

Ксения Малич

Нидерландский функционализм 1940–1960-х годов и романтическая традиция модернизма

В статье рассматриваются развитие голландского функционализма в период послевоенной реконструкции 1940–1960-х годов. Автор обращается к проблеме преемственности Современного движения традиции второй половины XIX — начала XX века. В центре внимания зодчих-модернистов оказались ключевые проблемы философии романтизма — поиск утраченного идеального универсума, целостного произведения искусства. Исследование стилистического разнообразия в архитектуре Нидерландов позволяет предположить, что именно отсутствие главенствующего направления, возможность одновременного развития нескольких школ (традиционализма, функционализма, различных направлений в рамках самого модернизма) являлось важной приметой эпохи реконструкции.

Ключевые слова:

архитектура XX века, архитектура Нидерландов, традиционализм, функционализм, поздний модернизм, эпоха реконструкции, романтизм.

В 1940–1960-е годы в Нидерландах архитектура стала одним из важнейших инструментов восстановления страны после Второй мировой войны. Зодчие получили возможность полноценно реализовать масштабные проекты, а период послевоенной реконструкции оказался временем наиболее последовательной апробации решений, предложенных еще в 1920–1930-е годы, когда страна оказалась в авангарде архитектурных экспериментов зарождающегося Современного движения. Более того, реконструкция была временем преодоления некоторых установок конца XIX — начала XX века, что оказалось важнейшей составляющей генезиса как нидерландской версии функционализма, так и местной традиционной школы¹.

Зигфрид Гидион в одном из своих писем к архитектору Якобусу Ауду заметил, что, «как историку», ему интересно «открыть XIX век и рассмотреть феномен, который считается сейчас модным и новым <...> в качестве этапа в более масштабной исторической преемственности»². В горячих спорах о пути развития современной архитектуры нидерландские зодчие обсуждали, как правило, освобождение от исторических форм, но не от самого понятия произведения искусства, которое трактовалось по-прежнему в духе *Gesamtkunstwerk* и даже в традициях средневекового представления об универсуме. Тео ван Дусбург писал

- 1 Условное деление голландских зодчих на традиционалистов и функционалистов появляется в 1920-е годы. Под функционалистами в данном случае принято понимать архитекторов, ставших адептами идей раннего модернизма. В историографии понятия «голландский функционализм», «Новое строительство» (нидерл. *Nieuwe Bouwen*), «Современное движение в Нидерландах» употребляются синонимически. Теоретическое обоснование традиционалистского движения (Делфтской школы) было изложено в работах профессора Делфтского технического университета, лидера этого направления — Мариуса Яна Гранпре-Мольера, сформулировавшего новую эстетическую концепцию, адаптировавшую достижения голландской архитектуры позднего Средневековья, а также XVI–XVIII веков.
- 2 Письмо Гидиона Ауду от 28 июня 1928 г. Нидерландский архитектурный институт, Архив Я. Й. П. Ауда. Цит. по: *Wagenaar C. Town Planning in the Netherlands since 1800*. Rotterdam: 010 Publishers, 2011. Pp. 249–250.

Ауду в 1916 году: «Сегодня я стоял лицом к лицу со средневековым мистицизмом <...> О, что за могущественное произведение! Что за богатство духа, любви и простоты. Не могу передать, насколько я был взволнован»³.

Несмотря на значительные отличия в визуальном языке, футуризм, Баухаус, группа «Де Стил» унаследовали от «вчувствования» романтических течений в искусстве второй половины XIX — начала XX века (движения «Искусство и ремесла», Веркбунда, ар-нуво) жажду совершенствования окружающего мира. Модернисты, равно как их предшественники, видели свою высшую миссию в новаторстве и изменении хода человеческой истории. Возможность подобного преобразования художники все также связывали с объединением чистой эстетики, технических навыков, этических убеждений. «Апостольская преемственность», идущая от «великих архитектурных моралистов середины XIX века» — Рёскина, Виолле ле Дюка, Земпера, отмечалась еще Николаусом Певзнером в его книге «Пионеры современного движения»⁴. Даже Афинская хартия СИАМ в этой трактовке может рассматриваться как достаточно консервативный документ, поскольку в ней прочитывается озабоченность вопросами, которые возникли в русле теорий XIX века.

Именно по этой причине накануне Второй мировой войны развитие зодчества и градостроительной мысли в Нидерландах шло под влиянием эстетической и социальной утопии. Нидерландских архитекторов, как традиционалистов, так и адептов голландского функционализма, волновали вопросы взаимоотношений общества и отдельно взятого человека. Архитекторы пытались разработать универсальные, единственно верные правила новой жизни, видели себя в роли строителей счастливого будущего, объединяющего людей. В центре внимания зодчих оказываются вопросы строительства жилья для малообеспеченных и социально незащищенных слоев городского населения. Зодчих объединял страх перед образом зловещего Метрополиса, мрачного города XIX века, хаотично разрастающихся фабричных окраин, подавляющих и уничтожающих человека. Как реакция на эти пугающие декорации, в кругу традиционалистов стала популярна британская версия кон-

3 Письмо Т. ван Дусбурга Я. Ауду, 14 июля 1916 г. Foundation Custodia, Paris. Collection Frits Lugt, Archive # 1972-a. Theo van Doesburg, 1916.

4 Pevsner N. Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius. New York: Frederick A. Stokes, 1937. Pp. 26–30.

цепции города-сада, возникли фантазии антиурбанистического толка. Модернисты делали ставку на идеи функционального зонирования, реконструкцию, а иногда и полное уничтожение старых кварталов ради строительства передового мегаполиса будущего.

Лидер голландского функционализма, участник группы «Де Стил» Якоб Ауд был убежден, что именно новое общественное жилище, объединив зодчество, живопись, градостроительство, социальные дисциплины, даст возможность создать настоящее вагнеровское «великое универсальное произведение искусства»⁵, — призыв, на поиски которого вслед за Хендриком Петрусом Берлаге устремилось очередное поколение голландских архитекторов. Голландские зодчие с особым энтузиазмом откликнулись на эксперименты советских коллег. По приглашению советского правительства Март Стам, Йохан Нигеман, Йохан ван Лохем приезжали в начале 1930-х годов в СССР строить поселки для рабочих, проектировать новые города, уверенные, что именно здесь — в Кемерово, Магнитогорске, Орске — они станут свидетелями возникновения нового мира. Через несколько лет, разочаровавшись в советском эксперименте, голландские архитекторы вернулись на родину. Однако многие идеи, разработанные для уральских поселков, не только предвосхитили концепцию соцгорода, но и повлияли на проекты застройки жилых кварталов в Нидерландах в 1940–1950-е годы⁶.

В то же время ход развития голландской функциональной архитектуры во многом определял интерес к абстрактному искусству, что было связано с влиянием кубизма, футуризма, супрематизма, неопластицизма. Собственно, именно голландские авторы, создатели неопластицизма, основатели группы «Де Стил» Пит Мондриан и Тео ван Дусбург встали на путь поглощения архитектуры абстрактным искусством. Показательно, что на единственной выставке группы «Де Стил» в Париже в галерее Розенберга (1923) были показаны лишь архитектурные проекты и фотографии. Скульптура и живопись представлены не были (даже работы Мондриана, хотя Розенберг и являлся его парижским дилером)⁷. Трудно переоценить могущественное воздействие

5 Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft // Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen. 5. Auflage, 3. Band. Leipzig, 1871. S. 60.

6 Невзгодин И. «Новая вежа международного фронта»: российско-нидерландские архитектурные связи 1920–1930-х годов // Архитектура по-голландски: 1945–2000. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2013. С. 41.

7 White M. De Stijl and Dutch Modernism. Manchester University Press, 2003. P. 122.

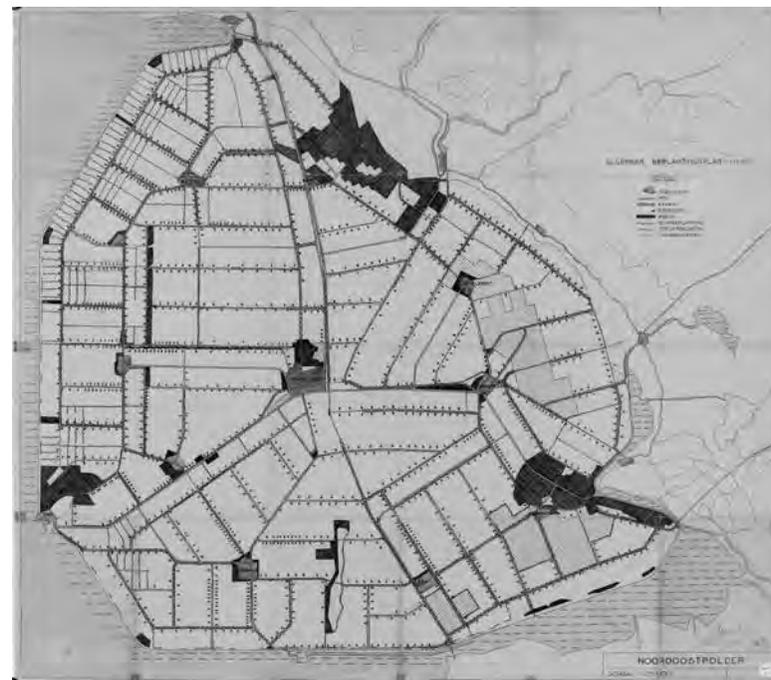
художественного метода, разработанного основоположниками объединения «Де Стил». Вряд ли в 1920-е годы в европейской архитектурной практике можно было найти более выразительные для своего времени произведения, чем интерьеры Тео ван Дусбурга для дома «Де Фонк» Якоба Ауда (1917–1918) и отеля «Де Дуббуле Слэйтел» Яна Вилса (1918–1919), рисунки ван Эстерена для *Maison d'Artiste* (Дом Художника) и «Отеля Партикюлье» (1923), дома Трюс Шрёдер в Утрехте (1924, архитектор Геррит Ритвелд), виллы семьи Хенни в Утрехте (1914–1916, архитектор Роберт ван Хофф), кафе «Уни» в Роттердаме (1924–1925, архитектор Якобус Ауд). В 1928–1929 годах Ауд воплотил невиданную ранее абстракцию в религиозной архитектуре: церковь Св. Апостолов в Кифхуке (Роттердам). Проект казался настолько радикальным, что Ауду пришлось искать общину, которая могла бы потенциально заинтересоваться этим предложением⁸.

Лаконичность и ригоризм нового художественного метода оправдывались торжеством открытия «мистического космоса» и «математического человека», используя формулировку Ритвелда из его оды картине Джорджо де Кирико, опубликованной в 1920 году⁹. Желание максимально упорядочить пространство превращалось в итоге в попытку упорядочить общество, и именно эта иллюзия, мечта о достижении некой устойчивой регламентации среды и времени стала отличительной чертой целой эпохи. Этот предельно рациональный подход сказался и на общей градостроительной практике — буквальном появлении безупречных прямоугольных кварталов и симметрично «размноженных» районов.

Вторая мировая война не прервала визионерские искания, напротив, еще более обострила болезненное чувство несовершенства окружающего мира и стремление вырваться за пределы традиционного архитектурного дискурса. Одной из самых сложных задач, вставших перед архитекторами, было восстановление жилого фонда. Любое массовое строительство требовало утвержденных строительных норм и стандартов для расчета затрат на материалы и трудовые ресурсы. Без централизованного масштабного планирования это было бы не-

8 Nevzgodin I. Transformations of Dutch Church Building after the Second World War // The Challenge of Change: Dealing with the Legacy of the Modern Movement. X International DOCOMOMO Conference. Amsterdam: IOS Press, 2008. P. 4.

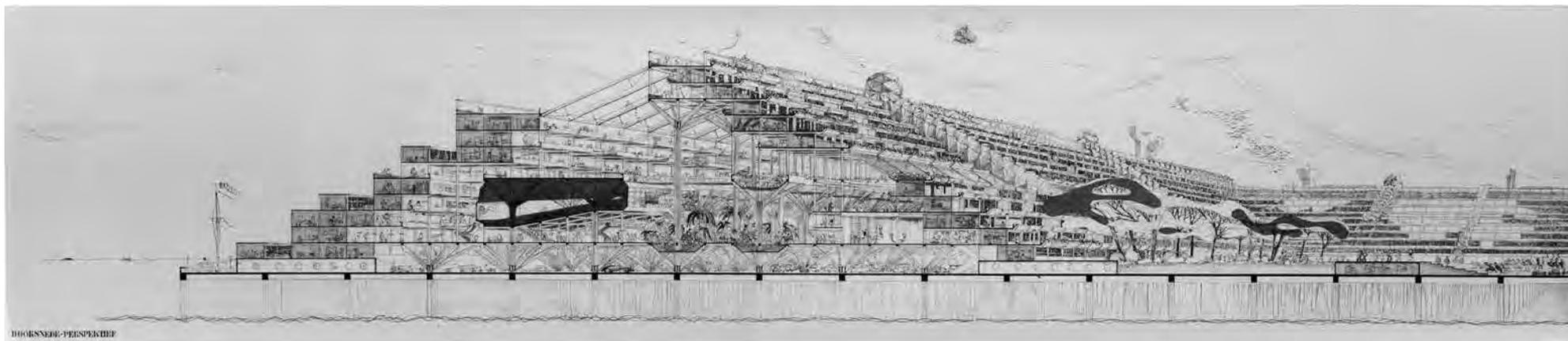
9 De Stijl. Leiden, 1920. March, № 5. P. 46.



1. План территории общины Нордст-польдер. Строительный департамент муниципального управления Вирингермера 1947. Фототипия, акварель, фломастер 110,0 × 126,0. Нидерландский архитектурный институт, Роттердам

возможно. Поэтому начиная с конца 1940-х годов в польдерах, экспериментальных деревнях и разраставшихся городских предместьях стали друг за другом возникать типовые районы с комбинированной мало- и многоэтажной строчной застройкой, регулярной сеткой кварталов (Нагеле, Пендрехт, Слотермеер, Александер Польдер, новые кварталы Хуглифта и др.). (Ил. 1.)

Нередко будущих жителей новой общины тщательно отбирали муниципальные власти (например, для Нагеле). Репутация семьи, претендующей на образцовый дом, должна была быть безупречной. Дабы новоселы «не навредили» замыслу архитекторов, привозя с собой морально устаревшую обстановку или загромождая новые квартиры



2. Энрико и Люция Хартсёйкер
Биополис. 1970–1971. Фотокопия
на бумаге. 59,5 × 274,5. Нидерландский
архитектурный институт, Роттердам

предметами, действовала специальная государственная образовательная программа (фонд «Гуд Вонен»), посвященная дизайну интерьера. Утопическая вера в возможность некоей общей формулы проектирования имела свои негативные последствия. Новые районы критиковали за однообразие. Инерция жизни оказалась отличной от той, что ожидали проектировщики: социальная активность и общественная жизнь здесь были гораздо менее интенсивны, чем мечтали архитекторы. Психологи постоянно писали о том, что процесс послевоенной урбанизации должен быть скорректирован.

Сомнению подвергся опыт пионеров Современного движения в целом, и молодое поколение зодчих предприняло попытку создания архитектуры, которая не predetermined бы поступки, а наоборот, вдохновляла жителей города на участие в спонтанных акциях и действиях, словно актеров в театре. Так, участники «Группы 10» (*Team Ten*), возникшей в 1953 году, верили, что на смену *homo economicus*, «человеку экономическому», должен был прийти *homo ludens*, «человек играющий». Важную роль в работе группы сыграли зодчие из Нидерландов — Якоб Беренд Бакема и Альдован Эйк. На страницах журнала «Форум» — главного издания «Группы 10» — публиковались репортажи о жизни и устройстве африканских деревень, о примитивном искусстве, детском

творчестве — обо всем, что возвращало к естественным взаимоотношениям, непосредственному и эмоциональному восприятию жизни. Зодчие опять пытались вычислить формулу «нового рая», публичного пространства, конституирующего общество. Архитектор Франк ван Клингерен предлагал строить жилые дома на территории клиник для душевнобольных ради возможности учиться у тех, чьи нормы поведения не искажены и не перегружены идейными надстройками. Альдован Эйк, проектируя детские площадки в Амстердаме, пытался подобрать для композиции элементарные геометрические формы, которые несли, по его мнению, важные архаические коннотации, создающие оптимальные условия для разнообразных игровых практик, привлекающие к участию в коллективном действии не только детей, но и взрослых.

Идеи Йохана Хейзинги о культуросозидающей функции игры стали основой экспериментов французских ситуационистов, рассматривавших город как область пересечения разнообразных эмоциональных и игровых зон. Голландский художник Констант Ньивенхёйс попытался спроектировать город, жизнь которого полностью была бы выстроена по новым законам. Так возник проект Нового Вавилона — бесконечного лабиринта, разрастающейся безграничной мегаструктуры. В работе

Ньивенхейса раскрылся весь утопический потенциал идеи архитектуры для *homo ludens*. Жители Нового Вавилона были освобождены от необходимости работать, материальное сопровождение повседневной жизни обеспечивали автоматические подземные фабрики. Человеку, не связанному более к месту работы и не скованному никакими социальными обязательствами, оставалось лишь путешествовать, наслаждаться, творить. В проектах нидерландских архитекторов этого времени часто встречаются образы, подобные Новому Вавилону («Биополис» Энрико и Люции Хартсёйкеров, «Бульвар» Хендрикуса Вейдевелда). (Ил. 2.)

Идея мегаструктуры становится ключевой в реализованных работах бюро ван дер Брука и Бакемы, Германа Херцбергера, Альдован Эйка 1960-х годов, что, в свою очередь, стало отличительной особенностью нидерландского структурализма. Но на практике архитекторам не удалось вовлечь горожан в процесс создания нового урбанистического ландшафта. «Улицы в небе» — длинные неохраняемые коридоры мегаструктур и изолированные пешеходные дороги создавали условия не для дружеского общения соседей, но для все возраставшей преступности. Разочарование в проектах застройки жилых районов 1940–1960-х годов и невозможность воплотить в реальности антиутопии ситуационистских лабиринтов привели к тому, что архитектурное визионерство в конце 1960-х теряет свою популярность.

Аналогично развивался эксперимент в области реконструкции исторических центров. Если традиционалисты предлагали практически полностью «воссоздать» утраченные архитектурные ансамбли, сохраняя исходный облик зданий и топографию кварталов, то для модернистов послевоенная реконструкция стала шансом возвести города будущего, о которых они мечтали до войны. Так в ходе реализации «Главного плана реконструкции Роттердама» архитектора Виллема Геррита Виттевена были разобраны огромные руины, полностью демонтированы все подземные коммуникации, урегулированы правовые отношения с бывшими собственниками земли. Придерживаясь строгой системы зонирования, Виттевен отдал центр под офисы и магазины. В проекте преобладали четкие перспективы, главный проспект вел от площади Хофплейн, рассматриваемой как центр нового Роттердама, на северо-восток, к порту. Воплощением нового счастливого мира стали проекты Хью Масканта — ключевой фигуры в истории послевоенной реконструкции в Нидерландах. Его эскиз площади Хофплейн (1956) как будто сошел с рекламных проспектов и обложек модных в те годы



3. Х.А. Маскант. Отель *Хилтон* на площади Хофплейн. 1956. Карандаш, уголь, чернила, калька. 80 × 215,5. Нидерландский архитектурный институт, Роттердам

в Нидерландах американских журналов: бульвар заполнен людьми, спешащими по делам, по просторной магистрали, выходящей на широкую площадь, мчатся современные автомобили. Чередование многоэтажных зданий и вытянутых невысоких блоков, небо, отражающееся в остекленных фасадах, — эти приемы создают эффект максимально открытого, наполненного воздухом пространства. (Ил. 3.)

Восстановление Роттердама можно рассматривать как кульминацию градостроительной теории 1920–1930-х годов, благодаря которой в Нидерландах появился классический пример города функционального зонирования, как понимали его участники первых конгрессов CIAM. В то же время именно с этого послевоенного этапа начинается и разочарование в утопическом замысле пионеров Современного движения, мечтавших спланировать идеальный продуманный полис, созданный волевым решением архитекторов и по расчету инженеров. В середине 1960-х годов изменились перспективы экономического роста, и все, что было связано с прогрессом, глобальной иерархией, стало вызывать раздражение. Если в 1950-е годы идея засыпать 15 центральных каналов Амстердама и проложить современные магистрали (проект Касьягера) находила поддержку у рядового населения, то в начале 1960-х жители Амстердама выступили уже категорически против застройки исторического района Ниумаркт новыми офисными зданиями.

Государство приняло требования горожан и пересмотрело свой подход к реконструкции исторических центров. Новые жилые комплексы,

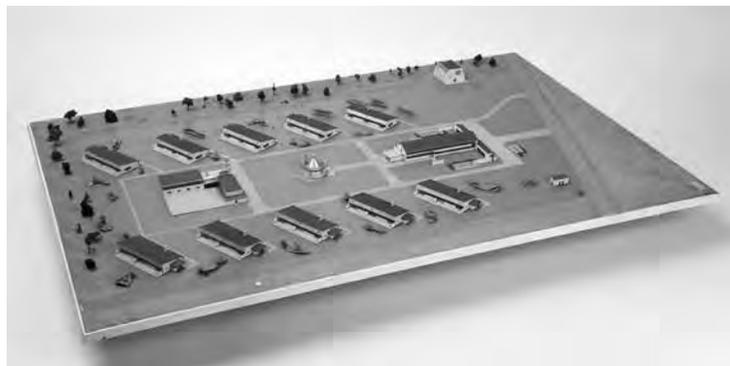
возникавшие на пустовавших участках, строились по индивидуальным проектам, с учетом особенностей местного городского контекста (микрорайоны Йордан, Зволле, Званенбургвал в Амстердаме, исторический центр Тилбурга). Дихотомическое противоборство функционального и традиционалистского подходов, существовавшее в рамках программы реконструкции, в 1960-е годы было преодолено их парадоксальным объединением: новая концепция учитывала и характер, и функцию, и исторический контекст места действия архитектуры. Необходимость отказа от стандартизации, возвращения неиерархичного пространства была ясно осознана голландскими зодчими. Не случайно Альдован Эйк вводит понятие «конфигуративного порядка», согласно которому общая структура должна повторяться на разных уровнях и в разных масштабах, и «феномен тождества», когда противоположные, конкурирующие художественные образы и понятия, соединяясь в амбивалентной среде, не утрачивают идентичности, но, напротив, проявляются намного выразительнее.

На протяжении эпохи реконструкции архитектура Нидерландов постепенно разочаровывается в утопическом замысле пионеров Современного движения спланировать идеальный продуманный полис, созданный волевым решением архитекторов. Причина заключалась не только в разочаровании в проектах застройки жилых районов 1950–1960-х годов, но и во влиянии теории постмодернизма, отвергавшей любые виды утопий. Вильгельм Воррингер обращал внимание, что о художественной абстракции мечтают общества, «жаждущие» покоя. Из чего также можно сделать вывод, что прекрасными в архитектуре кажутся те черты, которых в настоящее время ей недостает. Таким недостающим звеном могла стать не только абстракция, но и любое счастлирое утраченное. Не случайно эпоха реконструкции заканчивается именно в тот момент, когда «жажда покоя» оказывается утоленной.

Нидерландский модернизм периода реконструкции оказывается весьма неоднородным явлением. Отдельную группу памятников представляют работы пионеров голландского функционализма (Ритвелд, Ауд), доводящих до рафинированного совершенства приемы, которые в 1920–1930-е годы развивались параллельно с опытами абстрактной живописи. Якоб Ауд по-прежнему был уверен, что чистота, емкость неопластицизма могут служить не только живописи, но и архитектуре. Типовое массовое строительство не позволяло реализовать блистательное умение найти выразительную, математически вдохновенную компо-

зицию, создать напряженное единство контрастных элементов, уловить неожиданную, но в целостном художественном решении единственно возможную форму для каждого архитектурного объема. Экспрессивный и в то же время поэтический функционализм Ауда требовал нетривиальных и разнообразных задач. Характерный пример — санаторий в Арнеме (1952–1960) для детей с нарушением опорно-двигательного аппарата. Композиционное решение дано со скульптурной ясностью (особенно это заметно на макете). Приемы 1920-х годов в поздних работах Ауда становятся менее формальными, зодчий не злоупотребляет геометрическим комбинированием, а решения оказываются проще и оправданнее. Комплекс состоит из нескольких типов помещений: главного корпуса, спортивного блока, жилых домов для подопечных, часовни. В центре участка, посреди главной аллеи находится котельная — цилиндрическое сооружение с конусовидным алюминиевым куполом. Главное Т-образное здание составлено из двух объемов: одноэтажного прямоугольного блока (здесь находится администрация), и вытянутого по оси аллеи двухэтажного лечебного флигеля. Последний перекрыт двускатной кровлей, и над центральным входом административной части образуется обширный плоский фронтон (он облицован белым кафелем и расписан Карелом Аппелем — нидерландским художником, одним из основателей движения «Кобра»). Десять одинаковых жилых корпусов расположены по периметру участка. Чтобы солнце в течение дня максимально долго освещало комнаты пациентов, дома стоят по диагонали от центральной аллеи, и остекленные фасады смотрят на юг. На север здания обращены глухими стенами, которые прорезают лишь узкие ленточные окна под козырьками. Особый интерес представляет смотровая башня, венчающая спортивный павильон, и маленькая часовня с трапециевидными фасадами. (Ил. 4.)

Отдельного внимания заслуживает наследие Йоста Виллемсена Корнелиса Бокса, автора одного из первых зданий, возведенных после войны, — Строительного центра в Роттердаме (1946–1948). Центр построили на границе с разрушенными районами: огромный стеклянный барбан возвышался вблизи выжженных в 1940 году кварталов. Сочетание кирпича и бетона, предложенное Боксом, нельзя назвать классическим функционалистским решением, хоть зодчий принадлежит к числу голландских модернистов. Скорее, это компромиссный вариант между традиционализмом и функционализмом, что в 1950-е годы встречается довольно часто (например, у Сибольда ван Равестейна, Берхюфа).



4. Я.Й.П. Ауд, Х. Ауд. Детский реабилитационный центр, Арнем. 1952–1960
Макет. Дерево, пробка, фанера, наждачная бумага, металл, синтетический материал. 9,0 × 112,0 × 171,5
Нидерландский архитектурный институт, Роттердам

Бокс в целом был не самым типичным голландским функционалистом. В отличие от других своих коллег он практически не участвовал в жилищном строительстве — основной площадке архитектурного эксперимента эпохи реконструкции. Зато в его творческой карьере было много проектов частных домов — редкой области для 1940–1950-х годов. На эскизах мы наблюдаем поиск не только удачного функционального решения, но выразительного художественного приема. Скосы крыш, повторяющие рисунок ландшафта, разновысотные объемы, шестиугольные оконные проемы, чередующиеся поверхности бетонных и остекленных фасадов. Очевидно, Бокс как представитель старшего поколения модернистов, наблюдавший за становлением и развитием Де Стиля, Нового строительства, Баухауса, в первую очередь видел в процессе архитектурного проектирования развитие насыщенного и разнообразного визуального языка.

Геррит Ритвельд также возвращается к открытиям 1920-х годов. Но арсенал средств, разработанный в сотрудничестве с группой «Де Стиль», заметно редуцирован в работах 1950-х годов. В проектах исчезают насыщенность цвета, борьба линий, динамичное противостояние плоскостей. Ритвельд больше стремится подчеркнуть текстуру фасада,

лаконичность рисунка, минимализм планировочных решений, безупречную детализировку архитектурных членений. В проектах частных домов в Вельпе (1950–1951), Ильпендаме (1957–1959), дома Мартина Виссера в Бергейке (1955–1956) цвет (чаще всего красный) присутствует лишь как один дополнительный колористический акцент. Расстелкировки больших окон и дверей оказывается достаточно, чтобы создать характерный для неопластицизма рисунок «силовых» горизонтальных и вертикальных линий на фоне гладких белых стен. Иногда вдоль карниза и нижнего края фасада архитектор «пускает» две узкие темные полосы, от чего создается ощущение, что стена висит в воздухе.

В поздних проектах Ритвельд пытается преодолеть замкнутость архитектурного объема. Он растворяет здание в окружающем пейзаже, оставляя остекленными целые фасады. Зодчий часто выносит кровлю далеко за пределы основного объема: тонкие стальные сваи, на которые опирается такое перекрытие, создают иллюзию исчезнувшей внешней стены. Прием использован в проектах скульптурного павильона в Оттерло, летней резиденции в Нордвейке, церемониального зала на кладбище в Звансхуке (1958–1966). Поздние работы Ритвельда — это спокойные, залитые светом пространства тишины. В них нет пульсирующей энергии довоенного авангарда, но напротив, появляется созерцательная медитативность. Даже в небольших проектах присутствует ощущение самодостаточности и простора, что не раз отмечали современники архитектора. Виллем Сандберг, директор музея современного искусства Стеделик в Амстердаме, после осмотра павильона Нидерландов на Венецианской биеннале (1954) писал Ритвельду: «Он совершенен, вы сделали маленькое великим, это самое прекрасное пространство из того, что я знаю»¹⁰.

Геррит Ритвельд продолжал также заниматься дизайном. В частности, он работал над интерьерами самолетов для компании «Королевские Нидерландские Авиалинии» (1957–1958). Оптимизм, связанный с техническим прогрессом, вселял веру в то, что еще немного, и человек полностью освободится от уз прошлой жизни и отправится покорять далекие галактики. Поэтому дизайн в этой сфере, как видно из насыщенных, почти галлюциногенных композиций на эскизах Ритвельда, был предельно радикальным и футуристичным. Архитектор пытался

10 NL 98 99 00. Rotterdam: 010 Publishers, 2002. P. 50.

не только представить себе средства передвижения будущего, но исследовать горизонты психофизического восприятия пространства. (Ил. 5.)

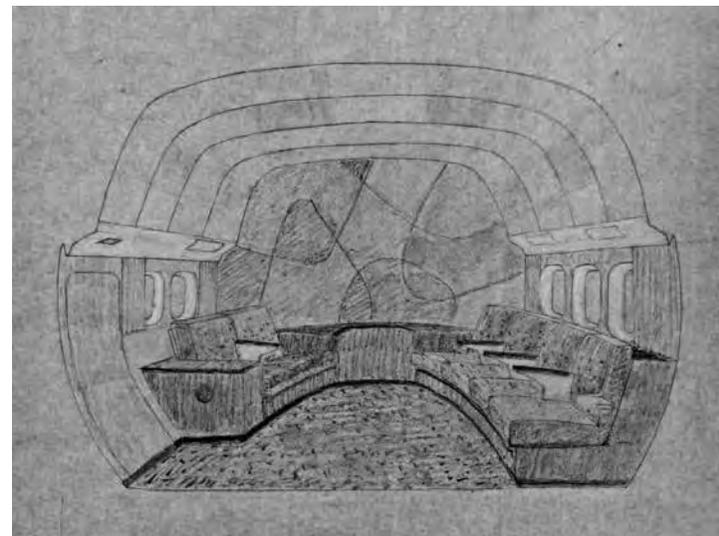
Благодаря распространению и все большей доступности автомобилей путешествия как образ жизни и предмет фантазий стали невероятно популярными в 1950–1960-е годы. Кроме того, в случае с проектами автозаправочных станций возникла плодотворная почва для эксперимента с новой типологией здания, новыми функциями в жанре малых архитектурных форм. Архитектор Сибольд ван Равестейн разработал первые проекты бензозаправок для компании *Purifina* еще в 1935 году. За 30 лет по его проектам было построено несколько десятков объектов. Заправочная станция в Арнеме (1955–1957) — типичный образец смелых и запоминающихся изобретений ван Равестейна. Ощущение динамики создается благодаря наклону кровли, зубчатым выступам карниза, треугольному окну, клином разрезающему фасад. Архитектор работает с цветовыми контрастами: соединяет желтый кирпич, белую штукатурку, голубую керамическую плитку, неоновые буквы. Этот живописный и свободный метод задал освежающий импульс послевоенному функционализму, хоть и остался, скорее, исключением из общей практики.

Другим направлением архитектурного поиска был Интернациональный стиль в его американизированной версии¹¹. Идеализированный образ Соединенных Штатов Америки владел умами голландских модернистов. Выпущенная накануне войны книга «Другая Америка» архитектора де Кассерса¹² стала бестселлером в Нидерландах. Автор обвинял европейцев в комплексе превосходства, пытался объяснить, что американская культура намного глубже, чем голливудские фильмы о гангстерах, и что в архитектурном отношении эта страна является чуть ли не пионером градостроительных концепций. Все, что ассоциировалось с США, — джаз, автомобили, небоскребы, — становилось предметом обожания. Благодаря радио, журналам, кинофильмам пропаганда американского образа жизни, усиливавшаяся после войны по мере воплощения плана Маршалла, работала безотказно. Интели-

11 Сам термин «интернациональный стиль» получает легитимность благодаря одноименной выставке современной архитектуры, прошедшей в нью-йоркском Музее современного искусства в 1932 году. См.: *Hitchcock H.R., Johnson Ph. The International Style: architecture since 1922*. New York: The Norton Library, 1932; reprinted 1966.

12 *Casseres J. M., de. Het Andere Amerika*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1939.

13 *Bevilage H.P. Thoughts on Style, 1886–1909*. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1996. P. 187.



5. Геррит Ритвельд. Дизайн интерьера самолета для компании *Королевские Нидерландский Авиалинии* 1957–1958. Раскрашенная фототипия, цветной карандаш. 37,1 × 46,8 Нидерландский архитектурный институт, Роттердам

генции импонировало, что в американской культуре присутствовал демократичный элемент доступности и универсальности. Хотя на самом деле зодчие были бесконечно далеки от массового культурного американского импорта. Образованные эстеты, в восприятии мира и своих художественных взглядах они недалеко ушли от Берлаге, который открыто отрицал возможность позволять «человеку с улицы» судить об искусстве¹³. И тем более индивидуализм, на котором строилась американская культура, был на самом деле далек от социальных идеалов голландских архитекторов. Тем не менее технологическая база, инновации в строительной индустрии были объективным поводом для заимствований в сфере архитектуры.

В первую очередь это проекты, возведенные в Роттердаме бюро Масканта. В работе над зданиями Гротандельсгебау (*Groothandelsgebouw*, от нидерл. *groot* — большой, 1945–1952) и Гаудсесингел (*Goudsesingel*, 1945–1949) Маскант использовал американский опыт строительства

крупных офисных центров, с которыми он познакомился во время своей поездки по США в 1947 году. В голландском названии подчеркиваются грандиозные для середины 1940-х годов размеры здания (Гротандельсгебоу было самым большим в Нидерландах на тот момент). Масштабным был и сам замысел комплекса из стекла и бетона, с современной функциональной планировкой, продуманной логистикой, удобной для работы десятков торговых компаний. В проектах присутствуют некоторые архаичные детали (щипцовые фронтоны, орнамент балконных решеток), которые не позволяют назвать первые роттердамские торговые центры образцовым продуктом мастерской Масканта. Но эти рудименты изживаются в последующих работах: отеле «Хилтон» (1956–1964), учебном комплексе Техникон (1955–1970), складских помещениях в гавани Скихавен (1958–1961), офисе компании *Tomado* в Дордрехте (1959–1962), доме провинции Северный Брабант (1963–1971) и многих других. Маскант не просто возводил дом, он строил ракету, готовую ко взлету. Не случайно он так любит поднять здание на бетонные пилоны или поставить корпуса на единый стилобат. Бетонные ленты, чередующиеся с равными по ширине поясами ленточных окон — словно убегающие в небо ступени, стеклянные коробки входных зон — как кабины управления полетом. В середине 1950-х годов перестраивался исходя из принципов функциональной архитектуры город Хертогенбос (провинция Северный Брабант на юге Нидерландов). Ярким контрастом в сравнении с эскизами архитекторов Делфтской школы выглядят проекты Масканта — с их размахом и бескомпромиссностью по отношению к традиционному ландшафту. (Ил. 6.)

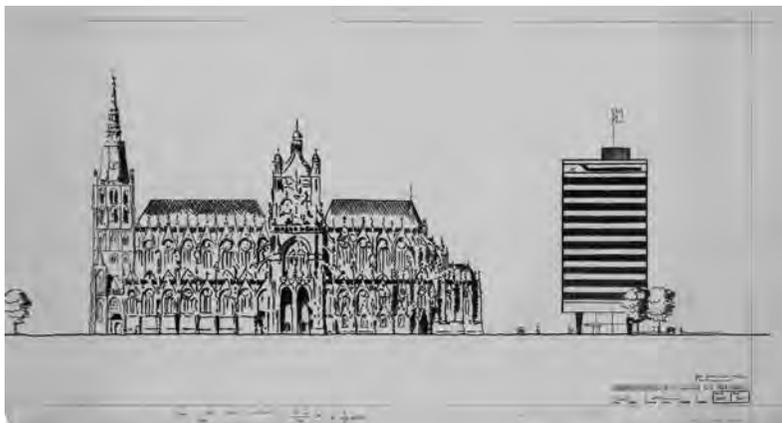
На эскизах Масканта и его коллег постоянно повторяются одни и те же элементы. Бетонные опоры, словно атланты, поднимают над землей огромные многоэтажные блоки (Технический университет в Эйндховене, арх. Ван Эмбден, 1954–1964; радиоцентр в Хилверсуме, арх. ван Дер Брук и Бакема, 1949–1961; театр в Тилбурге, арх. Хольт, 1953–1961). В воздухе проложены стеклянные коридоры-улицы, соединяющие корпуса и факультеты (Университет в Дельфте, арх. Фрогер и ван Эмбден, 1947–1959; школа Монтессори в Роттердаме, арх. Бакема, 1955–1960, и средняя школа в Амстердаме, арх. Дуинтьер, 1959–1963). На плоских крышах устроены террасы, куда перенесены с земли перголы и навесы, поднятые в небо вместе с возможностью загорать, отдыхать, общаться, пить кофе (Гребной клуб в Амстердаме, арх. Ауке Комтер, 1950–1952; муниципалитет в Ландсмере, арх. Дуинтьер, 1956; ратуша в Тернёзене,

арх. Ван дер Брук и Бакема, 1963–1972). Стальной бандаж опоясывает целые блоки, позволяя превратить фасады в сплошные окна, через которые в здания равномерно проникает дневной свет (Докерский центр в Роттердаме, арх. Бринкман, 1943–1948; штаб-квартира компании «Хуговен» Дудока, 1948–1951; выставочный комплекс РАИ в Амстердаме, арх. А. Бодон, 1951–1961; жилой дом в «Маасторенфлат» в Роттердаме, арх. Герман Баккер, 1955–1956; академия искусств в Арнеме, арх. Ритвельд, 1957–1962). Пассажная открытость, по-своему объединяющая людей, неизменно присутствует в проектах торговых комплексов — просторных, со свободной планировкой, композицией независимых блоков, променадами, защищенными от непогоды, длинными солнечными козырьками и бесконечными витринами прозрачных фасадов (универмаг «Бейнкорф» Марселя Бройера (1957), венту «Ахой» Эрнеста Гроссмана (1968), торговые центры в спальных микрорайонах Роттердама Пендрехт, Александерпольдер и др.).

Любое свидетельство ручного труда и традиционных строительных технологий уступает в перечисленных проектах фабричному производству, типовой конструкции, заводскому стандарту. Здесь мы наблюдаем больше, чем просто эстетизацию технических достижений машинного века, характерную для архитектурных проектов 1910–1930-х годов. В эпоху реконструкции в архитектуре появляется культ тиражирования (не пресловутой традиционалистской копии, но сознательного клонирования части художественного произведения или всего произведения в целом). Это отношение формируется под влиянием типового жилого строительства, но также во многом благодаря пути, который прошло искусство от дадаизма к *arsmultiplicata* 1960-х годов и новому пониманию сути массового производства. Контекстуализация знаков массовой культуры, которая происходит в 1950–1960-е годы, стирает границы между искусством и жизнью. Последний бастион пал в результате революции, совершенной движением «Флюксус» с их «наборами» (*fluxbox*, *fluxkit*), составленными из дешевых товаров массового потребления. «Умноженная чувственность» (*multiplied sensibility*)¹⁴, возникающая благодаря тиражу, или, как писал Поль Вирилио, «сплошное массивированное протезирование человеческой чувственности»¹⁵, кажется логичным

14 Robinson J. Multiple Manifestations. Nouveau Realisme and Fluxus // The Small Utopia. *Ars Multiplicata*. Venice: Fondazione Prada, 2012. P. 137.

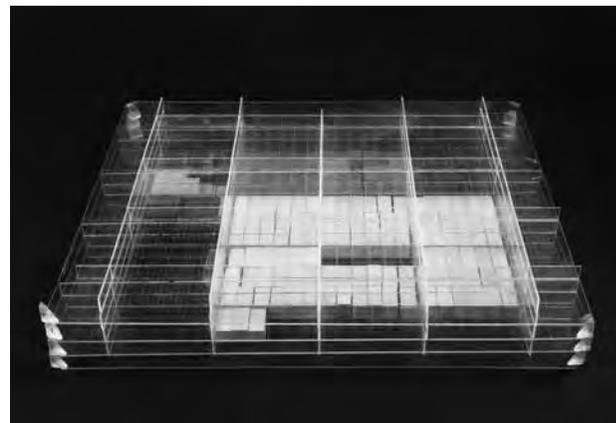
15 Virilio P. *Esthétique de la disparition*. Paris: Éditions Galilée, 1989. P. 74–80.



6. Х. А. Маскант. Здание центра областной администрации, Ден Бос (Хертогенбос). 1952
Калька; фломастер 61,3 × 112,7
Нидерландский архитектурный институт, Роттердам

развитием модернистского экзальтированного понимания произведения искусства. В архитектуре этот процесс привел к оправданию стандартизации. Современным казалось то, что было тиражируемо. В первую очередь это отразилось в проектах жилых зданий, но стандартизация строительного производства на протяжении всего периода послевоенной реконструкции оставалась важнейшим источником вдохновения и для иных областей строительства. (Ил. 7)

Вместе с тем хрестоматийные ныне приемы интернационального стиля в апогее его развития были камертоном в нидерландской архитектуре лишь на десятилетие 1950-х. Местная школа не могла и не хотела отвергнуть многообразие собственного опыта, питавшего в результате архитектурный эксперимент эпохи реконструкции: примером может служить не только творчество пионеров голландского архитектурного авангарда, но и самобытная версия нового брутализма 1960-х годов, которая в Нидерландах развивается в самостоятельное направление архитектурного структурализма. Важной тенденцией, возникающей на исходе эпохи реконструкции в русле голландского функционализма, становится постепенная монументализация. В случае с жилыми микрорайонами комплексы постепенно разрастаются, увеличивается протяженность



7. Й. Х. Ван ден Брук, Я. Б. Бакема
Компьютерный центр банка Амро.
Амстелвен. 1970–1973. Макет. Плексиглаз,
дерево, синтетический материал
13,0 × 54,0 × 46,3. Нидерландский
архитектурный институт, Роттердам

блоков. Ван ден Брук и Бакема предлагали новую схему урбанизации для жилых кварталов (Пампус, микрорайон в Люксембурге), Альдован Эйк — как метод планирования социального центра, который станет прообразом для общества будущего (детский приют в Амстердаме), Лео Хейденрейк — в качестве идеального открытого лабиринта административного здания (конкурсный проект Амстердамского муниципалитета 1968 года). В 1975–1997 годах Ян Круишир проектирует для Гронингена Университетскую больницу, выдвигая концепцию «госпиталь как город». Пожалуй, самым знаменитым проектом — воплощением мечты 1960-х о создании нового мира-мегаструктуры, которая вытеснит старый город, стал утрехтский комплекс «Хуг Катарейн» (Гейс Йостван Гринтен, Барт ван Кагель, Карл Фрэнк Готтфрид, проект 1967). Он функционирует как общественный, торговый, выставочный центр, соединен с культурным домом «Ярберс», вокзалом, подземными парковками. Однако, являясь столь сложной интегрирующей системой, «Хуг Катарейн» тем не менее выглядит как корабль «Чужого», приземлившийся в центре средневекового города, это — совершенно изолированный космический шаттл. Возможно, именно по причине подобной чужеродности эта мегаструктура так и не обрела впоследствии аналогов.

Эти памятники типологически уже относятся к явлению голландского структурализма, который, в свою очередь, можно рассматривать как вариацию нового брутализма. Родственная связь особенно заметна в архитектуре общественных сооружений — театров, культурных центров. Свою специфику накладывала задача спроектировать объемы сценической коробки и зрительного зала. Зодчие все чаще использовали возможность выявить замкнутые объемы, чтобы показать весь мощный потенциал глухой бетонной стены, противопоставить их насквозь пронизанным светом стеклянным кубикам фойе, кафе и прочим вспомогательным примыкающим зонам (дом престарелых, Реформатская церковь и Административный центр Моргенстер в Зутермере, арх. Виллем Виссинг, 1961–1969; культурный центр Де Тамбур в Хогевене, арх. Онно Грейнер, 1961–1967; театр в Наймегене арх. Герард Хольт и Бернар Бейвут, 1955–1961). В проектах Грейнера видна эволюция от полупрозрачного компактного здания (культурный центр города Хогезанд, 1962) к сложным комплексам, напоминающим величественные укрепления феодального замка (культурный центр Де Флинт в Амерсфорте, 1974–1977). Но окончательный приговор оптимистичной открытости, характерной для функционализма 1950-х годов, выносит мастерская ван дер Брюка и Бакемы. Зал собраний Технического университета в Делфте (1958–1966) — это огромная каменная глыба, в которой узкие щели окон напоминают бойницы. Бетонное «брюхо» зрительного зала опирается на два столпа, и в некоторых ракурсах кажется, что с земли в здание просто невозможно проникнуть.

При всем многообразии, в той или иной степени рассмотренные направления и течения в архитектуре Нидерландов 1940–1960-х годов остаются вариантами единой программы, подчиненной «императиву новизны и оригинальности» (определяемой Полем Валери как «неомания», а Ю.М. Лотманом — как «эстетика противопоставления»), и сходство между ними представляется более существенным, нежели различие. Общие установки в отношении понимания задачи и роли архитектуры обнаруживаются даже в программах Делфтской школы, что позволяет по-новому взглянуть на полемику между функционалистами и традиционалистами, поскольку критика функционалистов представляется отчасти обращенной на самих себя, что подчеркивает противоречивость и многогранность модернистской архитектурной теории и практики.

Кажется, что модернистская боязнь ностальгии, зафиксированная в Венской хартии 1964 года, полностью противоречит идеалам

традиционалистов. Воспроизводя визуальные атрибуты прошлого, Делфтская школа надеялась вернуть время, в котором все, казалось, были счастливы (вплоть до середины XX века о Золотом веке в Нидерландах пишут как о легендарном счастливом времени, об эпохе, в которой человек жил и умирал, «будучи уверенным, что этот мир прекрасен» и что он «прожил жизнь не зря»¹⁶). Это было возвращение в идеализированный коллективной памятью образ прошлого. Модернисты же, напротив: искали эксперимента, ответов на вопросы, стремились создать новый Золотой век, сочиняя новый метод. Неприятием копии, как и большинству исходных пунктов программы Современного движения, модернизм обязан XIX веку, в данном случае — романтическому представлению об оригинале, который рождается, цитируя английского сентименталиста Эдуарда Юнга, из «спонтанного животворящего источника гения»¹⁷ и никогда — посредством имитации. Впрочем, для традиционалистов десакрализованное еще в эпоху романтизма понятие «классики», противопоставление «классического» современному сыграло роль не меньшую, чем для апологетов модернизма. Оба направления признавали не единственно возможный канон и образец, достойный подражания, но личность автора, носителя спонтанной творческой силы¹⁸. Присущая в свое время романтизму мечтательная созерцательность, идеализация возможностей архитектуры отличают творческий подход и модернистов, и Делфтской школы. Кроме того, далеко не все оппоненты голландских функционалистов рассматривали традиционализм как метод слепого копирования. Гранпре-Мольер и Ханс ван дер Лан предложили сложные комплексные теории, их коллеги, опираясь не только на арсенал испытанных средств, но и на достижения XX века, пытались сформулировать новый архитектурный лексикон.

Традиционалистов также вдохновляла возможность найти идеальное числовое воплощение гармонии в архитектуре. В 1960 году ван дер Лан опубликовал результат своих многолетних исследований,

16 Thorp T.B. Old Dutch Houses and Their Associations // The Knickerbocker: New York Monthly Magazine. Vol. 18. 1841. P. 155.

17 Цит. по: Williams R. The Metropolis and the Emergence of Modernism // Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art. Manchester: Manchester University Press, 1985. P. 54.

18 Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры: Неприродность, множественность и относительность в литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 160.

монографию «Пластическое число»¹⁹. Архитектор разработал сложную схему, призванную скорректировать понятие золотого сечения. Он опирался на дефиниции Витрувия и труды, посвященные теории музыки. Ссылаясь на сочинение «Число в грегорианской музыке...» монаха Андре Мокеро²⁰, ван дер Лан отмечал, что в музыке октава дает начало многообразию тоналностей, аналогично и пластическое число — критерий, который открывает возможность проявить в произведении архитектуры пространственный закон, связывающий в трех измерениях все элементы здания.

Следует учесть, что ван дер Лан в большинстве случаев проектировал для монастырей и приходо́в: самые известные его реализованные работы — часовня Св. Иосифа в Хелмонде (1948), аббатство Бенедиктусберг под Валсом (1956–1967), монастырь Розенберг в Васмюнстере (1972–1975). Первостепенное значение для архитектора имел тот факт, что в пространстве будет свершаться таинство литургии. Зодчий видел взаимосвязь между тем, как во время службы из осязаемых вещей и последовательных физических действий возникает иная реальность, и тем, как посредством использования строительных материалов, законов физики и математики рождается архитектура. В проектах ван дер Лана отсутствуют декоративные детали и эффекты фактур сведены к минимуму. Единственный элемент, которому можно было бы приписать орнаментальную нагрузку, — волнообразные торцы шиферных листов на плоских кровлях. Подчеркнуты лишь грани архитектурных членений, ритм пересекающихся горизонталей и вертикалей — все, что предстает за идеально выверенные пропорции. Ничто не отвлекает от сути ясного тектонического порядка, от тишины и сосредоточенности. Традиционализм Гранпре-Мольера и ван дер Лана заключается в сохранении понятия архитектуры как таковой, ее функции, ее символической роли.

Феномен стилистического разнообразия в архитектуре Нидерландов эпохи реконструкции позволяет предположить, что именно отсут-

19 *Laan H., van der.* Le nombre plastique. Leiden: Brill, 1960. Разработанное ван дер Ланом пластическое число (нидерл. *plastischegetal*) в математике также известно как пластическая константа. Это единственный действительный корень уравнения. (*Padovan R.* Dom Hans van der Laan and the Plastic Number // *Nexus IV: Architecture and Mathematics*. 2002. 15–18 June. Pp. 181–193.)

20 *Mocquereau A.* Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne, théorie et pratique. Rome: Desclée, 1908.

ствии главенствующего направления, возможность одновременного развития в архитектурной теории нескольких направлений и является приметой данного периода. Более того, опыт 1940–1960-х годов свидетельствует о том, что сам по себе феномен нидерландского модернизма чрезвычайно сложен в своей разноликости и в глубокой противоречивости. Как явление культуры модернизм оказывается шире понятия художественного метода.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бэнэм Р. Взгляд на современную архитектуру. Эпоха мастеров. М.: Стройиздат, 1980.
2. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972.
3. Невзгодин И. «Новая веха международного фронта»: российско-нидерландские архитектурные связи 1920–1930-х годов // Архитектура по-голландски. Каталог выставки/Под ред. К. А. Малич. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2013.
4. Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект. Речь по случаю вручения премии имени Адорно за 1980 г. // Вопросы философии. 1992. № 4.
5. *Bahnam R.* Theory and Design in the First Machine Age. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1986.
6. *Casseres de J. M.* Het Andere Amerika. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1939.
7. Conférence Internationale de l'aménagement des Villes Amsterdam 1924. Deuxième Partie. Comptendu. Amsterdam, 1924.
8. *Moholy-Nagy L.* Produktion-Reproduktion // *De Stijl*. 1922. № 7.
9. *Mondrian P.* Abstract Art // *Art of This Century*. Exhibition catalogue. New York: Art of This Century Gallery, 1942.
10. *Rietveld G.* The most beautiful space I know. The Netherlands Biennale Pavilion in Venice. Rotterdam: 010 Publishers, 1995.
11. *Till J.* Modernity and Order: Architecture and the Welfare State // *Collected Writings*, 2006.
12. *Virilio P.* Esthétique de la disparition. Paris: Éditions Galilée, 1989.
13. *Wagenaar C.* Town Planning in the Netherlands since 1800. Rotterdam: 010 Publishers, 2011.