

**А. И. ЛОКОТКО**



# АРХИТЕКТУРА

**АВАНГАРД**  
**АБСУРД**  
**ФАНТАСТИКА**

УДК 72.03(100)"17/2012"

ББК 85.11(0)

Л73

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор С. П. Винокурова,  
доктор искусствоведения, профессор А. Н. Кушнеревич

**Локотко, А. И.**

Л73      Архитектура: авангард, абсурд, фантастика / А. И. Локотко. –  
Минск : Беларус. навука, 2012. – 206 с. : ил.  
ISBN 978-985-08-1477-7.

Книга является первым исследованием генезиса и эволюции футуристических направлений архитектуры. Раскрыта связь ярких проявлений архитектурного авангарда с переломными моментами истории, индустрии, науки, отношений человека к природе и бытию. Показано влияние кризисных явлений в цивилизационных процессах на динамику стилей и направлений в архитектуре. Современные информационные технологии открывают бесконечную инвариантность в творчестве зодчих, определяют множественность текстового, смыслового, семиотического содержания архитектурного образа.

Хронологические рамки исследования охватывают двухсотлетний период с конца XVIII века и до наших дней. Авторская расстановка акцентов «авангард – абсурд – фантастика» позволяет наиболее полно раскрыть креативность, эмоциональность, неистовость творческого порыва архитекторов-авангардистов, на анализе произведений которых и строится содержание книги.

Для архитекторов, дизайнеров, искусствоведов и всех, кто интересуется новаторскими направлениями в искусстве и архитектуре.

**УДК 72.03(100)"17/2012"**

**ББК 85.11(0)**

**ISBN 978-985-08-1477-7**

© Локотко А. И., 2012

© Оформление. РУП «Издательский дом  
«Беларуская навука», 2012



Эта книга посвящена тем направлениям архитектуры, которые чутко реагировали и продолжают отзываться на переломные моменты времени, смены эпох. Эти направления пафосны и драматичны, абсурдны и фантастичны, но вместе с тем неистово отрицают традиции, вступая в конфликт со здравым смыслом, они стали каждое для своего времени прорывом, открыли новые творческие возможности, способствовали появлению новых средств художественной выразительности.

На заре Великой французской революции, в конце XVIII века, в эпоху господства большого классического стиля неожиданно появляются проекты утопических городов К.-Н. Леду и поражающие масштабом пафосные творения «бумажной архитектуры» Э.-Л. Булле: соборы и кенотафы, пропилеи и заставы. И ныне поражают воображение фантазии на тему римских древностей Ж.-Б. Пиранези, архитектурные симфонии театральных декораций П.-Г. Гонзаго.

В канун Первой мировой войны, последующих революций на фоне романтически-мещанского узорочья модерна над обломками эклектических форм взвизывает «Манифест» футуризма. Рисунки Сант-Элиа и Мендельсона открывают фокус

ОТ АВТОРА



АРХИТЕКТУРА: АВАНГАРД, АБСУРД, ФАНТАСТИКА

зрения в будущее. Супрематизм Малевича, проуны Лисицкого, графические фантазии Чернихова образуют передовой рубеж европейского авангарда. Творчество Голосовых и Весниных, Леонидова и Лодовского оказали влияние на Гропиуса и Таута, Шаруна и Ригфельда, на становление европейского конструктивизма и функционализма 20—40-х годов прошлого века. Научно-техническая революция, формирование транснациональных рынков обострили противоречия между традицией и авангардом в межвоенный период XX века. Прагматизм бытия отразился в архитектуре «кожи и костей» Л. Мис ван дер Роэ, минимализме, дефицит средств для амбициозных дизайнерских решений

после Второй мировой войны сделал привлекательным брутализм.

Яркий представитель архитектуры XX века Ле Корбюзье, новатор, большой мастер детальной планировки и новых форм, урбанист и в то же время пластик, последовательно утверждал главенство содержания, материала и формы в архитектуре. Выдающийся мастер чикагской школы Фрэнк Ллойд Райт был последовательным творцом органической архитектуры. Дезурбанист утверждал, что вода, деревья, камень делают жизнь и быт органичными. Коста и Нимейер, Танге и Куракава дали миру яркие образцы авангардной архитектуры, развивающие национальные традиции. В поисках свободы формы в пространстве рождается метаболизм.

Начало космической эры, появление виртуальных технологий обостряют кризис между философией и искусством постмодернизма и новыми направлениями в мировой художественной культуре, архитектуре и дизайне. Вызовом консервативным направлениям явился хай-тек, вывернувший наружу технологическую начинку, очистив внутреннее пространство здания для большего комфорта и функциональности. Компьютерное проектирование избавило от необходимости брать сложные интегралы по частям, появились неограниченные возможности формообразования и новое широкое направление — деконструктивизм. Провозгласив

# архитектура: авангард, абсурд, фантастика

ОТ АВТОРА

разрушение традиционной тектоники, спекулируя неограниченными техническими возможностями, зодчие рисовали здания, похожие на груды осколков (Заха Хадид), нагромождение стальных листов (Фрэнк Гери) или, наоборот, текущих форм, заимствованных из бионики (Сальвадор Калатрава).

Виртуальное проектирование, виртуальный дизайн породили направления архитектуры с невероятной пластикой, колористикой, комбинацией объемов и форм. Компьютерная программа чутко реагирует на изменения демографических, социальных, бытовых, экономических параметров (параметрическая архитектура) и моментально отражает их в проекте. Виртуальная и нелинейная, неопластическая и параметрическая, эко-тек и био-тек — новейшие направления архитектуры и архитектурного дизайна, где свободно творятся формы: природные и бионические, техногенные и виртуальные, образы реальные и мистические, из микро- и макромиров.

Современные авангардные направления имеют глубокий философский смысл, впитывают новейшие мировоззренческие течения. Текстология современной архитектуры заставляет воспринимать, мыслить и чувствовать индивидуально, это совокупность смыслов, разноязычных текстов, знаков, символов.

Свобода творческого выражения, философский субъективизм



ведут к появлению курьезных, абсурдных сооружений. Известны «дома-улитки», «дома-чайники», «дома-корзины», «дом-сапог», «танцующий» и «плачущий» дома. В тихом провинциальном городе появляется перевернутый дом, на перекрестке автострад мегаполиса — крупный офис в виде стиральной машины. Все это так называемые капризы, фолли, нозлти.

Архитектурная фантастика, некогда бумажная архитектура Булле — ныне главная мизансцена «Звездных войн», фильмов «Властелин колец», «Гарри Поттер», «Мастер и Маргарита» и др. Из мира фантастических фильмов замки и дома превращаются в реальные объекты туризма, интерактива.

АРХИТЕКТУРА: АВАНГАРД, АБСУРД, ФАНТАСТИКА

## ОТ АВТОРА



знаковые сооружения, с которыми ассоциируется образ страны.

Г. Заборский, М. Парусников, В. Король сформировали яркое архитектурное обличие Минска послевоенных лет. Современные спортивные, жилищно-торговые и деловые комплексы, такие как «Маяк», «Магнит», «Минск-арена», «Олимпийский», «Минск-сити», впечатляют масштабом и свободой формообразования, новизной технологий и материалов. Они экологичны и эргономичны, нарядны и выразительны.

Автор стремился к тому, чтобы читатель этой книги ощутил всю эмоциональность, поэтику, музыкальность архитектуры, ее величие и монументальность, пафосность и неистовость, хрупкость и трепетность, красочность и цветистость.

Архитектура — не машина для жизни, а живая, духовная обитаемая среда. И, как живой среде, ей присуще и передовое, и абсурдное, и фантастическое.

В пестром калейдоскопе стилей XX века достойное место занимают авангардные направления белорусской архитектуры. Мастера Витебской художественной школы К. Малевич, В. Кандинский, М. Шагал определили пути европейского авангарда. Г. Лавров, И. Лангбард, А. Воинов создали



**А**рхитектура всегда воспринималась как главный вид созидательной деятельности человечества. Будучи материальным воплощением исторического процесса формирования обитаемой среды, она отражала не только индустриальный уровень, но и уровень антропогенного воздействия на природу, определяя смысл понятий «коммуникация» и «инфраструктура». Вместе с тем архитектура стала не только стилиобразующей основой для других искусств, но и носителем текста культурно-исторического развития различных цивилизаций.

Поиски равновесия между притяжением земли и конкретными объемами и формами сооружения определяли главный конфликт в архитектуре, который разрешался схемой работы сил, обеспечивавших устойчивость, несение, прочность. Стойки и балки, арки и купола строили рисунок фасадов, а их несущая способность определяла размеры, сечения, пропорции, масштаб. Облагороженные творческим замыслом зодчего, они обрели художественную выразительность и идейно-эстетический смысл.

Находясь в согласии с законами природы, архитектура как рукотворное явление отражала и законы организации общества и человеческого мышления, содержания

общественного сознания, идей и идеалов времени. В храмах афинского Акрополя видна гражданственность, в форумах Рима — имперское величие, в романских твердыхинах — борьба пространства и масс, в готических соборах — идея несения, стремления к свету. Ренессанс, барокко, классицизм — эпоха возврата и расцвета античной классики. Доведенная до совершенства, проверенная алгеброй строгих чисел Палладио и Альберти, классика явилась вершиной архитектуры доиндустриальной эпохи.

С наступлением индустриальной эры представления о художественном, эстетическом еще некоторое время упирались в стену консерватизма, отрицания художественных начал в промышленных изделиях, которые считались мертвыми в сравнении с продуктом ручной работы





(Д. Рескин, У. Моррис). Однако к концу XIX века железо, чугун и бетон освобождаются от декоративных шор колонн, пилястр и карнизов и становятся материальными носителями промышленной эстетики в строительстве.

Эклектика, модерн, новая архитектура, конструктивизм — стили эпохи модернизма — базируются на традиционной логике формообразования, производной от конструктивной схемы статики и функциональной организации. К принципиальным отличиям следует отнести отказ от симметрии, стремление к чистоте форм (из стали, железобетона, стекла), цвета. После Первой мировой войны в условиях роста массового жилищного строительства развивается рациональная архитектура из сборных индустриальных элементов (архитектура «кожи и костей» Л. Мис ван дер Роэ). К этому направлению относятся школа «Баухауз», творчество А. Лооса, Ле Корбюзье и др.

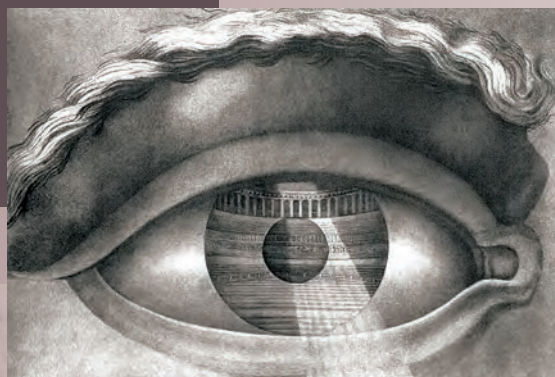
Функция, конструкция, пространство, форма остаются традиционным фундаментом, на котором базируются прочность, польза, красота — триада архитектуры как строительного искусства, зодчества. Именно такая архитектура способна объединить в себе и вокруг иные формы искусства, создавая интегрирован-

ное целое, стремящееся в идеале к вершине человеческого творчества. Именно о такой архитектуре в XIX веке Д. Рескин говорил как о величайшем из искусств.

Развитие цивилизации, производства, культуры, социальной организации не было прямолинейным и равномерным. Эпохальные перемены — забастовки, революции — разрешали накопившиеся кризисные явления и конфликты, открывая прорыв к новому, более высокому витку развития. Философы разных эпох искали причины разочарований и скачков в агностицизме, в субъективном и объективном началах смысла и назначения истории, наконец, в вечном конфликте между традицией и новацией. На гребнях перелома с призывным знаменем обновления появляется авангард. Творческая свобода, разрыв с академизмом, высокая степень абстракции порождали в культуре и искусстве произведения, немислимые в эволюционных рамках. Авангард рождал новые идеалы, являлся ускорителем модернизации в общественном сознании и культуре, которые тем не менее развивались и развиваются, сохраняя детерминизм, в силу чего авангард существует как бы в своем, параллельном времени, а его произведения, взятые из различных эпох, часто поразительно схожи.



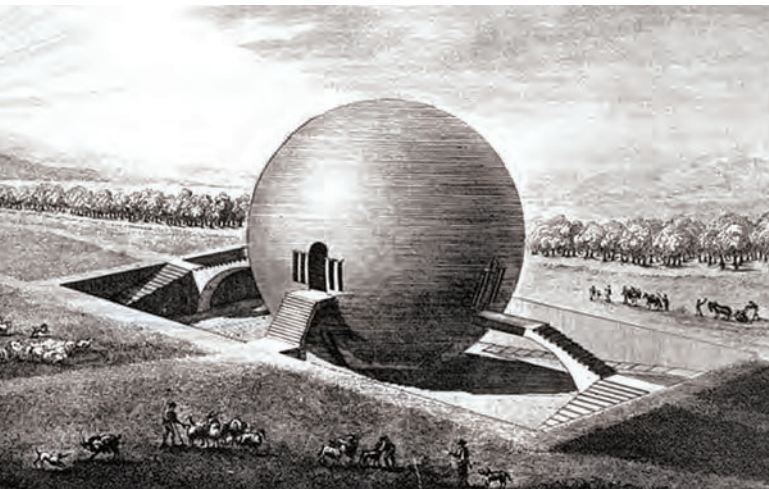




## НА ЗАРЕ АВАНГАРДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

**О**дни из первых авангардных произведений архитектуры появились в Европе в эпоху Великой французской революции, т. е. в конце XVIII века. Авангардные архитектурные идеи того времени представлены в ряде проектов К.-Н. Леду (1736—1806). Творчество архитектора складывалось в период мощного подъема французской культуры в канун революции, когда стремились создать высокоэстетическое искусство, полное героических образов





*Дом садовника.  
Архитектор  
К.-Н. Леду.  
Конец XVIII в.*

*Павильон в саду.  
Архитектор  
К.-Н. Леду.  
Конец XVIII в.*



и возвышенных идей. Как и следует авангардисту, К.-Н. Леду отрицает архитектурное наследие предшествующих веков. Его идеал — «формы, которые создаются простым движением циркуля». Здания Леду состоят из массивных и суровых объемов, кубов, параллелепипедов, т. е. из элементарных форм, лишенных декора. Задуманный им пояс таможенных застав (1782–1789) должен был стать грандиозным монументальным кольцом пропилен, создающих прелюдию к вступлению в первый город мира. Застава Сент-Мартен представляла собой грандиозный куб, обрамленный по периметру дорическими портиками. Над

кубом высилась обширная ротонда, окруженная аркадой.

Но наиболее авангардные, новаторские идеи К.-Н. Леду получили воплощение в проекте города-мечты соляного прииска Шо в провинции Франш-Конте. Идеиной основой проекта является французский утопический социализм, где нет места социальным конфликтам и где сбываются мечты об «идеальном, естественном, свободном человеке» (Ж.-Ж. Руссо). Предвосхищая призывы якобинцев, К.-Н. Леду рисует общественные здания: дома братства, добродетели, воспитания. В те годы в садах и парках модными были пасторальные домики пастуха, мельника, сторожа. Даже в Версальском парке появляется готическая деревенька. Проектируя для города Шо дом садовника, автор изображает его в виде шара, поставленного на землю, без окон, орнамента, членений, лишь с одним дверным проемом. Дом директора источников в том же городе Шо представлен в виде монолита со вписанным в цоколь громадным цилиндром, сквозь который рвется стекающий с горы поток.

Леду беспощадно уничтожает традиционную схему планировки города с доминантами дворцов и резиденций. Свой город он строит по законам демократии: громадная центральная круглая площадь, радиальные улицы, концентрические магистрали. Строения расположены свободно, все фасады равнозначны.

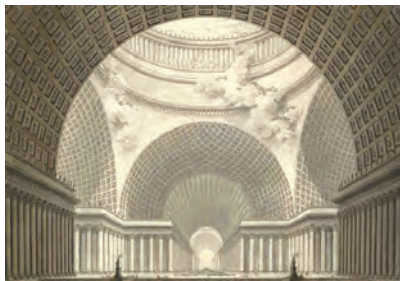
Идеальный промышленный город представляется Леду в виде по-

## На заре авангардной архитектуры

лукруга, заполненного автономными сооружениями и радиальными композициями. Социальные идеи Леду, воплощенные в многочисленных общежитиях, храмах семейной, материнской и героической добродетели, музее пороков (Оикема) предвосхитили социалистические лозунги Фурье и Руссо.

Проектируя здание театра в Безансоне, Леду создает рисунок, символизирующий идейный смысл его эстетики, базирующейся на естественности и гармонии. План зрительного зала вписан в зрачок человеческого глаза. Взгляд охватывает пространство античного амфитеатра — идея широты зрительского обзора, демократичного, с каскадом широких скамей, лишённого сословной иерархии.

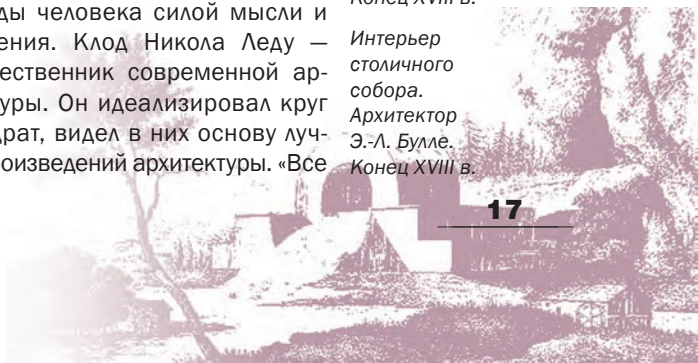
Архитектурный авангард Леду имел отчетливую социальную окраску, сквозь которую как бы проступали лозунги грядущей революции. Дом поэта Дамеля без окон, освещавшийся через купол, туннель для подземного проезда карет во двореке Телюссон были новаторскими, отражали рациональную организацию функции при точной и лаконичной форме. Леду на два столетия раньше открыл принцип «модулора». Он исполнял проекты по сетке, в которую был вписан человек со скрещенными руками. Квадрат сетки является модульной единицей. Справедливо замечено, что в своем лучезарном городе и модулоре Леду предвосхищает Корбюзье. Гармоническое построение лучезарного города сравнимо с симфонией, а симфонические строения имеют



планетарный, космогонический характер. Мастерская для производства обручей спроектирована в виде огромного диска, заполненного кольцами. Когда Леду говорил, что архитектуре подвластно все: политика, нравы, законодательство, религия, — то имел в виду переустройство мира с помощью эстетики и морали. В этом его идеи перекликались с благородными мечтами просветителей о совершенствовании природы человека силой мысли и убеждения. Клод Никола Леду — предшественник современной архитектуры. Он идеализировал круг и квадрат, видел в них основу лучших произведений архитектуры. «Все

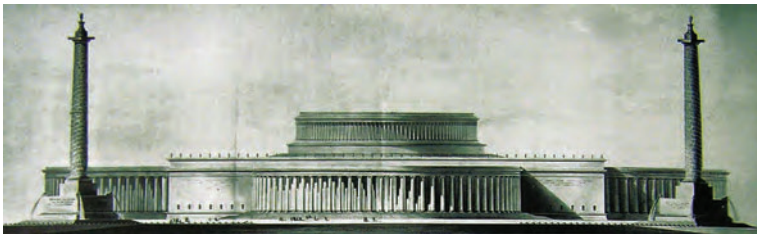
*Город Шо.  
Архитектор  
К.-Н. Леду.  
Конец XVIII в.*

*Интерьер  
столичного  
собора.  
Архитектор  
Э.-Л. Булле.  
Конец XVIII в.*



Триумфальные  
пропилеи.  
Архитектор  
Э.-Л. Булле.  
Конец XVIII в.

Триумфальная  
заства.  
Архитектор  
Э.-Л. Булле.  
Конец XVIII в.



в природе есть круг, — замечал он. — Форма куба — символ незыблемости. На кубах должны восседать боги и герои».

Еще одним авангардистом, современником Леду является Этьен Булле. В проекте кенотафа (мемориала) Исаака Ньютона для художественного воплощения открытого великим ученым закона всемирного тяготения архитектор использует

форму шара. Поражает воистину планетарный масштаб мемориала. Мощный, гигантских размеров цилиндрический стилобат, на нем — огромная сфера. Мелкие детали (ряды деревьев) подчеркивают потрясающие параметры мемориала, над которым пронесутся гонимые вселенскими ветрами облака. Звuki «Марсельезы» слышны в архитектурных симфониях Леду и Булле. Но революционный ураган, буревестниками которого они являлись, в своей ярости был слеп. Якобинцы видели в Леду лишь представителя привилегированного сословия. Революционные толпы жгли и разрушали его заставы, убивали рабочих-мастеров. Из более чем сорока построек Леду до наших дней сохранилось лишь шесть.

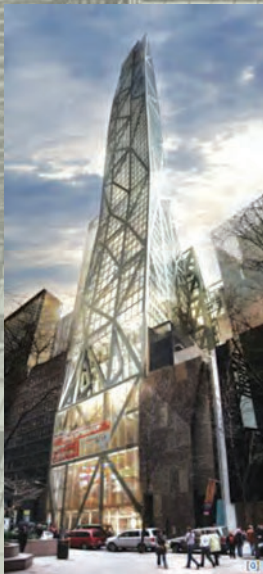
Пришедшая на смену якобинской диктатуре Директория, а затем консульство и империя вернули на землю из заоблачных утопий архитектурную мысль. Традиционная архитектура в это время покоилась на мощном фундаменте классицизма, который уже примерял новую ампирную драпировку.



НА ЗАРЕ АВАНГАРДНОЙ  
АРХИТЕКТУРЫ

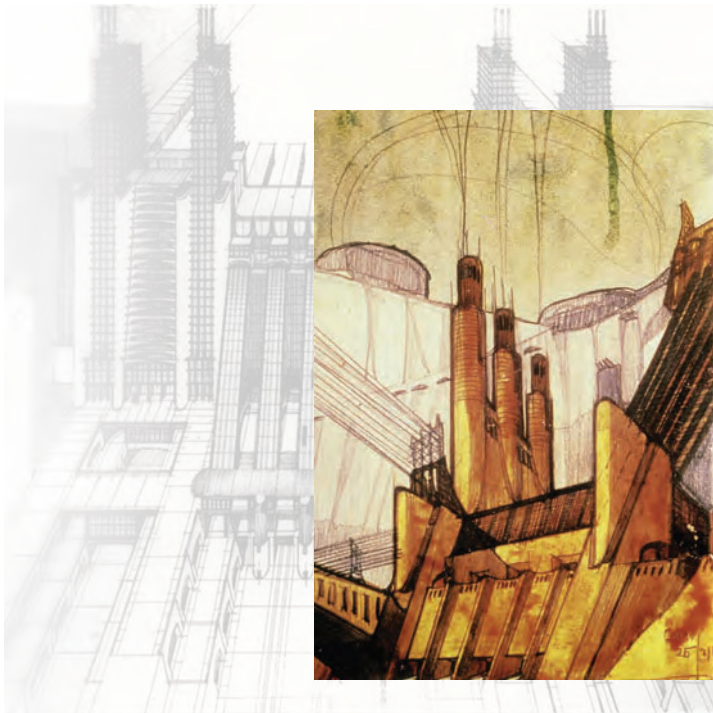


## ФУТУРИЗМ



И двадцатого февраля 1909 года в итальянской газете «Фигаро» известный поэт и драматург Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал манифест футуризма, культуры и искусства будущего. Манифест являлся программой, интегрирующей идеи художественных движений первых двух десятилетий XX века. Наиболее благодатной почвой для футуризма были авангардистские течения в Италии и в России. В Италии — на волне подъема после относительно





*Промышленное здание будущего.  
Архитектор Сант-Элиа.  
Начало XX в.*

недавнего объединения страны, в России, наоборот, в условиях экономического, социального и духовного кризиса, революционной ситуации. Культ будущего и агрессивное, воинственное отрицание прошлого, скорость, ритм, пафос разрушения и взрыва воспевались как омолаживающая сила, призванная изменить одряхлевший мир. «Искусство, по существу, не может быть ничем иным, кроме как насилием, жестокостью и несправедливостью, — писал Маринетти. — Мы будем восхвалять войну... разрушим музеи, библиотеки, учебные заведения...». Очевидны заимствования из философии нищенства и праворадикальных революционных программ.

В поэзии отрицалась грамматика и приветствовалось словотворчество, в изобразительном искусстве возникла цветовая симфония

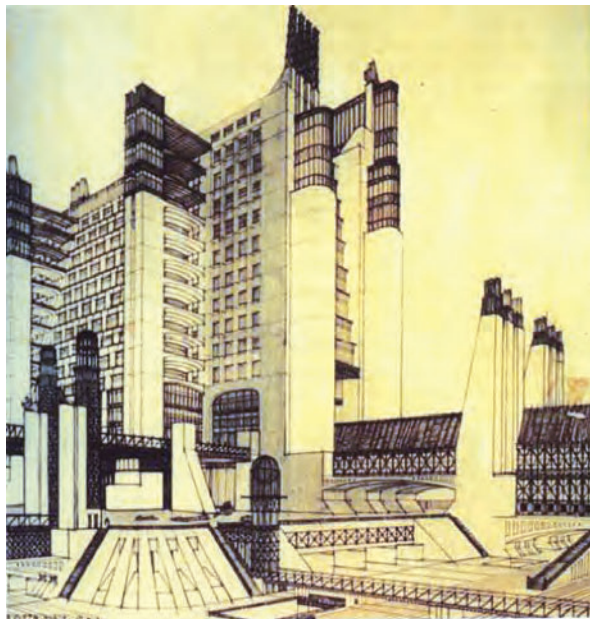
фовизма и острые формы кубизма. Совершенными творениями провозглашались мотоцикл и гоночная машина. «Жар, исходящий из куска дерева или железа, нас волнует больше, чем улыбка и слезы женщины», — отмечал Маринетти.

Идеи Маринетти горячо поддерживали Балла, Боччони, Джино Северини. В 1912 году в Париже состоялась первая выставка художников-футуристов. В России футуризм наиболее ярко проявился в поэзии (Маяковский, Хлебников, Пастернак).

Футуризм породил множество авангардных направлений. В поэзии таковыми были имажинизм (Есенин), конструктивизм (Сельвинский), эго-футуризм (Северянин), метафоризм и др. В изобразительном искусстве — кубофутуризм (Малевич и др.).

Программным для архитектуры являлся 11-й пункт «Манифеста», в котором сказано: «Мы будем воспевать... дрожь и ночной жар арсеналов и верфей... жадные железнодорожные вокзалы, поглощающие змей, разодетых в перья из дыма; фабрики, подвешенные к облакам кривыми струями дыма; мосты, подобно гигантским гимнастам, оседлавшие реки и сверкающие на солнце блеском ножей; пытливые пароходы, чьи колеса стучат по рельсам, словно подковы огромных стальных лошадей, обузданных трубами; и стройное звено самолетов, чьи пропеллеры, словно транспаранты, шелестят на ветру и, как восторженные зрители, шумом выражают свое одобрение».

Урбанистические рисунки Антонио Сант-Элиа точно отражают футуристический образ города. Но очевидно, что фантазии на тему небоскребов, гидроэлектростанций, подвесных дорог воспринимаются реалистично и отражают конкретный масштаб. Читается вполне реальная тектоника, законы построения объемов и градостроительной



композиции. Рисунки Сант-Элиа менее фантастичны, чем сферы и кубы Булле и Леду. Архитектура Сант-Элиа не монументальна, а индустриальна и поэтому узнаваема.

Однако урбанистические предчувствия Сант-Элиа не лишены эклектичности. Не так-то просто преодолеть историзм. Формы Сант-Элиа вполне земные, есть и откровенные готические мотивы, что неудивительно. Под готику отливались многие формы и элементы локомотивов, машин, стальные конструкции мостов. Готика в Европе слишком долго ассоциировалась с национальными стилями, и в представлении будущего заглянуть за ее горизонты могли не все.

Одним из ярких противников стилизаторства и эстетики в 20-е годы прошлого столетия являлся

*Город будущего.  
Архитектор  
Сант-Элиа.  
Начало XX в.*

*Футуристический  
небоскреб.  
Архитектор  
Сант-Элиа.  
Начало XX в.*



Башня  
Эйнштейна  
в Потсдаме.  
Архитектор  
Э. Мендельсон

Дом Моссе.  
Берлин.  
Архитектор  
Э. Мендельсон.  
1921–1923 гг.



немецкий архитектор Эрих Мендельсон (1897–1953). Окончив в 1912 году Высшую техническую школу в Мюнхене и получив квалификацию архитектора, Мендельсон

сблизился с группой художников творческого объединения «Синий всадник».

После окончания Первой мировой войны в 1919 году он открывает архитектурное бюро. Еще воюя на фронтах, архитектор делает ряд оригинальных набросков различных сооружений, общей чертой которых была пластичная трактовка форм и объемов различного масштаба. Вскоре эти эскизы обретают материальное воплощение в обсерватории-башне Эйнштейна в Потсдаме и фабрике шляп в Люкенвальде. В этих сооружениях очевидны черты экспрессионизма. Формальные поиски Мендельсона заметно повлияли в те годы на архитектуру промышленных и конторских зданий Германии. Мендельсон видел истоки формообразования архитектуры в единстве динамики и функции. Динамику задают ритмичные горизонтальные членения ленточного стекла и простенков, которые завершаются закруглениями башен и лестничных блоков (универмаг фирмы «Шоккен» в Штутгарте, 1927 г.). Единство внутреннего содержания и внешнего облика достигает у Мендельсона совершенства. Асимметрично расставленные акценты усиливают выразительность горизонтального ритма и общий динамизм. Ленточные окна создают с бетонными простенками контраст, определяющий композицию сооружения.

Не поддерживая в отдельности ни законы функционализма, ни рационалистические находки, ни декоративное разнообразие эклектизма, Мендельсон смог синтезировать



## Футуризм

и создать компромиссные решения, не укладывающиеся ни в одно из художественных направлений времени. Скульптурность башни Эйнштейна не сопоставима с архитектурой стали и железобетона универмагов в Штутгарте (1927 г.) и Хемнице (1928 г.).

В конце 1920-х — начале 1930-х годов Э. Мендельсон возводит крупные постройки в Берлине. Кинотеатр «Универсум» (1926—1929 гг.) — пример удачного решения не только здания, имеющего план подковы, но и градостроительной организации угла парадной магистрали. Горизонтальная ритмика построения здесь резко контрастирует с пластичными формами ренессансной башни. Многоэтажное конторское здание «Колумбус-хауза» (1931 г.) исключительное в творчестве архитектора: в нем отсутствуют кривые линии, ритм этажей строг и однообразен.

В годы эмиграции Мендельсон работает сначала в Голландии и Англии, затем в Пакистане и, наконец, прибывает в США. Живя и работая в Сан-Франциско, архитектор проектирует церковные здания и больницы, сохраняя прежнее кредо, идею горизонтальности. Вместо лент остекления для поддержания горизонтальности он использует протяженные балконы-лоджи (больница им. Маймонида в Сан-Франциско, 1946—1950 гг.).

Эрих Мендельсон развивал свои идеи в лекциях и статьях. О синтезе функции и динамизма он говорил в Ассоциации архитекторов Англии в 1930 году, о проблемах красоты



в архитектуре — на лекциях в Америке в 1942 году. «Особую роль в архитектуре играют изменения, обусловленные духом времени, — говорил он, — новые задачи, поставленные перед строительством на транспорте и в промышленности, и возможность новых конструктивных решений при применении новых материалов: стекла — стали — бетона».

Девизы Мендельсона близки футуризму, когда он пишет: «Мы еще в самом начале пути; однако уже созданы все возможности для движения вперед»; «То, что сегодня

Универмаг  
фирмы «Шоккен».  
Штутгарт.  
Германия.  
Архитектор  
Э. Мендельсон.  
1927 г.

Культурный центр  
«Де ля Вар».  
Берлин.  
Архитектор  
Э. Мендельсон



*Жилой дом  
«Патриарх»  
на Патриарших  
прудах в Москве.  
Мастерская  
С. Ткаченко*

с огромным трудом пробивает себе дорогу, когда-нибудь станет предметом истории волнующих и будущих событий».

Значение новаторских и во многом авангардных творческих достижений Эриха Мендельсона прежде всего в том, что он раскрыл эстетические возможности новых материалов. Его идеи подхватят К. Мельников, братья Голосовы и Веснины, многие архитекторы Германии и Европы. Константин Мельников напи-

шет: «Люблю бетон, он правдив». Некоторые композиционные приемы Мендельсона обретут признаки стиля, популярность его творчества выразится в стилизации найденных им приемов и форм.

В первые десятилетия XX века под влиянием событий Первой мировой войны и революции авангардные направления в искусстве России активизировались, чему способствовала благодатная среда духовного кризиса, разочарования в эволюционных, традиционных путях развития культуры, революционного отрицания всего предшествовавшего. Футуристические идеи легко подхватили воинствующие энтузиасты в области поэзии и театра, изобразительных искусств и архитектуры. Если говорить о последней, то наиболее ярким представителем футуризма в архитектуре России 1920—1930 годов являлся Владимир Татлин (1885—1953).

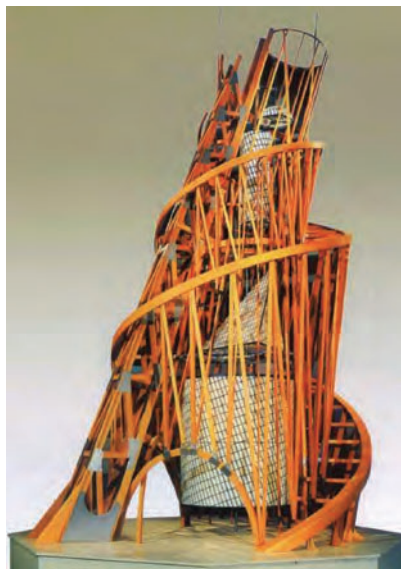
Творческая бунтарская динамика художника как бы predeterminedилась бурным и непредсказуемым поведением в жизни. Подроском бежал из семьи, жил случайным заработком, но уже юношей подрабатывал иконописцем и театральным декоратором. О несомненном таланте говорит уже то, что в 1902 году Татлин поступил в престижный художественный ВУЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где проучился три года и был отчислен за плохое поведение и неуспеваемость, после чего в течение еще пяти лет доучивался в художественном училище в Пензе.

Уже студентом Татлин активно участвует в выставках: в 1906 году — в русской кустарной выставке в Париже (в качестве музыканта-бандуриста); 1810 году — в выставках объединений «Мир искусств», «Союз молодежи», «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Здесь представляли свои произведения фовисты и дадаисты, футуристы различных мастей.

В 1913 году Татлин посещает мастерскую Пикассо, но у него уже формируется потребность поиска связи искусства с жизнью. Он возражал К. Малевичу, настаивавшему на господстве абстрактных сочетаний форм и цвета.

В 1915 году Владимир Татлин принял участие в последней футуристической выставке «0.10», на которой представил ряд своих объемных произведений под девизом «контррельефы». Это были композиции из различных материалов (беспредметные, материальный подбор). Художник всегда проявлял интерес к театральному искусству, где футуристические, авангардные эксперименты в то время были обычным явлением. В 1923 году он выступает в роли режиссера, сценографа, актера в сценической интерпретации поэмы известного футуриста В. Хлебникова «Зангези». Во второй половине 1920-х годов Татлин работает профессором сначала Киевского государственного института (1925—1927), а затем Высшего художественно-технического института (ВХУТЕИНа) в Москве (1927—1930).

Формальные композиции (контррельефы), по мнению некоторых ис-



следователей, навеяны впечатлениями после посещения мастерской Пикассо, хотя сам автор считал, что они рождались под влиянием реальной жизни. Наиболее крупными и известными являются Памятник

*Башня на жилом доме «Патриарх»*

*Памятник  
III Интернационалу. Макет.  
Архитектор  
В. Татлин*

III Интернационалу, «Летатлин», «Нормаль-одежда». Проект памятника III Интернационалу выполнен в виде напряженной, устремленной под наклоном ввысь спирали. Спираль, обвивая наклонную башню-ось, как бы вырывается из сплетения хаотичных опор и раскосов. Внутренняя начинка макета отражает идею крушения геометризма, символизируя футуристическое отрицание. Вся композиция подобна некой абстрактной машине, кинетрону, преодолевающему устои и основания.

Татлинская башня едва ли не самое выразительное произведение футуризма, к которому неоднократно возвращались последователи авангарда. Наконец состоялось и материальное воплощение проекта в виде башни на элитном жилом доме «Патриарх» на Патриарших прудах в Москве (2002). Здание, выполненное преимущественно в классической стилистике, выше главного карниза внезапно меняет композицию. Над легкой ротондой появляется павильон в виде слоеного пирога, а рядом — башня-спираль.

Утопические идеи футуризма, конструктивистское восприятие машины нашли воплощение в проекте летательного аппарата «Летатлин». Проект навеян известными рисунками Леонардо да Винчи и воспринимается как образец машинного искусства. Проект выставлялся в Му-

зее искусств им. Пушкина. Была попытка создать полномасштабную модель и провести ее испытания (модель орнитоптера).

Работы В. Татлина с энтузиазмом воспринимались последователями авангарда. Немецкие художники-дадаисты выразили свой восторг в лозунге «Искусство умерло — да здравствует машинное искусство Татлина!».

В 1932 году состоялась единственная при жизни персональная выставка художника. В последующие годы в условиях искоренения формальных направлений в искусстве В. Татлин работал преимущественно как живописец и театральный декоратор.

Художественное наследие В. Татлина оказалось актуальным для искусства и архитектуры XX века. К нему возвращались в 1950-е годы в условиях хрущевской оттепели и позднее, в 1990-е, после распада СССР, когда искусство авангарда постсоветского пространства влилось в художественную культуру Европы, и наследие Татлина стало его символом. Произведения В. Татлина цитировались, проекты реконструировались. Ныне работы В. Татлина находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора .....	7
Введение .....	13
На заре авангардной архитектуры .....	15
Футуризм .....	19
Конструктивизм .....	27
Супрематизм .....	41
Функционализм .....	51
Минимализм .....	61
Органическая архитектура и деконструктивизм .....	65
Брутализм и метаболизм .....	73
Архитектура и абсурд .....	81
Колониальная архитектура .....	87
«Капризы», фолли, ноэли .....	91
Хай-тек .....	97
Традиционализм .....	101
Блобитектура .....	105
Нелинейная архитектура .....	109
Виртуальная архитектура .....	117
Архитектура и герменевтика .....	121
Креативная и спекулятивная архитектура .....	127
Концептуализм, параметризм и другие направления .....	139
Архитектурная фантастика .....	149
Новаторские направления белорусской архитектуры .....	165
Заключение .....	185
Список архитектурных сооружений и проектов .....	190
Источники и литература .....	203