

Татьяна Гнедовская

Адольф Лоос: парадоксы здравого смысла

В статье рассматривается творчество и биография знаменитого венского архитектора Адольфа Лооса (1870–1933) в контексте художественной жизни Германии и Австрии конца XIX — первой трети XX века. Автор исследует архитектурную и публицистическую деятельность Лооса, его непростые отношения с современниками, а также место и роль Лооса в художественном сообществе. Автор приходит к выводу, что система взглядов венского архитектора, ратовавшего за рациональный и целесообразный подход к проектированию и слывшего прагматиком, нередко грешит парадоксальностью и непоследовательностью, а его собственное творчество упорно не желает укладываться в им же предписанные рамки.

Ключевые слова:

архитектура, Адольф Лоос, Вена,
сецессион, Немецкий Веркбунд,
художественные реформы,
стиль, мода, независимость,
экспрессионизм, рационализм, авангард.

Адольф Лоос (1870–1933) — великий австрийский архитектор, публицист, теоретик, денди и провокатор (ил. 1). Каких только эпитетов он не удостоивался при жизни и после смерти! Критик Ю. Майер-Грефе видел в нем «художника и архитектора, писателя и мыслителя»¹, другой современник назвал Лооса «самым честным архитектором Вены, а может быть, и земного шара» [9, с. 159], а «отец экспрессионизма» Херварт Вальден вообще объявил его единственным архитектором своего времени, имеющим право так именоваться [9, с. 78].

Отнести творчество Лооса к какому-либо разряду или течению практически невозможно. Он противопоставлял свои произведения работам и идеям большинства коллег в Австрии и за рубежом и не желал иметь ничего общего ни с одной из многочисленных художественных организаций. При этом Лоос был в курсе всех событий в культурной сфере, так или иначе, отзывался на них в творчестве и публицистике и являлся не только раздражителем и источником обид, но и несомненным авторитетом для деятелей искусства Австрии, Германии, а затем и всей Европы. Адольф Лоос — скандалист с отменными манерами и нигилист, уповающий на традиции, повлиял на несколько поколений архитекторов в целом ряде стран, оставшись при этом в истории обособленной фигурой, строптивым одиночкой, в чем-то намного опережающим свое время, а в чем-то безнадежно отстающим от него.

Этот космополит и хулитель отечества был, по всей видимости, еще и истинным австрийцем, типичным порождением своей страны, про которую его соотечественник Роберт Музиль писал, что «не только неприязнь к согражданину была возведена там в чувство солидарности, но и недоверие к собственной личности и ее судьбе приняло характер глубокой самоуверенности. В этой стране поступали — доходя порой до высших степеней страсти и ее последствий — всегда иначе,

1 Цит. по: Hodonyi R. Herwarth Waldens „Sturm“ und die Architektur. Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne. Bielefeld, 2010. S. 128.



1. Оскар Кокошка. *Портрет Адольфа Лооса*. 1909 Холст, масло
74 × 91. Дворец Шарлоттенбург,
Берлин

чем думали, или думали иначе, чем поступали» [2, с. 57–58]. В полном соответствии с этой характеристикой Музиля жил и творил архитектор Адольф Лоос.

Лоос и сецессион

Адольф Лоос родился в Брюнне (нынешний город Брно в Чехии) в семье каменотеса. После двухгодичного обучения в ремесленной школе Райхенберга в Богемии, он отслужил по контракту год в армии. В 1890 году поступил в Высшую техническую школу Дрездена, где проучился три года, но диплома архитектора так и не получил. В 1893 году Лоос отправился в большое путешествие по Америке, занявшее в общей сложности три года. По возвращении на родину он осел в Вене, устроившись поначалу в проектное бюро Карла Майредера. Практически одновременно начинающий архитектор начал печатать полемические статьи в газете «Новая свободная пресса» и других изданиях, излагая

в довольно задиристой и желчной форме свои взгляды на развитие архитектуры, ремесла, декоративного искусства, одежды, художественного стиля и проч.

Его ученик и биограф Х. Новак отмечал, что Лоосу суждено было включиться в художественную жизнь Вены в период, когда этот город стал местом паломничества эстетов. «Рильке, Гофмансталь, Цвейг и Шницлер распространяли вокруг себя приглушенную, спокойную атмосферу, в то время как Герман Бар и еще в большей степени Карл Краус, словно щуки в бассейне с карпами, вносили смятение и движение» [9, с. 39]. К этому стоит добавить, что Адольф Лоос, родившийся в 1870 году, принадлежал к особому поколению. Среди его ровесников были такие звезды австрийского прикладного искусства и архитектуры, как Йозеф Хофман, Йозеф Ольбрих, Коломан Мозер, а в соседней Германии — Петер Беренс, Рихард Римершмид, Герман Мутезиус и другие.

Вторая половина 1890-х годов, как известно, — время расцвета разнообразных утопических теорий и невероятной активизации творческих поисков. Идеей тотального обновления жизненной среды и поисками нового, всеохватного и всепроникающего художественного стиля одержимы в этот период молодые деятели искусства едва ли не во всех европейских странах. Но особенной интенсивности эти поиски достигают в Германии и Австрии. Не случайно на рубеже веков именно здесь возникают во множестве союзы молодых художников: в 1892 году — Мюнхенский Сецессион, в 1897 — Венский. Еще чуть позднее недавние графики и живописцы, ратующие за реформу прикладного искусства и архитектуры, инициируют создание Художественно-производственных мастерских. В 1898 году такие мастерские появятся в Мюнхене и Дрездене, в 1901 году в Штутгарте и Заалеке, в 1903 — в Вене. Здесь по эскизам поборников нового стиля (в Германии он вскоре станет именоваться югендстилем, в Австрии — сецессионом) будет выпускаться всевозможная домашняя утварь, мебель, светильники, ткани, посуда.

На первый взгляд позиции Лооса и его ровесников, стоявших у истоков европейского модерна, во многом совпадали. Как и они, Лоос жестко критиковал современную ему эклектическую архитектуру, именуя Вену с ее знаменитой парадной Рингштрассе «Потемкинским городом». Так же как и другие поборники реформ, он призывал брать пример с первопроходцев-англичан, обустроивая жизнь по законам здравого смысла. Вместе с тем Лоос лишь очень короткое время взирал

с одобрением на усилия по созданию «нового стиля» и достаивал сотрудничеством орган «Австрийского Сецессиона», журнал *Ver Sacrum* («Весна священная»). Уже через год после создания этой организации, в 1898 году, он подверг идеи союза решительному осуждению. В дальнейшем же, чем больший вес в обществе приобретали реформаторы и чем в большей степени они тяготели к объединению, тем сильнее дистанцировался от них Адольф Лоос.

Базовая идея тех, кто ратовал за перемены, состояла в том, что эстетическое воспитание граждан должно осуществляться благодаря благотворному эстетическому воздействию высококачественных предметов быта, интерьеров и построек. По этому поводу у Лооса не было возражений. А вот тезис, что предметы и интерьеры могут считаться высококачественными только в том случае, если к их созданию причастны художники, не встречал у него ни малейшего сочувствия. В 1911 году Лоос писал, что «произвольное смешение воедино искусства и ремесла нанесло неисчислимый ущерб им обоим и человечеству» [1, с. 155]. С особенной яростью Лоос обрушивался в своих статьях на произведения молодых лидеров реформ — австрийцев Йозефа Хофмана, Йозефа Ольбриха и бельгийца Анри ван де Вельде, в начале столетия перебравшегося жить в Германию. Интерьеры, оформленные последним, Лоос именовал не больше и не меньше как «надругательством над смертью» [13, с. 43], поскольку был уверен, что существование человека не должно протекать в столь вычурных декорациях. И это при том, что ван де Вельде по праву считался автором едва ли не самых целесообразных построек эпохи модерна.

Чувство собственного достоинства и верность традициям — вот то, к активизации чего Лоос призывал в своих публикациях. Он упрекал своих соотечественников в несамостоятельности, писал, что, стыдясь своего происхождения, а потому и не доверяя собственным вкусам, они слепо следуют за художниками, которых считают сведущими в моде. Это инфантильное качество, присущее большинству немецких буржуа, Лоос желчно высмеивал в фельетоне «Бедный богатый человек». Объектом его безжалостной критики стали также состоятельные евреи, стремившиеся, по его мнению, спрятать за «новым стилем» свои иудейские корни и тем самым только явственнее обнаруживавшие их: «Обстановка квартир в стиле сецессион — тот же лапсердак, только завуалированный. <...> Не поймите меня неправильно. Я ничего не имею против откровенного еврейства. Меня ничуть не смущает

господин в лапсердаке. Я уважаю того, кого зовут Моисей или Самуил. Но мне жаль человека, который пытается преодолеть в себе Самуила или лапсердак и обнаруживает их в имени Зигфрид или интерьерах Ольбриха»² [9, с. 13].

Имя Йозефа Марии Ольбриха упоминается в приведенном выше ехидном пассаже не случайно: в 1898 году по проекту этого молодого архитектора в Вене строится знаковое для «нового стиля» произведение — выставочный павильон группы «Сецессион». Это событие способствует тому, что за всей австрийской модификацией модерна закрепляется наименование «сецессион». Существует также мнение, что торжественное открытие павильона инспирировало создание одного из самых знаменитых поселений в стиле модерн уже на территории Германии — колонии художников на Матильденхез в Дармштадте [10, с. 48]. С момента строительства Дармштадтской колонии Германия, в большей или меньшей степени, перехватила художественное лидерство в сфере прикладного искусства и архитектуры не только у Англии, но и у Австрии. Впрочем, автором подавляющего большинства построек, возведенных на Матильденхез с 1899 по 1900 год, был австриец — все тот же ученик Отто Вагнера, венец Йозеф Мария Ольбрих. Только один дом-ателье был спроектирован не им, а молодым мюнхенским художником Петером Беренсом.

Хотя торжественное открытие выставки «Документ немецкого искусства» на Матильденхез в 1900 году привлекло огромное количество любопытствующих, Адольф Лоос тогда не удостоил художественную колонию посещением. Он побывал в Дармштадте значительно позднее и, по воспоминаниям жены, сопровождавшей его в этой поездке, от души смеялся над постройками колонии. Осмотрев дом-ателье Петера Беренса, достигшего в эти годы зенита своей славы в качестве архитектора, Лоос окрестил его «мастером галстучных узоров» [15, с. 69], а общее впечатление от поселка резюмировал так: «Сегодня уже есть люди, которые смеются над этой художественной колонией вместе со мной <...>. Пару лет назад я был единственным!» [15, с. 69].

2 Справедливости ради стоит отметить, что для разбогатевших в результате промышленной революции и стремящихся к ассимиляции европейских еврейских семей модерн был не только и не столько стилем мимикрии, как утверждает Лоос, сколько стилем самоопределения. Отчасти эта важная тема затрагивается в книге: Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900. Reif H. (Hrsg.). Berlin, 2008.

Действительно, Лоос практически с самого начала не разделял восторгов в адрес нового стиля. Вот выдержка из публикации 1898 года: «Старые стили мертвы, да здравствует новый стиль! И в то же время не стоит радоваться раньше времени. Это не наш стиль. Он не рожден нашим временем. У нас есть предметы, которые несут на себе неоспоримые приметы эпохи. Наша одежда, наши золотые и серебряные украшения, наши ювелирные и кожаные изделия, вещи из черепахи и перламутра, машины и железнодорожные вагоны, велосипеды и локомотивы — все это радует наш глаз. Но мы не придаем этому значения. Эти вещи современны, они воплощают стиль 1898 года. Спрашивается, какое отношение они имеют к предметам, которые сегодня объявляются современными? С тяжелым сердцем мы вынуждены констатировать, что эти последние ничего общего не имеют с нашим временем. Они в большей степени связаны с абстрактными понятиями, полны символов и воспоминаний, а потому принадлежат скорее средневековью» [11, с. 35].

О том, какая именно архитектура виделась современной самому Лоосу, можно составить представление по одной из первых его самостоятельных работ — оформлению интерьеров и фасада кафе «Музей» в Вене в 1899 году. (Ил. 2.) Кафе располагалось через улицу от павильона «Сецессион». Такая топография оказалась очень на руку Лоосу, который не скрывал намерения противопоставить свое произведение новому стилю.

И интерьеры, и нижняя полоса фасада с элегантно, выполненной классической антиквой надписью CAFE MUSEUM, отличались подчеркнутой простотой и благородством. Окрашенные в светло-фисташковый цвет стены; белые сводчатые потолки с равномерным шагом тонких поперечных металлических «прожилок»; крайне лаконичные по рисунку предметы мебели из красного дерева с бронзовыми элементами; элегантные бронзовые светильники, прямоугольные зеркала и картины в тонких бронзовых рамах — вся эта обстановка скорее наследовала образцам классицизма, чем укладывалась в принципы новейшей моды. Интересно, что это подчеркнуто простое и светлое помещение вскоре стало излюбленным местом сбора венской богемы, с большинством представителей которой Лоос находился в состоянии, если не конфронтации, то острой дискуссии. Забавно также, что, хотя Лоос в куда большей степени, чем многие его коллеги был склонен следовать традиции, за кафе «Музей» вскоре закрепилось прозвище «Кафе Нигилизм».



2. Адольф Лоос. Кафе Музей в Вене. 1899. Интерьер

За этой работой последовало оформление интерьеров нескольких квартир, а затем, наконец, строительство виллы Карма близ Монтрё, в Швейцарии (1903–1906). (Ил. 3.) Одна из главных заповедей модерна гласила, что дома следует проектировать по принципу «изнутри наружу». Это означало, что внешний облик должен быть естественным продолжением и адекватной оболочкой внутренней структуры здания. С точки зрения конструктивно-пространственной организации Лоос не оспаривал этого положения, а вот с точки зрения оформления категорически с ним не соглашался. За строгими и весьма лаконичными белыми штукатурными фасадами, единственным украшением которых служили ритмично расположенные ряды окон, прятались весьма необычные, разнообразные и «богатые» интерьеры. Скажем, овальный в плане входной холл был облицован разноцветными мраморами, а по периметру окружавшей его сверху открытой деревянной галереи шла золотая мозаика. Убранство ванных комнат, оборудованных сантехническими устройствами по последнему слову техники, включало каннелированные дорические колонны и облицовку из черного и белого мрамора.



3. Адольф Лоос. *Вилла Карма*
 близ Монтрё. 1903-1906

Эксперименты с использованием природных материалов различных окрасок, текстур и фактур велись Лоосом на фоне войны, которую он объявил орнаментам любого рода. В 1908 году появилась скандально знаменитая статья «Орнамент и преступление». В этой статье Лоос проводил мысль, что орнамент был порождением древних, «диких» цивилизаций и что культура постепенно эволюционировала в сторону избавления от него. В современных условиях, по мнению Лооса, символическая и культовая роль орнамента сошла на нет, и человек оказался не в состоянии придумать орнамент, отвечающий высоким художественным запросам. Поэтому в нынешних обстоятельствах использование орнамента стало не только эстетическим варварством,

но и недопустимым с этической и экономической точки зрения расточительством: «<...> упорство, с которым сохраняют орнамент на вещах, которые по ходу развития культуры в нем не нуждаются, разоряет и производителей, и потребителей» [1, с. 147].

Прокламируемое стремление к экономии, заставившее некоторых критиков видеть в Лоосе одного из первых и наиболее последовательных «фанатиков практицизма», далеко не всегда реализовывалось в его собственных произведениях. Да, Лоос демонстративно избегал орнамента, как на фасадах, так и в интерьерах. Однако роль такового в его постройках часто играли «естественные орнаменты»: наряду с камнем и деревом Лоос использовал различные виды майолики, цветное стекло, натуральную кожу, элементы из бронзы, латуни, меди и других металлов. Последняя жена архитектора Клэр Бек-Лоос вспоминала, что ее муж всегда сам ездил на каменоломни, чтобы подобрать подходящие куски мрамора, гранита или туфа для своих построек. По ее мнению, таким образом он помогал заказчикам сэкономить, часто останавливая свой выбор на более дешевых бракованных кусках камня, имевших нестандартный рисунок. Представляется, однако, что Лоос руководствовался скорее соображениями красоты, чем экономии, надеясь извлечь из необычной текстуры камня особые эстетические эффекты. Кстати, в своей особой страсти к тщательному подбору «штучных» материалов он был вовсе не одинок: едва ли не все мастера модерна уделяли огромное внимание эстетическим качествам строительных материалов. Высмеиваемый Лоосом Анри ван де Вельде при возведении своего дома в Веймаре в 1908 году заставлял рабочих на месте вытесывать для стеной кладки куски туфа и лично подбирал место каждому из них.

Презируя *ненужное*, с его точки зрения, расточительство, каковое он усматривал, например, в применении орнаментов, Лоос не считал возможным экономить на том, что вполне субъективно считал необходимым. По воспоминаниям одного из его учеников, Лоос рассвирепел, когда в ответ на предложение сделать в холле жилого дома витраж из драгоценных камней, заказчик робко поинтересовался, нельзя ли в целях экономии заменить драгоценный камень цветным стеклом [9, с. 44]. Лоос также не уставал повторять, что «нельзя экономить на ремесленниках!» [15, с. 64].

В то же время центральная для Лооса идея об *этической* необходимости экономии не только предвосхитила многие из установок послевоенных рационалистов, но и заставила самого Лооса разработать



4. Адольф Лоос. Американский бар в Вене. 1908. Интерьер

принципиально новый способ работы с пространством. Одним из первых Лоос выдвинул тезис, что особая функция каждого помещения диктует не только его площадь, форму или степень освещенности, но и высоту. В домах и квартирах, спроектированных Лоосом, комнаты имели разную высоту и сопрягались друг с другом посредством хитрых врезок, галерей, ступеней, лестниц. Пространство дома превращалось в сложную структуру, перемещение внутри которой сопровождалось яркими, почти театральными эффектами.

Такого рода структуру Лоос именовал «пространственным планом» и утверждал, что подобный план — собственно и есть архитектура, т. е. синтетический объемно-пространственный организм, впечатление от которого нельзя передать ни при помощи фотографии, ни при помощи чертежей и рисунков. «Больше всего я горжусь тем, что созданные мной интерьеры не производят никакого впечатления на фотографиях, и что те, кто их населяет, не узнают на фотографиях собственные квартиры» [14, с. 80]. А вот еще одна цитата из Лооса: «Корабль — образец современного дома. Здесь оптимально используется все пространство. Никакого разбазаривания площадей! Сегодня, когда так подорожала



5. Адольф Лоос. Американский бар в Вене. 1908. Фасад

земля под строительство, каждый клочок должен разумно эксплуатироваться. <...> К сожалению, современные архитекторы еще не умеют мыслить пространством. Семьсот лет назад был человек, который так мыслит. Это был Данте в его «Божественной комедии»» [15, с. 36–37].

Поистине «дантевского» успеха в создании многослойных пространственных иллюзий Лоос добился при оформлении так называемого Американского бара в Вене (1908). (Илл. 4–5.) Крошечное по размерам заведение вмещало (и вмещает по сей день) в лучшем случае около десятка посетителей. Главной интригой этого миниатюрного, чрезвычайно элегантно оформленного помещения является сплошная полоса зеркал, опоясывающая верхнюю его половину с трех сторон. С четвертой стороны стену над входом украшает многократно отраженный и повторенный зеркалами подсвеченный изнутри витраж из желто-коричневых ониксовых квадратов. Расположившись в полутьме на мягких диванах из темной кожи, любясь изысканным сочетанием деревянных стальных панелей, бронзовых элементов и камня с богатой текстурой, посетитель видит в верхней половине помещения бесконечно повторяющееся пространство, ритмично расчлененное темно-коричневыми

гранитными стойками. Расчерченный на квадраты кессонированный мраморный потолок цвета кофе с молоком уходит над головой в бесконечную перспективу. В результате миниатюрное помещение производит сильное, монументальное впечатление и дарит иллюзию необъятного, ритмически организованного пространства. При этом использованное в оформлении бара сочетание цветов, материалов и даже отдельных форм очевидно опережает свое время на 20–30 лет, предвосхищая эстетику послевоенного ар-деко и постройки «зрелого» Л. Миса ван дер Роэ³.

Лоос и Немецкий Веркбунд

Примерно к 1905 г. складывается впечатление, что лидеры реформ, как в Австрии, так и в Германии, вняли настойчивой агитации Лооса или самостоятельно пришли к сходным убеждениям: архитектура начинает разворачиваться в сторону «упрощения» и «рационализации». Модерн, за короткое время превратившийся в модное поветрие, с сильным налетом салонного духа, перестает устраивать своих же создателей. Теперь они призывают, отказавшись от всего случайного и наносного, вычленив базовые принципы, найденные в процессе поисков нового стиля и положить их в основу новой рациональной и универсальной художественной системы. Если на рубеже веков речь шла о создании глубоко индивидуальной, тотально эстетизированной среды обитания для отдельных взыскательных клиентов, то теперь одной из главных своих целей архитекторы реформаторского крыла объявляют строительство комфортного, рационально организованного и экономного жилья для масс. В соответствии с установкой на простоту и четкий порядок органические формы, присущие модерну, начинают вытесняться ордерной системой, а на смену спонтанности и асимметрии постепенно приходят симметрия и иерархия.

С ростом масштабов задач, встававших на новом этапе перед художниками и архитекторами, увеличилась и их потребность в синхронизации действий, а также усилении контактов с представителями

3 Интересно, что этот бар, изначально предназначавшийся в согласии с американской традицией только для мужчин, стал настолько популярным местом, что его владельцы вынуждены были пойти на уступки и ввести в график работы специальные «женские часы». См.: Konfrontationen [9, с. 41].

сферы производства и строительства. В 1907 году был создан Немецкий Веркбунд — союз художников, промышленников и коммерсантов, в рядах которого помимо них оказались также публицисты, искусствоведы, музейные работники, философы, социологи, экономисты и политики. Создание Веркбунда, превратившегося в ближайшие годы в едва ли не самую влиятельную художественную организацию и «стилеобразующую» силу, свидетельствовало, что в деле реформирования сферы прикладного искусства и архитектуры Германия окончательно перехватила инициативу, превратившись в неоспоримого лидера.

Здесь вероятно следует сказать несколько слов о тех непростых взаимоотношениях, которые существовали в начале столетия между двумя империями — «старой» Австрийской и «молодой» Германской. Хотя все немецкоязычные территории традиционно воспринимались как единое целое, разница в воспитании, привычках, следовательно, и вкусах, всегда существовала и порой довольно властно заявляла о себе. Поэтому взаимопомощь нередко соседствовала с конкуренцией, а культурный обмен шел рука об руку с конфронтацией. Австрийцам «казалось вполне естественным быть в союзе и братстве с германскими немцами и их не выносить. Считали нелишним малость одернуть их и, думая об их успехах, всегда немного беспокоились о состоянии отечественных дел» [2, с. 579].

Трудно было не беспокоиться, наблюдая, как жители недавно объединившейся империи, которую в самом конце XIX столетия возглавил молодой и честолюбивый кайзер-вояка Вильгельм II, рвались в бой во всех смыслах этого слова. Идеи глобальных реформ, долженствующих помочь немцам стать первой нацией в мире, встречали в этот период сочувствие и поддержку едва ли не у всех слоев и категорий населения. Это в полной мере относилось и к художественной сфере. Директор Венского музея прикладного искусства Р. фон Айтельбергер писал: «<...> как прежде мечтали о единстве и создании немецкой империи, так теперь, после достижения этой цели, стали мечтать о создании немецкого стиля»⁴, который виделся гарантом экономического преуспевания и морального превосходства немецкой нации на мировой арене.

Окрыленные верой в себя и свое молодое государство, немцы решили противопоставить деградации вкусов ряд последовательных

4 Цит. по: Breuer G. Kunstgewerbe der „Verspäteten Nation“ / 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München, 2007. S. 16.

контрмер. Новообразованный Немецкий Веркбунд как раз и ставил перед своими членами цель «облагораживания жизни» посредством массового внедрения высококачественных изделий прикладного искусства. При этом из согласованной деятельности членов организации ее создатели и лидеры надеялись извлечь не только моральный, но и коммерческий профит: германский «художественный продукт» должен был одержать победу на мировом рынке, принеся своим создателям не только славу, но и деньги. Задача вполне «в немецком духе — искусство на службе коммерсанта» [12, с. 230], — резюмировал Лоос в своих иронических комментариях.

С самого начала в Веркбунд вошло несколько крупных австрийских архитекторов, среди которых — патриарх «венской школы» Отто Вагнер, а также ровесник Лооса Йозеф Хофман. В целом же число австрийцев, с энтузиазмом откликнувшихся на предложение войти в новый союз, было не так уж велико. Представители старой империи в большей степени берегли личную творческую свободу и брезговали соревновательностью, ибо здесь «не было честолюбия мировой экономики и мирового господства» [2, с. 56].

С особенным раздражением на амбициозные начинания немцев реагировал Адольф Лоос. Осенью 1907 года в Мюнхене проходит организационное собрание, на котором объявляется о создании Немецкого Веркбунда, а в начале 1908 года Адольф Лоос отзывается на это громкое событие двумя статьями. То, что австрийский архитектор, несмотря на явственную смену курса, по-прежнему недоволен деятельностью соседей-реформаторов, явствует уже из названий статей: первая называется «Поверхностные. Немецкий Веркбунд» (*Die Überflüssigen. Deutscher Werkbund*), вторая — «Деградация культуры» (*Kulturentartung*).

В статье «Поверхностные» Лоос трактовал «попытки заставить искусство заниматься проституцией в роли простого предмета потребления, как атаку на искусство» [13, с. 71]. А в самом факте создания Немецкого Веркбунда усматривал большую ошибку: «Члены этой организации — люди, которые пытаются подставить на место нашей современной культуры другую. <...> Люди из Веркбунда путают причину и следствие. Мы сидим так, а не иначе, не потому, что столяр так сконструировал кресло, а столяр сконструировал кресло так, потому что мы хотим сидеть именно так. И в силу этого — к радости всех, кто любит нашу культуру, — деятельность Веркбунда не будет иметь последствий. <...> Мутезиус говорит, что благодаря совместной работе в Немецком Веркбунде будет найден

стиль нашего времени. Это ненужная работа. Ведь стиль нашего времени есть. Он существует в тех местах, в которые художник, член какого-нибудь объединения, еще не сунул свой нос» [13, с. 74–75].

Что же это за места и сферы деятельности? Ответ мы находим в другой статье Лооса: «Имеется множество вещей, определяющих в чистом виде стиль двадцатого века <...> Их создатели <...> и сапожники, и кожевники, и шорники, и каретники, и мастера, изготавливающие различные инструменты, словом, все те, кто не поддался всеобщему психозу, считая, что его ремесло не настолько благородно, чтобы откликнуться на те нововведения, которые предлагались культурой в коротких штанишках» [1, с. 152–153].

Лоос и мода

Кстати, о штанишках. Едва ли не самая почитаемая Лоосом область деятельности, на которую он призывает равняться архитекторов, — это портновское дело. А если говорить еще конкретнее, то пошив мужской одежды. С момента своего приезда в Вену Лоос тесно сотрудничал с домами моды, занимавшимися изготовлением и продажей мужской одежды. В частности, с 1898 года он ведал оформлением магазинов фирмы «Гольден энд Салач» и консультировал их владельцев по всем художественным вопросам. В 1909 году Лоос начал оформлять фасады и интерьеры другого магазина модной мужской одежды, принадлежавшего фирме «Книце». В том же году получил от фирмы «Гольден энд Салач» свой первый крупный заказ, о котором чуть позднее.

Причины тесной связи с миром мужской моды несложно обнаружить в публицистических статьях архитектора. Для Лооса архитектура является порождением и высшим проявлением культуры. Последняя же толкуется им как некий комплекс базирующихся на традиции понятий, опыта, навыков и привычек, меняющихся постепенно и неосознанно в соответствии с практическими требованиями времени. Близкую к архитектуре природу и происхождение имеет, согласно его теории, одежда. Как последняя облекает человеческое тело, обеспечивая ему максимальный комфорт и пристойный внешний вид, так и постройка является удобным, адекватным и радующим взгляд футляром, в который заключено человеческое существование. При этом, в отличие от большинства реформаторов рубежа XIX — XX веков, видевших образец архитектурной постройки в сложносочиненном женском платье⁵,

Лоос настаивал, что ориентиром проектировщику должен служить лаконичный и целесообразный мужской костюм.

Истинный денди Адольф Лоос знал, о чем говорил. Он прекрасно разбирался в тонкостях портновского дела, специфике и эволюции выкроек, качестве и типах тканей, был знаком лично со всеми лучшими портными Вены. При этом право считаться законодателями мод Лоос признавал только за англичанами на том основании, что англичане... не гонятся за модой. Мнительные и несамостоятельные немцы, писал он, стремятся одеваться «красиво», в то время как внутренне свободные англичане — «хорошо». «Что значит одеваться хорошо? Это значит одеваться корректно», а корректно одеваться — значит «так одеваться, чтобы меньше всего бросаться в глаза <...> Все броское в хорошем общесте воспринимается как неблагородное» [11, с. 56].

В свою очередь, понятия «современное» и «хорошее» в понимании Лооса были синонимами. «Предмет одежды современен, если человек, который его носит, вращаясь в лучших кругах культурного центра, меньше всего обращает на себя внимание» [11, с. 57]. Перебрасывая логический мост от одежды к обстановке и жилищу, Лоос заключал: «Самое главное, что мне удалось открыть, — это то, что стиль XX века отличается от стиля XIX века так, как фрак 900-х годов от фрака 800-х годов. Разница небольшая. Один был из синей материи с золотыми пуговицами, другой же шьется из черной материи с черными пуговицами. Черный фрак — в стиле нашего времени, и никто не может этого отрицать. Вывихи болезненного самомнения не коснулись реформы нашей одежды. <...> Когда, наконец, мне вплотную пришлось заняться строительством, я сказал сам себе: дом может быть изменен внешне не более чем фрак. И вот тогда я увидел, насколько старинные постройки освободились от украшения, и как эта эмансипация шла через века, из года в год. Мне пришлось поэтому начать с того места, где в цепи развития образовался разрыв. Я знал лишь одно: чтобы не сойти с пути прогресса, мне необходимо обрести еще большую простоту. Я должен был заменить золотые пуговицы черными» [1, с. 154].

5 Параллели между конструированием одежды и проектированием зданий проводит на рубеже XIX–XX веков далеко не только Лоос. Среди тех, кто наряду с оформлением интерьеров занимается созданием эскизов одежды, такие знаменитые мастера, как П. Беренс, Р. Римершмид, А. Ван де Вельде, Г. Мутезиус — в Германии, Й. Хофман, К. Мозер — в Австрии. Однако все перечисленные художники, в отличие от Лооса, видят аналог архитектурной постройки в прихотливых формах женской одежды.



6. Адольф Лоос. Дом на Михаэлерплатц в Вене. 1909–1911. Фрагмент фасада

В 1909 году Лоос получил от фирмы «Гольден и Салач» заказ на строительство шестиэтажного торгового дома. (Ил. 6.) Здесь, на Михаэлерплатц, в самом сердце парадной и кичливой Вены, Адольф Лоос и вознамерился возвести постройку, подобную строгому черному фракку с черными же пуговицами. Любопытная история предшествовала получению этого заказа. Когда заказчики решили объявить закрытый конкурс на проект будущего здания и пригласили для участия в нем девятиерых архитекторов, в числе которых был и Лоос, последний ответил отказом. Он заявил, что «конкуренция наносит архитектуре вред, сопоставимый с раком» [14, с. 93], поскольку ни один заказчик и ни одно жюри не в состоянии оценить замысла архитектора по чер-

тежам. Единственное, о чем, по мнению Лооса, имели право судить заказчики, были планы: «Они властны решать, какой план экономичнее и удобнее для осуществления их работы. Условия освещения также могут быть обсуждаемы. Но о том, какими будут фасады, разговаривать абсолютно бессмысленно: впечатление, которое они будут производить, представляет себе только тот, кто их придумал. Ни рисунки, ни макеты не дают ни малейшей информации о будущих фасадах» [14, с. 93–94]. Согласившись с его аргументацией и оценив предложенную им компактную и удобную планировку, заказчики отказались от идеи конкурса и передали проектирование в руки Лооса. При этом в контракте он оговорил свое исключительное право в одиночку решать, какими будут фасады будущей постройки.

Поскольку речь шла о торговом доме, облик которого должен был служить рекламе заведения, только верхние четыре этажа, отданные под квартиры, имели типичные для его прежних построек скромные оштукатуренные стены с рядами ничем не обрамленных окон. Зато два нижних этажа, предназначенные для магазина и ателье, были облицованы отполированными плитами из греческого зеленого мрамора, напоминавшего по цвету малахит. Здание венчала высокая скатная крыша из меди, со временем покрывшаяся патиной и приобретающая изумрудный оттенок, вторивший зеленоватой облицовке нижних этажей.

Выходивший на площадь торцевой фасад трапециевидного в плане здания был снабжен четырехколонным входным портиком высотой в два этажа. Не лишним будет отметить, что железобетонная конструкция фасада не нуждалась в колоннах как конструктивном элементе. То есть поборник экономии и рационализма Адольф Лоос, хоть и вынес несущую металлическую балку на фасад, не погнушался «подставить» под нее дорогостоящий портик из мрамора с бронзовыми капителями и базами исключительно из эстетических и репрезентативных соображений.

Подобно проверенным временем элементам мужского костюма, все детали интерьера — от светильников, полок, крючков и вешалок до лестничных пролетов, прилавков и рабочих столов — были тщательно продуманы и доведены до функционального и эстетического совершенства. Поражает также точность найденного в каждом случае размера, формы и пропорций пространства. Одновременно интерьеры, как обычно у Лооса, поражали «скромным великолепием». Массивные опорные столбы, нижняя часть стен, перила лестниц и несущие балки

были облицованы панелями из красного дерева, контрастировавшего с белой окраской потолков и стен. Эти базовые цвета сочетались с золотистыми металлическими перилами лестниц и балюстрад, многочисленными зеркалами и светильниками из молочного стекла. Изысканное сочетание цветов и фактур далеко не исчерпывало впечатления от интерьеров. В этой постройке истинного апофеоза достигла столь любимая Лоосом игра пространств, приобретающая дополнительные измерения и глубины благодаря обилию прозрачных, подсвеченных изнутри или отражающих все и вся стеклянных и зеркальных поверхностей.

Впрочем, все элегантные детали, равно как и общая изысканная торжественность первых двух этажей дома на Михаэлерплатц, не испутили в глазах венцев «оскорбительной скромности» этой постройки. По мере того как дом рос, росло и возмущение общественности. В прессе одна за другой стали появляться критические статьи. В самых мягких из них дом на Михаэлерплатц именовался просто «безбровым», зато другие авторы готовы были видеть в нем «пятно позора» и оскорбительный жест в адрес располагавшегося напротив Хофбурга. Христианско-социалистическая партия выступила с заявлением, что новый дом «оскверняет» Вену.

В результате шумного скандала в сентябре 1910 года строительная полиция насильственно остановила стройку и потребовала переделки фасадов. Заказчикам было предложено либо объявить конкурс на новый их вариант, либо принять альтернативный проект, предложенный венским советником по строительству Гансом Шнайдером. Лоос тяжело заболел и, как он вспоминал позднее, вероятнее всего, умер бы, если бы один из чиновников мэрии не выхлопотал отсрочку в решении его дела. Это позволило архитектору уехать в Италию на лечение.

За время его отсутствия, как вспоминал позднее Лоос, «борьба вокруг дома получила повсеместный резонанс» [14, с. 104]. Члены Союза архитекторов Австрии приняли коллективное решение не участвовать в конкурсе на новые фасады. Помимо этого, Лоос заручился поддержкой крупных немецких архитекторов Л. Хофмана и М. Дюльфера, раскритиковавших фасад, предложенный Шнайдером. Шестьсот печатных изданий в Австрии и за ее пределами откликнулись на скандал, причем только три автора выступили на стороне венских властей.

Финальной точкой в этой истории стало выступление Лооса с докладом «Мой дом на Михаэлерплатц», собравшим две тысячи слуша-

телей. Помимо развернутых объяснений творческой позиции, ответов оппонентам на все ключевые претензии, разъяснения условий договора и преимуществ, которые нес его проект, Лоос в своем выступлении предложил властям компромисс. Поскольку именно «безбровые» почти квадратные по пропорциям окна особенно раздражали публику и власти, он сказал, что готов допустить «украшение» окон верхних этажей дома бронзовыми корзинами для цветов. Этого оказалось достаточно, чтобы в мае 1912 года новый вариант фасада был наконец согласован и строительство продолжилось. При этом бронзовые элементы хоть и появились на фасаде, но просуществовали недолго — и Лоос, и члены строительного комитета вскоре сочли за лучшее отказаться от них.

ЛООС И ЕГО КРУГ

Борьба вокруг дома на Михаэлерплатц стала важным прецедентом в отстаивании творческой свободы и авторских прав художника. Не случайно многие из тех, кто вступился за Лооса, попытались придать этой борьбе более глобальный, принципиальный характер, вызвав современников на разговор о сути современного искусства, отношениях художника, общества и власти. Одним из таких людей был берлинец Херварт Вальден, с 1909 года тесно общавшийся с Лоосом. В ту пору адепту авангардизма еще только предстояло основать знаменитый журнал «Штурм» и галерею с тем же названием. Лоос познакомился с Вальденом через своего близкого друга венского писателя, драматурга, литературного критика и издателя газеты «Факел» Карла Крауса. И Краус, и Лоос с большим интересом и энтузиазмом отнеслись к идеям берлинца и его задумке по созданию журнала, выразили желание сотрудничать с ним и поддержали начинание деньгами. С Лоосом, Краусом и Вальденом тесно общались и взаимодействовали в этот период также художник О. Кокошка, философ Л. Витгенштейн, а также композитор А. Шёнберг и его товарищи по Новой венской школе.

Едва ли не главное, что роднило участников этого относительно небольшого кружка, было стремление к решительному «очищению» творческого высказывания от всего произвольного и случайного или, напротив, формализованного, типического, банального. В частности, и от того, что укладывалось в понятие «стиль». При этом «художественная честность» и «художественная правда» трактовались ими как категории не только эстетического, но и этического толка. В свою очередь,

стремление к поиску некоей «объективной истины» не отменяло того факта, что «внутренняя правда» у каждого творца своя, что в глазах перечисленных выше художников определяло априорный индивидуализм, неповторимость любого истинного творческого высказывания.

Прочитируем далекого от архитектуры, но близкого к Лоосу по убеждениям и симпатиям Шёнберга: «<...> я вижу, куда настоящий педагог, обучающий искусству, должен вести своих учеников: к этой строгой приверженности сути дела, которая в первую очередь отличает все то, что в самом деле индивидуально. <...> Веру в спасительную технику надо подавлять, стремление к правдивости — поощрять. <...> Можно позволить языку нести себя, но несет он лишь того, кто в силах был бы сам его выдумать, если бы его не существовало. «Язык — отец мысли», — говорит Карл Краус. Это так же неверно, как то, что курица была раньше яйца. И так же верно. Потому что так в истинном произведении искусства: все будто бы было первым, потому что все родилось сразу. Чувство — уже форма, мысль — уже слово» [5, с. 260]. В публицистических работах Крауса речь шла о глобальной, интердисциплинарной «критике языка». Краус ратовал за «делитературизирование» журналистики, требовал предметного и трезвого отношения к слову, именовал «фразу» «орнаментом духа», ссылаясь при этом на аргументацию Лооса.

Здесь, однако, возникает очередное противоречие. Сходство в установках Лооса и его товарищей, занимавшихся самыми разными видами художественного творчества, в принципе не должно было бы иметь места, если принимать всерьез одно из базовых утверждений самого Лооса. Оно гласит, что архитектура не является искусством, имеет принципиально иную специфику, происхождение, социальную роль и задачи. В статье «Архитектура», увидевшей свет в 1911 году, Лоос пишет следующее: «<...> дом должен нравиться всем. Этим он и отличается от произведения искусства, которое не должно нравиться никому. Произведение искусства — это частное дело самого художника. А дом не является таковым. За произведение никто не несет ответственности, а за дом ответственны все. Произведение искусства стремится вырвать людей из привычного круга удобств. Произведение искусства указывает человечеству новые пути и устремлено в будущее. В отличие от этого дом нацелен на настоящее. Человек любит все, что создает ему удобства. И он ненавидит все то, что нарушает их и что стремится выбить его из привычной колеи и с завоеванных позиций. Поэтому-то человек любит дом и ненавидит искусство» [1, с. 155].

В этой цитате содержится целый ряд принципиальных моментов. Как уже говорилось, в предвоенные годы огромное количество критиков и художников, настроенных на созидательно-позитивистский лад, пребывали в убеждении, что истинное искусство можно внедрить «в каждый дом», усовершенствовав с его помощью вкусы и облагородив души сограждан. Не случайно слово *Veredelung* («облагораживание») было излюбленным термином идеологов Веркбунда. За два года до первого «Осеннего немецкого салона», устроенного Вальденом в Берлине в 1913 году и вызвавшего шумный скандал, задолго до послевоенных публикаций Х. Ортеги-и-Гассета [3], Лоос констатирует обратное. Он утверждает, что современное искусство не только прокладывает новые пути, но и служит раздражителем, следовательно, не может не вызывать неприязни, а порой и агрессии со стороны среднего потребителя, из каковых и состоят пресловутые «массы».

При этом архитектуру Лоос объявляет частью не искусства, но культуры и настаивает на ее обязанности смиренно служить практическим нуждам и не менее смиренно отвечать эстетическим запросам и традиционным представлениям, в том числе тех же самых средних потребителей. Поразительно неамбициозный для творческого человека взгляд на вещи!

Впрочем, похожие призывы исходят в предвоенные годы от многих крупных архитекторов, включая и лидеров Веркбунда. Первый председатель организации Теодор Фишер настаивает на необходимости считаться с традициями и представлениями рядовых людей: «...лицо города или региона, сложившееся за столетия, ассоциируется в сознании многих поколений с определенным местом. Новые постройки не должны нарушать этого впечатления, а должны становиться частью культурной памяти»⁶. Герман Мутезиус на седьмом съезде Веркбунда, проходившем перед самой войной, заявляет, что «термин «искусство» вообще слишком претенциозен для нашей работы» [16, с. 87], и предлагает «победить рынок качеством товаров» [16, с. 88]. Примеров подобной риторики можно привести немало. Несмотря на очевидное сходство позиций, товарищи по цеху по-прежнему вызывают у Лооса отторжение и неприязнь. Он все так же чурается контактов с коллегами, продолжая тесно общаться с художниками, композиторами, литераторами и тан-

цорами, с которыми, согласно его же утверждениям, они занимаются принципиально разными делами.

Итак, налицо еще один парадокс: при том что очень многие проектировщики, объявлявшие архитектуру высшим из искусств, видели себя частью профессионального сообщества и стремились к внутрицеховому объединению и выработке общих, унифицированных правил, Лоос, настаивавший на скромной утилитарной роли архитектуры, всегда вел себя как строптивый одиночка. В этом состояло его коренное отличие от большинства товарищей по профессии и на этом же, вероятно, базировалась его тяга к другим «свободным художникам», независимо от рода их занятий. Лоос — последовательный индивидуалист, подбирающий оригинальный ключ не просто к каждому новому произведению, но к каждому помещению, каждой детали. Этот кажущийся поборник нейтральности и благопристойности одновременно — ярый противник всякого «обобществления» и всякого подчинения системе, сколь бы разумной, логичной и полезной она ни казалась. Вслед за Вальденом, выразившим свою позицию во вступлении к каталогу «Осеннего немецкого салона», венский архитектор мог бы повторить: «В иные времена искусство — дрожжи, на которых замешивается мировое тесто, сегодня эти времена далеки. До тех пор, пока это тесто не взойдет, художник должен держаться подальше от официальной жизни. В том причина и избранной нами закрытости по отношению к требованиям, предъявляемым к нам миром, чуждым нам по своей сути, и художникам, работать с которыми нам представляется невозможным не по “художественно-политическим” причинам, о которых так много говорится сегодня, а по чисто творческим»⁷. Возможно, именно в силу этого архитектурные работы Лооса не вписываются целиком ни в одно из представлений о «стилях», бытовавших в пору его жизни.

Еще одним следствием «мятежного индивидуализма» Лооса является то, что при всем его кажущемся смирении и прокламируемой готовности принимать во внимание потребности и склонности рядовых соотечественников, мы помним, что его постройки вовсе не воспринимались ими как нечто само собой разумеющееся — гармоничное и «добропорядочное». В послевоенные годы, когда последователи

6 Цит. по: Müller U. Walter Gropius. Das Jenaer Theater. Jena, Köln, 2006. S. 13.

7 Цит. по: Пышиновская З. С. Вальден: под знаком духовного начала экспрессионизма // Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма. М., 2014. С. 53.

и опосредованные ученики Лооса, руководствуясь соображениями все той же «целесообразности», окончательно «разденут» здания, сведя архитектуру к комбинации простых геометрических форм, публика ополчится на них с особенной яростью. Комментируя этот конфликт, Ортега-и-Гассет напишет, что раскрепощенная новыми политическими условиями, «привыкшая во всем господствовать масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих “правах”, ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются музы, масса преследует их» [3, с. 128].

Здания и интерьеры, созданные по проектам Адольфа Лооса, также были продуктом «аристократического инстинкта». Вопреки тому, о чем писал Лоос, его собственный опыт демонстрировал, что, если архитектор по-настоящему талантлив, то, как бы он ни старался смирять полет своей фантазии и руководствоваться исключительно здравым смыслом, результаты его деятельности все равно останутся непонятны большинству и будут осуждаемы им. Опыт Лооса демонстрировал, что творческий человек является художником, а продукт его деятельности — искусством, даже в тех случаях, когда сам он берет на себя роль простого ремесленника. Возможно, декларируемое «смирение» Лооса было следствием понимания, что «человека, — как писал все тот же мудрый Музиль, — нужно стеснять в его возможностях, планах и чувствах всяческими предрассудками, традициями, трудностями и ограничениями, как безумца смирительной рубашкой, и лишь тогда то, что он способен создать, приобретет, может быть, ценность, зрелость и прочность» [2, с. 43]. О сходных вещах, как известно, говорил и почитаемый Лоосом Г. Земпер.

Лоос и «стили»

На вопрос, в каком стиле выстроен его дом на Михаэлерплатц, Лоос отвечал так: «Что за стиль имеет дом? Венский стиль 1910 года. Люди не знают этого. Они ищут какие-то аналоги в далеких странах, как они искали американский след в кафе “Музей”. Но и там, и здесь я просто собрал воедино свои впечатления от старых венских кафе и фасадов домов, чтобы вывести из них поистине современный стиль» [14, с. 105–106].

Действительно, произведения Лооса как будто впитывают в себя весь предшествующий опыт и, опираясь на него, вырастая из него,



7. Адольф Лоос. Дом Шоя в Вене
1912–1913

демонстрируют нам следующую ступень естественного развития того, что зовется «венской архитектурой». Именно поэтому они, по крайней мере на сегодняшний взгляд, выглядят в старой Вене как ее полноценная и полноправная часть. Вместе с тем можно смело утверждать, что тот «стиль 1900–1910-х годов», который воплощали довоенные постройки Лооса, содержали в себе ростки сразу нескольких стилистических направлений, заявивших о себе только в послевоенные годы.

Скажем, внешний облик жилых особняков, таких как дом Штайнера (1910) или дом Шоя (1912–1913) (ил. 7), построенных недалеко друг от друга в пригороде Вены Хичинге, по многим параметрам предвосхищал эстетику послевоенного рационализма и функционализма. Глядя на динамичную игру простых геометризованных объемов, из которых состоят эти постройки, или на аскетичные оштукатуренные стены, единственным украшением которых являются «безбровые» окон-

ные проемы, трудно поверить, что эти необычные виллы выстроены еще в довоенные годы. Разве что элегантная и мелкомасштабная расстекловка окон может вызвать ассоциации с произведениями мастеров венского модерна. Дом Штайнера, с его высокой полукруглой медной крышей, искусно скрывающей как от прохожих, так и от инспекторов по строительству⁸ два верхних, выходящих в сад этажа, предвосхитил самые смелые эксперименты с формой, имевшие место в архитектуре 1920-х годов. То же можно сказать и об изобретенном Лоосом «пространственном плане» или о террасной структуре жилых домов, нашедших широкое применение в послевоенном строительстве.

Совсем иные принципы и иная эстетика характеризовала интерьеры, созданные Лоосом в довоенные годы. Когда любишь поверхность из блестящего отполированного камня, тонкими металлическими перилами, глухими деревянными панелями или подсвеченными изнутри мозаиками из оникса и молочного стекла, создается впечатление, что оформители интерьеров ар-деко именно от Лооса восприняли базовые принципы в работе с текстурой, фактурой, цветом, формой и способами обработки различных материалов.

Что же касается экспрессионизма, с создателями, теоретиками и пропагандистами которого Лоос тесно общался в пору зарождения этого художественного направления, то и здесь можно обнаружить любопытные переклички. Надо сказать, что в пору расцвета архитектурного экспрессионизма в 1916–1922 годы Лоос довольно сильно отделился от круга Вальдена. Проекты стеклянных городов будущего и соборов социализма, равно как и велеречивые манифесты их создателей, он, похоже, воспринимал с немалой долей скепсиса и иронии. Тем не менее для экспрессионистов он и в послевоенные годы оставался культовой фигурой. Не только Вальден, но и, скажем, молодой критик Адольф Бене, «отвечавший» в кругу «Штурма» за архитектуру, в своих статьях и выступлениях приводили проекты и постройки Лооса в качестве образцовых, а ему самому не уставали петь хвалу. Если же сопоставить произведения Лооса с тем, что проектировали и строили немецкие архитекторы-экспрессионисты, то при всем их формальном несходстве можно обнару-

8 Действовавшие на тот момент строительные правила предписывали строить в пригородном районе вилл Хитцинге только одноэтажные здания. Лоос ловко обошел это правило, спроектировав для дома Штайнера односкатную крышу, на уличном фасаде спускавшуюся вплоть до первого этажа, зато на садовом — поднимавшуюся до третьего.

жить между ними немало опосредованных связей. Скажем, если взять самое первое реализованное произведение архитектурного экспрессионизма — Стеклянный дом Бруно Таута, выстроенный для выставки Веркбунда в 1914 году, станет понятно, что здесь, как и в постройках Лооса, речь шла не просто об использовании большого количества стекла и зеркал, но о создании с их помощью особых оптических эффектов, фантастической, мистической, вне- и надчеловеческой «архитектуры зазеркалья». Сколь рациональными не казались бы на первый взгляд устремления Лооса, его постройки, подобно самой его личности, всегда таили в себе какую-то тайну, парадокс, двойное дно, причем в роли проводника в таинственное «четвертое измерение», куда с неизбежностью рано или поздно попадал их посетитель, как правило, оказывалось стекло — то самое, которое боготворили архитекторы-экспрессионисты.

Адольф Лоос: ЦЕНА НЕЗАВИСИМОСТИ

В послевоенные годы, когда бурно развивавшаяся архитектура стала полноправной или даже передовой частью художественного авангарда, молодым архитекторам Австрии и Германии до некоторой степени удалось «догнать» в своем творчестве Лооса. Отчасти, это было связано с тем, что его собственное художественное развитие несколько замедлилось. Кроме того, творческая манера и метод Лооса мало менялись в течение жизни, что, кстати, также составляло предмет его гордости. А поскольку его предвоенные постройки во многом предопределили развитие послевоенной архитектуры, в более поздний период его произведения с этим развитием до некоторой степени «совпали».

Лоос, похоже, не хотел замечать никаких параллелей и совпадений, ибо по-прежнему не готов был вливаться ни в чьи ряды. Любая «партийность», художественная или политическая, была для него непереносима: «...я против любых партий, против любого партийного духа» [15, с. 46]. В послевоенные годы многие близкие к нему деятели искусства, окрыленные и опьяненные идеями всеобщего братства, стали членами разнообразных левых партий. Лоос же упорно продолжал держаться в стороне от политики: «Я коммунист. Разница между мной и большевиком только та, что я хотел бы превратить всех людей в аристократов, а большевик — в пролетариев» [15, с. 46], — отшучивался архитектор.

Впрочем, кое-какой, пусть и кратковременный, опыт работы «командой» и во имя общего блага Лоос все-таки приобрел. В 1921 году благо-



8. Адольф Лоос. Дом Тристана Тцара в Париже. 1926



9. Адольф Лоос. Вилла Мюллера в Праге. 1928–1930

даря усилиям одного из его заказчиков, члена муниципалитета Густава Шоя, Лоос был назначен главным архитектором муниципального строительного бюро, занимавшегося планированием и застройкой новых жилых кварталов Вены. Поначалу Лоос чрезвычайно воодушевился открывшимися перспективами. В газете «Новый венский ежедневник» вышла его программная статья «Учиться жить»⁹, в которой он призывал опираться на опыт английских и американских проектировщиков жилья, взявших за основу новых поселков низкоэтажные блокированные дома. Вскоре после этого началось строительство спроектированного им в соответствии с этой заповедью города-сада Фриденштадта. Общий стиль двухэтажных, растянутых в ширину зданий этого поселка продолжал довоенные поиски Лооса в области жилого строительства, выводя их на новый, более демократический, а потому универсальный уровень и в еще большей степени предвосхищал постройки рационали-

9 По-немецки это звучит как *Wohnenlernen*, что означает «жить» не в глобальном смысле, а в смысле освоения жилья, жилых пространств.

стов, появившиеся через несколько лет. В числе прочего, Лоос пытался максимально удешевить постройки, оптимизируя планировку и вводя в нее жесткое функциональное зонирование. Еще чуть позже он взялся за разработку типовых блокированных домов террасного типа, которые так и не были построены из-за начавшихся проблем с финансированием. К 1924 году Лоос так устал от роли руководителя и неравной борьбы с безличными бюрократическими структурами, что в 1924 году сложил с себя полномочия главного архитектора и больше к такого рода деятельности не возвращался уже никогда.

Свои идеи по реформированию жилой архитектуры он с этих пор вновь реализовывал лишь в сфере частного строительства. (Ил. 8, 9.) Кроме того, важной вехой на этом пути стал проект жилого террасного дома на две семьи, созданный Лоосом для построенного в 1930-м году образцового поселка Веркбунда. Из этого, кстати, вовсе не следует, что Лоос в межвоенные годы «замрился» с Веркбундом, который до войны так неистово хулил. Просто строительством образцового поселка в пригороде Вены руководил австрийский архитектор Йозеф Франк, который, подобно Лоосу, не слишком-то жаловал немецких коллег. Его усилия были направлены на то, чтобы продемонстрировать независимость австрийского филиала Веркбунда и во многом противопоставить венский поселок образцовому поселку Вайсенхоф, выстроенному в 1926–1927 годах под Штутгартном.

Таким образом, даже в тот период, когда искания Лооса были подхвачены большим числом молодых архитекторов, а его индивидуальный стиль до некоторой степени растворился в стиле эпохи, Лоос не поступил с позицией ироничного одиночки. Возможно, в противном случае он не создал бы шедевров такого уровня. Но нельзя не признать, что по сравнению со своими сплоченными, действовавшими «единым фронтом» товарищами по цеху он во многом проигрывал. Речь даже не о том, что он проигрывал в количестве заказов и был в куда более уязвимой позиции при заключении договоров. Речь о том, что в своих отношениях с заказчиками первопроходец и глашатай новых идей Адольф Лоос был глубоко старомоден.

Сотрудники художественно-производственных мастерских, а след за ними и члены Веркбунда пытались выработать универсальные механизмы взаимодействия художника и общества. Созданная ими объективная и в этом смысле имперсональная, анонимная система, должна была помочь деятелю искусства освоиться в новых для него

обстоятельствах массового рынка. В числе прочего она освобождала его от кабальной зависимости от частного заказчика и помогала в изнуряющей конкурентной борьбе с промышленно изготавливаемой продукцией. Безусловно, вступая в профессиональный творческий союз, деятель искусства впадал в некоторую зависимость от коллег, но в награду он обретал в их лице защиту от остального, с каждым днем все более враждебного и чуждого ему мира. Выработка четко работающих объективизированных механизмов была также целью тех, кто посвятил себя реформе художественного образования, надеясь поставить на поток подготовку высококачественных профессионалов. Надо сказать, что заметную часть поставленных задач новым организациям решить удалось.

Куда менее успешным был опыт Адольфа Лооса, который также пытался создать собственную школу и выработать систему универсальных рекомендаций для проектировщиков. Невзирая на непререкаемую репутацию, статус одиночки и неистовое стремление к сохранению этого статуса в конечном итоге обрекали Лооса в глазах коллег и властей на положение маргинала. Им легко было восхищаться вчуже, но у него было сложно учиться, и еще сложнее было с ним взаимодействовать. Здравый смысл в его интерпретации всегда отдавал парадоксом, а гениальное чутье опрокидывало все рациональные выкладки и общепринятые нормы.

При всей своей известности, Лоос выполнил совсем немного заказов, часто бедствовал и вынужден был регулярно просить прежних своих заказчиков или поклонников таланта о безвозмездной поддержке. Как Лоос жил, так он и умер в 1933 году — в одиночестве, болезнях и нищете, всего через три года после торжественно отмечавшегося шестидесятилетия, которое, казалось, праздновали всем миром. Его последние дни пришлось на время, когда Австрия также переживала нечто похожее на агонию, с каждым днем все более удаляясь от тех принципов здравого смысла и внутреннего достоинства, приверженцем которых всю жизнь оставался Адольф Лоос. В этом печальном совпадении в последний раз обнаружило себя удивительное сходство характеров и судеб, существовавшее между гениальным архитектором, чье творчество было полно парадоксов и несоответствий, и его не менее противоречивой страной, которая, «может быть, все-таки была страной для гениев; и наверное, потому она и погибла» [2, с. 58].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лоос А. Архитектура; Орнамент и преступление // Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура: конец XIX — XX век. М., 1972.
2. Музиль Р. Человек без свойств. М., 1994. Книга I.
3. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Запах культуры. М., 2006.
4. Пышиновская З. С. Вальден: под знаком духовного начала экспрессионизма // Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма. М., 2014.
5. Шенберг А. Проблемы преподавания искусства // Арнольд Шенберг: стиль и мысли. Статьи и материалы. М., 2006.
6. Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900. Reif H. (Hrsg.). Berlin, 2008.
7. Breuer G. Kunstgewerbe der «Verspäteten Nation»/100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München, 2007.
8. Hodonyi R. Herwarth Waldens «Sturm» und die Architektur. Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne. Bielefeld, 2010.
9. Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos. Wien, 1988.
10. Latham J. Joseph Maria Olbrich. Stuttgart, 1981.
11. Loos A. Ins Leere gesprochen. Gesammelte Schriften. 1897–1900. Wien, 1997.
12. Loos A. Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften. Wien, 1995.
13. Loos A. Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900–1903. Wien, 1997.
14. Loos A. Über Architektur. Ausgewählte Schriften. Wien, 1995.
15. Loos C. Adolf Loos privat. Wien, 2007.
16. Muthesius H. Die Werkbundarbeit der Zukunft // Zwischen Kunst und Industrie: Der Deutsche Werkbund. München, 1975.