов к централизованному управлению городом, социально и экономически самостоятельные районы предпочитали добровольное и ограниченное сотрудничество, и выдвигали свои требования по школьному образованию, водоснабжению, транспортному и

прочим видам обслуживания. Боро состоят из соседств, многие со своей историей и самобытностью» [Ross, 1991, p.16,252,263-264,298]. Боро в сегодняшних США - это самоуправляемый город в составе большего города. Четыре из пяти боро Нью-Йорка - Бруклин, Куинс, Манхэттен и Бронкс - входят в десятку самых населённых городов США. Английские боро, как и немецкие *бурги*, были, с эпохи Возрождения, самоуправляемыми городами и городами-государствами, и в новое время вошли в процессы урбанизации как районы городов. А с 1970-х годов районы-боро городов Англии и США послужили образцом для деления разраставшихся городов СССР уже не на районы, а на более крупные планировочные районы. Они были подобны боро не только своими большими территориями, но и внедрением в них принципов самоуправления. В этом - первая и важная для нового градостроительства закономерность урбанизма Нью-Йорка.

### **Пешеходность**

Авторы генерального плана Манхэттена - расположенного между двумя реками острова шириной 4 км - предвидели «весьма важную возможность передвижений от одной реки к другой» [De Farcy, 2003, p.32,128,282]. Со временем, пешеходная норма передвижений проявилась и по длине этого острова. Одна миля, то есть 1,6 км, дала названия торговому ряду «Миля для дам» и «Миля музеев». Миля для дам – это роскошные, с 1878 г., магазины от Юнион Сквер на север по Бродвею до Мэдисон Сквер. А Миля музеев тянется по Пятой авеню от музея Метрополитэн до музея Баррио. Так, устойчивая в мировом градостроительстве пешеходная дистанция в 1,5 км возродилась и в решётке улиц Манхэттена, расчерченной в 1807-1811 гг. Комиссией торговцев для извлечения прибыли и рассчитанной на транспорт. В этом центре капитализма повторилась вторая закономерность урбанизма Нью-Йорка - пешеходность.

### Центробежность

Перемещаясь, в начале XX в., из Даунтауна в Мидтаун, капитализм вытеснил чёрнокожих, чьим трудом был застроен остров, на его север - в Гарлем. Далее, с острова вытеснялись все неплатёжеспособные. Брат Рокфеллеров Роберт Мозес считал, что от деления на богатых и бедных Нью-Йорк спасёт средний класс, и потому финансировал доступное этому классу жильё. Опираясь на опыт строительства в Нью-Йорке кооперативных жилищ, Мозес распространил этот опыт и на Гарлем. Мозес сносил трущобы и перемещал массы бедных с родных мест. Но вернуться в свои реконструированные районы оказалось по карману только 15% из них. Такое сокращение домов для горожан с низким доходом обострило жилищный кризис в Нью-Йорке. Этот кризис стал проявлением в этом центре капитализма характерной третьей закономерности урбанизма - центробежности, то есть бега из города.

### Образ жизни

Когда исторические кварталы Манхэттена планировали расечь скоростными магистралями, манхэттенцы не оставались в бездействии. Роберт Мозес не принимал в счёт пешеходность: в американском варианте английского языка «пешеходный» (*pedestrian*) значит «прозаичный, скучный». Мозес пренебрёг и общественным транспортом, который мог бы улучшить жизнь в жилых кварталах. Поэтому жители кварталов Литтл Итали и Вест Виллидж ополчились против проектов Мозеса по строительству скоростных магистралей через Даунтаун и Мидтаун. Вопреки Мозесу, они не считали свои кварталы «трущобами». Ведомые экономистом Джейн Джекобс, они заставили Планировочную комиссию Нью-Йорка изменить с 1956 г. проектные решения по кварталам Вест Сайда, и с 1960-х годов не сносить эти кварталы, а благоустраивать их.

В Нью-Йорке, наряду с сохранением исторических кварталов, оригинально спасают и исторические здания. При необходимости строительства высоток на месте нерентабельных исторических

малозэтажных зданий, сохраняют внешние стены последних, изымают внутренние конструкции, а изнутри поднимают небоскрёб. Так были спасены 4-этажный Виллард-Хаус (1882-1885 гг., Макким, Мид энд Уайт, и др.) - восхитительная копия итальянского Палаццо Канчелерия, из которой поднялся 55-этажный небоскрёб Нью-Йорк Палас Отель (1975-1980 гг.), а также 6-этажное здание печатного концерна Хёрст (1928 г., Джозеф Урбан, Джордж Б.Пост и сыновья) с его новой 46-этажной башней (2001-2006 гг., Норман Фостер). Урбанизм не означает уничтожение старины, ибо культура демократии становится гарантом сохранения образа жизни, - и это четвёртая закономерность урбанизма Нью-Йорка.

## VI. 1867—1959 FRANK LLOYD WRIGHT

(30-34 таблицы иллюстраций)

О Франке Ллоиде Райте мэтр японской архитектуры Кендзо Танге говорил: «Ф.Л.Райт не дал общую для всех методологию, он оставался индивидуалистом, привнесшим в архитектуру добрую долю иррационализма. Более того, если говорить объективно, его работы демонстрируют много случайного и непоследовательного. В начале 1960-х гг. я всерьёз искал твёрдо установившуюся методологию и, потому, мне были неинтересны те, в ком метод не прослеживался» [Tange, 1970, p.22-28]. В сравнении с Ле Корбюзье, работавшим на установление всемирных правил новой архитектуры, методом каждой работы Ф.Л.Райта была персона - его самого или заказчика; и создавал он не просто непохожие и уникальные здания, но - изобретения.

Ф.Л.Райт родился 8 июня 1867 г. в поселке Ричланд, штат Висконсин, США. Его отец был священником и учителем музыки. «Юный Франк помогал отцу, исполнявшему на церковном органе хоралы Баха, а вечером дома играл сонаты Бетховена. На протяжении всего своего детства он ночами засыпал, утомлённый сонатами Бетховена» [Репина, 2003, с.48]. «Мальчик воспитывался в скорее бедной, сельской и образованной семье с сильными традициями Уэльса. Со стороны матери Анны Ллойд Джоунз Райт (1838/39-1923 гг.) Франк происходил из пасторов, фермеров, и учителей, иммигрировавших в Америку в 1884 г. из Уэльса. Его мать, учительница, будучи беременной, была убеждена, что родит сына, который станет великим архитектором. Она вырезала из журналов виды английских соборов, помещала их в рамки, и развешивала в комнате, предназначавшейся для ожидавшегося ребёнка. Посоветовавшись со своим братом Джеймсом, жившим в соседней семейной долине, она каждое лето отправляла мальчика работать на его ферме. То были годы формирования,

как вспоминал потом 60-летний Ф.Л.Райт» [Pfeiffer, 2004, p.8; Boulton, 1993, p.21]. Жизнь на ферме укоренила в нём любовь к природе.

«В 1876 г. Анна Райт разузнала, что, согласно германскому реформатору образования Фредерику Фрёбелю (1782-1852 гг.), разные аспекты начального познания ребёнка имеют общую основу. Поэтому, Фрёбель рекомендовал набор деревянных кубиков, шаров, и треугольников, а также бумаг разных цветов, размеров, и форм, предназначавшихся для превращения игр ребёнка в познавательный процесс. Кубики, известные как «Дары Фрёбеля», стали основой новаторского обучения в детских садах. Анна купила такой набор, и затем предприняла поездку в город Бостон, чтобы научиться новой системе обучения. Вернувшись домой, она часами наблюдала за играми Франка на низеньком столике из красного дерева, на полированной поверхности которого отражались яркие цвета и формы игрушек. Позже, Франку предстояло возводить подобные фантастические формы и узоры гораздо более большими и капитальными. Мать не чаяла души в ребёнке и помогала ему осуществлять любые задуманные им композиции. Она предоставляла ему средства, физические и умственные, в которых он нуждался, чтобы разобраться в уроках своей жизни» [Boulton, 1993, p.21-22].

Ф.Л.Райт редко признавался в чём-либо влиянии на свою работу. В конце жизни, в 1957 г., он, в частности, категорически утверждал: «Никакая работа европейского архитектора по сей день и ни в коей мере не повлияла на меня» (Pfeiffer, 2011, p.85). Многие же архитекторы, историки и учёные соглашались в следующих повлиявших на Райта пяти факторах: 1 - Луис Салливен, которого Райт называл своим любимым мастером (*lieber Meister*) [Drennan, 2007, p.31], 2 - природа, в частности формы, цвета и образы растительного мира, 3 - музыка Бетховена, 4 - японское искусство, гравюры и здания, 5 - «Дары Фрёбеля».

При неспособности мужа содержать семью, Анна перебивалась как могла. Когда Франку исполнилось 14 лет, родители развелись. Франк взял

на себя финансовую ответственность за мать и двух сестёр. Учась в Университете Висконсина, 18-летний Франк подрабатывал у декана инженерного факультета. В 1887 г., не закончив университет, он переехал в Чикаго и, после краткой работы у архитектора-эклектика Дж.Л.Силсби, поступил на работу в мастерскую инженера Данкмара Адлера и архитектора Луиса Салливэна.

«Вершиной карьеры Луиса Салливэна стало торжественное открытие 9 декабря 1889 г. здания Оперы в Чикаго. Это восхитительное здание строилось четыре года и стало самым впечатляющим комплексом из офисов, магазинов, отеля на 400 номеров, театра и крупнейшего в мире концертного зала. В вечер открытия с его сцены переполненному залу пела прославленная испанская сопрано Аделина Патти, и даже президент Бенджамин Харрисон был там. Райт исполнял небольшую, но необходимую часть в проектировании Оперы, и он с упоением вспоминал разодетых в смокинги сотрудников Салливэна, «шествовавших в обстановке всеобщего энтузиазма подобно небольшим кораблям в грандиозном параде» [Drennan, 2007, p.24-25].

В этом же 1889 г. Райт женился на Кэтрин (Китти) Ли Тобин, любимице состоятельной чикагской семьи.

### **Органичная архитектура**

Будучи учеником Адлера и Салливэна, Райт в 1891 г. проектировал Дом Чарнли (*Charnley House*) в Чикаго, называя его «первым в Америке новым домом (*modern house*)» [Drennan, 2007, p.36]. Отношения Райта с «любимым мастером» оборвались в 1894 г. из-за гневной реакции Салливэна на сторонние работы ученика, что запрещалось контрактом. Прожив жизнь, Райт вспоминал в 1952 г.: «Когда я был молод, мне пришлось выбрать между лицемерным смирением и честным высокомерием, и я намеренно выбрал честное высокомерие» (Pfeiffer, 2011, p.84.). Райт различал людей возвышенных от посредственных. Он смолоду осознал свою особость, которая стала высшим мерилом в его личной жизни

и архитектурной профессии. Особую миссию одарённого человека и позицию окружающих по отношению к нему Райт изложил так: «Законы и правила созданы для людей средней категории. Посредственный человек не может жить без правил, которые вели бы его по жизни. Если же человек проявляет мощь своего духа, впечатляет свидетельствами своей способности видеть и чувствовать более возвышенные и более лучшие стороны жизни, - мы стократ обязаны подумать, прежде чем осуждать его в чём-то» [Drennan, 2007, p.71].

В 1890-е гг. Райт увлёкся архитектурой Японии. Он коллекционировал японские гравюры, вдохновлялся простотой линий японской архитектуры, текучестью её пространств и почитанием в ней природы. Жилые дома Японии распластаны по земле, тогда как дворцы уподоблены горам. «Конфигурацию и детали плана японского дома из книги *Japanese Homes and Their Surroundings* (Японские дома и их окружение, 1886 г.) Райт повторил в доме Бернарда Шварца (1939 г., штат Висконсин). Конфигурация же плана японского храма Хоодэн с центральным алтарём повторена в плане дома Уильяма Уинслоу (1893 г.) с центральным камином» [Nute, 1993, p.133]. «Японскую *tokonoma*, этот пьедестал для цветов и предмет созерцаний и церемоний, Ф.Л.Райт превратил в её американский эквивалент - камин как центр жизни семьи, от которого пространства интерьера раскрываются вовне, в сад или парк» [Frampton, 1992, p.59]. Райт начал с повторения конфигурации японского жилого дома. Затем ему стала важна организация этого дома вокруг определённого центра. И потом уже, подобно распластанной в природном окружении японской архитектуре, жилые дома Райта стали разрастаться из центра в стороны. «Этой идее, говорил Райт, предстояло упразднить «коробки», эти квадратные и тесные комнатухи, столь присущие проектированию в Америке» [Drennan, 2007, p.38].

С 1894 г. Ф.Л.Райт работал самостоятельно, проектируя жилые дома для равнинной средней части США, и в 1900 г. он, строительством домов Брэдли и Хикока в Канаке (штат Иллинойс), начал свои знаменитые «дома прерий». Под японским влиянием, Райт писал: «Стена перестала быть для меня стороной помещения. Лишь при необходимости она оставалась ограничением пространства для его защиты от бури или жары. Отныне она стала вводить внешний мир в дом и позволять дому раскрыться вовне» [Pfeiffer, 2004, p.18]. Для домов прерий характерен открытый план, преобладающие в композиции горизонтали, далеко вынесенные за пределы дома скаты крыши, террасы, отделка необработанными природными материалами, ритмичные членения фасада каркасами, прообразом которых служили японские храмы. Многие из домов в плане крестообразны, и камин в центре объединяет их пространства. Чердака нет и его объём добавлен к помещениям. Фундаментов с подвалом тоже нет, - дом покоится на бетонной плите (Савицкий, 1973). Построив дом для семьи Уилиц (1902-1903 гг., Иллинойс), Райт, приглашённый на новоселье, с ужасом обнаружил, что мебель, которую семья привезла из своего прежнего дома, нарушила стиль его творения. Поэтому, впредь, он стал сам проектировать мебель, большей частью встроенную, - для целостности стиля интерьеров. Интерьерам домов Райт уделял особое внимание, создавая мебель и добиваясь того, чтобы буквально всё органично вписывалось в создаваемую им среду. Райт выявлял естественную красоту материалов - дерева, кирпича, камня. Классическим домом прерий стал дом семьи Роби в Чикаго, Иллинойс (1908-1909 гг.). «Заказчик Фредерик С.Роби с самого начала был против пространств-коробок в своём доме. Инженер по образованию, он хотел, чтобы его дом функционировал как безупречная машина» [Pfeiffer, 2004, p.31].

«Сам Райт не использовал термин «дома прерий», а скорее говорил о типах домов для прерий Среднего Запада и в пригородах Чикаго. Отказ от куба на плане и на фасаде стал отныне основополагающим, - объяснял он в

1901 г., проектируя дом Франка Томаса в Оук Парк, штат Иллинойс. Соответственно спокойной красоте прерий, дома Райта обрели слегка скатные кровли, низкие пропорции, умиротворённый силуэт, низкие дымовые трубы, затеняющие навесы кровель, приземлённые террасы, и далеко выходящие стеновые ограждения частных садилов. В «Автобиографии» 1932 г. Райт признавался, что инстинктивно полюбил величественную простоту прерий. Всё это привело к открытому плану. Здание объединилось со своим природным участком. На плоской и бескрайней прерии, понял Райт, важно обеспечить широкие горизонты. Он поднял пол подвала на уровень земли, превратив его, таким образом, в пьедестал для расположенного на нём главного этажа здания. И окна этого второго этажа протянулись как ленты под карнизами. Ф.Л.Райт воспринимал природу почти мистически. Он глубоко верил, что чем ближе человек осознаёт себя в природе, тем более укрепляется его личное духовное и физическое благосостояние. Поэтому его здания неотрывны от ландшафта: чтобы дарить человеку это чудо красоты природы. В основе всего - почитание земли. Райт был убеждён, что человечество, раскрытое к природе, достигнет согласия с ней и возвысится духовно. Райт в первую очередь ставил человеческие ценности, и в связи с ними утверждал человечность архитектуры» [Pfeiffer, 2004, p.9-10,12,14]. «Техника должна быть преобразована и видоизменена с помощью внутреннего огня, - эта интерпретация с помощью внутреннего огня является задачей работы архитектора» [Репина, 2003, с.46].

«Райт называл концепцию своих домов прерий органичной архитектурой» [Drennan, 2007, p.37]. «В 1908 г. Райт впервые употребил слово органичный для бетонной консоли, уподобленной дереву» [Frampton, 1992, p.188]. «Райт решил назвать свои здания органичной архитектурой. Так говорил и его учитель Луис Салливэн, но Райт пошёл много дальше его. Райт говорил об органичной архитектуре, имея в виду целостность целого и частей. В более же широком смысле, органичным для него было здание,

соответствующее своему времени, месту и, наконец, человеку» [Pfeiffer, 2004, p.13]. «Органичная архитектура значила для Райта формы и пространства в согласии со скрытыми принципами природы» [Frampton, 1992, p.190]. «Пять принципов органичной архитектуры Райта следующие. Первый - связь с природой. Второй, против типизации, - здание должно быть индивидуальным: план - это образ жизни, а он всегда индивидуален. Третий принцип - проектирование изнутри наружу: оболочка здания - это результат его внутренней организации. Четвёртый принцип - стилевое единство в целом и деталях. И пятый - сохранение естественности строительных материалов» [Савицкий, 1973, p.101-102].

### **Европа**

«Райт преданно следовал движению за искусства и ремёсла, его принципам и идеям, в том числе и тем, которые относились к бракосочетанию и традиционным устоям семейной жизни» [Drennan, 2007, p.34]. И всё же, к 1909 г. его брак с Китти, с их 6 детьми, распался из-за его страсти к Мэйме Бортвик Чини, жене одного из его клиентов и подруге Китти. Любовь и архитектура были для него неотрывны, и в 1957 г. Райт объяснял: «Любовь - это цветение чувств, цветение души человека. Цветение человека и всего вокруг него, природы и характера всего его существа. Я всегда исповедовал это и демонстрировал себя романтичным архитектором, ведь любовь органична» [Pfeiffer, 2011, p.86].

За первое десятилетие XX-го века Райт построил более 100 домов, обобщив опыт в двух книгах 1910 и 1911 гг. Он стал известен вне Америки. И в 1909 г. Райт отправился с Мэймой в Европу. В 1910 г. в Берлине была организована его выставка и издана монография, - это повлияло на формировавшуюся рационалистическую архитектуру Европы. «Публикации 1910 г. в Германии и Голландии о творчестве Райта побудили к нему интерес» [Ёдикe, 1972, p.33].

«Воздействие на архитектуру Европы опубликованного в Германии двухтомника «Здания и проекты Франка Ллойда Райта. 1893-1909 гг.» стало

повсеместным, быстрым и продолжительным, - событием, по утверждению одного критика, изменившим направление движения архитектуры в центральной Европе. Среди первых, признавших это, были Людвиг Мис ван дер Роэ и Вальтер Гропиус, работавшие в берлинской мастерской Петера Беренса. Прорвался-таки темперамент невозмутимого Миса ван дер Роэ, назвавшего Райта пророком, то есть спасителем и освободителем. «К 1910 году, - продолжал Мис, - потенциальная жизнеспособность архитектурной идеи была утеряна. И в этот столь решающий для нас момент в Берлине открылась выставка работ Ф.Л.Райта. Она раскрыла нам архитектурный мир неожиданной силы и ясности языка, вместе с приводящим в замешательство богатством форм. Этот мастер воистину вдохновляется истоками архитектуры и, как никто другой, возносит свои архитектурные произведения к свету. Это и приводит, в конечном счёте, к расцвету подлинной органичной архитектуры. Исходящие от его работ динамичные импульсы взбудрили целое поколение архитекторов». Сам Мис заимствовал у Райта крест в качестве основы композиции Павильона Германии на выставке в Барселоне 1929 г.» [Drennan, 2007, p.54].

В Америке же господствовавший эклектизм положил конец достижениям Чикагской школы. И лишь под влиянием новой архитектуры в Европе Америка заинтересовывалась своим Ф.Л.Райтом.

Преуспевая как архитектор, Райт жил, не отказывая себе ни в чём, и становясь поэтому мишенью для жёлтой прессы. Сожительство с Мэймой Чини, оборвалось её ужасным убийством. В 1914 г. её, двух её малышек, а также нескольких сотрудников Райта в Тейлизин-Ист (штат Висконсин) - доме-студии Райта с 1911 г. - зарубил топором слуга, а дом он сжёг. В конце того же года Райту явилась Мириам Ноэль и, оформив в 1922 г. развод с Китти, он в 1923 г. женился на ней. Мириам оказалась неуравновешенной, пристрастившейся к морфину, и отравляла его жизнь в последовавшие 15 лет (Drennan, 2007).

## Империял

«В 1920-1930-е гг. Райт отверг эклектику архитектуры Америки и увлёкся культурой малоизвестных ему цивилизаций» [Савицкий, 1973, р.70-71]. Его отель Империял (1916-1922 гг., Токио) устоял при сильном землетрясении 1923 г. Берясь за его проектирование, Райт отверг окружающую застройку центра Токио. Он говорил, что рано или поздно грядёт час пробуждения, и Япония столкнётся с необходимостью избавиться от архитектурных уродств и начать развивать стиль, созвучный своим традициям и соответствующий своему народу. Помня о землетрясении 1894 г., которое разрушило первый Империял-отель Токио, Райт возвёл новый отель на плавающем бетонном основании. «Основание здания должно быть неглубоким. Лёгкое здание должно плыть на нём. Зачем бороться с землетрясением? Почему не прочувствовать его, чтобы затем перехитрить? И взамен жёсткой конструкции была создана гибкая. Почему бы не нести здание так, как несёт поднос официант: с пальцами руки, растопыренными под центром подноса, то есть, балансируя нагрузку? И здание было возведено на плитах размером до 18 м. Нижние же плиты здания были сцеплены с почвой бетонными стержнями длиной до 1,5 м - подобно сцеплению объёмной расчёски с волосами. Традиционная тяжёлая черепица кровель, погребавшая несчётное число японцев, была заменена на лёгкую и ручного изготовления медную зелёную кровлю. Вместо токийских зданий с тяжёлыми верхами, внешние стены отеля, наоборот, широки и тяжелы внизу, но тоньше и легче вверху. Стены отеля двойные: снаружи они из тонких кирпичей, а изнутри из полых кирпичей на высоту до 1,2 метра и более, и промежутки залиты бетоном. Все коммуникации проведены в крытых бетонных траншеях в земле, и конструктивно не связаны с основанием здания» [James, 1968, р.37-39], - это и предохранило их от разрушения при землетрясении.

«Отель имеет план в форме буквы Ж с общественными помещениями в центре, номерами в боковых корпусах, и озеленёнными дворами между ними. Перекрытия состоят из плит 18x18 м, консольных на центральных железобетонных стойках. Фундаментная же плита каждой стойки каркаса покоится на введённом в землю пучке бетонных «шпилек». У каждой плиты - свои стены и каркас. Такое решение обеспечивает автономность колебаний конструкций в случае землетрясения, что и было подтверждено разрушительной для Токио стихией сентября 1923 г. И администрация отеля телеграфировала Райту в Америку: «Отель стоит неповреждённым как свидетельство Вашего гения. Сотни лишившихся крова людей обеспечены в нём сохранившимся техническим оборудованием» [Савицкий, 1973, с.70-71].

Райт использовал мягкую японскую лаву для многочисленной в интерьерах отеля резьбы в стиле Майя, включая геометрические абстрактные изображения жуков-скарабеев, черепах и павлинов. Трёхэтажный вестибюль с дворцовой роскошью в стилях Мексики и Японии исполнен в зелёном вулканическом камне, золочёном римском кирпиче и с керамическими решётками. Расположенные в вестибюле ковры бежевого и изумрудного цветов сотканы в Пекине в стиле американских индейцев. Стены садов отеля достаточно высоки, чтобы оградиться от окружающих городских улиц, но и достаточно низки, чтобы показать деревья наружу, - то есть, умиротворяющая природа видна как во дворах, так и на улицах. В соответствии с возросшей в Токио ценой на землю, отель Райта был разрушен в 1968 г. для того, чтобы в 1970 г. на его месте возвести 17-этажный отель.

### **Второй расцвет**

Свою третью, после Китти и Мириам, жену - Ольгу Ивановну Гинценберг - Райт встретил в Чикаго в 1924 г. Замужняя Ольга Лазович была дочерью Верховного судьи балканской страны Черногории. Ему было 57, ей 26. После скандалов в двух семьях в течении 1926 г., включая две

ночи Райта в тюремном заключении, пара соединилась в 1928 г. (Boulton, 1993). «Олгиванна» - так величал жену Райт.

Середина 1930-х гг. стала периодом второго расцвета творчества Райта. Он создал дом Эдгара Кауфмана (1935-1939 гг., штат Пенсильвания) и здание фирмы Джонсон в г. Расин (1936—1939 гг., штат Висконсин). Ко времени заказа Э.Кауфмана, владельца крупного универмага в городе Питтсбург, карьера всемирно известного архитектора была в затмении. Но Эдгар-младший, сын Э.Кауфмана, впоследствии искусствовед и издатель книг о Райте, уговорил отца заказать дом своему учителю. Дом над водопадом Медвежьего ручья в густом лесу штата Пенсильвания Ф.Л.Райт спроектировал в течение одного дня (Frampton, 1992). Кауфманы обычно отдыхали у этого ручья, а над водопадом у главы семьи был даже любимый валун для загорания. Террасы этажей дома устремлены на железобетонных консолях к водопаду. Первый этаж - это выходящая на террасу большая общая комната с любимым валуном Кауфмана у камина, а также кухня, столовая, и бассейн. Второй этаж - большая спальня родителей и две небольшие спальни, одна с рабочим столиком у окна, - все спальни имеют свои санузлы и выходят на свои террасы. И, наконец, третий этаж – комнатка отдыха главы семьи с небольшим санузлом, и кроватью поодаль, тоже обращённой на террасу. Прямо из общей комнаты остеклённая лестница ведёт вниз к воде и, когда её дверцы открыты, прохлада воды устремляется в интерьер. Все вертикальные конструкции дома из природного камня, а все горизонтальные - из литого железобетона. Полы из камня, а дерево - орешина.

Административное здание фирмы Джонсон в г. Расин (1936—1939 гг., штат Висконсин) имеет большой зал с рабочими столами служащих. Грибовидные тонкие железобетонные колонны возвышаются над залом подобно стеблям и цветам лилий в воде. Отстоящие друг от друга на 6 метров колонны конструктивно самостоятельны, как плиты отеля Империял. Потолок между цветами лилий остеклён: днём для

естественного освещения, а вечером для искусственного. Стена периметра зала остеклена поверху полосой для освещения, тоже естественного и искусственного. Этим приёмом Райт отделил стену от потолка, подчеркнув исключительную красоту последнего. В 1957 г. Райт пролил свет на происхождение необычного образа этого интерьера: «Моя мать любила подрезать цветы с длинными стеблями и ставить их в вазу так, чтобы в её воде любоваться этими стеблями, и я унаследовал это - мне тоже нравится любоваться ими» [Pfeiffer, 2011, p.31].

«Башня-лаборатория фирмы Джонсон (1943-1950 гг., Расин, Висконсин) 14-этажна: с семью квадратными этажами и круглыми мезонинами над каждым из них. Вынесенные от центрального стержня полы этажей подобны ветвям дерева. Цельный предварительно напряжённый железобетонный фундамент центрального стержня башни был назван корнем ствола. И эта древовидная конструкция башни освободила её от опор по периметру» [Pfeiffer, 2004, p.67]. При центральной железобетонной шахте (для лифтов, вертикальных коммуникаций, санузлов, и пр.) периметр башни целиком остеклён. Из-за каждого следующего этажа-мезонина, отступающего от периметра вовнутрь, число этажей башни кажется снаружи вдвое меньшим. Своей обтекаемостью башня ассоциируется с производимым фирмой воском.

Центральный несущий стержень башни фирмы Джонсон заимствован из следующей традиции японской архитектуры. «В 2012 г. в Токио возведено 634-метровое Небесное дерево – самая высокая в мире телебашня. Даже Великое восточно-японское землетрясение 2011 г. не повредило её, чем была доказана сейсмостойкость её конструкции, происходящей от *симбасира* - центрального столба традиционных ярусных пагод Японии. Центральный железобетонный стержень башни функционирует как «грузило». Он соединён гидравлическими амортизаторами с остальными частями башни. И при землетрясении они раскачиваются отдельно, уменьшая этим колебание всей башни. «Не нужно

сопротивляться мощным силам природы, - говорит Уэда Ацуси, профессор архитектуры университета Сейко в Киото, - ведь можно деликатно уклониться от них» [Умэдзава, 2011, р.6-9]. Так в новейшей технологии строительства небоскрёбов используется более чем 1000-летняя мудрость архитектуры.

Из интереса Ф.Л.Райта к первобытной архитектуре родился и музей Гуггенхайма в Нью-Йорке (1943-1959 гг.). «В 1945 году Райт признался, что идея заимствована от древнего *зиккурата* Среднего Востока, перевёрнутого и приспособленного к функциям музея. Простота проекта обманчива, и обернулась кошмарной технологической проблемой при строительстве. Нужны были значительное умение и опыт работы с опалубкой для жидкого бетона, чтобы возвести вращающуюся рампу музея. Это отпугнуло многих подрядчиков, и только Джордж Коуэн, наконец, исполнил работу» [Thiel-Siling, 2005, р.76]. Музей Гуггенхайма построен в торце квартала и обращён к Пятой авеню и Центральному парку. Спроектирован же он изнутри наружу: спиральная рампа вьётся вокруг внутреннего дворика, а вдоль её внешней стены выставлены экспонаты. Райт предусмотрел естественное освещение экспонатов из затенённых ленточных проёмов в этой внешней стене. Ныне большинство проёмов заделано и освещение экспонатов почти целиком искусственное. Лифт, поднимающий посетителей наверх рампы для их постепенного спуска вниз, упраздняет усталость посетителей, обычную в анфиладных музеях. По мере спуска, посетители заходят в библиотеку и в смежные с рампой боковые экспозиционные залы. Буфет и магазин предметов искусства находятся на первом этаже.

«При строительстве музея Гуггенхайма, его директору и попечителям было направлено письмо, подписанное многими художниками, протестовавшими против пола-рампы и наклонной внешней стены как непригодных для показа живописных произведений» [Pfeiffer, 2004, р.70]. «Многие невзлюбили и завершённый музей: художники и критики

припомнили Райту его слова о том, что произведения искусств испортят его архитектуру. Они также сожалели по поводу наклонной рампы и её наклонной стены как не соответствующих восприятию картин. Прогулка по рампе головокружительна и отвлекает от произведений искусств» [Thiel-Siling, 2005, p.76]. В 1953 г. Райт объяснял: «Здесь построена не анфилада залов, но единое грандиозное и непрерывающееся пространство. Взгляд не скачет с одного пространства к другому. Вместо этого, он плавно переходит от одного к другому - словно любуясь на берегу моря непрерывающейся волной» [Pfeiffer, 2011, p.20].

### Город

В 1928 г. Райт изобрёл термин Юсония (*Usonia* - от *US*: США) для обозначения уравнительной культуры, которая возникала в его стране. Под этим термином он понимал не только американский индивидуализм, но и новую цивилизацию водителей автомашин. «Разве город не является триумфом стадного инстинкта над человеческой природой и, следовательно, временным, вроде детства нашей расы, - вопрошал Райт в 1931 г., - и не следует ли выйти из такого города по мере прогресса человечества? Я верую, что город, каким мы его сегодня знаем, обречён умереть. И мы являемся свидетелями ускорения, за которым - распад. Напоминая о девственных просторах Америки, Райт предложил проект *Broadacre City* (Город широких акров)» [Pfeiffer, 2004, p.87]. «В «Городе широких акров» Райт противопоставил автомобиль, этот демократичный способ передвижения, урбанизму. Город XIX-го века следовало разуплотнить вдоль сети региональных сельских дорог. Это стало выступлением против традиционного города» [Frampton, 1992, p.187]. «Завершив своё исследование «Города широких акров», Ф.Л.Райт опубликовал в 1932 г. свою первую по планировке книгу *The Disappearing City* (Исчезающий город) о необходимости децентрализации из переполненных и загрязнённых городов в сельский ландшафт. Первый её вариант назывался *The Industrial Revolution Runs Away* (Промышленная

революция завершается). В книге Райт провозгласил, что будущий город будет везде и нигде, что он настолько не будет похож на исторические и сегодняшние города, что его и городом-то назвать будет трудно» [Frampton, 1992, p.190]. «В 1933 г. Райт создал модель «Города широких акров», которая с выставкой обошла всю страну» [Pfeiffer, 2004, p.87].

«Дезурбанизм начался с конца XIX в. городами-садами вокруг Лондона, и прогрессировал в XX в. в США в три этапа. В 1930-е гг. в этой стране была принята государственная Программа строительства жилья в пригородах, которая усилилась после Второй мировой войны» [Carreau, 1992, p.4-5,12,14-15]. В этом послевоенном порыве, «в 1945 году, Райт отредактировал книгу «Исчезающий город», назвал её *When Democracy Builds* (Когда демократия строит) и проиллюстрировал. Его не покидало убеждение в нездоровой среде городов» [Pfeiffer, 2004, p.87]. «В 1958 г. пропагандист дезурбанизации Ф.Л.Райт вернулся к идее «Города широких акров» и снова отредактировал свои положения в книге *The Living City* (Живущий город). В ней ещё раз каждому американцу предлагался один акр земли (64х64м): «Брось эту неразбериху городской коммунальной жизни, стань естественен как дерево в лесу или трава в долине, и на новых землях возроди дух демократии и созидательную цивилизацию» [Wright, 1958, p.81]. Для этой публикации, сотрудники Райта нарисовали несколько перспектив гипотетического города на просторах холмов, прерий, озёр и рек. Атомные баржи на реках, а в небе таксикоптеры (от *helicopters* - вертолёты) прорисованы в качестве транспорта будущего, и по ландшафту разбросаны здания, спроектированные и построенные Райтом. Таким Райт видел будущее города - здорового, человеческого, красивого.

После 1930-х гг., продолжавшаяся в США с 1956 г. Программа по прокладке магистралей между штатами вынесла в пригороды 1960-1970-х гг. и торговые центры. А с 1980-х гг. в пригородах возникли градообразующие предприятия, вокруг которых разрослись так называемые *edge cities* (авангардные города). Так, пропаганда дезурбанизма, в которой

активное участие принимал Ф.Л.Райт, а также осуществление правительственных Программ, привели к рождению в США нового урбанизма качественной жизни на территориях пригородов.

«Больше всего Райта интересовало новое сознание общества, а именно - его способность воспринять предложения передовых граждан. «Будущее архитектуры, - говорил Ф.Л.Райт, - зависит от нового понимания реальности, от нового идеала успеха, от более глубокого общественного сознания, от более целостной природы человека, которая усилила бы целостность народа, живущего на этой земле. Тогда ложную экономику сменит свобода, тогда возвысится культура, и будет отброшена погоня за прибылью. А молодёжь обретёт культуру путём практической деятельности» [Репина, 2003, с.48].

Из более 1100 проектов Ф.Л.Райта, почти половина построена. В своих работах, проектах и текстах он возвращался к одним и тем же темам, развивая их. Сторонник дезурбанизма и загородного индивидуализма, он ненавидел город и проповедовал возвращение к природе. Последнее десятилетие жизни началось изданием в 1949 г. статей архитектора в книге «Ф.Л. Райт об архитектуре». В конце 1950-х гг. Ф.Л.Райт посетил СССР, и в 1960 г. на русском языке издана его книга «Будущее архитектуры».

Многолетние и последовательные градостроительные манифесты Ф.Л.Райта заставляют усомниться в тех обвинениях К.Танге в его адрес, с которых мы начали. А именно: «Ф.Л.Райт не дал общую для всех методологию, оставался индивидуалистом, был случаен и непоследователен» [Tange, 1970, p.22-28]. Своими манифестами Райт стремился изменить сознание американского общества и предложить ему новые модели развития. Это было сродни прагматичным немецким действиям начала XX в. по изменению Германии средствами дизайна, за что и взялся Баухаус. Вслед за Баухаусом, Ле Корбюзье и его Международные конгрессы (*CIAM*) стремились к уже всеевропейскому осознанию новых задач архитектуры. Все эти попытки поставить

архитектуру в эффективное служение обществу прекратились в 1959 г., когда окончилась и деятельность *CIAM* и ушёл из жизни Райт.

При всём том, что Олгиванна была верной Райту помощницей по жизни, «любовь к Мэйме Бортвик Чини жила в его сердце и, согласно его завещанию, он был похоронен рядом с Мэймой в Тэйлизин-Ист, город Спринг Грин, штат Висконсин. Его могила и поныне там, но не он сам. Когда 1 марта 1985 г. Олгиванна скончалась, её дочь Иованна организовала 21 марта эксгумацию останков Райта, перенос их от Мэймы, и захоронение рядом с Олгиванной в Тэйлизин-Вест, город Скоттсдейл, штат Аризона» [Drennan, 2007, p.168].

## VII. 1945-1965 LE CORBUSIER

(35-44 таблицы иллюстраций)

### 1946-1952 L'Unite d'Habitation, Marseilles

«Ле Корбюзье, подобно антенне, одним из первых ловил сигналы времени. Архитектурная фабрика со ста или более сотрудниками была противопоказана ему. Он работал, как и в начале своего творчества, в скромной мастерской с 4-5 сотрудниками» [Гидион, 1984, р.316-319]. В годы оккупации Ле Корбюзье чертил планы лагерей для беженцев и сборные конструкции школьных зданий. После же Второй мировой войны, когда началось строительство удешевлённого коллективного и индивидуального жилища *HLM*, он воплотил свои идеи о социальном жилище в Жилой единице в Марселе (Jenger, 2011; Кандилис, 1979). «С 1945 г. правительство Франции предприняло меры по ликвидации жилищного кризиса и учредило программы социального жилья. Ле Корбюзье воспользовался этим для претворения в жизнь своих идей последних 25 лет. Вместо городов-садов на окраинах больших городов, он предложил вертикальные города-сады» [Jenger, 2011, р.76-81]. «И французский министр по делам реконструкции Клодиус Пети поддержал Ле Корбюзье в строительстве Жилой единицы» [Ёдик, 1972 р.168].

«Жилая единица на 1600 жителей в Марселе (1946-1952 гг.) представляет собой вертикально построенный микрорайон, обретавший тогда популярность. Средний этаж 17-этажного здания - это улица с магазинами, кафе-рестораном, парикмахерской, небольшой гостиницей. На плоской кровле - гимнастический зал, зал собраний, беговая дорожка, площадки для отдыха, плавательный бассейн, самодеятельный театр» [Савицкий, 1973, р.92-94]. «Жилая единица из 330 квартир 23 типов возведена цельным железобетонным корпусом на двух рядах мощных пилонов (17 в каждом ряду) по направлению север-юг, и все её квартиры

ориентированы на восток-запад. Комнаты имеют ширину 3,7 м и высоту 2,3 м, общие же комнаты - высоту 4,9 м. Квартиры нанизаны на 7 внутренних улиц. Небольшой люк над каждой кухней позволяет принимать товар прямо с торговых точек на этих улицах. Во все квартиры проведены мусоросборники и кондиционирование» [Jenger, 2011, p.76-81]. Три другие Жилые единицы были построены в Нант-Резе (1953-1955 гг.), Брийи (1955-1958 гг.) и Фирмини (1965-1967 гг.); Жилая единица в Берлине построена по чертежам Ле Корбюзье, но без его авторского надзора.

В разрезе Жилой единицы двухэтажные квартиры охватывают центральный коридор Г-образно и с двух сторон. Из этого коридора - вход в каждую из квартир. В целом же, в таком блоке один коридор обслуживает три этажа. Такая вызванная соображениями экономии оригинальная компоновка впервые была предложена в СССР архитекторами объединения ОСА (А.Оль, К.Иванов, А.Ладинский) на конкурс жилищ для трудящихся в 1927 г. В 1928-1930 гг. она была частично осуществлена в жилом доме на Новинском бульваре в Москве (М.Я.Гинзбург, И.Ф.Милинис). А приехавший в СССР Ле Корбюзье и осуществил полнокровно эту советскую идею в Жилой единице в Марселе.

С 1943 г. Французская национальная организация по стандартизации (*AFNOR*) вводила требования по стандартизации объектов строительства. И Ле Корбюзье решил ввести в строительство единый масштаб, который бы объединил две практически несовместимые системы - англосаксонские фут и дюйм с французской метрической системой. Восхищённый древними цивилизациями (системы измерений которых соотносились с человеческим телом, например, с локтем, пальцем, большим пальцем), Ле Корбюзье принял метр как единицу измерения, сорокатысячную часть земного меридиана. Он попросил одного из своих учеников изучить масштаб по человеку, поднятая рука которого достигает 2,2 м. В результате, в августе 1943 г. состоялась первая графическая презентация всех производных такого масштаба. Созданию масштаба способствовал визит 7 февраля 1943

г. к декану факультета наук в Сорбонне, где в новую систему было введено классическое золотое сечение. Первоначальный рост человека 1,75 м был изменён в 1946 г. до 1,83 м ввиду того, что в английских детективах статные полицейские были всегда ростом в шесть футов ! Эту цифру округлили до 2,262 м человека с поднятой рукой. Так Ле Корбюзье продолжил традицию Витрувия, Леонардо да Винчи и Леона Баттиста Альберти по использованию пропорций человеческого тела для совершенствования архитектуры. Все параметры Жилой единицы, включая солнцезащиту её протяжённых фасадов, спроектированы по системе, которую Ле Корбюзье составил согласно высотам, которое человеческое тело занимает в своих нескольких основных положениях. «Элементы марсельского дома базируются на 15 размерах - жестах и движениях человека» [Кандилис, 1979, с.47]. «Свою систему Ле Корбюзье на конференции 1947 г. назвал Модулар. В 1950 и 1955 гг. он опубликовал две книги о Модулоре как гармонической мере человеческого масштаба, универсально применимой в архитектуре и механике» [Jenger, 2011, p.94]. Жена Ле Корбюзье стала величать его «господин Модулар», и в полдень уважительно звала: «Господин Модулар, Ваш обед подан» [Le Corbusier, 1979, p.19].

### **1950-1955 Notre Dame du Eau, Ronchamp**

«Ле Корбюзье черпал вдохновение из двух источников - истории и природы. С 1930-х гг. он работал над синтезом искусств. После войны правительство Франции приняло программы религиозного искусства и церковных зданий с целью повышения художественного и архитектурного мастерства. И в 1947 г. Ле Корбюзье писал: «Архитектуру нужно спасти от чертёжных досок - она должна поселиться в сердцах и головах людей». В 1949 г. Ле Корбюзье стал первым вице-президентом Ассоциации за синтез пластических искусств, возглавленной великим французским художником Анри Матиссом. Так послевоенные программы правительства Франции способствовала новому выражению духовности. И подлинного синтеза

искусств Ле Корбюзье достиг в капелле в Роншан» [Jenger, 2011, p.73,82-89,118,120]. В Роншан, нео-готическая церковь 1924 г. была разбомблена в 1944 г., и для нового храма архиепископ Безансона отправил делегацию к Ле Корбюзье. И в 1950-1955 гг. на освящённой веками холмистой местности Роншан построили капеллу Нотр-Дам-дю-О.

«В 1950-е гг. Ле Корбюзье перешёл к скульптурному проектированию. Его Нотр-Дам-дю-О стала революционной. Выступая как нос корабля, она сохранила функциональность интерьера и экстерьера. Вогнутые стены обнимают пространство интерьера в цветных лучах, льющихся сквозь разноцветные стёкла окон. Некоторые стены выложены из местного камня с набрызгом белого бетона; другие же сплошь бетонные, а некоторые из них отлиты на месте» [Томан, 2013, p.304]. «Капелла вмещает около 50 человек, а на амфитеатре холмов, обращённом к её восточному фасаду, могут разместиться 10-12 тыс. молящихся. На площадке перед фасадом - алтарь и кафедра проповедника, а в сквозной нише фасада - статуя богородицы, местной реликвии, видимой изнутри и снаружи капеллы. Небольшая дверь для пилигримов в южной стене капеллы украшена цветной эмалью, выполненной по рисункам Ле Корбюзье. Дверь же для обычных посетителей - в северной стене. Между стенами капеллы и кровлей оставлена световая щель, усиливающая впечатление от кровли как тента, - древнейшего навеса над молитвенным местом» [Савицкий, 1973, p.94-95]. «Южная простреленная оконцами стена дополнена главной башней и порталом входа. Вознесённая на юго-восточном углу кровля-парус сходит на нет к северной и западной стенам. Экспрессивные формы усилены полихромией цвета и драматичным освещением. Ле Корбюзье критиковали за отход в этой капелле от своих прежних принципов, называя её «декларацией нового иррационализма» (Николай Певзнер) и «романтичным ультрасубъективным зданием» (Петер Майер)» [Thiel-Siling, 2005, p.82].

## Прототипы

У многообразной композиции капеллы в Роншан - масса прототипов. Три цилиндрические башни прорезаны вертикальными световыми проёмами для освещения расположенных в них часовен. Их формы, которые Ле Корбюзье называл светоуловителями, произошли от ветроулавливающих шахт или айванов в народной архитектуре Ирана, Индии, Пакистана и Узбекистана. На Западе же считают, что «из исторических прототипов можно распознать виллу Адриана в Тиволи, вдохновившую светоуловители над капеллой. Светоуловители смотрятся как вентиляционные шахты морских кораблей» [Jenger, 2011, p.82-83].

«Нависающая над капеллой бетонная кровля светло-коричневого цвета, напоминает соломенные кровли местных деревень» [Томан, 2013, p.304]. «Огромная нависающая над стенами кровля имеет форму наполненного ветром паруса, и вдохновлена ракушкой, которую Ле Корбюзье нашёл на пляже Лонг Айленда в Нью Йорке в 1946 г.» [Thiel-Siling, 2005, p.82]. Прототипом же всей композиции капеллы в Роншан был назван проект кузницы, выполненный студентом ВХУТЕМАС В.Петровым в 1921 г. (Бархин, 1981), - Ле Корбюзье мог видеть этот проект в своих поездках в Москву и контактах с её архитекторами.

Первые поездки в Марокко и Алжир оставили у Ле Корбюзье неизгладимые впечатления. Весной 1931 г. он был в городе Алжире, в его новой части и в знаменитой старой Касбе. Здесь он прочёл две лекции. Следующим летом он отправился в оазис долины М'Заб. (ША: по другим сведениям, Ле Корбюзье был в М'Заб в августе 1931 г. и в марте 1933 г.). Находящиеся в 600 км к югу от Алжира, в центре пустыни Сахара, пять деревушек долины М'Заб практически сохранили образ жизни и строительные приёмы XI в. Архитектор был очарован этой 1000-летней цивилизацией. Капелла в Роншан, считают исследователи творчества Ле Корбюзье, была вдохновлена мечетью Сиди Ибрахим близ Эл Атеуф в сельской местности Алжира. Священный город долины М'Заб Ле

Корбюзье называл *Ville Radieuse* (Лучезарный город), - впоследствии он всю жизнь называл так новый город, который мечтал построить. Покинув Алжир в последний раз в 1942 г., Ле Корбюзье больше не упоминал эту страну. После него, долина М'Заб с её пятью городками оставалась на многие годы для французских архитекторов «неисчерпаемым источником» (Жан Боссю) и даже «уроком» (Пьер-Андре Эмери и Андре Раверо).

«Капелла в Роншан выразила необычайную вознесённость духа и Ле Корбюзье достиг синтеза искусств» [Jenger, 2011, p.73,82-83]. Многие отказывали архитектуре капеллы в функциональности. Капелла же функциональна именно своей иррациональностью, - как иррациональна и сама религия. «С начала XX в. архитекторы стремились сделать свои здания скульптурными. Мис и Корбюзье проектировали органичные здания как явно скульптурные, но в то же время придерживались рационалистической доктрины функционализма. Скульптурно-выразительные и рационально-технические подходы наблюдались в раннюю пору интернационального стиля и в послевоенный период. Технический прогресс и эксперименты с новыми материалами играли не меньшую роль в художественном проектировании. Совершенствование конструктивного бетона и улучшение методов опалубки сделали возможными текущие фасады и летящие кровли» [Toman, 2013, p.304].

### **1950-63 Chandigarh Master Plan, 1955 Court of Justice, 1958 Secretariat, 1962 Parliament, Punjab**

Не выиграв конкурсы общественных комплексов, - Лиги наций в Женеве (1927 г.) и Дворца Советов Москве (1931 г.), - Ле Корбюзье воспользовался ещё одним шансом проектирования в монументальном масштабе - в 1950 г. в Индии, в штате Пенджаб. «Штат Пенджаб возник после раздела Индии и Пакистана в 1947 г. и нуждался в строительстве своей столицы Чандигарх. В 1950 г., после некоторого колебания, Ле Корбюзье согласился быть главным консультантом этого исключительного проекта. В 1951 г. составленный Ле Корбюзье генеральный план был

одобрен премьер-министром Индии Джавахарлалом Неру» [Jenger, 2011, p.87-88]. «И с этого года Ле Корбюзье, вместе с Пьером Жаннере, Максвэлом Фраем и Жаном Дрю, строил новую столицу индийского штата Пенджаб» [Ёдикe, 1972, p.173].

«Прежде чем начать работу, Ле Корбюзье всегда шёл на место будущего сооружения, чтобы прочувствовать его - без этого он не мог сделать даже рисунка. В Чандигархе первое, что он сделал, это - эскизы Гималаев. Можно сказать, что он был ошеломлён ими, затем - пустынной землёй, парой манговых деревьев и, конечно, буйволами с большими рогами. С самого начала он рассматривал этот город как подношение Гималаям. Ле Корбюзье разместил здания центра Чандигарха на значительном расстоянии друг от друга. Это было взвешено и задумано тщательно именно так. Эти здания, как могущественные силы, должны были противостоять друг другу, поэтому расстояния между ними имели для архитектора большое значение. Он рассматривал их пространство не как место народных соборщ, а скорее как огромную площадь, где снимается напряжение, как площадь, внушающую благоговение. Поэтому она должна была оставаться совершенно свободной» [Доши, 1986, p.204-214].

«Композиция города представляется вдохновлённой величественными классическими градостроительными планами, но отличается от них играми архитектора с симметрией. Чандигарх разделён на сектора с деловым районом в центре, промышленной зоной близ железнодорожной станции, и административным центром на севере. Дороги, названные «7VS», распределены по их важности: от 1 для главных улиц до 7 для пешеходных улиц. Дети на пути из дома в школу не пересекают никаких улиц» [Jenger, 2011, p.102].

«Демография, определение структуры жилого района, транспортная сеть, функции и композиции ансамблей, урбанизация и связанный с ней рост городов-спутников, оставались важными для городов. В мировом масштабе подводились итоги нового градостроительства для выяснения

того, что именно из его принципов выжило, а что оказалось искусственным и, следовательно, подлежало корректировке или пересмотру. В этом отношении стала полезной международная конференция в Чандигархе. На этой конференции в январе 1999 г. антропологи, социологи, администраторы и экономисты подводили итог полувековой жизни столицы, обсуждая тему: «Функционирует ли Чандигарх как город?» То есть, насколько эффективными или неэффективными проявили себя новые принципы планировки в условиях Индии. Столицу, задуманную Джавахарлалом Неру совместно с Ле Корбюзье и А.Майером (американским планировщиком, работавшим до Ле Корбюзье), известный индийский архитектор Чарлз Корреа назвал *zenana city* (женский город), имея в виду то, что каждый из его секторов (1200x800м, 5000-22000 жителей) ограждён глухой стеной с 8 входами. Ни одна дверь в секторе не выходит на окружающие скоростные дороги. Как результат этого, в секторах нет транзитных автобусов или машин. Тем не менее, многим чандигархцам эти обнесённые стенами сектора нравятся. Пока жившие в центральных секторах привилегированные классы населения наслаждались девственными природными ландшафтами, столицу окружили незаконные стихийные строения с 40% горожан в них. Население города, по проекту на 500000 жителей, сейчас выросло в полтора раза, не считая непланового строительства на сельскохозяйственной периферии шириной 16 км, предусматривавшейся генпланом Ле Корбюзье. 18 деревень этой территории разрастаются в спальни городских рабочих. Индийцы горды уникальностью Чандигарха, но одновременно многие считают его чужеродным, нерациональным, и далёким от нужд индийцев. Простор и несвязность центральной площади нуждаются в функциональном наполнении и композиционном завершении. (ША: поэтому в 1980 г. архитектор Родриго Перес де Арсе предложил проект озеленения этой площади ансамблями архитектурных садов, - аналогичное было осуществлено в Узбекистане в 1990-е гг. на просторе правительственной

площади Ташкента.) В Чандигархе мало общественного транспорта. Город не принял своих бедных жителей. 30 секторов первой стадии города планировались на 150000 жителей, ныне же цифра приближается к 300000. Население периферии может вырасти до 220000, и из них 180000 должны быть размещены в других населённых пунктах - городах-спутниках. Тогда уплотнённая периферия определит новое будущее Чандигарха. У города есть потенциал для большей урбанизации. И эти проблемы ещё предстоит решить. Городу следует готовиться стать в будущем региональным мегаполисом» [Sagar, 1999, p.129-134].

### **1962-1963 Carpenter Center for Visual Arts, Boston**

Карпентер-центр (1962 г., Бостон, США) находится между двумя улицами Гарвардского университета. Ле Корбюзье приезжал в Гарвард для ознакомления с участком этого Центра изобразительных искусств. Программа здания не была определена, и требовалось просто создать в нём помещения универсального назначения. Центр искусств обращён к обеим улицам поднятыми на столбах криволинейными объёмами верхних этажей. Их остеклённые от пола до потолка поверхности фасадов защищают интерьеры от солнечных лучей пилообразными бетонными панелями. Так, в образе здания плавная гармония контрастирует с режущими чертами драмы. Доминирует над четырёхэтажным зданием прямоугольная башня лифта. От тротуаров обеих улиц S-образный пандус ведёт на второй этаж в центральный куб здания, из которого на обе улицы и выступают криволинейные объёмы. «Пандусы переходят в центре здания в холл и овалы аудиторий и выставочных залов. Контрастируют с ними прямоугольные объёмы выставочных залов и канцелярии» [Савицкий, 1973, p.98]. «S-образный пандус Карпентер-центра приглашает студентов предпринять «архитектурный променад» [Jenger, 2011, p.106], - как говорил Ле Корбюзье. Прежде, пандус как «архитектурный променад» скрытно объединил два этажа и кровлю его виллы Савой. Но в Карпентер-центре

пандус «архитектурного променада» вынесен наружу, к тротуарам, и приглашает в здание любого желающего.

Связав Карпентер-центром обе улицы университетского городка и выведя на них свободные объёмы центра, Ле Корбюзье распространил на сложные планы всех этажей равномерную модульную сетку каркаса. Лёгкие и свободные архитектурные объёмы Карпентер-центра чрезвычайно открыты и парят на высоко поднятых колоннах. Они совершенно непохожи на соседние замкнутые каменно-кирпичные англо-саксонские здания с традиционно небольшими проёмами. Это поражающее несоответствие шедевра Ле Корбюзье суровому климату Новой Англии режет глаза особенно в тамошние лютые зимы, когда архитектура Карпентер-центра смотрится вопиюще голой, летней, курортной, средиземноморской.

«27 августа 1965 г., плавая в Средиземном море, близ своего излюбленного местечка Кап Мартэн, Ле Корбюзье утонул. Его тело привезли в построенный по его проекту монастырь Ла Туретт близ Лиона, оставив на ночь перед алтарём, а 1 сентября доставили в Париж. В последний раз мастера внесли в его знаменитую мастерскую на улице Севр, 35. Власти удостоили архитектора государственных похорон. С заходом солнца, в Квадратном дворе Лувра, министр культуры Андре Мальро перед тысячами скорбящих произнес прочувствованную речь. На кладбище деревушки Рокбрюн-Кап-Мартэн, что на высоком берегу над голубизной Средиземноморья, белеют спроектированные самим Ле Корбюзье небольшие куб и цилиндр: с пеплом мастера и скончавшейся в 1957 году его жены» [Jenger, 2011, p.110-111].

С первых лет в Париже у Ле Корбюзье на всю жизнь сложились моральные принципы. И в конце своего пути он признался: «Постоянство - это жизнь, ведь постоянство естественно и продуктивно. Для того, чтобы отличаться постоянством, нужно быть скромным и нужно упорствовать. Постоянство свидетельствует о мужественности и внутренней силе, которые так необходимы для выживания. Я всегда работал ради поэзии,

присутствующей в сердцах людей. Я создавал образы и работал глазами и руками; и главное, что двигало мной - это физическая видимость вещей» [Jenger, 2011, p.150-151]. Эта внутренняя сила выработала философское отношение мастера к неблагоприятным аспектам профессии. Он всегда осознавал, и затем записал, что «на признание идеи уходит, по крайней мере, 20 лет, плюс ещё 30 лет на её внедрение, - а там, глядишь, её сменят уже другие идеи. И вот тогда со всех сторон обрушатся аплодисменты, поминальные речи и надгробные плиты. Слишком поздно» [Jenger, 2011, p.111].

## VIII. 1943-2011 EXPRESSIONISM

(45-56 таблицы иллюстраций)

С таким названием, значащим «выражать сильно и символически», это архитектурное направление продолжило энергию форм А.Гауди, а также немецкого, голландского, австрийского, чешского и датского авангарда начала XX в. Оно также вдохновлялось футуристическими и конструктивистскими экспериментами советского авангарда начала XX в. А возродили его с середины XX в. скульптурные шедевры Ф.Л.Райта и Ле Корбюзье.

«Со стеклом и бетоном новой архитектуры, строители не обращали внимания на климат, окружение и назначение зданий. Архитектура застыла в холодных и однообразных стеклянных клетках, похожих, по словам американского историка архитектуры Льюиса Мамфорда, на «каталожные ящики для людей» [Экардт, 1964, р.4]. «Модернизм с презрением отворачивался от созданных историей ценностей и потерпел поражение, - заявлял Филип Джонсон, - мы не можем позволить себе роскошь не знать истории» [Экардт, 1964, р.13]. «Новая архитектура слишком быстро окостенела, втиснула себя в жёсткие рамки. Необходимо исследовать и расширять горизонты архитектуры. В этом смысле, - говорил американский архитектор Ээро Сааринен, - я считаю себя скромным союзником Ле Корбюзье и противником Миса ван дер Роэ, хотя и восхищаюсь бесконечно его работами» [Экардт, 1964, р.32].

С 1977 г., когда о себе возвестил пост-модернизм (Дженкс, 1985), экспрессионизм в архитектуре стали оценивать особенно положительно. И динамичная чувственность экспрессионизма ожила в работах многих архитекторов.

### 1910-1961 Eero Saarinen

Ээро Сааринена родила Лоис (или Лойя) Сааринен, вторая жена знаменитого финского архитектора Элиэла Сааринена, - точно к его 37-му

дню рождения. В 1923 г. семья эмигрировала в США и жила в пригороде Детройта. В Америке крупные заказы поручались местным крупным фирмам из сотен служащих, и небольшие мастерские прибывавших из Европы архитекторов-иммигрантов вели тяжёлую борьбу за выживание. Мать взрослого Ээро была дизайнером текстиля и скульптором, и привила сыну скульптурное восприятие окружающего. Сын посещал занятия скульптурой и помогал отцу в дизайне мебели. Его оригинальные «стулья-тюльпаны», «стулья-кузнечики» и «кресла-чрева» были запущены в производство и пользовались большим спросом. Чтобы стать скульптором, Ээро в 1929 г. отправился в Париж. Через год, однако, он возвратился в США и поступил на архитектурный факультет Йелского университета, который окончил в 1934 г. Одной из его первых самостоятельных работ стала перестройка в 1935 г. в Хельсинки здания Шведского театра по проекту Николая Бенуа. Затем, он год разъезжал по Европе и северной Африке, вернувшись на ещё один год в родную Финляндию. После эклектичной архитектуры США, Сааринен в Европе увидел новые пути архитектуры. Вернулся он в США убеждённым сторонником функционализма, который со второй половины 1930-х гг. всё более влиял на американскую архитектуру. В 1936-1950 гг. Ээро Сааринен работал в офисе отца, а с 1950 г. возглавил свой офис, до смерти от опухоли мозга в 1961 г.

Ээро Сааринен объяснял, что за всякой деятельностью кроется эмоциональная первопричина. И вкладом Сааринена в теорию архитектуры стала дальнейшая разработка принципов органичной архитектуры Ф.Л.Райта. Развитие архитектурной композиции Сааринен уподоблял развитию биологического организма по заложенному в нём генетическому коду. И во второй половине 1950-х гг. он стал лидером нового направления американской архитектуры. Излагая свои теоретические взгляды в многочисленных статьях и выступлениях, Сааринен привлекал широкий круг архитектурных проблем. Особое значение он придавал

эмоциональной и психологической сторонам архитектуры, а также возможностям использования традиционных форм, - именно они были недальновидно отвергнуты сторонниками ортодоксального функционализма.

«Аэровокзал *TWA* - *TransWorld Airlines* (1956-1962 гг.) в нью-йоркском аэропорту *JFK* (*John Fitzgerald Kennedy*), как якобы утверждал Ээро Сааринен, не создавался с намерением отобразить птицу. И тем не менее, никогда ещё в архитектуре радость полёта не была отражена так воочию. В то время авиалинии США начинали строить собственные аэровокзалы. И *TWA* ожидала от Сааринена присущего только ей корпоративного образа. Знарок инженерии и дизайна, Сааринен создал аэровокзал, стиль которого органичен снаружи и внутри» [Thiel-Siling, 2005, p.90]. Стремительно развивавшиеся технологии предъявляли, однако, и к этому аэровокзалу требования трансформаций и роста. Не ответив им, аэровокзал простоял в нью-йоркском аэропорту пустым 15 лет, и только с 2007 года компания *Jet Blue* взялась арендовать его. В этом отношении, другая работа Сааринена - Вашингтонский международный аэропорт Даллес в Вирджинии (1958-1963 гг.) - оказался весьма удобным для расширения.

Аэровокзал *TWA* - самая знаменитая работа мастера, кульминация предшествовавших его работ, демонстрация нового экспрессионизма на основе достижений технологии бетонных оболочек. Четыре железобетонные оболочки кровли состыкованы крестообразно, одним концом над центром здания, двумя другими упираясь в землю, а оставшимися четырьмя концами разлетаясь в четыре стороны. С главного фасада, наклонённый конец передней оболочки и две опоры напоминают голову и конечности приземляющейся птицы, а две другие распахнутые в стороны большие оболочки ассоциируются с её крыльями.

Ээро Сааринен стал крупным американским архитектором послевоенного времени и пользовался большим авторитетом. Он работал в составе жюри конкурса на здание Сиднейской оперы, и обратил внимание жюри на проект Йорна Утзона. Первый, без Сааринена, состав жюри отбраковал проект Утзона. Но во втором раунде, Сааринен пересмотрел отбракованные проекты, разглядел в проекте Утзона достоинства, ускользнувшие от внимания жюри и, в результате, обеспечил победу молодого датского архитектора.

У Сааринена - дети Эрик и Сьюзен от первой жены, скульптора Лилиан Свон Сааринен, на которой он женился в 1939 г. Вслед за разводом в 1951 г., он в 1954 г. женился на Эйлин Бернстайн Локхайм, критике-искусствоведе газеты Нью-Йорк Таймс, родившей ему сына Эймза. Эйлин скончалась тоже от заболевания Ээро.

### **1918-2008 Jorn Utzon**

«Опера в Сиднее, Австралия (1959-1973 гг.) - главная работа Йорна Утзона, и то, как она спроектирована, произошло из желания оторвать людей от их рутинной жизни и унести в мир фантазии, в котором есть только они, музыканты и актёры» [Drew, 1999, p.97]. Утзон утверждал: «Творчество - это высвобождение внутренних сил. Архитектура основана на науке и интуиции и, если Вы хотите стать архитектором, Вам необходимо совершенствовать технологию, чтобы развить Ваши идеи, чтобы доказать, что Ваша интуиция была права и, наконец, - чтобы построить Ваши мечты. Чувство радости, передаваемое архитектором тем, кто пользуется его зданием, превосходит всякие функции и создаёт чувство благополучия. Это - ингредиенты моей архитектуры. Не позволяйте Вашему уму сдерживать Ваши чувства, - высвободите их !» [Utzon, 1984a, p.214].

Йорн Утзон родился в семье военно-морского архитектора. «Учился неважно, особенно по математике, увлекался яхтами и парусным спортом. Рос гедонистом, то есть искателем удовольствий, и верил, что нужно

наслаждаться жизнью и смаковать её» [Drew, 1999, p.20]. На формирование юноши повлиял один из кузенов его отца, скульптор и профессор искусствоведения. Окончив в 1942 г. Академию искусствоведения, Утзон работал в Стокгольме у выдающегося шведского архитектора Гуннара Асплунда, а в 1946 г. посетил в Хельсинки мастера финской архитектуры Алвара Аалто. В 1948 г. он встречался в Париже с Фернаном Леже и Ле Корбюзье. В 1949 г. в США Утзон познакомился с Ф.Л.Райтом и его органичной архитектурой. Асплунд, Аалто и Райт стали вдохновением для дальнейших работ Утзона.

В течение следующего десятилетия Йорн Утзон расширял свой кругозор, путешествуя по миру. В Марокко он был восхищён глинобитными зданиями и единством строительного облика поселений с окружающим ландшафтом. Когда Утзон позже строил жилые массивы, например Фреденсборг, они во многом отражали его впечатления о единстве примитивных построек в Марокко. В Китае его заинтересовало стремление культуры к гармонии, он познакомился с древнекитайской системой стандартных строительных деталей в их возможных комбинациях, а также с их символическими значениями. Япония дала ему много для понимания взаимосвязей интерьера и экстерьера. И, как итог поездок, у Утзона возникла концепция так называемой *additive architecture* (добавляемой архитектуры), - она формируется из частей подобно тому, как разрастается всё в природе. Проектная идея тоже растёт подобно дереву. Утзон пояснял, что если идее позволить разрастаться естественно, архитектура «позаботится о себе сама». Это значит: естественность упразднит многие так называемые законы композиции. Аддитивностью, то есть добавлением одинаковых форм друг к другу и составлением, таким образом, целой композиции созданы почти все произведения Утзона, в том числе и его Сиднейская опера.

Везде - в Греции, на Среднем Востоке, в Индии - Утзон убеждался в том, что горизонтальная плоскость - основа архитектурных композиций.

Когда он изображал сущность японского дома, то рисовал крышу, парящую над полом. Если он рисовал кучевые облака над морем, то подчёркивал резкую горизонтальную линию воды под ними. Всё это стало как бы прелюдией к оболочкам его Оперы, парящим над её массивным основанием. Своды театра в Сиднее - это два ряда из десяти сводов, расположенных ступенчато один за другим и достигающих высоты 60 м.

В 1957 г. Утзону было присуждено первое место на конкурсе проектов здания Оперы в Сиднее. Его проект стал лучшим среди 233-х из 32 стран мира. «Международный конкурс был объявлен с целью поднять культурный статус Сиднея. Участком выбрали мыс, выступающий далеко в залив. Член жюри Ээро Сааринен, пересмотрев отвергнутые проекты, отобрал проект Утзона со словами: «Джентльмены, вот вам первое место!» Опера проектировалась с двумя залами: на 3000 мест для опер и на 1200 мест для концертов. В неё вошли также: ресторан, библиотека, залы собраний, и пр. Залы - в верхней части здания. Остальное - в основании: гаражи, мастерские, костюмерные, прочие службы. Вот так, из яхт юности Йорна Утзона возникло одно из самых восхитительных в мире зданий» (Савицкий, 1973; Thiel-Siling, 2005).

Опера строилась с 1959 г., а в 1966 г. Утзон покинул стройплощадку из-за жестких разногласий с официальными лицами Австралии относительно стоимости и процесса строительства. «Утзон хотел, чтобы оболочки напоминали паруса, и каждую проектировал с отличной от других параболой, что удорожало строительство. Шведско-британская инженерная фирма Ове Арап и Партнёры, которую порекомендовал Ээро Сааринен, одной из первых использовала компьютерный дизайн. Опасались, что оболочки высотой до 60 м. слишком тяжелы для основания. Оболочки состоят из рёбер, заполненных панелями, облицованными плитками. И каждая оболочка стала, в результате, частью одной сферы радиусом 75 м. Первоначальная стоимость проекта 7,5 млн. долларов возросла до 100 млн. долларов, то есть в 14 раз. При уходе Утзона оболочки были почти

завершены» [Jollands, 2011, p.230-233]. «Йорн Утзон оставил сиднейскую Оперу в самом разгаре её возведения и больше не возвратился в этот город. Опера строилась 16 лет» [Thiel-Siling, 2005, p.96].

«Здание Оперы стало многофункциональным центром искусств. Когда её торжественно открыли в 1973 г., Утзона не пригласили, и его имя не произнесли. Новаторские идеи Утзона для интерьеров не были осуществлены, но в 1999 г. его всё же попросили разработать принципы проектирования для будущего и, в частности, так называемую Комнату Утзона, завершённую в 2004 г. Архитектор желал, чтобы конструкции оболочек были видны в интерьере» [Jollands, 2011, p.230-233].

В марте 2003 г. Университет Сиднея присудил Й.Утзону почётную докторскую степень за здание Оперы. Это награждение принял сын Утзона, поскольку для полёта в далёкую Австралию мастер был слаб. Ему также были дарованы Ключи города Сидней. В том же 2003 г. Йорн Утзон был удостоен самой престижной в развитых странах Запада Премии Притцкера по архитектуре. 28 июня 2007 г. Опера была объявлена Объектом всемирного наследия.

В последовавшем 2008 г. Йорн Утзон умер в Копенгагене в возрасте 90 лет после нескольких операций, во сне, от сердечного приступа. У него остались жена Лиз, сыновья Ян и Ким, дочь Лин, и несколько внуков. 25 марта 2008 г. в Концертном зале сиднейской Оперы состоялось траурное собрание и вслед за ним - концерт Примирения. Ким Диркинк-Холмфелд написал в «Архитектуре Дании»: «Утзон, так и не увидевший свое здание, превратившее Сидней в мировой город, стал единственным датским архитектором, внесшим огромный вклад в глобальное развитие новой архитектуры».

Один их членов жюри Премии Притцкера американский архитектор Франк Гери объяснил: «Утзон создал здание, превзошедшее свою эпоху, превзошедшее тогдашнюю технологию, и он выстоял перед лицом небывало злобного общественного мнения и негативной критики, - только

ради того, чтобы достроить своё здание, изменившее образ всей этой страны».

Здание Национальной ассамблеи Кувейта (1969-1982 гг.) стоит тоже на берегу акватории и, по словам Йорна Утзона, «во мгле, в белом свете, с неряшливым городом позади». Познав поближе исламскую архитектуру, Утзон спроектировал это здание, состоящее из крытой площади, зала Парламента, зала конференций, и мечети. Волнистая кровля над площадью создаёт впечатление колышущейся на ветру ткани. Колонны же вызывают в памяти храмы в египетском Карнаке.

Приглашение участвовать в конкурсе на здание Национальной ассамблеи Утзон получил в 1969 г., когда преподавал в Университете Гавайи. В феврале 1991 г. иракские войска, отступая от сил международной коалиции, подожгли здание Национальной ассамблеи Кувейта. Последовали реставрационные работы, стоившие 70 млн. долларов. Эти работы следовали оригинальному проекту Утзона.

Комплекс Национальной Ассамблеи Кувейта имеет решётчатый план и конструкции из предварительно напряжённого бетона. «Всё спланировано вдоль центральной улицы. От центральной улицы ответвляются боковые улицы. И вдоль последних расположены квадратные модули департаментов, спланированные вокруг внутренних дворики. От центральной улицы здание может вырастать в стороны путём продолжения боковых улиц и дополнения к ним новых модулей департаментов. Такой органичный - добавляемый - рост архитектор заимствовал от планировки базаров исламских городов. Всё это сделало ориентацию в этом двухэтажном комплексе лёгкой. На центральной улице, как в книге, видно всё содержание здания, то есть его департаменты. Центральная улица раскрывается в своём конце на большую открытую площадь у берега океана. На этой площади кувейтцы встречаются со своим правителем» [Utzon, 1984b , p.122].

Сиднейскую Оперу Йорн Утзон создавал в возрасте 39 лет, а здание Национальной ассамблеи в Кувейте - в возрасте 51 года. Первый объект вдохновлён наполненными ветром парусами, «ткани» же второго ветер лишь «колышет». С возрастом, ослабление экспрессионизма налицо.

### **1927-1991 Vedat Dolokay**

Ведат Али Долокай (1927-1991 гг.), известный архитектор Турции и бывший мэр её столицы Анкары, создал своё главное сооружение - Мечеть Файсала (1969-1988 гг.) в Исламабаде, Пакистан, - тоже в расцвете сил: в 42 года.

Долокай родился в городе Элазиг, Турция, там же окончил начальную и среднюю школы, а в 1949 г. архитектурный факультет Стамбульского технического университета. В 1952 г. завершил аспирантуру в Институте градостроительства и городского развития Университета Сорбонна в Париже, Франция.

Наряду с многочисленными и удостоенными национальных премий проектами в Турции, Долокай премиривался и за свои международные проекты, такие как Исламский банк развития (1981 г.) в Рияде, Саудовская Аравия.

В 1973 г. Долокай избран мэром Анкары, работал в этой должности до местных выборов 1977 г., когда его на этом посту сменил его однопартиец Али Динчер.

Проект Долокая для мечети Кочатепе в Анкаре был отобран в архитектурном конкурсе, но, из-за противоречивых оценок, не был построен. Однако позже, именно этот проект был использован и переработан для Мечети Файсала в Исламабаде.

Большая национальная мечеть Пакистана и столичная магистраль к ней названы именем короля Саудовской Аравии. Это он во время визита в 1966 г. в Исламабад одобрил строительство мечети и решил финансировать проект в качестве подарка народу Пакистана от Короля Саудовской Аравии. Файсал одобрил и участок в 46 акров. Огромная мечеть расположена на

северном конце Авеню Файсала в секторе F-8 у подножия холмов Маргалла. «Мар-и-Килла, - как писал Абу Райхан Беруни, - значит «расположенная на холме крепость змеи». Обитатели холмов Маргалла долгое время управлялись из Турана (Средней Азии) потомками иранского правителя Зохака, имевшего на плечах двух змей» [Raza, 1996, p.7-16].

Для определения наилучшего проекта мечети, на международный конкурс 1969 г. были приглашены ведущие архитекторы мусульманского мира. Конкурсанты из 17 стран представили 43 проекта. Отобрали проект Ведата Долокая, но построен он был в ходе долгой борьбы воззрений. «Светский подход международного жюри, состоявшего в большинстве из архитекторов, не разделили местные бюрократы с их религиозными исламскими националистическими настроениями. Жюри отвергло проекты, не выразившие убедительно архитектурные и конструктивные идеи или же не соответствовавшие новым планировочным и архитектурным идеалам столицы Исламабада. Простое и прямодушное покрытие Ведатом Долокаем огромного молитвенного зала четырьмя двойными диагональными опорами, от которых взметнулись четыре минарета, было оценено как удовлетворительное решение. Согласно заключению жюри, такой классический подход к архитектуре мечети гармонически сочетается с новой формой и технологией. Высоко оценены простота всего проекта и пространств интерьеров. При этом, жюри нашло не соответствовавшие интернациональному стилю традиционные символические элементы, которые следовало исключить, например, входные ворота. Входной навес следовало перепроектировать для соответствия новизне стиля главного здания. Надлежало также экономить строительные и отделочные материалы, и равным образом выразить структуру мечети внутри и снаружи» [Mumtaz, 1986, p.188-190].

Строили мечеть в 1976-1988 гг. инженеры и рабочие Пакистана, и затем - крупнейшая в Южной Азии мечеть была открыта для широкой публики, молящихся и посетителей. Форма мечети вдохновлена палатками

арабов в пустынях, и в ней соединились стили традиционной и новой архитектуры. Мечеть вмещает одновременно около 100 тыс. молящихся. Занимает площадь около 5 тыс. кв. м. Главными компонентами мечети являются: декорированный керамическими плитками из Турции главный молитвенный зал, указывающая на *киблу* стена, *михраб*, *минбар* для *имама*, платформа *муэдзина*, галерея для 1,5 тыс. женщин. Входная колонная веранда находится к востоку от молитвенного зала. Мечеть завершена золотистыми полумесяцами, славящими ислам. С её углов взметнулись ввысь четыре минарета высотой 80 м., в которых имеются лестницы и лифты для посетителей к обзорным галереям на высоте 50 метров. Облицованный итальянским гранитом внутренний двор для 40 тысяч человек с *айванами* и галереями для 47 тысяч человек имеет водоёмы с фонтанами, и 200 мест для омовения при входе. Подаренная Ассоциацией мусульман дружественного Китая 8-тонная люстра из тысячи ламп освещает молитвенный зал. Исламский университет при мечети впоследствии расширился и был переведён в другое место. В мечети имеются библиотека, музей и кафетерий. Вход в её торжественный ансамбль свободен. В последние десять дней месяца Рамадан мечеть предоставляет услуги, называемые в исламе *итикаф*, то есть затворничество по собственному желанию верующего. Тысячам таких людей администрация мечети предоставляет уединение и еду. Для этого требуется накануне священного месяца Рамадан заполнить специальную анкету и предоставить её мечети (Raza, 1996).

На одной из окружающих мечеть лужаек находится гробница генерала Зия-ул-Хака, президента Пакистана, погибшего в авиационной катастрофе.

Ведат Долокай погиб в автомобильной катастрофе 21 марта 1991 г., с ним погибли его жена Айша (44 года) и сын Бариш (17 лет).

### 1901–1974 Louis Kahn

«В 1960-е гг. Ле Корбюзье и другие возродили телесность и материальность архитектуры. А Луис Кан стал опираться на собственную теорию всеобщих закономерностей структурирования, используя для этого некие общие типы, которые он называл вечными институтами человечества. В них он видел реализацию законов природы и, полагаясь на классическую архитектуру, утверждал: «С традицией, Вы сможете предвидеть, что именно из создаваемого Вами останется в веках» [Иконников, 1962, с.2-3]. Луис Кан возрождал экспрессию исторической типологии посредством усиления её телесности.

Луис Айзедор Кан (при рождении Итце-Лейб Шмуиловски) родился в бедной еврейской семье в г. Пярну (Эстония), провёл детство на эстонском острове Сааремаа, а в 1906 г. семья эмигрировала в США, где его отец в 1915 г. принял фамилию Кан. Университет Пенсильвании обучил Кана строгим классическим традициям парижской Эколь де Боз-Ар. В 1928 г. Кан предпринял тур по Европе, особо интересуясь тяжёлым средневековьем - городом Каркассон во Франции и замками Шотландии - нежели классицизмом или модерном. Проработав для нескольких фирм в Филадельфии, он в 1935 г. учредил собственное ателье, работал искусствоведом и профессором архитектуры в Йелльской школе архитектуры (1947-1957 гг.) и, до конца жизни, в Школе дизайна Университета Пенсильвании. До пятидесяти лет Кан не выработал своего отличительного архитектурного стиля. Работая поначалу в интернациональном стиле архитектуры, Кан в 1928-1961 гг. путешествовал по Италии, Греции и Египту. А поворотной в его карьере стала архитектурная стажировка в 1950-е гг. в Американской академии в Риме. В результате, у Кана сложился монументальный и монолитный стиль, оперировавший средствами выразительности архаичной и античной архитектур.

Луис Кан построил немного, и всё же стал чрезвычайно влиятельным архитектором. Кана вдохновлял древний Рим, а конкретно - Джованни

Баттиста Пиранези (1720–1778 гг.), чьи гравюры памятников римской античности (виды Рима и так называемых «воображаемых тюрем») повлияли на многие стилевые направления: барокко, неоклассицизм, романтизм, сюрреализм. Луис Кан с исключительным мастерством создавал драматичные пространства из цилиндров, сводов и массивных опор, оставаясь чувствительным к материалу этих конструкций, освещённых контрастными лучами. Заимствованная у Паранези мощь гнетущих пространств Кана отпечатывается в памяти.

Последняя и самая крупная работа Кана - Национальная ассамблея (1962-1974 гг.) Бангладеш в столице Дакке. «В 1962 г., когда правительство страны обратилось к Луису Кану, он уже знал работы Ле Корбюзье для Чандигарха и восхищался ими, хотя и критиковал пространственную взаимосвязь зданий. Архитектурный язык Кана в Дакке отличился от Ле Корбюзье как в синтезе традиций Запада и Востока, так и в использовании строительных материалов. Кан создал Парламент как центр общины и выражение её самобытности. Между монументальной цитаделью Национальной ассамблеи и её окружением расположены открытые пространства, лестницы, лужайки. Бетонные стены с беломраморными вертикальными и горизонтальными полосами имеют большие геометрические проёмы, создающие сильные контрасты света и тени. Кровля зала была задумана пирамидальной (ША: характерной для тентов тюркских народов). В Чандигархе Ле Корбюзье кровлю Парламента решил в виде гиперболического параболоида. В 1971 году, однако, для Парламента в Дакке была принята кровля в виде диска с волнистыми краями» [Thiel-Siling, 2005, p.106].

«Национальная ассамблея состоит из двух цитаделей по концам оси север-юг: север - это Секретариат, а юг - Ассамблея. Всё окружено озером с резиденциями министров Секретариата и членов Ассамблеи по его берегам. В комплексе расположены мечеть, гостиница, столовые, больница. Здание Ассамблеи состоит из Парламента в центре, офисов и

общественных служб по периферии, а кольцеобразное пространство между ними соединяет их, обеспечивая свет и воздух. В этом проявилось весьма свойственное Кану деление основного и вспомогательного. Национальная ассамблея стала кульминацией той типологии, над которой Кан трудился всю жизнь. В неё вовлечены и традиции исламской архитектуры: водоём в парке в стиле архитектуры Темуридов Индии, а также концентрическое здание с центром-*дарун* и периферией-*берун*. Для возведения всего комплекса были введены в строй девять кирпичных заводов» [The Aga Khan, 1989, p.92-11] и при строительстве широко использовалась местная дешёвая рабочая сила.

Когда комплекс Национальной ассамблеи Бангладеш выдвинули на международную Премию Ага Хана по архитектуре, обнаружился ряд проблем. В 1986 г. работу не премировали по причине неполного введения в строй объекта и, следовательно, недостаточности «социальной и функциональной проверки». Были подвергнуты критике «излишний формализм, недостаточное использование местных традиций, и несвязность объекта с городом» [Serageldin, 1986, p.74]. Экспертиза также выявила несколько неосвещаемых и невентилируемых помещений. В последовавшем же цикле Премии, в 1989 году, работа Луиса Кана была рассмотрена ещё раз, и уже премирована со следующим заключением жюри: «При всей внушительности архитектуры необычайной мощи и чистоты форм, нельзя не задуматься и о её соответствии нуждам и устремлениям этой бедной страны. История проектирования и строительства комплекса, а также обследования в натуре, обзоры и дискуссии с разными слоями населения подтвердили всеобщую поддержку этому объекту. Страна в момент премирования недемократична, но жюри верит, что работа Кана стоит как символ демократии и уже повлияла на эту страну самым благотворным образом» [The Aga Khan, 1989, p.92-11].

В 1974 г., возвращаясь из Дакки, Луис Кан скончался от сердечного приступа в туалете станции Пенн-Стейшн метрополитена Нью-Йорка. В

течение двух дней, из-за халатности полиции, принявшей покойного за бомжа, не были оповещены сотрудники, семья и близкие архитектора. Родившись в нищете, этот человек и из жизни ушёл крупно задолжав. У него остались трое детей, не ведавшие о существовании друг друга, жена и две любовницы. После кончины Луиса Кана комплекс Национальной ассамблеи был завершён в 1983 г. фирмой *David Wisdom & Associates*.

## IX. 1952-2012 STRUCTURALISM

(57-63 таблицы иллюстраций)

После Второй мировой войны, с деколонизацией системы капитализма и ростом развивающихся стран, изменилась и архитектура Запада. В функционировавшем в 1928-1959 гг. Международном конгрессе новой архитектуры (*CIAM*) у мастеров-основоположников новой архитектуры училась послевоенная молодёжь. «С началом строительства жилого дома в Марселе в начале 1947 г., Ле Корбюзье на этой стройке на весь период работ представлял его 34-летний архитектор Жорж Кандилис» [Кандилис, 1979, р.31]. «На десятой же встрече *CIAM* в 1952 г. в Ватерлоо (Бельгия) Жорж Кандилис (Франция), Элисон и Питер Смитсоны (Англия), и другая молодёжь - члены новообразовавшейся *Team-10* (Группы-10) - подвергли критике теорию и практику функционализма» [Tange, 1970, р.22-28]. Группа-10 начала широкомасштабное и перспективное движение - структурализм. Структурализм Группы-10 стал реакцией на функционализм *CIAM*, на его градостроительство, игнорировавшее самобытность народов. Поэтому, структурализм стал комбинировать градостроительные ячейки по образцам, знакам и символам из местных культур. Работы Жоржа Кандилиса и голландцев Алдо ван Эйка и Пита Блёма отличились ярко выраженной симпатией к культуре и образу жизни мусульманского Востока. А самым непосредственным фактором для структурализма было почти повсеместное развитие после Второй мировой войны сборного индустриального домостроения.

### 1913-1995 George Candilis

Родившийся в Баку (Азербайджан) Жорж Кандилис (1913-1995 гг.) в 12 лет прибыл с семьёй во Францию. Здесь развернулось строительство удешевлённых коллективных и индивидуальных жилищ *HLM*. С программами помощи Франции бывшим колониям, «в 1950-1955 гг. Кандилис попал в Марокко, в море нищенского и убогого жилища безо

всяких удобств, жилья, до которого никому не было дела» [Кандилис, 1979, р.33]. Знакомство с таким жилищем подстегнуло структуралистский подход к его проектированию в Марокко и в самой Франции.

В 1950-1970-е гг. созданы так называемые Мусульманские дома в Марокко (1952-1956 гг., Жорж Кандилис и Шахрах Вудз) и комплекс для отдыха Лейкат-Баркарес во Франции (1964-1975, Жорж Кандилис, Алексис Жозик и Шахрах Вудз). «В этих многоэтажных домах, названных мусульманскими, архитекторы возродили местные образцы зодчества. Традиционные скопления жилищ и открытых дворики были переведены в них из горизонтального положения в вертикальное. Ведь именно так и Ле Корбюзье перевёл микрорайон в вертикальное положение в Жилой единице в Марселе. В Марокко и Франции - на юге и севере Средиземного моря - здание-монолит функционализма было расщеплено на жилые ячейки. Ячейки расположились вдоль внутренних пешеходных улиц, как в марсельской Жилой единице Ле Корбюзье. Открылась возможность комбинирования таких ячеек и улочек в виде многообразных решёток, сеток и систем» [Аскарлов, 1985, с.67]. Жорж Кандилис назвал такой метод проектирования «уважением самобытности людей без навязывания им предвзятых западных форм» [Candilis, 1975, p.52.].

### **1918-1999 Aldo van Eyck - 1934-1999 Piet Blom**

Алдо ван Эйк (1918-1999 гг.) - один из самых влиятельных лидеров структурализма. Его воззрения происходили от европейского авангарда и от его собственного интереса к антропологии, науке о человеческих расах. Он родился в г.Утрехт, столице одноимённой провинции Нидерландов, в семье поэта и философа Питера Николааса ван Эйка и Нэлли Эстел Бенджаминз, женщины еврейской и латинских кровей, выросшей в Суринаме, государстве на северо-востоке Южной Америки и известном как Нидерландская Гвиана. Жил и учился Алдо ван Эйк в Лондоне, Гааге и Цюрихе. В 1954-1959 гг. преподавал в Амстердаме, а в 1966-1984 гг. - в г.Делфт провинции Южная Голландия. В 1959-1967 гг. Алдо ван Эйк -

издатель архитектурного журнала *Forum*. Как член *CIAM* и с 1954 г. соучредитель Группы-10, Алдо ван Эйк выступал за отказ от функционализма и за своеобразие (*originality*) в новой архитектуре. В творчестве Алдо ван Эйк не отличился плодovitостью, но его Городской сиротский дом в Амстердаме (1955-1960 гг.) породил настоящую нидерландскую школу архитектуры - структурализм, хотя Алдо ван Эйк не считал себя структуралистом. Среди архитекторов, испытавших его влияние, - американец Роберт Вентури, оказавший большое влияние на архитектуру Запада.

Сиротский дом на окраине Амстердама состоит из спален, кухни, прачечной, школы, библиотеки, административных помещений. Алдо ван Эйк проектировал его как небольшой городок. Он организован на просторной ортогональной решётке плана, которая позволила избежать иерархии пространств и создать свободные пространства с перекрёстками для встреч и общения. Решётка состоит из двух модулей: малый - для частных пространств, большой - для общественных пространств. Модули покрыты купольной бетонной кровлей на круглых колоннах в углах плана. Подытоживая опыт Сиротского дома, архитектор писал в 1962 г., что дом, - чтобы быть настоящим домом, - должен стать небольшим городом, а город, - чтобы быть настоящим городом, - должен стать большим домом.

Касбу исторических городов Северной Африки, которую Ле Корбюзье пренебрежительно подвергал уничтожению своим проектом Обюс, молодое поколение архитекторов - наоборот - стало изучать и возрождать в новом качестве. «Символом привлекательной сложной системы становится касба - цитадель, квартал или весь старый город на севере Африки, куда с начала века зачастили мастера новой архитектуры Запада. Впервые, со ссылкой на касбу, композиции сложных систем обсуждались в голландском журнале «*Forum*» Питом Блёмом в 1959 г. и Алдо ван Эйком в 1961 г. в статьях «К организованной касбе» (она иллюстрирована студенческим проектом Блёма) и «Эстетика числа,

множества и идея касбы». Новые касбы, считал Пит Блём, могли бы стимулировать новое отношение европейцев к пространству и даже социальное равенство для людей разного достатка, цвета кожи и убеждений. Важным было упрочить социальные основы архитектуры и усилить в ней средства общения и коллективизм» [Аскарлов, 1985, с.70).

«Алдо ван Эйк вёл наиболее последовательную, устойчивую и значительную критику новой архитектуры как неотъемлемой части Просвещения (*Enlightenment*). В 1962 г. Алдо ван Эйк предпринял одну из своих острых атак на европоцентризм и на банкротство империалистической культуры, сказав: «Западная цивилизация обычно отождествляет себя с цивилизацией как таковой, исходя из высокомерного предположения, что то, что ей не нравится, является отклонением, отсталым, примитивным или, в лучшем случае, экзотически интересным на безопасном расстоянии» [Frampton, 1992, p.298].

У Алдо ван Эйка учился структурализму Пит Блём (1934-1999 гг.). Старший сын торговца картофелем, он родился и рос в Иорданском квартале Амстердама. В этом квартале «твоим домом было всё соседство и всё, что в нём. Не было разграничения - кто в каком доме живёт» [Hengeveld, 2010, p.111], - вспоминал Пит Блём. Поначалу он учился столярному делу в Технической школе, затем, благодаря матери, поступил в строительно-архитектурный курс этой школы, а с 22 лет учился в Академии архитектуры Амстердама. Этот 4-летний вечерний курс он сочетал с работой в архитектурной фирме, проектируя жилой комплекс. Работая с Алдо ван Эйком, Пит Блём почитал его и был против функционализма. Алдо отвергал общепринятые проектные методы и заражал своих учеников страстью создавать аномальные вещи. Он не контролировал учеников, но вооружал их весьма критичным взглядом на вещи. «Это было нечто, что обязательно должно было случиться. Без касбы я бы оставил свою карьеру архитектора, говорю это совершенно честно. Она стала основополагающей для моего мировоззрения», - вспоминал Пит Блём. И продолжал: «Большая

часть мира - не Америка, но совершенно другой мир Востока. Поэтому - касба» [Hengeveld, 2010, p.98,132].

Создававшийся в 1965-1973 гг. малоэтажный жилой комплекс Пит Блём так и назвал: Касба в Хэнгело. За ним последовали: Кубический комплекс в Хэлмонде (1972-1977 гг.) и городской район Оудэ Хэйвэн в Роттердаме (1977-1985 гг.).

В 1965 г. размышления Пита Блёма «Жизнь под городской крышей» были объединены в книгу, опубликованную в *The Roof Tile Manufacturers' Association, Nedaco*. Идеи Блёма не запылились на полках. Муниципалитет Хэнгело профинансировал строительство экспериментальных жилищ, и Блём осуществил свою концепцию городской крыши. Пит Блём спроектировал городок из домов в двух уровнях и сблокированных рядами. Общественное пространство - на земле, а над ним - жилища, формирующие «крышу города». Блём не детализировал планировку на уровне земли, а лишь обозначил общественную жизнь на ней заглавными словами и свободными ассоциациями. Блём спроектировал пять типов домов и достиг плотности 100 домов на 1 гектар. И в 1973 г. в Хэнгело была воссоздана Касба - городская крыша из 184 жилых домов.

В 1972 г. Пит Блём получил заказ от Совета города Хэлмонд на проект общественного центра. Ради вдохновения, Блём ознакомился с этим городом и его окрестностями. Деревья в лесу живописного района Де Пээл напомнили ему колонны Альгамбры, цитадели мусульманских правителей близ Гранады, Испания. Эти деревья и колонны вдохновили его на довольно необычную идею: проект леса из деревьев-жилищ, - то есть кубов, опёртых на свои углы, и расположенных опять над общественным центром. Опорами всех жилищ стали, таким образом, шестиугольные в плане пилоны, на которых и покоятся опрокинутые кубы. Такой первый этаж Блём назвал «улицей-домом», второй этаж - «небесным домом», а третий этаж - «молельней». Для каждого времени дня и для каждого состояния ума предоставлен свой этаж, - ради душевного покоя, - пояснял Блём. Уже

в ноябре 1972 г. Блём поразил Совет города Хелмонда своим проектом 188 взаимосвязанных древоподобных домов. Финансы, однако, сократили число домов до 60, из которых были построены только 18 вокруг общественного центра - театра на 400-700 мест. Театр Шпээлхиус (*Speelhuis*), построенный в 1977 г., сгорел в декабре 2011 г.

Городской район Оудэ Хэйвэн в Роттердаме (1977-1985 гг.) с самого начала хорошо финансировался при условии, что следует создать нечто оригинальное, и в 1978 г. проект был показан властям. Из спроектированных 55 домов были построены 38 малых куба и два так называемых суперкуба - все впритык друг к другу. Эти дома расположены на улице Оверблаак, близ станции метро Блаак. При проектировании Пит Блём вдохновлялся знаменитым мостом Понте Веккио над рекой Арно во Флоренции, Италия. И результатом стал *Blaak Bridge* (Мост Блаак) – виадук для пешеходов с 38 пилонами кубообразных домов над напряжённой транспортной магистралью.

Каждый куб 3-этажен: вход с уровня земли, гостиная и кухня на первом этаже, две спальни и ванная на втором этаже, и «святилище»-балкон с садиком на вершине. В кубе: 106 кв.м. жилой площади, гостиная 38 кв.м., спальни 52 кв.м., «святилище»-балкон 16 кв.м. Стены и окна наклонены под углом 54,7 градуса. Общая площадь квартиры - около 100 кв.м., но четверть пространства не используется из-за наклонённых стен и потолков. Пилоны и перекрытия бетонные, каркас жилищ деревянный. Пилоны - бежевый кирпич, низ куба - жёлтые стены, верх куба - серая кровля. Поскольку жильцов экспериментальных домов, как правило, беспокоят любопытные прохожие, один из жильцов решил открыть свой куб как выставку, меблировав его как и соседние дома, - и этот предприниматель живёт на доходах от туров, организуемых им для визитёров.

Новаторские дома Пита Блёма созданы по концепции «жить как городская крыша», то есть - жильё высокой плотности с достаточным пространством на уровне земли. Блём наклонил куб общепринятого дома

на 45 градусов, и установил его на шестигранном пилоне. Его комплексы являются деревушками внутри города, в которых каждый дом - это дерево, а все дома вместе - это лес. Подобно касбе, земля не застроена - она открыта для людей (Hengeveld, 2010). И в этом тоже - развитие правил новой архитектуры.

### 1938 - Moshe Safdie

Моше Сафди (1938-) является израильско-канадско-американским архитектором. После ученичества в Филадельфии у Луиса Кана, Сафди возвратился в канадский город Монреаль к научному руководителю своей магистерской диссертации, у которого разрабатывал жилой комплекс из сборных объёмных железобетонных блоков. В 1964 г. Сафди учредил проектную фирму, а ко Всемирной выставке *Expo-67* в Монреале построил жилой комплекс *Habitat-67* (Жилище-67). Так, в 29 лет Моше Сафди стал пионером в проектировании и строительстве трёхмерных, заводского изготовления, блоков для сборного домостроения. Жилище-67 открыло перед архитектором блестящую международную карьеру. В 1970 г. Сафди учредил дочерний офис в Иерусалиме. В 1978-1984 гг. его главный офис - в городе Бостон, США. И в 1984-1989 гг. он - профессор здешнего Гарвардского университета. Сафди спроектировал в Канаде шесть крупных общественных зданий, а по всему миру - много других выдающихся объектов.

В своих статьях, книгах и проектах Моше Сафди пропагандирует важность жилых общин, местных особенностей, географии и культуры. Его Жилище-67 и было создано методом кластеринга (*cluster* - группа, скопление, гроздь), подражая средиземноморским городкам на холмах.

«Пока Алдо ван Эйк и Группа-10 плели архитектурные ковры, чтобы восстановить место для пешехода в городе и создать некое созвучие между старым и новым, - заявил Моше Сафди, - на практике восторжествовали башни Ле Корбюзье. И такой город для автомобиля выродился. Наши города больны. Автомобиль опустошил физическую ткань старых и новых

городов. В североамериканских городах землепользование определено автомобильными перевозками. Всякие преимущества традиционного города здесь исчезли. Города планируются региональными магистралями и никак не связаны с пешеходными передвижениями. Так возникли новые типы застройки и *strip* (полоса) - совершенно новая форма градостроительства. Вдоль таких полос нет никакого порядка. Отличительной особенностью такого хаотичного землепользования является не композиция, а изоляция разных видов деятельности. Римский форум воплощал центр для контактов. Сейчас же везде - фрагментация городов. Основанный на контактах город умер, и для многих хаотичный город - это будущее. В сегодняшнем многоэтажном урбанизме мы должны заново обратиться к земле, и изобрести новую основу для градостроительства, чтобы объединить людей и здания. Необходимо региональное ре-структурирование. И, вместо личных автомобилей, заполнивших города, - заключает Моше Сафди, - следует перейти на Ю-карз (*utility cars*), то есть на автомашины общественного пользования. Такие Ю-карз - подобно тележкам в аэропортах или супермаркетах - следует арендовать из регионального центра» [Safdie, 1997, p.3-139] .

«На вопрос - что значит для него его еврейство - Сафди отвечает: «Меня как-то спросили, что означало для Луиса Кана его еврейство. И я ответил «Кан был европейцем, выходцем из Эстонии. Да, он был евреем. Но для него духовность была важнее религий, ему было всё равно, что проектировать - синагогу или собор». Что значит «выразить в архитектуре еврейские ценности» ? Евреи никогда не интересовались материальным миром - мы люди литературные. Чтобы построить храм, Соломон пригласил финикийцев, а Ирод - римлян. Архитектор Дэниэл Либескинд - польский еврей, а я сирийский, и это разные вещи. Мои языки - испанский и арабский, и музыка тоже, хотя я люблю и Баха. С точки зрения культуры я израильтянин, но не еврей, и это - большая разница. И тем не менее, я не могу сказать: «Я израильский архитектор». Потому что я ещё и канадский,

и американский архитектор. Да, в Иерусалиме я построил комплекс Яд ва-Шем как часть архитектурного ансамбля жертвам Холокоста. Сейчас же я строю музей сикхов, и архитектура в нём должна выражать культурные ценности сикхов. Если я откажусь от мысли, что архитектура универсальна, я просто не смогу нормально работать» [Микулина, 2012, p.184-185].

### **Alison (1928-1993) & Peter (1923-2003) Smithsons**

«В 1952-1959 гг. *CIAM* обсуждала кластерное структурирование. Впоследствии, это слово стали использовать Э. и П. Смитсоны, а также и другие архитекторы» [Tange, 1970, p.23.]. В Группе-10, заложившей основы структурализма, было два крыла - французское и английское - и ко второму относились супруги Элисон и Питер Смитсоны. Э.Смитсон в своей книге *Urban Structuring* (Структурирование города, 1967 г.) пропагандировала «свободные кластеры» и «непринуждённость улиц» как способствующие социальному общению. Она также активно использовала термин *mat-building* (здание-ковёр) - потом в СССР так называлась малоэтажная ковровая застройка.

Проект реконструкции исторического центра г.Кувейт (1969-1975 гг., Э.Смитсон) как раз и оперирует такой ковровой застройкой. Новая застройка кувейтской столицы решена традиционно распластанными коврами застройки, «растрескавшейся» тупичками, и эти тупички завершены в перспективах сохранёнными минаретами старых квартальных мечетей. Так в новую застройку города внесены пространственные ориентиры прошлого. Достигнуто единство нового и исторического, пространственного и смыслового (Аскарлов, 1988).

### **1929- Andriya Mutnijakovich**

Национальная библиотека в некогда югославской провинции, а ныне в столице Косово городе Приштине, построена в 1982 г. по проекту Андрия Мутняковича (1929-), известного архитектора Хорватии. Библиотека состоит из двух читальных залов на 300 и 100 мест, амфитеатра на 150 мест,

конференц-зала на 75 мест, и насчитывает 2 миллиона названий книг. Архитектор составил композицию здания библиотеки из множества кубов и куполов, вдохновляясь византийским и оттоманским архитектурными стилями, которые определяют облик этого края. Сверху пёстрое скопление кубов и куполов подобно деревушке. И этим композиция библиотеки представляется весьма артистичной вариацией Сиротского приюта Алдо ван Эйка. Сквозь купола равномерный естественный свет льётся в читальные залы. Все кубы обёрнуты снаружи алюминиевой шестигранной серой решёткой. Последняя была вдохновлена беломраморными решётками-*панджара* на фасадах здания музея имени Ленина (1970 г., Е.Розанов и др.) в Ташкенте. Национальным стилем этого музея в столице Узбекистана, как информировал японский журнал *Kenchiku*, вдохновлялся А.Мутнякович.

Андрия Мутнякович так объяснял свой замысел, связывая его и с памятниками прошлого и с авангардными *архитекторами* Казимира Малевича: «Пространства библиотеки произошли от принятия возможностей кубо-сферической новой архитектуры в качестве начальных знаков. Прототипами были византийский монастырь в Грачанице и турецкая баня-хаммом Гази Мехмеда Паши в Призрене. Однако, их монументальность была свойственна их векам, и наверняка не могла быть повторена ныне. Казимир Малевич указывал на необходимость первенства чувствительности и духовного опыта в ритме абстрактных геометрических фигур и форм» [Mutnjakovich, 1987, p.127-130].

Внешний вид библиотеки вызвал, однако, споры. Верхнее освещение льётся в библиотеку сквозь купола разных размеров, - их называют «геодезическими», и составлены они из правильных треугольников. Белый цвет куполов ассоциируется с национальными албанскими мужскими шапками *плиси*. В большинстве республик бывшей Югославии, в том числе и в Косово, в результате войны 1992-1995 гг. и последовавшего национального самоопределения государств многократно сократилась доля

проживавших в них сербов. На национальные особенности библиотеки и реагировали нервно сербские политики. Некоторые язвили, что вздутые пузыри белых куполов над библиотекой напоминают человеческие мозги. Под куполами же библиотека покрыта по фасадам серой металлической решёткой, напоминая кому-то гигантскую тюрьму, - едва ли привлекательный образ для просветительского здания. Нашлись даже такие, которые пропагандировали здание как одно из самых уродливых в стране и даже ввели его в тридцатку самых безобразных зданий мира.

Как бы там ни было, структуралистская библиотека Косово стала реакцией на обезличенную новую архитектуру и представляет собой попытку обогатить её региональными традициями архитектуры, сохраняя верность художественным идеям авангарда начала XX века. В этом смысле она стала заметным явлением в новой архитектуре Балкан. Ведь не случайно, композиция А.Мутняковича рассматривалась, среди прочих, и для Национальной библиотеки в городе Сараево, столице Боснии и Герцеговины. Босния и Герцеговина расположена между родиной А.Мутняковича Хорватией на севере и Косово на юге.

**X. 1889-2012 JAPAN**

(64-68 таблицы иллюстраций)

«Некоторые мысли, которые тайно вдохновляют нас как выражение мудрости Дальнего Востока и некоторые из сформировавшихся там идей архитектуры обнаруживаются в философии и архитектурной теории Запада, но без различного прямого взаимовлияния, - такова превосходящая все барьеры гармония истоков человеческой мысли», - утверждает Вернер Блэйзер в своей книге «Запад встречается с Востоком: Мис ван дер Роэ» [Blaser, 1996, p.7]. Среди анализируемых им понятий - пропорции, симметрия и асимметрия, ограничение и движение, масштаб и ландшафт, интерьер и ландшафт, пустота, каркасы, раздвижные стены, планы по модулю-*татами* (японские циновки 180x90x5см из тростника и соломы), и др. В.Блэйзер сопоставляет воззрения философов Китая и Японии с концепцией Миса ван дер Роэ «меньше значит больше», а китайский храм - с его загородным домом для Эдит Фарнсуорт [Blaser, 1996, p.8,108]. И из многократных сравнений, в текстах и фотографиях, архитектуры Китая и Японии с произведениями Миса, Блэйзер приходит к отрицанию «прямой зависимости его архитектуры от архитектурных идей Дальнего Востока» [Blaser, 1996, p.7].

Такая неспособность искусствоведов разбираться в культурных взаимовлияниях снижает полезность их работы для архитектуры. В композиции построенного Мисом ван дер Роэ в 1945-1945 гг. в пригороде Чикаго дома для Эдит Фарнсуорт несомненно влияние Дальнего Востока. А до этого Мис испытал другое влияние Востока. Его знакомство с супрематизмом Советской России и породило открытую и динамичную композицию павильона Германии на выставке в Барселоне 1929 г. Во второй же половине XX в. архитекторы Запада снова повернулись к Востоку, и на этот раз - к его каркасным системам, становившимся главными в новой архитектуре. На Дальнем же Востоке техническую

безупречность работ Миса и других мастеров Запада японские архитекторы совершенствовали своей концепцией витализма (*vitalism* - от латинского *vita*: жизнь). Западному техницизму японцы предпочли жизненность архитектуры: уподобляя её живым организмам и приспособляя к национальной психологии.

### **1913-2005 Kenzo Tange**

В конце 1950-х архитекторы Японии, среди которых лидировал Кендзо Танге, перешли от региональных проблем к глобальному восприятию архитектуры Японии. И самыми злободневными стали её градостроительные аспекты. Пришло время оставить идею отдельного городского здания и начать думать о городе в целом. В 1952-1959 гг. на международных Конгрессах *CIAM* в Европе начинался переход от функционального к органичному подходу к городам. Называя этот подход ещё и кластерным, К.Танге говорил о структурировании, нежели о функционировании. В такой конструктивности все видели более конкретный подход к архитектуре и градостроительству. Впоследствии, полагал Танге, это слово и стали использовать англичане Э. и П.Смитсоны, и другие архитекторы. Действительно, 1960-е гг. ознаменовались переходом от функционирования к структурированию. Структурированно, то есть кластерами, стали проектироваться даже отдельные здания (Tange, 1970).

Кендзо Танге родился в префектуре Осака и ещё в школьные годы, увидев проект Ле Корбюзье для Дворца Советов в Москве, решил стать архитектором. В 1935-1938 гг. он учился на курсах архитектуры Инженерного факультета Токийского имперского университета. В 1938-1941 гг. работал у ученика Ле Корбюзье архитектора Кунио Маэкава. Испытав влияние идей Баухауса, К.Танге присоединился к японскому Веркбунду. Последний был аналогичен немецкому Веркбунду, ассоциации художников и промышленников с целью первенства товаров национальных компаний на глобальном рынке.

В 1939 г., работая у Маэкавы, Танге написал эссе о сочетании рационального и чувственного в творчестве Микеланджело и Ле Корбюзье. В 1942-1945 гг. он развил свои исследовательские склонности в аспирантуре по градостроительству в Токийском университете. К.Танге изучал «пространства общения». И вот почему. Городские площади, такие как агоры Греции или плазы Европы, представлялись японцам революционными, поскольку в японских исторических городах нет таких общественных пространств. Вслед за аспирантурой, в 1946 г. К.Танге открыл свою проектную мастерскую.

«Центр мира в Хиросиме, который К.Танге показал в 1951 году Восьмому международному конгрессу новой архитектуры (*CIAM*), явился не просто его первым крупным реализованным проектом, - он ознаменовал начало международной роли К.Танге в архитектуре. Центр мира в Хиросиме (1949-1950 гг.) - это два моста на остров с тремя зданиями: отель, музей и общественный центр. За этими зданиями - мемориальная параболическая арка, в которой виден расположенный на противоположном берегу так называемый «Атомный дом» [Thiel-Siling, 2005, p.80]. «Атомный дом или *Генбаку* - это купольная пятиэтажная башня выставочного здания, построенного в 1910 г. по проекту чешского архитектора Яна Летцеля. Руины *Генбаку* - единственное, что уцелело в центре Хиросимы от атомной бомбардировки авиацией США в конце Второй мировой войны. В 1996 г. *Генбаку* введён во Всемирный список наследия ЮНЕСКО. США отмежевались от такого решения под предлогом, что мемориал месту, относящемуся к войне, сохраняется-де без необходимого исторического окружения» [Jollands, 2011, p.194-195]. Историческое окружение в центре Хиросимы и смела бомбардировка.

С 1950 г. по 1960 г. в целом ряде новых железобетонных зданий ратуш японских городов К.Танге подражал эстетике деревянных каркасов, свойственных традиционной японской архитектуре. В конце же этого периода он оставил такие поверхностные подражания, и в 1959 г. на

Конгрессе *CIAM* К.Танге выступил с гораздо более глубокой идеей метаболизма. Греческое *metabole* означает превращения в клетках живых организмов. Превращение пищи в ткань - это конструктивный метаболизм. Превращение ткани в энергию и мусор – деструктивный метаболизм. К.Танге говорил: «Примерно в 1959 г. или начале 1960-х я стал думать о структурализме» и при этом он ссылаясь на архитектурное движение, известное как голландский структурализм [Tange, 1970, p.22-28]. В 1960 г. Танге высказал получившую широкое распространение мысль: «Традиция - это катализатор творческого процесса, но не больше». Этим подразумевалось, что традиция, будучи использована в творческом процессе, должна исчезнуть в законченном произведении. Танге также призывал «учесть общественные и бытовые потребности и климат Японии, - это он и называл витализмом [Савицкий, 1973, p.127]. Для Кендзо Танге метаболизм и витализм были неразрывны.

Спроектированный им и возведённый в 1960-1964 гг. к Олимпийским играм в Токио Национальный гимнастический зал Йойоги стал шедевром японской и мировой архитектуры. На изощрённые вантовые покрытия Йойоги архитектора вдохновило висячее покрытие Хоккейной арены (1958 г., Э.Сааринен) Йейлского университета США. У Йойоги два спортивных зала и, соединённые большой платформой, они расположены диагонально друг к другу. Их вознесённые вверх чрезвычайно оригинальные подвесные стальные кровли разработаны инженером Йошикацу Цубои. Мощные железобетонные пилоны держат систему стальных тросов, заанкеренных в элегантно изгибающиеся бетонные чаши трибун. Большой спортивный зал предназначен для разных видов спорта, имеет 50-метровый бассейн, и вмещает 16200 зрителей. Его интерьер освещается дневным светом, льющимся сквозь проём в кровле между пилонами, а также через две полосы остекления над двумя ярусами трибун. Второй спортивный зал меньше, на 5000 зрителей, и предназначен для баскетбола и бокса. В интерьерах навесные ванты покрыты деревянными панелями.

В следующем своём вантовом сооружении К.Танге добился впечатления поистине живой архитектуры. Крытый стадион города Такамацу в префектуре Кагава, 1962-1964 гг., потрясает напряжённым изгибом огромной конструкции. Стадион на 2500 зрителей покоится на четырёх пилонах, напоминая изогнувшееся живое существо. Покрыт стадион гиперболическим параболоидом из тросов, на которых укреплены предварительно-напряжённые железобетонные плиты толщиной 5 см. Зрительные трибуны находятся на взнесённых над землёй концах железобетонной конструкции стадиона. На первом этаже размещены администрация, залы конференций, тренировочные залы, кухня, инженерное оборудование.

С разработанного в 1960 г. «Проекта генерального плана Токио на 2000 год» К.Танге начал трактовать каркасы японской архитектуры по-новому. Это уже не каркасы его прежних городских ратуш, где стойки и перекладины просто модернизированы. Теперь архитектор увеличивает масштаб каркаса - до масштаба городских комплексов и районов. Стойки теперь - это огромные вертикальные цилиндры, внутри которых находятся лестницы, лифты и прочие коммуникации. А перекладины - это целые этажи, переброшенные между этими стойками-цилиндрами. В «Проекте генерального плана Токио на 2000 год» К.Танге предложил продолжить решётку улиц столицы над водной гладью Токийского залива. Над водой архитектор поднял вверх многоэтажные комплексы, повторяющие своим силуэтом каркасы традиционных японских построек и плавно вздымающиеся к небу кровли японских пагод.

Центр радио и прессы в г. Кофу (1962-1967 гг., префектура Яманаши) стал осуществлением наяву идей «Проекта генерального плана Токио на 2000 год». В этом комплексе возведена беспрецедентно мощная многофункциональная и открытая для дальнейшего роста структура, о которой в то время архитекторы других развитых стран Запада только мечтали как о «городе будущего». Эту структуру К.Танге продолжил и в

следующей своей постройке 1967 г. - в Центре прессы и радио Шидзуока в Токио, в районе Гинза. В стволе-цилиндре с расходящимися от него «ветвями» этажей заложена метаболическая идея органического роста конструкций. Предполагалось, что от вертикальной конструкции-цилиндра (7,7 м. в диаметре и 57 м. высотой) будет «отрастать» постоянно умножающееся число капсул предварительного изготовления. Сегодня, однако, у Центра прессы и радио - то же количество ветвей-капсул, что и при первоначальном завершении строительства.

Хотя мэтр невзлюбил постмодернизм 1980-х гг. и считал его всего лишь «переходной архитектурной выразительностью», - в своих последних работах он всё же отдал дань этому стилю. Его здание муниципалитета Токио, построенное в декабре 1990 г. в районе Шиндзюкю, подобно гигантскому порталу с двумя крайними башнями высотой 243 м. Эта форма портала даже ассоциируется с монументальными *пеиштаками* средневековых колоссов Средней Азии. Каждая из башен имеет на высоте 202 м. обсерваторию, популярную у туристов благодаря бесплатным площадкам широкого обзора японской столицы и её окрестностей. Каждая обсерватория имеет кафе и сувенирную лавку. Северная обсерватория остаётся открытой и ночью, становясь популярной среди наблюдателей ночных панорам мегаполиса. Это самое высокое здание Токио превзойдено в 2007 году Башней делового центра.

### **Рубеж XX-XXI вв.**

«Со второй половины 1980-х гг. экономика Японии процветала, а её архитектура была полна жизни и характеризовалась излишествами. Когда же в 1990-е гг. настали суровые времена, архитектуру времени экономического подъёма не забыли, поскольку она открыла новые возможности. Её многообразный архитектурный экспрессионизм теперь продолжили на сокращённом бюджете. И это ещё раз убедило всех в том, что архитектура является воплощением культуры, а не абсолютным продуктом экономики.

Жизнеспособность японской архитектуры наиболее очевидно проявилась в мегаполисах Токио, Осаке, Киото и Кобе. Большинство населения этих мегаполисов живёт как оторванные от своих корней странники. В землю и здания этих городов вложены огромные деньги. Поэтому от коммерческих зданий требуется окупаемость в течение несколько лет. Даже если здание не исчерпало срока службы, оно может быть снесено ради другого, более прибыльного. Всё это формирует образы мегаполисов как недолговечные и подобные миражам. Используемые в них архитектурные идеи в высшей степени философичны, провокационны и уникальны. Вслед за пиком экономики, цены на землю упали. Возведённые в избытке офисы и жильё пустуют, усиливая впечатление призрачности японских мегаполисов. Но даже этот вакуум свидетельствует о потрясающей энергии, которой обладают мегаполисы.

Большинство же городов Японии - средней величины. Эти, в прошлом феодальные, города даже сегодня сохранили концентрическую планировку, замок в центре на холме, и окружающие его жилища самураев. Среду таких городов легко понять и принять, поскольку её масштаб человечен. Эти управляемые муниципалитетами города - с их стабильностью, человеческим масштабом и соседскими связями в общинах - воплощают для многих японцев основу их жизни.

В Японии много также малых городов и деревень с населением в несколько тысяч. Окружённые природным ландшафтом и с небольшой промышленностью, они нуждаются в субсидиях для поддержки своего равновесия. Молодёжь этих мест уходит в большие города. Как и в мегаполисах, поддерживать чувство общины в этих малых городах и деревнях становится труднее, но по совершенно другим причинам. Проблема обостряется стареющим населением. Ради развития городов или деревень, их муниципалитеты заботливо относятся к имеющейся промышленности, планируют разные проекты и здания для привлечения туристов, и придают привлекательность региональному окружению.

Предпринимаются меры на разных уровнях, от местного управления до правительства префектуры, для того, чтобы муниципалитеты процветали. Вот почему в таком контексте новая архитектура имеет большое значение» [АСЕ, 1997, p.1,3,9,12].

### **1934-2007 Kisho Kurokawa**

Крупнейший из архитекторов нового, вслед за К.Танге, поколения - это Кишо Курокава (1934-2007 гг.). Он родился в г. Канье, префектура Аичи, в день рождения Будды, учился в школе для буддийских священников [Микулина, 2012, p.164], и в тяжёлые моменты жизни, как признавался сам, обращался к Будде. Обучался архитектуре в Киотском университете, в 1959 г. получил диплом магистра, начал заниматься докторской диссертацией, но в 1964 г. оставил её. Женился на сокурснице по колледжу, и от этого брака у него - дочь, которая училась архитектуре, но, выйдя замуж и родив детей, стала гончаром, и сын, который учился живописи, и теперь известный фотограф. С Кишо Курокавой активно сотрудничал его младший брат, промышленный дизайнер. В свои 50 лет, после драматичной встречи и 8 лет ухаживаний, Курокава женился вторично на известной японской актрисе Аяко Вакао, поразив Японию своей характеристикой её красоты: «барочная» [Kurokawa, 1984, p.7].

Сорок лет разрабатывал К.Курокава основы устойчивой и экологичной архитектуры. Обрушивающиеся на Японию землетрясения и тайфуны, наводнения и извержения вулканов лишают японцев - по словам Курокавы - уверенности в существовании, лишают веры в видимую реальность, и рожают сомнения относительно вечного. Такое непостоянство и подвигло Курокаву к архитектуре сменяемой и взаимозаменяемой, приспособляемой и открытой ко времени и пространству. Курокава даже утверждал, что истинная красота присуща тому, что меняется и умирает.

Его капсульные башни Накагин (1972 г.) в токийском центральном районе Гинза представляют собой 144 стальных капсул вокруг двух

железобетонных башен высотой 11 и 13 этажей. Каждая капсула размерами 2,5х2.5х4 м. прикреплена к железобетонной башне всего четырьмя болтами и может быть, при необходимости, демонтирована или заменена. Пространства внутри капсулы достаточно комфортны для проживания одного человека.

К.Курокава не разделял больших надежд относительно регионализма в архитектуре. Регионализм Курокава приравнивал к изоляционизму и даже расизму. Для «подлинного интернационализма» архитектуры Кендзо Танге и Кишо Курокава говорили о необходимости новой универсальности. Новая универсальность должна быть найдена в архитектуре конкретного народа и региона. Следует определить методы и средства такой универсальности. По К.Танге, нужны символические здания, - и их можно определить при помощи *typification*, то есть олицетворения функции и типа. С этой целью, в конце XX в. выявлялись типы зданий и ансамблей разных стран и регионов, - такие как «язык образцов» (в США) и «иллюстрированный код» (для Ирана). Такие универсалии местных архитектур должны - по К.Курокаве - обогащать новую архитектуру. В японской архитектуре Курокава считал важными промежуточные пространства между зданиями и окружением. В людских контактах, которые происходят в таких пространствах, - утверждал Курокава - проявляются образ жизни и духовное. В таком традиционном промежуточном пространстве, каким является веранда, расположенная между комнатой и садом, человек - согласно Курокаве - подходит вплотную к своему духовному миру. Основным же промежуточным пространством японского города Курокава считал улицу, не площадь (Аскарлов, 1983).

С 2000 г. Кишо Курокава являлся советником премьер-министра Казахстана и проектировал, при содействии Японского агентства по международному сотрудничеству (*JICA*), новую казахстанскую столицу Астану. При работе над Астаной, К.Курокава продолжал идеи К.Танге о метаболизме, и заявлял: «Главное - не форма города, а его рост, и место

человека в этом процессе. Жители воспринимают город как пешеходы. Форма города им не важна, ибо она меняется. Поэтому я проектировал Астану не как завершенное целое, а как способный к росту город. Органично растущие города являются выражением метаболизма. За ними - будущее» [Курокава, 2003, с.21-24]. И образец такого метаболического роста сторонник региональной универсальности Курокава обнаружил в Узбекистане: в городе *Хива*. В происходившем на протяжении веков попеременном росте Хивы по сторонам света К.Курокава увидел открытую планировку, которая помогла бы развивать в любом направлении и районы сегодняшней столицы. А главную пешеходную улицу Астаны К.Курокава упорядочил зданиями-символами, - снова в согласии с К.Танге.

### **1941- Tadao Ando**

Архитектор-самоучка Тадао Андо родился в г.Осака и, второклассником средней школы, был поражён, во время экскурсии в Токио, отелем Империял Ф.Л.Райта. И впоследствии Тадао Андо забросил вождение грузовика и карьеру боксёра, - всё для того, чтобы заняться архитектурой. Начал он в 1962-1969 гг. с самостоятельного обучения на курсах по рисунку и проектированию интерьеров. Андо считает: «Высшее образование необязательно. Важнее изучение конструкций, практическая работа и знание истории архитектуры. Это - ключ к будущему» [Микулина, 2012, р.123]. В тот период познания архитектуры он транссибирским поездом прибыл, в 1965 г., во Францию увидеть наяву постройки Ле Корбюзье. Далее он продолжил путешествия к шедеврам Людвиг Миса ван дер Роэ, Франка Ллойда Райта и Луиса Кана. Андо также путешествовал по Африке. Возвратившись, он открыл, в 1968 г., свою студию проектирования в г.Осака. В 1995 г., получив самую престижную на Западе Премию Притцкера по архитектуре, Тадао Андо передал все её 100 тыс. долларов сиротам землетрясения в городе Кобе в том же году (The Pritzker, 1995).

«Тадао Андо строит исключительно в железобетоне и, хотя этот материал неразрывно связан с новой архитектурой Европы, он в работах Андо напоминает эстетику Востока. Архитектуру к жизни пробуждает свет, - таково убеждение этого самоучки. Для Андо, архитектурные средства выразительности не исчерпываются фактурой бетона или дерева. Они включают свет, ветер, и воду как явления, воспринимаемые всеми органами чувств» [Thiel-Siling, 2005, p.164]. «Тадао Андо воскрешает в традиции не её формы, а настроение, эмоциональное содержание, дух. Посредством геометрии простых форм. Посредством изгнания деталей и дематериализации бетонной стены - её «отрицания». Посредством выявления объёма и движений в нём ветра и света как единственных средств выразительности. Архитектура, в соответствии с её традиционным духом, доводится до максимального упрощения, до пустоты - это понятие, вслед за Кишо Курокавой, использует и Тадао Андо. Пустоты предназначены для характерной японской сосредоточенности в себе» [Аскарлов, 1983, p.8-15].

Спроектированный Тадао Андо дом Азума или *Row House* («Рядовой дом», 1976 г., г.Осака) двухэтажен и отлит на месте в железобетоне. Весьма протяжённый участок дома выходит одним узким концом на улицу, застроенную традиционными японскими домиками. На уличном двухэтажном глухом фасаде - только небольшая входная дверь. Два объёма дома размещены по концам протяжённого участка и большими двухэтажными остеклёнными поверхностями обращены в центральный дворик. От дворика открытая лестница ведёт во второй этаж. А там, узкий бетонный мостик соединяет вторые этажи двух частей дома. Стены и пол дворика отлиты полностью в монолитном бетоне. Никакого озеленения. Тадао Андо и в интерьерах отговорил заказчика от озеленения и любимых им персидских ковров: они, говорит архитектор, «отвлекают». Главная ценность в созданных архитектором гладких бетонных интерьерах - это движение воздуха и света. «Национальная премия 1979 г. присуждена этим

58 кв.м. на двух этажах с внутренним двориком. Сочетание европейского лоска и японской изощрённой простоты сделали этот крошечный жилой дом классикой сегодняшней архитектуры» [Микулина, 2012 , р.123].

Во второй половине 1980-х гг. Тадао Андо создал две церкви - Церковь Воды (1985-1988 гг., остров Хоккайдо) и Церковь Света (1987-1988 гг., г. Осака). В обеих церквях - тот же аскетизм бетонных поверхностей. Интерьер Церкви Воды полностью раскрыт своим остеклённым фасадом на поросшие лесом холмы острова Хоккайдо и посреди них - на искусственное озеро с вознесённым над его водной гладью огромным крестом. Церковь же Света представляет собой свободно стоящую пристройку к деревянной церкви в тихом жилом пригороде. В интерьере, за алтарём, бетонная стена прорезана двумя линиями, образующими крест. Лучи солнца, проникающие сквозь линии креста, наполняют это пространство богослужения духовной аурой.

Поучительное заключение о пути Японии к новой архитектуре сделал Кишо Курокава: «Правительство хотело сделать из Японии современную страну. К нам приглашали французов, немцев, итальянцев, и они обучали нас, как мы, японцы, смогли бы делать современную архитектуру. Мы же давно знали многое, о чём европейцы только догадывались: связь с природой, простоту, сочетание постоянного и временного, красоту обнажённой конструкции. И когда пришло время создать нашу собственную архитектуру, мы превзошли западное искусство, - и европоцентризм закончился» [Микулина, 2012, р.163]. С этим согласился российский критик Алексей Тарханов: «Андо развил японские корни европейского модернизма» [Микулина, 2012 , р.123]. Всё это - убедительный ответ Вернеру Блэйзеру и несогласие с ним.

## XI. 1982-1995 THE AGA KHAN AWARD FOR ARCHITECTURE

(69-75 таблицы иллюстраций)

«Мусульманскому миру сегодня нужны архитекторы-новаторы, способные вести нас между опасностями как рабского копирования архитектуры прошлого, так и безрассудного игнорирования его богатого наследия. Ему нужны те, кто вберёт мудрость ушедших поколений, Вечное Послание, и этику, согласно которым мы живём, и упрочит их в архитектурном языке завтрашнего дня».

*Его Высочество Ага Хан, Каир, октябрь 1989.*

[The Aga Khan, 1992, p.3]

«Нашему наследию культурного плюрализма нужны усилия лучших умов и творческих институтов, информированных об историческом и культурном контексте. Развивающиеся культуры должны утвердиться в сегодняшних информационных технологиях и стать наравне с теми, кто в них доминирует. Для этого нужны время, ресурсы, и овладение региональными и интернациональными языками. Иначе культурный плюрализм потерпит неудачу».

*Его Высочество Ага Хан, Альгамбра, Гранада, Испания, 1998*

[The Aga Khan, 2001, p.5]

Присуждаемая с 1970-х гг., эта географически и финансово крупнейшая в мире архитектурная Премия начинала с дискуссий о возрождении культуры ислама и с награждения подобного характера дворцов. Затем она осознала социальные проблемы исламского мира, и стала поощрять объекты, способствующие их разрешению. После же падения нью-йоркских башен-близнецов, Запад изменился в отношении к исламу, Премия отошла от традиций, омолодила свои жюри и совет, а также

премируемых авторов, поддерживая то, что сегодняшние рационалисты называют умной архитектурой - *intelligent architecture*.

### **1982 Skidmore, Owings, and Merrill**

«В 1982 г. Премии Ага Хана по архитектуре удостоен Международный аэропорт короля Абдул Азиза, Джидда, Саудовская Аравия. Аэропорт завершён в 1981-1982 гг. Клиент: Министерство обороны и авиации, Джидда. Архитектор - фирма *SOM* (Скидмор, Оуингз и Меррилл). Своё решение жюри Премии мотивировало тем, что фирма *SOM* продвинула известную строительную технологию за её привычные пределы, продемонстрировав, что такая громадная конструкция может стать лёгкой и воздушной, новым отзвуком традиционных тентов, столь уместных в пустынном климате. Саудовская Аравия планировала аэропорт с начала 1960-х гг., и строительство началось в 1974 г. Аэровокзал Хадж - один из трёх в аэропорту короля Абдул Азиза. Расположен в 70 км западнее Мекки и в 64 км северо-западнее Джидды. Территория аэровокзала Хадж превышает территории международных аэропортов Нью-Йорка, Чикаго и Парижа вместе взятых.

Аэровокзал состоит из двух одинаковых тентовых павильонов 320x686 м с озелененной аллеей между ними. Каждый павильон состоит из 5 модулей. Каждый модуль - из 21 (7x3) квадратного тента: каждый размером 45x45 м в основании поднимается к кольцу диаметром 5 м. Покрытие аэровокзала Хадж - крупнейшая в мире тентовая конструкция над крупнейшим в мире крытым пространством. Она стала третьей идеей *SOM*. Первая была из железобетона. Вторая - более лёгкая стальная. Третья принята как самая привлекательная и практичная. Низ тентов - на высоте 20 м., их верхнее кольцо - на высоте 33 м. Высота пилонов между модулями - 45 м, вес 68 тонн, диаметры от 2 м внизу до 1 м наверху. Каждый тент состоит из поверхности двойкой кривизны, которая повышается конически вверх к кольцу натяжения. Ткань этой поверхности

поддерживают стальные радиальные тросы между верхним кольцом и пилонами внизу. Концепция и её осуществление стали произведением исключительной оригинальности» [Најј, 1985, р.118-127].

СОМ - Луис Скидмор, Натаниэл Оуингз, Джон О.Меррилл - международная архитектурная, градостроительная и инженерная фирма США. Основана в 1936 г. в Чикаго Л.Скидмором и Н.Оуингзом; в 1939 г. к ним присоединился Дж.О.Меррилл. Своё первое представительство они открыли в Нью-Йорке в 1937 г. Из-за следования фирмы идеям Миса ван дер Роэ, Франк Ллойд Райт прозвал Скидмора, Оуингза и Меррилла «триа слепыми Мисами». Их главная сфера деятельности - исключительно коммерческие здания, и потому именно СОМ лидировала в распространении интернационального стиля или, как его ещё называют, небоскрёбов типа стеклянных коробок. СОМ-ом построены несколько высочайших зданий мира, включая Джон Хэнкок Сентер (1969 г., второй высочайший при сдаче в эксплуатацию), Башня Уиллис (1973 г., более 20 лет высочайшая в мире), и Бурдж Халифа (2010 г., высочайший сегодня). СОМ работает в архитектуре, строительстве, инженерии, компьютерном проектировании, графике, проектировании интерьеров, проектировании конструкций, гражданском строительстве, самодостаточном (*sustainable*) проектировании, планировке и проектировании городов.

Многие из послевоенных работ СОМ превратились в иконы новой американской архитектуры, - такие как Манхэттен Хаус (1950 г.), отмеченный как памятник Нью-Йорка в 2007 г. Комиссией по сохранению памятников этого города; и Ливер Хаус (1952 г.) тоже в Нью-Йорке; а также Капелла Академии воздушных сил (1958 г.) в Колорадо Спрингз, штат Колорадо; и Джон Хэнкок Сентер (1969 г.) и Сирс Тауэр (1973 г.), оба в Чикаго.

За свою историю, СОМ удостоена свыше 1700 премий за качество и инновации. В 1996 и 1962 гг. СОМ получила присуждаемую архитектурным фирмам Премию от Американского института

архитекторов, - она присуждается проектной работе всей фирмы. SOM - единственная фирма, удостоенная её дважды. На счету SOM - более 10000 работ в США и более 50 работ в других странах мира. SOM имеет офисы в Чикаго, Нью-Йорке, Сан-Франциско, Вашингтоне, Лондоне, Гонконге, Абу-Даби, Мумбае, Шанхае.

Хотя SOM была среди первых крупных американских архитектурных фирм в продвижении так называемого корпоративного лица (то есть, не выделяла в своих зданиях того или иного из авторов), многие знаменитые архитекторы, инженеры и проектировщики интерьеров считают честью сотрудничать с SOM. Среди таких известных архитекторов SOM - Гордон Баншафт, Натали де Блуа, Мирон Голдсмит, Брюс Грэхэм, Бригитт Петерханс, Гертруд Кёрбис, Уолтер Неч, Эдвард Чарлз Бэссет, Эйдриэн Смит, Лэрри Олтмэнз, Фазлур Рахман Хан, Люсьен Лагранж, Дэвид Чайлдз. Самый ранний из инженеров SOM - Джон О.Меррилл. Фазлур Рахман Хан, другой инженер SOM, считается величайшим инженером конструкций второй половины XX в. Он прославился проектированием и строительством Уиллис Тауэр (прежде Сирс Тауэр), Джон Хэнкок Сентер, а также проектами конструктивных систем, остающихся поныне основополагающими для всех небоскрёбов. Фазлур Рахман Хан ответственен за разработку алгоритмов, создавших Хэнкок Сентер и многие последовавшие небоскрёбы. Другой известный инженер SOM, Билл Бейкер, больше известен как автор высочайшей в мире постройки - Бурдж Халифа (Дубай, 2010 г.). Для рекордной высоты и изящного плана этой башни он скомпоновал ядро с контрфорсами, состоящее из шестиугольного ядра, усиленного с трёх сторон контрфорсами, формируя в целом букву Y.

### **1929-1982 Fazlur Rakhman Khan**

Аэровокзал Хадж в городе Джидда, Саудовская Аравия (1972-1981 гг.) спроектирован Фазлур Рахман Ханом (1929-1982 гг.), единственным высокопоставленным инженером SOM. Прославленный американский инженер и архитектор преобразил строительство небоскрёбов, стал одним

из пионеров компьютерного проектирования *AD*. Во второй половине XX в. конструкции Хана ознаменовали ренессанс в архитектуре небоскрёбов, и его прозвали отцом трубчатых конструкций, Эйнштейном инженерии конструкций, и одной из ключевых фигур в искусстве США конца XX в.

Хан родился в семье школьного преподавателя математики в деревушке близ Дакки, столицы Бангладеш. В 1950 г. получил в Калькутте с отличием диплом инженера, работал инженером в Индии, преподавал в Дакке. С 1952 г. - стипендиант американской Программы Фулбрайта, которая, вместе с правительством Пакистана, финансировала его учёбу в США в университете Иллинойса. Тогдашний Чикаго, благодаря Мису ван дер Роэ и другим новаторам, был главным теоретическим центром инженерии и архитектуры небоскрёбов. Хан не только испытал влияние Второй чикагской школы архитектуры, но и стал впоследствии ярчайшим продолжателем её прогрессивных идей. Защитив докторскую диссертацию, Хан был принят инженером в SOM. Согласно условиям Программы Фулбрайта, Хан вернулся на родину, тогдашний Восточный Пакистан, занял престижную должность, но проработав с 1957 по 1960 гг., вернулся в США, в SOM. В 1982 г. Фазлур Рахман Хан скончался от сердечного приступа в командировке в Джидду, Саудовская Аравия. Его тело было возвращено в США и похоронено в Чикаго.

Подобно Мису ван дер Роэ, Хан верил в красоту простых естественных конструктивных решений и, вместо принятой заранее архитектурной формы, превращал свои конструкции в выразительную архитектуру. Хан говорил, что, обдумывая проект, ощущает себя зданием, проникаясь в работу каждой его части: он представлял в своём сознании все испытываемые зданием напряжения и кручения. Хан пересмотрел законы каркасных небоскрёбов и решил, что их внешняя оболочка может сама стать конструкцией из рам, ферм и скоб, - и тогда небоскрёбы станут легче. Хан изобрёл системы проектирования трубчатых конструкций небоскрёбов, таких как: каркасная труба, труба в трубе, труба из ферм, связанная труба, и

т.д. Связанные трубы - узкие цилиндры, формирующие толстую башню, - уменьшили количество конструктивной стали и упразднили необходимость во внутренних противоветровых скобах.

Подвергнув сомнению жёсткие каркасные системы небоскрёбов, Хан создал внешние высокоэффективные трубчатые конфигурации, - они стали нести боковые нагрузки, высвободив интерьеры от конструкций и увеличив, таким образом, арендуемые в них площади. Инновации Хана усилили жёсткость небоскрёбов и снизили стоимость их строительства. Согласно трубчатой концепции, внешняя поверхность небоскрёба стала тонкостенной трубой, революционизировавшей проектирование. Большинство построенных с 1960-х гг. небоскрёбов свыше 40 этажей используют трубчатое проектирование, следующее конструктивным принципам Фазлур Рахман Хана.

Вот некоторые из вариантов трубчатых конструкций:

1. Конструкция «рамной трубы» трёхмерна и состоит из рам или просто стен, соединённых по краям так, что образуется вертикальная трубчатая конструкция.

2. Конструкция «трубы из ферм и X-скоб» впервые использована в 100-этажном Джон Хэнкок Сентер (1965-1970 гг.), самом знаменитом примере конструктивного экспрессионизма. Высота кровли 344 м, с навершием - 459 м, обсерватория - на высоте 314 м, число этажей - 100. Эмпайр Стейт Билдинг - это 206 кг стали на кв.м., Чейз Манхэттен Бэнк 1961 г. - 275 кг стали на кв.м., а Джон Хэнкок Сентер - 145 кг стали на кв.м.

3. Конструкция «связки труб» упраздняет здания-коробки, - и они становятся скульптурами. 110-этажная Башня Уиллис (Сирс Тауэр) (1970-1974 гг.) - первый небоскрёб, использовавший систему «связки труб». Здесь в связку скреплены девять труб, образуя единую конструктивную систему. 110 этажей - высочайшее здание мира 1970-х гг. Другая «связка» - это *One Magnificent Mile*, или Великолепная Миля, известная как *One Mag Mile*. Высота 205 м., число этажей 57. Это - многофункциональный

небоскрёб с торговлей на первом этаже, офисами над ними, и роскошными квартирами наверху.

Проектные инновации Фазлур Хана возродили строительство небоскрёбов и вообще вертикальной архитектуры по всему миру. Как признание его заслуг в американском искусстве урбанизма, Совет по высотным зданиям и городскому жилищу (*CTBUH*) учредил в его честь специальную премию за пожизненные достижения, названную Медалью имени Фазлур Хана.

### **1985 Hafsia-1**

«В 1985 г. Премией Ага Хана по архитектуре награждена завершённая в 1977 г. реконструкция квартала Хафсия в историческом городе-*медине* Туниса, столице одноимённого государства. Клиент - Ассоциация по сохранению медины Туниса, действующая за муниципалитет Туниса, а также покупатели домов. Архитекторы: Арно Хайнц, Вассим Бен Махмуд, Салех Юнси, Серж Сантелли, Мишель Стейнбак. Планировщик Джелал Абделкафи.

Хафсия была преимущественно еврейским кварталом. И это - первое крупномасштабное обновление застройки исторического города в исламской стране. Политики, как и некоторые местные и иностранные архитекторы и планировщики, желали высотные здания по западным моделям, но всё же проектирование пошло согласно указаниям Ассоциации по сохранению медины Туниса. Политики настаивали на выселении беднейших жителей. Это значило бы повышение стандартов проектируемого жилища. Задачами реконструкции стали сохранение характера старого города и одновременно предоставление подходящего жилья для бедных из соседних кварталов. Продуманы «вставки» новых жилищ в городскую ткань медины. Крытый базар связал две части медины, разделённые сносом квартала. Реконструкция имеет недостатки в строительных деталях, а социально-экономически - она всё же не ответила нуждам жителей с низким доходом.

Участок реконструкции окружён 4-этажными жилыми домами, рынком, двумя школами, молодёжным клубом, общественным клубом. Прежний крытый базар, связывавший север и юг, был разрушен прямой, с востока на запад, автодорогой между новыми кварталами Туниса и улицей Ашур через площадь Баб Картахена. Поэтому, на месте прежней автодороги восток-запад организована пешеходная улица к базару, а новая автодорога восток-запад перенесена к югу от крытого базара и спланирована зигзагообразной для снижения скоростей транспорта. Наряду с возведением нового крытого сводчатого базара, построены 11 типов жилых домов - во избежание монотонности застройки. Крытый базар Эль Хут состоит из 100 лавок. Его 22 лавки примыкают к жилым домам и обращены, с офисами на вторых этажах, к пешеходной улице. Из 95 новых жилых домов некоторые имеют внутренние дворики, другие же сад или террасу. Предвидя изменения владельцами домов, - такие как дополнительные внешние комнаты и террасы на кровлях, - архитекторы придали планам определённую гибкость. Переход от города к жилым домам постепенен: от полностью общественных внешних пространств, через полуобщественные улицы и площади и получастные сады, к полностью частным пространствам жилых домов. Снабжение газом осуществлено с 1983 года. Линии электросвязи проведены под землей.

Цель связи со старой морфологией города достигнута. Другая же цель - создание жилья для бедных из соседних кварталов - не достигнута. Поэтому, домами воспользовались богатые - извне медины и относящиеся к зажиточным слоям общества. К 1978 году, лишь год после сдачи объекта, 80% богатейших жильцов уже изменили свои жилища, убрав или добавив стены, изменив вход, кухню, двери шкафов, и переделав кладовые. 16% жилищ разделены на меньшие: либо бедными владельцами для сдачи внаём, либо богатыми владельцами для спекуляции. 25% жильцов расширились до трёх дополнительных комнат. А в 31% жилых домов вселились два или три домовладельца.

Все эти изменения свидетельствуют о сохраняющейся жизненности квартала и заслуживают изучения и соответствующих выводов. А они таковы:

1. Принять к сведению необходимость объединённых проектов: архитектурных, градостроительных, демографических, социально-экономических, и занятости.

2. Важно участие потребителей: частным владельцам, для осуществления реконструкции, нужно предоставить финансовые и институциональные стимулы.

3. Следует соблюдать градостроительную непрерывность: районы обновления не должны противопоставляться разрушенным, но должны быть окружены предстоящими зонами реконструкции.

4. Действия должны базироваться на социальной солидарности: важно перемещать как можно меньшее число бедных, а вселяющиеся в район богатые должны оплатить большую часть цены его реконструкции.

5. Для распространения полученного опыта на реконструкцию оставшейся части медины следует учредить соответствующие фонды и агентства, а возмещение расходов должно быть по возможности высоким.

На второй стадии реконструкции Хафсии продажу собственности частным застройщикам сочетали с перекрёстной субсидией (дотацией) ссуд на реконструкцию изживших свой век жилых домов. Это помогло беднейшим слоям населения, продемонстрировав уважительную экономическую норму прибыли по вложенным фондам» [Hafsia, 1985, p.82-91].

### **1995 Hafsia-2**

«Исторические центры городов мусульманского мира испытывают неблагоприятное воздействие внешних факторов. Эти сокровища архитектурного и градостроительного наследия становятся жертвами разваливающейся инфраструктуры и спекуляции недвижимостью. Бегство среднего класса из исторических центров и экономическая активность в них

неизбежно разрушают присущую этим городам ткань застройки. Исторические города превращаются в переуплотнённые и антисанитарные убежища бедноты. В реконструированной Хафсие - историческом районе столицы Туниса - возвращение среднего класса оживило хозяйство и демографию медины, превратив её снова в центр общества. Это – уникальный поворот от того упадка, который присущ городам всего мусульманского мира.

При французском протекторате богатые еврейские семьи квартала Хафсия переехали в «европейский город». Оставшаяся же беднота оказалась не в состоянии поддерживать свои дома, и в 1933 г. протекторат объявил старый город опасным для здоровья. В 1930-е-1940-е гг. муниципалитет расчистил и реконструировал трущобы; а в 1950-е на старый город обратили внимание из-за его близости к развивавшимся новым кварталам города. С появлением в старом городе новых жилищ, беднота продолжала ютиться в заброшенных домах Хафсии, и условия её жизни всё ухудшались. А с независимостью Туниса в 1956 г., муниципалитет предпринял грандиозные проекты по медине. В 1967 г. в квартал Сиди эль Бешир вторглись бульдозеры, воспламенив этим почти народное восстание. Учредили Ассоциацию по сохранению медины для изучения и реконструкции старогородской ткани, а также для улучшения жилищных условий.

Первый этап реконструкции проведён в 1972-1980 гг. и удостоен Премии Ага Хана 1985 г. Реконструирован крытый базар Эль Хут, построены новые офисы и 95 % жилых домов, преимущественно для беднейших. Особое внимание уделялось гармонии с существующей морфологией старого города. На первом этапе был построен крытый базар, связавший две части старого города, и были построены группы жилых домов, вписавшиеся в историческую ткань. Здесь сотрудничали общественное и частное. Муниципалитет Туниса, Ассоциация по сохранению медины и Агентство по градостроительной реконструкции и

обновлению сократили плотность населения и помогли переселенцам с местом проживания. Жилища были успешно реконструированы кредитами, а упразднение закона о контроле аренды позволило финансировать реконструкцию арендуемых зданий. Дотации сделали работы финансово жизнеспособными, и прибыль от инвестиций оказалась высокой. Всё это сопровождалось внимательным отношением к городской ткани и включением старого города в окружающий его мегаполис.

И всё же ухудшение медины продолжалось, и второй этап уже финансировался Всемирным банком и правительством Туниса. К задачам первого этапа были добавлены: установление и улучшение удобств и уличной сети; улучшение и реставрация существующих зданий; строительство новых жилых домов, торговых зданий и офисов, подземных автостоянок и общественных услуг на освобождённых от сноса участках. Требования жителей выяснились из физических и социально-экономических обзоров, а также проектов новых зданий, основанных на традиционном архитектурном словаре этого города.

Новые здания построены из предварительно напряжённых бетонных колонн и балок, а также из полых бетонных или керамических кирпичей. Внешне – штукатурка с керамическими обрамлениями проёмов. Рабочая сила большей частью непрофессиональная, лишь к реставрации привлекались опытные ремесленники. Муниципалитет и компании по бытовому обслуживанию отвечали за инфраструктуру и услуги.

Реконструкция увеличила мощность квартала, и поэтому реальной проблемой стал транспорт. С подорожанием же недвижимости, застройщики скупили жилые районы с целью превращения их в коммерческие. Этот этап реконструкции завершён в 1986 г., и процесс продолжается. Планировщики и архитекторы: Ассоциация по сохранению медины Туниса. Клиент: муниципалитет Туниса. Застройщик: Агентство градостроительной реконструкции и обновления» [Al-Radi, 1995a, p.48-55].

## 1989 Hayy Assafarat

«Амбициозный генеральный план нового Рияда, столицы Саудовской Аравии, включает и большую территорию, предполагавшуюся как правительственный и посольский район. Здесь находятся жилые кварталы для официальных лиц и дипломатов, а также городские пространства и центры обслуживания для населения Рияда. Известный как Хайи Ассафарат, этот район включает несколько проектов самых разных архитекторов и планировщиков, местных и международных. Два из этих проектов отмечены Премией Ага Хана 1989 г. Первый проект - Ал-Кинди Плаза, которая состоит из разных соседствующих и линейно спланированных зданий с внутренними дворами, открытыми пространствами и площадью. Второй проект - ландшафт всего квартала, состоящий из множества интенсивных и экстенсивных подходов к его трактовке. На предлагаемом здесь генеральном плане самым светлым показан интенсивный ландшафт, потемнее - экстенсивный, а самым тёмным в центре - Ал-Кинди Плаза.

Район Хайи Ассафарат и Ал-Кинди Плаза завершены в 1986 г. Клиент: Администрация развития Рияда (президент Мохамед А. Ал-Шайх). Ландшафтные архитекторы Рияда: В.В.В., Дюссельдорф (руководители Р. Бодекер и Х.Вагенфелд, надзор К.Штайнхауэр, управляющий Й.Баер). Архитектор и планировщик Ал-Кинди Плаза, Бееах Груп Консалтантс (архитекторы Али Шуайби и Абдул-Рахман Хусайни), Рияд. Клиент - Администрация развития Рияда - заказал высокое технологическое качество и одновременно понимание местной окружающей среды и наследия. Его работа с архитекторами и планировщиками, работавшими над проектом, стала образцовой.

Ал-Кинди Плаза является частью главного общественного бульвара, формирующего важный стержень района Хайи Ассафарат. Плаза - это общественная площадь (*майдан*) близ Большой мечети. Эти комплексы могут рассматриваться как идеальные модели для городов в исламских и

арабских обществах. Они привлекательно сохранили традиционную связь между мечетью и другими общественными службами города. Успех ансамбля очевиден в живых общественных событиях, происходящих на этой площади по пятницам. В этой получившей Премию Ага Хана работе проявилась та чувствительность к окружающей среде в большом городском масштабе, которая и отличила этот проект, исполненный и осуществлённый местной фирмой из Рияда» [Науу, 1989, p.16-17]. Иррегулярная планировка жилых групп - в пределах 500-700 метров от их центров. А от Ал-Кинди Плаза 5 таких групп распланированы в радиусах 1,5-2,5 км., обычных для радиусов исторических исламских городов.

### **1989 Shushtar**

«Новый город Шуштар расположен в провинции Хузестан на юго-западе Ирана, в пустынной местности через реку Шатит от старого города-крепости. В 1973 году агропромышленная корпорация Карун решила построить город-спутник для рабочих близрасположенного концерна по переработке сахарного тростника. Новым городом было также решено оживить соседний старый город. Первый этап строительства завершён в 1977 г., с продолжением строительства. Клиент: Агропромышленная корпорация Карун и Жилищная корпорация Ирана. Архитекторы: D.A.Z. Architects, Planners, and Engineers.

Большинство зданий в старом городе Шуштар датируются эпохой Сефевидов. Основан же город при Аббасидах. Зороастрийский храм огня близ реки на вершине холма был квадратной в плане постройкой, широкой и высокой, с открытыми вовне фасадами. Его крестообразный план развивался от центральной комнаты к айванам, формируя сводчатые коридоры, связующие четыре купольных помещения в углах плана с центральным квадратным двором. Эта символическая для Ирана планировка унаследована в главном квадратном квартале с торговым центром на пересечении его улиц (радиус 1,2 км).

Одно-двухэтажные здания сблокированы параллельными группами вдоль узких улиц, соблюдая традиционный образ жизни. Неозеленённые и узкие улицы мощены кирпичом. Вторые этажи домов возведены вдоль улиц для большей затенённости. Поскольку улицы ориентированы на восток-запад, каждый дом обращён к господствующим северным ветрам. Ради спокойствия семейной и общинной жизни, автомобильное движение в жилых районах запрещено. Общественные здания сгруппированы вдоль восточно-западного пешеходного бульвара и, по традиции, связаны с жилыми соседствами. Каждое соседство спланировано традиционно вокруг внутреннего двора с многофункциональными комнатами вокруг. При строительстве использовались местные материалы и рабочая сила. Планировка нового города сохраняет частную жизнь и одновременно поощряет общественные связи. Широкие общественные пространства и тесная ткань улиц жилых соседств создают визуальное разнообразие. Рассчитанное на пять этапов, строительство города начато в 1976 и первый этап на 4000 жителей завершён в 1978 году» [Shushtar, 1989, p.157-165].

### **1995 Riyadh Great Mosque**

«Рияд был деревушкой провинции Нажд, когда в 1810 г. стал столицей Саудовской семьи. До 1940 г. оставался малым городом-крепостью, и с тех пор разросся в 100 раз, с населением от 25 тысяч до свыше 3 миллионов. Традиционный архитектурный стиль Нажди характеризуется простыми домиками из глины или кирпича-сырца. Декор ограничен зубцами стен, орнаментами, и незамысловатыми завершениями наверху. Этот традиционный стиль был сметён ростом города. Строительством района Каср ал-Хоким было задумано оживить центральное ядро старого города Рияда и сбалансировать новое строительство с сохранением традиционных элементов.

Данная работа обращается к проблеме городского пространства в центре нового мегаполиса. Строительная программа состоит из Большой мечети и Дворца правосудия, а также общественных площадей, ворот,

башен, частей старой стены, общественных улиц и некоторых офисов и магазинов. Эта сеть зданий, площадей и аркад формирует градостроительный комплекс.

Иорданский архитектор Расем Бадран, спроектировавший мечеть, Дворец правосудия и открытое пространство с ограждениями, формирующими Майдан ал-Сафах, проанализировал факторы среды, климата и культуры, а также местные традиции и образцы общественного поведения для того, чтобы воссоздать пространственный характер архитектурного стиля Нажди, но не копируя его.

Два квадратных минарета его мечети указывают к *кибле*. Над молельным залом нет куполов. Колонны на решётке 9,6 x 9,6 м. воссоздают древние конструкции из стволов пальм, поддерживающих плоскую кровлю. Прорезы для естественного света и вентиляции находятся над верхом каждой колонны, а колонные структуры и балки содержат вентиляционные каналы расположенных на кровле устройств по кондиционированию воздуха.

Внутренние дворы и открытые площади всего ансамбля ориентированы к *кибле* так, что могут использоваться для молитвы в дни празднеств и по пятницам. Соотношение зданий, городских пространств и внутренних дворов вызывают в памяти традиционные поселения, хотя строительные материалы и дизайн зданий абсолютно новы. Завершено в 1992 г. Архитектор: Расем Бадран. Клиент: Администрация по развитию Рияда» [Al-Radi, 1995b, p.84-93].

### **1995 Узбекистан**

В 1991-1995 гг. в работах городского хокимията Самарканда с Фондом Ага Хана конкретизировалась методология охраны исторического города, и в 1992 г. она была развита в международном конкурсе на реконструкцию территории между Регистаном и цитаделью Амира Темура. Этот конкурс 1992 г. по возрождению исторического центра был проведён по инициативе Фонда Ага Хана по культуре. Поступило несколько сот

проектов и, из премированных, город получил оригинальные идеи для сохранения исторических памятников, для типов общественной и жилой застройки и для ландшафтной архитектуры. А в 1995 г., за исключительные усилия по сохранению культурного своеобразия и многолетние работы по градостроительной охране и реставрации памятников, Бухара была удостоена Премии Ага Хана по архитектуре (Al-Radi, 1995c). Кроме Узбекистана, ни одна из республик бывшего СССР и стран СНГ до сих пор не получала эту Премию.

В год премирования Бухары, Премия Ага Хана стала форумом для обсуждения и такого проблемного аспекта архитектуры, каким является традиционный сырец. Али Шуайби - один из лидеров архитектуры Саудовской Аравии - сказал по этому поводу: «Материалом, выпавшим из новых строительных методов, является сырец, у которого недавно обнаружили потенциалы решения большинства финансовых, климатических и градостроительных проблем малоэтажного строительства в городских и сельских районах большинства засушливых стран. Это убедительно показал десятилетия назад и Хасан Фатхи, - этот египетский зодчий был удостоен Премии Ага Хана за пожизненные достижения. Сырец, этот издревле стратегический материал, теперь либо пренебрегается, либо совершенно игнорируется теми архитектурными и инженерными школами, которые предпочитают бетон и сталь. Нет профессоров, специализирующихся на сырце, а неграмотные каменщики не могут их заменить. В муниципалитетах многих стран сырец не дозволен к новому строительству из-за отсутствия строительных норм для его проверки» [Shuaibi, 1995, p.82-83]. Сырец важен и для Узбекистана в реконструкции исторических городов и в новом строительстве. Представительство ЮНЕСКО в Узбекистане издало с этой целью «Всеобъемлющее руководство» (Глинобитное, 1989), положения которого важно переводить в нормы и осуществлять в практике строительства.

## ХII. 1993-2015 THE DUBAIZATION

(76-85 таблицы иллюстраций)

Эмират Дубай вместе с другими шестью эмиратами - Абу Даби, Аджман, Фуджайра, Рас ал-Хайма, Шарджа, Умм ал-Куайн - составляет государство Объединённые арабские эмираты (ОАЭ) со столицей в Абу Даби. Эта федерация является второй, после Саудовской Аравии, экономикой арабского мира. Запасы нефти ОАЭ - седьмые крупные в мире. Эмират Абу Даби начал экспортировать нефть с 1962 г., и первый Президент ОАЭ Шайх Зайед направлял доходы в здравоохранение, образование и инфраструктуру. Поэтому, правительство оплачивает эмиратцам образование и здравоохранение дома и за рубежом, налогов нет, молодожёнам предоставляется бесплатный дом, бесплатен и телефон, почти каждый имеет прислугу, няню, водителя, - но всё это для 4% коренных эмиратцев. «С 96% населения из иностранцев, Дубай превзошёл даже Нью-Йорк с его 37% населения из иммигрантов» [Brook, 2013, p.5]. Ввиду преобладания иностранцев, « $\frac{3}{4}$  населения Дубая - это мужчины» [Brook, 2013, p.365]. Ежегодно Дубай посещают втрое больше людей, чем Нью-Йорк.

«Дубай» происходит от «*doh* («два» на хинди) и *bayt* («дом» на арабском), - то есть «два дома» [Brook, 2013, p.259]. Скученной рыбацкой деревушкой был Дубай до середины XX в. До 1956 г., когда было построено первое железобетонное здание, всё население жило в традиционных домах из пальмовых листьев, добывая воду из общинных колодцев и держа своих коз привязанными в узких улочках. Эмират Дубай начал экспортировать нефть с 1969 г. Эмир Дубая и Главный исполнительный директор (*Chief Executive Director - CEO*) Шайх Мохамед бин Рашид ал-Мактум вложил доходы в наиболее населённый Дубай с целью превратить его в центр бизнеса и образец градостроительства для всего мира.

Следуя Сингапуру, Дубай избежал бедности и стал ключевым торговым, финансовым и рекреационным центром Персидского залива. Строительный бум начался в 1980-е, ускорился в 1990-е, и в первое десятилетие 2000-х гг. обрёл невиданные в новой истории стремительные темпы. Как ни один другой город мира, Дубай обладает сейчас самым большим количеством небоскрёбов, превышающих высотой 2/3 км, 1/3 км, и 1/4 км. После 15-миллионного Шанхая, 1,5-миллионный Дубай - крупнейшая в мире стройплощадка.

В Эмирате, где «государственные школы учат детей, что немусульмане будут гореть в аду» [Brook, 2013, p.376], исламскую архитектуру поднимают на новые высоты, превосходящие достижения архитектуры Запада, и многие архитекторы-немусульмане Запада считают за честь получить здесь заказ. «Полёт из Каира или Бейрута в государства Персидского залива подобен полёту на другую планету. Дубай своей открытостью, толерантностью и любопытством напоминает Багдад эпохи расцвета при Аббасидах VIII-XIII вв. Дубай стал неофициальной столицей Среднего Востока эпохи Нового Шёлкового Пути. Портовый город с уникальным положением, богатый нефтью, и близкий к прибыльным азиатским рынкам является свободной экономической зоной. Осуществляемое здесь строительство способствует распространению мегапроектов Дубая по всему региону Среднего Востока, рождая феномен «дубаизации» Среднего Востока» [Elsheshtawy, 2013, p.100-112]. Таким образом, Эмират не только «привязывает» к местным условиям - или дубаизирует - новейшие достижения архитектуры Запада. Он распространяет свои достижения и этим дубаизирует архитектуру ближних и дальних стран своего региона. В результате вызревает новое единение, новый стиль. Вот почему «индийцы зовут Дубай лучшим городом Индии, а иранцы - лучшим городом Ирана» [Brook, 2013, p.375]. Быстрой и щедрой дубаизацией новейших достижений Запада, архитектура Дубая рождает прототипы для XXI века.

## Megaprojects

В Дубае приняли метод «заимствовать, а не продираться сквозь процесс развития». Метод усовершенствовали и стали осуществлять в поистине фараонском масштабе мегапроектов. «Перспектива того, что нефтяные ресурсы иссякнут, двигает Дубай к многомиллиардным действиям с целью утвердиться в качестве центра отдыха, услуг и торговли для всего Персидского залива. Зоны свободной торговли имеются и в других городах региона, но только Дубай предоставляет регулирующие и юридические пузыри-купола (*bubble-domes*), подлаженные к специфическим нуждам иностранного капитала. Рост государства и его новой архитектуры осуществляется внутри специализированных кластеров: Интернет-сити как ядро информационных технологий арабского мира, Медиа-сити как дом Ал-Арабии и различных международных спутниковых сетей, Дубайский международный финансовый центр как крупнейшая фондовая биржа между Европой и Восточной Азией, и т.д. На очереди - такие проекты, как Город здравоохранения, Текстильный город, Интернациональный город» [Elsheshtawy, 2004, p.171-199].

*Burj Al Arab* - Бурдж Ал-Араб, или Башня арабов (1993-2000 гг., *W.S. Atkins Firm*, Англия, архитектор *Tom Wright*) - это 7-звёздный отель с 202 номерами на 56-этажах (28 этажей двойной высоты) общей высотой 321 м. Построен в 290 м. от берега, на искусственном острове. Архитектурная форма отеля воспроизводит паруса традиционных арабских лодок-*dhow*. Два высотных корпуса охватывают треугольный в плане атриум на всю высоту отеля. Пространство этого самого высокого в мире 180-метрового атриума закрыто между его высотными корпусами стекловолоконным парусом с тефлоновым покрытием. Железобетонную башню отеля снаружи охватывает стальная внешняя жёсткая конструкция-экзоскелет (*exoskeleton*). Экзоскелет снабжён специальными системами датчиков, предохраняющими конструкцию башни при сильных ветрах.

«Высокие гости отеля приземляются на высоте 212 м. на площадку-хелипад (*helipad*) для вертолётов, соответствующую 60-му этажу, или же - подъезжают в лимузинах по частному и строго контролируемому мосту. Скоростной панорамный лифт возносит их на 200 метров над уровнем моря к 27-метровой консоли ресторана Ал-Мунтаха (Абсолютный) с панорамными видами. Гости попроще совершают подводное путешествие в ресторан Ал-Махара (Раковина устрицы), где едят, обозревая огромный морской аквариум» [Jollands, 2011, p.222-223]. Стекла аквариума, для сопротивления давлению воды, имеют толщину 18 см. Проживание в этом одном из самых дорогих в мире отелей стоит от одной до 28 тысяч долларов в номерах *Royal*.

*Palm Jumeira* - Пальмовый остров Джумейра (1995-2005 гг., австрало-новозеландский архитектор *Warren Pickering*). Этот крупнейший искусственный остров для отдыха находится близ Бурдж Ал-Араб и уподоблен пальмовому дереву. 120 километров песчаных пляжей, 2000 вилл, до 40 отелей-люкс, торговые комплексы, кинотеатры, и заливы развлечений. 17 пальмовых листьев, окружённых 12 километрами защищающих барьерных рифов, простираются на 5 километров в море. От материка на остров-пальму ведёт главная въездная дорога по 300-метровому мосту с монорельсом, а в два залива острова втекают в лодке. На 11-километровом «полумесяце», защищающем пальмовые жилые ветви со стороны моря, расположены пятьдесят 1-3-этажных отелей. Пальмовый остров Джумейра сравним с Великой китайской стеной, ибо виден с Луны.

*Burj Khalifa* - Бурдж Халифа, то есть Башня Халифа (2004-2010 гг.) прежде была известна как Бурдж Дубай. Супернебоскрёб города Дубай и высочайшая в истории постройка: 829,8 м. Вдохновлена проектом *Mile High Skyscraper* (1956 г., Ф.Л.Райт, Чикаго, Иллинойс). Небоскрёб Райта высотой в милю, то есть 1,6 км, поднят на плане из двух треугольников. Этажи консольны от центрального ядра, как и в других башнях Райта. По краям же - вертикальные тросы, как в подвесных мостах. План Бурдж

Халифа приближен к исламскому образцу: он уподоблен цветку, растущему в пустыне Дубая. Архитектор и инженер Бурдж Халифы - фирма Скидмор, Оуингз и Меррилл (СОМ). Конструкции Бурдж Халифа - это ещё одна трубчатая концепция Фазлур Рахман Хана. Благодаря его философии облегчённого проектирования, в этом высочайшем в мире небоскрёбе использована лишь половина стали Эмпайр Стейт Билдинг ! Джордж Эфстасиу являлся управляющим партнёром. Главный инженер Билл Бейкер изобрёл ядро с контрфорсами, чтобы экономичнее достичь высоты небоскрёба. Главный строитель - совместное предприятие южнокорейского *Samsung C&T*, построившего до этого Тайпей-101, башни-близнецы Петронас, Байсикс и Арабтек.

*Dubai Opera* - Опера Дубая (2006 г.). Конкурс на здание Оперы выиграла Заха Хадид и Патрик Шумахер. Это крупнейший региональный культурный центр. Его мягко вздымающиеся формы вызывают в памяти образы холмистых гор и песчаных дюн. Две вершины здания соответствуют опере и театру. Вместимость оперы 2500 мест, театра - 800 мест. Есть также галерея искусств площадью 5000 кв.м., школа исполнительских искусств, 6-звёздный отель на искусственном острове в Заливе Дубая (*Dubai Creek*). Культурный центр дополнен двумя библиотеками, летним театром, и акваторией для яхт и развлечений. Все помещения размещены в единой постройке, связанной с материком дорогой и монорельсом. В 2012 г. было объявлено об альтернативном здании Оперы и центра исполнительских искусств, который будет построен в составе нового культурного центра в деловом центре Дубая.

*Waterfront* - Порт (2010-2015 гг., архитектор *Rem Koolhaas*, Нидерланды). Такая задумка для Дубая, по своей идее, является грандиозным заимствованием от весьма артистичного комплекса *Waterfront* - Порта Вашингтона, столицы США, осуществлённого в 1981-1986 гг. (архитектор *Arthur Cotton Moore*). В обоих случаях целью было создать архитектурное лицо водной акватории города. Оба ансамбля и называются

одинаково: *Waterfront*. Порт Вашингтона на реке Потомак был создан по инициативе Президента Ричарда Милхауса Никсона 1971 года, когда он призвал к «плану всеобщего сохранения и развития Порты Джорджтауна» - этого исторического городка, чтобы не потерять его навсегда для столицы США. В Дубае же такой своеобразный облик водной акватории следовало создать на пустом месте. Порт Дубая - это крупнейший в мире и созданный человеком торговый, жилой и рекреационный ансамбль в самом быстро растущем городе. Созданные на побережье искусственные острова напоминают о символах ислама - звезде и полумесяце, давшим также форму для Джебел Али, одного из трёх островов-пальм. Строительная компания: Нахил. Генеральный план состоит из 10 зон - Ал Рас, Корниш, Ривьера, Пальмовый бульвар, Полуостров, Центр, Деловой центр, Бульвар, Биржа, - включая Мадинат Ал Араб, новый деловой центр и центральный район бизнеса Дубая.

*Dubai Crescent Moon Tower* - Дубайская Башня-Полумесяц (2012 г., архитектурная группа *Transparent House*, США). Этот потрясающей своей образностью мегапроект тоже стал заимствованием от другого мегапроекта, на этот раз - в Саудовской Аравии. Там был объявлен конкурс на Международные ботанические сады имени Короля Абдуллы (сокращённо *KAIG*). Победили на конкурсе и в 2007-2010 гг. разработали мегапроект архитектор Бартон Уилмор и Бюро Хэпполд, Англия. Комплекс имеет площадь 160 га и посвящён палеоботанике, то есть древней ботанике. Композиция в виде двух соприкасающихся полумесяцев состоит из нескольких контролируемых пространств для показа типов окружающей среды. Каждая окружающая среда воссоздаёт доисторические экосистемы, существовавшие именно на этом месте и эволюционировавшие сквозь века с их утерянными уже видами-«призраками». Эти сады ведут посетителя к центральному открытому саду с характерной для Аравии долине-вади с водным потоком, оживляющим всё вокруг только вёснами. Это центральное пространство, охваченное полумесяцами, воссоздаёт во всей

красе существующую экосистему пустыни со всеми присущими ей видами. Этот последний замкнутый сад в комплексе из двух полумесяцев назван Садам Выбора, то есть образовательным пространством, где делают выбор и сохраняют имеющуюся окружающую среду нашей планеты для будущих поколений.

Проект Дубайской Башни-Полумесяца номинирован группой *Transparent House* на 11-ю Архитектурную Премию *ThyssenKrupp Elevator*. Для возведения в Парке Заабил этого небоскрёба-эмблемы Дубая был проведён конкурс на архитектурный проект-идею. Здание должно явить новое лицо Дубая, содействовать туризму, а также рекреационным, научным и культурным видам деятельности. Полумесяц демонстрирует Дубай принадлежащим исламскому миру. Это - многоцелевой объект для местных горожан и туристов: в нём размещаются детская библиотека, всё необходимое для конференций, кафе, ресторан, смотровая площадка на открытом воздухе, и др.

Среди мегапроектов Дубая - Метро Дубая, 2009 г., - самое протяжённое, 70 км, и автоматизированное; и Международный аэропорт Ал Махтум, 2017 г., - крупнейший и по загруженности первый в мире, превосходящий лондонский аэропорт Хитроу. В 2013 г. Премьер-министр ОАЭ и Правитель Дубая Шайх Мохамед бин Рашид ал-Мактум объявил о своём намерении построить Дубайский Район Дизайна Среднего Востока, который бы стал домом для творческих людей региона и возвращивал бы молодые таланты. Индустрия дизайна процветает на Среднем Востоке и является важной частью экономики, составив 2,3 млрд. долларов в 2014 г. Люди искусств будут здесь жить, работать и выставляться. Учась ремеслу, местные таланты будут и сотрудничать с международным дизайном. По сути, это место, где творческие умы реализуют свои мечты. Десять зданий Района находятся в процессе строительства. По завершении, Район превратится в пульсирующее сердце дизайна Среднего Востока.

## Symbols

Исторически, культура Объединённых Арабских Эмиратов базируется на аравийской культуре и влиятельной здесь культуре Ирана. Современная же жизнь ОАЭ тесно связана с США. ОАЭ финансируют, больше любой другой страны в мире, деятельность по влиянию на политику США и по претворению своих интересов внутри США. Тесная связь со сверхдержавой оказывает непосредственное влияние и на направленность развития архитектуры и градостроительства Объединённых Арабских Эмиратов. От США Дубай воспринял негативное отношение к принципам новой архитектуры ради коммерчески популярного стиля, называемого в Америке *pop* (от *popular*). Целые теории в этом направлении обосновал влиятельный архитектор США Роберт Вентури.

Роберт Вентури критикует американских архитекторов за «чересчур архитектурные» копирования работ Ле Корбюзье. Таков, например, повтор стиля монастыря Ла Турретт Ле Корбюзье 1960 г. в здании Муниципалитета г. Бостон 1963 г. Вентури утверждает, что американской «бюрократии вполне бы подошёл и обычный сарай, лишь с добавлением сверху мигающей надписи: *I am a Monument* - «Я величественен» [Venturi, 1997, p.149]. Вентури поясняет, что следуя Ле Корбюзье, «сторонники новой архитектуры заимствовали простые формы местных архитектур, но совершенно проигнорировали стоящий за этими формами сложный символизм местных культур» [Venturi, 1997, p.152]. Именно символизма, по мнению Вентури, недостаёт ныне для подлинного обновления архитектуры. «Революционным эрам свойственен поучающий символизм и пропагандистское использование архитектуры для продвижения революционных целей. Поэтому нам следует найти наш символизм. И тогда архитектурный Лос Анжелес станет нашим Римом, а Лас Вегас - нашей Флоренцией» [Venturi, 1997, p.161]. И в этом есть большая доля здравого смысла. Каноническим правилам новой архитектуры Вентури противопоставил образцы из каждодневной жизни американцев.

«Поклоняясь Пространству и его Артикуляции, а не символизму и орнаменту, новые архитекторы исказили здания», - утверждает он [Venturi, 1977, p.162-163]. Роберт Вентури, - как до него и великий Франк Ллойд Райт, - выступает также и против лаконизма Миса ван дер Роэ, и утверждает: «Меньше не значит больше. Принцип «меньше значит больше» отвергает сложность жизни и упрощает всё ради выразительности. Вот почему, меньше - это скука. И поэтому, я - за беспорядочную жизненность, а не видимость единства» [Вентури, 1972, с.543–558].

От дубаизации не приходится ждать той научной обоснованности и того артистизма, с которыми Р.Вентури воплощает в своих работах популярные в США народные стили. Но отвращение Р.Вентури к простоте, предпочтение им сложности, обожествление им символов и, наконец, его призывы сотворить свой Рим и свою Флоренцию, - всему этому прилежно и ученически внемлют дубаизаторы новой архитектуры, и всё это - налицо в рассмотренных нами мегапроектах Дубая.

### **Strip**

С нефтяным бумом 1960-х гг., арабские столицы сносили свои исторические *махалля* ради решётчатых сеток новых магистралей в согласии с генеральными планами специалистов из Запада. Перепланировка Рияда, столицы Саудовской Аравии, по генплану Константиноса Доксиадиса 1968 г. «разрушила много старой застройки» [Al-Naim, 2008, p.118-151].

В 1970-е гг., из-за неудач западных планировок, архитекторы обратились к местным особенностям городов: «В традиционном мусульманском городе открытое пространство упорядочено и отвечает конкретным общественным и культурным требованиям в иерархическом порядке. Например, система разделения открытых пространств, частных, полуобщественных и общественных, с разделением мужских и женских, является особенностью, которую следует сохранять при планировке нового арабского города. Это не относится напрямую к религиозным и правовым

нормам, но функционально подходит исламским обществам» [Ansari, 1982, p.273-281]. Традиционную иррегулярную планировку *махалля* арабские градостроители называли «неформальным компонентом», а новую решётчатую планировку магистралей - «формальным компонентом». Западного типа «обычный город» (с бизнес-центром в окружении местных торговых центров) был отвергнут. Взамен него принята модель «города, основанного на духовных ценностях», то есть с центральной мечетью в окружении местных. От центральной мечети четыре оси ведут к четырём периферийным магистралям, где расположены деловые учреждения. А между центральной мечетью и этими учреждениями, то есть вдоль осей, расположена торговля.

С 1980-х гг. осознание самобытности, своеобразия и образа жизни (Al-Naim, 2008) обрело конкретность. «Городу духовных ценностей» Арабский институт градостроительного развития рекомендовал иерархию мечетей. В квадрате соседства-*нейборхуд* (*neighborhood*) с четырьмя общинами-*кластерами* (*clusters*) находятся: в центре соседства - соборная мечеть *масжид ал-джоме* (радиус 250-300 м.), а в центрах общин - общинная мечеть *масжид ал-джами* (150-200 м.). Располагающаяся за городом мечеть-*мусалла* не имеет радиуса и достижима на автомобиле» [Mortada, 2003, ill.59].

Сегодняшние арабские исследователи признают, что в «городе духовных ценностей с его иерархией пространств возникла проблема городской формы. Люди редко появляются в общественных местах или ходят пешком по улицам. Мужчины и женщины разделены. У людей нет чувства принадлежности к месту» [Al-Naim, 2008, p.118-151]. «Местные *махалля* заменены *нейборхудами*. В каждом *нейборхуде* - 12 тыс. жителей. Нет пешеходного передвижения. Сильна зависимость от автомобиля» [Mahgoub, 2008, p.152-183].

«Градостроительные правила Дубая потребовали возводить мечети в 300 м. для их пешеходной доступности старым и немощным» [Brook, 2013,

р.376]. Но в целом по городу, «муниципалитет не вводит единые стандарты, и поэтому некоторые районы Дубая выглядят будто из Америки, тогда как другие - прямо из Бангладеш» [Brook, 2013, p.364]. «С преобладанием иностранцев в составе горожан, местное население перемещается вглубь пустыни. Профессор Дубайского университета Абдулхолик Абдулла об этом: «Вы чувствуете, что теряете своё общество» [Brook, 2013, p.369].

«За последние 10 лет, в стремлении стать глобальным городом, и Рияд с населением 4,5 млн. сформировался из центрального бизнес-центра и окружающих его городков. (ША: то есть, стал «обычным городом», а не «городом духовных ценностей».) И в нём, глядя на Дубай, поощряется *marketecture*, то есть рыночная архитектура и здания-символы» [Al-Naim, 2008, p.118-151].

В дубаизации градостроительства образцы из США превалируют над моделями «города духовных ценностей». Это очевидно в линейном развитии столицы. «Хребет Дубая - это дорога Шайха Зайеда - полоса (*strip*) небоскрёбов. Эмират Дубай - это нескончаемая протяжённость (*sprawl*) зданий-икон [Acuto, 2010, p.272]. Теория такого линейного города со зданиями-символами вдоль центральной магистрали обоснована в известной книге Роберта Вентури *Learning from Las Vegas* («Уроки Лас-Вегаса»).

Эмир Дубая Шайх Мохамед бин Рашид ал-Мактум, - согласно Интернету, - получив «уроки Лас-Вегаса», понимает, что Дубай, если хочет стать раем для богачей Среднего Востока и Южной Азии, должен неустанно возводить визуальные излишества. Шайх Мо, как его называют, чётко усвоил, по всей видимости, библию Роберта Вентури, то есть, книгу «Уроки Лас-Вегаса», - подобно тому, как правоверные мусульмане заучивают Коран.

Нескончаемо протяжённый американский город, то есть «*sprawl* и дезурбанизм, - как признают в самих США, - служат в первую очередь

крупной розничной торговле и спекулянтам недвижимостью, автомобилю, а не пешеходу, и лишают большинство американцев, желающих жить в пригородах, чувства общины и общей гражданской цели» [McCown, 2006, pp.18-19,63].

Поэтому, Дубай становится «Лас Вегасом Среднего Востока, и не новым Большим Яблоком, то есть Нью-Йорком, который известен как воплощение урбанизма. Можно ли выразить мощь символов при дезурбанизме и безо всякой общинной (*community*) основы? Жизнеспособна ли мощь символов Дубая в социальном аспекте?» [Acuto, 2010, p.282].

Не только Запад, но и новое поколение арабских исследователей градостроительства оценивают практику своих богатых стран тоже критически: «Спор о дубайской модели не затронул её жизнеспособности или устойчивости» [Elsheshtawy, 2013, p.100-112.].

«Дубай, из-а своей чрезвычайной ориентированности на бизнес и предпринимательство, становится неким базаром, где всё диктует потребитель, а фантазийный фасад Дубая маскирует возрастающее социальное неравенство. Это город для потребителей, а не для жителей. Он отчуждает рабочий класс. Его порядок, основанный на стандартных свободах (*modular liberties*) может оказаться социально нежизнеспособной стратегией» [Acuto, 2010, p.272-284.].

В начале 2000 гг. предсказывалось исчерпание нефтяных резервов Дубая в 20 лет.

### ХІІІ. 1950- ZANA HADID

(86-91 таблицы иллюстраций)

К концу XX в., как это всегда происходит с архитектурными стилями, аккуратные орнаментальные ячейки структурализма были разрушены. И композиционный вихрь в стиле супрематической живописи Казимира Малевича был предложен неизвестной в 1982 г. Захой Хадид на международном конкурсе на проект клуба богачей «Пик Гонконга». Разлетающиеся элементарные геометрические фигуры стали впоследствии основой и композиций американца Франка Гери. Чтобы окончательно покончить с упорядоченностью структурализма и максимально высвободить композицию от логического осмысления, разупорядоченные ячейки стали впоследствии обволакиваться, у Хадид и у Гери, бесформенными поверхностями, похожими то ли на целлюлит, то ли на языки пламени. Так, отрицая структурализм, возник деконструктивизм. И на смену архитекторам, озабоченным бедностью развивающихся народов, на сцену мировой архитектуры вышли творцы поистине фараонских мега-символов, названные «архитекторами-звездами» - *starchitects*. Их деконструктивизм устремился ко всё большим крайностям прежде невиданного экспрессионизма.

### 1866-1944 Василий Кандинский

А началось всё с необычных цветовых сочетаний юного художника Васи Кандинского (1866-1944 гг.), убеждённого, что каждый цвет живёт своей таинственной жизнью. Мировосприятие и впоследствии творческий метод Кандинского произошли из сложных импульсов унаследованных им кровей. У родившегося в московской купеческой семье Василия мать была из немцев, отец из забайкальских мансийских князей, а прабабушка и вовсе тунгусская княжна.

В.В.Кандинский следовал уникальному свойству музыки - выражать, не изображая. В 1911 г. он решил, подобно звуку и ритму музыки,

воздействовать на чувства человека цветом и линией живописи. Эти первичные средства выразительности он провозгласил «внутренней истиной чистого искусства без периода или национальности» [Kandinsky, 1977, p.4,9,34]. А из живописи эти принципы в архитектуру перенёс в начале 1910-х гг. Казимир Малевич (1878-1935 гг.).

### **1878-1935 Казимир Малевич**

К.Малевич провозгласил супрематизм (от латинского *supremus* - наивысший) в виде живописных полотен с вихрями *архитектонов* (линий, квадратов, кругов и прямоугольников), не подвластных ничему, даже силам притяжения. Затем Малевич перешёл к объёмным макетам из динамично размещённых *архитектонов*. И архитекторы, естественно, вдохновились его «наивысшим» искусством, заражаясь свободой *архитектонов*.

Стиль рождается эпохой. И к концу XX в. наследие Кандинского-Малевича возродилось. Снова разбирать архитектуру на части стал с конца 1970-х гг. деконструктивизм. Он отверг такие правила новой архитектуры, как «форма следует функции», «чистота формы», «правда материалов», и вдохновился динамикой архитектуры русского конструктивизма начала XX в. Главным в архитектуре стало снова подчинение частей чувству.

Архитектоны Малевича вдохновили композиции Захи Хадид, лондонской студентки из Ирака. У Малевича Хадид изучала фигуры, полосы и слои - белые, чёрные, красные. Приёмы их фрагментации, то есть, разделения, а также приёмы составления из этих фрагментов больших сложных структурных образований. Хадид стремилась создать композиции не твердые и статичные, а переменчивые и динамичные.

### **1932 Herbert Hericke House**

Чтобы оторвать архитектуру от земного притяжения и взлететь, Заха Хадид искала средства в проектах и постройках революционной России, пока не натолкнулась на один проект Людвиг Миса ван дер Роэ. В 1932 г. Мис проектировал в Берлине для Герберта Герике, директора Германской

академии в Риме, дом, похожий - как она выразилась - на «пронзающие ландшафт пальцы». Макет этого дома показался ей даже более свободным, нежели макеты архитекторов К.Малевича. У Миса Хадид и нашла начала деконструктивизма, простиравшего свои геометрические плоскости во все стороны, будто разведывая внешний мир. Это и было то, к чему она стремилась.

### **1982 Peak Hong Kong**

«Хадид утверждает, что её работы интуитивны, нежели теоретичны. Её архитектура вдохновлена русскими механистичными конструктивистами и более формалистичными супрематистами, такими как Малевич. Хадид завоевала известность своими архитектурными проектами, представленными ослепляюще оригинально и соблазнительно. Благодаря проекту «Пик Гонконга», победившему на международном конкурсе 1982 г., хотя и не осуществлённому, она стала всемирной знаменитостью.

Её архитектурные формы не прямоугольны и не ортогональны. Её бруски и пластины чисты и геометричны, тонки и остры. Их плоскости сталкиваются под острыми или тупыми углами. Оси пространств и конструкций нахлестнуты друг на друга в беспорядочных слоях. Абстрактные объёмы вытянуты в протяжённые призмы. Повсюду - максимально острые пересечения и столкновения. Её заявление - «Я ценю в супрематизме то, что он подобен взгляду на Галактику» - подтверждается смелостью и раскованностью её произведений. В проекте роскошного клуба для экономической элиты Гонконга Хадид прежде всего хотела изменить саму гору, на которой он должен был быть построен: «Нужно было раскопать камни и изменить геологию горы. Следовательно, каждый слой должен был слегка отличаться и восприниматься как пластина, и эти геологические пластины должны были наслаиваться одна на другую». Сам же клуб должен был как будто вылетать из склона горы в небо (или же быть нацеленным в небо) по мере того, как динамичные одноэтажные плиты и бруски наслаиваются по-вертикали. На плане эти слои пересекаются под

разными углами (каждый соотносится по-своему с планировкой соседних слоёв) для того, чтобы сформировать выразительную композицию. Вертикальные опоры почти не видны (ША: объёмы скошены наискось) - и поэтому композиция кажется наклонённой и уносимой ураганом.

Этот «гедонистический курорт» Хадид назвала «супрематической геологией», то есть архитектурой, подобной «режущему масло ножу, уничтожающей традиционные принципы и утверждающей новые принципы, отвергающие природу, не разрушая её». Этот новый супрематический формальный язык, эти блистательно наклонённые и нанизанные друг на друга и сталкивающиеся бруски и пластины были названы прототипами деконструктивизма» [Trachtenberg, 2002, p.552-573].

«Строительные объёмы вонзаются, подобно ножу, в рельеф участка - некая супрематистская геология. Первый и второй этажи - апартаменты. Кровля второго этажа - основная площадка клуба. Сам же клуб - это открытое пространство высотой 13 м. под четвертым и пятым этажами, где размещены пентхаусы. В этом открытом пространстве - плавательный бассейн и различные консольные платформы. Эти платформы для физических упражнений, входные палубы, зоны прогулок, бар-закусочная и библиотека разлетаются, подобно космическим кораблям, над главной площадкой и склонами горы» [Wilson, 1983, p.75-87].

«Что касается Гонконга, - вспоминала Хадид, - я по-прежнему верю в идею разрезания ландшафта горы для его взаимодействия с архитектурой. Эту идею я пронесла сквозь свои последовавшие работы. Такая идея нарезки слоёв стала самой важной идеей, эти слои создаются в один момент, вместо предшествовавших тысячелетий. Этот проект заложил новые основы архитектуры, - заключает Хадид, - описывая «плавающие горизонтальные слои и плавающие пустоты». Благодаря клубу, Заха Хадид была представлена, пять лет спустя, вместе с Франком Гери и Дэниэлом Либескиндом, на выставке «Архитектура деконструктивизма»,

составленной ветераном новой архитектуры Филипом Джонсоном в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

### **1996-1999 Weil am Rhein Landesgartenschau**

Гонконгские идеи воплотились в небольшом, но одном из лучших произведений Хадид - парковом выставочном здании в Вайл-ам-Райне, Германия, 1997-1999 гг. «Этот протяжённый - для собраний, выставок и исследовательского центра - объект плавно вписан в пересечённый рельеф парка. Его пространства мягко возникают из текучих линий нескольких пешеходных дорожек, три из которых, переплетаясь, и формируют здание: одна дорожка поднимается над южной частью здания, другая мягко вздымается над его серединой, а третья S-образно пересекает интерьер. Вдоль этих путей и вытянуты два главных пространства: кафе и выставка» [Weil, 2001, p.102]. Здание предназначено для региональных и международных выставок садоводства.

### **2007 Heidar Aliev Culture Center**

Культурный центр имени Гейдара Алиева в Баку заказан президентом Азербайджана Ильхамом Алиевым в честь своего отца, бывшего президента страны. Формы Центра сравнивают с неким чудищем, нежащимся на огромном раскрытом ландшафте. Центр возвели согласно смелой программе реконструкции Баку, осуществлённой после перемещения из своих домов около 60 тыс. горожан. В связи с этим, архитектор отвечала: «Видите ли, я не политик. Я не художник агитпропа. Конечно, это трудно. Но, независимо от действий властей, строить гражданские объекты для населения нужно. Если меня попросят сделать библиотеку, я не откажусь только лишь из-за того, где она будет построена. Важно иметь дело с любыми странами, ибо, проектируя для них, мы связываем их со всем миром». Баку, говорит Хадид, это восхитительное место, перекрёсток миров, смесь советского, тюркского и персидского: «Я, как арабка, была твёрдо уверена, что должна иметь здесь свою работу».

## Учёба

Заха Хадид родилась в 1950 г. в Багдаде, в богатой и либеральной семье промышленника и политика. Училась в католической школе. Тогдашний Ирак искал, совместно с СССР, социалистический путь. «То была послевоенная перестройка, всеобщий оптимизм, и всё вдохновляло. Я выросла в мире, - продолжает Хадид, - который верил в новую архитектуру, дизайн, политику, философию, и в образование женщин. Я помню свою первую поездку в Москву, когда ещё верили в спутники, в космос, в полёты к звёздам. В том всеобщем безумии изображения спутников можно было найти даже на туалетной бумаге. Конечно, уйма вещей была ошибочна, но тогдашняя идея прогресса, действительно, воодушевляла». Затем, Хадид изучала математику в Бейруте, а в 1970-е гг. улетела в Лондон учиться в Архитектурной Ассоциации. Окончив там учёбу у Рема Кулхааса и Элиа Зенгелиса, она стала работать в их Офисе Столичной Архитектуры в Роттердаме, Нидерланды. Вот уже более 40 лет она живёт в Лондоне, который любит за то, что он генерирует идеи. Здесь каждый стремится предугадать будущее и создать новые утопии. А сбыть будущее, конечно, трудно. Потому что «видя что-то фантастическое, люди думают о несбыточности его в реальной жизни», - говорит она. «Но это не так. Вы можете достичь восхитительных вещей».

Заха Хадид признаёт, что её работы вдохновлены русским супрематизмом. Сильная энергия её студенческих работ с их многочисленными перспективами и яркими цветами была вдохновлена художниками и архитекторами революционной до-сталинской России. Русские были одержимы супрематизмом в течение всего XX века: все эти спутники, собаки в них, монумент при входе в Выставку достижений народного хозяйства в Москве, выставочные центры с экспонатами, похожими на вращающиеся планеты, - всё вокруг, казалось, летает. Даже её проект на четвёртом курсе, под руководством Рэма Кулхааса, назывался

«Тектоника Малевича». И этот объект она, в своём проекте, разместила над лондонской рекой Темзой.

### **Затея**

«В Лондоне Хадид активна во всех направлениях дизайна от планировки городов до интерьеров, мебели, обуви и духов. Изучая с 1972 г. архитектуру в Архитектурной Ассоциации Лондона, она получила диплом в 1977 г. Когда в 1968 году надежды архитектурной молодёжи Запада обрушились, в Архитектурной Ассоциации Лондона принципы новой архитектуры оставались в силе. Альтернативами тогда выступили исторические стили, пост-модернизм и новый рационализм. Но Хадид решила довершить стиль новой архитектуры, ещё не догадываясь, что в этой своей затее она откроет новые миры. Хадид преподавала в Архитектурной Ассоциации, где позже, до 1987 г., возглавляла собственную мастерскую. Вслед за получившим всемирное признание проектом для Гонконга, последовали другие победы на нескольких международных конкурсах. Её живопись и рисунки экспериментаторского характера широко публиковались» [The 2001 Award, 2001, p.173].

### **Компьютер и топология**

«Когда я начинала, - говорит Хадид, - мы обычно начинали работу с наброска, макета, живописи или поперечного сечения. Но с цифровой и визуальной технологией основы нашего ремесла переменялись. Было очевидно, что наступает технологическая революция, но я не могла понять, откуда она начнётся. Наконец, всё изменили невероятные новшества в компьютерной технологии. Моделирование 3D позволило сократить расходы, оно упразднило распечатку чертежей для инженера, потому что он смог получать их по электронной почте. Компьютер упразднил и необходимость возведения модели, потому что стало возможным отправлять изображение куда угодно по электронной почте. То есть, всё стало, как в технологиях автомобиле- или самолётостроения. И эта новая технология изменила наши взгляды на топологию». (ША: топология -

способность геометрических фигур не изменять свои свойства даже при искажении.) Архитектуру перестали понимать как нечто приземлённое, подчинённое гравитации, примитивное и повторяемое. Рисует ли всё ещё Хадид ? - Да, но недостаточно. Занимается ли живописью ? - Немного. Архитектурная продукция теперь - это, в основном, компьютерное макетирование, с рисунками для зданий, взятыми скорее от этих макетов, нежели от традиционных планов. Мы всё ещё смотрим на свою работу трёхмерно. Однако, это не линейный процесс. Это всегда движение вперёд и назад. С новыми технологиями работа стала точнее и увереннее на многих этапах не только проектирования, но и в процессах перехода к этапам инженерии, производства, и строительства. И, по-моему, это очень воодушевляет». Эволюцию стиля Хадид объясняет сменой средства. Она начинала с эскизов идей на бумаге. Теперь же они заменены компьютерным проектированием. «Я полагаю, ручные навыки, определённым образом, устарели», - говорит Хадид.

### **Реакция Советов**

Когда восходила звезда Хадид, в стране её почитания - в СССР - отнеслись к её методу проектирования с сомнением. Московский опытный архитектор и старейший педагог Михаил Григорьевич Бархин заявлял: «В последнее время много и серьёзно говорится о продуктивности всё более активного внедрения в метод нашей работы новых условий, приёмов и форм проектирования с использованием ЭВМ (ША: то есть компьютеров) и других вспомогательных машин. Автор, возможно, ошибается, но он думает, что это явление будет относиться, главным образом, к перебору вариантов технических решений. При всех условиях, практика больших творческих соревнований на объекты глубокого идеологического значения (например, Музея В.И.Ленина, Музея Революции, памятника Победы) всё ещё показывают действенность обычных методов работы» [Бархин, 1981, с.196]. Обычные советские методы были усмотрены, прежде всего, в так называемых «творческих поисках». Как прав Олег Грабарь - герой нашей

следующей главы: нельзя экстраполировать свои взгляды и взгляды своего времени не только в прошлое, но и на современников, а тем более - в будущее !

### *Liquid space*

Компьютер усилил соблазн всё более искажать архитектурные формы. И, благодаря этому, раскрепостилась ещё одна мечта Захи Хадид. Любовь к архитектуре зародилась в ней в раннем детстве, когда её возили в древние шумерские города на юге Ирака. Там, говорит она, её вдохновляли «реки, дюны и текущие ландшафты Среднего Востока». И потом, даже по завершении архитектурного образования, большие здания продолжали казаться массивными и неуклюжими. И, думала она, они не казались бы столь неуклюжими, будь они в форме холма мягких очертаний или чего-то вроде этого. От этого она и стала придавать окружающей среде, ландшафту и архитектуре текущие линии, стараясь создавать как будто жидкие здания. Понадобились годы, чтобы воплотить понятие *liquid space* (жидкое пространство) в строительные формы. И этим началась революция, - как и в прошлом с понятием супрематизма.

«Это нормально», - утверждает Хадид. «Мне нет дела до нормативных вещей, и я не делаю миленьких маленьких зданий. Многие думают, что самые подходящие здания - это прямоугольные, потому что таков обычный способ использования пространства. Но значит ли тогда, что ландшафт - это трата пространства ? Ведь мир не прямоуголен. Придя в парк, Вы ведь не говорите: «Боже, да в нём нет углов !» Поэтому, Хадид настаивает, что все её здания абсолютно практичны. Просто они построены согласно своей композиционной идее. Нужно сопротивляться прямоугольному проектированию», - призывает она. В Стамбуле, одном из любимых её городов, она отметила: «Мне нравится, что *Мимар* Синан возвёл свои купола похожими на горы», - то есть плавно вздымающимися, один над другим.

Заха Хадид - неустанная сторонница новой архитектуры. Её работы до такой степени хлёстки, беззастенчивы, показушны, что рискуют предпочесть эксперимент функции. На вопрос о главном в её работах, она отвечает: «Общей нитью была абстракция. Теперь - это сложность».

### **Мегаломания**

«Мне представляется важным, - говорит Хадид, - наличие в городах крупных архитектурных сооружений. Городам не следует множить ужасающие дешёвые здания, которые мы видим повсюду. Важно финансировать хорошую пространственную организацию, которая бы возымела большее влияние». Ей всегда красивой и очень просторной казалась Москва. Улицы втрое шире обычных, а здания в восемь раз больше. При «превосходном» метрополитене, столице нужно больше парковок, гаражей, и общественного транспорта. Архитектура сталинского периода «странновата, но довольно интересна». В Лондоне же нет политики генерального плана, которая предписала бы территории для высоток: «они выскакивают где угодно». В этом отношении, «в Пекине не проектируют один небоскрёб, а строят ансамбли из трёх-четырёх зданий, и это предотвращает возникновение разнящихся друг от друга высоток». «В Европе небоскрёбы всегда ассоциировались с корпоративными офисами. Теперь это изменилось, потому что многие люди хотят жить в них, хотят иметь панорамы и консържа, как в Америке».

Хадид постоянно ломает границы. На вопрос о том, чего ждать от неё в будущем, и есть ли страна, где она хотела бы построить, архитектор отвечает: «На Среднем Востоке, конечно. Мне польстило бы, как арабке, отметить своё присутствие в этом регионе. Я бы с удовольствием поработала в градостроительстве, над любой частью города. И постаралась бы организовать эту часть согласно идее генерального плана, избегая мегаломании. Это то, чего я ещё не делала. Однако, сейчас, всё, связанное с Ираком, довольно унижительно. Необходима индустриализация, а не просто сидение на нефти. Там всё вызвано неравенством, столкновением

богатых и бедных. Для перестройки происходящего нужна сильная власть».

### *Identity*

На вопрос о вере, Хадид отвечает: «Да, я мусульманка, но не практикующая». И в архитектуре она предпочитает говорить не о своеобразии, так любимом советскими народами, а об «архитекторах, приверженных национальной тождественности, индивидуальности (*identity*). Люди в мире, - продолжает она, - становятся всё более похожими друг на друга, у них схожие устремления и цели. Но сохраняемая индивидуальность - не в декоре. У людей сохраняются различные привычки: они по-разному используют пространство, живут в разных климатах. При крупномасштабном строительстве, - считает она, - трудно адекватно воспроизвести исторические ценности, в сравнении с отдельным домом или небольшим зданием. Но иногда всё же удаётся поучиться у местного зодчества. Положительный опыт новой архитектуры в той или иной стране заслуживает внимания и должен быть развит».

### **Женщина и мужчины**

Первая женщина, арабка, удостоенная в 2004 г. Премии Притцкера - архитектурного эквивалента Нобелевской премии, - говорит о женской доле: «Быть женщиной-архитектором, к тому же в чужой стране, трудно. Особенно если ты делаешь что-то «ненормальное». Мне это сошло с рук, потому что люди не знали как себя со мной вести. Это может показаться безумием, но неуравновешенная и подчас неконтролируемо взрывная, я, тем не менее, очень упорна, твёрда и одержима своей работой. Взять, к примеру, историю с *Cardiff Bay Opera House* в Уэльсе 1994 г. Мы выиграли три тура конкурса, клиент же отказывался принять проект. Это был скандал. Я с самого начала знала, что они атакуют и проект и меня. И они, действительно, сказали мне: «Брось, британцы любят настоящую красоту». А я им отвечала: «Посмотрим». И я была права. Споры о моём проекте продолжаются там. До сих пор люди приходят ко мне и говорят: «Я из

Уэльса, и я прошу прощения за произошедшее». В то время меня не знали, а из-за этого проекта я превратилась в общественную деятельницу. Интерес к проекту подстегнул интерес к архитектуре во всей Англии. Я же и мои коллеги чувствовали себя прокажёнными: казалось, мы никогда в жизни не получим никакого заказа. Но мы удвоили свои усилия. Мы вычеркнули произошедшее из нашей памяти и упорно продолжаем работать». В 2004 г. на месте для здания Оперы в Заливе города Кардиф был построен Центр тысячелетия Уэльса.

Бойкая и уверенная, Хадид несёт себя так, что некоторые находят это пугающим. Она верит, что архитектурные карьерные возможности для женщин улучшились со времён, когда она начинала, но добавляет: «Реально я могу говорить лишь о себе. На Западе, для меня есть прогресс в области культуры, но мне всё ещё трудно войти в корпорации Англии. У женщины мало доступа в мир, где вращаются и общаются мужчины. Они ведут себя так не потому, что не хотят общаться с такими, как Вы; просто Вы - не часть их мира. Может, в конечном счёте, что-то изменится».

Архитектурная Ассоциация, где Хадид училась, была прогрессивным институтом, не дискриминировавшим из-за пола, и воспитавшим в ней веру, что работа практикующим архитектором будет тоже такой. Но перенос того либерального отношения в рабочую среду оказался трудным, говорит Хадид, ибо «что бы ни было, женщины вызывают возражение». Так, её проект футбольного стадиона Ал-Вакрах для консервативного Катара вызвал скандал, поскольку проект нашли схожим с гигантскими женскими гениталиями.

На вопрос, что расстраивает её, Хадид отвечает: «У меня нет расстройств. Если Вы хотите лёгкой жизни, не будьте архитектором. Спросите любого в моём офисе. Нужно всё время вкалывать. Если Вы хотите работать с девяти до пяти и затем идти домой отдыхать, - оставьте эту профессию. Меня выводят из себя люди, не понимающие того, что я им говорю. Это разочаровывает более всего. А научившись, они понимают

лучше. Буду откровенна, чрезвычайно трудно вдолбить что-то мужчинам. Это практически невозможно. Старшие по возрасту в моём офисе полагают, что знают всё лучше других. Молодые же намного гибче и приспособляемы. Меня больше всего раздражает неряшливость».

### **Дом и работа**

Хадид не замужем и не имеет детей. Она живёт одна в, как говорят посетители, голой и безликой квартире недалеко от своего офиса. И она довольна квартирой. На вопрос, собирается ли она спроектировать себе дом, и каким бы он был, при отсутствии финансовых ограничений, и при самом вольном её воображении, Хадид мгновенно улыбается и отвечает, что слишком занята, что нет времени, и вообще - кому придёт в голову строить дом в центре Лондона? Она сидит за столом, закутавшись, из-за кондиционера, в пальто; трудоголик, строящий для других и до сих пор не для себя. Ради какого-то, всё же, ответа, она говорит, что построила бы здание офиса, ибо это практичнее. «Я почти не бываю дома, - говорит она, - я никогда не чувствую себя дома. Я не спорю и не жалею о своём стремлении к достижению карьерных профессиональных амбиций в ущерб прочим. Конечно, это ограничивает возможность жить нормальной жизнью, иметь спутника жизни или ребёнка. Говоря честно, если бы я хотела иметь детей, они у меня были бы. Хотя, происхождение из мусульманской страны и рождение детей без мужа до сих пор может вызвать осуждение. Возможно, я пожалею об этом когда-нибудь, но пока - нет. В любом случае, у меня нет настоящего времени. Кажется, я всё время летаю. Мы не можем просто отправлять компьютерные образы клиентам; они хотят видеть и нас, авторов. Что мне нужно, - так это Конкорд. От этого сверхзвукового самолёта нельзя было отказываться».

### **Теория и практика**

Хадид долго слыла архитектором-теоретиком, но затем стала весьма продуктивным архитектором, работающим по всему миру. «Я всегда стремилась строить то, что я сама называла теоретическим проектом, -

говорит Хадид, - проект выполняется не для того, чтобы остаться на бумаге, а чтобы стать продуктивной реальностью». На меня повлияла новая архитектура, конструктивизм, но эти русские эксперименты никогда не были проверены в реальности. Меня же интересовало то, как такого рода проекты осуществляются на строительной площадке.

На шестом десятке лет Заха Хадид расцвела в самого знаменитого и самого желанного во всём мире архитектора, с персоналом 350, и примерно 40 зданиями по всему земному шару. Эта *starchitect* («архитектор-звезда») нашла текучие, жидкие решения для прямоугольных проблем. «Последние 10-15 лет были великим моментом, - говорит она, - но я всегда настороже потому, что эти притаившиеся прагматисты и консерваторы в любую минуту готовы выскочить и потопить всё интересное». А рационалистам, критикующим вызывающие формы её зданий, Хадид отвечает: «Я архитектор, и создаю формы. Какой толк от архитектора, который не делает этого?»

С именем Захи Хадид нередко упоминают и канадско-американского архитектора Франка Гери, который, однако, отвергает причисление своих работ к деконструктивизму. Но примечательна его реакция на то, что делает Хадид: «Мне нравятся Питер Айзенман, Грег Линн, и Заха Хадид. Что касается Захи, её язык столь отличен, столь уникален, столь взрывной, что я сам себе кажусь уже старомодным, - да вы только посмотрите на неё!» [McQueen, 2007, p.31-32]

### **Франк Гери**

Франк Гери или Эфраим Оуэн Голдберг (1929-) родился в семье польских евреев в Торонто, Канада. С творчески одарённым ребёнком его бабушка возводила городки из древесных отходов. Их из своего скобяного магазина приносил дедушка. Часами они строили с внуком фантастические домики и городки прямо на полу гостиной комнаты. Субботние визиты мальчика в дедушкин скобяной магазин повлияли впоследствии на использование им в архитектуре гофрированной стали, оград из

переплетённой проволоки, неокрашенной фанеры, и других каждодневных обычных материалов. Отец и мать, в свою очередь, знакомили его с миром искусства. «Так что творческие гены были налицо», - вспоминал Гери. В 1947 г. он отправился в Калифорнию учиться, зарабатывая вождением грузовика. Затем изучал градостроительство в аспирантуре Гарвардского университета, однако, не закончив, оставил её. Собственную фирму в Санта Монике, Калифорния, основал в 1962 г.

«Метод работы Ф. Гери таков: на рисунках и макетах из картона или мятой бумаги он с коллегами прорабатывает задумку, меняет её и многократно совершенствует, полагаясь на интуицию. Для осуществления форм Гери, его архитектурная фирма в Санта Монике использовала компьютерное моделирование, называемое *CATIA* и обычно используемое в промышленности. Так создавался и музей Гуггенхайма (1993-1997 гг.) на берегу реки Нервион в Бильбао, Испания. Центральный 50-метровой высоты атриум напоминает дупло в стволе дерева. И 19 выставочных залов на 3 этажах музея разлетаются от центрального атриума подобно древесным ветвям. Изогнутые и отделанные штукатуркой или камнем, они колышутся в пятнах света, льющегося сверху под разными углами. Гери сжимает, вытягивает и скручивает каждую поверхность и каждое пространство. Каждое движение отзывается в экстерьере, где листы титана переливаются светом подобно гигантскому серебряному блюду. Музей в Бильбао - не для деликатных экспонатов, но скорее для тех художников и скульпторов, которые способны войти в диалог с прочувственными пространствами Гери.

Директор Фонда Гуггенхайма Томас Кренц попытался оживить этот некогда могучий, но к концу XX века зачахший промышленный город, соединив в нём культурные устремления Страны Басков с огромной коллекцией Гуггенхайма, которую невозможно выставить полностью в нью-йоркском музее Франка Ллойда Райта» [Thiel-Siling, 2005, p.182]. «Возведённые из известняка, стекла и титана, изгибающиеся органические

формы музея напоминают вздымающиеся паруса корабля, а титановые панели отражают свет подобно рыбьей чешуе. Стены интерьеров тоже вздымаются и изгибаются, а стальные проходы ведут в залы с постоянной и временными коллекциями для выставок. Главным же притяжением для 800 тысяч туристов в год является всё же сам музей. Критики возражают, что форма здания подавляет его функцию, что музей не вписывается в город, и внешне неприветлив. Визуально, однако, музей незабываем. Он изменил и этот город в глазах мира и само понятие о музее. Разделив мнения, музей, безусловно, стал иконой» [Jollands, 2011, p.134-135]. Критики заговорили об экономическом и культурном оживлении городов при помощи архитектуры, подобной иконе (*iconic*), то есть - образной и инновационной. И произошедшее было названо «эффектом Бильбао».

В 2000-2004 гг. Ф.Гери создал в Бостоне, США, Центр факультетов электроинженерных и компьютерных наук, «который финансировали Рэй Стата, выпускник Массачусеттского института технологии 1957 г., и его супруга Марта. Гери создал для исследователей, объединённых едиными целями, открытую среду для интеллектуальных и общественных контактов. Несмотря на сложный облик комплекса, его интерьеры просты: пространства для сосредоточенной работы отделены от общественных мест, тогда как аудитории и форумы, салоны и кухни примыкают к зонам для всех. Центр состоит из: студенческой улицы, амфитеатра на 350 мест, фитнес-центра, образовательного центра, академического центра, детского центра» [The Stata, 2005].

Историк искусства Хол Фостер считает, что архитектура Гери находится на службе, главным образом, корпоративных брэндов. Гери критикуют за то, что он создаёт формы, не относящиеся к функциям, тратя на них материалы и конструкции, что его здания не соотносятся со своим окружением и созданы с явным безразличием к местному климату. А некоторые из его работ превысили бюджеты. Как и Заха Хадид, Франк Гери широко занимается дизайном. Гери создал линии мебели, а также

ювелирных изделий для Tiffany & Co., различные домашние принадлежности, скульптуры, и даже стеклянную бутылку для *Wyborowa Vodka*. Как и Заху Хадид, Гери часто именуют *starchitect*. Гери реагирует вспыльчиво. На церемонии вручения Премии Принца Астурийского в Испании 28 октября 2014 г. он прилюдно, на пресс-конференции, сбил с ног репортёра, назвавшего его *showy*, то есть архитектором «показухи». После получения Приза Принца Астурийского, он в интервью Евроньюз сказал:

1. Как я себя чувствую сегодня, в мои 85 лет, при всеобщем признании ? - Это можно назвать здоровой неуверенностью в себе. Перед открытием моих работ я волнуюсь так, что хочется спрятаться под одеяло.

2. Мои здания - для того, чтобы вдохнуть новую силу в искусство архитектуры.

3. Хочу, чтобы архитекторы, а не заказчики, возглавляли проекты.

4. Я против холодного интернационального стиля, - и хочу представить в архитектуре человеческий характер.

«Моё любимое архитектурное произведение ? - Капелла Роншан Ле Корбюзье !» [McQueen, 2007, p.31-32], - отвечает Гери, указывая на ещё один источник «жидких» форм деконструктивизма.

[Использованы опубликованные в Интернет следующие интервью Захи Хадид: для Наоми Кемпбелл 19 октября 2012 г.; в Серпентайн Саклер Галлери в Лондоне 18 декабря 2014 г.; в Королевской академии искусств в Лондоне 3 сентября 2015 г.. Использованы также опубликованные в Интернет статьи: Джонатана Глэнси от 27 сентября 2013 г., и статья Жин Жанга из «Саут Чайна Морнинг Пост» от 29 апреля 2014 г.]

**XIV. 1929-2011 OLEG GRABAR**

(92 таблица иллюстраций)

Олег Грабарь родился в 1929 г. во Франции, в семье Андрэ Грабаря, известного специалиста по Византии. Выучившись здесь на историка искусств и археолога, он прославился как крупнейший знаток исламского искусства и архитектуры в другой стране - США, куда в 1948 г. отца пригласили на должность по специальности.

Получив диплом по Средним векам в Гарвардском университете, а также дипломы Парижского университета по Истории Средних веков и Нового времени, Олег Грабарь защитил в Принстонском университете магистерскую (1953 г.) и докторскую (1955 г.) диссертации о церемониальном искусстве Омейядов.

В 1964-1971 гг. Грабарь вёл в сирийском Каср ал-Хайр раскопки, финансировавшиеся Мичиганским и Гарвардским университетами. В этой пустыне севернее города Пальмира был открыт дворцовый комплекс площадью в три квадратных мили, с укреплённой резиденцией, мечетью и внутренними дворами в периметре внешних стен.

В 1980 г. Олег Грабарь - первый в Гарварде профессор Программы Ага Хана по исламскому искусству и архитектуре. С 1983 г. - редактор-основатель журнала «*Мукарнас*». С 1990 г. - профессор-эмеритус Гарварда, и с 1998 г. - профессор-эмеритус Института передовых исследований Принстона. (ША: латинское *эмерери* значит работать сверх срока, и применяется к профессорам на пенсии, продолжающим работать в должности и звании.)

Более 30 книг и более 100 статей Олега Грабаря, его преподавательская деятельность в Мичиганском и Гарвардском университетах, широта и аналитическая тонкость его мышления углубили знания Запада о культуре ислама. Он поднимал основополагающие вопросы о природе исламского искусства, обнаруживал истоки его

специфических форм и динамику его роста, исследовал взаимосвязи между религией и развитием обществ. В поздних исследованиях Грабарь анализировал взаимосвязи традиционного и нового исламского искусства.

Олег Грабарь поддерживал связи с учёными фундаментальной и прикладной архитектурной науки Узбекистана, знакомил их с западными публикациями и приглашал в круг исследователей на Западе. Академик, доктор искусствоведения Галина Анатольевна Пугаченкова, по его инициативе, была приглашена с лекцией на церемонию присуждения Премий Ага Хана по архитектуре в Марокко. Доктор архитектуры Иосиф Исаакович Ноткин опубликовал в его журнале «Мукарнас» статью о модели роста города Хивы, которая впоследствии вдохновила Кишо Курокаву на создание генерального плана Астаны, столицы Казахстана.

В 2011 г. в Принстоне Олег Грабарь скончался от сердечной недостаточности. С женой Терри, профессором английского языка, у них - двое детей и трое внуков.

### **THE ROLE OF THE HISTORIAN**

Лекция 1995 г. [Grabar, 2010 , p.328-333].

Не раз за эти годы и, особенно, с созданием Программы исламской архитектуры в Гарварде и Массачуссетском технологическом институте, а также в течение многих моих лет в Управляющем комитете Премии Ага Хана по архитектуре, я задумывался о роли и полезности историка для целей и деятельности тех профессионалов, - архитекторов, планировщиков, экономистов и всех принимающих решения, - которые строят будущее.

В университетах история является нормальной и общепринятой частью учебных программ, даже если причины для такого принятия не всегда продуманы. Поэтому нижеследующее является попыткой изложить некие идеи о ценностях исторического знания для обсуждения не-историками, да и просто - некоей внутренне очищающей процедурой, поскольку меня многое тревожит, когда я вижу, насколько неверно в мусульманском мире используют и понимают прошлое. Уместно, однако, с

самого начала вспомнить, что эта проблема не сугубо мусульманская. Итальянский и германский фашизм придерживались определённых взглядов на историю, и марксизм начал с исторической теории, которая почти уничтожила историческую науку России. Но вовсе необязательно идти до таких крайностей. Все национальные движения или национализмы (новые американские правые, корсиканцы, баски, ирландцы, украинцы) используют историю в качестве некоего оправдания. В Тринити колледже Дублина половина курсов по истории посвящена ирландской истории, и ни одна – югу Средиземноморья или востоку Германии. Это показывает, что история является не просто формой культуры, вроде хороших манер, - она есть и некий инструмент в том поиске самобытности, в той гордости за свой мир, за своё прошлое, который заботит политических и культурных лидеров, а также лидеров в сферах образования и интеллектуальной жизни. История, даже история архитектуры, является не нейтральным предметом, но предметом активным, могущим стать взрывным.

Нижеследующее состоит только из мыслей для обсуждения и размышления. Я привожу крайние, до некоторой степени, позиции по нескольким проблемам, - частично для провоцирования дискуссии и частично для защиты цельности того, что я всё более рассматриваю как отдельные виды деятельности: понимание происходящего, сегодняшняя практика, и сохранение самобытности.

Можно ли определить Историю ? - Вероятно, легче определить задачи историка.

Существуют четыре фундаментальные исторические задачи. Хотя лучшие историки справляются со всеми четырьмя, для этих задач требуются разные способности и техническое оборудование и, большей частью, каждый историк стремится быть хорошо подготовленным к одной из них, нежели к другим.

Первая задача – это определение моментов времени и пространства, и выяснение уникальных характеристик каждого такого момента.

Теоретически, это – самая объективная задача. У неё – два типа вопросов, ограничивающихся архитектурой: 1) широкий и синтетический: Каков был облик Каира, Стамбула и Дели в 1550 г. ? 2) конкретный и ограниченный: Известно, что мечеть Дамаска завершена в 705-715 гг., как она выглядела тогда, какие значения возлагали на неё, каковы её конструкции и декор ?

Необходимая для ответов на такие вопросы подготовка включает: археологию того времени или зданий, то есть, тщательно документированную реконструкцию артефакта в строго определённой хронологической последовательности; современные или иные ценные литературные источники от надписей до описаний; свидетельства современников в летописях и литературе, а также политические и общественные события. Главное в этой задаче - по возможности абсолютная синхронность. Идеалами этой задачи являются: точная реконструкция здания, полное объяснение причины его возведения, и конкретная реакция первого увидевшего его человека. Главной погрешностью при этом является анахронизм, то есть, приписывание зданию свойств не того времени и не того места. Методологическая трудность заключается в том, что, поскольку сегодняшний историк есть продукт своего времени, а не того, которое он описывает, ему никогда не высвободиться от идеологических рамок, и потому он будет интерпретировать источники с точки зрения того общества, в котором живёт сам. Например, моё собственное исследование храма Купол Скалы в Иерусалиме не могло быть осуществлено без Холодной Войны, на время которой пришлось моё взросление. Читал ли я в текстах той эпохи нечто о моём собственном времени ? Или, понял ли я этот памятник из-за того, что его эпоха была схожа с моей ? Двусмысленности такой «объективной» истории, - «как она происходила», по словам Леопольда фон Ранке, - могут быть устранены только если историк отстранится от своего предмета и будет служить исключительным гарантом подлинности. Он отделит подлинное от реконструированного, он измерит и опишет, но он не

объяснит, а объяснит только при наличии источников, современных исследуемому предмету. Разрешите мне назвать такого историка антикваром. Он, обычно, довольно чистосердечен, в том смысле, что его, действительно, заботит истина о прошлом, а его эмоциональные и прочие связи с тем прошлым сведены к минимуму. Но нужен ли сегодняшнему миру такой историк более, чем детектив из новеллы об убийствах, никогда не совершённых ? Разрешите мне привести один пример. Первокласной антикварной книгой является изданная в 1949 г. в Лондоне «История строительства мечети Акса» Р.У.Хэмилтона. Сквозь её 100 страниц трудно продираться, перескакивая с текста на иллюстрации, по мере того, как, с невыносимо подробными описаниями форм камней или фрагментов штукатурок, объясняется эволюция одной из величайших мечетей ислама. Книга почти совершенна, настолько, насколько и может быть научное издание, даже если читатель и придерётся к векам строительства Акса-1 и Акса-2: в VIII-ом и IX-ом веках или же в VII-ом и VIII-м. Но эта книга нигде не даёт понимания того, почему важна эта мечеть, что именно привело к её возведению, почему она столь часто перестраивалась, и так далее. Книга чудная, но невозможная для чтения и, наверное, потому её не найти в большинстве библиографий или в большинстве библиотек мира. Кажется, никому нет дела до «подлинной» истины, которую она описывает.

Второй же тип историка – это диахронист или диатопист. (ША: диахронист – изучающий череду периодов; диатопист, - изучающий череду тем, предметов.) Этот тип историка изучил работы антикваров и пытается извлечь из них такие темы, идеи, отношения и тому подобное, что представляется ему пересекающим века и страны. Это может быть: поиск постоянств (некий тип пространства для масс народа ведёт такого историка от форумов Рима к мечетям и к футбольным стадионам), или поиск изменений и эволюции (развитие купола), или же поиск типов жизни или поведения (история дворца или городской набожности), или поиск региональных особенностей (строительство в Анатолии при Османах), или

поиск широты охвата стран (архитектура 1000-1500 гг.), или поиск смысла форм (символика минарета, структура мусульманского города). В теории, по меньшей мере, специалист такого типа истории должен обладать всеми техническими навыками антиквара (особенно языками, из-за множества стран и эпох), - плюс ещё два таланта. Первый талант – это теоретическое мастерство, которое позволит ему использовать термины типа «символ», «tromp», «орнамент» или «пространство» так, чтобы поняли и те, кто не сведущ в исламской архитектуре. Второй талант – это способность выбирать значительные темы. Просвещённое и скрупулёзное исследование много лет назад одним египетским учёным эволюции, сквозь века, чашечки в орнаменте вряд ли имеет отношение к какой-либо важной проблеме, хотя и сопровождается тысячами восхитительных рисунков. С другой стороны, несколько недавних и более старых книг (Присс Даванс, Жюля Буржуэна, Иссама ал-Саида и Кита Кричлоу) о геометрическом орнаменте в архитектуре и где угодно освещают значительные темы, но в антикварном смысле они весьма недостаточны, и это снижает их ценность.

Проблема, как мне представляется, в том, что диахронический или диатопический подходы приводят к двум интеллектуальным или идеологическим предположениям.

Первое предположение: существуют нити, связывающие определённые эпохи, явления культуры, страны и социально-экономические условия. Вот несколько примеров. Всякие влияния на Сирию почти всегда воплощались в камне, тогда как Египет исторически обыгрывал камень с кирпичом, а Ирану-то камень вряд ли вообще был знаком. Оттоманская империя развила тип купольно-центрической мечети, ставшей и местом молитвы и символом Оттоманов. В VII-X вв. самые разные страны обрели довольно общую исламскую культуру, и это оправдывает понимание её памятников как единой целостности, независимо от региональных деталей. Существует и допустимая идеологическая параллель между Альгамброй, дворцом Топкапы, Кремлём, Версалем и

Красным фортom в Лахоре, потому что все они произошли от покровительства властителей. Есть и обширная купольная архитектура, лишь вторично зависящая от создавших их культур; и так далее. Как можно видеть, эти нити, если только историку под силу использовать такой подход, являются нитями весьма разных типов, и их правильное исследование требует широты знаний и опыта, которые простираются много дальше конкретной культуры, периода или страны. Поэтому, исследование таких нитей несомненно стало поверхностным или стремилось помочь учредившимся абстрактным доктринам вроде функционализма, марксизма, технологизма, регионализма, эволюционизма и всего, что только и способны изобрести общественные науки. Я должен добавить, что, если такие подходы к истории довольно легко проиллюстрировать в архитектуре Запада (книгами Николая Певзнера, Зигфрида Гидеона, Бруно Дзеви, Эжена Эмманюэля Виолле-ле-Дюка или Бэнистера Флетчера), - они весьма редки в исламском искусстве (с некоторыми исключениями для регионализма), где доминирует поверхностность, по крайней мере в толстых учебниках или обобщающих обзорах. Причина в том, что большинство пишущих на эти темы не имеют глубокого ощущения разнообразия исламской культуры.

Вторым предположением диахрониста и, может в малой степени, диатописта является то, что его заключения и примеры имеют эволюционную ценность вплоть до нынешнего времени и далее в будущее. Другими словами, определения регионального стиля, культурно опознаваемых способов строительства, предполагаются не просто определениями некоего прошлого, но и выражениями постоянной самобытности, можно даже сказать неких *gestalt*-форм, тщательно ограниченных предметов культуры. Такой подход был характерен для советских учёных, у которых акцент на азербайджанские, узбекские, туркменские или таджикские традиции до сего дня пронизывает все исследования, за исключением антикварных. Но, конечно, иранские,

египетские или турецкие работы не избежали предположения, что и их тысячелетнее прошлое способно преподать уроки сегодняшнему дню, и что роль историка в том-то и состоит, чтобы распознать, по возможности тщательно и научно, какие именно визуальные системы или смыслы из прошлого являются до сих пор актуальными. Логично спросить такого историка, в чём состоят конкретные примеры преемственности в той или иной области. И было бы неправильно предполагать, что любые останцы являются частью такой преемственности.

Этот второй подход нашего историка, конечно, намного полезнее первого. Он воздействует на внешний мир; он соединяет исламскую культуру с мировой культурой; он предоставляет идеи и лозунги для современных специалистов и политических лидеров; он исключает остающиеся странности и особенности; и он выявляет из памятников их более широкое и более абстрактное значение: значение образца. Проблемы же этого подхода являются, прежде всего, аккуратность, а в более глубоком смысле - правдивость, и конкретнее - культурная правдивость. Это очень важный момент, на котором я хотел бы остановиться. Каждому эрудированному и чувствительному историку довольно легко увидеть в последовательности форм (например, больших колонных мечетей от Дамаска до Дели) серии нововведений ради одной цели - создать обширное пространство для мусульманской общины. И также легко для красноречивого и убедительного автора извлечь из этих нововведений бесконечную линейную прогрессию от исторической традиции в будущее (например, понятие о том, что сложные геометрические построения являются необходимым средством для композиции и декора здания).

Проблема кроется именно на этом этапе экстраполяция из прошлого в настоящее и будущее. Этот соблазн таков, что ему трудно воспротивиться, сопротивляться же может и невозможно, но для историка существенно важно остановить свои толкования ради живущей культуры. На мой взгляд,

он должен остановиться - как историк, даже когда он принадлежит к этой культуре (он, конечно, может продолжать как гражданин этой культуры, или как член мусульманской общины, общины верующих, - но не как историк). А, если он ещё и не мусульманин, ему не суждено перешагнуть ещё одну черту. Было бы превосходно точно определить её, как определены границы в арабских святынях. В жизни, однако, она не определена, и я часто в течение многих лет пытался вообразить, где же проходит эта невидимая линия, перешагнуть которую могут только те, кто принадлежит общине. И должна ли такая линия существовать в XXI веке, когда всё физическое обозреваемо со спутника ?

Я могу стать немногословнее, говоря о третьем типе историка - летописце. Летописец - это наблюдатель некоей деятельности, который записывает её в мельчайших деталях. Я не знаю летописца здания или архитектора в классические или средневековые времена. Ближайшими примерами могли бы стать личности вроде аббата Шугара из XII в., записывавшего свои деяния в Сен-Дени, или некоторые пассажи из рукописи персидского историка Рашид ал-Дина (умер в 1318 г.) или же основатель династии Моголов Бабур (умер в 1530 г.). Возможно, описание, которое дал Макризи Каиру XV в. подходит ближе всего к типу описывающего и поясняющего заявления, найденному в Жуэнвилле и описывающему Сен-Луи XIII в., к писавшим о римских императорах Светонию или Тациту, или же к труду XVI в. «Айн-и Акбари», описывающему администрацию могольского императора Акбара. Нам известно, что в средние века не было никаких Вазари, и я недостаточно знаком с литературой после 1500 г., чтобы быть уверенным, что летописцев архитектуры не было. Они, разумеется, могут существовать для современного мира и, по тому, как сегодня ни одному архитектору не выжить без хорошего фотографа, к его персоналу следовало бы добавить и летописца. Как и фотограф, летописец способен вознести или уничтожить созданную работу, но ему никогда не дано создать её самому. Частично,

роль летописца в современном мире принял на себя критик, но мне представляется, что идеальный критик, в теории, по крайней мере, выбирает свои темы сам, каковы бы ни были причины для такого выбора, а не ждёт тему для написания от архитектора. И на сей счёт я хочу быть правильно понятым теми, кто более искушён в критике. Поддерживая важность летописца как типа историка, я всё же не уверен в его существовании во плоти.

И, наконец, есть «новый» историк, наиболее впечатляюще возвращённый в последние двадцать лет во французских кругах. Он занимается проблемами столь широкими (природа кирпича или геометрия пространства), что они не становятся культурно значительными, или же - он занимается разработкой какой-либо подробности до такой степени, что она теряет свою диахроническую ценность. (Я не знаю подходящего примера в истории искусства, но их много в литературе или в экономической истории; частичным и не особо успешным примером могло бы быть моё собственное, 1978 года, исследование Альгамбры, которое определёнными способами классифицировало это сооружение как тип, а не как памятник.) Такой тип истории изначально отвергает культурные проблемы, которые присущи нам самим.

Из моих четырёх типов историков, летописец - единственно полезный для современного мира, но при условии, что он предоставляет достаточную документацию о современной практике и в форме, полезной для других современных критиков, историков и специалистов, или же если он предоставляет информацию для будущих антикваров или диахронистов. Антиквар полезен, действительно незаменим, только для реставраций и реконструкций. Это важная работа, часто провозглашаемая в официальных заявлениях по всему миру. У меня накопились определённые возражения относительно их практики и теории. Мне интересно знать, например, не являются ли реконструкции и реставрации признанием того, что что-то уже умерло. Но смерть есть нормальный конец для людей и зданий. Почему же

тогда мумифицируют здания, и не трогают людей? В остальном, ценность антиквара ограничена, потому что его целью всегда является объяснение момента или памятника в прошлом, в его тамошнем собственном времени. Антиквар путает проблемы, указывая, что сегодняшние понятия могли быть бессмысленными в прошлом и, очень часто, что видимый нами памятник – не тот, что был. Теоретик, в самом широком смысле этого слова, интересен только своими идеями и формулами.

Мы остались, таким образом, только с диахронистом или диатопистом, и особенно с первым, как с типом историка, который представляется полезным для современного мира. Но именно здесь он явно ошибался, имея дело с исламским искусством, в котором он, воистину, был даже разрушительным. Причина, я думаю, проста. В то время как большинство западных историков этого типа начинали с озабоченности современностью или же новой архитектурой, их коллеги, имевшие дело с исламским миром, начинали как медиевисты и антиквары, и только затем, посредством интереса или обольщения, переходили к сравнительно недавним временам. Но их корни, их реальный опыт, были всегда в некоем далёком прошлом. Они являются теми, кто определил «исламские» архитектурные и эстетические ценности посредством небольшого числа сохранившихся крупных памятников прошлого, нежели посредством 90 процентов архитектурного наследия исламских земель, созданного в XIX–XX веках.

Это они создали те противоречия, с которыми мы живём: некий эстетический идеал и некое чувство достижения, а не конкретное время действительного визуального опыта и визуальной грамотности современного мусульманского мира. Предоставляется, что на нынешней стадии интеллектуальных усилий, может быть, полезнее забыть о прошлом и оставить его антикварам. По причине того, что настоящее, насколько мне известно, ещё не обнаружило, чего конкретно оно хочет от прошлого. Я бы даже утверждал, что в течение XX века в западных и не-западных странах

произошёл окончательный разрыв в эволюции прошлого и, что, поэтому, возвращение искусственно созданного прошлого является особенно разрушительным, ибо оно фальшиво как с точки зрения прошлого, так и для сегодняшних нужд.

Вторая причина моей позиции, что историк мало чем может содействовать современному усилию по созданию значащего мусульманского окружения, заключается в том, что историк, - будь он антикваром, диахронистом, или диатопистом, - является, в наше время, в большинстве своём немусульманином. Даже если он и таков технически, его обучение и его ценности происходят от западного типа научного исследования, типа, не являющегося, по своей сути, неправильным или безнравственным, но который не приспособлен к нуждам и ожиданиям сегодняшнего мусульманского мира. Историк способен помочь по любым заданным ему вопросам его компетенции. А компетентен он в деле реставрации, и компетентен он в объяснении эволюции купола; и он даже компетентен в определении природы символов или набожности, или поведения в XIII-ом или XVII-ом вв., - но он не может сказать, каковым любой из них должен быть сегодня и как их можно выразить в архитектуре.

И, в заключение, мне бы хотелось констатировать:

1. историк может лишь реагировать на вопросы, задаваемые ему современным миром; я не вижу и не слышу ничего более глубокомысленного, чем «славное было прошлое, давайте сделаем великое будущее, но иным способом» или же «погрузите нас в формы, дайте нам ключи к величественным знакам»; я не слышу более глубоких вопросов о современных поисках или современных техниках, от которых бы я почувствовал, что мои знания о прошлом вовсе не странные и забавные;

2. даже если культурные ценности и остаются традиционными (или мусульманские страны хотят сохранять их таковыми, при любых вариантах в разных странах), - за последние 50 лет техника и материальные устремления революционизировались настолько, что архитектурное

прошлое отныне не актуальнее лошади или кабриолета; знание истории может помочь в развитии культуры, гордости или самоуважения, но не в создании архитектуры;

3. историк всегда останется свидетелем происходящего, даже его переводчиком, но не помощником процессу творчества;

4. историку чего угодно суждена роль обобщать ту историю, которую он знает, но он, в силу своей профессиональной подготовки, не способен решать сегодняшние нужды.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Аскарлов Ш.Д. Архитектура зарубежного Востока в поисках самобытности // Строительство и архитектура Узбекистана, 1982, 1, с.7-12.
2. Аскарлов Ш.Д. Архитектура Темуридов. Ташкент: Санъат, 2009, с.51-59.
3. Аскарлов Ш.Д. Японский камертон // Архитектура и строительство Узбекистана, 1983, 6, с.8-15.
4. Аскарлов Ш.Д. Метаморфозы регионализма // Архитектура Запада. 4. Модернизм и постмодернизм: Критика концепций. М.: Стройиздат, 1985, с.67-71.
5. Аскарлов Ш.Д. Регион-пространство-город. М.: Стройиздат, 1988, с.79-81.
6. Бархин М.Г. Метод работы зодчего. М.: Стройиздат, 1981, с.199.
7. Вентури, Роберт. Из книги «Сложность и противоречия в архитектуре» // Мастера архитектуры об архитектуре. Под общ. ред. А. В. Иконникова, И. Л. Маца, Г. М. Орлова // М., 1972, с.543–558 (R. Venturi. Complexity and Contradiction in Architecture. New York: The Museum of Modern Art, 1966).
8. Верников В. Архитектурный шедевр в Барселоне // Известия, 1990, 25 октября, с.5.
9. Гидион, Зигфрид. Пространство, время, архитектура. М.: Стройиздат, 1984.
10. Гинзбург М. Я. Национальная архитектура народов СССР // Современная архитектура, 1926, № 5-6, с. 114.
11. Глинобитное строительство. Всеобъемлющее руководство. Ташкент: Представительство ЮНЕСКО в Узбекистане, 2007. Hugo Houben and Hubert Guiland. Earth Construction. A Comprehensive Guide. Marseille-London: ITDG Publishing, 1989. Перевод с английского: Аскарлов Ш.Д.

12. Дженкс, Чарлз А. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985.
13. Доши, Балкришна, и Кагал, Кармен. Ле Корбюзье - акробат архитектуры // Вистара. Архитектура Индии. Бомбей: Тата Пресс Лимитед, 1986, р.204-214.
14. Ёдике, Юрген. История современной архитектуры. М.: Искусство, 1972.
15. Иконников А.В. Луис И. Кан. Предисловие к русскому изданию // Современная архитектура (пер. с франц.), 1962, 2, стр.2-3.
16. Кандилис, Жорж. Стать архитектором. М.: Стройиздат, 1979, с.31,33,43,47.
17. Культерман, Удо. Кензо Танге. 1949-1969. М: Стройиздат, 1978.
18. Курокава, Кишо: мегаполис XXI века никогда не остановится в росте // Проект Россия, 2003, 4, с.21-24.
19. Микулина, Евгения, и др. Словесные конструкции: 35 великих архитекторов мира. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012, с.66,94,123, 124,163,164,165,185.
20. Нонель, Хуан Бассевода. Антонио Гауди. М.: Стройиздат, 1986.
21. Орельская О.В. Современная зарубежная архитектура. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Второе издание. М.: Издательский центр «Академия», 2007.
22. Репина, Евгения. Философия профессии по Райту // Взор (Москва), 2003, 12, с.39-49.
23. Савицкий Ю.Ю. Архитектура капиталистических стран. М.: Стройиздат, 1973.
24. Умэдзава, Акира. Мудрость традиций, отражённая в башне // Nirronica. 2011, 4, р.6-9.
25. Хигер Р.Я. Пути архитектурной мысли. 1917-1932. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933, с. 29,48,70-75,76.

26. Экардт, Вольф фон. Американская архитектура на новом этапе // Америка, 1964, 90, с.1-15.
27. ACE - Japan Association for Cultural Exchange (Ed.). Contemporary Japanese Architecture. Tokyo: The Japan Foundation, 1997.
28. Acuto, Michele (Australian National University). High-Rise Dubai Urban Entrepreneurialism and the Technology of Symbolic Power // Cities, 2010, Vol.27, 4, p.272-284.
29. Al-Radi, Selma. Reconstruction of Hafsia Quarter II // Davidson, Cynthia and Serageldin, Ismail (Ed.). Architecture Beyond Architecture. Creativity and Social Transformations in Islamic Cultures. London: Academy Edition, 1995a, p.48-55.
30. Al-Radi, Selma. Great Mosque of Riyadh and Old City Centre Redevelopment // Davidson, Cynthia and Serageldin, Ismail (Ed.). Architecture Beyond Architecture. Creativity and Social Transformations in Islamic Cultures. London: Academy Edition, 1995b, p.84-93.
31. Al-Radi, Selma. Restoration of Bukhara Old City // Architecture Beyond Architecture. Edited by Cynthia C. Davidson with Ismail Serageldin. The Aga Khan Award for Architecture. London: Academy Group Ltd., 1995c, p.28-39.
32. Al-Naim, Masharya. Riyadh: a City of "Institutional" Architecture // Elsheshtawy, Yasser (Ed.). The Evolving Arab City. Traditions, Modernity, and Urban Development. London-New York: Routledge, 2008, p.118-151.
33. Ansari, Jamal Husain, and Shaheer, Mohamed. A Strategy for Planning an Arab Town // The Arab City. Its Character and Islamic Cultural Heritage. Proceedings of a Symposium in Medina, Saudi Arabia, February-March 1981. Edited by Ismail Serageldin, Samir El Sadek, Richard R.Herbert. Medina: The Arab Towns Organization, 1982.
34. Blaser, Werner. West Meets East - Mies van der Rohe. Basel-Berlin: Birkhauser Verlag, 1996.
35. Bonds, Ray and Wyse, Elizabeth. The Historical Atlas of New York City. New York: Owl Books, 2005.

36. Boulton, Alexander O. Frank Lloyd Wright: Architect. An Illustrated Biography. New York: Rizzoli, 1993.
37. Brook, Daniel. A History of Future Cities. New York-London: W.W.Norton & Company, 2013.
38. Candilis G. Habitat Experimental en Koweit // L'Architecture d'Aujourd'hui, 1975, 177, p.52.
39. Carreau, Joel. Edge City: Life on the New Frontier. New York–Auckland: Anchor Books, 1992, p.4-5,14-15,12.
40. Celik, Zeynep. Le Corbusier, Orientalism, Colonialism. Assemblage, 1992, 17, p.58-77.
41. Collins, George. Antonio Gaudi and the Catalan Movement, 1870-1930. Charlottesville: University of Virginia, 1973, p.xxiii-xxviii.
42. De Farcy, Elizabeth, et al. (Ed.) New York. New York: Editoriale Lloyd, 2003.
43. Dolkart, Andrew S., and Postal, Matthew A. Guide to New York Landmarks. New York: Wiley, 2004.
44. Drennan, William R. Death in a Prairie House. Frank Lloyd Wright and the Taliesin Murders. Madison: Terrace Books, 2007.
45. Drew, Philip. The Masterpiece. Jorn Utzon. A Secret Life. Sydney: Hardie Grant Books, 1999.
46. Droste, Magdalena. Bauhaus. Hong Kong-Tokyo: Taschen, 2006.
47. Elsheshtawy, Yasser. Redrawing Boundaries: Dubai, an Emerging Global City // Elsheshtawy, Yasser. (Ed.) Planning Middle Eastern Cities: an Urban Kaleidoscope in a Globalizing World. London and New York: Routledge, 2004, p.171-199.
48. Elsheshtawy, Yasser. (Ed.) The Evolving Arab City: Tradition, Modernity and Urban Development. Abingdon, Oxfordshire, New York: Routledge, 2008.
49. Elsheshtawy, Yasser. Dubai. Behind an Urban Spectacle. London-New York: Routledge, 2010.

50. Elsheshtawy, Yasser. *Global Dubai or Dubaization* // Jacobs, A.J. *The World Cities. Contrasting Regional, National, and Global Perspectives*. New York-London: Routledge, 2013, p.100-112.
51. Fliedl, Gottfried. *Gustav Klimt (1862-1918). The World in Female Form*. Koln-Tokyo: Taschen, 1997.
52. Frampton, Kenneth. *Modern Architecture. A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1992.
53. Fritsch, Theodor. *Die Stadt der Zukunft*. Leipzig: Verlag von Theod. Fritsch, 1896, p.5. (2nd ed. Leipzig, 1912 with the subtitle (Gartenstadt) Hammer-Verlag (Theodor Fritsch).
54. Grabar, Oleg. *The Role of the Historian* // *The Aga Khan Award for Architecture*. 2010. Baden: Lars Muller Publications, 2010, p.328-333.
55. *Hafsia Quarter* // Cantacuzino, Sherban (Ed.). *Architecture in Continuity. Building in the Islamic World Today*. New York: Aperture, 1985, p.82-91.
56. *Hajj Terminal* // Cantacuzino, Sherban (Ed.). *Architecture in Continuity. Building in the Islamic World Today*. New York: Aperture, 1985, p.118-127.
57. *Hayy Assafarat and Al-Kindi Plaza*. Riyadh, Saudi Arabia, completed 1986 // *The Aga Khan Award for Architecture*. 1989. Geneva: The AKTC Publication, 1989, p.16-17.
58. Hengeveld, Jaap. *Piet Blom's Rotterdam. New Life at the Old Harbor*. Rotterdam: Gemeente, 2010, p.27-132.
59. HH the Aga Khan's Award Presentation Speech. *The Alhambra, Granada, Spain, 1988* // *The Aga Khan Award for Architecture*. 2001. Geneva: The AKTC Publication, 2001, p.5.
60. James, Cary. *The Imperial Hotel. Frank Lloyd Wright and The Architecture of Unity*. Rutland-Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1968.
61. Jenger, Jean. *Le Corbusier*. London: Thames and Hudson, 1996.
62. Jodidio, Philip. *Zaha Hadid*. Koln: Taschen, 2012.
63. Jollands, Beverley and Fisher P. *100 Landmarks of the World*. Bath-Shenzhen: Parragon, 2011.

64. Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover, 1977.
65. Kisho Kurokawa *Married to Beauty* // *The Japan Architect*, 1984, 3, p.7.
66. Le Corbusier. *Albums d'Afrique du Nord : Voyages au M'Zab 1931 et 1933*. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 2013.
67. Le Corbusier. *Towards a New Architecture*. Translated by Frederick Etchells. New York-Washington: Praeger Publishers, 1970.
68. Le Corbusier's Wife and Her Opinion of Her Husband // *Architecture + Urbanism*, 1979, 7.
69. Mahgoub, Yasser. *Kuwait: Learning from a Globalized City* // Elsheshtawy, Yasser (Ed.). *The Evolving Arab City. Traditions, Modernity, and Urban development*. London-New York: Routledge, 2008, p.152-183.
70. McCown, James. "Do As I Say...": Architectural Determinism // *Art New England*, 2006, Vol.27, 3, p.18-19,63.
71. McQueen, Brendon. Frank Gehry // *The Observer*. Spring 2007, p.31-33, 60.
72. Miyawaki, Mayumi. Great Builders of the 1960-s // *The Japan Architect*, 1970, 7, p.77.
73. Mortada, Hisham. *Traditional Islamic Principles of Built Environment* // London-New York: Routledge Curzon, 2003.
74. Robert Moses & the Modern City // *The Museum of the City of New York. Exhibition Publication*. February 2007, p.1-12.
75. Mumtaz, Kamil Khan. *Architecture in Pakistan*. Singapore: A Mimar Book, 1986, p.188-190.
76. Mutnjakovich, Andrija. National and University Library of Kosovo // *Architecture + Urbanism*, 1987, 2.
77. Nute, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan. The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*. New York: Van Nostrand Reinold, 1993, p.20-21.

78. Orientalism and New York // Saudi Aramco World. September/October 2014, p.48.
79. Pfeiffer, Bruce Brooks. Frank Lloyd Wright. Building for Democracy. Koln-Tokyo: Taschen, 2004.
80. Pfeiffer, Bruce Brooks. Frank Lloyd Wright on Architecture, Nature, and the Human Spirit. San Francisco: Pomegranate, 2011.
81. Planning for the Historic City of Samarkand // The Aga Khan Trust for Culture. Historic Cities Support Programme. Rome: Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1996, p.40-46.
82. Pool, Peter A.S. The History of the Town and Borough of Penzance. Penzance-Cornwall: The Corporation of Penzance, 1974, p.1,5.
83. Qasr Al-Hokim District, Riyadh, Saudi Arabia, by Beeah Group, early 1980-s // Davidson, Cynthia (Ed.). Legacies for the Future. Contemporary Architecture in Islamic Societies. London: Thames & Hudson, 1998, p.28.
84. Raza, Hanif M. Faisal Mosque Islamabad. Islamabad: Tariq Associates, 1996, p.7-16.
85. Ross, Bernard H.; Levine, Myron A.; Stedman, Murray S. Urban Politics. Power in Metropolitan America. Itasca: F.E.Peacock Publishers, Inc., 1991, p.16,252,263-264,298.
86. Safdie, Moshe and Kohn, Wendy. The City After the Automobile. An Architect's Vision. New York: Harpers Collins, 1997.
87. Sagar S. Celebrating Chandigarh: 50 Years of the Idea. Chandigarh For or Against? // Architecture + Urbanism, 1999, 344, p.129-134.
88. Schubert, Dirk. Theodor Fritch and the German (Volkische) Version of the Garden City: the Garden City Invented Two Years Before Ebenezer Howard // Planning Perspectives, 2004, 19, p.3-35.
89. Serageldin, Ismail. Space for Freedom. London-Wellington: Butterworth Architecture, 1986, p.74.
90. Shuaibi, Ali. Unkept Promises. Why Isn't Good Architecture Being Built? // Davidson, Cynthia and Serageldin, Ismail (Ed.). Architecture Beyond

Architecture. Creativity and Social Transformations in Islamic Cultures. London: Academy Edition, 1995, p.82-83.

91. Shushtar New Town. Iran // Serageldin, Ismail (Ed). Space for Freedom. The Search for Architectural Excellence in Muslim Societies. London-Wellington: Butterworth Architecture, 1989, p.157-165.

92. Tange, Kenzo and Isozaki, Arata. Directions in Today's Architecture // The Japan Architect, 1970, 7, p.22-28.

93. The Aga Khan Award for Architecture. 1989 // The Architectural Review, Special Issue, 1989, p.89-11,92-11.

94. The Aga Khan Award for Architecture. The 1992 Award. Geneva: 1992, p.3.

95. The Aga Khan Award for Architecture. 2001. Geneva: The AKTC Publication, 2001, p.5.

96. The Pritzker Architecture Prize. 1995. Tadao Ando. Los Angeles: Jensen & Walker, Inc., 1995, no pages.

97. The Stata Center. A Self-Guided Tour. Boston, Massachusetts Institute of Technology, 2005.

98. The 2001 Award Steering Committee // Modernity and Community: Architecture in the Islamic World. London: Thames and Hudson, 2001, p.173.

99. Thiebaut, Philippe. Gaudi. Visionary Architect. New York: Harry N.Abrams, Inc., Publishers, 2002.

100. Thiel-Siling, Sabine (Ed.) Icons of Architecture. The 20<sup>th</sup> Century. Munich-New York: Prestel. 2005.

101. Toman, Rolf (Ed.) History of Architecture from Classic to Contemporary. Bath-Shenzhen: Parragon, 2013.

102. Trachtenberg, Marvin and Hyman, Isabelle. Architecture from Prehistory to Postmodernity. New York, Harry N.Abrams Inc. Publishers, 2002, pp.552-573.

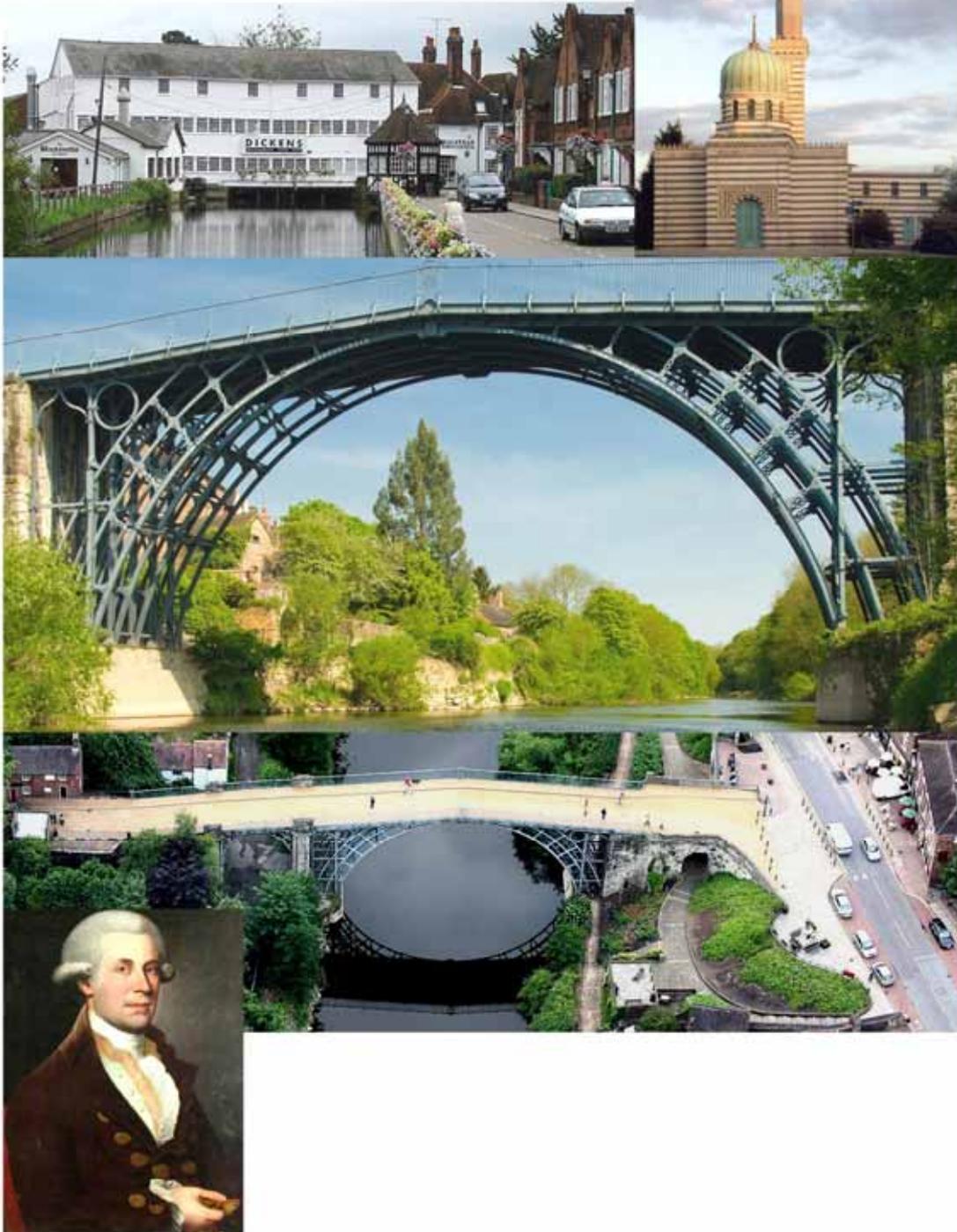
103. Utzon, Jorn. The Importance of Architects // Lasdun, Denis. Architecture in an Age of Scepticism. New York: Oxford University Press, 1984.

104. Utzon, Jorn. A House for Work and Decisions: Kuwait National Assembly Complex // Lasdun, Denis. Architecture in an Age of Scepticism. New York: Oxford University Press, 1984.
105. Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven. Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form. Cambridge-London: The MIT Press, 1977.
106. Weil am Rhein, Germany, 1997-1999: LFone/Landesgartenschau // El Croquis, 103, Zaha Hadid 1996-2001, p.5,102-121.
107. Werner, Louis. Third generation // Saudi Aramco World, March/April 2008, Vol.59, No.2, p.20-23.
108. Wilson, Peter. The Park and the Peak - Two International competitions // Architectural Association School of Architecture, 1983, 4.
109. Wright F.L. The Living City. New York: Horizon Press, 1958, p.81.
110. Zenfell, Martha Ellen (Ed.). Washington D.C. Hong Kong: APA Publications (HK) Ltd., 1992, p.27-28.



*На первой странице обложки:  
Атлас, несущий небесную сферу.  
Рокфеллер-центр. Нью-Йорк. 1937 г.  
Скульптор Ли Оскар Лоури (1877-1963 гг.).  
Фото и дизайн обложки - автора.*

1841-1843 гг.  
Людвиг Персиус  
Цех паровых двигателей в Потсдаме



**1. НАЧАЛА НОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ:  
АЙРОНБРИДЖ Т.Ф.ПРИЧАРДА, ХОЛСТЕДМИЛЛ, И ЦЕХ-МЕЧЕТЬ**



Дом Чарли

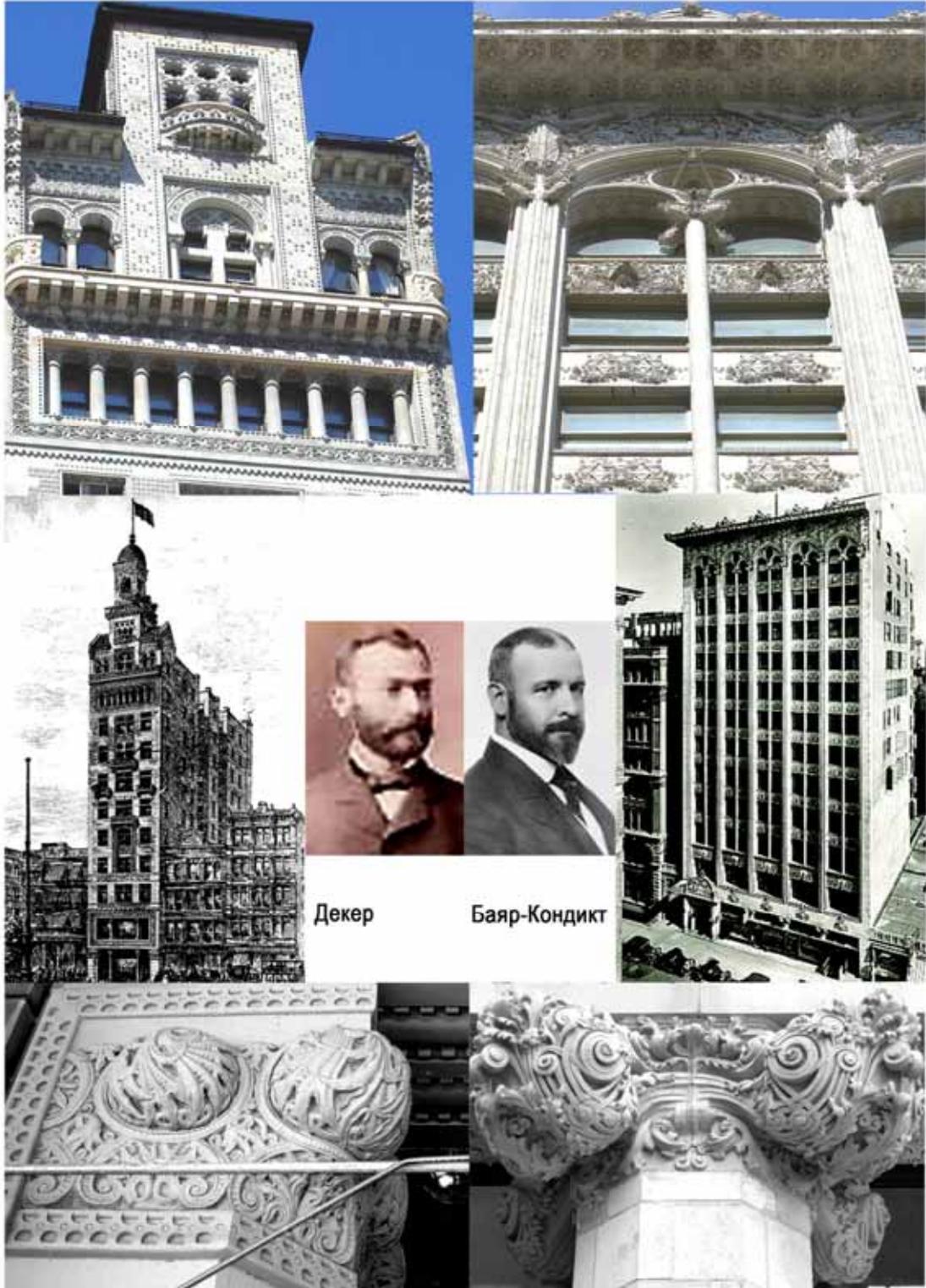


Универмаг  
Карсон-Пири-Скотт

Хрустальный дворец



2. ДЖОЗЕФ ПЭКСТОН. ЛУИС САЛЛИВЭН И ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ.



Декер

Баяр-Кондикт

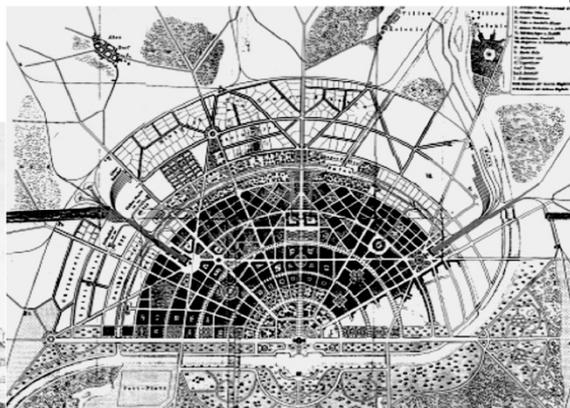
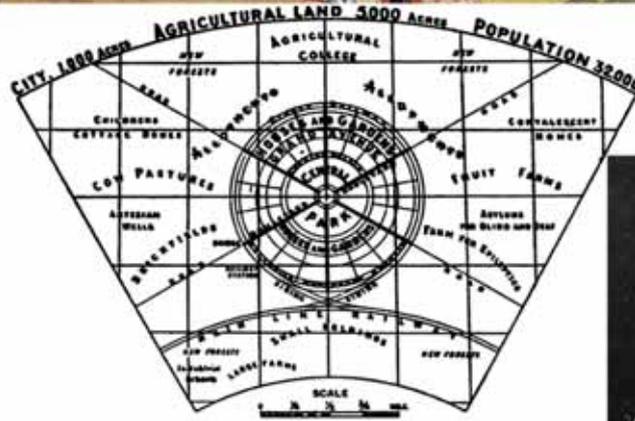
**3. АРАБСКИЙ НЕБОСКРЁБ ДЖОНА ЭДЕЛМАНА  
И КАНОН ЛУИСА САЛЛИВЭНА**



Выставочное здание Сецессии

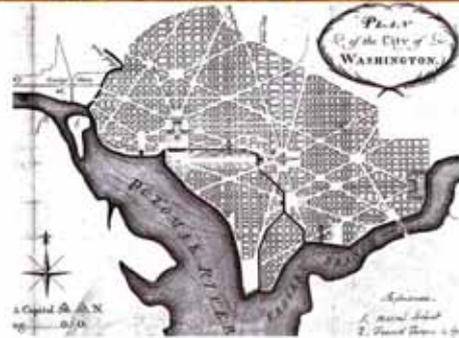
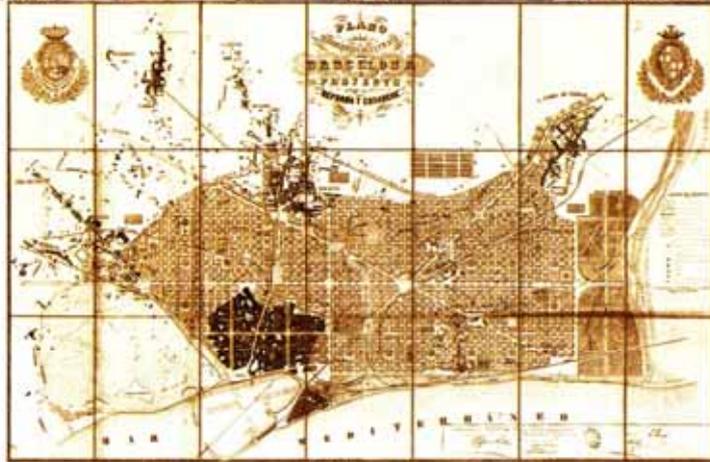
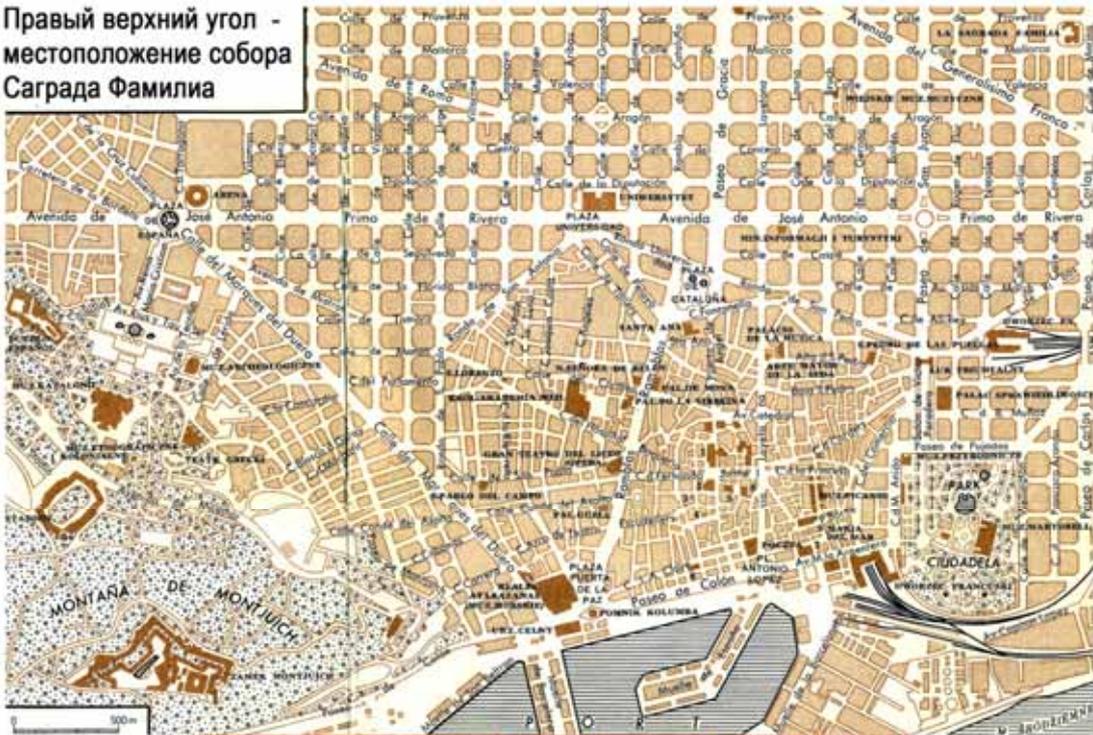


#### 4. ГЮСТАВ ЭЙФЕЛЬ И ЙОЗЕФ МАРИЯ ОЛЬБРИХ

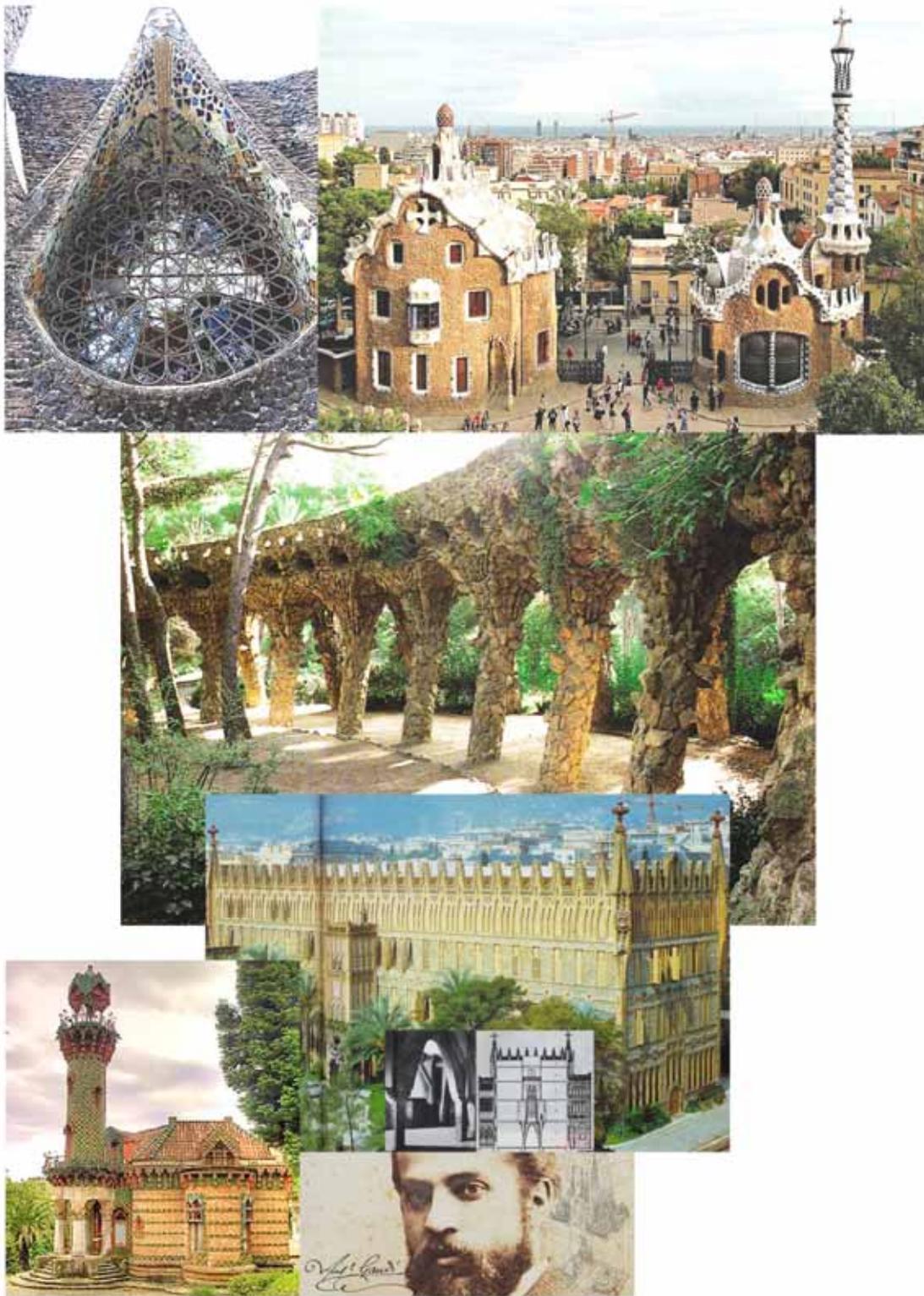


**5. ГОРОДА-САДЫ: ТЕОДОР ФРИШ И ЭБЕНЕЗЕР ГОВАРД**

Правый верхний угол -  
местоположение собора  
Саграда Фамилия



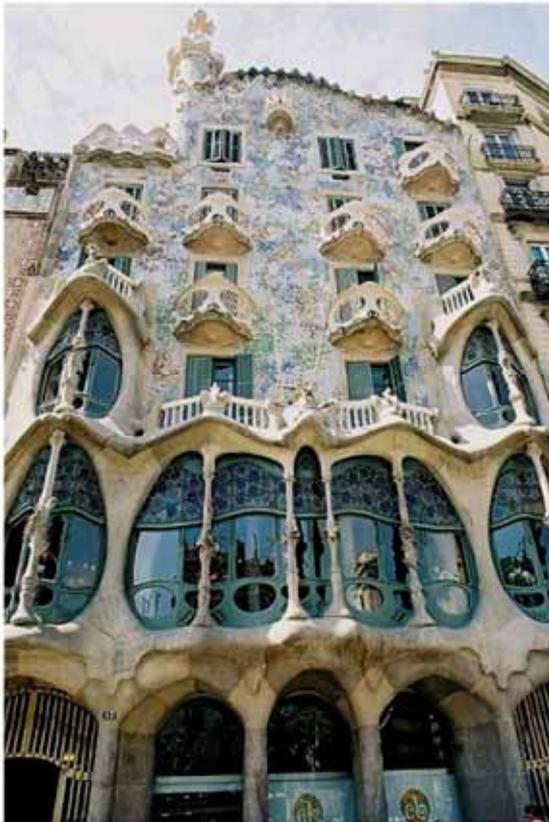
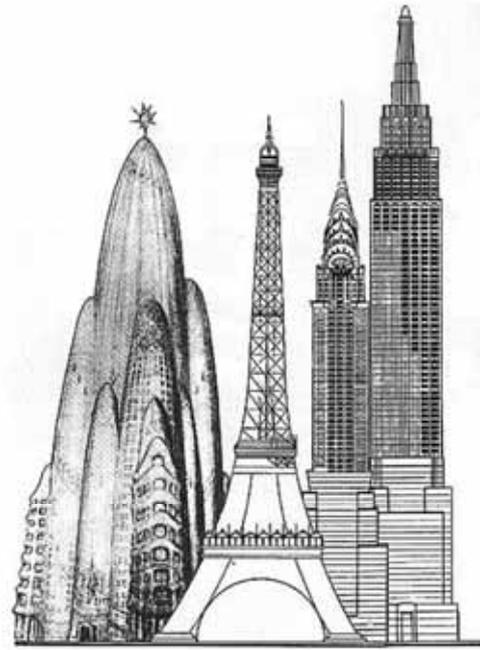
## 6. ЗАРОЖДЕНИЕ УРБАНИЗМА: ВАШИНГТОН И БАРСЕЛОНА



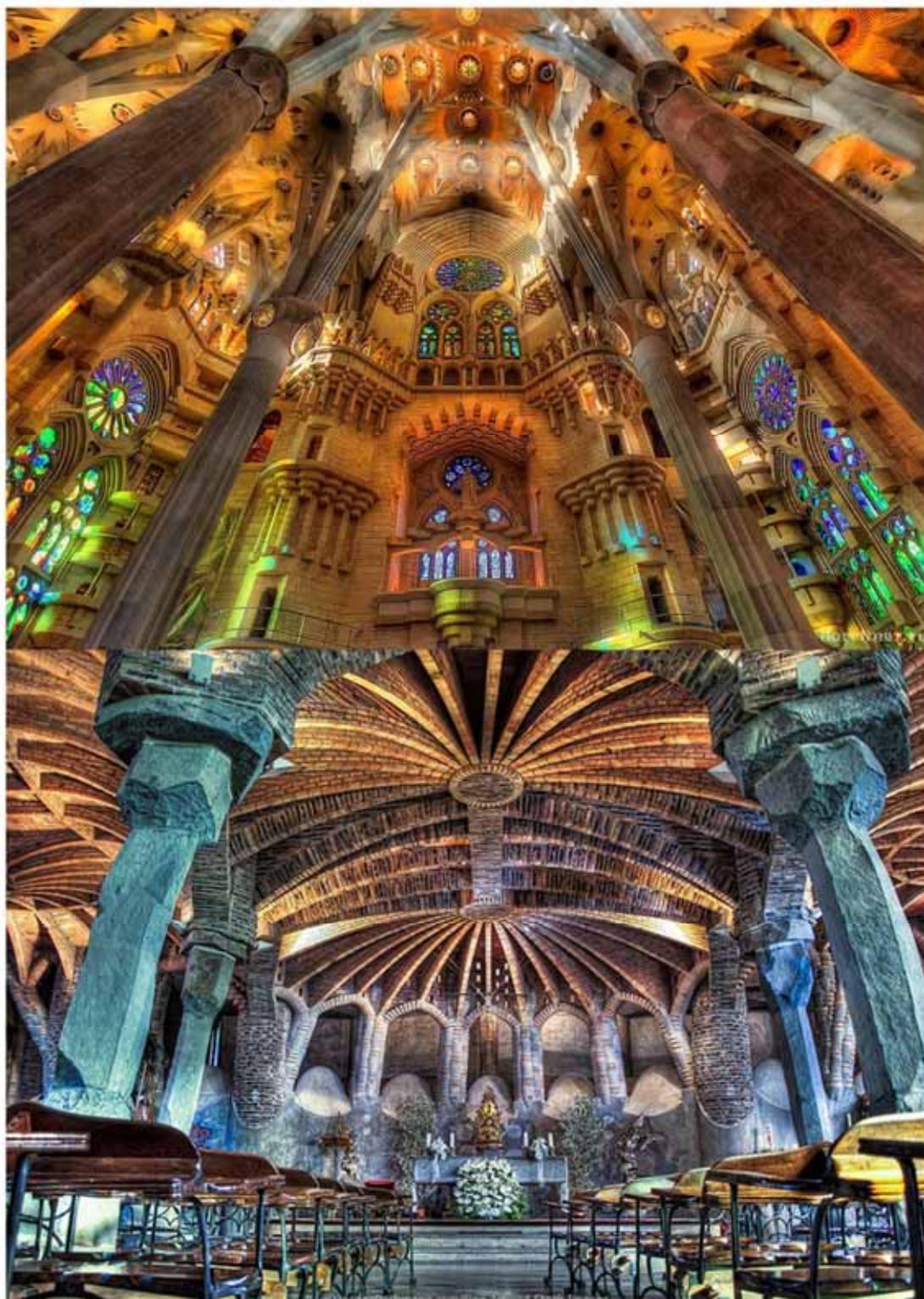
**7. АНТОНИО ГАУДИ:  
ЭЛЬ КАПРИЧЧИО, ТЕРЕЗИАНСКИЙ КОЛЛЕДЖ, ПАРК ГУЭЛЬ**



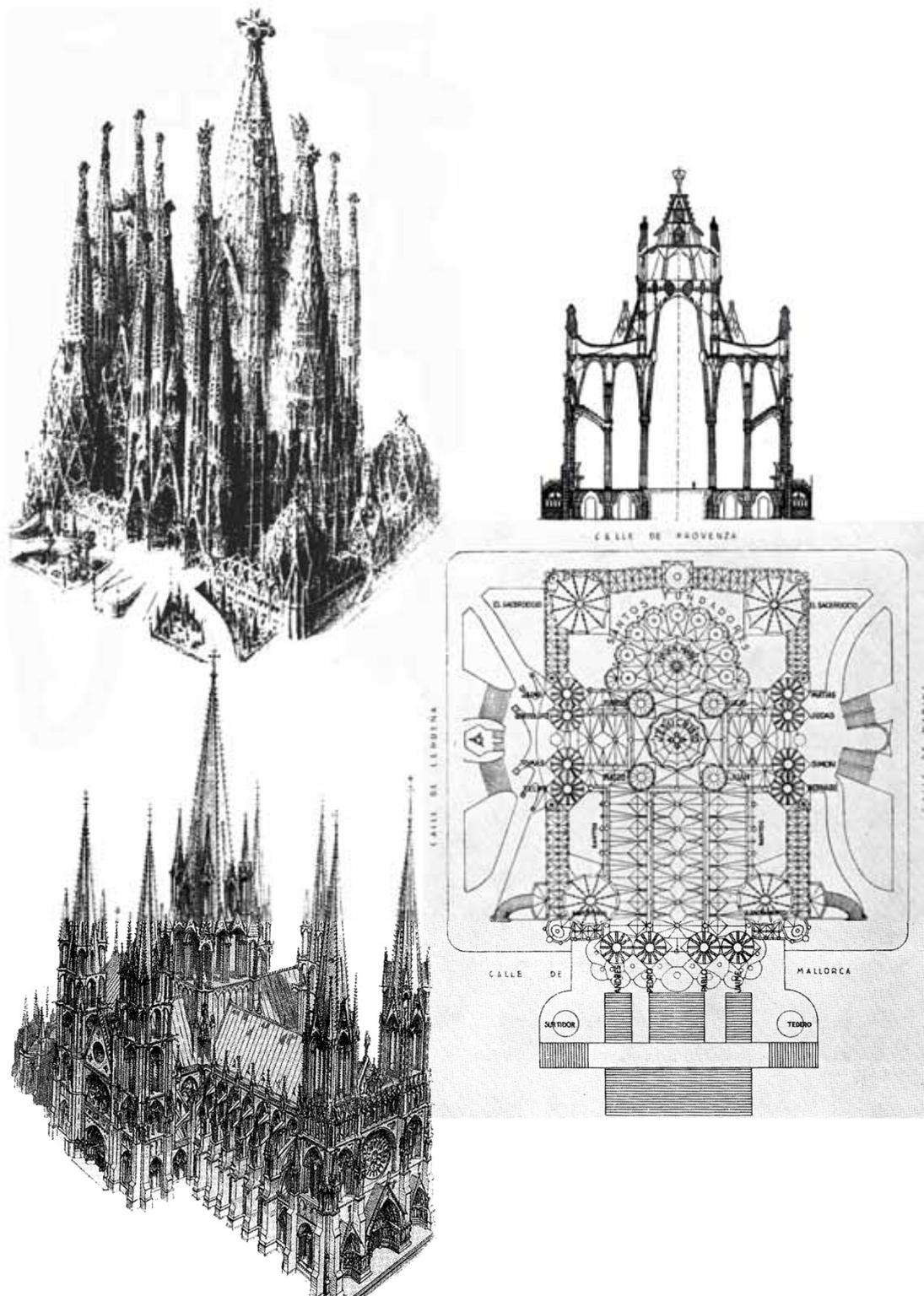
**8. ТЕРЕЗИАНСКИЙ КОЛЛЕДЖ  
И ЖЕНСКАЯ ГИМНАЗИЯ Г.М.СВАРИЧЕВСКОГО**



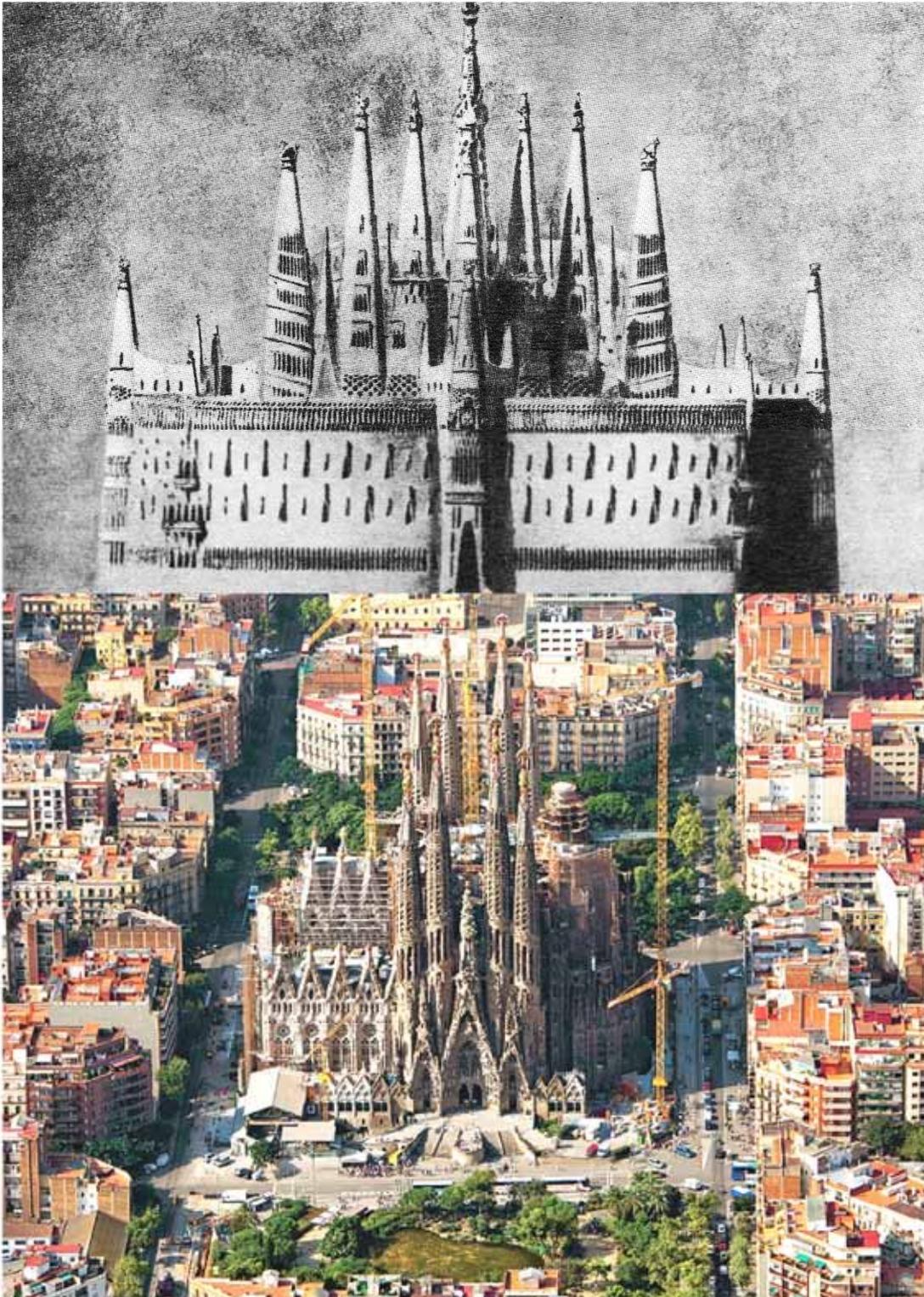
**9. КАСА БАТЛО, КАСА МИЛА, ОТЕЛЬ В НЬЮ ЙОРКЕ**



**10. ЦЕРКОВЬ КОЛОНИИ ГУЭЛЬ И САГРАДА ФАМИЛИА: ИНТЕРЬЕРЫ**



**11. ГОТИЧЕСКИЙ СОБОР ПО ЭЖЕНУ ВИОЛЛЕ-ЛЕ-ДЮКУ  
И САГРАДА ФАМИЛИА**



**12. САГРАДА ФАМИЛИА И КОМПЛЕКС КАТОЛИЧЕСКИХ МИССИЙ**



Баухаус  
в Дессау



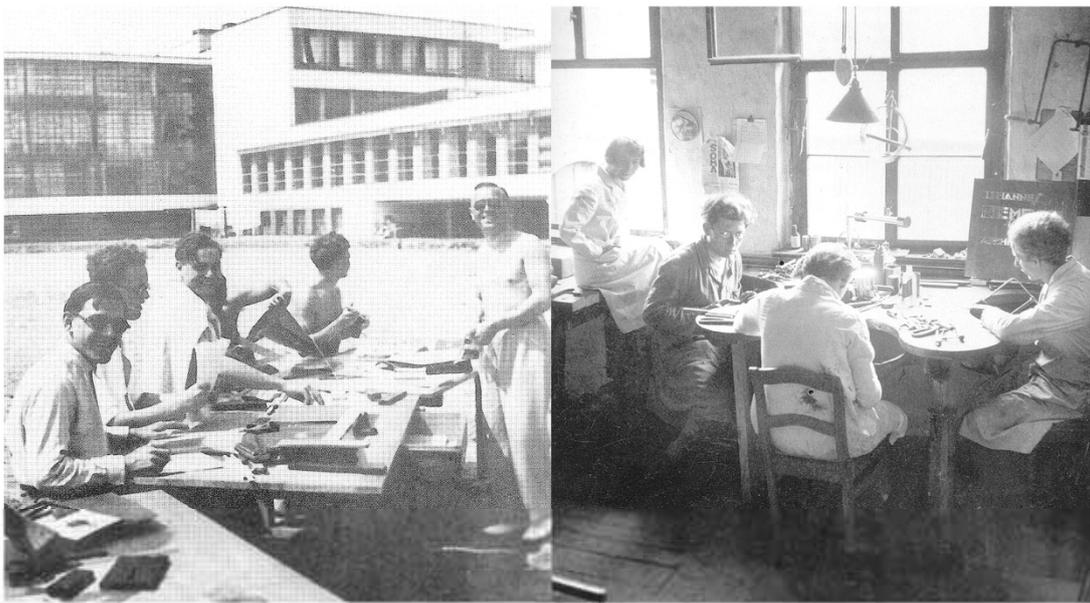
Фабрика Фагуса



Сборочный  
цех АЕГ



**13. ПЕТЕР БЕРЕНС И ВАЛЬТЕР ГРОПИУС**



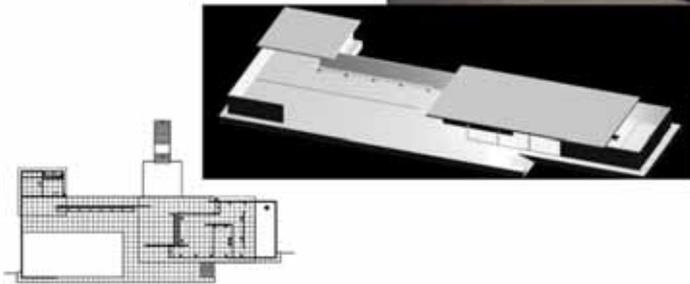
Х.Майер, Х.Витвер:  
проект школы



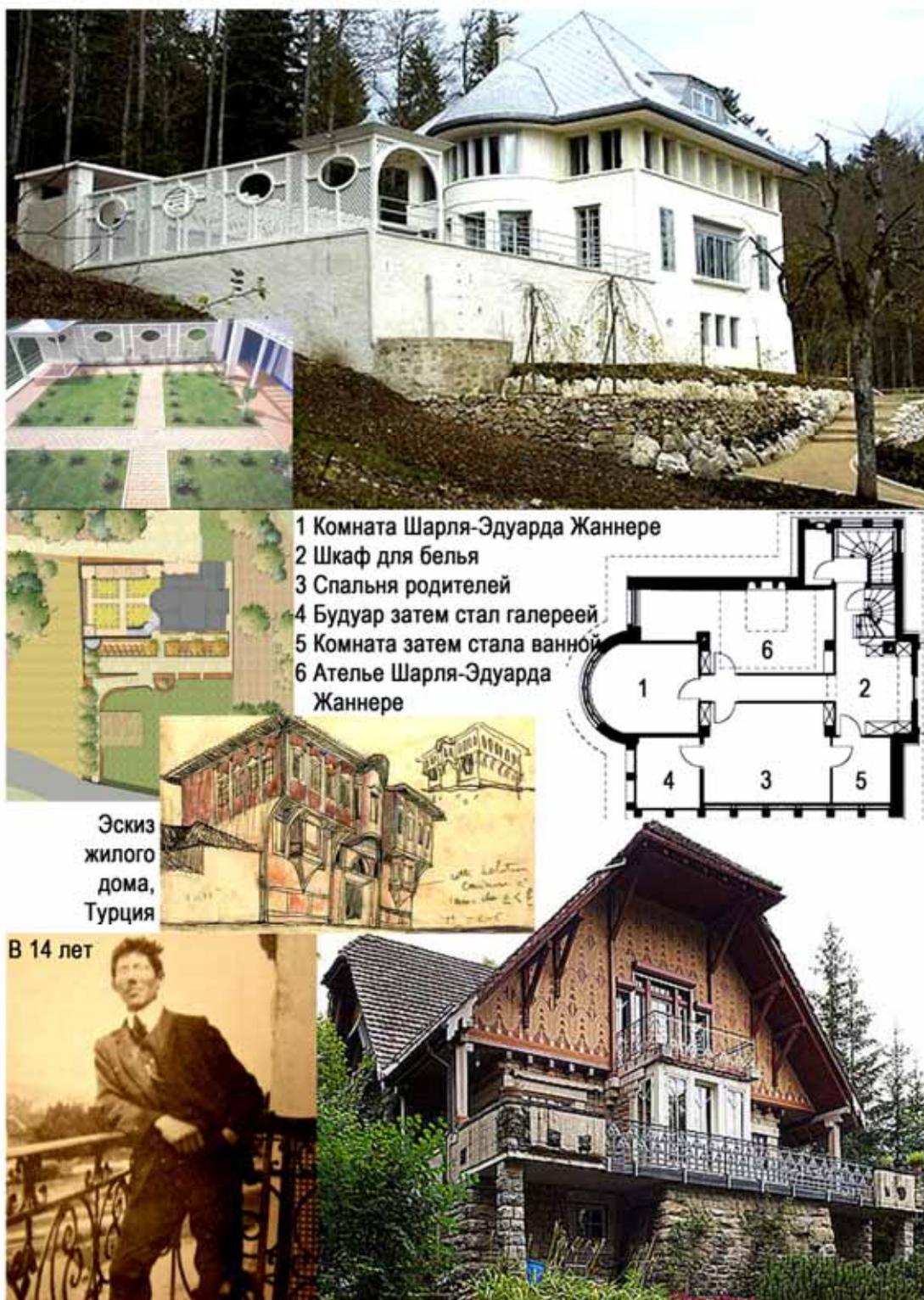
**14. БАУХАУС: МАСТЕРСКИЕ И ХАННЕС МАЙЕР**



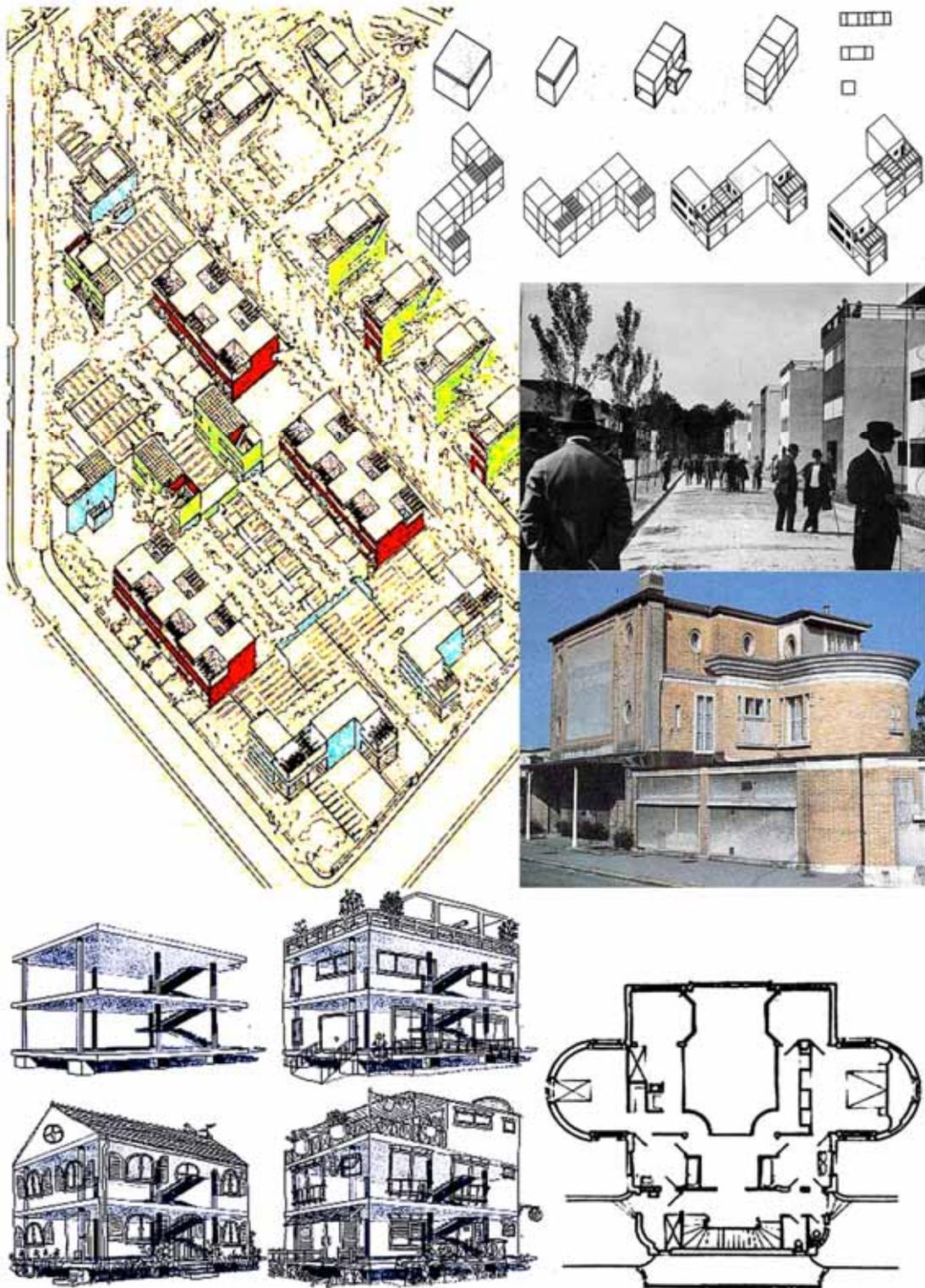
**15. ЛЮДВИГ МИС ВАН ДЕР РОЭ:  
ПАМЯТНИК ЛИБКНЕХТУ-ЛЮКСЕМБУРГ, ВИЛЛА ТУГЕНДХАТ**



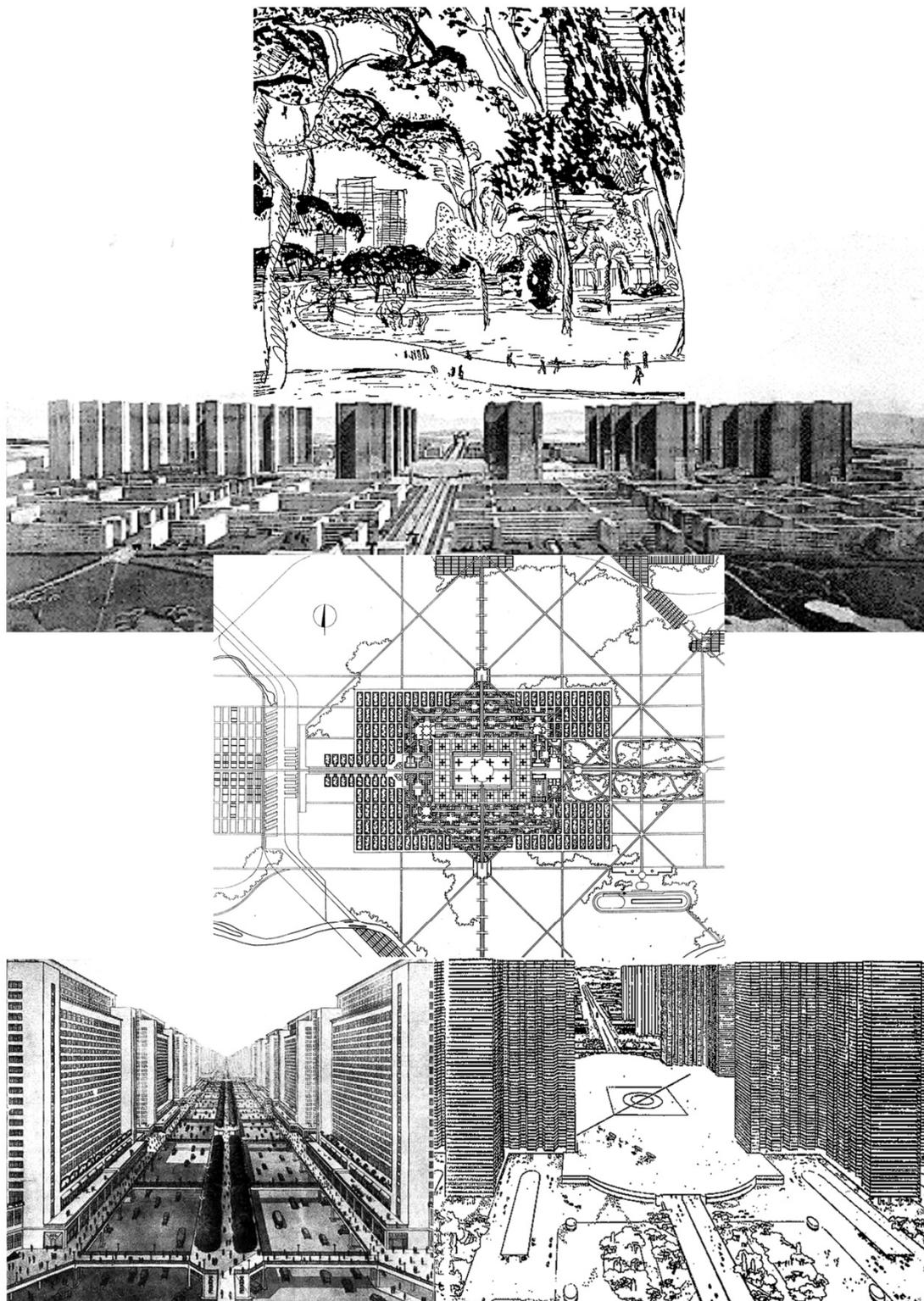
**16. ПАВИЛЬОН ГЕРМАНИИ, ВИЛЛА ФАРНСУОРТ, ДОМ ФИЛИПА ДЖОНСОНА**



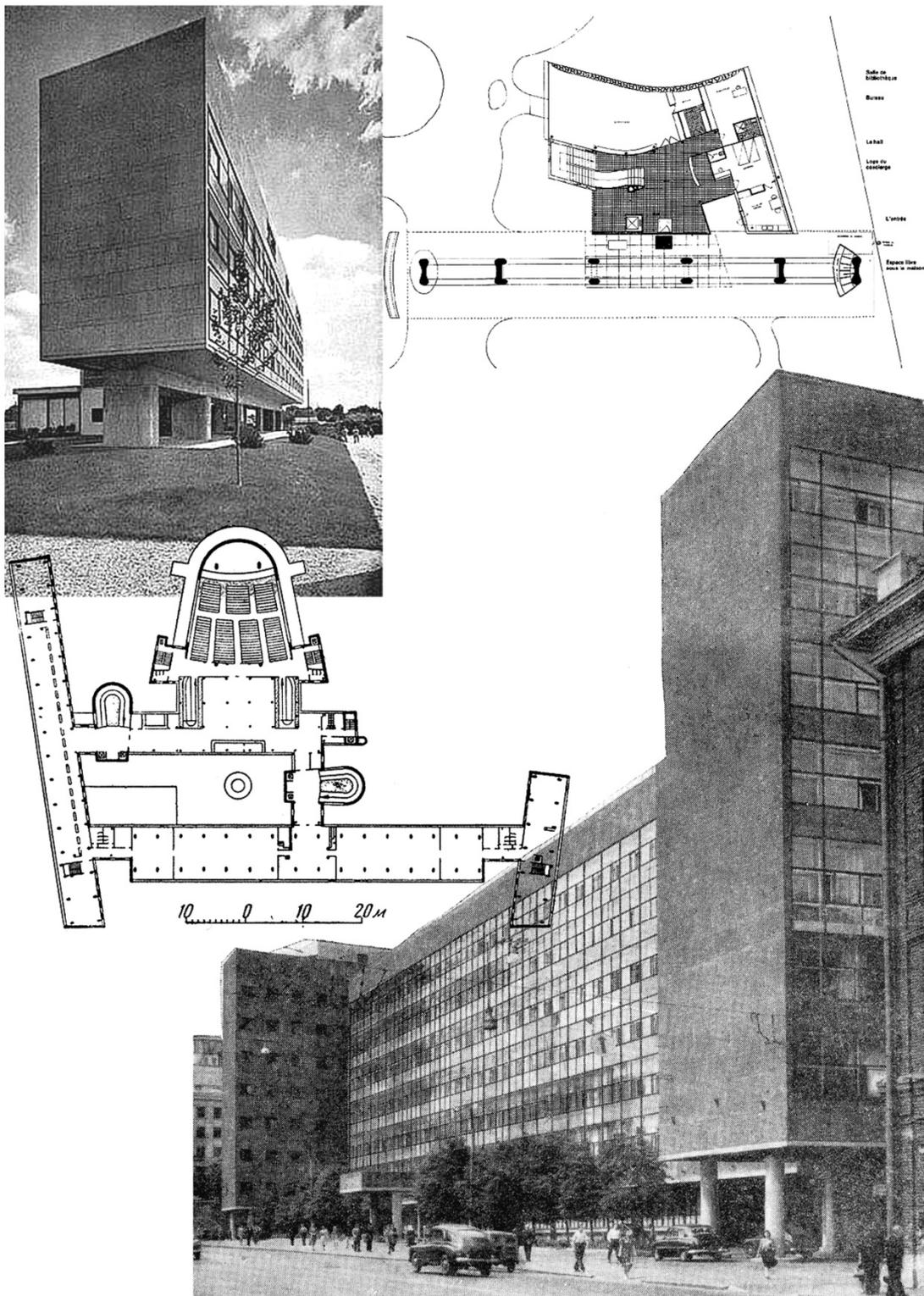
**17. ЛЕ КОРБЮЗЬЕ: ВИЛЛА ФАЛЛЕ И БЕЛАЯ ВИЛЛА**



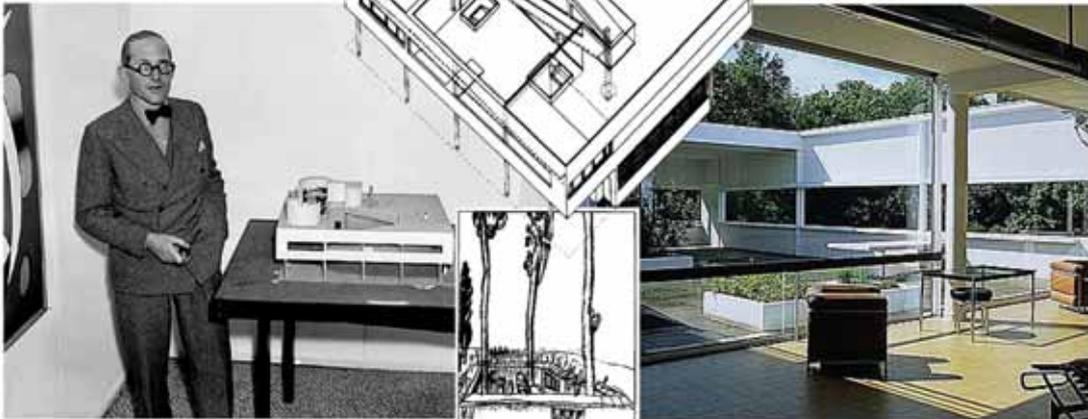
18. ДОМ-ИНО, ВИЛЛА ШВАБ, ПОСЁЛОК ПЕССАК



**19. ЛЕ КОРБЮЗЬЕ: ГОРОД НА ТРИ МИЛЛИОНА ЖИТЕЛЕЙ**



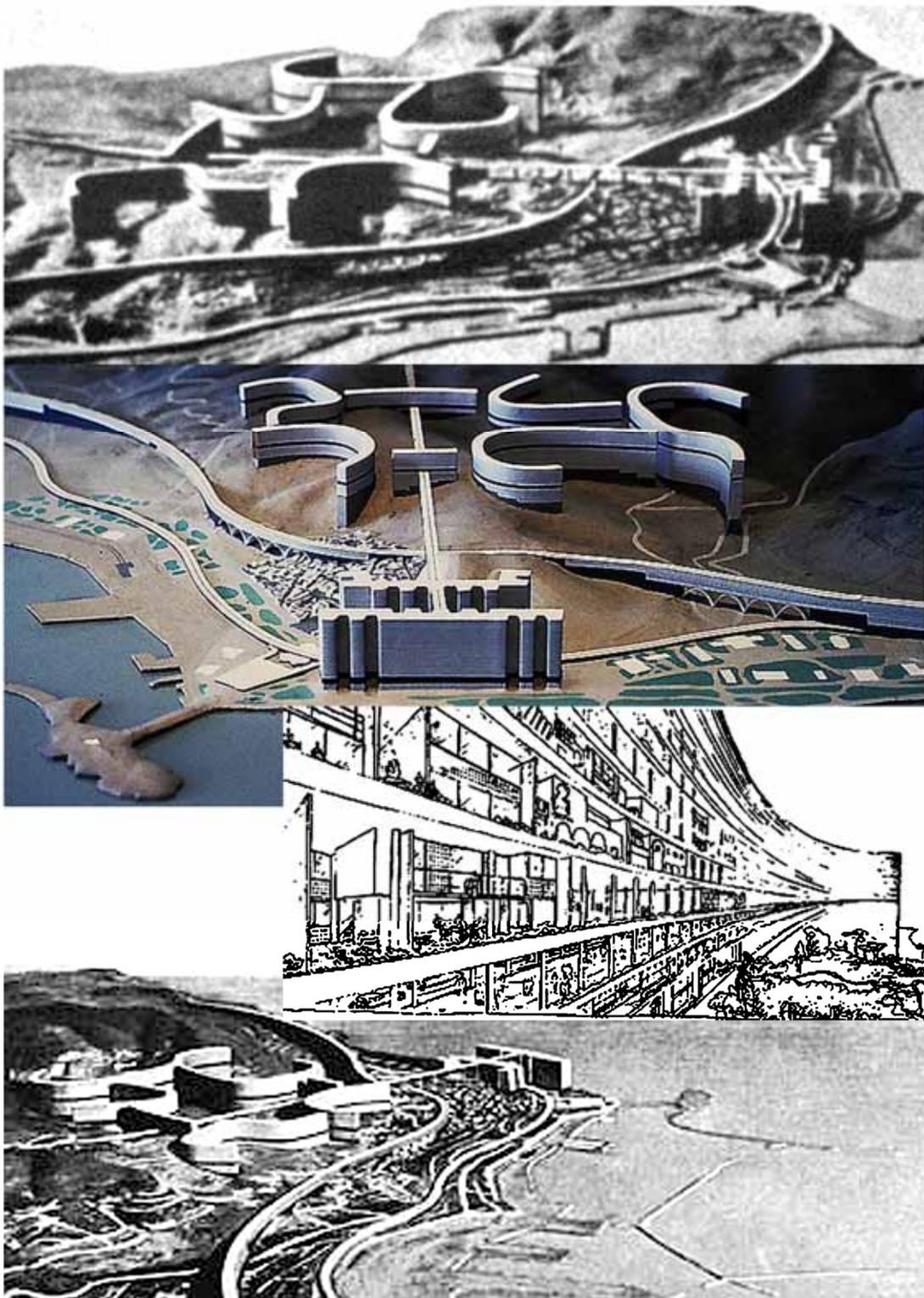
**20. ЦЕНТРОСОЮЗ В МОСКВЕ  
И ОБЩЕЖИТИЕ ШВЕЙЦАРСКИХ СТУДЕНТОВ В ПАРИЖЕ**



Эскиз дома Аюба



21. ВИЛЛА МАЛКОНТЕНТА 1560 Г. АНДРЕА ПАЛЛАДИО (ВНИЗУ СЛЕВА).  
ВИЛЛА В ГАРШЕ И ВИЛЛА САВОЙ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ



**22. "ПЛАН ОБЮС" ЛЕ КОРБЮЗЬЕ ДЛЯ АЛЖИРА**



1911 г., Нью-Йорк  
 Джордж Бэллоуз, холст, масло  
 Национальная галерея искусств, Вашингтон

Начало XX в., Бауэри ночью  
 У. Луис Зонга Мл., акварель



### 23. НЬЮ-ЙОРК: ДАУНТАУН И ПЯТЬ РАЙОНОВ-"БОРО"



Типовая  
застройка  
квартала  
Манхэттена



**24. НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА, ФЛАТИРОН, ВУЛВОРС**



**25. МАНХЭТТЕН С ДАУНТАУНА И НАД СЕНТРАЛ-ПАРКОМ**



Храм Мекка:  
фасад,  
фрагмент,  
вестибюль



Бауэри  
Сэйвингз Бэнк



Театр  
Мартина Бека



**26. МАНХЭТТЕН: МИДТАУН И ТАЙМС-СКВЕР**



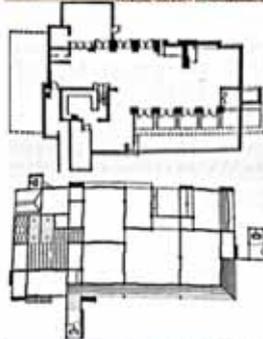
**27. КРАЙСЛЕР, ЭМПАЙР СТЕЙТ БИЛДИНГ, ПЯТАЯ АВЕНЮ**



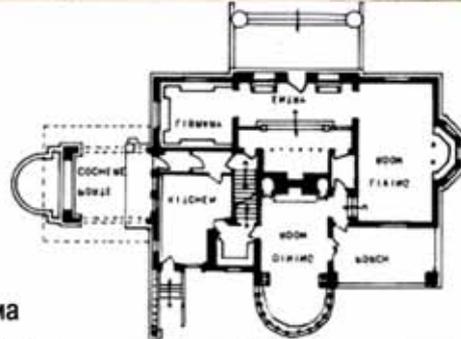
**28. КРАЙСЛЕР, ЭМПАЙР СТЕЙТ БИЛДИНГ, РОКФЕЛЛЕР-ЦЕНТР**



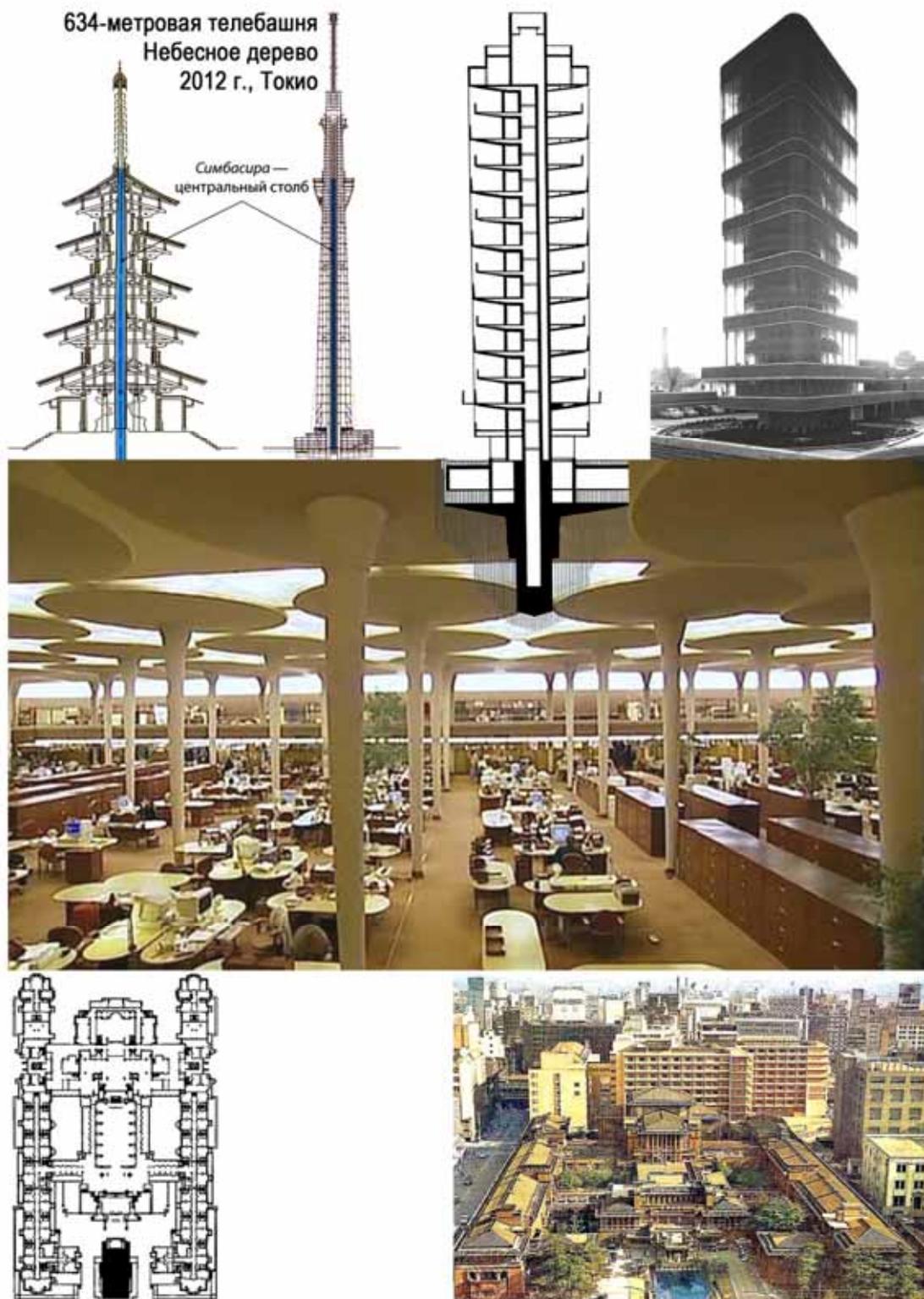
**29. ООН, СИГРЭМ, ВИЛЛАРД-ХАУС, ЗДАНИЕ КОНЦЕРНА ХЕРСТ**



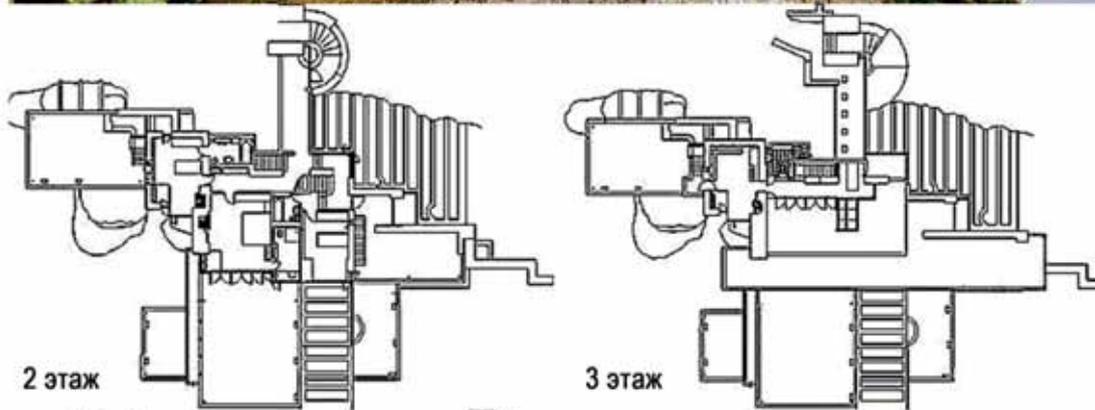
Слева:  
в жилом доме  
Бернарда Шварца  
(1939 г., штат Висконсин)  
Франком Ллойдом Райтом  
повторены  
конфигурация  
и детали плана  
этого японского жилого дома



**30. КЭТРИН ЛИ ТОБИН, АННА И ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ, ОЛГИВАННА.  
ДОМА УИЛЬЯМА УИНСЛОУ И ФРЕДЕРИКА РОБИ**



**31. ОТЕЛЬ ИМПЕРИАЛ.  
АДМИНИСТРАТИВНОЕ И ЛАБОРАТОРНОЕ ЗДАНИЕ ФИРМЫ ДЖОНСОН**



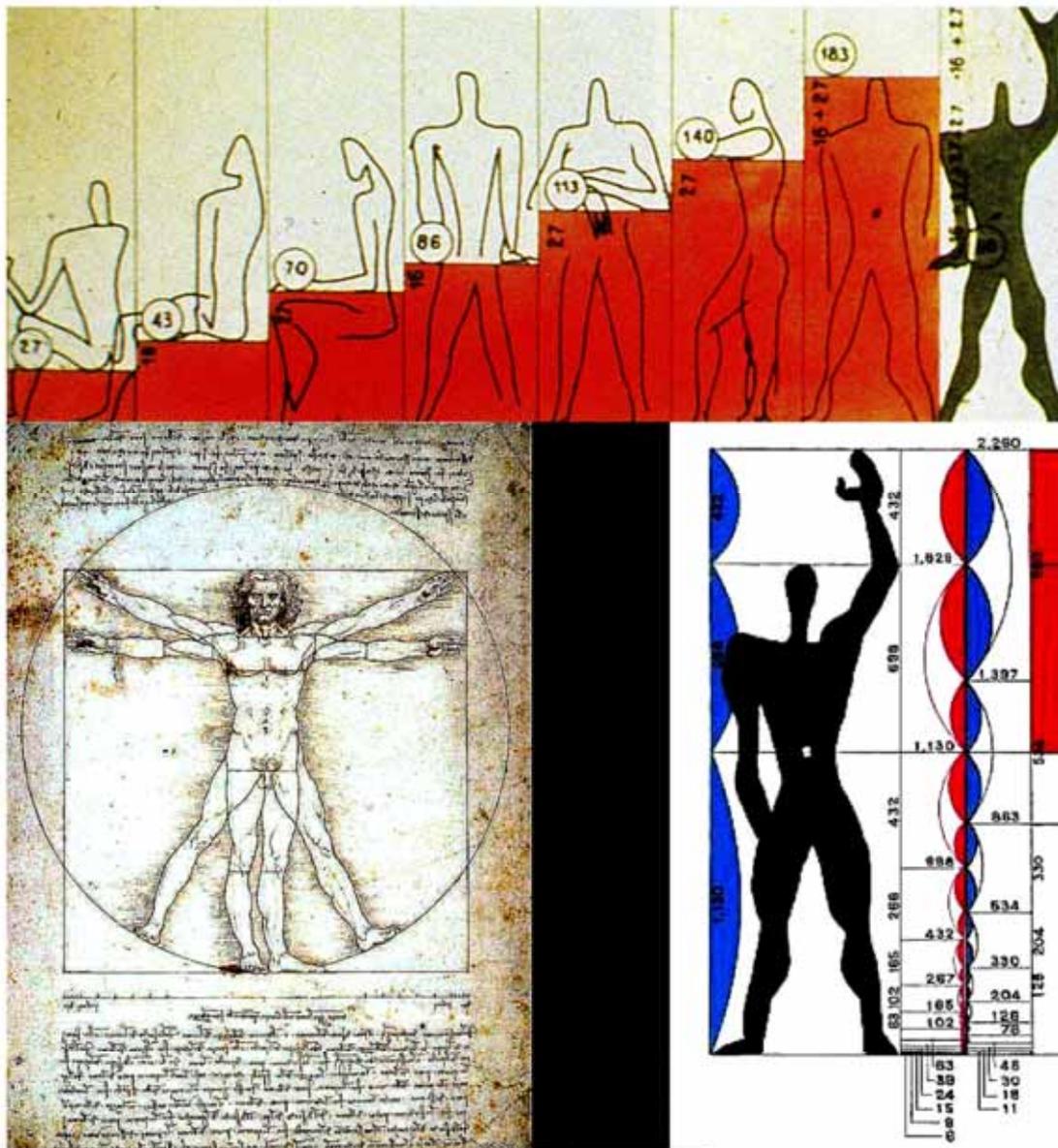
**32. ВИЛЛА НАД ВОДОПАДОМ, ПЕНСИЛЬВАНИЯ**



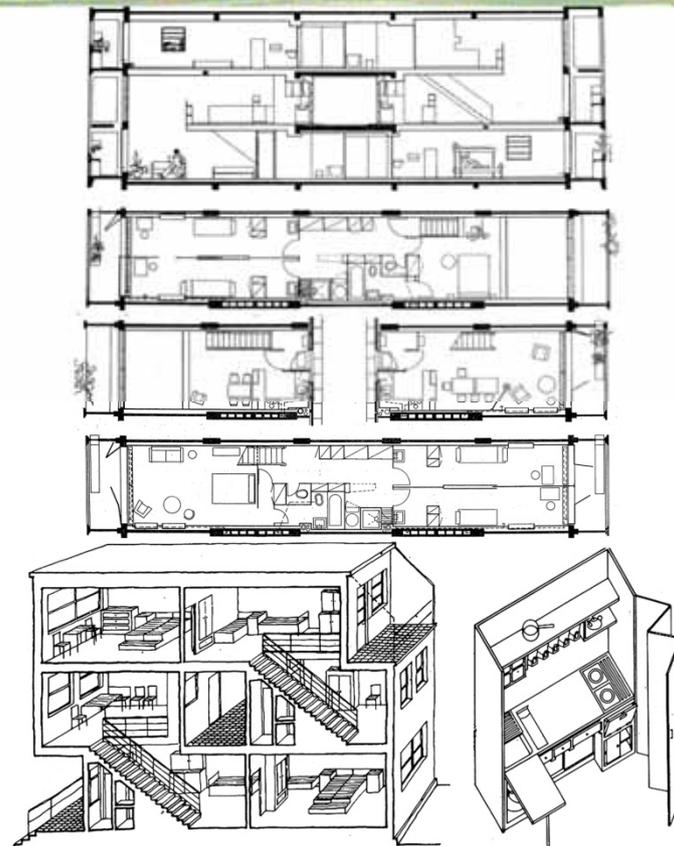
**33. МУЗЕЙ ГУГГЕНХАЙМА, НЬЮ-ЙОРК**



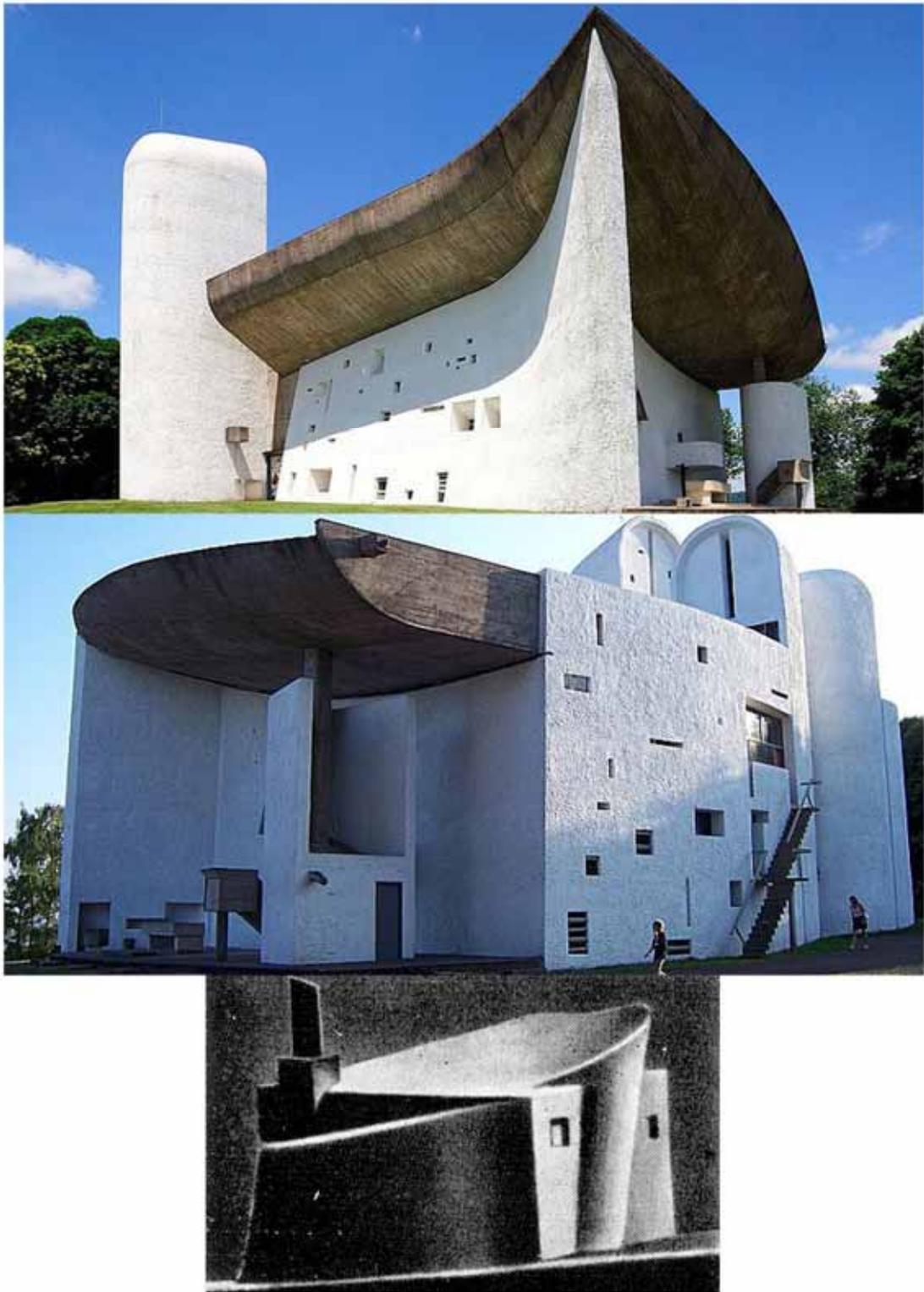
**34. ПРОЕКТ “ЖИВУЩИЙ ГОРОД”. ВИЛЛА НАД ВОДОПАДОМ.**



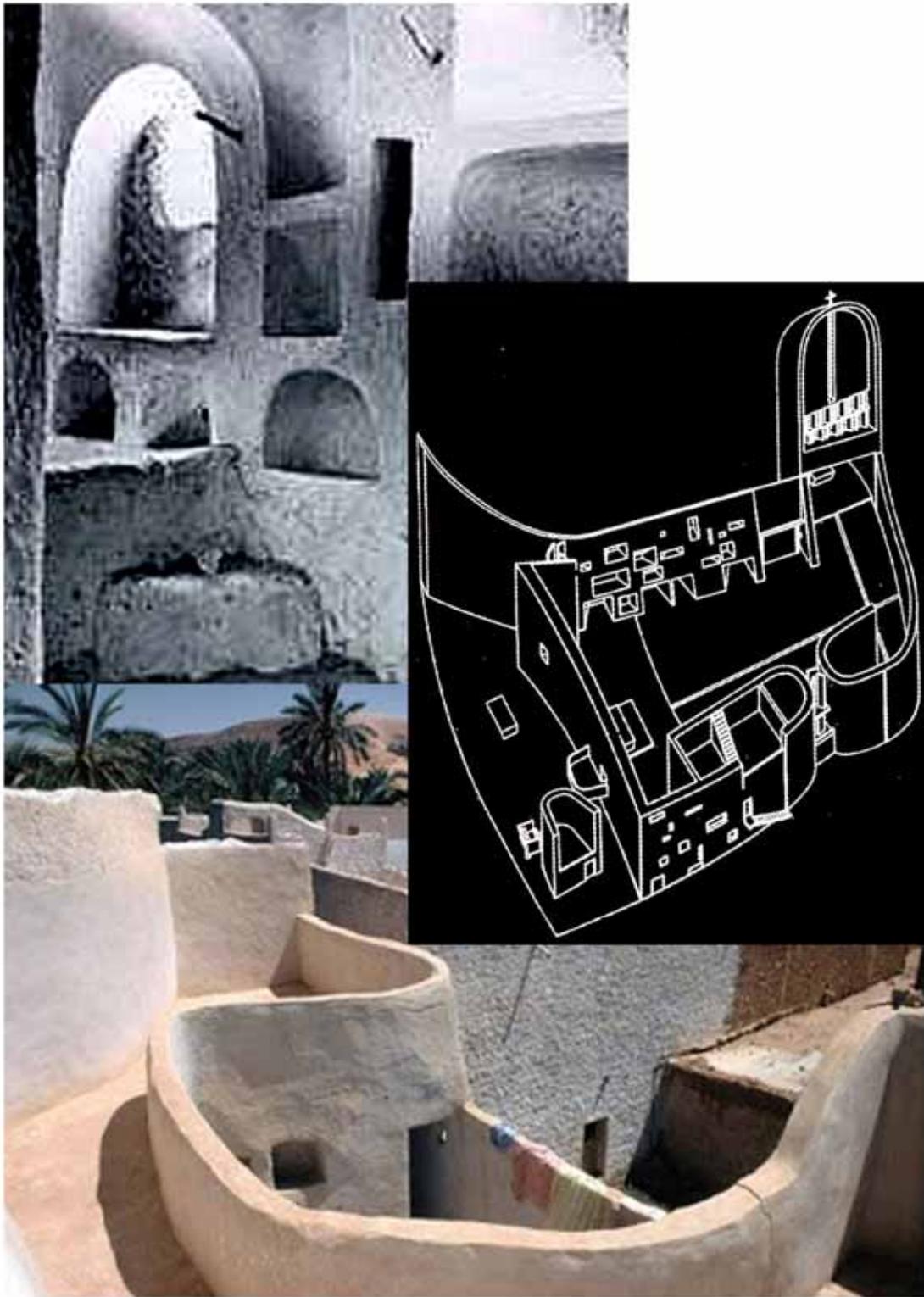
35. ЛЕ КОРБЮЗЬЕ: СИСТЕМА "МОДУЛОР"



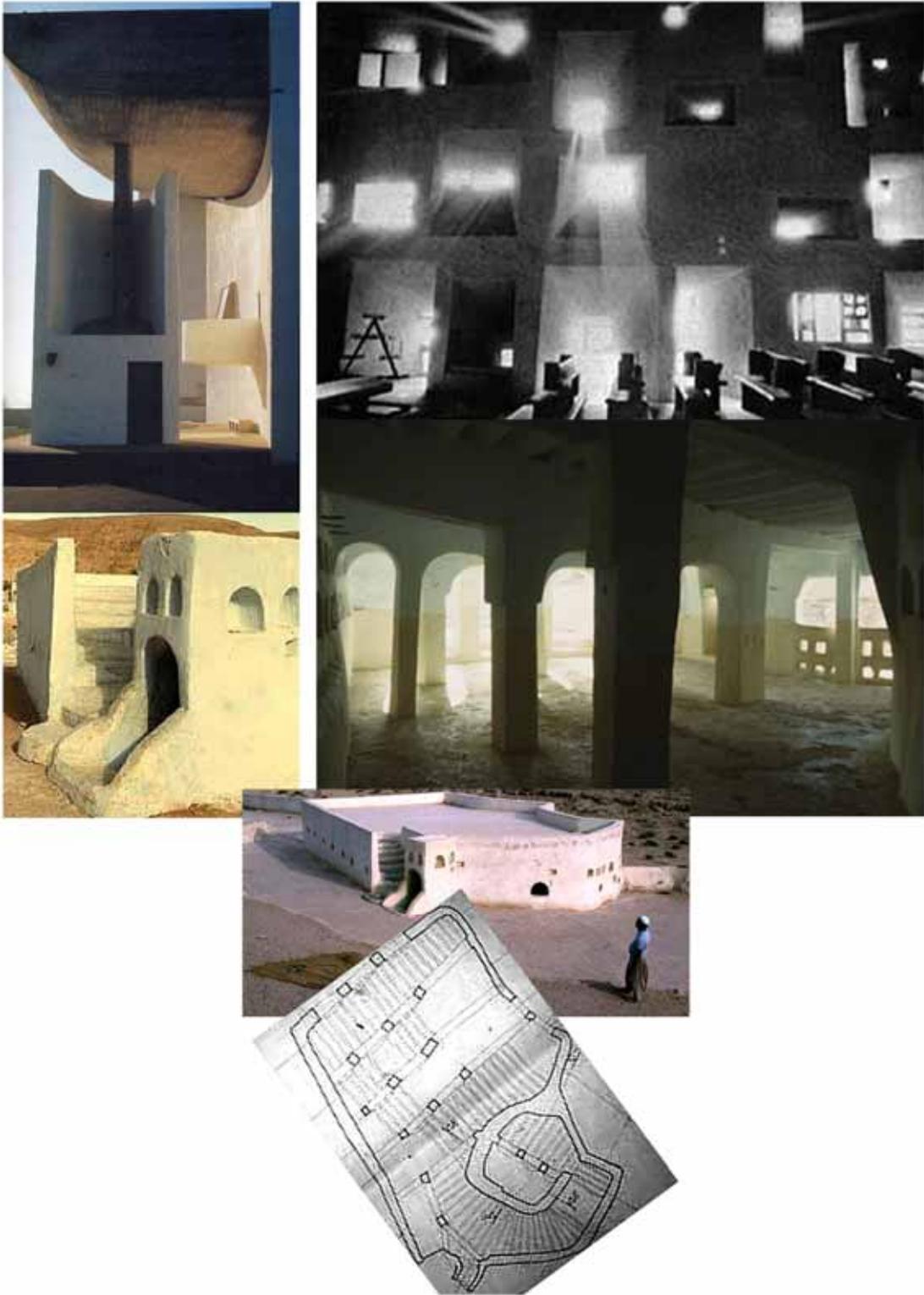
**36. ОТ ЖИЛИЩА ДЛЯ ТРУДЯЩИХСЯ - К МАРСЕЛЬСКОМУ ДОМУ**



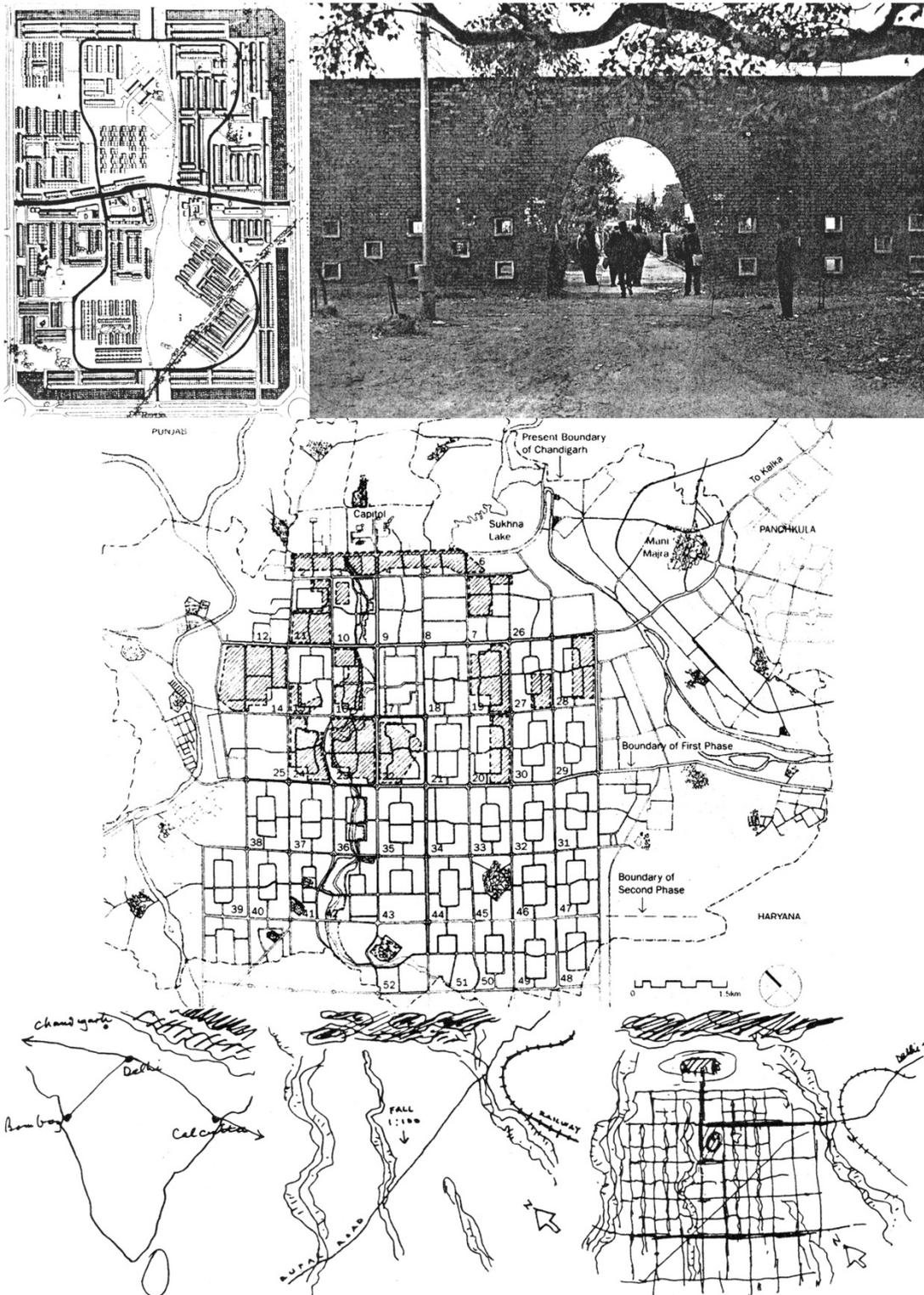
37. ОТ КУЗНИЦЫ СТУДЕНТА ПЕТРОВА К КАПЕЛЛЕ В РОНШАН



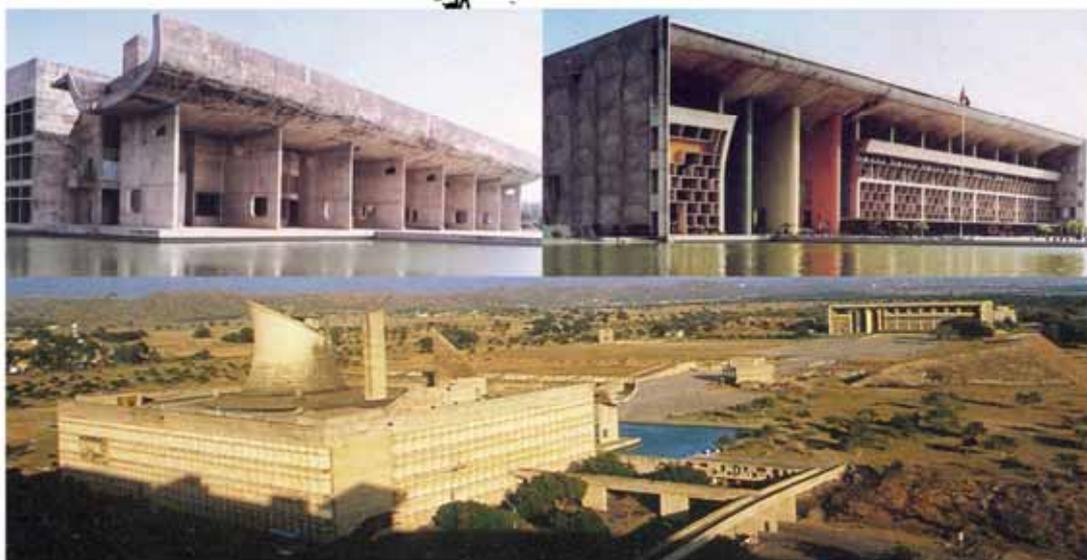
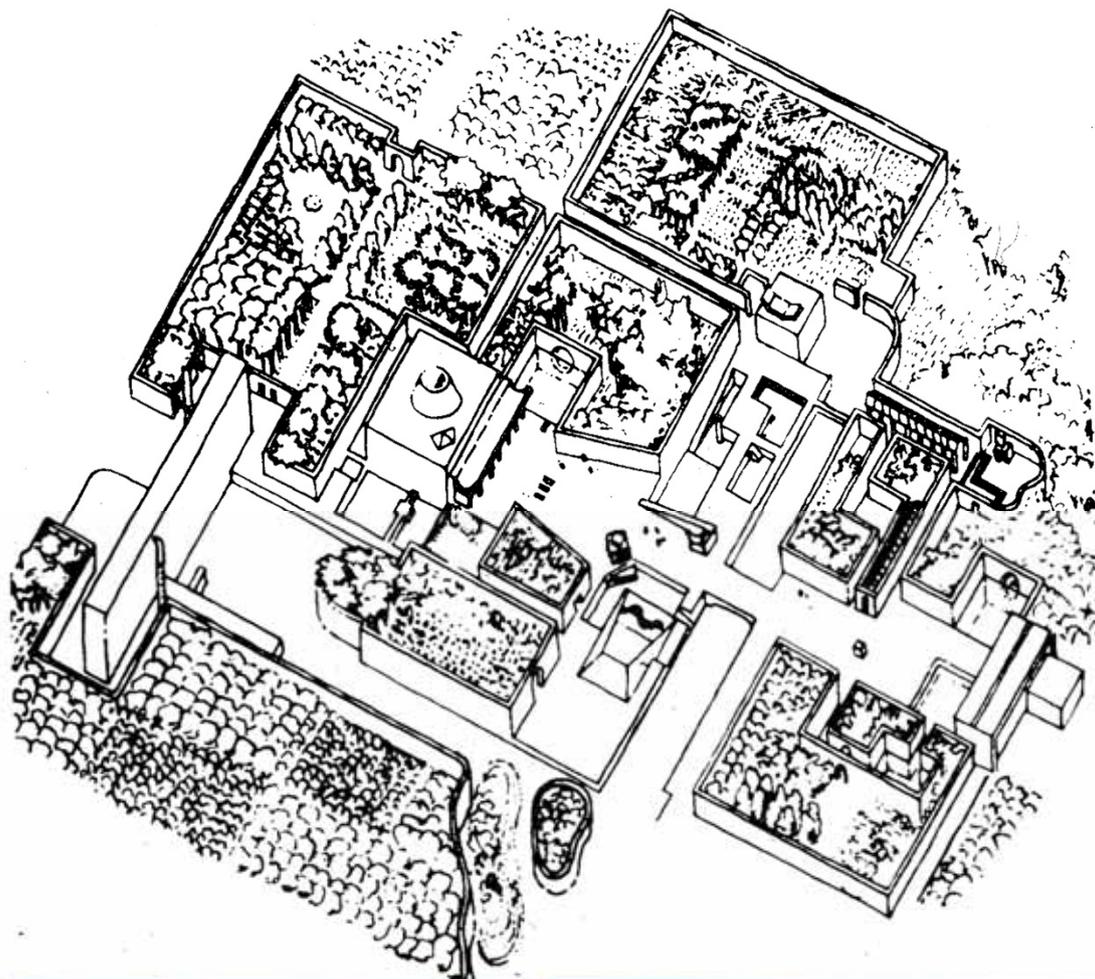
**38. ОТ СЕВЕРОАФРИКАНСКИХ ПОСТРОЕК К КАПЕЛЛЕ В РОНШАН**



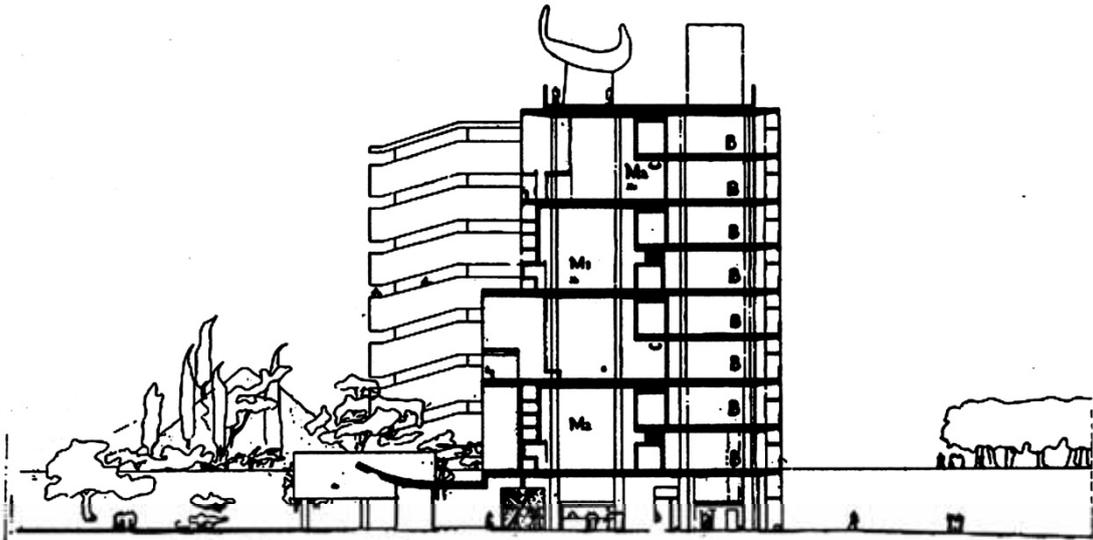
**39. МЕЧЕТЬ СИДИ ИБРАХИМ И КАПЕЛЛА В РОНШАН**



**40. ЧАНДИГАРХ: ТЕРРИТОРИЯ, ПЛАНИРОВКА, ЖИЛОЙ СЕКТОР, АРКА ВХОДА**



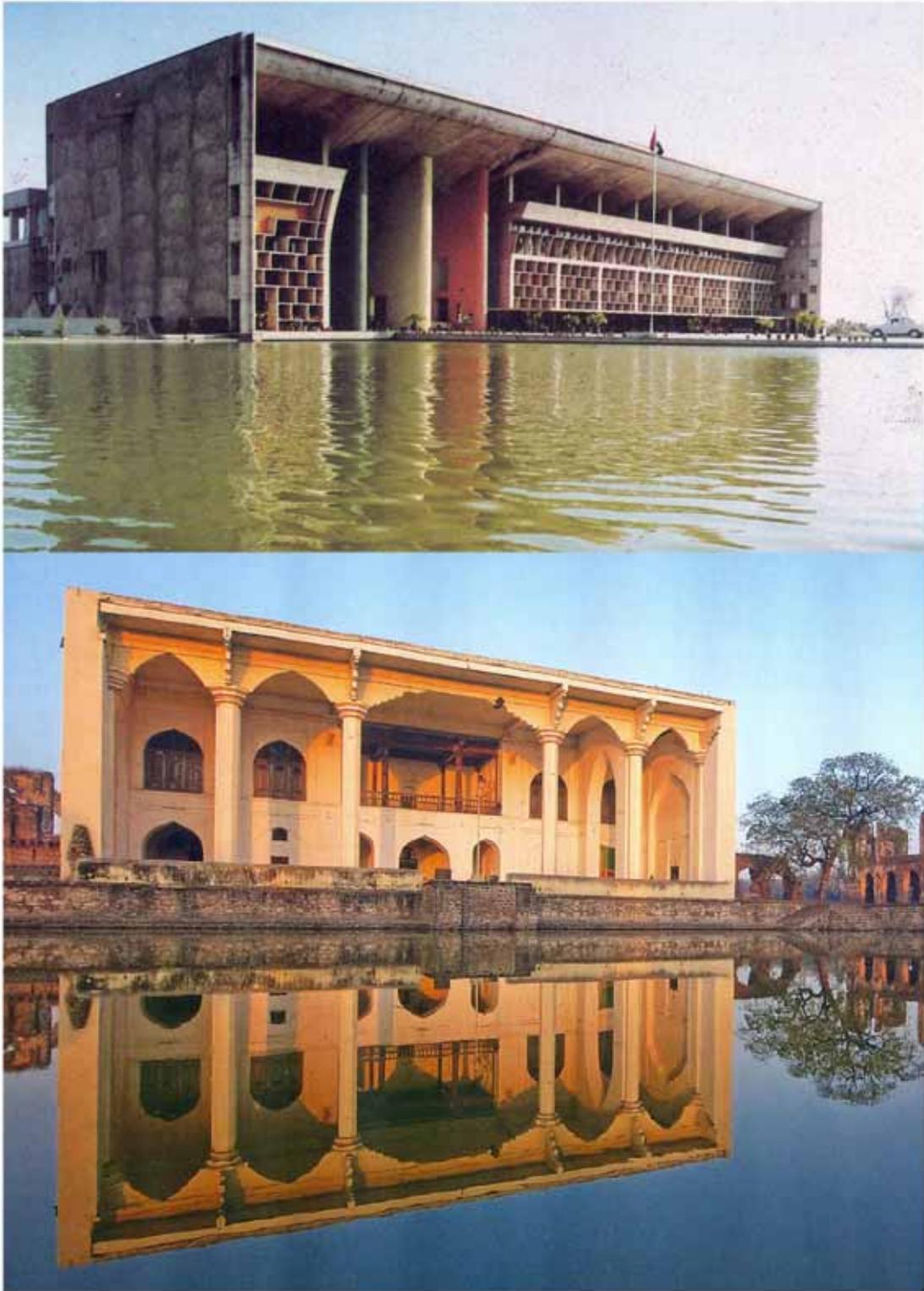
41. ПЛОЩАДЬ ЧАНДИГАРХА И ПРОЕКТ АРХИТЕКТУРНЫХ САДОВ НА НЕЙ



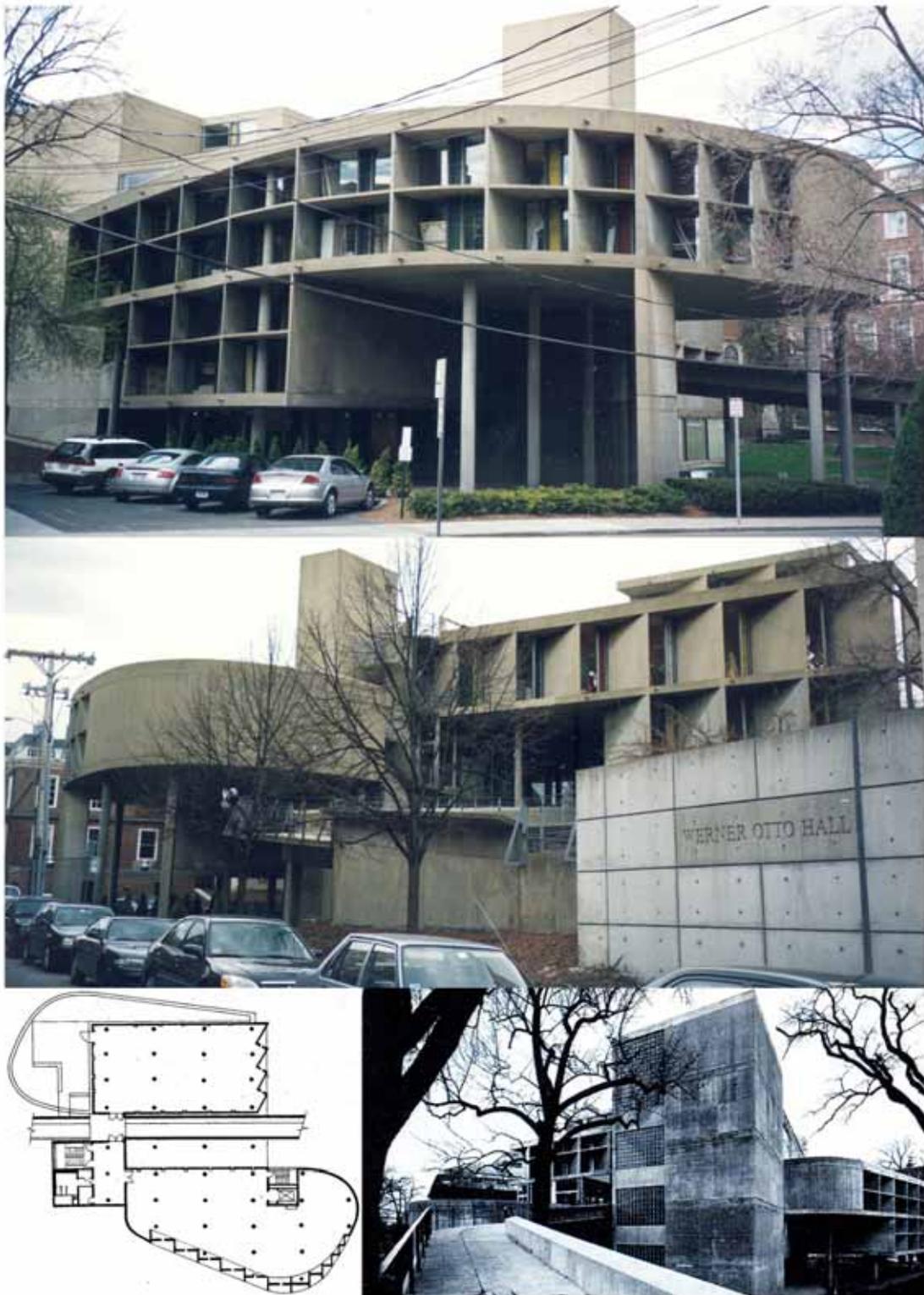
Выполненные Ле Корбюзье эскизы священных коров и - наверху - скульптура в виде их рогов над зданием Секретариата



**42. ЧАНДИГАРХ: ЗДАНИЯ ВЕРХОВНОГО СУДА И СЕКРЕТАРИАТА**



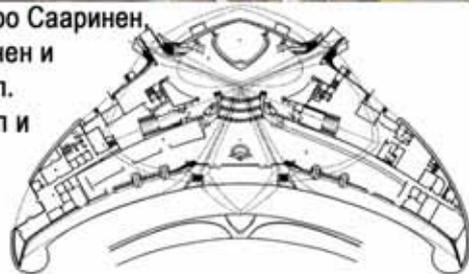
**43. ДВОРЦЫ ПРАВОСУДИЯ: В БИДЖАПУРЕ (1646 Г.) И ЧАНДИГАРХЕ (1955 Г.)**



**44. КАРПЕНТЕР-ЦЕНТР ДЛЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**



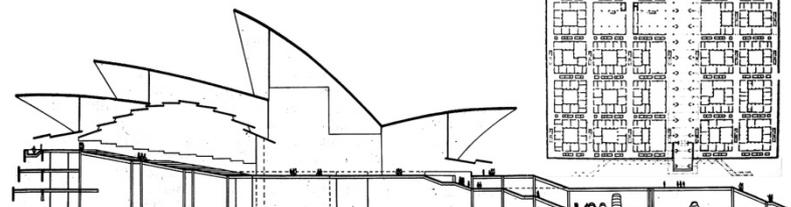
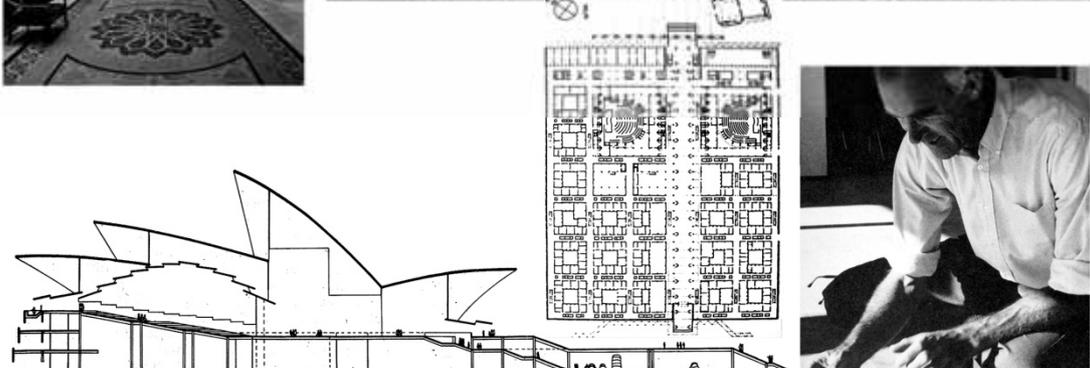
Позади слева: Ээро Сааринен,  
Лили Свон Сааринен и  
Флоранс Шуст Нол.  
В середине: Элизл и  
Лойя Сааринен,  
Ханс Нол.  
На коне – Эрик  
Сааринен.



#### 45. ЭЭРО СААРИНЕН: АЭРОВОКЗАЛЫ TWA И DULLES



**46. ИНТЕРЬЕРЫ АЭРОВОКЗАЛА TWA**



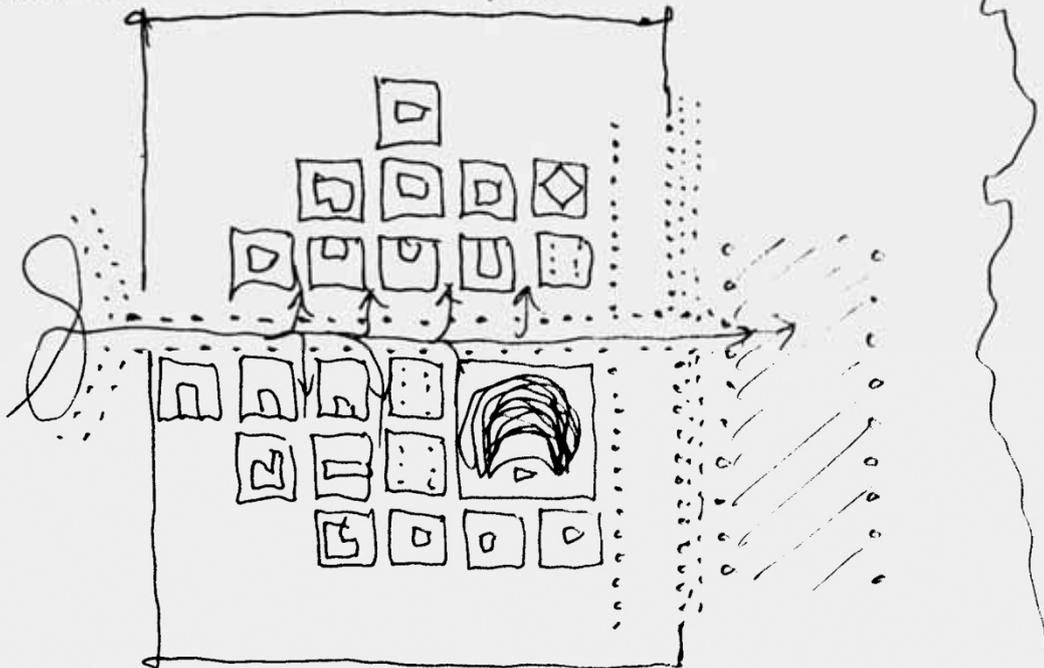
**47. ЙОРН УТЗОН: ОПЕРА В СИДНЕЕ И ПАРЛАМЕНТ В КУВЕЙТЕ**



**48. ОПЕРА В СИДНЕЕ И ПАРЛАМЕНТ В КУВЕЙТЕ**

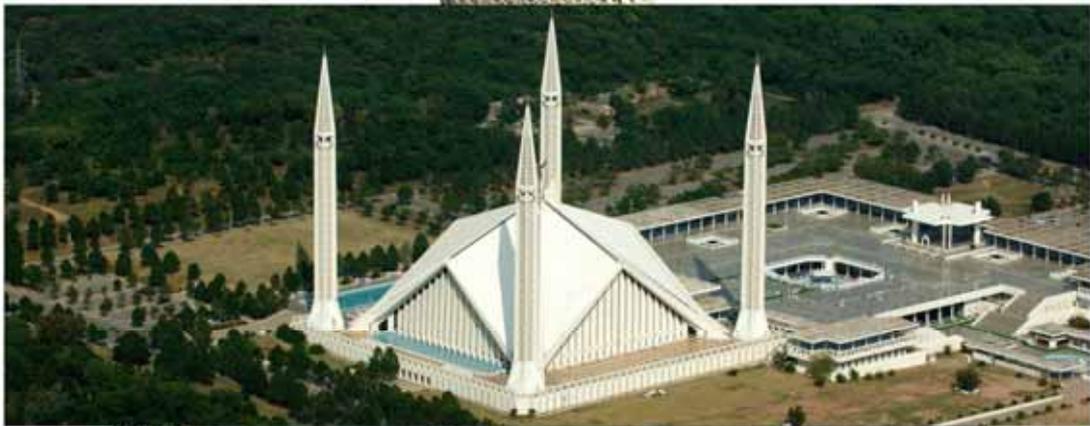
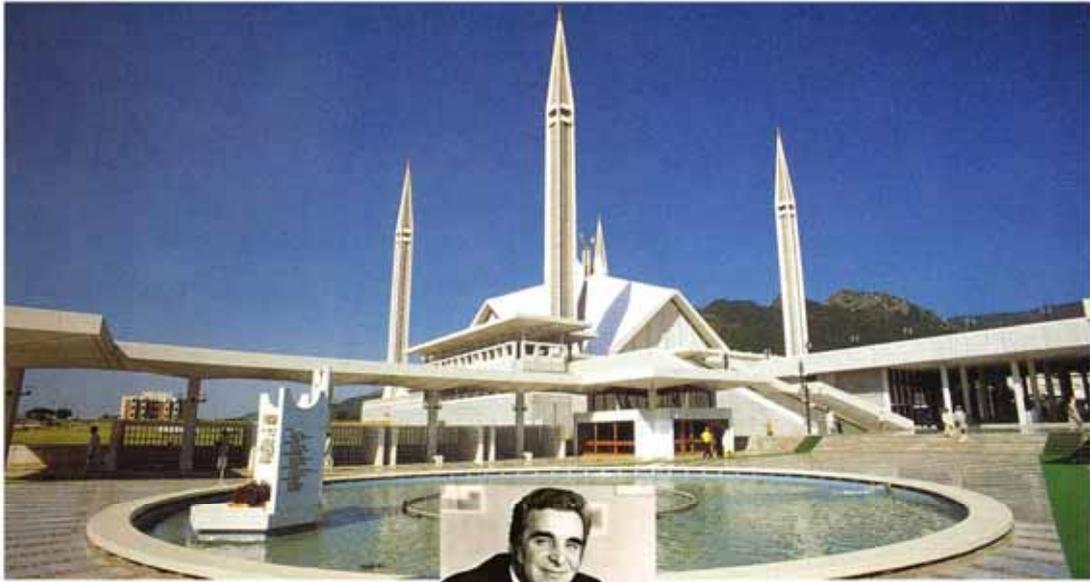


The different department modules composed from prefabricated elements  
 built around interior courtyards in 2 floors

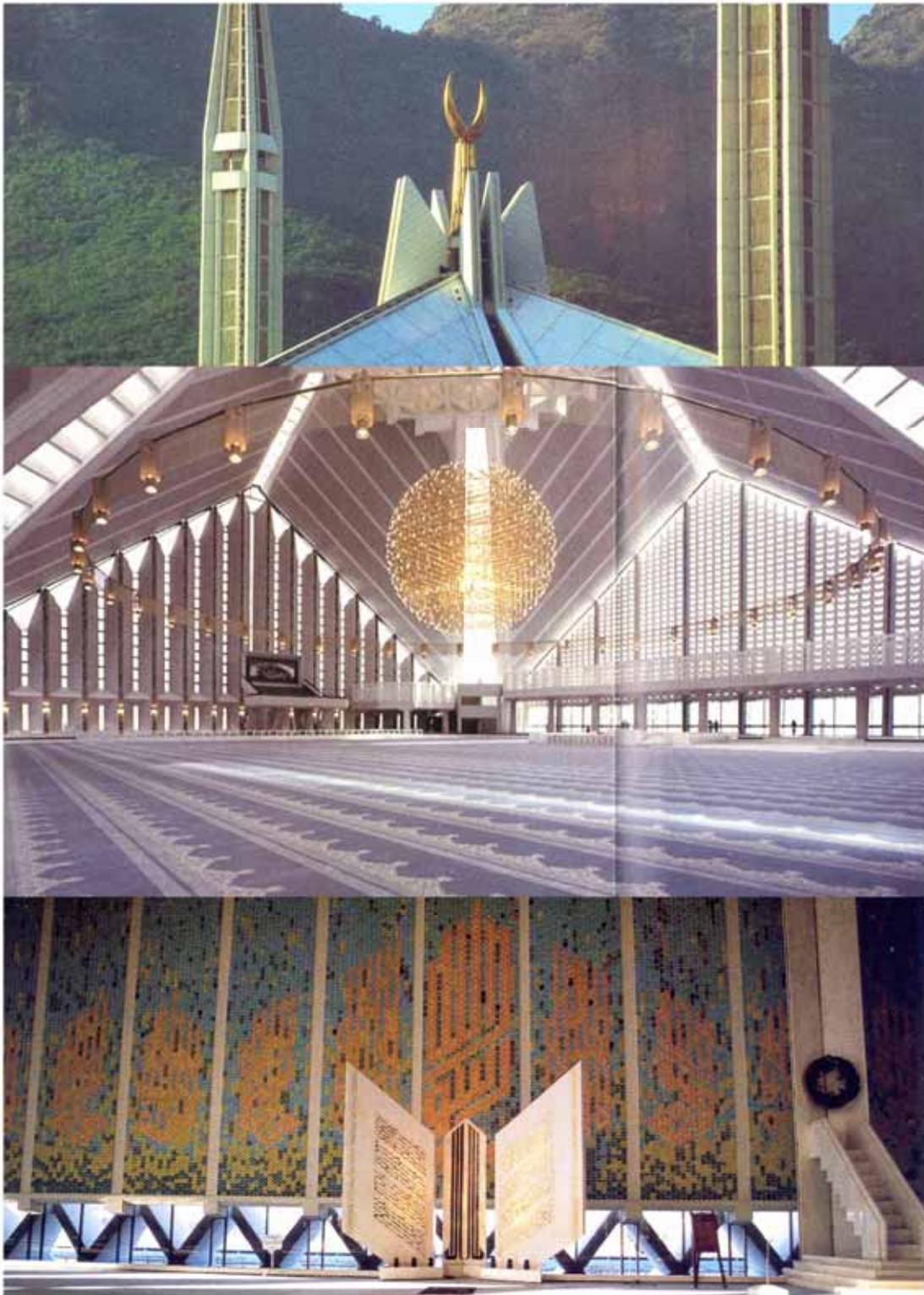


first building stage  
 all departments represented in a logical order  
 along the central street with the heart in the building  
 = the assembly hall: dome, main, the organization

#### 49. ЙОРН УТЗОН: ПАРЛАМЕНТ В КУВЕЙТЕ



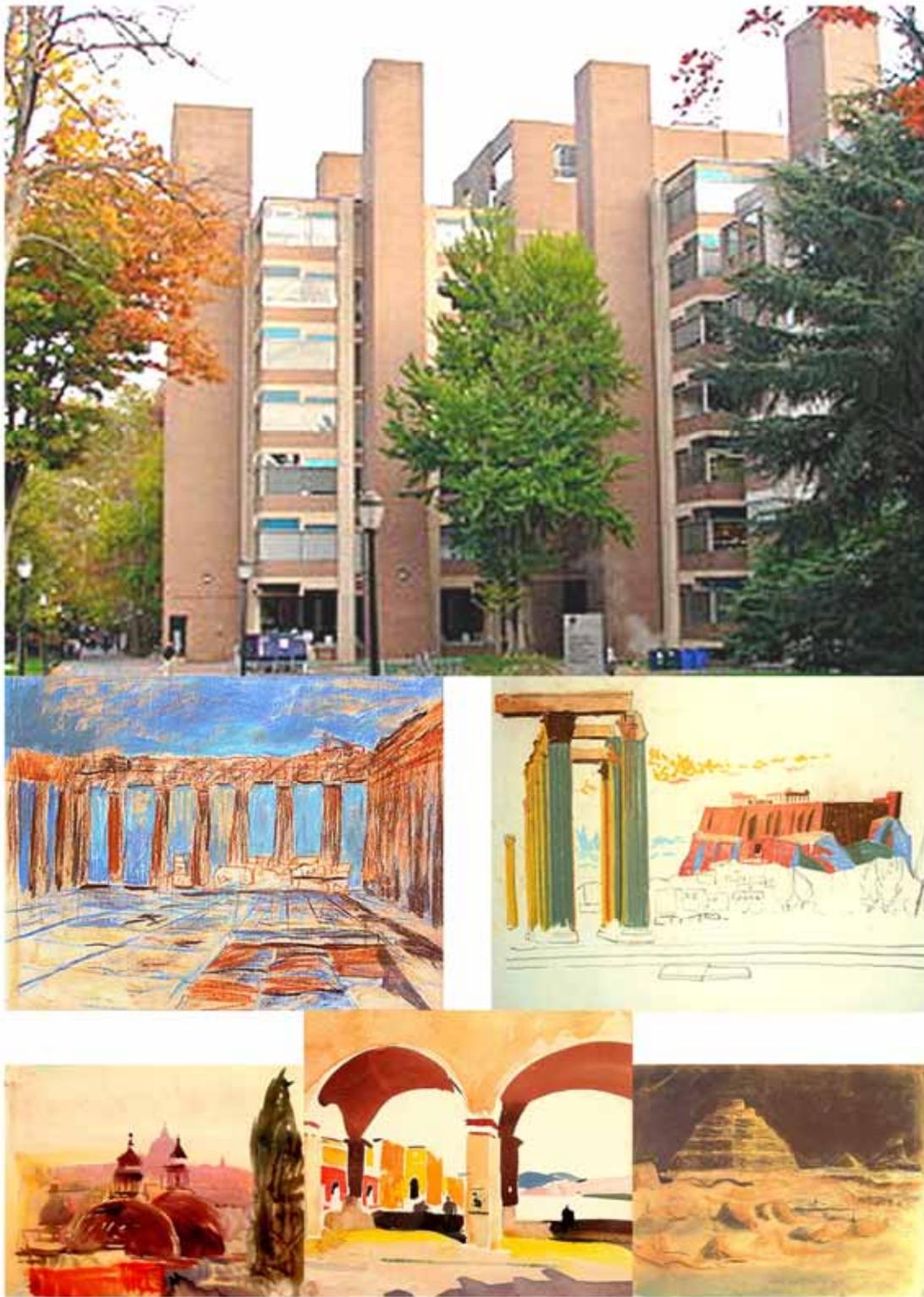
**50. ВЕДАТ ДОЛОКАЙ: МЕЧЕТЬ КОРОЛЯ ФЕЙСАЛА В ИСЛАМАБАДЕ**



**51. МЕЧЕТЬ В ИСЛАМАБАДЕ: МИХРАБ И МИНБАР, ЗАЛ, ПИК ТЕНТА**



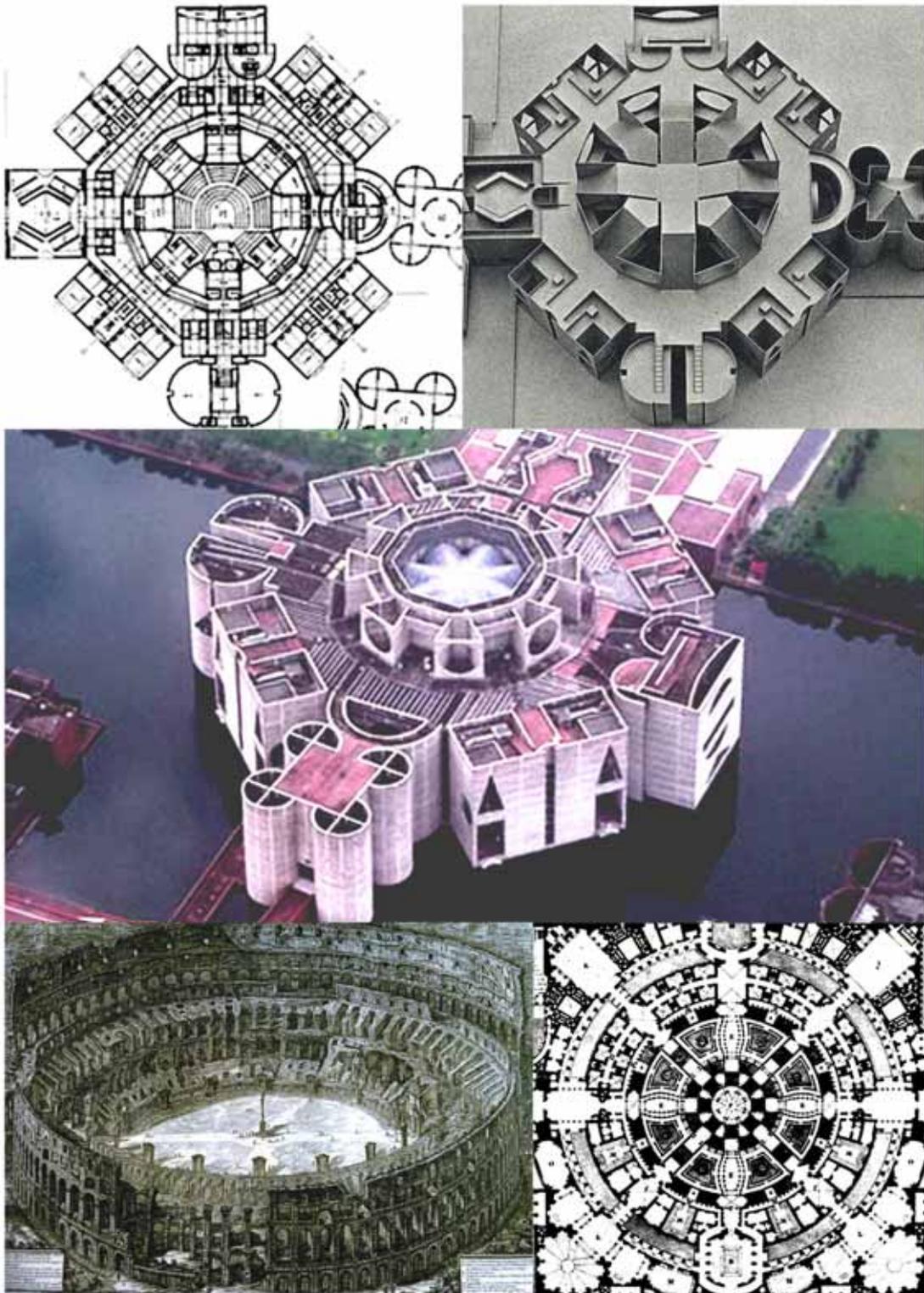
52. ЧЕРТЁЖ ДЖ.Б.ПИРАНЕЗИ. ЛУИС КАН. ПРОЁМЫ ПАРЛАМЕНТА В ДАККЕ.



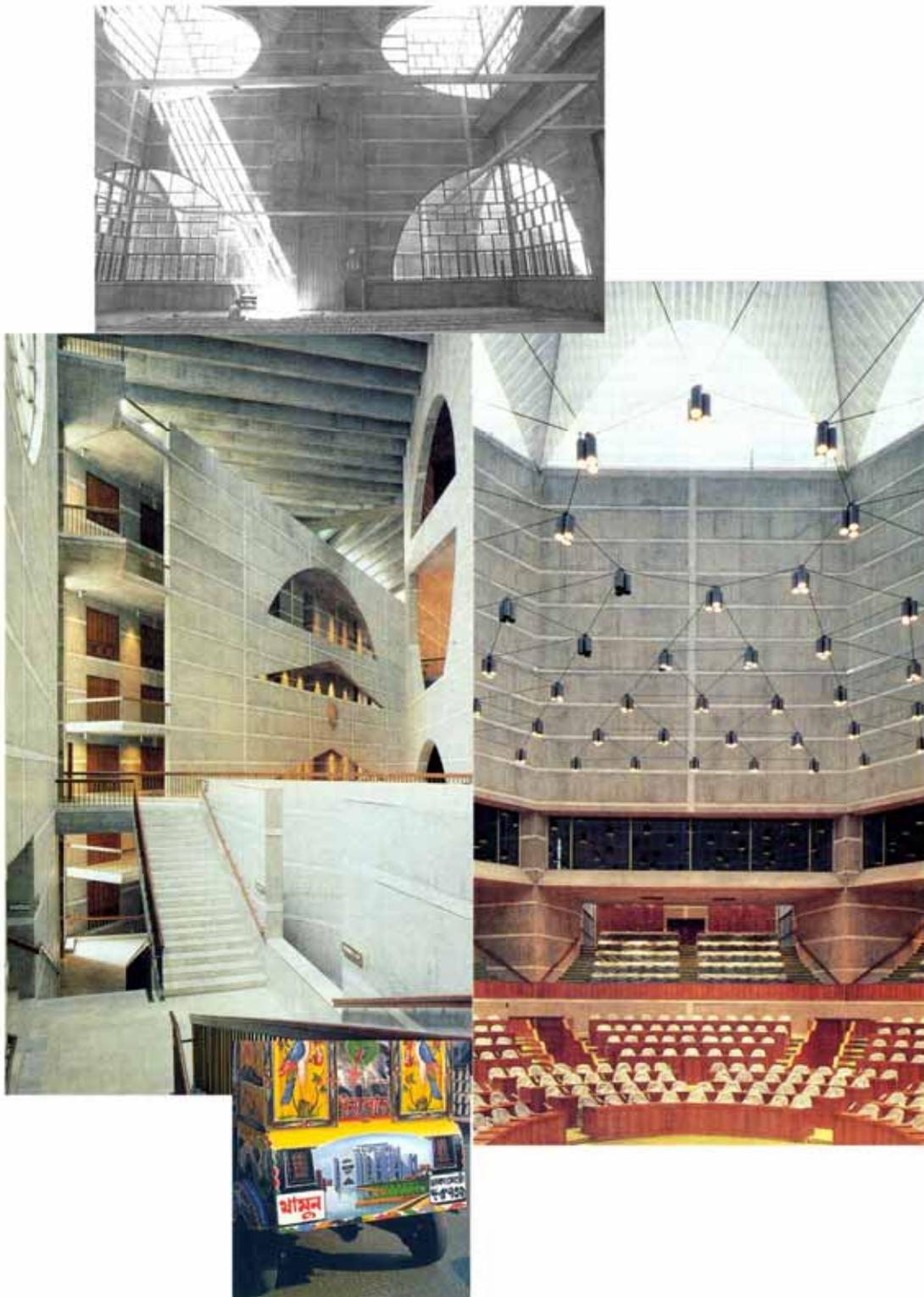
**53. Л.КАН: ОТ ЭСКИЗОВ К ЛАБОРАТОРИЯМ РИЧАРДСА В ФИЛАДЕЛФИИ**



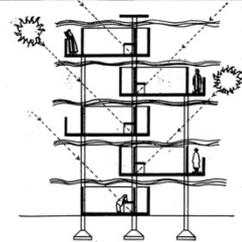
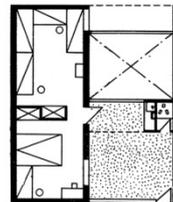
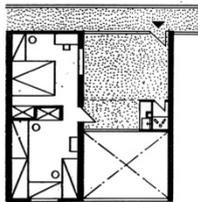
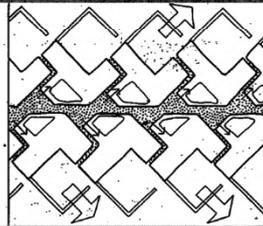
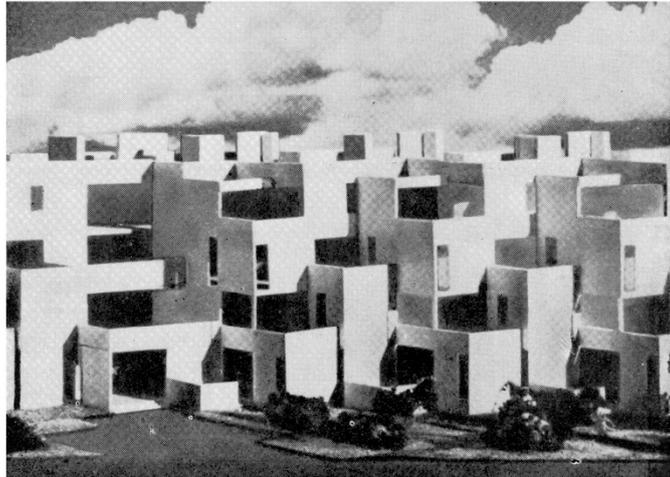
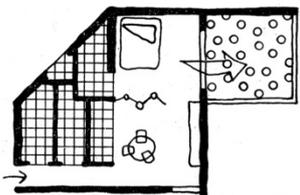
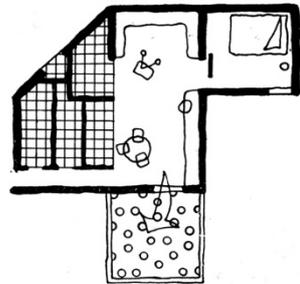
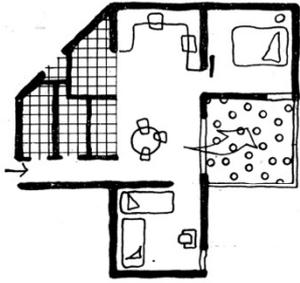
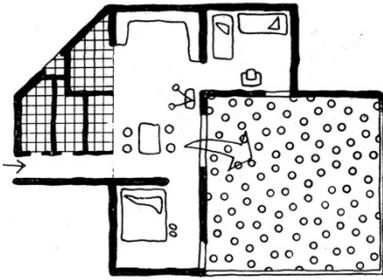
**54. ГРАВЮРЫ ПИРАНЕЗИ И АРХИТЕКТУРА КАНА В ДАККЕ**



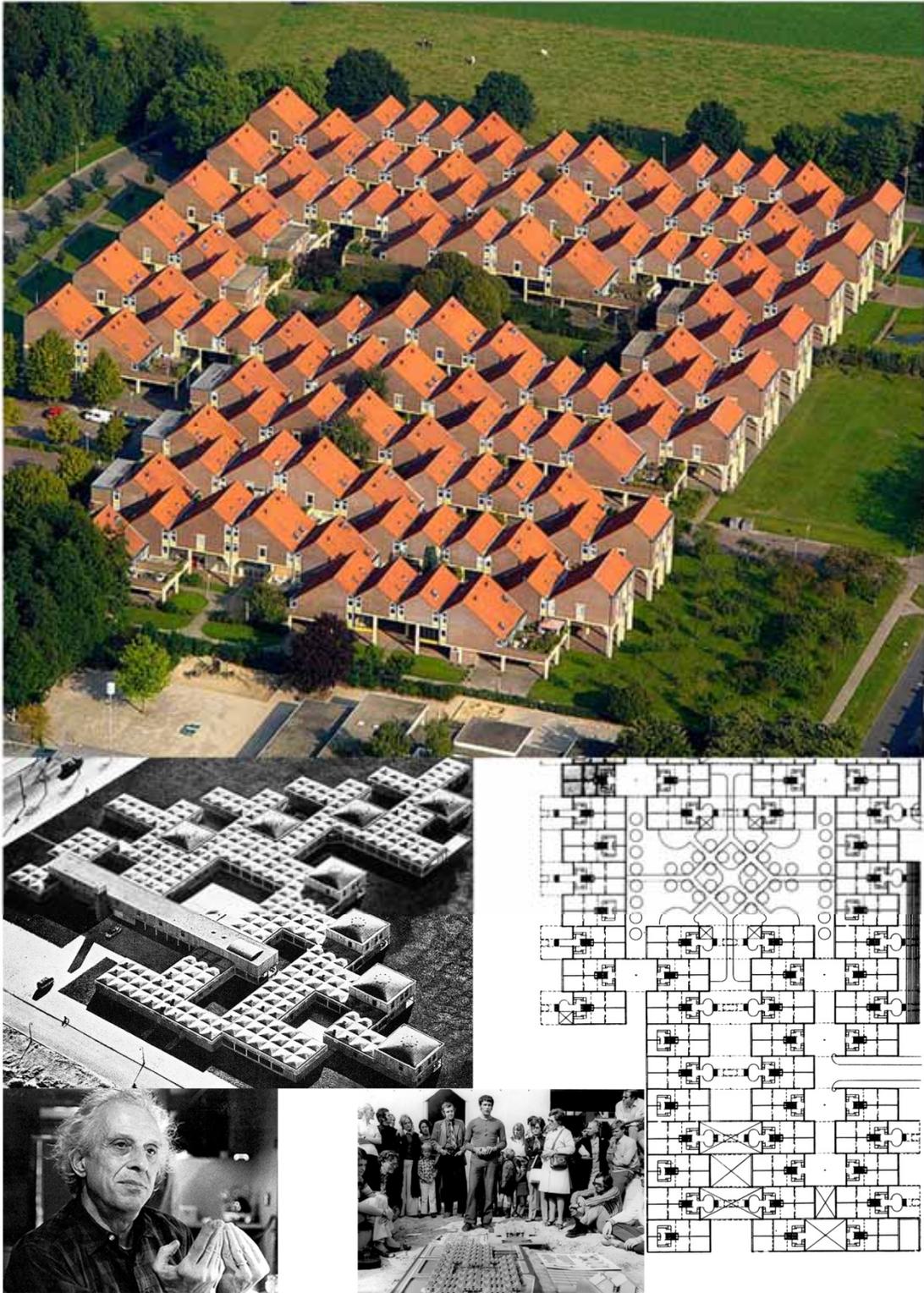
55. СИММЕТРИЯ КОЛОССОВ АНТИЧНОГО РИМА У ПИРАНЕЗИ И КАНА



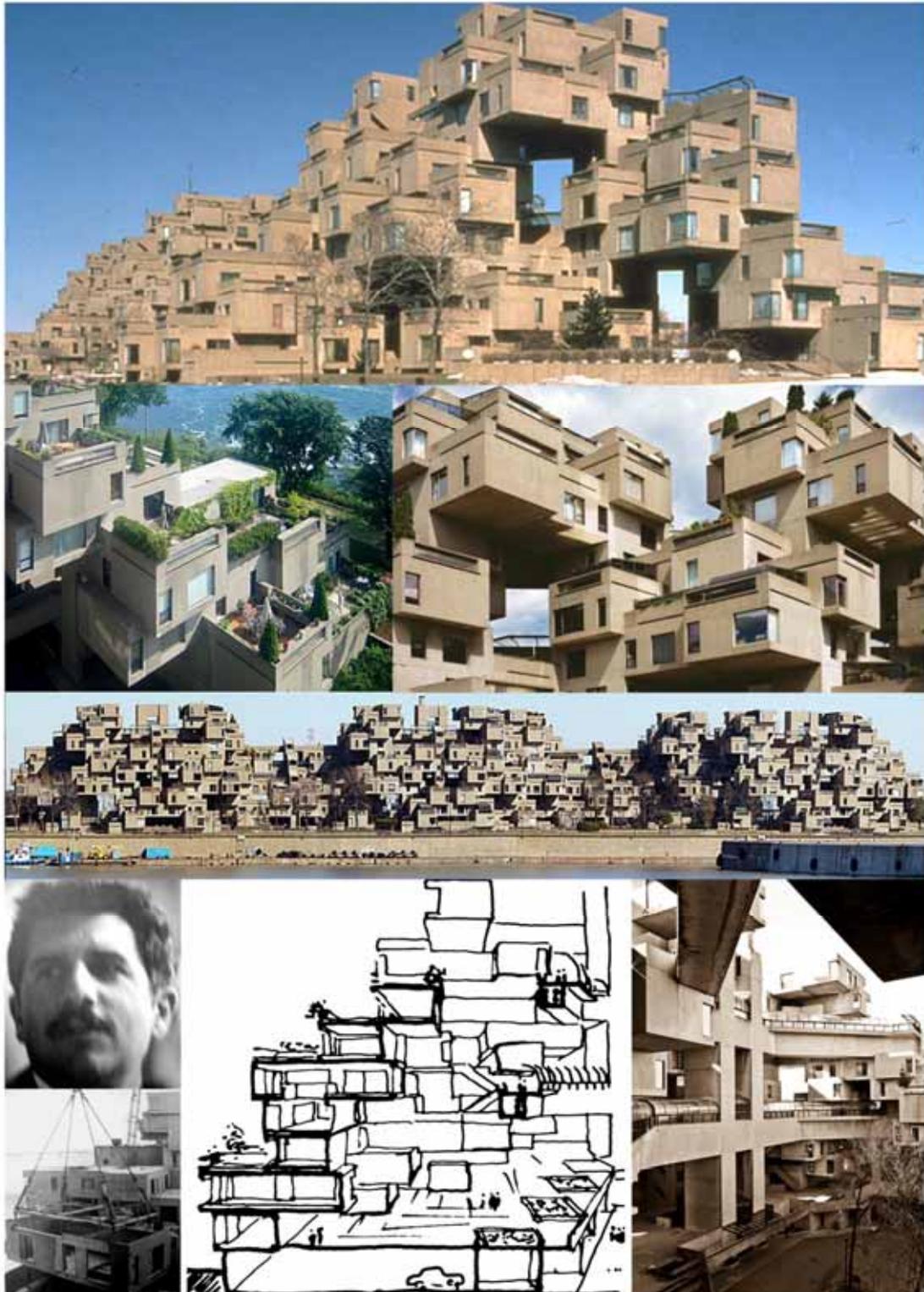
56. ПАРЛАМЕНТ В ДАККЕ: ФОЙЕ И ЗАЛ (ВНИЗУ), МЕЧЕТЬ (ВВЕРХУ)



57. ЖОРЖ КАНДИЛИС: МУСУЛЬМАНСКИЕ ДОМА И ЛЕЙКАТ БАРКАРЕС

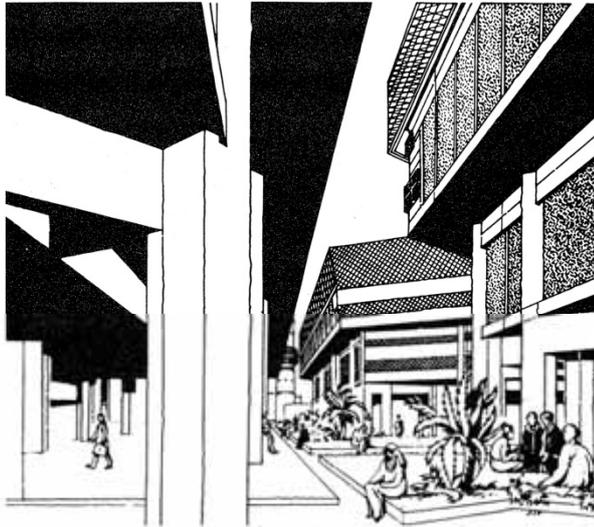
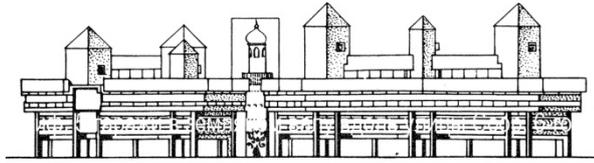


58. АЛДО ВАН ЭЙК: СИРОТСКИЙ ДОМ. ПИТ БЛЁМ: КАСБА В ХЭНГЕЛО

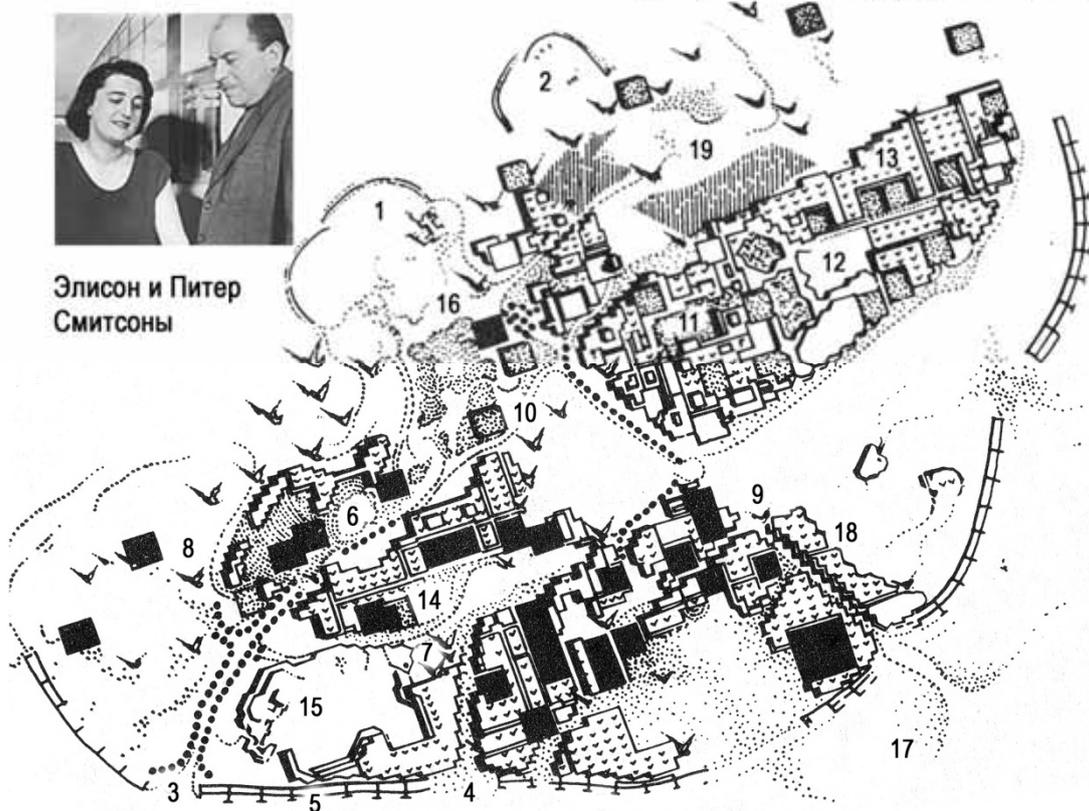


59. МОШЕ САФДИ: НАВИТАТ-67

- 1-дворец,
- 2-порт,
- 3-ворота Яхра,
- 4-ворота Наиф,
- 5-гаражи в земляном валу  
вдоль улицы Соор,
- 6-городской парк,
- 7-улица Абдалла Ассалем,
- 8-мечеть,
- 9-подстанция кондиционирования воздуха,
- 10-гараж,
- 11-министерства,
- 12-культурный центр,
- 13-университетский центр,
- 14-муниципалитет,
- 15-оранжерея,
- 16-базар,
- 17-зелёный пояс города  
и первая кольцевая дорога,
- 18-спортцентр,
- 19-сохраняемые  
старгородские жилые кварталы.



Элисон и Питер  
Смитсоны



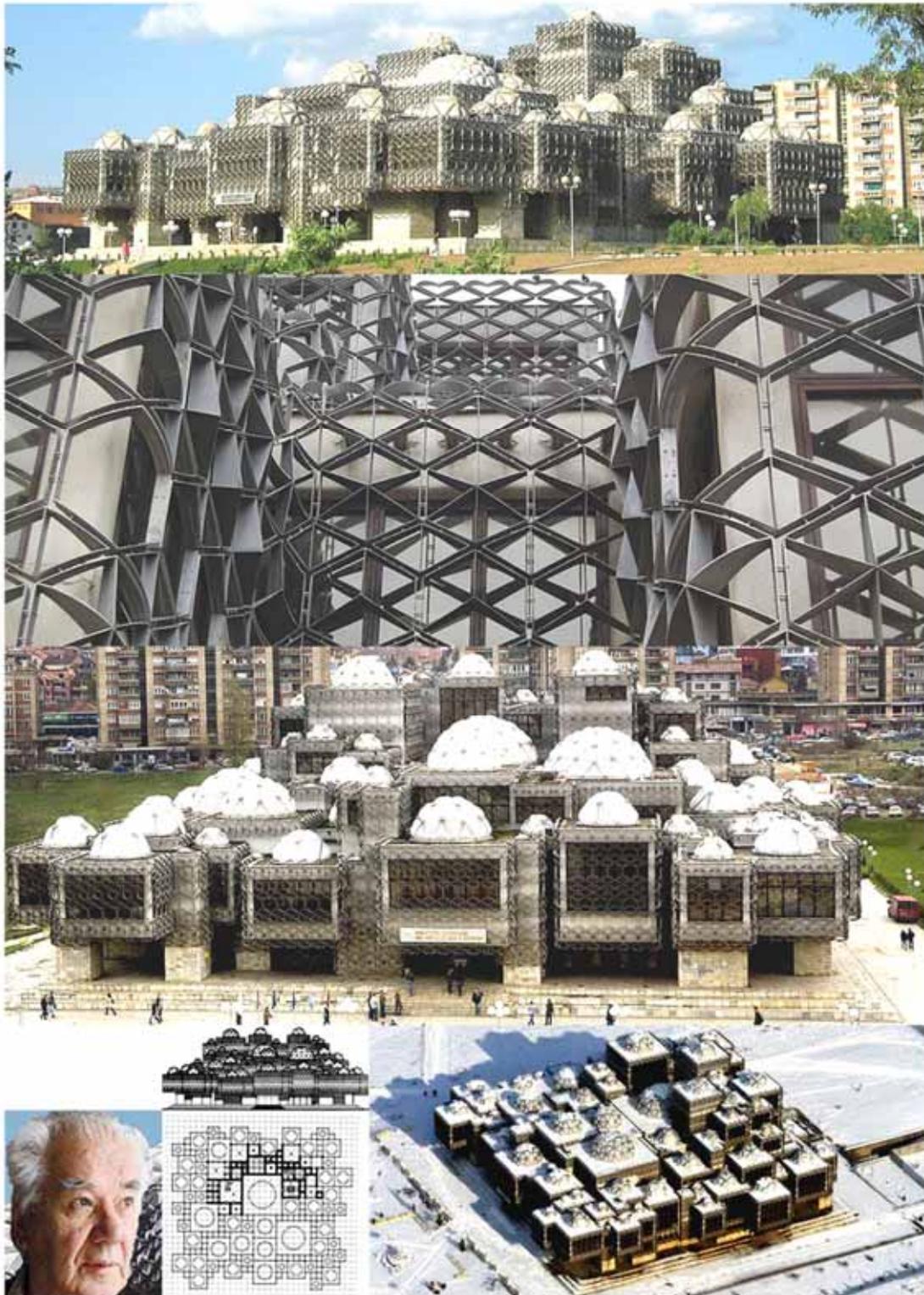
## 60. ЭЛИСОН СМИТСОН: РЕКОНСТРУКЦИЯ ГОРОДА КУВЕЙТ



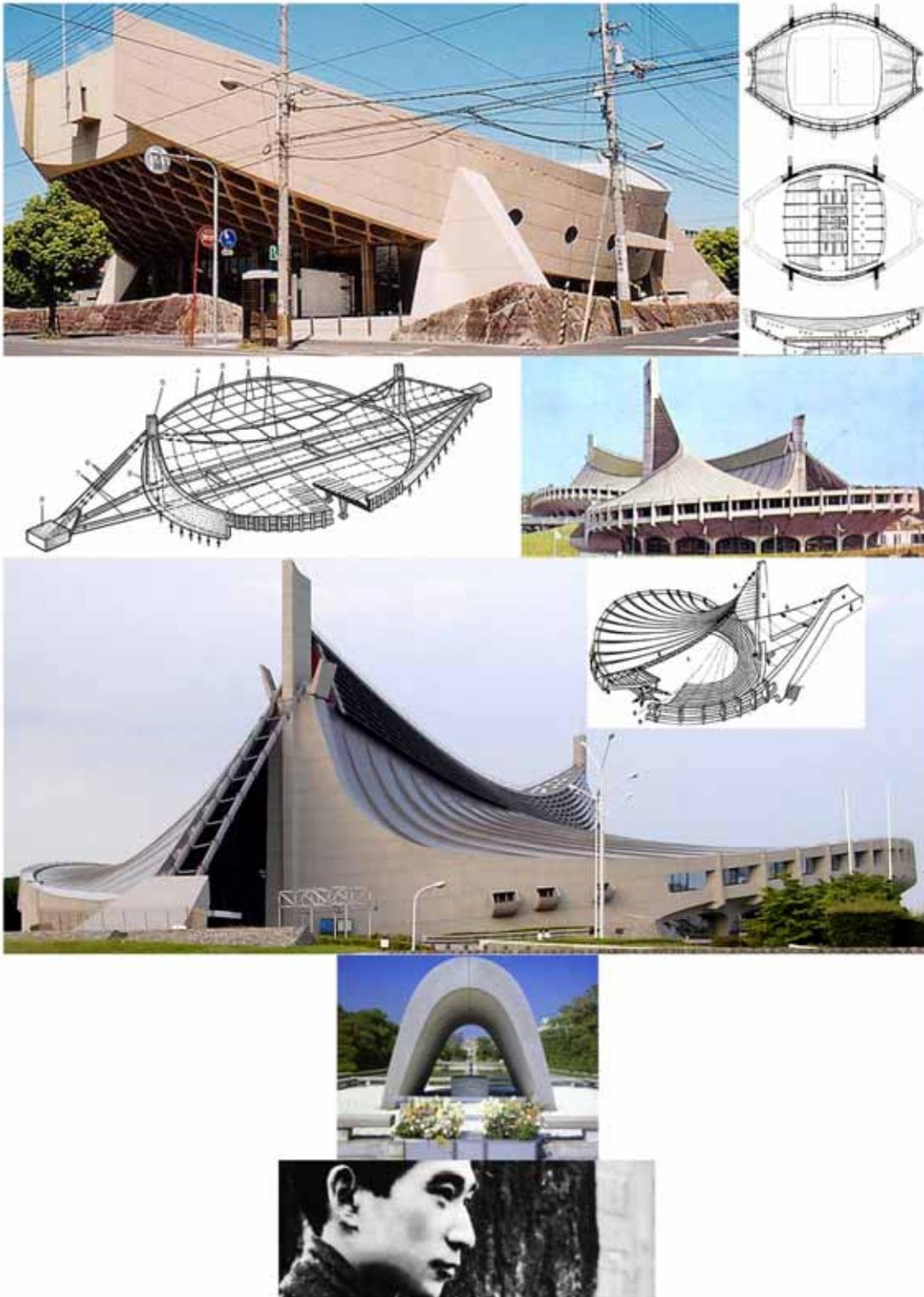
**61. ПИТ БЛЁМ: РАЙОН ОУДЭ ХЭЙВЭН В РОТТЕРДАМЕ**



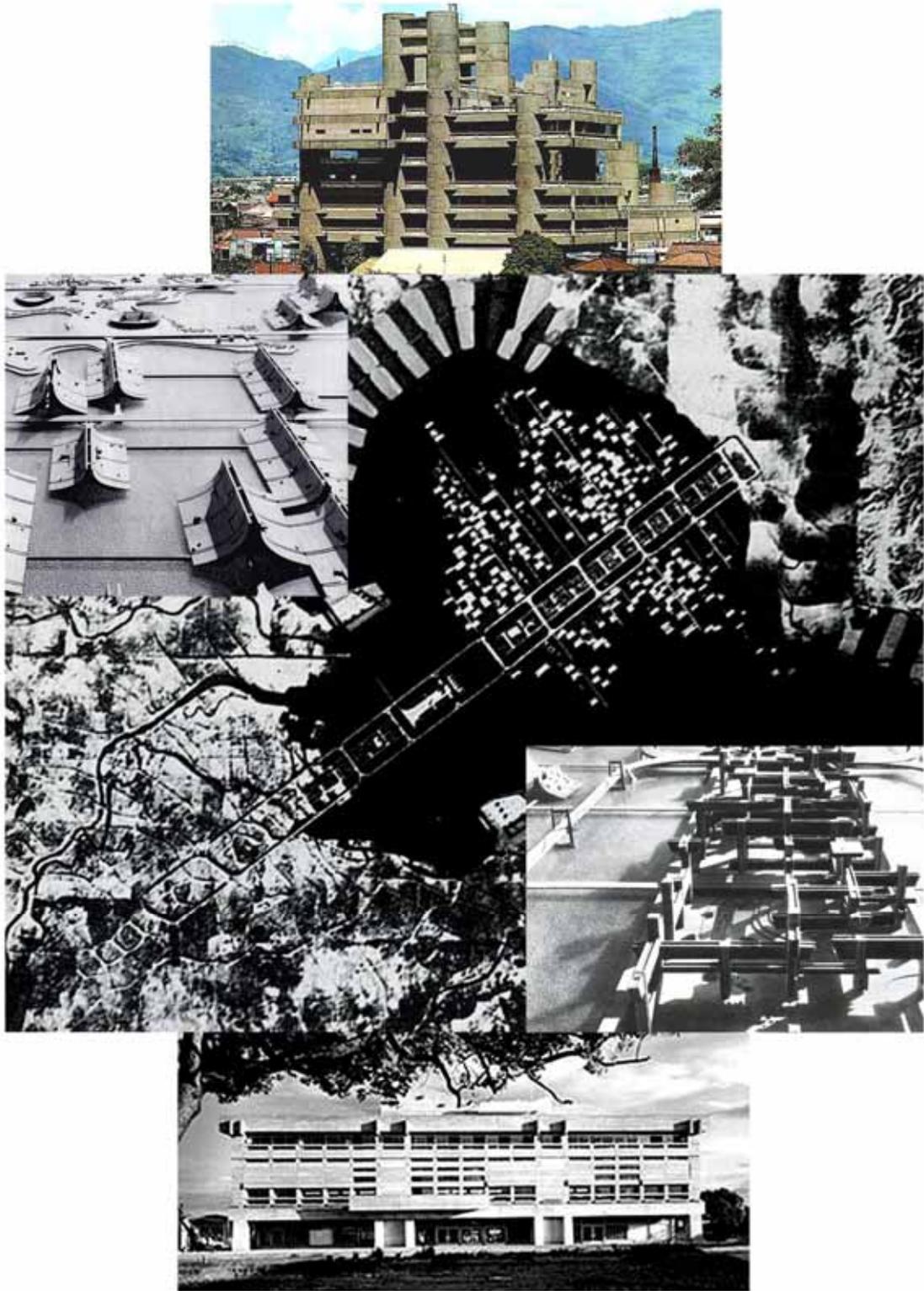
62: ПИТ БЛЁМ: АЛЬГАМБРА - ВДОХНОВЕНИЕ ДЛЯ ОУДЭ ХЭЙВЭН



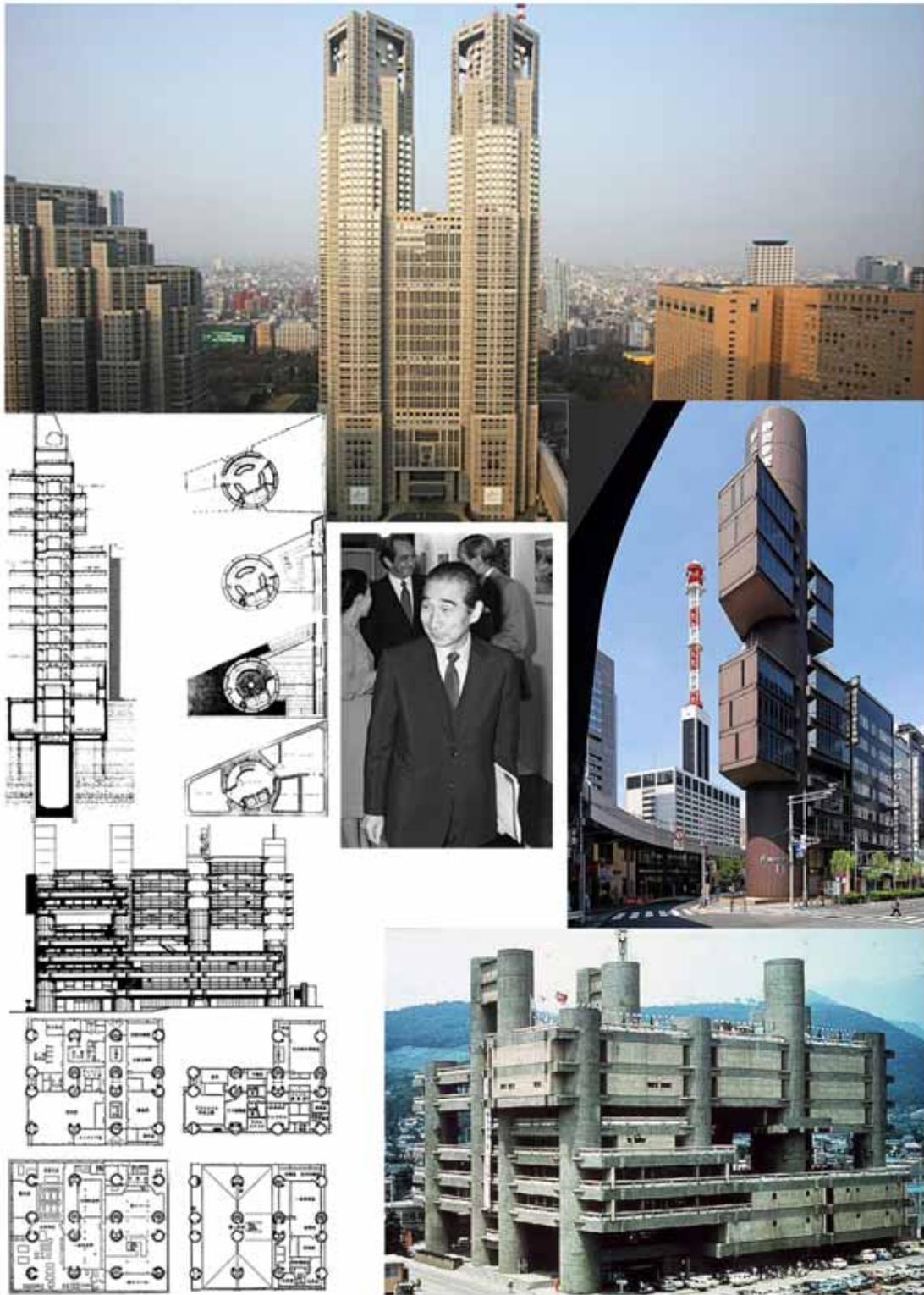
**63. АНДРИЯ МУТНЯКОВИЧ:  
НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА В ПРИШТИНЕ, КОСОВО**



**64. КЕНДЗО ТАНГЕ:  
МЕМОРИАЛ В ХИРОСИМЕ, СТАДИОНЫ В ТОКИО (ЙОЙОГИ) И ТАКАМАЦУ**



**65: КЕНДЗО ТАНГЕ:  
РАТУША В КУРАШИКИ, ТОКИО-2000, ЦЕНТР КОММУНИКАЦИЙ В КОФУ**



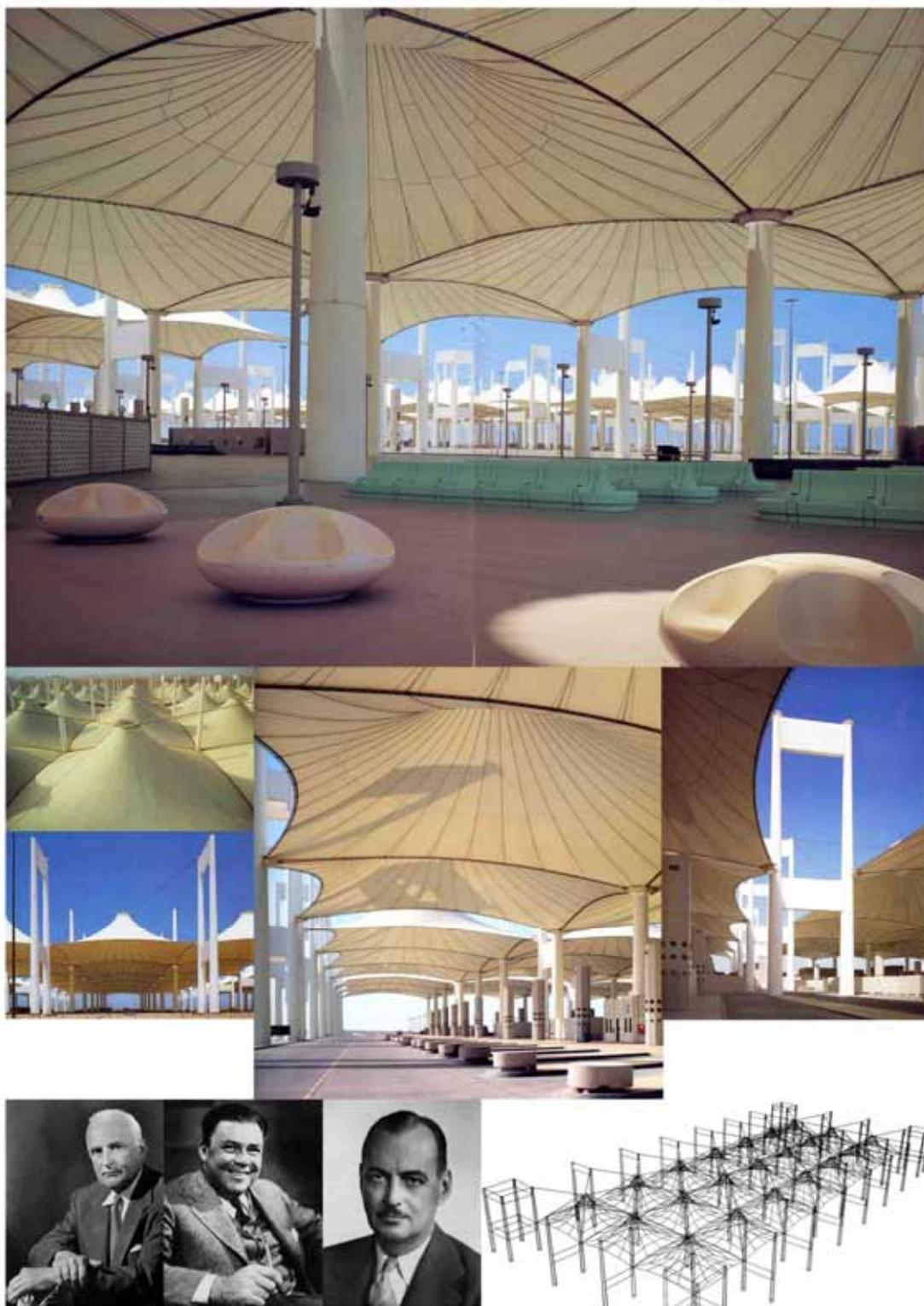
**66. КЕНДЗО ТАНГЕ:  
ЦЕНТРЫ КОММУНИКАЦИЙ В КОФУ И ТОКИО, МУНИЦИПАЛИТЕТ ТОКИО**



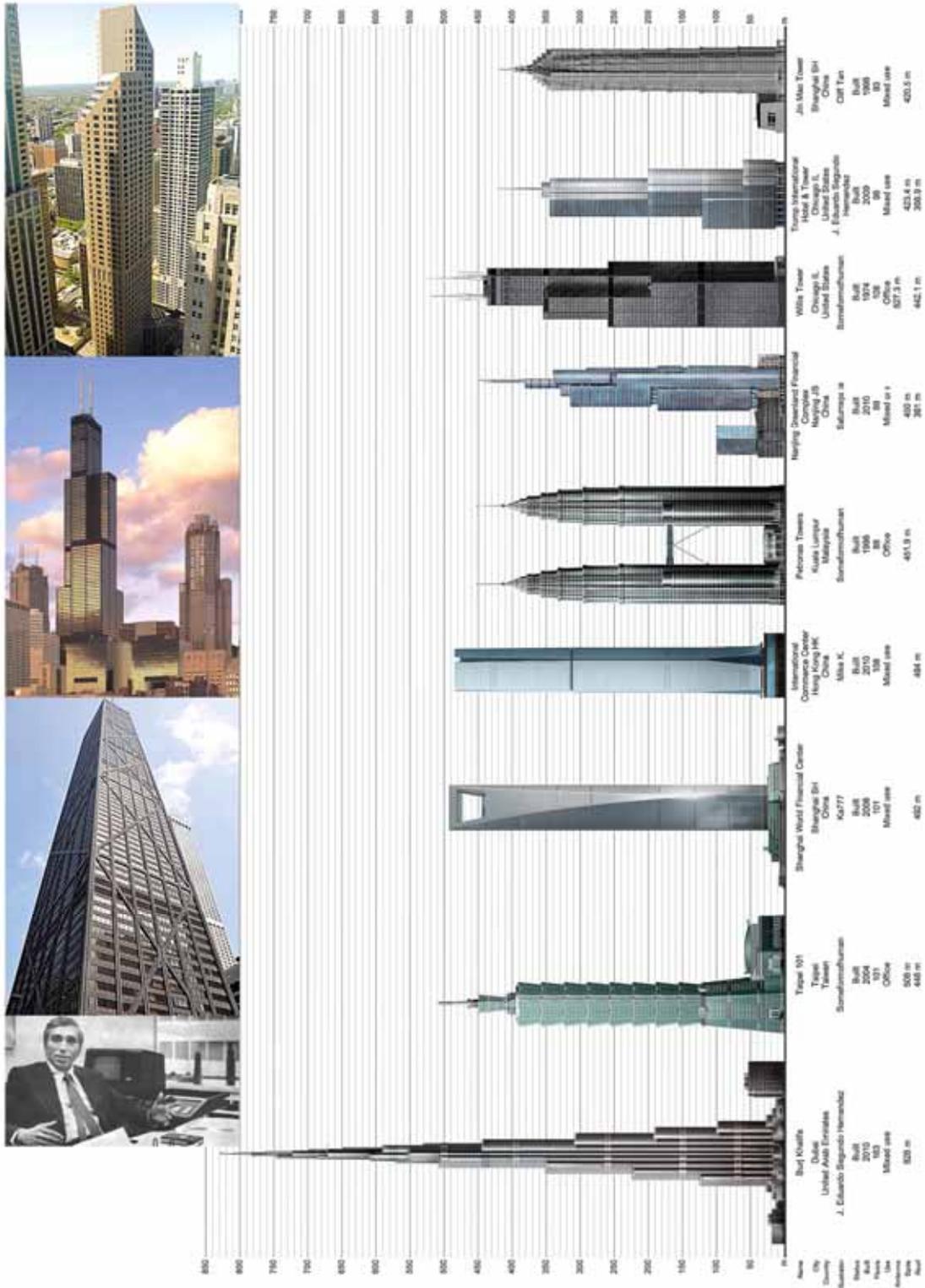
**67. КИШО КУРОКАВА: НАКАГИН,  
МОДЕЛЬ ХИВЫ ДЛЯ АСТАНЫ, ПЕШЕХОДНАЯ ЭСПЛАНАДА АСТАНЫ**



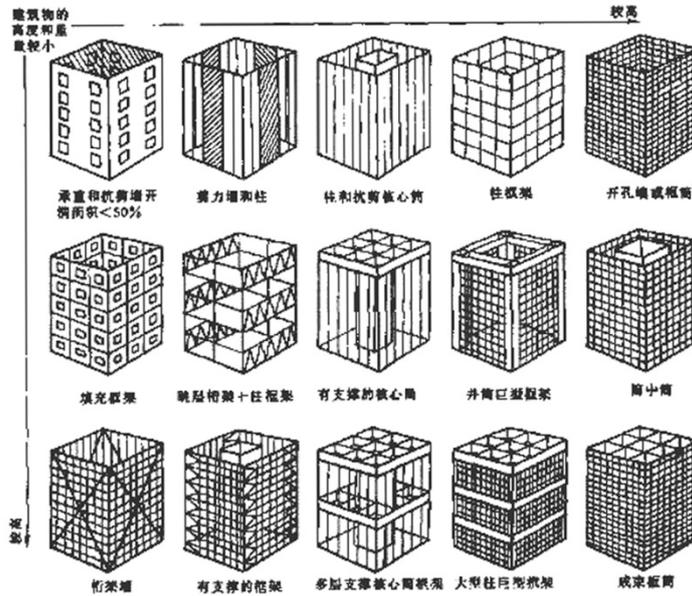
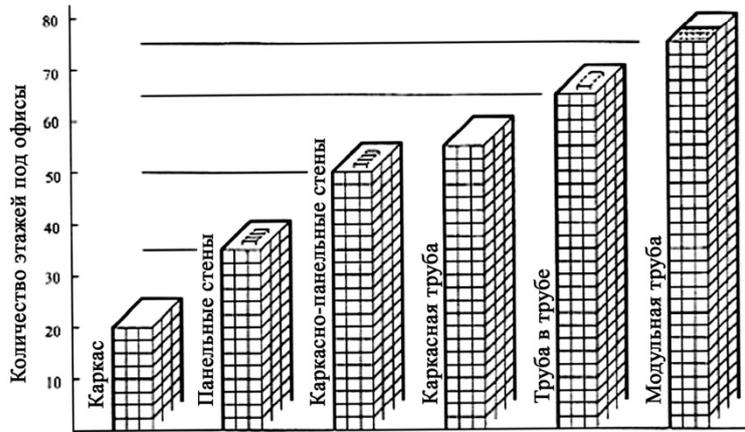
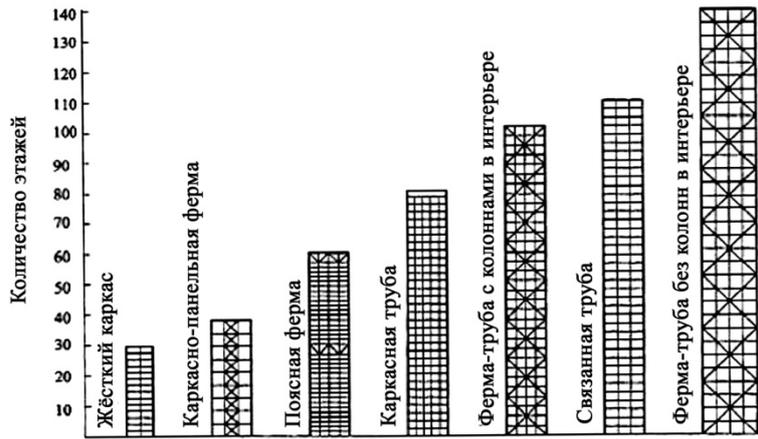
68. ТАДАО АНДО: ДОМ АЗУМА, ЦЕРКОВЬ СВЕТА, ЦЕРКОВЬ ВОДЫ



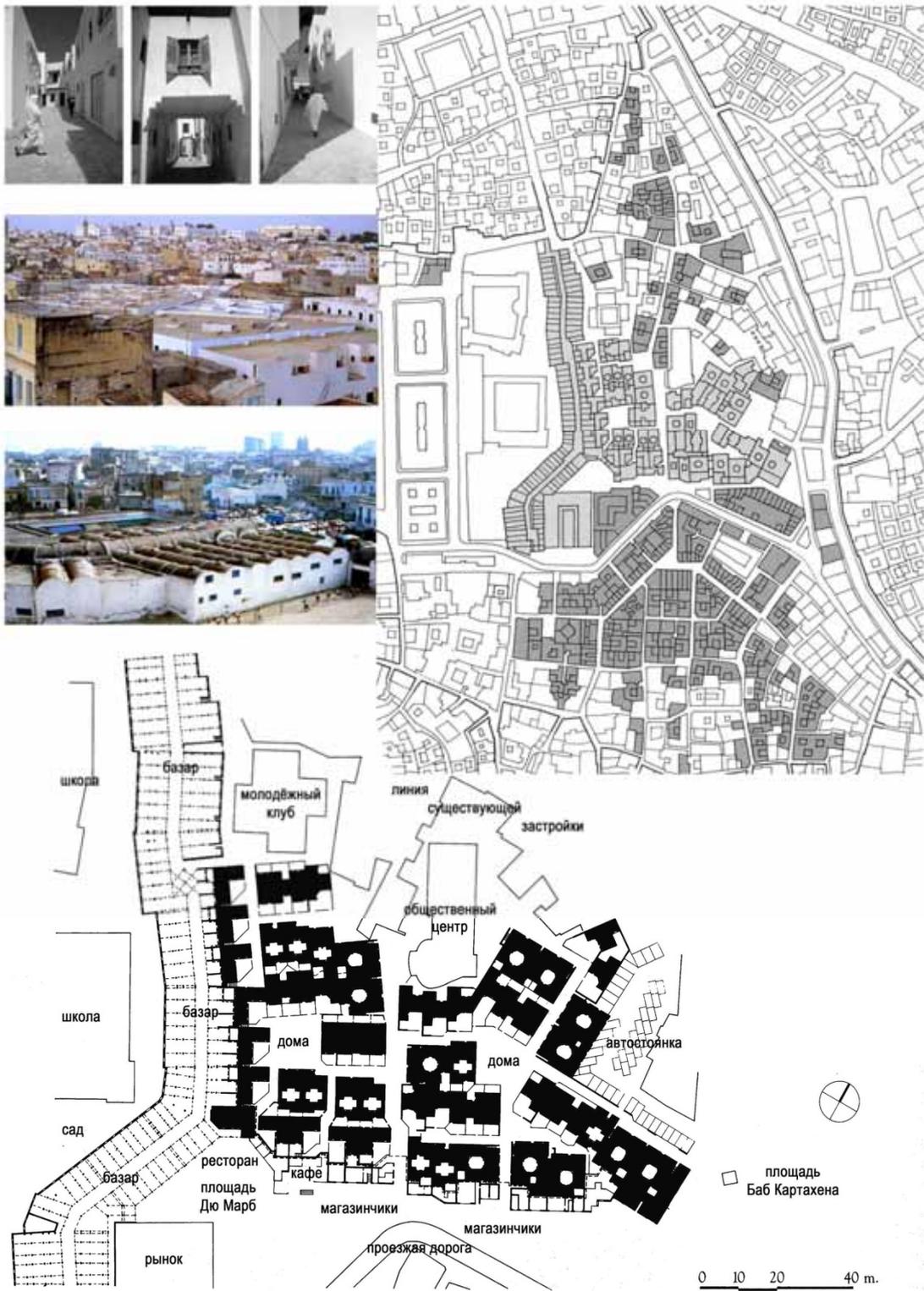
69. СКИДМОР-ОУИНГЗ-МЕРРИЛЛ (СОМ): АЭРОВОКЗАЛ ХАДЖА В ДЖИДДЕ



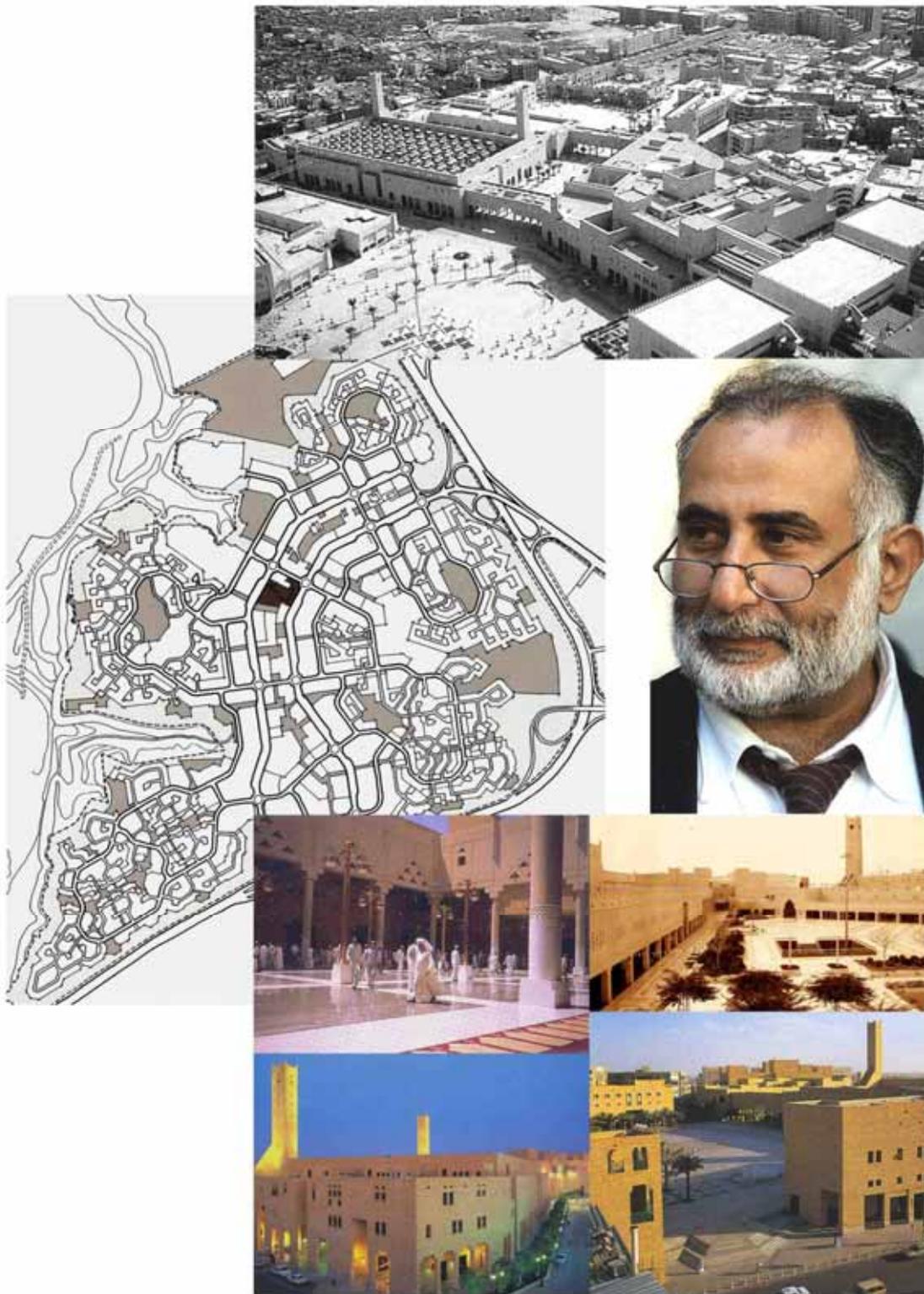
**70. ФАЗЛУР РАХМАН ХАН И ПО-ВЕРТИКАЛИ:  
ДЖОН ХЭНКОК СЕНТЕР, СИРС ТАУЭР, МАГНИФИСЕНТ МАЙЛ**



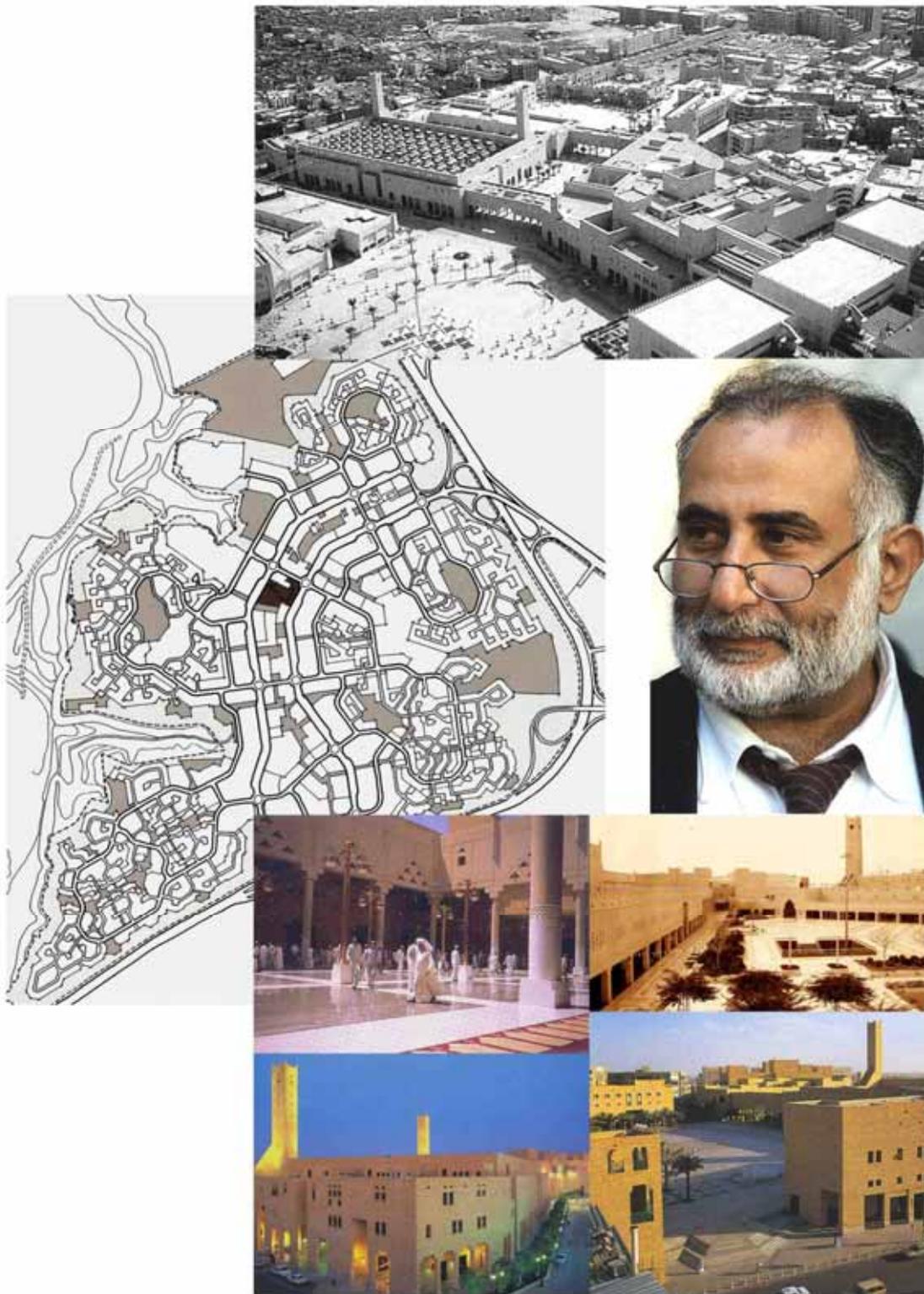
71. ТРУБЧАТЫЕ СИСТЕМЫ ФАЗЛУР РАХМАН ХАНА



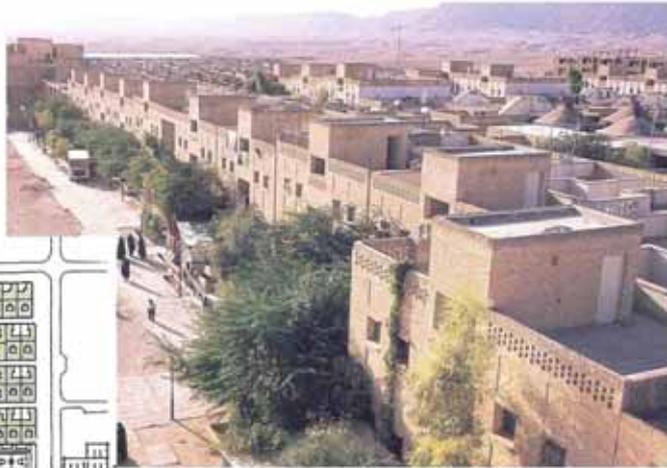
**72. РЕКОНСТРУКЦИЯ КВАРТАЛА ХАФСИЯ, ТУНИС**



**73. АЛИ ШУАЙБИ: РАЙОН ХАЙИ АССАФАРАТ И АЛ-КИНДИ ПЛАЗА, РИЯД**



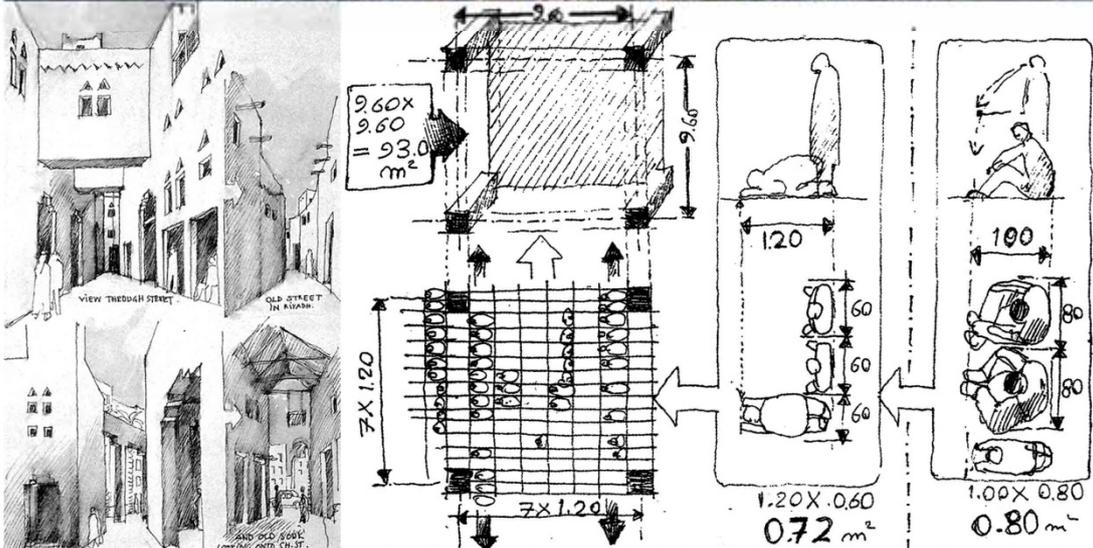
**73. АЛИ ШУАЙБИ: РАЙОН ХАЙИ АССАФАРАТ И АЛ-КИНДИ ПЛАЗА, РИЯД**



- 1-торговый центр, 2-базар, 3-мечеть,  
4-городская площадь,  
5-общинный и культурный центр,  
6-школа, 7-спорт, 8-парк,  
9-существующие постройки,  
10-автостанция,  
11-мост к старому городу.



#### 74. НОВЫЙ ГОРОД ШУШТАР, ИРАН



75. РАСЕМ БАДРАН: БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ РИЯДА

КРУПНЫЕ ПРОЕКТЫ В САУДОВСКОЙ АРАВИИ, ДАНЫ В МАСШТАБЕ



Ключ: Жилый, Промышленность, Торговля, Рекреация

1

ФИНАНСОВЫЙ ЦЕНТР ИМЕНИ КОРОЛЯ АБДУЛЛИ

Город задуман как финансовый центр Ближнего Востока; его территория почти равна Нижнему Манхэттену



ВАДИ  
Справа: Пешеходная аллея зигзагообразна, с обводнением, напоминающим местные долины-вади.



Sources: Saudi Arabian General Investment Authority and Henning Larsen Architects

5

ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ГОРОД ИМЕНИ КОРОЛЯ АБДУЛЛИ

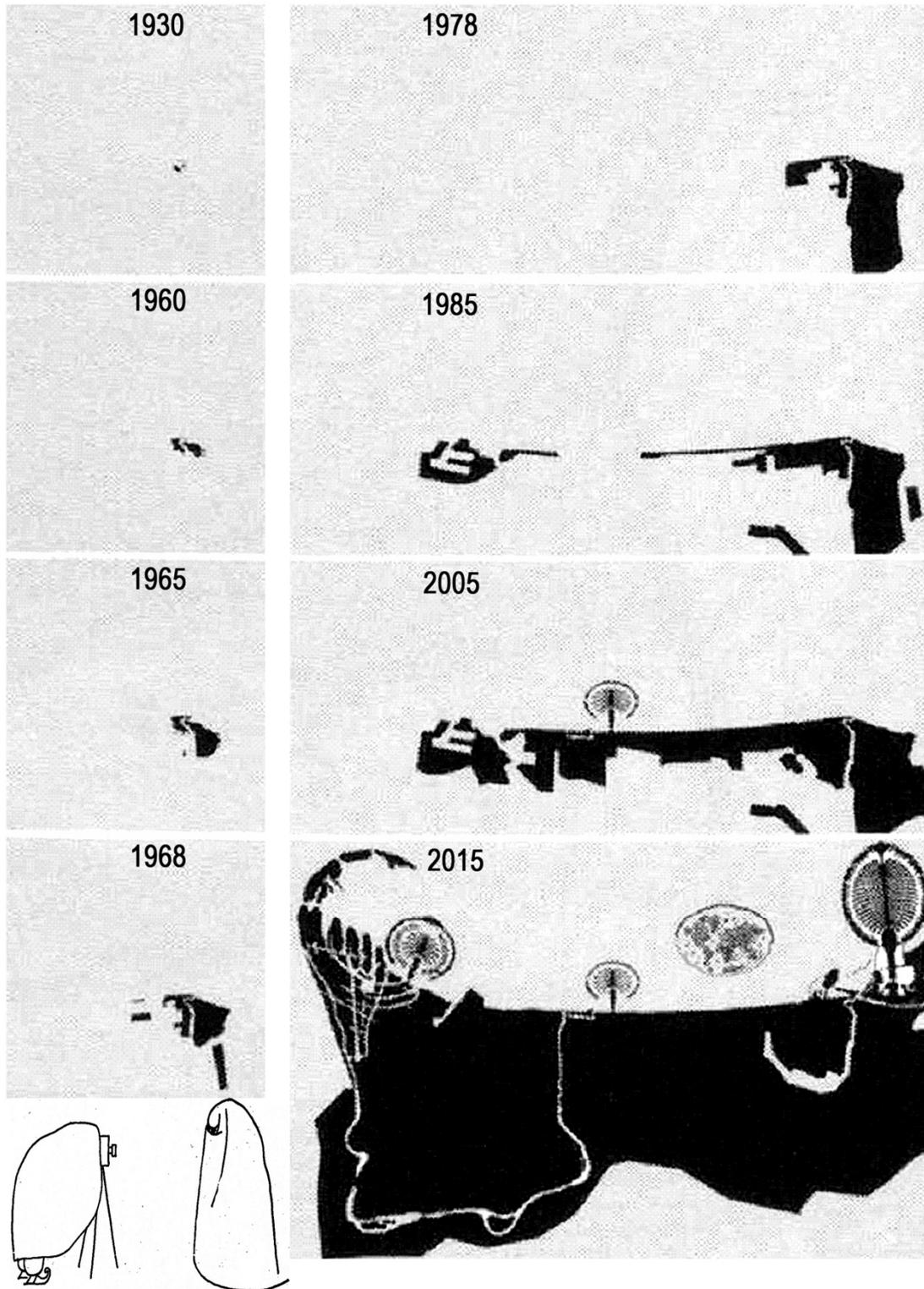
Этот город крупнее, экономически и социально разнообразнее, ещё один остров относительного либерализма в Саудовской Аравии



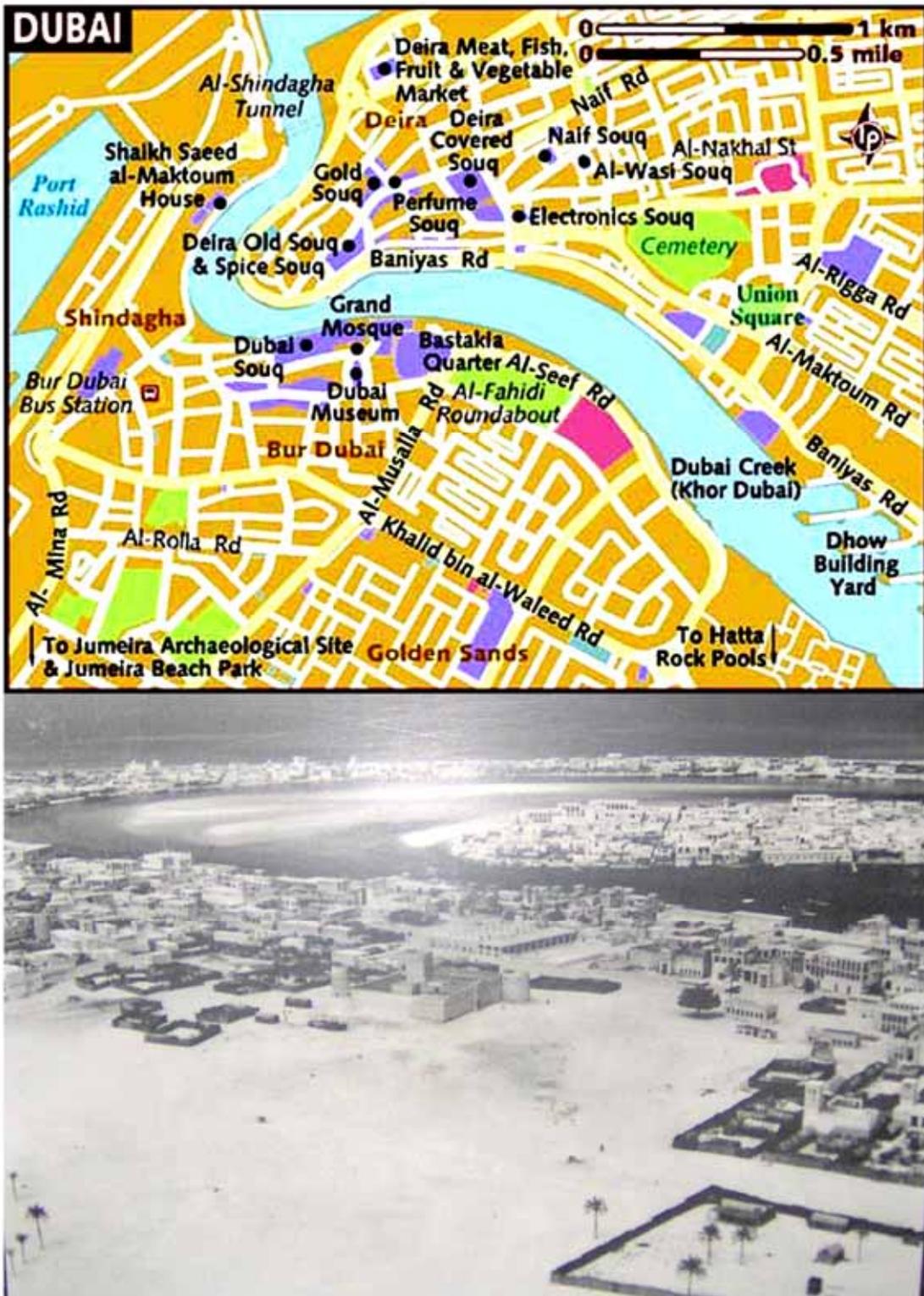
76. КРУПНЫЕ ПРОЕКТЫ САУДОВСКОЙ АРАВИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА



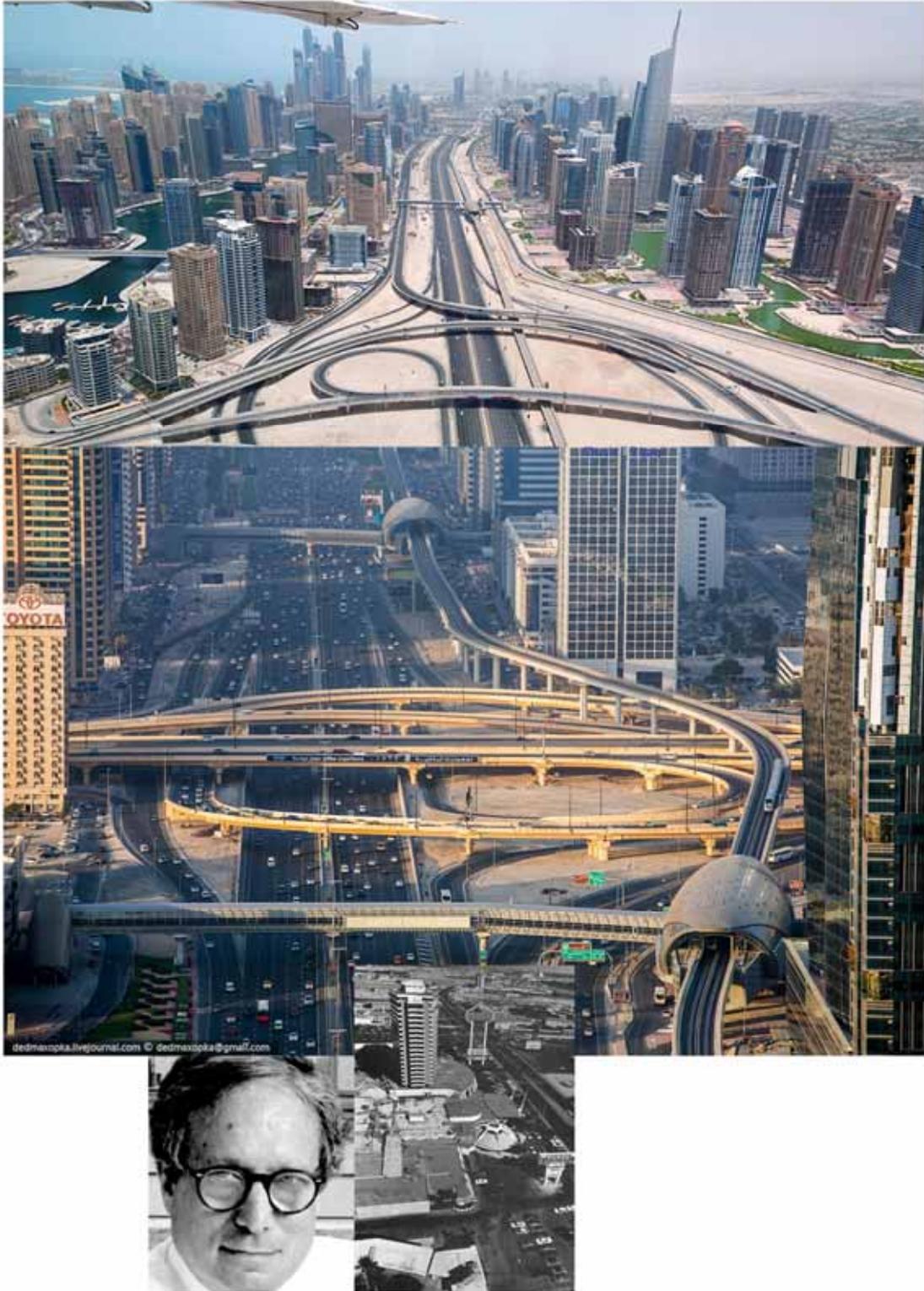
77. ОБЪЕДИНЁННЫЕ АРАБСКИЕ ЭМИРАТЫ И ДУБАЙ



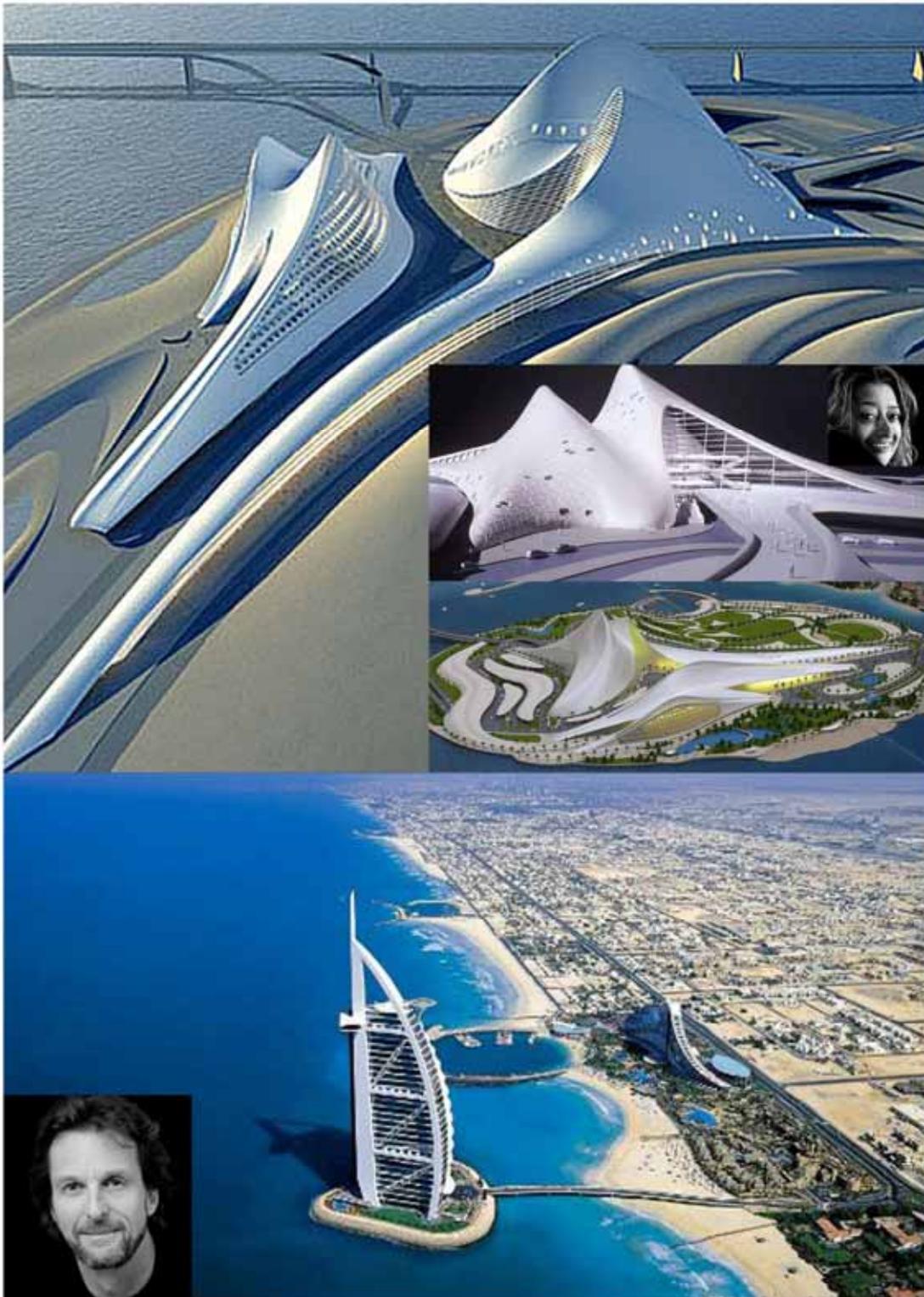
**78. КАРИКАТУРА СОЛА СТАЙНБЕРГА (США) И ДИНАМИКА РОСТА ДУБАЯ**



79. ДУБАЙ В СЕРЕДИНЕ XX ВЕКА И КАРТА ЦЕНТРА ГОРОДА



**80. ОТ РОБЕРТА ВЕНТУРИ И STRIP ЛАС-ВЕГАСА - К STRIP ГОРОДА ДУБАЙ**

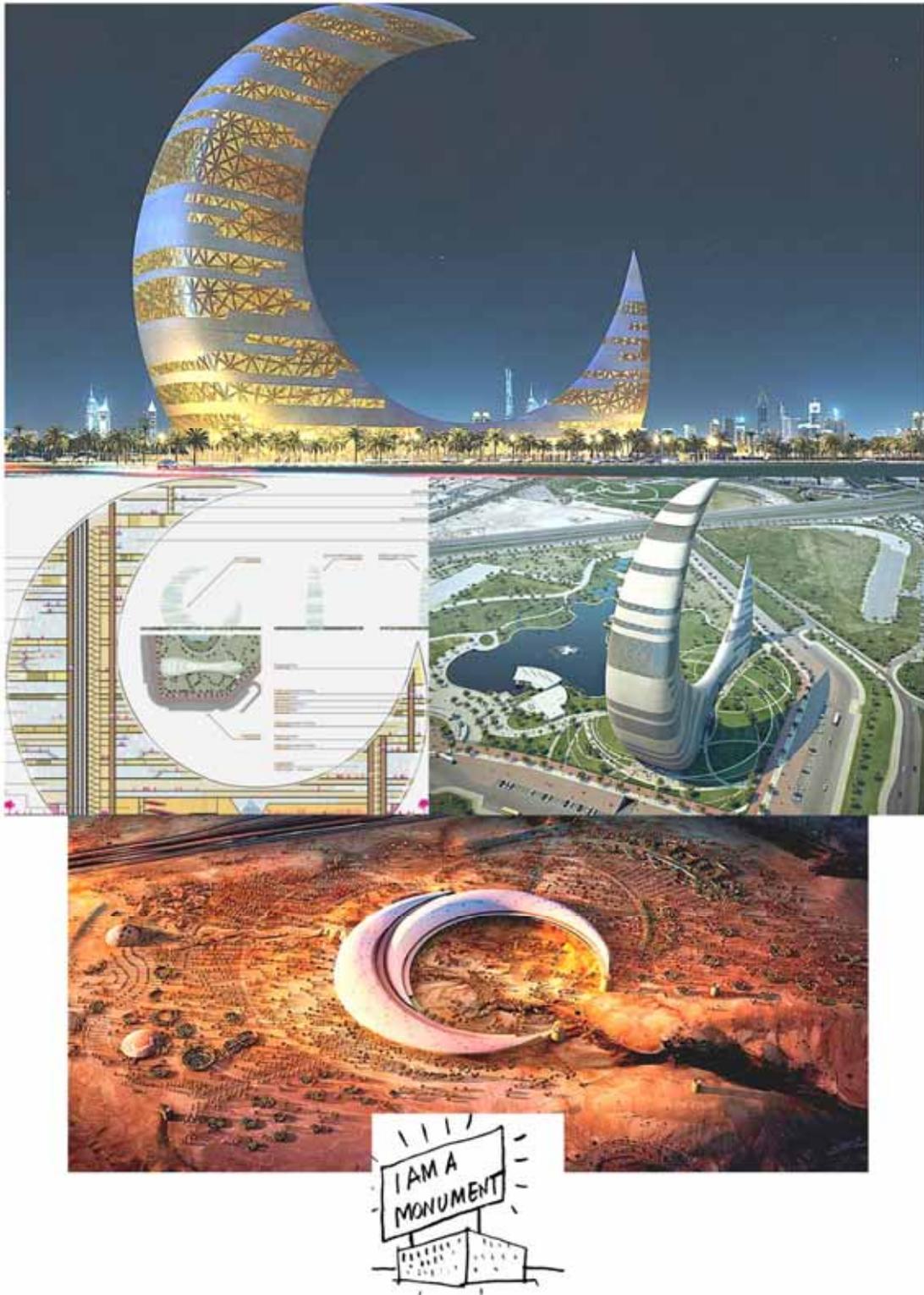


81. ТОМ РАЙТ: "ПАРУС" БУРДЖ ДУБАЯ. ЗАХА ХАДИД: "ДЮНЫ" ОПЕРЫ

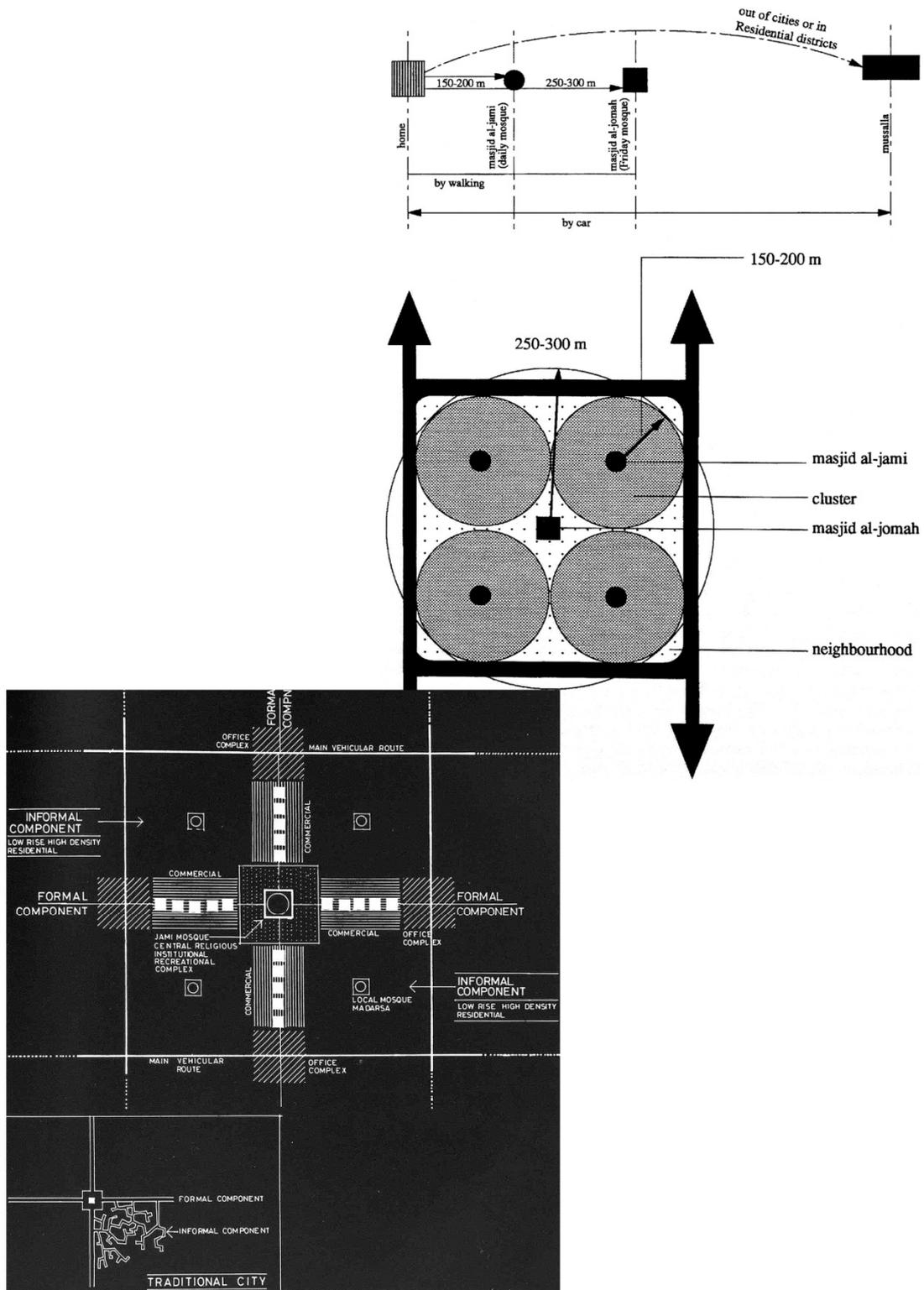


**82. АРТУР КОТОН МУР И РЭМ КУЛХААС:  
WATERFRONT ВАШИНГТОНА И ДУБАЯ**





84. ПОЛУМЕСЯЦЫ БОТАНИЧЕСКОГО САДА РИЯДА И БАШНИ ДУБАЯ



85. ПЛАНИРОВКА “ГОРОДА ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ” И ЕГО МЕЧЕТИ



1982  
Заха Хадид  
Пик Гонконга  
перспективы



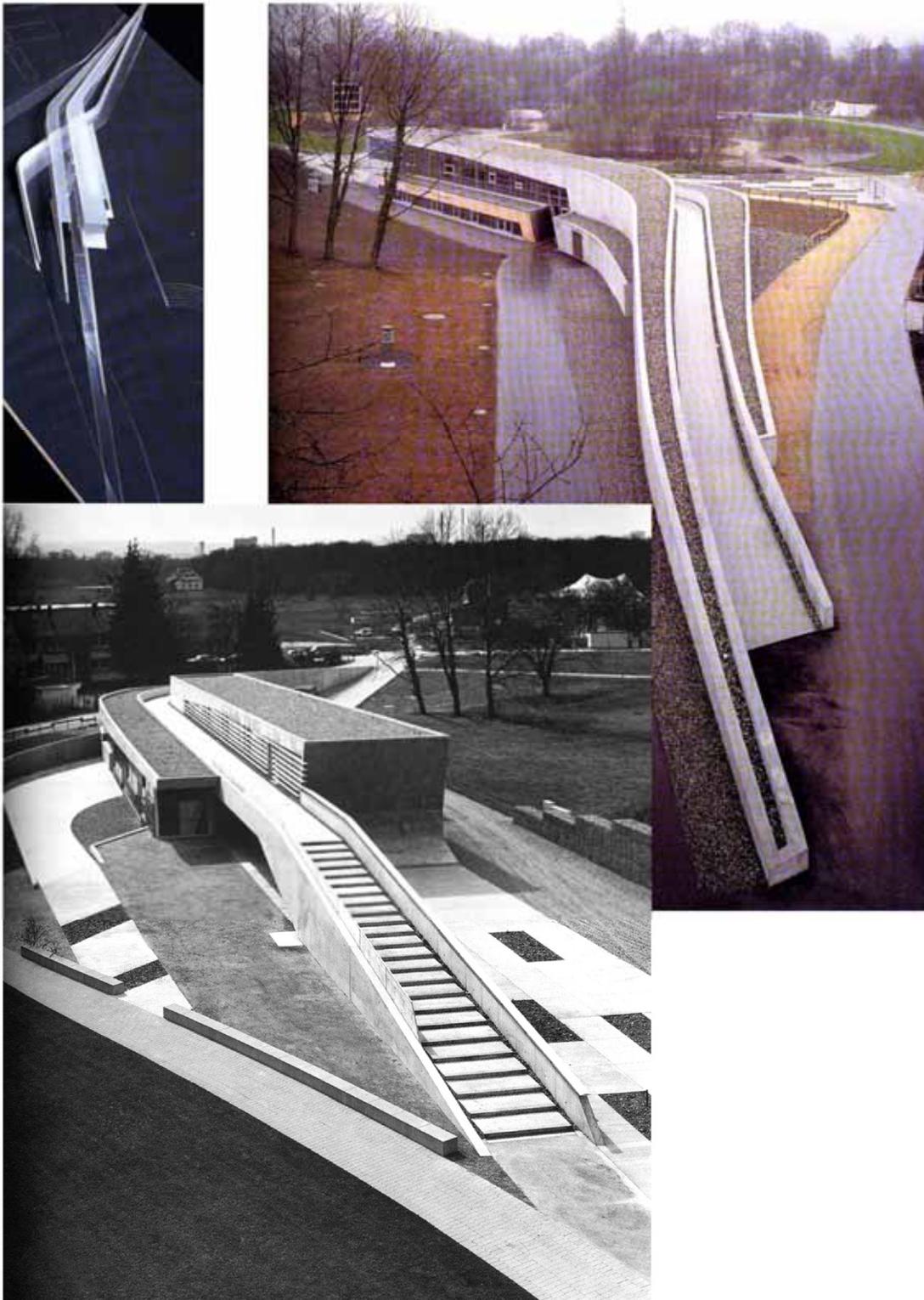
1932, Мис ван дер Роэ  
дом Герберта Герике  
макет



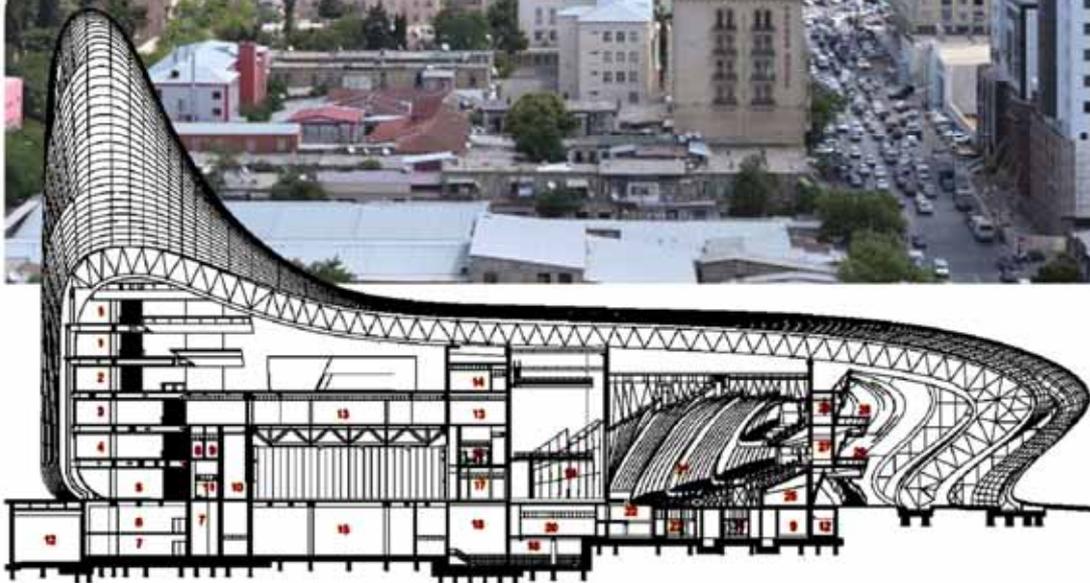
1916, К.Малевич  
Супрематизм 58  
Масло, холст  
79.5 x 70.5 см  
Государственный  
русский музей  
Санкт-Петербург



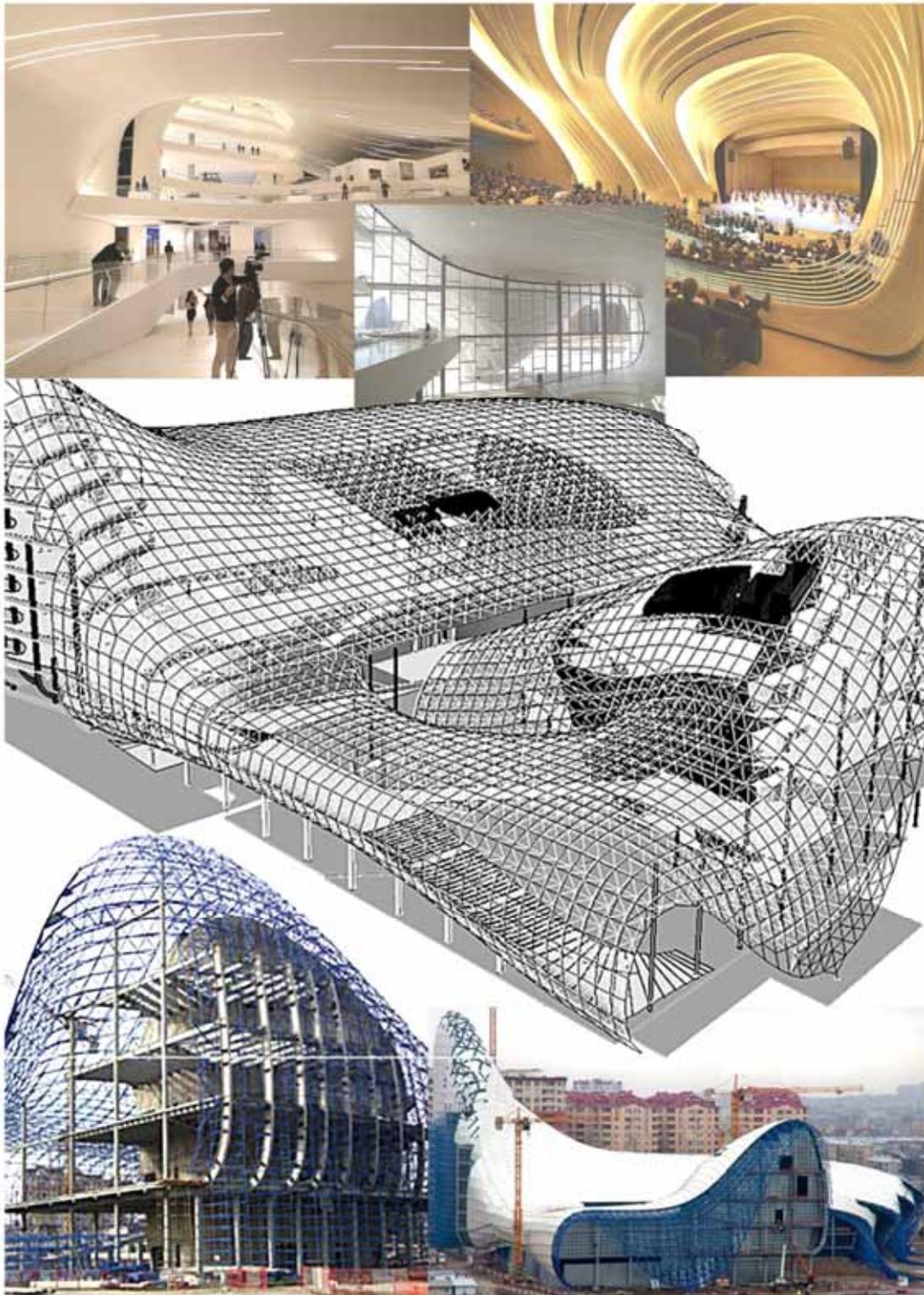
**86. ЗАХА ХАДИД: ОТ МАЛЕВИЧА И МИСА ВАН ДЕР РОЭ - К ПИКУ ГОНКОНГА**



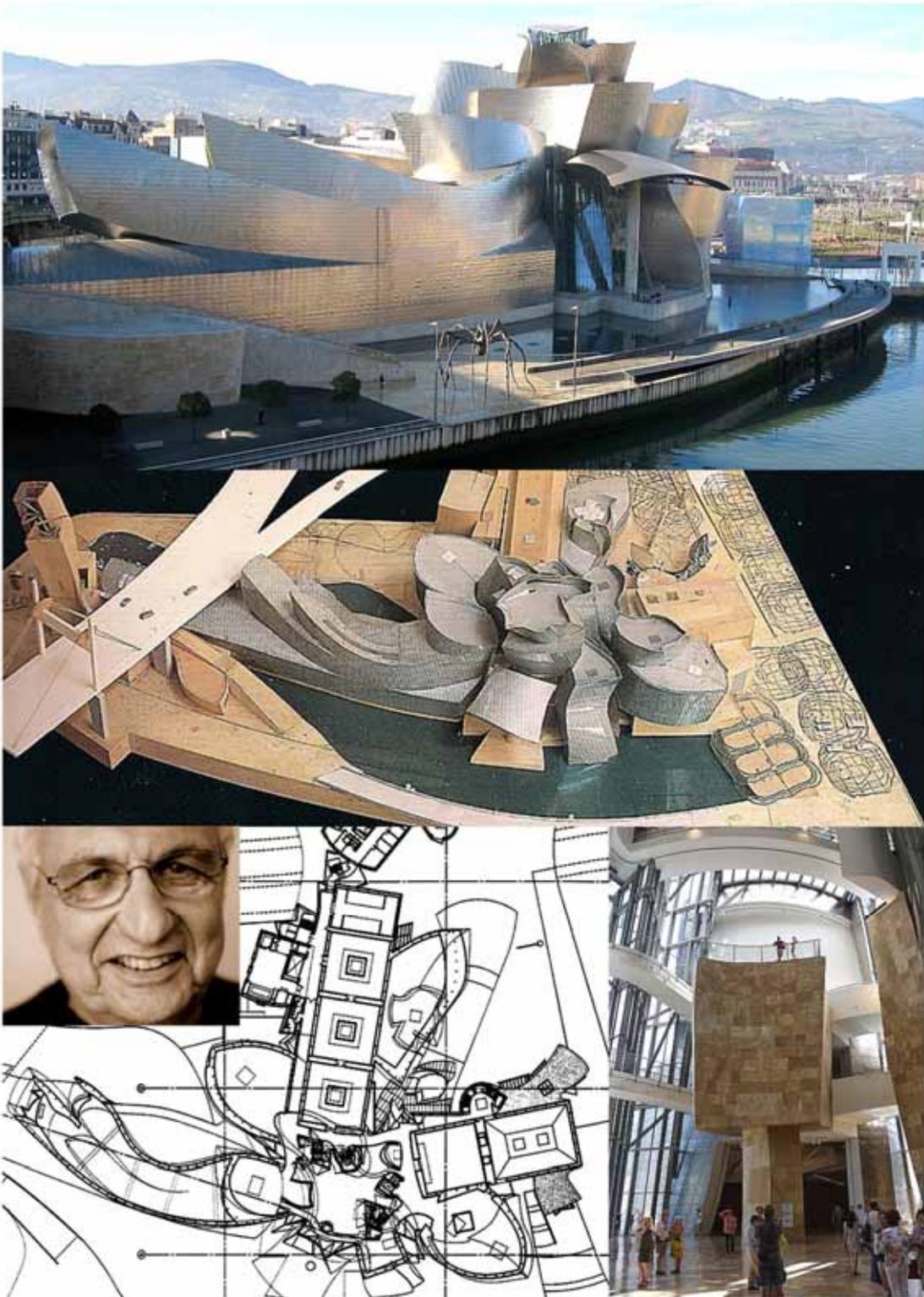
**87. ЗАХА ХАДИД: ОТ “БРУСКОВ” ГОНКОНГА  
К ЦИФРОВЫМ “ЛЕНТАМ” ПАВИЛЬОНА В ПАРКЕ ВАЙЛ-АМ-РАЙН**



88. КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР ИМЕНИ ГЕЙДАРА АЛИЕВА, БАКУ, АЗЕРБАЙДЖАН



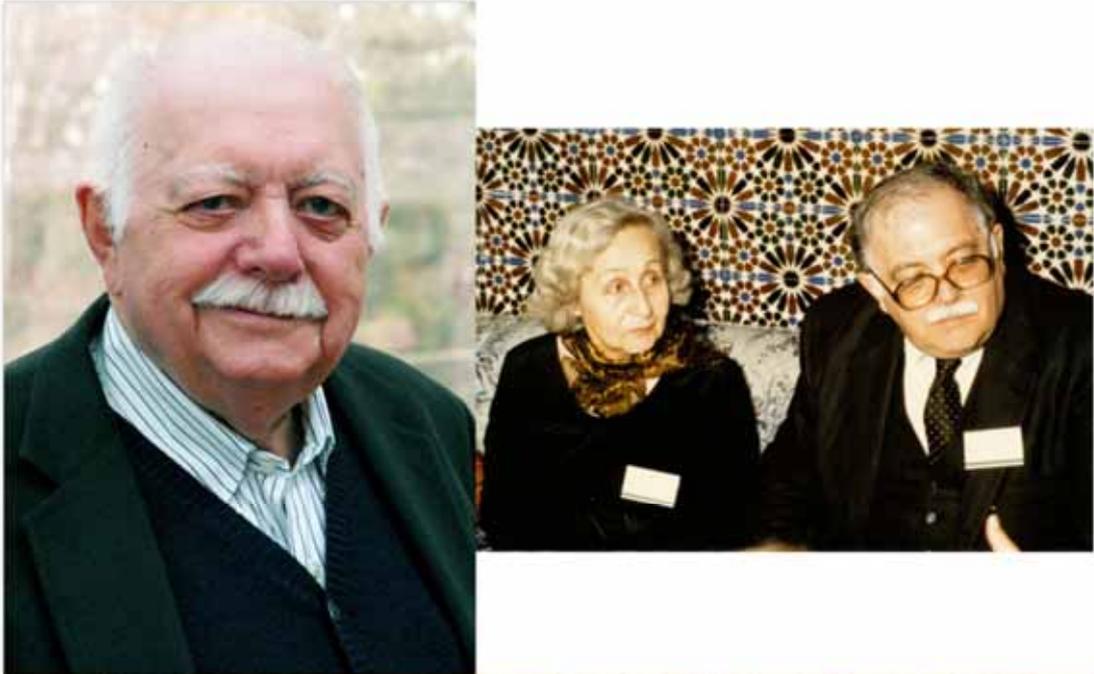
**89. КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР ИМЕНИ ГЕЙДАРА АЛИЕВА, БАКУ, АЗЕРБАЙДЖАН**



**90. ФРАНК ГЕРИ: МУЗЕЙ ГУГГЕНХЕЙМА В БИЛЬБАО, ИСПАНИЯ**



**91. ФРАНК ГЕРИ: СТАТА СЕНТЕР, БОСТОН, США.**



**92. ОЛЕГ ГРАБАРЬ: НА РАСКОПКАХ В СИРИИ (ВНИЗУ)  
И С Г.А.ПУГАЧЕНКОВОЙ В МАРОККО (ВВЕРХУ)**

## ОТЗЫВ

На рукопись монографии доктора архитектуры, проф. Ш.Д. Аскарова «Зарубежная новая архитектура», подготовленная для издания в качестве учебника для бакалавров и магистров высших учебных заведений по специальности: «Архитектура».

Зарубежная новая архитектура – это один из важных и качественных этапов развития мирового архитектурного творчества. Основная задача представленного на рецензирование учебника - обобщения широкого круга вопросов современной зарубежной архитектуры. Написание данного учебника связано, во-первых – с увеличением объема преподавания этого предмета на архитектурном ф-те ТАСИ, во-вторых – с введением в новый учебник современных научных исследований по проблеме роста крупных городов, реконструкции их центров, проблеме расселения и архитектуре жилых, общественных и промышленных комплексов.

При разработке данного учебника, автором уделено большое значение изучению недавно изданных трудов зарубежных ученых, их теоретическим обобщениям в вопросе развития современной архитектуры. При этом необходимо отметить, что большинство трудов, переведены с английского на русский язык лично автором, осмыслены и в даны в доступной для студентов форме.

Предметом исследования в данном учебном пособии является зарубежная архитектурно-градостроительная деятельность за период с XVIII века до сегодняшних дней, на примере наиболее крупных городов мира. Выбор данных объектов обусловлен тем, что именно для них в свое время были разработаны генеральные планы, начаты крупные работы по реконструкции, сооружены комплексы зданий, послужившие тотализаторами для творчества зодчих многих развивающихся стран.

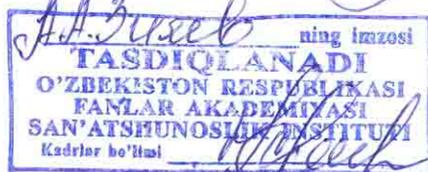
В задачу данного учебника входит также анализ конкретных фактов и явлений, а также выявление тех особенностей зарубежной архитектурной практики, которые имели бы важное значение для обучения студентов и развития в них высокой профессиональной градостроительной культуры.

Практическое значение данного учебника не ограничивается использованием его только для чтения курса лекций. Данная книга будет полезна для архитекторов – практиков, занимающихся планировкой современных архитектурных комплексов, застройкой новых массивов и реконструкцией исторических частей городов.

Старший научный сотрудник  
Института Искусствознания Академии Наук  
Узбекистана, канд. архитектуры



А.А. Зияев



**Отзыв на рукопись учебника**  
**«Зарубежная новая архитектура» (232 с., 140 с. текста + 92 илл.),**  
**подготовленной**  
**доктором архитектуры, профессором Ш.Д.Аскаровым.**

С 2015-2016 учебного года в Ташкентском архитектурно-строительном институте увеличен объем предмета «Зарубежная новая архитектура», что свидетельствует о новом отношении к совершенствованию изучения современных наук и технологий.

До недавних времен одноимённый курс лекций проводился по книге «Архитектура капиталистических стран» (Савицкий, 1973). Со временем учебник устаревал, и потому для преподавания привлекались исследования институтов ТашЗНИИЭП (Ташкентский зональный научно-исследовательский и проектный институт экспериментального проектирования) и УзНИИП градостроительства (Узбекский научно-исследовательский и проектный институт по градостроительству). Материалы Ш.Дж. Аскарова исследований по проблемам регионализма в архитектуре были опубликованы в московском многотомнике «Архитектура Запада» (Аскарлов, 1985) и цитировано в Московском учебном пособии «Современная зарубежная архитектура» для студентов высших учебных заведений (Орельская, 2007). Проводившиеся в Узбекистане региональные исследования были отмечены и Олегом Грабарём, авторитетом Запада по истории архитектуры ислама. Он оценил их в 1995 г. как «полезные, поскольку они воздействуют на внешний мир, соединяют исламскую культуру с мировой культурой, предоставляют идеи для современных специалистов и политических лидеров, выявляют из памятников их более широкое и более абстрактное значение: значение образца» [Grabar, 2010, p.328-333]. Регионализм утвердился как крупнейшее и влиятельнейшее направление в эволюции новой архитектуры. Об этом свидетельствует и

переиздававшаяся в 1980-е-1990-е гг., в том числе и на русском языке, книга «Новая архитектура. Критическая история» [Frampton, 1992].

В рецензируемой работе Ш. Аскарова новая зарубежная архитектура исследована под новым углом зрения, то есть в той структуре её направлений и этапов, которая существенно отличается от принятых в изданиях Запада и стран СНГ. Основные направления зарубежной новой архитектуры представлены преимущественно словами самих зарубежных архитекторов и историков. Однако, общая структура исследования, хронология тем, отбор объектов, результирующие выводы, - всё это выполнено, исходя из опыта и интересов развития новой архитектуры в Узбекистане. Наряду с анализом большого количества литературных источников, исследование базируется на материалах натурных обследований архитектуры и градостроительства в соответствующих странах.

Особое значение дано наиболее доступным для студентов источникам по Интернету. Поэтому, некоторые процессы, особенно недавние, частично или полностью базируются на Интернете и его некоммерческой энциклопедии Википедия, как, к примеру, прослежена эволюция З.Хадид и её творчества. В этой всемирной читальне нередко отсутствуют источники и затруднена проверка материалов; вот почему материалы из него приведены без ссылок. Для облегчения студентам поиска в Интернете, ключевые слова текста даны по-английски. Все переводы с англоязычных оригиналов, включая сложную своей многозначностью лекцию О.Грабаря, выполнены Ш.Дж.Аскарковым. Учитывая вышеизложенное рукопись книги Ш.Дж.Аскарова рекомендую на предмет издания как учебную литературу для высших образовательных учреждений.

Доктор архитектурных наук, профессор:



М.К.Ахмедов.