

Л.В. Копылова

К ПРОИСХОЖДЕНИЮ ПОЭТИКИ МОДЕРНИСТСКОГО ГОРОДА (ЛЕ КОРБЮЗЬЕ, МАЛЕВИЧ, САЛЛИВЕН, РАЙТ)

В статье анализируются поэтика архитектуры модернизма и ее влияние на градостроительные идеи и образы первой половины XX в. Поэтика модернизма ставится в более общий эстетический контекст. Рассматриваются эстетические воззрения влиятельных модернистов: Л. Салливена, Ле Корбюзье, К. Малевича, Ф.-Л. Райта, их увлечение идеями неклассической философии и нетрадиционными духовными практиками, которое оказало воздействие на сложение поэтики архитектурного направления, во многом определило модель и семантику модернистского города, способствовало возникновению иконического здания-скульптуры и небоскреба, ставших важными жанрами модернистского градостроительства. В то же время некоторая односторонность этого подхода привела позднее к возникновению альтернативной модели Нового урбанизма.

Ключевые слова: поэтика модернистского города, Л. Салливен, К. Малевич, Ле Корбюзье, Ф.-Л. Райт, Новый урбанизм, Л. Крие, М. Филиппов, А. Дюани, Э. Плате-Зайберк

L.V. Kopylova

ON THE ORIGIN OF THE POETICS OF MODERNISM (LE CORBUSIER, MALEVICH, SULLIVAN, WRIGHT)

The article analyzes the poetics of modernist architecture and its influence on urban planning ideas and images of the first half of the twentieth century. The poetics of modernism is placed in a more general aesthetic context. The aesthetic views of influential modernists are considered: L. Sullivan, Le Corbusier, K. Malevich, F.-L. Wright, their passion for the ideas of non-classical philosophy and non-traditional spiritual practices, which influenced the formation of the poetics of the architectural movement and largely determined the model and semantics of the modernist city, and also contributed to the emergence of the iconic building-sculpture and skyscraper, which became important genres of modernist urban planning.

Keywords: poetics of modernism, semantics of the modernist city, L. Sullivan, K. Malevich, Le Corbusier, F.-L. Wright, New Urbanism, L. Krier, M. Filippov, A. Duany, E. Plate-Zyberk

Революция, совершенная в градостроительстве выдающимися модернистскими архитекторами, была столь радикальной, что ее последствия можно наблюдать по всему миру в массовом строительстве панельных районов, деловых районах небоскребов, в иконических зданиях музеев современного искусства, игравших в XX в. градообразующую роль. В 1980-х гг. с появлением движения Нового урбанизма, ориентированного на традиционное градостроительство, стало ясно, что модель города Ле Кор-

бюзье не универсальна, и в некоторых странах от нее стали отказываться. В других странах, в том числе в России, она по-прежнему количественно преобладает. В архитектуроведении нет согласия относительно сосуществования этих моделей, а в архитектурном образовании, за редкими исключениями, принята модернистская система. На вопрос, почему на крупной международной выставке не представлена современная классическая архитектура, авторитетные профессионалы отвечают, что мы не должны

«импортировать прошлое в настоящее»¹, хотя эта точка зрения представляется произвольной: классическая архитектура окружает нас в центрах городов и выполняет как свои утилитарные функции, так и, что важно, эстетические и символические. Человек находится в центре поэтики классической архитектуры, а классический город говорит о ценностях социума. О чем же говорит модернистский город?

Взгляды архитекторов-гуру модернизма неоднократно становились предметом изучения. Их разбирали В. Глазычев, К. Фремpton, Н. Певзнер, П. Нозвер, А. Иконников, А. Кафтанов, А. Турчин, С. Хан-Магомедов и многие другие. Влияние великих модернистов на урбанистику остается предметом внимания современных исследователей. В утопии Ф.-Л. Райта находят истоки современной американской системы расселения (Watson 2018). Тексты Ле Корбюзье анализируются с точки зрения связи его градостроительных идей не только с инновациями, но и с прошлым градостроительства (Sequeira 2016). Между тем в науке не так много исследований о влиянии взглядов отцов-основателей архитектурного авангарда на семантику модернистского города. В отечественной традиции семантика современного города рассматривается в статье А. Холодной «Семантическое пространство города в российской культуре»². В ней констатируются разрушение традиционного культурного мифа города, но не прослежены истоки идей, которые к этому привели (Холодная 2017: 497–503). В статье Э. Байтенова «К феноменологии архитектуры: архаика – золотой век – постархитектура. Часть 2» пронизательно замечено, что «в настоящее время отмечается спонтанное “всплывание” созвучных архаике явлений, но по сути своей инновационных» (Baitenov 2023: 8). Это важный момент, потому что родство авангарда и архаики является аксиомой, но родство архаики и техники, и архаическое восприятие техники в качестве магической силы рассматривалось лишь в общем контексте авангарда, без привязки к архитектуре. Все эти идеи питали мо-

дернистское градостроительство, поэтому важно их проанализировать. Темы поэтики авангарда-модернизма коснулись Г. Ревзин в статье «Искусство пустого неба». Исходя из тезиса Ницше о смерти Бога, которого философ заменил дионисийством, то есть язычеством, исследователь приходит к выводу, что смыслом авангарда оказывается «воля художника к власти (к форме), но где гарантия, что этот смысл истинен? <...> все попытки обрести некий субститут умершего Бога, весь всплывающий в связи с авангардом ряд из антропософии, теософии, гурджиянства и т.д. можно понять как раз как попытки найти эту гарантию» (Ревзин 2002: 125–138).

Н. Салингарос также подчеркивает родство модернизма и мистических культов. Он пишет: «Баухаус и Талиесин — два кита, на которых держится современное архитектурное образование, — обладали характерной для культов структурой. Вальтер Гропиус (Walter Gropius) установил для жильцов студенческого общежития в Баухаусе жесткий режим, свойственный авторитарным культам. Иоханнес Иттен (Johannes Itten), будущи adeptом зороастризма, возникшего на основе маздеистской религии, знакомил студентов Баухауса с мистическими ритуалами этого культа. Пит Мондриан (Piet Mondrian), Тео ван Дусбург (Theo van Doesburg) и Василий Кандинский (все они в свое время преподавали в Баухаусе) были членами теософского движения, которое возглавляла Елена Блаватская. Они поддерживали мистическую космологию своего сотоварища д-ра М. Шонмейкерса (M. Schoenmackers), согласно астрологическим теориям которого в искусстве следовало использовать только три основных цвета: желтый, синий и красный.

По другую сторону Атлантики, в резиденции Талиесин, третья жена Фрэнка Ллойда Райта и ученица мистика греко-армянского происхождения Георгия Гурджиева, Олгиванна, практиковала культовые ритуалы. В. Гропиус, возглавив в 1938 г. архитектурную кафедру в Гарвардском университете, немедленно

¹ Историк архитектуры К. Форстер, бывший куратором Венецианской архитектурной биеннале 2004 г., так ответил на вопрос автора, почему на биеннале нет классической архитектуры: «Меня интересует только новое, изменения, а классика — это попытка импортировать прошлое в настоящее».

² «Городская среда перестала существовать как большая иерархизированная, упорядоченная структура, аккумулирующая и транслирующая онтологические смыслы, а ее новая эстетика и композиционные решения требуют выработки новых механизмов восприятия» (Холодная 2017: 497).

предложил модель послевоенного архитектурного образования, основанную на его антитрадиционалистских принципах. Вскоре то, что сделали Ф. Райт и В. Гропиус, переняли школы во всем мире» (*Салингарос* 2017: 100).

Характеризуя модернизм, С.О. Хан-Магомедов отмечал, что «новый стиль как бы счищал со средств художественной выразительности все накопившиеся за века семантические надбавки, несущие в себе символические, этнические, культурные, региональные, личные и временные характеристики» (*Хан-Магомедов* 2010: 10). Возникает вопрос, может ли город существовать без этих семантических надбавок? По всей вероятности, нет. Более реалистично предположить, что, избавившись от одной символики, он обретает другую. На какие образы ориентировались революционеры архитектуры в своих градостроительных проектах? Чтобы судить об этом, необходимо обратиться к их собственным высказываниям. Но прежде надо опереться на оценку эстетики XX в.

Наряду с архитектурным модернизмом, который вошел в силу в 1920-х гг., существует понятие философского модернизма, так называемого «проекта модерн» в терминологии Ю. Хабермаса. Под ним имеется в виду философия Нового и Новейшего времени, начиная с Р. Декарта. Проект модерн характеризуется верой в прогресс и силу человеческого разума, апологией научно-технического прогресса, идеей господства человека над природой. «Техногенная цивилизация, пришедшая в XVI–XVII вв. на смену традиционным типам цивилизации, узаконила в качестве главных ценностных установок ориентацию на научное “рациональное” изучение мира с целью его преобразования в утилитарно-потребительском модусе, познание законов природы для подчинения ее человеческим прехотям» (*Степин* 2000: 27–29).

Но обожествление разума и отчаянье в нем — две стороны одной медали. «Иррационализм и бегство в область беспощадных мифов следуют за диктатурой разума, как тень», — писал П. Козловски. Ницшеанскую критику западноевропейской истории и заклинание дионисийского начала он относил к чертам Нового времени, как и «новое язычество германского освобождения от иудеохристианского прошлого» (*Козловски* 1997: 55). Вот

еще одно определение архитектуры модернизма: «Архитектура в целом изгоняет из своей сферы пластические и живописные искусства, потом свою традиционную антропоморфную изобразительность (колонны, капители, карнизы, рельефные крыши) и даже орнамент <...> снова разрастается плоскость, протяженность <...>, пространственность, хотя в отличие от доготического романского искусства плоскостность означает теперь вытеснение человеческого элемента, ограничение свободной человеческой чувственности уже не в пользу надмирного, в которое теперь нет веры, а в пользу стихийного и механического. Это трансцензус человеческой сферы, но не ввысь, а вниз» (*Бибихин* 1983: 165–166).

В модернистской архитектуре мы наблюдаем обе линии: рациональную и дионисийскую. Так, в творчестве Ле Корбюзье, школы Баухауса, русских конструктивистов, Малевича в большей степени отразилась «диктатура разума», а в произведениях Л. Салливена и Ф.-Л. Райта — иррациональное, дионисийское, индивидуалистическое начало.

Обратимся к понятию рациональности в модернистской архитектуре. Призыв следовать инженеру, который Корбюзье бросил архитекторам, был обоснован рациональностью и математическим совершенством инженерных сооружений. В манифесте «К архитектуре» читаем: «Эстетика инженера и эстетика архитектора связаны единством, но первая из них переживает бурный расцвет, а вторая мучительно деградирует <...> Опирируя вычислениями, инженеры используют геометрические формы, которые удовлетворяют наше зрение геометрией и убеждают разум своей математической логикой <...> Самолет есть продукт высшего отбора <...> В механике фактор экономии диктует соответствующий отбор. Дом — это машина для жилья» (*Ле Корбюзье*, 1923: 9–10). Итак, архитектор должен стать рациональным, как инженер.

Корбюзье был обуреваем идеей перенести инженерную эстетику в города. «В прошлом году я посетил в Альпах строительство огромной плотины... Меня сопровождал мой друг, поэт. Мы имели несчастье выразить наше восхищение инженерам, которые сопровождали нас на стройку, однако в итоге удостоились только улыбок и насмешек с их стороны... Мы попытались объяснить им, почему на-

ходим их плотину замечательной: размах подобных работ, перенесенный, например, в практику городского строительства, мог бы вызвать коренные преобразования. И вдруг эти люди ... возмутились: «Как? Вы хотите изуродовать большие города! Вы настоящие варвары! Вы забываете о правилах эстетики!» (Ле Корбюзье, 1926: 67–95).

Апофеозом инженерных утопий Ле Корбюзье был План Вуазен (1925), предполагавший снести исторический центр Парижа и заменить его трехмиллионным городом бетонных высоток, но плану было не суждено осуществиться. А вот проект «Лучезарного города» (1932) стал прообразом множества модернистских районов, опоясавших после Второй мировой войны весь земной шар. Это линейный город, зонированный параллельными лентами деловой, жилой, промышленной и прочих функций. Все сооружения, включая гаражи и дороги, были подняты на стойки, внизу предполагался парк для прогулок, дома имели стеклянные стены, дающие доступ свету. «Лучезарный город» частично был воплощен в Чандигархе. Правительственные здания на площади Капитолия, расположенные в двадцати минутах ходьбы друг от друга, имеют иконическую форму. Регулярный же город в Чандигархе интересен тем, что здесь впервые была применена система микрорайонов 800 × 1200 м, по контуру которых идет объездная магистраль³.

Наглядно идея Лучезарного города выражена в Марсельской и Берлинской единице, которые, будучи упрощены, стали прототипами серий панельных домов. Эти единицы легко могут быть названы машинами для жилья, так как потолки высотой 226 см в квартирах Марсельского дома — предел экономии пространства. В Берлинской единице потолки из-за местных строительных норм были подняты до 250 см, как и в советских домах панельных серий, и все равно воспринимались очень низкими. Берлинский дом расположен в уважаемом зеленом районе нарядных буржуазных особняков. Возвышаясь на холме, он создает контраст окружению, подобен огромному кораблю, который прозрит раздавить эти особняки, как торты.

Тут мы подходим к важному моменту. Откуда взялась цифра 226 см? Все модернисты декларировали, что их цель — благо человека. И цель была достигнута решением проблемы массового жилья. Но связь внешней формы здания с человеком в модернистской архитектуре осталась проблематичной. Понимая, что у них нет такой архитектурной системы для артикуляции формы, как классический ордер, архитекторы пытались найти ему замену. Ле Корбюзье разработывал Модуль с 1943 по 1946 г., презентовал его А. Эйнштейну. Несколько математиков трудились над модулем, разделив мужскую фигуру на отрезки, убывающие по принципу чисел Фибоначчи сверху вниз. Но эти отрезки часто не соответствуют природным делениям тела: некоторые перерезают голень или бедро в произвольных местах. Единственная связь модуля с архитектурой — это высота потолков в квартирах 226 см, равная росту мужчины 183 см с поднятой рукой (Ле Корбюзье: 241). Из внешней же пластики здания вычитать связь с человеком невозможно. Это архитектура для человека, но не о человеке.

Хотя К. Малевич не был архитектором, он оказал на архитектуру модернизма огромное влияние и своими формальными открытиями в супрематизме, и своими высказываниями. По поводу прообразов архитектуры Малевич пишет: «Когда умер во времени почтенный Казанский вокзал <...> думал я, что на его месте выстроят стройное, могучее тело, могущее принять напор быстрого натиска современности. Завидовал строителю, который сможет проявить свою силу <...> Но и тут оказался оригинал. Выкопал покойника, притащил и поставил, на радость Москве. <...> Задавал ли себе строитель вопрос, что такое «вокзал»? Очевидно, нет. Подумал ли он, что вокзал есть дверь, тоннель, нервный пульс трепета, дыхание города, живая вена, трепещущее сердце? <...> Вокзал — кипучий вулкан жизни, там нет места покою. И этот кипучий ключ быстрин покрывают крышей старого монастыря. Железо, бетон, цемент оскорблены, как девушка — любовью старца»⁴. В этой чувственной речи интересна не сомнительная оцен-

³ Микулина Е. Чандигарх: «Город Солнца». Проект Классика. II-MMI — 16.12.2001. URL: <http://www.projectclassica.ru/vo/022001/02o09.htm>

⁴ Малевич К. Архитектура как пощечина бетоно-железу. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index15.html>

ка творчества А. Щусева, но то, что Малевич старую архитектуру ассоциирует с человеком («покойничек», «старец»), а новую — с отдельными органами и стихиями: тоннель, пульс, горло, вена, сердце, вулкан. Здесь важно, что в качестве прообраза архитектуры выступает не человек в его целостности, что характерно для архитектуры прошлого, а отдельные части некоего организма и стихийные природные явления. Впоследствии здания, похожие на отдельные части тела (ухо или крыло) или диких животных и насекомых, распространялись по миру. Вектор, важный для поэтики стиля, — направленность на часть вместо целого, отсутствие человека как целостности в поэтике модернизма.

Действительно, вопрос об отсутствии человека в поэтике модернизма — наиболее острый, и выдающиеся представители направления пытались его решить. Про Модуль Корбюзье речь была выше. Малевич тоже занимался созданием супрематического ордера. С. Хан-Магомедов приводит в книге «Супрематизм и архитектура» аналитический рисунок Н. Суэтина (*Хан-Магомедов 2007: 376*), ученика Малевича: сравнение классического ордера и супрематического. Антикный ордер представлен меандровым орнаментом и обобщенной ионической капителью, супрематический — вертикальной и горизонтальной палочками и большим и маленьким квадратиками. Суэтин понимает классику упрощенно, не видя в ней ничего, кроме статической симметрии относительно вертикальной оси, а многочисленные числовые соотношения, на которых строятся колонна, антаблемент, фронтон и т.д., его не интересуют. Ему важно показать, что супрематизм статическую симметрию заменяет динамической. Но никакой сложной симфонии чисел в супрематизме нет. Палочки просто равны друг другу. Большой и маленький квадраты соотносятся свободно. Архитектонки Суэтина строятся так: берется большой архитектор, а к нему примыкают маленькие архитекторы. Но все соотношения крайне произвольны: большой, маленький, еще меньше. К тому же в них нет окон и дверей. Таким образом, перед нами попытка сформировать супрематический ордер, но в нем нет числа и пропорции. А именно через пропорции и тектонику классический ордер связан с человеком. Тем не менее до-

статочно сопоставить вертикальный архитектор Суэтина «Гота» 1926 г., например, с проектом Дворца Советов Б. Иофана, чтобы увидеть, что архитекторы оказали влияние на развитие образа небоскреба в XX в., причем не только в стиле модернизма, но и ар-деко.

В планах первых модернистских районов хрущевского времени можно усмотреть связь с супрематическими композициями Малевича. Город перестает быть концентрическим и связным, как исторический город. Параллелепипеды жилых единиц, далеко отстоящие друг от друга, как бы летают в невесомости космического пространства, обращенные к улице торцами или углами, а само понятие улицы заменяется проездом. Можно констатировать, что фоновая застройка модернистского города воспроизводит принцип разлетающихся в пространстве геометрических элементов супрематических композиций. В целом идеи Малевича логично отнести к рациональной, картезианской ветви модернизма. Тем более, что главная идея, «Черный квадрат», также нашла свое отражение в ортогональности модернистского города.

Витальная, дионисийская линия модернизма получает выражение в таких программных вещах, как башня III Интернационала Татлина, музей Гуггенхайма Райта и многих других. Л. Салливен является представителем чикагской школы и одним из первых строителей небоскребов, нашедшим для них художественное выражение. Своеобразно понятое нищезанятие пронизывает его жизнь и творчество. «Салливен, как и его ученик Райт, считал себя творцом Нового Света, — замечает К. Фремpton. — Воспитанный на сочинениях Уитмена, Дарвина и Спенсера и вдохновленный Ницше, он рассматривал свои здания как эманации вечной жизненной силы. По Саллиvenu, природа манифестирует себя в структуре и орнаменте» (*Frampton 1980: 56*). Форма 13-этажного здания Гаранти-билдинг в Баффало (1895) — небоскреба, по тогдашним оценкам, — это смесь рациональной небоскрежной конструкции с терракотовым орнаментом, который неудержимо ползет вверх по фасаду. Действующая в нем «жизненная сила» заставляет его клубиться на поверхности, закручиваться вокруг круглых окон аттика. Салливен считал, что орнаментальная

сила метафорически выражает конструктивную систему здания.

Более фундаментально связь ницшеанской идеи жизненной силы и архитектуры Салливен рассмотрел в теоретической работе «Система архитектурного орнамента в соответствии с философией власти человека» (1924). Как указывает Фремптон, свое сочинение Салливен «предваряет изображением семени платана». Под этим образом размещен эпиграф в духе Ницше: «Семя реально, это гнездо идентичности. Внутри деликатного механизма лежит воля к власти, функция которой в том, чтобы искать и найти свое выражение в форме» (*Frampton* 1980: 85).

Свое понимание формотворчества Салливен также описал в руководстве для юных архитекторов «Беседы в детском саду». В ней провозглашен главный лозунг модернизма «Форма следует функции». Он хорошо известен, но обычно забывают, что обосновывается он в духе Ницше и Спенсера. «Музыка есть функция музыки; форма ножа — функция ножа <...> Формы есть везде и в каждом мгновении <...> Для Человека не существует ничего, кроме физической реальности; то, что он называет своей духовной жизнью, — всего лишь предельный взлет его животной природы <...> Из чувства голода возникло томление души <...> Из первобытных инстинктов пришла к нему мощь и сила его разума. Все — форма, все — функция, непрестанно разворачивающиеся и сворачивающиеся, с ними разворачивается и сворачивается сердце Человека» (*Мастера архитектуры* 1972: 48–49). В том же ключе Салливен обосновывает авторский жест: «Архитектурное творчество должно оставаться абсолютно пластичным, как в воображении проектировщика, так и в его руках <...> Материалы и формы должны подчиняться власти его воображения и воли <...> А это означает, что надо отбросить всякий педантизм, все надуманные учения архитектурных школ, слепое приятие бессодержательных традиций <...> должно быть заменено разумной философией жизнеспособной архитектуры» (*Мастера архитектуры* 1972: 60).

Ф.-Л. Райт усвоил взгляды «любимого мастера» и претворил в своем творчестве. Высказывания Райта на протяжении всей карьеры — это апология пространства, света, пластичности и характера.

Райт пишет: «Китайский философ Лао Цзы за пятьсот лет до новой эры заявил, что реальность здания заключается не в четырех стенах и крыше, но во внутреннем пространстве, предназначенном для жизни в нем <...> Если вы принимаете эту концепцию строительства, классическая архитектура погибает» (*Мастера архитектуры* 1972: 188). В офисном здании компании Jonson&Jonson он воплотил этот принцип: это первый офисный ангар текучей формы, с опорами, напоминающими грибы, освещенный через прозрачный потолок, не имеющий окон. Райт известен как изобретатель текучего пространства и свободного плана, ассоциирующихся с буддийской архитектурой, противоположных классической четкости и правильности. Внешнюю форму он мыслит как результат этой текучести. Архитектура больше не выражает некой артикулированной системы, которая в классике соотносится действительно не с функцией, а с более высокими идеями. «Чувство внутреннего или помещения как такового, или помещений самих по себе, главное, что должно быть выражено архитектурой, — продолжает Райт, — интерьерная концепция совершенно увела архитектуру <...> от той архитектуры, которая была известна в античности. Здание теперь стало созданием интерьерного пространства на свету <...> Стены как стены отпали <...> Высший порядок — это ощущение освещенного солнцем пространства и легкости сооружения, подобной легкости паутины <...> Стекло без всякой помощи с нашей стороны уничтожило бы классику от корня до ветвей» (*Мастера архитектуры* 1972: 189–190). То есть речь идет о почти полной дематериализации архитектуры, что представляется необычным, ведь если устранить материю, не будет архитектуры. Сам архитектор к стеклу скоро охладел и перешел к гипертрофированной пластике, но традиция дематериализации была продолжена в «Бесстенном доме» Шигеру Бана, Фонде Картье Жана Нувеля и многих других произведениях.

Какой конкретный смысл вкладывал Райт в слово «пластика»? «Магическое слово “пластика” Луис Салливен любил употреблять применительно к его пониманию орнаментации <...> Но почему же тогда не применить “пластику” в этом же смысле более широко в структуре самого здания <...> Почему же не по-

зволить стенам, потолкам, полам зрительно восприниматься как составные части единого, чтобы их поверхности переходили одна в другую?», — отмечает он (*Мастера архитектуры* 1972: 186). И архитектор это совершает в программном произведении: музее Гуггенхайма в Нью-Йорке (1945). Но что определяет райтовскую форму, если все во все перетекает? Стиль, по мнению гуру модернизма, — это следствие характера: «Характер — одно из наших сильных слов. В широком смысле оно применимо к любому проявлению силы. В узком смысле оно употребляется для обозначения “личной значительности”. Характер — это результат некой внутренней силы, принимающей соответствующую видимую форму, а именно форму, согласующуюся с природой этой силы» (*Мастера архитектуры* 1972: 194). Это звучит очень по-ницшеански. Внутренняя сила становится единственным источником архитектурной формы, что ведет к апологии авторского жеста. Но трудно творить из ниоткуда. Здание Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке берет в качестве образца пандус круговой многоярусной парковки. Архитектурная форма в виде воронки-спирали утверждает тотальную витальность. В интерьере движение по пандусу, вдоль которого висят картины, направлено сверху вниз и устремлено в бассейн в форме семени. К. Фремптон дал этой форме фрейдистское толкование. Мистические гурджиевские культы, которые практиковали на вилле Талиесин, не могли не повлиять на архитектурную форму важнейшего музея современного искусства XX в.⁵ А сама тема вихря и транс стала в дальнейшем определяющей в модернистской архитектуре. Из них принцип формы выводит теоретик архитектуры Л. Спайброк. В этом ключе понимают архитектуру члены группы Соор Himmelblau с их знаменитым лозунгом «Архитектура должна гореть», Питер Кук и многие другие. Райт и здесь оказался первооткрывателем и положил начало жанру иконического здания-скульпту-

ры, которое спустя полвека продолжил Ф. Гери в музее Гуггенхайма в Бильбао. Тема витального иконического модернистского здания в наше время распространена повсюду, от музеев современного искусства до зданий торгово-рекреационных центров.

В качестве итоговых размышлений заметим, что, когда архитектура модернизма имеет дело с выражением отдельных важных аспектов реальности: стихийных явлений типа смерча, катастрофических событий, прославления техники, дематериализации, — она представляется убедительной. Например, тема Холокоста воплощена Д. Либескиндом в Еврейском музее в Берлине посредством приемов стиля деконструкции (наклонный пол, окна-щели в затемненном помещении, зигзагообразное в плане здание, как бы смятое и изрезанное). Эти приемы вызывают мучительные физические ощущения, которые напоминают посетителям о страданиях и катастрофе. Также и упоение техникой и рациональностью в отдельных памятниках модернизма убеждает своей силой. Но когда поэтика катастрофы, витальности и утилитарной мощи переносится в градостроительство, город получается однобоким. Именно поэтому спальные районы корбюзиянского типа, сыгравшие положительную роль в послевоенном строительстве, в 1970-х гг. пережили кризис и в плане эстетики, и в плане функциональности. Население перестало о них заботиться, что вело к развитию преступности и вандализма. Их стали взрывать и разбирать в тех странах, где могли себе это позволить.⁶ И в начале 1980-х гг. возникла иная модель градостроительства, близкая образу традиционного исторического города, но решающая задачи современной эпохи: социальные, экономические, экологические и эстетические. В России ее предложил М.А. Филиппов, в США — А. Дюани и Э. Плате-Зайберк, в Европе — Л. Крие и другие. Позднее эта модель получила имя Нового urba-

⁵ Г.И. Ревзин считает, что четвертая жена Райта была соавтором его произведений: «Дама эта, Ольга Ивановна Райт, была вполне из XX века, одна из великих русских жен, которыми судьба осчастливила всех, кажется, гениев авангарда. Дочь министра внутренних дел Черногории, училась в Тбилиси, оттуда вместе с мужем, неким архитектором Лазовичем, бежала в Стамбул, потом в Париж, стала последовательницей мистагога Георгия Гурджиева, таинства постигала через мистические танцы — и так и познакомилась с Райтом во время гастролей в США. Если в расширяющейся в Космос спирали Музея Гуггенхайма вам чудится танец дровиша и зрачок, устремленный в небеса, то это адекватный мираж» (*Ревзин Г.И. Френк Ллойд Райт и Brodacre City или исход из города // Коммерсантъ-Weekend. 05.02.21. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4671426>*).

⁶ Подробно см.: Копылова 2023.

низма. С помощью гуманных принципов традиционной улицы, пешеходной доступности, алгоритмизации проектирования в градостроительных кодах, полицентричности и традиционной иерархии в силуэте, функционального и социально-разнообразия поселений, ансамблевого подхода, возрождения в образовании ордерной архитектуры новым урбанистам удалось создать города, где человек присутствует и в поэтике архитектуры, и в социально-функциональном планировании, вернуть художественные основы в градостроительство.

Рациональный Лучезарный город Ле Корбюзье и супрематическое пространство Малевича определили регулярный город модернизма; от воспевавших силу конструкции небоскребов Салливена произошли высотные деловые районы; Райт заложил основу для дионисийского иконического здания-скульптуры, градообразующего мега-объекта. Из этих трех жанров в основном складывается модернистский город. Эстетические взгляды отцов-основателей модернизма и их мистические увлечения помогают прояснить происхождение поэтики и семантики модернистского

города, а неудачные попытки создания своего собственного супрематического ордера и модулёра подтверждают ограниченные возможности системы. Поэтика модернизма не рассматривает человека как целостность в классическом понимании, а направлена на отдельные частности: технику, волю к власти растения, индивидуализм, язычество, мистицизм света и пространства как преодоления материи, жизненную силу. При этом в архитектурной форме нет образа человека и социума. Модернистский город при всей его рациональности, экономической целесообразности, впечатляющей вавилонской образности и витальности не универсален. Именно поэтому в 1980-х гг. возникло движение Нового урбанизма, провозгласив возрождение традиционного градостроительства, основанного на антропоморфной изобразительности, связанного с человеком через классический ордер и артикуляцию фасада, с социумом — благодаря традиционным улицам с фасадами-лицами и иерархией главного и второстепенного в плане и силуэте. Новый урбанизм вернул в поэтику градостроительства образ человека и социума. Но это тема другого исследования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Бибихин 1983* — *Бибихин В.В.* Х.Зедльмайр. Утрата середины // Общество, культура, философия : материалы к XVII Всемирному философскому конгрессу : реф. сб. / ИНИОН АН СССР. М., 1983. С. 56–102. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zedlmayr-h-utrata-serediny/viewer> (дата обращения 08.01.2024).
- Есаулов 2011* — *Есаулов Г.В.* Новейшее время в архитектуре России: конец XX — начало XXI века // Архитектура изменяющейся России: Состояние и перспективы / ред., сост. И.А. Бондаренко. М.: URSS, 2011. С. 107–170.
- Козловски 1997* — *Козловски П.* Культура постмодерна. М.: Республика, 1997.
- Копылова 2023* — *Копылова Л.В.* Рождение нового урбанизма // Современная архитектура мира. Вып. 20. 2023. С. 239–259. DOI: 10.25995/NIITAG.2023.20.1.011 URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=54159653>
- Ле Корбюзье 1977* — *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / пер. с фр.; под ред. Топуридзе. М.: Прогресс, 1977.
- Мастера архитектуры 1972* — *Мастера архитектуры об архитектуре.* Зарубежная архитектура. Конец XIX–XX век. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / сост. и ред. А.В. Иконников. М.: Искусство, 1972.
- Птичникова 2011* — *Птичникова Г.А.* Новые доминанты и проблема разрушения силуэтов российских городов // Архитектура изменяющейся России: Состояние и перспективы / ред., сост. И.А. Бондаренко. М.: URSS, 2011. С. 225–231.
- Ревзин 2002* — *Ревзин Г.* Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002.
- Салингарос 2017* — *Салингарос Н.* Анти-архитектура и деконструкция. Триумф нигилизма / пер. Т. Быстровой, Е. Дуйловской. 4-е изд. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.
- Степин 2000* — *Степин В.С.* Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция. М.: Прогресс-Традиция, 2000.

- Хан-Магомедов 2007 — Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007.
- Хан-Магомедов 2010 — Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский. М.: С.Э. Гордеев, 2010.
- Холодная 2017 — Холодная А.А. Семантическое пространство города в современной российской культуре // Культура и цивилизация. Т. 7. № 2А. 2017. С. 497–503. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/47-kholodnaya.pdf> (дата обращения 08.01.2024).
- Baitenov 2023 — Baitenov E.M. As related to the phenomenology of architecture: archaic period – “golden age” – post-architecture. Part 2 // Вопросы всеобщей истории архитектуры. № 1 (20). 2023. С. 8–15. DOI: 10.22227/2500-0616.2023.20.8-15
- Frampton 1980 — Frampton K. Modern architecture. A critical history. London: Thames & Hudson, 1980.
- Krier 1996 — Krier L. Architecture. Choix ou Fatalite. Paris: Editions Norma, 1996.
- Segueira 2016 — Segueira M. Rethinking Le Corbusier. Urban design and history // Journal of Architecture and Urbanism. No. 40 (2). 2016. P. 59. DOI: 10.3846/20297955.2016.1195037 URL: <https://journals.vilniustech.lt/index.php/JAU/article/view/2412> (дата обращения 08.01.2024).
- Watson 2018 — Watson J.M. The suburbanity of Frank Lloyd Wright’s Broadacre City // Journal of Urban History. Vol. 45. Issue 5. 2018. P. 1006–1029. DOI: 10.1177/0096144218797923

REFERENCES

- Esaulov G.V. Noveishee vremia v arhitekture Rossii: konec XX — nachalo XXI veka (New Era in the Architecture of Russia: the End of the 20th – the Beginning of the 21st Century). *Arhitektura izmeniyushchiesia Rossii: Sostoianie i perspektivy (Architecture of Changing Russia: State of Affairs and Prospects)*. Ed. I.A. Bondarenko. Moscow: URSS Publ., 2011, pp. 107–170 (in Russian).
- Kozlovski P. *Kul'tura postmoderna (Post-modern Culture)*. Moscow: Respublika Publ., 1997 (in Russian).
- Kopylova L.V. Rozhdenie novogo urbanizma (The Birth of the New Urbanism). *Sovremennaya arhitektura mira (Contemporary World's Architecture)*, vol. 20, 2023, pp. 239–259 DOI: 10.25995/NIITIAG.2023.20.1.011 URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=54159653> (in Russian).
- Le Corbusier. *Arhitektura XX veka (20th Century Architecture)*. Topuridze (ed.). Moscow: Progress Publ., 1977 (in Russian).
- Ptichnikova G.A. Noveye dominanty i problema razrusheniia siluetov rossiiskikh gorodov. *Arhitektura izmeniyushchiesia Rossii: Sostoyanie i perspektivy (Architecture of Changing Russia: State of Affairs and Prospects)*. Ed. I.A. Bondarenko. Moscow: URSS Publ., 2011, pp. 225–231 (in Russian).
- Revzin G. *Ocherki po filosofii arhitekturnoi formy (Essays on the philosophy of architectural form)*. Moscow: OGI Publ., 2002 (in Russian).
- Salingaros N. *Anti-arhitektura i dekonstrukciya. Triumf nigilizma (Anti-architecture and Deconstruction. The triumph of nihilism)*. Eds. T. Bystrova & E. Duilovskaia, 4th ed. Moscow; Ekaterinburg: Kabinetnyi uchenyi Publ., 2017 (in Russian).
- Ctepin V.S. *Teoreticheskoe znanie. Struktura, istoricheskaia evolutsiia (Theoretical knowledge. Structure, historical evolution)*. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 2000 (in Russian).
- Khan-Magomedov S.O. *Suprematizm i arhitektura (problemy formoobrazovaniia) (Suprematism and architecture. Formation problems)*. Moscow: Arhitektura-S Publ., 2007 (in Russian).
- Khan-Magomedov S.O. *Ivan Zholtovskii*. Moscow: S.E. Gordeev Publ., 2010 (in Russian).
- Kholodnaya A.A. Semanticheskoe prostranstvo goroda v sovremennoi rossiiskoi kul'ture (Semantic space of the city in modern Russian culture). *Kul'tura i tsivilizaciia (Culture and Civilization)*, vol. 7, no. 2A, 2017, pp. 497–503 URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/47-kholodnaya.pdf> (in Russian).
- Baitenov E.M. As related to the phenomenology of architecture: archaic period – “golden age” – post-architecture. Part 2. *Questions of the History of World Architecture*, no. 1 (20), 2023, pp. 8–15. DOI: 10.22227/2500-0616.2023.20.8-15

- Frampton K. *Modern Architecture. A Critical History*. London: Thames & Hudson, 1980.
- Krier L. *Architecture. Choix ou Fatalite*. Paris: Editions Norma Publ., 1996.
- Segueira M. Rethinking Le Corbusier. Urban design and history. *Journal of Architecture and Urbanism*, no. 40 (2), 2016, p. 59. URL: <https://journals.vilniustech.lt/index.php/JAU/article/view/2412>
- Watson J.M. The suburbanity of Frank Lloyd Wright's Broadacre City. *Journal of Urban History*, vol. 45, issue 5, 2018, pp. 1006–1029. DOI: 10.1177/0096144218797923