НИЛЬС ЛУНИНГ ПРАК

ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ
ОЧЕРКИ АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ

(фрагменты книги)

перевод Елены Ванеян

Эта книга посвящена теории архитектуры. В частности, это – попытка найти некую последовательную модель отношений между архитектурной эстетикой и социальной историей.

В первой части (аналитической) содержится предложение создать общую эстетику, свободную от ценностей и охватывающую теории, выдвинутые Ле Корбюзье, Ван Дусбургом, «Группой 10» или Альберти, Ложье, Пьюджином и Виолле-ле-Дюком. Одни разделы этих теорий посвящены чисто формальным проблемам, другие – значению форм. Таким образом, общая эстетика делится на формальную и символическую эстетики. Формальная эстетика, возможно, опирается на гештальтные законы восприятия.

Во второй (исторической) части я пытаюсь связать формы здания, поскольку они возникли благодаря искусству, а не практическим нуждам, с состоянием общества в то время, когда здание было возведено. Это «объяснение» архитектуры с точки зрения социальных изменений. Постепенное ухудшение социальных условий в эпоху упадка Римской империи, возможно, было благоприятным для распространения христианства и способствовало развитию «интровертной» архитектуры. Небезопасность времени великих переселений может быть связана с концептом романской церкви как «священной крепости», оплота против зла и откровенной скованностью, робостью конструкции. И наоборот, когда в Позднем средневековье социальные условия улучшились, конструкции становились все более дерзкими, церкви – более светлыми и праздничными, более «оптимистичными». Средневековое общество было статичным и коллективистским, наше общество – динамичное и индивидуалистическое. Средневековому обществу угрожали *внешние* разрушительные силы; нашему, напротив, грозит внутренний разлад. Перемены начались в эпоху Ренессанса и сопровождались изменением символизма.

Архитектура стала символизировать идеальный мир, к которому человек должен стремиться, и страну грез. Три грезы были опробованы: Классицизм (Ренессанс, маньеризм и барокко), Эклектика и наконец Современная архитектура.

Обычно бывает нетрудно достичь согласия во взгляде на функциональные и конструктивные достоинства и недостатки конкретного здания. Но эстетическая оценка - совершенно другое дело. Здесь мы не только встречаем разнообразие критических мнений, но, кажется, суждения критиков еще и меняются в зависимости от того, к какому веку они принадлежат. Целые эпохи обвинялись в том, что не произвели на свет ничего архитектурно ценного. В начале XIX века барокко считали испорченным стилем, а мы постепенно отказываемся от огульного осуждения эклектики XIX века.

В своих «Четырех книгах об архитектуре» Палладио приводит пример соразмерности членов архитектурного тела: «Во всех виллах, а также и в некоторых городских домах, я располагал фронтон на переднем фасаде, где главные двери, ибо такие фронтоны подчеркивают вход в дом и весьма содействуют величию и великолепию всего сооружения, поскольку благодаря этому передняя часть выделяется над всеми остальными... И части по левую руку соотносятся с теми, что по правую».

Тот же принцип доминирующего центра защищает Рёскин: «В прекрасных западных фасадах (церквей) всегда центр – основная масса… Безупречность заключается в том, чтобы удерживать их (т.е. башни фасада) ниже, в должном отношении к центру, и связующей массой быстро вести щипец круто вверх, притягивая к нему взгляды богатым узором…». Рёскин питал отвращение к классическому стилю, который практиковал Палладио; его восхищала готика, особенно готика венецианская, которая, должно быть, и была ближе всего знакома Палладио. Таков любопытный итог: единомыслие относительно правил вовсе не предполагает единодушия в суждениях.

Противоречие исчезнет, если провести различие между формальной и символической эстетикой. Палладио и Рёскин согласны друг с другом в отношении *формального* принципа, но относительно стиля, в котором этот принцип должен воплощаться, их мнения разделились. Для Палладио готика — чужестранный стиль варварского происхождения, порождение темной эры, когда истинная — т.е. античная — культура пришла в упадок. Для Рёскина же классическая архитектура – язычество, тогда как готика, напротив, связана с величайшим веком христианства. В подобном случае эстетическая оценка касается, прежде всего, *значения* форм, а не их композиции. Значение может быть постепенно ассоциировано с рассматриваемыми формами или входить в сознательное намерение с самого начала; оно может быть различным для архитектора, для зрителя-современника и для позднейшего созерцателя. Безусловно, интерпретация готической архитектуры Рёскина радикально отличается как от понимания человека XIV века, так и от нашего собственного. Поскольку к главной теме этой книги разнообразие подобных значений не имеет отношения, все их виды будут объединены в одной группе под родовым именем – *символизм.*

Существует глубокая связь между психологией восприятия и искусством, замеченная многими исследователями. В частности, законы формирования фигур, описанные в гештальтпсихологии, имеют много общего с формальными критериями, установленными в разнообразных эстетических трактатах.

Нормальное визуальное восприятие столь несомненно и с такой явной простотой согласовано с тем, что мы переживаем как «внешний мир», что первоначально оно рассматривалось как полностью пассивный процесс. Но зрительный тест, в котором испытуемым предлагаются фигуры двусмысленной формы, показывает, что эта наивная точка зрения неверна. Образы, полученные сетчаткой глаз, организованы в значимые паттерны; при необходимости выбора эта организация демонстрирует предпочтение одного типа восприятия другому. Таким образом, восприятие является динамическим процессом, в котором мы активно участвуем.

«Если бы мы почитали Юпитера или Джаггернаута, то воздвигли бы храм или соорудили пагоду. Если бы мы верили в Магомета, то учредили бы ислам и возвели мечеть. Если бы мы сжигали наших мертвецов и приносили животных в жертву богам, то использовали бы погребальные урны и вырезали на фризах жертвенных быков и коз. Если бы мы отрицали Христа, то отвергали бы Его Крест. Все это были бы естественные последствия; но - во имя здравого смысла - если мы исповедуем христианский Символ веры, если мы гордимся тем, что мы англичане, пусть у нас будет архитектура, целое и детали которой напомнят нам о нашей вере и нашей стране, - архитектура, чью красоту мы можем провозгласить своей собственной, чьи символы порождены нашей религией и обычаями. Вот какая архитектура должна быть обретена в трудах наших великих предков, благородные представления и величественные произведения которых возникали и совершенствовались в условиях веры и системы, большей частью общих с нашими».

Так пылко ОгэстУэлбиПьюджин доказывал исключительное предназначение неоготической архитектуры.

Архитекторы используют формы и материалы как символы. Для Пьюджина готический стиль был специфически английским и христианским, точно так же как нам кажутся особенно современными голые геометрические формы, акценты на горизонталях и использование большого количества стекла и бетона. Наблюдается удивительная последовательность почти всей архитектуры некого региона в определенный период времени; с ней связано понятие особого стиля. Одни и те же формы используются снова и снова, всегда в разных комбинациях; нет сомнений, что они означают одно и то же для всех. Свободный выбор между различными формами, например, предпочтение эклектики, против которой так яростно восстаетПьюджин, бывает скорее исключением, а стилистическая согласованность – правилом. Как показали исследования Виттковера, Отекера, Болдуина Смита и Бэнхема, причина этого скрыта в символизме.

Чем именно формируется стиль? Это должно быть нечто большее, чем ажурный щипец и стрельчатая арка. Неоготические архитекторы прилагали неимоверные усилия, самоотверженно копируя готические детали; но композиция конструкций выдает их викторианское происхождение. Композиция столь же характерна для какого-либо стиля, как и детали; она объединяет детали в систему, которую, если напрячь воображение, можно сравнить с языком. «Слова» такого языка –

элементарные и характерные формы, такие как колонны, пилястры, антаблемент, лепные украшения; композиция — это его «грамматика». Носителями значения являются как детали, так и композиция. Разные стили — это разные языки; зачастую современному зрителю понимать их так же трудно, как чужой язык.

Семантический анализ вербальных выражений производить гораздо легче, чем семантический анализ зданий; вот главная польза этой аналогии. Символический механизм в обоих случаях одинаков.

Эмоция - главная характеристическая черта искусства. Генрих V у Шекспира куда привлекательнее, чем король Генрих V в исторических исследованиях, а Ричард III — личность более отталкивающая, чем это было в реальности. Нас может очаровать живописный портрет, но не фото на паспорт. Мир fiction отличается от мира фактов своими эмотивными качествами. Значение в искусстве есть, прежде всего, значение чувства: *произведения искусства суть символы эмоции.*

Если произведения искусства укоренены в эмоции, естественным будет поискать ответ в психологии. Современная психология много занималась этими вопросами. После опубликования эпохального труда Фрейда о символизме сновидений, психоаналитики быстро обнаружили связь между символами снов и символами искусства.

Вот как формулирует это Бодуэн: «Теперь легко понять искусство как сон, грезу и своего рода игру; оно имеет то же назначение для человечества в целом, что и процесс сновидения, грёзовиденья и игры для отдельного человека. Искусство — не только выход для нереализованных импульсов; оно является также формой игры, упражнением, в котором эти импульсы подыскивают для себя новые объекты и воображают различные возможности своего будущего развития. И возможно ли не определить высокое искусство как грезу об ориентирах, в которых нуждается человечество занятое поисками своей души?».

Возможности, о которых говорит Бодуэн, превосходно отражены в «Thecollectivedreaminart» Уолтера Абеля. Полностью учитывая и используя все, что могут предложить психология, экономика, история и социология, Абель раскрывает богатую перспективами подоплёку искусства, так же как психоанализ делает это для снов или антропология - для понимания человеческой культуры. Его теория проводит параллель между эмоциональными позициями индивида и общества в целом. Он полагает, что сходные следствия могут иметь похожие причины, - и действительно находит весьма правдоподобные объяснения явлениям, которые до него оставались непостижимыми.

Абель прослеживает эволюцию абстракции и реализма в некоторых первобытных культурах. Получается, что подобное искусство превалирует везде, где материальные обстоятельства сомнительны и мир кажется слишком отвратительным местом, чтобы в нем жить. Но это вовсе не означает, что все первобытные культуры имеют абстрактное искусство. Напротив, общество эпохи палеолита было, безусловно, первобытным, и при этом породило очень натуралистичное искусство, о чем свидетельствует живопись Альтамиры и Ласко. Однако в свои последние времена оно все больше обращалось к абстракции и схематизации. Это отвращение от реальности могло быть вызвано перемещением на север ледников в Ледниковый период и климатическими изменениями, сопровождавшими это явление. Условия жизни, к которым было адаптировано общество позднего палеолита, охота и собирание припасов, на которых было основано само его существование, - все изменилось, и человеку пришлось приспосабливаться заново.

В наше время искусство снова полностью отошло от реализма. Импрессионизм, экспрессионизм, кубизм, символизм и, наконец, абстрактное искусство современности демонстрируют нарастающее отчуждение между природой и искусством. Маятник «реализм - абстракция», начиная от орнаментального искусства аланов, тевтонов и визиготов, полностью переместился к напряженному реализму Высокого Возрождения, а теперь возвращается к абстракции. В самом деле, разве наша эпоха не представляется также весьма непростой? Насущный хлеб – будет ли он у нас? Сама жизнь под угрозой атомной катастрофы. Еще раз мы должны отважно встретить изменение самого порядка существования и приспособиться к новому миру. В последние столетия мы перешли от экономики, зависимой от сельского хозяйства, к экономике, зависимой от техники и технологий. Процесс еще не закончился, и его болезненным побочным эффектом могут быть перевороты в обществе. В таких небезопасных условиях мы проецируем свое беспокойство на

внешний мир, хотим отключиться от него,— и реализм вновь покидает искусство. И чудовища вернулись — в леденящих душу сюрреалистических картинах.

Искусство, таким образом, показывает не «наружность вещей», но их «истинную природу». Теория Абеля — своего рода приложение к этому старому непритязательному изречению. Способ, которым изображается вещь, есть символ отношения к реальности, обусловленный внешними, социальными обстоятельствами. Вещи рисуются в розовом или черном свете в зависимости от того, какими предстают обстоятельства в коллективном переживании - хорошими или плохими.

«Иаков же вышел из Вирсавии и пошел в Харран и пришел на одно место, и остался там ночевать, потому что зашло солнце. И взял один из камней того места, и положил себе изголовьем, и лег на том месте. И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака; (не бойся). Землю, на которой ты лежишь, я дам тебе и потомству твоему. И будет потомство твое, как песок земной; и распространишься к морю, и к востоку, и к северу, и к полудню; и благословятся в тебе и в семени твоем все племена земные. И вот, Я с тобою; и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь; и возвращу тебя в сию землю; ибо Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе. Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал! И убоялся, и сказал: как страшно сие место! Это не иное что, как дом Божий, это врата небесные.

И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником; и возлил елей на верх его» (Бытие 28, 10-18).

Этот отрывок показывает зарождение всего архитектурного. Любой памятник, подобный камню Иакова в Вефиле или пирамиде, воздвигнутой в память битвы при Аустерлице, любое здание, такое как гараж, ратуша или библиотека, детерминирует определенное место, выделяя его из всех других мест.

«Место» сна Иакова было всего лишь точкой, и, чтобы обозначить его, было достаточно одного камня. Место границы между двумя странами — не больше, чем линия, но большинство вещей требуют поверхности или даже трехмерного пространства, подобно статуе Рамсеса.

Пространство искусства архитектуры концептуально. Физические пространства какого-нибудь общинного выгона в Новой Англии, Рокфеллер-плаза или Мемориала Линкольна свободно сообщаются с пространством универсума и потому не ограничены, но их концептуальные пространства четко разграничены. В церкви средокрестие можно вообразить себе как пересечение пространств нефа и трансепта; такое возможно только в отношении концептуального пространства. При этом физически пространство церкви крестообразно, поскольку физическое пространство является единым и неделимым.

Концептуальные пространства сложного здания, такого как Капитолий в Вашингтоне, не могут быть тотчас восприняты. Мы должны обойти вокруг него, войти внутрь и посетить все главные комнаты и залы, одним словом, постичь архитектуру на опыте. Из всего множества впечатлений мы по частям сооружаем концепт тотальной пространственной структуры. Архитекторы могут также сформировать этот концепт из плана первого этажа и поперечного разреза, подобно тому, как музыкант читает ноты. Однако концепт, возникший из чертежей, — не более чем жалкий заменитель реальной вещи: он лишен размаха, цвета, фактуры материалов, эффектов натурального и искусственного освещения и, помимо всего прочего, *объемлющих, охватывающих* свойств самого здания.

Концептуальное пространство - производное нашего умственного склада и подчиняется гештальтным законам восприятия. Отсюда предпочтение простых евклидовых форм, Филебовых тел, которое мы обнаруживаем в большей части архитектурной теории и практики. Пространства прямоугольной, цилиндрической или сферической формы просты для понимания, поэтому они так часто используются в оформлении. В частности, прямоугольные формы обнаруживаются в архитектуре по всему миру: в китайских и ацтекских храмах, папуасских зальных постройках и вавилонских зиккуратах. Отчасти такое предпочтение прямоугольных форм связано с практическими соображениями. Прямоугольные помещения могут подразделяться на меньшие прямоугольные помещения; и возводить стены легче из кирпичей прямоугольных, чем любой другой формы. Средняя

длина пригодных для строительства деревьев естественным образом определяет размер бревен, из которых затем получаются прямоугольные или круглые дома. Отчасти же это предпочтение следует приписать гештальтным законам; куб есть простейшее геометрическое тело в картезианской системе координат. Возможно также, что это психологическое предпочтение коренится в нашей биологической конституции. Благодаря симметричности наших тел, расположению глаз и способности оборачиваться вокруг себя, мы естественным образом дифференцируем «впереди» и «сзади», «справа» и «слева». Гравитационное поле - причина асимметрии в нашем психическом мире, в результате которой мы различаем «вверху» и «внизу». Эти направления могли создать в нас своего рода встроенную картезианскую систему координат, при помощи которой мы ориентируемся в мире. Хорошо известное восприятие трапециевидных помещений как прямоугольных происходит благодаря этому «прямоугольному инстинкту».

«Справа» и «слева», «впереди» и «сзади» взаимозаменяемы, стоит только повернуться кругом. «Вверху» и «внизу» не взаимозаменяемы. Физическое и поведенческое пространства анизотропны; их структура детерминирована силой тяжести.

Моторная деятельность оснащает нас здравым «пониманием» мира вокруг. Частично это понимание относится к архитектурным сооружениям. Мы «видим», что балки поддерживают стойки строительного каркаса. В реальности часть нагрузки на балки поглощается жесткими соединениями балок со стойками. Мы «понимаем» мост с тремя пологими арками как сводчатый, подобный римскому акведуку, даже если знаем, что это - сплошная балка из предварительно напряженного бетона с переменным поперечным сечением. Очевидно, есть разница между физической, подлежащей расчету структурой, - и структурой, как она «понята» здравым смыслом. Необходимо различать *физическую структуру* и *феноменальную структуру*, аналогично различению физического и концептуального пространств.

Один из видов, который настойчиво предлагается вниманию усталого туриста, в обязательном порядке посещающего средневековый кафедральный собор, - это вид с башни. Соблазнившись увидеть оттуда такую же башню за двадцать миль, или просто приняв вызов совершить альпинистское восхождение на 300 футов, он начинает карабкаться по узкой винтовой лестнице. На полпути вверх его охватывает сомнение в целесообразности подобного предприятия на исходе дня, когда он и так с раннего утра бредет мимо «вещей-которые-непременно-надо-увидеть». Он мог бы сейчас сидеть в маленьком кафе, наслаждаясь бокалом вина. Но когда он, наконец, толкает дрожащую дверь и наклоняет голову, чтобы выбраться на крышу, - его тотчас встречает потрясающая панорама, перед которой меркнет даже радость спортивного достижения. Там, внизу, повсюду вокруг, лежит город!

же не в праве говорить об обертывающей, обволакивающей, покрывающей со всех сторон поверхности. Такие сооружения умышленно противоречат тенденции восприятия некого пространства как отличного от других, как отдельную часть пространства окружающего. Поэтому они должны классифицироваться как феноменально менее изолированные, чем другие формы, и в системе координат располагаться за этими другими.

Теперь мы можем очертить в целом модель отношений между архитектурой и социальными условиями в истории Запада. В последующих главах детали картины будут восполнены при анализе девяти избранных памятников.

Первое и очевидное разделение факторов, влияющих на архитектурное оформление, мы производим при помощи триады Витрувия: функция, конструкция и эстетика. Каждая из трех областей, безусловно, исторически обусловлена.

Абель показал, как социальные условия действуют на восприятие внешнего мира, продуцируя абстрактное и схематичное искусство в напряженные периоды и натуралистичное — в более счастливые времена. «Мир», как он увиден в искусстве, — хранилище мира, воспринятого эмоционально. Эмотивное воздействие социальных условий просачивается в формальную эстетику. В благоприятные времена мир воспринимается как гармоничный. Архитектура как часть этого мира должна соответствовать этой гармонии и демонстрировать формальную связность высокой степени. И наоборот, когда мир представляется полным конфликтов, возможна значительно большая терпимость к контрастам и, соответственно, менее последовательное оформление.

Последние два тысячелетия можно грубо разделить на три периода: Поздняя Римская империя, Средние века и Новое время, начиная с Ренессанса.

О жизни римлян в эпоху упадка Империи историки пишут ужасные вещи. Замученные налогами, в ситуации застойной экономики и коррумпированного правительства, когда любой порыв к большей свободе жестоко подавлялся, римляне, должно быть, думали, что эта кабала - навсегда. Возможно, их одолевало отчаяние. Религии, которые обещали справедливость и лучшую жизнь в ином мире — христианство и культы Митры и Изиды - быстро распространились среди низших классов. Архитектура символизировала отвержение от этого мира. Раннехристианская церковь снаружи - незамысловатый сарай. Все украшения находятся внутри, в противоположность античному храму. Пластичность, характерную для языческих римских интерьеров, сменили гладкие стены с мозаиками, инкрустациями и картинами. Возросла независимость интерьера от внешнего пространства.

Слабость Римской империи открыла двери великим миграциям. С IV по X век Европа была ареной бурных столкновений и войн, захватчики шли волнами друг за другом, опустошая континент. Социальные условия той эпохи были небезопасны; если тогда преобладало некое настроение, то, вероятно, это был страх.

Люди обращались к святым и припадали к святым мощам, прося о заступничестве, укрывались в жилищах, вид которых говорил о надежности. Архитектурное сооружение стало защитной оболочкой, отделяющей человека от опасного внешнего мира; оно, с его массивными стенами и крошечными окнами, было даже более изолированным, чем в предшествующую эпоху. Ощущение конфликта повлияло на формальную эстетику: части сильно контрастируют, многие кажутся просто налепленными на тело здания, нет даже попытки связать их с оформлением в целом. Недоверие к внешнему миру отражено в схематичной живописи и скульптуре. Поскольку гравитация - явление внешнего мира, на нее также взирали с опаской. Физическая конструкция, по меньшей мере, неуверенна: очень массивные стены под легкими деревянными крышами; пролеты сводов малы. Гладкие стены и кассетированные перекрытия демонстрируют недостаток интереса к символической структуре.

Готическая архитектура составляет контраст романской по всем перечисленным параметрам. Социальные условия двух эпох также контрастируют. Перед лицом общей опасности в эпоху миграций люди сплотились. Закрытое феодальное общество было выковано на наковальне беспрестанной борьбы. Возникшее сотрудничество дало результаты: правительство становилось сильнее, беспорядки шли на убыль, увеличившиеся благодаря севообороту урожаи кормили растущее население, города росли и богатели. По сравнению с предшествующей эпохой Позднее Средневековье производит впечатление счастливого времени, когда люди были связаны друг с другом общим жребием и с верой смотрели в будущее.

Гармоничное восприятие мира способно было воздействовать на формальную эстетику. Контрастирующие пространства романской архитектуры были замещены регулярностью. Почти все части церкви эпохи Высокой Готики представляют собой эквивалентные формы; везде используется одна и та же структура и одни и те же детали. Повторы порождают жесткую связность форм.

Средневековое общество было статичным и коллективистским. Каждый знал о своей принадлежности: один был рожден крепостным, другой - ремесленником, третий - лордом. Карьера или изменение социального положения были невозможны, соперничество - минимально, ценности - абсолютны. Легенда сливалась с историей, знание - с мифом. Многие традиционные культуры Африки и Азии до сих пор демонстрируют эту же модель сложно переплетенных отношений.

Такому обществу, представляющему собой единое целое, опасность, действительно, угрожает извне. Оно постигает свои проблемы в форме оппозиции «мы» - и «враждебный мир» и решает их, сочетая религию с практическим знанием. Его символизм - действенное средство защиты. Архитектура стоит *между* обществом и внешним миром. Она - также и в переносном смысле - пристанище, место, где можно укрыться (в эпоху раннего Средневековья), или светлая и праздничная «небесная обитель», где люди чувствуют себя свободно.

Наше общество - динамичное и индивидуалистическое. «Все люди созданы равными»; кто ты есть, зависит от твоих достижений, а не от того, кто ты по рождению. Мерой успеха является изменение социального статуса: родиться посыльным и умереть миллионером достойней и

похвальней, чем просто родиться миллионером. Соперничество достигло максимума. Наши ценности плюралистичны и относительны. Стремительный взлет науки стал возможным только благодаря ее отделению от религии. Общество разделилось в себе самом.

Средневековое общество было окружено *внешними* опасностями. Мы, напротив, страдаем от *внутренней* небезопасности. Внешний мир вовсе не воспринимается нами как враждебный; напротив, он кажется мирным пристанищем. Архитектурное пространство, предстающее его обитателям как маленький мир, идеализировано. Оно становится символом совершенного, гармоничного, единого космоса, окружающего разбойное человечество. Тот, кто знает, что определенная желанная цель недостижима, осуществляет свои мечты во снах. Аналогично, архитектура общества, разделенного в себе самом, становится сном, предлагающим образ желанного состояния.

Три царства грез обживались одно за другим: Классицизм, Эклектизм и Модерн. В каждом из них эволюция следует одним и тем же путем. Вначале – образ гармоничного космоса, символизированного «абсолютными» формами Филебовых тел и простых фигур. Поскольку греза не сбывается, далее усилия направляются на преодоление ее ирреальности путем использования «вопиющих» форм и оптических трюков, которые буквально навязывают зрителю веру в реальность идеального, и расширением сферы действия символа. Когда становится очевидным, что и этот прием также не работает, символический аппарат заменяют другим, и весь процесс начинается заново.

В средние века символический мир архитектуры стоял между человеком и внешним миром. Гравитация принадлежала этому миру. Соответственно, к проблемам конструкции у архитектора было то же отношение, что и к символизму: подозрительность в напряженные времена и доверие в период надежд.

В эпоху Ренессанса подобное единство подхода распалось. Его гармонический космос был неизменным и абсолютным в противоположность вечно меняющемуся миру реальности. В таком космосе нет ни дня, ни ночи, ни дождя, ни снега, ни гравитации. Он далеко отстоит от практических, жизненных проблем.

В результате конструкция и архитектурное искусство разошлись. Расхождение инженерного и архитектурного искусств аналогично разделению науки и религии.

Санта Констанца (Рим, 337-350)

Эта маленькая церковь на окраине Рима сохранилась лучше многих сооружений Константинова дома. Воздвигнутая Констанцией, дочерью великого императора, как мавзолей для нее самой, она является одной из самых ранних построек эпохи санкционированного империей христианства. В ней часть богатого наследия античности переносится в христианское будущее.

Мавзолей был сооружен как пристройка к церкви Сан Агнес, также основанной Констанцией и в VI веке бывшей уже в руинах. Нижняя часть внешней стены этой церкви сохранилась до наших дней. Церковь Констанции была воздвигнута вблизи катакомб с останками мученицы Агнии; теперь над могилой святой стоит церковь VII века.

Санта Констанца, Рим. Внешний вид.
На переднем плане – руины апсиды церкви Сан АньезеIVвека

Изначально здание состояло из трех сводчатых пространств одно внутри другого: портик с цилиндрическим сводом, круговой обход с цилиндрическим сводом и подкупольное центральное пространство. Напротив входа цилиндрический свод кругового обхода прерывается сводчатым фонарем. Тамбур-нартекс также имел цилиндрический свод. Таким образом, все пространства имеют одинаковое поперечное сечение: прямоугольник, увенчанный полукружием свода.

Структурно здание практически полностью непрерывно и гомогенно, за исключением колоннад. Только они как-то связывают здание с прошлым, поскольку ни гомогенность (символическая), ни непрерывность не были типичны для римской архитектуры. Напротив, в самых монументальных памятниках, таких как дворец Диоклетиана в Сплите или римские Термы, огромные своды опираются на колонны (т.е. их структура является «концентрированной»), и непрерывность нарушается карнизами.

В наши дни незамысловатая наружность мавзолея дополнена примерно столь же незамысловатым белым интерьером. Но первоначально все своды были покрыты мозаиками, а внутренняя стена барабана купола была инкрустирована мрамором. Только мозаики кругового обхода сохранились в более или менее целом виде. Старые рисунки и тщательное описание XVI века допускают частичную реконструкцию изначального интерьера.

И вот гордиев узел значений: как сложилась форма этой маленькой гробницы? Хотя социальные условия Римской империи и повлияли на архитектуру Санта Констанца, были также и другие факторы. Мы должны ожидать сплетения традиции и новшеств, полностью соединившихся в самом здании и в уме его анонимного создателя. Мы можем только попытаться отчасти распутать этот клубок, нарушив великолепное единство ради достижения ясности.

Композицию в целом мы должны приписать традиции: центрический план, купол над главным пространством и внешняя аркада. Мавзолеи с центрическим планом очень характерны для античности и имеют долгую предысторию. Для более обширной мемориальной структуры можно сказать, что композиция этого типа – норма. Микенская «сокровищница Атрея» 1350 года до Р.Х. – один из старейших примеров. Этрусские тумулы – гробницы круглой (конической) формы. Ближе по времени к Санта Констанца мавзолеи Августа, ЦецилииМетеллы, Адриана (современный замок Св. Ангела) и Диоклетиана в Сплите (рис. 13). Последний в особенности имеет много общего с Санта Констанца: внешняя колоннада, купол на тяжелой стене и система чередующихся прямоугольных и полукруглых ниш с внутренней стороны этой стены. Это примеры древних героонов, показанные в

огромном разнообразии в планах МонтаноXVII века. Героон ставится как памятник на могиле героя или полубога.

Однако Санта Констанца, практически, современница самых ранних базилик. Когда она была построена, миру церкви было всего лишь лет сорок от роду, и Латеранская церковь, первая христианская базилика, была новенькой, с иголочки. Следовательно, это вопрос не влияния, а одновременного развития одного и того же мотива нефа с более низкими боковыми приделами в двух типах зданий: в базилике и мавзолее. В базиликах также не было культовых статуй, они также позаимствовали свои колонны и капители из других античных зданий; у них тоже были гладкие стены, украшенные мраморными инкрустациями и мозаиками внутри и оставленные голыми или просто оштукатуренные снаружи. В том же смысле, в каком христианская базилика контрастирует с античным храмом во всем, что касается экстерьера, классически правильных деталей и пластичности, Санта Констанца контрастирует с предшествующими мавзолеями.

Социальные условия подготовили множество людей к принятию христианской веры. В сочетании этих двух факторов, христианства и условий того времени, мы, возможно, найдем объяснение новым архитектурным чертам Санта Констанца.

По самой своей природе раннее христианство пренебрегало внешней пышностью языческих храмов. Экстерьер зданий, даже – и в особенности – религиозных, не был важен; потому что разве одежда не ничто в сравнении с телом, которое она облекает, а тело, в свою очередь, разве не второстепенно по отношению к бессмертной душе, которая в нем обитает? Мавзолей изолировал себя от внешнего мира, но открылся внутри: отсюда тяжелые стены, крошечные окошки и легкое сообщение между крытой галереей центральным пространством. Даже окна клеристория, пропускающие внутрь свет сверху, могли быть связаны с идеей спасения – со Светом, нисходящим с Небес.

Церковь Архангела Михаила. (Хильдесхайм, 1010-1033)

Многие христиане, добившись некого желанного их сердцу успеха, кладут больше монет, чем обычно, на тарелочку для пожертвований во время воскресной службы. Почти в каждой церкви есть предметы обстановки или убранства, принесенные в дар благочестивым прихожанином, как материальное выражение его благодарности Богу. Именно в этом смысле надо понимать основание монастыря Арх. Михаила в Хильдесхайме.

Михаил Архангел, которому посвящено здание, будет взвешивать души на Страшном Суде и уносить их на Небо. Он покровитель церкви и защитник от всякого зла вообще. Апокалипсис описывает его как начальника Небесного Воинства в последней битве с сатаной. Традиционное

изображение Архангела Михаила, попирающего ногами дракона, которого он поразил копьем, основано на этом отрывке.

В средневековой теологии и в современном понимании зло ассоциируется с тьмой, спасение же – со светом. Поэтому церкви обычно ориентированы на восток, откуда в мир каждый день приходит солнце. Запад, куда солнце уходит, напротив, ассоциируется с тьмой, злом и смертью. Вот почему над порталами романских и готических церквей изображают Страшный Суд: прохождение сквозь двери в церковь аналогично прохождению через смерть и Суд на Небо.

Придел Архангела Михаила всегда в западном конце средневековой церкви, здесь он занимает передовой рубеж как защитник от сил зла. Верили, что было два чудесных явления Архангела: на горе Гарганской и на вершине мавзолея Адриана в Риме, получившего затем название «замок Святого Ангела». Согласно Малю,

Архангел наследовал функции небесного посланника и водителя душ от Меркурия, которому в древности всегда поклонялись на холмах и горах. По этой причине, и, возможно, потому, что ангелы более «небесны», чем смертные святые, алтарь Архангела Михаила всегда находится в самой возвышенной части здания.

Церковь Бернварда, предположительно, видоизменялась в XVII-XVIII веках; в результате бомбардировок в последние дни II Мировой войны она выгорела, остались только мощные вертикальные стены. Недавно церковь была воссоздана в первоначальном виде. Таким образом, башни над средокрестиями, три восточные апсиды, верхушки лестничных башен и крыши – все это современной работы.

Церковь Архангела Михаила – базилика, но насколько же она сложнее по структуре, чем простой «амбар» раннехристианской церкви! Пять веков развития христианского богослужения оставили свой след. Здание отражает усложнения, которым подверглась Литургия.

Раннехристианская церковь имела только один алтарь, церковь Арх. Михаила, напротив, множество. Алтарь был в каждой из трех апсид, центральный освящен во имя св. Иоанна Предтечи. Два верхних этажа галерей трансепта имели алтари, освященные во имя святых ангелов. Алтарь Креста (с крестом-реликварием над ним) находился в нефе, добавим к этому главный алтарь в западной апсиде и алтарь, посвященный Деве Марии, прямо под ним в крипте. Итого получается не меньше тринадцати алтарей, все алтари находились в восточном конце соответствующих субпространств.

Богослужение также усложнилось. В VII веке в Риме сложился обычай по особым праздникам устраивать процессии. Папа переходил из одной церкви в другую, и на каждой «станции» служилась месса. В империи Каролингов богослужения строились по примеру римских. Службы в монастырях были сокращенными копиями этой формы богослужения. Процессия переходила от алтаря к алтарю, а не от церкви к церкви, с аббатом вместо Папы Римского.

С точки зрения композиции церковь св. Михаила принадлежит к составному типу Она состоит из серии пространств – или объемов – вытянутых по форме двойного креста (главная ось и трансепты). За исключением апсид, здание имеет две оси симметрии. Еще один, даже, возможно, более важный аспект, – *разделение между элементами*. Башня над средокрестием, неф, трансепт, приделы, лестничные башни и апсиды – все это тщательно разделенные независимые объемы. Даже западная апсида буквально примыкает к самой высокой стене алтаря. Так же и внутри: средокрестие, неф, апсиды и галереи ясно и очевидно отделены друг от друга. Они, действительно, объединены общей функцией, и более того – системой пропорций, но это не сглаживает их разделения, потому что впечатление простоты и геометрической ясности основано именно на этом разделении. Оно особенно заметно в приделах, которые открываются на трансепты двойными арками вместо одиночных. Даже они являются отдельными «помещениями».

Основа оформления церкви Арх. Михаила – по-прежнему базиликальная схема. Общее с раннехристианской базиликой: приделы, неф с клеристорием, деревянная кровля, продольный план с главной осью симметрии, идущей с востока на запад, и апсиды с полукруглым сводом.

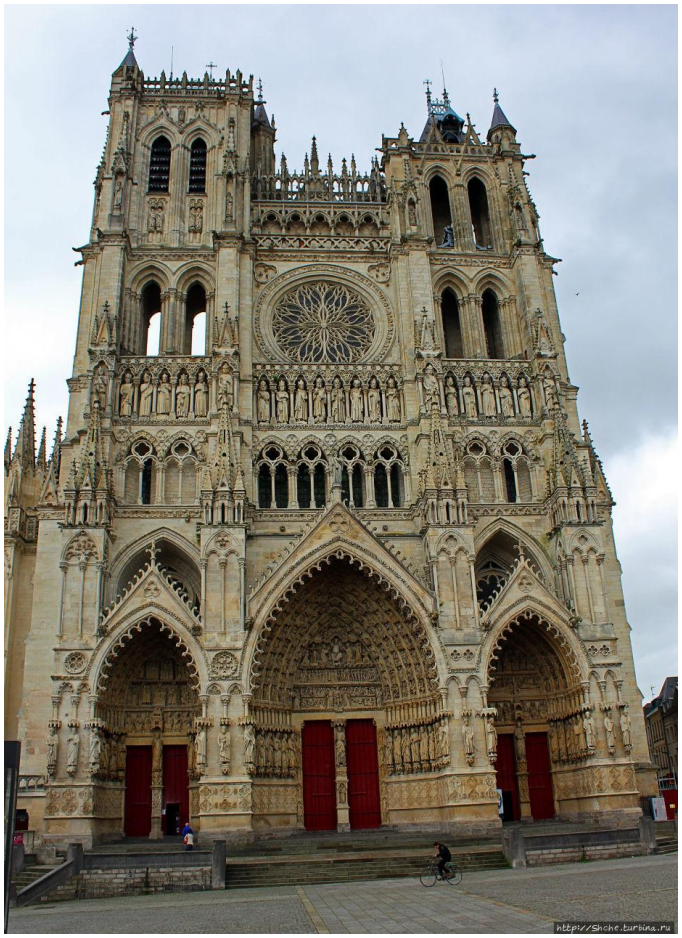
То, чего не было в раннехристианской базилике, но не новое: трансепты. По происхождению трансепт, возможно, вполне практичен и приземлен: он позволял большему количеству людей стоять вокруг алтаря. Трансепты вышли из обихода в VI-VII веках, а затем возродились в эпоху Каролингов. Карл Великий воссоздал Римскую империю (Западную), он хотел также

ассимилировать римскую культуру, особенно культуру христианского,т.е.константиновского Рима. Частью этого усилия было сооружение церквей в римской манере, как в Фульде или Херсфельде. Идея трансепта осталась, потому что была столь же полезна для монастырского сообщества, как и для раннехристианского духовенства. Возможно, крестообразный план был привлекателен также и как символ Креста.

Разве не кажется убедительным, что средневековый человек смотрел на церковь как на убежище? И если он искал защиты в Доме Господа, что могло быть естественней, чем укрепить его, как укрепляли города? Город был крепостью с функциональными стенами и башнями против реального захватчика; аналогично, церковь была оплотом против зла как такового. В Анналах Хильдесхайма специально оговаривается, что церковь Архангела Михаила была освящена «как оплот мира Церкви и ради спасения и защиты мира христианского».

Идея церкви как священной крепости по-новому освещает и все другие ее черты. С ее помощью все элементы головоломки встают на место. Например, Архангел Михаил был монастырской церковью. В этом нет ничего необычного, потому что Раннее Средневековье – золотой век монашества. Монастыри вырастали как грибы из-под земли, множество мужчин и женщин принимали обеты. Нельзя ли счесть это – по крайней мере, отчасти – поисками убежища? Не было ли принятие обетов и посвящение своей жизни Богу еще и бегством от враждебного внешнего мира? Характерно, что рост монашества замедлился вскоре после того, как кончились дурные времена великого переселения. Оно достигло зенита в XI-XII веках; после 1300 года монашество постепенно пошло на спад.

Нотр-ДамД’Амьен. (Амьенский Кафедральныйсобор, 1220-1269)



В сравнение с предыдущей эпохой, Готика была счастливым временем. Суматоха массовых переселений утихла, общество вступило в период феодализма. Длинные караваны товаров двигались по безопасным дорогам Европы, торговля процветала, население быстро росло.

Францией правил благочестивый и аскетичный Людовик Святой (1226-1270), справедливое и беспристрастное правление снискало ему преданность подданных. В истории архитектуры он известен как основатель крепости Эг-Морт в дельте Роны, построенной как отправной пункт первого из двух его крестовых походов. Истинно христианское поведение Людовика и благоговение перед ним подданных привели к его канонизации всего через 27 лет после смерти.

В 1218 году Амьенский кафедральный собор сгорел: он был освящен всего лишь за 66 лет до этого. Работа над новым кафедральным собором началась сразу под руководством епископа Эврара. За два года были собраны денежные средства, достаточные, чтобы начать строительство; великая работа продвигалась стремительно. В результате Нотр-Дам д'Амьен был построен практически полностью в соответствии с проектом его первого архитектора, Робера де Люзарша; только верхняя часть фасада, боковые фасады и окна-розы значительно отступают от первоначального проекта. Скорость строительства и, в результате, однородность оформления, можно сказать, исключительные в готической архитектуре. Множество огромных начинаний растянулись на века или заглохли полностью. Руанский кафедральный собор – пестрая смесь из разных периодов. Реконструкция Ле-Мана и Бове не пошла дальше алтаря и трансепта. Экономическое процветание Амьена сделало возможным относительно быстрое сооружение огромного храма.

Амьенский кафедральный собор занимает место своего предшественника, как и место церкви св. Фирмина, старой церкви, посвященной миссионеру, который христианизировал эту область. Она стоит у пересечения двух важных улиц, ведущих на маленькую площадь перед собором. Другие стороны, такие как трансепты и алтарь с радиально расходящимися приделами были первоначально видны лишь частично. Только главный фасад должен был быть виден целиком. С южной и восточной сторон Нотр-Дам окружали узкие аллеи; ныне существующие площади порождены тоской XIX века по грандиозным перспективам.

Нотр-Дам д'Амьен имеет очень глубокое алтарное пространство, окруженноедеамбулаторием и радиально расходящимися капеллами, довольно короткий трансепт и три нефа. Глубокое алтарное пространство предназначено, как и в прежние времена, для соборного клира; оно содержит главный алтарь и завершается с западной стороны вратами между восточными столбами средокрестия.

Центральная и самая большая из расходящихся лучами капелл освящена во имя Девы Марии (Нотр-Дам д'Амьен), другие посвящены св. Августину, апостолу Иакову, св. Иоанну Крестителю, св. Элою, св. Никэзу и св. Квентину, двое последних – местнопочитаемые святые. Главный неф, и трансепт с боковыми нефами, и деамбулаторий были и остаются публичными пространствами.

Пропорции Нотр-Дам радикально отличаются от пропорций тех церквей, о которых шла речь выше. Пропорции ясно показывают резкий рост в высоту и в глубину амьенского кафедрального собора в сравнении с ранними церквями.

Пластичность – естественный результат готической структурной системы. Цилиндрический свод вызывает латеральное давление вдоль боков. Крестовый свод, происходящий из пересечения двух цилиндрических сводов под правильным углом, дает боковое давление только на четыре угла. В ряду реберные своды последовательно опираются друг на друга, боковое давление в продольном направлении воспринимается самими сводами. Только в точках опоры мы по-прежнему встречаемся с боковым давлением, перпендикулярным оси ряда. Своды Нотр-Дама – такие ряды крестовых сводов, и боковое давление в точках опоры принимается контрфорсами для приделов и аркбутанами для нефа. Поднятие верхушки свода над полукругом имеет преимущества: уменьшение бокового давления и возможность перекрытия сводами прямоугольных пролетов, и приспособление к соседним пространствам. Готическую церковь можно представить как серию каменных балдахинов, опирающихся на стройные столбы и предохраняемых от падения аркбутанами.

Несомненно, что готические кафедральные соборы – носители символического значения. Жесткая программная иконография скульптуры, сходная во всех главных пунктах, в Шартре, Реймсе, Париже и Амьене – сильный индикатор наличия такого значения в зданиях; более того, это значение открыто упоминается в современной или около-современной литературе. Например, аббат Сугерий из Сен-Дени пишет: «Когда по причине моего восхищения красотой Дома Господня блеск многоцветных камней (на реликвариях) уводит меня прочь от внешних забот, и размышление побуждает меня перенести мысль с материального на нематериальное, на многообразие святых добродетелей, – тогда я вижу себя пребывающим словно бы в некой странной области универсума,

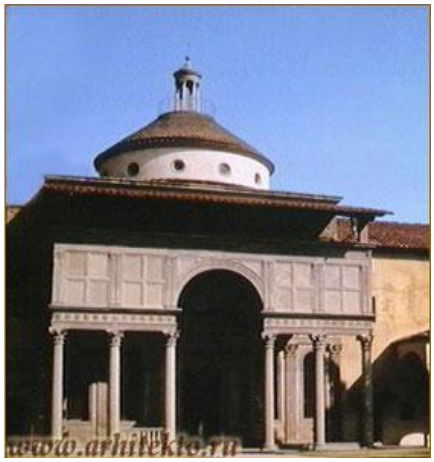
которая не расположена целиком ни в земной грязи, ни в небесной чистоте, и благодатью Божией я могу подняться из сего низшего в тот высший мир». Пример такого символического «перехода» в стенах фактически существующей церкви, позаимствуем вновь у Сугерия: «Середина здания была неожиданно поднята вверх двенадцатью колоннами, по числу Апостолов, и затем таким же количеством колонн в боковых нефах, означающим число меньших пророков, согласно апостолу Павлу, который в Духе возвещает: *Итак вы уже не чужие и не пришельцы, но сограждане святым и свои Богу, быв утверждены на основании Апостолов и пророков, имея Самого Иисуса Христа краеугольным [камнем],* который соединяет стену со стеной... Выделенные курсивом слова из послания к Эфесянам (2, 19-21) были, очевидно, взяты, чтобы приложить их, и в переносном, и в буквальном смысле, к зданию, как показывает добавление слов «который соединяет стену со стеной». Многочисленные позднейшие книги содержат пространные толкования символического значения церковного здания. Самая известная из них – *RationaleDivinorumOfficiorum* епископа Гилельма Дуранда. Он пишет: «Церковь называют Домом Божьим, а иногда Домом Господним, а иной раз базиликой (царским домом), потому что так именовались жилища первых царей, и с тем большими основаниями можно применить это наименование к нашим домам молитвы, где пребывает сам Царь Царей!»

Как и в церкви Архангела Михаила, культ мощей требовал множества алтарей и, следовательно, приделов. Но в противоположность церкви Архангела Михаила здесь имеется только восточный алтарь. Монастырская реформа во Франции вызвала четкое отделение клириков в восточном хоре от лаиков в западном нефе.

Порядок и относительное процветание сделали XIII век счастливым временем, хотя, быть может, не на взгляд современного человека, окажись он в готической Франции. Возможно, он, как Абеляр, встретил бы «яростных принцев, пьяных прелатов, продажных судей». Но это было хорошее для житья время, *по сравнению с предыдущим*. Нам бы не хватало наших железных дорог, больниц, полиции и канализации; но человек XIII столетия и не ведал о подобных благах. Для него феодальный порядок, отсутствие войны, изобилие еды и улучшение материальных условий в целом представляли триумф цивилизации. У него были веские причины для оптимизма: дела шли все лучше и лучше.

Возможно, самая выдающаяся черта готического общества в сравнении с предшествующей и последующей эпохами – это чувство единства. Отношения между сервом и хозяином в целом все еще воспринимались как благословенная действенная защита, а не тяжкое ярмо. Единство и высота духа сделали возможными крестовые походы (кто сейчас может похвалиться подобным идеализмом, кто смог бы так жить?) Несколько отрывков из произведений XIII века свидетельствуют об этом счастливом чувстве всеобщей «принадлежности к одной семье». Процитируем Сугерия (о строительстве Сен-Дени): «всякий раз, как поднимали колонны по склону при помощи связанных узлами канатов, сообща наши люди и благочестивые соседи, вместе благородные и простолюдины, привязывали свои руки, плечи и туловища к веревкам и, работая как тягловые животные, вытаскивали колонну; и на покатом спуске в центре города разнообразные ремесленники отложили орудия труда своего и вышли, чтобы встретить их, предлагая свою силу, чтобы преодолеть трудный путь, выказывая величайшее благоговение перед Богом и святым мучеником».

Капелла Пацци. (Флоренция, 1443-1478)



Капелла была заказана семейством банкиров Пацци, конкурентами Медичи и, соответственно, их врагами. Когда Медичи поссорились с Папой, Пацци финансировали приобретение Папой графства Имола, что угрожало торговым кругам Флорентийской республики. Лоренцо Медичи нанес ответный удар, отобрав у Пацци огромное наследственное имущество. Тогда Пацци попытались уничтожить своих врагов. Они убили Джулиано Медичи, но Лоренцо удалось скрыться. Народное чувство восстало (не без помощи Медичи) против убийц, и Лоренцо перебил всех участников заговора, включая архиепископа Пизанского (1478). Уцелевшие Пацци были изгнаны и лишены остатков имущества. Они вернулись в 1494, когда Пьеро Медичи был, в свою очередь, отправлен в ссылку.

В 1429 АндреаПацци заключил договор с францисканской общиной Санта Кроче на строительство нового здания капитула. Его цель была та же, что и у епископа Бернварда в Хильдесхайме: вотивное приношение Господу, достойный семейный склеп рядом с алтарем и реликвиями, наказ отцам и братии Санта Кроче молиться за его душу. Как показал Бандманн, здания капитула часто использовались для таких целей, в частности, потому что ежедневные молитвы за усопших были стандартной частью службы собрания капитула.

План (или модель) капеллы Пацци был изготовлен Филиппо Брунеллески, возможно, уже в 1430. Работа над зданием не начиналась, по всей видимости, до 1443, когда до смерти архитектора оставалось всего три года. Сооружение здания растянулось на годы.

Для Брунеллески пилястры, колонны и архитрав, прежде всего, средства деления пространства, а не элементы физической или символической конструкции. С помощью классического инструментария он делит свои интерьеры на четко очерченные геометрические объемы, или Филебовы тела. Пилястры расположены через правильные промежутки, и стена идет как перегородка на небольшом расстоянии за ними. На выступающих углах он делает две примыкающие друг к другу пилястры, причем во входящем угле остается видимым только очень маленький кусочек пилястры.

Интервалы большего размера между внутренними пилястрами заняты входом, проемом, ведущим в Капеллу, и оставляют место, предположительно, для погребальных монументов. Меньшие промежутки между колоннами использованы для окон фасада; слепые окна между всеми другими пилястрами делают мотив сквозным, усиливая, таким образом, симметричность и согласование частей.

Брунеллески, архитектор купола в кафедральном соборе Флоренции, знаменит своим инженерным талантом, который не проявился ни в одной из его последующих построек. Два цилиндрических свода главного внутреннего пространства скреплены поперечными тягами, чтобы противостоять горизонтальной нагрузке; средство, безусловно, подручное – для архитектора, столь разборчиво требовательного к деталям. Возможно, зонтичный свод был принят по конструктивным причинам; его доли могли быть сходу перекрыты над ребрами опоры, уменьшив необходимое количество опалубки. Во всем остальном конструкция, кажется, умышленно принесена в жертву художественным целям.

Пропорции колонн, пилястр и антаблементов Брунеллески варьируются и не соответствуют предписаниям Альберти.

Альберти знал Брунеллески и восхищался им, как он и говорит в предисловии к своему трактату «О живописи». Связь между трактатом «О строительном искусстве» и зданиями Брунеллески, безусловно, незначительна. Несмотря на это, архитектурная теория Альберти лучше всего объясняет, к чему мог стремиться Брунеллески. Брунеллески разделял ренессансное предпочтение религиозных сооружений с центрическим планом.

Космосом правят гармония и порядок. Простые фигуры управляют ростом деревьев и движением планет, поэтому, чтобы радовать Бога и пребывать в гармонии с универсумом, мы тоже должны полагать в основание своих проектов простые фигуры. В особенности круг и сфера, которые имеют только одно измерение, относятся к самым гармоничным, а потому и самым прекрасным формам. В Капелле Пацци множество таких округлых форм: купол, цилиндрические своды, завершения оконных проемов, медальоны над окнами и на парусах.

Общество Возрождения дает картину разлада, и именно поэтому гармония и мягкость были идеалами, достойными того, чтобы за них бороться. Как хилый мальчик мечтает однажды стать капитаном команды регби, а простой клерк видит себя следующим директором компании, так

ренессансный человек мог стремиться к миру, полному гармонии, *именно потому,* что его мир был так далек от гармонии. Грезы часто являют нам идеальный мир, противоположный тому, в котором мы живем; путешественники в Сахаре мечтают о водных пространствах; голодные исследователи во льдах Антарктики – о еде. Грезы – способ исполнения желаний, будь то маленькие личные желания мальчика или клерка, или коллективные потребности людей Ренессанса.

Средневековую архитектуру можно интерпретировать как реакцию *на* внешний мир: люди искали спасения в священной крепости романской церкви, а позднее выражали свое доверие к миру, в котором они жили, открытостью и дерзкой конструкцией готических соборов. Архитектура же Возрождения, напротив, символизировала космос *по контрасту* с миром, в котором люди жили. Очевидно, надо найти причину различий между средневековым и ренессансным обществом. Они восхитительно описаны Энео Сильвио Пикколомини, позднее ставшим Папой Пием II. Вот как он характеризует Геную в письме 1432 года:

Архитектура Возрождения – первое царство грез. Она характеризуется сознательной символизацией неоплатонической философии «harmoniamundi» и намеренным заимствованием античных форм как носителей значения. Последнее – также результат идеализации.

Императорскаябиблиотека. (Вена, 1681-1726)

С конца Средних веков Вена была столицей Священной Римской империи. Она была резиденцией Дома Габсбургов, из которого по традиции германские курфюрсты избирали Императора. В теории Габсбурги – наследники Гогенштауфенов, салических франков и Оттонов, т.е. изначальной империи Карла Великого. На практике, конечно, их правление простиралось до пределов, которые позволяли средства и враждебные соседи. В зависимости от того, кого они могли считать на данный момент союзниками, их территория была то больше, то меньше. Максимальных размеров империя достигла после женитьбы Филиппа Габсбурга на безумной Иоанне Арагонской. Их сын Карл V почти смог восстановить империю, сравнимую с империей Карла Великого. После отречения Карла в 1555 году его сын унаследовал трон Испании и правление испанскими Нидерландами и колониями, а его брат Фердинанд – Священную Римскую империю.

Изучая личность Карла VI, диву даешься, сколько у него было претензий. Он претендовал на Испанский трон, он хотел быть наследником Карла V и Карла Великого, а через них – римских императоров; верил в то, что он богоизбранный защитник Церкви.

Новая библиотека требовалась уже давно. Растущая коллекция хранилась во францисканском монастыре с 1558 по 1623 годы, а затем в крыле императорской канцелярии. В 1669 году она насчитывала 80.000 томов. Эти книги веками собирали Габсбурги и их родственники; связка драгоценных средневековых манускриптов и по сей день составляет сердцевину библиотеки. Несомненно, для них требовалось более надежное и достойное помещение.

Отец Карла, император Леопольд I, распорядился возвести новое здание. В нем должно было быть два этажа, нижний этаж предназначался для школы верховой езды, а верхний – для императорской коллекции книг. Строительство было начато в 1681, а крыша новой библиотеки была как раз закончена, когда осада турками Вены прервала всю дальнейшую работу (1683).

Императорская библиотека примыкает к дворцу. Изначально она находилась на периферии Вены начала XVIII века, так что задние окна смотрели на защитные укрепления. Маленькая площадь перед библиотекой прежде была площадкой для турниров, возможно, в XVII веке ее использовали для упражнений в верховой езде на открытом воздухе, в связи со старой школой верховой езды. Затем школа перебралась в простое здание Леопольда I, возведенное на прежнем месте, причем верхний этаж предназначался для библиотеки, как упоминалось выше.

В некоторых важных аспектах Венская библиотека отступает от стандарта. Прямоугольная библиотека прерывается в середине огромным овальным залом, перекрытым куполом, а из оставшихся площадей каждая разделена стеной-перегородкой, которая поддерживается двумя колоннами. Центральный овал, фокальная точка всей пространственной композиции – зал славы императора Карла VI.

Изменение прямоугольного блока Леопольда I представляет большой интерес для нашего исследования, потому что здесь, в виде исключения, мы можем уяснить различия между функциональными и «другими» факторами, влиявшими на строительство. Изначального зала простой формы было достаточно для хранения книг; овал и экраны-перегородки, вероятно, были добавлены по причинам не утилитарным.

Здание построено из кирпича, однако некоторые детали, такие как капители, лепнина окон и т.п. выполнены из камня. Весь кирпич покрыт штукатуркой. Тяжелые стены несут такие же тяжелые своды. Оштукатуренный свод над бесценной книжной коллекцией исключал опасность пожара.

Феноменальная структура экстерьера немного напоминает скелет: пилястры на рустованном пьедестале поддерживают карнизы и крыши, с заполняющими стенами между ними. Это, конечно, полностью гомогенная несущая стена. Барочные архитекторы еще меньше, чем их ренессансные предшественники, заботились о соответствии между физической и феноменальной структурой. Они не думали ничего о феноменально несущих колоннах из обрешетки и гипса или оштукатуренных сводах на висячих стропилах.Практические проблемы строительства и воображаемый мир архитектуры принадлежали к совершенно разным, отдельным царствам.

Архитекторы итальянского Возрождения использовали античный декор как символ своего национального прошлого. Имеют ли классические мотивы Венской библиотеки также историческое значение? Или они, что представляется более естественным, объединенный результат подражания и обычая? После того, как итальянцы подали пример, вся Европа постепенно восприняла моду на классику в архитектуре, хотя иногда в отнюдь не классических формах. Трактаты XVII века, описывающие архитектурные ордера, обеспечили архитекторов Англии, Франции и Германии образцами для копирования, за неимением настоящих римских развалин. Итальянский стиль ослеплял пришельцев из далеких северных стран своей новизной и великолепием, а распространение классической литературы благодаря книгопечатанию усиливало вкус к античности. Архитектура Ренессанса была воспринята, возможно, главным образом, из-за очарования итальянской культуры в целом, а не по какой-то глубинной причине. Итальянцы были богатыми и казались современными и преуспевающими, соответственно, их манеры и обычаи в одежде, литературе и архитектуре копировались. Современная архитектура распространяется по земному шару – в Бразилию, Мексику, Японию – по сходным причинам. Если этот стиль используется «лучшими людьми», значит, нет ничего лучше, как ему соответствовать.

Императорская библиотека – хранилище сокровищ искусства, она полна ими, почти как современный музей. Иногда ее архитектура служит просто удобным фоном для изобилия скульптуры и живописи. Семнадцать статуй в натуральную величину представителей дома Габсбургов, двенадцать бюстов, почти вся не занятая книгами площадь стены и весь потолок покрыты фресками – здание было буквально набито произведениями искусства.

Безудержная лесть персоне Карла VI абсолютно чужда нашим умам. Холодный анализ Новой истории показывает его несгибаемым формалистом, наделенным политическим предвидением в еще меньшей степени, чем большинство его современников-коллег. Или, говоря резче, пустым и поверхностным монархом, ни в малейшей степени не обладающим дарами, столь щедро восхваленными в библиотеке.

Но увидеть библиотеку только как итог личных обстоятельств Карла, было бы большим упрощением. Австрийское барокко – неотъемлемая часть европейского барокко, и не все европейские монархи были столь же беспомощны, как Карл VI.

Барокко – великая эпоха зрелищ, перенасыщенных оптическими трюками. Карл VI задействовал в качестве театрального инженера и декоратора Джузеппе ГаллиБибиена. Аллегорические фигуры Даниэля Грана обращаются к зрителю из своего нарисованного архитектурного обрамления. Вид от каждого из входов, с галереи, на статую Карла – все это откровенно сценические перспективы (табл. XII).

Здание, декорации и цитированные выше тексты прославляют Карла как великого, мудрого, великодушного и всеми любимого Императора. Нас они в этом не убеждают и, возможно, из содержащихся в них преувеличений мы можем заключить, что их авторы тоже во все это не верили. Искусство истинно великих мастеров Императорской библиотеки было поставлено на службу Императору – и идее объединенного общества под эгидой одного человека.

Вестминстерский Новыйдворец. (Лондон, 1835-1865)

Приблизительно в 1052 году Эдуард Исповедник основал Вестминстерское аббатство и рядом с ним Вестминстерский дворец. В 1066 при Гастингсе Вильгельм Завоеватель заслужил свое прозвище. Его сын Вильгельм Руфус начал расширять дворец, и, хотя он не продвинулся дальше Вестминстер-холла (1097-1099), весь комплекс с этого времени стал называться Вестминстерский Новый Дворец. У современного дворца норманнская только нижняя часть; она была перекрыта стропилами с консольными балками придворным мастером-плотником Хью Эрландом и почти целиком отреставрирована архитектором Генри Йевелем в XIV веке. Она использовалась для государственных церемоний, таких как коронации или важные судебные процессы.

В 1834 году воистину страшный пожар уничтожил весь исторический комплекс, за исключением Вестминстер-холла, двора св. Стефана и первого этажа капеллы св. Стефана. Правительство поддержало открытый конкурс на новое и более вместительное здание Парламента. Оно должно было вместить Палату Лордов, Палату Общин, особый вход для королевы Виктории на случай открытия парламентских сессий и, кроме того, ряд помещений для комитетов, библиотеки и кабинеты. Уцелевшие части старого Дворца должны были быть включены в новое здание, чтобы сохранить некоторое единство между старым и новым строением; было предписано, что оформление должно быть или готическим или елизаветинским.

В конкурсе победил Чарльз Берри. Его проект был столь же прост, сколь удобен. Две Палаты Парламента, функциональный центр здания, были запланированы именно в центре комплекса, по одной с противоположных сторон восьмиугольного зала. Члены Парламента должны были входить в

Палату через Вестминстер-холл, в конце него подниматься по лестнице и, повернув налево, проходить через высокий перекрытый сводом коридор к восьмиугольному залу.

За Палатой Лордов располагалась Королевская Галерея. Королева Виктория входила через портик под Башней Виктории и могла приготовиться к церемонии открытия в Королевской Гардеробной и Галерее.

Поднимающиеся ярусы скамеек Колледжа св. Стефана, которые оказались столь удобными в парламентской практике, были, по желанию Парламента, сохранены в новом здании. Так случайное решение, рожденное в колледже, где не хватало места, было увековечено в высочайшем из английских учреждений.

Все другие помещения, предполагавшиеся проектом, располагались вокруг серии четырехугольников, главные помещения для комитетов и библиотеки – вдоль речного фасада. Как следует из плана, Берри зорко видел важнейшее, и ему удалось инкорпорировать сохранившиеся остатки самым что ни на есть естественным образом. Можно только поаплодировать решению жюри.

Живописный общий контур Дворца, который делает его столь желанным объектом для фотографов-любителей, не есть логическое следствие из распределения помещений; это черта, намеренно «привитая» к оформлению, чтобы противодействовать предполагаемой монотонности и низкому местоположению архитектурных масс.

Альфред Берри пишет: «...Должно заметить две общие тенденции. Во-первых, желание усилить сколь возможно стремление вверх линий оформления, возвысить и разнообразить повсюду линию горизонта. Каждая вентиляционная шахта шла в дело; турреты росли и росли, пока центральный фонарь, сам подобный некой вставке, не оказывался окруженным лесом вентиляционных башенок и шпилей. Изменился весь характер оформления, и изменения проистекали отчасти из изначального пристрастия к остроконечной форме, отчасти из углубляющихся познаний в готической архитектуре, но главным образом, из практических архитектурных затруднений, обусловленных низким местоположением и относительно небольшой высотой здания. Другой тенденцией было орнаментальное изобилие».

Место, когда-то невинно выбранное Эдуардом Исповедником, необходимо было использовать вновь по историческим и практическим причинам. Конечно, Берри предпочел бы возвести дворец на вершине горы или на утесе и смотреть, как он царит над всем Лондоном. Когда архитектору XIX века предоставляли свободу действий, например, при строительстве многочисленных загородных домов, он неизменно размещал их в самой высокой точке ландшафта, где их великолепие и поныне раздражает наш глаз. А архитектурные перспективы XIX века всегда рисовались с самой низкой точки, – чтобы сделать изображение более драматичным.

Вестминстерский Новый дворец – романтическое здание романтической эпохи, полной открытий и приключений, эпохи благосостояния и разнообразных производств.

Но готика была выбрана не только из-за ее великолепия, и не только потому, что она была предписана программой конкурса. Дворец – один из великих памятников Готического Возрождения, имевшего для Пьюджина глубоко христианский смысл. Он подчеркивает также национальный характер этого сооружения: «...Возведение Палат Парламента в национальном стиле – величайший успех. Длинные линии фасадов и чрезмерные повторы, безусловно, не соответствуют древнему духу гражданской архитектуры, но детали в высшей степени утешительны. У нас есть гербы и щиты многих поколений наших королей, образы церковных деятелей, военных и царственных особ, подобающие надписи красивым шрифтом на девизных лентах; каждая эмблема типична для нашей страны. Внутренняя декорация должна быть исключительно в национальном духе – нелепицы из мифологии абсолютно не годятся, – и, если замысленное архитектором оформление великой башни будет осуществлено, у нас появится непревзойденный памятник английскому искусству, какого не бывало даже в античности. Это здание – утренняя звезда великого возрождения национальной архитектуры и искусства. Это полное опровержение на практике мнения тех личностей, что твердили, будто стрельчатая архитектура не подходит для публичных зданий! План воплощает все возможное удобство доступа, свет и распределение различных залов и кабинетов без помощи ложных дверей, глухих окон, поддельных фронтонов и фальшивых куполов для формирования видов. Тем не менее, хотя здесь может быть немало неподдельной конструкции, как говорит Пьюджин, но достаточно и поддельной готики.

Викторианские гостиницы и вокзалы имеют вид готических замков; ратуши, административные здания и даже простые школы украшены в духе венецианской готики, в пизанско-романском стиле, в индийском, мавританском, византийском стиле или в духе французского ренессанса. Некоторым они кажутся страшным сном и, возможно, никому не кажутся реальной, солидной архитектурой. Впечатление, я думаю, в своем роде верное; это – «воздушные замки», мечты, воплощенные в камне. Отсюда их фантастичность и отсюда же – озабоченность эклектики «правильным» оформлением, ведь грезы должны быть сделаны как можно реальнее. Также чтобы усилить реализм фантастического, громоздили детали на детали, пока не достигалось неправдоподобнейшеепреизобилие – например Вестминстерского дворца.

Как и в Барокко, реальность страны грез подчеркивалась со всей силой. Пространственные последовательности и предпочтение мест на возвышении диктовались тем же принципом: зритель да будет побежден, пусть его сомнения утихнут. Берри сожалел, что должен строить на низменности, и использовал лес башен, чтобы убедить нас в реальной возвышенности своего творения.

Но мнимость так и просвечивала – даже еще яснее теперь, когда эклектика располагала разнообразием грез. Именно это заставляло Пьюджина яростно нападать на притворство и формулировать доктрину функционализма.

Амстердамская фондовая биржа. (Амстердам, 1898-1903)

Голландия стала зависимой от Франции в результате Французской революции. Блокада Британией континента во время Наполеоновских войн полностью отрезала ее от морской торговли, традиционно одной из главных опор этой страны мореплавателей.

Позднесредневековые и ренессансные здания бирж давали торговцам только кров. Часто они являли собой арочные лоджии на первом этаже городской ратуши. Амстердамская биржа XVII века была чем-то вроде клуатра: двор, окруженный с четырех сторон крытой галереей. Ее снесли в 1837 году, потому что сочли обветшалой. Биржа 1845 года также имела открытый двор в середине. В 1848 он был перекрыт крышей. В принципе, здание Биржи – частично или полностью крытый рынок. В этом новая Биржа не отступала от схемы, утвержденной предшествующими строениями. Но она должна была отличаться в другом важном аспекте. В 1836 году Морзе построил свой первый телеграф, в 1876 Белл впервые поговорил по телефону. Новые приспособления были благом для трейдеров, которым хотелось заключать сделки быстро, ведь время – главное на бирже. В 1870 году тридцать амстердамских фирм представили на рассмотрение муниципального совета план присоединения телеграфа к существующей Бирже. В 1894 город отрядил своего собственного архитектора, Адриана Виллема Вейсмана, разработать план переделки. В его проекте комнаты телеграфа и телефона находились между тремя залами Биржи. Эта черта была принята Берлаге в окончательном плане. Прямо посередине здания располагаются помещения для телефона и телеграфа, примыкающие к каждому из трех больших залов. Кажется иронией судьбы, что рост количества сделок, заключаемых по телефону, в результате привел к опустошению больших залов Биржи. Маленькие офисы, так удачно размещенные в центре здания еще в 1898, поглотили остальное. Сразу за тремя большими залами – фондовой биржей, хлебной биржей и продуктовой биржей – находится маленькая фрахтовая биржа, комнаты отдыха и кафе. Последнее не могло

соперничать со старинными заведениями на противоположной стороне улицы и вскоре закрылось. Залы на первом, втором и третьем этажах окружены рядом офисов и залов заседаний, из которых внушительней всего Торговая Палата над главным входом. Как и в Палатах Парламента, планировка – ясная, логичная и удобная, по крайней мере, с точки зрения норм своего времени. Трапециевидный участок определил относительное расположение, а также длину и ширину главных залов. Офисы по периметру получали дневной свет через обычные окна, но внутренним залам требовался внутренний свет.

Сейчас мы так привыкли отождествлять современную архитектуру с простотой, что Биржа Берлаге с ее башнями, вознесенными блоками, углами и рядом слуховых окон производит впечатление романтическое и старомодное. Но простота трактовки масс – величина относительная, и здание биржи значительно проще, чем Английский Парламент. Эпоха еще не дозрела до бесконечно повторяющихся фасадов. Берлаге резко критиковали за монотонность главного фасада, несмотря на то, что он перебил ее стандартным способом: с помощью вознесенных павильонов в середине и по углам.

Другой аспект, с легкостью, но неверно принимаемый за старомодный, – закрытая, «крепостная» наружность. В любой архитектурной книжке картинка экстерьера Биржи всегда будет одна и та же: главный вход, фланкированный угловым павильоном и башней; действительно, здание можно адекватно сфотографировать только из одной определенной точки.

Берлаге ясно и четко формулирует свои художественные намерения: «Нам нужно материальное, а не тень... Архитектура есть и всегда будет искусством конструкции... Мы должны снова научиться делать вещи естественные и понятные, т.е. вещи, реальные формы которых свободны от драпировок! Требуется пойти еще дальше; сначала мы должны изучать скелет, как это делают художники и скульпторы, и только затем придавать фигуре (в целом) красивую форму... Итак, в данное время мы должны заниматься скелетом, т.е. здравой конструкцией во всей ее наготе, чтобы от нее перейти к целому телу, причем к телу, которое должно остаться голым. Даже последний покров – фиговый листок – должен исчезнуть, чтобы обнажилась желанная правда».

Когда классическая греза вышла из доверия, на смену ей около 1800 года пришло множество грез исторических, чье взаимное соперничество сделало их еще менее убедительными. Затем были попытки создать сказочную страну, свободную от исторических украшений. Иллюзорность как таковая стала более очевидной, и отчетливее зазвучало требование «честности» и «правды».

Так архитектура стала вновь абстрактной, совершенно как в церкви Архангела Михаила. «Архитектор должен показать, прежде всего прочего, голую стену во всей ее простоте и красоте». Биржа демонстрирует такие стены во множестве – и внутри, и снаружи. Притворство отвергнуто, конструкция должна быть «честной»; отсюда радость демонстрации каждого дверного штыря, каждого элемента в фермах перекрытий. Но, кроме искомой честности, был еще один резон для совпадения символической и реальной конструкции.

Очевидно, что Берлаге с его верой в необходимость сотрудничества не мог принять разрыва между техникой и технологией – и архитектурой. На протяжении всего XIX века люди пытались выработать приемлемое отношение к самому пугающему и чарующему из созданий человека – к технике. Сначала техника имитировала старый ручной труд. Затем машинную продукцию отвергли такие художественные критики, как Рёскин и Моррис, как безобразную по своей природе. Наконец где-то на границе веков возникло и положительное отношение: машину стали рассматривать как возможного друга, а не прирожденного врага. С техникой нельзя было бороться, поэтому попытались ввести ее в искусство. Книги Корбюзье полны восхищения аэропланами, моторами и мостами как «истинными произведениями искусства» того времени.

Стеклянный дом Джонсона. (Нью-Кейнан (Новый Ханаан), 1949)

Небольшой дом в Новом Ханаане Филип К. Джонсон спроектировал для себя. Легкий склон площадки был выровнен в дальнем конце, горизонтальная часть немного расширена, чтобы создать платформу, на которой можно было построить главную часть дома. За ней земля резко обрывается. Деревья окружают место и дом с четырех сторон, на выровненной площадке земля расчищена и растет газон.

Дом состоит из двух павильонов, расположенных параллельно дороге. Тот, что больше, – жилище самого Джонсона. Обычные слова к нему вряд ли применимы, пожалуй, его можно назвать однокомнатным холостяцким бунгало. Его самая выдающаяся черта – внешняя стена, целиком сделанная из больших кусков листового стекла. В точке, удаленной от центра, расположен кирпичный цилиндр, слегка поднимающийся над крышей, в нем находится ванная комната и камин. Шкафы разделяют окружающее пространство на место для отдыха, жилую и обеденную зону и пространство для приготовления еды и напитков. Самые высокие шкафы – 6 футов, гораздо ниже потолка, так что идея одной единой комнаты не нарушается.

Второе здание разительно отличается от первого; в его кирпичных стенах всего несколько маленьких проемов. Оно служит домиком для гостей, а также хранилищем для аксессуаров, которые загромоздили бы стеклянный павильон. В нем две спальни на двоих, маленькая гостиная, ванная и отопительная установка для обоих отсеков, а также кладовая.

Два павильона полностью сделаны из «чистых», т.е. простых, геометрических форм: прямоугольников и кругов. Как и ожидалось, они полностью лишены украшений. Великолепная картина Клода Лоррена, стоящая на мольберте, и скульптурная группа из папье-маше Надельмана – единственные представители фигуративного искусства. Детали структурны, как в здании Биржи, но более формализованы.

Как и в творении Берлаге, здесь использованы необработанные природные материалы и предпочтение оказано большим непрерывным плоскостям. Шкафы облицованы шпоном; стальной скелет и кирпичная кладка цилиндра и пола в стеклянном павильоне оставлены открытыми.

Главная особенность оформления – в изоляции. Большой павильон – практически не более чем остекленная крыша; гостевой дом почти полностью закрыт. Цельный кирпичный цилиндр повторяет этот контраст в меньшем масштабе, но с еще большей силой, потому что он изолирован еще и своей формой – главной укрепленной башни замка. Многие современные здания демонстрируют такой выраженный контраст между, скажем, стеклянным фасадом и полностью глухой задней стеной, но редко это противопоставление бывает столь вопиющим.

Нотр-ДамДю О. (Роншан, 1950-1955)

Роншан – маленькая деревня в Эльзас-Лотарингии, близ границы с Германией. Холм по соседству с ней еще в языческую эпоху был местом поклонения, а во времена Раннего Средневековья стал христианским святилищем. На его вершине была построена капелла, посвященная Деве Марии, и это место получило некоторую известность, благодаря чудесам, притягивавшим паломников со всей округи. Поскольку вершина холма была естественным военным наблюдательным пунктом в уголке провинции, владение которым оспаривалось Францией и Германией еще со времен Карла Великого, его неоднократно брали приступом. Сегодня все, что здесь осталось от Позднего Средневековья – статуя Девы Марии. Последняя капелла (неоготическая) была разрушена в 1944, когда Роншан в течение двух месяцев оставался на линии фронта. Восстановление было вверено протестантскому архитектору Шарлю ЭдуаруЖаннере, больше известному как Ле Корбюзье.

Ему было поручено спроектировать римскую католическую церковь на 200 сидячих мест; гораздо большее количество паломников в праздничные дни должно было располагаться снаружи. Алтарь снаружи и кафедра проповедника находятся с восточного конца церкви, они смотрят на травянистый склон. В восточную стену между внутренним и внешним алтарем встроено нечто вроде аквариума, содержащего чудесно сохранившуюся статую Девы. Ее можно увидеть и изнутри, и снаружи; статуя может поворачиваться вокруг своей оси, с помощью электрического мотора, в сторону того алтаря, где в данном случае служат мессу.

Самая выдающаяся черта церкви – ее форма. Вместо прозрачной простоты дома Джонсона здесь перед нами – сложные кривые и иррегулярные поверхности. Из этих двух примеров первый столь же геометричен, сколь второй – антигеометричен. Формы, подобные этим, не из учебника математики; они напоминают нам скалы, кости, стволы деревьев, т.е. природные формы, а не абстракции. Над всем зданием доминирует огромный навес крыши. Кажется, что он парит над стенами, а не лежит на них, особенно если смотреть изнутри, потому что между потолком и верхом стен оставлен четырехдюймовый зазор. Он заполнен стеклом и прерывается только в точках опор.

Южная стена сужается к верху, с наибольшим наклоном в западном конце. В крайней восточной точке стена отвесна. В этой стене высечены два десятка окон, весьма разнообразных по величине и пропорциям. Не считая отверстий в башнях, это главные источники дневного света. Здание довольно сильно изолировано: застеклено всего лишь около 3% внешней площади.

Композиционно здание состоит из одного большого интерьера и нескольких дополнительных: три церковные башни и ризница. Пространства маленьких капелл «вырастают» из тела церкви, за исключением северо-восточного. Башни над ними не разделены перекрытиями на этажи, можно увидеть верхушку изнутри. Здесь мы снова встречаемся с пространственной непрерывностью, столь милой сердцам современных архитекторов. Изогнутые стены не позволяют подчиненным пространствам или объемам отделить себя от тела самой церкви в качестве определенныхгештальтов. В завершение, крыша собирает их все вместе под массивным навесом. Все измерения основаны на *модулоре*, системе пропорций, развитой Ле Корбюзье.

Самая интересная и необычная черта капеллы в Роншане – ее форма. Всего несколько других современных зданий демонстрируют такую волнообразную архитектуру: каток Сааринена в

Йельском университете, Церковь Трех Крестов, построенная АлваромАалто в Иматре, проект Сиднейской оперы, Берлинская Филармония Шаруна. У них много общего с архитектурой *ArtNouveau*, с творениями Гимара, Ван де Вельде, Гауди и Орта. Как архитекторы начала XX века, так и новые черпают вдохновение в природе. Они не копируют природные формы, как делал Моррис для своих цветочных обоев, но стараются показать, что здание как будто вырастает само по себе, а не построено архитектором.

Ле Корбюзье рассказал, как он нашел форму Нотр-Дам дюО: «Идея зародилась в моем уме, сперва расплывчатая, туманная, ищущая свою форму. На холме я тщательно расчертил ландшафт в четырех основных направлениях... Те рисунки были утрачены; в *них* зародилась архитектурно [идея] акустического отклика – *визуальная акустика в царстве форм*... Ландшафт на четыре стороны света – могущественная реальность; она определяет тон. Именно с этих четырех сторон церковь обращается к себе...

Новейшие тенденции развития

После Второй мировой войны современная архитектура одержала победу. Разрушенные города были отстроены заново и новые города планировались в соответствии с принципами Афинской Хартии: жилые кварталы были удалены от загрязненных индустриальных районов и от плотной застройки деловых районов. На дружелюбных зеленых окраинах, предусмотренных планировщиками, счастливые матери должны были толкать перед собой колясочки по безопасным тротуарам, куда не долетают выхлопные газы, а детвора – запускать змеев на просторных газонах. Но в реальности только старые газеты парили над пустырями. Как заметила Джейн Якобс, воздух и солнце были добыты, но ценой жизни.

Архитекторы, как и все художники, реагируют на климат своего времени и хотят реформировать окружающую среду. Их искусство, в большей степени, чем почти любое другое, коренится в общественной необходимости и ощутимо влияет на поведение человека; кажется, оно дает им в руки рычаг, чтобы сдвинуть мир. Пока современной архитектуре еще приходилось бороться с традиционализмом, можно было верить, что с ее воцарением наступит золотой век. Но теперь она победила, а мечта так и не воплотилась. «Вместо неудобств грязи и беспорядка теперь с нами тоска гигиены. Грубо материальные трущобы ушли, например, в Голландии их точно нет, но что с того? Мили и мили организованного *нигде*, и никто не чувствует себя ”Кем-то, живущим Где-то“. Даже микробов не осталось, каждый горожанин – продезинфицированная пешка на шахматной доске, но шахматистов нет – и нет вызова, нет дуэли, нет диалога»(Ван Эйк).

Городское планирование, ландшафтная архитектура и архитектура как таковая слились в неразрывное единство в грандиозных схемах для Франкфурта, Тель-Авива и Амстердама (Ван денБроек и Бакема). Параллели с большими композициями Барокко, такими как Версаль, Карлсруэ и Брухзаль очевидны.

Другие барочные принципы оформления пространства проявились в неоклассической архитектуре Ио Мин Пея, Ямасаки, Джонсона, Кана и АрнеЯкобсена. В их схемах заметно предпочтение осевых планов. Такие здания как Баня в Трентоне Кана или Колледж св. Екатерины в Оксфорде Якобсена строго симметричны. Шелдонская Галерея искусств Джонсона имеет фасад, который своей симметрией, ошеломляющей высотой и медленным ритмом пилястр напоминает Королевскую площадь в Бате Джона Вуда, Старый Музей в Берлине Шинкеля и фасад Латеранской базилики Алессандро Галилеи.

Вновь вернулось и сознательное манипулирование пространственной последовательностью, завершающейся кульминацией, – мы видели это в Венской Библиотеке и в Палатах Парламента. Примеры – Центр Искусств в Гарварде Ле Корбюзье, здание муниципалитета в СяйнятсалоАалто и экстерьер Школы Экономики Фёрдерера в Сент-Галлене. Такой интерес к пространственным ощущениям посетителя был редким в архитектуре функционализма 20-х годов. Он проявился только в работе Лооса и, до некоторой степени, у Ле Корбюзье.

Но самые серьезные параллели Барокко и самые фундаментальные отличия от довоенной архитектуры можно найти в архитектуре «новой брутальности». Воздушные застекленные кубы теперь переживаются как «холодные» и «бесчеловечные». Агрессивная пластичность шокирует в таких зданиях, как факультет архитектуры и искусств Йельского университета (Пол Рудольф),

Медицинский центр Луиса Кана, учебные корпуса УолтераФёрдерера в Эше и Сент-Галлене. Прозрачность была заменена массивностью, простота – сложностью. Вместо нематериальной белой штукатурки поселкаВайсенхоф (Мис) нас теперь встречает бетон, трактованный как можно грубее (Рудольф). Замаскированные окна создают эффект театрального освещения в библиотеке Школы экономики Фёрдерера, в монастырской церкви Ле Корбюзье и в церкви в Цюрихе работы Фреда Кремера, Уорнера Джерри, Клода Пайара (1962-1964). Экспрессионистическая, эмоциональная архитектура Роншана развилась в целую школу бетонного необарокко. Способ верхнего освещения капелл в Роншане, по сути дела, совершенно тот же, что и в барочном алтаре Эль Транспаренте скульптора Нарсиско Томе в кафедральном соборе Толедо 1732 года.

Вся эволюция видна в работе нескольких пионеров. Ле Корбюзье, Аалто и Ван денБрёк начинали с прозрачных абстрактных кубов функционализма и в дальнейшей работе постепенно усиливали пластическое напряжение. Соотношение между архитектурой шестидесятых и двадцатых то же, что между архитектурой Барокко и Ренессанса. Есть также удивительное сходство между соответствующими идеалами. Пропасть между неоплатоническим гармоничным космосом и дисгармоничным социальным миром неотвратимо расширилась; отсюда новые попытки «включить» зрителя. Архитектура повернулась от философии к психологии, от мысли к чувству. Современная архитектура прошла тот же путь. Белые бестелесные кубы, например Пуасси, интерпретация экстерьера и интерьера, открытая планировка и акры стекла нисколько не приблизили интегрированное общество. Поэтому архитекторам потребовалось более сильное лекарство.

Здесь конец нашей истории. Если мой анализ правилен, последние пять веков архитекторы вновь и вновь пытались выразить одно и то же представление. Неуклонно разобщающемуся и конкурентному обществу они противополагают идеалы гармонии и социального единства. Профессия обязывает их синтезировать несопоставимые требования функции, конструкции и экономии, кажется только естественным, что они перенесли это синтетическое отношение в область искусства.

Сильны ли эти молитвы в камне или бетоне, время покажет. Влияние проектирования и строительства на социальную жизнь действительно велико, но архитекторы имеют обыкновение его преувеличивать.

Вполне может статься, что наши клиенты, наше общество ожидают чего-то совершенно другого от нашей работы, чем мы сами. Есть место для архитектурной теории другого рода – ориентированной на потребителя, а не на архитектора. Место для теории, которая наилучшим образом оценивает биологические и психологические ожидания анонимного клиента, не возвращаясь к молитвам в камне, которые, как показывает история, оставляют его, как камень, холодным.