

АРХИТЕКТУРА
И
АНТРОПОСОФИЯ

АРХИТЕКТУРА И АНТРОПОСОФИЯ

Составитель и ответственный редактор Анна Соколина
М.: "Издательство КМК", 2001. — 268 с.: 348 илл. —
ISBN 5-87317-074-6.

Первое издание в России и за рубежом, представляющее развитие антропософской архитектуры от ее истоков в историческом контексте начала двадцатого столетия до творческих поисков, проектов и построек конца века и начала нового тысячелетия.

Многообразие новых социальных отношений в России способствует росту интереса к запрещенным раньше темам, появлению новых творческих и духовных инициатив, блокированных при социализме. В издании исследованы антропософские идеи в архитектуре и искусстве, их воплощение в конкретных сооружениях, архитектурное творчество Рудольфа Штайнера, его влияние на развитие зодчества. Публикация энциклопедической монографии, посвященной творческой эволюции духовно-научных, биоэкологических, органических и социо-гуманистических идей в архитектуре особенно значима на рубеже тысячелетий для оценки гуманитарно-культурного наследия цивилизации.

Главы книги написаны ведущими в этой области специалистами из разных стран. Многие авторские иллюстрации публикуются впервые.

Редактор
Технический директор
Компьютерная вёрстка
Дизайн обложки

Г. А. Шнапир
Ю. З. Гмиря
М. А. Кирюшкин
М. М. Михеева

© текст, иллюстрации, оформление: А. Соколина, 2000
© издание "КМК", 2001

Copyright © 2000 A. Sokolina
Text, illustrations, book design.
All rights reserved.

ISBN 5-87317-074-6

АРХИТЕКТУРА И АНТРОПОСОФИЯ

составитель и ответственный редактор

АННА СОКОЛИНА



"Издательство КМК"
2001

Содержание

СОДЕРЖАНИЕ	4
ОТ СОСТАВИТЕЛЯ	6
ВВЕДЕНИЕ. Анна Соколова	8
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ИСТОКИ	
АРХИТЕКТУРНАЯ ИДЕЯ ГЁТЕАНУМА. Рудольф Штайнер	15
<i>Перевод с немецкого: Е.И. Россинская</i>	
РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР И АНТРОПОСОФИЯ. Франс Карлгрен	21
<i>Перевод с немецкого: Е.И. Россинская, А.П. Соколова</i>	
ТВОРЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ. Оке Фант	27
<i>Перевод с немецкого: Е.И. Россинская</i>	
К АРХИТЕКТУРЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА. Вольфганг Пент	35
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова, А.П. Соколова</i>	
НА ПУТИ К НОВОМУ СТИЛЮ. Хаген Бизантц	51
<i>Перевод с немецкого: Е.И. Россинская</i>	
ПЕРВЫЙ И ВТОРОЙ ГЁТЕАНУМ. Хаген Бизантц	57
<i>Перевод с немецкого: Е.И. Россинская</i>	
ПЛАНЫ, ФАСАДЫ, РАЗРЕЗЫ. Рекс Рааб	73
<i>Перевод с немецкого: Е.И. Россинская</i>	
ПОСТРОЙКИ ВОКРУГ ГЁТЕАНУМА. Рекс Рааб, Арне Клингборг, Оке Фант	79
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова, Е.И. Россинская, А.П. Соколова</i>	
ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА И ЕЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ. Оке Фант, Арне Клингборг, А. Джон Уилкс	93
<i>Перевод с немецкого: Е.И. Россинская</i>	
ОКНА ГЁТЕАНУМА. Георг Хартман	97
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова</i>	
ЭСТЕТИКА РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА. Хаген Бизантц	105
<i>Перевод с немецкого: Е.И. Россинская</i>	
УЧЕНИЕ ГЁТЕ О МЕТАМОРФОЗЕ И АРХИТЕКТУРНЫЙ ИМПУЛЬС РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА. Кристиан Хич	109
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова, А.П. Соколова</i>	
ИДЕАЛЫ БАУХАУЗА И ГЁТЕАНУМ. Джон К. Эрмель	117
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова</i>	
РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ИДЕЙ РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА Николаус Руфф, Рекс Рааб	129
<i>Перевод с немецкого: Е.И. Россинская</i>	

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. НОВЫЕ ИМПУЛЬСЫ

ВСЕМИ ЧУВСТВАМИ. Эрик Асмуссен	139
<i>Перевод с немецкого: О.О. Безухова</i>	
ДУХОВНЫЙ ФУНКЦИОНАЛИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ ЭРИКА АСМУССЕНА. Гари Коутс, Сюзанна Сипл-Коутс	145
<i>Перевод с немецкого: О.О. Безухова</i>	
АРХИТЕКТУРА И АНТРОПОСОФИЯ. Йенс Петерс	159
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова, А.П. Соколова</i>	
ОБИТАЕМОЕ ПРОСТРАНСТВО. Кристофер Дэй	171
<i>Перевод с немецкого: В.В. Глазычев</i>	
КАК СОЗДАЕТСЯ ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Рудольф С. Х. Мейс	179
<i>Перевод с немецкого: А.П. Соколова</i>	
ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Иоахим Эбле	191
<i>Перевод с немецкого: А.П. Соколова</i>	
ВОДА И АРХИТЕКТУРА. А. Джон Уилкс	101
<i>Перевод с немецкого: О.О. Безухова</i>	
ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПОТСДАМСКОЙ ПЛОЩАДИ В БЕРЛИНЕ. Экхарт Хан	207
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова, А.П. Соколова</i>	
СТРЕМЛЕНИЕ ИГРАТЬ. Эспен Таральдсен	211
<i>Перевод с немецкого: А.П. Соколова</i>	
ОРГАНИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН. Карл-Дитер Бодак	221
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова, А.П. Соколова</i>	
ЖИТЬ И РАБОТАТЬ. Александер Бём	227
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова</i>	
ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Изабель Валь Де Флор	231
<i>Перевод с французского: Н.Л. Смирнова; с английского: Ю.З. Гмиря</i>	
ИСКУССТВО ДЛЯ ЛЮДЕЙ. Стюарт Мюррей	239
<i>Перевод с английского: Ю.З. Гмиря, А.П. Соколова</i>	
ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА ВЕНГРИИ. Петер Габорьяни	245
<i>Перевод с английского: В.К. Павлов, А.П. Соколова</i>	
БИОАРХИТЕКТУРА В ААЛЕНЕ. Андреас Энгельхардт	255
<i>Перевод с немецкого: Л.И. Нахова</i>	
ИЗБРАННЫЕ ИСТОЧНИКИ	259
ARCHITECTURE AND ANTHROPOSOLOGY. Anna Sokolina	261
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	262
ФОТОИЛЛЮСТРАЦИИ	264

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

При работе над диссертацией я впервые увидела в одном из восточногерманских журналов изображение Гётеанума, построенного по проекту основоположника антропософии Рудольфа Штайнера. Образ этого сооружения поразил меня. Занимаясь историей архитектуры более десяти лет, я нигде в отечественной литературе не встречала его описаний. Счастливая возможность принять участие в архитектурном семинаре в антропософском центре Ерна в Швеции позволила начать сбор материала для этой книги.

До сих пор в России не было издания, посвященного изучению антропософски ориентированной архитектуры и ее влияния на развитие архитектурных идей XX века. Это — задача нашей книги.

Эта книга — монографический сборник-альбом. Его первая часть, «Истоки», представляет историческую ретроспективу архитектуры Рудольфа Штайнера в контексте созвучных ей творческих поисков первой половины XX века. Во второй части, «Новые импульсы», собран оригинальный материал, посвященный современной архитектуре, связанной с антропософским движением.

Эта книга была задумана в 1992 году, когда о работе над ней в любой государственной организации в России не могло быть и речи. От воплощения ее программы отказывались ведущие академические институты и университеты Москвы. Участие в издании российских авторов представлялось проблематичным из-за отсутствия специалистов в этой области.

Реальной пользы в поддержке издания не увидели для себя богатые спонсоры и меценаты России, строительные и коммерческие структуры, стремившиеся к более выгодному размещению капиталов. Поэтому первая книга, посвященная этой теме, могла появиться лишь как результат развития частной инициативы при поддержке конкретных людей и организаций, убежденных, что это издание может способствовать свободному духовному и культурному развитию России.

Все двадцать семь авторов — известные архитекторы, дизайнеры, художники, педагоги и искусствоведы, творчество которых определяет

развитие архитектуры, воплощающей антропософские идеи, — предоставили материал бескорыстно.

Издательство Гётеанума в Дорнахе, Швейцария (Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach, Switzerland) при личном участии главного редактора г-на Йозефа Мореля (Herr Joseph Morel), безвозмездно предоставило составителю право на издание в России опубликованных там ранее материалов. Творческий коллектив, работавший над созданием книги, выражает благодарность также издательству Герд Хатье в Штутгарте, Германия (Gerd Hatje, Stuttgart), и издательству Харпер Коллинз Паблишерс в Лондоне (Thorsons, Harper Collins Publishers, Ms. Mel Cox, Rights Department, London), за предоставленное ими право публикации фрагментов из книг «Die Architektur des Expressionismus» Вольфганга Пента и «Places of the Soul» Кристофера Дэя.

Подготовка книги стала возможна благодаря поддержке фондов: Немецкой секции Форума Человек и Архитектура (Forum Man & Architecture) по ходатайству и при личной поддержке г-на Карла-Дитера Бодака, бывшего руководителя Дизайн-центра Немецкой железной дороги (Prof. Karl-Dieter Bodack, Germany); фонда поддержки банка в Бохуме, Германия (Gemeinnützige Treuhandstelle, Bochumer Bank), при личном участии г-на Юлиана Кюна (Herr Julian Kühn); Фонда Хауссерштитунг, Штутгарт, Германия (Hausserstiftung, Germany), Фонда Рудольфа Штайнера из Осло, Норвегия (Rudolf Steinerstiftelsen, Oslo, Norway) и Фонда Иона из Амстердама, Нидерланды (Iona Stichting, Netherlands).

Творческий коллектив благодарит за личную материальную поддержку издания г-на Рудольфа Мейса (Mr. Rudolf S.H. Mees, Netherlands), одного из членов Правления директоров банка НМБ (NMB Postbank Group), Амстердам, Нидерланды; г-на Оле Расмуса Нигарда из архитектурной мастерской ХУС в Бергене, Норвегия (Mr. Ole Rasmus Nygaard, Arbeidsgruppen HUS, Norway); г-на Юрга Шпёрри, архитектора из Цюриха, Швейцария (Mr. Jürg Spögli, Switzerland); г-жу Марианну Шуберт из архитектурной мастерской Гётеанума в Дорнахе,

Швейцария (Frau Marianne Schubert, Switzerland).

Авторы книги выражают особую благодарность г-ну Эрнесту Митчеллу из Лондона (Mr. Ernst Mitchell, London), без финансовой помощи которого эта книга не вышла бы в свет, а также г-же Маргарете Остхаймер (Frau Margarete Ostheimer, Germany) и г-же Майке Кёлер из Германии (Frau Meike Köhler, Germany).

Существенную для издания моральную поддержку оказали г-н Ханс Хаслер, руководитель администрации Гётеанума в Дорнахе (Herr Hans Hasler, Dornach), г-н Кристиан Хич, председатель Секции изобразительных искусств Гётеанума в Дорнахе (Herr Christian Hitsch, Dornach), г-жа Анне Ян в Дорнахе, Швейцария (Frau Anne Jahn, Dornach), г-н Джон Кристоф Эрмель, руководитель архитектурной мастерской в Дорнахе (Herr John Ermel, Dornach), г-н Герман Зайберт, бывший директор Европейской Академии городской среды в Берлине (Herr Hermann Seiberth, Germany) и норвежский архитектор г-н Эспен таральдсен (Mr. Espen Tharaldsen, Norway). Особую благодарность мы выражаем г-ну Марти-

ну Коллевию из Антропософского рабочего центра в Берлине, представлявшему интересы издания в Германии (Herr Martin Kollewijn, Berlin, Germany), благодаря энтузиазму которого стала возможна организация контактов за рубежом, позволившая осуществить утопический в российских условиях проект.

В России благодаря работе высококвалифицированных переводчиков менее чем за полгода были выполнены все стадии литературно-художественного перевода текста книги. Компьютерное обеспечение осуществил инженер Алексей Воробьев, чье упорство и энергия способствовали преодолению множества технических трудностей. Завершил подготовку рукописи к изданию Генрих Шнапир. Реализация экономической и технической программы — заслуга директора издания Юрия Гмиря.

На последнем этапе подготовки книги к изданию неоценимую поддержку оказал член Правления Антропософского Общества в России Сергей Прокофьев.

Эта книга посвящается новому поколению и моему сыну Алексею Соколину.

ВВЕДЕНИЕ

Анна Соколова

Антропософия (от греческого *anthropos* — человек, *sophia* — мудрость) — философское, духовное и общественное движение от механического рационалистического засилья технократии к природе, человеку, творчеству и гармонии. Идеалистическое учение о восстановлении гармонии мира развивалось в Европе как часть теософского концепта с конца XIX — начала XX века. Антропософия как наука была основана Рудольфом Штайнером, возглавлявшим немецкую секцию теософского общества, которая в 1913 году отделилась от теософского движения и противопоставила фаталистической медитативной доктрине, развивавшейся в направлении восточного религиозно-философского мировосприятия, гуманистическую идею человека-созидателя. Рудольф Штайнер в своем учении восстановил и модернизировал европейский идеал эпохи просвещения: образ человека-творца своего окружения и своей судьбы. Сверкающие мечты о достижении прекрасных целей, о возведении “соборов будущего”, стремление к чистым идеалам справедливости и всеобщего социального равенства, носились в воздухе и повлияли на формирование антропософского учения. Новым ориентиром стал образ земного человека, устремленного к духовно-научным знаниям и творческому социальному строительству. Создание новой архитектуры утверждалось как одна из ключевых задач.

В двадцатом веке идеи антропософского учения воплощались в строительстве поселков и общественных центров, жилых домов, школ и больниц, институтов и библиотек, органические архитектурные формы которых особенно благотворно воздействуют на физическое, психологическое и эмоциональное состояние людей.

Антропософские естественно-научные и духовные принципы вдохновляют архитекторов Венгрии, Германии, Голландии, Франции, Швеции, Швейцарии, Соединенных Штатов, Японии и многих других стран. В советской России это движение преследовалось и подавлялось как идеологически чуждая “мистическая доктрина, разновидность теософии, основанная в 1913 году Р. Штайнером; содержит фантасти-

ческое толкование различных областей знания, а также методику развития предполагаемых “тайных способностей” человека к духовному господству над природой”¹.

На территории России на протяжении всего двадцатого века не было осуществлено ни единой постройки, целенаправленно воплощающей принципы антропософии. Это объяснялось директивной направленностью развития социалистического реализма в архитектуре и, как следствие, отсутствием компетентных источников профессиональной информации. Лишь в 1992 году появились две краткие публикации: статья В.С. Горюнова и В.П. Поршнева² и фрагмент главы монографии М.П. Тубли “Архитектура эпохи модерна”³.

Идея Рудольфа Штайнера о воплощении в органической архитектурной форме морально-эстетических и духовных основ мироощущения человека была осуществлена в новом общественном сооружении. В стремлении создать “новый архитектурный стиль”, “новую эстетику” Рудольф Штайнер обратился к духовным и естественнонаучным идеям И.В. Гёте. Так это было изложено в лекциях “Пути к новому архитектурному стилю”⁴, где он при исследовании каркасов сооружений, изучении конструктивных, тектонических метаморфоз, в учении о цвете ссылался на разработки Гёте. Штайнер назвал Гёте отцом новой эстетики, а новое сооружение, являвшееся ее средоточием, — Гётеанумом.

Рудольф Штайнер исследовал учение Гёте не только с точки зрения его вклада в науку. Первая лекция молодого Штайнера в Веймаре была посвящена Гёте-художнику: “Гёте как основатель новой эстетики”. В ней он повторил слова Гёте: “Искусство — это раскрытие тайных законов природы, которые человеческая душа не может познать иным способом...” Он считал, что эти законы не могут быть сформулированы на основе научных методов и осознавать их можно лишь через искусство и с помощью искусства.

Штайнер не устанавливал никаких догм для языка архитектурных форм. Он считал, что искусство невозможно объяснить, его нужно сопереживать. Штайнер, как и Гёте, утверждал, что все виды искусства, в том числе и архитек-

тура, выражают то, что другим путем выразить невозможно. Архитектура не относится к свободным видам искусства, ее задачей является создание пространственных “оболочек” для жизни людей. Поэтому цель антропософской архитектуры — создавать активизирующую жизненную среду, особая атмосфера которой может влиять на конкретную деятельность людей.

Так, античная архитектура свидетельствует о том, что люди жили в гармонии с природой и богами, присутствие которых реально ощущалось в храмах. В античной архитектуре аккумуляровались естественные силы, она была алтарем природы. В эпоху романтики и готики храм стал выражением не только природных сил, так как вера средневекового человека коренным образом отличалась от веры человека эпохи античности. Храм стал концентрацией духа общины, духа активного поклонения. Рубеж ренессанса и барокко обозначил переход к отвлеченному, абстрагированному архитектурному мышлению, к созданию определенной дистанции между человеком и природой.

В начале XX века в своей архитектуре Штайнер предложил расширить сферу применения научных принципов и развивавшихся строительных технологий, чтобы выразить себя, свой духовный мир через архитектуру и таким образом вернуться к природе. Он считал, что построенное сооружение — это только внешняя форма, так как настоящее здание — это то, что формируется в процессе строительства. Содержание “нового” строительства он связывал с “новым” импульсом. Оно должно было выражать движение и заключаться в осознании сущности формы. Штайнер утверждал: “Здание — это орган, при помощи которого Бог может общаться с человечеством”⁴.

Он воспринимал здание:

— с точки зрения его физического, телесного содержания (несущих и несомых составляющих: фундамент, каркас, стены, кровля);

— с точки зрения присутствия в нем душевности. Здание должно быть насыщено цветом, его динамическими переливами, одушевляющими форму. Цвет по Штайнеру — душа вселенной, содержащая в себе движение;

— с точки зрения духовности, духа. Рудольф Штайнер говорил, что окна должны отражать дух мира. Он утверждал божественные основы построения мира и возможность духовного совершенствования, просветления.

Стены здания, по Штайнеру, выявляют внутренние и внешние процессы, представляя со-

бой нечто живое и дышащее. Они имеют волевую тенденцию к расширению изнутри наружу. Эти процессы аналогичны тем, что происходят в жизни растений. Таким образом, в развитии архитектуры могут проявляться законы гармонии мира растений. Человек, осознавая законы естественного развития и метаморфоз растительного мира, проникаясь ощущениями сжатия и растяжения, концентрации и разряжения, воплощает их в архитектуре. “За духом формы стоит дух движения,” — в этом Штайнер видел “новый импульс” в “новой” архитектуре.

Первый Гётеанум — антропософский центр — совершенно новое и необычное для своего времени архитектурное сооружение, появился в Дорнахе недалеко от Базеля (Швейцария) в 1915 году. Сооружение состояло из двух цилиндрических объемов разного диаметра, перекрытых взаимопроницающими, взаимосвязанными разновеликими куполами. Конструктивный каркас, фасады и интерьеры были целиком выполнены в дереве. Сооружение общим объемом шесть тысяч кубических метров имело бетонный первый этаж и уже тогда выразительно продемонстрировало художественно-образные возможности бетона.

В 1922 году здание первого Гётеанума сгорело. Но уже в 1925–1928 годах на том же месте был возведен второй Гётеанум. При соответствующем увеличении площади и объемов он воспринимался как колоссальное бетонное сооружение. В процессе проектирования Штайнер изготовил пластилиновые макеты, которые в скульптурных формах отразили стилизующие художественные импульсы, возникающие при использовании пластических свойств бетона в ходе строительства. Здание было построено в монолитном железобетоне. Возможности этого метода были использованы для пластического решения стен, перекрытий, лестничных маршей, организации дверных и оконных проемов. Свет в дневное время выявляет глубину гравюр на стекле со всеми нюансами перехода от светлого к темному, как это было и в первом Гётеануме.

К концу 1920-х годов вокруг Гётеанума в Дорнахе по макетам и проектам Штайнера было построено одиннадцать сооружений: Гласхаус с мастерскими для стекольных работ, здания для занятий эвритмией, котельная, дом скульптора Ягера, дом Дульдек и другие. Однако из-за экономического кризиса и последовавшей за ним фашистской диктатуры к середине-концу 1930-х годов строительство Гётеа-

нума и поселка вокруг него в Дорнахе испытывало значительные трудности. Лишь с начала 1960-х годов оно вновь стало активно развиваться.

Разногласия между существовавшей и проектировавшейся в 1920-х годах архитектурой и Гётеанумом в профессиональных научных кругах в конце концов свелись к выяснению стилистики антропософских сооружений. Речь шла об экспрессионизме, символизме, которые сам Штайнер отрицал, модерне и органической архитектуре. Штайнер эти дебаты считал поверхностными, не имеющими отношения к сущности архитектуры.

Современники Штайнера находили общие черты его архитектурного учения и эстетической концепции экспрессионистов. Но в истории архитектуры наследие Штайнера занимает особое место, оно обращено внутрь самого антропософского движения.

Движение Баухауза не признавало Гётеанум. Хотя были и исключения: Василий Кандинский, ощущавший в Гётеануме сильное мистическое начало, и архитектор Оскар Шлеммер в связи с интересом к театрализации и сценографическим эффектам были его приверженцами. Ученик Шлеммера Хартман занимался изготовлением оконных гравюр для Гётеанума и позднее стал там преподавателем. Архитекторы-антропософы, со своей стороны, считали Баухауз и "современную архитектуру" тупиковым путем.

Преемник Штайнера, датский архитектор Эрик Асмуссен, основавший антропософский центр Семинар Рудольфа Штайнера в шведском поселке Ерна, считал, что если архитектор размышляет о функциях архитектурной формы, то он постоянно работает именно с органическими формами⁵. Следуя такому утверждению, можно трактовать расцвет и закат функционализма как игру с красивой абстрактной формой, доминировавшей на основе умозрительной рациональной концепции.

Для архитектуры Штайнера характерны динамические трансформации, различным образом связывающие полярные представления о формах в природе. Датский архитектор Ян-Арве Андерсен довольно наивно, часто иносказательно и эмоционально, но вполне наглядно определил разнохарактерные диалектические пары, напряженность между которыми формирует экспрессивный язык форм антропософских сооружений:

— фиксированные поверхности кристалла — изгибы и движения растений;

— осознанная рациональность — мечтательность, таинственность, отстраненность;

— практицизм — духовные идеалы, вера;

— точно рассчитанный эффект — неожиданная фантазия, игра;

— строгость — раскрепощающий юмор;

— регулярность, симметрия — освобождающая асимметрия;

— технический прогресс и культура — органическая связь с ландшафтом;

— простота и новаторство функционализма — экспрессивное многообразие⁶.

Архитекторы-антропософы утверждают, что в ходе развития цивилизации люди все меньше стремятся к самопознанию. В архитектуре следствием этого стали поиски новой стилистики, хотя речь идет о гораздо более глубоких проблемах. С тех пор, как архитектура все менее была способна определить свои исторические ориентиры, она обратилась к поискам творческих импульсов вне исторических контекстов. Архитектура, ориентированная на связь человека и природы, представляет собой альтернативную глубинную тенденцию, которая противостоит поверхностным, репрезентативным установкам на имитации.

Гётеанистскую архитектуру невозможно понять, только изучая ее стилевые признаки. Эта архитектура может быть осознана лишь в связи с антропософским учением.

Известный венгерский архитектор Имре Маковец отмечал, что "неблагоприятные исторические предпосылки, которые создала так называемая "чистая архитектура", отягощают сознание... Установки Баухауза раскололи архитектурную культуру и нарушили непрерывность предметного и духовного мира. Современный человек едва ли способен представить себе, что архитектура — это таинственная наука, воплощающая скрытый смысл в тектонику сооружения, или что задача архитектуры — связать магической силой небо и землю"⁷. Маковец считает себя единомышленником архитекторов-антропософов, построивших "новый мир" в Дорнахе и Ерне.

Для антропософской архитектуры существенна проблема архитектурного языка. Исследователь истории архитектуры, антропософ Эрик Лундберг назвал свою книгу "Язык архитектурных форм". В ней он исходил из утверждения, что именно посредством формы архитектура способна говорить обо всем и выразить все, что важно для человека. Лундберг убежден, что в архитектурных формах воплощаются движения, жесты. Это, с одной стороны, развивает



способность эмоционального восприятия форм и, с другой, благодаря многообразию архитектурной артикуляции формы становятся говорящими. Лундберг связывает свой опыт архитектурных переживаний с движениями и пластикой человека, формулирует эту взаимозависимость и делает вывод о возможностях создания новых архитектурных образов.

Если человек без предубеждений и готовых стереотипов живет в определенной архитектурной среде, архитектурные образы проникают, вживаются в его сознание. Когда взаимосвязь форм, предметов и материалов легко осознается, все представляется ясным и понятным. Но иногда архитектура воздействует на совершенно иные слои человеческого сознания, вызывая спонтанные, неожиданные эмоции, меняющиеся настроения, игру

воображения. Так, игра света, тени, пропорций способствует переходу от открытых взаимодействий архитектурных объемов к интимным, глубинным. Сочетания прямых и тупых углов, выпуклой и вогнутой формы, весь диапазон обращенных к человеку и ориентированных на него архитектурных форм — в движениях, поворотах, перепадах уровней, структуре материала, в цвете — играют решающую роль. Таким образом можно увидеть, что архитектура — скорее рефлектирующая, воздействующая на интеллект живая часть человеческой сущности, эмоциональная, насыщенная настроениями, динамичными побуждениями, зачастую выдумка, мечта.

Язык архитектурных форм, по убеждению Штайнера, должен быть столь многообразен, чтобы позволить человеку

Антропософский поселок в Дорнахе, Швейцария

полностью проявить и выразить себя. Особое значение Штайнер придавал стремлению человека к самопознанию и его способности к самоутверждению в процессе творческой деятельности. Это следует из приведенной ниже выдержки из лекции, прочитанной в 1914 году перед строителями Гётеанума:

“И когда мы вживаемся во все, что давит, не сет, закругляется, что формирует поверхности и собирается в законченные формы, мы начинаем жить противопоставлением и игрой сил, которые создают мир, в художественном творчестве обращаются к фантазии и ее бесконечным метаморфозам — но мы замечаем, что не можем понять тайны мира форм до тех пор, пока сами не попытаемся выразить себя в органическом движении и творчестве окружающего мира”⁴.

В начале 1960-х годов архитекторы вновь открыли для себя Гётеанум. Американская исследовательница Д. Шарп отмечала: “...при объективном изучении представляется странным, что современная архитектура так долго его игнорировала... Райт, Корбюзье, Сааринен лишь в конце своего творчества смогли оценить Гётеанум как собирательный образ, художественное произведение редкой силы и чистоты”⁵. Японский архитектор К. Имаи в 1960-е годы предполагал, что гётеанистская архитектура сохранится спокойной, сильной, жизнеспособной. Это предположение подтвердилось.

Идеи антропософской архитектуры стали мощным импульсом для строительства детских, учебных и медицинских учреждений, домов престарелых, общественного и сельского строительства. Эти сооружения выделяются в любых контекстах⁶. Так, например, только в Германии построено более ста школ и детских садов. Они представляют собой функциональные сооружения с ярко выраженным эмоциональным, общественно-культурным, художественным решением, активно воздействующим на людей. Каждое здание — с обязательным пространством для занятий сценическим движением и эвритмией — уникально и проектируется, исходя из концепции сохранения пространственной среды, ландшафта или городского контекста. Для школ такого типа — вальдорфских школ, объединенных единой педагогической системой и методикой, нет типовых проектов. Школьные здания возводятся по инициативе объединений-общин при их существенном

участии в планировании, финансировании и строительстве.

В соответствии с идеями Штайнера сооружения архитекторов-антропософов проектируются индивидуально. В поселках здания объединяются общими мотивами: цветом, материалом, комбинацией этажности. Язык форм дифференцирован и развивается в процессе проектирования.

Антропософия Рудольфа Штайнера стимулировала разнообразные поиски архитектурных идей во всем мире, создание цельных, необычных архитектурных образов. Уроки прошлого и новейшие достижения техники и технологии в соединении с осознанием красоты и свободы природы и духовного творческого дара человека будут способствовать новому пробуждению и развитию архитектуры.

Примечания

1. Советский Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1981, с. 66.
2. В.С. Горюнов, В.П. Поршнев. “Говорящая архитектура” Рудольфа Штайнера / Архитектура мира. Материалы конф. “Проблемы истории архитектуры”. М.: ВНИИТАГ, 1992, с. 139-144.
3. М.П. Тубли. Архитектура эпохи модерна. М.: Стройиздат, 1992.
4. Rudolf Steiner. *Ways to a New Style in Architecture. Five lectures by Rudolf Steiner given during the building of the First Goetheanum 1914.* London: Anthroposophical Publishing Company; NY: Anthroposophic Press, 1927.
5. Более подробно: Rudolf Steiner. *At the Gates of Spiritual Science. 14 lectures given in Stuttgart 1906.* London: Rudolf Steiner Press, 1970.
6. Erik Asmussen. *Hendre visible et vivante la spécificité de chaque fonction / L'Architecture d'Aujourd'hui.* Nr. 224, dec. 1982, pp. 50-55; Vidarkliniken Järna Stathögaskolan Horrköping / Arkitektur. Sartryck ur Nr. 8, 1988.
7. Jan-Arve Andersen. *Die Formensprache / Die Architektur des Erik Asmussen in Järna.* GRAZ 9, 21 dez. 1987, с. 24.
8. Imre Makovecz. *Vorwort / там же,* с. 2.
9. Ernst Kanow. *75 Jahre Goetheanistische Architektur.* / *Architektur.* 4/90, с. 50-53.
10. David Pearson. *Earth to spirit: in search of natural architecture.* San Francisco: Chronicle Books, 1995.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИСТОКИ



Первый Гётеанум.
Южный фасад.
Арх. Рудольф Штайнер

АРХИТЕКТУРНАЯ ИДЕЯ ГЁТЕАНУМА

Рудольф Штайнер

Некоторые посетители Гётеанума говорят, что они обнаружили в нем ту или иную аллегория или символ, но это, в сущности, не соответствует действительности. Во всем здании в Дорнахе нет ни единого символа. Все изображенное является непосредственно воплощенной художественной формой. И я всегда чувствую фальшь словесных описаний здания. Конечно, если говорить о Дорнахе опосредованно, можно сделать о нем сообщение, подобное, например, изложению какой-нибудь главы истории искусства. Но, созерцая само здание, я воспринимаю всякое словесное объяснение как суррогат. Такое объяснение необходимо лишь для того, чтобы представить людям воплощенный в дорнахском сооружении особый способ выражения мировоззрения — как Сикстинская мадонна является непосредственным следствием христианского мировоззрения, ничего не символизируя, а лишь выражая духовные переживания и ощущения художника.

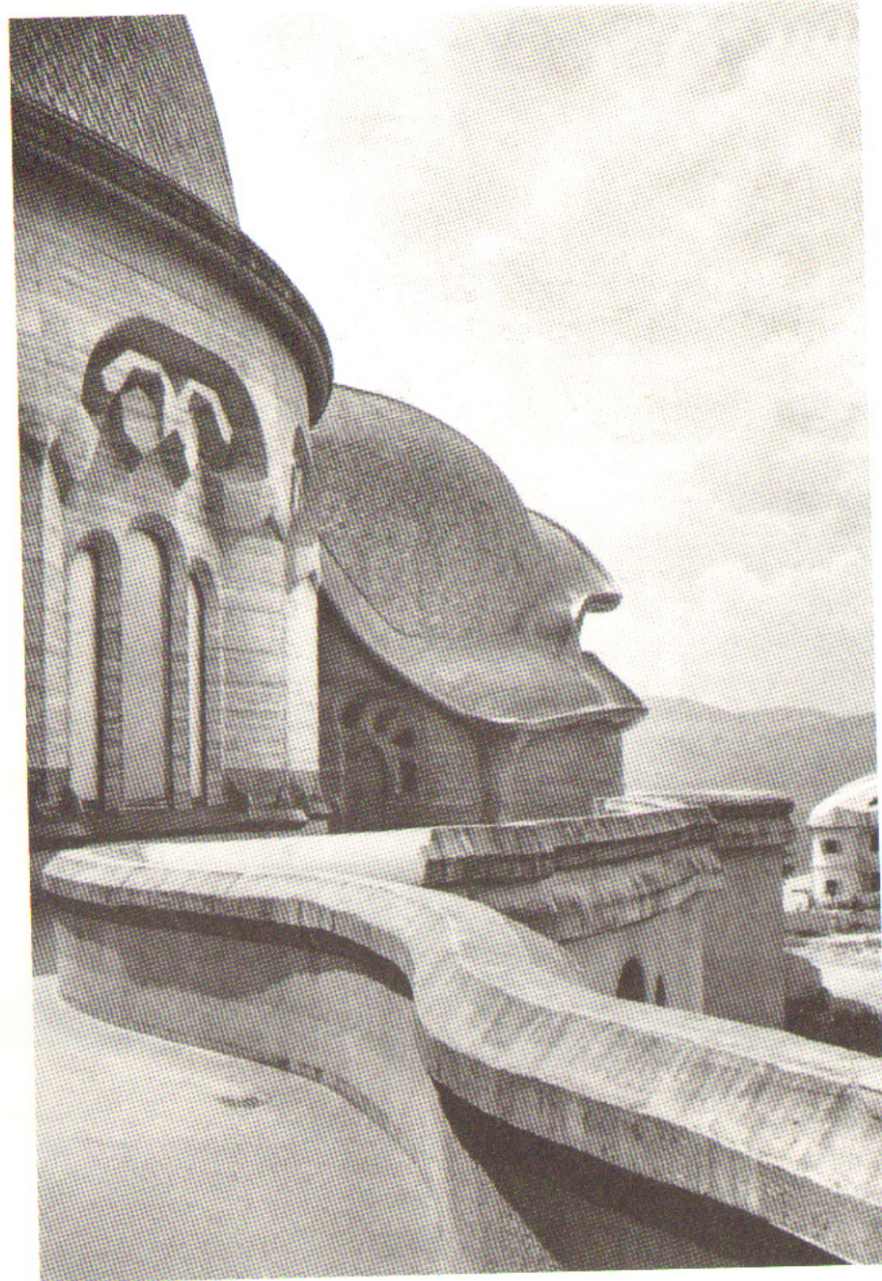
Австрийского поэта Хаммерлинга, когда он написал своего «Агасфера», тоже обвиняли в использовании символики. Он справедливо возражал своим критикам: как же изобразить Нерона, реального живого человека, которого сама история представила как

символ жестокости! И никакой ошибки нет в том, что возникает впечатление истинной олицетворенной жестокости Нерона; напротив, было бы большим художественным недостатком, если бы вместо живого человека была изображена застывшая аллегория.

Так же и мир, который мы изобразили в Дорнахе, — мир сверхчувственный. Его реальность не требует символического или аллегорического перевода в понятия. В антропософски ориентированной духовной среде здание не может быть построено в любом стиле. Всякий произвольный архитектурный стиль был бы для нее чем-то внешним, так как эта реальность есть не отвлеченная теория, а жизнь во всех ее проявлениях, которая должна выработать свой собственный стиль.

Разумеется, можно ретроспективно проследить историческую линию, охарактеризовав сущность античности посредством стоечно-балочной конструкции, затем перейти к готике и показать, что исходя из этих же конструкций она пришла к выражению жизненного содержания архитектуры в стрельчатых и крестовых сводах.

В Дорнахе была предпринята попытка выразить это жизненное содержание, органически преобразуя динамику, метрику и симметрию прежних архитектурных форм. Мне из-



Северная терраса первого Гётеанума

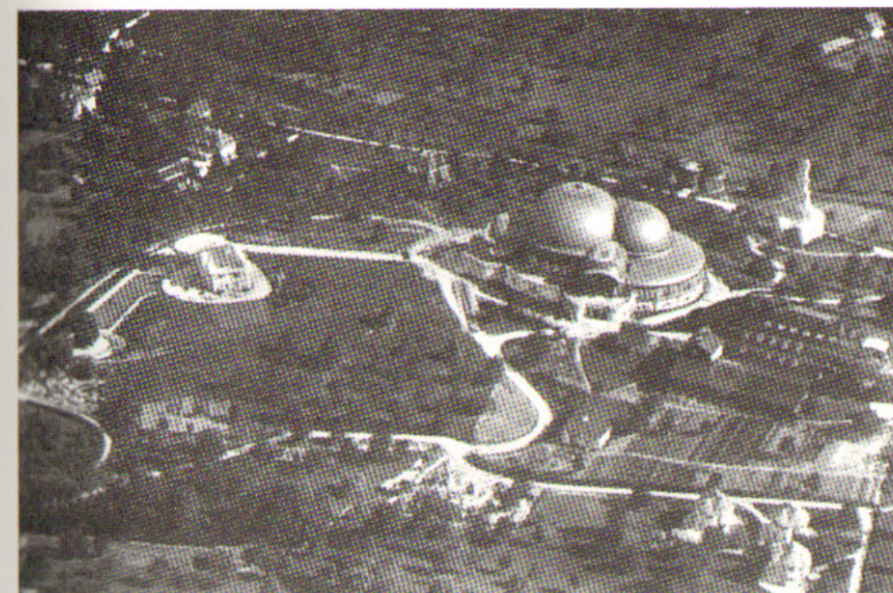
вестно, как много можно написать с позиций традиционной архитектуры против этого перехода геометрических, метрических и симметричных форм в органические, заключающие в себе органическую сущность. Однако речь шла не о натуралистическом копировании каких-либо организмов, а о постижении естественного творческого принципа природы. И если можно рассматривать опоры и балки как истинно архитектурные формы, а сущность готики видеть в стремлении к крестовым сво-

дам и т. д., точно так же можно проникнуть и в сущность внутренней формы, формотворчества природы, которое присутствует в органическом формообразовании.

Это и должно было стать главным впечатлением от здания в Дорнахе. Уже при первых попытках создания нового архитектурного стиля цель была достигнута. То, к чему мы стремились, можно выразить следующим образом: мельчайшая деталь в величайшей взаимосвязи форм должна мыслиться только в присутствии ее естественном положении; она должна находиться на предназначенном для нее месте.

Подумайте о мочках ваших собственных ушей. Ощущая свое тело как единое целое, вы должны сказать себе: мочки ушей не могут быть мизинцем на ноге или большим пальцем правой руки; в организме каждая деталь находится на своем предусмотренном природой месте.

К этому стремились в Дорнахе: здание, его архитектура, задумано как органическое целое, каждая его часть имеет индивидуальную форму и расположена там, где ей надлежит быть. Сколько бы ни приводили возражений, одно остается несомненным: была предпринята попытка перейти от геометрически-механической архитектуры к архитектуре органических форм. Этот стиль можно было бы поставить в ряд с другими архитектурными стилями, что однако не продвинет нас вперед. Художник ничего не приобретет, поскольку такой стиль возникает из элементарного. Когда меня спрашивают, каким образом отдельная форма возникает из целого, я могу дать следующий ответ.



Возьмем, например, орех. Он имеет скорлупу. Эта скорлупа образуется вокруг ядра по тем же законам, что и само ядро, сам орех, и вы не можете представить себе ее как-то иначе, нежели такой, какая она есть на самом деле.

Теперь возьмем духовную науку. Она порождается вашим внутренним импульсом. Оформляется в идеях. Идеи

приводятся во взаимосвязь. Вы живете в самом бытии духовной науки (извините за тривиальное сравнение, но оно чрезвычайно наглядно показывает процесс творчества в развитии от элементарно наивного, как это было в Дорнахе), вы словно находитесь в ядре ореха, и вы сами есть тот закон, по которому строится скорлупа-здание.





Первый Гётеанум.
Фрагмент западного фасада

Однако благодаря тому, что антропософская духовная наука ориентируется на цельность человеческой природы, она не может быть противоречивой, то есть использовать произвольный архитектурный стиль для выражения своих идей. Она — больше чем от-

влеченная теория, она — жизнь. Поэтому она должна создавать не только ядро, но и оболочку во всех деталях.

Творчество развивается по тем же внутренним законам, по каким строится наша речь, играют мистерии и ставятся эвритмические спектакли.



Первый Гётеанум в Дорнахе.
Фрагменты лестницы

Все, что может быть выражено словами, представлено в эвритмии или мистерии, должно звучать или восприниматься в зале так, чтобы стены и их роспись были частью самого

спектакля, а зрители чувствовали себя его участниками. Каждая колонна должна провозглашать истины антропософской духовной науки. Именно потому, что она одновременно является наукой, искусством и религией, антропософски ориентированная духовная наука должна создать свой собственный архитектурный стиль, независимый от всех прочих стилей. Все это, разумеется, можно сколько угодно критиковать; однако все новое сначала представляется несовершенным. Уверяю вас, мне самому хорошо известны все ошибки, и если бы я во второй раз строил здание, то хотя и исходил бы из тех же принципов и законов, но результат в большинстве деталей, а возможно и в целом, был бы совершенно другим. Только в процессе возведения здания можно познать законы его сущности. Они аналогичны законам развития духовной жизни, духовного прогресса, эти законы нельзя было нару-



шать и при строительстве в Дорнахе.

Теперь здание построено. Его формы словно вырастают из холма. Поэтому нижняя часть здания выполнена из бетона. Я попытался создать художественные формы из этого хрупкого материала, и многие почувствовали, как гармонируют они с формами скал, как природа естественно перерастает в архитектуру.

На горизонтальной террасе бетонного цоколя высится деревянная часть здания. Она состоит из двух взаимопроницающих цилиндров, завершающихся двумя неполными полушариями, которые словно перетекают друг в друга по дуге, замыкая пространство большого зрительного зала и пространство зала эвритмии и мистерий. Посередине расположен подиум для оратора.

Так выглядит здание. Нельзя не упомянуть, что в последние годы наши многочисленные коллеги, работающие в разных сферах науки, занимались здесь изучением того, как естествознание, математика, история, медицина, юриспруденция, социология и т. д. обогащаются знанием антропософской духовной науки. Таким образом в Дорнахе образовался университет, и для его слушателей предмет нашего обсуждения выполняет

функцию большого зала, аудитории, где тысячи людей обретают возможность свободно общаться с друг другом.

Таким образом, здание имеет дуалистическую форму, то есть состоит из двух цилиндров, которые увенчаны куполами, что отвечает общей задаче, поставленной духовной наукой, как мы ее мыслим в Дорнахе. В основе ее — духовное развитие человека. К антропософской науке приходят, ориентируясь и опираясь не на обычную повседневную логику суждений (хотя на ней, естественно, строится многое) или на обычные правила научных исследований, а претворяя в искусство в душе мерцающие силы, как это изложено в моей книге “Как достигнуть познания высших миров?”, и поднимаясь в область сверхчувственного, где обнажается сущность бытия. Этот переход из сверхчувственного мира в чувственный, который совершается на глазах у тысяч зрителей и слушателей, сидящих здесь, с одной стороны, и с другой стороны, общение со сверхчувственными мирами — как единое целое, воплощенное в ощущение, — нашли свое выражение именно в двухкупольном сооружении в Дорнахе. Причем оно никоим образом не мыслится

как символическое. Поэтому я могу сказать: конечно, можно было бы выразить эту идею иначе, но мне представлялось художественное воплощение основной идеи именно таким.

Творческие положения антропософски ориентированной духовной науки воплощены в формах деревянного сооружения, вырастающего из бетона, в его двухкупольной структуре, конфигурации, решении разнообразных поверхностей. Здесь действительно работали на основе не абстрактных понятий, а художественных ощущений. В то время, когда это было еще возможно, перед войной, — для покрытия куполов сюда с большими усилиями был доставлен норвежский шифер. Я увидел этот чудесный шифер в 1913 году между Христианией и Бергеном. Теперь он сверкает на двух куполах, и возникает ощущение, что этот зеленоватый-серый блеск, отражающий солнечный свет, безраздельно принадлежит природе. И мне кажется, он даже усиливает сам солнечный свет, его значение в этом исключительном ландшафте; на его месте и должно было возникнуть нечто выдающееся, требующее обновления духовной жизни, всех наук, в определенном смысле — новое искусство.

РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР И АНТРОПОСОФИЯ

Франс Карлгрен

Рудольф Штайнер родился 27 февраля 1861 года в Кралеце в семье служащего южноавстрийской железной дороги. Несмотря на многочисленные переезды, картины его детства были постоянными и отнюдь не разнообразными: станционные постройки и полотно железной дороги. Жалованье отца было небольшим; чтобы прокормить семью, дети должны были работать по хозяйству, в саду, на картофельном поле. Рудольф Штайнер помогал в работе и отцу, с ранних лет изучая телеграф. Он рос в условиях, требовавших от него постоянной собранности и усердия.

Природа вокруг была прекрасна и привольна — луга и леса на фоне покрытых снегом вершин Альп. Постоянное общение с простыми, по-детски добрыми людьми, близость к природе во все времена года формировали характер мальчика. Позднее Штайнер рассказывал, что в семь лет он впервые был потрясен ощущением внефизического мира, осмыслением тех сущностей, которые не постигаются физическими органами чувств, которые можно “видеть и слышать” духовным зрением и слухом. Первые годы учебы Рудольф Штайнер провел в этих мечтаниях, школьные предметы не слишком его увлекали.

Отец прочил сыну карьеру инженера-путейца и послал



его в реальное училище в Вене. Мальчик был принят потому, что умел хорошо рисовать. Начало его интеллектуального роста связано с тем, что в двенадцать лет он прочитал заинтересовавшее его

Рудольф Штайнер.
Дорнах. 1913

сочинение об атомах и молекулах и, чтобы понять его, занялся изучением естественнонаучной литературы. Вскоре он стал первым учеником. Летом 1879 года Рудольф Штайнер с отличием сдал экзамены на аттестат зрелости. Однако о своих открытиях в области духовного мира он ни с кем говорить не мог.

В 1879 году Штайнер был зачислен студентом в Высшую техническую школу в Вене. Среди других предметов он изучал биологию, химию и физику. Атомной физики в то время еще не существовало. Ученые считали, что внешний физический мир есть результат движения бесконечного количества бесконечно малых частиц. Штайнер с трудом воспринимал картину мира, в рамках которой все объяснялось без привлечения "сверхчувственного". Для него же действие сверхчувственных сил было фактом, который подтверждался в процессе ежедневного эмпирического наблюдения. Между естествознанием в том виде, как оно преподавалось, и его собственным мироощущением не было единства.

Профессор истории литературы Высшей технической школы К.Ю. Шроер познакомил Рудольфа Штайнера с поэзией Гёте. Занятия оптикой, ботаникой и анатомией помогли ему "открыть" Гёте как естествоиспытателя, и он постепенно пришел к убеждению, что методология современного естествознания, отрицающая духовное начало, в принципе имеет отношение только к мертвой природе, и что Гёте в своих естественнонаучных сочинениях открыл путь к познанию органической природы.

Штайнер мечтал о специальном исследовании какой-либо части естествознания в свете представления Гёте о духовных сферах. Но для этого у него не было времени. Он был всего лишь бедным студентом, вынужденным зарабатывать на жизнь частными уроками.

В 1883 году он получил от профессора Й. Кюршнера предложение подготовить издание трудов Гёте по естествознанию. Ему представилась возможность существенно углубить свои научные исследования.

По окончании Высшей школы в 1884 году он получил место воспитателя в семье венского коммерсанта, где оставался в течение шести лет. Его 10-летний воспитанник страдал гидроцефалией и очень отставал в образовании. В результате двухлетней самоотверженной работы Рудольфа Штайнера его воспитанник не только окреп физически, но и смог поступить в гимназию на равных со своими сверстниками условиями. Выполняя эту педагогическую задачу,

Штайнер выработал принципы, реализованные позднее в его деятельности.

В 1889 году Штайнеру предложили принять участие в веймарском издании Гёте. В том же году он переехал в Веймар, чтобы начать работу в качестве сотрудника Архива Гёте. Для него началась новая жизнь. В постоянном общении с учеными, поэтами, художниками он получил возможность более интенсивного и глубокого познания людей — а вместе с тем познания самого себя. "Когда я отвлекался от живого общения, становилось очевидно, что единственно близок и знаком мне духовный мир, который я созерцаю внутри себя. С этим миром я легко вхожу в контакт. И часто мои мысли обращаются к прошлому, и я вижу, как тяжел был путь от внутреннего мира к внешнему в моем детстве и юношестве". И в тоже время: "великие научные закономерности, воспринимаемые духовно, без каких-либо усилий становились собственностью моей души".

В веймарском Архиве Гёте Штайнер имел репутацию крупного ученого. Но в своей книге "Мой жизненный путь" он признавался: "Я всегда с трудом удерживал в памяти конкретные даты, что необходимо в определенных областях науки. Мне требовалось вновь и вновь видеть объект, чтобы запомнить его название или отнести его к какому-либо классу или ряду. Можно сказать, что чувственный мир был для меня миром теней. Он проходил на уровне образов мимо меня, не затрагивая моей души, тогда как духовные связи имели для меня статус реальности".

Издавая труды Гёте по естествознанию, Штайнер хотел внести вклад в основной спор XX столетия. Его комментарии были подробны и нередко полемизировали с общепринятыми научными теориями. Он стремился представить мировоззрение Гёте как целостность, показать, каким образом всеобъемлющие и проникающие в суть вещей исследования и идеи Гёте нашли выражение в отдельных естественнонаучных открытиях. "Я стремился не к тому, чтобы указать на эти отдельные открытия, но к тому, чтобы представить их цветами на древе духовного воззрения на природу".

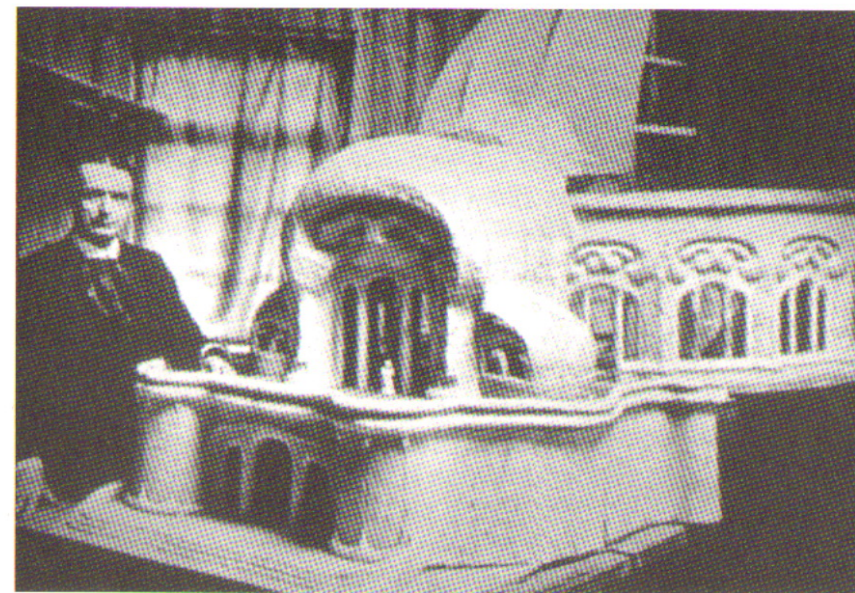
Немногие понимали, что сокровенные устремления Рудольфа Штайнера были направлены на обновление культуры в соответствии с духовным учением Гёте. Среди своих коллег он обнаружил кастовость, отсутствие глубоких общечеловеческих интересов, а в некоторых случаях мелочность, которая его травмировала и сбивала с толку. "В Веймаре, — замечал он, — не хотят ничего обновлять, хотят только полу-

чать". В одном из писем в мае 1891 года он писал: "Здесь в Веймаре, городе классических мумий, я смотрю на жизнь с холодным отчуждением".

Он понял, что единственный его интерес в жизни — все глубже проникать в тайны духовного мира. И, по мнению Рудольфа Штайнера, "истинный путь к познанию духовного мира лежит через восприятие чистых идей". Его первое философское сочинение "Основы теории познания в мировоззрении Гёте" было опубликовано в Вене в 1886 году. Там же он написал диссертацию на тему "Основной вопрос теории познания", в которой предпринял смелую попытку отрицания теории познания Канта. В октябре 1891 года, переселившись в Германию, он защитил диссертацию на основе этого сочинения. Добавив предисловие и заключительную главу, он издал её в виде книги под названием "Истина и наука".

Эта работа приблизила Рудольфа Штайнера к его основному философскому труду: "Философия свободы" (1893). Штайнер хотел сделать продуктивными для философии методы исследования современного естествознания. Он доказывал, что человек, воспринимая чистые, "свободные от чувственности" идеи, преодолевает установленные теоретиками границы познания. Штайнер посвятил этой идее свои книги "Фридрих Ницше — борец против своего времени" (1895) и "Мирозозерцание Гёте" (1897).

В веймарский период наряду с изучением трудов Гёте по естествознанию были начаты и другие работы: издание трудов Шопенгауэра и Жана Поля. В 1896 году Рудольф Штайнер закончил свою рабо-



Рудольф Штайнер у макета первого Гёттеанума. Дорнах. 1914

ту в Архиве Гёте. В ежегоднике, издаваемом Обществом Гёте, о деятельности Штайнера было сказано: "Ему удалось наилучшим образом соединить в себе критика и творца. Благодаря его самоотверженным усилиям читателю представлена стройная система выводов и документов, обеспечившая полное и окончательное признание Гёте как естествоиспытателя".

Незадолго до отъезда из Веймара Рудольф Штайнер независимо от внешних обстоятельств пережил решающий переворот в своей жизни. "Во мне пробудилось внимание к чувственному миру... Мне стали важны детали. Для меня точность и проникновенность чувственного наблюдения была вступлением в совершенно новую реальность". Оказалось, что новая возможность существенно повлияла и на восприятие мира духовного. "Необходимо в наблюдении чувственного мира исходить только из своего внутреннего "Я", и таким образом обогащенное восприятием внешнего мира сознание вновь обращается к миру духовному".

В 1890-е годы один известный физик, предметом исследования которого были естественнаучные взгляды Гёте, сказал Рудольфу Штайнеру в личной беседе: "Представление Гёте о цвете ничего общего с физикой не имеет". Штайнер часто говорил себе тогда, что не может молчать, когда наука отвергает очевидную для него истину. Так он пришел в 1897 году к идее приобретения прав на издание литературного журнала "Magazin für Literatur". Летом того же года он переселился в Берлин, чтобы приступить к работе.

Журнал был в то время культурологическим изданием с узким кругом подписчиков. Приобретение прав на него доставило Рудольфу Штайнеру много хлопот. Он мог издавать журнал, только обеспечив увеличение числа подписчиков. В качестве писателя и лектора он присоединился к кругу молодых немецких интеллектуалов, группировавшихся вокруг таких известных писателей, как Отто Э. Хартлебен, Франк Ведекинд и Пауль Шербарт. Деятельность эта давалась Штайнеру с трудом, так как он оказался чужаком среди этих своеобразных художественных натур. Наибольшие сложности возникли у него с Хартлебеном, соиздателем журнала.

В журнале Штайнер имел возможность высказаться о своем отношении к современной жизни. "Однако журнал, выплачивая исключительно высокие гонорары, мне самому не приносил никакого дохода. Я не смог сделать его более популярным... Издание не окупалось".

К материальным трудностям добавился еще "экзамен души". Так позднее определил Штайнер переживаемые им внутренние катаклизмы, ярко описанные в книге "Мой жизненный путь". С ранней юности он считал своей основной задачей изучить естественнаучный материалистический способ мышления и преобразовать его "изнутри". В конце 90-х годов он ощутил "демонические силы", для которых результатом познания природы была не духовность, а механистически-материалистический способ мышления. "Для них абсолютная истина состоит в том, что мир есть машина... В этот период испытаний в духовном сознании возникла идея обращения к христианству".

В своей автобиографии Штайнер писал, что стремление к познанию привело его к воззрениям, не совпадающим ни с одним из существующих вероисповеданий. "То, что религия предлагает в качестве моральных заповедей, состоит из откровений, которые человек получает из внешнего мира. Этому противоречили как

мои представления о духовном мире, который я хотел ощущать как нечто явно воспринимаемое и различимое в человеке и природе, так и мой этический индивидуализм, согласно которому нравственность и мораль не привносятся извне в виде заповедей, а возникают из внутренней духовной деятельности человека, в которой и заключено божественное. Я искал христианство, которого не было в существующих вероисповеданиях".

Рудольф Штайнер жил в водовороте финансовых проблем, напряженной профессиональной деятельности, в суеде большого современного города. Внешне ввергнутый в борьбу за существование, он должен был внутри себя воздвигнуть тишину храма, в котором разворачивались мистерии его души.

В конце сентября 1900 года Штайнер передал "Magazin für Literatur" в другие руки. Теперь он выступал только в качестве лектора и свободного писателя. Он читал лекции в Школе для рабочих, созданной Либхнехтом-старшим в Берлине, выступал в качестве докладчика и ведущего в дискуссиях в различных научных обществах, в "Обществе Джордано Бруно", а также в кругу молодых писателей, художников и ученых, объединившихся под девизом "Die Kommenden" (Грядущие). В это время Рудольф Штайнер написал книгу "Мировоззрение и взгляды XIX столетия", в которой проследил становление философии Гёте и Канта. В 1914 году он дополнил и расширил этот труд, так что он охватывал теперь период от ионической натурфилософии до теории относительности Эйнштейна. Эту работу Рудольф Штайнер назвал "Загадки философии".

В те дни, когда состоялась продажа журнала, Рудольф Штайнер на частной квартире графа Брокдорфа в Берлине прочитал лекцию о только что умершем Фридрихе Ницше, а через неделю — на тему "Тайное откровение Гёте". Это определило новое направление всей его деятельности.

Публика большей частью состояла из членов теософского общества. После этого цикла лекций, вызвавших сильный резонанс и вскоре изданных отдельной книгой, Рудольф Штайнер получил предложение занять место первого секретаря вновь образуемой немецкой секции теософского общества. Штайнер согласился при условии, что его секция будет действовать свободно и самостоятельно, оставаясь частью теософского общества.

Может показаться неожиданным его согласие на сотрудничество. Ведущие теософы, на-

пример мадам Блаватская и Анни Безант, хотя и были по-своему выдающимися личностями, в образованных кругах вызывали недоверие недостаточно высоким уровнем своих публикаций и своими спиритическими сеансами. Штайнер объяснял свое решение следующим образом: "...надо иметь в виду то обстоятельство, что в современном мире нигде, кроме как в этом кругу, не проявился интерес к спиритуальному исследованию".

8 октября 1902 года Штайнер выступил с докладом перед членами "Общества Джордано Бруно", в котором впервые официально объявил об основной цели своей деятельности — разработать новые методы духовных исследований на естественнонаучной основе. Он четко определил свое стремление как теософское. Доклад вызвал среди слушателей, с одной стороны, осуждение, а с другой — большой интерес. Штайнер позднее называл это выступление основополагающим исходным пунктом своей антропософской деятельности. Этот день стал в известном смысле днем рождения антропософии.

С этого момента биография Рудольфа Штайнера как внутренне, так и внешне неразрывно связана с духовным импульсом, который он определил термином "антропософия" (от *grec.* *anthropos* — человек и *sofia* — мудрость).

Как философ и популяризатор науки, Штайнер был в дружеских отношениях с известным философом Эдуардом фон Гартманом, естествоиспытателем Эрнстом Геккелем. Однако они считали его теперь теософом, его рабочие методы были ими проигнорированы.

20 октября 1902 года было создано немецкое отделение теософского общества, и Штайнер начал свою деятельность в нём в качестве первого секретаря. Теософское общество мало интересовалось искусством. Однако сотрудничество Штайнера с Марией фон Сиверс, получившей классическое театральное образование у известных мастеров сцены Петербурга и Парижа, принесло плоды: возникло особое искусство сценической декламации.

Летом 1910 года Рудольф Штайнер написал и инсценировал в Мюнхене свою первую драму-мистерию "Врата посвящения". Играли непрофессионалы и Мария фон Сиверс. Постановка имела большой успех. В последующие три года в театре были поставлены еще три драмы Штайнера, темой которых были переживания людей при встрече с существами иного, духовного, сверхчувственного мира, их путь к самопознанию, единению и сознательной деятельности.

Работа над мистериями стимулировала потребность в строительстве собственного театра, создании сценических пространств, а также пространств для занятий наукой и искусством. Попытка построить такое сооружение в Мюнхене потерпела неудачу, но поступило частное предложение из Дорнаха под Базелем. После осмотра участка под строительство Рудольф Штайнер дал согласие, и таким образом центр антропософского движения переместился в Швейцарию.

С процессом проектирования здания связывают возникновение эвритмии, которая, по мнению Рудольфа Штайнера, как искусство вне этого процесса не смогла бы развиваться в полной мере. Эвритмия — это не танец и не пантомима, а иной, новый вид искусства, выражающий в ритмических движениях качество и силу звука. Каждому звуку речи и музыкальному тону соответствуют определенные жесты и движения. Эвритмия — это "олицетворенная речь", "олицетворенный звук".

В ходе работы над зданием Гётеанума возникали разнообразные творческие идеи и направления: декламация, эвритмия, музыка, сценическое искусство, изобразительное искусство. Были созданы пространства для занятий антропософских художественных и научных школ и институтов. Вокруг Гётеанума были построены дома различного назначения, это повлияло и на строительство за пределами Дорнаха. Архитекторы-антропософы выработали свой неповторимый стиль, и их идеи стали развиваться во всем мире.

Наряду с художественным творчеством Штайнер продолжал читать лекции, аудитория его увеличивалась. Он продолжал и свою научную деятельность: в результате 30-летней исследовательской работы он опубликовал книгу "О загадках души", где изложил свое открытие в области психофизиологии, рассматривая функции души как основу процессов, развивающихся в нервной системе человека, и энергетически связывая их с развитием "социального организма", то есть общества.

Наметившиеся с самого начала разногласия теософии и антропософии привели к тому, что в начале 1913 года немецкое отделение объявило себя независимым Антропософским обществом. К нему присоединились группы из многих других стран. Сфера сенсационной борьбы мнений была чужда Рудольфу Штайнеру. Он стремился помочь каждому человеку в развитии его духовного мира. Именно такую атмосферу, способствующую сосредоточенно-

сти и концентрации мысли, люди находили в Гётеануме. Штайнер был благодарен всем посещавшим Дорнах, где архитектурные формы "говорили с людьми на звучном, гармоничном, воспринимаемом всеми присутствующими языке".

Поздним рождественским вечером 1922 года, когда последний слушатель после доклада Рудольфа Штайнера покинул здание, ночной сторож заметил в Гётеануме дым. Здание горело. Огонь распространялся стремительно. Отшлифованные оконные стекла полопались. Когда обрушился западный купол, можно было видеть зеленые и голубые языки пламени, вырвавшиеся из металлических труб органа.

Пожар в Гётеануме совпал по времени с тяжелым кризисом в антропософском движении. В 1924 году Рудольф Штайнер создал модель второго Гётеанума и выдержал тяжелую борьбу, прежде чем получил от властей разрешение на строительство.

Он предпринимал длительные поездки по Европе. Куда бы он ни приезжал, его ждали делегации, репортеры, переговоры, заседания. Все это в высшей степени изматывало его. В сентябре его деятельность достигла высшей точки. Он возвратился в Дорнах и ежедневно читал несколько лекций: курс по теологии, курс для священников и врачей, а также специальные лекции для актеров. Кроме того, два раза в неделю он выступал перед рабочими и ремесленниками в Гётеануме, а вечерами — с циклом лекций для членов общества. Создавалось впечатление, что

стремление отдавать людям как можно больше сил перешагнуло границы его физических возможностей.

Всякое вновь возникшее движение, сколь-нибудь близкое его идеям, ставило перед Штайнером новые задачи. Он написал 20 книг, большое количество отдельных работ и бесчисленное множество газетных статей, прочитал около 5900 лекций и докладов.

Наряду с обычными повседневными формами работы Штайнер с годами стал все больше внимания уделять личным беседам с людьми. Он был чутким слушателем, буквально вживаясь в судьбу другого человека и давая советы, которые свидетельствовали о его глубоком понимании человеческой природы. Он принимал все близко к сердцу, в том числе постоянные нападки явных и тайных врагов.

В начале 1924 года Штайнер уже страдал тяжелым заболеванием. Болезнь быстро прогрессировала, и 30 марта 1925 года Рудольф Штайнер скончался у статуи Христа, которую он сам создал.

Примечания

Цитаты приводятся по книге Рудольфа Штайнера "Мой жизненный путь": Rudolf Steiner. *Mein Lebensgang*.

Биографический материал: Guenther Wachsmuth. *Rudolf Steiners Erdenleben und Wirken von der Jahrhundertwende bis zum Tode. Die Geburt der Geisteswissenschaft. Eine Biographie*.

ТВОРЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Оке Фант

Когда Рудольф Штайнер начал строить первый Гётеанум, он уже был известен как писатель и философ. В 80-е годы XIX столетия он стал последователем романтической традиции Гёте. Этот факт нельзя рассматривать как случайность, его можно понять только в историческом контексте.

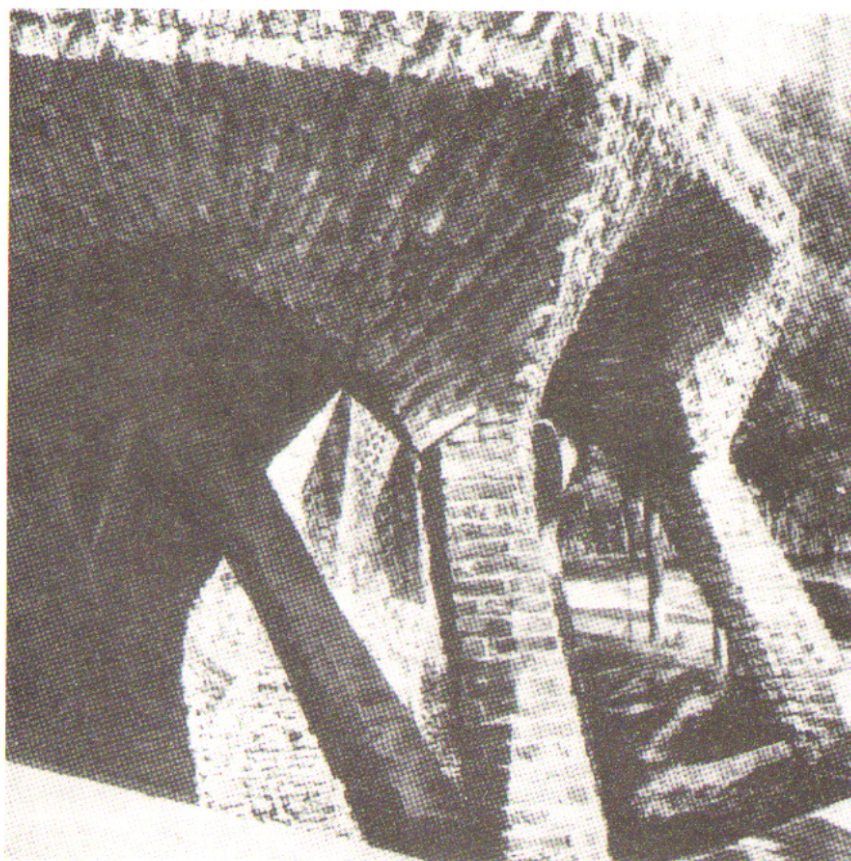
Рудольф Штайнер обратил внимание на то, что Гёте, разрабатывая созвучную времени эстетическую теорию, открыл совершенно новый подход к изучению природы на основе выявления законов органического развития. Это привело поэта к созданию учения о метаморфозе.

Заслуга Рудольфа Штайнера состояла в том, что он это учение раскрыл и постоянно напоминал о нем современникам в своих лекциях. Он обнаружил связь между интуитивно-художественным и научным мышлением. Штайнер утверждал, что при изучении природы могут быть объединены художественное восприятие и научный метод исследования. Эта гипотеза впервые в истории делает возможным синтез двух миров, существовавших до сих пор в изоляции, — мира искусства и мира науки.

Истинное значение этого открытия становится явным,

если обратиться к художественным течениям рубежа веков. В искусстве XIX века на фоне сменяющихся друг друга противоречивых школ поисками новых путей в архитектуре и прикладном искусстве занимались приверженцы модерна. Они пытались найти новое решение проблемы стиля, преимущественно обращаясь к природе. Существенное влияние на развитие всей европейской архитектуры в этом направлении оказал английский модерн. Луис Салливан в Америке проектировал высотные здания для коммерческих целей, исследуя законы природы. Он создал характерный художественный образ небоскреба, проводя аналогии между законами роста дерева и законами архитектуры. Фасады своих построек он украшал орнаментом, воспроизводящим природные формы. На основе изучения законов природы он пришел к выводу: "Форма следует функции". Это положение позднее нашло выражение в творчестве его ученика, архитектора Франка Ллойда Райта.

В Испании Антонио Гауди создавал архитектурные формы, исходя из закономерностей образования форм природных. Его образы столь многозначны, что наблюдатель



Антонио Гауди.
Дворец Гуэль в Барселоне,
Испания. 1915

нередко не может понять, где кончается природа и начинается архитектура.

Действительно, целое поколение архитекторов (Эктор Гимар, Анри ван де Вельде, Август Эндель, Чарлз Ренни Макинтош, Виктор Орта, Йозеф Мария Ольбрих, а также многие другие) посвятили свое творчество разработке проблем формообразования в рамках модерна. Однако модерн скоро изжил себя. Предпринимались попытки найти новые пути, но участвовали в них зачастую не ведущие архитекторы, а скорее эпигоны. Проблема состояла в том, что в художественной деятельности целесообразность нередко игнорировалась, так что выразительность становилась самоцелью. Наиболее отчетливо проявлялось стремление, определившееся еще в рамках модерна, — прийти к созданию некоего художественного единства. В это время выдели-

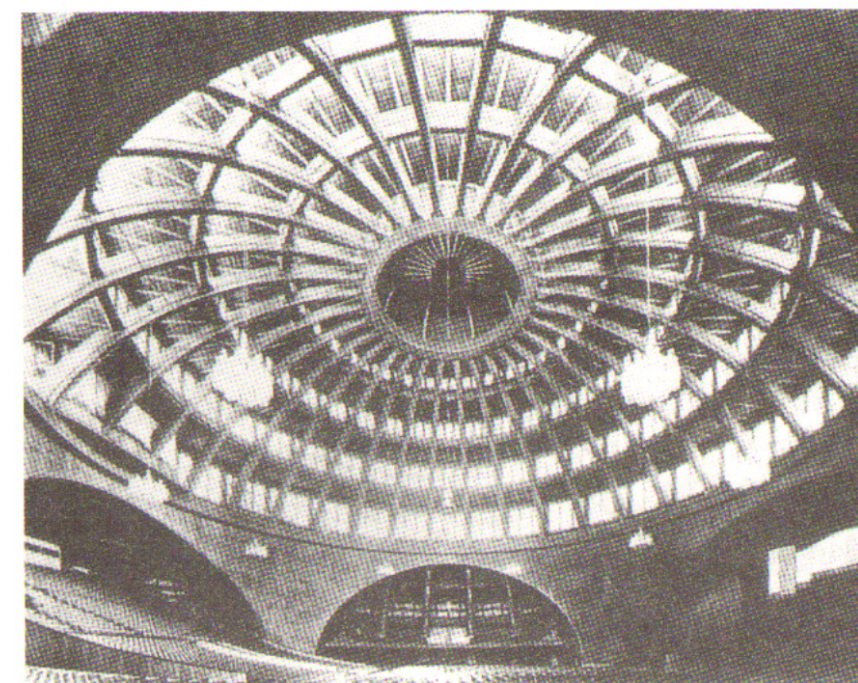
лась плеяда художников, деятельность которых в сфере формообразования и художественных ремесел оказала существенное влияние на развитие архитектуры. Известными представителями данного направления были Анри ван де Вельде и Петер Беренс.

Это произошло в тот период, когда многие художники стремились перейти от имитирования к независимому творчеству, изображая новую реальность, далекую от действительности. Наиболее значительной фигурой среди них был Василий Кандинский, чья книга «О духовном в искусстве» пользовалась широкой популярностью у художников и интеллектуалов. В своей книге Кандинский исследовал научные и художественные явления эпохи, указывавшие на то, что уже в течение нескольких десятилетий назревает изменение духовной картины мира. Эти явления открывали творческой личности доступ к различным оккультным наукам, находящимся в созвучии с актуальными событиями. Новейшие исследования показывают, что во время работы над книгой Кандинский находился под влиянием теософии и антропософии, что художник посещал лекции Рудольфа Штайнера, а также изучал его сочинения в журнале «Люцифер-Гнозис». Однако главную роль для Кандинского играли все же не специфические художественные интенции Рудольфа Штайнера, а его толкование современности.

Примерно до 1910 года влияние Рудольфа Штайнера имело в большей степени теоретическую ориентацию, он писал книги и читал лекции. Постепенно он ощутил, что этого недостаточно. Для антропософской деятельности со-

здавались пространства, в результате возник интерес к их художественному оформлению. Был разработан метод «транспарантной лазури». В живописи появление идеи светящейся прозрачной краски, передающей настроение, относят к периоду после первой мировой войны. Немецкий архитектор Бруно Таут разрабатывал концепцию покраски фасадов и интерьеров на основе прозрачных растительных красок, которые, по его словам, отражают космическую игру в природе. Он полагал, что необходимого воздействия можно добиться лишь с помощью «гётевского учения о цвете или космической теории цвета». Эти воззрения Бруно Таута соответствовали идеям Гёте, которые пропагандировал Штайнер. Возможно, Бруно Таут заимствовал их именно у него.

Высказывания Рудольфа Штайнера об интерьерной живописи нашли художествен-

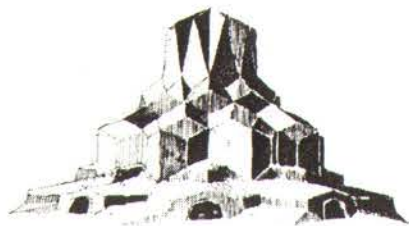


Макс Берг.
Зал столетий в Бреслау,
Германия. 1913

ное воплощение в новой архитектуре. Все более актуальная потребность в сценическом пространстве побудила его к созданию проектов сначала для Мюнхена, а затем для Дорнаха. В Дорнахе эти проекты оформились и постепенно были реализованы. Таким



Бруно Таут.
Стеклянный дом
на выставке Веркбунда
в Кёльне, Германия. 1914



Василий Лукхардт.
"Венец города". Эскиз,
опубликованный в журнале
"Frühlicht". 1920



Лионель Файнингер.
Гравюра "Собор Будущего"
к манифесту Баухауза
В. Гропиуса. 1919

образом Рудольф Штайнер принял участие в развитии современной архитектуры.

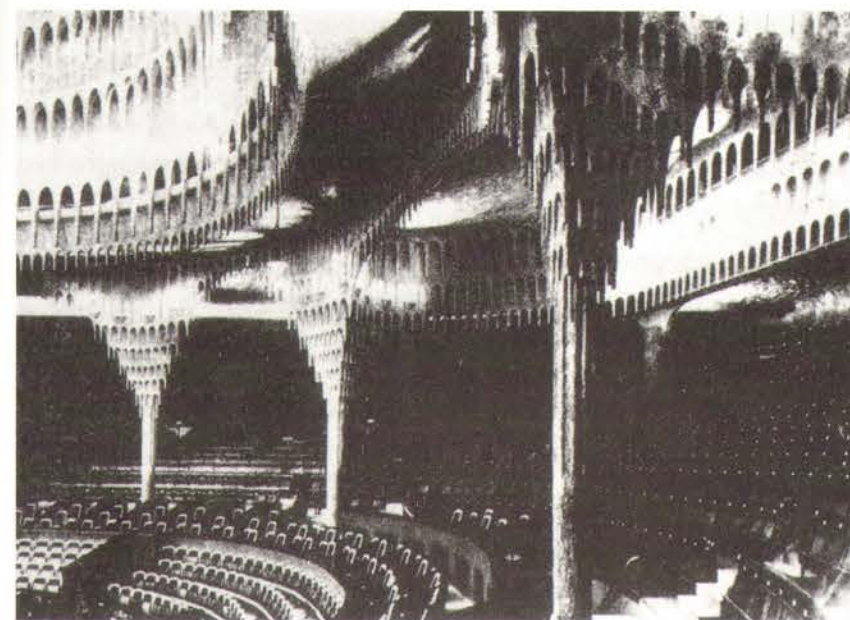
Следует отметить усиление национальных архитектурных школ перед первой мировой войной. Интенсивное развитие промышленности оказывало существенное влияние на архитектуру. Анонимные промышленные постройки в США предопределили направление развития европейской архитектуры, соотношение формы и функции. Однако рационализм не был тотальным, и можно видеть, как дух романтики пронизывал наиболее выразительные произведения. В этой ситуации значительную роль сыграл Веркбунд. Приверженность Петера Беренса к классицизму с особой силой проявилась в его промышленных корпусах для АЭГ Сименс. Его ученик Вальтер Гропиус при создании фабрики Фагус в Альфельде-на-Лейне развил эти идеи. Форма этого сооружения, а также подобных ему, представленных на выставке Веркбунда 1914 года в Кёльне, свидетельствовала о том, как велико было стремление к изучению и использованию различных материалов, например стекла, с чисто эстетических позиций. Всесторонне исследовались также и возможности железобетона. Во Франции к выразительным решениям с помощью этого нового материала пришел Огюст Перре. В Германии Макс Берг построил Зал столетий в Бреслау (1912-1913) и добился при возведении купола немислимых для того времени размеров пролета. Бруно Таут на выставке Веркбунда в Кёльне построил "стеклянный дом". Над бетонным цоколем висит покрытое стеклом куполом здание со стеклянными стенами на железном каркасе. Эта по-

стройка появилась в результате сотрудничества с поэтом-архитектором Паулем Шербартом, который мечтал о стеклянной архитектуре будущего. Он видел в этом материале, с одной стороны, олицетворение духа вечности, а с другой — средство утверждения новой морали. Таким образом, бетон, железо и стекло должны были образовать основу и стать предпосылкой для создания новой архитектуры.

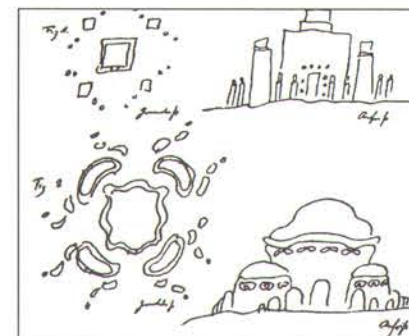
Рудольф Штайнер с 1913 года был занят работой в Дорнахе. Многонациональная группа художников, архитекторов и просто любителей под его руководством занималась осуществлением проекта. Главное здание было задумано в дереве на бетонном цокольном этаже. Одновременно планировалось строительство ряда небольших построек. В 1915 году была построена котельная, выразительное сооружение с высоко вздымающейся трубой. Неподалеку от нее расположен Гласхаус с двумя шиферными куполами, завершенный в 1914 году. К этому же времени относится особняк Дульдек, выполненный в железобетоне, центральную часть которого фланкируют две цилиндрические купольные пристройки.

В процессе проектирования было решено построить вокруг основных зданий целую серию сооружений, но помешала первая мировая война. Первоначально идея состояла в том, чтобы в едином стиле осуществить строительство крупномасштабного духовного центра.

В этом замысле нашли художественное воплощение теоретические положения Рудольфа Штайнера. Внешний вид построек и проектов при всем различии их функцио-



Ганс Пёльциг.
Большой драматический театр
в Берлине, Германия. 1919



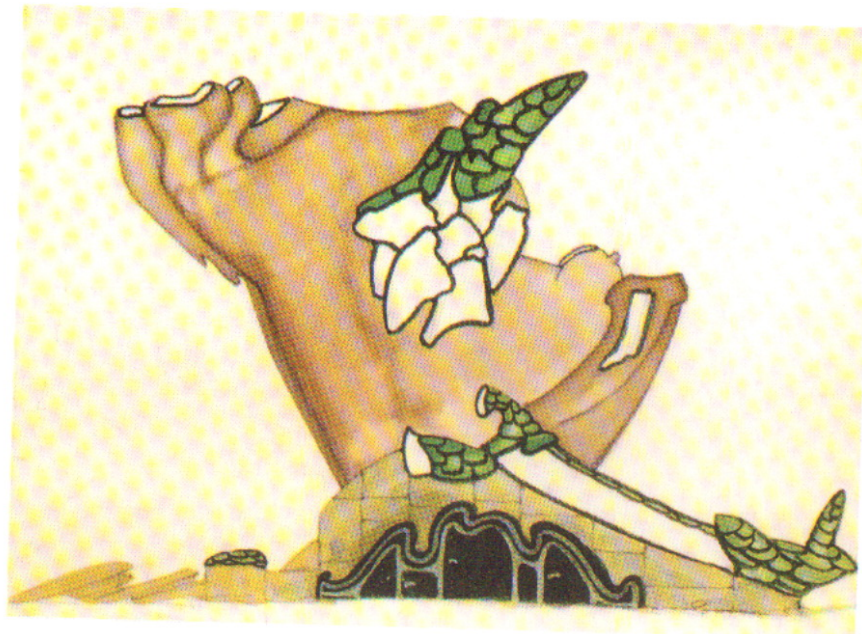
Пауль Геш. Минералогическая и
органическая архитектура.
Наброски из журнала
"Frühlicht". 1920

нального назначения и выразительного исполнения обнаруживает некоторые общие черты. Оформление куполов подчинено одной изобразительной идее. Рудольф Штайнер работал тогда над проблемой развития принципа метаморфозы в художественной форме. Он не хотел имитировать природные формы, как это часто имело место в рамках модерна, а стремился отразить в архитектуре процесс их изменения. Эта идея прослеживается в его архитектурном творчестве: от здания в целом до мельчайших деталей. Он стремился открыть принципы изменения формы в природе и выразить их в архитектуре. Эта новая художественная свобода предопределяла созвучие, единство с природой при решении архитектурных задач.

Во время войны Рудольф Штайнер и его ученики продолжали работать в Дорнахе на строительстве главного здания. Они ощущали, что создают Храм мира.

Первая мировая война внесла значительные изменения в самые различные области современной культуры. Эти из-

менения сказались и на развитии архитектуры. Радикально настроенные художники и архитекторы вскоре после революции в Германии основали "Рабочий совет по искусству". Среди архитекторов в качестве основателей нового направления выдвинулись Вальтер Гропиус и Бруно Таут. Они уже не могли следовать старым идеалам Веркбунда. Перед ними стояла задача радикально нового строительства. Они научились ненавидеть войну, на их глазах люди в больших городах умирали от голода. Поэтому Бруно Таут выступал за полную ликвидацию городов. Он мечтал о создании на их месте небольших поселений, жители которых имели бы возможность осваивать землю, чтобы быть в состоянии прокормить себя. В центре этих поселений, по замыслу архитектора, должны возвышаться "Собор будущего" или "Народный дом". Эти здания должны возводиться по желанию и в процессе совместного труда самими жителями. Задачей архитектора, по мнению Бруно Таута, было проектирование таких домов, чтобы позднее, когда появятся необ-



Герман Финстерлин.
Дом молодежи. 1920

ходимые средства для их возведения, эти постройки отражали новую духовность. Вокруг Бруно Таута объединилась группа молодых архитекторов, которые полностью поддерживали его идеи и приступили к проектированию таких сооружений. Эти идеи были сформулированы на страницах журнала "Frühlicht" ("Заря") и в переписке, получившей название "Стеклянная цепь". Идея городского центра или Дома Собраний была в послевоенное время распространена не только в Германии. В Голландии архитектор Берлаге в опубликованном им "Пантеоне человечества" утверждал необходимость такого проектирования. Его Пантеон должен был олицетворять храм мира и находиться в центре Европы. Это сооружение должно было продолжать традиции купольных зданий с верхним светом. В центре должен был располагаться монумент "Единство человечества". Бруно Таут и его друзья работали над большой стеклянной постройкой, воплощавшей связь со звездными мирами. Они вдохновлялись идеями поэта

Пауля Шербарта, который полагал, что архитектура должна выполнять роль послания в будущее, и считали, что она может существенно влиять на изменение сознания людей. Моральный аспект имел важнейшее значение для идеи Собора Будущего. В этой связи архитекторы пытались привнести в архитектуру моральные ценности. Большей частью это выражалось в создании пространств для совместных размышлений о значении вселенной, смысле жизни и смерти. Эти идеи были очень близки представителям послевоенного поколения, пережившим распад привычных ценностей и мечтавшим о времени новой духовности. В проектах, которые должны были служить средоточием культа новой духовности, они стремились создать предпосылки для приближения нового мира. Они были убеждены, что новая духовность должна постепенно выкристаллизоваться в недрах самого народа, который, следуя внутренней потребности, примет участие в строительстве Собора Будущего. Эти идеи исходили не от политиков или партий, а распространялись в основном среди художников и интеллектуалов. В этой среде ощущалась тоска по некоей единой жизнестворной идее.

Наднациональная идея мира и строительства нового духовного центра была руководящей и для Рудольфа Штайнера. Он стремился создавать архитектуру, воплощающую идеалы морали и способную позитивно воздействовать на сознание людей. Здание должно говорить, и поэтому он назвал его Дом Слова. Остается невыясненным, насколько широко была известна современникам его деятельность в

Дорнахе. Можно только констатировать, что Рудольф Штайнер раньше многих пришел к реализации своих идей в строительной практике.

Другая тема, актуальная в то время в Европе, — это дискуссия об отношении к природе. Здесь прежде всего надо отметить, что воспроизведение природных форм, существенное для модерна, позднее многими осуждалось. Примером для подражания считали Большой драматический театр Ганса Пёльцига в Берлине. В архитектуре стремились к выражению идеи органической тотальности, в данном случае воплощенной в виде огромного грота. Источники света в театре были помещены в ряд за свисающими с потолка сталактитовыми образованиями. Мир архитектурных образов театра сравним с миром вселенной.

Одновременно Эрих Мендельсон осуществил проект "Башни Эйнштейна". Архитектор находился под впечатлением мира форм песчаных дюн, нагроможденных ветром. Он создал образ симметричного обтекаемого здания-организма с конструктивным скелетом.

Бруно Таут и его единомышленники не могли реализовать свои проекты, но об их отношении к природе можно судить по эскизам. Они стремились создавать космическую архитектуру и предполагали, что стекло позволит раскрыть неисчерпаемое богатство форм звезд и кристаллов. Друг Бруно Таута, Герман Финстерлин в своих проектах пытался воп-

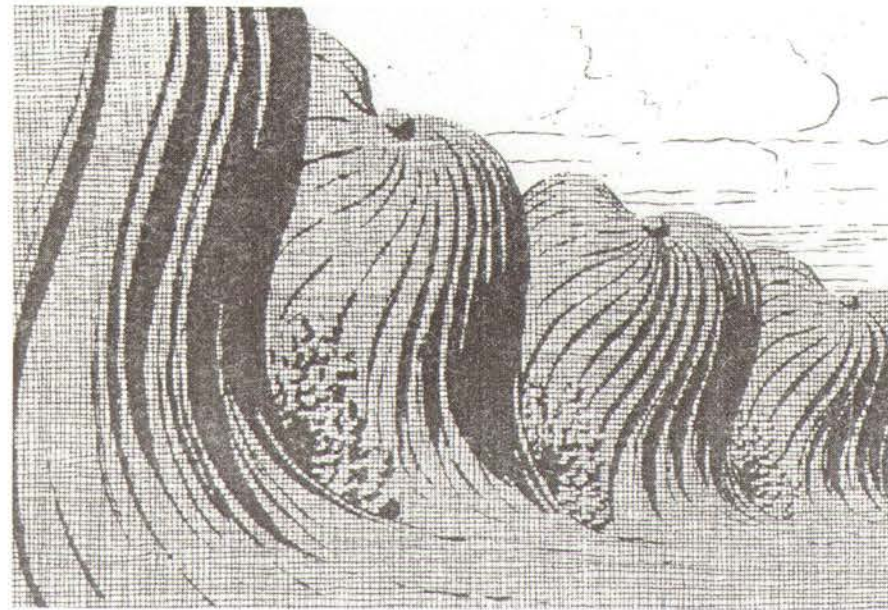
лотить идею всеобъемлющего единства природы, здания и интерьера. Другой архитектор из окружения Бруно Таута, Пауль Геш создал мир видений, инспирированный теософскими представлениями о связи архитектуры и природы. Для этих архитекторов было само собой разумеющимся, что неотделимая от природы архитектура должна быть обогащена формами, выражающими новую духовность. Эта идея особенно ярко была отражена в выступлениях Вальтера Гропиуса, работавшего над программой создания Баухауса — мечты о Соборе Будущего, который будет воздвигнут руками миллионов мастеров.

Таким образом, в начале 20-х годов большая группа немецких архитекторов предпринимала усилия по созданию совершенно нового мировосприятия, нового сознания, в котором понятие духа и глубокого единения с природой сосуществовали в своеобразном, с трудом осмысливаемом сегодня симбиозе.

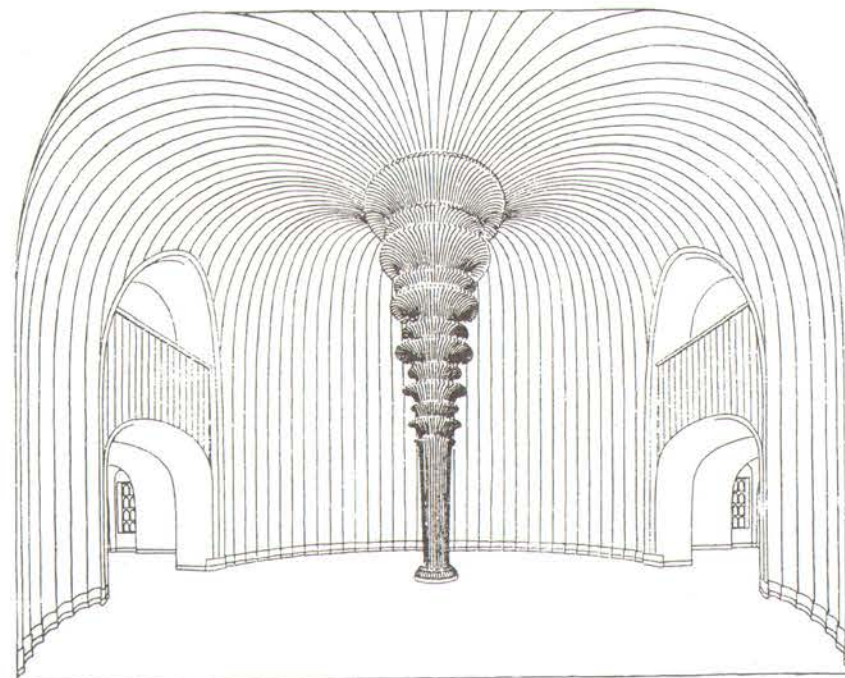
В других европейских регионах преобладали другие идеи. В Нидерландах группа "Де Стиль", объединившая художников и архитекторов, опубликовала в 1917 году манифест, где события мировой войны связывались с индивидуализмом, которому необходимо было противопоставить универсализм. Утверждалось, что человеческий дух и разум призваны внести порядок в хаос природы и в этих целях

религию следует заменить философией. В России после революции развивался конструктивизм. Там стремились субъективное отношение к миру заменить материально обусловленным, конструктивным. Во Франции Ле Корбюзье в журнале "Эспри нуво" опубликовал свои представления о новой архитектуре, где утверждалась новая духовность и новая рациональная реальность. Эти идеи были реализованы на выставке 1927 года в поселке Вайсенхоф недалеко от Штутгарта, что способствовало формированию "международного стиля".

Рудольф Штайнер находился в центре этих дискуссий, пытаясь примирить противоположные позиции. К этому синтезу он стремился при создании Гётеанума. В природе Рудольф Штайнер видел источник, припав к которому человек в процессе художественного творчества сможет создать всеобщую гармонию. Исходным моментом для Рудольфа Штайнера послужили "Письма об эстетическом воспитании человека" Фридриха Шиллера, в которых поэт говорил об идее материала и формы и считал, что в человеке заложено "стремление играть", то есть творить. Гёте также утверждал, что постигая тайны природы, человек испытывает непреодолимую страсть к художественному выражению этих тайн в искусстве. В развитие этих идей Штайнер назвал свое здание Гётеанум.



Эскиз из книги
"Мысли об архитектуре".
Берлин. 1909. Арх. О. Котц

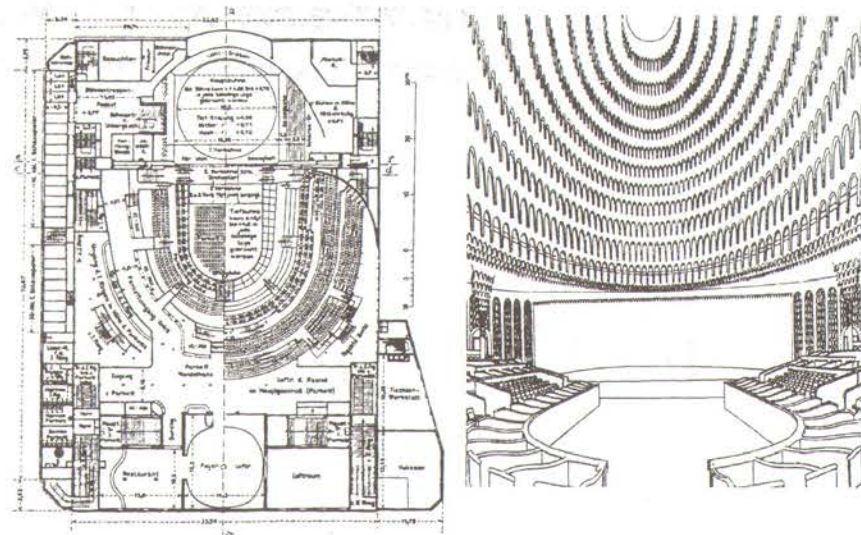


Большой драматический театр
в Берлине. 1918-1919.
Арх. Г. Пёльциг

Фойе

План партера и амфитеатра

Зрительный зал



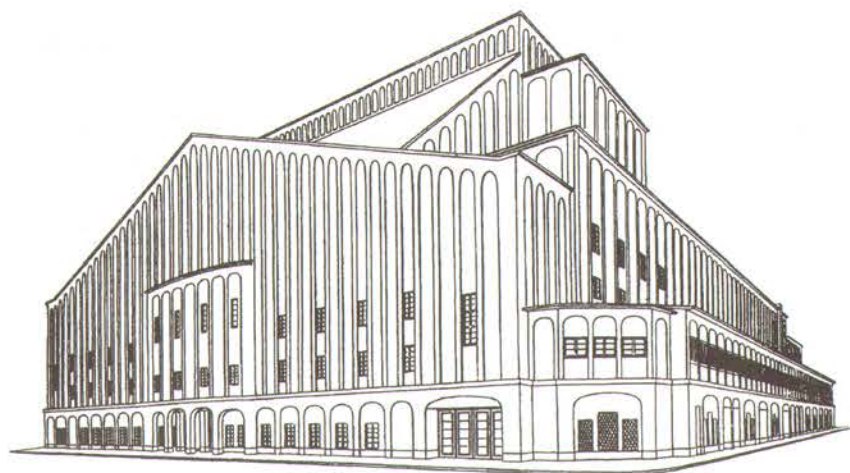
К АРХИТЕКТУРЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Вольфганг Пент

К архитектуре, которая здесь представлена как экспрессионистская, обращались многие издания, такие, как обширная "Архитектура девятнадцатого и двадцатого века" (Henry-Russell Hitchcock. Architecture nineteenth and twentieth centuries. 1958) и блестящая история идей Рейнера Бэнэма (Reyner Banham. Theory and design in the first machine age. 1960). Одновременно с сочинением Линдаля «От собора будущего к машине для жилья» (Göran Lindahl. Von der Zukunftskathedrale bis zur Wohnmaschine. 1960) Ульрих Конрадс и Ханс Г. Шперлих в своем взволнованном эссе "Фантастическая архитектура" (Ulrich Conrads, Hans G. Sperlich. Phantastische Architektur. 1960) исследовали идеи берлинской группы архитекторов во главе с Бруно Таутом. Два специальных исследования — краткое Дениз Шарп (Dennis Sharp. Modern architecture and expressionism. 1966) и подробное, материалоемкое Франко Борзи и Джованни Клаус Кёнига (Franco Borsi, Giovanni Klaus König. Architettura dell'espressionismo. 1967) — посвящены архитектуре экспрессионизма. Определение архитектуры экспрессионизма часто встречается вне этой специальной области, прежде всего как выявляющее преобладание отдельных элементов, устанавливающих диктат формы за счет всего остального.

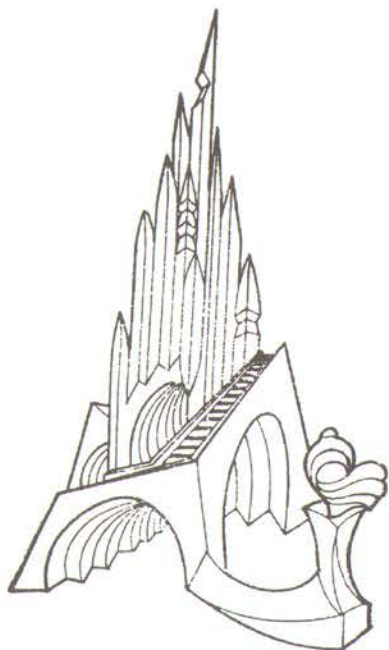
Нарушенная логика, искусственная выразительность, принужденность, странность характерны как для архитектуры экспрессионизма, так и — с иным содержанием — для некоторых произведений Ч.Р. Макинтоша, Ф.Л. Райта или русских конструктивистов с их преклонением перед техницизмом. Родство в деталях, стремление к усилению выразительности у других архитекторов не свидетельствуют против применения понятия экспрессионизм в отношении конкретного явления, ограниченного временем и местом. Не столько наличие характерных признаков, сколько частота их проявления и установление разнообразных более или менее прочных связей дают право выделить часть из общего процесса развития и обозначить ее единым стилевым понятием. Тот, кто утверждает необходимость полного соответствия определения и определяемого объекта, предъявляет слишком высокие требования к понятию стиля — и к любому понятию вообще.

"Экспрессионизм не мог оказывать влияния на архитектуру", — заявлял Зигфрид Гидион в своей знаменитой книге "Пространство, время, архитектура". Гидион исходил из положения, что архитектура как прикладное искусство слишком зависит от реальных условий, таких как эксплуатация, материал, конструкция и экономия, чтобы воплощать



Большой драматический театр. Арх. Г. Пёльциг. Общий вид

Монумент в Сан Джовани. 1961. Арх. В. Марши



стремление к экспрессии. Подобная позиция уязвима во многих отношениях. Во-первых, архитектура есть нечто большее, чем удовлетворение простейших физических потребностей, и она никогда однозначно не предопределяется внешними условиями, можно лишь указать рамки, внутри которых открываются практически бесконечные возможности. Во-вторых, сами реальные условия тоже зависят от распространенного в данное время стиля. Доказательством этого служат задачи, которые ставились перед архитектурой в 1910-1923 годы: народный дом, соборное сооружение, — и предпочтения в выборе материалов: дерево, кирпич, цветное стекло, бетон, но не камень.

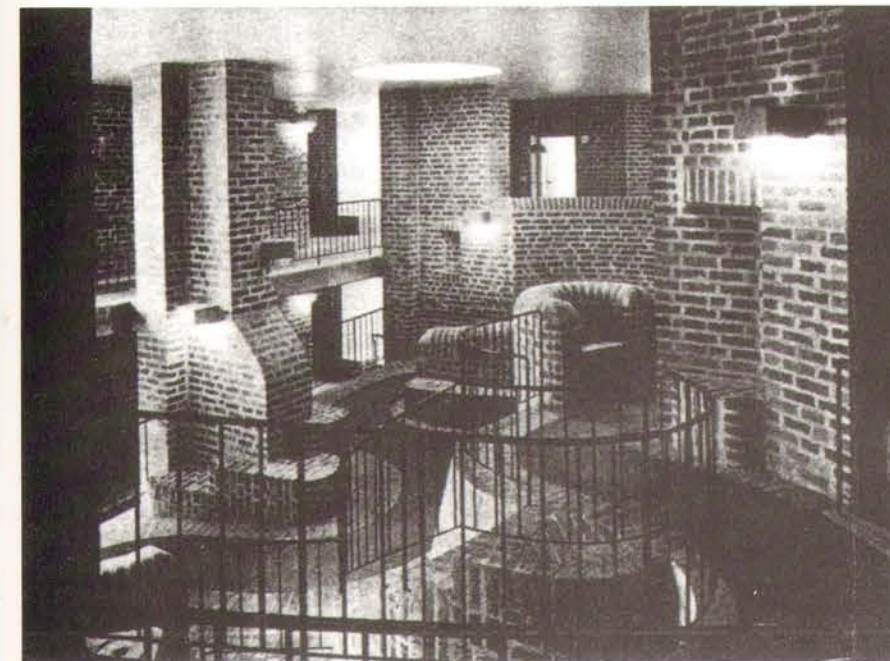
Деформация предметного мира, поиски в сферах экспрессионистской живописи и скульптуры, разумеется, не могли быть отражены в архитектуре. Но не было ли деформацией стремление архитекторов к воплощению собственного опыта, потребности в индивидуальной выразительности, переигрыванию архитектурных традиций, типов и назначения зданий, конструкции, материала?

В одном архитектура даже опережает другие виды искус-

ства — она оказывает на людей самое сильное эстетическое воздействие. Картины, поэзию, музыку можно игнорировать, пространство и архитектурный объем — нет. «Объекты архитектуры заключают в себе... повторяющийся для каждого человека внутренний духовный код поведения»¹.

Архитектура, как и театр, определяла путь тотального, целостного художественного сопереживания. Но в отличие от театра она гарантировала длительность воздействия. Оптимистически настроенные архитекторы-экспрессионисты были уверены в своей неограниченной способности создать наглядные образы и наиболее убедительно воплотить смысл нового искусства.

Конкуренция между утилитарной целью и художественными намерениями, между возможностями и желаниями была для архитекторов тех лет постоянной болезненной темой. Некоторые пытались хотя бы в мечтах разрушить этот антагонизм. Архитектор Отто Котц (1880-1956) еще в 1909 году мечтал: «Вполне возможно, что следующие поколения так далеко уйдут в развитии материала и техники, что будут создавать архитектурное сооружение или ландшафт без всякой цели, в творческом порыве, только для удовольствия или настроения, подобно тому как сейчас создаются некоторые музыкальные произведения. Так же, как сегодня музыкант созвучиями, в будущем архитектор формой и цветом сможет вызывать восторг, наслаждение или грусть у тысяч зрителей»². Котц иллюстрировал свои идеи изображениями гигантских архитектурных сооружений неопределенного



Дом престарелых в Дюссельдорфе. 1966-1968. Арх. Г. Бём

назначения из трудно вообразимых материалов.

Критики того времени, ничтоже сумняшеся, назвали архитекторов экспрессионистами, как и революционно настроенных писателей, художников, скульпторов и композиторов. Понятие «экспрессионизм» в течение 1911 года «приживалось» для обозначения произведений живописи. Об экспрессионизме в архитектуре до первой мировой войны речи не было, он заявил о себе после войны. Адольфу Бене в 1915 году, когда он говорил об «экспрессионистской архитектуре», необходима была подробная аргументация и ссылки на взаимовлияние всех видов искусства. Через два года проект ТЕТ-города Бернарда Хётгера уже был обозначен в популярной прессе как «чрезвычайно интересное произведение экспрессионистской архитектуры»³.

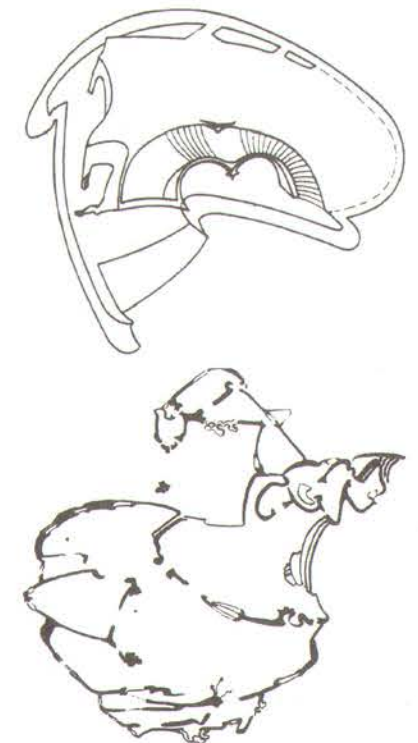
После 1918 года плотину прорвало. Вальтер Мюллер-Вулков в 1919 году писал об «индивидуалистическом экспрессионизме» в архитектуре, Ханс Хансен в 1920-м — об

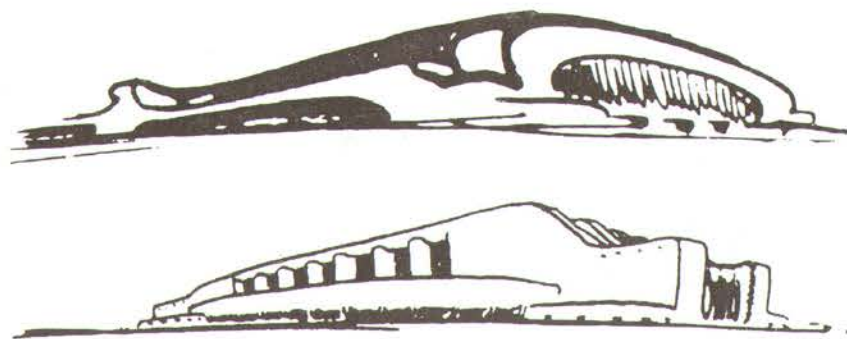
«активной архитектурной форме будущего», экспрессионизме. Гамбургский директор по строительству Фриц Шумахер утверждал, что ощущает в архитектуре удары пульса экспрессионистской живописи. Анри ван де Вельде в 1920 году обозначал это искусство как «созвучное выразительности готической или индийской архитектуры»⁴. Имя Ганса Пёльцига всегда упоминалось на одном дыхании с именами художников-экспрессионистов.

После второй мировой войны ярко проявилось стремление к художественно-исторической рефлексии. Вырос спрос на научные и спекулятивные работы о готике, барокко, восточноазиатском стиле. Они стали для архитекторов наглядным подручным материалом, укрепляющим их в избранных предпочтениях. Завершая в 1959 году свою книгу «Фантастическая архитектура», которая большей частью посвящена архитектуре экспрессионизма, Конрадс и Шперлих выразили надежду, что она содержит элементы важные для будущей архитек-

Павильон в берлинском зоопарке. План. 1967. Арх. Э. Кремзер

План. 1920. Арх. Г. Финстерлин





Вокзал. 1915.
Центральный аэропорт. 1914.
Арх. Э. Мендельсон

туры. Бруно Дзеви в 1964 году на флорентийском Конгрессе, посвященном экспрессионизму, провозгласил это движение в составе современной архитектуры. Борзи и Кёниг несколькими годами позже утверждали, что опыт экспрессионизма есть возможная альтернатива рационализму.

Сегодня никто не станет оспаривать необходимость фантазии. Конформизму устаревшего модернизма необходимо противопоставить иные примеры — ухоженные пространства вместо пустых негативов прямоугольных пластин, яркую изобразительность вместо рациональности решетки, “говорящий” материал вместо идеально гладких фасадов административных зданий либо плохо оштукатуренных стен социального жилища. Чем дольше подавлялась радость индивидуального творчества в целом, тем сильнее она проявлялась в деталях.

Так рядом с трансъевропейскими автомагистралями вырастают сакральные сооружения. Так мистифицируют друг друга позднеэкспрессионистскими рефлексиями фирмы и нации на гигантских всемирных выставках. Хрящеватые башни, оставшиеся у Виргилио Марши на бумаге, и тщательно проработанные каменные поверхности сооружений Антонио Гауди старательно имитируются в бетоне. Пещеры Германа Финстерлина ин-

терпретировали многие последователи, такие как Жуан О'Горман в своем фантастическом оштукатуренном жилом гроте, Андре Блок в жилых скульптурах и Фредерик Кислер в “бесконечном доме”.

Случайно ли первое из этих больших земляных сооружений, детская игровая площадка, было построено в жилом блоке берлинского района Меркишес Фиртель, печально известном своей архитектурной монотонностью? Эксцесс и банальность стремились создать себе алиби. Исторически к этой диалектике причастен и экспрессионизм. Его приверженцы четко различали задачи, ограничивающие масштабы творческих фантазий, и ожидаемую возможность пережить наслаждение при создании форм.

Эрих Мендельсон

Творческий путь Эриха Мендельсона (1887-1953) отличается от судьбы его современников. Мендельсон, как и Гропиус, Мис ван дер Роэ, Бартнинг, братья Лукхардт, Таут, был членом Ноябрьской группы, принимал участие в организации этого творческого объединения и входил в состав центрального комитета. Поначалу он принимал активное участие в объединении берлинских архитекторов “Круг”. В становление нового стиля в 1920-е годы он внес не меньший, а может быть, даже больший вклад, чем другие прогрессивные немецкие мастера.

Мендельсон был всего на несколько лет моложе Гропиуса, Мис ван дер Роэ, Бруно Таута, и это возрастное различие имело существенные последствия. До первой мировой войны Мендельсон не строил

почти ничего. Фантазии были для него не промежуточным этапом, а отправной точкой, они не сковывали его творчество, как случилось с Шаруном. Наброски, которые он присылал домой с фронта (часто крохотные, величиной с почтовую марку), стали позднее источником его творчества.

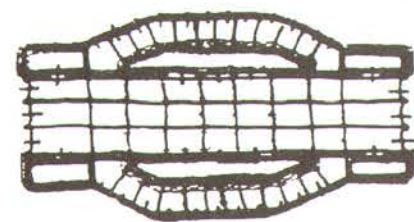
Особенность биографии Мендельсона в том, что ему везло с заказчиками. Уже в первом большом заказе, башне Эйнштейна в Потсдаме, ему удалось без каких-либо существенных ограничений реализовать концепцию формы, которую он разрабатывал много лет. Смелость этого проекта помогла архитектору найти клиента, который был восхищен замыслом и финансировал строительство. Издатель Моссе, который увидел башню Эйнштейна на титульной странице “Берлинер иллюстрирте”, и владелец торговой фирмы Шокен стали следующими заказчиками, причем такими, о которых молодой архитектор мог только мечтать. Они дали Мендельсону возможность разработать его динамичные горизонталы, подчеркнута пластичные и тщательно выверенные архитектурные объемы в масштабном проекте.

От промахов, к каким порой приводила неумелая фантазия Пёльцига, Мендельсон был застрахован. Его формулировки долго звучали как лозунги. Рекламу Мендельсон считал архитектурной задачей, а не вмешательством в мир фантазии зодчего. Он использовал в своих проектах освещение, надписи, крупномасштабную рекламу — порой даже чрезмерно, как в шуттгартском универсаме “Шокен” с огромными буквами названия фирмы вдоль фасада.

В его бюро временами работало до сорока сотрудников — цифра весьма значительная для той поры. В отличие от Гропиуса Мендельсону не нужно было бороться с провинциальными ремесленниками и недалекими городскими чиновниками, ему не пришлось столкнуться с необходимостью строить для «прожиточного минимума».

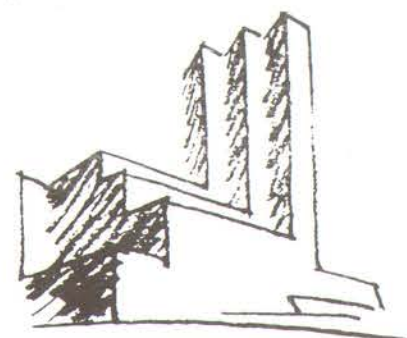
Учился Мендельсон в Мюнхене, в период позднего модерна и раннего экспрессионизма. Общение группой “Синий всадник” стимулировало его к поиску метафор, архитектурных шифров в более поздних эскизах. При выборе художественного образа проявилась его склонность к пластически моделированной форме. Мендельсон восхищался кёльнским Театром Веркбунда Анри ван де Вельде, его мощными контурами, наложением крупных архитектурных масс и органичной целостностью. Картины и книги вдохновляли его: публикации Франка Ллойда Райта и ежегодники Веркбунда, иллюстрации из которых он в 1913-1914 годы использовал для своих лекций. Во многих эскизах Мендельсон разрабатывал устремленную в перспективу бегущую линию пластических элементов американских цилиндрических силосных башен. Когда он совершил паломничество к Ф.Л. Райту в США, элеваторы, которые он увидел, показались ему чем-то незначительным по сравнению с его “силосными грезами”⁵. И все же они обозначили перспективы развития архитектуры Мендельсона.

Герой Мендельсона в период учебы и странствий — Йозеф Мария Ольбрих (1867-1908), занимающий скромное место в галерее современной



Центральный аэропорт. 1914.
Арх. Э. Мендельсон.
План

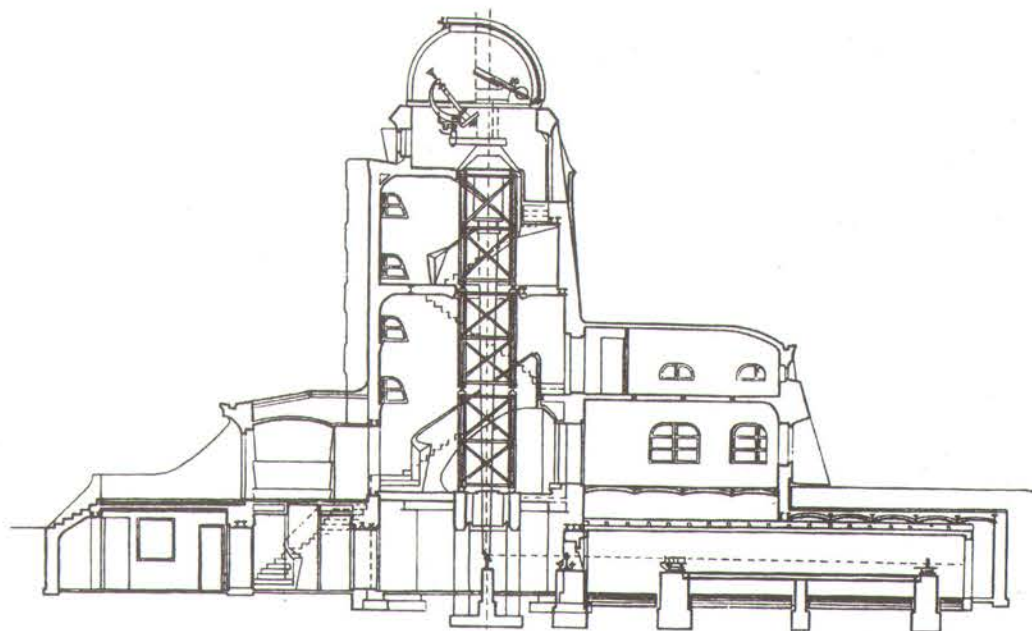
Эскизы 1923, 1920.
Арх. Э. Мендельсон





Астрофизическая лаборатория
(Башня Эйнштейна) в
Потсдаме, Германия. 1920.
Арх. Э. Мендельсон

Общий вид
Разрез



архитектуры. В дармштадской Свадебной башне Ольбриха Мендельсон оценил “незыблемость” плоскости, кубическую завершенность формы. Трехмерность объема подчеркивают горизонтальные ряды окон, жестко ограниченные карнизами. Этот мотив стал у Мендельсона ведущим. Еще более сильное впечатление произвел на него дармштадтский музей, его деревянная конструкция, напоминающая киль корабля. Некоторые сооружения Ольбриха воспринимались как огромные витрины, примыкающие к воображаемым стенам. Эти темы порой встречаются и у Мендельсона. В творчестве Ольбриха, в плакатности и монументальности его творческого почерка Мендельсон ощутил ритм, который можно было реализовать только в железобетоне.

Начало графического творчества Мендельсона относится к 1914 году и достигает кульминации в набросках, которые он выполнил в 1917 году на Восточном фронте. Графические проекты делятся на группы. Некоторые мотивы он разрабатывал годами, на протяжении всей жизни. В основе их — бесконечная череда волнообразных объемов, опирающихся на наклонные или вертикальные контрфорсы, которые посредством завершенных зальных конструкций, двойных пилонов или порталных структур и сочетаний однородных форм преобразуются в целостную замкнутую форму. Для перекрытия больших пролетов Мендельсон предусматривал использование стальных ферм, которые опираются на железобетонные опоры и одновременно служат передвижным краном. Разработка этой серии эскизов привела к формированию концепции башни

Эйнштейна. Объединяющим мотивом эскизов для выставки 1919 года Мендельсон избрал общий контур и ступенчатое расположение одинаковых элементов. Но одновременно встречается симметричное развитие мотивов в ракурсе по диагонали. Обычно подобные ракурсы выбирали футуристы, чтобы в графическом воспроизведении сообщить архитектурным массам динамику. Лишь фантазии 1920 года, в которых Мендельсон близок к “оригинальной манере”⁶ Финстерлина, и более поздние графические вариации квадров и консольных плит освобождаются от симметрии. Почти все проекты развиваются по горизонтали.

Нет сомнения, что в своих эскизах, не связанных с конкретным заказом, Мендельсон мало задумывался о функции. Такие рисунки, как центральный аэропорт, торговый павильон, домна, химическая фабрика, более или менее взаимозаменяемы. Архитектора воодушевляло бурное развитие техники. Он был свободен от антитехницизма многих своих современников. С другой стороны, графика Мендельсона представляет выразительные изображения законченных, почти всегда легко читаемых сооружений, тогда как, например, проекты Сант Элиа были “непроницаемыми” фрагментами глухих технизированных лабиринтов. В этом смысле Мендельсон представлял себе реальность более четко, чем Сант Элиа, даже когда его проекты не были связаны с конкретным производственным организмом.

Выразительностью эти эскизы обязаны своему абстрактному характеру. Реальный мир не играет здесь никакой роли. Восходящее солнце не

освещает его архитектуру, необъятные перспективы долин или гор не вызывают взволнованного трепета. Восхищают сами формы, а не их окружение. Работы Мендельсона часто отрицательно воздействовали на доброжелательного наблюдателя. Так, Герман Обрист, не порицая тягу Мендельсона к крупным массам, мощным контурам, сомневался в его способности к практической архитектуре⁷.

Мендельсон верил в природную интуицию. Не заказ на проект башни Эйнштейна вызвал к жизни эскизы, а, напротив, эскизы подвели его к этому заказу.

Программа проекта башни Эйнштейна соответствовала идеям Мендельсона. Здание включает башню с телескопом и лабораторию. Система зеркал и линз направляет лучи космических источников света в подземную лабораторию на приборы для спектрального анализа, что предопределяет форму основания башни. Между вертикалью башни и цоколем с юга размещен рабочий кабинет. На севере к объему башни примыкают наружные лестницы и эркер. При решении деталей Мендельсон воспользовался всей палитрой художественных приемов: скругленные углы здания и оконные проемы, врезанные перегородки, скульптурный водосток, который встретится позже в Роншане у Ле Корбюзье. Он задумывал башню как железобетонную конструкцию. В противоположность “нематериальности” металла железобетон создает впечатление осязаемой объемности. По иронии судьбы, башня Эйнштейна, этот монумент пластическим возможностям бетона, лишь частично выполнена в этом

материале. Из-за сбоев в поставке цемента башня была построена из кирпича и покрыта слоем бетона, что создавало при строительстве бесконечные проблемы. Позднее Мендельсон не решался создавать монолитные структуры.

Из осуществленных проектов немецкого экспрессионизма башня Эйнштейна — одно из наиболее впечатляющих сооружений. Драматична игра света, который модулируется на изогнутых внешних плоскостях, и теней, которые разбивают архитектурные массы. Никакое другое здание не обладает столь антропоморфным характером.

В двух других проектах берлинского периода Мендельсон должен был учитывать существующую ситуацию. В административном здании Страхового общества Хауслебен он реконструировал фасад, имитируя в плоскости эффекты кубистической живописи и монументальной скульптуры. Примечательна надстройка дома Моссе на углу Шютценштрассе, где все контрасты были намеренными, программными. Горизонталь противостояла вертикали, оштукатуренная поверхность — тесаному камню, керамический фриз резко отделял новое от старого. В завершении надстроенных этажей был использован мотив аллегорического крыла. «Этот дом — не пассивный зритель, а реальный активный элемент движения», — писал Мендельсон.

Для сооружения масштабного фабричного комплекса в Лукенвальде его программа предусматривала убедительную силуэтную форму и решение множества технических задач, связанных с особенностями производственного процесса. Сравнение с текстильной фаб-

рикой на 8000 рабочих мест, которую Мендельсон проектировал в 1925 году для Ленинграда, свидетельствует о том, что, несмотря на рациональную экономичную концепцию проекта для Лукенвальде, ему присуща свободная экспрессия элементов: скошенные углы крыши и перекрытий с верхним светом, ленточное остекление и т. д.

Тема движения развивается и в решениях фасадов универмагов 1926–1927 годов в горизонталях оконных и кирпичных лент дома Рассела в Пасифик-Гейтс (1950–1951).

Универмаг «Шокен» в Хемнице (1929), Колумбус-хаус (1931) и здание кинотеатра «Универсум» в Берлине были задуманы как целостные пластические объемы. Они принципиально отличались от пространственных систем артикулированных архитектурных объемов, которые представлены дессауским зданием Баухауза Гропиуса и павильоном Мис ван дер Роэ в Барселоне.

Определяя архитектуру Мендельсона как органическую, уместно вспомнить его собственную позицию: «Нельзя изъять часть, не разрушив при этом целостность архитектурной массы, ее движение и логическое развитие»⁸.

Высказывания Мендельсона об отказе от экспрессионистских идей относятся к 1923 году. Формула Мендельсона звучала так: «функциональная динамика». Он не стремился к жесткому определению этого понятия и при необходимости приравнивал, например, динамику к жизненной энергии, что не мешало ему позже употреблять этот термин как синоним чувства и фантазии. В амстердамском докладе 1923 года он называет динамикой действие сил в конструкциях

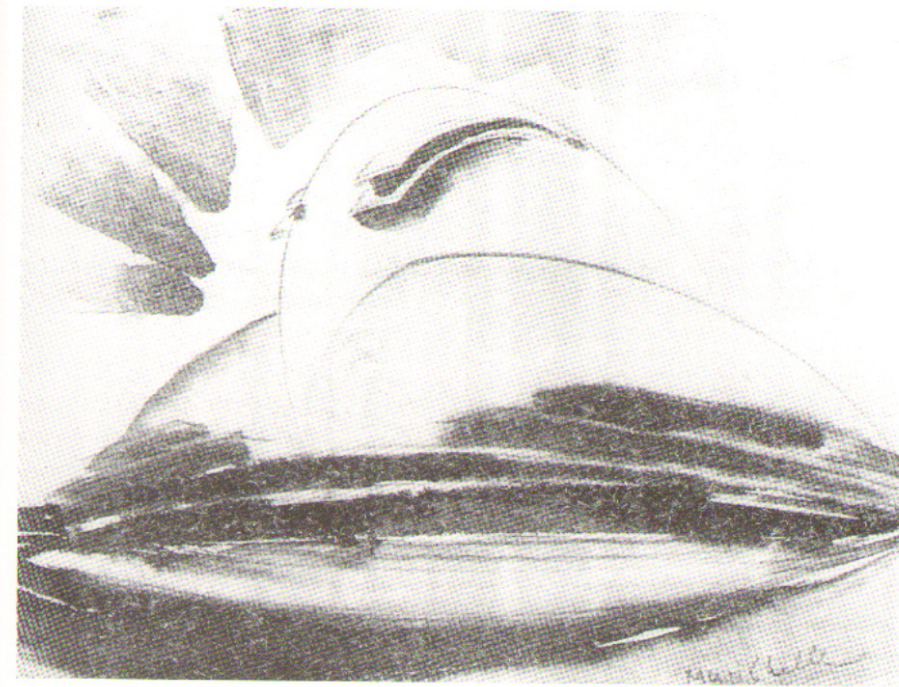
и строительных материалах. Формы, выражающие движение, не находятся в принудительной зависимости от функции. Здание становится эмблемой функции. Функция, которую оно призвано символизировать, обозначается предельно широко: здание материализует современный темп жизни. «Новая воля обретает будущее в инстинктивности своих хаотических побуждений, в изначальности своего универсального знания»⁶.

Подобно тому как Эрих Мендельсон пытался примирить динамику и функцию, иррациональное и рациональное, он верил, что экспрессионизм и конструктивизм смогут объединиться в его архитектурной концепции. Для него экспрессионизм был не законченной главой, но прогрессивным элементом, стимулирующим свободное развитие. И позднее ему нравилось приводить свои наблюдения к схеме полярных позиций. После поездок в Америку и Россию он утверждал, что Европа как посредник призвана создать баланс между стремительной энергией и инстинктивной религиозностью русской природы, с одной стороны, и рациональным умом и безоглядным напором Америки, с другой. Мендельсон написал об этом за пять лет до того, как Европа обрекла его на изгнание.

Ганс Шарун

Здания, которые Ганс Шарун (1893–1972) построил в 1920-е годы, связаны с новой «функциональной» архитектурой, но не вписываются в ее рамки. В эту «белую эпоху» творчества его вдохновляли обтекающие линии, ленты окон, иллюминаторы, капитанские мостики корабельной

Дворец музыки. 1920.
Арх. Г. Шарун. Акварель



архитектуры, которая у него, выросшего в портовом районе Бремена, ежедневно была перед глазами. На его прихотливые, иррациональные, экспрессивные образы оказывала влияние и архитектура Эриха Мендельсона.

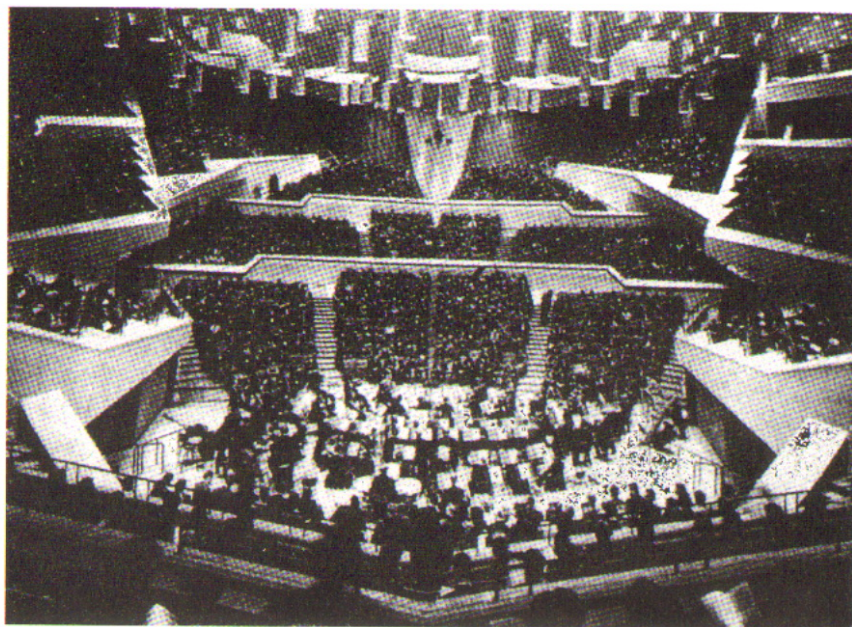
Фантазии Шаруна, не сдерживаемые никакими условностями, не поддавались простому функциональному анализу, но выдерживали рациональную проверку. Деревянный

дом на выставке 1927 года в Лигнице, разработкой и строительством которого он занимался несколько месяцев, по гибкости пространства превзошел все проекты последовательных рационалистов, как и система коридоров многоуровневых квартир жилого дома в Бреслау (1928–1929).

В беседах с Гуго Херингом сформировалось представление Шаруна об архитектуре как живой органической фор-



Ганс Шарун.
Акварель. 1939–1945



Филармония в Берлине.
1956-1963. Арх. Г. Шарун

ме: сущность решения не определяется строгой зависимостью формы от заданных условий. "Сущностная обусловленность", то есть объективные требования, и "демонстрация интуиции", то есть субъективное творчество зодчего, должны быть тесно связаны друг с другом.

В первые послевоенные годы в "Стеклянной цепи" Шарун ставил творчество выше рассудка и был настроен против "лабиринтов умственной ботаники" Финстерлина. Но как бы он ни обозначал эти понятия — чувственность и дух или позднее сущность и интуиция, — в основе их лежал панвитализм, где объективное и субъективное проявлялись как фазы единого потока жизни.

Разнохарактерность архитектурных решений и приемов Шаруна обусловлена его ранними проектными поисками. Одна серия посвящена метаморфозе взрывающегося пучка кристаллов. Это — массы и пространства, словно образовавшиеся в результате взрыва. В другой серии развивается тема стремительно движущих-

ся круглых форм с контрастно выявленными динамичными горизонталями. Эти сооружения воспринимаются как зооморфные, живущие собственной жизнью существа. Люди в эскизах отсутствуют. Нельзя угадать ни их масштаб, ни конкретную архитектурную функцию.

В конкурсных проектах 1921-1922 годов разнородные конструктивные элементы объединялись в цельные органичные формы, в которых Шарун стремился синтезировать противоречивые возможности формообразования. Работы для театра в Гельзенкирхене и Музея гигиены в Дрездене (1920) были перенасыщены орнаментом. Но в проектах высотного дома у вокзала Фридрихштрассе в Берлине и биржи в Кёнигсберге текущие формы уже соседствуют с угловатыми и изломанными. Оба проекта продемонстрировали стремление Шаруна создать характерную выразительную архитектурно-пространственную среду. В обоих проектах движение было выражено не только метафорически в динамике формы, но и реально в организации процессов. Так, на Фридрихштрассе архитектурную массу по диагонали разрезал пассаж. Планы, подобные лабиринтам Финстерлина или Гауди, не допускали прозрачности внутренних пространств, завораживали неожиданными эффектами.

В 1930-е годы после активной строительной деятельности в Восточной Пруссии, в Силезии, в Берлине и преподавания в Бреславской академии Шаруну удалось осуществить проекты всего нескольких частных домов. Во время второй мировой войны он создал более сотни листов, воплотил свои идеи в образах,



Акварель. 1920.
Арх. Г. Шарун

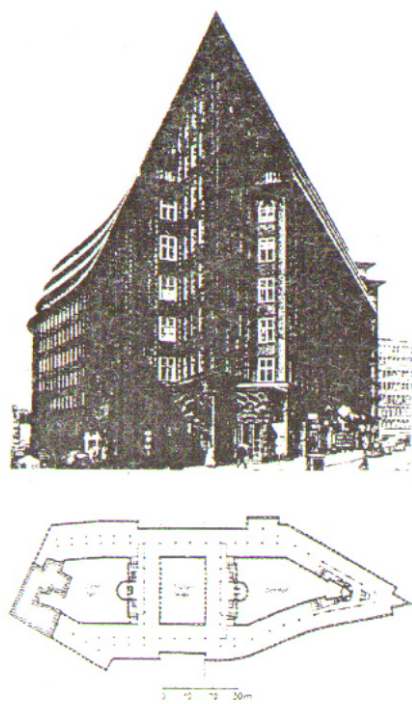
свидетельствовавших о постоянстве его приверженности экспрессионизму.

В пересеченной ступенчатой долине по бесконечным лестницам, рампам, по огромным ярусам и галереям движется процессия из крохотных фигурок. Крыши то шатровые, то в виде свободно развевающихся тканей перекрывают постройки на разных уровнях. Что это — мечта о свободном обществе в годы bunkerного существования? Или в мощных архитектурных формах этой акварели обретают ясные очер-

тания навязчивые идеи тоталитарного режима, утратившего чувство гармонии?

Фриц Хёгер и Бернхард Хётгер

Берлинские архитекторы ориентировались на международный опыт. Они знали об американских небоскребах, русском конструктивизме, амстердамской и роттердамской школах и итальянском футуризме. По окончании войны контакты с иностранными художниками возобновились довольно быстро, международ-



Чиле-хауз в Гамбурге.
1923–1924. Арх. Ф. Хёгер.
Общий вид.
План типового этажа

ный пацифизм был политическим кредо большинства архитекторов.

Гамбургская архитектура во многом отличалась от берлинской. Собственные корни значили здесь больше, чем влияние извне. Зодчие ганзейского города ощущали себя не новаторами, но продолжателями традиции, восходящей к северонемецкой готике. Но именно гамбургские конторские здания после 1918 года можно определять как экспрессионистские. Тип гамбургской конторы формировался несколько десятилетий. Первым зданием, которое обслуживало множество торговых фирм и было построено именно для этой цели, был Довенхоф (1885–1886) архитектора Мартина Халлера. При проектировании административных зданий арендаторы не были известны заранее, поэтому требовалась определенная гибкость планировки для свободного распределения помещений в дальнейшем. Иоханнес Фридрих (Фриц) Хёгер (1877–1949), самый значительный из гамбургских архитекторов, проектировавших конторские здания, при решении этой задачи еще в 1910 году сосредоточил все транспортные и технические помещения в среднем тракте трехчастного сооружения. Этот принцип часто применяется и в современных офисах.

Характер гамбургских конторских зданий определял кирпич. Кирпичная кладка была естественной для влажного климата ганзейского города. Кроме того, Фриц Шумахер в 1917 году в трактате «Сущность современного кирпичного строительства» изложил свою позицию, противоположную концепции стеклянной архитектуры Пауля Шербарта: в кирпичной клад-

ке воплощается идеал ремесленного строительного мастерства, «ремесленное сознание — вот что нужно архитектуре в наше время, если ей суждено выздороветь для нормальной жизни». Никого не смущало, что кирпич лишь в редких случаях производился вручную и что кирпичная кладка в конторском здании только заполняла металлические или железобетонные конструкции. Кирпич предлагал богатую нюансами цветовую шкалу от охристого до коричнево-фиолетового, оранжевого, бутылочного, от насыщенного колорита до отливающей перламутром глазури. Его вариативность и сила эмоционального воздействия привлекали многих архитекторов-экспрессионистов.

В пользу кирпичного строительства говорили и моральные, часто иррациональные аргументы. Естественность, надежность, «душевная искренность», «немецкий уют», но и строгая монументальность — вот ценности, которые связывались с представлением о кирпиче. «Кто стремится к серьезной, строгой простоте, — писал Ф. Шумахер, — тому этот материал открывает возможность полноценного осуществления замысла». В конце 1920-х годов местное кирпичное строительство стало антиподом «белой», интернациональной архитектуры. Полемика вокруг кирпича и оштукатуренного фасада развернулась в том же направлении, что и вокруг скатной и плоской крыши.

Для конторских зданий Хёгера, построенных до первой мировой войны, как и для построек Шумахера, характерны строгие решения, допускающие во внешнем оформлении несколько стилизованных цитат и

декоративных элементов. Они развивают гамбургские традиции многоэтажных каркасных сооружений Эриха Элингууса, Генри Греля, Георга Раделя. В решении фронтальных фасадов доминирует вертикаль. Окна между вертикальными пилястрами объединены в группы, напоминающие знаменитое «чикагское окно». Формирование целостного поля фасада в 1920-е годы часто использовалось как единственный декоративный прием.

Среди многочисленных административных зданий в «гамбургском стиле» Чиле-хауз Фрица Хёгера пользовался заслуженной славой. В портовом городе благодаря острому углу, крутому ребру и значительному выносу крыши восточного фасада он напоминал корабль. Параллели его кристаллической жесткости можно найти в известном проекте «стеклянного дома» Мис ван дер Роэ. Прихотливое развитие масс, изогнутая линия южного фасада, чрезмерно вытянутая северная сторона, острый восточный угол и двойное пересечение улицы Фишервите определялись конфигурацией земельного участка. Но Хёгер сам намеренно усложнял ситуацию, так как щедрое строительное ведомство шло навстречу архитектору в замене и освоении территории.

В вогнуто-выгнутом южном фасаде реализовалось стремление Хёгера к декоративности. Масса стен с близко расположенными пилястрами опирается на полуциркульные арки, напоминающие архитектурные формы Пёльцига. За пилястрами, выступающими под углом 45°, скрыта часть высоких узких окон. Хёгер насчитал не менее пятидесяти световых эффектов, включая глубокие тени и отраженный свет. Кирпичный декор подчинен пластически убедительному объему. Здание имеет ступенчатое завершение. Но о том, к какому схематичному результату могла привести страсть Хёгера «мечтать и играть с изящным материалом»¹⁰, свидетельствует построенное по его проекту неуклюжее здание Шпринкенхоф, расположенное почти напротив Чиле-хауза, — плоский невыразительный объем, обвитый сетью клинкерных поясов, часть которых позолочена, а в центре декоративных ромбов проступают разноцветные капители.

Скульптор Бернард Хётгер (1874–1949) одним из последних ступил на путь, которым художники модерна приходили из искусства в архитектуру. Поначалу ему приходилось заниматься вопросами включения заказных скульптурных композиций в архитектурный контекст. Первый дом, Брунненхоф в Ворпсведе, Хётгер вы-

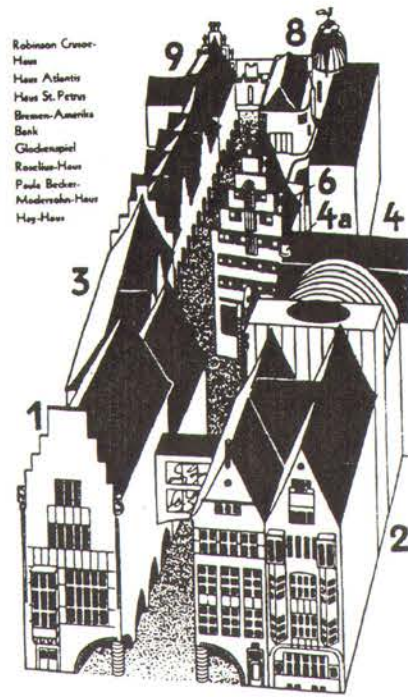
строил для себя в 1915 году. Двухэтажное кирпичное здание, фланкируемое двумя башнями, он расположил под прямым углом к старому крестьянскому дому.

В отличие от ван де Вельде или Беренса Хётгер всю жизнь излагал свои идеи не в детальных архитектурных чертежах, а в эскизах или вылепленных пространственно-пластических макетах. Этот метод творческого поиска был характерен для экспрессионистов. У Хётгера импровизация рождалась и на строительной площадке — импровизация зодчего и одновременно мастеров-исполнителей, которым он предоставлял большую свободу.

Влияние Родена и Майоля, древние нордические, африканские, яванские и китайские мотивы сочетались в его то барочно-неспокойных, то идолоподобно застывших скульптурах. Таким же неоднородным, как его пластика, предстает и его архитектурное творчество. «Он полностью приобщился к противоречивости и многообразию эпохи, дабы иметь возможность удовлетворять любые притязания», — оценивал его творчество Казимир Эдшмид¹¹.

В жилых домах начала 1920-х годов Хётгер фактически возвращается к северогерманской традиции. Его второй дом в Вайерберге, кафе «Винувук» и галерея «Зонненхоф» в Бад-Харцбург, а также кафе в Ворпсведе — все это факверковые постройки с открытой в интерьере каркасной конструкцией из неровных дубовых бревен. Очаг, перекрытый колпаком огромного дымохода, пластически формирует центр этой романтической архитектуры. Во всех деталях читаются следы работы топора и резца. Мощные скатные крыши с наклонно выступающими фронтонами, порой доходящие до уровня земли, внушают чувство защищенности и в то же время таинственной призрачности.

В этих своеобразных творениях Хётгеру удалось добиться сложного взаимопроникновения конструктивных элементов, таких, например, как пересечение «нефа» с «трансептом». Иногда вогнуто-выпуклые стены существуют независимо от опорной конструкции. Свободная планировка в принципе родственна *plan libre* Ле Корбюзье. В 1927 году к кафе в Ворпсведе был пристроен Большой выставочный зал. Формирование свободных, прочно взаимосвязанных пространств с учетом характера местности является заслугой Хётгера. Выставочный зал можно найти только по его мнимо рунированным воротам. Неправильной формы вестибюль предвосхищает круглый световой фонарь большого купольного зала. Свет падает по



Бётхерштрассе в Бремене.
1923–1931. Арх. Б. Хётгер,
Рунге и Скотланд.

Перспектива

1. Робинзон Крузо-хауз
2. Дом Атлантис
3. Дом Св. Петруса
4. Банк Бремен-Америка
- 4a. Колокол
6. Дом Розелиуса
8. Дом Паулы Беккер-Модерсон
9. Хаг-хауз

диагонали через прозрачное кольцо фонаря, соединяющее нижний край купола с перекрытием обходной галереи.

Меценатом эксцентричного архитектора был крупный предприниматель Людвиг Розелиус. Интерес к археологии, который он называл “зовом предков”, был связан с идеологией. Демократическому пацифизму, к которому тяготело большинство художников-экспрессионистов, он противопоставлял агрессивный культ нордического героя. По словам Розелиуса, восстановление Бётхерштрассе в Бремене знаменовало попытку “мыслить по-немецки”¹². На старой улочке между рынком и Везером Розелиус перед войной приобрел аристократический дом XIV века и затем скупил или арендовал для реконструкции весь прилегающий участок. Планировку улицы он сохранил.

Его программа предусматривала развитие Бётхерштрассе как общественной и торговой зоны, строительство художественно-промышленных мастерских и лавок, музеев, выставочных залов, банков, ресторанов, клубов, кинотеатра, библиотеки и спортивных залов. При всей экстравагантности проект предвосхищал пешеходные улицы, пропагандировавшиеся после 1945 года как панацея от всех градостроительных бед.

Розелиус поручил строительство бременской архитектурной фирме Рунге и Скотланд. Хётгер принимал участие в реконструкции с 1926 года. Имевшийся в распоряжении участок земли был узок и загроможден. Хётгер создал архитектурно-пластический образ сооружения, оборудовав его световым фонарем, похожим на фонарь Большого выс-

тавочного зала в Ворпсведе. В круглой башне, увенчанной медным шлемом крыши, между третьим и четвертым этажом размещалась винтовая лестница. Перед небольшим световым двором вдоль Бётхерштрассе располагалась низкая застройка с мастерскими. Принципиальные изменения в здание художественной галереи внесли заглубленный вестибюль с таинственным гротом, куда открывались все мастерские, а также переходной мост к расположенному напротив зданию Рунге и Скотланда. Благодаря пластике кирпичной кладки узкая прорезь Бётхерштрассе казалась еще более таинственной. Но как бы сказочно ни выглядела архитектура, группировка каменных масс соответствовала функциям конструктивных элементов. Хётгер упорядочил функции неортодоксально, приняв за основу путь от большого выставочного зала художественной галереи к залу художницы Паулы Беккер-Модерсон. В решении дома художницы использован целый спектр психологического воздействия на посетителей: притягательная сила, ощутимая на расстоянии, завораживающая магия входа, насыщенность тяжелых скульптурных масс и одновременно динамика округлых линий и граней башен. Множественность пространственно-пластических манипуляций не влияла на восприятие объемов. Стекло-металлические включения, напоминающие о композициях французского орфизма, и кирпичные орнаменты кажутся расщелинами и руинами, возникающими под разрушительным воздействием внешних сил.

В доме Атлантис Хётгер изменяет заданную схему. В оп-

ределенном смысле он продолжает традиции, сложившиеся в строительстве административных зданий к концу двадцатых годов, используя промышленную сталь. Несущая конструкция, одетая в листовую медь, исключает необходимость заполнения. Металлические опоры фасадов в зоне кровли образуют параболические конструкции, которые, несмотря на их очевидное родство с современной архитектурой, Хётгер трактует как замкнутые скульптурные образования.

Дом Атлантис включает объемный элемент, воплотивший самые смелые чаяния поклонников Пауля Шербарта: идеи Бруно Таута, лишь обозначенные в его кельнском “стеклянном доме”, нашли свое реальное воплощение в решении лестничной клетки дома Атлантис. Хётгер разместил в лестничной шахте три опоры, вокруг которых поднимаются лестничные марши. Опоры дематериализуются вертикальными лучами света. В ступени и косоуры вмонтированы стеклянные элементы, цилиндр лестничной клетки выполнен из бело-голубого стекла. Ощущение чуда, волшебства возникает и в “Небесном зале” с его параболической крышей. Элементы в стиле “art deco”: потолочные и настенные светильники, решетки отопления, правда, иногда чересчур назойливые, в этих пронизанных светом помещениях удачно подчинены общему замыслу.

В период творчества, к которому относится башня дома Хаг на выставке 1928 года в Кельне, становится заметен поворот мастера в сторону практицизма. В связи с мировым экономическим кризисом и событиями 1933 года Хётгер практически перестал строить, и эти идеи остались неосуществленными. Как архитектор он стремился к созданию целесообразной формы, но как художник не был готов уступить потребности в рациональной конструктивной системе. С одной стороны, он подчинялся необходимости удовлетворять практические требования, с другой стороны, он чувствовал себя открытым для “фантастической динамики”. “Только теперь можно независимо творить. Искусство должно быть абсолютно бесполезным, оно призвано рождаться из внутренней потребности и зреть подобно плоду на дереве”¹³. Дом Атлантис вырастает из столкновения между целесообразной формой и фантастикой, которое в решении лестницы и “Небесного зала” материализуется в фантастическую целесообразную форму.

Последний проект Хётгера, созданный под чужим именем, — его дом в Берлине (1940).

Архитектура экспрессионизма развивала традиции личностного, ориентированного на идеальные мотивы творчества. Как архитекторы-антропософы в Швейцарии, Германии и Великобритании с пиететом хранят архитектурные заветы Рудольфа Штайнера, так в творчестве Ганса Шаруна непосредственно воплотилось наследие экспрессионизма. Благодаря многочисленным заказам, которые он получал с конца 1950-х годов, он мог творить, черпая идеи из резервуара созданных им ранее нереализованных проектов. Готфрид Бём, работавший в архитектурной мастерской отца, Доминикуса Бёма, при создании железобетонных массивов своих поздних сакральных сооружений превзошел все первые опыты экспрессионистской архитектуры. В бенсбергской детской деревне он сгруппировал дома для детей вокруг центрального собора — как Бруно Таут в школе Фолькванг в Хойнхагене. Его общественная архитектура перешагнула границы, за которыми человек превращается в объект художественного произвола. Удручающее зрелище представляют жители дома для престарелых в Дюссельдорф-Гарате, гуляющие в “ландшафте лилипутов”.

Гениальные творцы форм и средний человек, которого удовлетворяет установленный порядок; эксцентричность исключений и бесконечная пустыня тех, кто вписывается в правила, — кажется, нечего добавить к этому безнадежному противоречию. То, что в 1920 году было консервативной утопией с верой в единое соборное сооружение, в творческий потенциал ремесла, силу возрождения «народа», через столетия представляется самодостаточным проявлением творческого честолюбия. Сегодня фантазия нужна не для создания изолированного сооружения, избранного для избранных. Фантазия направляется в шлюзы создания жизненных систем. Экспрессионистский проект связан лишь с конкретным историческим моментом его создания. Идея оживить экспрессионизм совершенно безнадежна.

Примечания

1. Heinrich de Fries. *Raumgestaltung im Film / Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. Jg. 5/3-4. 1920-1921, с. 65.
2. Otto Kohtz. *Gedanken über Architektur*. Berlin: 1909, с. 3.
3. Adolf Behne. *Expressionistische Architektur / Der Sturm*. Jg. 5/19-20, 1914-1915, с. 135. — Ch. Spengemann. *Die TET-Stadt / Reclams Universum*. Jg. 33/35, 31.5.1917, с. 686.

4. Walter Müller-Wulkow. *Aufbau-Architektur!* Berlin: 1919, S. 16. — Hans Hansen. *Das Erlebnis der Architektur.* Köln: 1920. с. 91. — Fritz Schumacher. "Expressionismus" und Architektur / *Dekorative Kunst.* Jg. 23 (Bd. 42)/1-3, 1919-1920, с. 10, 62, 80. — Henry van de Velde. *Zukunftsglaube / Genius.* Jg. 2/2, 1920. с. 165.
5. E. Mendelsohn. *Briefe eines Architekten.* München: Oskar Beyer. 1961, с. 34.
6. E. Mendelsohn. *Das Gesamtschaffen des Architekten.* Berlin: 1930, с. 19-20.
7. Письмо Г. Обриста Э. Мендельсону от 28 декабря 1914. Архив Л. Мендельсон.
8. E. Mendelsohn. *Die Internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion.* Доклад в Амстердаме. 1923. См.: 11, с. 26.
9. Самыми значительными архитекторами, представлявшими "гамбургский стиль", были Герман Дистель, братья Ганс и Оскар Герзон, Август Грубитц. Фриц Хёгер строил и за пределами Гамбурга, например, два высотных здания в Ганновере, церковь на Гогенцоллернплац в Берлине и т. д.
10. Fritz Höger. *Backsteinbaukunst / Der niederdeutsche Backstein-Baumeister.* Wolfshagen-Scharbeutz: C.J.H. Westphal. 1938, с. 13.
11. Kasimir Edschmid. *Bernhard Hoetger / Almanach auf das Jahr 1919.* Verlag Fritz Gurlitt.
12. L. Roselius. *Zur Neugestaltung der alten Böttcherstrasse in Bremen / Reden und Schriften zur Böttcherstrasse in Bremen.* Bremen: 1932, с. 19.
13. Bernhard Hoetger / *Die Böttcherstrasse.* Jg. 1/2, Juni 1928, с. 17.

НА ПУТИ К НОВОМУ СТИЛЮ

Хаген Бизантц

1907 год: "Революция современного искусства" идет полным ходом. Новый архитектурный стиль (модерн) уже оставил свои следы в культурных центрах западного мира. В живописи и скульптуре идет бурный поиск новой выразительности. Художественные средства (форму, цвет) необходимо освободить от давления литературного, привнесенного. Они должны стать самостоятельным выражением пробуждающейся духовности.

На фоне всеобщего подъема не слишком бросался в глаза 46-летний ученый, который через несколько лет выступит как талантливый архитектор, а пока проявляет себя в области искусства как литератор и режиссер. Это был Рудольф Штайнер, первый секретарь немецкого отделения Теософского общества. Будучи известен как философ и издатель естественнонаучных сочинений Гёте, он начал в 1902 году публиковать результаты своих исследований духовного мира и заниматься с учениками по разработанному им методам. В 1907 году руководимое им отделение Теософского общества собралось на конгресс в Мюнхене.

Мюнхенский конгресс впервые определил связь между духовной наукой и искусством. Члены Теософского общества воспринимали окружающий мир как "мир видимости". Такая позиция не требовала активного отношения к искусству. Рудольф Штайнер видел в чувственном мире

воплощение духа. Шиллеровское понятие "прекрасной иллюзии" было для него ключом к познанию искусства как высшей реальности, а художественное творчество — естественным результатом духовнонаучных исследований. Это было первым шагом на пути одухотворения реальности. Художественное оформление зала мюнхенского конгресса было для Штайнера продолжением исследовательской и педагогической деятельности. Главным элементом декора зала были расположенные в ряд семь колонн, изображенные на высоких вертикальных досках, которые вместе с картинами в круглых рамах последовательно воспроизводили семь апокалиптических сюжетов. "Были представлены семь мотивов колонн будущего теософского сооружения"¹. Формы капителей колонн соответствовали семи состояниям планетарного развития Земли в транскрипции духовного созерцания. В самой последовательности содержался элемент духовной реальности этих архитектурно-пластических произведений искусства. Превращение формы от капители к капители само по себе представляло совершенно новое явление в истории искусства. Идущий впереди и следующий за ним видели различные капители, причем закономерна эволюция темы от первого к последующим. Так растение развивается от ростка к листьям, цветам и плодам, а затем через семя — вновь к росту. Принцип метаморфозы здесь



Модель в Мальше. 1909.
Арх. Э.А.К. Штокмайер.
Интерьер после
реконструкции
А. фон Баравале. 1965

впервые воплотился в произведении искусства. Таким образом, еще до того, как органический стиль в архитектуре был "побежден" нарождающейся "новой вещественностью", был сделан решающий рывок в этой области. Органический стиль нашел выражение в своем основополагающем принципе, а именно в принципе метаморфозы. Если бы он тогда получил всеобщее признание, развитие архитектуры в XX столетии могло пойти в другом направлении. Органическая архитектура вне принципа метаморфозы подобна растению, прекратившему рост.

Рудольф Штайнер уже тогда, в 1907 году, стремился воплотить в жизнь духовный художественный импульс.

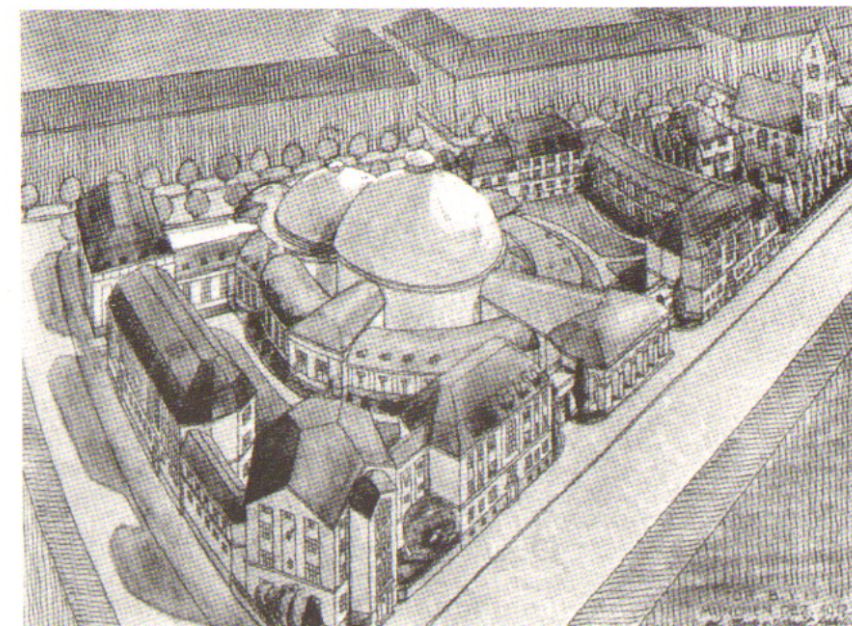
Среди участников конгресса был Э.А. Карл Штокмайер из Мальша под Карлсруэ. На него художественное оформление зала произвело глубокое впечатление. Особенно сильно на его творческое воображение повлияли колонны: "свободно стоящие изображения колонн без системы балок и перекрытий с картинами между ними на красной стене вы-

зывают представление об архитектурном пространстве, расчлененном колоннами как несущими элементами"². Летом 1908 года Штокмайер спросил у Рудольфа Штайнера об архитектуре, которая соответствовала бы этим колоннам. Штайнер ответил, что мог бы представить себе эллиптическое пространство, по периметру окруженное колоннами. Они должны нести купол в форме трехосного эллипсоида, большая ось которого ориентирована с запада на восток. За колоннами должен быть проход. Снаружи все должно ограничиваться эллиптической стеной. Был задуман интерьер подобный крипте, который благодаря эллиптической форме существенно отличался от более ранних архитектурных решений. В этой форме уже прочитывалась тенденция, которая позднее нашла выражение в образе двухкупольного здания первого Гётеанума: органическая связь вытянутого в длину здания (базилика) с крестообразным (пантеон). Штокмайер в Мальше создал модель сооружения высотой 174 см, с колоннами высотой 87 см, размеры которой по горизонтали составляли примерно 2,5 x 3,5 метра. Пол на уровне оснований колонн был заглублен. Таким образом пространство внутри модели могло быть использовано для небольших собраний (до 24 человек).

Модель в Мальше была создана в момент активного роста интереса к современному искусству, известного как абстрактное искусство, функционализм, новая вещественность и т. д. В 1909-1910 годах появились первые беспредметные композиции Кандинского, Артура Доу, а в 1911 году — здание завода Фагус Валь-

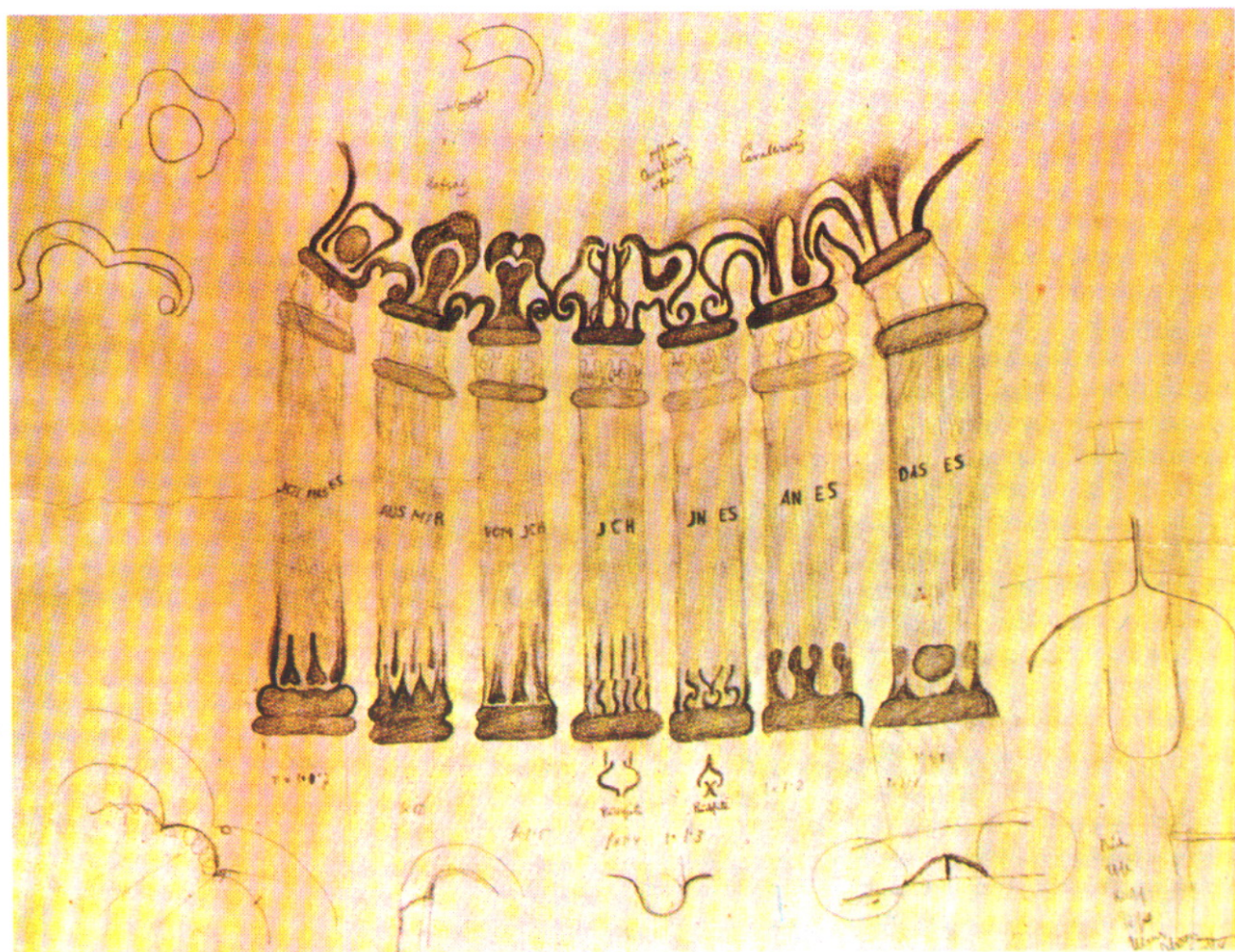
тера Гропиуса. Гропиус, сотрудник архитектора эпохи модерна Петера Беренса, считал, что органическая архитектура не имеет выхода в реальность. В этой ситуации возникла необходимость последовательно противопоставить техническому функционализму органическую архитектуру. Инициатива членов штуртгартского Теософского общества, которые в 1910 году учредили строительный фонд, предоставляла такую возможность. То, что на мюнхенском конгрессе было лишь обозначено, реализовалось в интерьере штуртгартского зала. Факт, что он был скрыт как раннехристианские катакомбы, был симптомом болезни культуры, распространившейся впоследствии по всему земному шару: эстетическая пустота против живой архитектурной формы. Рудольф Штайнер в ноябре 1911 года в новом штуртгартском зале учредил Общество теософии и искусства. Оно должно было действовать по собственной инициативе независимо от сотрудничества со Штайнером. В 1935 году штуртгартский дом в результате действий государственных структур, направленных против антропософского движения, был закрыт. Зал впоследствии был разрушен, были спасены лишь колонны. Сейчас они находятся на территории сада санатория Виснек в Бресгау под Фрайбургом.

Уже во время строительства штуртгартского дома существовал план возведения здания театра в Мюнхене. С 1910 года на ежегодных конгрессах разыгрывались специально написанные Штайнером мистерии. Представления устраивались в арендованных помещениях театров, архитектура и оборудование которых не со-



"Йоханнесбау" в Мюнхене.
Арх. К. Шмид-Куртиус. 1912.
Эскиз квартала

ответствовали содержанию и стилю этих драм. Создание планов мюнхенского проекта было поручено Карлу Шмид-Куртиусу, автору штуртгартского дома. По поводу данных ему указаний архитектор отмечал: "Что, собственно, было мне предложено — ничего, кроме замечания Рудольфа Штайнера, что две взаимопроникающие окружности могли бы быть, например, зрительным залом и сценой". Это указание означало, однако, решающий поворот к созданию архитектуры, воплощающей идею двухкупольного пространства с ваимопроницающими сегментами куполов. По рассказам Штайнера, он пришел к этой идее еще в 1908 году. В 1909 году он высказал ее в частной беседе Эрнсту Уэли, а затем в 1911 году Александру Стракошу в связи с мюнхенским проектом³. Важно иметь в виду, что идея "двух взаимопроникающих окружностей" была уже высказана в то время, когда Штокмайер услышал об эллипсоидной форме для модели здания в Мальше. В двухкупольном здании воплощен



Эскиз колонн и архитрава
большого зала первого
Гётеанума. 1913.
Арх. Р. Штайнер

принцип, который Штокмайер открыл позднее в трехосном эллипсоиде: «форма эллипса соединяет в себе тенденцию линейности храмовых построек с тенденцией вращения купольных сооружений»⁴. Эллипсоидная форма таким образом была переходной ступенью к двухкупольной конструкции. Здание в Мюнхене должно было стать первым воплощением новой идеи формирования пространства. Однако из-за трудностей со строительными ведомствами готовый в 1911 году проект не был реализован. Так Мюнхен, город искусств, остался без специально для него предназначенного образца органической архитектуры. Это событие представляется симптомом трагичности европейской

культуры, тем более что в Мюнхене в период господства фашизма был открыт «Дом немецкого искусства», а современное искусство в целом было осуждено и определено как «вырождающееся».

В мюнхенском проекте двухкупольного сооружения предполагалось добиться особого эффекта восприятия архитектурного пространства. С тех пор как в истории строительного искусства существуют крупномасштабные внутренние пространства для духовного общения и праздничных ритуалов, они материализуют идеи центричного и линейного объемов. Первым сооружением такого рода был Телестерион, место элевсинских мистерий под Афинами, квадратное в плане центричное здание, по-

строенное в V в. до н. э. архитектором Иктином⁵. За ним последовали купольные постройки, Пантеон в Риме (II в. н. э.), раннехристианские баптистерии и мавзолеи и, позднее, купольные церкви восточного христианства. Линейные культовые сооружения создавались на основе идеи пространственного развития греческого храма, который какместилище бога не имел помещений для собраний. В архитектурной форме базилики воплощена идея сакральности для христианского Запада. Если попытаться описать ощущение пространства в церкви с продолжным нефом, то его существенной характеристикой будет тот факт, что входящий воспринимает расстояние между своим местоположением и целью движения — алтарем. Восходящие к апсиде ряды колонн с обеих сторон обозначают путь и побуждают двигаться именно в этом направлении. Центрическое здание, напротив, создает ощу-

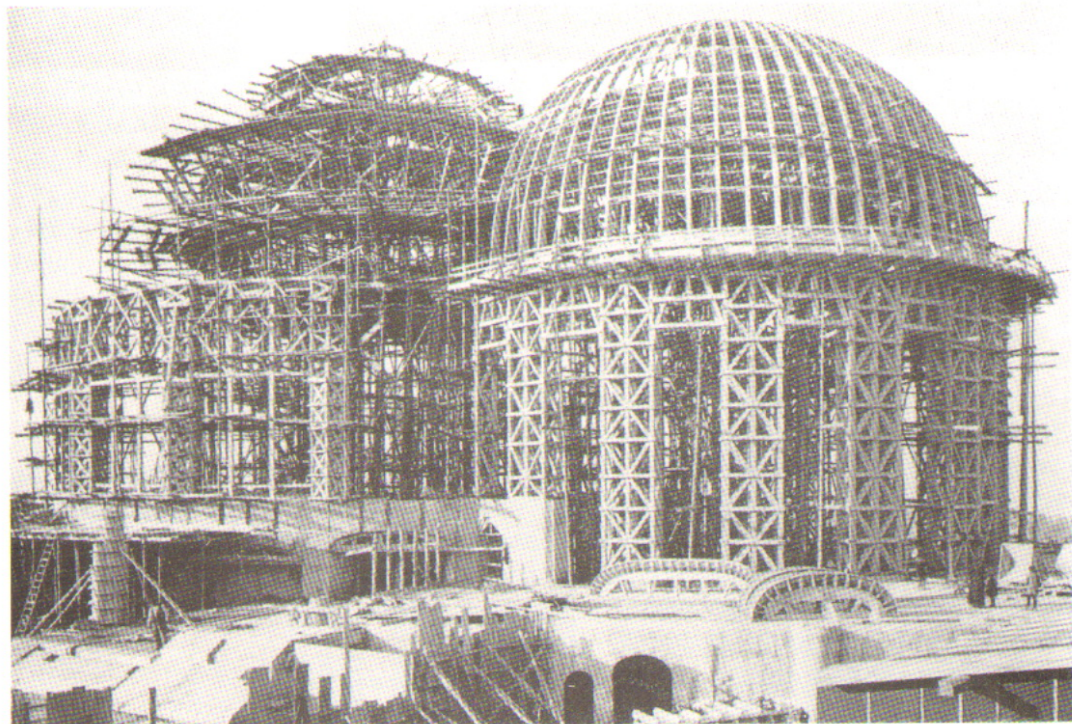
щение покоя. Посетитель находится в центре окружности, ничто не побуждает его двигаться в каком-либо направлении. Все расстояния взаимно уравновешены. Упомянутая Штокмайером «тенденция к вращению» является уже волеизъявлением, а не следствием непосредственного восприятия пространства. Можно сказать, центрическое здание дышит покоем, оно погружено в гармонию космоса. Здание, развивающееся по оси, наоборот, требует активности и движения. Однако общим в восприятии этих двух типов пространств является изначально предопределенное конкретное впечатление, то есть побуждение к движению или покою. Двухкупольное сооружение, напротив, не ограничивает свободу восприятия пространства. Это ощущение возникает благодаря тому, что эффект купола вместе с эффектом продолжной оси создают подвижное равновесие. Входящий в подкупольное пространство

переживает, с одной стороны, ощущение покоя и гармонии, а с другой, воспринимает себя находящимся на продолжной оси диаметров большого и малого куполов. Какому из впечатлений — движения или покоя — отдать предпочтение, должен решить сам посетитель. Легким усилием воли он может переходить от одного к другому.

В двухкупольном сооружении реализуется идея духовной раскрепощенности, равновесия покоя и движения, индивидуальной свободы выбора.

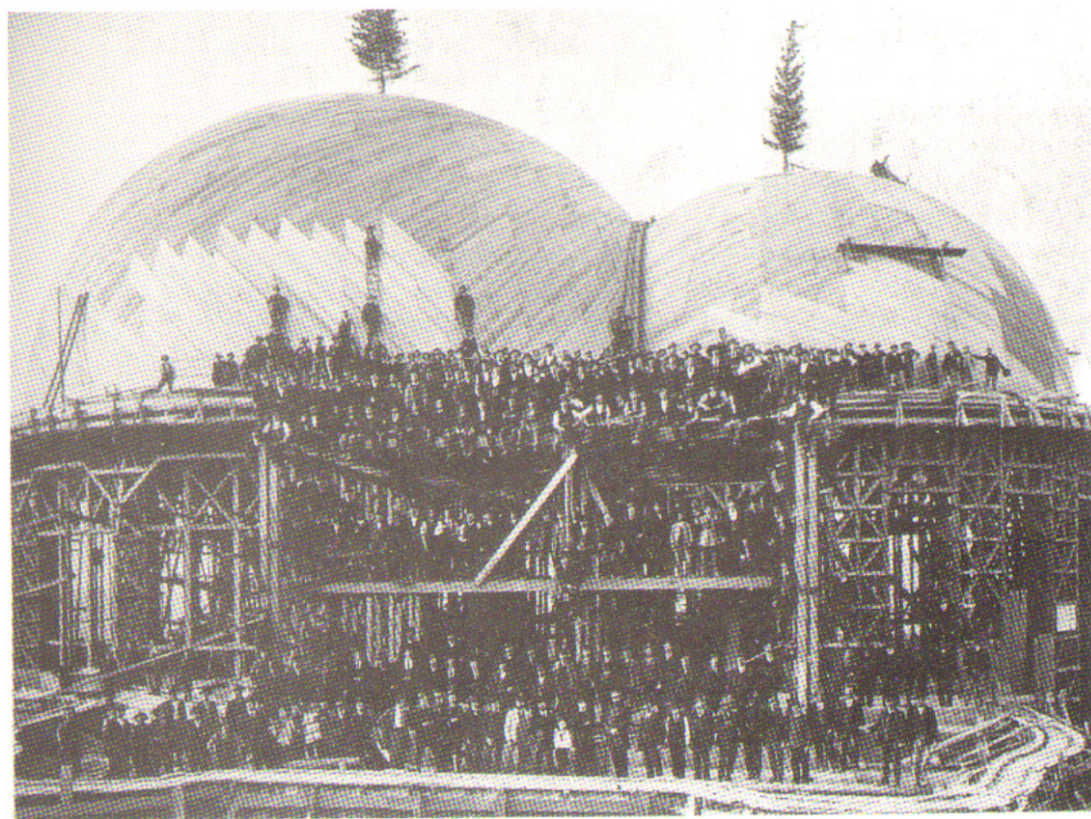
Примечания

1. Rudolf Steiner. *Bilder okkultes Siegel und Säulen*. GA 284/2856 2 Aufl. Dornach. 1977, с. 72.
2. Там же, с. 115.
3. Carl Kemper. *Der Bau*. 2 Aufl. Stuttgart, 1974, с. 187.
4. См. I, с. 122.
5. G. Gruben, M. Hirmer. *Die Tempel der Griechen*. München, 1961, с. 193.



Первый Гётеанум в процессе строительства. Февраль 1914.
Арх. Р. Штайнер

Первый Гётеанум. Апрель 1914



ПЕРВЫЙ И ВТОРОЙ ГЁТЕАНУМ

Хаген Бизантц

После того как на Мюнхенском конгрессе 1907 года в архитектурное творчество был введен принцип метаморфозы, а в проектах Йоханнесбау (1911) — принцип подвижного равновесия пространства, появилась возможность приступить к строительству самого здания. В Дорнахе под Базелем Рудольфу Штайнеру был подарен большой участок под строительство. Его свободное расположение на холмах позволило создать выразительный образ здания, не ориентируясь на существующий градостроительный контекст, как это предполагалось в предыдущих проектах. Внешний облик сооружения должен был отражать его содержание. 20 сентября 1913 года Штайнер заложил первый камень, а 1 апреля 1914 года состоялся праздник по случаю окончания первого этапа строительства.

Рудольф Штайнер в макетах разрабатывал решение фасадов и интерьеров здания. Не на чертежной доске, а из воска и пластилина возникали формы под искусной рукой мастера. Единственный в своем роде макет интерьера, изготовленный в январе 1914 года, является этапным произведением. В вибрации парящих линий он представляет не только живую форму, но и органически-пластическое произведение архитектуры, где архитектурные детали (капители, архитравы) превратились в формообразующие элементы. Кроме того, в нише малого зала Ру-

дольф Штайнер предлагал установить деревянную скульптуру, сюжет и пропорции которой образно отражали архитектурную идею. В общей системе образов интегрировались архитектура, скульптура и живопись. Концепция цветковых потоков, продолжавших динамическую пластику архитрава, предопределяла мотивы росписей свода купола. Свет также был частью общего художественного решения: окна с тонированными стеклами создавали в пространстве большого зала атмосферу постоянно меняющихся цветковых ощущений. Малый купол, задуманный в качестве сценического пространства, не имел окон. Сюжеты на окнах были выполнены в изобретенной Штайнером технике гравировки стекла.

Взаимодействие искусств в образном решении внутреннего пространства первого Гётеанума впервые позволило осуществить основную цель модерна: создание единого, целостного произведения искусства (Gesamtkunstwerk). Провозглашенный Гропиусом в 1919 году художественный принцип Баухауза также отражал эти творческие идеи¹. Но только в Гётеануме осуществлялась идея объединения «под крылом архитектуры» всех видов искусств и был создан единый «организм».

Идее развития внутренних пространств должно было соответствовать решение пластических фасадов здания. По указаниям Рудольфа Штайнера, скульптурные деревянные формы должны были словно



Макет интерьера первого Гётеанума

вырастать из бетонной стены и оставлять ощущение движения и проницаемости². Художественный эффект “эфирной стены” состоял в том, что снаружи она воспринималась как нечто живое, органическое, а изнутри — как нечто отступающее, уступающее, исчезающее, прозрачное. Такое решение стены соответствовало внутренней потребности современного человека, что очевидно и в постройках Баухауза с их стеклянными стенами, то есть суррогатом “прозрачности” (например, дом Фарнсворта в Иллинойсе, США, архитектор Мис ван дер Роэ). Другой существенный аспект архитектурного решения фасада — способ пластического

выявления соотношения сил между несущими и несомыми конструкциями. В то время, как Баухауз пошел по пути выявления конструктивных напряжений и подчинения стереометрическому единству³, в каждой детали Гётеанума пытались ощутить и сделать зримыми соотношения внутренних сил. Так возникли новые формы пилястр, конструкций входов и окон, а также колонн и опор в интерьерах. Характерными в этом отношении были опоры большой бетонной лестницы с западной стороны и деревянная колонна в зале из красного бука. В обоих случаях материалы — дерево и бетон — позволили создать непрерывный плавный переход от несущих конструкций к перекрытиям, воплощенный в выразительной форме капителей.

Обсуждение этих проблем возвращает нас к вопросу о функционализме. Обычно с этим понятием связывают стиль “новой вещественности”, а его основание приписывается венскому архитектору Адольфу Лоосу. При этом имеется в виду архитектура, освобожденная от всех видов орнамента, ориентированная исключительно на функциональную необходимость. Однако если у Лооса упрощение формы действительно предопределялось назначением здания, то архитекторы Баухауза использовали его представление о функции в применении к своим произведениям, созданным по совершенно другим схемам⁴. Они трансформировали функционализм Лооса в обобщенную модель единого картезианского пространства, которое может использоваться для любых целей, так что функция здания не только не находит отраже-



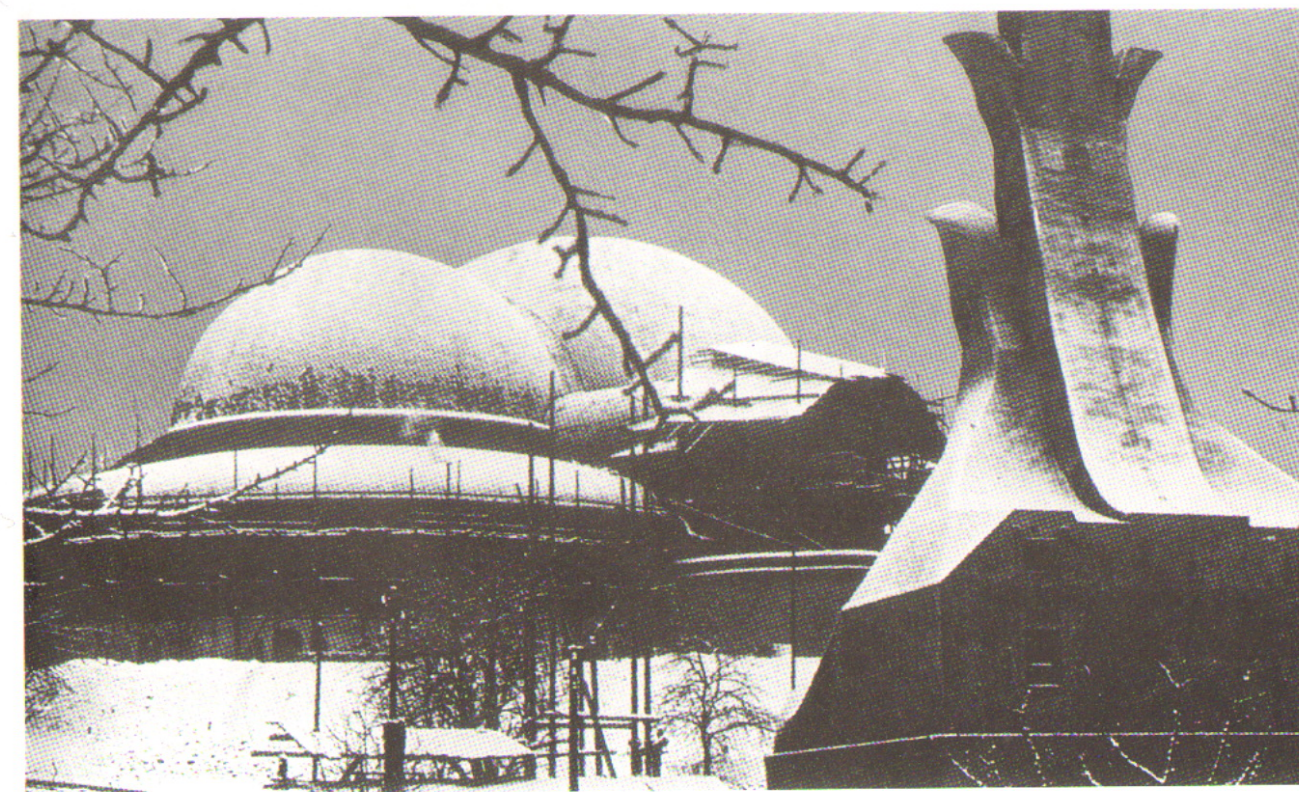
Установка капителей на колонны

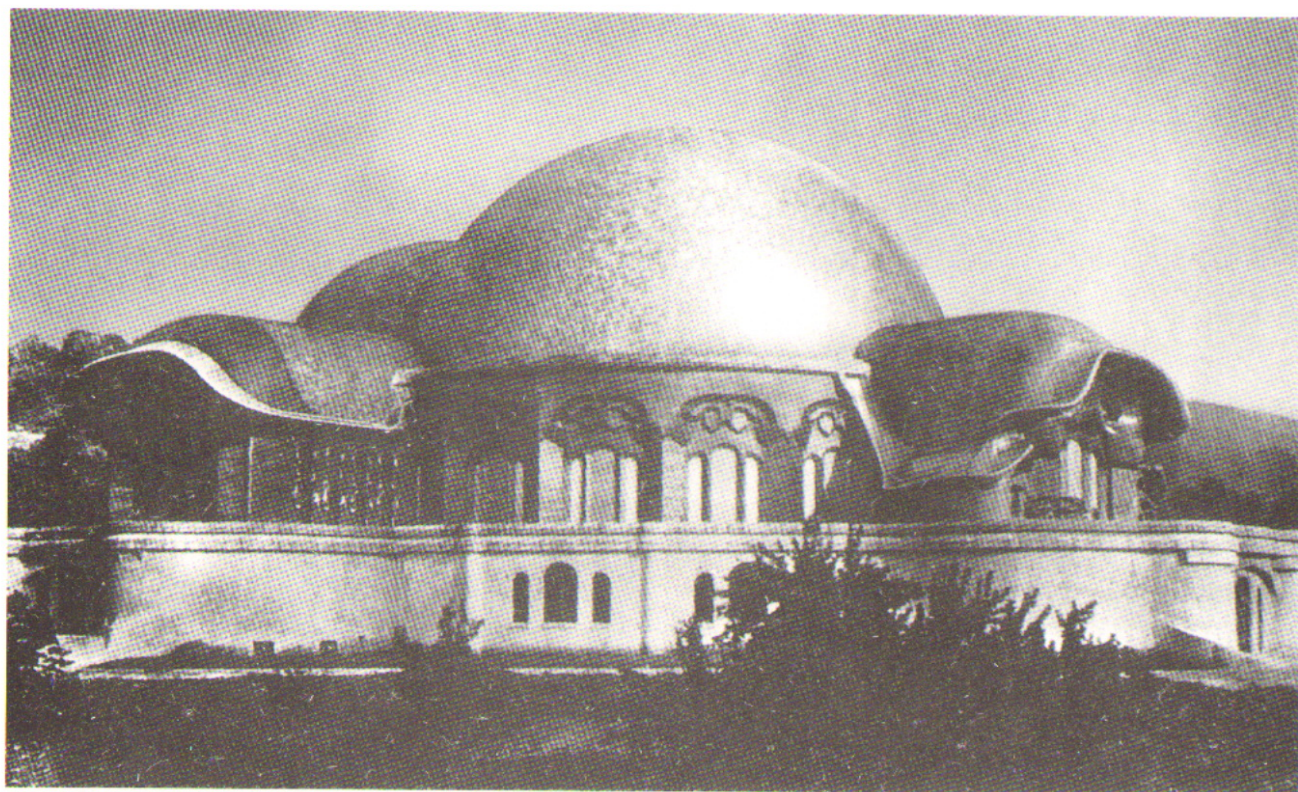


Капитель колонны Сатурна

ние в форме, но, напротив, остается скрытой. Если теперь вернуться к первоначальному, введенному Лоосом понятию “функционализм”, он представлял в 1900 году идеал искусства будущего, который был развит и дополнен Рудольфом Штайнером. Его “архитектурный орнамент” в соответствии с этим идеалом является не пустым украшательством, а точным художественным выражением функции. Только эта функция, как мы видели на примере опор, не

Первый Гётеанум.
Вид со стороны котельной.
Февраль 1915





Первый Гётеанум.
Вид с северо-запада.
Февраль 1915

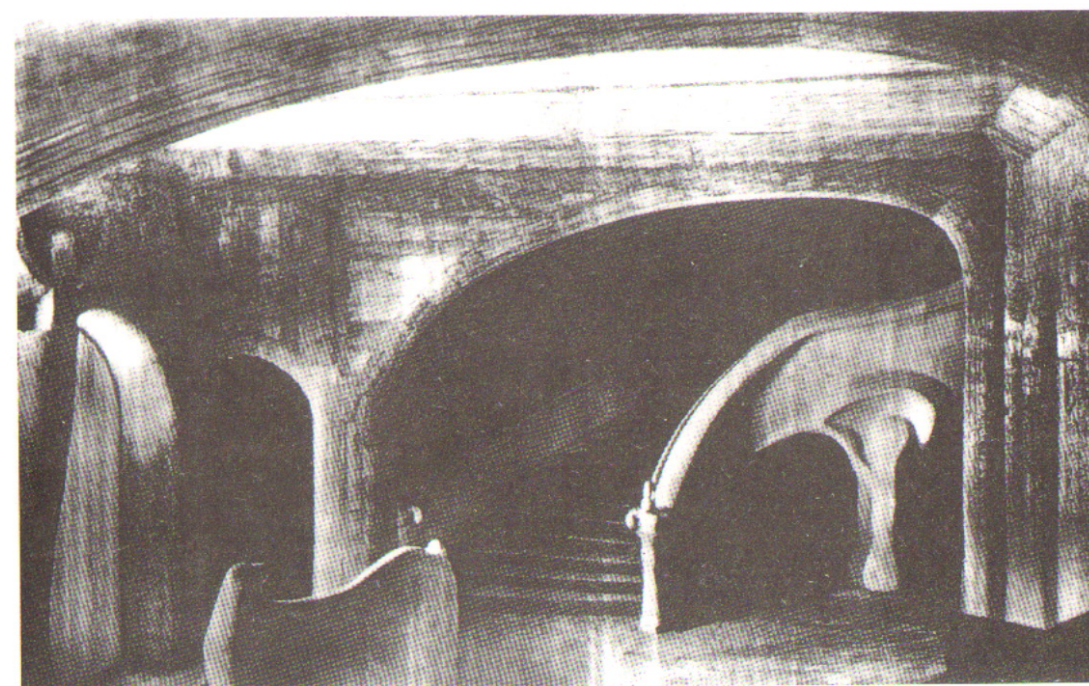


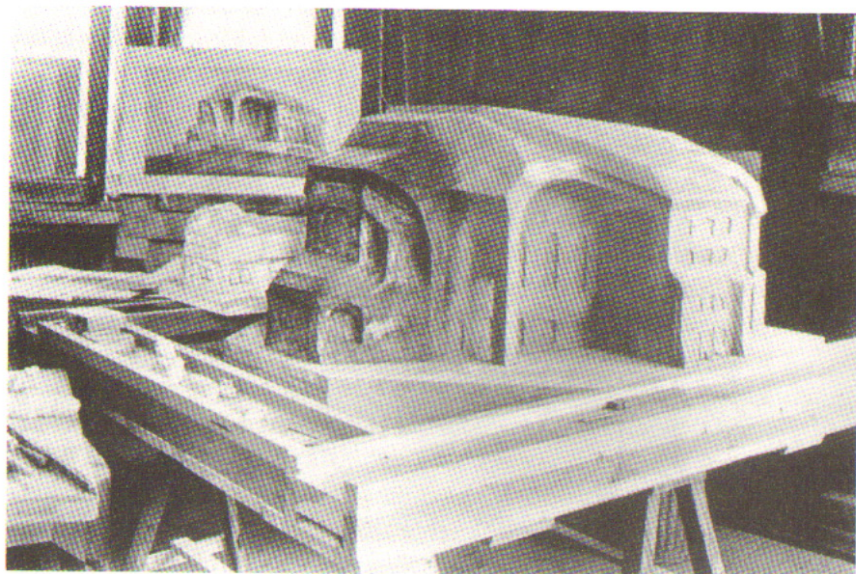
Первый Гётеанум.
Фрагмент западного фасада

Фрагмент фасада



Фрагмент лестницы первого
Гётеанума





Второй Гётеанум.
Рабочий макет западного
фасада

есть поверхностный результат взаимодействия материальных сил. В этом смысле, например, Лоос считал художника Кокошку мастером орнамента, поскольку он использовал орнамент для выражения внутренней сущности своих сюжетов. Архитектурная «орнаментика» Штайнера поднялась от принципа функционализма, основанного на простом предметном упрощении, к одухотворенно-жизненной функциональности.

Если мы теперь вновь обратимся к обобщенному образу Гётеанума, то все сказанное ранее о двухкупольном здании предстает в новом свете. Мощное здание объемом 66 тысяч кубических метров было задумано как помещение для собраний, рассчитанное приблизительно на 900 человек. Посетители приходили из мира, где господствовало чувственное восприятие действительности. Они искали ответы на вопросы, которые ставила перед ними реальность, в еще не познанном духовном мире. Однако попасть в этот мир можно только по собственной воле, обретя состояние внутреннего покоя. Очевидно, что описанное выше внутреннее пространство двухкупольного

здания выполняло эту функцию. Внешний облик здания отражал процессы, происходившие внутри. Взаимопроникновение куполов выражало взаимодействие и взаимопроникновение чувственного и духовного мира. В пространственной зоне соединения двух куполов находилось место для оратора. Во время выступления оратора на сцене перед зрителями разворачивались картины представления. Восточный купол над пространством сцены был меньше по размерам, чем купол большого зрительного зала. Таким образом облик здания выражал его функцию. Задача духовного функционализма состояла в том, чтобы для каждого здания найти соответствующий ему индивидуальный образ.

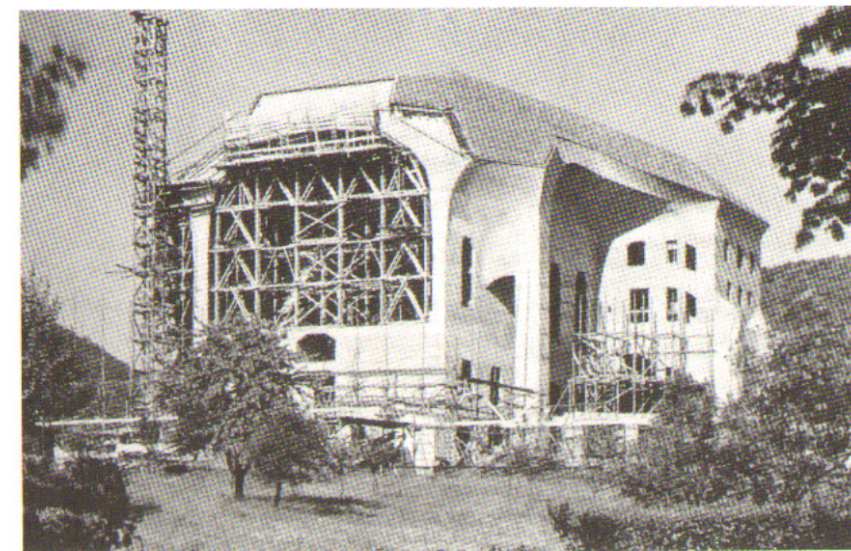
Исследование достижений Штайнера свидетельствует о том, что использование принципа метаморфозы в архитектурном творчестве возродило органическую архитектуру и создало альтернативу распространявшемуся конструктивизму. В едином архитектурном произведении был достигнут идеал модерна — взаимодействие всех видов искусства. Возникший в русле модерна редуцированный функционализм Лооса был переосмыслен в духовный функционализм. Таким образом, скрывавшему реальные функции структурализму Баухауза была противопоставлена действительно функциональная архитектура, индивидуализированная до мельчайших деталей. В то же время выразительность каждого здания преодолевала анонимную нивелирующую стереометрию «современной архитектуры».

Благодаря открытию формы взаимопроникающих куполов было впервые достигнуто по-

движное равновесие пространства. При этом провоцируемому стереометрическими формами структурализма принуждению был противопоставлен элемент свободы, позволяющий человеку действовать исходя из его внутренних побуждений. Только совокупность всех этих элементов предполагала развитие органического архитектурного стиля. Он отличался от конструктивизма, работавшего с элементами здания, тем, что каждая деталь была подчинена целому и здание в целом работало как организм.

Прежде чем перейти ко второму Гётеануму, мы должны еще раз войти в первый. Рудольф Штайнер утверждал, что в будущем невозможно будет описать произведение искусства с точки зрения его чувственно воспринимаемых форм, цвета и т. д. Истинное произведение искусства, по его мнению, существует только в душе человека. Насколько сложна для осмысления эта проблема в эстетике; настолько понятна она всякому, кто может представить себе внутреннее пространство первого Гётеанума, одновременно вызывающее ощущение покоя и движения, свободы и активности.

Еще отчетливее развитие видимой формы воплощалось в метаморфозах капителей и баз колонн. Колонны, расположенные двумя полукруглыми вдоль стен купольного помещения, не определяли направление движения, как в базилике, а скорее воздействовали статично. Если посетитель делал внутреннее усилие, то интервалы между колоннами оживали, побуждая его к движению вперед. Предпосылкой такого восприятия являлась внутренняя активность зрите-



Второй Гётеанум в процессе
строительства.
Май 1927

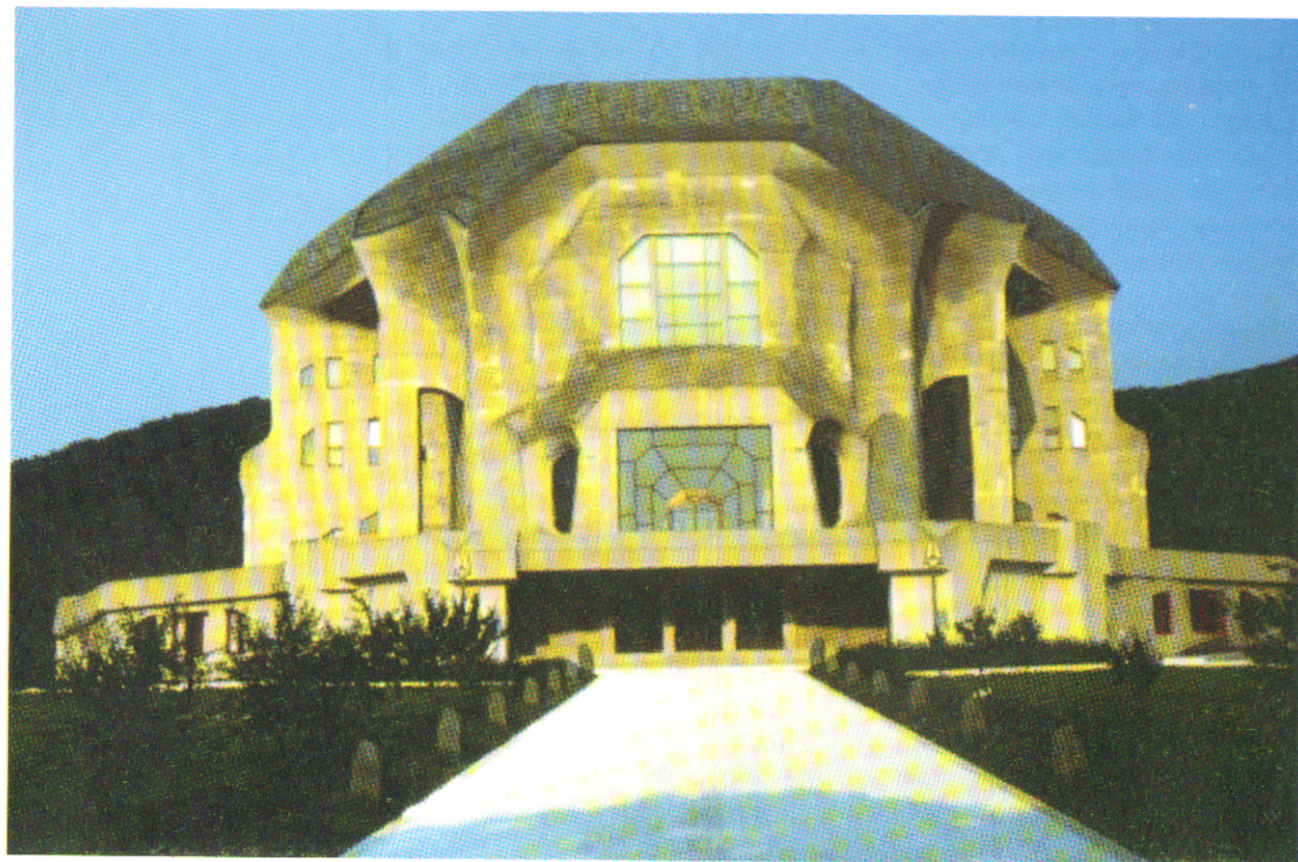
ля. Без нее произведение искусства оставалось немо.

В рождественскую ночь 1922-1923 года первый Гётеанум сгорел. Штайнер считал, что творческие силы для создания второго Гётеанума будут развиваться не только в сфере чувственного мира, но и в скрытой от непосвященного духовной сфере. В 1923 году Антропософское общество было коренным образом реорганизовано во Всемирное Антропософское общество. Оно включало в себя основанную в 1924 году Свободную высшую школу духовной науки, а также различные секции. Секцией изобразительного искусства, появление которой было симптоматично для развития органической архитектуры, руководила скульптор из Англии Эдит Мэрион, с 1914 года вместе с Рудольфом Штайнером работавшая над созданием деревянной скульптурной группы. На собрании, посвященном открытию Антропософского общества, Штайнер заявил, что секцией изобразительного искусства он будет руководить через Эдит Мэрион. Тогда же он высказал свои первые идеи по поводу восстановления Гётеанума. Речь шла не о повторении прежних



Северный фасад

Западный фасад летом



Южный фасад

Западный фасад зимой





Фрагмент южного фасада

форм, а о воплощении первоначальной проектной идеи в более надежном материале — железобетоне. Идеи по поводу создания нового сооружения Штайнер представил 1 января 1924 года. На эскизе он продемонстрировал перед членами Антропософского общества трансформацию главного пластического мотива фасада первого Гётеанума в новом материале. Штайнер понимал, что для создания нового Гётеанума требуется выработать новый стиль. «Все, что до сих пор было создано в бетоне, не может явиться основой для нового строительства»⁵.

Очередной задачей был поиск образного решения нового Гётеанума. В первой половине марта Штайнер занялся работой над макетом здания. Основой ему послужил плоский многоугольный деревянный блок в форме бетонного цоколя первого Гётеанума и лист фанеры, воспроизводивший

план сгоревшей деревянной постройки. Через три дня макет здания был готов.

Общая крестообразная форма плана первого Гётеанума осталась нетронутой, но если в первом здании боковые тракты вырастали из двухчастного пространства в зоне взаимопроникновения куполов, на макете второго здания боковые тракты совместно образовали четко выделенный третий элемент. Таким образом, трехчленность заменила дуализм. Тот, кто знаком с антропософией и с принципом трехчленного строения социального и физического организма, без труда поймет, что имел в виду создатель макета.

В макете новая полярность объемов сцены и входа превращается в движение в направлении с востока на запад: из нерасчлененного блока, который как зерно незримо скрывает в себе творческие формирующие силы, в запад-



Вид с юго-запада

ном направлении развивается многообразие органических форм. Рекс Рааб подчеркивает, что превращение формы в интерьерах первого Гётеанума во втором здании было переведено вовне. Это изменение тенденции движения и подчеркивание «внешнего пространства» связано и с изменением позиции Рудольфа Штайнера в антропософском обществе. В конце 1923 года он организовал Инициативное правление и стал его председателем. К задачам общества добавилась еще одна: позитивно, духовно воздействовать на «движущуюся к закату» культуру (Шпенглер).

Во внутреннем оформлении второго Гётеанума Штайнер принимал участие лишь на самой первой стадии. Позднее из-за прогрессирующей болезни он имел возможность лишь давать указания по разработке проекта. В новом здании необходимо было преду-

смотреть не только сцену для представления мистерий, но и помещения для работы секций Высшей школы духовной науки, а также для управленческого аппарата Антропософского общества. Поэтому был возведен верхний этаж и расширен западный лестничный проем. На верхнем этаже должна была разместиться сцена с большим залом, на втором этаже над террасой — помещения для научных работ и мастерские. На первом этаже должен был находиться репетиционный зал. Эта структура здания сохранилась до сих пор, только на первом этаже появился не предусмотренный в первоначальном проекте зрительный зал на 500 человек.

Большой зал на верхнем этаже был задуман как прямоугольник с полукружьем сцены. По предложению специалистов по осветительной технике фирмы «Сименс» была



Южный фасад



Восточный фасад

осуществлена идея организации технически современной сцены квадратной формы с круглым горизонтом. Необходимо было восстановить достигнутое в первом Гётеануме подвижное равновесие между силами движения и покоя. Прямоугольная форма зрительного зала, ориентированная в сторону сцены, концентрировала внимание зрителя в этом направлении. Штайнер решил эту задачу, превратив прямоугольник в расширяющуюся по направлению к сцене трапецию. Возвышение для оркестра и органа появилось в зале позднее.

В первую очередь необходимо было построить южную лестницу, так как южная часть здания использовалась ежедневно. Эту задачу взял на себя Карл Кемпер, автор западного фасада⁶. В решении лестничных парапетов, стен и потолка художник развил принцип “живой стены”, примененный на фасадах. Профиль перил лестницы был заимствован из первого Гётеанума. Южная лестница и южный вестибюль были закончены в 1930 году.

Изменения в южном вестибюле (расширение входной логи) были предприняты в 1969-1971 годах Рексом Раабом, который сделал все возможное для сохранения работы Кемпера. Одновременно он расширил южный вход напротив “английского зала” — в этом зале происходили собрания слушателей, говоривших на английском языке. Герард Вагнер осенью 1971 года осуществил росписи стены зала цветными натуральными красками как в первом Гётеануме. Таким образом, через 43 года после открытия здания был сделан первый шаг к реализации идеи Штайнера о преоб-



Деталь фасада

ладания цвета и изобразительности над пластикой.

Основным помещением первого этажа является зал на 500 мест с малой сценой на месте планируемого ранее репетиционного пространства. Его строительство было завершено в 1952 году Альбертом фон Баравале.

Главный вход, как и в первом здании, ориентирован на запад. По обеим сторонам просторного вестибюля расположены лестницы, ведущие в большой зал. На втором этаже



Деталь фасада

на западе находится терраса, а на востоке — секционные помещения. Большое фронтальное окно и примыкающие к нему боковые окна связывают интерьер здания с окружающей природой. Если подняться по лестницам в большой зал на верхнем этаже, то расположенное напротив входа в него окно, выполненное из матового красного стекла и воспроизводящее сюжет по проекту Штайнера, позволяет отвлечься от внешнего мира и сосредоточиться.

Характер бетонной конструкции западной лестницы особенно отчетливо проявляется в холле второго этажа. Чтобы сохранить чистоту ее статико-функциональной формы, решено было при реконструкции восточного тракта в 1962-1964 годах оставить ее в прежнем виде. Реконструкцию вели Рекс Рааб и Арне Клингборг. Они оформили двери главного входа, создали проект просторных гардеробов и небольших лекционных залов — голубого и красного — на первом этаже, придали современную форму залу, расположенному под террасой. Кроме того, в западной части первого этажа были размещены приемная, билетная касса, квартирное бюро и книжный киоск.

При создании второго Гётеанума был разработан совершенно новый стиль, соответствующий материалу. Это уже не органическое развитие мотивов орнамента из деревянной стены, а скульптурное движение всей стены, игра выпуклых и вогнутых поверхностей бетона. В этом заключается отличие стиля Гётеанума от всех других попыток создания свободной формы, например, гениальных образов Антонио Гауди. В то время, как у Гауди лекальные линии формируют бетонные контуры, в Гётеануме волнистая поверхность воспринимается как движение самой стены. Предложенная модель технически оказалась очень трудной для исполнения. Тогда как в построенном в 1915-1916 годах бетонном жилом доме Дульдек воплотились некоторые характерные черты органического стиля, в крупномасштабном сооружении нового Гётеанума этот стиль моделирования поверхности бетона доведен до



Западная лестница

совершенства благодаря ведущему архитектору Эрнсту Айзенпрайсу и работавшему вместе с ним столяру Генриху Лидфогелю. В истории архитектуры Гётеанум остается единственным в своем роде осуществленным скульптурно-органическим сооружением.

Для дальнейшего развития органической архитектуры необходимы были еще многие эксперименты, так как чаще всего архитекторы все же использовали старые, привычные формы. Примером является широко известная капелла в Роншане Ле Корбюзье (1955), который в 1927 году

посетил еще не оконченное здание Гётеанума. Оно произвело на зодчего неизгладимое впечатление⁷.

Требование властей уменьшить высоту здания Гётеанума привело к необходимости изменить архитектурное решение. Если восточный фасад был пропорционально сокращен по высоте без особого ущерба для эстетического восприятия, то любое изменение западного фасада могло существенно ограничить его художественное воздействие. Решение было найдено скульптором Карлом Кемпером: образ, разработанный в макете,



Зал, расположенный на первом этаже.

был сохранен, сокращение высоты было достигнуто за счет конструкции крыши, были разработаны органичные формы колонн и пилястр фасада. Эти опоры, подобные стволам деревьев, воплощали сущность органического развития —

тенденцию роста. Благодаря этому бетонное здание, несмотря на массивную форму, производит впечатление легкости, динамичности и покоя.

Примечания

1. G. Sterner. *Jugendstil*. Köln: 1975, с. 24, 38.
2. R. Steiner. *Bilder okkultier Siegel und Säulen*. GA 284/285, 2 Aufl. Dornach: 1977, с. 148.
3. G. C. Argan. *Gropius und das Bauhaus*. Hamburg: 1962, с. 594.
4. A. Janik, St. Toulmin. *Wittgensteins Vienna*. New York: 1973, с. 252.
5. Rex Raab, Arne Klingborg, Åke Fant. *Sprechender Beton*. Dornach: 1972, с. 43.
6. Carl Kemper. *Der Bau*. 2 Aufl. Stuttgart: 1974, с. 23.
7. Rex Raab. *Le Corbusier und das Goetheanum*. "Das Goetheanum", 45. Jg, Nr. 2, 1966.

Гардероб

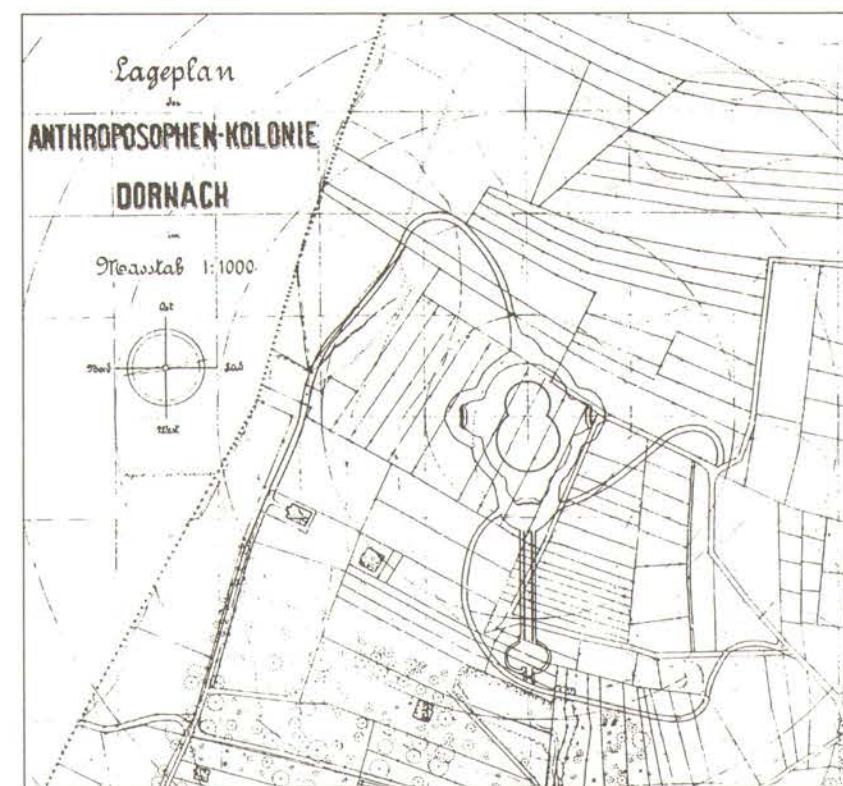


ПЛАНЫ, ФАСАДЫ, РАЗРЕЗЫ

Рекс Рааб

Первый Гётеанум Ситуационный план. Дорнах

Строительство Гётеанума, до 1917 года носившего название "Йоханнесбау", в 1911-1912 годах планировалось осуществить в Мюнхене на Германия-штрассе. С 1910 по 1913 годы Штайнер создал четыре драмы-мистерии, для постановки которых потребовалось особенное пространство. В 1913 году была осуществлена перепланировка мюнхенского проекта для расположенной на западном склоне горы строительной площадки в Дорнахе. Строительство было начато 20 сентября 1913 года. Вокруг главного сооружения должна была располагаться группа зданий. Три заштрихованных объекта обозначают жилые дома, построенные до 1913 года.



План первого этажа

В нижней половине плана расположен главный или западный вход, слева и справа — фойе, а прямо, под большим купольным помещением зрительного зала, — гардероб. Под малым купольным помещением находилась нижняя часть сцены и в расположенном восточнее полукружии — нижний уровень склада декораций.

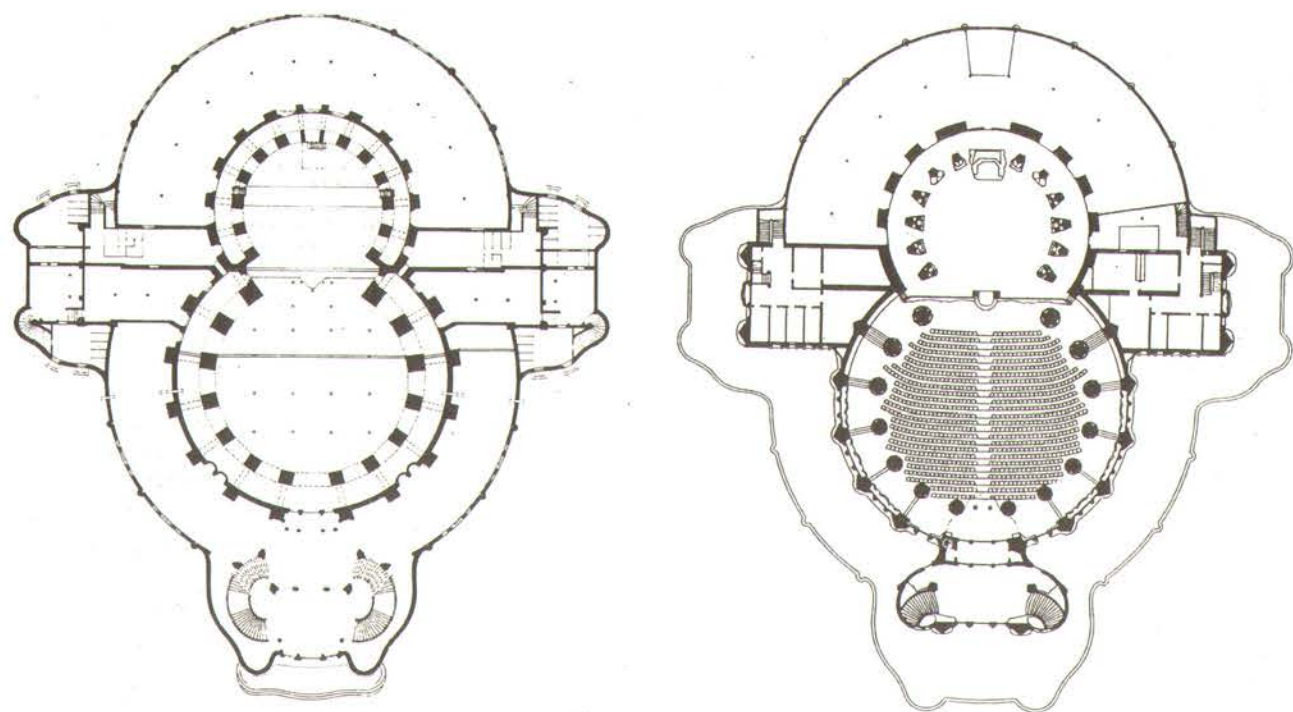
Цокольный объем был выполнен в оштукатуренном бетоне, скульптурные детали изготавливались вручную. Максимальная длина здания достигала 83,5 м, максимальная ширина — 75 м.

План зального этажа

Зальный этаж — кульмина-

ция архитектурной идеи двухкупольного сооружения. Вся верхняя часть здания над бетонным цоколем представляла собой оригинальную деревянную конструкцию. От центрального входа западные лестницы вели в купольный зал. Основным источником света в вестибюле было окно из гравированного красного стекла, выходящее на правую сторону, под ним размещались двери на террасу. В дополнительных окнах у главных лестниц стекла были желтыми. При искусственном освещении граненые деревянные колонны и резные архитравы являли глазу контрасты света и тени, тогда как днем восемь цветных окон — по четыре с каждой стороны большого зала — щедро заливали деревянные поверхности

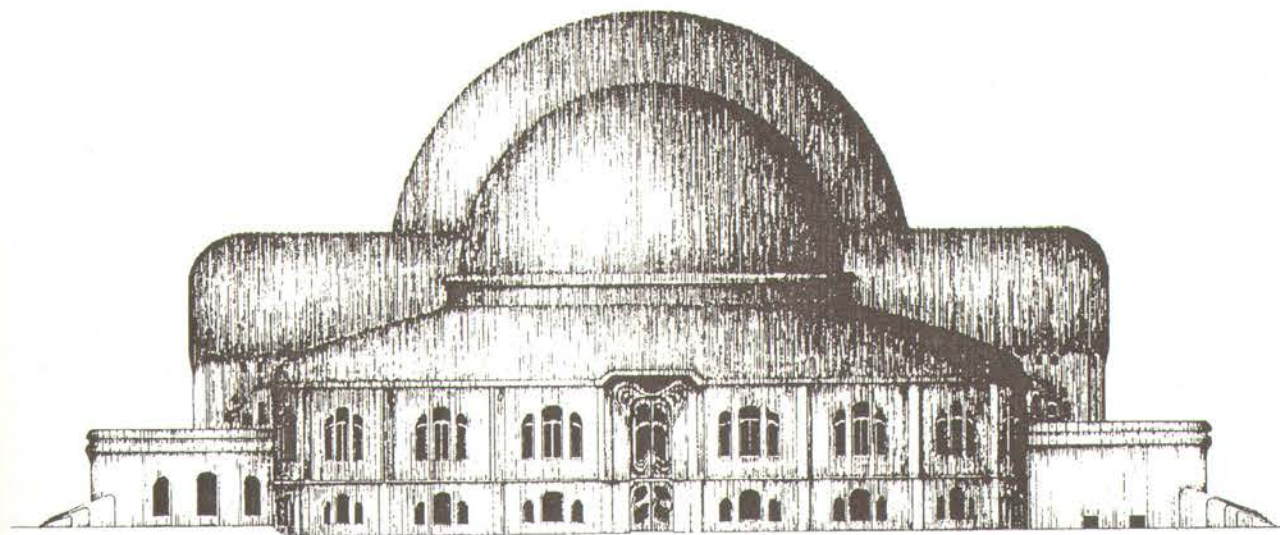
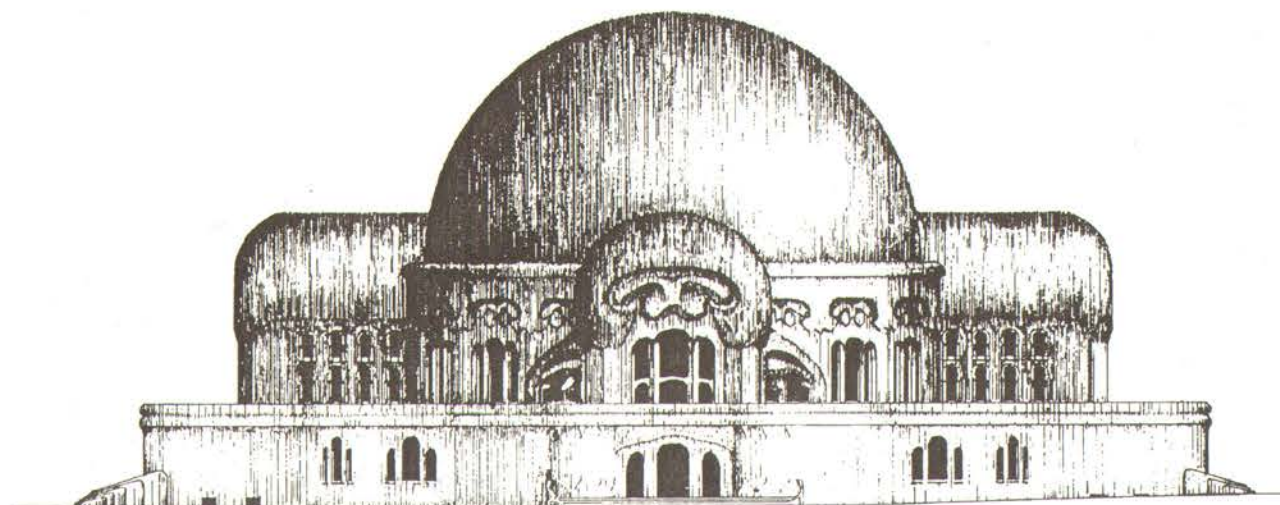
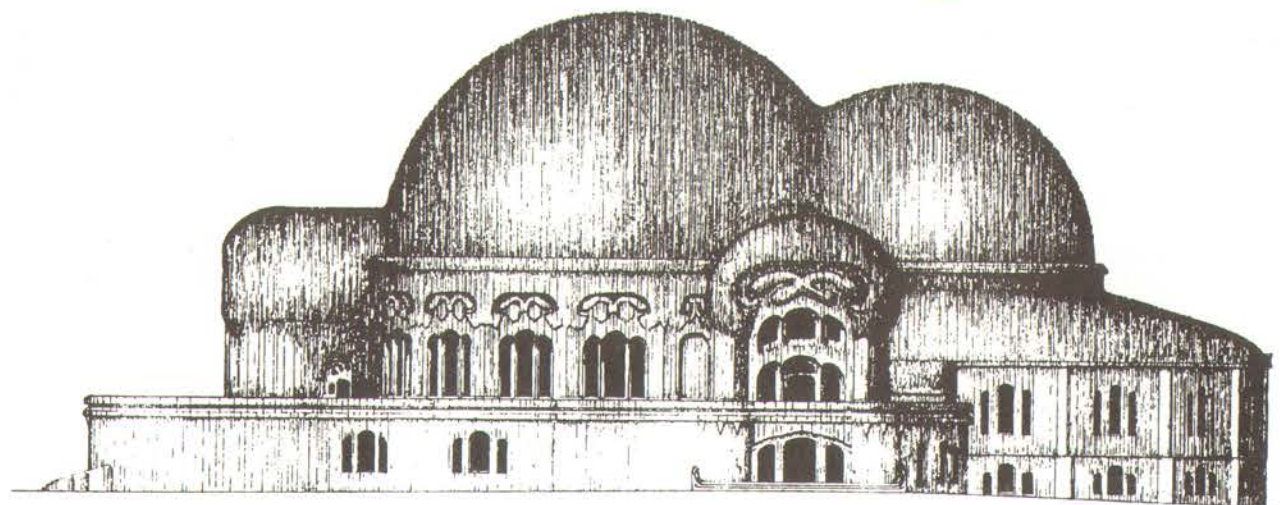
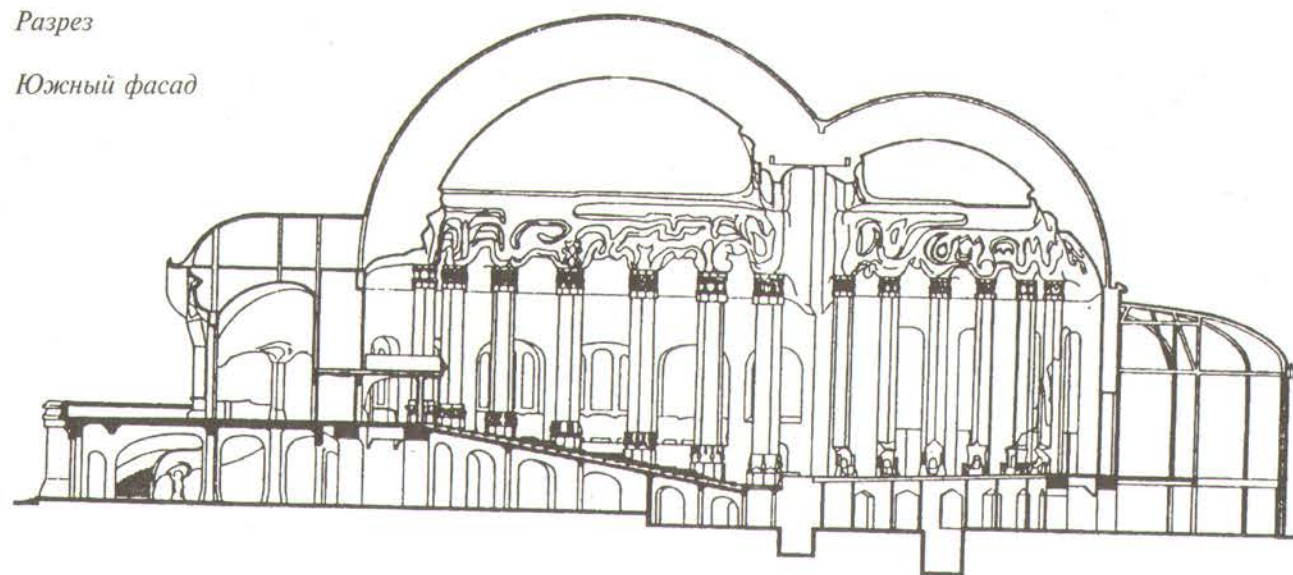
Ситуационный план. Дорнах



Планы первого и зального этажей

Разрез

Южный фасад



Западный и восточный фасады

светом, полностью снимая впечатление тяжести, материальности.

Расположение 12 колонн в сценическом пространстве малого купольного помещения геометрически соответствовало расположению 14 колонн зрительного зала. Они вместе с соответствующими архитравами также были изготовлены из ценных пород дерева. Во флигелях располагались артистические и технические помещения, на востоке на уровне сцены — склад декораций.

Внутренний диаметр большого купольного пространства — 34,0 м.

Внутренний диаметр малого купольного пространства — 24,7 м.

Расстояние между центрами окружностей — 21,0 м.

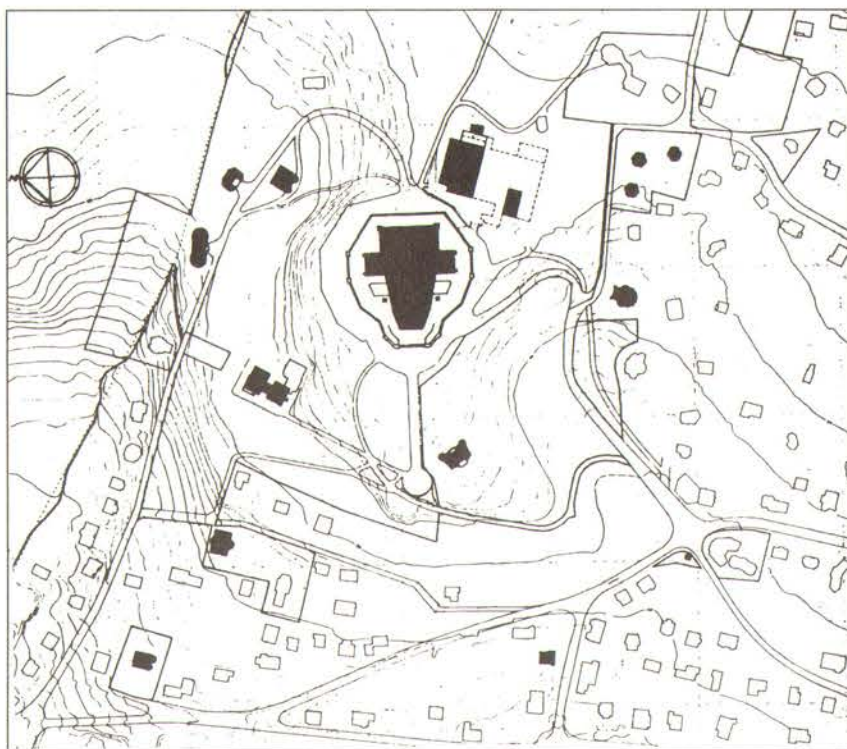
Диаметр колоннады зрительного зала — 26,0 м.

Диаметр колоннады сценического пространства — 18,8 м.

Число зрительских мест около 890.

Продольный разрез

Макет двухкупольного здания в масштабе 1:20 послужил основой решения интерьера. Продольный разрез соответствует макету. Представлены разновеликие взаимопроникающие пространства, большее из которых — зрительный зал, меньшее — сцена. Высота деревянных колонн, несущих внутренний купол — от 10,68 м до 14,21 м.



Ситуационный план второго Гётеанума. Отмечены постройки Рудольфа Штайнера до 1925 года.

Внутренние поверхности куполов над скульптурными архитравами из соответствующих пород дерева были расписаны специально изготовленными растительными красками. Максимальная высота в интерьере составляла около 28 м, максимальная длина по оси куполов — 50 м и 35 м.

Южный фасад

Здесь отчетливо заметен компактный характер флигельных построек и западного выступающего объема. Верхняя часть стены складского помещения, как и западный фасад, была обшита дубовым гонтом. Северный фасад представлял собой зеркальное отображение южного.

Западный фасад

На цоколе из оштукатуренного бетона располагалась верхняя часть здания из дерева. Купола были покрыты шифером из Восса. Постройка представлена в первоначально запроектированной форме без достроенных позднее карни-

зов. Как и в конструкциях интерьеров, для наружной обшивки здания был применен массивный дубовый брус. Двери и окна были покрыты резьбой. Максимальная высота здания до вершины большого купола достигала 34 м. Внешний диаметр цилиндрического объема большого купольного пространства составлял 36 м, высота над уровнем местности была равна ширине.

Восточный фасад

Резные двери флигелей на востоке могли открываться одновременно, чтобы вносить высокие декорации.

Второй Гётеанум

Ситуационный план. Дорнах

Второй Гётеанум был воздвигнут на месте первого, но уже в бетоне. Строительство по проекту и макету Рудольфа Штайнера было начато в 1925 году. К началу эксплуатации в 1928 году он был не достроен и использовался в качестве управленческого, образовательного и лекционного центра Антропософского общества.

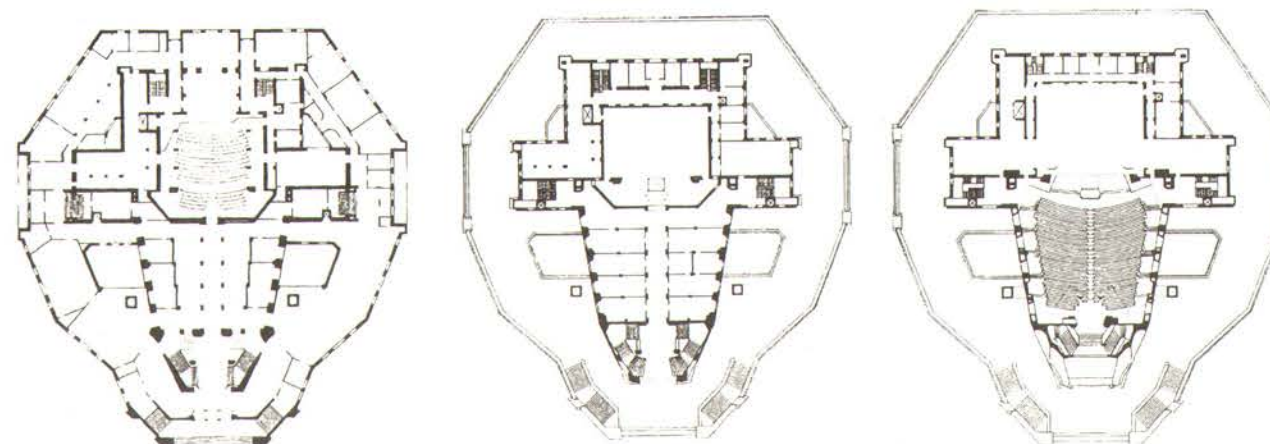
План первого этажа

В соответствии с возросшим объемом и многообразием задач, которые должен был выполнять второй Гётеанум, Штайнер планировал существенно увеличить здание:

	первый Гётеанум	второй Гётеанум.
Длина	83,5 м	91,0 м
Ширина	75,0 м	85,5 м
Высота	34,0 м	37,0 м
Объем	65000 м ³	110000 м ³

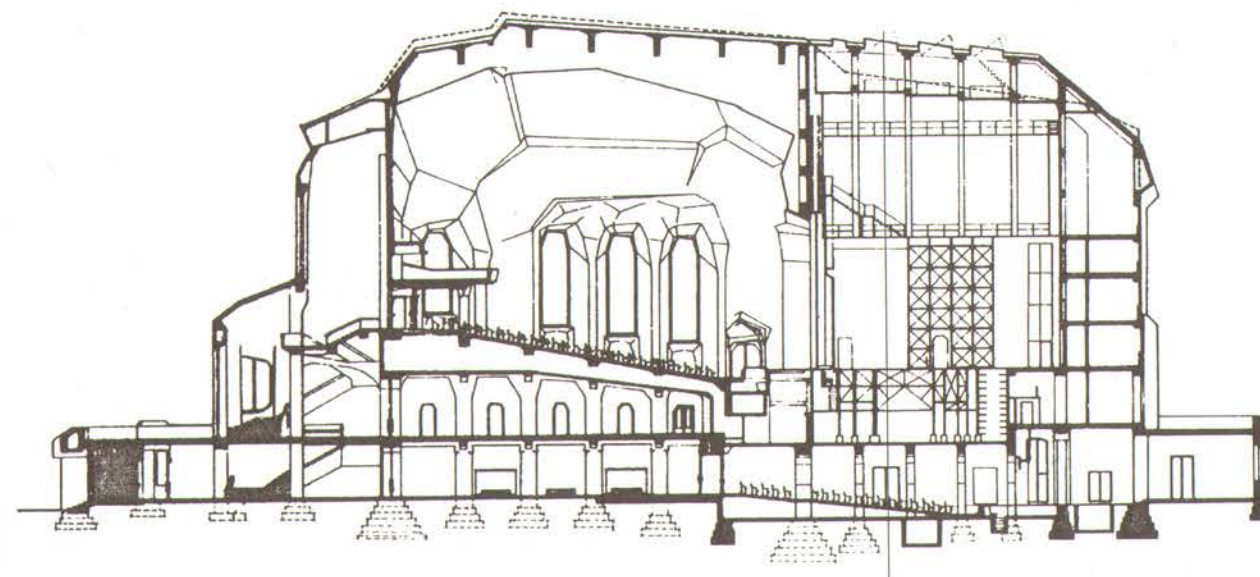
План второго этажа

Общая площадь помещений верхних этажей меньше, чем нижней цокольной части здания, поэтому вокруг верхнего

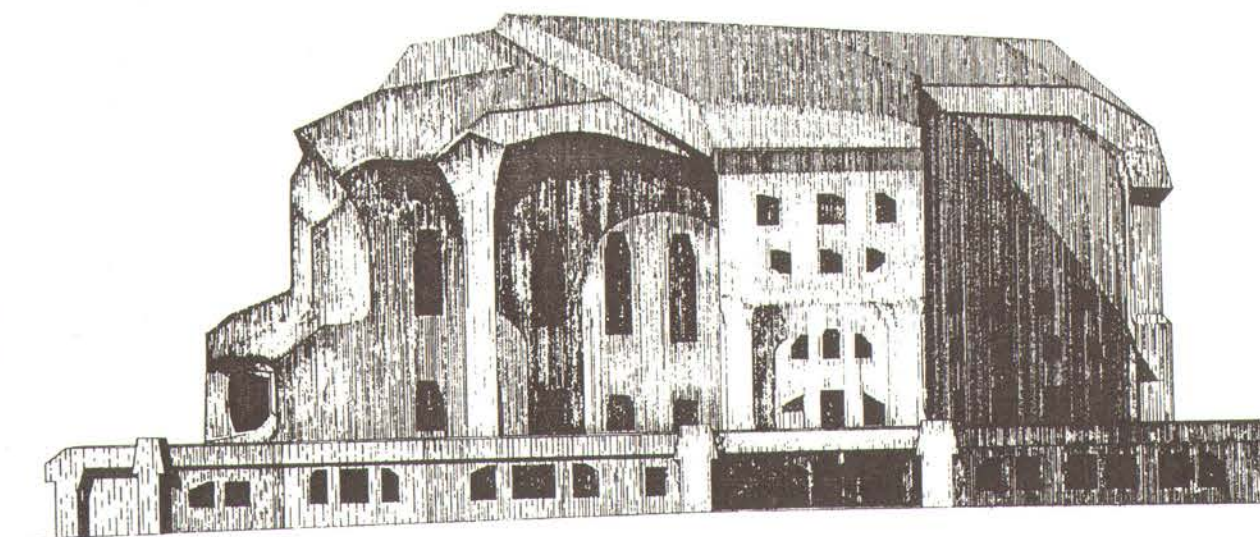


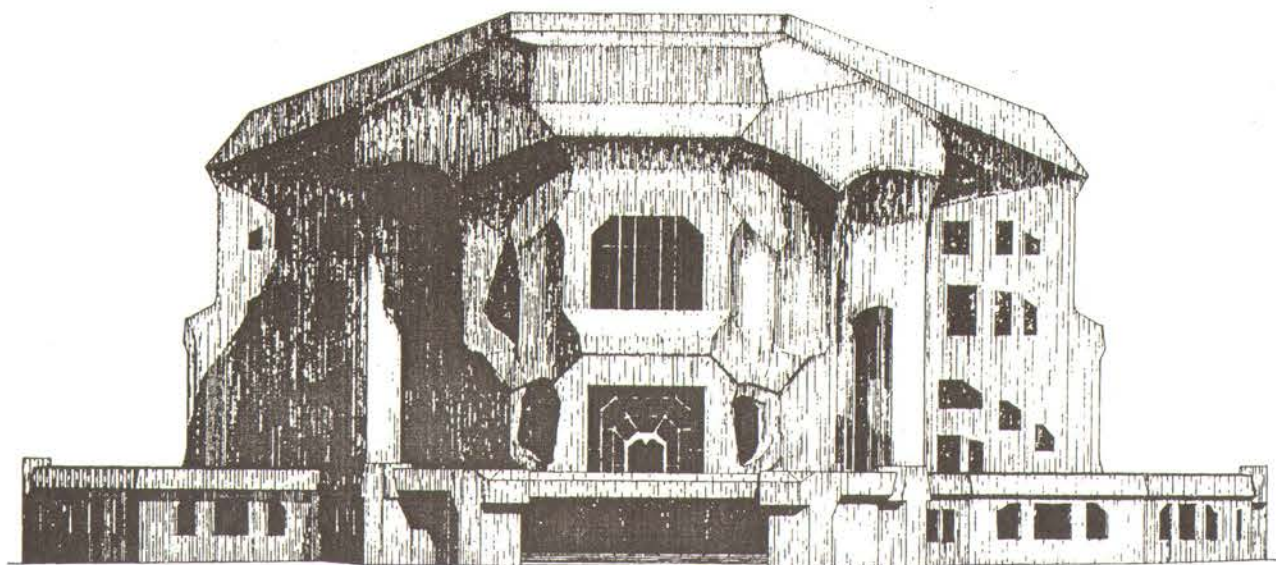
Планы этажей

Продольный разрез



Южный фасад





Западный фасад

объема по периметру образована терраса. В трапециевидной части этажа расположена западная лестница и рабочие помещения. Во флигелях и восточной части здания расположены другие лестницы и, кроме сцены и нижней ее части, — мастерские, артистические и технические помещения.

План зального этажа

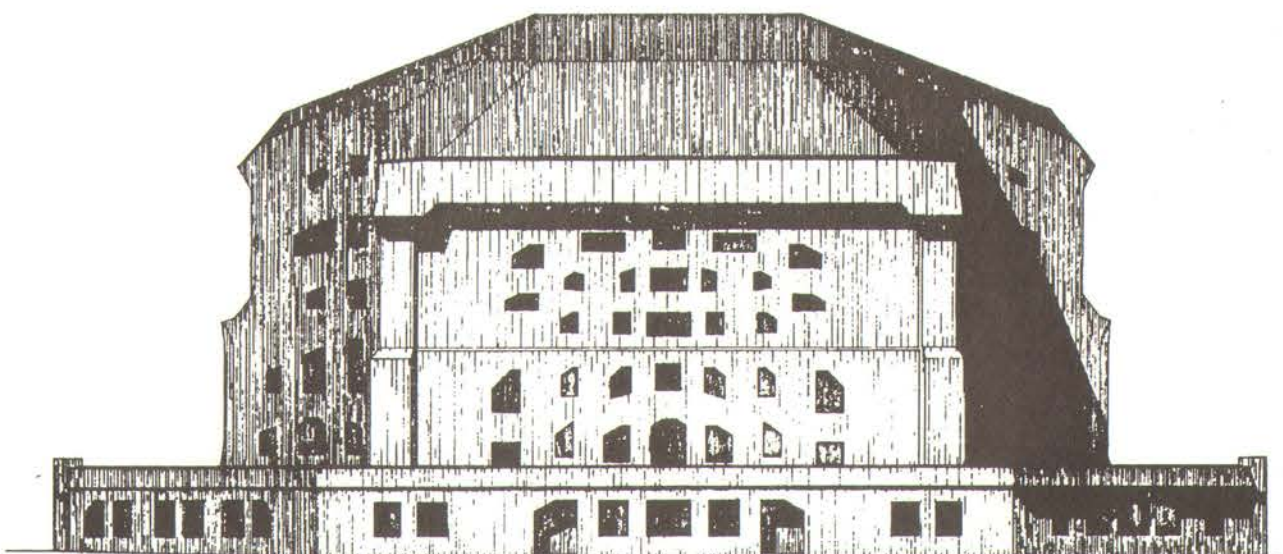
Планировка этого этажа является предпосылкой и основой выбранного соотношения масс здания: прямоугольная

сцена на востоке, трапециевидный зрительный зал на западе.

Западный фасад

В вертикальной композиции главного фасада выявляется метаморфоза как тенденция формообразования оконных проемов.

В противоположность первоначальной концепции, флигеля использовались частично как закулисное пространство. Крыша второго Гётеанума покрыта норвежским шифером, как и купола первого.



Восточный фасад

ПОСТРОЙКИ ВОКРУГ ГЁТЕАНУМА

Рекс Рааб, Арне Клингборг,
Оке Фант

Никто не описал ландшафты южнее Базеля лучше Гёте. Впечатления от прогулок верхом до Били он описывал в своих «Письмах из Швейцарии»: «Через доисторические дебри высокого и широкого горного хребта прокладывает себе путь мощный поток Бирш... То вертикально вздымаются гроздящиеся друг на друга стены, то мощные пласты породы и острые утесы нависают над рекой и дорогой. Глубокие пропасти обрываются вниз, отделяя каменные глыбы от хребта. Куски скал частью уже обрушились вниз, а другие угрожают обрушиться.

Круглые и острые, поросшие лесом и оголенные, возвышаются вершины скал... Душа обретает здесь покой, она переполняется им, он общается ей величие...»¹.

Весной 1913 года начались работы по проектированию и строительству в Дорнахе. Первыми были построены столярная мастерская для подготовки больших масс строительной древесины и мастерская для художественной обработки цветных оконных стекол, которая получила название Гласхауз (дом стекла). Несколько позднее к ним были присоединены здание центральной котельной и дом Дульдек для семьи Гросхайнц, оба из железобетона. Уже в 1914 году множество людей стремились

построить свои дома в Дорнахе, чтобы вести «новый образ жизни».

В этой ситуации Рудольф Штайнер решил создать продуманный план застройки. Основать колонию в Дорнахе он планировал еще перед первой мировой войной, и появилось много заказных проектов жилых домов. В связи с этими проектами Рудольф Штайнер считал необходимым прояснить ситуацию. Он настойчиво указывал, что не следует создавать «слащавые конструкции» в готическом, античном или каком-либо ином историзированном стиле, но нужно искать формы, соответствующие современности и особой ситуации в Дорнахе. Он хотел, чтобы дома, которые будут построены вокруг Гётеанума, предстали миру как некое новое начало, художественное целое.

О принципах планировки он высказывал следующие практические идеи: «...если известно, какие и для каких целей необходимы помещения, какие входы и перспективы будут соответствовать ожиданиям, и если точно знать место строительства, как это было с Йоханнесбау, то для каждого такого случая не представляет труда найти соответствующую архитектуру... Яркая индивидуализация застраиваемых пространств отвечает изначальным целям строительства. Там, где



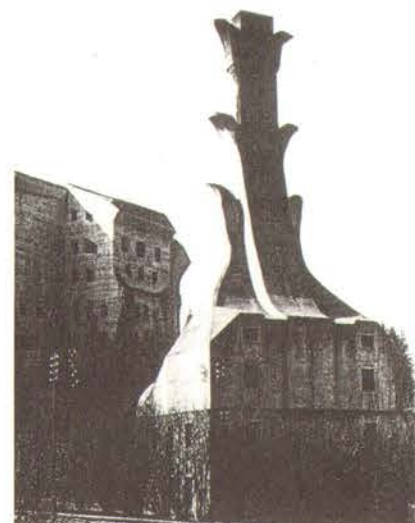
Вид на первый Гётеанум и котельную с северо-востока

Вид на второй Гётеанум и котельную с северо-востока

это предусмотрено, ...образный ряд уравновешен и гармоничен².

При проектировании здания центральной котельной Штайнер впервые поставил задачу создать архитектурное сооружение только из бетона: "Превратить строительство из бетона в истинно творческий процесс исключительно трудно, решение этой проблемы требует очень больших усилий". Чтобы придавать сооружениям из бетона органическую скульптурную целостность, Рудольф Штайнер разрабатывал восковые модели, которыми могли бы пользоваться архитекторы-исполнители. Этот опыт он часто применял при проектировании.

Имеет смысл подробнее привести высказывания Штайнера по этому поводу. Он стремился продемонстрировать, каким образом немой бетон, обретая форму, начинает говорить. В начале 1914 года в Берлине в связи с организацией колонии под Базелем он отмечал: "В качестве примера приведу здание котельной, где желаемая форма определенно была достигнута. Здание мыслилось в железобетоне, и необходимо было решить проблему создания архитектурно-художественной формы из обыкновенной дымовой трубы. Если стоять неподалеку, когда топят, то дым воспринимается как часть архитектуры, и можно ощутить красоту этой формы, несмотря на прозаическую функцию, именно благодаря тому, что в ней отражено назначение здания и что она образована не по принципам утилитарной архитектуры, а исходя из ее внутренней эстетичности. Купола, расположенные по обе стороны дымовой трубы, развиваясь и трансформируясь, перерастают в листообразные формы, подобно растению устремленному вверх. Эти формы воспринимаются органично, что вполне убеждает в возможности создания эстетически значимой архитектуры даже для таких прозаических целей: котельная отопливает центральное здание и окружающие его постройки. При этом важно, что предварительно архитектор имел точные данные о назначении, использовании и внутренней организации здания"².



Семь лет спустя в лекции, прочитанной в Берне, было сказано: "...нужно создать форму из бетона и на основе законов художественного творчества и эстетического

восприятия понять: все, что мне дано, — это осветительная и отопительная система, это — ядро ореха, вокруг которого нужно построить скорлупу, создать необходимые условия для вытяжки дыма. И здесь уже "закреплен", если можно так выразиться, "принцип формирования скорлупы ореха". А тот, кто этот принцип усвоил, должен представлять себе, что было задумано, даже если попытка пока не удалась и совершенная форма не была создана. Здесь должна быть красная труба!" Далее следует основополагающее высказывание: "Здание производственного назначения следует проектировать таким образом, чтобы прежде всего было реализовано чувство материала, а затем найдена соответствующая форма"³.

На макете котельной можно видеть, что архитектор придавал большое значение материалу, создавая столь смелые формы. Однако он должен был предъявлять высокие требования к материалу и для реализации основной идеи здания. Эту задачу воплотил архитектор Оле Фальк Эббель в 1915 году.

Здание с высокой трубой расположено к северо-востоку от Гётеанума; резко обрывающийся склон на этом месте был срыт, и образовалась площадка для строительства. Обе постройки соединены тропинкой, ведущей вдоль высоких елей. Внизу с трех сторон котельная окружена кустами орешника. К котельной можно попасть также по дороге вдоль холма.

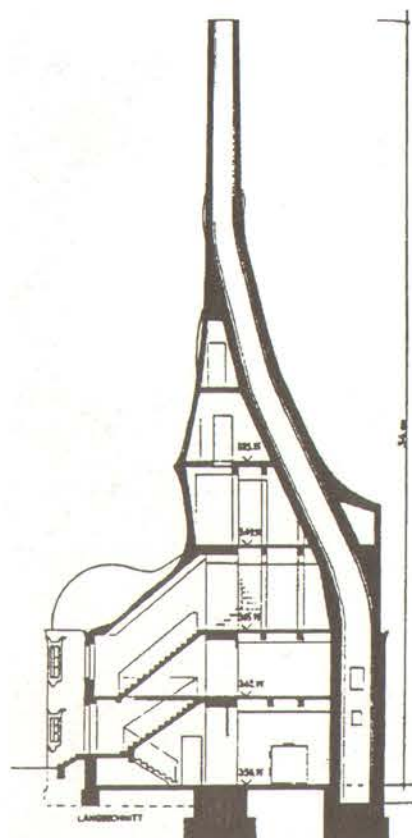
Тема двух равновеликих куполов котельной отражает образ больших двоянных куполов и полуцилиндрических выступов трех порталов в цокольном этаже первого Гётеанума. Эти небольшие купола завершают корпус здания, с обратной стороны которого вздымается труба. Закругленные формы со стороны входа гармонируют с прямоугольными очертаниями и кубическими формами задней части здания, которые воспринимаются как стабилизирующее начало на фоне пологого склона. Все здание симметрично, купольные формы диалектически связаны с высоко вздымающимся камином. Составленная из геометрических форм нижняя часть оштукатурена. Верхняя часть, пластически более свободно решенная в органических формах, делает бетон говорящим. Мотив оконных наличников развивает формы ступеней лестницы.

Таким образом архитектура открывает зрителю свою тай-

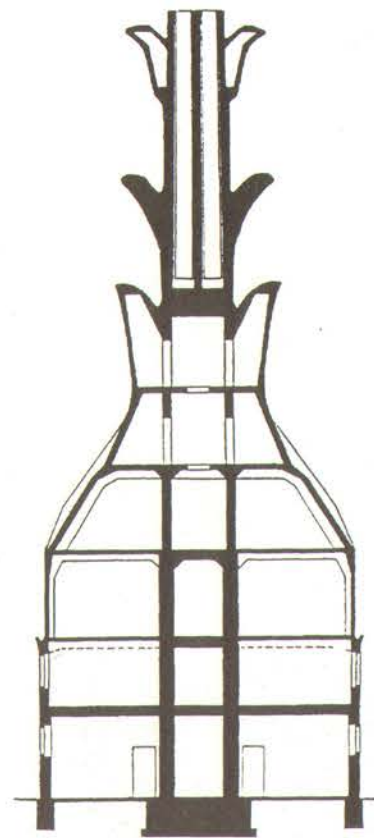


Котельная в Дорнахе. 1914. Арх. Р. Штайнер

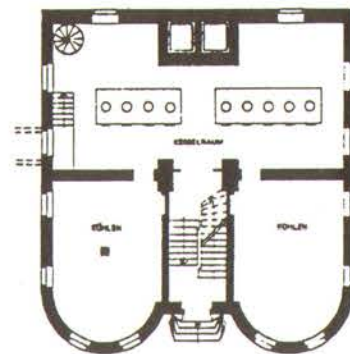
Таким образом архитектура открывает зрителю свою тай-



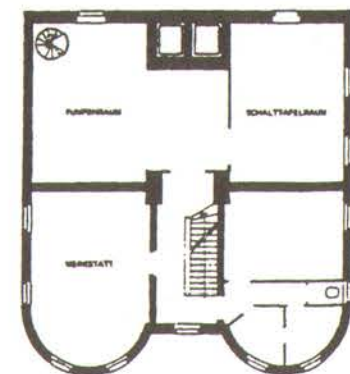
Продольный разрез



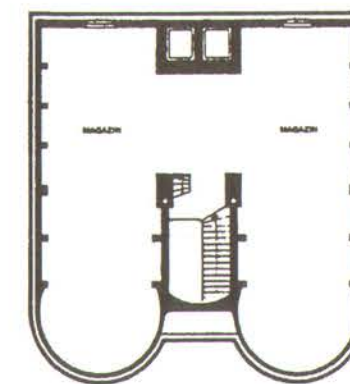
Поперечный разрез



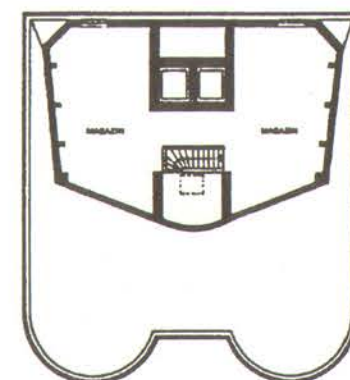
1 этаж



2 этаж



3 этаж

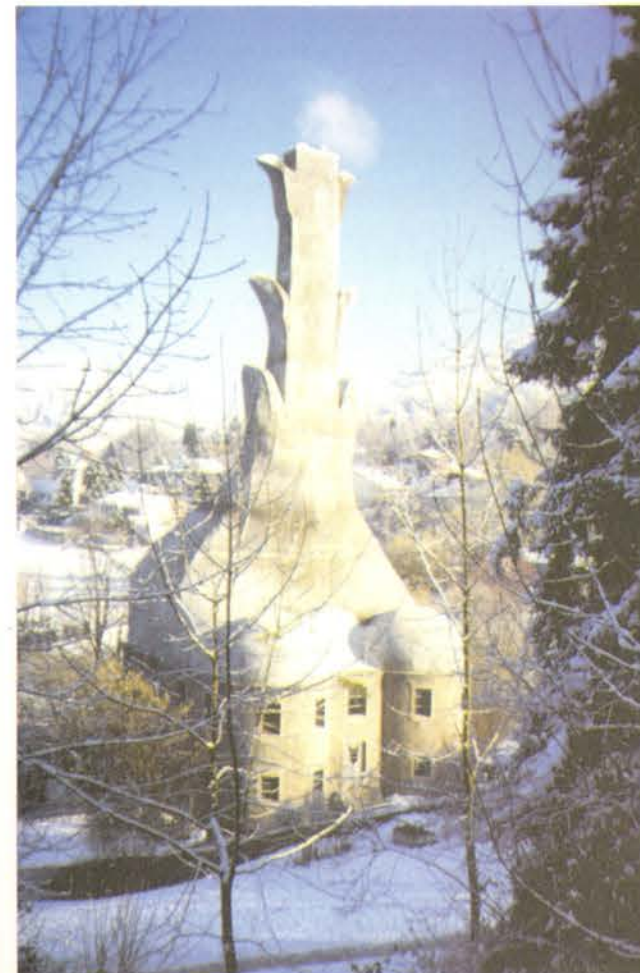


4 этаж

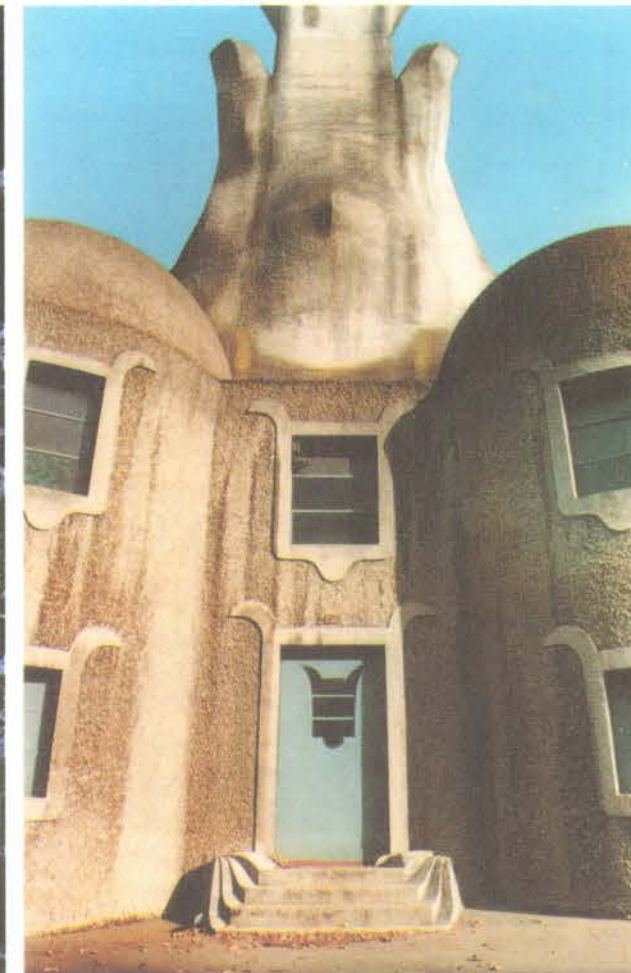
ну. Действительно возникает “осмысленная красота”, благородная оболочка для технических процессов: сжигания в котле, циркуляции в трубах, подъема дыма, переключения электрического тока. Это было существенно также для архитектурного решения главного здания, освобожденного от функции котельной.

От западного входа в Гётеанум по оси к отрогу холма ведет короткая тропа, которая завершается круглой площадкой. Здесь установлено пять скамеек, отсюда можно спокойно наблюдать западный фасад Гётеанума во всех его деталях. Взору открывается великолепная панорама Дорнаха, раскинувшаяся внизу долина Биршталя и линия горизонта, за которую садится солнце.

Если идти от Гётеанума по “тропе философов”, можно



Котельная. Общий вид.
Вход



Дом Дульдек. Дорнах. 1915.
Арх. Р. Штайнер





Дом Дульдек
Макет

Разрез
План 1 этажа
План 2 этажа



увидеть стоящий у края холма дом Дульдек. Это единственная постройка, находящаяся примерно на той же высоте, что и Гётеанум. Дом обращает на себя внимание смелыми, текучими формами. Он открывался к первому, уже не существующему Гётеануму, который отвечал ему на общем для них языке форм.

Первое сильное впечатление производит на зрителя двухъярусное перекрытое сводом углубление-ниша в центре фасада дома. Оно усиливается угловыми цилиндрическими объемами. Можно предположить, что за этим углублением скрывается хорошо освещенное пространство. При обходе здания выясняется, что дело обстоит именно так, ибо со стороны долины обнаруживается почти такое же сводчатое углубление, которое также фланкируется двумя небольшими выступами. Наличие этих углублений приводит к тому, что пространство первого этажа сравнительно невелико, но кажется значительно больше благодаря окнам и открывающейся перспективе. Архитектурная идея здания состоит в том, чтобы раскрыть пространство изнутри наружу

и образовать "проход" для импульса, исходящего от Гётеанума.

Два этажа на уровне перекрытия первого этажа разделены поясом со сложным профилем, который окаймляет все здание. Можно заметить, что сделана попытка подчеркнуть разнонаправленность пластического движения. Это впечатление достигается благодаря неравномерной пластической проработке пояса, который способствует участию нижнего этажа в динамике архитектурного целого. На восточном фасаде он вьется вдоль стен, затем обегает круглые объемы полуцилиндров, чтобы в углу подняться по переходу от них к поверхности стены, поскольку он выполняет две функции: во-первых, защищает нижний уровень стен от непогоды и, во-вторых, подчеркивает динамическую тенденцию движения внутрь и наверх. На западном фасаде пояс на столбах-башенках развивается в противоположном направлении. Нижняя часть балкона, встроенного в образованную сводом нишу, подхватывает форму пояса, и он как бы "стягивает" все здание воедино. Перепад над асимметричными дверями главного входа на северо-западной стороне соединяется поясом таким образом, что устройство входа представляется совершенно оправданным.

В связи с восстановлением Гётеанума возникли разговоры и о доме Дульдек и его "бетонном стиле". Даже его активно моделированная крыша выполнена в бетоне. Именно в его облике можно наиболее четко выявить принципы формообразования, которыми руководствовался Рудольф Штайнер: на северо-восточной стороне доминируют вогнутые формы,



Дом Дульдек. Фасад



Фрагменты фасада





Гласхауз. Дорнах. 1914.
Арх. Р. Штайнер

как если бы крыша дома находилась под “влиянием” мотива портала, расположенного напротив главного здания; на юго-западе, со стороны долины, крыша мощно оплывает, благодаря чему побеждает выпуклая форма. Эту полярность можно проследить во всех элементах дома — от расположения его частей на плане до отдельных деталей карнизов, профилей, балконов, дверей, слуховых окон, камина, очаровательно прорисованных ступенек лестницы и т. д. Именно пластическое решение лестниц демонстрирует неистощимость фантазии Штайнера, его “стремление играть”, в понимании Шиллера, одновременно свободное и завораживающее.

Особого внимания заслуживают входные двери, симметричная и асимметричная, являющиеся точным повторением специально выполненных для них макетов.

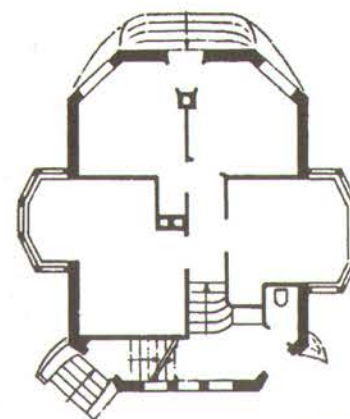
Наружные бетонные стены оштукатурены, для теплоизоляции в них проложен слой кирпича. Армированная кровельная конструкция частично покрыта слоем цемента, частично, что довольно характер-

но для построек Штайнера, — шифером.

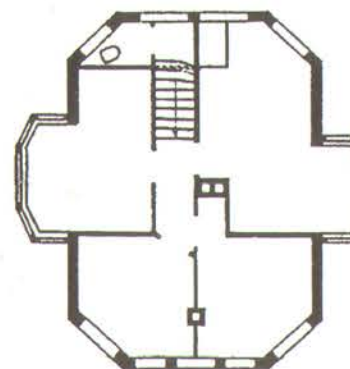
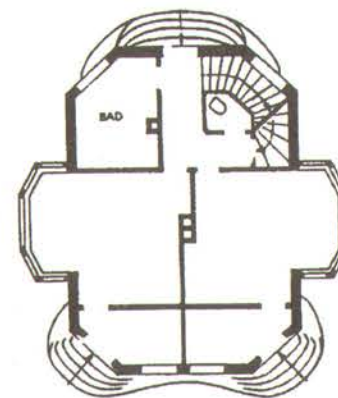
Внутренняя планировка дома Дульдек целиком определяется симметричной структурой двух нижних этажей. Здесь комнаты размещены в такой органической последовательности, что отпадает необходимость в сквозном коридоре, несмотря на наличие лестницы в северо-западной части дома. Напротив, на верхнем жилом этаже устроен коридор. Условия для освещения комнат довольно благоприятны, поэтому Штайнер предложил обработать стены прозрачными красочными слоями. Покрытию гостиной первого этажа руководил сам Рудольф Штайнер. Карл Кемпер, как очевидец, рассказывал: “На полу, рядом со стремянкой, ставилось ведро с жидкой, почти прозрачной краской. Доктор Штайнер брал широкую кисть, погружал в краску, отжимал о край ведра, на мгновение задерживал в руке, затем поднимался по стремянке и начинал работать кистью под самым потолком. Медленно и уверенно проводил он ею по вертикали, сверху вниз, пока не достигал пола. Затем повторял ту же процедуру. Казалось, он взвешивает краску, отмеряя всякий раз ровно столько, сколько может впитать штукатурка, — а ведь добиться равномерности окраски не так просто. Но доктору Штайнеру это удавалось прекрасно. Складывалось впечатление, будто он уже не раз упражнялся в этом занятии”⁴.

Из этого примера видно, что для полноты архитектурного образа нужно использовать живой элемент формообразования — одухотворенную энергию прозрачной краски в интерьере.

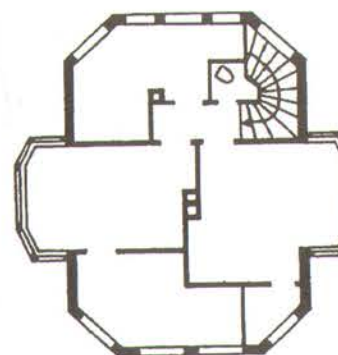
Дома эвритмии. Дорнах. 1920.
Арх. Р. Штайнер, Э. Мэрион
Общий вид
Планы этажей



1 этаж



2 этаж

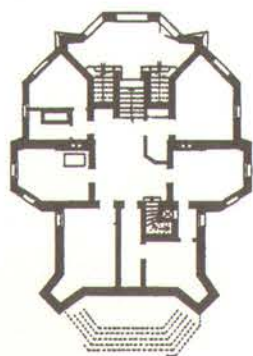


Дом де Ягер. Дорнах. 1921.
Арх. Р. Штайнер. На заднем
плане дом Хофман.
Арх. А. фон Баравале

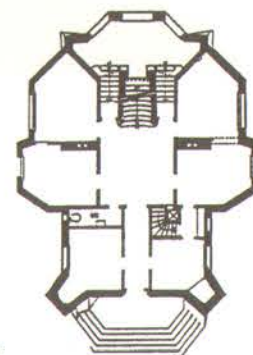
К периоду создания первого проекта в 1913-1914 году относится сильно пострадавшая восковая модель, выполненная Рудольфом Штайнером. Несмотря на серьезные повреждения, можно понять, что в первоначальный замысел не входило строительство чердачного этажа и что относительно высоты здания и угла наклона крыши площадь постройки меньше предусмотренной проектом. Перед началом строительства заказчики захотели внести в него некоторые изменения. Штайнер изменил проект в соответствии с их пожеланиями. На месте первоначальных опорных утолщений



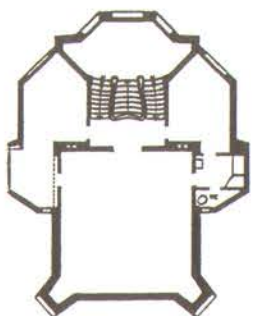
Дом де Ягер. Фасад. Планы



Цокольный этаж



1 этаж



2 этаж

появились угловые башенные объемы. В сводчатых двухэтажных углублениях появились балконы. Северо-восточный балкон вписан в композицию фасада таким образом, что не разрушает конфигурацию свода. Для того, чтобы дом можно было использовать как пансион, Штайнер дал указание построить жилой чердачный этаж. По окончании строительства в доме Дульдек было пятнадцать комнат, и его облик, в сравнении с первоначальным замыслом, был модифицирован. Сегодня в нем располагаются помещения издательства и книжный магазин.

Двухкупольный Гётеанум, дом Дульдек, Гласхауз и котельная были не только законченным архитектурно-пластическим целым, но и знаменовали определенный период развития архитектуры — с 1913 по 1916 год. Во время первой мировой войны не был осуществлен ни один новый проект. С большим трудом удалось построить только жилой дом. Все имевшиеся в распоряжении силы были направлены на продолжение строительства центрального сооружения.

Следующий этап строительства начался в 1919 году и продлился до 1923 года. Были построены, главным образом, частные дома. Архитектурная мастерская, занимавшаяся строительством Гётеанума, не принимала участия в этих работах.

Для реализации проектов Штайнера предлагали свои услуги многие частные фирмы и прежде всего архитектурная мастерская скульптора Пауля Бая из Мюнхена.

Эпоха железобетона тогда еще не наступила. О ней можно говорить лишь постольку, поскольку пластичность архитектурных форм достигалась с помощью использования других, более дешевых материалов — кирпича, деревянных конструкций, штукатурки, — имитировавших характер бетонной архитектуры. Все примыкающие к Гётеануму постройки были выполнены по проектам Рудольфа Штайнера⁵.

Сначала юго-восточнее главного здания появилась группа из трех Домов эвритмии. Эти похожие друг на друга, но не идентичные жилые дома в макетах были разработаны Рудольфом Штайнером и его сотрудницей, скульптором из Англии Эдит Мэрион, а осуществлял проект бюро Бая. Хотя дома были построены не в бетоне, они сыграли свою роль в формировании облика территории Гётеанума, компактностью и небольшими размерами подчеркивая значение главного сооружения. Из-за своего местоположения они не так однозначно ориентированы на Гётеанум, как другие постройки вокруг него, и больше связаны с собственной перспективой и солнечным освещением.

За Домами эвритмии последовали жилые дома "Вреде"



Трансформаторная будка. Дорнах. 1921

(1919) и "ван Бломмештайн" (1920), хотя они не связаны непосредственно с холмом Гётеанума и расположены в стороне от него.

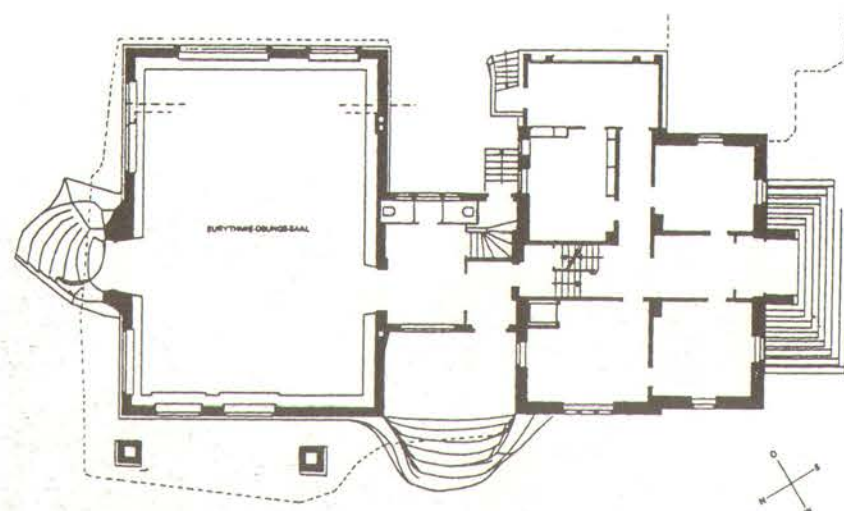
Важнейшей задачей для бюро Пауля Бая было строительство дома де Ягер (1921), который расположился напротив южного крыла Гётеанума на более низком уровне рельефа. С первого взгляда становится очевидным, что дом выполняет две функции. В квадратном плане блока располагается помещение ателье, и в его пластике прослеживается ведущая тема построек Штайнера — открытый "вогнутый" фасад с фланкирующими угловыми опорами. Мастерскую, расположенную севернее, с юга "обнимает" двухэтажный жилой объем. Оба элемента здания выражают идею связи жилища и труда. Специалисту покажется досадным, что дом выстроен не в бетоне, ибо этот материал подходит здесь как нельзя лучше. Но и построенный в кирпиче и оштукатуренный, он образует выразительное целое. Стены обе-



Эвритмеум. Дорнах. 1924. Арх. Р. Штайнер

их частей дома окрашены по-разному: вынесенный вперед блок мастерской выкрашен в красноватый цвет, жилая часть — в голубоватый. Цветовое решение было разработано Феликсом Дурахом, сотрудником мастерской Бая. В результате по желанию заказчиков первоначальная версия проекта Рудольфа Штайнера в ходе строительства была изменена, чтобы создать пространство, освещаемое полуденным солнцем.

Интерьеры здания так же примечательны, как и его



Эвритмеум. План

внешний облик. Он отличается тщательной проработкой световых отношений — от сумеречного до яркого солнечного освещения. Эвритмическая пространственность — свойство интерьеров. Внутреннее пространство соразмерно и в зависимости от функции разворачивается и собирается, открывается и закрывается, сжимается и растягивается, разветвляется и вновь соединяется. В мастерской находятся работы нидерландского скульптора Жака де Ягера. Здесь остается свободное пространство для занятий эвритмией, возрождающей в движении дух древней Греции в преображенной, современной форме.

Струящийся из окна рассеянный северный свет наполняет помещение, окрашенное в фиолетовые тона, располагая к сосредоточенным творческим занятиям. Разве это не практическое доказательство того, что архитектурное сооружение может трактоваться как динамическая пластическая форма? Что скульптура, ожившая благодаря зримому языку эвритмии, может стать частью архитектуры? Что и архитектурные формы могут быть красноречивы и что материалом, позволяющим достигнуть этой цели, является именно

бетон. Но без человеческого формотворческого дара и технического чутья бетон остается безжизненным. Однако он способен заговорить выразительным языком. Поэтому правомерно ли загонять текущий бетон в смиренную рубашку традиционных, геометрически точных форм? Не таилось ли в деятельности человека на протяжении всего его существования нечто такое, что получило право на жизнь только в наше время? Характерный ответ на вопросы дает сам Штайнер. Он описывает “эвритмический” рисунок углем Жака де Ягера следующими словами: “Красота — в присутствии призрака духа в пространстве, тень обретает плоть силою животворящего желания художника”.

Строительство трансформаторной будки на Херцентальштрассе относится к тому же периоду, что и дом де Ягера. Словно воплощая преобразуемый электрический ток, рождаются эскизы и зарисовки Штайнера. Их дальнейшую проработку вел молодой сотрудник Штайнера Хельмут Лауер, позднее работавший в Штутгарте.

К третьему периоду, который начался после короткой паузы в 1923 года, относится строительство второго здания Гётеанума. Оно явилось кульминацией в развитии бетонной архитектуры на дорнахском холме. К тому моменту Пауль Бай уже оттуда уехал. Первый Гётеанум был уничтожен огнем, и в связи с этим возникла совершенно новая ситуация. Не нужно было привязываться к ведущему мотиву первого Гётеанума — сдвоенному куполу.

После пожара Штайнер много занимался идеей нового здания; при этом довольно

быстро выяснилось, что он хочет существенно расширить его функции.

В 1923 году появилось здание Эвритмеума, в котором уже обозначились формы нового Гётеанума. Это сооружение так расположено в ландшафте, что со стороны Гётеанума можно видеть только его крышу, а если смотреть с северо-запада, становится очевидным, что опоры западного фасада Эвритмеума задают мотив несущих опор второго Гётеанума. Штайнер писал, что он целый год обдумывал идею этого здания⁶. Поэтому, видимо, при разработке проекта и строительстве Эвритмеума мысль о будущем Гётеануме уже оформилась. Не только новые задачи, но и необходимость нового диалога между сооружениями определили характер проекта.

Чтобы со стороны Гётеанума увидеть Эвритмеум, занимающий северную часть дорнахского холма, нужно двигаться к западу от дома Дульдек, затем повернуть на север и таким образом добраться до узкой подъездной дороги, которая ведет прямо к откосу. То, что можно разглядеть за густо посаженными деревьями, нельзя назвать типичным “домом Рудольфа Штайнера”. Раньше этот дом назывался по имени его владельца — “Бродбек”. Это — самая ранняя из построек дорнахского холма.

В 1912 году Штайнер гостил здесь в семье Гросхайнц. Первоначально дом собирались снести. Однако он был сохранен, перестроен и расширен. Для перестройки старого здания была террасирована часть откоса. За лугом образовался мощный склон, на котором появился Эвритмеум. На первом его этаже находится большой зал, предназначенный для



Эвритмеум. Фрагмент фасада

занятий эвритмией, декламацией и актерским мастерством. На втором этаже была оборудована мастерская для голландской художницы Миеты Уэллер, на средства которой здание возводилось. Простой промежуточный объем соединяет старый и новый корпуса.

В отличие от остальных построек Штайнера, здание асимметрично. Это обстоятельство объясняется тем, что к старому объему был пристроен новый. Здесь больше, чем в ранних постройках, выступает цокольный этаж, что подчеркивает его “привязанность” к земле. В данной ситуации это решение было несомненно необходимым и конструктивным.

В центральной части самого протяженного северного фасада расположен вход, ведущий непосредственно в зал. Слева и справа от него размещены окна, в правом углу находится выступающая колонна, определившая конструктивное решение верхнего этажа. Все элементы здания уравновешивают и дополняют друг друга.

О художественном качестве и точности исполнения по-

строек вокруг Гётеанума Рудольф Штайнер отзывался с одобрением. Прежде всего он ссылался на Эвритмеум. Известно, что скульптор Освальд Дубах и архитектор Эрнст Айзенпрайс специально поднимались на леса, чтобы с помощью орехового прута повторить в натуральном масштабе пластические формы макета. Рудольф Штайнер назвал это здание "дитя Гётеанума".

Примечания

1. J.W. Goethe. *Briefe aus der Schweiz*. 3.10.1779.
2. Рудольф Штайнер. *Лекция 19.1.1914 в Берлине*.
3. Rudolf Steiner. *Der Baugedanke des Goetheanum*. Dornach: 1932.
4. *Из воспоминаний Карла Кемпера в беседах с Рексом Раабом*.
5. Erich Zimmer. *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten*. Stuttgart: 1971.
6. *Brief Rudolf Steiners an Dr. Gerhard Börlin, Vorsitzender der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz*. 30.12.1924.

ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА И ЕЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ

Оке Фант, Арне Клингборг,
А. Джон Уилкс

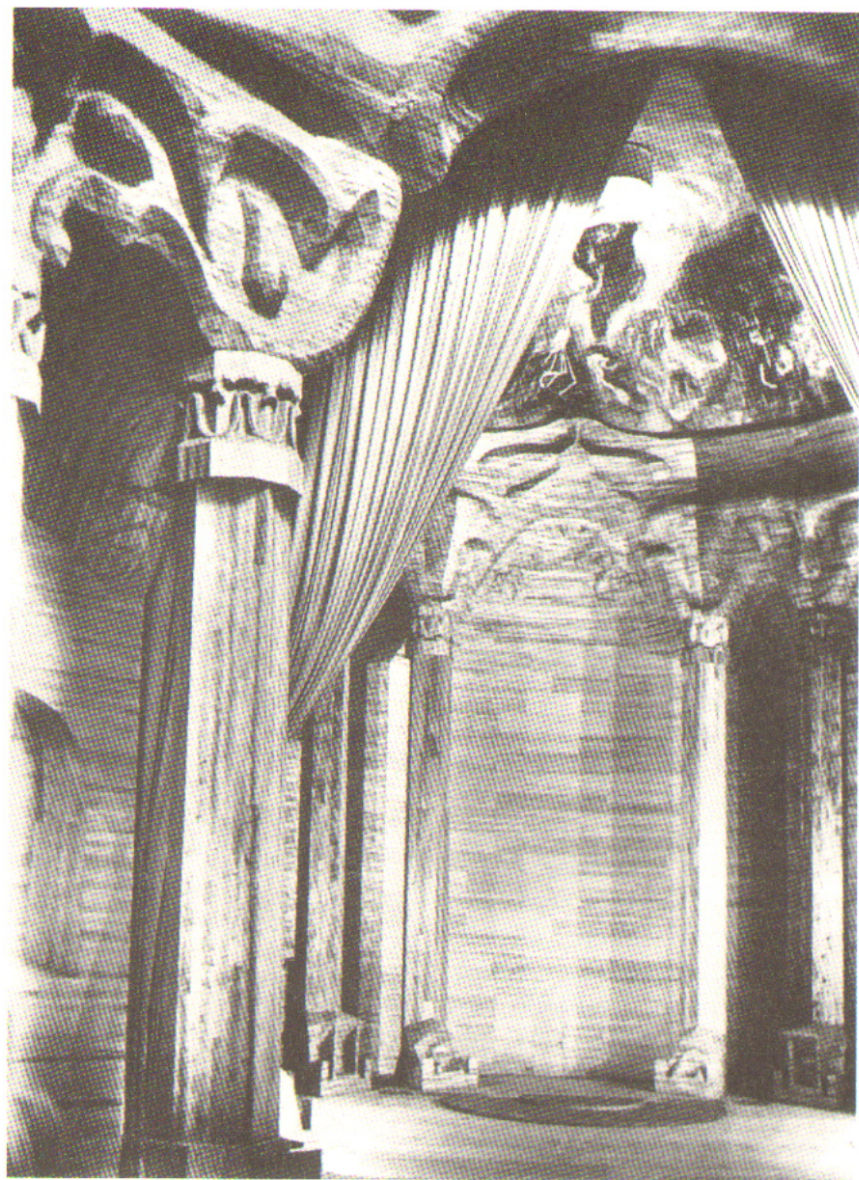
Деревянная скульптура, созданная Рудольфом Штайнером и его сотрудниками в 1917-1924 годах, первоначально должна была располагаться в центре первого Гётеанума.

Для восприятия скульптуры большое значение имело ее расположение как интегрирующего архитектурного элемента. Поэтому важно воссоздать образ окружения, для которого скульптура предназначалась. Внешний облик здания формировали два купола, больший и меньший, покоившиеся на цилиндрах. В здание вели две дороги с севера и юга, центральный вход был организован с запада. Корпус здания из американского дуба был богато декорирован резьбой. Терраса, завершавшая бетонный цокольный этаж, огибала сооружение с юга, запада и севера. С западной стороны наверх к большому куполу вела лестница. Туда попадали через помещение, выполненное целиком в красном буке. Оттенок древесины усиливало большое западное окно с тонированным красным стеклом. На стекле толщиной около 1,5 см гравировались картины, которые можно было видеть, когда через стекло падал свет. Штайнер стремился

создать эффект исчезновения стены, чтобы возникало ощущение нематериальности, отреченности от чувственного внешнего мира.

Отсюда попадали в большой купольный зал вместимостью до тысячи человек. К нему с востока примыкал малый купольный зал. Интерьер большого зала освещался через восемь цветных окон: вблизи входа на западной стороне вдоль северной и южной стены — окна зеленого цвета, далее на восток — голубые, фиолетовые и розовые. На них были изображены сюжеты развития мира и человека. Пространство членилось колоннами, несущими архитрав. Колонны, стоявшие по кругу снаружи, ограничивали проход. Мотивы баз и капителей колонн были даны в развитии, начиная с первой пары колонн у западного входа и преобразуясь в каждой следующей по движению на восток. Начальные образы западной пары колонн были очень просты, затем они усложнялись во второй, третьей и четвертой паре и опять упрощались в пятой, шестой и седьмой.

Метаморфоза позволяла творцу словно в музыке создавать одну форму из другой. Так капители не только осуществляли связь между колон-



Ниша для скульптуры в первом Гётеануме

нами и архитравами, но и стимулировали зрителя сопереживать развитие. Для создателя этого сооружения особенно важно было, чтобы зритель, посетитель был активен в созерцании форм. Колонны имели форму пятигранных призм. Пол в большом купольном зале был наклонен к сцене под углом 10°. Этот наклон обусловил увеличение высоты колонн, которое прочитывалось в направлении к малому купольному залу. Диаметр и высота каждой колонны находились в соотношении 1:7. Обе величины пропорционально возрастали. Колонны и

архитрав в соответствии с замыслом были выполнены из одной и той же породы дерева: первая пара — из белого бука, вторая — из дуба, третья — из вишни, четвертая — из ясеня, пятая — из вяза, шестая — из клена, седьмая — из березы. Колонны в Гётеануме обозначали движение; в противоположность классическому принципу они не только выполняли функцию вертикальной связи, но и были элементами горизонтальной динамики.

На капителях колонн покоились архитравы. Существовала связь между каждой колонной и частью архитрава. Это отношение выражало покой. Важнее, однако, что в архитраве пластическими средствами было выявлено направление движения. Над седьмой парой колонн располагался осевой архитрав, формировавший вход в малое купольное помещение, служившее сценой. Пространство сцены не имело окон. Наклон пола составлял 2,3°, а соотношение размеров колонн — 1:10. Они были стройнее, чем в большом помещении. С каждой стороны располагалось шесть колонн. Использование пород дерева в этом помещении было усложнено: первая пара колонн была выполнена снаружи из березы, изнутри — из клена; вторая снаружи из клена, изнутри — из вяза; третья снаружи из вяза, изнутри — из дуба; четвертая снаружи из дуба, изнутри — из вишни; пятая снаружи из вишни, изнутри — из ясеня; шестая снаружи из ясеня, изнутри — из белого бука. Базы колонн были решены в форме трона. Различие заключалось в том, что метаморфозы и игра сил подчинялись новым, сложным закономерностям.

Направление развития темы архитравов сохранялось, но если в большом купольном помещении их взаимодействие было активизирующим, то здесь — успокаивающим. На высоте архитравов был закреплен балдахин, который ниспадал на нишу, предназначенную для скульптурной группы. Балдахин воплощал синтез форм всех архитравов малого купола.

Оба купола были расписаны сюжетами, представлявшими в преображенной форме этапы духовного развития человечества. Над балдахином воспроизводились образы деревянной скульптурной группы.

Возникла иллюзия движения с запада на восток к нише, в которой должна была располагаться скульптура. И можно представить себе, что внутри здания скульптура, архитектура и живопись взаимодействовали друг с другом.

Скульптура высотой 9,5 м — это единственное, что сохранилось от первого здания. Необычные размеры этого произведения требовали специальной подготовки исходного материала. Доски вяза шириной 3–5 см были склеены слоями в горизонтальные блоки. Эта техника применялась во всем здании.

С первого взгляда скульптура подавляет изобилием форм. На общем фоне в середине композиции мощно возвышается фигура человека. Это единственная свободно стоящая фигура, которая в своей трехмерности непосредственно обращена к зрителю. На фоне скал, выставив правую ногу, словно шагая вперед, она сильным движением подняла левую руку, тогда как правая указывает вниз. Склоненная слегка голова, асимметричное лицо, взгляд обра-



Деревянная скульптура.
Р. Штайнер

щен чуть вправо. Композиция подчеркивает сильную линию диагонали изменяющихся форм и жестов. Полюса этой диагонали подчеркнуты двумя фигурами. Единственное, что их объединяет, — это крылья. Существо над фигурой человека падает, чуть запрокинувшись вниз, крылья производят порхающее движение, что



Фрагменты деревянной скульптуры:
фрагмент с фигурой Аримана,
фрагмент с фигурой Люцифера

изображено в волнообразных метаморфозах форм над головой человека. Фигура, помещенная внизу в гроте, совсем иного рода: ее тело и члены скрючены и окостенели в застывших позах. Склеротичность характеризует образ, фигура словно замурована: грани и изломы как будто вновь и вновь возникают из выпуклостей.

Наверху справа от фигуры человека изображены существа в различной скульптурной интерпретации. Они находятся в более тесной взаимосвязи. Одно существо собирается взлететь, крылья над его головой мягко колышутся. Композиционно оно связано с существом внизу. Если первое существо со своими вогнутыми формами находится на пери-

ферии, то выпуклые формы второго существа выступают резко, словно завязанные в узлы. Слева наверху различается крылатый лик, который живет своей собственной жизнью вне драматических отношений, связывающих другие фигуры. Лик резко асимметричен и словно проступает из скал заднего плана. Несмотря на многообразие фигур, диагональное воздействие фигуры человека остается постоянным моментом, и, не осознав этого, нельзя воспринимать всю скульптуру в целом.

Эти образы обладают необычайной силой воздействия, особенно если принять во внимание архитектурное окружение, в котором первоначально должна была располагаться скульптурная группа.

ОКНА ГЁТЕАНУМА

Георг Хартман

Окно разъединяет и объединяет. Оно — часть наружной стены здания. Прозрачное стекло способствует взаимодействию внутреннего и внешнего пространства. Если оно бесцветно, картины природы проникают в дом. Если стекло цветное, создается художественный образ, в котором с помощью света воплощается духовное начало. Так зодчие готических соборов насыщали стены своих величественных творений цветными витражами, представлявшими образы и события Ветхого и Нового завета. На языке красок и форм окна обращались к духовному миру человека. Так и в здании Гётеанума цвет и форма были воплощением духовного мира.

В первом здании Гётеанума было девять цветных окон. Красное — над входом на западной стороне. На юге и севере большого зала — зеленое, голубое, фиолетовое, розовое. Окна имели форму триптиха. Сюжетные мотивы всех трех частей были взаимосвязаны.

Окнам большого зала второго Гётеанума Рудольф Штайнер придал другую форму. Вместо прежнего триптиха появилось окно, вытянутое по вертикали. Вероятно, для этой новой конфигурации он предложил бы и новые мотивы, но после смерти Штайнера решили использовать прежние сюжеты. В новых окнах центральный мотив триптиха размещался над сдвинутыми друг к другу боковыми.

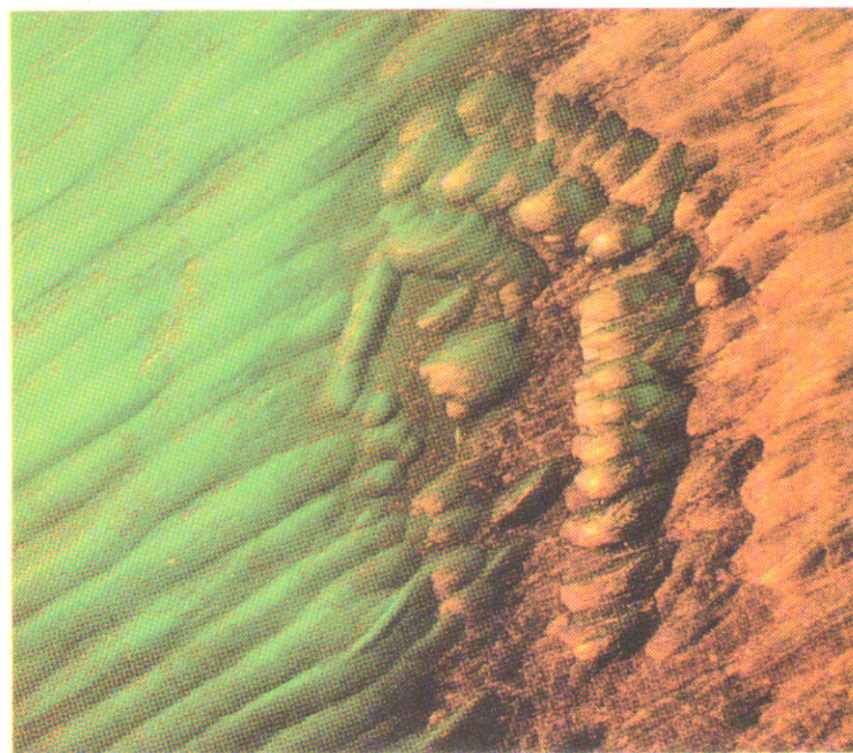
В новом здании Гётеанума тоже предусматривалось де-



Большой зал второго
Гётеанума

вать цветных окон, поэтому все сюжеты окон первого Гётеанума были восстановлены. Для изготовления цветных стекол Штайнер построил стекольную мастерскую. В этой мастерской рисунок наносился шлифовальным карборундным инструментом. Так как из-за трения стекло при обработке сильно нагревалось, приходилось охлаждать его водой. Чем глубже осуществлялась гравировка, тем светлее становилось изображение на стекле. Таким образом создавались нюансные переходы цвета. Рудольф Штайнер не только разрабатывал сюжеты, но и давал указания по поводу их технического и художественного исполнения.

Художники, занимавшиеся гравировкой по стеклу, пытались воплотить некоторые



Техника гравировки окон
первого и второго Гётеанума

сюжеты в рельефных гравюрах. Так как стекло было окрашено равномерно, благодаря разной глубине гравировки можно было создать рельеф со всеми цветовыми нюансами. Позже Рудольф Штайнер поручил художнице Асе Тургене-

вой гравировку окон второго Гётеанума в единой технике. Даже при репродуцировании заметна разница в технике гравировки окон первого и второго Гётеанума.

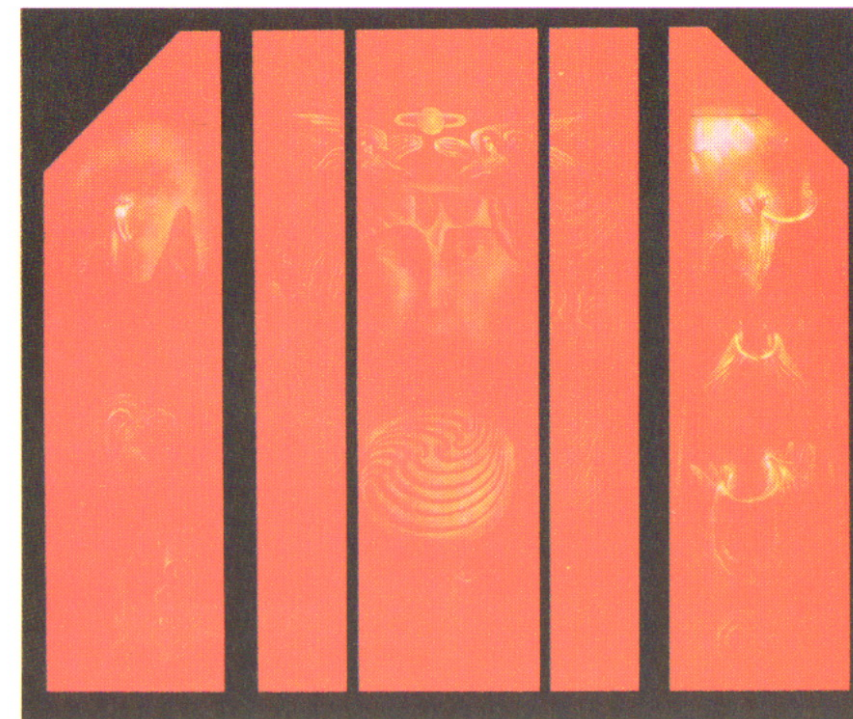
Чтобы понять сюжеты окон, необходимо знание антропософии. «Антропософия — путь познания, способный приобщить духовность человека к духовности вселенной» (Р. Штайнер). Она утверждает, что существует духовный мир и что он может стать предметом такого же точного исследования, как и чувственный мир для естественнонаучных изысканий. Для исследования духовного мира необходимо обучение и выявление существующих в каждом человеке духовных сил. Результатом такого обучения становятся новые, выходящие за пределы чувственного восприятия исследовательские возможности. Рудольф Штайнер описал этот путь познания в книге «Как достигнуть познания высших миров?» Этот представленный в виде идей опыт доступен для непредвзятого современного сознания. Духовно-художественное переживание можно воплотить в художественных формах чувственного мира. Главное заключается при этом не в формах, а в их качественно новых изобразительных связях.

Сюжеты цветных окон отражают ощущения человека, идущего по пути познания.

В красном окне на западной стороне сюжеты воспроизведены в форме триптиха, как и в здании первого Гётеанума. В центральной части окна проступает человеческое лицо. Нет в чувственном мире образа, который воспринимался бы сверхчувственным сознанием так, как форма головы и черты лица человека. Эти

формы созданы силами, сфера духовного воздействия которых — первая, граничащая с чувственным миром. Это эфирный мир, порождающий силы, которые в физическом смысле воспринимаются как пространство и время.

В верхней части композиции изображен Сатурн, воплощающий идею древности человеческого рода. Слева и справа над головой человека помещены образы двух ангелов. Образ слева направляет на человека энергию солнца. Другой образ передает энергию хода времени, представленного концентрическими кругами. Энергия пространства изображена прямыми линиями, энергия воздействия времени — изогнутыми. На лбу и в области гортани обозначены сверхчувственные органы познания. Это — «цветы лотоса». Орган на лбу — это «двулепестковый лотос». С его помощью человек воспринимает высшую сущность духовного мира. Орган в области гортани — «шестнадцатилепестковый лотос». С его помощью возможно духовное познание законов природы. Не без умысла этот цветок появляется именно на западном окне. Зодчие готических соборов, хорошо знавшие о внутренней связи архитектуры с сущностью человека, помещали на западном фасаде своих грандиозных детищ изображение шестнадцатилепестковой розы, которая внутри собора излучала разноцветное сияние. В то время как по обе стороны человеческой головы действуют созидательные силы Льва и Тельца, в зоне сердца находится символ Михаила, побеждающего дракона-скорпиона. В подсознании каждого современного человека существуют силы дракона, кото-

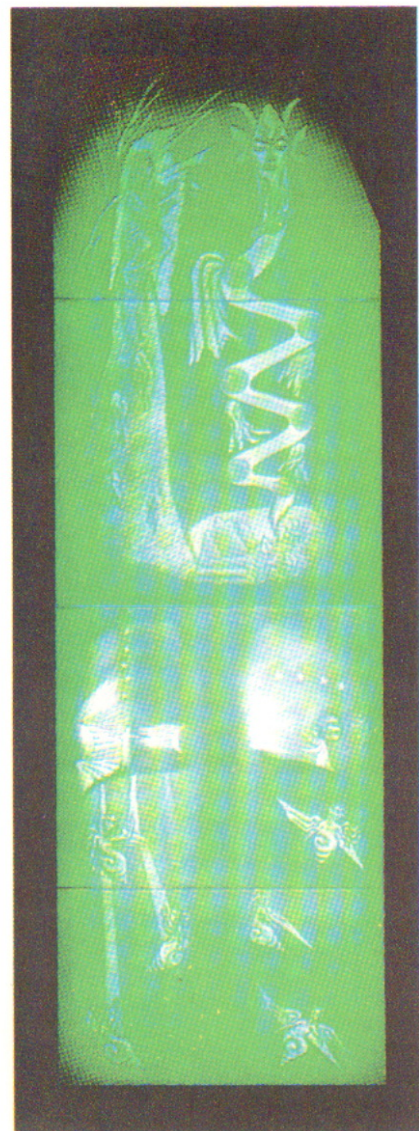


рый активизирует склонность ко всему злему.

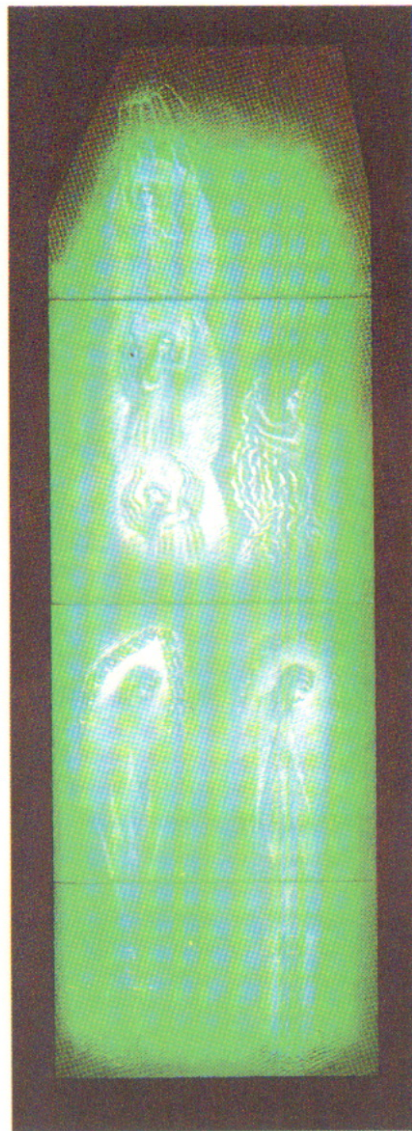
Обратимся к двум боковым позициям. На левой изображен человек в начале своего духовного пути. Он стоит у края бездны. Оттуда поднимаются устрашающего вида животные. Это образы, созданные человеком. Страх, ненависть и сомнение — это не только душевные ощущения, но и реальные существа, над которыми надо одержать победу. Когда же человек, как показано на правой стороне красного окна, с помощью душевных сил побеждает этих животных, он словно на крыльях летит над бездной бытия. Эти крылья предстают в виде ангелов, взявшихся за руки.

Итак, с западной стороны мы входим в большой зал. Пространство зала кажется погруженным в светло-зеленый свет. Обращаемся к сюжету зеленого окна на северной стороне. На вершине скалы сидит человек в ореоле молний. Перед ним — существо с головой Аримана. В сво-

Красное окно



Северное и южное зеленые окна



заклучается в беспредельном произволе развития не поддающейся исчислению интеллектуальной и волевой сущности.

На обеих боковых частях окна воспроизведены силы тяготения. Слева на поверхности Земли стоит неопит. На него действуют силы притяжения Солнца, Луны и звезд. Из подземного мира противодействуют силы Аримана. Но человек обращается к духовному светилу. По-иному теперь влияют на него силы Луны и звезд. Разочарованные духи Аримана должны сгинуть в бездне. Человек обрел собственную волю. Это изображено на правой стороне. Улиточная плоть аримановских духов соответствует принципам созидания, которые воплощены в бесчисленных вариациях форм животного мира.

Сюжет зеленого окна на южной стороне — впечатления неопита при столкновении с духами Люцифера. Человек ощущает себя вознесенным энергией пламени. Ангелоподобные духи указывают ему путь наверх. Как чувство “тяжести”, тяготения могло повергнуть душу в страх, так ощущение “легкости” иллюзорного счастья способно отвлечь от земного удела. Человеческая душа, опираясь на собственные силы, должна устоять между этими двумя заблуждениями и двигаться дальше в своем развитии.

В нижней половине южного окна изображена голова человека, окруженная двенадцатью образами. Они должны вселять в человека душевную твердость, когда душа под влиянием соблазнов Люцифера стремится избавиться от земной оболочки. Поэтому на левой стороне свет падает сверху, как бы сдерживая человека извне.

ем змеином теле оно заключает планеты — от Сатурна до Луны. Внизу Земля. Прежде чем неопит постигнет духовный мир, он испытывает влияние двух космических сил, которые скрывают от него духовное начало мира и вызывают иллюзорное представление о его собственном “Я”.

Первая сила — Ариман, дух зла. Он управляет мерой, числом и весом на Земле и в космосе, стремится достигнуть идеала “всеобщей измеримости”. Ариман скрывает от человека духовное содержание мира. Он позволяет человеку познать только его чувственную оболочку. Ему противостоит Люцифер, цель которого

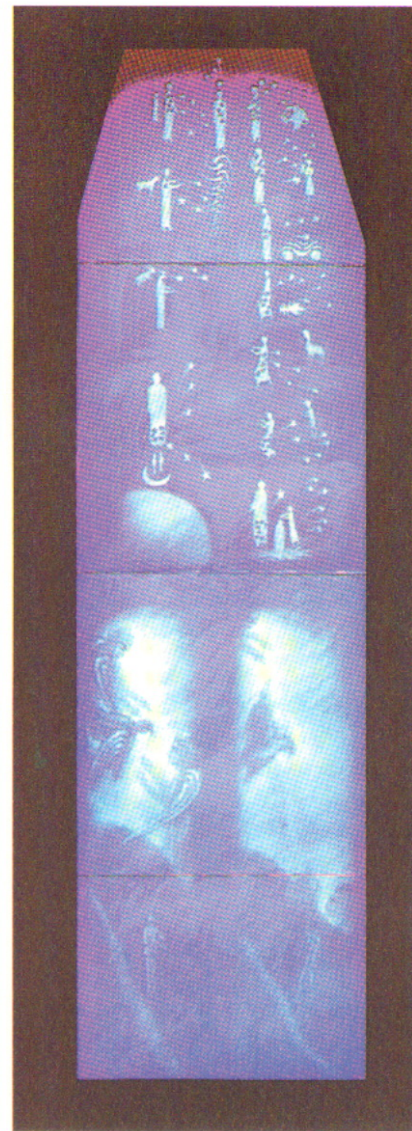
Правая освещается снизу вверх. Неопит ощущает собственную внутреннюю энергию, которая поддерживает и охраняет его связь с Землей; он воспринимает себя как капитальную колонну, окруженную световой аурой.

В голубом окне на северной стороне изображен неопит, который постигает космические силы, влияющие на способность воспринимать и мыслить, связанные с музыкой небесных сфер. Появляются духи, взаимодействующие с силами Орла, Льва, Тельца и прототипом человека. Каждый орган чувств возникает в результате взаимодействия сил, влияние которых он должен ощутить. На правой стороне показано, как духи одаривают человека органами осязания, на левой — зрением. Все это происходит под влиянием сил Солнца, Луны и Земли.

Голубое окно на южной стороне представляет космические силы знаков Зодиака. Их энергия формирует человеческую сущность. Извне на них оказывают влияние звезды. В движении сказывается воздействие космоса и его сил.

Центральная композиция фиолетового окна на северной стороне изображает тело на смертном одре. Душа еще раз проходит весь жизненный путь в обратном направлении, от смерти к рождению, и видит себя в старости, затем в расцвете сил, потом в юности и раннем детстве. Эти моменты — вехи на жизненном пути, который в обратном направлении ведет в эфирный мир. Из него человек, рождаясь, вступает в жизнь.

На левой стороне мы видим постоянного спутника жизни человека — ангела, который после смерти освобождает его



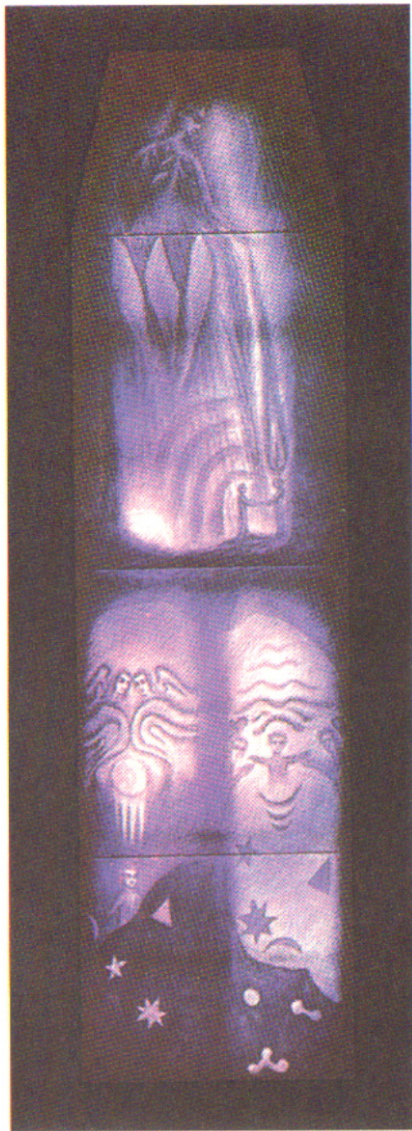
Северное и южное голубые окна

от физической плоти, обозначенной скелетом. Жизненные силы (эфирное тело человека), затем силы души (астральное тело человека), наконец духовные силы, бессмертное “Я” — предстают в образе звезды, проходящей через всю жизнь между смертью и новым рождением.

Фиолетовое окно на южной стороне представляет новое рождение. Перед инкарнацией человеческая сущность подобна двуликому Янусу. Она познала духовный мир, мир души и теперь обретается в эфирном мире, который изображен в центральной части в эфирных формах, напоминающих растительные. Душа чело-



Северное и южное фиолетовые окна



века сверху взирает на земной мир. Она сводит родителей, дабы их объединением создать физические условия для зарождения новой земной жизни. Но она оглядывается и на события прежней жизни, деяния которой теперь связаны с будущей земной жизнью. Так человек вступает в жизнь с индивидуальными предначертаниями судьбы.

На левой стороне окна изображена поднимающаяся из земной сферы телесная форма, возникающая в материнском организме. Напротив, на правой стороне можно видеть души, ведомые ангелами.

Обе части окна показывают открытие будущего мира, в

одном случае обращенного к космической духовности, в другом — к самому человеку.

В средней части южного розового окна изображен человек в состоянии медитации. Он ощущает присутствие сил распада в виде истлевшего человеческого черепа. Но перед ним предстает праобраз человека. Солнечные лучи, силы звезд Вселенной, созидательные силы Луны создали его. Неофит понимает, что мир держится на человеческом образе как божественной цели.

Композиции справа и слева говорят о преобразовании Земли. Участие человека в нем заключается не во внешнем преобразовании поверхности Земли, а в одухотворении планеты.

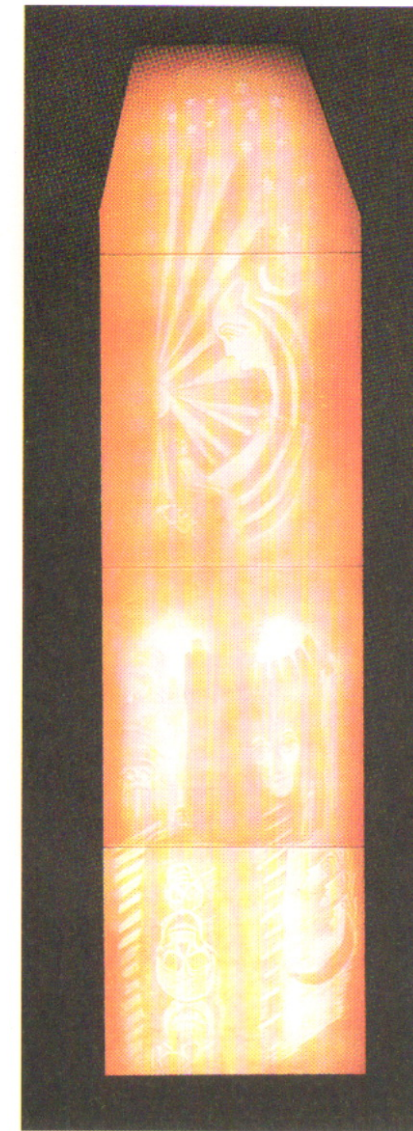
Земля представляется как место казни. Под горным выступом, на котором распростерт человек, громоздится груды черепов. Это Земля, которая несет в себе силы смерти. Перед взором человека возникает образ здания первого Гётеанума, на который сверху взирают духи. Здание — воплощение человеческого образа. Человеческое тело — храм духа. Он предстает перед духовным взором в образе архитектурного сооружения.

Центральный сюжет северного розового окна представляет ангела, препровождающего человека в эфирный мир. Христос, как солнечная сущность, проявляется в гармонии с лунными и звездными силами. Он — носитель мировой любви. Люцифер — дух, который способен овладевать силами Луны в корыстолюбивых целях. Он не несет в себе силы любви, которая исходит от Христа, а загорается в ней, как в огне. Но склоненная фигура Христа являет прощение и ему.

На правой стороне окна показано, как Ариман заковал

себя лучами света, который он хотел присвоить. К нему склоняется Христос, освобождая от оков. Так проявляется сущность будущего мира и миссии человечества.

Цвет влияет прежде всего на чувства человека, а через них и на душу. Человек, наблюдающий за собой, может заметить, как разные цвета вызывают различные ощущения. Гёте придавал очень большое значение чувственно-нравственному воздействию цвета. Красный призывает человека к активному познанию. При взгляде на зеленое человек испытывает чувство успокоенности, равновесия. Зеленый цвет является воплощением растительного мира со всеми его оттенками. Пространство в своей протяженности соответствует ощущениям голубого. Эквивалент образа времени — фиолетовый цвет. Поэтому образы рождения и смерти гравированы в фиолетовом стекле. Но выражение духовной чистоты воплощается в розовом. В нем выражаются космические силы любви.



Северное и южное розовые окна



Роспись куполов первого
Гётеанума

ЭСТЕТИКА РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА

Хаген Бизантц

Для восприятия архитектуры Рудольфа Штайнера не требуется специальной теории. Вопреки традициям современной критики искусства¹, он считал привнесение каких-либо теорий в произведения искусства не только излишним, но и нежелательным. Искусство — это жизнь, а не отвлеченная мысль. Тем не менее он высоко ценил знания об искусстве, если речь шла о стремлении к научному пониманию художественного творчества.

В Мюнхене в 1918 году, через пять лет от начала строительства первого Гётеанума, Рудольф Штайнер говорил о “реализации в искусстве чувственно-сверхчувственного”². В это время широко развернулись дискуссии о творческих течениях в искусстве — импрессионизме и экспрессионизме. В появлении этих понятий Рудольф Штайнер видел знак того, что современное искусствоведение в своей терминологии ближе подошло к реальной практике искусства, чем это было возможно прежде. Он демонстрировал это на примере влияния подсознания человека на творчество. В глубине каждой человеческой души таятся неосознанные впечатления. Эти впечатления стремятся оформиться в зримые образы, видения, которые материализуются через искусство. Такого рода произведения искусства могут быть названы экспрессионистскими.

Для экспрессионизма Штайнер предполагал совершенно

иные критерии художественного познания, нежели предложенные им ранее в работе “Гёте как отец новой эстетики” на основе положения о взаимосвязи искусства и природы. Согласно этой трактовке экспрессионизма, истинное произведение искусства будет создано лишь в том случае, если из своих видений художник сможет выбрать формы и образы, созвучные высоким духовным устремлениям.

Совершенно по-другому обстоит дело с импрессионизмом. Высказывания Штайнера о нем в 1918 году легко соотносятся с общими соображениями об искусстве в работе “Гёте как отец новой эстетики”. Человек наблюдает природу и ощущает скрытые в ней тайны, которые Гёте характеризовал как неявно выраженные тенденции творчества природы. Штайнер к этому добавляет, что в природе доминирует некий высший принцип. По Штайнеру, человек есть высшая форма существования природы. Он воплотил эту идею в деревянной скульптуре, противопоставив образ творчески мыслящего человека любым духовным отклонениям и трансформациям. Эта скульптура — яркий пример воплощения идей импрессионизма.

В мюнхенской лекции был выявлен феномен искусства экспрессионизма, сформировавшийся после 1888 года. Его не объясняла эстетика Гёте, ориентированная на импрессионистское искусство. Штайнер рассматривал экс-

прессионизм и импрессионизм не только как духовные процессы, характеризующие новое искусство, но и как полярные аспекты возникновения искусства вообще. Его эстетика дает ключ к пониманию искусства других культур и эпох, а именно к этому стремились экспрессионисты “Синего всадника” (1912) в Мюнхене³.

Традиционная, построенная по принципам естественнонаучного знания эстетика многими художниками воспринималась как неплодотворная. Следствием явилось исключение рационального сознания из процесса художественного творчества. У Рудольфа Штайнера не было этого разрыва, так как целью его научных исследований было сознательное одухотворение окружающего мира. Во второй мюнхенской лекции в 1918 году⁴ он четко установил, что и ученый, и художник исследуют сверхчувственный мир. Однако их позиции существенно различаются. Если ученый должен фиксировать каждое отвлеченное впечатление или воспоминание в этой сфере, то художник, напротив, ориентируется на действительность и на основе духовных переживаний развивает свою творческую фантазию. Определяются четкие контуры духовной деятельности, “подобной полету мысли”. При этом речь идет не об обычном мыслительном процессе, а о пространственном измерении в процессе познания действительности, которое “ни с чем не связано так тесно, как с формами, в которых мыслит и творит архитектор”. Эту ступень сверхчувственного познания Штайнер называет предметной, или спиритуальной, интеллектуальностью.

Следующая ступень сверхчувственного познания необходима, чтобы ощутить связь с поэзией и музыкой. “Она состоит в том, что не только развивается спиритуальная интеллектуальность, но бытие в духовной реальности вне физической оболочки осознается так же ясно, как бытие в физической реальности, предметном мире”. Тогда развиваются новые чувство и воля, более глубокие, чем в чувственном мире. Эти переживания рожают музыку и поэзию. Они олицетворяют “человеческую духовность, возникающую и живущую в музыкальности”. Поэзия рождается, словно “поднявшаяся над поверхностью моря Афродита, окруженная существами из воздуха, которые обступают ее как вестники жизни в пространстве...”. Выразительный способ изображения показывает, что исследователь имеет дело в данном случае с впечатлениями души, которые не могут быть

определены в жестких понятиях философской эстетики. Однако они играют особую роль в формировании эстетических оценок.

Живопись благодаря творческой фантазии трансформирует пространственные образы в линии, цвета и формы на плоскости. Художник и исследователь с противоположных полюсов отражают действительность в образах. Наиболее глубокое проникновение в сущность искусства достигается лишь исследованием, открывающим новые источники творческой фантазии.

Каждая попытка Рудольфа Штайнера представить сверхчувственное в искусстве опирается на сформулированную им в 1888 году аксиому: “в искусстве имеет право на существование только то, что тем или иным образом исходит из природного”. С этого утверждения начинается он свою попытку перешагнуть границы художественного познания, определяемые “переживаниями художника”. В свободной Высшей школе духовной науки в Дорнахе в 1920 году он доложил результаты своих исследований по этой проблеме⁵. Они снова привели его к необходимости дифференциации искусств, на этот раз, однако, в аспекте рождения и смерти, бодрствования и сна. Речь шла не только о сопоставлении особенностей сознания исследователя и художника, но о формах существования человеческой души перед рождением, после смерти и во время сна. Это знание открывало широкое поле для художественной деятельности.

Рудольф Штайнер исходил из того, что скульптура и архитектура связаны с внутренними переживаниями. Искусство поэзии воздействует в большей степени внешне, особенно когда слова организованы в ритмы и рифмы. “Они населяют более атмосферу, чем внутренний мир человека”. То же относится и к звукам музыки.

Переживание динамики и механики постройки, следование за изгибом скульптурной формы подобно процессу воспоминания. Это воспоминание более возвышенно, нежели обыденное. Человек подсознательно испытывает необходимость создавать архитектуру и скульптуру. По-другому обстоит в поэзии. Ее содержание отсылает к реальным жизненным событиям. Принимая в себя ритмы, ассонансы, рифмы, она добавляет к своему прозаическому содержанию нечто, чего нет в обычной жизни. “Предвидение жизни после смерти заставляет говорить поэтически”. То же и в музыке: речь идет о вживании в гармонию миров, которая

традиционно определяется как “музыка сфер”.

Скульптура и архитектура — воспоминания, свидетельства духовного мира, которому мы принадлежали до рождения. Музыка и поэзия — ожидания, обращенные в духовные сферы, в которое мы вступим после смерти. В качестве искусства, объединяющего в себе наше духовное состояние перед рождением и после смерти, Рудольф Штайнер называет созданное им искусство движения, эвритмию.

Определение связей отдельных видов искусства с жизнью человека до рождения и после смерти составляет вклад Рудольфа Штайнера в развитие спиритуальной эстетики. Стремление человека к художественной деятельности и дифференциация искусств объясняются, исходя из духовного участия человека в прошлом и будущем.

Чем больше Рудольф Штайнер расширял свои представления об искусстве, тем сильнее он ощущал конфронтацию с традиционной методологией. Лекцию о психологии искусств (1921)⁶ он начал с ретроспективного обзора своих исследований. В венской лекции (1888) и берлинских лекциях о сущности искусств (1909) противопоставлены аналитический философский способ изучения произведения искусства и интуитивно-эмоциональный способ духовного переживания. Третий способ познания искусства Штайнер назвал психологическим. Начало его разработки относится к 1909 году.

В 1921 году его исследования приобрели новый оттенок, так как речь шла не о видах искусства и их духовных основах, а о творчестве отдельных художников. Критерием в исследованиях Штайнера стали не отвлеченные категории, а сама жизнь. “Я ищу исходный пункт для изучения жизни через творчество”. И он нашел его в творчестве Новалиса. Поэзия Новалиса для него отражала гармоничный духовный мир человека, едва соприкасавшийся с реальностью. И от этого соприкосновения рождались поэтические фантазии из музыкальных элементов, озвучивавших переживания души.

По-другому он воспринимал Гёте, стремившегося к познанию духовности чувственного мира. Определяющим для поэзии Гёте являлось художественное воплощение скрытой сущности явлений. В этом отношении его поэзия сродни скульптуре. В поэзии Гёте и Новалиса представлены два противоположных типа души. Первый скорее тяготел к изобразительности, второй — к музыкальности. Легко заметить, что здесь сле-

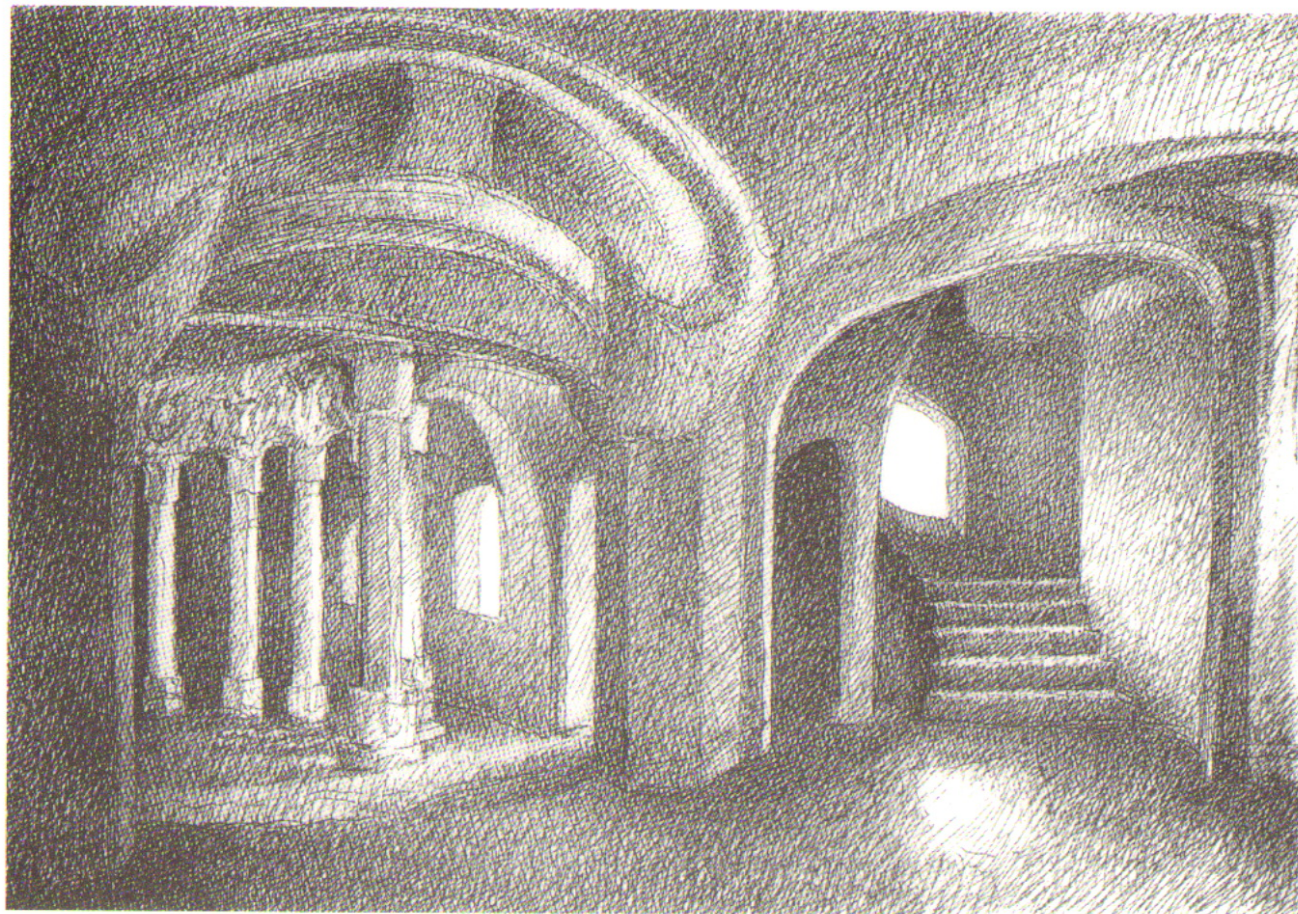
лан следующий шаг к более глубокому пониманию импрессионизма и экспрессионизма.

Эстетика Рудольфа Штайнера не существует в систематическом изложении. Такое и невозможно представить, зная отношение Штайнера к искусству. Его вклад в эстетику существует в виде рассуждений по поводу художественных проблем, с которыми он сталкивался на жизненном пути. Все эти рассуждения, однако, покоятся на прочном фундаменте основной философской концепции, которая была представлена в венской лекции 1888 году. Рассмотрение более поздних идей позволяет проследить путь, который вывел его за пределы философской эстетики. Они никогда не приводились в систему. Штайнер не стремился к банальному идеалу завершенности.

Фрагментарный характер эстетических исследований Штайнера открывает доступ к ним творчески работающему художнику. Рудольф Штайнер — исследователь, переходящий от проблемы к проблеме, подобно тому как художник следует от создания одного произведения искусства к другому. Его глаза постоянно открыты в готовности воспринимать сокровенное, скрытое от художника за жизненными проблемами. Эстетика Рудольфа Штайнера представляет в самом высоком смысле эстетику творческой личности художника.

Примечания

1. Tom Wolfe. *Das gemalte Wort*. Berlin: 1975.
2. Rudolf Steiner. *Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst* (15./17.2.1918) / *Kunst und Kunsterkenntnis*. GA 271, 2 Aufl., Dornach: 1961, с. 49, 73.
3. Wassily Kandinsky/Franz Marc (Hrsg). *Der blaue Reiter* (1912). Neuausgabe von K. Lankheit. München, 1965.
4. Rudolf Steiner. *Die Quellen der künstlerischen Phantasie und die Quellen der übersinnlichen Erkenntnis* (5./6.5.1918) / *Kunst und Kunsterkenntnis*. GA 271, 2 Aufl., Dornach: 1961, с. 93, 112.
5. Rudolf Steiner. *Der übersinnliche Ursprung des Künstlerischen* (12.9.1920) / *Kunst und Kunsterkenntnis*. GA 271, 2 Aufl., Dornach: 1961, с. 157.
6. Rudolf Steiner. *Psychologie der Künste* (9.4.1921) / *Kunst und Kunsterkenntnis*. GA 271, 2 Aufl., Dornach: 1961, с. 172.



Интерьер Дома
Антропософского общества
в Зальцбурге.
Рис. 1987. К. Хич

УЧЕНИЕ ГЁТЕ О МЕТАМОРФОЗЕ И АРХИТЕКТУРНЫЙ ИМПУЛЬС РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА

Кристиан Хич

Влияние на эволюцию архитектуры и известность Гётеанума Рудольфа Штайнера по масштабам существенно скромнее, чем популярность развивавшихся одновременно с ним идей и практики коммуны Баухауза. Идеи Штайнера не стали основой “большого стиля”, в то время как следы влияния Баухауза можно встретить в самом отдаленном уголке, в самой безвестной деревне.

Архитектура Рудольфа Штайнера долго оставалась неизвестной. Можно сказать, что современники воспринимали мировоззрение Рудольфа Штайнера по мере воплощения архитектурного замысла Гётеанума, основанного на глубинном постижении сути взаимосвязи человека и природы.

Немало архитекторов видели Гётеанум и считают его шедевром.

Как показывает опыт, Гётеанум трудно поддается классификации и, возможно, поэтому все еще не занял достойного места в истории искусства. Однако именно в последнее время интерес к Гётеануму вырос. Особое внимание вызывает вопрос о его истоках. Большую часть архитектурных сооружений, выстроенных по его образцу, относят к разряду эпигонских, макиавеллистских. Однако, как

правило, это поверхностные суждения, так как критерии оценки творческого импульса не основываются на глубинном исследовании его сущности, да и вряд ли об этом вообще что-либо известно. Он сложен для восприятия, о нем можно судить только исходя из знания его истоков.

В принципе это характерно для любого вида искусства, особенно для архитектуры, воплощающей связь идеального и реального. Архитектура — это всегда отражение идей, впечатлений, настроений, поступков, фантазий, свойственных людям конкретной эпохи.

У Рудольфа Штайнера это выражено особенно ярко, так как основой его творчества было целостное мировосприятие, стройная система идей. Понять его творчество, не зная этой системы, — все равно, что изучать лепестки и листья растения, забыв о ветвях, стволах и корнях, из которых они вырастают.

Постараемся охарактеризовать в общих чертах деятельность Рудольфа Штайнера как исследователя Гёте. Такая оценка значения творчества Штайнера может стать результатом обстоятельного изучения истоков формирования его концепции.

“Когда мечты людей, воодушевленных энергией, разумом и любовью, станут реальностью, они объединятся и обра-



Дерево. Рис. 1987. К. Хич

тятся к вольному обмену знаниями, и свершится то, о чем сегодня еще никто и не помышляет. У Аллаха больше не будет хлопот, мы сами сотворим свой мир”.

В этих прекрасных словах Гёте сформулирована идея, отраженная позднее Оскаром Шлеммером в манифесте Баухауза. Однако может возникнуть ощущение, что изучая творчество Гёте, исследователи и художники часто находили то, о существовании чего сам он и не подозревал и что следует понимать скорее как скрытый импульс, заключенный в его идеях.

Совершенно иначе воспринимал мировоззрение Гёте Шиллер, различая в нем единое всеобъемлющее начало. Он, наблюдая за тем, как работал Гёте, воспринимал его опыт как научное художественно-этическое целое. При чтении писем Шиллера поражает их актуальность для Германии, решающей свои духовные задачи.

Существует прямая связь между исследованиями Штайнера и Шиллера. Штайнер пишет свою первую книгу, стремясь осознать гений Гёте. “Основная категория теории познания и мировоззрения Гёте, с точки зрения Шиллера, — содержание. Методы, использованные для его изучения, принадлежат Шиллеру... Следует руководствоваться самим Гёте, а не готовым взглядом на его личность”, — восклицает двадцатитрехлетний Штайнер в своей первой лекции.

“Поражает число статей и трудов, которые появились в наше время в связи с толкованием отношения Гёте к разным сферам современной науки и духовной жизни. Один только перечень названий составил бы внушительный том. Причина заключается в осознании личности Гёте как фактора культуры, с которым существуют духовные вневременные связи. Пренебречь им значит отказаться от основы нашей культуры, погрузиться в бездну, не пытаясь вознестись к вершинам, откуда исходит свет знания: Только тот, кому удалось хоть в чем-то приобщиться к Гёте и его эпохе, смог увидеть путь развития нашей культуры, осознать цель, к которой должно двигаться современное общество; кто не владеет пониманием высочайшей духовности, тот

слепец, ведомый ближними его. Все явления предстают перед нами в новой взаимосвязи, если мы обращаем к ним взгляд, омытый в этом культурном источнике”¹.

Этой идее Штайнер оставался верен всю свою дальнейшую жизнь, она стала основой его мировоззрения.

Он считал, что Гёте положил начало научным духовно-психологическим исследованиям чувственно воспринимаемого мира. В этом он видел смысл духовной науки. Большую часть своей жизни Штайнер работал не как художник, занятый воспроизведением внешних форм, но как творец идеи; он заложил научный фундамент антропософии, ставшей прямым развитием мировоззрения Гёте.

К 1907 году относится начало его архитектурного творчества в Мюнхене. Одним из первых его шагов здесь стал эскиз семи колонн для интерьера большого зала. Их капители отличались от всех ранее существовавших. Их формы, подчиняясь идее метаморфозы, развивались и трансформировались на основе одного мотива. Этот эскиз уже был собственно художественным воплощением идеи Гёте о развитии и превращении, на которой базировался его главный научный принцип: знание законов и характера развития живого органического мира.

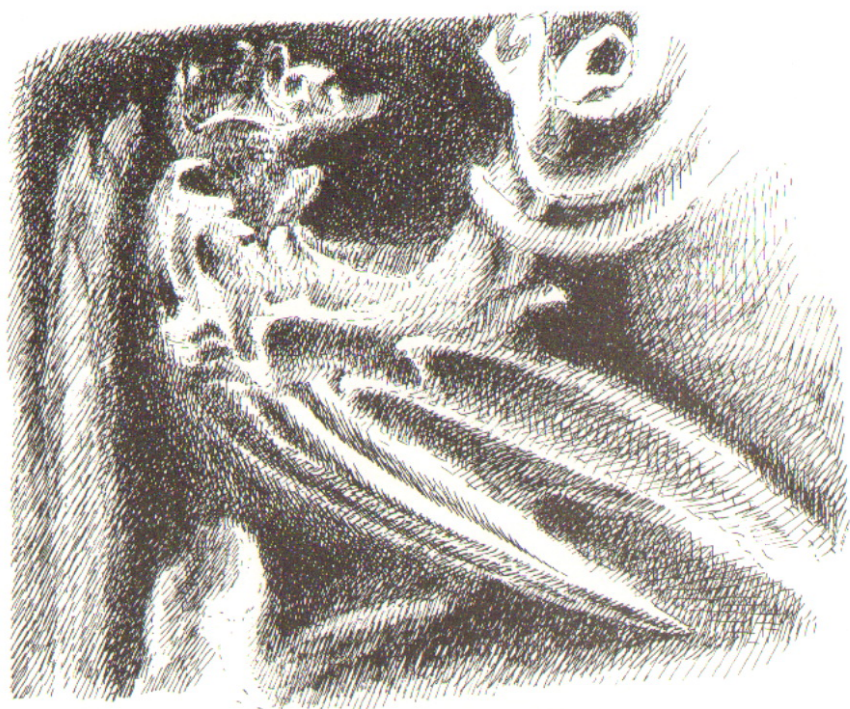
Гёте не воспринимал мир как некую однородную субстанцию, он не стремился распространить действие закона, справедливого для неорганического мира, на органическую природу растений (жизнь), животных (душа) и людей (дух) и подчинить их некоему шаблону. Прежде всего он мыслил как художник



Череп. Рис. 1987. К. Хич

в поисках общего начала, проявлявшегося в метаморфозах.

Гёте сосредоточился на четырех крупных областях знания, на основе изучения которых попытался сформулировать законы развития природы: учение о цвете, опиравшееся на исследование противопоставления света и тьмы; малоизвестное учение об облаках, то есть учение о погоде; учение о метаморфозе в растительном и животном мире; учение о строении земли и камней, научные исследования в области минералогии. Тот, кому приходилось заниматься подобными вещами, замечал, что мыслительный процесс не ограничивается простым накоплением сведений и отысканием ключа к их пониманию, что возникает потребность приобщиться к созидательному творчеству природы. Гёте мыслил “цик-

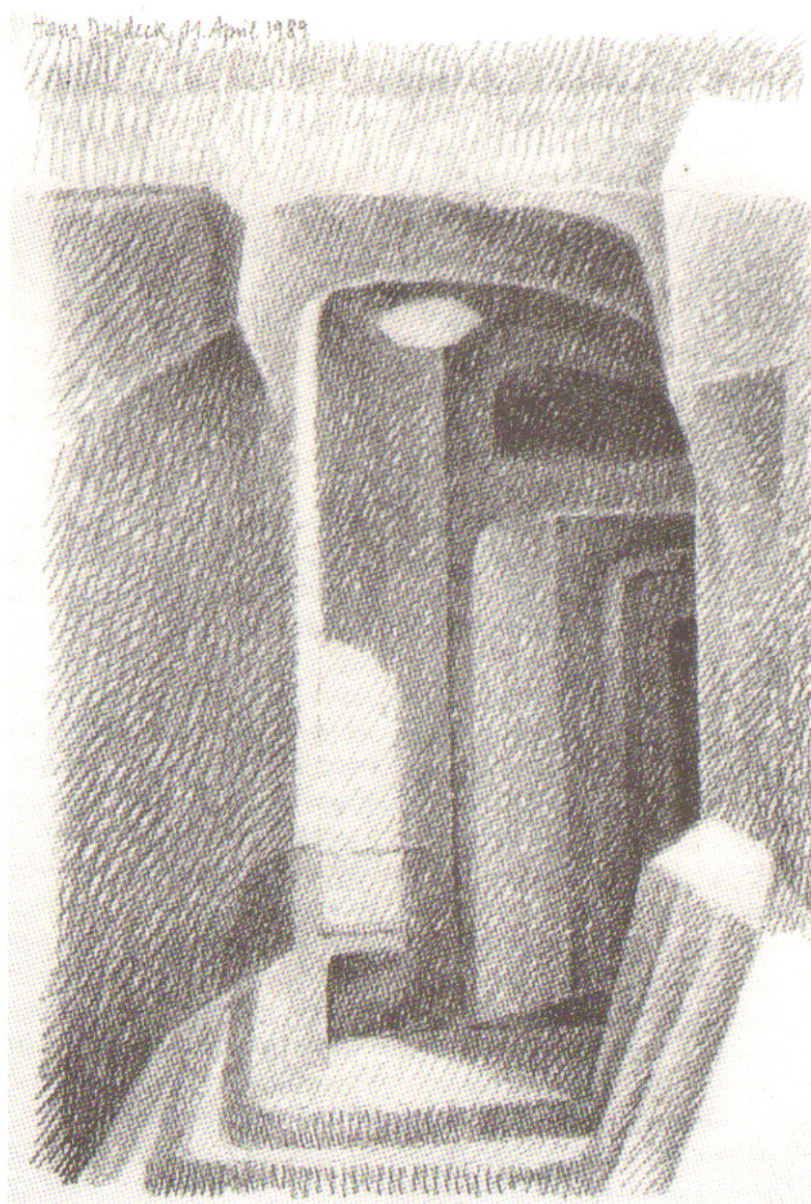


Арман. Рис. 1986. К. Хич

лами»: цветовой спектр, спектр форм, цикл образования облаков и так далее.

“Если некто поддастся искушению соорудить научную конструкцию, то проверку на прочность он проведет скорее всего методом аналогий; следуя этим путем, я обнаруживаю, что полученные выводы схожи с теми, что я перечислял.

В определенной последовательности я сопоставляю свет и тьму, которые никогда бы не встретились, не помести я между ними некое вещество, прозрачное или непрозрачное, так что светлое и темное проявляется в нем, и цвет тотчас начинает играть тысячами оттенков.



Дом Дульдек. Вход.
Рис. 1989. К. Хич

Подобным образом мы сопоставляем силу притяжения и ее проявление — тяжесть, с одной стороны, и с другой стороны, теплотворную силу с ее признаком — расширением; между ними помещаем атмосферу, лишенное так называемой телесности пустое пространство, и видим, что после того как обе вышеназванные силы воздействуют на тонкую субстанцию воздуха, возникает то, что мы называем погодой, и так многообразно и одновременно закономерно формируется стихия, в которой и благодаря которой мы существуем”.

Природа — творец. Гёте изучает творческий дух природы, Рудольф Штайнер — природу этого духа.

“Я хочу внести ясность в то, что для природы есть я и что есть природа для меня”, — говорит Гёте (“К морфологии”). “Если ты пожелаешь меня понять, тебе следует знать, как ко мне относится природа и как я отношусь к ней при встрече; тогда у тебя будет представление о моих ощущениях. Возможно, это нас сблизит при созерцании феномена, которому мы посвятим себя”. Итак, можно сказать, Гёте следовал по пути от искусства к науке, а Рудольф Штайнер — от науки к искусству.

“Проникновение в духовный мир Гёте придало решимость возродить художественный смысл метаморфозы. Это помогло развитию архитектурного замысла Гётеанума. Природа творит повсюду, и жизнь существует в формах, развивающихся друг из друга. Если попытаться понять, что является собой органическая метаморфоза, можно и в художественно-пластическом формотворчестве приблизиться к созидательному творчеству природы. Здание можно назвать “Гётеа-



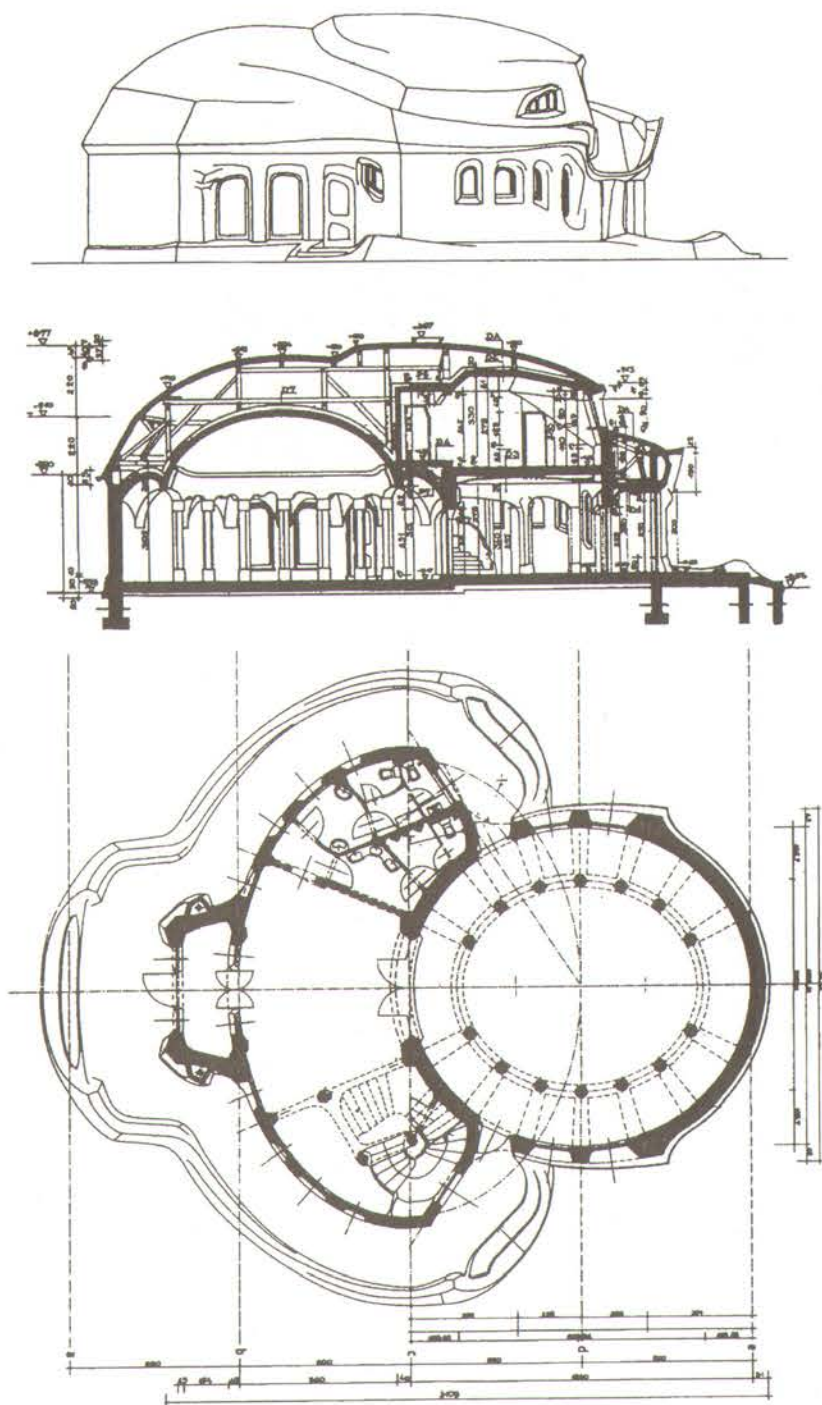
Офорт. 1978. К. Хич

нум”, если в его архитектонике и пластике, в его формах осязательна попытка воплотить учение Гёте о метаморфозе”².

Антропософия призвана дать представление о сверхчувственном содержании мира, насколько оно доступно для человеческого восприятия. Понятно, что всякая попытка создания логической системы идей является лишь одним из способов отражения этого содержания.

Стилевые формы Гётеанума не могли быть буквальным повторением каких-либо живых или неживых форм. Скульптор или художник в своем творчестве должен духовно осмысливать реальные события. Духовное содержание реальности должно воплощаться в линии и цвете.

Возможно поэтому еще так много споров вокруг стилистических форм Гётеанума. Это была попытка создать исходное пространство (Heim)



Проект Дома
Антропософского общества в
Зальцбурге. Северный фасад,
разрез, план. 1986

для познавательных устремлений, художественное произведение, черпающее силу из духовного источника познания. Может быть, воплощение не достигло совершенства, но Гётеанум в духе художественных воззрений Гёте был построен.

Из сказанного следует, что творческие идеи Штайнера корнями своими уходят в мир Гёте и Шиллера. Он открыл путь к новому органическому

стилю в том смысле, что природные процессы и закономерности преобразуются и участвуют в художественном творчестве. Как растение, пример органического живого творчества в природе, постепенно развивается от невидимого пралистка путем метаморфозы форм и размеров, так и отдельные элементы здания как единого целого развиваются в соответствии с этими принципами.

На примере физического строения (архитектуры) человеческого тела также можно видеть, что отдельные органы формируются в результате метаморфозы некоего праорганизма. Штайнер считал архитектуру своеобразной проекцией законов физического строения человеческого тела на пространство. То, что мы называем цоколем, стеной, крышей, колонной, капителью, архитравом, фасадом и интерьером, и есть эта проекция.

Архитектуру мы воспринимаем исходя из ее физических параметров. Архитектурное сооружение с хорошими пропорциями воздействует благоприятно; несоразмерное человеку — деформирующе. Если в архитектуре применен творческий принцип, который можно назвать органическим, она воспринимается как активная, жизненная.

Речь идет не только о статико-динамическом явлении, но и о явлении живом, органическом. И подобно тому, как среда влияет на формирование растений, на формирование органической архитектурной идеи влияют условия ее физического и духовного существования.

Одно замечание Штайнера проливает свет на проблему: «Спроси себя, что происхо-

дит». Происходящее выполняет не только физическую функцию. Духовная функция пространства предопределяет, например, конфигурацию и окраску данного пространства, выбор материалов, физического назначения и места расположения сооружения. При этом в органическом строительстве речь идет не о копировании внешних форм листьев или деревьев, а о постижении принципа формообразования.

В Дорнахе в здании Гётеанума и расположенных вокруг построек мы встречаемся с подобными примерами. Каждое здание служит определенной цели, но все они представляются метаморфозой одного и того же сооружения. Облик этих построек разнообразен, но в их формах обнаруживается внутреннее родство, которое свидетельствует о принадлежности единому целому.

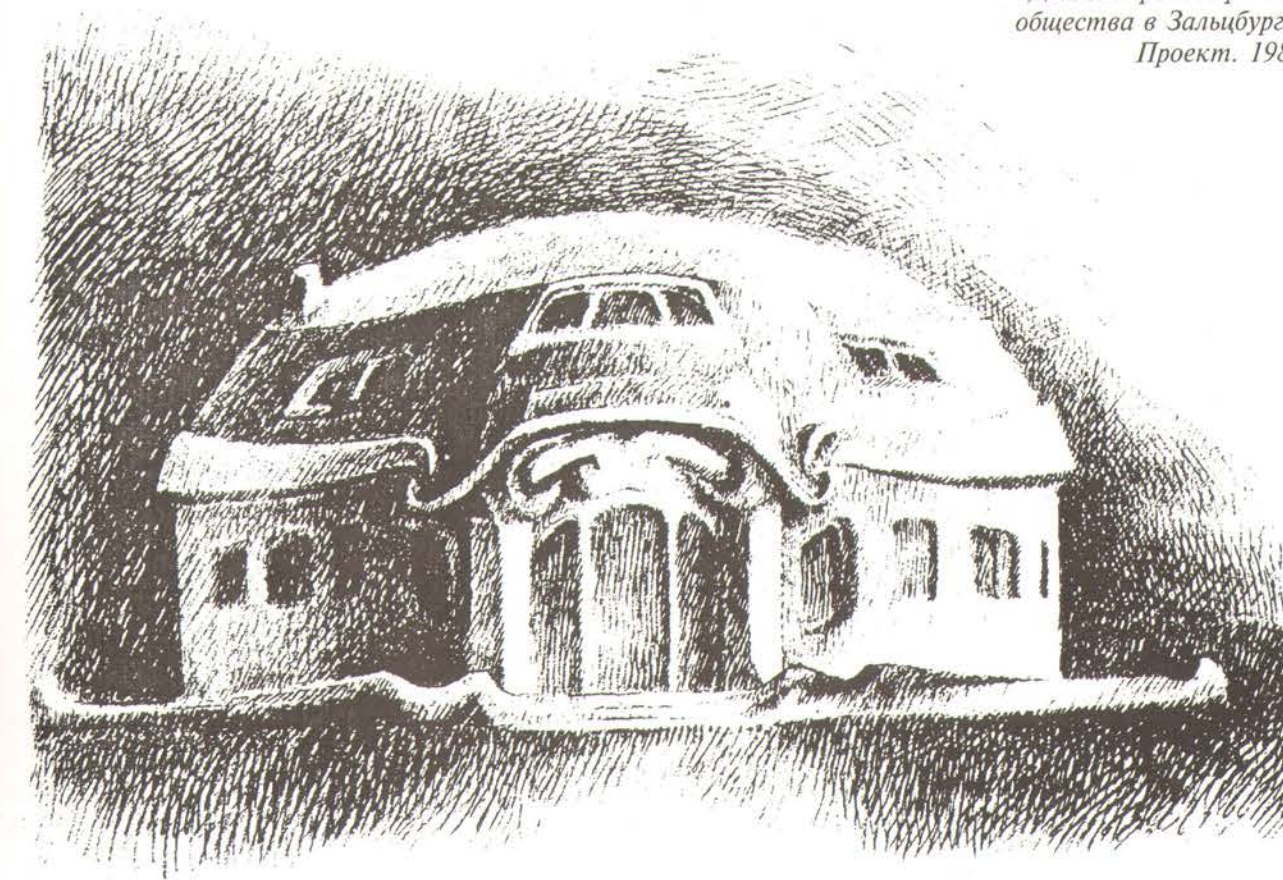
Таким образом, основа

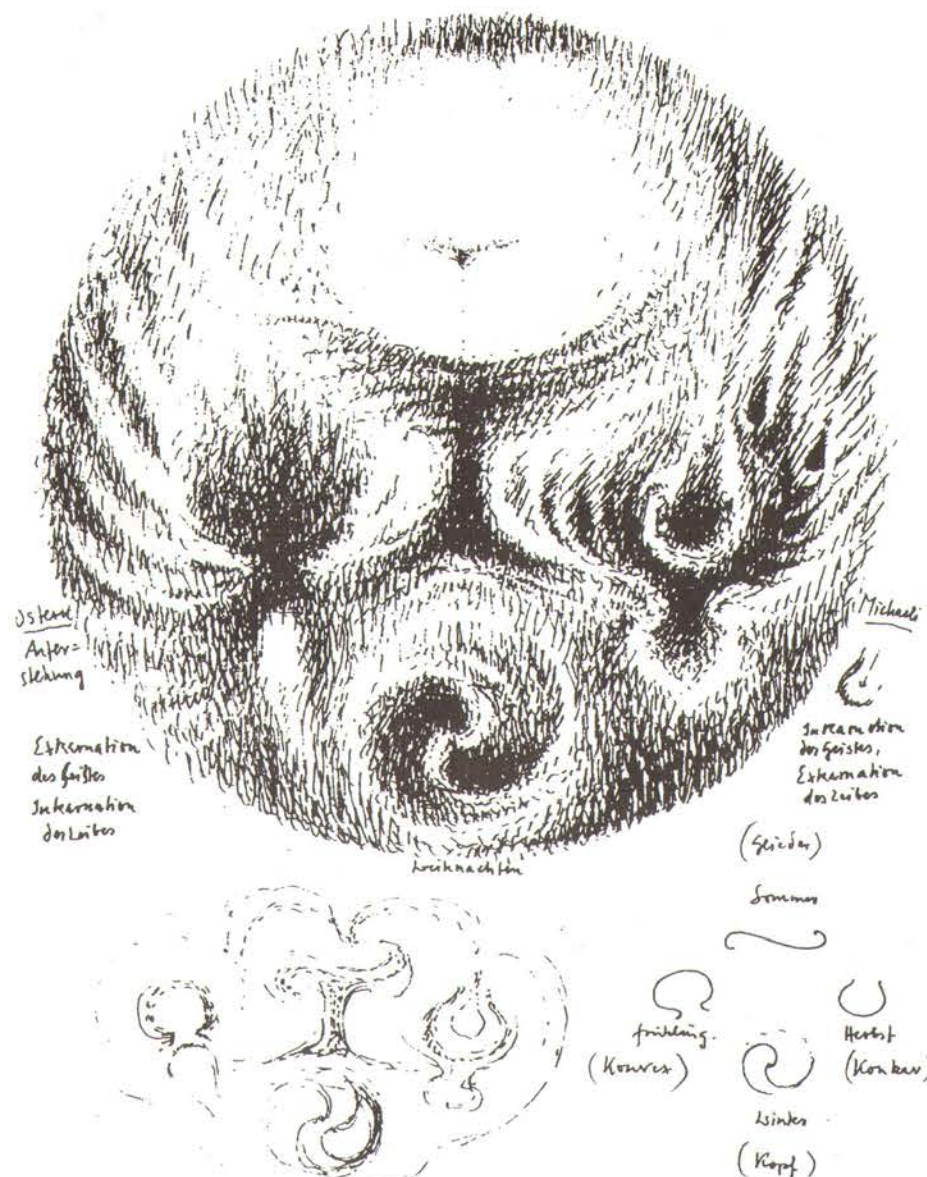


Арман. Рис. 1986. К. Хич

творческого импульса Штайнера — познание жизненного начала в человеке и природе. И это можно принять и понять так же, как понятны

Дом Антропософского общества в Зальцбурге.
Проект. 1986





Времена года — метаморфоза.
Рис. 1986. К. Хич

жизнь, душа и дух, исследуемые духовной наукой Рудольфа Штайнера. Архитектура XX века воплотила образ мышления, заключающий в себе мертвое начало. Она безжизненна, разрушительна и часто проявляется в ужасающем однообразии. Антропософское мировоззрение может способствовать восстановлению реальных жизненных сил.

В этом смысле высказанные здесь соображения призваны содействовать восстановлению художественных и духовных

ценностей, дабы вернуть архитектуре утраченное художественное начало.

“Кому природа приоткрыла свою тайну, тот ощутит neodolimую страсть к ее достойнейшему толкователю — искусству” (И.В. Гёте).

Примечания

1. Rudolf Steiner. *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik*. Wien. 1888.
2. Rudolf Steiner. *Das Goetheanum in seinen zehn Jahren*.

ИДЕАЛЫ БАУХАУЗА И ГЁТЕАНИУМ

Джон К. Эрмель

Формирование идеалов Баухауза и создание Гётеанума относятся к одной эпохе, которую отделяет от нас 80 лет. Обратимся к ней и попытаемся кратко охарактеризовать условия, в которых формировались оба явления. Затем хотелось бы показать, как реализовались эти творческие импульсы, как преломились они в наши дни и возникновению каких идей они могут способствовать в будущем. Наше время — время политического и архитектурно-художественного перелома, общая картина весьма близка к ситуации тех лет. Завершена одна эпоха, требуются радикальные перемены. Поэтому не случайно именно сегодня мы вновь заговорили об эпохе создания Баухауза.

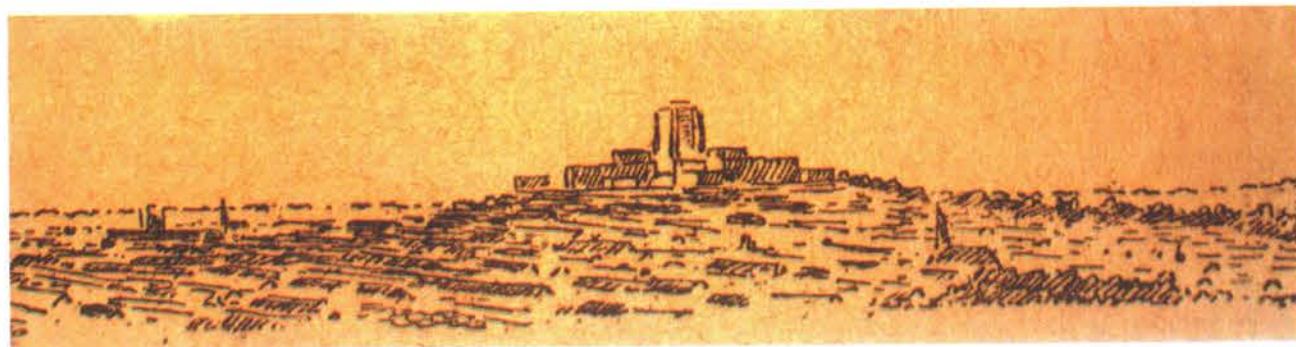
Прежде всего следует обратиться к личности Анри ван де Вельде, который работал в Веймаре до начала первой мировой войны и подготовил почву для будущих событий. Уже тогда началась полемика, в которой определилась одна из основных проблем XX столетия: проблема антагонизма искусства и техники. Она оказалась в центре дебатов, развернувшихся в немецком Веркбунде и в 1914 году доведенных до апогея в тезисах Германа Мутезиуса и антитезах Анри ван де Вельде. Мутезиус провозглашал задачами Веркбунда типизацию, действенную пропаганду ремесла и художественно-промышленный экспорт. Ван де Вельде, на-

против, защищал в своих антитезах личность художника — творческого индивидуалиста.

“Пока в Веркбунде есть художники и пока они могут влиять на его судьбу, они будут бороться против утверждения какого бы то ни было канона или типизации. Художник по своей внутренней сущности — страстный индивидуалист, свободный творец; как истинно творческая личность, он никогда не подчинится дисциплине, которую ему навязывает тип, канон... Считать необходимым формирование типа еще до становления стиля значит поменять местами причину и следствие, разрушить идею в зародыше”.

Затем началась первая мировая война, и разрушительная сила современной техники стала очевидной. В 1918 году мир рухнул для тех, кто надеялся решить задачи нового времени, опираясь на представления прошлого столетия. Если в XIX веке можно было облачать новые административные здания в греко-римские, неоготические или ренессансные одежды, то в XX веке продолжать подобную традицию было уже невозможно.

Прогрессивно мыслящие художники поняли, что проблеме нельзя разрешить ни путем стилевой ретроспекции, ни путем использования чисто технических средств. Они стремились овладеть новым содержанием, ощутить дух времени, найти новые источники, которые могли бы вдох-



Венец города. Проект. 1919.
Арх. Б. Таут

новить их творческую фантазию. И как феникс из пепла, воскресли идеалы, о которых пойдет речь дальше.

В ноябре 1918 года, среди послевоенной разрухи и хаоса, берлинские архитекторы, скульпторы, живописцы и писатели объединились в "Рабочий совет по искусству". В первой листовке этого совета говорилось: "Основываясь на убеждении, что политический переворот необходимо использовать для освобождения искусства от многолетней опеки, в Берлине образовался круг единомышленников — художников и любителей искусства. Он стремится к сплочению всех разобщенных творческих сил, которые, поднявшись над узкопрофессиональными интересами, будут активно работать над созданием нового искусства". Разве сейчас это звучит менее актуально, чем в те времена?

Был выдвинут лозунг: "Союз всех искусств под крылом великой архитектуры". И одно из главных требований звучало так: "Общество должно предоставлять архитекторам территории для проведения экспериментов, где они смогут воздвигать большие модели своих градостроительных идей... На этих новых территориях будут созданы колонии художников и ремесленников, а в центре, подобно венцу, будет стоять народный дом, культовое здание, символизирующее в глазах народа

единение всех искусств".

Это заявление восходит к Бруно Тауту, который сформулировал его ранее в своей архитектурной программе, напечатанной в проспекте к Рождеству 1918 года. Во введении к программе, говорится: "Разобщенные направления художественной деятельности могут воссоединиться только под крылом новой архитектуры, так что каждое из них станет ее частью. И тогда исчезнут границы между художественным ремеслом, скульптурой и живописью. Все станет единой архитектурой. Архитектурное сооружение — это вмещалище всех духовных сил. Только революция в сфере духовности позволит воздвигнуть его. Но ни революция не свершится сама собой, ни здание не появится из небытия. Их нужно возжелать".

Для демонстрации "космического характера архитектуры, ее религиозной сущности" были перенесены на бумагу утопические идеи. Целый ряд таких бумажных утопий был представлен в Берлине в 1919 году на "Выставке неизвестных архитекторов". Наряду с работами братьев Таут и братьев Лукхардт мы видим там эскизы Германа Финстерлина, Венцеля Хаблика, Пауля Гёша и других. Прежде всего их объединяет отказ от "утилитарной архитектуры".

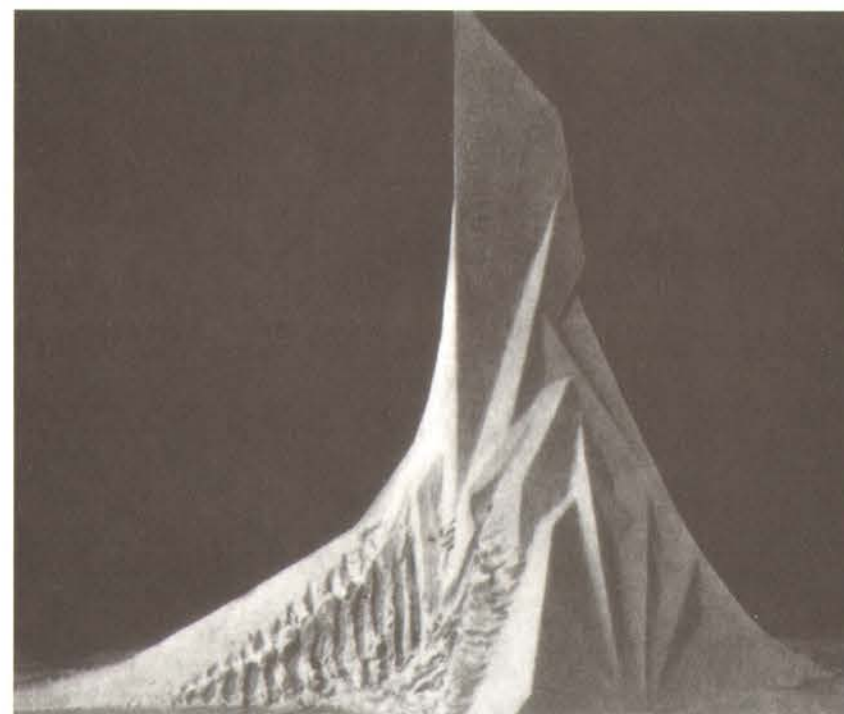
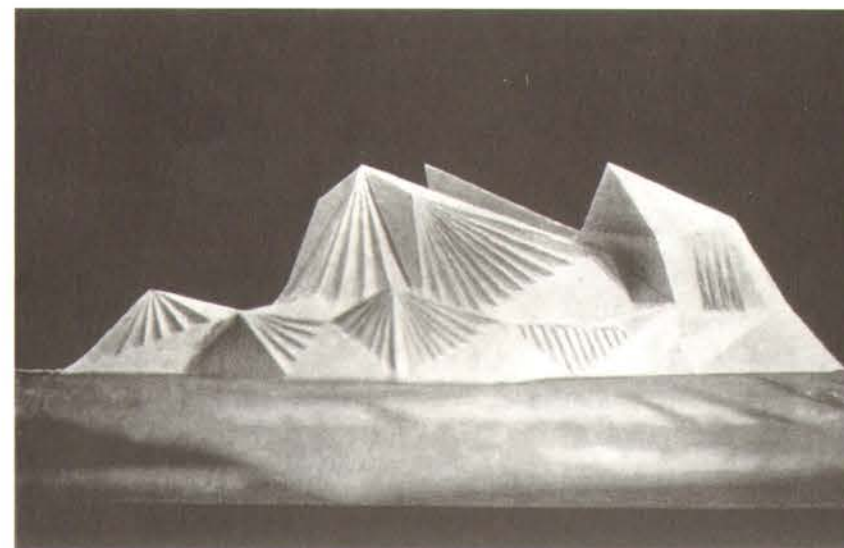
Организовал эту выставку Вальтер Гропиус. В проспекте

выставки он писал: "Что такое архитектура? Не что иное, как концентрированное выражение благороднейших побуждений человека, его страсти, гуманности, помыслов, религии. Так сплотимся же вокруг новой архитектурной идеи! Живописец и скульптор, избавьтесь от предрассудков и станьте соучастниками, сотворцами архитектуры во имя достижения конечной цели искусства: творческой концепции *собора будущего*, который вновь воссоединит в своем образе архитектуру, скульптуру и живопись". И далее в заключение говорится: "Уважение творческой фантазии важнее, чем техника, которая всегда подчинялась созидательной воле человека. Сегодня нет архитекторов. Все мы лишь подготовим появление того, кто однажды вновь станет достойным этого имени; ибо архитектор есть владыка искусств, который пустыни превращает в цветущие сады и возносит к небесам чудесные творения зодчества".

К моменту открытия выставки Гропиус уже был директором Объединенных школ изобразительного искусства и ремесел в Веймаре и уже переименовал их в "Государственный Баухауз". Его текст в буклете к выставке в основном повторял идеи первого манифеста Баухауза.

"Конечная цель всей художественной деятельности — архитектура. Воздвигнем сообщество здание будущего, которое объединит в своем образе архитектуру, скульптуру и живопись, которое усилиями миллиона рук ремесленников вознесется однажды к небесам как кристальный символ грядущей веры".

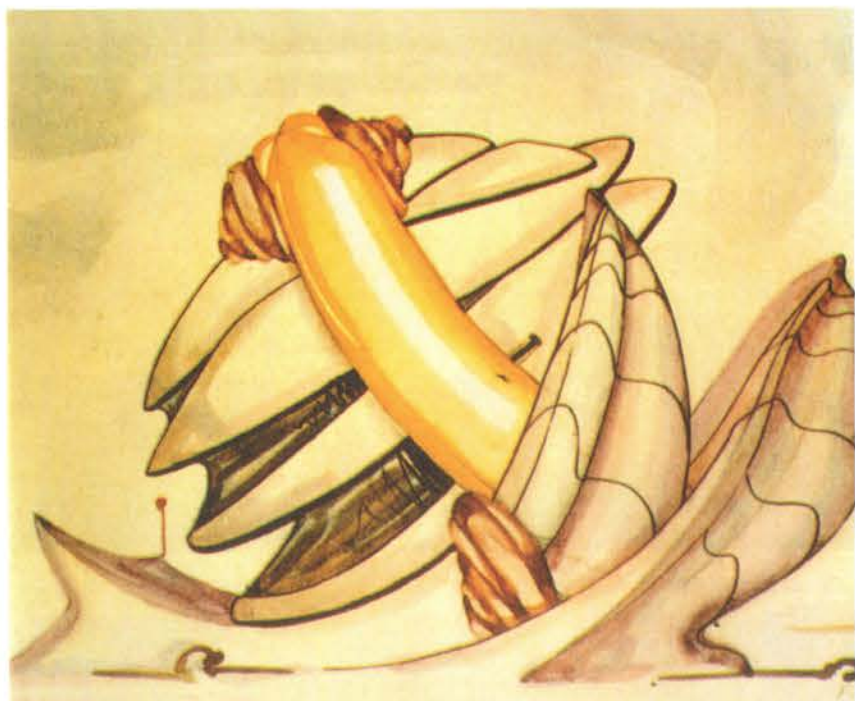
Такие слова прозвучали в начале эры Баухауза. Что же



из этого вышло? Для ответа на этот вопрос нам необходимо обратиться к истокам другого течения, возникшего в рамках новой архитектуры и оказавшего определяющее влияние на развитие Баухауза.

В прошлом столетии инженеры разработали новые технические конструкции, благодаря которым могли появиться архитектурные сооружения, соответствовавшие требованиям новой эпохи. Они послужили образцом для целой пле-

Игра форм. 1919-1920.
Арх. В. Лукхардт



Каза нова. 1920-1923.
Арх. Г. Финстерлин

яды архитекторов, идеологом которой был Ле Корбюзье. В программных статьях, опубликованных в 1920–1921 годах в журнале “L’Esprit Nouveau”, он прославлял эстетику индустриального строительства. “Наступила великая эра! В мире воцарился новый дух. Индустрия, словно бурная

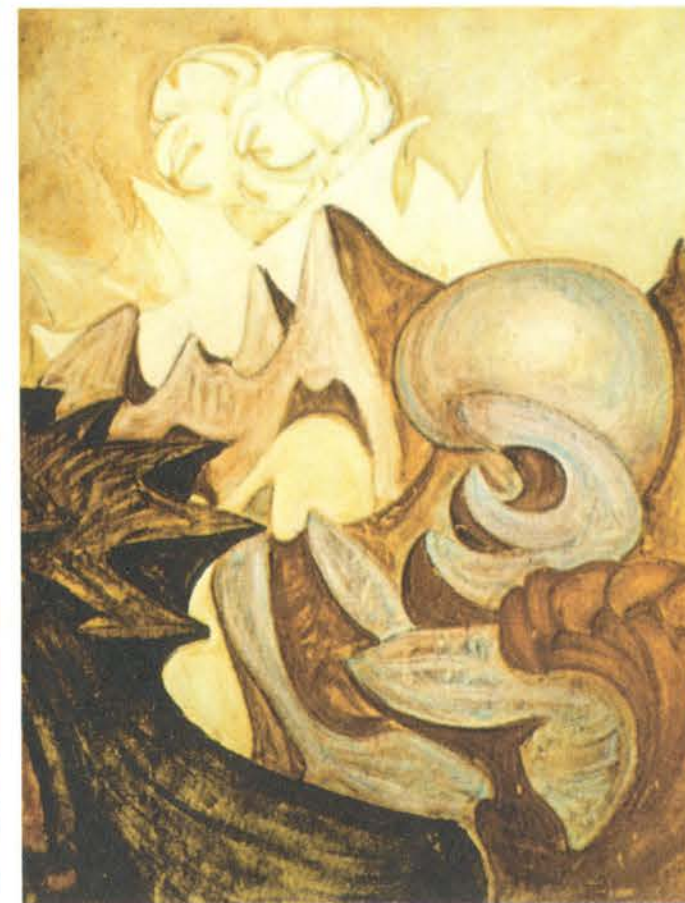
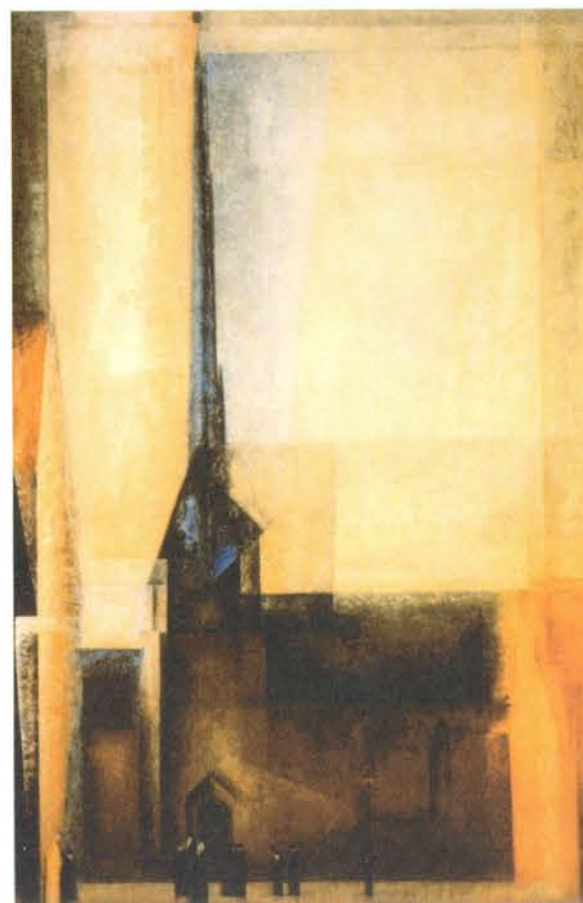
река, стремящаяся к своей цели, несет нам новые строительные средства, сообразные времени, пронизанному новым духом. Инженер, руководствующийся законом экономии и точным расчетом, ведет нас к согласию с законами Вселенной, помогает нам обрести гармонию”.

В качестве образца Ле Корбюзье предлагал архитекторам океанский лайнер, самолет, автомобиль. “Для подхода к проблеме эстетического совершенства необходимо разработать типы. Существуют стандартные решения для жилищного строительства. Дом — машина для жилья. Индустрия должна повернуться лицом к строительству и начать серийное производство строительных элементов”. Так возникло убеждение, что нужно лишь единожды создать проект идеального жилого дома, а затем просто “складывать” такие дома-ячейки по вертикали или по горизонтали.

Таким образом родился принцип современной архитектуры, который впоследствии прочно утвердился. Города, в которых мы обитаем сегодня, появились не по случайности и не под давлением диктата обстоятельств; именно такими их задумали и хотели видеть лидеры архитектурного авангарда.

“Город — это рабочий инструмент. Он — результат покорения природы человеком. Он являет собой деяние, совершаемое вопреки природе” (Ле Корбюзье).

Заметное влияние на Баухауз оказал голландский “Де Стил” и его идеолог Тео ван Дусбург, который вел в Веймаре собственный курс, конкурирующий с Баухаузом. В его многочисленных манифестах разворачивалась борьба



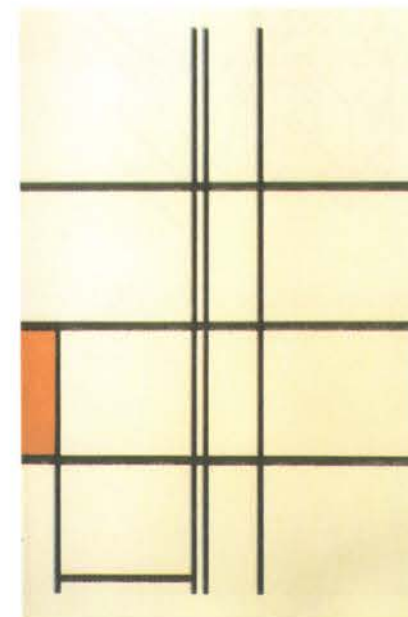
коллективизма против индивидуализма. Дусбург полагал, что нашел объективное, универсальное средство формообразования.

Обаяние этих идей все больше и больше воздействовало на студентов и мастеров Баухауза. Файнингер пишет в сентябрьском письме 1922 года из Веймара: “Отчего происходит добровольное подчинение тирании ван Дусбурга и абсолютно не принимаются идеи Баухауза?” Лионель Файнингер, автор знаменитой гравюры с изображением Собора Будущего, помещенной на титульном листе первой программы Баухауза 1919 года, озабоченно следит за тем, как меняется отношение Гропиуса к художественному ремеслу и индустриальным формам. Первоначальным идеалам Баухауза грозит опасность погибнуть в столкновении разных направлений.

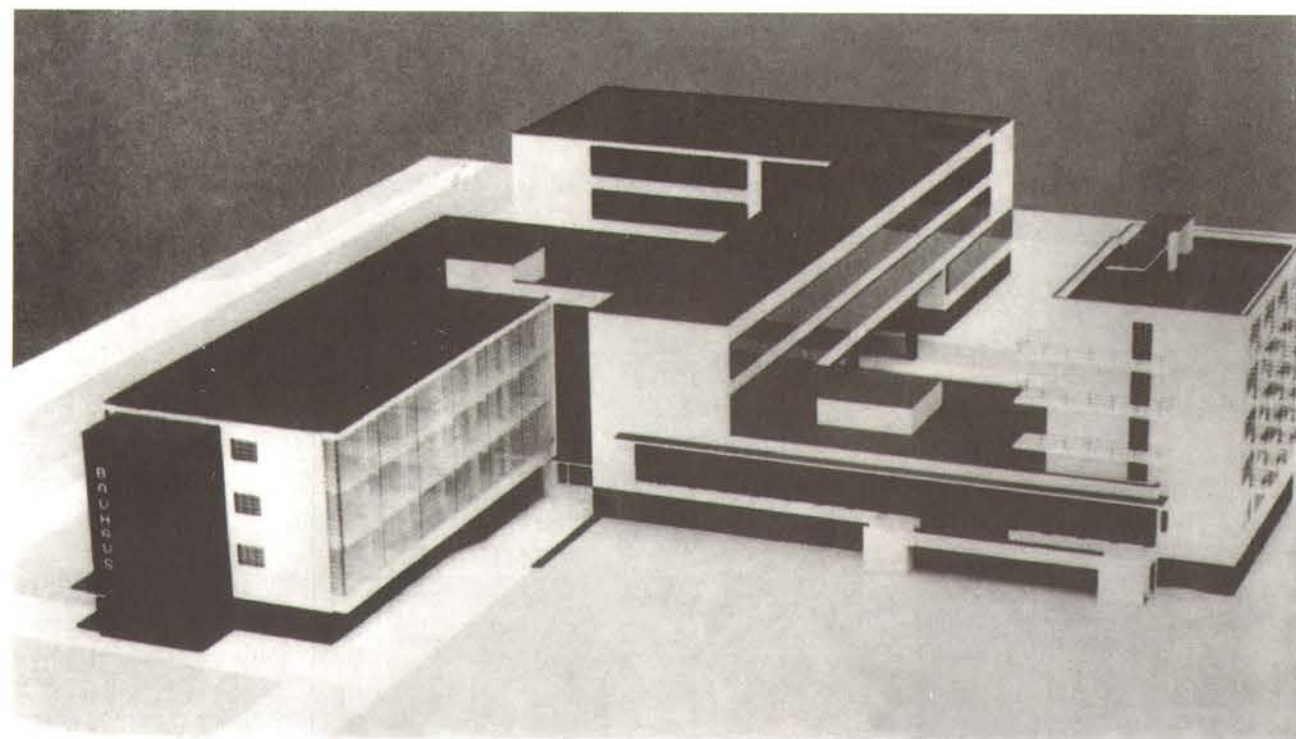
По другую сторону находятся утописты, к наиболее значительным представителям которых относятся братья Лукхардт. Необычайно далеки от реальности эскизы Германа Финстерлина, которого никогда не заботила идея практического воплощения его фантазий.

Итак, сформировались два полярно противоположных направления — коллективное и индивидуалистическое, рациональное и эмоциональное, осознанное и бессознательное, механистическое и мистическое, материалистическое и фантастическое. По одну сторону в Баухаузе стоит Иоханнес Иттен, по другую — Ласло Моголи-Надь. Извне оказывают влияние Ле Корбюзье и “Де Стил”, с одной стороны, и Герман Финстерлин — с другой.

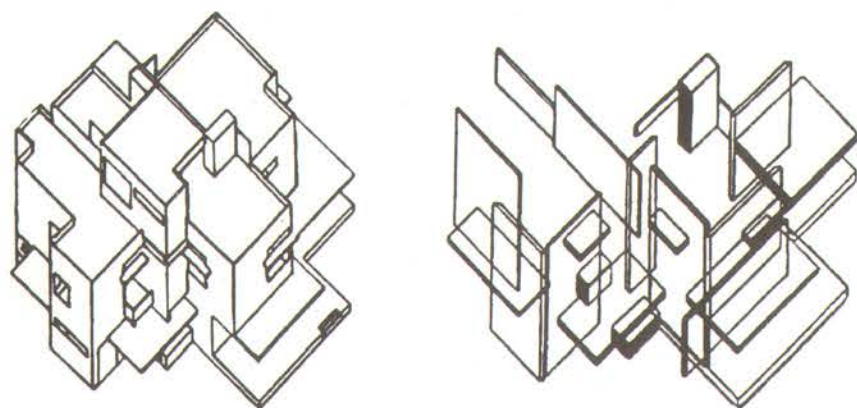
Любопытно характеризует эти течения Оскар Шлеммер в



Стилевые поиски
Л. Файнингер,
Г. Финстерлин, П. Мондриан



Баухауз в Дессау. 1925-1926.
Арх. В. Гропиус



Проект жилого дома. 1923.
Арх. Т. ван Дусбург

своем манифесте, написанном к первой выставке Баухауза 1923 года. В последний раз он обращается к единомышленникам и призывает их сплотиться во имя прежних идеалов.

Идеал целостного художественного произведения, которым тогда все грезили, смог последовательно осуществиться лишь однажды. В Дорнахе, в неизвестности, не замеченное большинством современников, в стороне от мировых потрясений появилось здание Гётеанума, воплотившее этот идеал. Силами ремесленников и художников с разных концов света воз-

несся этот символ мира и покоя на холмистых просторах Швейцарии.

Объединил этих людей поиск новой духовности. Они обрели ее в антропософии Рудольфа Штайнера, который сам разработал планы и модели этого здания, воплотившего гармоничное единение всех искусств. Архитектура, скульптура, живопись, музыка, театр, эвритмия и эмоции зрителей должны были образовать единое целое и возродить великую силу искусства.

Сама постройка есть выражение баланса полярных противоположностей: в плане сочетание двух разновеликих сообщающихся цилиндров и куполов определяло характер центрального и направляющего объемов. Колонны в нижней части здания материализовали архитектурное статическое начало, тяготение к земле. Над колоннами поднимались своды куполов, форма



Первый Гётеанум в Дорнахе

и цвет которых символизировали связь с космосом; в центре, между куполами пластическое решение архитрава органично уравнивало композицию.

“Нужно учиться у природы создавать равновесие между тяготением к статичности и склонностью к текучести. Присмотритесь к формам нашего сооружения: повсюду прямая линия перевоплощается в изогнутую, стремясь к равновесию, как статичность стремится разрешиться в текучести, а покой — в движении” (Рудольф Штайнер). Художественной кульминацией здания являлась скульптурная композиция, изображавшая Человека. Этот идеал человека являет собой единство полярных противоположностей сущего — материи и духа. В нижнем уровне композиции представлены силы, стремя-

щиеся приковать человека к материи, к материальному, а в верхнем уровне другие силы пытаются увлечь его от практических дел в мир нирваны. Энергия прямолинейного, статичного, механического уравновешивается энергией пластичного, криволинейного, текучего, мистического.

А в центре находится человек, соединяющий в себе оба начала — через преодоление односторонности, через синтез и усиление. Здесь идея “середины” не имеет ничего общего с половинчатостью, слабостью и истолковывается как равновесие, гармония.

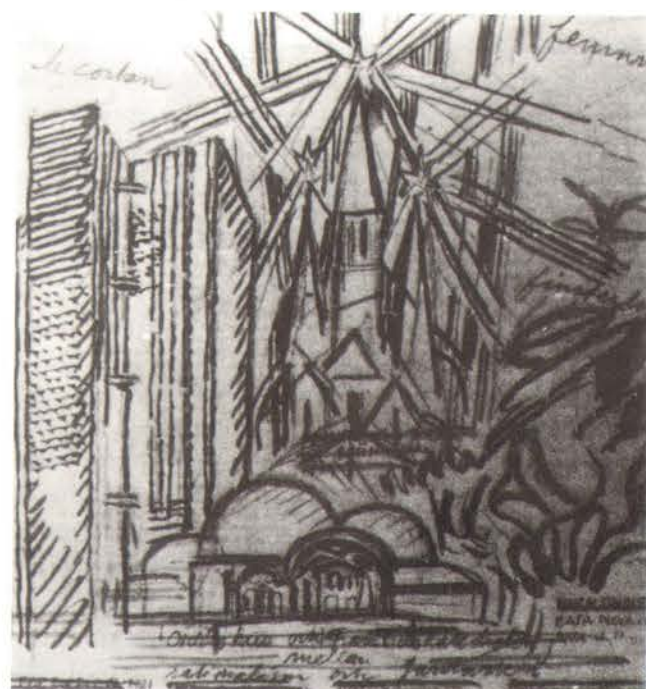
Штайнер определял антропософию как “научное исследование духовного мира, призванное преодолеть одностороннюю ограниченность как поверхностного познания природы, так и вульгарной мистики”. Идеи Рудольфа



Монотонность как следствие рационализма



Собор Будущего и Гётеанум
между рациональным и фантастическим.
Рис. А. Клингборга



Штайнера нашли четкое выражение и в его графических листах. Анализируя прямолинейное и угловатое, криволинейное и округлое, он выявлял формы, которые объединяли оба начала.

При создании второго здания Гётеанума этот процесс достиг высшей точки: здесь уже нельзя сказать, чего больше в его формах — угловатости или округлости. Гармоничное сочетание обоих пластических принципов и стремление к новому рождает в итоге нечто третье.

В это же время Вальтер Гропиус работал над проектом нового здания Баухауза в Дессау. Оно знаменовало собой конечный пункт развития, о котором уже говорилось выше: отказ от идеала Собора Будущего и ориентация на реальную практику — на современное, трезво-рациональное, целесообразное сооружение.

С 1928 года, когда Баухаузом стал руководить Ганнес Мейер, определилась прагматическая направленность учебного процесса. «Все предметы этого мира суть продукт формулы «функция, умноженная на экономию». Современный дом — сборная конструкция, продукт индустрии — является делом специалистов: хозяйственников, статистиков, гигиенистов, климатологов, экономистов, нормировщиков, теплотехников и других... Архитектор? Он был художником, а будет специалистом по организации! Строительство — это лишь организация: социальная, техническая, экономическая, душевная» (Г. Мейер).

В 1930 году руководство Баухаузом перешло к Людвигу Мис ван дер Роз, который также искал «объективное, универсальное средство формообразования». Эта погоня



за абсолютном, завершенностью ярко проявилась в его проектах зданий правления фирмы «Бакарди» на Кубе (1958) и Национальной галереи в Берлине (1968).

Точнее говоря, это один проект: квадратная плита перекрытия на восьми опорах — и больше ничего! На архитектурных решениях этих построек никак не сказалось то обстоятельство, что первая из них — административное сооружение, а вторая — музей, что первая предназначалась для Америки, вторая же — для Центральной Европы, что

Жилые дома.
Арх. Ф. Хундертвассер.
Арх. К. Хунцикер



Дом де Ягер в Дорнахе.
Швейцария. 1921.
Арх. Р. Штайнер

Дом для гостей в Дорнахе. 1925.
Арх. П. Бай



Дом Юлиан в Дорнахе. 1987.
Арх. К.К. Хонес

первую предполагали строить из бетона, а вторую — из стали, и что вторая постройка появилась через десять лет после первой.

А как по-разному решает Штайнер два здания Гётеанума, построенные с десятилетним интервалом, — с той же целью и на том же месте.

Тем не менее, стиль Мис ван дер Роэ обрел подражателей по всему миру и стал «интернациональным». Поэтому сегодня трудно понять, в какой стране находятся эти здания и с какой целью построены. Однако вместе с не критическим отношением к принципам авангарда и их распространением по всему миру росло и сопротивление этому «благоденствию».

Взрыв жилого блока в Прютт Айгоу (Сент-Луис, США), отмеченного премией и не простоявшего и двадцати лет после сдачи в эксплуатацию, возвестил в 1972 году о

кончине «современной архитектуры».

Еще в 1958 году Фриденсрайх Хундертвассер написал свой «Залежавшийся манифест против рационализма в архитектуре». Протест против стандартного жилища очевиден и в работах Кристиана Хунцикера. Но и в эпоху постмодернизма существуют два противоположных направления.

Уже в разделении архитектуры и изобразительного искусства заключено противостояние рационального и иррационального. Целенаправленное искусственное разделение города на функциональные зоны привело к зависимости от организации транспортной системы и поляризации монотонности и иррационального хаоса.

Имеет смысл как обратиться к идеалам веймарской эпохи Баухауза, так и внимательно изучить современную ему



Лесной Дом. Дорнах, Швейцария, 1995. Арх. Д.К. Эрмель

антропософскую колонию в Дорнахе, основанную Рудольфом Штайнером. Именно в Дорнахе был выстроен “Венец города” — народный дом, культурный центр колонии художников и ученых. Здесь на практике осуществилась идея освобождения культурной жизни от государственной опеки и предпринята попытка привести к согласию индивидуализм и коллективизм — как в социальном, так и архитектурно-градостроительном плане.

Каждое здание Гётеанума индивидуально, его форма и расположение соответствуют назначению, оно включено в “совокупность” других сооружений по общему принципу — принципу сдвоенного купола, метафорически выявленному в каждой постройке по идее Рудольфа Штайнера. Позднее этот принцип интерпретировался свободнее — как взаимопроникновение двух архитектурных объемов. Каждая из построек ориентирована на главное здание и, в за-

висимости от положения относительно его, имеет свой собственный характер.

Такое переплетение связей и соотношений между центральной постройкой и ее окружением является выражением будущего социального устройства, где многообразие, достигнутое благодаря индивидуальной свободе, и порядок, единство, обретенные благодаря взаимодействию закономерностей, имеют равное право на существование и не исключают, а взаимодополняют друг друга.

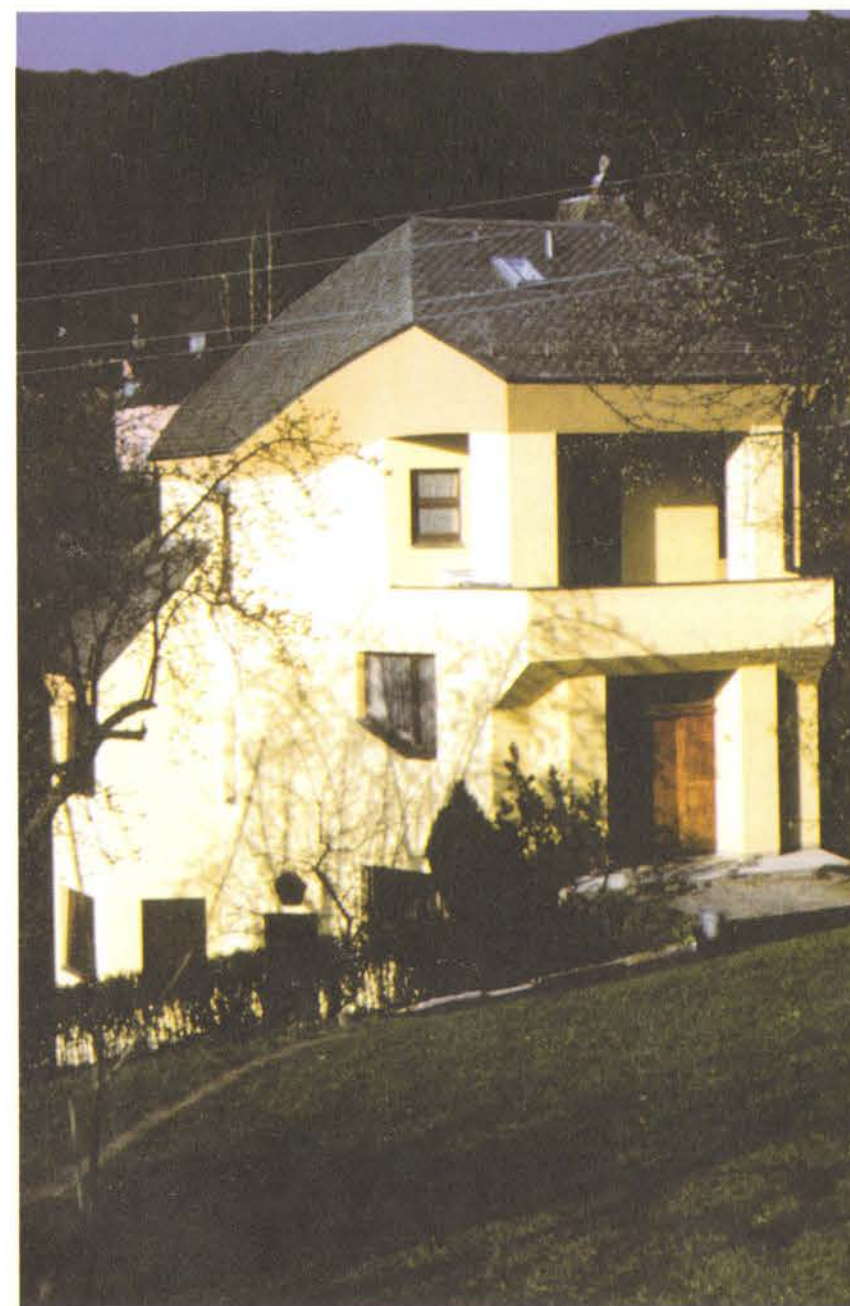
РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ИДЕЙ РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА

Николаус Руфф, Рекс Рааб

Первых архитекторов, которые работали в Дорнахе в архитектурных мастерских, на строительной площадке, участвовали в проектных работах Штайнера, приглашал преимущественно он сам. Среди них были не только профессионалы, но и любители, которые обучались прямо на объекте.

При жизни Рудольфа Штайнера самостоятельно работал Пауль Бай, построивший дом Фридварта в Дорнахе (1921). К строительству первой Свободной вальдорфской школы в Штутгарте в 1923 году приступили под руководством штатного архитектора сигаретной фабрики Вальдорф-Астория Вайперта. Там же были построены Эвритмеум и дом дель Монте, Уландсхоэ (1923), выполненные по эскизам Рудольфа Штайнера архитектором Шмид-Куртиусом.

Некоторые архитекторы остались в Дорнахе и продолжили строительную деятельность: Герман Ранценбергер, Эрнст Айзенпрайс, Отто Мозер, Альберт фон Баравале. Работали и непрофессионалы: эвритмистка Миета Пайл-Уэллер оформила кафе около Гётеанума (1929-1930), театральный художник и композитор Ян Стутен — интерьеры второго Гётеанума. Одновременно в 1935-1936 годы вместе с Г. Ранценбергером он построил собственный дом.



Появились проекты для строительства за границей, например, в Англии Монтегю Уэллер построил Рудольф Штайнер-холл (1926) и Ру-

Школа ювелирного мастерства в Дорнахе, Швейцария, 1930-е годы. Арх. Г. Ранценбергер



Дом Бретт в Дорнахе,
Швейцария. 1950-е годы.
Арх. В. Келлер

Художественная школа в
Дорнахе. 1960-е годы.
Арх. Г. Ранценбергер



Дом Эрмель в Дорнахе.
1983-1984 годы. Арх. В. Келлер

Детский сад в Дорнахе,
Швейцария. 1970-е годы.
Арх. В. Келлер





Постройки в Дорнахе



Постройки в Дорнахе





Дом Тюшер в Дорнахе.
1930-е года. Арх. К. Черри

дольф Штайнер-хауз (1931) в Лондоне, а также кинотеатр в Кембридже. Миета Пайл-Уэллер, переселившись в 1938 году в США, выполнила проект "Аудиториума" в Нью-Йорке.

Хельмут Лауер, который работал на строительстве здания первого Гётеанума и затем в мастерской Пауля Бая на строительстве дома де Ягера и трансформаторной будки в Дорнахе, позднее переехал в Штутгарт, где проектировал оригинальные жилые дома, капеллы и церкви христианской общины. Большая часть его построек в Штутгарте была разрушена во время второй мировой войны и лишь частично восстановлена. После войны он работал в Скандинавии. Феликс Кайзер стал известен благодаря его жилым зданиям и публикациям. В Гааге (Нидерланды) архитекторы Й.В.Э. Бойс и Йоан Б. Дурсен построили школу (Vrije School,

1923) и прекрасную клинику Р. Штайнера (1929). Однако в целом 1930-е и 1940-е годы были неблагоприятны для развития идей Гётеанума — за редкими исключениями, например, школа Michael House School в Илкестоне (Англия) архитектора Георга Немеша.

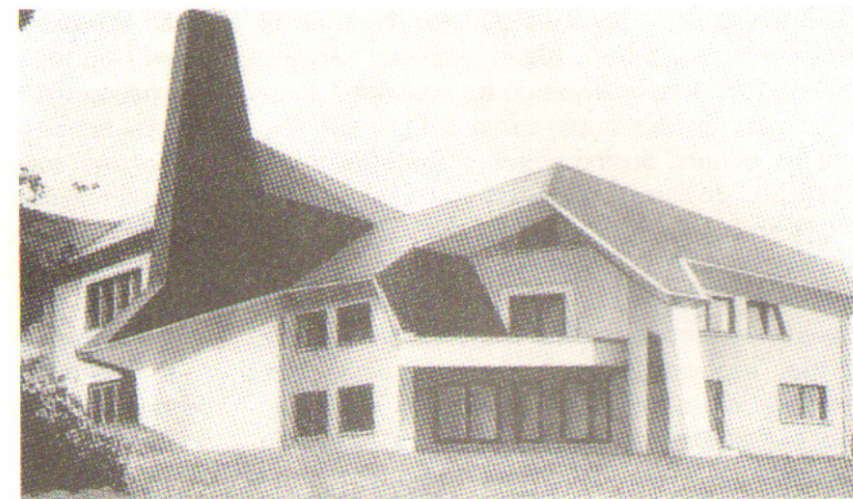
Между тем изменилась общая ситуация: большее значение в условиях растущего анти-социального влияния городской среды стали придавать социальной роли архитектуры. В 1947 году было основано Антропософское архитектурное объединение в Штутгарте, инициаторами создания которого были Вольфганг Гесснер, Феликс Дурах и Феликс Кайзер.

Следующим важным событием явилось строительство комплекса вальдорфской школы в Рендсбурге (1950) Феликса Кайзера (одновременно он строил в Рендсбурге большое административное здание. Акционерного общества электри-

ческой компании Шлезвиг-Гольштейна). Рудольф Штайнер определял основную проектно-задачу при строительстве школ как "формирование художественного облика утилитарного сооружения". Удовлетворение практических потребностей не может быть единственной целью архитектуры. В первом обращении (1911) мюнхенского Объединения Йоханнесбау к членам теософского общества указывалось: "Архитектура должна иметь дело с теми силами, которые формируют облик человека".

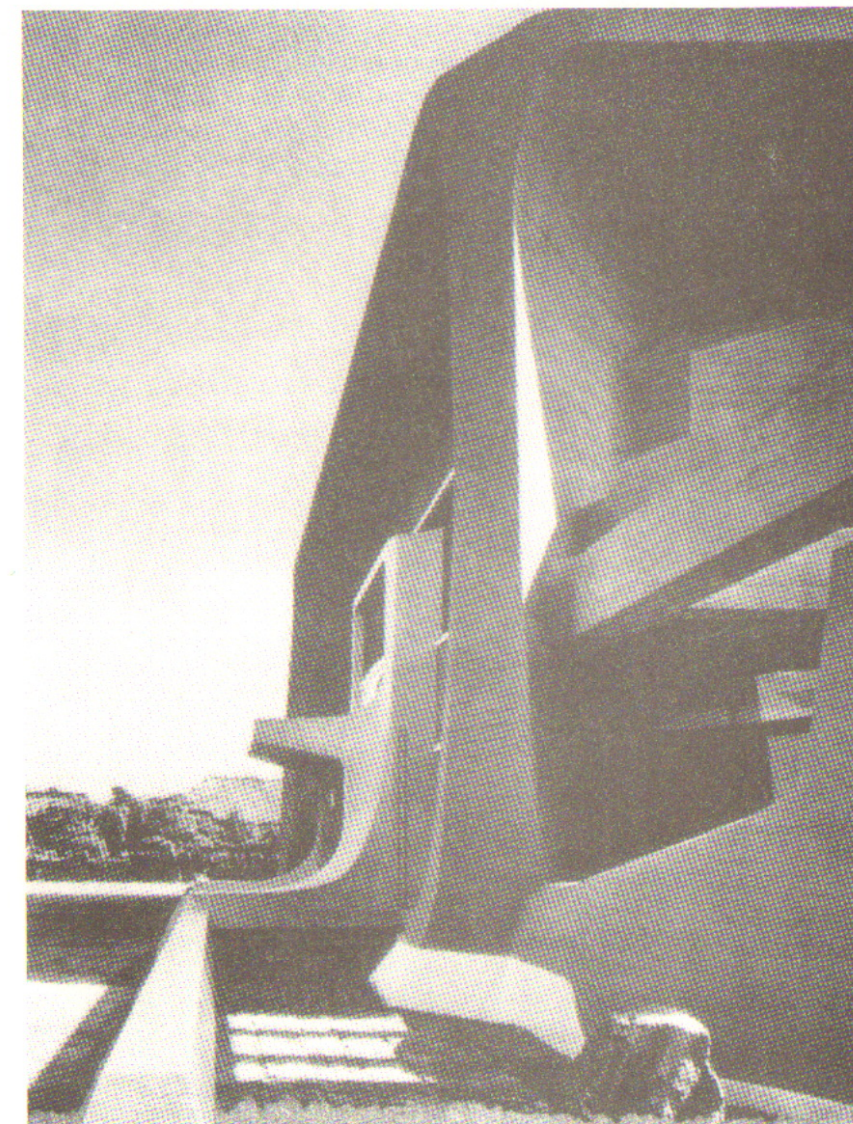
Арне Клингборг продолжил развитие идеи взаимодействия искусств. Он использовал транспарантные краски как художественное средство для покраски больших поверхностей различных зданий методом лазури. Эта техника применялась в Рудольф Штайнер-хаузе в Штутгарте (1955—1957), а также для росписи интерьеров церкви христианской общины в Гёттингене, Штутгарте и Берлине (1958—1962). Передвижная выставка 1961 года к столетию со дня рождения Р. Штайнера (Лондон, Берлин, Дорнах и так далее) также была оформлена Клингборгом. "Гётеанум — самое значительное сооружение первой половины этого столетия", — утверждал Ханс Шарун, построив часовню христианской общины в Бохуме.

Особое место в развитии идей Гётеанума занимает Япония. Начало было положено в 1926 году, когда молодой токийский профессор Кендзи Имаи вскоре после открытия Баухауза приехал в Европу и посетил второй Гётеанум в Дорнахе. Спустя 37 лет, в 1963 году Имаи вместе со своим ассистентом Икехара разработал проект зала поминовения и центра заседаний "Окума" в



Сельскохозяйственный и культурно-педагогический центр в Фуленхагене, Германия. Арх. Г. Немеш

Поминальный зал Окума в Саге, Япония, 1960-е годы.
Арх. К. Имаи



Саге, в котором ощутимо сильное влияние Гётеанума. Его студент Юдзи Агемацу, вернувшись в 1969 году в Японию из поездки в Европу, создал проект дома врача в Средней Японии на основе впечатлений о Дорнахе и Энгельберге. В своей литературной деятельности Юдзи Агемацу стал основным проводником архитектурных идей Гётеанума в Японии.

В самом Дорнахе особая активность архитекторов отмечается с 1973 году, когда во главе секции изобразительных искусств встал Ганс Герман. Эта активность проявилась в регулярных заседаниях, организации выставок и привлечении большого числа архитекторов к совместной работе.

Чрезвычайно актуальными стали проблемы образования. Ранее кроме дневных занятий и заседаний не был разработан курс высшего специального архитектурного образования по методу Рудольфа Штайнера. Однако развитие антропософского движения побудило различные университеты обратиться к этой области деятельности.

Высшая школа Alanus-Hochschule в Германии активизировала работу в этом направлении и учредила учебный курс для студентов. В семинаре Рудольфа Штайнера в Эрне (Швеция) развивается постоянное "художественное направле-

ние" в подготовке архитекторов. Эмерсон-Колледж (Англия) основал свою архитектурно-строительную фирму, и параллельно архитектурная группа проводит заседания и рабочий курс.

Кризис современной архитектуры привел к возникновению движения соучастия граждан в планировке и строительстве зданий. Этот процесс в 1977 году был описан в публикации Эберхарда Шульца "Короткая жизнь современной архитектуры".

В 1960-е годы постройки Рудольфа Штайнера получили широкое признание. В противоположность определенной односторонней схематичности "современной архитектуры" они оказались способны решить многообразные проблемы сегодняшней культуры, образования, педагогики. Влияние архитектурных идей Рудольфа Штайнера распространяется далеко за пределы антропософски ориентированной деятельности.

Творчество Рудольфа Штайнера многообразно. Наряду с формированием центров культуры он видел особую задачу в создании благоприятной для человека, а не враждебной ему естественной жизненной среды. В этом заложены бесконечные возможности для развития архитектуры, которая могла бы определить будущее человечества.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

НОВЫЕ ИМПУЛЬСЫ

ВСЕМИ ЧУВСТВАМИ

Эрик Асмуссен

Зачастую высказывают предвзятое мнение, что существует некое качество, присущее всей антропософской архитектуре.

Однако Рудольф Штайнер, создатель Гётеанума и основоположник антропософской архитектуры, не устанавливал никаких догм для языка архитектурных форм. Он сам говорил, что Гётеанум ни в коей мере не является символом. В то же время ясно, что архитектура Штайнера выражала его философские идеи.

Непосредственное восприятие архитектуры позволяет постигнуть ее смысл. Искусство не следует объяснять, его нужно ощущать. Понятие "язык форм" подразумевает "говорящие" формы. Штайнер, как и Гёте, полагал, что смысл существования всех видов искусств, в том числе и архитектуры, заключается в воплощении чувств.

Архитектура не относится к свободным формам искусства. Ее назначение — создание пространственной среды жизнедеятельности.

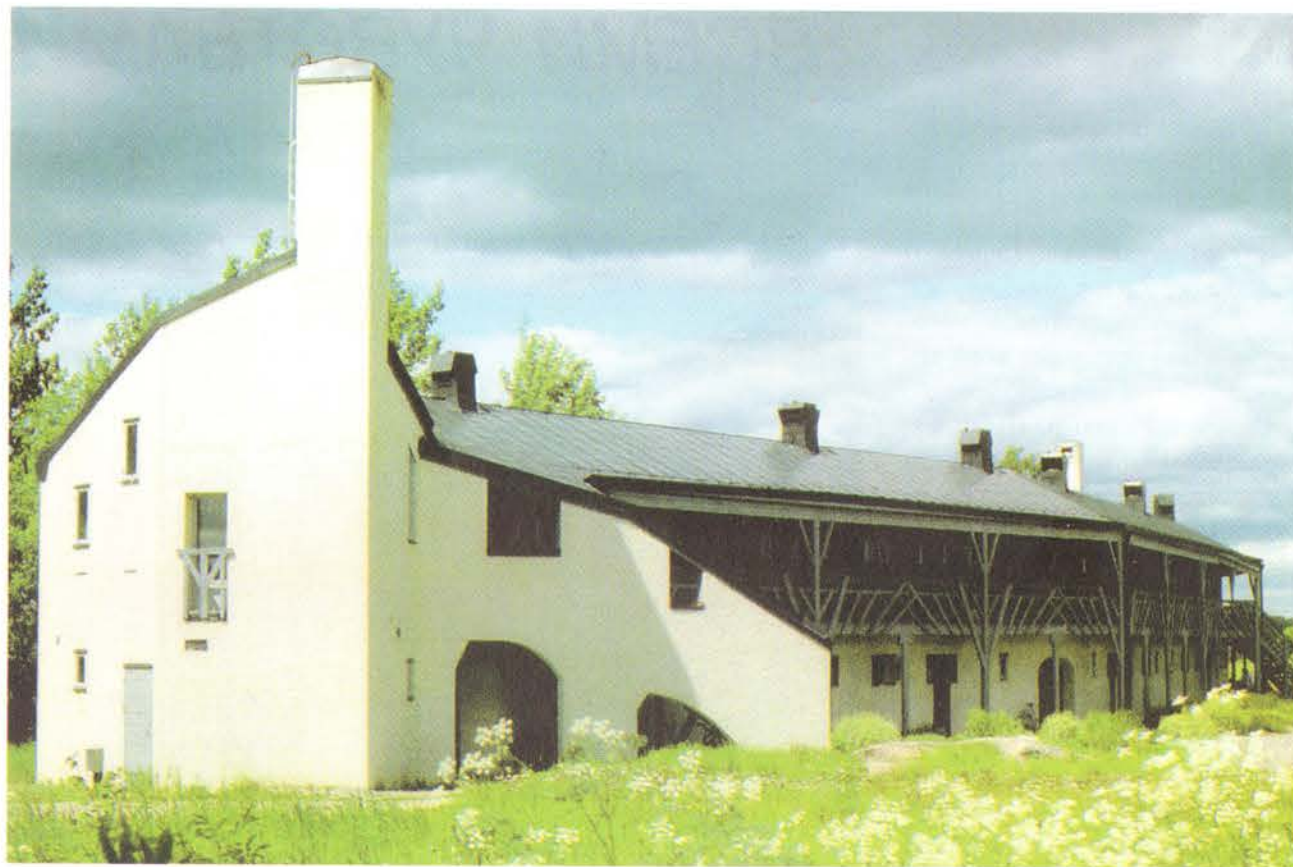
Я полагаю, цель антропософской архитектуры — используя всю палитру языка архитектурных форм, стремиться создать такую пространственную среду, которая благодаря особой атмосфере стимулировала бы именно ту функцию, для которой предназначено здание. В сущности, так и было всегда, когда серьезно относились к функционализму, прекращали игры с абстрактной красотой форм и не ограничивались лишь ра-



циональным методом производства. В то же время, если размышлять о функции формы, работа постоянно идет именно с органическими формами. В этом Штайнер согласен с Гёте. В своей архитектуре Рудольф Штайнер опирался на законы развития форм органического мира, которые Гёте наглядно выявил в своем учении о метаморфозе. Речь идет об идее формы, но не об имитации природных форм. В динамической архитектуре Штайнера формы рождаются и трансформируются на основе принципов и законов, которые управляют органической природой. Постепенный переход или резкий поворот — полярные формальные приемы — характерны и существуют параллельно и в гётеанской архитектуре, и в природе.

Около пятнадцати лет назад перед нами встала задача формирования пространственной среды Семинара Рудольфа

*Дом эвритмии и Библиотека.
Семинар Рудольфа Штайнера
в Эрне, Швеция.
Арх. Эрик Асмуссен*



Урмен Лонге.
Фрагмент фасада.
План верхнего этажа

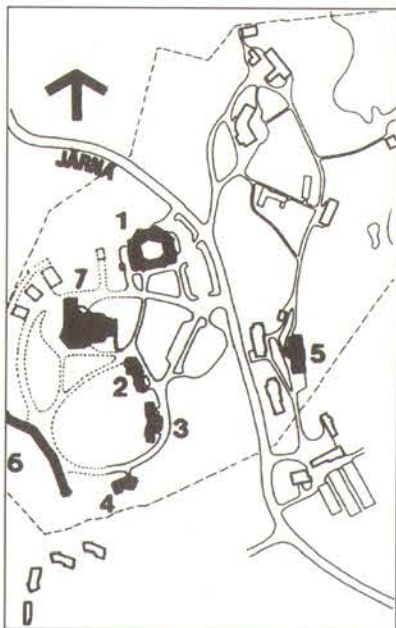
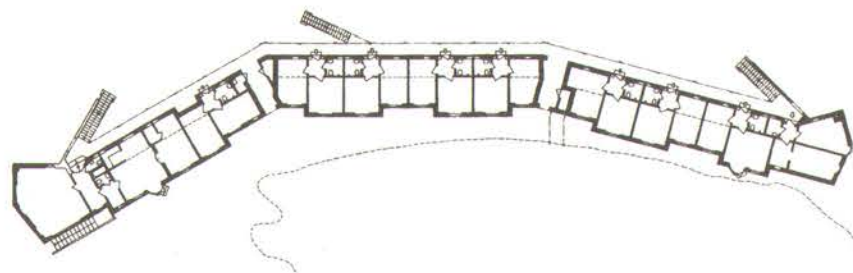


Схема генерального плана
Семинара Рудольфа Штайнера
в Эрне

1. Рубюге
2. Дом эвритмии
3. Библиотека
4. Альмандинен
5. Студенческое общежитие
6. Урмен Лонге
7. Концертный зал



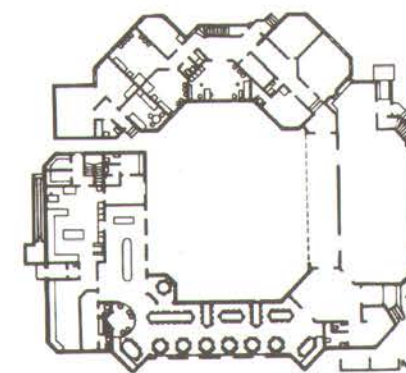
Штайнера в Эрне. Был приобретен участок площадью 20000 кв. м. Строительство должно было осуществляться поэтапно, в соответствии с увеличением объема работы семинара, а также в зависимости от финансирования.

Мы начали искать подходящее место для строительства, не имея еще никакой строительной программы. Нам хотелось, чтобы оно было рядом со скалами, тогда здания должны были бы иметь вытяну-

тую форму, а их силуэты — вписываться в структуру ландшафта. План застройки предусматривал возведение отдельных небольших сооружений, сочетавших в себе жилые и общественные функции. Следующей задачей стал выбор строительных материалов; здесь ориентиром для нас были уже существовавшие на участке традиционные постройки. Мы решили использовать те же простые материалы — фахверк, кирпичный фун-



Рубюге. Фрагмент фасада



План:

- Фойе
Книжный магазин
Столовая
Кухня
Артистические
Зал эвритмии
Бюро

дамент и железные крыши. Рифленое железо — типичный для Швеции кровельный материал — годилось для крыш всех скатов и форм.

При выборе наружной окраски мы не хотели прямо заимствовать местный традиционный красно-коричневый колорит. В Швеции он исторически символизирует фермы и сельское хозяйство. Желая освободить наши здания от этих ассоциаций, мы искали другой цвет и остановились на голубой гамме. Небесно-голубая шкала противопоставлялась красно-коричневой, земляной. Таким образом возник диалог между красным и голубым, небесами и землей.

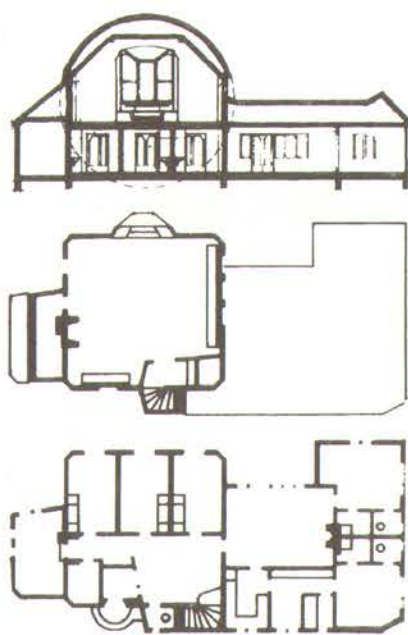
В плане постройки было указано, что все здания будут создаваться по индивидуальным проектам. Эта индивидуализация была, однако, возможна лишь в случае, если бы был разработан мотив, способ-

ный тематически объединить различные типы зданий. Строительные материалы, цветовое решение, ограничение этажности благоприятствовали взаимосвязи объектов и целостности ансамбля.

Можно проследить повторение и развитие архитектурной концепции от здания к зданию; каждый раз возникает новая форма, соответствующая новой ситуации. Это наглядно иллюстрируют пять зданий, расположенных к западу от дороги. В первых трех — Доме эвритмии, библиотеке и Доме музыки (Альмандинен) — большой зал расположен на верхнем этаже. К залу ведут наружные лестницы. Два других здания на той же стороне дороги — Рубюге и Урмен Лонге — решены в соответствии с их назначением. В Рубюге сконцентрированы пространства, выполняющие различные функции: столовая,



Альмандинен. Общий вид, разрез, план верхнего этажа, план цокольного этажа



кухня, магазин и зал для занятий эвритмией. Сооружение имеет атриум и четыре флигеля. Урмен Лонге — это общество с 38 квартирами, расположенными на двух этажах. Его можно считать антиподом первых трех зданий. В отличие от них, оно частично выстроено из кирпича, деревянные панели использованы лишь как перегородки в гостиных на верхнем этаже. Общее решение здания также контрастирует с решением первых трех сооружений.

Стены и крыши Рубюге словно перетекают друг в друга благодаря отсутствию свесов крыш и единой покраске. Урмен Лонге имеет ясную структуру, широкий свес крыши, открытые наружные лестницы, ведущие к галерее. Это обусловлено назначением зданий. Эвритмические, музыкальные и библиотечные занятия требуют сосредоточенности. Даже если человек занима-

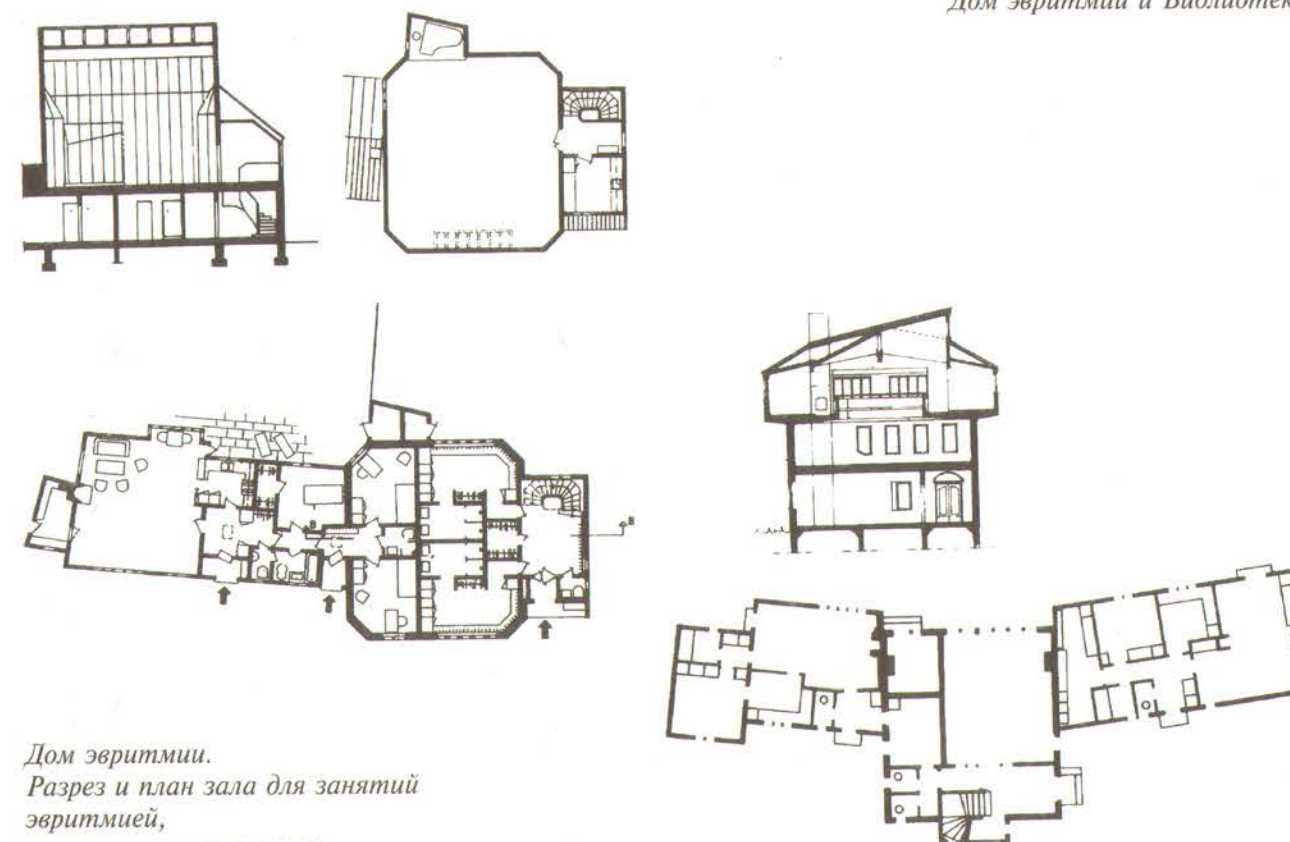
ется в группе, он должен сконцентрировать внимание и изолироваться от внешнего мира. С другой стороны, в Урмен Лонге человек, имея собственную комнату, в то же время живет в коллективе. Поэтому здание открыто во внешний мир.

Примером художественной метаморфозы служит Дом эвритмии, который состоит из двух высоких объемов, расположенных по обе стороны центральной низкой части. Высокие и низкие объемы различаются в деталях. В зале эвритмии есть одно большое окно, выходящее на восток; лестницы расположены снаружи.

Глядя на четыре вытянутых блока Рубюге, можно найти сходство всего здания с Урмен Лонге. Но оно расчленено таким образом, что сформировались парные башни. По содержанию башни Рубюге скорее сравнимы с башнями Дома эвритмии.



Дом эвритмии и Библиотека



Дом эвритмии. Разрез и план зала для занятий эвритмией, план цокольного этажа.

Библиотека. Разрез, план цокольного этажа



Дом Антропософии Семинар
Рудольфа Штайнера в Эрне,
Швеция. Арх. Эрик Асмуссен

Для архитектуры Рудольфа Штайнера характерна дифференциация высоких и низких объемов и деталей, а также использование выпуклых и вогнутых форм. В Эрне мы, вдохновляясь работой Штайнера, смогли осуществить лишь немногие его идеи в области архитектуры. Приступая к проектированию здания, мы начинали с макетов в масштабе 1:1000 или 1:400. Мы изуча-

ли соответствие проекта участку, затем следовала работа над планами, и таким образом макеты и планы постоянно корректировали друг друга. Мы считали объемное макетирование особенно важным, поскольку архитектурные объекты трехмерны.

Архитектура должна восприниматься всеми чувствами, и почему бы, в том числе, не с чувством юмора?

ДУХОВНЫЙ ФУНКЦИОНАЛИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ ЭРИКА АСМУССЕНА

Гари Коутс, Сюзанна Сипл-Коутс

Творчество датского архитектора Эрика Асмуссена является альтернативой как технологическому функционализму современного движения, так и противостоящей ему эклектике постмодерна. Вместо отрицания функционализма Асмуссен решил исследовать его нереализованный потенциал, развивая архитектурный импульс Рудольфа Штайнера.

Архитектура Асмуссена интересна тем, что развивает как фольклорные, так и современные северные архитектурные традиции. В то же время он материализует архетипы творчества Рудольфа Штайнера и его универсальные художественные импульсы в новых архитектурных формах. Его архитектура функциональна и обращена к человеку, в ней явственно ощутим пульс жизни. Она говорит на языке естественных природных форм, идентифицирует их с человеком, апеллируя к его разуму и жизненному опыту и стимулируя стремление участвовать в органическом развитии окружающего мира. Эти принципы Асмуссен воплотил в архитектуре антропософской общины в шведском поселке Эрне.

Эрик Асмуссен родился в Копенгагене в 1913 году. Он учился в Техническом Колледже и Академии Искусств Копенгагена, где познакомился с основными принципами развивающегося функционализма. В 1939 году он переехал в

Швецию, работал в различных фирмах и изучал архитектуру Эрика Гуннара Асплунда. В первой половине сороковых годов он был приглашен в мастерскую Нильса Тэша и проработал там до начала шестидесятых. Получив заказ на проект нового поселка для Кристоферскулан, вальдорфской школы в Стокгольме, он основал собственную фирму. С этого времени Асмуссен создает архитектуру, воплощающую антропософские идеи, и проектирует лишь для антропософских общин в Скандинавии, Германии и Англии.

Хотя Асмуссен был удостоен премии Каспера Салина, самой престижной награды Шведского Объединения Архитекторов, и его постройки опубликованы в международной профессиональной прессе, его творчество все еще мало известно за пределами Скандинавии.

В Эрне, поселке с населением около семи тысяч жителей, расположенном в 50 км к югу от Стокгольма у Балтийского моря, антропософская община состоит из нескольких независимых друг от друга объединений и организаций. Это — ряд биодинамических ферм, лечебных учреждений для детей и больных, нуждающихся в специальном уходе, вальдорфская школа, Видар-клиника — центр лечебной терапии и Семинар Рудольфа Штайнера — университет с учебными про-



Салта Кварн, зернохранилище в Эрне

граммами по специальному образованию, сельскому хозяйству, драматическому искусству, живописи, скульптуре и эвритмии. Здесь также предусмотрен ряд производств: изготовление мебели, красок, игрушек, лекарств, местных музыкальных инструментов.

В Эрне Асмуссен построил: Рубюге, общественный центр Семинара, в котором расположены столовая, общественная кухня, семейные квартиры, помещения бюро, два зала для занятий эвритмией и книжный магазин; здание библиотеки с жилыми квартирами; Дом эвритмии, здание с залом для эвритмических представлений, студией живописи и частными квартирами; Альмандинен для занятий музыкой; Урмен Лонге, общежитие с 38 комнатами; Терракот, Таллевана и Анапест, три небольших студенческих общежития; Эрьянскулан, школу, состоящую из четырех зданий

с классными комнатами, здания столовой и кухни и здания мастерских для занятий трудом; Видар-клинику, лечебный центр, включающий больницу на 74 места, дома врачей и здание приемной для амбулаторного лечения; и Салта Кварн, состоящий из зернохранилища биодинамической фермы, мельницы и пекарни. Построен Дом Антропософии с помещениями бюро и аудиторий Шведского Антропософского Общества и центральным залом со сценой для лекций, конференций, концертов, эвритмических и театральных представлений. Вместе с Асмуссеном над созданием поселка, предназначенного стать образовательным и культурным центром, работали талантливые художники, ремесленники, студенты.

В процессе общения с заказчиками Асмуссен попытался изнутри осмыслить по-



Альмандинен, Дом музыки в Эрне

ставленные творческие задачи, применить "органические созидательные принципы природы"¹, начиная проектирование преимущественно с макетов. В этом очевидно влияние архитектурных идей Рудольфа Штайнера. Хаген Бизанц и Арне Клингборг, авторы книги "Гётеанум: архитектурный импульс Рудольфа Штайнера", называли его архитектуру духовной и функциональной². Рудольф Штайнер утверждал, что цель духовного функционализма — найти для любой конструктивной идеи те единственные, уникальные архитектурные формы, которые бы концентрированно отражали дух и назначение сооружения и практически способствовали решению всех функциональных задач. Принцип духовного функционализма, по мнению Штайнера, является отражением динамических принципов развития языка форм живой природы. Он апеллирует

к естественному природному началу. Органическая архитектура Штайнера — естественное воплощение духовного функционализма, в ее формах воплощается дух окружающей природы, ландшафта, из которого она вырастает.

Штайнер полагал, что в природе существует единство и взаимосвязь функции и формы и в современную эпоху для архитектора важно добиться подобного единства функции и формы в его сооружении. "Задача архитектора заключается в том, чтобы как можно глубже проникнуть в суть динамических процессов природы и жизни, чтобы сооружение продолжало это развитие"². Асмуссен проектировал свои сооружения в полном соответствии с их назначением подобно тому, как скорлупа ореха соответствует ядру.

Архитектура Асмуссена в Эрне не поддается элементарному описанию. Ее нужно вос-



Библиотека

принимать всей душой. Увидев на слайдах постройки Семинара Рудольфа Штайнера, мы не могли с уверенностью сказать, что они нам понравились. Некоторые здания казались странно неуклюжими, но при этом обладали необычайной притягательностью и своеобразным очарованием. Их незатейливая привлекательность несомненно была рождена простым и ясным восприятием жизни. Было очевидно, что архитектор мастерски овладел скульптурной пластикой, хотя неясно было, чем обусловлен выбор той или иной формы здания. Примечательным было активное, смелое использование цвета. Казалось, нужно многое постичь, чтобы составить собственное мнение об архитектуре Асмуссена.

Однажды, подъезжая к Стокгольму с юга, мы неожиданно увидели Салта Кварн, золотисто-желтое здание мельницы и амбара в струях дождя

на фоне зеленых полей. Сооружение заворожило нас своим сильным, но ненавязчивым "присутствием" в ландшафте. Затем показались Урмен Лонге, Рубюге, Библиотека, Дом эвритмии, притаившиеся подобно живым существам у гранитных карьеров, окруженных плотными березовыми и еловыми зарослями.

В действительности архитектура Асмуссена оставляет совершенно иное впечатление, чем на иллюстрациях или слайдах. То, что казалось неуклюжим и угловатым, теперь представлялось уравновешенной художественной композицией, формы которой определялись назначением зданий и окружающим ландшафтом. Со временем стало ясно, что произведения Асмуссена являются выражением не визуальной, а скорее осязательной логики. Доставляло удовольствие наблюдать игру постоянно меняющегося света на тща-



Дом эвритмии

тельно моделированных формах. Нас воодушевляло и активное присутствие цвета внутри и снаружи зданий, словно мы внезапно перенеслись из черно-белой реальности в трехмерный мир живого цвета и скульптурной формы.

Первая встреча с архитектурой Асмуссена в Эрне усилила наше желание более внимательно и глубоко изучить эти необычные постройки и понять мировоззренческую концепцию, лежащую в основе их создания.

Спустя два года нам удалось исследовать здания в различных условиях. Мы наблюдали, беседовали с Асмуссеном, делали наброски и записывая свои впечатления. Если мы затрагивали какую-то важную для него тему, он с явным энтузиазмом рассказывал о своих целях и о средствах, использованных для их достижения. Мы увидели новые качества его построек, начали лучше понимать

жизнь поселка и уместность именно такой архитектуры. Беседы с Арне Клигборгом, давним другом и творческим партнером Асмуссена, позволили понять историю антропософского движения в Эрне и в целом в Скандинавии. В результате мы стали осознавать связь архитектуры Асмуссена с антропософией.

Благодаря этому, здания "заговорили" с нами, вознаграждая наше внимание неожиданными открытиями и утонченными наслаждениями... Позднее мы могли прочитать труды Штайнера по искусству и архитектуре с новым пониманием, потому что здания Асмуссена, казалось, уже рассказали нам об антропософии языком формы, пространства, цвета и света. Мы ощутили, как Асмуссен воспринимал архитектурные идеи Штайнера и развивал их с помощью своей индивидуальности и таланта, работая языком форм, соответ-



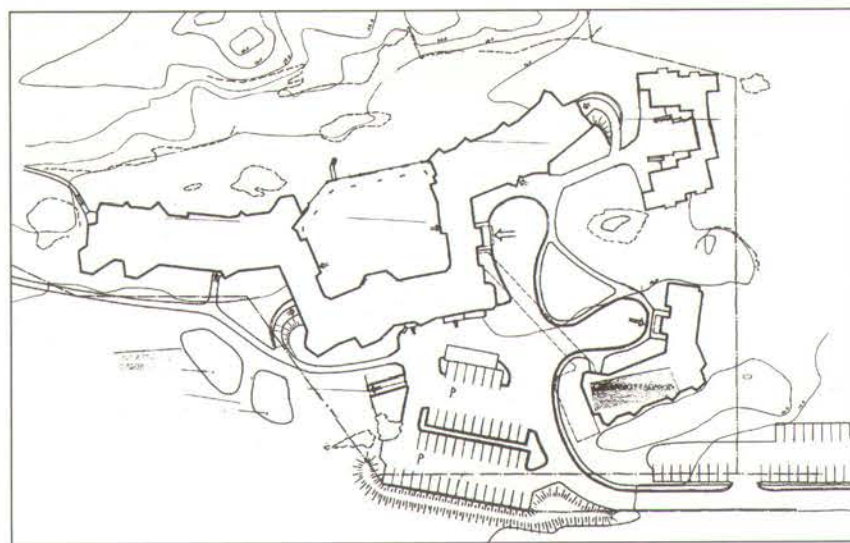
Рубюге.
Вид с юго-востока

Внутренний двор



Урмен Лонге.
Фрагмент фасада.
Лестница





Видар-клиника в Эрне
Генеральный план

ствующий шведскому ландшафту и традиционным методам строительства.

Для понимания архитектуры Асмуссена мы рассмотрим ряд выбранных зданий в Эрне через призму четырех принципов.

Принцип цветовой яркости и цветовой перспективы

Наиболее сильным первым впечатлением от зданий Ас-

муссена было то, что они окрашены в разнообразные яркие и нетрадиционные цвета. Войдя в любое здание, вы ощущаете себя погруженным в чудесный мир наполненного светом прозрачного цвета. Натуральные растительные и минеральные красители, смешанные с казеином и пчелиным воском, наносятся тонкими прозрачными слоями, создавая поверхности качества ясности и яркости. Цвет создает особый мир архитектуры, оживляя и открывая материалы, просвечивающие под слоем краски.

Использование цвета в зданиях Асмуссена является результатом долговременного сотрудничества ландшафтного архитектора Арне Клингборга и художника Фрица Фукса, живущих в Эрне. Применяя для зданий Асмуссена натуральные краски и работая методом "лазури", или послойной живописи, они вдохновля-



Дом Антропософии в Эрне.
Фойе

лись и руководствовались учением Рудольфа Штайнера и Гёте о том, как понимать феномен цвета и работать с ним. Штайнер однажды сказал: "Окрашивая форму, мы должны чувствовать, что мы наделяем ее душой. Мы вдыхаем душу в мертвую форму, оживляя ее с помощью цвета"³.

Цвет у Асмуссена живет и движется по своим собственным законам. Создается впечатление, что цвет влияет на усиление либо ослабление функций здания или пространства. Асмуссен, как и Штайнер, считал, что живой мир цвета объективно существует и изменяет состояние души человека.

Штайнер утверждал, что человек, попадая в окружение красного цвета, чувствует направленную агрессивность. При контакте с голубым цветом человек испытывает чувство тоски, стремление к переменах. Мир цвета движется. Например, красный и голубой

цвета вступают во взаимодействие. Некий танец возникает между теплым, надвигающимся красным и холодным, отступающим голубым; два цвета начинают вращаться друг вокруг друга, при этом один цвет движется на зрителя, а другой от него⁴. В этом опыте, по Штайнеру, возникает реальность цветового "значения" и цветовой перспективы. В то время, как линейная перспектива является иллюзией, цветовая перспектива — это качество, присущее самому феномену цвета. Аналогично, "значение" цвета никогда не бывает абстрактным или символическим, но заключено в самой природе цвета.

Диалог красного и синего цветов — основа колористического решения фасадов главных зданий Семинара Рудольфа Штайнера. В "голубых зданиях" (Альмандинен, библиотека, Дом эвритмии) цвет применен с целью выявить функцию и форму сооруже-



Дом Антропософии в Эрне.
Зал

ний, их пространственные взаимосвязи. Музыка, чтение, эвритмия и живопись требуют определенной концентрации и сосредоточенности. Вот почему стены и крыши этих трех зданий окрашены в оттенки синего, сине-зеленого и красно-фиолетового.

Все три здания состоят из компактных объемов. Обтекающие крыши без свесов моделируются вместе с пластикой стен. Работа формы и цвета скорее внутренняя, уединенная, самодостаточная, чем активная, открытая, направленная вовне.

Урмен Лонге, студенческое общежитие, уравнивает голубые здания своей развернутой, открытой формой. Пластику стен определяет протяженный общий балкон под нависающей крышей. Со-

оружие выглядит как сцена, на которой люди разыгрывают свои роли, — появляясь и исчезая или собираясь вместе небольшими группами. Урмен Лонге является театром социальной жизни. Это здание экстравертно, его энергия выплескивается наружу. Этот характер выявлен кремово-белым и теплым оранжево-розовым цветами. В архитектуре Асмуссена цвет не используется с символической или декоративной целью. Как сказал Фриц Фукс, описывая свой метод работы с цветом, «вы должны начать с вопроса, как жизнь, заключенная в здании, может быть выявлена при помощи цвета»⁵.

Принцип живой стены

Как правило, в современной архитектуре стена разделяет



Южный фасад

монотонно повторяющиеся элементы конструктивной сетки и лишь анонимно ограничивает пространство.

Асмуссен, наоборот, стремился создавать стены, подобные живым мембранам. Как видно на примере Дома эвритмии, Рубюге и Видар-клиники, пластичные протяженные стены и окна выявляют направленную сверху вниз силу нагрузки и противодействующую ей силу сопротивления материалов. Благодаря ритмической игре меняющихся вогнутых и выпуклых поверхностей стен этих сооружений кажется, что здания Асмуссена дышат. Трактующиеся как пластические поверхности, являющиеся частью ограждающей конструкции в целом, стены зданий как бы «живут», по определению Штайнера: «Стена — не просто перегородка, она живет подобно организму»⁶.

Асмуссену удалось достигнуть впечатления скульптур-

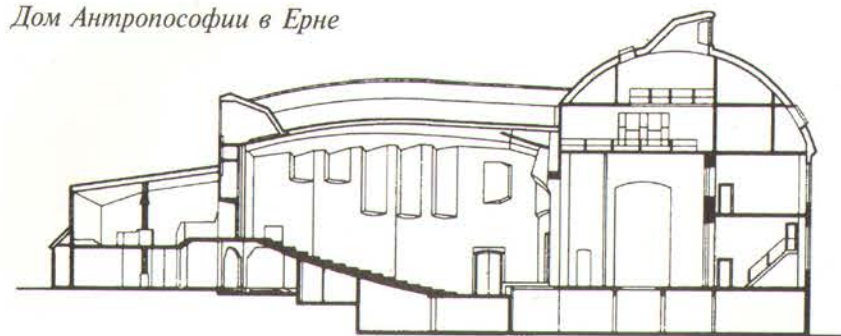
ной непрерывности стен, работая с такими материалами, как традиционная шведская древесина, кирпич и штукатурка. Его здания в Эрне кажутся живыми существами, семьей, удобно расположившейся в спокойном шведском ландшафте. Они дают убежище, воспитывают и защищают.

Принцип метаморфозы

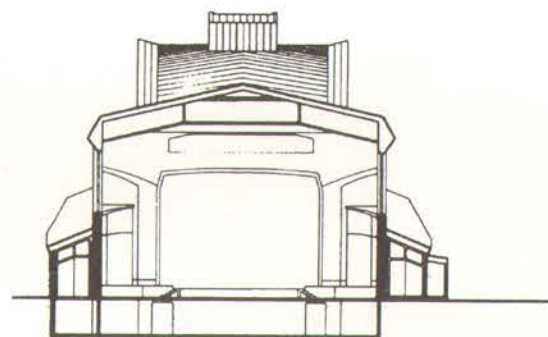
В Эрне работает определенный принцип, благодаря которому создается ощущение родства зданий, даже совершенно не похожих внешне. Этот скрытый принцип единства частей зданий и групп зданий — принцип метаморфозы.

Здания Асмуссена не были бы похожи на живые существа, принадлежащие к одному семейству, если бы они не были задуманы и скульптурно моделированы как «организмы», в которых каждая часть является элементом целого. В органической архитектуре, по Штайне-

Дом Антропософии в Эрне

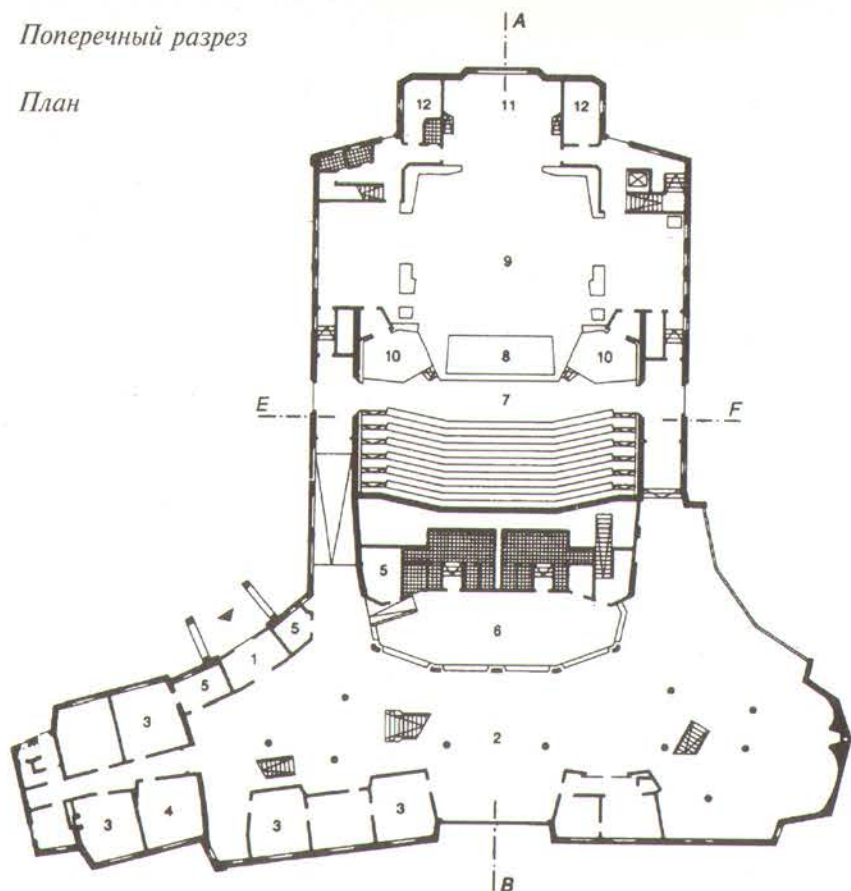


Продольный разрез



Поперечный разрез

План



- | | |
|--------------|-----------------------|
| 1. Вход | 7. Зал |
| 2. Фойе | 8. Оркестр |
| 3. Бюро | 9. Сцена |
| 4. Аудитория | 10. Боковая сцена |
| 5. Склад | 11. Репетиционный зал |
| 6. Гардероб | 12. Артистическая |

ру, "каждая часть находится на своем месте", как бы под воздействием внутренней необходимости. Штайнер полагал, что основной особенностью органической архитектуры является ее развитие по законам упорядоченной трансформации, которые регулируют рост растения. Для объяснения своего понимания цели архитектуры, Штайнер ссылаясь на слова Гёте: "Искусство является проявлением скрытых тайных законов природы"⁷.

Органическая архитектура делает видимым невидимый формообразующий процесс метаморфозы, который Гёте впервые исследовал на примере морфологии растений⁸. Штайнер перенес принцип метаморфозы в архитектуру и назвал главное здание в Дорнахе "Гётеанум", поскольку его "архитектура и пластика форм основаны на концепции метаморфозы, предложенной Гёте"⁹. Цвет поверхности и формы можно увидеть непосредственно. Метаморфоза же воплощает принцип взаимоотношений, на основе которых создается единство пространственно и формально различных элементов.

Метаморфозы в зданиях лучше всего наблюдать во взаимоотношениях форм Урмен Лонге, Таллевана, Рубюге. Это помещение имеет симметричный план, симметричное расположение окон и асимметричную форму потолка. Малейшее движение сдвигает баланс сил, благодаря чему меняется восприятие пространства.

тали лестницы или входного навеса.

Метаморфозу можно также ощутить в покраске интерьеров. Например, в Видар-клинике в зале с высокими потолками, предназначенном для занятий лечебной эвритмией, грунт окрашен в теплый бледно-розовый цвет. Фиолетовый цвет присутствует лишь в небольшом количестве в одном из слоев краски. С высотой соотношение цветов меняется в пользу фиолетового и голубого, выявляя зону воздуха и света. Гармоничное сочетание изменяющихся форм, а также прозрачные яркие цвета создают ощущение живой архитектуры, в которой искусно воплотились принципы естественного формообразования.

Принцип динамического равновесия пространств

В зданиях Асмуссена человек испытывает ощущение движения — в покое, и покоя — в движении пространства благодаря постоянно меняющемуся балансу взаимодействия желаний и пространственных возможностей. Это парадоксальное качество может проявиться даже в небольших замкнутых пространствах, таких как зал эвритмии в Рубюге. Это помещение имеет симметричный план, симметричное расположение окон и асимметричную форму потолка. Малейшее движение сдвигает баланс сил, благодаря чему меняется восприятие пространства.

При движении по напоминающему променаду коридору вокруг внутреннего двора в Видар-клинике происходит ритмическое чередование пространств. В своем непрерывном течении коридор расширяется и сужается, освещается и затемняется, чтобы создать

более интимные пространства-альков. На протяжении длинного всего коридора спектр функционально-экспрессивных цветов радуги на "живых" стенах подчеркивает движение вверх и вниз, внутрь и наружу. Постоянство и изменение, симметрия и асимметрия, защищенная интимность и широкая открытость существуют здесь в хрупком равновесии. И в движении, и в покое всегда присутствует ощущение равновесия; настоящее уже содержит зерно будущего.

Во внутренних пространствах, например в Видар-клинике, принцип живой стены сочетается с яркой цветовой палитрой и принципом динамического пространственного равновесия. Это способствует процессу самооздоровления человека. Таким образом, пространственное решение клиники имеет не символическое значение, но может рассматриваться как активная составляющая лечебной функции здания.

Асмуссен проектировал здания, в которых выражается и проявляется их содержание. Функция в его понимании включает и влияние здания на человека. По замыслу Асмуссена, духовный функционализм отвечает нашей потребности осознавать себя частью человеческого сообщества и природного мира. Незримая, духовная сторона функции становится для Асмуссена творческим источником архитектуры. Источники его искусства — деятельность людей, для которых его здания предназначены, и язык архитектурных форм Рудольфа Штайнера.

Работая с цветом, поверхностью, формой или пространством, Асмуссен стремился восстановить гармонию между существующими в жизни проти-

воположностями. Архитектура Асмуссена помогает реализовать возможность свободы выбора через ощущение равновесия, достигнутого в процессе борьбы противоположностей. Создание этого чувства свободы и ответственности, которую предполагает такая свобода, является самой главной функцией сооружений.

Благодаря уникальным условиям, в которых работал Асмуссен, ему удалось определить путь развития новой архитектуры — современной и, в то же время, основанной на принципах архетипов, обуславливающих формы и процессы природного мира. Его удаchi, так же как и неудачи, помогают оценить нереализованные возможности функционализма в современной архитектуре. Духовно-функциональный образ мышления может способствовать рождению архитектуры, которая, говоря словами Асмуссена, "служит жизни во всех ее проявлениях"¹⁰.

Примечания

1. Rudolf Steiner. *The Architectural Conception of the Goetheanum*. London: Rudolf Steiner Publishing Co., 1938, c. 8.
2. Hagen Biesantz, Arne Klingborg. *The Goetheanum: Rudolf Steiner's Architectural Impulse*. London: Rudolf Steiner Press, 1979, c. 8.
3. Rudolf Steiner. *Ways to a New Style in Architecture*. Anthroposophical Publishing Company, 1927, c. 55.
4. Там же, с. 54.
5. Интервью с Фрицем Фуксом в Эрне 10.06.1989.
6. См. 3, с. 21.
7. Цитата Гёте по книге: Stewart C. Easton. *Man and World in Light of Anthroposophy*. Hudson, N. Y.: Anthroposophic Press, c. 219.

8. Johann Wolfgang von Goethe.
The Metamorphosis of Plants.
Wyoming, Rhode Island: Bio-
Dynamic Literature, 1978.

9. См. 1, с. 3, 4.
10. Erik Asmussen. *Comments to
the Exhibition in Budapest.* Au-
gust 1987, с. 7.

АРХИТЕКТУРА И АНТРОПОСОФИЯ

Йенс Петерс

Для начала следовало бы задать себе вопрос, что связывает архитектуру и антропософию. Антропософия как наука духовная пытается указать путь к преодолению границ рационального познания. Архитектура — искусство, которое призвано преобразовывать материальный мир.

И наука, и искусство имеют собственные целевые установки. Наука устремлена к истине, искусство — к красоте. В их объединении таится опасность. На протяжении веков ее удавалось избежать, развитие науки и искусства шло самостоятельно. Настораживала идеология в искусстве и, соответственно, наивная мечтательность в науке.

Поиск закономерностей в творчестве при создании прекрасного, при решении художественных проблем, становится все более актуальной задачей. В архитектуре он начался в середине прошлого века. Пятьюдесятью годами ранее Гёте совместил в своей личности и то, и другое: стремление к познанию мира и творческий импульс к созданию красоты. Ныне жизненно необходимо четко осмысливать и решать проблемы окружающей среды, ее морального и физического влияния на человека. В начале XX столетия именно Рудольф Штайнер впервые четко их обозначил в своих работах о Гёте.

Прежде всего, мне хотелось бы предоставить слово некоторым моим коллегам, которые именно в середине XIX

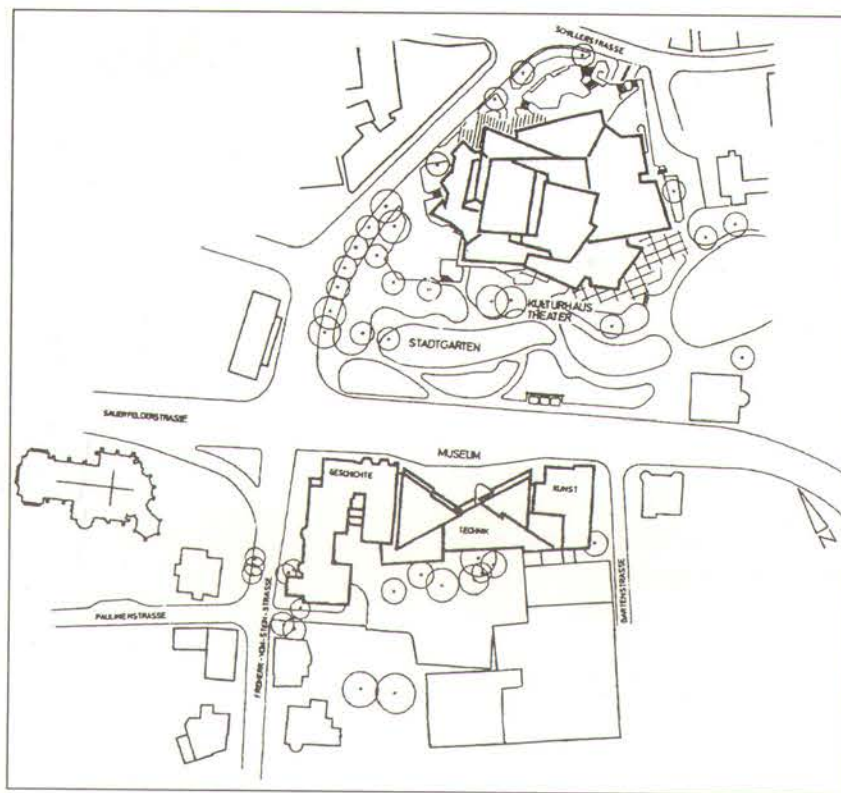
века ощутили остроту постановки задачи иного, нового развития окружающей среды.

В Англии это был Уильям Моррис. «Искусство занимает особое место в нашей жизни. В его недрах рождаются законы организации и целесообразного устройства всех жизненных процессов», — утверждал он в последний год своей жизни. Свою позицию Уильям Моррис подкреплял рассуждениями о необходимости создания соборного художественного произведения в духе средневековья и осмысления этого опыта на основе существующего в природе творческого миропорядка, опираясь на «чуткую общественную совесть».

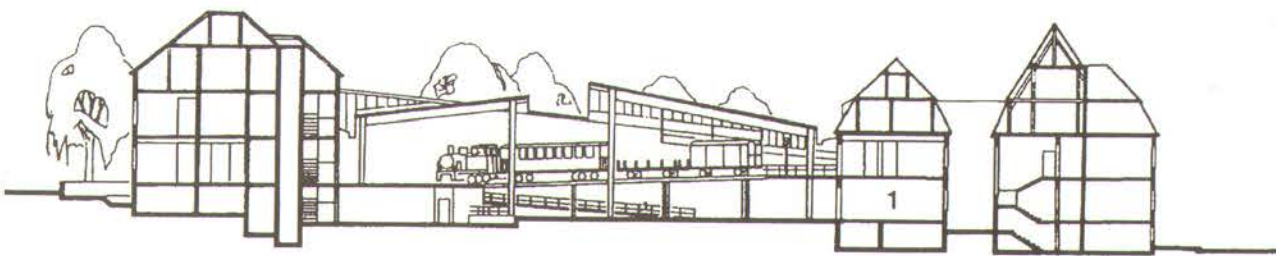
Попытка осуществить эти идеи и, в конечном счете, ее крах привели Морриса к личной жизненной драме, но в то же время его деятельность стала источником и основой нашего творчества.

В возрождении художественного ремесла и сотрудничестве живописцев, скульпторов и архитекторов видел Моррис воплощение средневекового идеала. Но индустриализация и социальная ситуация XIX века не способствовали развитию ремесленных промыслов в широких масштабах.

В 1883 году Моррис стал социалистом. Но это не помогло воплощению его идей. В конце жизни в утопических романах он описывал свои мечты о будущем. В одном из этих романов он заставляет своего героя уснуть и пробудиться в наши дни, и тот попадает в



Генеральный план культурного центра г. Люденшайд, Германия.
Архитектурная мастерская
Биллинг, Петерс, Руфф
1. Технический музей
2. Концертный зал



Технический музей.
Продольный разрез

ставшую явью утопию, где во всех сферах бытия господствуют красота и социальная справедливость, а в природе — покой и новый миропорядок.

В это же время Луис Салливен в Америке ставит перед собой задачу построить типичный американский дом. Наблюдая за природой, он открывает закон — «форма в конечном счете должна следовать функции». Это стало главной идеей функционализма, однако скорее как догма, нежели во всей полноте, основанной на учении Гёте о метаморфозе. Стилиевой ренессанс Школы изящных искусств (Ecole des Beaux-Arts), выставка в Чикаго 1893 года помешали широкому распространению убеждений Салливена.

Анри ван де Вельде попытался определить творческие силы природы как «способность орнаментального чувствования». «Художники старого образца пренебрежительно называли наш век утилитарным. Они так и остались мечтателями, не признававшими в реальной жизни ничего, что как-то задевало их амбиции, и были далеки от того, что мы считаем своей миссией. А миссия эта заключается как раз в том, чтобы принести пользу людям, создавая реальные произведения, чистые и прекрасные».

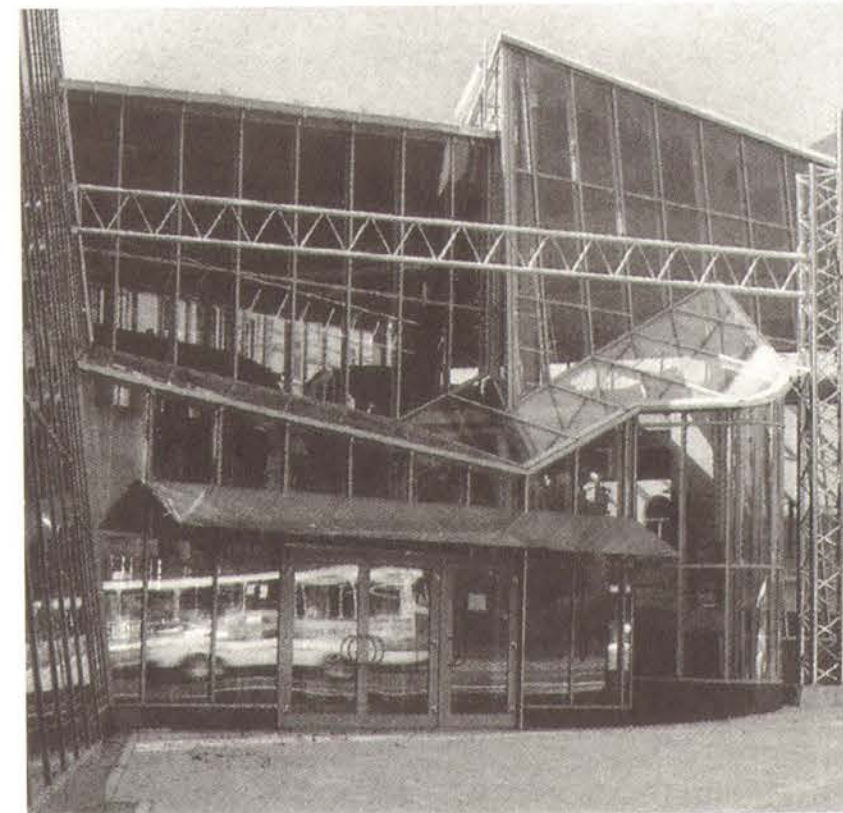
Модерн, одним из основоположников которого был Анри ван де Вельде, пережил кульминацию на рубеже веков и в первом десятилетии XX



столетия; к 1907-1910 годам его творческий потенциал иссяк.

В 1907 году Рудольф Штайнер впервые формулирует свои архитектурные идеи, а в последующие годы развивает их. Он утверждает, что образцом для архитектурного творчества является природа. То, что у Морриса, ван де Вельде, Салливена было эмоциональным порывом, он считал реальным и необходимым исходным фактом развития сознания.

Для архитектора Гуго Херинга идея геометрического формотворчества утратила свое значение на заре XX века. Прогрессивный смысл он видел только в так называемой «новой архитектуре», которая апеллировала к формам органической жизни. Он разработал понятие «воплощенной формы». Как и Салливен, он был убежден, что функциональность части гораздо важнее, чем функциональность всей формы, развитие которой предопределял стиль. Творчество Гуго Херинга во многих отношениях имеет для нас чрезвычайное значение: во-



Технический музей.
Фасад
Главный вход

первых, в связи с радикальным переломом, который произошел в начале века в его сознании. Во-вторых, потому, что этот переломный момент явился естественным этапом его творческой эволюции. В-третьих, интересны его доказательства того, что в ходе ис-



Концертный зал.
Общий вид

торического развития геометрическая и органическая архитектура постоянно сосуществуют: геометрическая архитектура — как результат развития культовой идеи, органическая архитектура — в сфере повседневного человеческого общения. И, в-четвертых, существенно, что в первом десятилетии XX века он боролся за осуществление своих новых архитектурных идей.

Однако всеобщее признание получила не идея Гуго Херинга о “воплощенной форме”, а концепция Ле Корбюзье,

представляющая геометрию как организующее начало в создании архитектурного образа века. Сегодня ясно, что многие наши проблемы, особенно в связи с развитием градостроительства, возникли благодаря тому, что провозгласил в “Афинской хартии” Ле Корбюзье.

Сейчас более, чем когда-либо, необходимо вновь обратиться к природе, осознать принципы существования окружающей среды, всего организма Земли, учитывая законы социального развития.

Я попытался показать, что проблемы развития органической архитектуры волновали многих архитекторов. На востоке Европы, в Венгрии, можно наблюдать становление органической архитектуры. Она формировалась как андерграунд, оппозиция к официальной архитектуре, воплощая стремление к свободе и материализуя национальную идею. Это — весьма примечательное явление, свидетельствующее о том, что органическое творчество стало реальностью для целых сообществ.

Но вернемся к Рудольфу Штайнеру и нашему первоначальному вопросу об отношении антропософской духовной науки к архитектуре как искусству. Выпуская в свет естественнонаучные статьи о Гёте, т. е. еще до самостоятельного развития антропософской науки, Штайнер впервые в главе “Представления Гёте о пространстве” заметил, что архитектурное пространство, или среда, дано не в “созерцании”, но в идее. Вместе с тем он структурирует процесс развития пространственных связей. Само пространство он рассматривает во взаимодействии предметов: “как живой пучок связей, оно формируется силами тяготения к центру Земли и к бесконечно далеким сферам”.

Это было научно обосновано Штайнером и многими его учениками прежде всего в “Проективной геометрии”, которая описывала эти взаимоотношения центристские и центробежные силы.

Сам Гёте, развивая идею метаморфозы, глубоко исследовал законы развития жизни. Рудольф Штайнер назвал Гёте первооткрывателем закономерностей развития жизни,

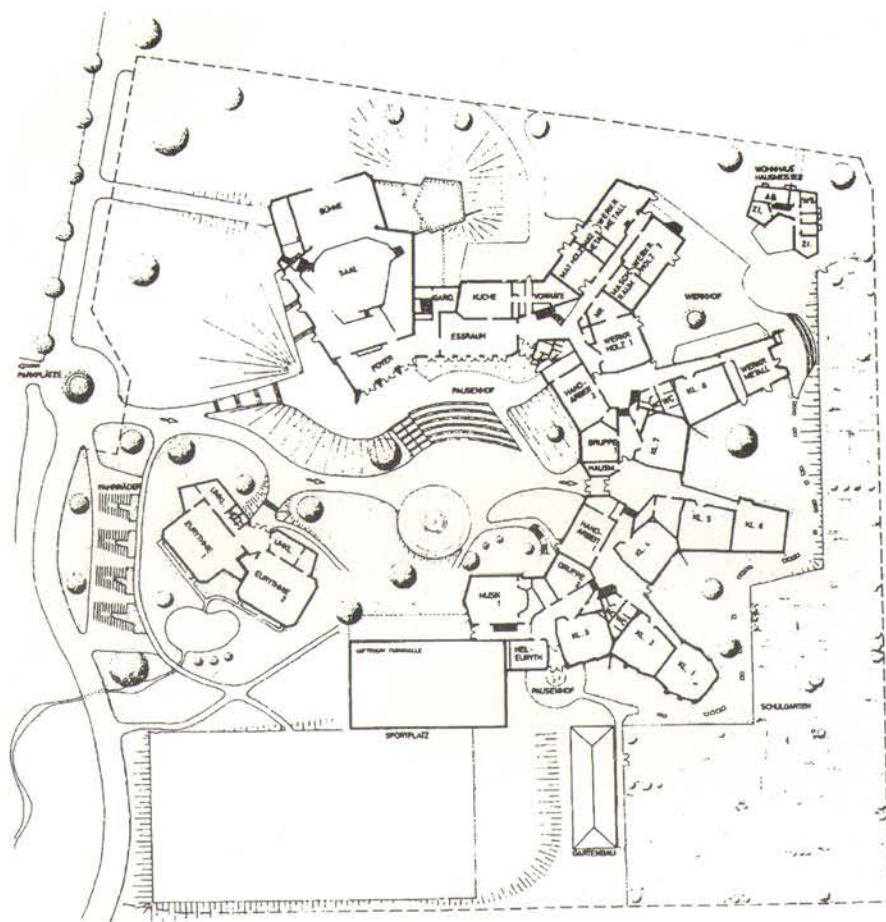


Фрагмент интерьера зала

Кеплером и Коперником всего живого. В знаменитой “Беседе Гёте и Шиллера” проскальзывает ключевое выражение: Гёте “видит идею собственными глазами”.

С начала прошлого столетия как бы исподволь рождалась потребность в поиске новых пространственных органических структур. Рудольф Штайнер осмыслил эту проблему, заявив, что “архитектура должна развиваться от геометрически-динамического к органически-живому”. Не только установленные эвклидовой геометрией законы неорганического мира, но и законы формообразования мира живого, которые также могут быть описаны проективной геометрией, послужат ориентирами в будущем. Особенно ясно это осознал Херинг.

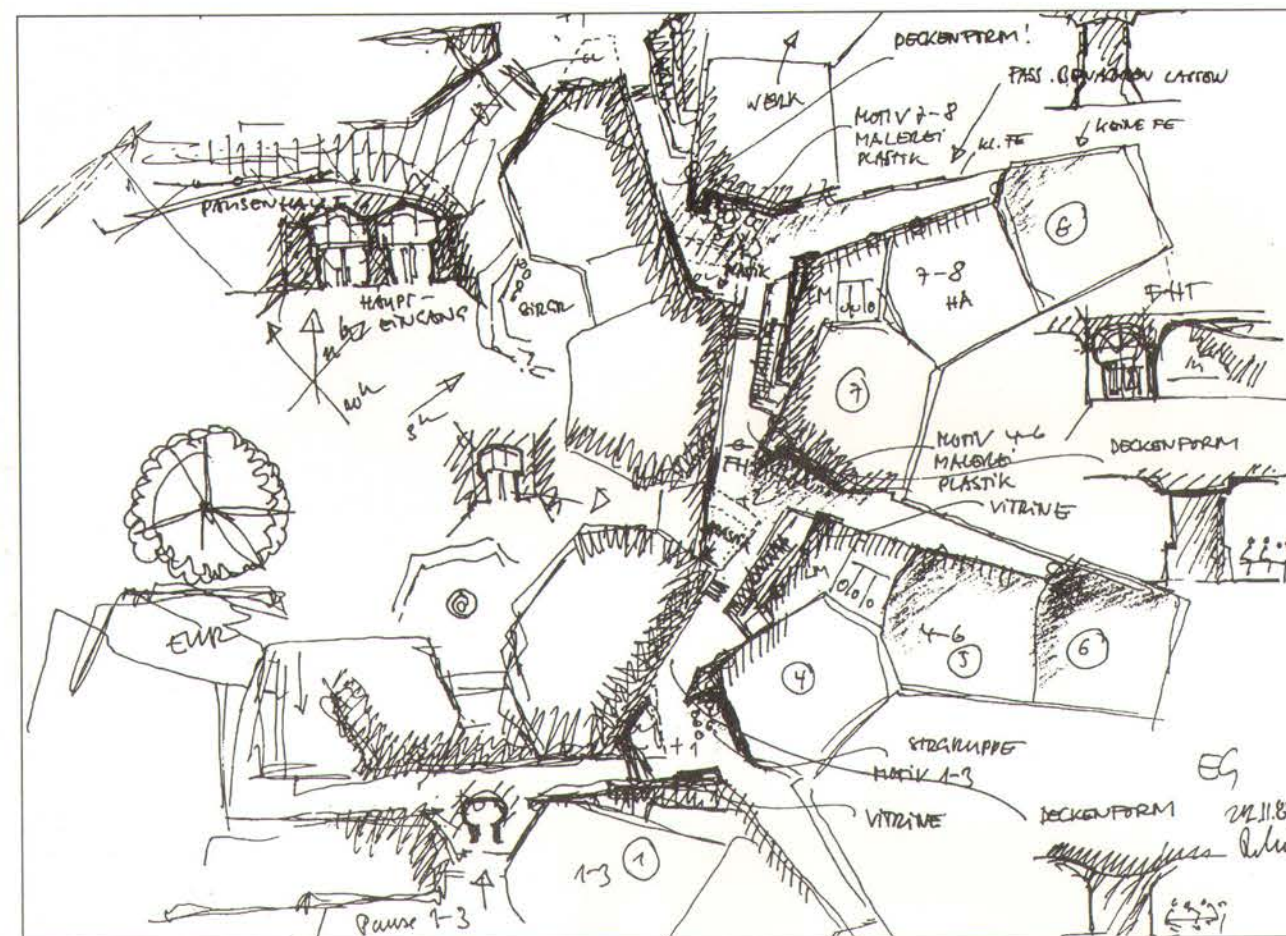
Мы живем в мире форм, который нельзя освоить обычным предметным сознанием. Жизнь остается для нас загад-



Свободная вальдорфская школа
в Гёттингене, Германия.
Архитектурная мастерская
Биллинг, Петерс, Руфф

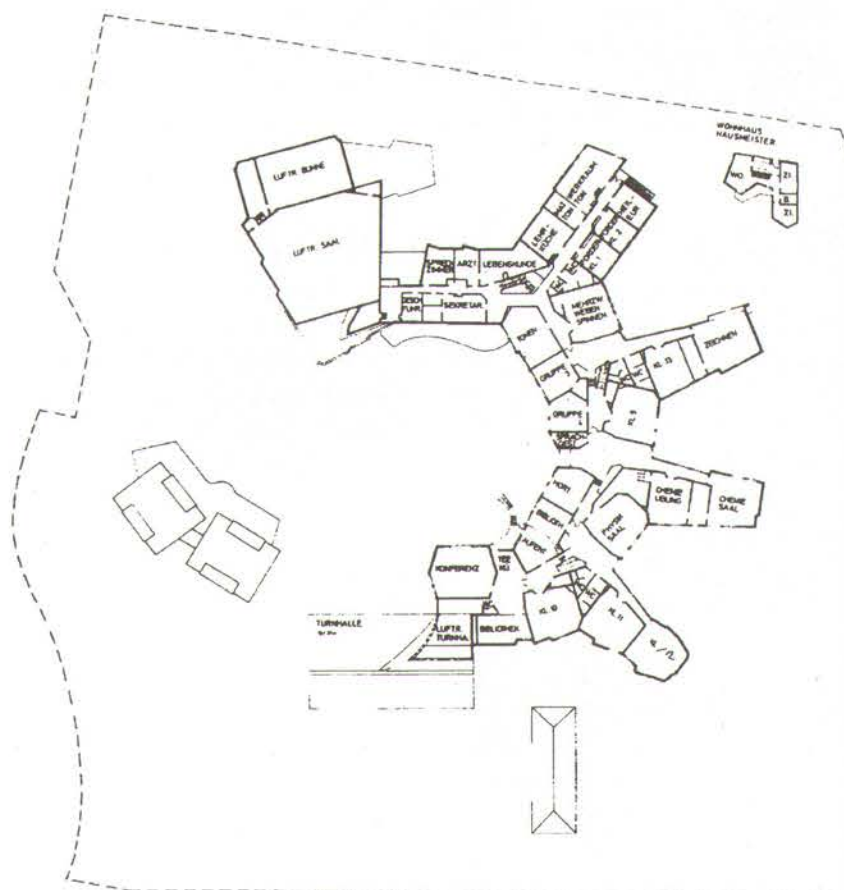
План верхнего этажа

1. Классы
2. Библиотека
3. Конференцзал



План цокольного этажа.

1. Классы
2. Мастерские
3. Столовая
4. Кухня
5. Фойе
6. Гардероб



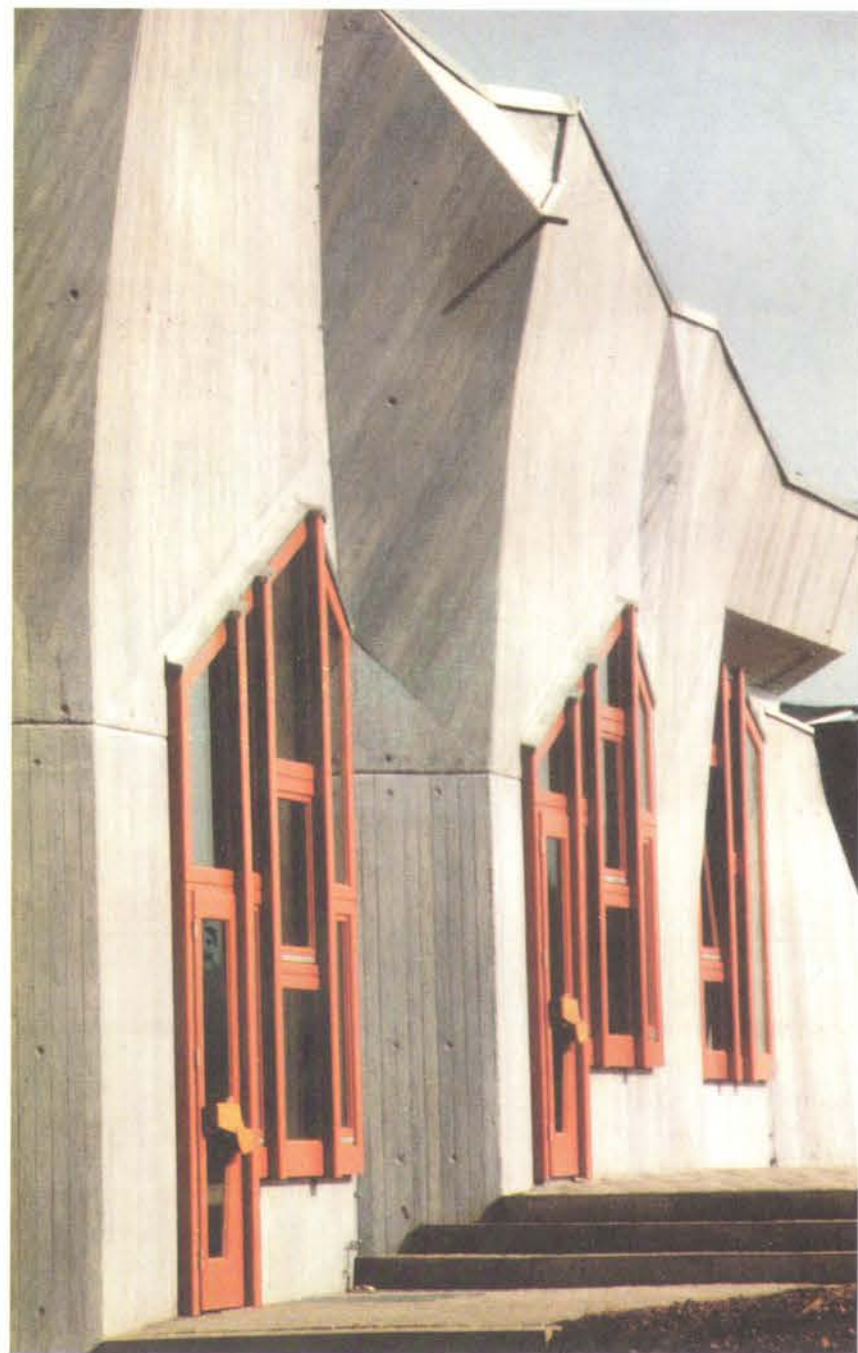
кой. Она многообразно проявляется в растительных, животных, человеческих и общественных формах и структурах, действие которых мы ощущаем, но понять причины которого не способны.

И здесь существенную роль может играть антропософия, которая указывает путь к развитию сознания через саморазвитие человека. Осознание форм окружающего мира через ощущение позволяет обращаться к ним как к источнику и материалу для творческих поисков.

Рудольф Штайнер показал, как Гёте в своем учении о метаморфозе осознал закономерности развития всего живого. Он считал необходимым еще в начале века применить принципы этого учения в искусстве и затем материализовать структуры, полученные в ре-

зультате метаморфоз. Он назвал свою первую большую постройку в Дорнахе "Гётеанум", как бы обращаясь к имени Гёте в знак благодарности за открытие метаморфозы. Не только духовные усилия архитекторов прошлого столетия, но и результаты взаимодействия органики и геометрии, воплощенные в архитектуре нашего времени, свидетельствуют о том, что речь идет не о связи архитектуры и антропософии ради создания нового стиля или упразднения геометрического формообразования на благо органическому. Проблема гораздо глубже. Сущность заключается в развитии нашего сознания и деятельности по отношению к самому пространству, в понимании архитектурной формы как результата глубинного взаимодействия между центостре-

Свободная вальдорфская школа
в Гёттингене, Германия.
Архитектурная мастерская
Биллинг, Петерс, Руфф. Эскиз



Свободная вальдорфская школа в Гёттингене.
Фрагмент фасада

мительными и центробежными силами пространства и, в более широком смысле, в изменении процесса формирования пространства в социальном контексте.

Это не проблема отдельной группы людей, не проблема мировоззрения, — это проблема человечества. За нами три тысячелетия стилизованного развития, основанного на геометрии. Не следует ожидать, что за какие-то несколько десяти-

летий органические формо-творческие силы достигнут тех же высот и той же популярности. Но задачи понятны. Поэтому нам необходимо не только осознать антропософию как науку, но и реализовать ее в процессе архитектурно-художественного творчества разными путями, как это осуществляется сейчас в медицине, педагогике, сельском хозяйстве. Мы вновь стоим у истоков, в начале пути, и это воодушевляет!

В последние годы постановка задачи строительства вальдорфских школ заметно изменилась. В эпоху первооткрывателей, известную благодаря, главным образом, конкретным личностям ее родоначальников, все определялось их устремлениями и возможностями (Швеппенхойзер и Феликс Кайзер в Рендсбурге, Мольт в Штутгарте, Бек в Мюнхене и др.).

Первая волна распространения идей строительства вальдорфских школ в послевоенный период была связана преимущественно с деятельностью коллективов учителей, которые для воплощения разработанных ими педагогических концепций (Ванне-Айкель в Касселе; Креервальд в Штутгарте; Энгельберг в Бохуме) приглашали архитекторов-антропософов.

С 1970-х годов начал расти интерес к строительству новых вальдорфских школ. Это явление было связано с бедственным положением школы в целом. С поразительной энергией родители и учителя занялись реконструкцией зданий старых школ, больниц и фабрик в вальдорфские школы.

С другой стороны, в общественном сознании “антропо-



софская архитектура” уже была связана с рядом ярких художественных творений. Мы инстинктивно чувствуем, что для формирования среды не-

обходимо развивать новые, жизненные идеи — так в центре системы воспитания в вальдорфской школе стоит каждый конкретный ребенок,

Свободная вальдорфская школа в Гёттингене.
Фрагменты фасада



Свободная вальдорфская школа
в Гёттингене.
Фрагмент интерьера

живой, развивающийся человек.

Если внимательно прочитать тексты докладов на конференции, которая проходила под руководством Рудольфа Штайнера в первой вальдорфской школе, то покажется удивительным, как мало его идей организации школьных пространств осуществлено до сих пор. На первый план, к сожалению, всегда выступают сиюминутные проблемы.

Чем более популярным становится движение вальдорф-

ских школ, тем более необходимо восстановить знание изначальных связей между архитектурой и процессом воспитания. Представляется важным указать три основных ориентира:

— историческое достижение Рудольфа Штайнера, использовавшего идею Гёте о метаморфозе в сфере искусства и педагогики;

— восстановление художественного синтеза — триединства архитектуры, скульптуры и живописи — и их взаимосвязи с процессами физического развития человека;

— осознание распределения сил в социальной структуре и зависимость образа создаваемой архитектурно-пространственной среды от социальных отношений.

Школа в Гёттингене стала примером “социального зодчества”. Сооружение не только воплощает творческий потенциал архитектора, оно отражает социальный процесс. Одна из важнейших задач, которую выдвинул Штайнер, заключается как раз в превращении архитектуры в социальное творчество. Финансовые возможности позволили архитекторам свободно разрабатывать основную тему сооружения во взаимосвязи с метаморфозами отдельных элементов.

После многочисленных дискуссий было принято решение придать Гёттингенской школе структурный, основанный на строгом геометрическом порядке облик.

В качестве ведущего, организующего мотива была избрана неполная окружность, открытая на западную сторону, с “головой” — актовым залом — местом встреч и общественной жизни школы. Здесь была осуществлена попытка



перехода с уровня школы на уровень города — в сферу его культурной жизни; реализованы в бетоне образы, к которым обращался Рудольф Штайнер, например, двояковогнутая поверхность.

Учебная зона, выделенная соответствующей окраской и материалом, ритмически членится в направлении к залу с юга на север.

Классы участвуют в этом движении по мере подъема: оно разворачивается по пути от младших классов, расположенных на первом этаже, к старшим, размещенным на верхних этажах. Учебные помещения в юго-западной части завершают объем здания и образуют противовес объему актового зала, мотив которого повторяется здесь в преобразованной упрощенной форме. Между классами и общественными помещениями расположены мастерские. Изменения формы классных комнат соответствуют объяс-

нениям Штайнера, приведенным в последней части “Всеобщей антропологии как основы педагогики” (Штутгарт, 1919) и ориентирующим на изменения, происходящие в организме растущего ребенка. Потребность в превращениях форм классных комнат не нова, подобный опыт известен. Для нас важнее было выявить созвучные метаморфозы пространств, соответствующие этапам развития ребенка. Попытка, предпринятая в Гёттингене, была призвана стать следующим шагом в этом направлении.

Классы для занятий эвритмией были сознательно вынесены за пределы упорядоченного пространства. Так сформирован образ “нового искусства”, без которого “единое художественное произведение” осталось бы незавершенным. Эти классы используются и для других целей: небольших концертов, вечеров встреч родителей, конференций.

Свободная вальдорфская школа
в Гёттингене.
Актовый зал

Архитектурный образ с самого начала был предметом обсуждения всего школьного коллектива. Здание школы должно было быть простым, но развиваться по закону метаморфозы. Невыполнимых художественных задач не было поставлено. От архитекторов требовалось решить проблему сочетания простоты и разнообразия основных элементов и зон здания. Школа должна успешно функционировать, а созданный архитектурный образ — быть конкретным, не анонимным.

“Строительным материалом” для вальдорфской школы является ее учебный план, а это, в свою очередь, не что иное, как описание развития ребенка. Ребенок приходит в вальдорфскую школу, будучи уже “заполненной страницей” (Рудольф Штайнер). У него за плечами — семь лет воспитания в семье и детском саду. В этот период основы его физического развития уже заложены. В последующие за ним двенадцать лет необходимо сформировать навыки в жизненных процессах (младшие классы), определить и стимулировать самостоятельное развитие души и духа (старшие классы).

Архитектура призвана не только сделать этот процесс возможным, но и способствовать его развитию. Она выявляет все, что происходит между учителем и ребенком. В школе все должно быть функционально. Поэтому архитектор должен хорошо знать учебный план.

Следуя учению Гёте о метаморфозах, архитектору необходимо на основе морфологических знаний о строении скелета разрабатывать

образы, отражающие определенные фазы развития ребенка.

В распоряжении зодчего — не только средства архитектуры, но и скульптура и живопись. С их помощью он может повысить эмоциональное звучание пространства. В зависимости от того, как они будут взаимодействовать в конкретных функциональных зонах, образуются пространства, соразмерные каждому этапу развития ребенка.

Вальдорфские школы создаются не только для детей, но и для родителей и педагогов. Все вместе придумывают, проектируют и строят. Архитектор лишь направляет процесс, выполняя функцию “эксперта”, помощника.

Проекту вальдорфской школы в Гёттингене предшествовал длительный процесс сотрудничества с родителями, учителями и учениками старших классов. При поддержке архитекторов реализованы:

- геометрические формы, доступные для восприятия;
- архитектурный образ пространства, символизирующего “восхождение” от первого к тринадцатому классу;
- предельно простое решение на основе идеи метаморфозы;
- включенность в ландшафт;
- пространственность, много света.

Автором живописного оформления стал Фриц Фукс из Ерны (Швеция). Ему удалось благодаря использованию чистых цветов создать стенные росписи, представляющие различные учебные темы и соразмерные с масштабом ребенка.

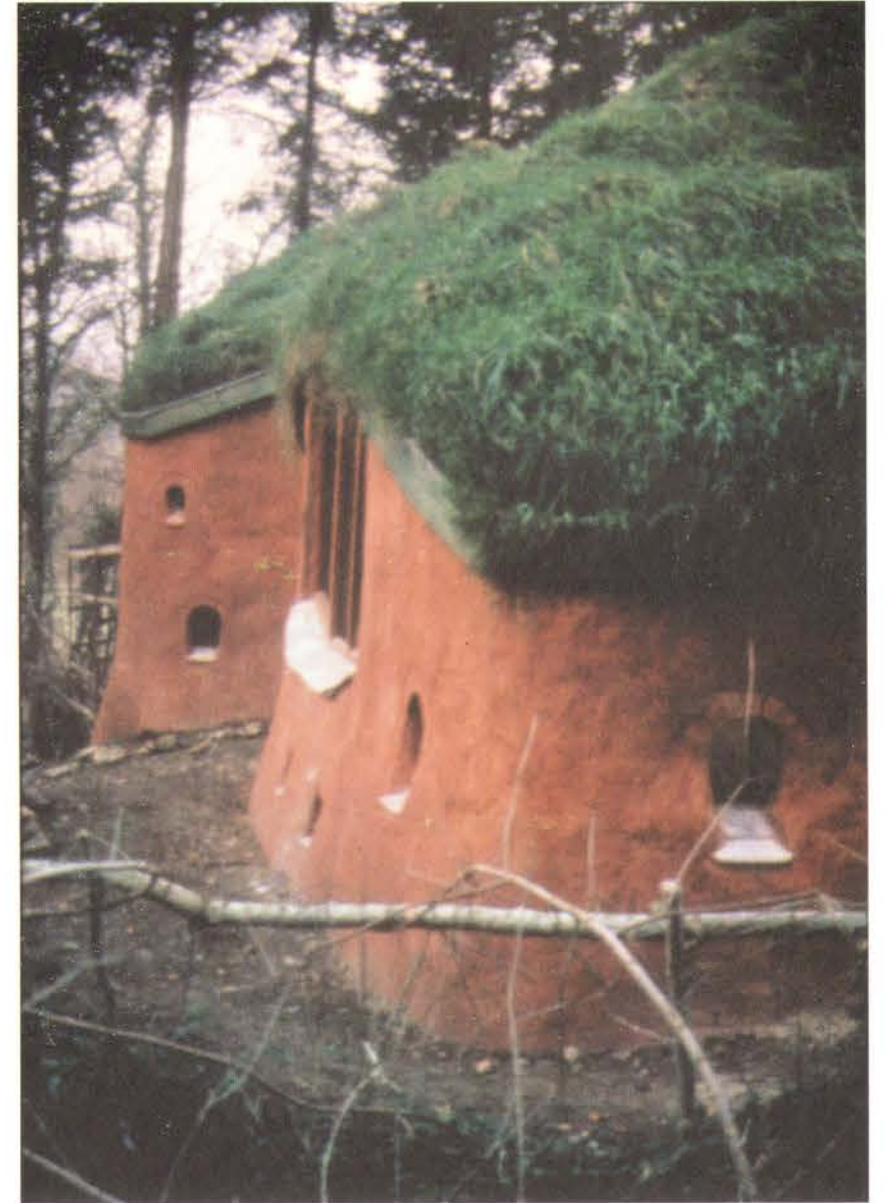
ОБИТАЕМОЕ ПРОСТРАНСТВО

Кристофер Дэй

Если вылепить нечто из глины, залить сверху гипсом и затем удалить оттуда глину, получаются пустоты по форме точно такие же, как исходные тела. С формальной точки зрения можно было бы определить пространство как “негатив формы”. Однако пустоты оказывают на нас совсем иное воздействие, чем формы тел. Ощущение пространства качественно отличается от восприятия формы.

“Форма” есть свойство предметов. Сами по себе предметы мертвы, но их присутствие как-бы излучается во все стороны. Одни излучают его сильнее, чем другие, как, скажем, пластиковый стол, вторгшийся в уютную комнату. “Пространство” есть то, в чем обнаруживаются предметы. Здания представляют собой предметы — снаружи и пространства — изнутри. Их присутствие в среде еще сильнее от того, что происходит внутри них. Иногда характер их предметной формы успешно скрывает происходящее внутри, и тогда постройки, особенно крупные, кажутся безжизненными великанами.

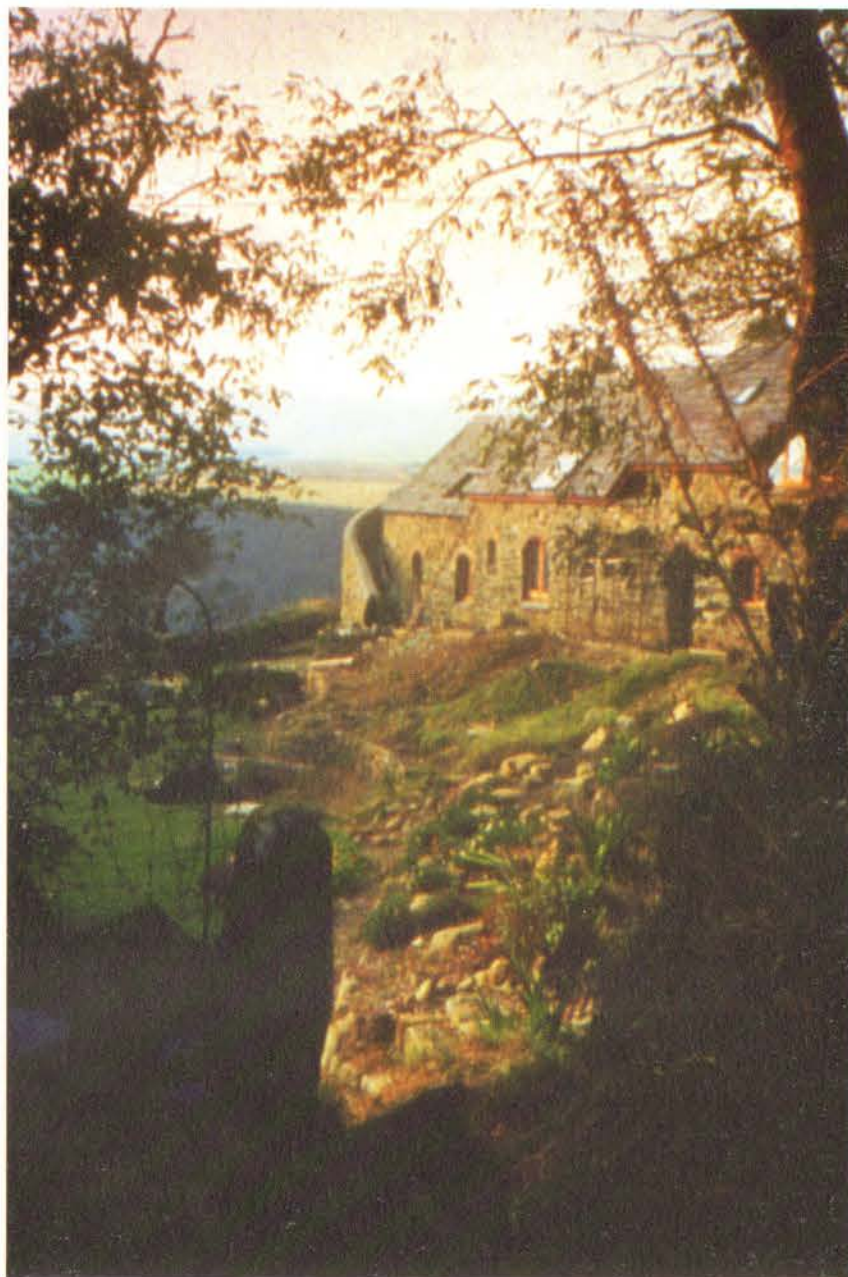
По всему миру эпоха благонамеренного обновления градостроительства оставила после себя пугающих, безжизненных монстров, возвышающихся среди огромных пустот непространства. И архитекторы, и публика восстали против такого подхода, и теперь чаще встречается стремление к разнообразию форм сооружений. Архитекторы думают о здании,



ях, смотрят на здания, реагируют на здания. Но ведь для всех прочих здания суть лишь элемент ландшафта, а части зданий — фасады — суть элементы городского ландшафта, и не более того.

Нас интересует происходящее внутри зданий или около них, сами же здания лишь задают настроение, что справедливо и для великой архитекту-

*Детский сад.
Арх. Кристофер Дэй.
Здание органически вписано в
ландшафт, продолжая
естественное развитие
природных форм*



Здания должны принадлежать ландшафту

ры. Люди входили в средневековый собор не для того, чтобы любоваться архитектурой, а чтобы участвовать в религиозном культе.

Тем не менее, пойти на оперный спектакль, поставленный в голой сборной оболочке из железобетона, большинству несомненно показалось бы странным, как бы ни была хороша при этом акустика. Иными словами, архитектура создает настроение. Точно так же она устанавливает пространственные границы для событий во внешнем го-

родском мире — через настройку восприятия. Она воздействует на телесную механику и на более тонкое соотношение между настроением и душевным переживанием. Механика вхождения в контакт с другими людьми безусловно влияет на качество такого контакта, и при всей привлекательности архитектурного решения толчея и суeta переполненного вокзала лишь усилят стрессы, порождаемые уже самим фактом путешествия.

Форма влияет на взаимодействие. Круглый стол способствует тому, что едва знакомые люди вовлекаются в общую беседу, тогда как прямоугольный — если за ним более шести мест — будет членить собрание на отдельные группы. У круга — единственный фокус, и потому нет ничего легче, чем построить кирпичный купол — достаточно привязать левую руку, укладывающую кирпичи, к столбику в будущем центре. Когда сидишь спиной к стене в круглом зале, его центр влечет к себе с той же силой, с какой был натянут шнур при разметке плана. Это прекрасное помещение для общины, для групповой медитации, для деревенских танцев или для равноправной дискуссии, но у такого пространства один порок — жесткость, отсутствие гибкости.

Индейцы племени сиу обитали в круглых жилищах среди мира, который они мыслили себе круглым вместилищем духов. Но очаг каждого отдельного жилища никогда не располагался по центру, да и план жилища никогда не был совершенно круглым. Их мировой круг пересечен крестом сторон света, так что жесткая геометрия окружности оживает. Когда правительственные войска переселили индейцев

сначала в прямоугольники фортов и затем в прямоугольные дома резервации, духовная связь сиу с их окружением оказалась разорвана, а их культура — подрублена под корень.

Обходя прямоугольную площадь по периметру, испытываешь всю резкость и некоторую регулярность изменений направления. При ориентации по странам света эта форма идеальна, чтобы ориентироваться самому, если утеряно внутреннее равновесие. Форма тверда и уравновешенна. Освещение вносит в нее необходимый минимум разнохарактерности. Вот почему эта форма так естественна для занятий лечебной эвритмией.

Прямоугольные, тем более квадратные в плане помещения нуждаются в дополнительных приемах, чтобы вдохнуть в них толику жизни — часто посредством скульптурной разработки потолка, поскольку плоский потолок превращает помещения в коробки. Во всяком случае, если квадрат лишен некоего смягчающего начала, излишне правилен, его непременно умертвит симметрия и точное повторение размеров по осям.

С чисто функциональной точки зрения, прямоугольные формы мало соответствуют формам, движениям, потребности в защищенности, да и самому характеру мышления человека. Я вовсе не собираюсь проклинать прямой угол, я просто хочу добраться до его сущности. В наше время вокруг слишком уж много прямоугольности, куда больше, чем следовало бы. Лишь немногие прямоугольники были сознательно избраны как необходимая пространственная форма — в большинстве случаев этот выбор связан с упрощением

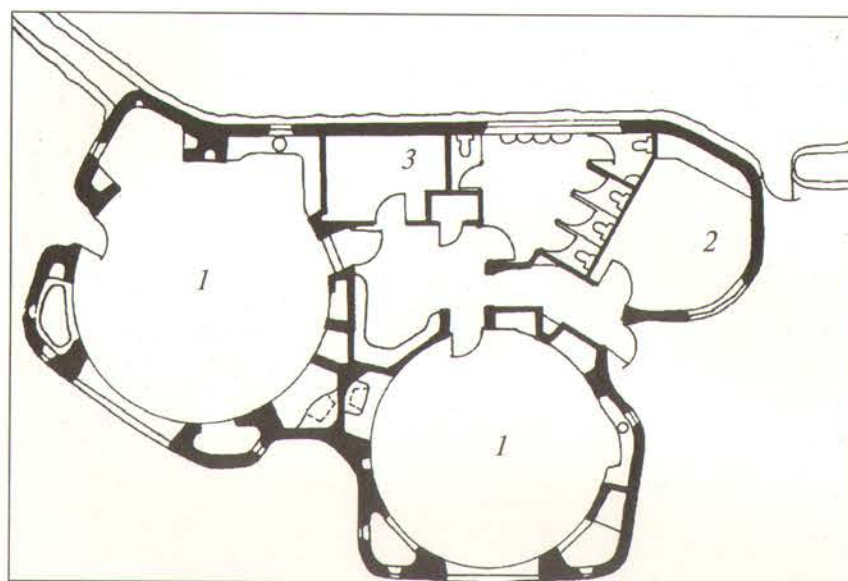


Вырастая из земли, здания должны создавать впечатление устойчивости и постоянства

проектного процесса и приспособлением конструкций к машинному производству.

Простейшая геометрия подчеркивает значение пропорций: в прямоугольной комнате пропорция очевидна каждому, но совсем иначе дело обстоит в пещере. В самой пропорции ничего мистического нет, так как классические пропорции обнаруживаются в строении человеческого тела, в природе, в музыке и в математике. Не удивительно, что эти пропорции воспринимаются как гармонические. Они — просто естественные. Осмысливая сооружение как внешнее тело, мы находим в нем естественность, если оно организовано в столь же гармоническом отношении к человеческой фигуре. Но что, собственно, есть пропорция?

Пропорциональные ряды, используемые для пересечения под прямым углом, соотносятся с различными видами равновесия. Равновесие представляет собой нечто динамически живое, в нем движение скорее останавливается, чем застывает. Одни пропорции выведены из соотношения вертикальных размеров человеческой фигу-



Вальдорфский детский сад.
План

1. Группы
2. Комната персонала
3. Кладовая

Детский сад скомпонован в плане из общественных (округлых) и индивидуальных (прямоугольных) форм.

ры, другие вовлекают и вертикаль роста, и размер рук. Соответственно все пропорции нечто означают.

Соотношения между состояниями бытия и их поступательным развитием издавна трактуются как основа оккультных кодов. Великая культовая архитектура прошлого работала с этими кодами — во всяком случае, и великие пирамиды, и Шартрский собор интерпретировались многими таким именно образом. Но это — тайные послания, явные лишь для посвященных. Они содержат в себе больше, чем самая долговечная книжная запись, им свойственны особые духовные качества, пусть даже нам и не понятны их физическое происхождение, космические истоки и духовное значение.

Если некто строит здание из прямолинейных элементов, организуемых по правилам геометрии, то работать, опираясь на пропорциональный ряд, несложно. Я же стараюсь руководствоваться чувством пропорции и тогда, когда элементы не поддаются определению в размерности. Например, когда имеешь дело с изгибами или уклонами.

Есть помещения явно слишком низкие — уют может перерасти в угнетенность; есть чрезмерно высокие — пространство может приобрести беспокойную вытянутость вверх; есть слишком широкие — вид может оказаться чересчур широким, придавая комнате излишнюю открытость вовне, вступающую в противоречие с ее функциями. У всего есть своя мера габаритов и пропорций. Стоит расширить окно на 5 см или поднять карниз на 15 см, и свойства целого изменятся весьма значительно. Если же сосредоточиться на состояниях души, на настроениях, которые хочется придать некоему месту, пропорциональные отношения возникнут сами собой.

Сакральная архитектура всегда была миром пропорций. Извращение ее сути, получив мощный толчок со стороны механистического мышления и промышленного производства элементов, составляет основу современной архитектуры. Хотя наследие сакрального строительства способно порождать разнообразие форм, магистральным направлением и здесь была традиция прямоугольных построек. Принимая во внимание развитие материалистической философии, в этом нет ничего случайного.

Прямоугольная решетка способна совладать с хаосом. Вставив внутрь книжных полок вертикальные перегородки, мы немедленно привнесем порядок в первоначальное нагромождение. Божественная природа античной архитектуры нуждалась именно в такой строгой геометричности, чтобы воплотиться в земном материале. Римляне, глубоко поглощенные идеей упорядочивания материального мира,

пользовались геометрической решеткой в целях упорядочивания градостроительства. Колонизация Северной Америки, осуществлявшаяся по замыслу правительств, так же и по тем же соображениям использовала геометрическую сетку для разметки административных районов, частных владений и дорожной сети. Хотя порой случайные сочетания жесткого рисунка плана и рельефа весьма эффектны, в целом такая планировка несет в себе тенденцию плодить одинаковые здания-коробки в рамках прямоугольных кварталов. Остро недостает возбуждающих воображение, разнообразных, гармонизированных форм. Отнюдь не случайность, что США в 1960-е годы, время господства прямоугольника, оказались бесспорным лидером по экзотичности обтекаемых автомобильных форм.

Во всех развитых странах мира, где доминирует обладание материальной собственностью, господствующей формой дома остается брусок. Прямоугольные пространства не слишком благоприятны для жизни, зато удобны для складирования вещей.

В наши дни большинство помещений прямоугольны и ограничены жесткими, идеально выглаженными поверхностями. В них нет даже смягчающих черт: орнаментации или раппорта рисунка, сочных обрамлений каминов, дверных проемов, врезанных по диагонали, эркеров или разработанной лепнины. Нередко входешь в помещения, спроектированные как «склады для людей».

Помещения такого рода можно сделать обитаемыми лишь с помощью мебели, домашних растений и всего прочего, что способно привлечь к



Вход на территорию детского сада.
Органические формы и естественные материалы создают впечатление безопасности и защищенности

себе внимание. Чтобы этого добиться, нужно довольно много предметов. При минимуме обстановки такие помещения вовсе не спокойные, священные места, а всего лишь пустые, стерильные коробки. В таких пространствах, как в витринах магазинов, весь интерес заключен в разнообразии вещей. Есть комнаты, где необходимо множество весьма дорогих вещей, чтобы их нагота стала терпимой.

Необходимо особо подчеркнуть, что дело не в прямоугольности как таковой, но лишь в ее способности отсасывать жизнь у живого. Там, где материалы, фактура, свет и цвет, живые линии и человеческая деятельность способны вдохнуть жизнь в такие формы и пространства, свойства прямоугольного могут обернуться достоинством. И все же в целом я чувствую себя гораздо увереннее, работая с нерегулярными или смягченными в очертаниях пространствами.

При всей стерильности, при всей силе ассоциаций с сугубо материальным, прямоугольные сооружения уже тысячу лет составляют главную линию развития европейского зодчества. Однако раньше они



Сама природа предполагает появление сооружений, воспроизводящих рельеф или формы ландшафта

не были идеальными прямоугольниками в плане, формы кровли в значительной степени смягчали форму целого. В наше время прямоугольники, их поверхности и линии кровель стали геометрически более жесткими и правильными.

Хотя в основе форм живой природы лежат законы геометрии, прямоугольных живых существ не бывает. Нет ничего более контрастного миру живых форм, чем формы, образованные встречей прямых линий под прямым углом, — последние, хорошо ли это или плохо, рукотворны. Их применение в древней сакральной архитектуре есть язык взаимоотношения человека не с миром окружающей природы, но только с миром космических сил и законов геометрии.

Со временем эти формы приобрели самостоятельный социальный статус: дома знати, их поверхности, выглаженные инструментом ремесленника, отличались от крестьянской хижины прежде всего точностью формы, ее геометрической правильностью. В наше время прямолинейные формы и компьютерная графика идеально соответствуют

машинному производству. Лишенные космической оправданности и заботливой ручной доводки, эти формы начисто лишены жизни. С другой стороны, органические формы окружающей природы начисто лишены печати человеческого сознания. Жизнетворные формы человеческого окружения должны обнаруживаться где-то между этими двумя крайностями.

Места нашего обитания, включая древнейшие с их земляным полом, хотя бы на ступень отделены от мира природы. Не случайно одним из профессиональных затруднений при проектировании входов, удобных для инвалидных колясок, является утрата осмысленного перепада уровней, который играет ключевую роль в определении перехода из одного места с его особым настроением в другое. Все зависит от перемены уровней, от возможности сделать осознанный шаг вверх, к свету и бодрости, или вниз, к уютной замкнутости, защищенности. Там, где невозможно организовать перепад уровней пола, я стремлюсь достичь того же эффекта, используя перепад высоты потолка, уровня освещенности, соотношения с уровнем земли снаружи и т. п.

То, как мы заходим внутрь даже жесткого прямоугольного пространства, оказывает сильное воздействие на наше восприятие. Это воздействие усиливается, если пространство не имеет правильной формы. Культурная традиция приписывает пентаграмме то священные, то демонические свойства в зависимости от того, прямо или в перевернутом виде она рассматривается. Я не смог этого понять, пока не попытался вжиться в опыт встречи с этой формой. Входя

посредине одной из сторон, мы видим влекущее внутрь замкнутое пространство, но, войдя с угла, мы обнаруживаем несокрушимую благодаря симметричности, грубо противостоящую нам стену, сила которой сковывает всякую свободу личностного начала. Если бы передо мной стояла задача создать сугубо фашистское переживание пространства судебного зала, я бы постарался усилить его за счет свойств перевернутой пентаграммы. Возникающий эффект столь мощен, столь противоположен чувству свободы, что нельзя не удивиться тому, что он не был использован.

Мы обычно мыслим линиями, но самих линий глаз не видит. Он регистрирует грани, где один цвет или оттенок встречается с другим. Контур блокирует восприятие, замещая его полноту застывшими «идеями», но все искусство архитектуры строится на контуре. Проект нуждается в работе с чертежом, а чертеж базируется на линии. Только работа с сугубо скульптурной формой, которую сначала моделируют в глине, а затем пропорционально увеличивают, может обойтись без линейного построения.

Как правило, даже проектируя здание органического характера, почти невозможно избежать хотя бы нескольких более или менее строго прямых линий. Иногда ради достижения устойчивости я сознательно избираю их вместо кривых. Но я хочу, чтобы в них оставалась жизнь и ее хрупкость. Применяя цвет, фактуру, модулирование формы, взаимопроникновение элементов, срезая углы, я стремлюсь к одному — придать прямой те качества нежности, гармоничности и полноты жизни, которые характерны для кривых линий.

Если прямые создают между четко очерченными предметами отношения напряженности, то кривые «поют». В китайской традиции местности с гармоническим сочетанием качеств определяются как источник сил физического и душевного здоровья. Эти силы расходятся по ландшафту через системы кривых — естественных (реки) и рукотворных (улицы). Если, однако, все формы вокруг излишне мягкие, в них нет места для труда, для концентрации мысли и дела. Устойчивость окружения позволяет ориентироваться в жизни.

Если «дышать» линией — вдыхая, выдыхая, ускоряя и замедляя ритм, — кривая всякий раз будет обладать другим свойством. Именно в этом смысле можно интерпретировать готическую архитектуру с ее высоким напряжением кривых, как речь без слов, как выдыхание смысла, вписанное в камень.

«Чертежные линии» — прямые пути к цели — суть абстракции. И животные, и люди движутся по кривой. Мы отнюдь не меняем направление движения рывком, как это делается на экране компьютера. Мы осуществляем это изменение плавно, в процессе движения, шаг за шагом.

Время от времени строители спрашивают меня о величине радиуса замыкания оконного проема, а я не могу ответить на этот вопрос, поскольку просто рисую форму, которая кажется мне верной. Она никогда не бывает циркульной. Если рисуешь закручивающуюся спираль или хотя бы ведешь вдоль нее кончик карандаша, не касаясь бумаги, возникает ощущение скрытой силы. Появляется чувство свободы соединения элементарных плоскостей посредством криволинейных переходных звеньев.

Все это говорилось о пространствах, но и формы воздействуют на наше восприятие. Незачем ехать в Москву, чтобы ощутить, как ряды гигантских коробок откровенно подавляют индивидуальную свободу. Бюрократия может относиться к людям только как к статистической массе, почти тождественной массе материальных объектов. Сказывается также и тенденция исходить из идеи зависимости индивида от учреждения, которое предоставляет ему жилье. Многоэтажные коробки оказываются вполне естественной формой для выражения философии зависимости. За ними не стоит сознательный акт выбора именно этой формы, а коль скоро выбор не был осуществлен, возникший результат в известном смысле неизбежен.

Дело не только в самих коробках, их гигантских размерах и утрате способности отличить одно индивидуальное жилище от других — угнетающий эффект создается прежде всего повторяемостью. В любой абстрактной концепции заложена способность к бесконечному самоповторению, пока она не вступит с действительностью в столь явное противоречие, что некая модификация замысла неотвратима. В каждом зерне заложена, так сказать, чистая идея растения — архетип. По мере того как растение развивается, специфичность его окружения, будь то почва или климат, начинает все сильнее воздействовать на архетип, видоизменяя его. Деревья могут столь различаться между собой, что мы обнаруживаем в них подлинную индивидуальность. Само движение во времени являет собой процесс метаморфозы.

Повторения вполне обычны в строительстве. Если повторять предметы и промежутки между ними, сам собой возникает ритм. Если же ни

предметы, ни промежутки не изменяются, ритм оборачивается удушающе ровным метром, мертвым и отталкивающим. Чтобы оставить зрителю или слушателю некую свободу, предметы и интервалы должны эволюционировать, переключаться друг с другом. Ритм, не подверженный метаморфозам, подавляет способность индивидуальной оценки. Отнюдь не случайно во все времена армии маршируют под барабанный бой.

Повторяя одну и ту же форму оконного проема без каких бы то ни было ее модуляций, мы игнорируем различие ее соотношенности с процессами внутри здания и вне его. Каждый из позвонков нашего хребта несет чуть иной груз и принимает на себя несколько иное движение тела. Позвонки не идентичны. Каждый оконный проем тоже должен соответствовать индивидуальному набору потребностей, если, разумеется, не ставить задачей производство контейнеров для людей, пусть даже вполне изоцированных. Разумеется, было бы странно придавать каждому окну индивидуальную форму ради самого их многообразия, но еще более удивительно придавать им единообразие исключительно ради единообразия или навязывания фасаду некоего абстрактного раппорта.

Повтор — основа ритма, он может приносить в целое организующую его структуру, однако организация структуры только с помощью повтора есть не что иное, как упорное навязывание целому безжизненной системности. Достаточно вспомнить эффект, производимый вереницей одинаково подстриженных деревьев вдоль улицы.

В глине можно вылепить почти все. Вслед за глиняной моделью необходимо выполнить и

структурный макет. В разработке проекта есть, конечно, опасность более увлечься формой, чем пространством, поэтому я обычно стараюсь одновременно работать и над глиняной моделью, и над рисунком разрезов для помещений. Даже простейший план со скатной кровлей может привести к возникновению множества форм в зависимости хотя бы от того, сохранять ли постоянный угол наклона. В еще большей степени это относится к использованию конических сечений. Композиция детского сада, который я сейчас строю, основана на сочетании двух конусов, поднятых над прямоугольными «базами» плана.

Все формы такого типа более самостоятельны, чем простые призмы. Каждая из них стремится быть вполне самостоятельным объектом, и потому из них сложнее организовать оболочку для общего пространства. Хотя явцевидные «жилые блюдца» или геодезические купола каждый в отдельности высвобождают внутреннее пространство, результат, возникающий при их группировке, не лучше, чем обычный современный пригород: россыпь объектов с промежутками пространства, которые как-бы случайно остались незаполненными.

Нерегулярные пространства несут в себе больше жизненной силы как при восприятии извне, так и изнутри. Проблема состоит не в прямоугольности и нерегулярности, а в противостоянии безжизненных и животворящих форм и пространств. Давайте задумаемся над вопросом о формах, соответствующих духовным устремлениям человека.

КАК СОЗДАЕТСЯ ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Рудольф С. Х. Мейс

В конце 1970-х годов банк НМБ в Нидерландах запланировал построить новое здание правления. В старом здании администрация уже не помещалась. Были разработаны основные критерии, которым должно соответствовать новое сооружение:

- здание должно проектироваться от частного к общему, исходя из интересов отдельного сотрудника;

- необходимо учитывать принципы организации работы в банке, архитектура должна подчиняться им и служить их осуществлению;

- должна существовать гармония между внутренним содержанием здания, человеком и внешним миром природы и окружающей среды;

- здание должно быть энергоэкономным.

Как обычно, было приглашено определенное количество архитекторов, чтобы на основе этих критериев разработать идею, модель здания. Необходимо было создать рабочее пространство для 2500 сотрудников.

Через некоторое время состоялась дискуссия правления (6 человек) и совета предприятия (30 человек) по представленным моделям и эскизам.

Один из архитекторов не представил эскизов, а заявил, что, если всерьез воспринимать выработанные критерии, он охотно создаст проект на основе бесед с сотрудниками

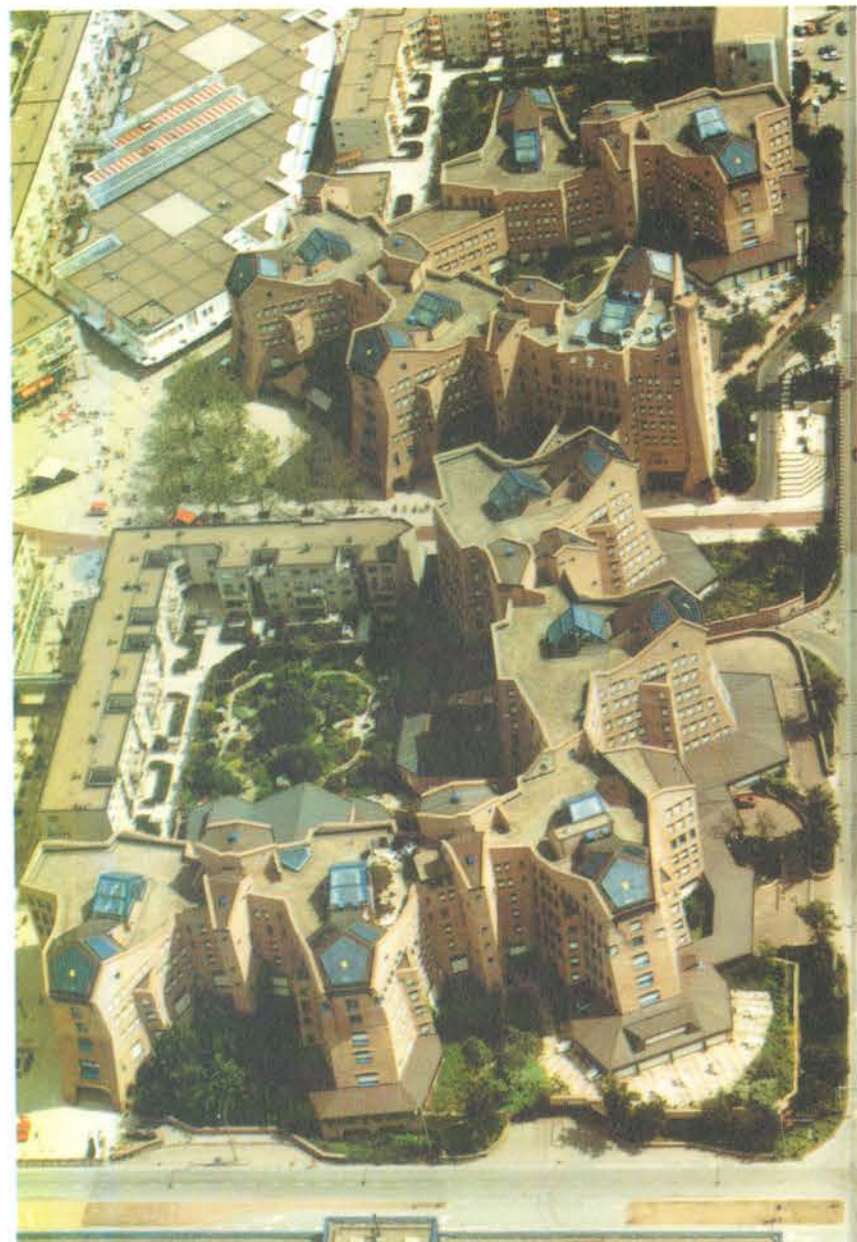
и руководителями банка, техническими экспертами. Только тогда здание будет действительно соответствовать ожиданиям. Именно этот архитектор получил заказ на разработку проекта.

Три года шла работа со служащими банка, техниками, художниками, архитекторами интерьеров и ландшафтными архитекторами. Чтобы выбрать оптимальное место строительства, среди сотрудников был проведен референдум.

Из бесед, с учетом взаимовлияния «внутреннего» и «внешнего» мира сформировался, «созрел» проект.

Избранная концепция была осуществлена в органических формах. Автор, учитывая назначение и функции сооружения, создал архитектуру, обращенную к людям и говорящую с ними. Для этого он использовал в своих образных поисках разнообразие и богатство природных форм. Рационализм очень важен, но человек наделен не только разумом, но и чувствами. Поэтому сооружение должно быть не только функциональным, но и красивым, стимулирующим своей живой гармоничностью работу и творчество людей.

Стереотип поведения в банке определяет анонимность служащих, тенденцию к «бесцветности», тогда как цвет идентифицирует характер. Интегрировать цвет в здание банка — это уже не просто задача, а приключе-



Комплекс зданий Центрального управления НМБ-Постбанка в Амстердаме, Нидерланды. Арх. Тон Албертс и Ван Хут. Вид с высоты птичьего полета

ние. В здании была применена техника лаури (многократное нанесение нежных прозрачных слоев естественных красок один на другой). Таким образом, не просто крашенные поверхности, а живой колорит и цветовые композиции воздействуют на людей, "говорят" с ними.

Качество здания можно оценить и на основе визуального восприятия и осязания. Такого рода ощущения играют существенную роль в жизни и настроении людей. Ежедневно сотрудники прикасаются к перилам, дверным

ручкам, рабочим столам. Для дверных ручек была выбрана бронза, как наиболее "симпатичный" материал, быстрее пластмассы и алюминия принимающий температуру тела. По тем же причинам для перил и рабочих столов было использовано дерево.

В строительстве максимально применялись натуральные материалы. Лестницы освещены естественным светом.

Кондиционирования нет. Как позднее показал опрос, сотрудники этому очень рады. Все окна можно открывать, стекла не тонированные.

Ковры для полов большей частью изготовлены из натуральных материалов. В рабочих помещениях, многосветных пространствах и вдоль "коридора-улицы" много зелени. Объекты искусства создавались художниками в процессе строительства, в каждом из них по-своему отражена сущность здания.

Сооружение состоит из десяти башен высотой четыре-шесть этажей. В центре каждой башни расположена световая шахта до первого этажа. Рабочие пространства (45-48 рабочих мест на этаже) расположены вокруг световых шахт. Таким образом каждый из сотрудников видит не более 15 человек. В рабочем пространстве нет коридоров, оно решено как ландшафт.

Лишь на первом этаже есть большой прекрасно организованный коридор. Вдоль этого коридора, так называемой "улицы", расположены все общие помещения, например, три ресторана для сотрудников и большая часть конференц-залов. Вокруг здания на крыше автостоянки заложено три биодинамических сада.

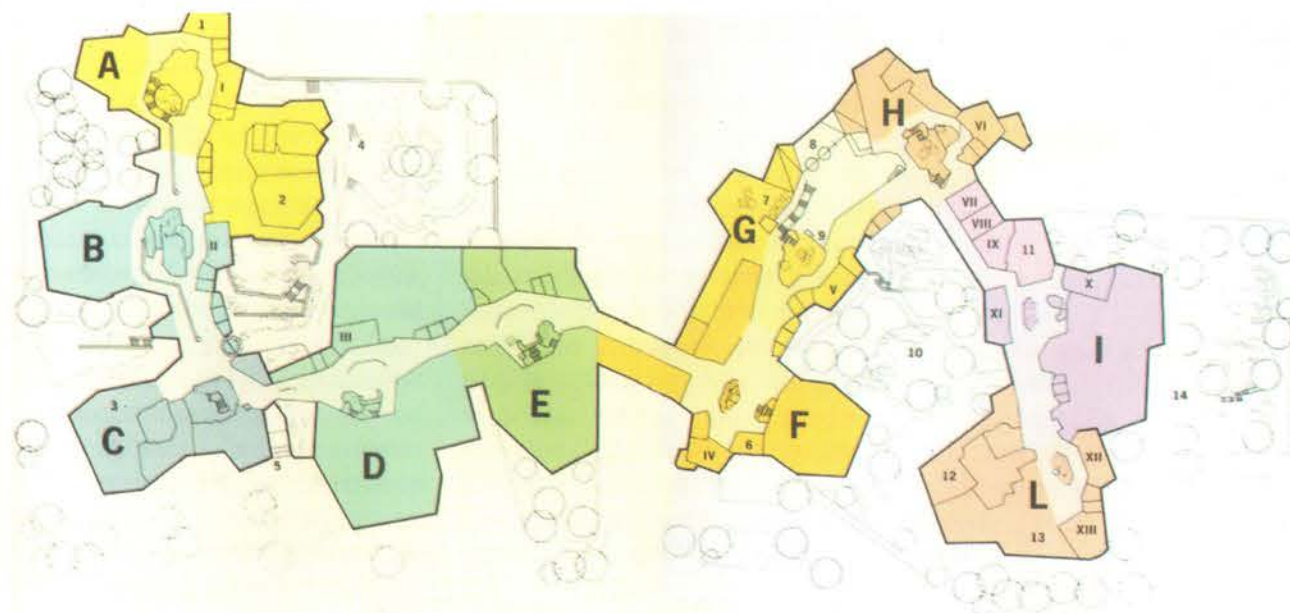
Туда, как и растениям в интерьеры, поступает дожде-

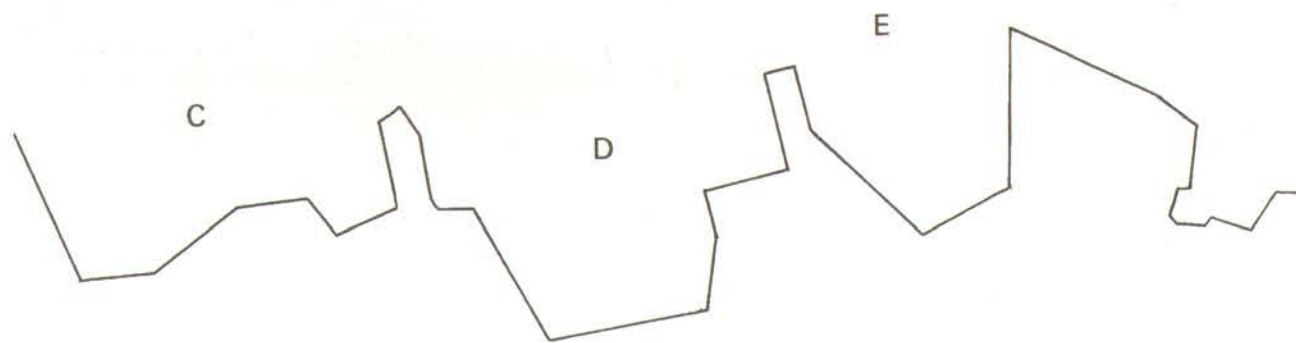


Фрагмент фасада

План

- | | | |
|-----------------------------|-----------------------|--------------------------------|
| 1. Служебный вход | 6. Буфет | 11. Аудитория |
| 2. Пресс-центр | 7. Ресторан "Ван Гог" | 12. Ресторан "Эшер" |
| 3. Ресторан "Иероним Босх" | 8. Главный вход | 13. Ресторан "Виллинк" |
| 4. Английский сад | 9. Стоянка | 14. Финский сад |
| 5. Вход в оперативную часть | 10. Японский сад | I-XIII Комнаты для переговоров |





Десять башен высотой от трех до шести этажей образуют фронт фасада длиной 350 метров

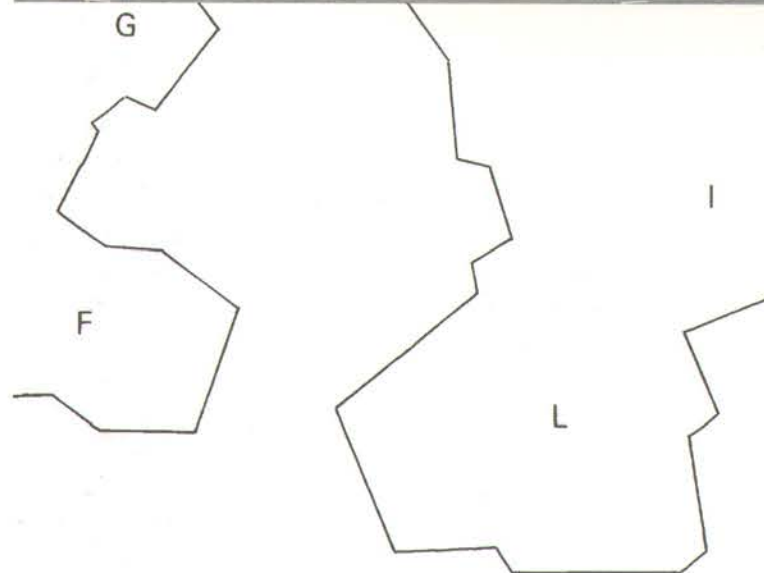
вая вода, которая перед поливом регенерируется в особых формах (флоуформах).

На крыше каждой башни размещена солнечно-энергетическая установка.

Благодаря конструкции здания, множеству небольших окон и толстым стенам (бетон, изоляция, кирпич) создается особый микроклимат, как в церкви: прохладно летом и тепло зимой. Новая концепция энергетического решения по сравнению с традиционной позволяет сэкономить более 50% энергии.

Строительство длилось около трех лет. Здание возводилось на 1600 опорах, что в Нидерландах необходимо. Некоторые решения приходилось пересматривать непосредственно в ходе строительства, так как создание живой органической архитектуры — это творчество.

Многие сотрудники банка проявили большой интерес и приняли участие в возведении нового здания вместе со строителями, энергетиками, художниками, ландшафтными архитекторами и архитекторами интерьеров.



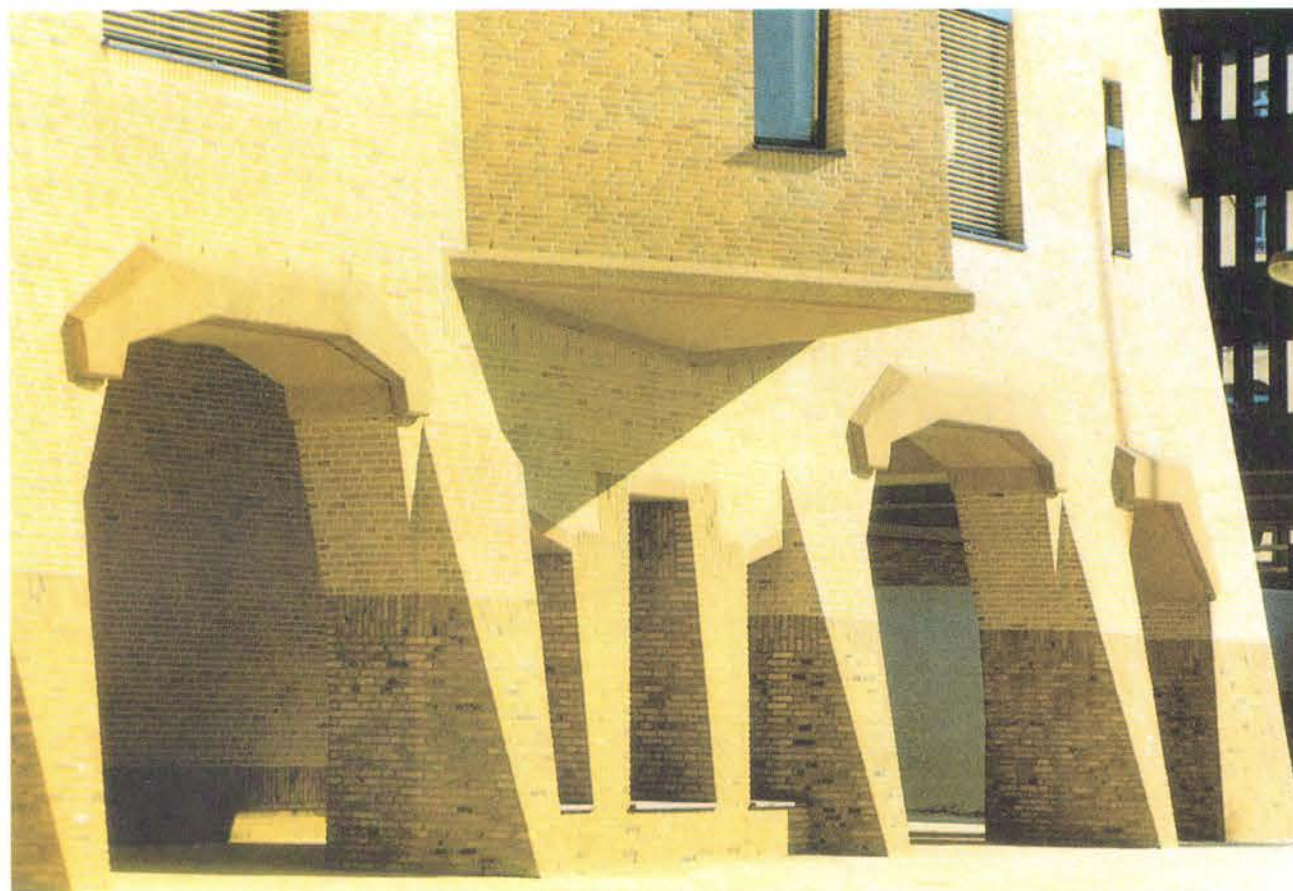
В процессе строительства нового здания критика раздавалась со всех сторон. Для банка такие архитектурные формы казались немыслимыми. Дирекция была в напряжении. Однако когда строительство было завершено, наступила тишина — как при рождении ребенка.

Десять башен разной высоты со слегка наклонными сте-

нами определяют облик здания. Едва ли найдется хоть одна вертикальная стена. Башни расположены цепочкой друг за другом и в плане образуют букву "S" с небольшим разрывом для проезда машин. Наклонные стены отражают звук, снижая шумовые эффекты. Внешние стены собраны почти полностью из предварительно изготовлен-

ных бетонных элементов и отделаны кирпичом ручного изготовления. Сохранить благоприятный баланс света и тепла в здании позволяют окна, составляющие четвертую часть поверхности фасадов. Дневной свет проникает в каждую из башен через остекленные фонари верхнего света. Таким образом естественно освещены внутренние переходы и проходы, где расположены четыре ресторана, буфет с баром, почта, библиотека, кинозал, информационный центр и конференц-залы. Благодаря произведениям искусства и зелени протяженные переходы превращаются в комфортные рекреационные зоны.

Сначала предполагалось, что затраты на здание будут существенно выше, чем обычно. Однако вскоре стало очевидным, что возведение сооружения обошлось лишь на 3% дороже построенных в то



Фрагмент наклонной стены фасада. Для возведения стен комплекса было изготовлено 55 типов кирпича различных размеров и цветовых оттенков

же время административных зданий подобного масштаба.

Было сознательно выбрано дорогостоящее оборудование рабочих мест, так как от организации работы зависит ее качество. При сравнении с общими затратами на строительство эта сумма относительно невелика.

Основные затраты на здание составляют капитальные затраты и расходы на электроэнергию. Капитальные затраты можно рассчитать с самого начала, тогда как расходы на электроэнергию — только в процессе эксплуатации. Вследствие экономии более 50% электроэнергии эксплуатация здания оказалась значительно дешевле обычного.

Очень скоро здание банка стало одним из самых известных в мире, особенно в деловом мире. Оно бросало вызов существующим стандартам.

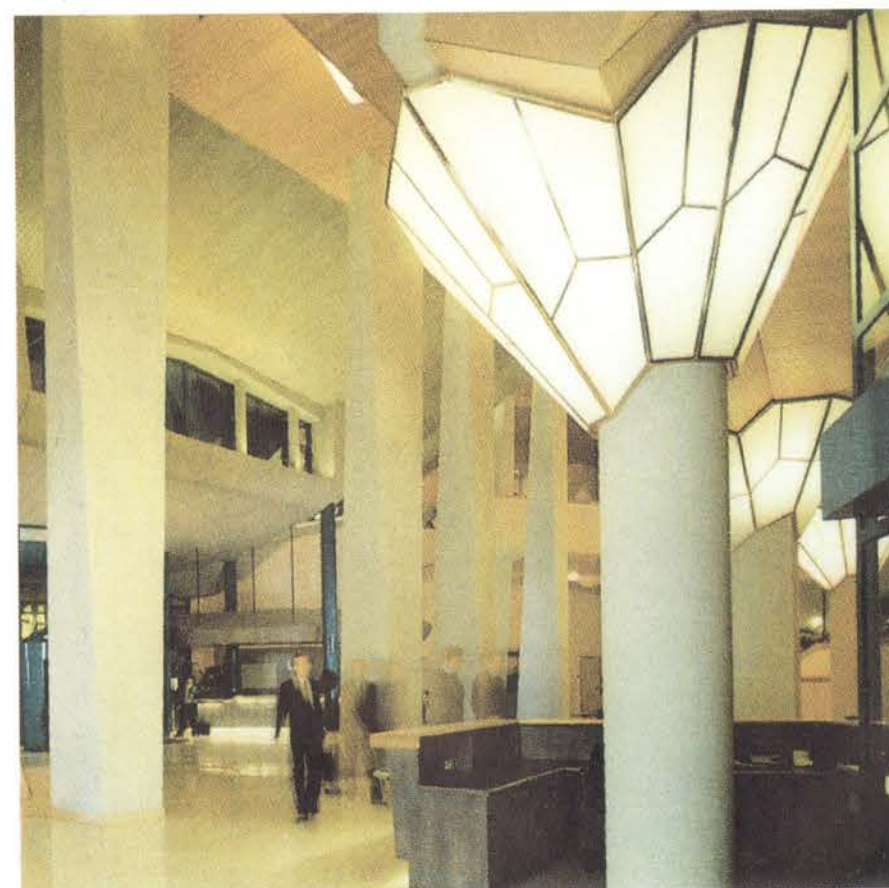
Здание ежегодно посещают от 50000 до 100000 человек со всего мира. Чтобы регулировать этот поток, администрация организовала обзорные экскурсии.

Сотрудники банка гордятся своим зданием, идентифицируют себя с ним. Архитектурный образ банка используется и в коммерческих целях: банк имеет своеобразный имидж. Кроме того, побывав на обзорной экскурсии, некоторые посетители решают стать клиентами банка. Банк получил приз за смелость и новаторство в архитектуре, которым обычно награждается архитектор, а не заказчик.

В процессе строительства и в ходе эксплуатации проявлялись некоторые недостатки здания. Так, непредвиденные сложности возникли со скошенными наружными стенами, которые должны были



Центральный холл
Фрагмент интерьера





Лестничные марши
многосветной башни "Е"

усилий и денег, чтобы сохранить стены. Здание без кондиционирования имеет много преимуществ, главное из которых — тишина. Это оценили сотрудники банка. Но часто бывает, что в некоторых помещениях банка находится больше людей, чем было первоначально запланировано. И это заметно раньше, чем в помещениях с кондиционированием.

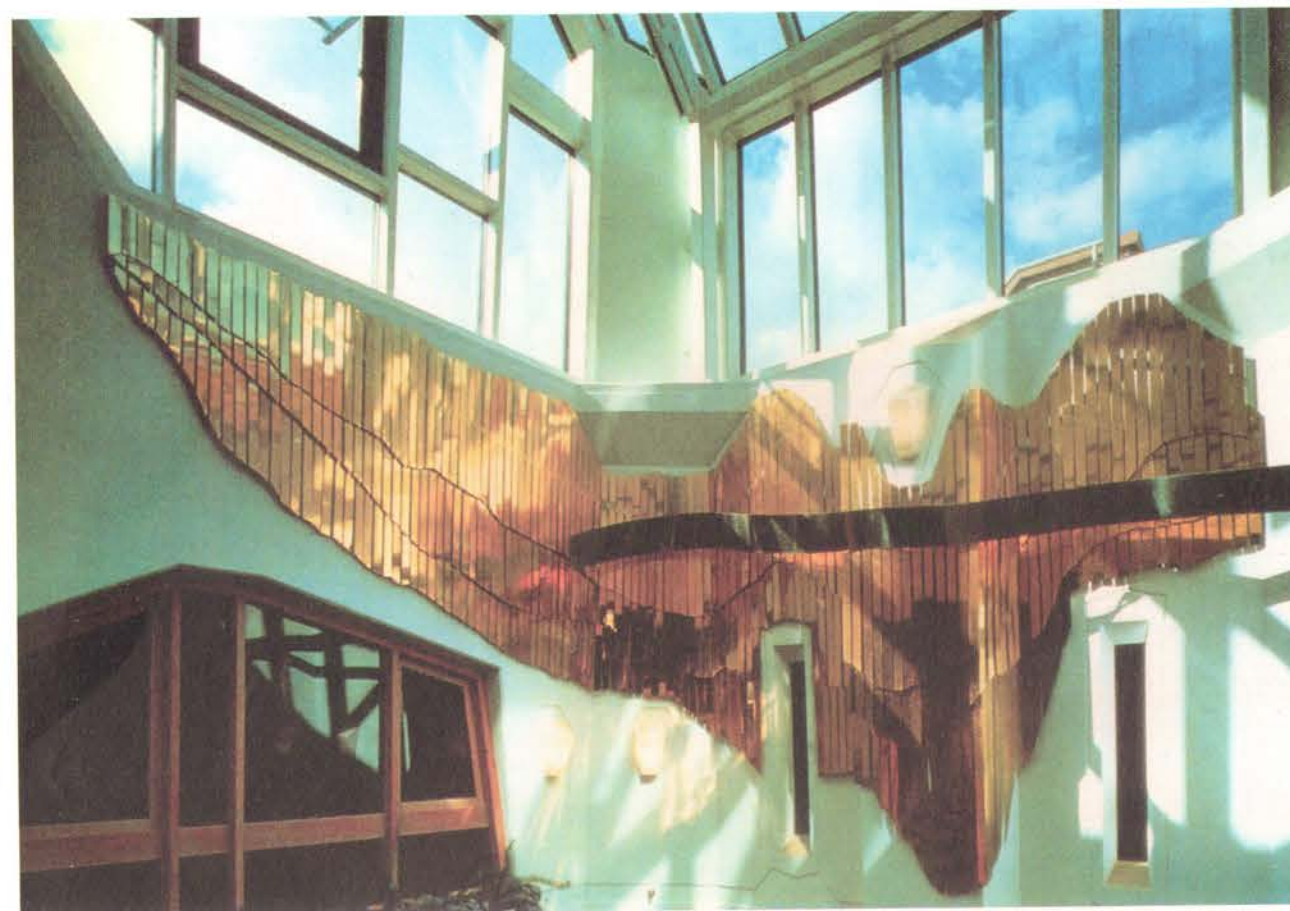
Лестницы в здании расположены в световых башнях среди растений и решены с расчетом, что ими будут пользоваться чаще, чем лифтом, потому что это полезно для здоровья. Однако лишь 25% сотрудников относительно регулярно пользуются лестницами.

Сопереживание процесса строительства, долгий подготовительный период, напряжение и окончательный успех идентифицировали здание и организацию. Ясно, что подобное сооружение невозможно "заказать". Это — процесс, который нужно пережить.

Поэтому здесь едва ли уместно говорить о стиле. Архитектор работал как сердце большого организма. Архитектурное творчество снова стало свободной профессией. Человек и архитектура здесь росли вместе — как орех и его скорлупа. Так архитектура стала для человека импульсом, помогающим познать самого себя.

рассеивать шум уличного транспорта, а не отражать его на стены соседних домов. Но выяснилось, что во время дождя вода стекает по скошенным стенам значительно медленнее, чем по вертикальным, и из-за повышенной кислотности дождевой воды могут образовываться подтеки. Пришлось затратить много

Архитектор Тон Албертс из архитектурной фирмы "Албертс и Ван Хут" говорит: "Природа является источником вдохновения в моей работе. Существует прямая связь природы и органической архитектуры. Для меня каждое здание представляет собой нечто уникальное и естественное, возникающее в процессе



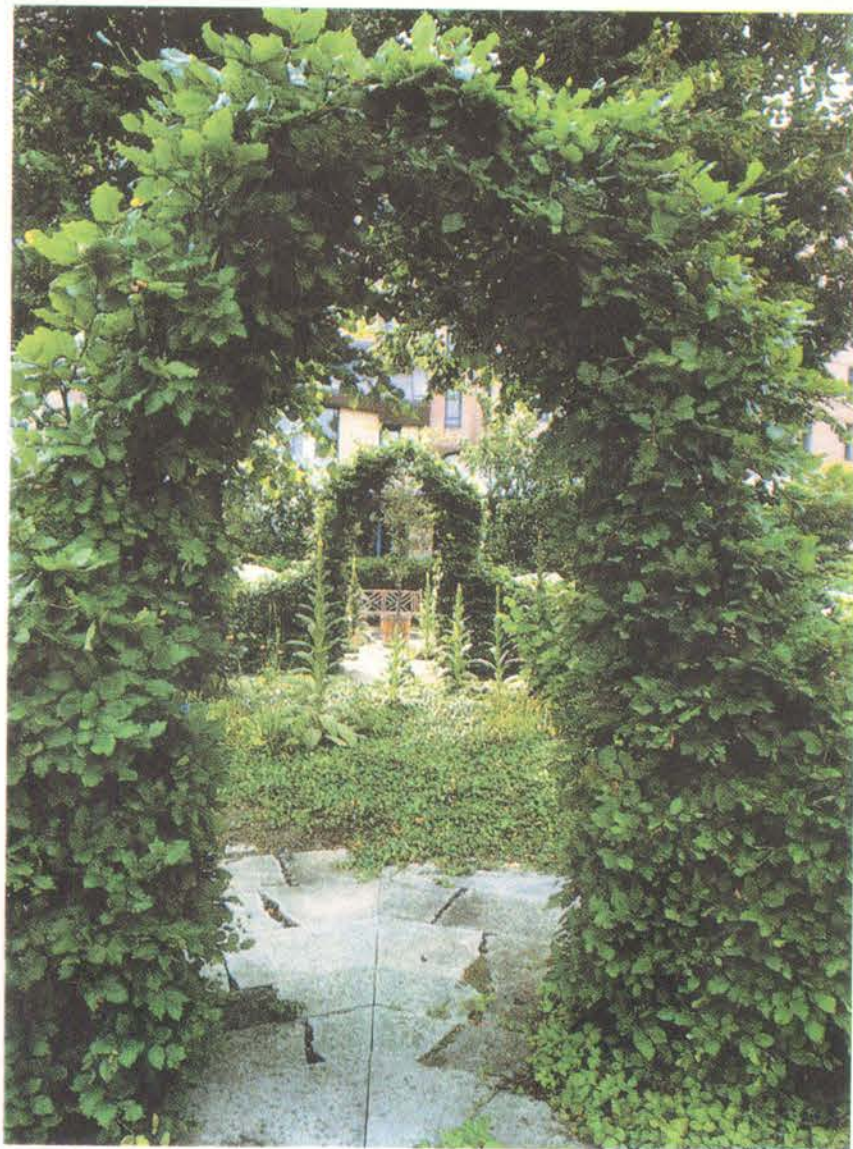
Солнечная живопись в башне "С".
Дизайнеры Юдит Гор
и Юст ван Сантен

Зал заседаний





Английский сад
Организация зелени



Флоуформы. Дизайн проектно-исследовательской группы
А. Джона Уилкса,
Великобритания

Флоуформа в интерьере башни "А"



Коридор башни "Р"



Деревянные перила лестницы в башне "Е"

работы с людьми. Благодаря взаимодействию формы, цвета и материалов развивается гармоничное единство, в центре которого — люди. Именно таким образом создавалось это своеобразное сооружение. Его решение функционально, гибко и недорого. Добиться этого результата можно было лишь в тесном сотрудничестве всех заинтересованных сторон. Не только заказчик и архитектор, но также подрядчик, проекти-

ровщик, технический советник, ландшафтный архитектор и координатор постоянно участвовали в развитии и реализации проекта. Таким образом мы создали экологическую архитектуру. И в то же время, это — рациональное сооружение из сборных деталей индустриального изготовления. Но оно принципиально отличается от всего, что было создано до сих пор. Это — архитектура будущего".

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Иоахим Эбле

С развитием биоархитектуры в 1980-е годы вновь стало возможным представить человека с его потребностями как центральную фигуру архитектурной реальности. "Современная архитектура" уже выдвигала этот постулат на первый план. Однако ее определяющая тенденция проявилась в разработке прежде всего количественных критериев: "быстрее", "больше", "дешевле".

Биоархитектуре удалось не только наглядно продемонстрировать негативные последствия этой тенденции, но и предложить альтернативу, позволяющую найти органическое, здоровое и закономерное решение каждой конкретной архитектурно-строительной задачи. Удивительным результатом этого развития стала органическая интеграция искусства и экологии.

Создание гуманного, экологичного жизненного пространства является прежде всего задачей жилищного строительства. Осуществленные проекты, однако, можно трактовать лишь как эксперименты, а не готовые и окончательные ответы.

Основой градостроительного решения — от планировки двора до планов квартир — является социальный концепт. Это — диалектическая пара: установление общественных, соседских отношений и стремление к индивидуализации.

При организации жилых дворов и прилегающих к домам территорий проектируются сады и свободные зоны.

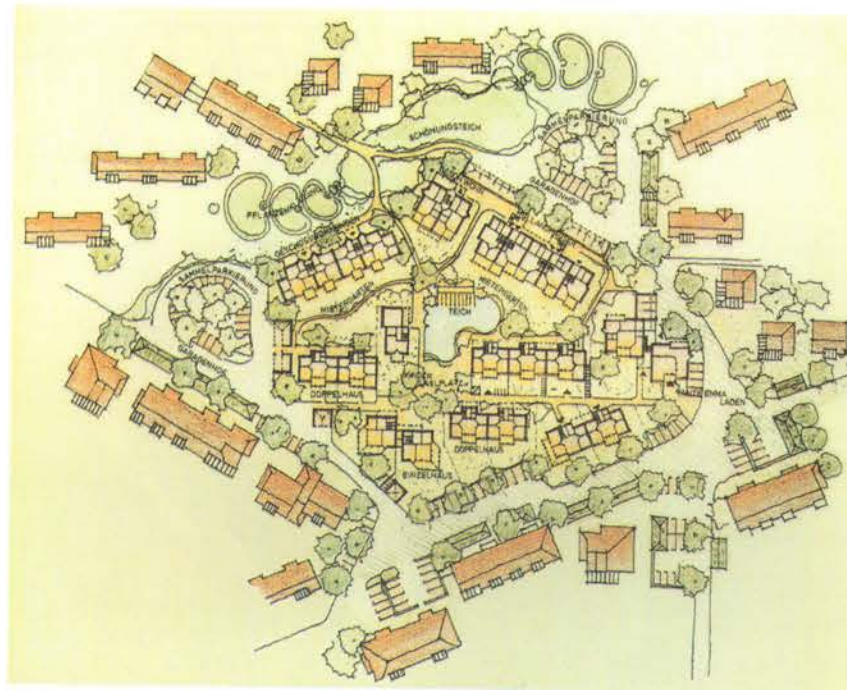


Откосы и ограждения выполняются из местных подручных материалов.

В жилых дворах должна быть особенно ощутима атмосфера города-сада, ведь комплекс создается на основе учета биоэкологических закономерностей. Стремление жителей организовать частные сады должно поощряться. Участки распределяет домовый комитет, регулирующий общественное биохозяйство.

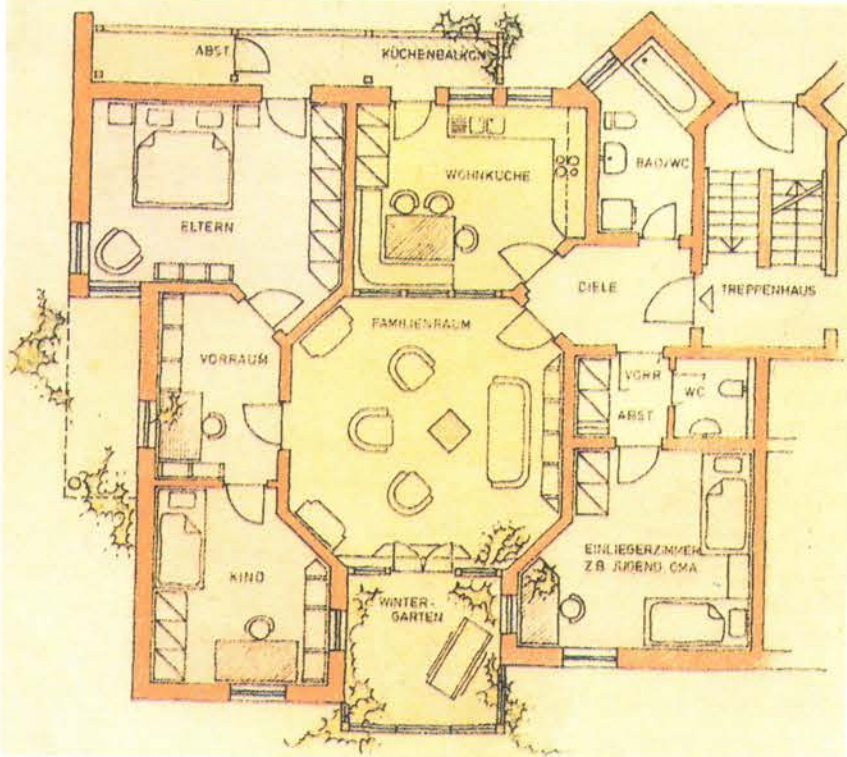
Существенное значение для сохранения естественной масштабности, атмосферы и экологии имеет вода, движение которой последовательно организовано от источника к руслу ручья, пруду, меандрам, заводям и каскаду стока. Формируются неповторимые пространства, в которых заложен экологический и здоровый психологический потенциал. Вся система существует за счет дождевых стоков и дренажа, организованного в соответствии с топографией в наземный ру-

Экохауз у Западного вокзала
во Франкфурте-на-Майне,
Германия.
Юго-западный фасад.
Архитектурная мастерская
Иоахима Эбле



Генплан жилой застройки
района Вальштадт-Норд.
Мангейм, Германия

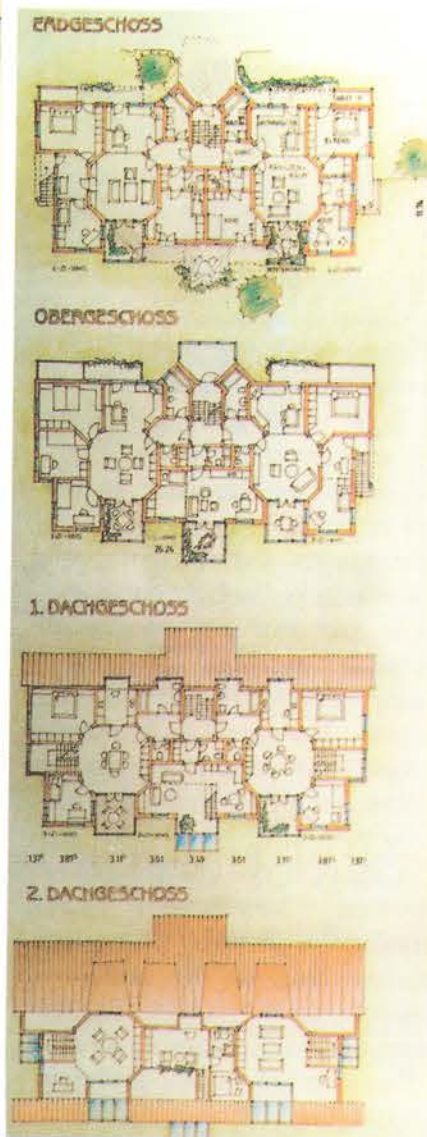
Планы квартир первого,
второго, чердачного и
мансардного этажей



План квартиры с солярием
на одну семью

чей. Постоянный приток воды из пруда в источник, завершающий кругооборот воды, обеспечивается работой насосной системы.

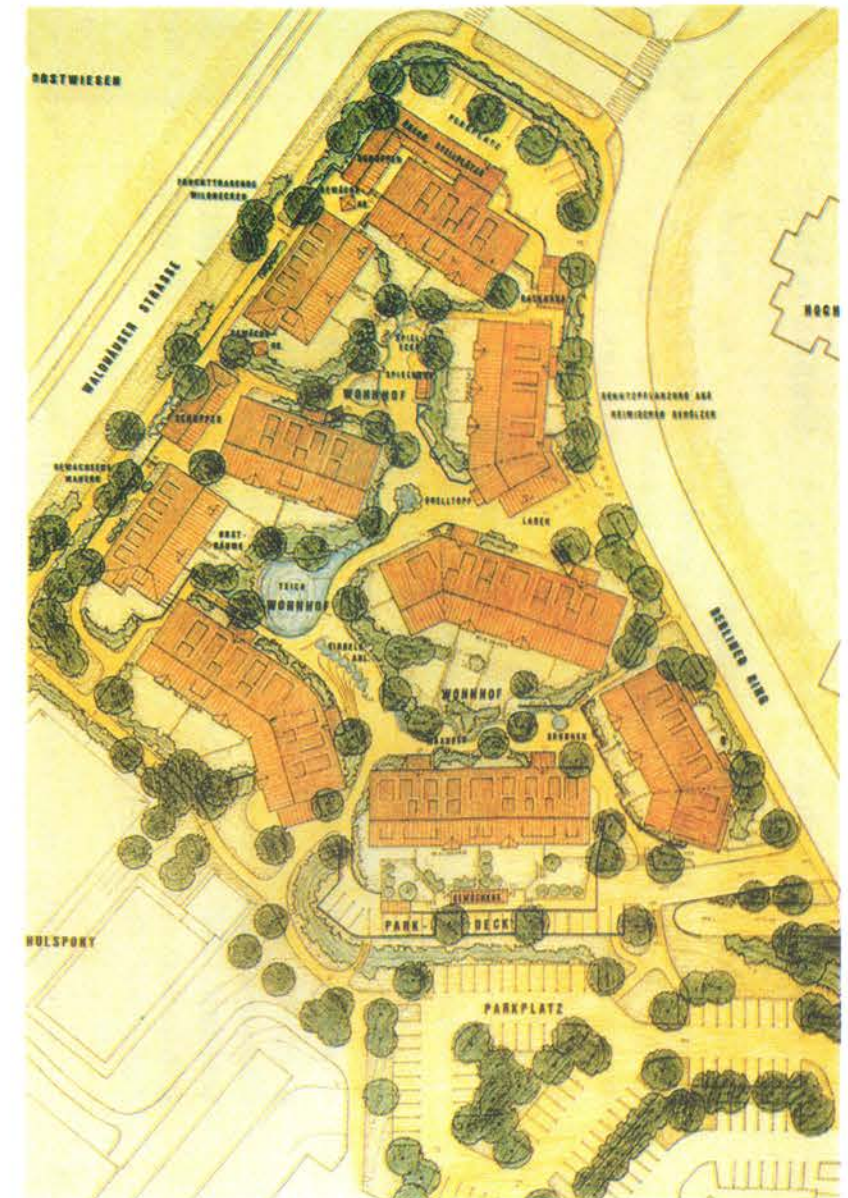
Вместо стандартной детской площадки и стереотипных аттракционов концепция садовой архитектуры предлагает организовать вдоль воды последовательность игровых площадок из естественных ма-



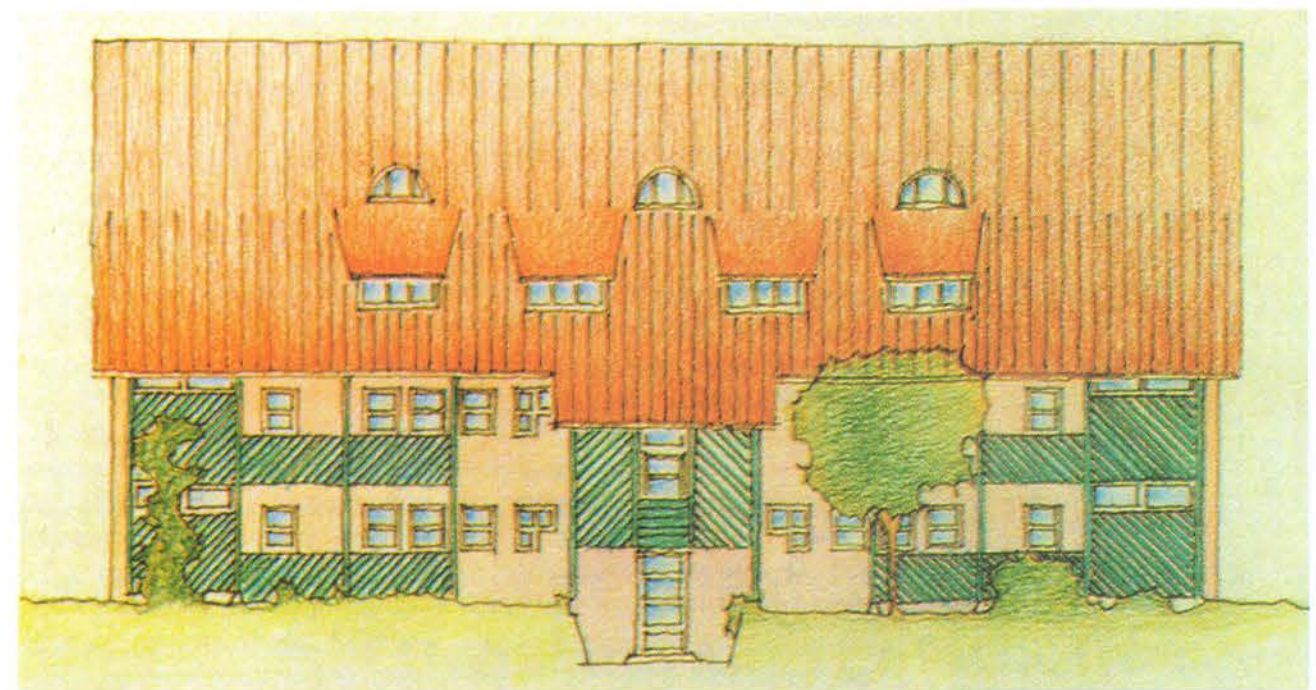
териалов: песчаную, каменную, саманную.

В основном планируются 3-5-комнатные квартиры, рассчитанные на одну семью. В квартирах, ориентированных по оси север-юг, предусматривается центральное восьмиугольное семейное пространство, с южной стороны — зимний сад, с северной — кухня с балконом. В прихожую

Генплан жилой застройки
района Шафбрюль. Тюбинген,
Германия



Северный фасад жилого дома в
центральной части застройки
Шафбрюль





Фрагмент застройки района
Шафбрюль.
Архитектурная мастерская
И. Эбле

выходят спальни для родителей и взрослых детей. В другие спальни можно попасть из отдельного помещения, которое используется как студия, детская или жилая комната. С солнечной южной стороны предусмотрены зимние сады, с буферной северной стороны — закрытые комнаты и кухонные балконы. В зимнее время года относительная освещенность составляет с южной стороны 90-95%. До 70% солнечной энергии попадает в жилые пространства. При наружной температуре -18°C в солярии можно получить 9,3% от общей потребности энергии, при более высоких наружных температурах — соответственно больше.

Создать здоровый климат в помещениях — главная цель биоархитектуры. Климат по своим показателям должен соответствовать курортному. Горожане проводят в интерьере 90% времени. Нужно не только защитить человека от не-

благоприятных внешних воздействий, но и компенсировать недостатки окружающей среды. Это может быть достигнуто только в гармоничном соответствии многих тщательно выверенных параметров.

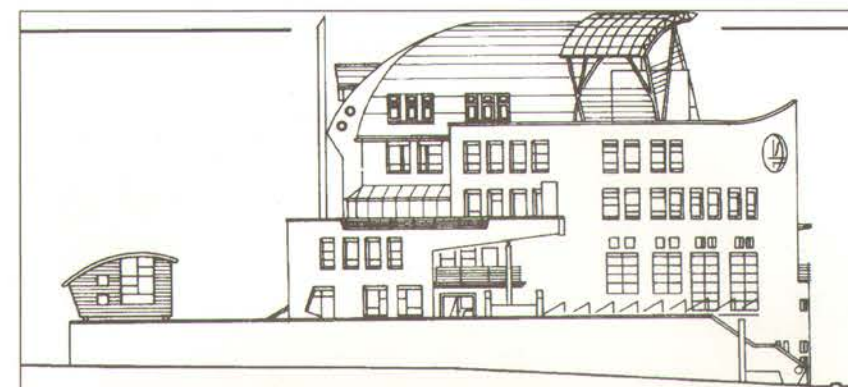
Существенным жизненным элементом экологической архитектуры является воздух. Потребность человека в свежем воздухе составляет 30-60 куб. м в час. Для одного человека в пространстве высотой 3 м и площадью 20 кв.м необходима воздухоочистка один раз в час. Кроме этого в конструктивном решении нужно учитывать параметры регулировки относительной влажности воздуха, влажностной диффузии и газообмена через стены, перекрытия, крышу. Исключается применение: строительных материалов, не пропускающих или накапливающих дым; способствующих загазованности экологически вредных материалов, таких как формальдегид, различные синтетические

средства очистки, хлорированные углеродные материалы, например винилхлорид и т.п.; минеральных строительных материалов в системе регулировки отопления и шума. Особенно неблагоприятны сколы волокон и пыль асбеста, некоторых технических гипсов или шлаковых строительных материалов, газовые выбросы, например радона, естественная или искусственная радиоактивность таких материалов, как гранит, кварц.

В общей биоархитектурной программе важную роль играет решение интерьеров. Как третья кожа — человеческая кожа, одежда, пространственная оболочка — поверхности стен, пола, потолка органически взаимосвязаны с человеком. Практика показывает, что в любых зданиях натуральные строительные материалы способствуют созданию здорового климата и приятной рабочей атмосферы. При этом существенны не только естественные климатические условия, но и связанные с ними качества, благоприятно воздействующие на все органы чувств человека.

Натуральные строительные материалы, такие как дерево, известь, линолеум, волокнистые материалы растительного и животного происхождения выдерживают все экологические испытания.

Проектирование жилой застройки развивается в концепцию живой органической архитектуры и перетекающих пространств. Она синтезируется в сложных, часто противоречивых условиях высокой плотности застройки, хозяйственных проблем, топографии, освещенности, шума. Все это учитывается и упорядочивается в единую концепцию, развивающую традиции городов-садов. Эта концепция не явля-



Экохауз. Северо-западный
фасад

ется чисто геометрическим распределением территорий, а представляет собой экологически продуманную планировочную последовательность открытых и застроенных пространств. Живая органическая взаимосвязь внешних и внутренних пространств определяет градостроительный масштаб.

Городской или сельский характер решения пространств и архитектуры, масштабы построек и конструктивные детали должны не только обнаруживать связь с историей, но и говорить современным языком, быть органичными.

Каждое производство загрязняет окружающую среду и предполагает необходимость учета экологических ресурсов.



Экохауз. Фрагмент фасада

При строительстве "Экохауза" у Западного вокзала (Westbahnhof) во Франкфурте-на-Майне была поставлена архитектурная задача создать своеобразный экоцентр, регенерирующий городскую зону вдоль линии железной дороги по принципам градозоологического развития. Повышенная потребность в организации многофункциональных гибких производственных и обслуживающих пространств, административных и социокультурных зон стимулировала экологические мероприятия. Выбор строительных материалов, конструкции, технологии,

взаимосвязь с природой должны были способствовать формированию здоровой и приятной энергетики здания.

Однако не бывает живого организма без недостатков. Прежде всего тот факт, что в проекте речь шла о сделке между бывшей коммунистической Kühl KG (Коммунистической партией, превратившейся в акционерное общество) и ее бывшим классовым врагом Commerzbank (Коммерцбанком), вызвал возникновение различных проблем и препятствовал полной реализации архитектурных идей. Так как Commerzbank как подрядчик с момента сдачи под ключ не хотел иметь со зданием ничего общего, речь постоянно шла о максимальной экономии средств.

Ложная экономия и часто необоснованный отказ от ремесленного труда привели к последствиям, особенно проявившимся в решении центрального зала. Например, частично вместо запланированных деревянных конструкций были использованы стальные. Архитектурное, как и инженерно-техническое решение этих смешанных конструкций, абсолютно не удовлетворяет архитектора. Экономия на концепции озеленения привела к тому, что в зале, как и в примыкающих к нему помещениях бюро, летом слишком жарко, в бюро темно, а в зале шумно.

Тем не менее, в соответствии с поставленной градостроительной целью в здании реализована комплексная архитектурная концепция взаимосвязи социально-производственных и экологических решений. Создан многофункциональный архитектурный организм. Его главная составная часть — семиэтажная по-

стройка с цилиндрической крышей и солярием. В ней размещены издательства, типография, общие помещения бюро, кабинеты врача, женский центр и т. д.

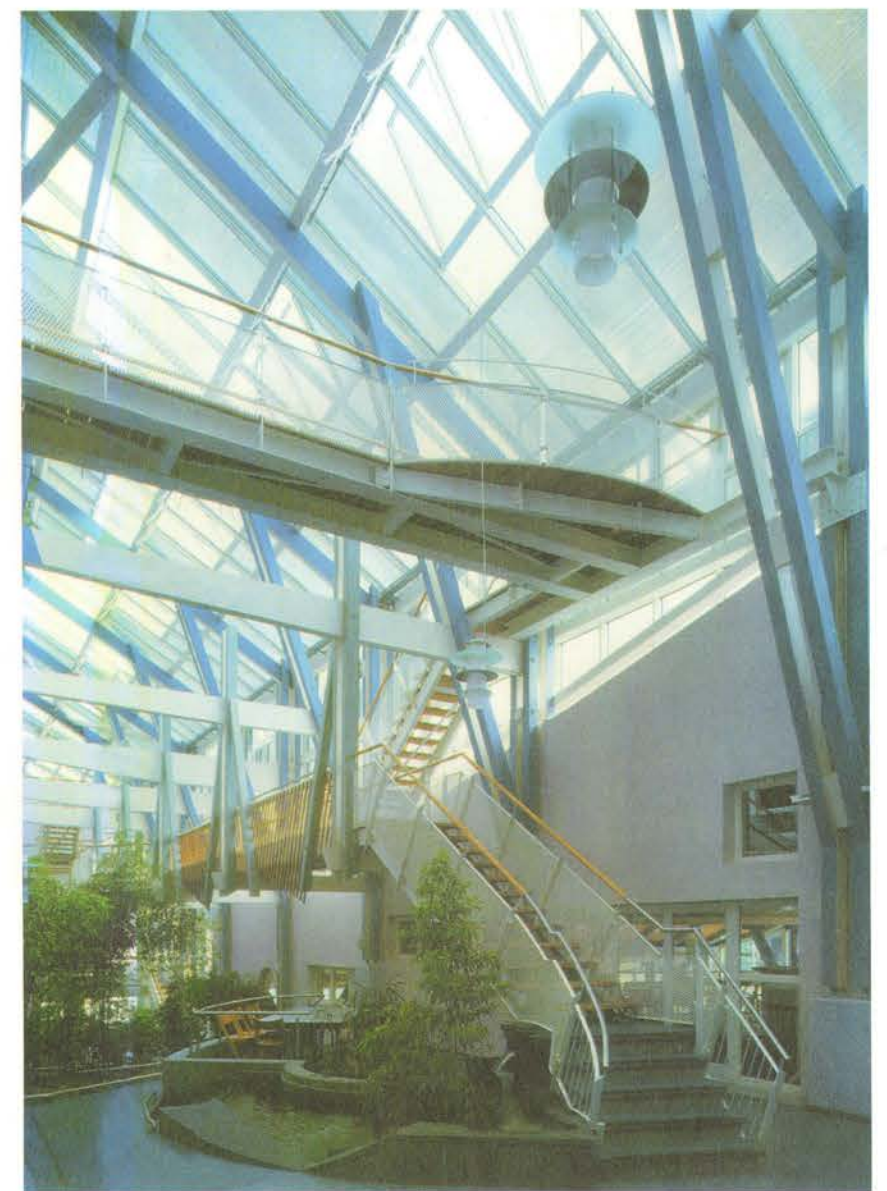
С юго-запада расположен ориентированный фасадом на улицу большой остекленный зал, состоящий из многофункционального холла, солярия как ядра природно-климатической системы, буферной зоны, поглощающей шум улицы и железной дороги, пространства для отдыха, общения, празднований. Его принципиальными экообразующими элементами являются свет, воздух, растения, тепло, вода.

Рамповый объем быстро как ширма защищает стеклянный холл от уличного шума и способствует доступу солнечного света в солярий.

С северо-востока к основному зданию примыкает небольшой стеклянный объем, пространственно продолжающий и связывающий его с двухэтажным зданием, в котором расположены административные и служебные зоны.

Главный вход организован с Касселер-штрассе по мостику над искусственным прудом. Запасной вход ведет с Эдерштрассе в меньший стеклянный пассаж. Подъезды для транспорта в подземный гараж расположены с юго-запада, транспорт для разгрузки заезжает по рампе с северо-запада между концертным залом и типографией.

Основой проекта стал экологический принцип. Кирпично-бетонная конструкция сокращает применение железобетона до минимума. Пространственные перекрытия выполнены в диффузионном теплоизолирующем кирпиче с внутренней известково-гипсовой и наружной известковой



Экохауз. Интерьер южного солярия

штукатуркой. Несущая конструкция солярия и пассажа выполнена в дереве.

Была предложена концепция энергосэкономии на основе использования соляриев и сохранения энергии благодаря большой массе внутренних накопителей и теплоизоляции. Однако она не была осуществлена. Около 90% потребностей здания в тепле обеспечивает установка с насосом, использующая тепловую энергию типографии. Остальное получают за счет использования газа.

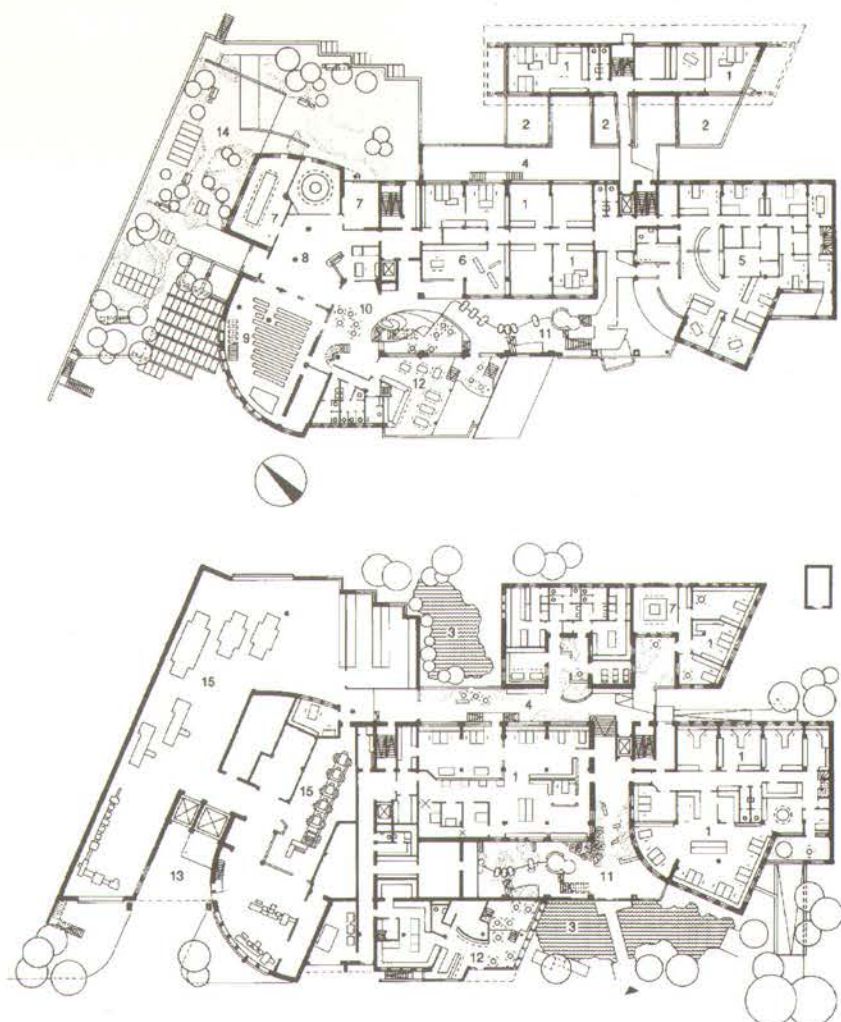
Солярий и пассаж служат и для регенерации воздуха и влажности. Свежий прохлад-



Экохауз. Интерьер южного
солярия

Планы первого
и второго этажей

1. Бюро
2. Очистные сооружения
3. Пруд
4. Северный солярий
5. Общественная поликлиника
6. Комната для посетителей
7. Конференц-зал
8. Общественное пространство
9. Зал
10. Пляца
11. Южный солярий
12. Кафе/бистро
13. Служебное помещение
14. Экологическая крыша
15. Типография



ный воздух в основном движется в северную часть здания. Благодаря термической системе солярия этот воздух перекачивается через первый этаж в южную часть здания. Растения, водные каскады и бассейны способствуют повышению влажности воздуха в типографии, издательствах и бюро репротехники.

Южный и северный бассейны для дождевых стоков соединяются в замкнутую систему через естественные очистные и фильтровальные системы, внутренний пруд с растениями и скатную экологическую крышу на юге. Водой, которая в них хранится и очищается, снабжаются водяные каскады и система канализации.

Перекрытия соляриев выполнены из специального стекла, предохраняющего от избыточного солнечного излучения.

Для эффективного озеленения проведены экологические трехступенчатые посадки на крышах на 50 см субстрата, посажены "зеленые стены" и растения в прудах.

Внутренние и внешние стены окрашены натуральными прозрачными красителями, надолго сохраняющими поверхности и создающими благодаря естественным переходам от света к тени и теплу атмосферу творческой гармонии.

Таким образом в этом здании были реализованы органическая, энергетическая, экологическая, климатическая концепции и программы света, цвета и озеленения.



Экохауз. Интерьер северного
солярия.

Сохранение естественных жизненных компонентов, таких как почва, вода, воздух, не является результатом лишь осуществления директивно предписанных концептов сохранения энергии, экологической утилизации, экономичного использования ресурсов. Гораздо важнее осмысление сущности этих компонентов.



Каскад флоуформ Ерна.
Инсталляция в Солборге,
Норвегия.
Дизайн: А. Д. Уилкс и Н. Уэллс

ВОДА И АРХИТЕКТУРА

А. Джон Уилкс

Жизнеспособность архитектурных центров предопределяется наличием доступных источников воды. Это исторический факт. В то же время архитектурно-пространственная среда оказывает существенное влияние на состояние природного водного цикла зоны — как правило, негативное. Чем больше мы будем игнорировать эту проблему, тем более масштабными будут ее катастрофические последствия.

Там, где земля покрыта зданиями и дорогами, вода обычно отводится по каналам в дренаж и уходит с естественными водными потоками в море. Вода (в виде осадков) не только не имеет доступа к земле, но ее значительное количество удаляется с земли в угоду промышленным утилитарным нуждам. Когда уровень грунтовых вод опускается, фундаменты зданий испытывают повышенную нагрузку. Неправильное обращение с водой в течение длительного времени может привести к серьезным последствиям.

Совершенно новое представление должно вырабатываться в отношении воды и ее явных и скрытых функций.

Как мало мы знаем о воде, которой так часто пользуемся! Только когда мы лишены ее, когда она нас затопляет или когда мы сталкиваемся с результатами ее неправильного употребления, мы замечаем этот элемент, без которого не обходится ни один органичес-

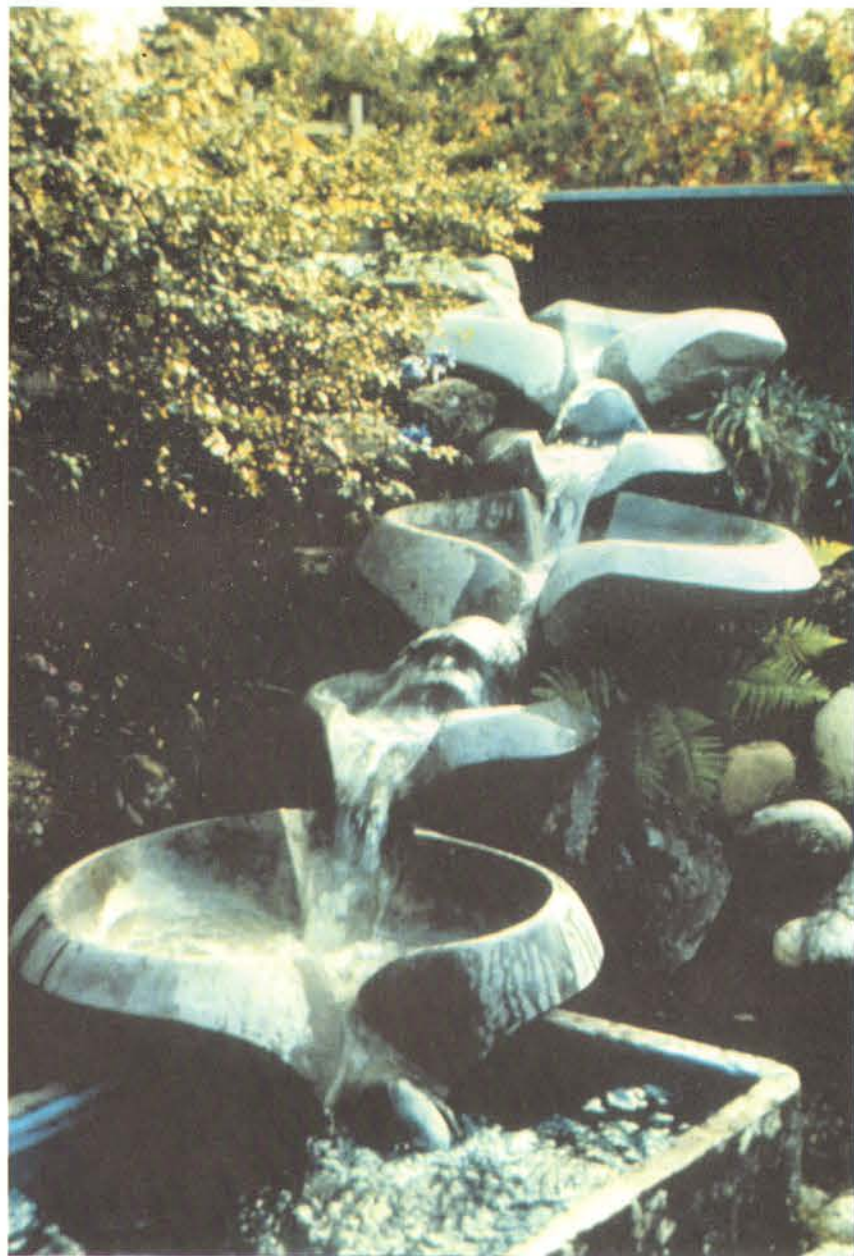


кий или технологический процесс.

Вода не может защитить себя. Она принимает в себя, растворяет, дезинтегрирует, разбавляет все, что мы довольно легкомысленно позволяем ей поглотить. Мы должны понимать, что вода в наших городах проходит не один цикл, прежде чем возвращается в свое природное состояние. Все, что попадает в нее в результате ее прохождения через организмы или в качестве промышленных отходов, должно быть извлечено обратно, отфильтровано или химически нейтрализовано. Мы же используем ее как склад или элемент транспортной системы.

На крутых горных склонах прямой стремительный водопад высекает глубокие узкие ущелья. Наоборот, когда скат становится более пологим, замедляющийся поток начинает изгибаться и формируется из-

Каскад флоуформ Акалла.
Инсталляция в Ерне, Швеция.
Дизайн: А.Д. Уилкс и Н. Уэллс



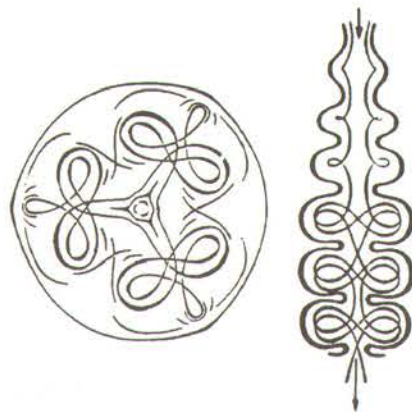
Флоуформы Олимпия. Каскад в саду Вюренлос, Швейцария. Инсталляция Ателье Драйзайтл.

Дизайн: А.Д. Уилкс и Н. Уэллс

вилистое русло. Когда бурлящая вода течет по альпийскому луку, она обогащается под воздействием света и воздуха. Затем вода проникает в землю, смешиваясь с выпавшим дождем и растаявшим снегом. В этих процессах заключена глубокая мудрость природы.

Движение воды в сочетании с процессами, протекающими в организмах растений и животных, сохраняет гармонию, в которой противоположности находятся в равновесии. Противоположности являются главным и важным моментом

Схемы ритмического движения потока воды в радиальной и осевой флоуформах



для всех земных процессов. Благодаря существованию противоположностей возможно движение. Движение проявляется в ритмах.

Другой аспект — постепенное сокращение количества движения. Оно существует там, где площадь поверхности по отношению к количеству воды очень велика.

Когда расширяющийся поток становится все более мелким, меандр исчезает; начинается процесс образования волн. Если мы рассмотрим внутреннее и внешнее движение потока, то увидим, что он подобен широкой реке; он больше не колеблется в ритме меандров, но образует поверхностные волны по мере приближения к берегу. Тонкая пленка воды, двигающаяся над плоской поверхностью, также выявляет ритмы потока, более интенсивные в волнах, чем в изгибах.

Таким образом, там, где есть вода, мы имеем дело с ритмами и поверхностями. Вода всегда реагирует ритмически на любое влияние — она проявляет внешнюю активность, разрушая или формируя ландшафт. Кроме того, как описывалось выше, она постоянно создает мобильные



поверхности в пределах своего собственного объема, что отражается в упорядоченно изменяющихся формах. Один эксперимент, продемонстрировавший способность воды к метаморфозам, произвел на меня огромное впечатление. Так называемая вихревая дорожка. Во время наблюдений за этим явлением мне пришел в голову такой вопрос: “Возможно ли создать такой открытый сосуд, форма которого стимулировала бы упорядоченное вихревое направленное движение воды?”

Ведь каналы, которые мы создаем для воды, могут либо стимулировать ее естественные стремления, либо противодействовать им. Не говоря о трубопроводах, в которых вода, направляемая на наши нужды, находится под давлением, даже свободное течение воды в природе крайне редко упорядочено или симметрично

из-за случайных влияний непосредственного окружения. Только в живом организме это возникает естественно, и я хотел попробовать воспроизвести эти условия искусственно. Вопрос можно сформулировать в еще более краткой форме: “Возможно ли создать орган, который позволит воде проявить свои способности к метаморфозе?”

Большая часть моей работы состояла из экспериментов по определению оптимальной формы сосуда, которая позволила бы текущей воде совершать ритмические пульсирующие движения. Таким образом постепенно был разработан “метод флоуформ”. Сама флоуформа представляет собой сосуд с узким входом и выходом. Сопротивление на выходе устроено таким образом, что возникает горизонтальное колебательное движение, которое поддерживается

Флоуформы Олимпия во внутреннем дворе НМБ-Постбанка. Амстердам, Нидерланды. Инсталляция Копийн Гренадвизер. Дизайн: А.Д. Уилкс и Н. Уэллс



Флоуформы Акалла в Влдингене под Роттердамом, Нидерланды. Инсталляция Копийн Гренадизер. Дизайн: А.Д. Уилкс и Н. Уэллс

При входе на муниципальную орошаемую плантацию создан искусственный холм из базальтовых блоков. Используемая вода из оросительной системы попадает в флоуформы для обогащения кислородом и очистки

благодаря относительно плавному течению. Таким образом, единый вначале поток воды разветвляется по горизонтали на левый и правый водовороты. Частота и характер их пульсирующего движения обуславливаются размером и формой сосуда.

В движущейся воде могут развиваться движения мембран или пленок, что находится в прямой зависимости от ее жизнезащитных свойств. Эти мембраны — чувствительные органы, являющиеся как бы буфером между средой и конкретным организмом.

И животные, и растения — организмы, большей частью состоящие из воды, особенно ориентированы на ритмы и чутко реагируют на свое окружение. Это рождает вопрос: могут ли их функции поглощения питательных и даже вредных веществ поддерживаться за счет усиления ритмов их окружения?

По мере развития процесса вода очищается благодаря ритмическому движению. Она постоянно сглаживает поверхности, по которым течет, и восстанавливает способность образовывать мембраны в пределах ее объема. Это напоминает работу горного потока, дополненную ритмом, который внутренне присущ живым структурам. Другой интересный аспект, который следует принять во внимание, — баланс между выпуклыми и вогнутыми формами с учетом их качественного и эстетического эффекта.

Для исследования и использования ритмических явлений в воде с художественными и научными целями в начале 1970-х годов был образован коллектив Flow Design Research Group. В результате ряд связанных между собой групп во всем мире проводит исследования и выполняет работы в таких областях, как



Каскад флоуформ в Малме, Норвегия. Дизайн: А.Д. Уилкс

При низких температурах происходит интенсивный кислородный обмен под ледяным навесом

биологическая очистка сточных вод, фермерство и садоводство, дизайн интерьера, связанный, например, с кондиционированием, а также разрабатывает проекты для парков, небольших городов и городских структур.

Сегодня существует потребность в новых концепциях создаваемой человеком среды, которые отвечали бы правильным принципам обращения с водой. Вода должна прежде всего оставаться на поверхности, она должна сохраняться и очищаться для дальнейшего использования. На каком-то этапе как можно больше воды в очищенном виде после использования может проникать в землю и пополнять запасы подземной воды.

Вода — кровь земли. Для природы это очень важный компонент, который поддерживает жизнь и самоочищается. Поскольку наша цивилиза-

ция все больше воздействует на круговорот воды в природе, воду необходимо оздоравливать и регенерировать.

Ритмические меандры реки и вихревые воронки течений — свидетельства формообразующей работы воды. Движение является необходимой характеристикой водного мира, сохраняющей баланс между развитием и разрушением.

В организме человека пульсирующая кровь служит для строительства и очищения. Все формы жизни имеют свои ритмы, а вода — основной носитель этих ритмов. Она является посредником в симбиозе среды и отдельных организмов, от нее зависят все жизненные процессы.

Флоуформы — это сосуды, созданные для генерирования ритмов движения воды. Организмы могут получать кислородосодержащую воду, что является частью процесса ревитации

лизации. Интенсивное движение относительно чистой воды способствует ее возвращению в природный цикл. Вообразите ритмично движущийся по определенной траектории поток с левыми и правыми водоворотами, который затем переливается через край, образуя пульсирующий водопад. Такие каскады находят широкое применение при создании экологической архитектуры. Можно составить ряд флюидов или повторить их в метаморфической последовательности. Они могут расходиться от центрального отверстия или располагаться вертикально.

Очищение загрязненной воды дополняется работой флюидов в ряде инсталляций в европейских странах начиная с 1973 года. Ведутся разработки новых флюидов из широкого спектра материалов: бетона, камня с травленой поверхностью, металла, керамики, стекла и даже дерева. Выбор материала оказывает влияние на дизайн и определяется целями, для которых предназначена инсталляция.

Примечания

1. George Adams, Olive Whicher. *Plant Between Sun and Earth*. Rudolf Steiner Press, 1980.

2. Theodor Schwenk. *Sensitive Chaos*. Rudolf Steiner Press, 1976.
3. Theodor Schwenk. *Bewegungsformen des Wassers*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben GmbH, 1967.
4. Lawrence Edwards. *Field of Form*. Floris Books, 1982.
5. Lawrence Edwards. *The Vortex of Life*. Floris Books, 1992.
6. Georg Schmidt. *Lebendige Erde*. April, Darmstadt. 1984.
7. Maria Thun. *Aussaattage*. *Journal für Konstellationsforschung*.
8. Reinhard Koehler. *Der Flusslauf eines Organismus*. *Erziehungskunst*, Nr 7, 1971.

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПОТСДАМСКОЙ ПЛОЩАДИ В БЕРЛИНЕ

Экхарт Хан

Экологическое преобразование индустриального общества — главная задача будущего. Естественные основы жизни нынешнего и грядущего поколений в результате частично, не рассчитанного на перспективу решения задач усовершенствования ряда технических и социально-экономических систем подвергаются опасности небывалого масштаба. Необходима перестройка мышления во всех жизненных сферах и реорганизация всех общественных структур. В индустриальном обществе речь идет о разработке и реализации комплексных программ его развития.

Города будут играть в этом процессе ключевую роль. Они — главные средоточия жизни, производства и новаций индустриальной культуры, и именно в них особым образом материализуются взаимоотношения человека и среды на конкретном этапе общественного развития. Город — это “воплощенная в камне мысль”. В городах обостряются противоречия общественного развития и одновременно открываются пути их разрешения. Города породили кризис окружающей среды. И именно с помощью интеллектуального потенциала городов он должен быть преодолен.

Развитые индустриальные державы, будучи носителями

самого мощного научно-технического и экономического потенциала, особенно ответственны за состояние окружающей среды. Они призваны осуществлять эталонные проекты перспективного экологически приемлемого градостроительства. Речь идет о целенаправленных экспериментальных разработках для периферийных городских кварталов.

Необходимо создать визуальные градостроительные доминанты и ориентиры. Поэтому стратегию экологического градостроительства в условиях информационно-коммуникационной эры следует выстраивать с позиции решения как локальных национальных, так и интернациональных задач.

Потсдамская площадь — Потсдамер-плац — является центральной площадью Берлина и имеет одновременно европейскую значимость; она становится градостроительным символом единой Германии и Европы. Проект реконструкции Потсдамской площади предоставляет возможность продемонстрировать на исторической территории пример перспективного градостроительного решения, соответствующего современным экологическим требованиям. При этом необходимо определить масштабы новой градоиндустрии в свете экологической концепции и развития средовых связей.

Общество обретает лицо в своих городах, а города в свою очередь — в площадях. Благодаря площадям города сообщаются между собой. Площади определяют образ, лицо и значение города. Они могут быть прекрасными, великолепными, порой грандиозными, либо пустыми, немощными и бессодержательными.

Некоторые площади становятся в определенном смысле подмостками истории; она развивается здесь перед последующими поколениями. Эти площади являют собой застывшую в камне память об общественных переворотах и этапах развития.

Так древнегреческая агора стала градостроительным символом возникновения демократии, римский форум — символом и центром Римской империи. Рыночные площади средневековых городов (таких, как Краков, Любек) с ратушей, собором, цеховыми и бюргерскими домами отражают дух вольных городов и городов-государств, расцвет торговли и ремесел. Дворцовые площади в более поздних городах-резиденциях (Дрезден, Карлсруэ) характеризуют княжескую эпоху и молодые феодальные государства.

В эпоху индустриализации возникли привокзальные площади (Лейпциг, Париж), ставшие выражением новой общественной мобильности, связанной с появлением железной дороги и трамвая. В метрополиях, например, лондонская Пикадилли и берлинская Потсдамская площадь были символами полифункциональности и интернациональности нарождающейся индустриальной плюралистической эпохи.

Появившиеся после мировой войны площади, такие, как берлинская Эрнст-Ройтер-плац, Фербеллинер-плац или Александер-плац, сегодня являются примером враждебного человеку, монофункционального и бессодержательного градостроительства. Историческое значение площадей, как показывает данный краткий экскурс, определяется прежде всего социально-политической функцией. Люди выстраивают свои площади в зависимости от новых духовных, технологических, социальных условий и, не в последнюю очередь, от меняющихся рыночных отношений. Затем уже площади воздействуют на людей, на сознание и мышление целых поколений. Они — свидетели прошлого и настоящего, в них запечатлеваются мечты о будущем.

История свидетельствует о том, что наиболее известные площади появились в результате сочетания потребности в самовыражении сильных мира сего и меценатства. Ради объедине-

ния интересов общества заказчики часто не жалели средств для привлечения крупнейших мыслителей, архитекторов, градостроителей и художников. Когда это удавалось, рождалось то, в чем сегодня для нас заключается культурно-историческое значение и очарование многих городских площадей, будь то во Флоренции, Риме, Сиене или Венеции, в старом Берлине или Потсдаме.

Новая функция Потсдамской площади — арена ориентированного на экологию градостроительства. При переоценке значения и создании новой градостроительной структуры Потсдамской площади, ставшей национальным и международным символом, недостаточно только определить ее функции. Следует поставить вопрос, какой практический и духовный вклад будет сделан в перспективное градостроительство в ходе решения исторической задачи коренной реконструкции площади и ее жилого фонда. При этом необходимо обратиться к главным темам нашей эпохи, определяющим оценочные критерии для концепции градостроительного планирования:

- экологическая обусловленность и необходимость разработки новых жизнеспособных структур в градостроительстве;

- тема “демократия как застройщик” (“соучастие”);

- создание новой интернациональной общности в объединенной Европе, где проблема окружающей среды занимает ведущее место;

- осознание роли техники в процессе обсуждения таких категорий, как “хай-тек”, “смолл-тек”, “эко-тек” и требование разработки технологий на социально-экологической основе;

- изменение общественной системы ценностей, стиля жизни и социоэкономических структур.

Экологическое градостроительство — общественная задача. Первый закон экологии гласит: соучастие. Только в условиях сотрудничества между гражданами, городской администрацией и промышленностью возможно развитие экологического градостроительства. В проекте Потсдамской площади эти принципы должны быть содержательно и методически осознаны, так как речь идет о пустующих городских территориях. Конкурсы и городские смотря являются надежным инструментом — разумеется, если в процессе подготовительной работы, дискуссий и при оценке результатов учитывается городская экология, а “актеры” — инвесторы и будущие потребители — при при-

нятии решений не сведены до уровня “зрителей”.

Если же необходимый принцип соучастия при проектировании Потсдамской площади окажется простой формальностью, нужно будет внести некоторую корректировку, а это значит — рассмотреть с этих позиций предварительные решения и полученные результаты.

Возникает своеобразная, неоднозначная ситуация, когда проблема экологии Потсдамской площади решается не ответственным департаментом городского управления и охраны среды берлинского сената или городской комиссией, но инвесторами и уполномоченным ими архитектором Ричардом Роджерсом.

По их поручению была проведена экологическая экспертиза, обобщенные результаты которой представлены в следующих положениях.

Важнейшим пунктом градостроительной концепции Потсдамской площади должно стать возвращение городского пространства жителям Берлина. Необходимо развитие новых пространственных функций с помощью перспективных форм интеграции, то есть, с одной стороны, высокой урбанистической плотности (богатство впечатлений, полифункциональность, разнообразный культурный досуг на протяжении суток), с другой стороны, высокого благотворного качества природной среды, влияющей на физическое состояние людей (воздух, климат, вода, зелень). В этом смысле можно говорить о “квалифицированной плотности” в городской экологии. В рамках градостроительной концепции Потсдамской площади это означает тематическое структурирование экологически равнозначных фрагментов: градостроительные оси, которые пролегают от Александер-плац через Лейпцигер-штрассе к району Цоо и Курфюрстендам, и зеленый массив, который проходит от южной территории Шёнеберга через железнодорожный треугольник и Тиргартен в северной части Берлина. Для освоения города по оси север-юг пешехо-

дами и отдыхающими необходимо развить этот уже существующий массив как важнейший элемент городской структуры Берлина. Важно преодолеть противоречия между крупными структурами, соразмерными месту и амбициям инвесторов, и дробными структурами, необходимыми для индивидуального, дифференцированного пользования.

С экологической точки зрения, ведущим принципом организации транспортного движения должно быть определенное соотношение — 90% общественного и 10% личного транспорта. Уже имеющийся общественный транспорт (метро, скоростной транспорт) необходимо дополнить трамваем. Необходима также “система городского колесного транспорта” (велосипед). Благодаря ей можно существенно разгрузить городские магистрали.

Необходимо разработать концепцию удобной связи реконструируемой зоны с городскими водными магистралями (Ландверканал, Шпрее). Ожидаемые в связи с крупномасштабным строительством в районе Потсдамской площади массовые грузовые перевозки по экологическим причинам следует производить водным путем. Необходимые для этого портовые станции должны быть решены с учетом возможности их использования в целях организации досуга.

В сфере потребления энергетических ресурсов в результате проведения экспертизы разработана концепция экологической инфраструктуры, которая открывает возможность сокращения эксплуатации основных источников энергии и питьевой воды более чем на 50%. Главным новшеством в развитии общегородских распределительных систем является использование новых децентрализованных энергетических инфраструктур, ориентированных на конкретные местные условия. Параллельно действующие центральная и периферийные системы дополняют друг друга, обеспечивая активизацию энергетических циклов.



Вальдорфская школа в
Ставангере, Норвегия.
Архитектурная мастерская
ХУС (Э. Таральдсен,
О. Р. Нигард, С. Э. Тойен,
С. О. Воксен)

СТРЕМЛЕНИЕ ИГРАТЬ

Эспен Таральдсен

Антропософской архитектуры не существует. Есть только АРХИТЕКТУРА: она изменяется в зависимости от места, времени, задач, но всегда объединяет в себе технику, функцию и форму.

Техника включает не только материалы и конструктивные ноу-хау, но и условия проектирования: социальные, административные, а также связанные с рельефом территории.

Функция определяет требования к объекту. Херинг расширил понятие функции, обогатив его психологическим и духовным аспектом. Одним из ракурсов этой концепции является осуществление идеальных мировоззренческих установок. Наглядный пример — американская маргинальная архитектура конца 1960-х годов, программно нечеткая, случайная и пестрая, но экономичная. Она возникла как протест против жесткой каноничности, отчуждения и дорогостоящего строительства. Так, в Дроп-сити существенны были не пестрота и новые архитектурные формы, а критическая переоценка ценностных ориентиров.

Здание компании Сигрэм также является программным сооружением. Массив его северного фасада расчленен ложными окнами, так как Мис ван дер Роэ “не пронравилась” функционально предопределенная незавершенность композиции стены.

Когда практические требования (кухня, стирка) воспринимаются (бессознательно)



как нечто, что может лишь “нравиться”, напрашивается вопрос о правомерности позиции, смещающей представление о функциональной необходимости на второй план. Вопрос выбора между мечтой и реальностью не решил и постмодернизм.

Цель, к которой мы стремимся, — создание художественной формы с учетом техники и функции.

Какая из современных теорий реализовалась в талантливую архитектуру? Штайнер не создал архитектурной теории. Его антропософия — это мировоззренческое учение, в данном случае функциональное.

Его проекты свидетельствуют о глубоком понимании нашей культуры, хотя отдельные здания, особенно в деталях, грешат некоторыми слабостями. Он, например, не говорил, что нужно всегда проектировать здания со скошенными углами, метаморфозами и печальными мотивами.

Детский сад при вальдорфской
школе в Бергене, Норвегия.
Архитектурная
мастерская ХУС.
Общий вид



Детский сад при вальдорфской школе в Бергене, Норвегия.
Фрагмент фасада.
Вход в детский сад



Влияние антропософии на архитекторов выражается не в «антропософских» формах, а в определенной постановке вопросов и в свободном формотворчестве.

Таким образом, появление стилевых имитаций, в том числе имитации Гётеанума, невозможно.

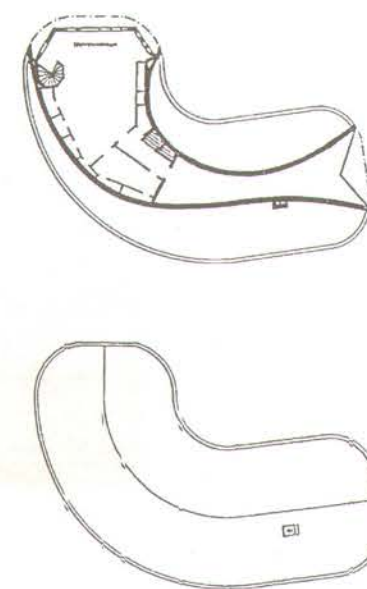
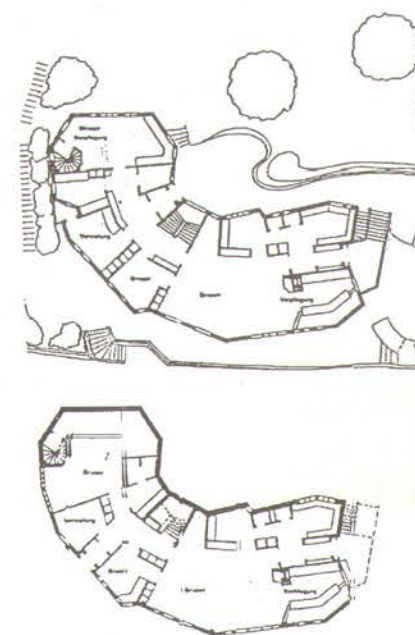
При создании детского сада при антропософской школе в норвежском городе Берген архитекторы наблюдали за детьми, их настроением и поведением. В результате они разработали язык форм, не связанный с аллегориями и символами, а обращенный к истокам народных сказок о троллях и принцессах.

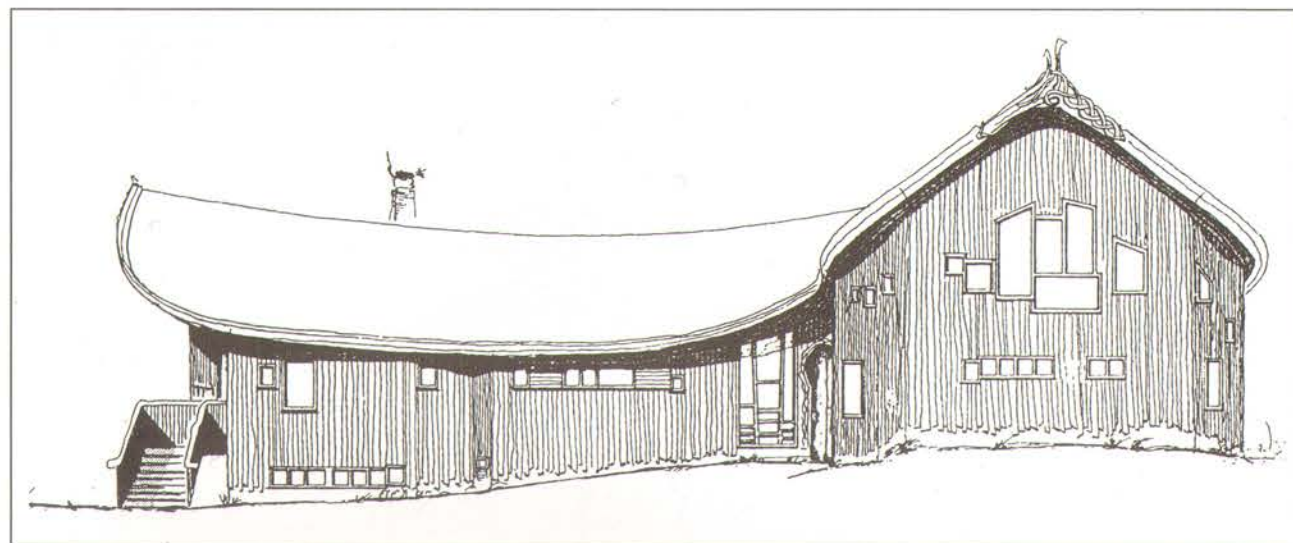
Изогнутая форма плана обусловлена тем, что все три входа в помещения для групп должны ориентироваться на игровую зону. Помещения, расположенные непосредственно за входами—замочными скважинами, являются промежуточной, переходной зоной, физически и психологически связывающей наружные и внутренние пространства. В этой зоне ощутимы холод и ветер, из нее можно увидеть лужайку для игр. Во внутрен-



Фасад со стороны двора

Планы четырех уровней





Детский сад в Бергене.
Северный фасад

ней зоне ей соответствуют игровые комнаты. Совсем снаружи, за пределами лужайки идет борьба с великанами, духами, троллями и другими сказочными существами. Внутри совсем тихо, здесь детям не грозит никакая опасность, они играют в сказочные приключения и мечтают.

При решении наружного пространства использованы бетон, гравий, гранит, смешанный с землей, и ил для мягких поверхностей. Затем есть каменная стена, деревянный забор, кустарник — как более или менее легко преодолимые препятствия, и, наконец, газон с камнями и цветами, дающими представление об изменчивой природе. Внутри все поверхности окрашены прозрачными красками, ибо транспарантность не подавляет, даже если используются такие сильные цвета, как красно-оранжевый, ярко-желтый, зеленый или голубой.

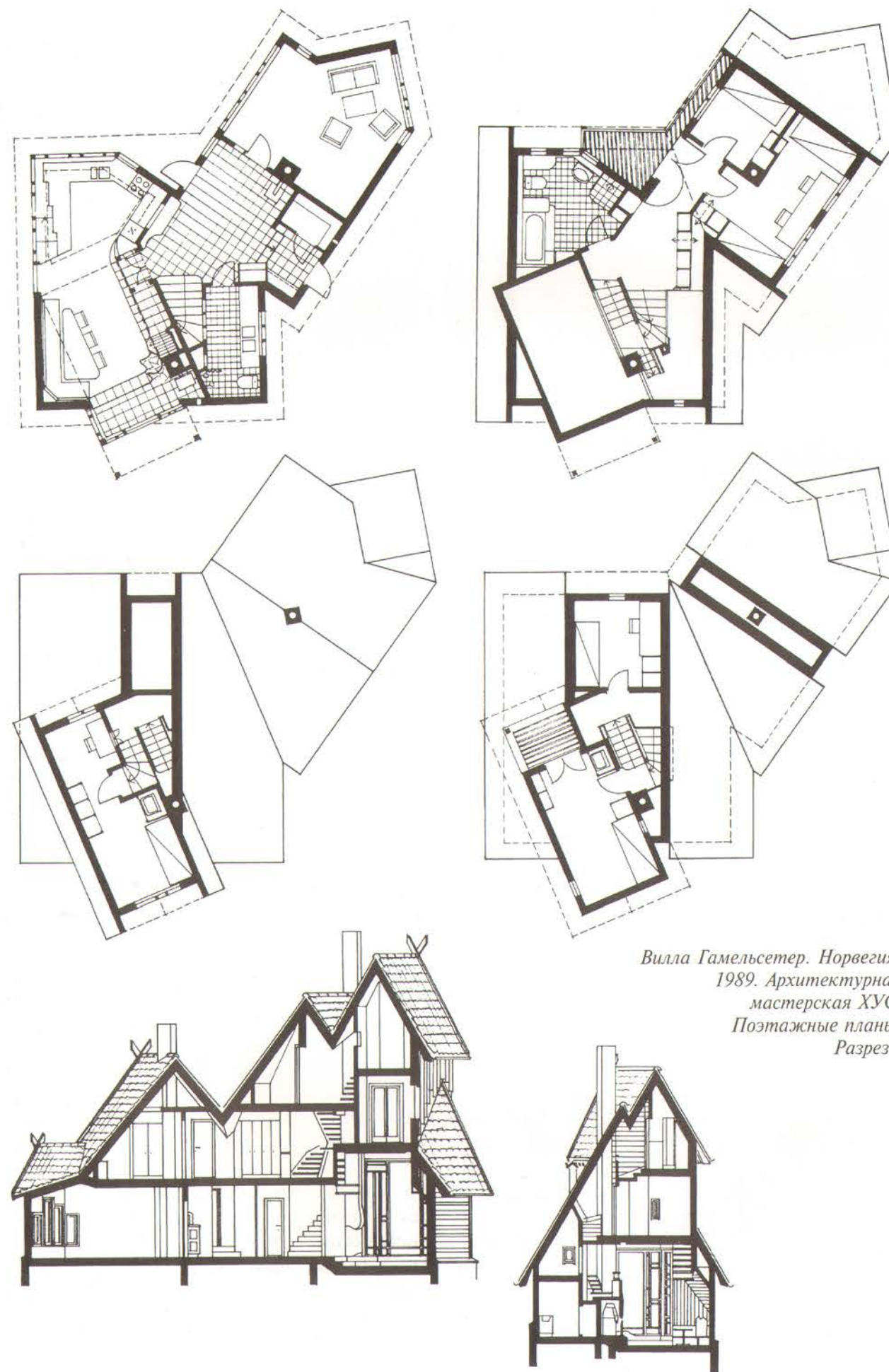
Констанция Брефин, известный специалист в области архитектуры, высоко оценила комплекс вальдорфской школы в небольшом норвежском городе Ставангер. Архитектура здесь органично связана с ландшафтом, из которого она вырастает. Гармония проявля-

ется и в видимом противопоставлении. Здание функционально, гармонично и просто, как и природа. Но то, что в природе является лишь намеком, предположением, архитектура развивает и завершает.

Две бетонных грани, к которым с обеих сторон прижимаются двухэтажные объемы, пересекаются под углом 45°. Таким образом защищено центральное пространство актового зала, перекрытое куполом. Двойковыгнутые серебристо-серые перекрытия символизируют устойчивость к любым ветрам и штормам. Это впечатление усиливают головы драконов, ступенчато расположенные под арками, и грани, жестко окантовывающие парящие формы.

Из-за нестабильной ветреной погоды в этом регионе перекрытия должны быть очень устойчивы. Решение этой задачи прекрасно удалось архитекторам. Рафинированные формы крыш школы также хорошо приспособлены для стока дождевой воды.

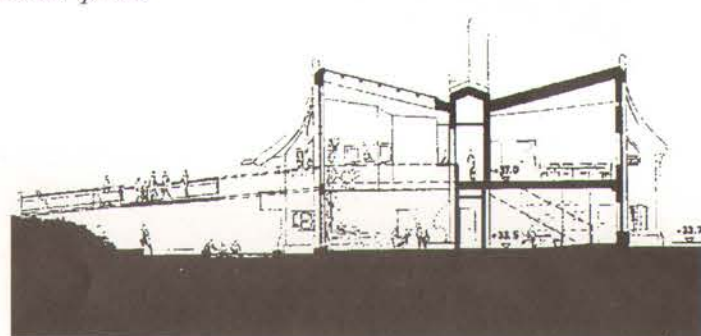
Острый угол бетонной грани с отверстиями воздушных шахт, купол парадного зала, который виден отовсюду и воспринимается как живой орган в центре здания, ворота,



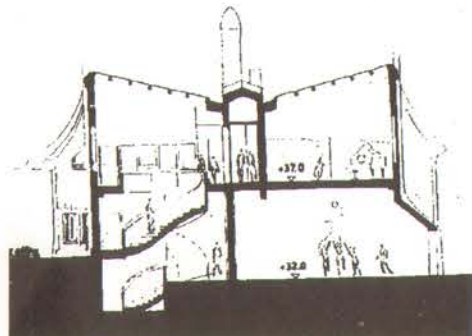
Вилла Гамельстер. Норвегия.
1989. Архитектурная
мастерская ХУС.
Полэтажные планы.
Разрезы



Восточный фасад

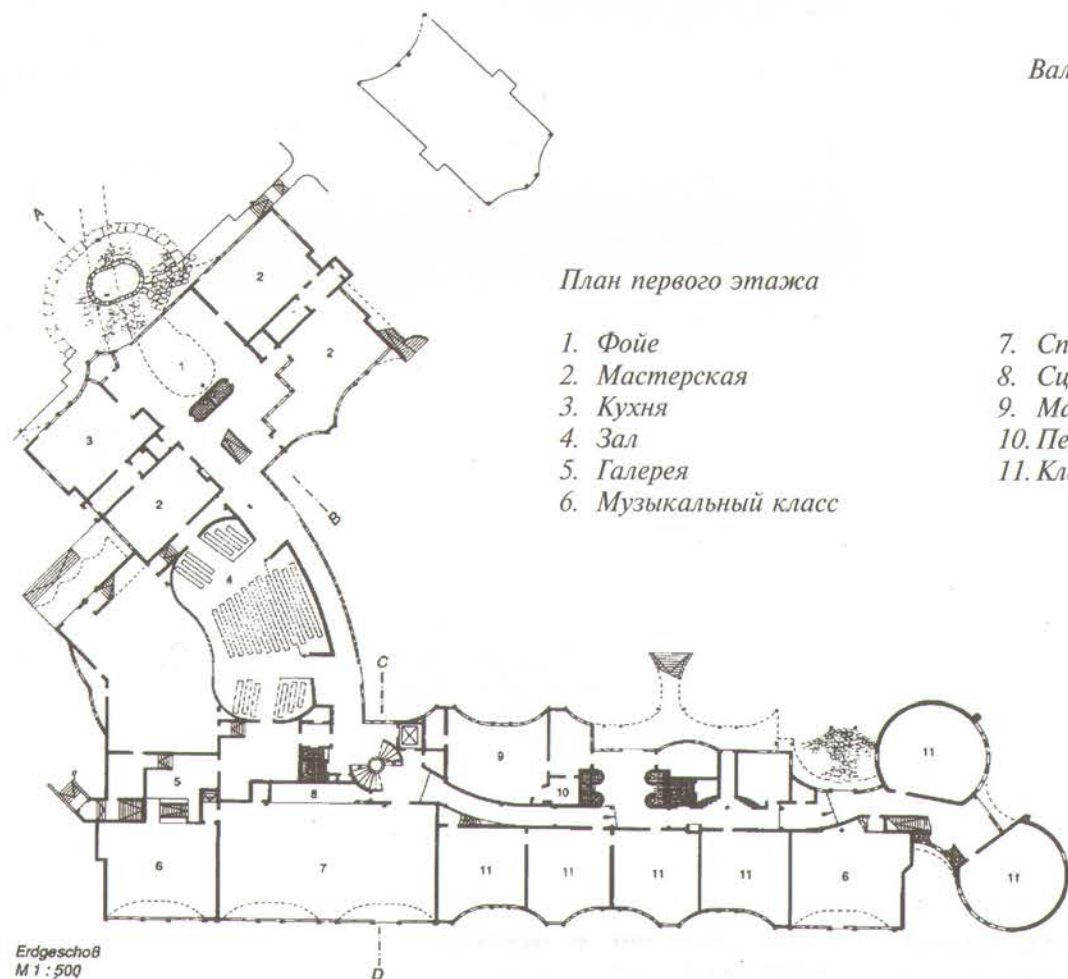


Разрез AB



Разрез CD

Вальдорфская школа в Ставангере



Западный фасад



Фрагменты фасада





Вальдорфская школа в Ставангере. Классы

Здание решено индивидуально и выразительно. Вариативные переходы из внешних во внутренние пространства превращают природу и окружающий ландшафт в составную часть интерьера. Входы в каждый объем решены по-разному. Словно играя, без суеты и напряжения возникают все новые панорамы. Внешние формы естественно соответствуют внутренним, все функционально. Сохранен экологический контекст. Архитектурная масса сооружения уплотняется к конструктивным бетонным осям, работающим как брандмауер.

Здесь ощутимо влияние народной архитектуры, традиций деревянных норвежских церквей. Интересна игра со светом и перепадами температуры. Выразительны деревянные стены и окраска интерьеров, повороты объемов и неожиданные пространства, возникающие благодаря индивидуально решенным проходам и входам.

В здании органично учтены и запланированы разнообразные события, оно открыто для осуществления любых планов.

Архитектурное творчество — это личное дело, а не духовная наука, не проблема символов или аллегорий, не эстетическое регулярное построение, а игра форм. Архитектор противопоставляет свои вопросы, требования или свое антропософское мировоззрение технической или экономической реальности и «играет».

через которые попадают во внутренний двор, — все это создает впечатление надежной, защищенной крепости.

В то же время ворота всегда открыты, фасады большей частью остеклены. Во фронтонах отдельных объемов расположены большие чердачные окна, связывающие внутренние пространства с небом.

ОРГАНИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

Карл-Дитер Бодак

Одной из примет современного развития сознания является новое восприятие фактора «времени». В культуре прошлых веков время играло побочную роль: оно измерялось параметрами пространства, обнаруживалось благодаря его изгибам и протяженности. Оно воспринималось не качественно, а лишь количественно: как дистанция между двумя событиями. Швейцарский культуролог Жан Гебзер характеризует распространенное в прошлом толкование пространства как «фиксированного», «пространства-перспективы»¹. Лишь на рубеже веков, сначала в естественных науках, а затем и в изобразительном искусстве и архитектуре появились первые упоминания о качестве времени. Эйнштейн определяет пространственно-временное развитие, «четырёхмерное пространство» как основу новой физики.

«Системный подход» к восприятию мира с его биологическими и социальными процессами предполагает наличие фактора времени, а происходящие во времени процессы являются предпосылками дальнейших изменений. Из этого следует и представление о человеке, находящемся на пути из прошлого в будущее и являющимся как бы частью некоей более сложной единой биографии². В этой связи антропософия (биография, педагогическая антропология, учение о карме) играет важную роль.

Гёте установил, что развитие природных форм, например растений, свидетельствует о движении времени. Во всех формах современных растений проявляются черты «прарастения»³. Посредством метаморфоз мельчайшие элементы растений связаны друг с другом так, что законы созидания формы проявляются в ее многообразных превращениях. Для творческой работы это очень важный момент познания, показывающий, что в природе благодаря процессам превращений все взаимосвязано, то есть пространственные образы существуют во временном измерении.

Противоположный принцип — сходство или родство предметов на основе одинаковых элементов или форм. Так это происходит в градостроительстве, где повторяются монотонные структуры и не присутствует фактор времени и развития. Этот принцип формообразования, доведенный в градостроительстве до абсурда и породивший «бесприютность городов», справедливо считается антигуманным. Выясняется, что эта антигуманность идет от ограниченности. Общество, односторонне зафиксированное на равенстве, в котором все одинаково одеваются, думают, работают, может быть только бесчеловечным, хотя сам идеал равенства важен, и общество без этого идеала также негуманно. Гуманность возникает в целостности. В творчестве это означает интеграцию времени в пространственные формы.



Скоростной поезд Интер-Сити-Экспресс развивает скорость до 280 км/час

Скоростной поезд Интер-Сити-Экспериментал



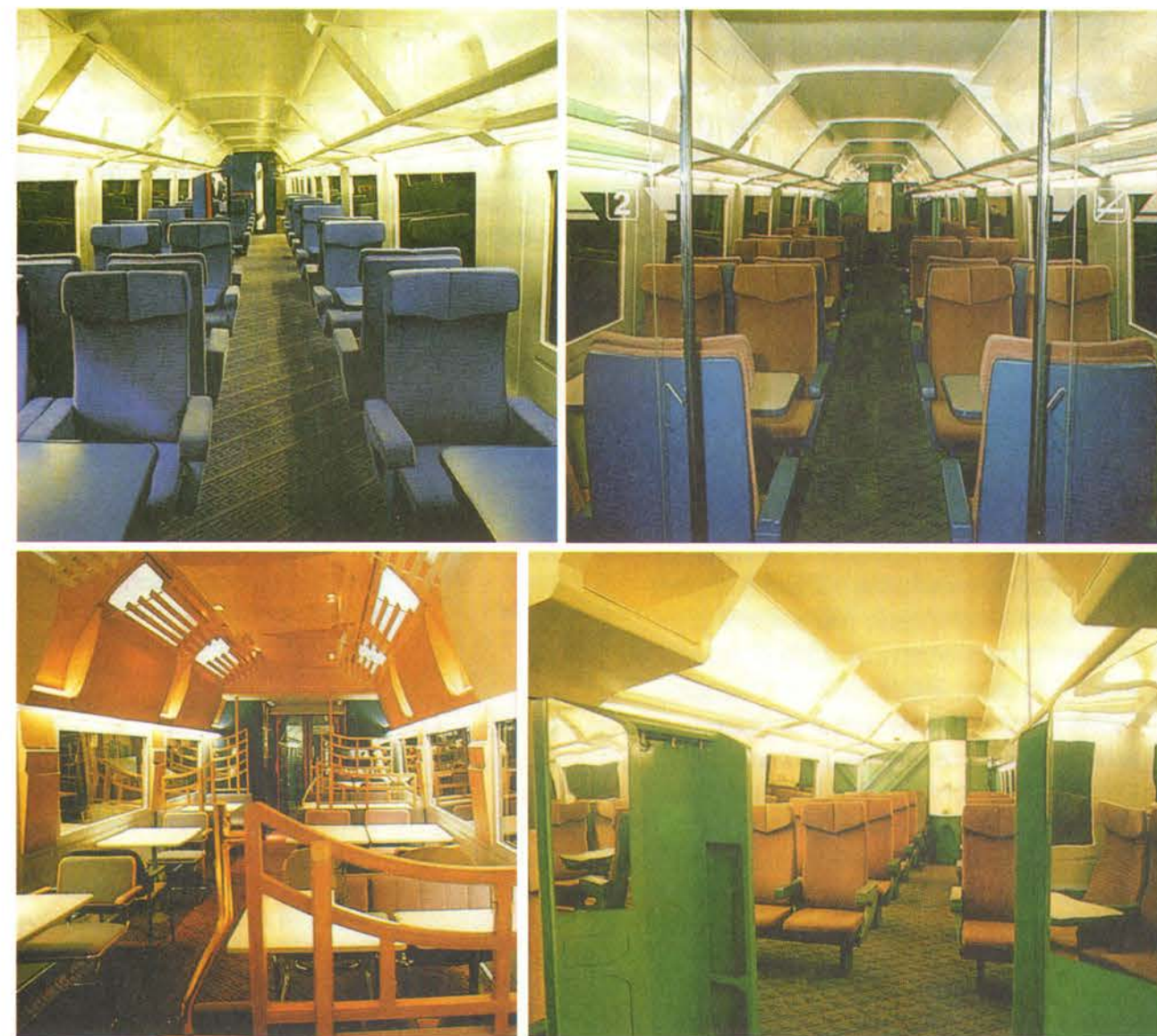
Модели скоростных поездов



Средство для этого — метаморфоза. Она способна уже на более высоком уровне восстановить единство необходимых элементов.

Простой пример: если правильно понимать функции помещений здания и их ориентацию по странам света, то в

проекте следует предусмотреть окна разной формы и величины. Если продолжать следовать за функцией, можно утратить впечатление целостности облика здания. Хаотическое размещение оконных проемов ее просто уничтожит. Но благодаря метаморфозе эти



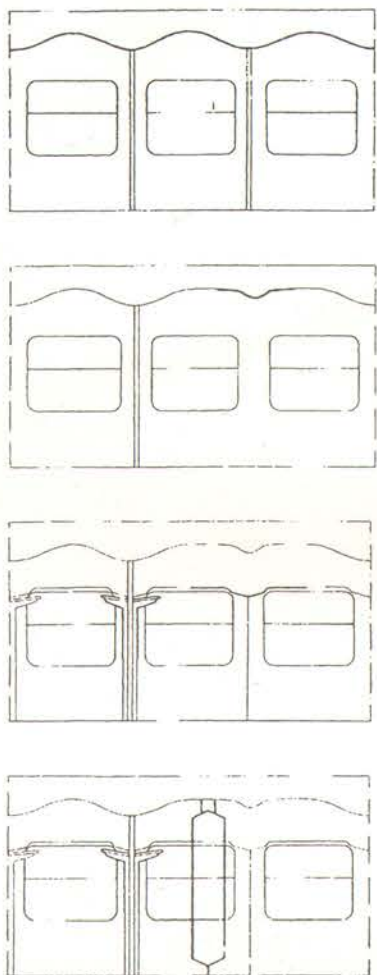
разные формы и величины можно объединить, если в процессе проектирования удастся вывести конфигурацию одного окна из другого, так что в итоге родится единство подобное тому, которое мы встречаем в растительном мире. Для определения такого рода концепции проектирования существует термин “органическая архитектура”.

Все чаще органическое творчество обозначается как новый стиль, способный прийти на смену всем донныне существовавшим. Но это неверно! Каждый стиль формируется благодаря повторению определенных стиливых эле-

ментов, использованию ранее найденных форм. А метаморфоза означает развитие и превращение, она живет в трансформациях элементов и благодаря превращению форм одного объекта в другой. При повторении однородных элементов нет смысла говорить о метаморфозе.

Органическое творчество — это не только путь развития, но и комплекс рабочих методов. Если в прошлом архитектор или художник мог ограничиться изучением определенных стиливых элементов и адекватно применить их, сегодня ему необходимо “интегрированное сознание”, кото-

Интерьеры Интер-Сити-Экспресс. Биллинг, Петерс, Руфф



Интер-Регио — поезд дальнего следования. Метаморфозы интерьера. Дизайн-центр Немецкой железной дороги совместно с фирмой Биллинг, Петерс, Руфф

рое он должен постоянно развиваться. Своей работой он отвечает на вопросы о добре и красоте. От него ожидают ответственности “нравственных фантазий”⁴.

Яркий пример органического решения форм: поезда Интер-Регио. Архитектурным мотивом интерьеров этих протяженных поездов стала “волна”. Она придала потолку структурность и ритм, идентифицировала внутренние и внешние пространства.

Первая метаморфоза⁵ — преобразование форм и масштабов: на синусоидную волну потолка в больших отделениях накладывается фрагмент малой волны. В небольших купе используется тема большой волны, в вагонах, не разделенных на купе, — нескольких малых волн. В процессе проектирования были разработаны части потолка, примыкающие к стенам. Для этого необходимо было интегрировать окна радиусами, соответствующими волнам потолка. Так как к потолкам и поперечным стенам примыкают полки для багажа, формы упрощены. В больших отделениях, где нет поперечных стен, скосы пересекаются и образуют тупой угол. Последним шагом метаморфоз стало использование этого тупого угла для стеклянных разделительных дверей, смонтированных в больших отделениях. Их жесткие формы противостоят мягким линиям волны потолка.

Известная фирма “Агентство CI” разработала колористический проект для немецкой железной дороги, предусматривающий цветовое решение поездов и вокзалов, униформы и билетов, рекламы и меню в вагонах-ресторанах. Однако сильные насыщенные цвета обладают повышенной агрес-

сивностью, и 400-метровый поезд воспринимается как нечто брутальное, негуманное. Культура не может быть создана на основе элементарной комбинаторики.

В результате была осуществлена органическая концепция цвета⁶. В соответствии с ней только локомотивы окрашиваются в активно воздействующий красный цвет.

Вагоны поездов дальнего следования, “Интер-Сити” (IC), окрашены фоновой светло-серой краской, таким образом нанесенная на нее сверху красная краска выглядит празднично и ухоженно. Характерным элементом системы является фиолетовая полоса, создающая впечатление высокого качества комфорта, покоя и защищенности. Благодаря игре темного и светлого, теплого и холодного возникает коммуникативный эффект.

Следующая метаморфоза — серый цвет крыш, взаимодействующий со светло-серым так же, как красный с фиолетовым. Это сочетание серого и светло-серого используется при покраске всех поездов.

Поезда дальнего следования следующей группы, “Интер-Регио” (IR), покрашены насыщенно-синим цветом с синезеленой полосой, цветом “отпуска, свободного времени, моря и гор”. Здесь сохранен принцип игры и взаимодействия теплых и холодных цветов.

Местные электрички покрашены в бытовые жизнерадостные цвета — бирюзовый и травяной, а поезда линий наземного метро — в оранжевый и желтый.

Четыре типа покраски поездов сосуществуют как четыре типа темперамента людей. Их объединяет общая логика развития. Существовавшие до сих пор стереотипы стандартного

применения одних и тех же цветов для различной по назначению и масштабам продукции преодолены. На любом вокзале пассажиры могут ориентироваться в движении по гармоничной цветовой гамме поезда.

Органический дизайн — открытая система: ограничения метаморфозам не существует, все определяется творческими способностями проектировщиков.

Основой органического проектирования несомненно является югендстиль (модерн). В начале XX века он себя изжил, ибо его свободно рождавшиеся формы упростились до орнаментальной декоративности. Развивалось серийное производство, позволявшее многократно повторять абсолютно похожие элементы.

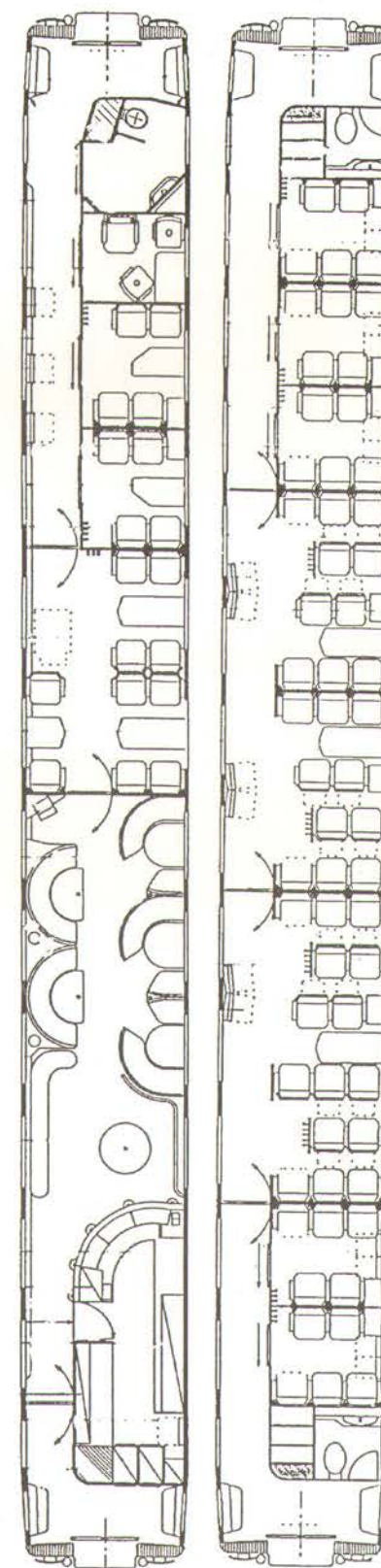
Именно Рудольф Штайнер объяснил, почему метаморфоза должна стать главным инструментом формообразования будущего: “Гёте воспринимает растение как один сложный лист. Он начинает наблюдение с самого близкого к почве нижнего листка, затем изучает листья, идущие от верхней части растения к сердцевине, затем — лепестки цветка, которые уже имеют совсем другую окраску, наконец исследует совершенно по-иному устроенные пестик и тычинку. И тогда Гёте говорит: “То, что становится явным при изучении листьев и цветов растения при столь сложной метаморфозе, заставляет думать о высоком тождестве и чувственной прелести того, что она порождает. В сущности, любой лист растения повторяет всегда одну и ту же прайформу, только внешне это подчиняется метаморфозе. Эта способность к метаморфозе является фундаментальным принципом созидания

всего живого. Создавать архитектурные и художественные формы можно, например, следующим образом: создать простейшую капитель или базу для первой колонны, затем прислушаться к голосу природы, воспринимая ее творческий импульс не абстрактным мышлением, а внутренним чувством, попытаться из простого мотива первой колонны развить несколько усложненную тему второй. Так второй лист растения, расположенный выше первого, сложнее по форме, но является в сущности его метаморфозой”⁷.

В сооружениях, построенных в последующие два десятилетия по проектам Рудольфа Штайнера, есть много примеров метаморфоз форм, разнообразие и богатство которых позволяет индивидуально решать самые разные функциональные задачи.

В это же время архитекторы Франк Ллойд Райт, Гуго Херинг, Ганс Шарун, Алвар Аалто и другие также стали создавать органическую архитектуру, свободные функциональные формы, — однако далеко не всегда они шли по пути метаморфозы.

В классической “современной архитектуре” определились и иные подходы к воплощению “четырехмерного пространства”. Речь идет о Мис ван дер Роэ или Ле Корбюзье. Они творили перетекающие, взаимопроникающие структуры, модулировали активные взаимоотношения между внутренними и внешними пространствами. Американский архитектор Салливан, давший миру формулу “форма следует функции”, также обратился к методам метаморфоз: он работал в согласии с рекомендациями Гёте и обращался к трансформации орнаментальных мотивов⁸.



Планы поездов Немецкой железной дороги

Проекты органического творчества считаются трудноосуществимыми. "Органические" сооружения представляются "дорогими", лишь небольшое количество фирм способно выполнить все сложные работы по их реализации от начала до конца. В действительности многие задачи могут быть решены, если осуществление проекта представить как процесс социального творчества и привлечь к нему различного рода специалистов, ремесленников, профессионалов в сфере строительства, имеющих отношение к проекту и заинтересованных в нем.

Для этого необходимо создать особые формы социального сотрудничества. Нужно пересмотреть и перестроить существовавшие до сих пор иерархические организационные структуры, при которых, как правило, "сверху" указывают, а "снизу" исполняют. Все принимающие участие в проектировании должны получить более широкие возможности для творчества и саморазвития. Это будет стимулировать развитие способностей людей и проявление творческих инициатив в процессе осуществления проекта.

Рудольф Штайнер в 1917 году создал основы "интегральной организации творчества". Их осуществление могло бы позволить каждому человеку полностью реализовать себя в работе как личность. Каждый человек сможет органично, с полной самоотдачей участвовать в творчестве, и ему будут предоставлены для этого все возможности. Высвободится прежде не реализованный потенциал "творчества" и "братства", который поможет осуществить самые сложные формы.

Наслаждение от созерцания красоты природы может стать стимулом для каждого художника задать себе вопрос, чему он в своем творчестве может научиться у природы. И это — метаморфоза, творческий принцип, который природой заложен в основу ее многообразия. Работа с метаморфозами превращает проектирование в "продолжение" естественного творчества природных сил. В результате такой работы достигается не монотонность и упрощенность, а богатство и разнообразие форм и цвета. Формы дифференцируются и способны разговаривать с человеком на разных языках. Пространства архитектурного сооружения, выполняющие различные функции, можно легче представить и осуществить благодаря использованию разнообразных архитектурных форм, а не монотонных блоков. Благодаря метаморфозе возникает глубинное единство форм на более высо-

ком уровне, нежели формальное единство подобных элементов.

Творчество на основе метаморфоз дает людям возможность переживать процессы в движении, то есть во взаимосвязи форм, которые со временем все более воспринимаются как единство. Это — важный фактор развития "интегрального сознания": многое зависит от того, осознает ли человек себя в развитии или статично, то есть может ли человек в настоящем на основе собственной биографии проектировать и творить свое будущее. Эта деятельность позволяет ему обрести себя в органическом проектировании. Так возникает глубокая и прямая связь между человеком, зданием и окружающей средой.

Американский архитектор Фрэнк Оуэн Гери заметил как-то по поводу органического решения здания берлинской филармонии: "Например, берлинская филармония Шаруна... визуально создает совершенно необычную атмосферу. Шарун действительно кое-что понимал в человеке и человеческой природе... Большинство зданий, которые строит наше общество, враждебны человеку. У Шаруна это по-другому, это — как магия, и это — то, чего и я хотел бы достигнуть"¹⁰.

Примечания

1. Jean Gebser. *Ursprung und Gegenwart*. 3 Bände. Stuttgart, 1949. Новые издания: Schaffhausen, 1978, 1985; Jean Gebser. *Ausgewählte Texte*. München: 1987.
2. Bernard Lievegoed. *Der Mensch an der Schwelle*. Stuttgart, 1986. 3 издание: 1991.
3. J. W. Goethe. *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. 1790.
4. Rudolf Steiner. *Die Philosophie der Freiheit*. 1894. Dornach: 1987.
5. Дизайн-центр Немецкой Железной Дороги (DB) совместно с фирмой "Биллинг, Петерс, Руфф" (Billing, Peters, Ruff).
6. Дизайн-центр Немецкой Железной Дороги (Мюнхен) совместно с Агентством Кейселиц (Agentur Keysselitz), фирмой "Биллинг, Петерс, Руфф" (Штутгарт) и Фритцем Фуксом (Fritz Fuchs) из г. Ерна (Швеция).
7. Rudolf Steiner. *Der Baugedanke des Goetheanum*. (Лекция 1921). Dornach, 1986.
8. Åke Fant, Arne Klingborg. *Leben in der Architektur unserer Zeit*. Stuttgart: 1985.
9. Karl-Dieter Bodack. *Dreigliederung in der täglichen Praxis? / Die Drei*. Heft 10/91.
10. *Die Zeit*, Nr. 36, 30.8.1991.

ЖИТЬ И РАБОТАТЬ

Александр Бём

Итогом многолетней работы творческой группы, интересы которой связаны с архитектурой и строительством, стал проект планировки экологического поселка Виблинген в Хейдельберге. В нем должны быть органично связаны жилая и производственная сферы.

Органическое строительство, на которое особое влияние оказала антропософия, характеризует путь к созданию универсальной, близкой к природе, гуманной архитектурно-пространственной среды. Его определяют четыре аспекта:

— архитектурная экология призвана сохранить естественные материальные основы жизни с помощью защиты окружающей среды и строительства в гармонии с процессами, происходящими в природе;

— архитектурная биология ориентирована на охрану здоровья человека, определяя здание как "оболочку" человека;

— духовный аспект связан с попыткой осознать предназначение человека. В соответствии с этим архитектура трактуется как "место", где раскрывается смысл человеческого бытия;

— органически-пластичский аспект характеризует представление о триединой сущности человека — тело, душа, дух — как основе архитектурного творчества.

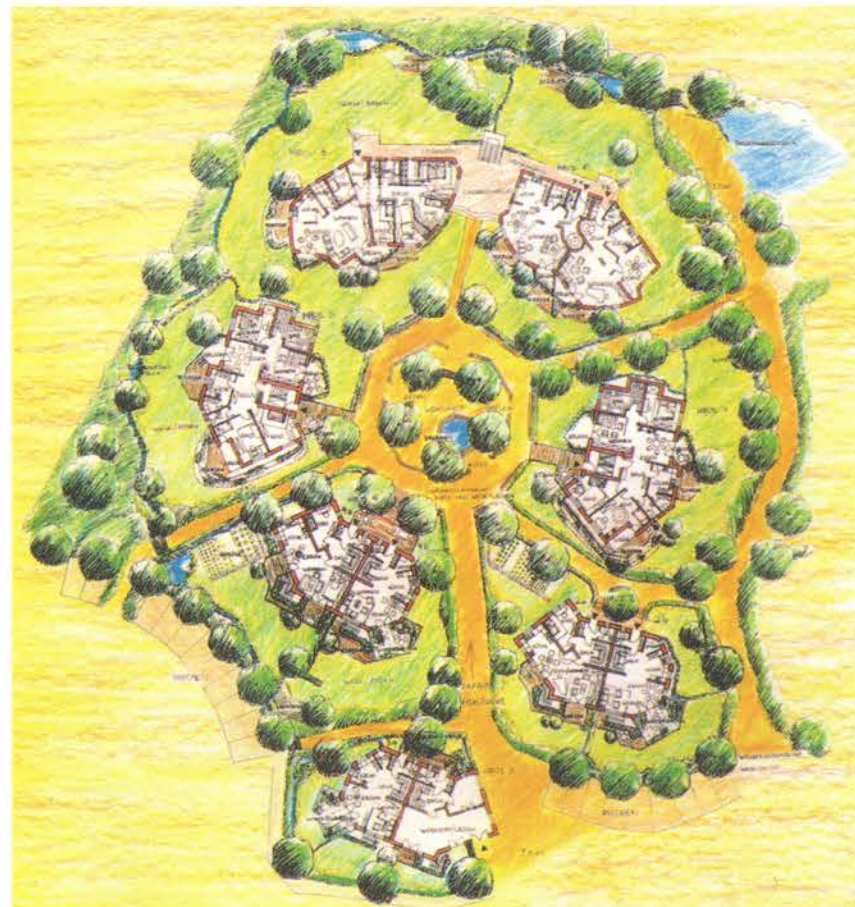
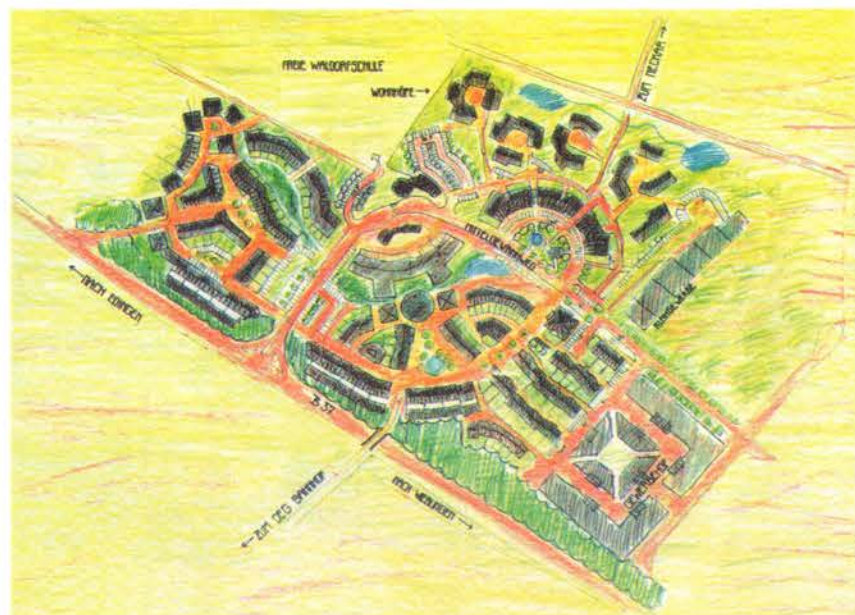
По словам Витвера, берлинского сенатора по строительству, мы должны отказаться от главного градостроительного



принципа 1920-х годов, ориентирующего на разделение жилища и производственной сферы. Такое разделение двух сфер, с одной стороны, было предпосылкой для развития индустрии, а с другой, оно потребовалось для освобождения человека от груза традиций, старых методов производства и старого образа жизни. Сейчас для создания нового общества необходимо объединение этих сфер. Оно является также предпосылкой существования организма будущего поселения.

Восстановить пространственную и временную взаимосвязь жилья и производства — задача экспериментального проекта, который, по замыслу проектной группы, должен быть осуществлен в северной части Виблингена.

Проект жилого квартала
экологического поселка
Виблинген в Хейдельберге,
Германия.
Архитектурная мастерская
Бём и Руланд



Экологический поселок
Виблинген в Хейдельберге.
Проект

*Жилой квартал экологического
поселка Виблинген в
Хейдельберге. План*

Оно должно сформироваться в результате увеличения плотности застройки (за счет жилых и производственных дворов, домов городского типа), зеленых зон и площадей. Это необходимо для создания осмысленной экологической ситуации, а также для естественного восприятия и возможности идентификации поселения его будущими жителями.

Экологический поселок Виблинген-Норд должен располагать целым спектром исправно функционирующих городских структур, таких как зона индивидуальных коттеджей, жилой район с обслуживанием ремесленными мастерскими, предприятиями мелкой индустрии, школами, другими образовательными учреждениями и культурным центром.

Необходим такой тип поселения, в котором архитектура в совокупности с окружающей средой развивается как экосистема. Дома, сады, осваиваемые территории, дороги и водоемы — все это составляющие биотопа, и они включаются в естественный ландшафт. Поселок становится принадлежностью культурного ландшафта, а сады и свободные территории превращаются в места встреч и совместной деятельности живущих там людей.

При строительстве жилых домов большое значение придается выбору материалов и строительных конструкций. Это стены из пористого кирпича, неармированные плиты, уложенные на ленточный фундамент, кирпичные перекрытия с несущими деревянными балками или профилированными ригелями, дере-

вянные стропила с гераклитовой изоляцией крыш, защитная пробковая прокладка между стропилами, известковая штукатурка и биологические, естественные красители, деревянные полы. В качестве технического оборудования предусмотрены водосборники для дождевой воды и экологическое централизованное отопление, а также система канализации со свободным включением в сеть и солярий около спален и детских комнат.

Пешеходные дороги замощены гравием либо щебнем с дерном без утрамбовки. Жилые дворы и площади освобождены от транспортного движения.

Первая очередь строительства включает жилой комплекс, состоящий из семи домов, расположенных по окружности (23 квартиры и магазин). Предполагается также построить производственный блок (двор), который функционально и образно

связан с жилым массивом.

Общая площадь постройки 3500, а жилая площадь 2500 квадратных метров. Площадь застраиваемой территории 7200 квадратных метров.

Предприятия мелкой индустрии связаны с автострадой. Защитный зеленый пояс и отражающая конфигурация кровли домов уменьшают шум транспорта. Общая площадь участка, для которого был разработан проект, составляет 12 гектаров.



Театр вальдорфской школы в
Верьер-ле-Бюиссон, Париж.
1989. Арх. И. Валь Де Флор.
Южный фасад

ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Изабель Валь Де Флор

Двадцатый век — это век изменений, перехода, поиска новых решений, существенных для жизни человека и окружающей среды. Народы и культуры встречаются и сталкиваются в стремлении к новому равновесию на земле. Ценностные ориентиры прошлого не способны дать исчерпывающие ответы на многочисленные вопросы, которые ставит современная жизнь. В архитектуре, как и в других видах искусства, радикальные изменения вызвали разрыв с традициями и фейерверк различных тенденций и школ. Развитие технологии и освоение новых материалов сделали возможным создание образов, выражающих мироощущение современного человека:

свобода — технологическое раскрепощение, освобождение от всех структурных ограничений;

транспарантность, прозрачность — создание открытых, прозрачных внутренних пространств путем восстановления их связи с внешним миром;

правдивость — демонстрация материала и структуры и отказ от декоративности;

функциональность — установление связи между формой и функцией.

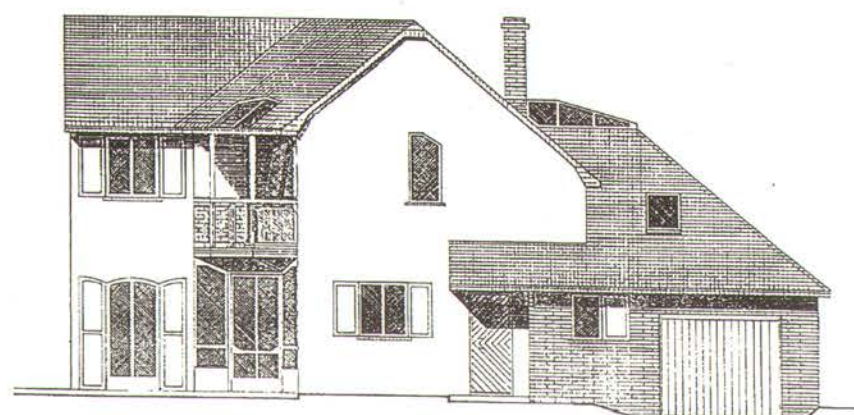
Между тем ориентация исключительно на удовлетворение материальных потребностей, отсутствие внутренней сомасштабности человеку и стремления к духовному поиску обеднили европейскую



Жилой дом в Ла Малле. Гавр,
Франция. 1992. Архитектурная
мастерская Валь Де Флор.
Общий вид с северо-запада

культуру, привели к утрате ее художественной и эстетической самобытности в пользу международного “современного стиля”. Сведенная к простой утилитарной функции, архитектура утратила свое истинное художественное назначение, перестала играть формообразующую роль в жизни человека, стимулирующую равновесие общественных отношений и гармонию окружающей среды.

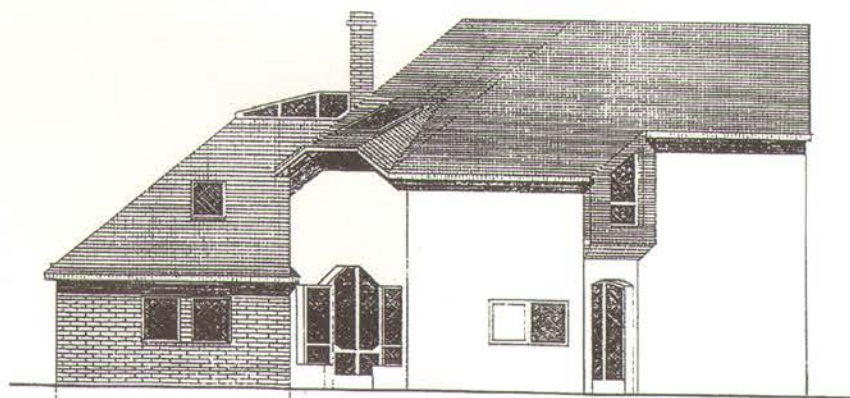
В начале двадцатого века развивалась концепция органической архитектуры. В соответствии со спецификой места и времени эта архитектура была едина в поисках новой выразительности, ориентируясь на созидательное творчество природы и пытаясь примирить природу и культуру, человека и окружающую среду. В качестве примера приведем новое искусство во Франции, чешский кубизм, первые опыты Баухауза, Гауди, Аалто, Райта, Орта...



Жилой дом в Ла Малле. Гавр, Франция. 1992. Архитектурная мастерская Валь Де Флор

Восточный фасад

Западный фасад



Общий вид с юго-востока



В начале нашего столетия Штайнер предложил осуществить обновление науки, искусства и общественной жизни на основе органической теории, опираясь на глобальное духовное осознание человеческой сущности, ее эволюции. В его архитектурном творчестве синтезируются и декларируются устремления той эпохи, восстанавливается живая связь человека и окружающего его пространства.

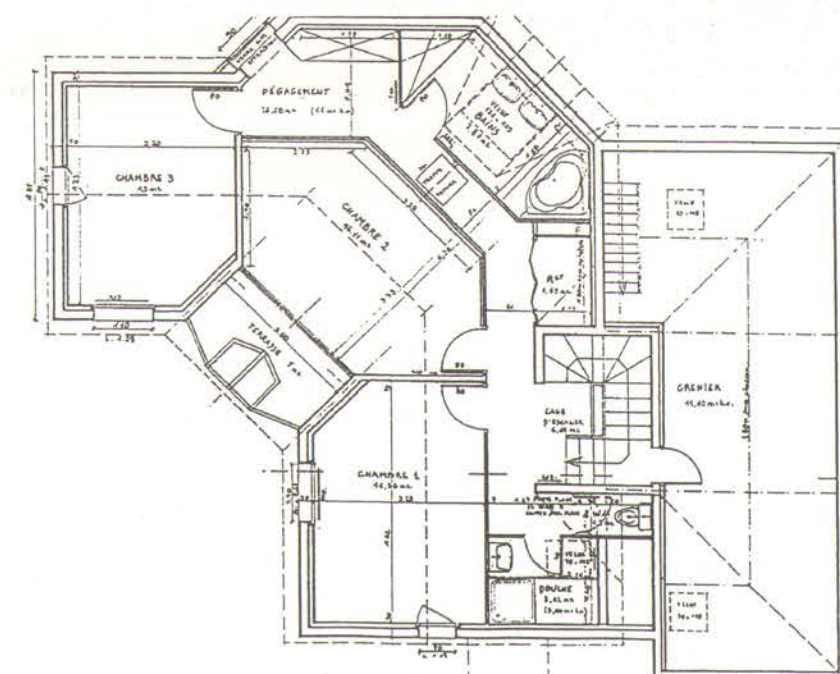
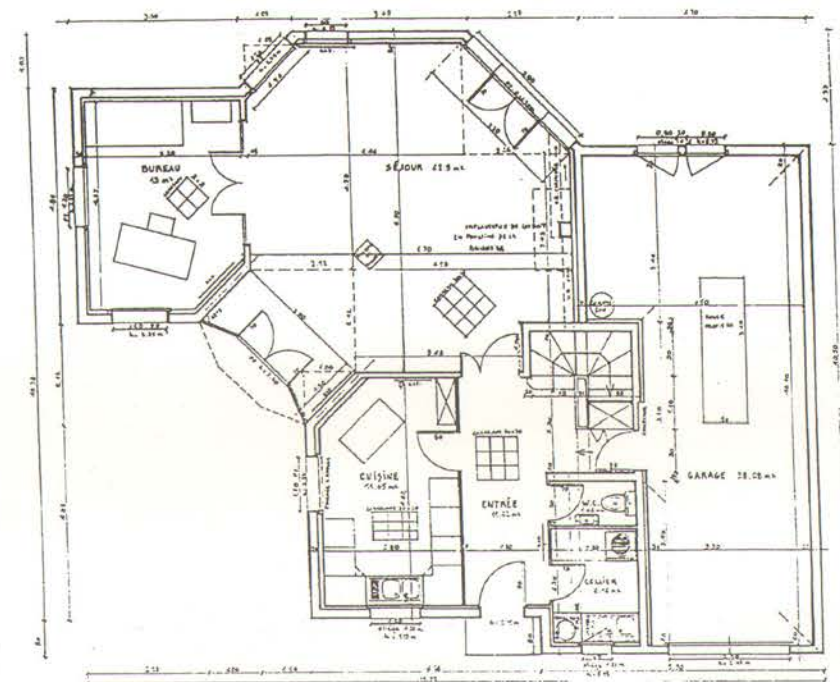
К концу XX столетия в Европе осуществлены проекты, отразившие развитие органического движения, интегрированного в культуру разных стран, решающие одну общую задачу: возродить духовную и универсальную соразмерность человека и архитектуры.

“Здание является носителем духовных сил, формирующих чувства сегодня дремлющего, но завтра пробуждающегося большинства. Только духовная революция позволит создать такое здание. Но эта революция, так же, как и это здание, не могут развиваться сами по себе. Они должны быть желанны. Архитекторы сегодняшнего дня должны подготовить их приход. Общество должно поддержать их работу во имя будущего. Поэтому необходимы:

— поддержка и объединение интеллектуальных сил архитекторов,

— поддержка архитектурных идей, которые помимо решения формальных задач направлены на объединение усилий людей для воплощения идеала архитектурного произведения будущего, открытого миру и космосу, развивающегося на религиозной основе...” (Бруно Таут. Программа архитектуры. 1918).

По словам И.В. Гёте, великие шедевры были созданы



Планы первого и второго этажей

человечеством по образу и подобию самых значительных творений природы, по естественным и истинным законам. Рушится все иное, произвольное, воображаемое: здесь необходимость, здесь божественное. Р. Штайнер отмечал, что истинная духовная гармония может возникнуть только тогда, когда окружающая среда в ее структурах, формах и цвете отражает то, что человеческая



Театр вальдорфской школы в Вержер-ле-Бюиссон, Париж. 1989. Арх. И. Валь Де Флор. Восточный фасад

душа осознает, как свои самые высокие мысли, чувства, импульсы.

Функцией архитектуры является определение места человека в пространстве, его реальной связи с окружающей средой, другими людьми и миром в целом.

Многие постройки прошлого, особенно сакральная архитектура, выражали в камне великие законы неба и земли. Они создавали в некоторой точке пространства в соответствии с универсальными ритмами и особенностями конкретного выбранного места оболочку, воплощающую духовную культуру прошедших эпох, посредством пропорций и форм восстанавливая равновесие сил.

Эволюция современного сознания и утрата религиозности заставляют нас вновь искать в глубине человеческой души и в созидательном потенциале самой сущности человека духовное начало, кото-

рое в прежние времена воплощалось в религиозности и сакральных сооружениях.

Архитектура, которая могла бы — при помощи переходов, пассажей, циркуляций, направлений освещения, соотношений форм в пространстве, причем не на основе использования знаков, символов и манеры, а способом живым и адаптированным к сознанию современного человека, — перевести на язык художественной формы то, что человек переживает и совершает, продолжила бы эволюцию великой архитектуры прошлого.

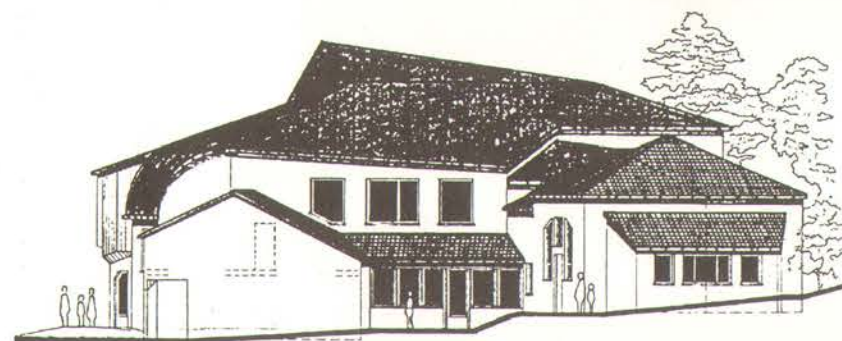
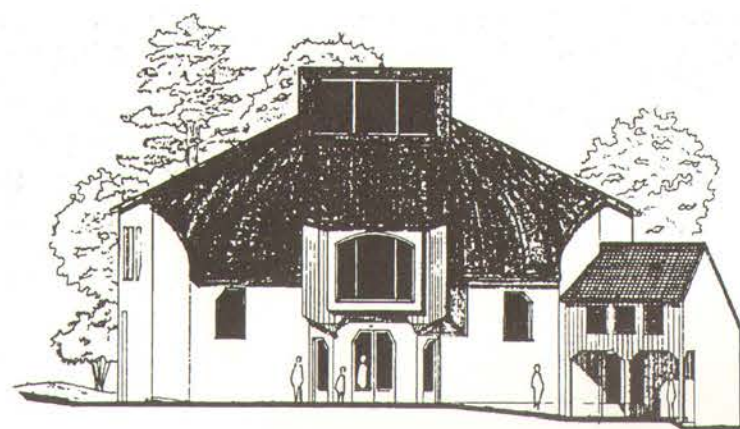
Органическая архитектура ищет новый язык форм, отвечающий ценностным критериям нашей эпохи:

- формы и структуры, свободно существующие в трехмерном пространстве, но организованные по органическим и синтетическим законам жизни — критерий свободы,

- сооружения, облик которых отражает их назначение и

Южный фасад

Восточный фасад

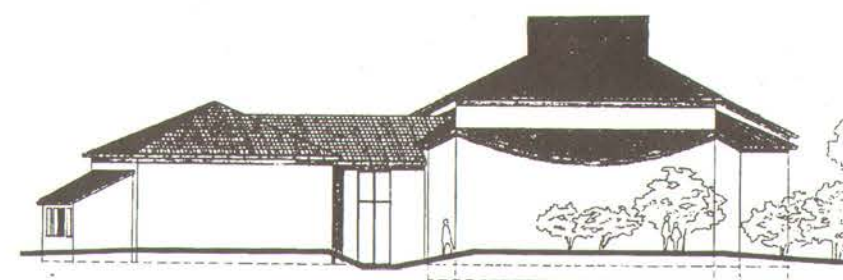
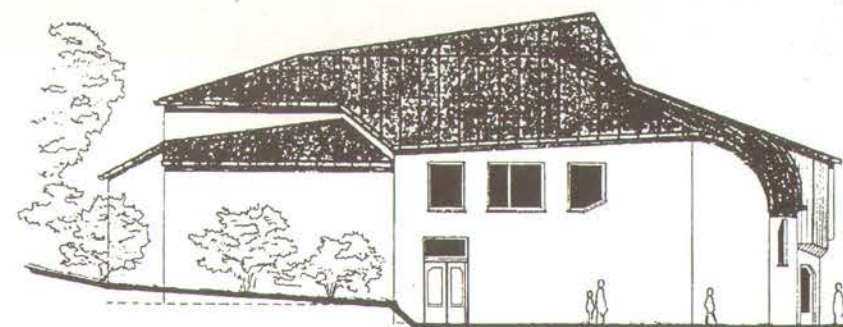


демонстрирует прямую связь внутреннего и внешнего мира, — критерий прозрачности,

- экспрессия материалов и сил, внутренних и внешних, давящих и оказывающих сопротивление, периферийных и централизованных, действующих на архитектурные объемы, а также стремление к соответствию характера материала характеру окружающей среды — критерий правдивости,

- функциональность формы, отражающей человеческую деятельность, но не сведенной к элементарным утилитарным позициям, а интегрирующей различные аспекты человеческой жизни: физические, психологические, духовные — критерий функциональности.

Органическая архитектура предполагает, что человек "вписан" в пространство, подобно тому, как он существует в своем теле. Так же, как человек находится в равновесии в системе верх-низ, передвигается вперед и назад, вправо и



Западный фасад

Северный фасад

влево, органическое сооружение стремится выразить в своих формах живую связь с пространством и движением.

Органическая архитектура рассматривается как оболочка, одежда, отражающая глубинную структуру человеческой формы не во внешней ее имитации, которая не была бы художественной. Она основыва-



Театр в Верьер-ле-Бюиссон

Интерьер Большого зала

ется на чувстве и знании законов и функций нашего тела.

Функции здания, его уровни — это выражение различных видов деятельности человеческого организма: пространства движения и производства, концентрации и покоя, встреч и общения. Здание, в котором эти различные функции учтены и приведены в гармоническое соответствие, оказывает положительное, лечебное воздействие и является фактором, уравнивающим взаимоотношения человека и общества.

Органическая архитектура создается на основе законов органического мира, которые являются и эстетическими законами. Они проявляются в силах роста, увеличения и уменьшения, в ритмах и движении, в метаморфозах.

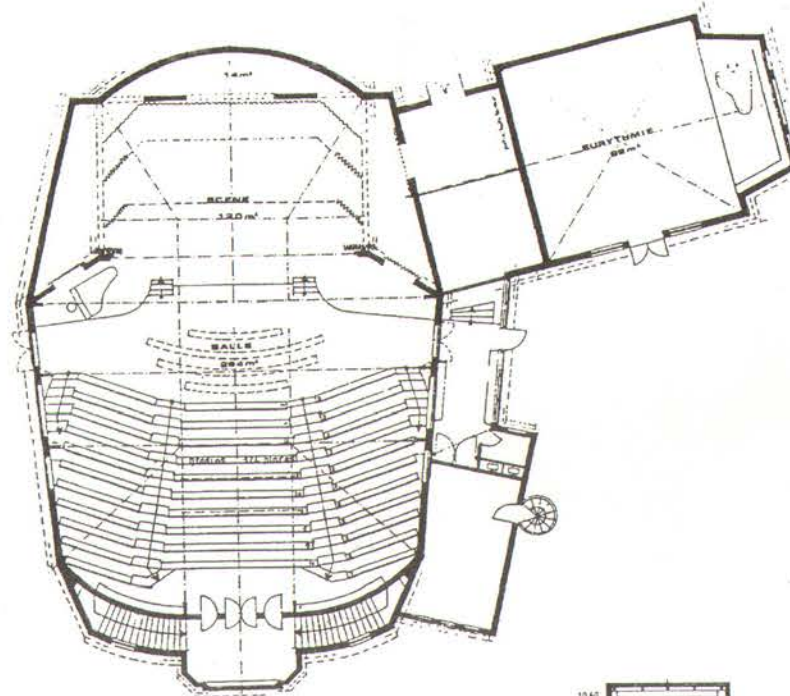
Возникновению природных форм способствуют силы, движение, ритм, которые оживля-

ют и архитектуру, позволяют восстановить живую связь с окружающей средой. Органическое сооружение выражает себя в движении, слиянии различных элементов, частей, которые, подобно частям единого организма, тянутся одна к другой или динамично противостоят друг другу в стремлении к созданию высшего единства.

Из органической концепции рождается нечто целостное, стремящееся интегрировать различные искусства, объединяя архитектурную экспрессию с пластической, скульптурной, вводя в пространственные взаимоотношения цвет, восприимчивый к игре света, воссоединяя структурированные в соответствии с силовыми линиями пейзажа объемы с окружающей средой.

Органическая архитектура стремится воплотить особенности места, материала, функ-

План первого этажа

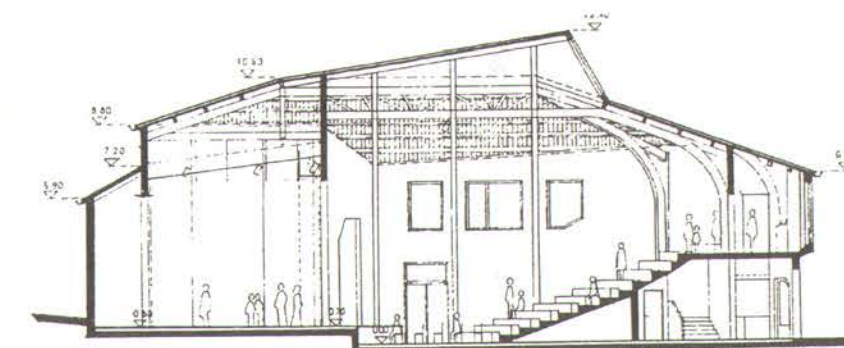
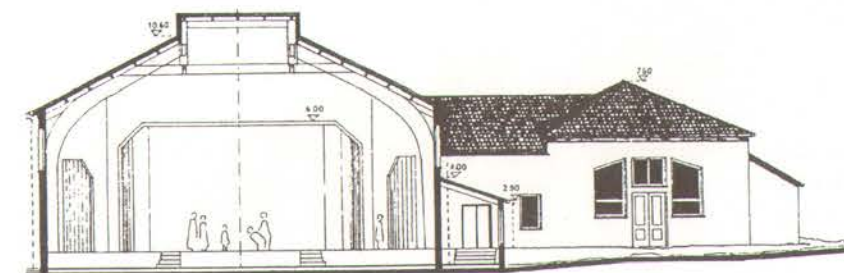


ции. Человечная по своей сущности, она может быть выражением подлинного и естественного согласия людей: тех, кто ее строит, и тех, кто в ней живет.

Театр или “Большой зал” школы Рудольфа Штайнера в Париже в Верьер-ле-Бюиссон (Verrières-le-Buisson), созданный как центр и пространство для общения и встреч, визуально соединил два существующих здания. Он расположен по оси перспективы хорошо известной площади.

Это место окружено классными комнатами — подобно деревне, пересеченной тропинками, выходящими на площадь. Благодаря этому все, что изучают дети в классах, может быть представлено на всеобщее обозрение школы, и театр превращается в пространство, стимулирующее стремление каждого к общению с его друзьями, учителями и родителями.

Театр — “сердце школы” — осуществляет связь с миром искусства. Это — источник со-



временных художественных импульсов для учащихся.

Благодаря сглаженной, женственной форме здание воспринимается как некая целостность. Эта форма организует диалог между пространством зала и сцены, способствует созданию динамического напряжения между ними. Это ощущение усиливает верхний свет. Зрительный зал развива-

Продольный и поперечный разрезы Большого зала

ется ступенчато, раскрываясь к сцене. Таким образом и те, кто находится на сцене, могут воспринимать пространство в целом.

Романтические традиции воплощаются в новых экспрессивных формах, а расположенный

вблизи парк предопределяет силовые оси и структуру связи с окружающим пространством. Все эти качества нового сооружения способствуют созданию мирной, гармоничной атмосферы для жизни и работы людей.

ИСКУССТВО ДЛЯ ЛЮДЕЙ

Стюарт Мюррей

Витражная студия художникам необходима. Она помогает пройти трудный путь от творческого замысла до его осуществления, — считает владелец витражной мастерской J. & R. Lamb Studios в Филмонте (Нью-Йорк, США) Доналд Сэмик.

Преимущества работы художников в витражной студии очевидны. С одной стороны, студия — это коммерческая организация, которая представляет и защищает интересы художников, занимаясь финансовой, рекламной, представительской и торговой деятельностью. Этому способствует известность и репутация студии, основанной в 1857 году. Здесь работают одаренные высококвалифицированные специалисты, мастера. С другой стороны, студия предоставляет самим художникам условия и средства производства для работы.

В студии существует мнение, что необходим непосредственный и постоянный контакт художника с заказчиком. Особенно важна первая беседа. Естественно, что к выбору конкретного художника заказчик относится гораздо более трепетно и критично, чем к выбору студии, разрабатывающей проект.

Любая студия, входящая в Американскую витражную ассоциацию, может выполнить заказ компетентно и на высоком художественно-техническом уровне. Но ключом к успеху является взаимопонимание между заказчиком, худож-



ником и студией, в результате чего рождается произведение искусства.

Первая встреча с заказчиком обычно включает показ слайдов, демонстрирующих ряд работ различных художников. Когда художник выбран, Сэмик организует его встречу с заказчиком для разработки проекта. Такой метод удовле-

*Витраж конгрегатской церкви.
Крескил, Нью-Джерси. США.
Худ. Х. ван де Бюрг.
Лэм-студия*



Витражи кафедрального собора
Св. Павла в Детройте.
Мичиган, США.
Худ. Д. Свенсон Тэйлор.
Лэм-студия

творяет как высококвалифицированных специалистов-художников, так и заказчиков.

Сэмик доказал, что свобода творчества, столь желанная для художников, может способствовать процветанию студии. Он купил мастерскую J. & R. Lamb Studios в 1970 г. после того, как проработал в ней шесть лет. Фирма является основной в индустрии витражей в Америке. Работы художников студии широко известны за рубежом. Особенно важно для студии сохранить традиции творческой и стиливой свободы.

В студии всегда поощрялось стремление художников к яркой творческой выразительности. Эта традиция берет начало с первых лет ее работы, со

времен "американского ренессанса", когда европейская культура оказывала сильное влияние на пробуждающуюся американскую культуру, призывавшую к самосовершенствованию и социальным реформам.

Англичане по происхождению, Джозеф и Ричард Лэм, художник и столяр, основали независимую студию свободных художников и мастеров, где выполнили множество масштабных художественных заказов. Студия сыграла значительную роль в практической реализации концепции готического возрождения (неоготики) в американском сакральном искусстве и дизайне в середине 1800-х годов. Первоначально она выполняла

самые разные заказы церквей: от церковной мебели до крестов, от резных каменных памятников до поминальных часовен. Постепенно студия стала специализироваться на изготовлении витражных окон. Так, Фредерик Стаймец Лэм в 1885—1920 годах создал более 2000 витражных композиций, получивших многочисленные международные премии. Его известная работа — массивная витражная композиция "Религия на престоле" — получила две золотых медали на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. Это опаловое витражное панно, заказанное правительством Соединенных Штатов для главного американского павильона, находится сейчас в экспозиции Бруклинского музея.

Карл Б. Лэм успешно руководил студией в период великой депрессии, когда другие крупные мастерские, такие как Тиффани и Горэм, свернули производство. Фредерик Лэм в 1938-1940 годах и Карл Лэм в 1954-1956 годах возглавляли Американскую витражную ассоциацию. К 1970 году в студии было изготовлено более 6700 работ, известных во всем мире.

Витражи, по определению Фредерика Лэма, — это "искусство для людей". Стремясь сохранить это кредо студии, Доналд Сэмик не только собирает в ней лучших современных витражистов, но и создает условия для развития новых талантов. Он убежден, что адекватная реализация проекта возможна лишь в случае, когда над ним будет работать один и тот же художник. Если дизайном, макетами, сборкой и цветовым решением будут заниматься разные люди, то нельзя ожидать результатов, полностью соответ-



ствующим первоначальному художественному замыслу. В зависимости от проектного задания художник может работать в своей мастерской либо использовать производственные средства Лэм-студии.

С момента основания студии выполнила более десяти тысяч работ. В последние годы это — разработка и установка витражей в новой капелле всех вероисповеданий Армии спасения в Манхеттене, реконструкция витражей церкви Сент Джеймс в нью-йоркском Гайд-Парке, созда-

Фрагмент витража храма
Бет-Эль-Зедек
в Индианаполисе. Индиана,
США. 1986.
Худ. Э. Мирет-Джейсон.
Лэм-студия



Витражи кафедрального собора в Орландо. Филадельфия, США. 1979. Худ. М. Овербек. Лэм-студия



ние композиции из 36 витражных окон для кафедрального собора Св. Павла в Детройте.

Каждый из этих трех проектов иллюстрирует широкий диапазон возможностей и художественных стилей студии. Так, автором реконструкции тринадцати витражей в церкви Гайд-Парка стал известный английский дизайнер и художник по витражам Рой Кумбер. Он восстановил шесть витражных окон высотой 11 футов и шириной 3 фута по образцам XIX века и заново создал шесть новых, а также восточное алтарное трехсветное окно. Работа над проектом продолжалась пять лет. Кумбер, преподаватель витражной живописи, считает свое сотрудничество с Лэм-студией плодотворным и подчеркивает особую роль взаимопонимания в работе.

Кумбер был очень заинтересован в работе над витражами церкви Сент Джеймс, так как именно эта традиция была основой его профессионального обучения. Община церкви захотела восстановить ее в полном соответствии с первоначальным обликом. Но Кумбер представил новую схему с переосмысленными образами и иконографией библейских сюжетов в хронологической последовательности. Он работал в своей мастерской в Англии и в Лэм-студии на севере штата Нью-Йорк в тесном контакте с церковной общиной и с Доналдом Сэмиком, координатором проекта. Кумбер расписывал витражные стекла в своей студии, нумеровал их, упаковывал и отправлял в Лэм-студию, где их раскладывали, скрепляли и устанавливали.

Нетрадиционный пример отношений между художником и студией — работа над верхним рядом витражей церкви Св. Павла в Детройте. Донна Свенсон Тейлор, церковная органистка, победила в открытом конкурсе на проект новых витражей, хотя она в то время не была профессиональной художницей. В качестве изготовителя была выбрана Лэм-студия. Сэмик предпочел сотрудничать с автором проекта, начинающей художницей Донной Свенсон Тейлор, а не с известными мастерами. При этом ей давали почувствовать, что именно она руководит работой и отвечает за результаты.

Продолжая работать со студией, Донна Свенсон Тейлор выполнила проекты для Еврейского центра в Мидуэе (Лонг-Айленд), Первой христианской церкви в Таскалусе (Алабама), храма Шалом в Уэстбери (Лонг-Айленд). Абстрактные модернистские работы Тейлор не похожи на витражи традиционалиста Кумбера,

хотя они также являются интерпретацией образов Ветхого и Нового Завета. Свобода творчества в студии и работа в непосредственном контакте с заказчиком в соответствии с его ожиданиями позволяют добиваться оптимальных творческих результатов.

В Лэм-студии выполнены проекты витражей для храма Бет-Эль-Зедек в Индианаполисе и храма Бет-Элоим в Олд-Бет-Пейдж (Лонг-Айленд). Их автор — Эллен Мирет-Джейсон, член Американской витражной ассоциации, из Нью-Джерси. В 1986 году была построена новая капелла синагоги в Бет-Эль-Зедек с пятью верхними витражными окнами по проекту Джейсон. На них изображена история еврейского народа и десять заповедей.

Для Эллен Мирет-Джейсон особенно существенно отсутствие ограничений в выборе метода работы. Художница проектирует спонтанно. Например, она делает эскизы только для разбивки цветов и подбора стекол. Когда стекла выложены, она расписывает их без предварительной подготовки, сохраняя свежесть и непосредственность восприятия. Джейсон работает в соответствии с идеей проекта по наброскам, не копируя макет. Для реализации проектов Лэм-студия предоставила Эллен Мирет-Джейсон ассистента и возможность работать в студийной мастерской, где она проводит несколько дней в неделю, проектируя, макетируя, расписывая стекла. Лэм-студия занимается изготовлением и обжигом ее работ. Художница таким образом освобождена от решения технических и технологических вопросов и может целиком сосредоточиться на решении художественной задачи.

Душой студии с начала 1950-х годов был голландский художник Хендрик ван де Бюрг. Он наблюдал изменения в студии с приходом Дональда Сэмика, и, по его мнению, полная свобода творческого самовыражения — наиболее существенное из них. Он вспоминает, что прежде художнику приходилось идти на компромисс с самим собой, разрабатывать проекты в определенном стиле при довольно жестких творческих ограничениях.

Свобода творчества в сотрудничестве с Лэм-студией сделала художника гораздо более ответственным и уважаемым. Ощущение полной свободы в масштабных проектах церквей, когда художник лично отвечает за весь проект, особенно стимулирует достижение единства между замыслом и реализацией. Художник может развиваться как творческая личность значительно быстрее, чем раньше.

Наиболее запоминающиеся витражи ван де Бюрга совместно с Лэм-студией выполнены для двух католических церквей в Мэйне и двух синагог в Нью-Йорке. Одна из его лучших работ, образы которой созданы в реалистических традициях, — это греческая православная церковь Св. Софии в Нью-Лондоне (Коннектикут). Он называет этот свой проект “вариациями на тему византийского православия”.

Ван де Бюрг работает по заказам церковных и храмовых общин; для одних важным представляется создание современных абстрактных символов, а для других — традиционных образов и сцен. Поэтому художнику не приходится повторяться, он находится в постоянном поиске новых путей творческого выражения.

Над проектом капеллы всех вероисповеданий церкви Армии спасения в Нью-Йорке Сэмик работал с Чарльзом Вудардом, который пришел в студию как координатор проектов. При разработке окончательного решения Вудард использовал предложение Сэмика развить в цвете и динамике шести витражей шириной 1 фут и высотой 12 футов колористическую тему трехцветного (золотой, голубой, пурпурный) знамени Армии спасения. Архитектором про-

екта была нью-йоркская мастерская Эггерс-Груп.

Среди художников, работавших с Лэм-студией, — Роберт Пинарт, по проекту которого выполнены фрески потолка Первого национального банка в Хастингсе, штат Небраска; Маргрета Овербек и Катарина Лэм Тейт, сотрудничавшие со студией более 40 лет. В 1960-е годы студия получила заказ установить витражи Марка Шагала в здании Организации Объединенных Наций в память Дага Хаммершельда и в Объединенной конгрегатской церкви семьи Рокфеллер в Покантико-Хиллс (Нью-Йорк).

Иногда возникает необходимость “обучения” заказчика, объяснения последовательности этапов выполнения проекта, художественной интеграции и технической экспертизы. Доналд Сэмик утверждает, что студия больше заинтересована не в продаже проектов, а в поиске лучших творческих решений. Так определилось еще одно направление профессиональной деятельности студии — установка витражей с искусственной подсветкой в городах с коротким световым днем.

Кредо студии под руководством Доналда Сэмика — не только “искусство для людей”, но в равной степени “искусство для художника”.

ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА ВЕНГРИИ

Петер Габорьяни

Эволюция, гуманность, духовный функционализм — вот ориентиры органической архитектуры. Нет ничего удивительного в том, что первоначально понятие “органическая” связывают с биологическими знаниями. Это вызвано распространенным представлением об органической архитектуре, которая в кратком словаре обозначена как “способность к метаболизму, демонстрация жизнеспособности”. Этимологическое объяснение является достаточно точным и может репродуцироваться на различные сферы жизни.

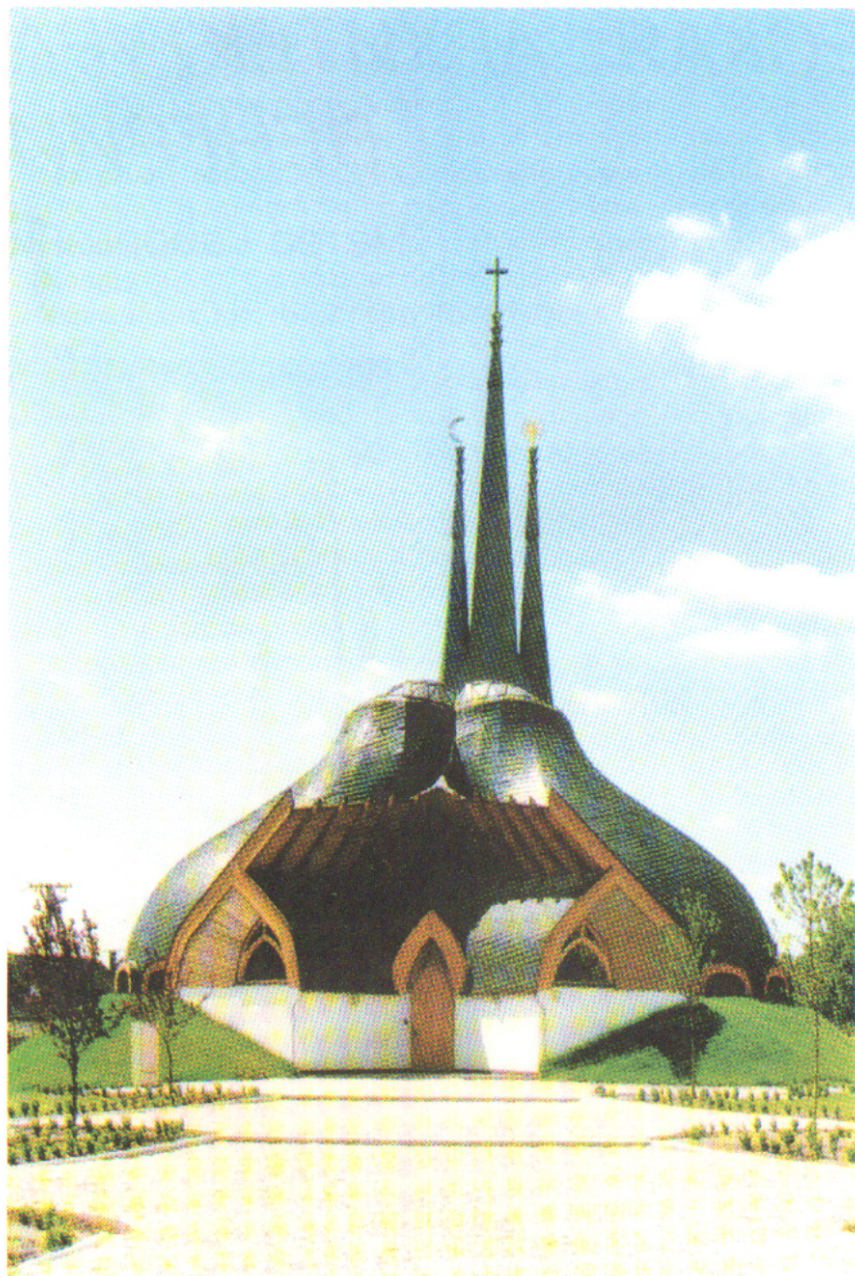
И это не только метафора! В органической архитектуре используются главным образом органические натуральные материалы. Поэтому ее рождение подобно рождению природы, в процессе своей “жизни” (дерево, тростник, необожженный кирпич, текстиль и т. д.) она проходит те же стадии и подвержена тем же естественным изменениям, что и живые существа, ее “смерть” схожа с разрушением природы: она либо исчезает, “растворяется” и таким образом заново используется, либо становится источником новой строительной деятельности.

Здание с его материальным и духовным содержанием символически можно представить как оболочку, аналогичную коже или одежде. Мы на-



ходимся в постоянном реальном или воображаемом контакте с ним, мы ежедневно входим в него, это заставляет нас размышлять о времени, вечности, жизни, развитии, традициях, опыте. Как часто

Римско-католическая церковь
в Паксе, Венгрия. 1987.
Арх. И. Маковец. Фасад



Римско-католическая церковь
в Паксе, Венгрия. 1987.
Арх. И. Маковец. Фасад

мы смотрим в окна, словно в глаза собеседника, когда действительно хотим узнать, почувствовать что-то "внутренним взором". Сущность архитектуры можно интерпретировать как "живое бытие" (living being), мы можем воспринимать и оценивать ее особенности, характер на основе критериев и категорий живой природы.

Например, характерным элементом традиционного японского дома является грубо отесанная деревянная колонна. Возводится она только для

того, чтобы напоминать о Природе, ее естественных процессах. Такая колонна обладает ярко выраженной индивидуальностью, она живет, трудится, трескается, увеличивает или понижает влажность воздуха, имеет запах и так далее. Без деревьев не было бы пожаров, но не было бы и никакой жизни, если бы растения не вырабатывали кислород.

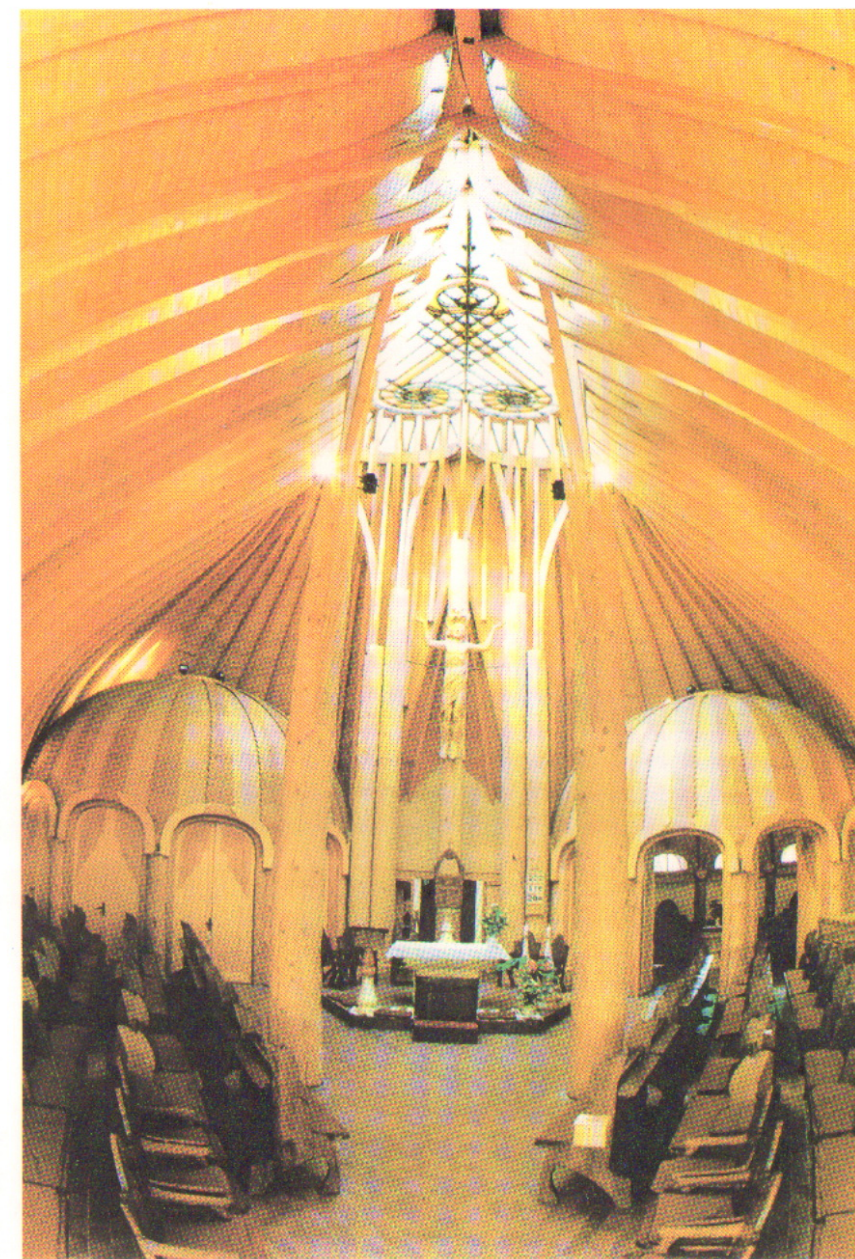
Концепция органической архитектуры сформировалась в Венгрии приблизительно в 1960 году. Это не было какой-то специальной акцией, празднеством или манифестацией, а оказалось стечением обстоятельств, совпадением и необходимостью. Совпадением с началом движения, направленного на изменение политической и культурной ситуации, которая к тому времени стала невыносимой, с программами "Поколения Номад" ("Nomad Generation"), тенденцией возрождения и продолжения национальных традиций. Имела ли органическая архитектура предшественника?

Ключевое слово нашей темы — эволюция. Мы не можем интерпретировать развитие нашей архитектуры как содержательную стилевую последовательность. Органическая архитектура всегда существовала там, где общество вело "органический образ жизни", где люди были ближе к природе, к естественному образу жизни, где отчетливо проявлялись органические признаки человеческого общения, взаимопонимания, взаимопомощи. В прошлом, как и в наше время, жизнь в маленьких деревнях способствовала этому естественному человеческому симбиозу. Сегодня наши дети узнают об этом

только из книг. В Центральной Америке до того, как ее завоевали европейцы, краснокожие индейцы молились своим богам перед тем, как срубить дерево!

Наши предки жили в экологическом сообществе. Они умели управлять источниками энергии, они не нарушали естественных процессов, они жили в гармонии с природой во всех ее проявлениях! Совершенно очевидно, что созданная таким образом архитектура — это не набор материальных архитектурных элементов и не результат развития стиля, а отношение. Поэтому легко отличить имитации эпитогонов. Понять, прочесть и "почувствовать" элементы этой архитектуры, взаимосвязь пространства и массы, ее символы можно только "изнутри", процесс постижения идет от внутреннего к внешнему миру путем освоения его особенных характерных свойств.

"Мы не можем говорить о культуре окружающей среды с людьми, у которых нет даже квартиры, где они могли бы жить", — утверждали руководители "Мишкольцского эксперимента" ("Miskolc Experiment"), группы архитекторов, сотрудников музеев и представителей творческих профессий, занимавшихся проблемами архитектурного пространства и их взаимосвязи с моделями общественного развития. Окружающая среда побуждает к действию, вдохновляет на конкретные поступки. Если социальная среда развивается органично, она естественно стимулирует появление органических архитектурных форм. Пример Венгрии, однако, противоречит приведенному высказыванию. Пройти определенные

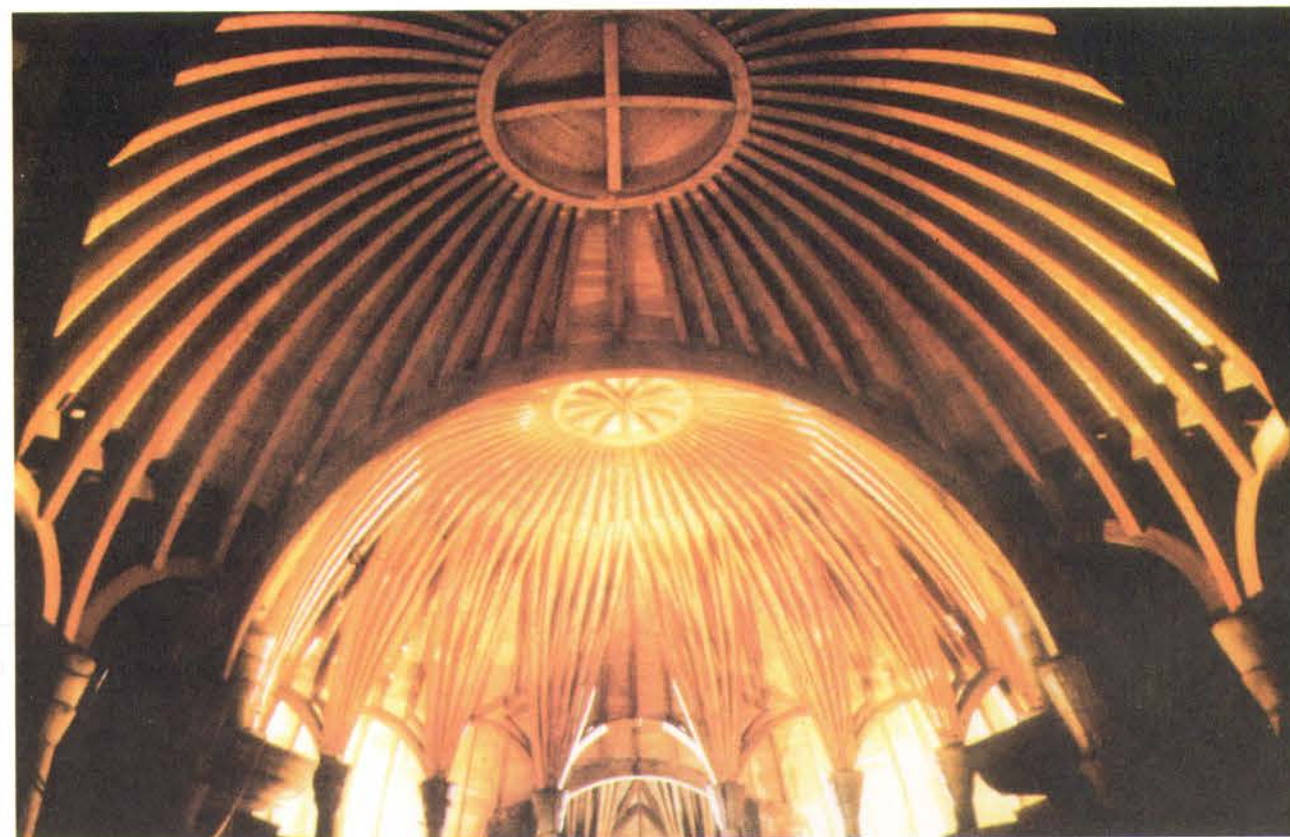
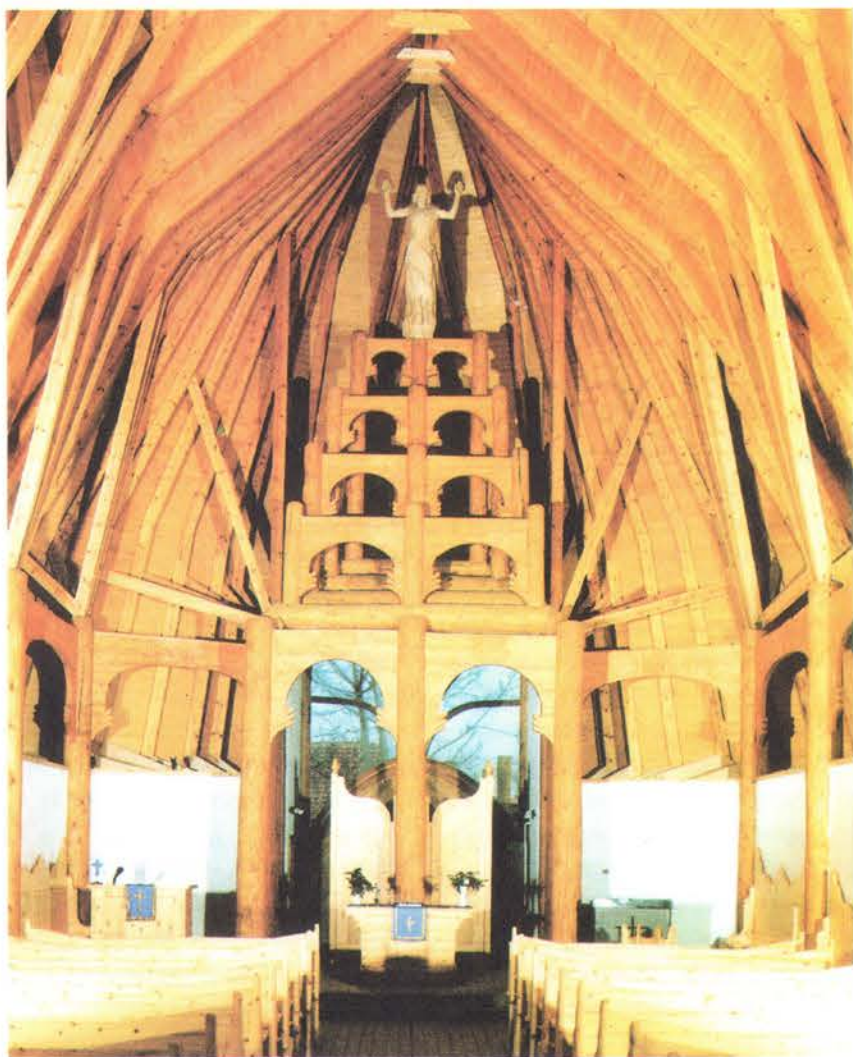


Римско-католическая церковь
в Паксе, Венгрия. 1987.
Арх. И. Маковец. Интерьер

формы развития ей было также необходимо, как змее сбросить старую кожу. "Доказано, что дух времени живет и ощущим во всем, даже если он проявляется, как в данном случае, в скандальной и искаженной форме", — сказал Имре Маковец (цитата из книги, опубликованной в 1978 году в издательстве "Корвина"). В шестидесятые годы совершенно не поощрялись архитекторы, открывавшие новые, независимые направления, не соответствовавшие идеологии того периода, противоречив-



Лютеранская церковь в
Шиофоке, Венгрия. 1987
Арх. И. Маковец
Фасад, интерьер



Редут в Сигетваре, Венгрия.
1988. Арх. И. Маковец.
Интерьер



Редут в Сигетваре, Венгрия.
Общий вид





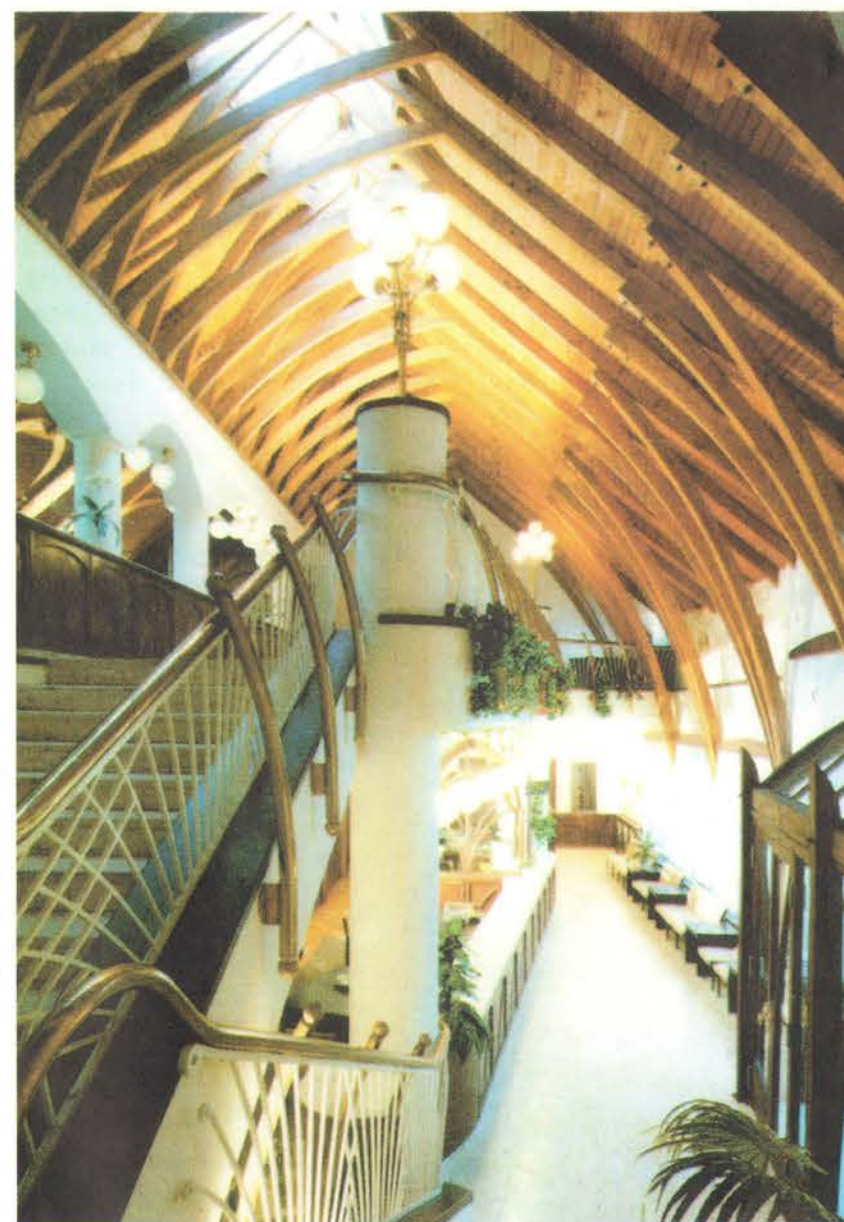
Часовня в Фюзере. 1985.
Арх. Дж. Цете



Общественный центр в
Зеренче, Венгрия. 1988.
Арх. Ф. Саламин

Общий вид

Интерьер





Танцевальная площадка в
Наджикало-Харангод, Венгрия. 1986.
Арх. Д. Эклер

Зал в Наджикало-Харангод, Венгрия. 1989.
Арх. Д. Эклер



Танцевальная площадка в
Наджикало-Харангод,
Венгрия. Фронтальный фасад

шие ей. Почему? Наше второе ключевое слово говорит само за себя: сейчас исследование проблемы личности стало даже модным. Но в шестидесятые годы спасением была именно упорная работа "Поколения Номад". В тот период признание роли личности сохранило и спасло мораль, традиции, историю, уважение к молодому поколению, и лучшие представители интеллигенции приняли участие в этом отчасти спонтанном движении. Я говорю о движении, хотя это не была декларированная манифестация или заранее планируемая концептуальная система, а некий инстинктивный поиск какой-то исходной позиции. Те, кто развивал органическую архитектуру, руководствовались желанием найти разумные цели, показать и сохранить ценности прошлого. Двумя выдающимися фигурами, несомненно, являются Имре Маковец (Imre Makovecz) и Джержи Цете (Georgy Csete).

Уже дипломная работа Маковца вызвала целую бурю. В рассуждениях о своих исходных позициях он ссылался на

Рудольфа Штайнера. Штайнер был убежден, что поражение Германии в первой мировой войне было предопределено политиками, создавшими национальное государство, но не сумевшими поставить перед этим государством цель, отвечающую национальному характеру. Он считал, что истинные потребности, являющиеся внутренними потребностями общества, не учитывались государством, основанном на материальной силе, и это стало очевидным в последующей военной катастрофе. Штайнер полагал, что именно обращение к источникам энергии "свободной духовной жизни" поможет положить конец последствиям войны, и в одной из публикаций 1920 года он заявил, что основой работы национальных институтов должно стать использование этих источников активной энергии для плодотворного обновления экономики и науки.

Помимо возможности провозглашения свободной духовности Маковец подчеркивает важность сохранения ментальности, что совершенно необ-

ходимо для восстановления человеческого достоинства.

Программа классификации общества по Штайнеру, из которой следовало трехчастное разделение и функционирование системы государственных институтов, в то время представляла безусловно интересную идею, и интеллигенция активно на нее реагировала. Однако я думаю, что Маковец был заинтересован, главным образом, в возможностях духовного укрепления и свободной манифестации утверждения человеческого достоинства. Именно это оказало решающее влияние на его творчество.

Другим архитектором — создателем школы был Джержи Цете, творчество которого не вписывалось в официальную доктрину; национальное руководство игнорировало все его проекты. Молодежное объединение строительного предприятия в Пече, где он добился признания, было ликвидировано местными политическими лидерами. Несмотря на это, Цете и его группа добились успеха. После проведения нескольких выставок по стране в Будапештской Галерее была организована ретроспективная завершающая выставка под названием "Hajlek" ("Кров"). Истоки творчества Джержи Цете — традиции, работы великих предшественников,

развивавшие национальную культуру, прежде всего, работы Эдона Лехнера (1848-1914). Лехнер был выдающимся архитектором венгерского Ар-Нуво (модерна) с ярко выраженной индивидуальностью. Он работал в сложное, переломное время, обращаясь в своем творчестве к темам национальной истории и культуры. Используя в своих сооружениях выразительные и самобытные формы венгерской архитектуры, он переосмысливал их, создавая новые образы. Цете, возможно, привлекали и другие идеи Лехнера, например о школах мастеров, новых формах работы архитекторов с материалами, об универсальной культуре. Основой творчества Цете является народное искусство. Он работает с природными материалами, светом, "социформирующими пространствами".

Венгерская органическая архитектура ориентирована на экологическое мышление. Если в Венгрии когда-либо будут строиться "био-поселения", они, безусловно, будут развиваться из архитектуры, обращенной к природе, энергоэкономной и сохраняющей окружающую среду.

Венгерская национальная архитектура в международном универсальном контексте будет представлена прежде всего как феномен органической архитектуры.

БИОАРХИТЕКТУРА В ААЛЕНЕ

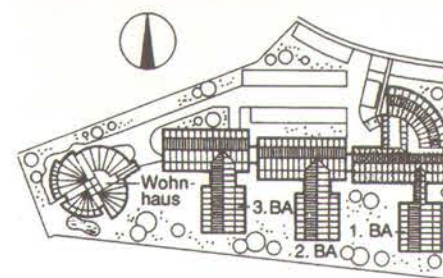
Андреас Энгельхардт

Биоархитектурное мышление было основой архитектурного творчества до новейшего времени. В XX веке техницистская доктрина уничтожала его в зародыше на протяжении десятилетий, и только современные познания в области строительной биологии и экологии позволили вновь развиваться этому росту.

Обратимся к античности, вспомним о римских озелененных патрицианских домах. Висячие сады Семирамиды уже в те времена считали чудом света.

И с полным основанием можно утверждать, что озеленение крыш способно сотворить подлинное чудо: количество кислорода, производимое экологической крышей, поразительно велико. Для наглядности сравним: участок 1,5 x 1,5 метра нескошенной травы удовлетворяет годовую потребность человека в кислороде и производит его столько же, сколько дерево с листвой, имеющее пятиметровую в диаметре крону. Так как травяной покров поглощает от 10 до 20% пыли или газа, содержащихся в атмосфере, качество воздуха постепенно улучшается. В жаркие дни благодаря растениям воздух увлажняется и охлаждается.

В сравнении с черепичной крышей температурные колебания в течение года на поверхности экологической крыши меньше на две трети. Такая крыша способствует экологическому очищению тер-



Производственный комплекс
фирмы "Хема" в Аалене,
Германия. 1986.
Арх. А. Энгельхардт

Административный корпус
Производственный корпус
Генеральный план



Административное здание
фирмы "Хема".
Фрагменты фасада

ственно разгружается канализация.

Обширная экологическая крыша в наших широтах предполагает наличие сложной конструкции, знаний в области строительной техники и дендрологии.

На занятой растительностью территории крыши господствуют экстремальные климатические и почвенные условия: недостаточная плотность грунта, незначительная толщина субстрата, преобладание интенсивного солнечного излучения, затененность за счет здания, предельная ветровая нагрузка, засушливый климат и вредные выбросы. Эти условия, пожалуй, еще жестче тех, что складываются в скалах с их тончайшим естественным растительным покровом, где длительное время может сохраняться уровень влажности, а в расщелинах есть возможность для роста корней.

Для озеленения необходимо тщательно подобрать соответствующие растения, а также изучить структуру грунтового слоя, поверхности здания и требования пользователей.

Нет сомнений в необходимости предписаний активного озеленения крыши в рамках плана застройки или при санировании, например, в индустриальных зонах: техника обеспечена, расчетные нагрузки соответствуют плоской крыше с гравийным покрытием, рынок предлагает различные системы.

Здание фирмы «Хема» по производству компьютеров расположено в промышленном западном районе Аалена (Германия) на Рентген-штрассе. Расположение участка оптимально для промышленного строительства. Благодаря примыканию промышленной зоны с запада к автомагистра-

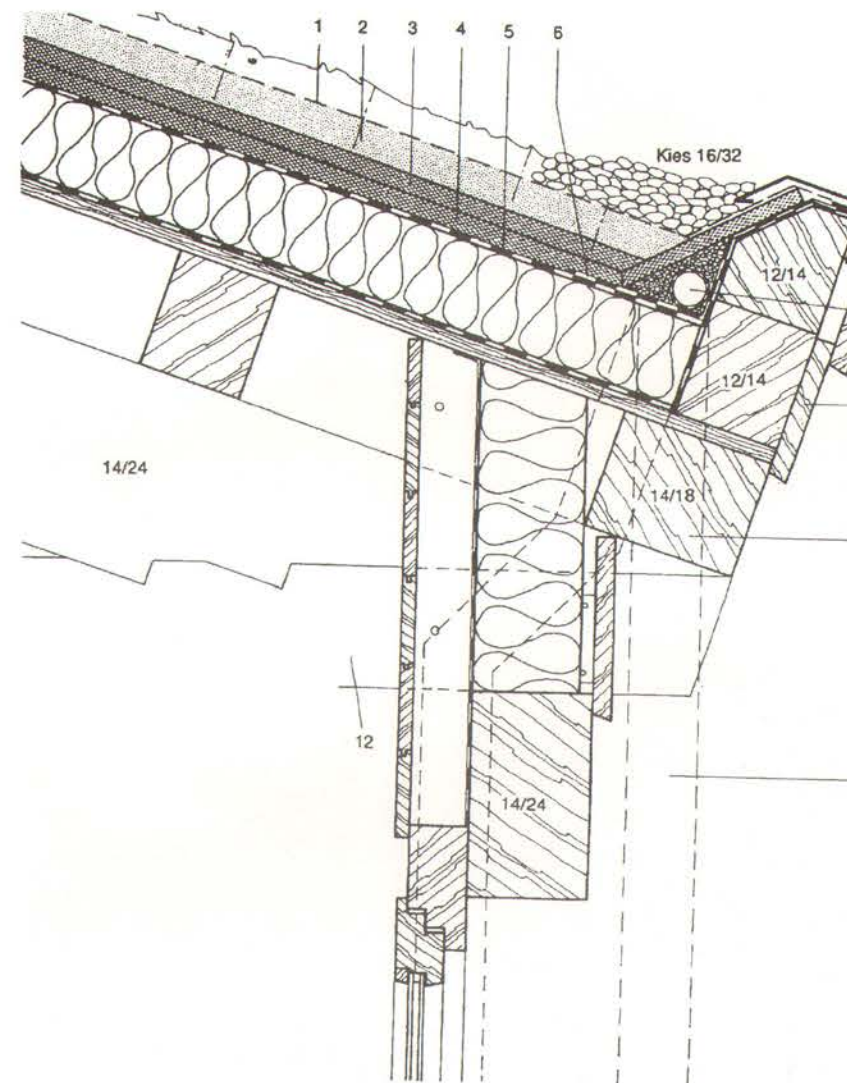
ритории. С одной стороны, благодаря ей дождевая вода дольше удерживается в застроенной зоне, с другой — суще-

ли транспортно-технические проблемы района полностью решены. В строительной программе были предусмотрены административные, хозяйственные и складские помещения, а также этаж дирекции с персональными кабинетами и пищеблоком.

В соответствии с процессом производства и топографической ситуацией было отдано предпочтение двухэтажной застройке. Была поставлена задача создать здоровый климат для работы, введены ограничения на потребление энергии и воды, использование вредных материалов. Для технологических процессов изготовления мелких деталей компьютеров необходимо много дневного света. Двухэтажные постройки расположены так, что окна производственных помещений ориентированы на северо-восток, то есть прямое солнечное излучение исключено, в то время как на западе и юге солярий накапливает солнечную энергию.

Экологические соображения были решающими при выборе строительных материалов: преимущественно были использованы такие натуральные материалы, как дерево, кирпич, штукатурка. Все здание перекрыто экологической крышей, дающей ряд биологических и технических преимуществ. Для фундаментов и перекрытия нижнего этажа была использована минимально армированная бетонная конструкция — тридцатисантиметровая бетонная панель из известки, гравия и щебня. Кладка велась из пористого кирпича с наполнителем.

Двухэтажное административно-служебное сооружение было возведено на основе деревянной каркасной конструкции. Конструкция крыши вы-



полнена из треугольных решетчатых стропильных ферм с деревянной обрешеткой, теплоизоляции и экологического покрытия.

Все поверхности отделаны натуральными малотоксичными материалами. В интерьерах доминирует дерево: обшивка потолков, паркет, лестницы и массивная деревянная мебель из местных пород. Полы, двери, обшивка, деревянные детали пропитаны природными маслами, натуральными лаками, пчелиным воском. Штукатурка велась на известковой основе, были использованы натуральные красители. Для стока дождевой воды были предусмотрены водосборные

Конструкция экологической
крыши. Поперечный разрез

1. Ковровое покрытие из мха и травы, крепленное гераклитовыми гвоздями
2. Шестисантиметровый субстрат
3. Фильтры из геотекстиля
4. Дренажно-фильтрующее покрытие
5. Обшивка крыши с защитным слоем для корневой системы
6. Стеклоткань



Использование природных материалов в интерьере

цистерны, но экологическая крыша и организация биотопа перед зданием позволили от них отказаться. Производственный корпус обеспечен низкотемпературным отоплением. Комнатная температура поддерживается радиаторами. Система газоснабжения подключена к городскому газопроводу Аалена.

В здании предусмотрен двухъярусный гараж для автотранспорта. Главная транспортная магистраль, покрытая гудроном, занимает 130 квадратных метров, то есть только 3,7% всей территории, площадь которой составляет 3500 квадратных метров.

Агрессивная цивилизация ведет строительство преимущественно во вред природе. Его заключительный аккорд прозвучит, увы, в миноре. Экологическая архитектура — не альтернатива, не роскошь, но настоящая необходимость охраны окружающей среды.

Избранные источники

ЧАСТЬ 1. ИСТОКИ

Архитектурная идея Гётеанума. *Рудольф Штайнер.*

Der Baugedanke des Goetheanum. Einleitender Vortrag mit Erklärungen zu den Bildern des Baus von Rudolf Steiner. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1932. 19-26.

Рудольф Штайнер и антропософия. *Франс Карлгрен.*

Frans Carlgren. Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Goetheanum, Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1990.

Творческий импульс Рудольфа Штайнера в современной истории архитектуры. *Аке Фант.*

Hagen Biesantz, Arne Klingborg unter Mitwirkung von Åke Fant, Hans Hermann, Rex Raab, Nikolaus Ruff. Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1978. 91-98.

К архитектуре экспрессионизма. *Вольфганг Пенн.*

Wolfgang Pehnt. Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1973.

На пути к новому стилю. *Хаген Бизанци.*

Hagen Biesantz. Auf dem Wege zu einem neuen Baustil. / Hagen Biesantz, Arne Klingborg unter Mitwirkung von Åke Fant, Hans Hermann, Rex Raab, Nikolaus Ruff. Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1978. 9-19.

Первый и второй Гётеанум. *Хаген Бизанци.*

Hagen Biesantz. Das erste Goetheanum. Das zweite Goetheanum. / Hagen Biesantz, Arne Klingborg unter Mitwirkung von Åke Fant, Hans Hermann, Rex Raab, Nikolaus Ruff. Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1978. 20-81.

Планы, фасады, разрезы. *Рекс Рааб.*

Rex Raab. Das erste und das zweite Goetheanum von Rudolf Steiner. / Goetheanum-Baublätter 1. Grundrisse, Schnitte, Ansichten, erstes und zweites Goetheanum. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1990.

Постройки вокруг Гётеанума. *Рекс Рааб, Арне Клингборг, Аке Фант.*

Rex Raab, Arne Klingborg, Åke Fant. Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1972. 109-149.

Деревянная скульптура Рудольфа Штайнера и ее архитектурное окружение. *Аке Фант, Арне Клингборг, А. Джон Уилкс.*

Åke Fant, Arne Klingborg, A. John Wilkes. Die grosse Plastik und ihre architektonische Umgebung. / Die Holzplastik Rudolf Steiners in Dornach. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1981. 12-18.

Окна Гётеанума. *Георг Хартман.*

Georg Hartmann. Goetheanum Glasfenster. 2 Auflage: Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1983.

Эстетика Рудольфа Штайнера. *Хаген Бизанц*.

Hagen Biesantz, Rudolf Steiner's Ästhetik. / Hagen Biesantz, Arne Klingborg unter Mitwirkung von Åke Fant, Hans Hermann, Rex Raab, Nikolaus Ruff. Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1978. 85-89.

Учение Гёте о метаморфозах и архитектурный импульс Рудольфа Штайнера. *Кристиан Хич*.

Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Ausgabe A. 5/6, 37, 1991. 267-273.

Идеалы Баухауза и Гётеанум. *Джон К. Эрмель*.

John C. Ermel. Bauhaus-Ideale und das Goetheanum. / Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Ausgabe A. 5/6, 37, 1991. 279-290.

Развитие архитектурных идей Рудольфа Штайнера. *Николаус Руфф, Рекс Рааб*.

Nikolaus Ruff, Rex Raab. Das Weiterwirken von Rudolf Steiners Bau-Impuls. / Hagen Biesantz, Arne Klingborg unter Mitwirkung von Åke Fant, Hans Hermann, Rex Raab, Nikolaus Ruff. Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1978. 105-110.

ЧАСТЬ 2. НОВЫЕ ИМПУЛЬСЫ

Всеми чувствами. *Эрик Асмуссен*.

Erik Asmussen. With all the senses. / Die Architektur von Erik Asmussen in Järna. Katalog. Druck- und Kopierzentrum der Technischen Universität Graz. 1987.

Архитектура и антропософия. *Йенс Петерс*.

Первую часть см.: Jens Peters. Architektur und Anthroposophie. / Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Ausgabe A. 5/6, 37, 1991. 276-278.

Обитаемое пространство. *Кристофер Дэй*.

Christopher Day. Places of the Soul. Architecture and Environment Design as a Healing Art. London: Aquarian/Thorsons. An Imprint of Harper Collins Publishers, 1993. 71-94.

Экологическая архитектура. *Йоахим Эбле*.

Ökologisch bauen im Wohnungs- und Gewerbebau. GmF, 1990.
Эко-хаус см.: Bürohaus der Kühl KG. In: Deutsche Bauzeitschrift, No. 1, 1993. 65-72.

Стремление играть. *Эспен Таральдсен*.

Первую часть см.: Archithese, 5/90. 28-32.

Искусство для людей. *Стюарт Мюррей*.

Stained Glass Quarterly. Fall 1987. 213-217.

Органическая архитектура Венгрии. *Петер Габорьяни*.

Hungarian Organic Architecture. La Biennale di Venezia 1991. Budapest: ARTIFEX Műcsamok. NOVOTRANS KFT, 9-10.

Биоархитектура в Аалене. *Андреас Энгельхардт*.

A. Engelhardt. Entwicklungs- und Fabrikationsgebäude in Aalen. / DBZ, 266, No 6, 1990. 825-830.

ARCHITECTURE AND ANTHROPOSOLOGY

Anna Sokolina

The anthroposophy (from Greek: anthropos — human, sophia — wisdom) is a philosophical, spiritual, and social movement that declares a departure from the mechanical domination of fatal technology and technocracy, toward people, nature, and creative organic harmony. The idealistic metaphysical approach to the restoration of global harmony evolved in Europe as a part of the theosophical concept since the late nineteenth-early twentieth century. Anthroposophy as a science was founded by Rudolf Steiner, the head of the German branch of the Theosophical Society, which alienated itself in 1913 from the theosophical movement and confronted the major fatalist meditative doctrine that was developing toward the oriental religious-philosophical ideas. By originating and defining anthroposophy, Rudolf Steiner restored and modernized in a distinguished way the European model of the Renaissance man as a creator of his living environment and his fate. Radiant dreams for the just goals, the ideal tolerant and equal society, for the "Cathedral of the Future" inspired the formation of anthroposophy. Steiner, with his outstanding enlightened sensibility, emphasized creative abilities and the artistic gift of every human being. As a new ideal he perceived an earthy man, who is striving for spiritual and scientific knowledge and a strong social impulse. The creation of a new architecture was manifested as one of the primary tasks.

Since the beginning of the twentieth century, the idea of the incarnation of the anthroposophical impulse in architecture has been materialized in distinct spatial environments, in public spaces, schools and hospitals, in universities and libraries. The specific bioarchitectural forms contain prime organic references, prevailing in human subconsciousness, and convey a positive emotional and physical atmosphere.

Anthroposophical organic principles inspire the architects in Germany, France, Hungary, Japan, Netherlands, Sweden, Switzerland, the United States, and in many other countries. In Soviet Russia, the anthroposophical movement was perse-

cuted and suppressed for a long time, and the anthroposophical teachings were prohibited as a foreign ideology, defined as a "mystical doctrine, a modification of theosophy, consisting of fanciful interpretations of various fields of knowledge, and the methodology of development for presumed hidden human abilities for spiritual domination over nature"¹.

In Russia during the entire twentieth century, no architecture inspired by anthroposophical principles was designed or erected. That fact can be attributed to the directive enforced approach of the socialist realism in architecture, and as a result, to the lack of the competent sources. Only in 1992, two brief publications emerged: an article by Vasily Gorunov and Vladimir Porshnev, without endnotes², and a fragment of a chapter in the monograph "Jugendstyle Architecture" by Michail Toubli³.

The idea of incarnation of the artistic, moral and spiritual origins of the human perception of the world into organic architectural form, refined by Rudolf Steiner, was fulfilled in the construction of the new public building. In the quest to invent a "new architectural style", a "new aesthetics", Rudolf Steiner turned over to the spiritual and natural-scientific ideas of Johann Wolfgang Goethe. These were expounded in Steiner's lectures "Ways to a New Style in Architecture"⁴, where he narrated his research on construction skeletons, tectonic metamorphoses, and his study on color, while referring to Goethe's works. Steiner named Goethe the father of the new aesthetics, and the new edifice that displayed them — the Goetheanum.

Rudolf Steiner analyzed Goethe's teaching not only in the aspect of his contribution to the science. The first lecture delivered in Weimar by the young Steiner was dedicated to Goethe as an artist, "Goethe as a Founder of the New Aesthetics". There he quoted Goethe:

"Art is an unfolding of nature's hidden rules, which a human soul cannot uncover otherwise..." He believed that these rules could not be based on scientific methods, and could only be understood through art.

Steiner never constituted dogmas for the architectural vernacular. He believed that art should not be explained, but could only be perceived. Steiner, while following Goethe, asserted that any art, including architecture, reveals the truth, which was impossible to uphold in any other way. Architecture is not an independent pure art, since its task is to create spatial "shells" for human existence. Therefore the objective of the anthroposophical architecture is to provide a stimulating environment, with an atmosphere that inspires people's lives.

Evidently, ancient Greek and Roman architecture was created by people living in harmony with nature and the gods, who were worshipped at numerous shrines. Indigenous forces were accumulated in architecture erected as an altar to the gods and nature. In the Romanesque and Gothic epochs, a cathedral stood not only as an expression of natural forces, as the faith of medieval people differed basically from beliefs held in ancient epochs, but also as a repository of the community spirit. The turn from Renaissance to Baroque signified the beginning of a transition toward the estranged abstract architectural thought, and defined the distance between people and nature.

At the beginning of the 20th century, Steiner, while developing his architecture, proposed to widen the field of the application of scientific principles and new construction technologies to enable people to visualize their spiritual identities in architecture, and through this learning return to nature. He believed that an object implies only an external form, while the real building is a substance that evolves during the process of construction. He integrated the content of the "new" construction with a "new" impulse. That determined the development and implied an insight into the substance of the form. Steiner noted: "A building is a sacred organ which God uses for communication with the people"⁴.

He perceived a building

- in terms of its physical, material content (post-and-beam structure: foundation, framework, walls, roofing);
- in terms of the presence of the human soul. The building must be filled with color, and dynamic gleams that enlighten the form. Steiner perceived color as the soul of the universe, it incorporates motion;
- in connection with the spirit and spirituality. Steiner deemed that windows reflect the spirit of the world that opens the possibility of spiritual development and enlightenment.

Steiner maintained that the walls of a building exhibit internal and external processes, just like those of living and breathing entities. They express a voluntary tendency to expand from inside out.

These processes are similar to the life and growth of plants. Therefore, the principles of harmony in the life of plants can apply to the development of architecture. "The spirit of form implies the spirit of movement" — that was Steiner's vision of the "new impulse" in "new architecture".

The first Goetheanum, an anthroposophical center of an entirely new and unusual architectural construction at that time, arose in Dornach near Basel, Switzerland, in 1915. The building consisted of two cylindrical volumes of different diameters, domed by mutually penetrated corresponding cupolas. The construction skeleton, facades and interiors were cast in wood. The building with a total space of 6,000 cubic meters, and with a concrete ground floor, convincingly explored the forming qualities and possibilities of concrete.

In 1922 the building of the first Goetheanum burnt down. But already in 1925-1928, the second Goetheanum was erected on the same site. With its accordingly enlarged areas and volumes, it was one gigantic concrete construction. While designing the project, Steiner manufactured plasticine models, which in their sculptural shape reproduced the artistic impulse of the clay-like qualities of concrete during the construction process.

The building was erected in monolithic reinforced concrete. That method was developed for sculpting of the walls, the roof, staircases, doors and window apertures. The color design and the special tinted glazing correspond with the distinct staging for the music of Beethoven, Haydn and Debussy. The daylight reveals the depths of the engravings on glass with all the nuances from light to dark, similar to the design of the windows in the first Goetheanum.

By the end of the 1920s in Dornach, from Steiner's models and designs, eleven constructions were assembled around the Goetheanum: the Glass House, the Eurythmics buildings, the Boiler-House, House De Jaeger, House Duldeck, and others. However, because of the economic crisis and the fascist dictatorship by the middle and late 1930s, the construction of the Goetheanum and of the settlement around it in Dornach experienced considerable complications. Only at the beginning of the 1960s, further development resumed.

The arguments between the architectural concepts of the 1920s and the Goetheanum eventually turned within professional scholarly circles into the clarification of stylistics of anthroposophical buildings. The debaters focused on expressionism, symbolism, which Steiner disclaimed, Jugendstyle and organic architecture. Steiner considered those debates rather superficial, without relevance to the nature of architecture.

Steiner's contemporaries uncovered features similar to those of the aesthetic concept of the expressionists in his architectural teaching. But within architectural history, the legacy of Steiner takes a special place, it approaches the essence of the anthroposophical movement.

The Bauhaus ignored the existence of the Goetheanum. But there were exceptions.

Wassily Kandinsky, who understood the powerful mystical nature of the Goetheanum, and the architect Oscar Schlemmer with an interest in stage effects, became adherents of the Goetheanum. Hartman, a student of Schlemmer, manufactured window engravings for the Goetheanum, and later worked there as a teacher.

The anthroposophers considered Bauhaus and modern architecture a dead end, a false motion, claiming that due to those motivated by "amateurish negligence", "conscious dishonesty" and arrogance, the balance of evolutionary consciousness was violated, and the continuity of the spiritual world was interrupted. Paul Scherbert's fantastic visions were intensely criticized by Steiner.

Steiner's successor, the Danish architect Erik Asmussen, who founded an anthroposophical center, the Rudolf Steinerseminariet in a Swedish village of Järna, believed that an architect would design organic forms, if he took into account the function of the form itself⁵. Following that notion, one would interpret the rise and decline of functionalism as a play with a beautiful abstract form, which dominated the twentieth century on the basis of a speculative rational concept.

For Steiner's architecture, the dynamic transformations that in a distinctive way link polar perceptions of forms in the nature, are essential. The Danish architect Jan-Arve Andersen defined rather emotionally and metaphorically distinguished dialectical pairs that shape the expressive vernacular of anthroposophical constructions:

- the frozen surfaces of a crystal — the curves and movements of a plant;
- the self-conscious, present wakefulness — the distant sphere of dreams and mysteries;
- the outer practical functions — the ideals and hopes of a person;
- the regulating and binding symmetry — a free setting asymmetry;
- the well calculated effect — the surprising and playful fantasy;
- the strict earnestness — a relaxed and warming humor;
- the close connection with the landscape and the organic world in form, color and material —

the emancipation from nature, the building as an object of culture;

- the simplicity and purity of functionalism — the varied and vigorous richness of organic and expressionist architecture⁶.

The anthroposophers believe that with the development of civilization, the people's aspiration for self-cognition diminishes. As a consequence, in architecture, the search for new styles is instilled, although more profound questions have to be answered. While losing the ability to identify historical directions, architecture turned toward the quest for creative impulses outside the historical contexts. The architecture, which explores the connection between humanity and nature, introduces an alternative profound trend opposed to the superficial imitation approach.

The goetheanistic architecture cannot be understood by studying its stylistic features, instead it must be looked upon through the anthroposophical teachings.

The distinguished Hungarian architect Imre Makovecz noted that "unfavorable historical preconditions, which inspire what we call 'pure architecture', hinder original reading [of the Goetheanum — A.S.], ... the establishment of the Bauhaus divided architectural culture and violated the integrity of global spirituality. Today people are barely able to reconcile themselves to such architecture; it is science under another guise, locking up the meaning in tectonic constructions, or that quintessential architectural objective to connect the magical power of the earth and the sky"⁷. Makovecz agreed with the architects who built the "new world" in Dornach and Järna.

For the anthroposophical buildings, the question of the architectural vernacular is essential. The architectural historian and anthroposopher Erik Lundberg explored that contention in his book "The Language of Architectural Form": throughout form, architecture is able to speak and express every essential matter in human life. Lundberg believes that architectural forms visualize movements and gestures. On one hand, that facilitates emotional perception of the form, and on the other hand, due to the large architectural vocabulary, the forms become articulated. Lundberg draws parallels between his own perception of architectural forms and of movements and the shape of a human body.

If a person without prejudices or preexisting stereotypes lives in a certain architectural environment, architectural images penetrate his consciousness. When the connection between forms, objects and materials is clear, everything is accepted with comprehension. But sometimes, architecture probes into deeper levels of human awareness, provokes spontaneous, unexpected emotions, influ-

ences mood and teases the imagination. The play of light, shadow and proportions instills the transfer from the open interaction of architectural objects to enhancing intimacy and profundity. The combination of right and obtuse angles, convex and concave forms, the entire spectrum of architectural forms that accompany and influence people — in movements, turns, levels, materials, and color — all play a decisive role.

Therefore architecture is rather a reflecting, influencing vital part of the human nature, an emotional, dynamic, stimulating fantasy, a passionate dream.

Steiner indicated that the language of forms should be sufficiently diverse to enable people to completely express themselves in architecture. He emphasized human aspiration for self-cognition and for revealing the borders of human abilities, the inclination to monosemantic simplicity but moreover the gift to enhance self-esteem through creative activities. That conclusion follows the quote from the lecture presented to the builders of the Goetheanum in 1914:

"And when we animate everything that presses, bears and curves, that crafts surfaces and masters completed forms — we begin to live by opposing and playing with the forces that shape the world, and by creating art we explore fantasy and endless metamorphoses, but we realize that we can not understand the secrets of the world of forms until we try to express ourselves in universal organic motion and in creative activity".

At the beginning of the 1960s, the architects rediscovered the Goetheanum. The American scholar Dennis Sharp noted: "...an objective research reveals a strange imposition — modern architecture was unreasonably long ignoring that movement... Wright, Corbusier and Saarinen only by the end of their careers were able to value the Goetheanum as an assembled image, a masterpiece of rare strength and clarity". The Japanese architect Kenji Imai maintained in the 1960s that the goetheanistic architecture will remain substantial, strong and vital. This hypothesis proved correct.

The principles of the anthroposophical architecture became a powerful impulse for the construction of kindergartens, schools, medical facilities, homes for the elderly, public centers and residential complexes. Those buildings stand out in any contexts. In Germany, for example, more than one hundred preschools and schools were built, which display outstanding emotional, socio-cultural and inspiring artistic design. Every building, constructed with an extended space for stage movement classes and eurythmics, is unique, and the design is based on the preservation concept of the

landscape or urban environment. No standard projects have been developed for schools of that type. The buildings are erected following the community initiative, with substantial public participation in planning, financing, and construction.

In accordance with the ideas of Steiner, the architects inspired by anthroposophy, design every building individually. Within the settlements, the buildings integrate and converse through the prevalent motives, the color, the materials and the combination of stories. The architectural vocabulary develops and transforms with the progression of the project.

Rudolf Steiner's anthroposophy promoted multiple searches for architectural ideas throughout the world and the creation of unique integral architectural images. The lessons of the past and the newest industrial and technological achievements in combination with the awareness of the magnificence and the liberty of nature and the spiritual creative human workmanship will enhance the new awakening and evolution of architecture.

Notes

1. Советский Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1981, с. 66

2. В.С. Горюнов, В.П. Поршнев. "Говорящая архитектура" Рудольфа Штайнера / Архитектура мира. Материалы конф. "Проблемы истории архитектуры". М.: ВНИИТАГ, 1992, с. 139-144.

3. М.П. Тубли. Архитектура эпохи модерна. М.: Стройиздат, 1992.

4. Rudolf Steiner. *Ways to a New Style in architecture. Five lectures by Rudolf Steiner given during the building of the First Goetheanum 1914.* London: Anthroposophical Publishing Company; NY: Anthroposophic Press, 1927.

Более подробно:
Rudolf Steiner. *At the Gates of Spiritual Science. 14 lectures given in Stuttgart 1906.* London: Rudolf Steiner Press, 1970.

5. Erik Asmussen. *Hendre visible et vivante la spécificité de chaque fonction / L'Architecture d'Aujourd'hui.* Nr. 224, dec. 1982, pp. 50-55; *Vidarkliniken Järna Stathögaskolan Horrköping / Arkitektur.* Sartryck ur Nr. 8, 1988.

6. Jan-Arve Andersen. *Die Formensprache / Die Architektur des Erik Asmussen in Järna.* GRAZ 9, 21 dez. 1987, с. 24.

7. Imre Makovecz. *Vorwort / там же,* с. 2.

8. Ernst Kanow. *75 Jahre Goetheanistische Architektur.* / *Architektur.* 4/90, с. 50-53.

9. David Pearson. *Earth to spirit: in search of natural architecture.* San Francisco: Chronicle Books, 1995.

Именной указатель

Аалто, Алвар 225, 231
Агемацу, Юдзи 136
Айзенпрайс, Эрнст 71, 92, 129
Албертс, Тон 180, 186, 190
Андерсен, Ян-Арве 10, 12
Асмуссен, Эрик 10, 139-158
Асплунд, Эрик Гуннар 145

Бай, Пауль 88-90, 126, 129, 134
Баравале, Альберт фон 52, 69, 87, 129
Безант, Анни 25
Бене, Адольф 37, 49
Бём, Александер 227-229
Бём, Готфрид 37, 49
Берг, Макс 29, 30
Беренс, Петер 28, 30, 47, 53
Берлаге, Хенрик Петриус 32
Бизантц, Хаген 51-72, 105-107, 147
Блаватская, Елена Петровна 25
Блок, Андре 38
Бодак, Карл-Дитер 6, 221-226
Бойс, И. В. Э. 134
Борзи, Франко 35, 38
Брефин, Констанция 214
Бэннем, Рейнер 35

Вагнер, Герард 69
Валь де Флор, Изабель 231-238
Ван де Бюрг, Хендрик 239, 243, 244
Ван де Вельде, Анри 28, 37, 39, 47, 50, 117, 160, 161
Ван Сантен, Юст 187
Ван Хут 180, 186
Ведекинд, Франк 24
Вудард, Чарлз 244
Габорьяни, Петер 245-254
Гартман, Эдуард фон 25
Гауди, Антонио 27, 28, 38, 44, 70, 231
Геккель, Эрнст 25
Гибзер, Жан 221, 222
Гери, Фрэнк Оуэн 226
Герзон, Ганс и Оскар 50
Герман, Ганс 136, 259
Гесснер, Вольфганг 134
Гёте, Иоганн Вольфганг 8, 22-24, 27, 29, 33, 79, 92, 105, 107-116, 139, 153, 156-160, 163, 165, 168, 170, 221, 225, 226, 233
Геш, Пауль 31, 33, 118
Гидион, Зигфрид 35

Гимар, Эктор 28
Гор, Юдит 187
Грель, Генри 47
Гренадизер, Копийн 203, 204
Гропиус, Вальтер 30, 31, 33, 38, 39, 42, 52, 53, 57, 118, 119, 121, 122
Грубитц, Август 50

Де Ягер, Жак 9, 88-90, 126, 134
Дзеви, Бруно 38
Дистель, Герман 50
Доу, Артур 52
Дубах, Освальд 92
Дурах, Феликс 89, 134
Дурсен, Йоан Б. 134
Дусбург, Тео ван 120-122
Дэй, Кристофер 6, 171-178

Имаи, Кендзи 12, 135
Иттен, Иоханнес 121

Кайзер, Феликс 134, 166
Кандинский, Василий 10, 28, 52, 107
Карлгрен, Франс 21-26
Келлер, В. 130, 131
Кемпер, Карл 55, 69, 72, 86
Кёниг, Джованни Клаус 35, 38
Кислер, Фредерик 38
Клингборг, Арне 70, 72, 79-96, 124, 135, 147, 149, 152, 226
Конрадс, Ульрих 35, 37
Котц, Отто 34, 36, 49
Коутс, Гарри 145-158
Кумбер, Рой 243

Лауер, Хельмут 90, 134
Ле Корбюзье 10, 33, 41, 47, 71, 72, 120, 121, 162, 225
Лехнер, Эдон 254
Лидфогель, Генрих 71
Линдаль, Гёран 35
Лоос, Адольф 58, 59, 62
Лукхарт, Василий и Ганс 30, 38, 118, 119, 121
Лундберг, Эрик 10
Лэм, Джозеф и Ричард 240
Лэм, Карл Барре 241
Лэм, Фредерик Стаймец 241
Маковец, Имре 10, 245-249, 253, 254

Макинтош, Чарлз Ренни 28,35
 Марши, Виргилио 36,38
 Мейер, Ганнес 125
 Мейс, Рудольф С. Х. 6, 179-190
 Мендельсон, Эрих 33, 38-43, 50
 Мирет-Джейсон, Эллен 241, 243
 Мис ван дер Роэ, Людвиг 38, 42, 47, 58, 125, 225
 Моголи-Надь, Ласло 121
 Мозер, Отто 129
 Мондриан, Пит 121
 Морель, Йозеф 6
 Моррис, Уильям 159-161
 Мутевиус, Герман 117
 Мэрион, Эдит 63, 88
 Мюллер-Вулков, Вальтер 37, 50
 Мюррей, Стюарт 230-244

Немеш, Георг 134, 135
 Нигард, Оле Расмус 6, 210
 Ницше, Фридрих 23, 24
 Новалис 107

Обрист, Герман 41, 50
 О'Горман, Жуан 38
 Ольбрих, Йозеф Мария 28, 39, 41
 Орта, Виктор 28, 231

Пайл-Уэллер, Миета 91, 129, 134
 Пёльциг, Ганс 31, 33, 36-38, 47
 Пент, Вольфганг 6, 35-50
 Перре, Огюст 30
 Петерс, Йенс 159-170, 226
 Пирсон, Дэвид 12

Рааб, Рекс 67, 69, 70, 72-96, 129-136
 Радель, Георг 47
 Райт, Франк Ллойд 12, 27, 35, 39, 225, 331
 Ранценбергер, Герман 129,130
 Роджерс, Ричард 209
 Руфф, Николаус 129-136, 160-169, 226

Сааринен, Ээро 12
 Саламин, Ференц 251
 Салливан, Луис 27, 160, 161, 225
 Сант Элиа 41
 Сиверс, Мария фон 25
 Сипл-Коутс, Сюзанна 145-158
 Стракош, Александр 53
 Стуген, Ян 129
 Сэмик, Доналд 239-241, 243, 244

Таральдсен, Эспен 211-220
 Таут, Бруно и Макс 29-33, 35, 38, 49, 118, 233
 Тэйлор, Донна Свенсон 240, 243

Уилкс, А. Джон 93-96, 200-206
 Уэллер, Монтегю 129
 Уэллс, Н. 200-204

Файнингер, Лионель 30,121
 Фант, Оке 27-33, 72, 79-96, 226
 Финстерлин, Герман 32, 33, 37, 38, 41, 44, 118, 121
 Фукс, Фриц 152, 154, 170, 226

Хаблик, Венцель 118
 Хан, Экхарт 207-209
 Хансен, Ханс 37, 50
 Хартлебен, Отто Э. 24
 Хартман, Георг 10,97-103
 Хаслер, Ханс 6
 Хёгер, Фриц 45-47,50
 Херинг, Гуго 43, 161-163, 225
 Хётгер, Бернард 37, 45, 47-50
 Хич, Кристиан 6, 109-116
 Хичкок, Рассел 35
 Хундертвассер, Фриденсрайх 125, 127
 Хунцикер, Кристиан 125, 127

Цете, Джержи 250, 253, 254

Циммер, Эрих 92

Шагал, Марк 244
 Шарп, Дениз 12, 35
 Шарун, Ганс 39, 42-45, 49, 135, 225, 226
 Шербарт, Пауль 10, 24, 30, 32, 46, 49
 Шиллер, Фридрих 33, 86, 110
 Шлеммер, Оскар 10, 121
 Шмид-Куртиус, Карл 53, 129
 Шперлих, Ханс Г. 35, 37
 Шпёрри, Юрг 6
 Шроер, К. Ю. 22
 Штайнер, Рудольф 6, 8-12, 14-33, 49, 51-136, 139, 140, 144-159, 161, 163, 165, 168, 170, 211, 225, 226, 233, 253, 254
 Штокмайер, Карл Э. А. 52-55
 Шуберт, Марианна 6
 Шумахер, Фриц 37, 46, 50

Эббель, Оле Фальк 81
 Эбле, Иоахим 191-199
 Эдшмид, Казимир 41, 50
 Эклер, Десьо 252, 253
 Элингиус, Эрих 47
 Энгельхардт, Андреас 255-258
 Эндель, Август 28
 Эрмель, Джон Кристоф 7, 117-128

Фотоиллюстрации

Список имен авторов фоторепродукций приводится в соответствии с информацией, полученной составителем данной книги от авторов глав и издательств, предоставивших право публикации материалов. Список сопровождается постраничными ссылками на размещение указанных иллюстраций в тексте книги.

Бордман, Бенъямин: 140.
 Валь Де Флор, Изабель: 230-232, 234, 236
 Гмелин, Эмиль: 80 п.*.
 Гросс, Ганс: 97-103.
 Дальштрот, Рольф: 151.
 Дикс, Томас: 127.
 Дэй, Кристофер: 171-173, 175, 176.
 Коутс, Гари и Сюзанна Сипл-Коутс: 146-150, 152-155.
 Лейстнер, Д.: 185, 189 в.*, 196, 197.
 Майер/Анкенбранд: 255, 256, 258.
 Пальм, Гансйорг: 64 п.*, 65 в., 67-70, 83 л.в.*, 83 п., 87, 89 в.
 Ритман, Отто: 17 в., 123.
 Рюди, Ганс и Приска Клерк: 64 в., 71, 81, 83 п.в.*, 86, 89 п., 91, 97-99.
 Соколина, Анна: обложка, 65 н., 66, 85, 132, 134.
 Сэмик, Дональд: 239-242.
 Уилкс, А. Джон : 201-205.
 Мастерская ХУС: 211-213, 216, 217, 220.
 Эрмель, Джон К.: 88, 126, 129-131, 133 в., 139, 141-143.

Фотоматериал к главе Р. С. Х. Мейса "Как создается органическая архитектура" репродуцирован из представленного автором проспекта "Building in an unique style". Фотоматериал к главе П. Габорьяни "Органическая архитектура Венгрии" репродуцирован из каталога "V mostra internazionale di architettura", предоставленного г-ном Г. Зейбертом (ЮНЕСКО).

* в. - верхняя иллюстрация, н. - нижняя, л. - левая, п. - правая, л.в. - левая верхняя, п.в. - правая верхняя.

АРХИТЕКТУРА И АНТРОПОСОФИЯ

составитель и ответственный редактор

АННА СОКОЛИНА

ISBN 5-87317-074-6

Сдано в набор 15.04.2000. Подписано в печать 28.07.2001.

Формат 60х90/8. Объем 33,5 уч. изд. листов.

Печать офсетная. Бумага мелованная. Гарнитура Таймс.

Тираж 2000 экземпляров. Заказ №0109340

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат».
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.

Издательство "КМК"

105523, Москва, Богоявленский пр-д, 3, стр. 3.

ЛР № 070831 от 14.04.98