

АДОЛЬФ ЛООС: АРХИТЕКТОР ДРУГОГО МОДЕРНА

Чем художник отличается от архитектора? Как должен одеваться мужчина? Почему венские шляпники перед Первой мировой ощутимо уступали своим британским коллегам? Какие вещи присущи каждой эпохе? Почему нанесение орнаментов на предметы и здания — это практика прошлого? Чем дом крестьянина отличается от современного сооружения? Почему строительство из красного обожженного кирпича в Данциге или Гданьске можно считать уместным, но в Вене — нет? Наконец, есть ли у материала внутренние и принципиальные свойства? Со всеми этими вопросами работал австро-венгерский архитектор и публицист Адольф Лоос (1870–1933).

Сначала, когда нам предложили включить перевод его текста в данный номер, мы отнеслись к этому скептически. Какое отношение имеет мало построивший архитектор прошлого века к [не]архитектуре? Беглое знакомство со статьями о нем выдает приблизительно следующий набор характеристик: модернист до модерна, предшественник Ле Корбюзье, скандальная фигура венского культурного круга начала XX века, прогрессист и т.д. Более внимательное прочтение раскрывает интересный контекст: вращался в тех же кругах, что и Витгенштейн, и оказал влияние на последнего, его модернизм внешне не очень напоминает строения Миса ван дер Роэ, а также совершенно чужд планировкам Тольятти или Бразилиа. У Лооса можно встретить размышления о качествах и уместности материала и многое другое. Еще больше скрывается Лоос для историков архитектуры и литературоведов. И он оказался интереснее, живее, ресурснее, чем многое из того, что можно сегодня встретить на книжных полках, не говоря уже о газетной публицистике. Без сомнения, для современников Лоос оказался чем-то новым, современным, но также очевидно, что и сегодня он не входит в категорию дряхлого или много раз повторенного.

Наша задача здесь — показать, какого Лооса мы увидели и чем он может быть полезен современникам, поэтому мы будем говорить

не только о переводах, представленных далее, а шире: о Лоосе, как о странном культурном феномене границы длинного XIX и короткого XX века.

И первое, о чем нужно сказать, — это предостережение от прямолинейного, простого прочтения Лооса. Большая часть его наследия — это эссе, газетные статьи, близкие к манифестам, тексты публичных лекций и другие небольшие формы. Может сложиться впечатление, что эти короткие, полемические, эмоциональные тексты и есть наследие странного архитектора. В них он действительно снобистски указывает на преимущества одной культуры, рассматривает ее как итог развития и ставит «примитивные» народы — с их традициями создания орнаментов — на ступени ниже современной ему европейской культуры одежды и строительства. По крайней мере к такому выводу можно прийти, познакомившись только со сборниками переводов, опубликованных издательством Института «Стрелка». Но если принять во внимание окружавший его контекст, читать его заявления не как современному нам человеку, а как персонажа из другой эпохи, то начнет проявляться другой автор. Поэтому мы предлагаем прочесть приведенные ниже и уже опубликованные тексты Лооса как расшифровки давно взятых интервью, но по другому проекту и к которым ты обращаешься с иными вопросами, с иной концептуальной схемой, так как не можешь встретиться с информантом сам.

Первый ключевой момент заключается в том, что мы можем найти во всем корпусе текстов Лооса систему различий, говорящих о строительстве и связанных с этой деятельностью профессий. И первое из них — это представление о vernacularных зданиях, тех, которые строит австрийский (и не только) крестьянин. Он использует для этого местные, а потому доступные в изобилии материалы, думает о дожде, ветре, холоде и зное, которым должен противостоять его будущий дом. Он может использовать орнамент, но этот узор повторяет сам материал или

складывается из него в уникальный рисунок. Такое здание не вырвано из среды, но повторяет ее. Наверняка не все, что строилось и строится людьми исключительно для своих нужд, можно назвать вернакулярными зданиями, но я подозреваю, что и мазанки, и северные русские избы, и традиционные кабилские дома можно отнести к этой группе. Мне кажется, не сильным преувеличением будет сказать, что у вернакулярных зданий измерение экспрессивности, говоря словами Деланда, не задействовано или практически не задействовано.

Лоос много говорит об отношении архитектуры и искусства. Для него это не одно и то же — как минимум в силу того, что предмет искусства не имеет утилитарной функции. Ты можешь смотреть на предмет искусства, а можешь не иметь такого желания. Искусство всегда вписано в ряд преемственности: на что-то ссылается, что-то пытается выразить своим существованием. Продолжая смотреть на эту категоризацию Лооса через словарь Деланда, можно сказать, что искусство (и те здания, которые проходят по этому разряду) в первую очередь экспрессивны, а утилитарны лишь во вторую.

С архитектурой все иначе: она создана для разнообразных видов использования, то есть обладает утилитарностью. Как пишет сам Лоос, архитектор думает о том, как будет использоваться здание, насколько в нем будет комфортно жить, удобно вести разговор, предполагает сценарии того, что и как будет происходить внутри. Он также заявляет, что рисунок может нравиться только его создателю, а архитектура должна нравиться всем. Может ли архитектурное сооружение быть искусством (то есть ссылаться, например, на античные постройки, что-то выражать)? Да, но не обязательно. И именно со стремлением превратить архитектуру только в искусство Лоос боролся через свои тексты и здания. Художник начинает строить здание со стен, с фасада, а архитектор сначала проектирует внутренние помещения. Это странное представление можно проиллюстрировать одним из принципов архитектуры Лооса: раумплан. Каждое помещение, каждая из комнат исходя из своих функций должна иметь определенную и не равную по сравнению с остальными площадь, расположение, форму, высоту потолков. Видимо, работа архитектора заключается и в том, чтобы предложить и умело расположить набор этих функций-комнат между собой.

Итак, крестьянин строит вернакулярный дом, архитектор — архитектуру, художник создает здание как высказывание — развитие ветви идей и формулирование новой мысли. Но в этом ряду пока не хватает одной фигуры, которая много раз встречается у Лооса и имеет свою природу, — ремесленника. Это шляпники и столяры, плотники и портные, вероятно, каменщики и плиточники и многие другие. Можно предположить, что архитектор тоже находится в этом ряду. Работы архитектора и ремесленника имеют много общего. С другой стороны, очевидно, что не все, что построено, создано крестьянами, архитекторами или художниками. Ангар для трактора, собранный из профлиста, теплица, трансформаторная будка, котельная и многие другие сооружения созданы не руками архитектора или художника, но ремесленниками для своих нужд. В их конструкции нет ни локальных традиций и уместности дома крестьянина, ни связи со значимыми художественными произведениями прошлого, ни заботы о человеке и его деятельности, как у архитектора. Заботу о человеке заменяет/дополняет забота о предмете, ради которого строится сооружение: в музейном хранилище экспрессивное и удобное для восприятия расположение объектов выставки заменяется на наилучшие условия для объектов хранения, а высота потолков в ремонтном цехе определена высотой техники, которая там будет размещаться.

При этом ангар, хранилище или будка сторожа при въезде на склад не могут быть названы ни вернакулярным зданием, ни работой архитектора, ни искусством. Я могу предположить, что они — дело рук ремесленников, созданные их потребностями и потребностями их деятельности без оглядки на архитектуру как искусство, с одной стороны, и без строгой детерминированности локальными материалами и условиями, как в случае с крестьянином, — с другой. Продолжая логику Лооса и его исследователей, их можно назвать сооружениями.

Таким образом, в ряду крестьянин — ремесленник — архитектор — художник между соседними фигурами есть значимые пересечения, они во многом подобны друг другу. Ремесленник во многом подобен крестьянину — тем, что строит из утилитарной потребности. Архитектор и ремесленник строят, держа в уме то, как будет использоваться пространство, но с разными модусами. Наконец, художник и архитектор, в отличие от пре-

дыдущих фигур, задумываются о том, что и каким образом их работа будет выражать, но если для первого высказывание нового — это самоцель, то для второго — лишь опция сделать работу лучше. В то же время отношения через соседние фигуры (крестьянин — архитектор или ремесленник — художник и тем более крестьянин — художник) имеют слишком мало общего.

Еще одно примечательное понятие из словаря Лооса — вещи эпохи. Он говорит о них неоднократно, обсуждая моду, архитектуру и устройство жизни вообще. Так, «вещи делают нашу жизнь возможной», имея в виду, что современный образ жизни подразумевает наличие печатных машинок, телеграфа, пароходов и водоснабжения и пр. Для окситанского кюре XIV века этот набор вещей будет совершенно другим, как другим будет и набор, используемый нами. Задействование вещей, соответствующих времени, делает жизнь современной. Поэтому он призывал не отказываться от возможностей в архитектуре, появившихся вместе с новыми материалами и технологиями. Также, например, он считал недалёковидным и повседневное использование национального костюма.

Любопытным и странным является то, что, будучи архитектором, Лоос почти не пишет про города. У него встречаются большие пассажи о современной ему Вене, но лишь в контексте рассуждения об уместности того или иного здания. Причем эти заключения практически идентичны его рассуждениям об уместности той или иной одежды в определенных ситуациях/месте и идентичны примеру об уместности крестьянского дома на фоне гор. То есть города для него — лишь фон для архитектуры, которая сама этот фон и создает. Это четко видно в его размышлениях об уместности «голового» кирпича в Данциге, но не в Вене, или в его возмущении об импорте совершенно неподходящих, на его взгляд, типов домов в ту же Вену. Везде в этих случаях речь идет лишь про некоторую уместность. Такое внимание к каким-то местным особенностям и традициям не позволяет сказать (как это могли бы сделать чересчур прямолинейные читатели Лооса), что он сторонник «единого прогресса, шагающего неотвратимыми шагами, в ногу со всеми народами Земли». Лоос глубже таких простых, хоть и характерных для его времени, представлений.

Следуя этой логике, мы можем попробовать объяснить критику орнаментов и современной автору архитектуры. Прямолиней-

ное прочтение может дать лишь странное, некорректное и несовременное утверждение, что орнамент — это признак примитивности и его необходимо оставить обществу с менее развитой культурой. Но можно увидеть, что у орнамента самого по себе нет практической пользы в Вене начала XX века. Он может быть связан с технологией изготовления вещи, как, например, орнамент на дамасской стали, или определен технологическими ограничениями, как витражные стекла в средневековых соборах. Но если это не так, тогда он является искусством или средством художественной выразительности. В таком случае на него распространяются все требования к искусству. Орнамент уместен там, где он — неотъемлемая часть вещи или материала — например, кирпичная кладка экспериментального дома-дачи Альвара Аалто, где он применял различные типы кирпича и кладки. Он уместен с художественной точки зрения на персидском ковре или своде готического собора, на китайской фарфоровой вазе или на гравюре. Таким образом, колонне дорического ордера нет места в современном здании по двум причинам. Во-первых, она не несет строительной функции, так как не поддерживает никаких других конструктивных элементов. Если же на ней все-таки есть функциональная нагрузка, то это просто несовременно, не является вещью нашей эпохи, поскольку со времен античности инженерная мысль произвела новые конструктивные решения. Во-вторых, она не несет в себе художественного смысла, так как всего лишь копирует старый образец, не добавляя новых смыслов и высказываний. Попытки современных Лооса архитекторов украсить и декорировать здания казались ему чем-то неуместным, как если бы портной украсил лацканы строгого костюма горностаевым мехом или шляпник прикрепил бы к обычной войлочной шляпке котелку Пуаро бусы, талисманы и украшения с тюрбана.

Кроме того, у Лооса есть рассуждения о материалах — их типах, уместности, фактурах и применимости, — обладающие потенциалом для архитекторов. Персона самого Лооса может заинтересовать историков границы XIX–XX веков, историков архитектуры и философии. Так, известно, что Лоос оказал серьезное влияние на Витгенштейна — последний был хорошо знаком с архитектором и при строительстве дома для своей сестры использовал теорию и наработки Лооса, а представленные ниже «Правила для тех, кто

строит в горах» по форме очень близки к его логико-философскому трактату.

Ну и кроме прочего, Лоос не только писал, но и строил здания, вызывавшие непонимание у венской общественности. Сейчас трудно вообразить себе такую постройку, такую архитектуру, которая возмущала бы нас своей модерностью. Нам сложно представить архитектурный скандал того свойства, какой вызывали его работы. На данном этапе истории уже мало кого могут восхищать минималистичные и полупрозрачные дома скандинавской архитектуры, мы привыкли к декорированным сараям торговых центров и к обновленным краснокирпичным «креативным кластерам», не обращаем вни-

мание на пяти- и двадцатипятиэтажных потомков фабрик для жилья. По всей видимости, Лоос был не только архитектором, но и художником, раз ему удавалось выразить через камни что-то настолько новое. И поэтому мы рады предложить его тексты нашим читателям.

Вероятно, он и его архитектура — из того модерна, в котором мы пока еще не были.

*Иван Тарасов,
социолог, независимый исследователь*