

Татьяна Гнедовская

Архитектор Ханс Шарун: свой среди чужих, чужой среди своих

Статья посвящена немецкому архитектору Хансу Шаруну — автору здания Берлинской филармонии, Государственной библиотеки и других шедевров послевоенного модернизма. Широкий художественный, социальный и политический контекст, на фоне которого рассматривается история жизни и творчества Шаруна в течение более чем шести десятилетий XX века, помогает лучше понять специфику его личности и дара. Одновременно через призму биографии более явственно проступает эволюция немецкой культуры и архитектуры прошедшего столетия.

Ключевые слова:

Ханс Шарун,
экспрессионизм,
функционализм,
модернизм,
Немецкий Веркбунд,
органическая архитектура.

Ханс Шарун (1893–1972) занимает особое место в истории немецкой архитектуры. Нет сомнений, что он относится к числу ее наиболее ярких звезд и практически всю свою долгую творческую жизнь, пришедшуюся на четыре совершенно разные политические эпохи, находился на пике современных исканий в архитектуре. В то же время Шарун никогда не входил в число признанных лидеров и идеологов тех или иных художественных направлений и школ.

Знакомство с биографией Ханса Шаруна рождает впечатление, что ему судьбой было предначертано следовать в обход прямых путей, постоянно преодолевая какие-то нелепые и неожиданные препятствия, которые часто впоследствии оказывались судьбоносными. Он вырос в Бременхафене, где соседом его родителей был строительный подрядчик Хофмайер, первым проявивший интерес к рисункам и проектам мальчика. Хотя предки Шаруна были ремесленниками, его отец Бернгард Шарун готовил сына к юридической карьере и слышать не хотел о занятиях архитектурой. Некоторые биографы объясняют крошечные размеры его первых эскизов и проектов тем, что маленькие клочки бумаги легче было прятать от родных и учителей на уроках [11, S. 20]. В этом уже весь будущий Шарун: он не вступает в открытый спор, не ярится, не бунтует, но упорно идет шаг за шагом по избранному пути.

После смерти отца Ханс «вышел из подполья» и поступил на архитектурный факультет Берлинского технического университета в Шарлоттенбурге. Когда началась Первая мировая война, его призвали в армию, но благодаря ходатайству своего педагога Пауля Крухена Шарун был командирован в Восточную Пруссию. В период, когда большая часть строительных работ в стране остановилась, здесь шло лихорадочное восстановление деревень и городов. Строительство велось в максимально отлаженном, поистине военном режиме при соблюдении принципов строжайшей экономии, так что работа под руководством Крухена стала для Шаруна бесценной школой истинно рационального проектирования. После окончания войны Шарун открыл собственное проектное

бюро в Инстербурге (нынешний Черниховск), и одной из первых крупных его работ стало проектирование жилого микрорайона Камсвикус. В 1921 году началось строительство первой очереди домов, вскоре получивших «народное» название «Пестрый Ряд» (ил. 1), — при оформлении интерьеров и фасадов домов Шарун использовал непривычно яркие цвета: красный, голубой, зеленый, желтый. Дмитрий Сухин, подробно занимавшийся историей восстановления Восточной Пруссии, пишет, что в условиях строжайшей экономии краска оказалась едва ли не единственным доступным и разрешенным средством «украшения» зданий наряду с минимальной пластикой [4]¹. Одновременно применение в архитектуре ярких локальных цветов стало важной приметой времени, связанной с появлением нового художественного направления — экспрессионизма.

ШАРУН И ЭКСПРЕССИОНИСТЫ

Перед самой войной молодой архитектор Бруно Таут первым «раскрасил» в яркие контрастные цвета жилые дома в поселке Фалькенберг под Берлином. Тот же Таут в последние годы войны стал лидером кружка молодых архитекторов, стремившихся переосмыслить предшествующий опыт и выработать принципиально новые подходы к проектированию. Новая творческая позиция строилась на отрицании «позитивистского» подхода к жизни и творчеству, бытовавшего в довоенные годы и воплотившегося в неоклассических постройках. «Долой всякую серьезность! [...] Да здравствует и трижды да здравствует все ненасильственное! Да здравствует прозрачное и ясное! Да здравствует чистота! Да здравствует все текучее, хрупкое, граненое, сверкающее, блестящее, легкое — да здравствует вечная архитектура!» [16, S. 475] — восклицал Таут в своих воззваниях. Вместо ордерной системы, ассоциировавшейся теперь с насильственным порядком и военным регламентом, в центре внимания оказались органические формы и неордерные стили прошлого, в первую очередь средневековая готика, архитектурные шедевры которой создавались ремесленными артелями. Среди чаемых построек счастливого будущего, которые лепили или изображали в вольной

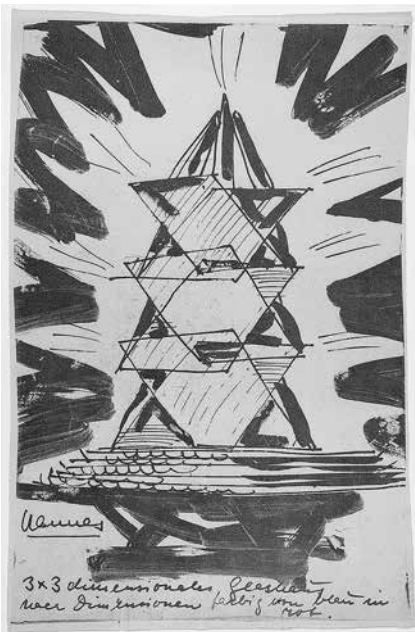
¹ Я благодарю Дмитрия Сухина за многочисленные советы, комментарии и сведения, касающиеся биографии и творчества Шаруна.



1. Ханс Шарун. Дом в жилом массиве
Пестрый ряд. 1921–1924
<https://www.prussia39.ru>

графической манере такие мастера, как Х. Пёльциг, Э. Мендельсон, Б. Таут и М. Таут, Х. Лукхардт и В. Лукхардт, Х. Финстерлин и др., наиболее популярны были разного рода соборы социализма, народные дома, театры для масс или целые новые поселения. Помимо сходства с разнообразными природными образованиями — пещерами, гротами, горами и т. д. — важной приметой новых зданий было использование в их архитектуре ярких локальных цветов. В 1919 году архитекторы-экспрессионисты выступили с «Призывом к цветному строительству» — подпись под этим манифестом поставил и Ханс Шарун.

О тесной связи Шаруна с кругом архитекторов-экспрессионистов говорило не только использование в его инстербургских постройках необычной колористической палитры, но и наличие в них типичных для экспрессионизма элементов пластики и декора: стрельчатого



2. Ханнес (Ханс Шарун). Проект стеклянного дома. 1919–1920
Цианотипия. 34 × 22,4
Канадский центр архитектуры, Монреаль

(«готического») силуэта окон и плоских ниш, треугольных эркеров, изображений культовых для экспрессионистов светил — солнца и четырехлучевой звезды. Когда в 1919 году по инициативе Бруно Таута было создано неформальное сообщество архитекторов-экспрессионистов «Стеклянная цепь», Шарун оказался в числе его двенадцати членов, обменивавшихся открытыми письмами с рисунками, манифестами, стихами. Большинство членов «Стеклянной цепи» подписывали свои открытые письма и рисунки «говорящими» псевдонимами: Бруно Таут именовался «Стеклом», Герман Финстерлин взял псевдоним «Протей», Вальтер Гропиус — «Мера». Шарун же использовал для подписи прозаическое имя «Ханнес». (Ил. 2.) Это отнюдь не единственное, что указывало на его несколько обособленную позицию внутри кружка. Позаимствовав у экспрессионистов некоторые принципы обращения с формой,



3. Ханс Шарун. *Kino II*. 1922–1923
Бумага, карандаш, акварель. 32,2 × 24,7
Архив Ханса Шаруна, Академия художеств, Берлин

разделяя их любовь к цвету, свету и пространственным эффектам, Шарун обнаруживал далеко не характерную для большинства из них спокойную рассудительность, вдумчивую сдержанность и рациональность, сказывавшуюся и в том, что он писал, и в том, как он строил.

Так, все квартиры «Пестрого ряда» были чрезвычайно элегантно и экономно спланированы. Речь шла о компактной, «круговой» системе помещений, позволяющей обходиться без коридоров. Помимо удобного взаиморасположения разных по функции комнат, приближенных по форме к квадрату, Шарун тщательно продумывал их ориентацию по сторонам света и даже вид из окон. Такой внимательный, взвешенный и рациональный подход к решению функциональных, технологических и планировочных задач, соседствовал с внутренней свободой, сообщавшей как планам, так и облику помещений и целых зданий динамичный и пластичный характер.

ШАРУН И РАЦИОНАЛИСТЫ

Наиболее ярко и зримо особое отношение Шаруна к форме заявило о себе в акварельных эскизах, датируемых 1922–1923 годами и изображающих в свойственной экспрессионистам вольной манере некие абстрактные архитектурные объекты: ателье, театр и кинотеатр. (Ил. 3.) Шарун отправил эти эскизы на суд одному из главных идеологов новой архитектуры, критику Адольфу Бене и в ответ получил довольно жестокую отповедь. Дело в том, что как раз около 1922–1923 года недавние экспрессионисты начали разворачиваться в сторону «рационализма и целесообразности». Отчасти этот поворот объяснялся изменением ситуации в стране, отчасти эмоциональной усталостью, отчасти же влиянием иностранных коллег, контакты с которыми становились все более тесными. Ле Корбюзье возмущался: «Неврастения. Экспрессионизм! Бруно Таут мечтает о храмах, где человечество обнажается, погружается в очистительные воды и попадает в святилище нового Грааля! Экспрессионизм — это острая неврастения. Помешательство. Архитектура душевнобольных» [цит. по: 3, с. 172]. И вот уже Бруно Таут пишет в одном из последних номеров своего журнала *Frühlicht* («Заря»): «...Я не хочу больше изображать ничего утопического. Принципиально никакой утопии, а лишь нечто, что можно пощупать руками» [цит. по: 21, S. 24]. Новая программа Баухауза, принятая по инициативе В. Гропиуса в 1923 году, носит название «Искусство и техника — новое единство»,

а Адольф Бене в том же году издает книгу «Современное целесообразное строительство» (*Die moderne Zweckbau*).

В результате в присланных Шаруном акварелях Бене особенно раздражило как раз то, что еще недавно могло быть сочтено достоинствами: сходство зданий с природными объектами, избыток кривых — «мы должны брать за основу прямые углы. Бессмысленное использование кривых линий и изогнутых плоскостей представляется мне столь же постыдным, как бездумное пьянство» [цит. по: 11, S. 44]. Отныне Адольф Бене требует, чтобы архитектура была «рациональной и холодной, как собачий нос» [цит. по: 11, S. 44] и недвусмысленно намекает Шаруну на его «отставание» от новейших тенденций, являющееся следствием «провинциализма». Результатом этой грозной отповеди стало то, что Шарун в течение двадцати последующих лет не брался за акварель. А ведь в эскизах, которые возмутили Бене, содержались базовые принципы того подхода к архитектуре, который позднее прославил Шаруна.

Впрочем, когда Вальтер Гропиус, также резко порвавший в этот период с экспрессионизмом, отобрал для выставки Баухауза 1923 года только работы «последовательных рационалистов»², тот же Адольф Бене выразил недоумение, что проекты Э. Мендельсона и трех друзей-единомышленников, Х. Шаруна, А. Радинга и Х. Хэринга, разрабатывавших более динамичную и пластически богатую версию современной архитектуры, оказались обойдены вниманием. Как будто в компенсацию за это, на съезде Немецкого Веркбунда³, приуроченном к выставке Баухауза, Шарун вместе с Радингом были избраны в правление организации.

Стала ли начавшаяся мода на рационализм следствием экономических изменений в стране или просто одно удачно совпало с другим, сказать трудно. Но в 1924 году в Германии заработал план Дауэса, остановивший инфляцию и довольно быстро выведший немецкую экономику из бедственного положения. Почти одновременно был принят ряд законов, стимулирующих и регулирующих строительство массового

2 Здесь были представлены проекты самого В. Гропиуса и А. Майера, братьев Таут, Миса ван дер Роэ и др.

3 Немецкий Веркбунд был создан в 1907 году по инициативе деятелей искусства, промышленников и коммерсантов, ратовавших за слияние искусства и техники, создание на их базе нового стиля, улучшение качества художественной продукции и архитектуры, активное культурное просвещение. К первому поколению «веркбундовцев» принадлежали крупнейшие архитекторы Германии П. Беренс, Г. Тессенов, Х. Пёльциг, Р. Римершмид, Ф. Шумахер, Т. Фишер и др. Веркбунд сохранил свое влияние и в послевоенные годы. Первым его послевоенным председателем был Ханс Пёльциг.

жилья, и создан целый ряд инвестиционно-строительных компаний. Молодые немецкие архитекторы, пользовавшиеся поддержкой социал-демократической власти, получили беспрецедентную возможность для реализации своих революционных замыслов в сфере массового жилого строительства. Большинство из них видели своей целью не только выработку типовых проектов и развитие современных строительных технологий, но и создание нового художественного стиля, а с ним и новых принципов повседневного существования.

В 1924 году по инициативе Л. Миса ван дер Роэ и Х. Хэринга был создан собственный орган архитекторов-рационалистов «Кольцо десяти». Через год оно превратилось в «Кольцо двенадцати», а еще позже, в 1926 году, ввиду притока новых членов, стало именоваться просто «Кольцом» (*Der Ring*). На этом этапе в организацию вошли Ханс Шарун и Адольф Радинг. В том же году они вместе с Крухеном открыли собственное проектное ателье в Берлине.

В 1925 году началось обсуждение, а в 1926 году строительство экспериментального жилого поселка Вайсенхоф. Поселок должен был стать важнейшей частью штутгартской выставки Немецкого Веркбунда «Современная квартира», запланированной на 1927 год. Он задумывался как важнейший смотр достижений крупнейших архитекторов-рационалистов из пяти европейских стран. Именно благодаря Вайсенхофу родился термин «интернациональная архитектура» и возникла идея о созыве CIAM — международного конгресса архитекторов-модернистов.

Среди немецких авторов поселка были не только лидеры так называемого нового строительства (*Neues Bauen*)⁴, вроде В. Гропиуса или братьев Таут, но и корифеи П. Беренс и Х. Пельциг. Стилистическое требование к участникам проектирования выдвигалось только одно: все дома поселка должны были иметь плоскую крышу. Как ни странно, это, казалось бы, незначительное условие определяло очень многое. Немецкий историк архитектуры Юлиус Позенер, в 1923–1929 годах обучавшийся на архитектурном факультете Высшей технической школы Берлина, вспоминал, что в представлении студентов тех лет

4 Этим термином в Германии именовались многочисленные жилые постройки и целые районы, возведенные в пригородах больших городов в 1920-е годы. Новый рациональный стиль, в котором они строились, именовали «рационализмом», «функционализмом», «стилем Баухауза», «стилем новой вещественности», «стилем нового строительства».

существовала однозначная зависимость: «...кто рисует плоскую крышу, принадлежит к совершенно определенной группе — он против традиционных ориентиров» [цит. по: 9, S. 65].

Если образцовые довоенные поселки и города-сады состояли по преимуществу из домов на одну семью, то теперь в центре внимания архитекторов оказалась квартира. Поэтому Вайсенхоф, генплан которого разрабатывался под руководством Людвига Миса ван дер Роэ, был застроен по преимуществу многоквартирными домами, имевшими от 2 до 5 этажей. Ханс Шарун и здесь пошел своим путем, спроектировав для модернистского поселка Вайсенхоф особняк на одну семью с небольшим садиком.

Незадолго до строительства Вайсенхофа архитектор Хуго Хэринг, с которым Шарун не только близко дружил, но и теоретические установки которого он разделял и реализовывал в своих проектах, опубликовал статью «Путь к форме» (*Wege zur Form*) [12]. Здесь и в последующих публикациях он спорил с позицией главного апостола современной архитектуры Ле Корбюзье. Если последний со свойственной ему категоричностью писал, что «человек вгрызается, врубается в природу и тем утверждает себя!» [2, с. 25], то Хэринг, напротив, призывал не только беречь природу, но и учиться у нее базовым принципам созидания жизни. Наряду с привычным термином «органическая архитектура» Хэринг ввел новый: *organhafte*, т. е. «органоподобная» архитектура. Объясняя разницу между ними, он писал, что видит цель архитектуры не в воспроизведении тех или иных форм и структур, но в стремлении сообщить домам внутренне, типологическое родство с природой. Здание, а тем более комплекс зданий или целый город, мыслились Хэрингом, а вслед за ним и Шаруном, как открытая, подвижная система, готовая к изменениям, росту, адаптации к новым функциям, условиям, эстетическим предпочтениям. Возражая против утверждения Ле Корбюзье, что «геометрия есть средство, с помощью которого мы воспринимаем среду и выражаем себя» [2, с. 25], Хэринг подчеркивал: «Не ритмические или гармонические характеристики важны в постройке, а исключительно его способность отвечать потребностям текущей жизни» [13, S. 327]. С утверждением Ле Корбюзье, что «гигант-

5 Возможно, именно публичный спор с самыми «ярыми» модернистами, в частности, по вопросу отношения к национальным корням (см. [13]) послужил охранный грамотой Хэрингу и Шаруну в первые годы нацистского режима.



4. Ханс Шарун. Дом в поселке Вайсенхоф. 1927

ская, всесокрушающая, жесткая эволюция сожгла все мосты между нами и прошлым» [2, с. 25], Хэринг и Шарун также были не согласны⁵.

Историк архитектуры Н. Хузе подчеркивает, что Шарун привнес в теорию Хэринга важный пункт, гласящий, что «органоподобная» архитектура в принципе не может быть «втиснута» в рамки какого-то одного «стиля» [14, S. 62]. Это, собственно, и доказывала постройка Шаруна для Вайсенхофа. (Ил. 4.) Участок, отведенный под строительство, располагался на некотором возвышении на резком повороте дороги. Шарун с успехом обыграл его топографические особенности, сообщив дому сложную двухуровневую структуру. Благодаря ей, а также наличию скругленных стен, далеко вынесенных козырьков, обходных лестниц и площадок небольшая, компактная постройка имела подчеркнuto пластичный, почти скульптурный облик и заметно отличалась от произведений других авторов, предпочитавших аскетичную ясность, жесткую геометрию и прямые углы. Даже требование плоской крыши Шарун умудрился отчасти обойти, выделив хитроумно закручивающуюся лестницу в отдельный объем с косым завершением.

Между тем Вайсенхоф был объявлен поклонниками архитектурного модернизма зримым свидетельством вступления нового стиля в зрелую фазу и обретения им окончательного, канонического, характера. «Ориентированная на покорение мира, новая архитектура обнаружила, что у нее есть униформа, по которой можно отличать друга от врага, униформа, принятие которой указывает на принадлежность к определенному клану», — позже писал Р. Бэнем [1, с. 39–40].

НА РАЗВИЛКЕ. «ВОЙНА КРЫШ»

Консолидация сторонников «нового строительства» вызвала нараставший протест со стороны его противников. Противостояние модернистов и традиционалистов, поначалу сводившееся к внутрицеховым профессиональным спорам, к концу 1920-х годов начало стремительно трансформироваться в нечто большее. «Борьба, в которой мы живем и которая, начавшись вместе с войной, сегодня приняла новые формы, это не спор вокруг земельных вопросов или прав нации. Это борьба мировоззрений <...>. Чем больше рационализация будет наступать на нас, тем сильнее станет встречное движение», — писал в конце 1920-х годов один из авторов Вайсенхофа, учитель Гропиуса, Миса ван дер Роэ и Ле Корбюзье Петер Беренс [7, S. 260–261].

На фоне усиливающегося противостояния и развернувшейся в прессе полемики, названной позднее «войной крыш», Немецкий Веркбунд организовал в 1929 году еще одну архитектурно-строительную выставку, название которой можно примерно перевести как «Жилое и рабочее пространство» или «Квартира и мастерская» (*Wohnung und Werkraum*). Выставка проходила в одном из признанных художественных центров страны, городе Бреслау (нынешний Вроцлав). Художественно-прикладную школу, ставшую позднее Академией, здесь в течение долгих лет возглавлял архитектор Ханс Пельциг. Он, а также другой признанный авторитет Генрих Тессенов курировали организацию этой выставки и отбор участников.

Хотя и Тессенов, и Пельциг уже в довоенные годы прокладывали в своем творчестве путь послевоенным стилям — первый рационализму, второй экспрессионизму — в конце 1920-х оба они являлись противниками абсолютизации новых художественных принципов. Тессенов писал, «что, стремясь к чистой форме, мы рискуем прийти к бедной или даже к пустой, выхолощенной форме» [24, S. 86]. Пельциг же заявлял, что «но-

вая вещественность таит в себе столько же фальшивой романтики <...> сколько обычно бывает в периоды, когда люди дают одурманить себя лозунгами» [20, S. 242].

Поскольку программа выставки была составлена пусть сочувствующими, но критиками «нового строительства», к участию были приглашены немецкие архитекторы различного «эстетического вероисповедания». В их числе оказался и Ханс Шарун, предложивший для этой «примирительной» экспозиции подчеркнуто модернистский проект. Его общежитие для холостяков и бездетных пар сильно напоминало по принципам пространственной и технологической организации знаменитый дом Наркомфина в Москве (1928–1930). В проекте Шаруна также присутствовали растянувшиеся на всю длину корпусов коридоры с ленточным остеклением, в которые выходили двухуровневые квартиры; жилые площади были минимизированы в пользу обширной коммунальной зоны, включавшей столовую, прачечную, пространства для отдыха и занятий спортом. Только, в отличие от автора московского проекта М. Гинзбурга, Шарун не преминул сообщить двум из трех сообщающихся корпусов своей постройки причудливый, искривленный абрис. Это, впрочем, не помешало его общежитию также вызвать у современников модные ассоциации с океанским лайнером [17, S. 112], на котором нет ничего лишнего, но есть все необходимое. (Ил. 5.)

«Корабельные» коннотации вызвала еще одна важная предвоенная постройка Шаруна — большой жилой дом в новом берлинском районе Сименсштадт, первая очередь которого была готова в 1930 году. Возможно, в силу нараставшей в обществе конфронтации этот дом уподобляли уже не океанскому лайнеру, но броненосцу. В его архитектуре также присутствовали многие из типичных для Шаруна элементов. Так, отдельные корпуса и части здания имели разное число этажей, что сообщало дому необычный, подвижный силуэт. Впечатление пластической сложности усиливала ступенчатая конфигурация фасадов и контраст прямых и скругленных углов. Присутствовали здесь и любимые Шаруном круглые окна-иллюминаторы, и неожиданной конфигурации лоджии с лихо скроенными навесами и стенками-ограждениями. (Ил. 6.)

В соседнем доме, также выстроенном по его проекту, Шарун наконец обрел собственную квартиру. Одновременно с переездом он и Радинг открыли по соседству новое проектное бюро уже на двоих, без участия Крухена, который и раньше играл в их мастерской лишь номинальную роль.



5. Ханс Шарун. Общежитие для холостяков и бездетных пар в Бреслау 1929. Фото © Niels Bolbrinker

В ТЕМНЫЕ ВРЕМЕНА

После начала экономического кризиса 1929 года раскол в немецкой архитектурной среде заметно усилился. Чем дальше, тем больше эстетические несогласия облекались в форму идеологических лозунгов, а публичная полемика приобретала характер взаимных оговоров и политических доносов. Автор термина «культурбольшевизм», будущий член нацистской партии П. Шульце-Наумбург, в 1928 году создал организацию, альтернативную «Кольцу», и назвал ее «Блок» (*Der Block*). Членами «Блока» стали не только консервативные традиционалисты вроде самого Шульце-Наумбурга или В. Крайса, но также «колеблющиеся» П. Шмиттнер, П. Бонатц, Х. Пельциг и многие другие уважаемые члены архитектурного сообщества. Тот же Шульце-Наумбург способствовал началу широкой кампании по выдавливанию архитекторов-модернистов со всех руководящих и педагогических постов после победы сначала нацистов на местах, а потом и Гитлера на выборах. Поскольку социал-



6. Ханс Шарун. Жилой дом в районе Сименсштадт, Берлин. 1930

демократы видели в «новом строительстве» одну из главных и самых зримых своих побед, новые власти с особой яростью критиковали массовую жилищную застройку, а заодно ее авторов и стиль, в котором она велась. Большая часть модернистов подверглась преследованиям и лишилась работы, а плоские крыши в жилом строительстве были запрещены специальным законом. В. Гропиус, Б. Таут, Х. Майер, Э. Май, Э. Мендельсон и другие члены «Кольца» вынуждены были покинуть страну. В числе последних в 1938 году из Германии уехал Л. Мис ван дер Роэ.

Надо сказать, что и многие члены «Блока» со временем утратили расположение Гитлера и его окружения. Даже Шульце-Наумбург попал в опалу, решившись спорить с фюрером о достоинствах своего проекта. Места у «трона» заняли куда более стоворчивые архитекторы, как правило, не имевшие выраженной творческой и общественной позиции. Ученик Г. Тессенова А. Шпеер позднее писал: «Я признавал себя архитектором Гитлера. Политические события меня не касались. Я лишь выводил для них импозантные декорации» [5, с. 155].

И снова Шарун оказался в числе немногих, кто, оставаясь на модернистских позициях и поддерживая интенсивные контакты с коллегами-эмигрантами, был принят в Имперскую палату по культуре, продолжал много проектировать и строить. Правда, членство в палате, обеспечивавшее право на профессиональную занятость, можно объяснить простым везением: документы Шаруна попали на экспертизу к «патриархам» Беренсу и Шнекенбергу (у последнего Шарун работал в начале своей карьеры). Самое поразительное, что и в годы нацизма архитектор остался верен себе и своим художественным установкам, поскольку избегал государственных заказов, проектируя почти исключительно частное жилье. Стиль его неуклонно развивался в сторону еще большей пластичности и разнообразия. Но теперь, в отсутствие бетона, который не отпускался на гражданское строительство, Шарун чаще использовал дерево, штукатурку, клинкер, камень и черепицу. И если в Вайсенхофе он отчасти обошел требование плоской крыши, то в пору нацизма умудрялся придать обязательным скатным крышам самый неожиданный облик и силуэт. Н. Хузе считает, что именно в 1930–1940-е годы Шарун овладел умением строить не просто «изнутри наружу», но и наоборот — «снаружи внутрь» [14, S. 62]. Имеется в виду, что архитектор видел «точку планировочного отсчета» не только в потребностях и предпочтениях жильцов, как большинство его коллег-рационалистов, но и в топографических особенностях места. В его проектах расположение комнат, размер и конфигурация окон, этажность, угол наклона крыш или высота ограждений зависели от того, с какой стороны всходило солнце, где росли деревья или откуда было видно водоем. По мнению Хузе, уже дом Шминке в Лёбау, построенный в 1933 году, был мастерски вплетен в ландшафт, отчасти слит с ним, благодаря не только хитрой конфигурации плана, но и обилию открытых террас и лестниц, опоясывающих здание по периметру. (Ил. 7.)

При анализе построек конца 1930-х — начала 1940-х годов возникает ощущение, что Шарун архитектурными средствами пытался оградить их жильцов от того, что происходило в стране. За аскетичными оштукатуренными фасадами, с небольшими окнами и низко спускавшимися черепичными крышами, прятались огромные, сложной конфигурации гостиные с косыми балками и контрфорсами, сводчатыми потолками и лабиринтами ниш, коленчатыми лестницами и многоуровневыми галереями. И все это пространственное разнообразие было залито светом, распахнуто в сад, где царили открытые террасы, пандусы, площадки.

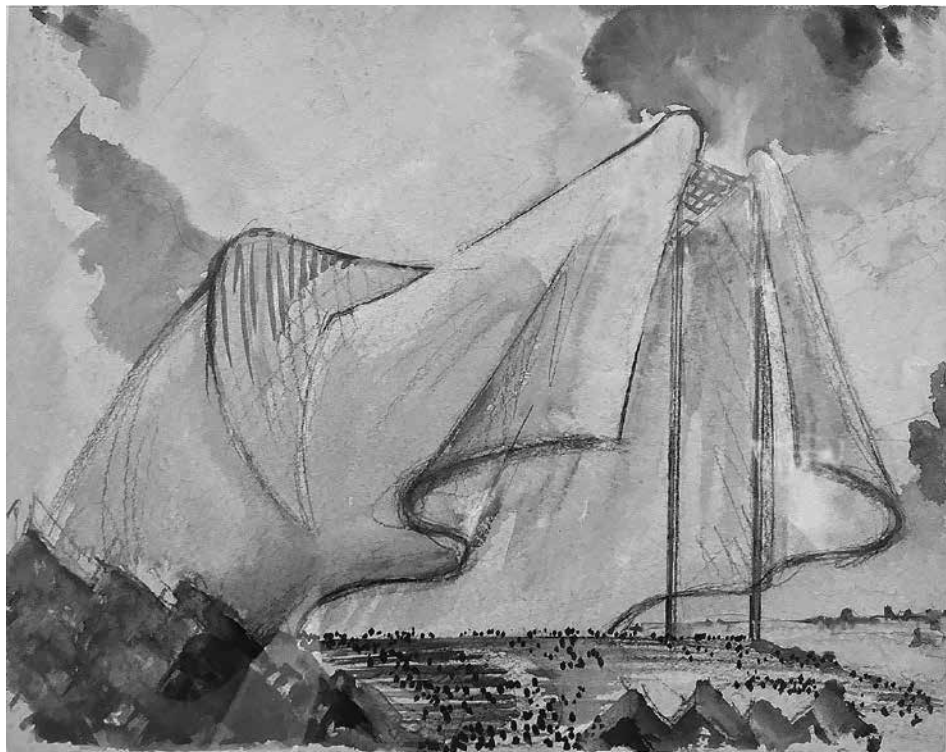


7. Ханс Шарун. Дом Шминке в Лёбау
1933

В военные годы Шарун вернулся к созданию «вольных» рисунков и акварелей, очень похожих на те, которые некогда осудил категоричный Бене. И если строил он по преимуществу небольшие жилые дома, то рисовал огромные общественные здания: стадионы, театры, концертные залы. Эти заданные несколькими точными, энергичным штрихами или пятнами архитектурные машины не только живо напоминали об опытах экспрессионизма, но и предвосхищали послевоенные шедевры Шаруна. (Ил. 8.)

ПОСЛЕ НАЦИЗМА

После 1945 года, когда Германия лежала в руинах, возникла острая нужда в опытных проектировщиках и градостроителях. Но крупные архитекторы, остававшиеся в стране, в большинстве своем были скомпрометированы сотрудничеством с нацистской властью. Те же,



8. Ханс Шарун. *Архитектурная фантазия*
(Концертный зал). 1939–1945
Бумага, карандаш, акварель, белила.
23,7 × 29,6
Архив Ханса Шаруна, Академия
художеств, Берлин

кто в 1930-е бежал от диктатуры, если и возвращались в страну, то отнюдь не сразу. В этих условиях Ханс Шарун, все эти годы активно строивший, но не имевший прямых контактов с режимом, оказался в преимущественном положении. Уже 17 мая 1945 года советский командант назначил его главой строительного отдела при магистрате. По инициативе Шаруна вскоре был также создан Интернациональный комитет по строительству жилья (IKWB), разрабатывавший принципы перепланировки и застройки разрушенного Берлина. Как писал тогда

Шарун, «те проблемы, которые стоят перед нами, касаются и таких городов, как Лондон, Париж и Москва» [17, S. 172]. Уже из этого перечня явствует, что на данном этапе не предполагалось ни географического, ни стилистического деления города на «социалистическую» и «капиталистическую» части.

В 1947 году Немецкий Веркбунд, вновь созданный после насильственного роспуска в 1938 году, выступил с «Послевоенным призывом». Всем, имеющим отношение к строительству, архитектуре и дизайну, предлагалось дружно взяться за восстановление городов, строить простое, рационально организованное, а также доступное по ценам жилье [10, S. 234]. Новый председатель Веркбунда Ханс Швипперт заявил, не без патетики, что «только новое достоинство домов может вернуть новое достоинство гражданам страны» [10, S. 233].

Хотя в 1947 году был представлен, а в 1948 году принят к исполнению план Джорджа Маршалла, положивший начало «экономическому чуду» в будущей ФРГ, ситуация с восстановлением разрушенного жилого фонда здесь еще долго оставалась крайне тяжелой. Только к 1950 году в строительную сферу стали поступать финансовые вливания из США, а в 1952 году была выработана Национальная программа восстановления Берлина и принят закон о создании фонда социального жилья. На этом фоне строительная деятельность в советской оккупационной зоне оказалась в конце 1940-х годов в преимущественном положении. Восточные территории были значительно меньше по размерам, и «старший брат» в лице СССР оказывал немалую помощь в восстановлении, не выдвигая на этом этапе никаких стилистических условий.

В 1946 году беспартийный Шарун был смещен с руководящей должности в магистрате и приглашен преподавать в Новый технический университет Берлина, расположенный в британской оккупационной зоне, но своих связей с Восточным Берлином он на этом этапе не оборвал. Активно занимаясь теоретическими разработками в сфере жилого строительства и организации городов, Шарун инициировал создание Института строительного дела (Institut für Bauwesen) при Академии наук. Институт имел в своем составе одиннадцать отделов, которыми руководили архитекторы с очень разнообразным прошлым и будущим. Среди них был выпускник и преподаватель Баухауса Х. Шепер, успевший поработать в Москве, В. Вагенфельд, возглавлявший Веркбунд при нацистах, последовательный модернист Макс Таут и др. В числе активных сотрудников были и будущие лидеры «социалистического

реализма», авторы аллеи Сталина, Ханс Хензельман и Курт Либкнехт (последний приходился племянником знаменитому революционеру и также несколько лет жил и работал в СССР).

Решительное стилистическое размежевание в немецкой архитектурной среде начинается лишь в 1950 году, когда направленная из Восточной Германии в Москву делегация проектировщиков, возвращается оттуда со списком четких эстетических и идеологических инструкций. В июле 1950 года, одновременно с избранием Вальтера Ульбрихта генеральным секретарем СЕПГ, в ГДР издается свод правил, именованный «Основами градостроительства» и открывавшийся цитатой Сталина. Согласно этому документу, вместо свободной планировки следовало вернуться к иерархическим, осевым схемам. Построенные при социализме здания и улицы должны были производить монументальное, солидное, торжественное впечатление, быть «национальными по форме и социалистическими по содержанию». Новые правила не только радикально отличались от тех проектных принципов, которые начали формироваться в Германии в конце 1940-х (в том числе в «проектном коллективе» Шаруна), но и по многим параметрам напоминали установки нацистских художественных идеологов.

Разработки Шаруна и его подчиненных, предназначенные для района Фридрихсхайн и базировавшиеся на принципах свободной планировки и децентрализации, были в результате отвергнуты. Вскоре после этого Шарун окончательно связал свою судьбу с Западным сектором, тогда как многие его бывшие сотрудники, напротив, продолжили карьеру в Восточной Германии. Так, К. Либкнехт в 1951 году возглавил в ГДР Немецкую строительную академию, призвал к созданию «нового, великого, национального строительного искусства» и заявил, что то, что принято именовать «функционализмом, конструктивизмом, новой вещественностью или стилем Баухауза, не имеет ничего общего с настоящим искусством» [цит. по: 11, S. 100]. Х. Хензельману партия в том же году поручила руководить застройкой аллеи Сталина — первого на немецкой земле образца «социалистического реализма», берущего свое начало как раз в районе Фридрихсхайн.

Теперь вместе с К. Хофером и М. Таутом Шарун выступил за создание Академии искусств уже в Западном Берлине. Разделение страны и радикальная смена идеологических, а следовательно, и художественных установок располагала к созданию новых институций, так что и эта инициатива в конце концов увенчалась успехом: Академия была создана

в 1954 году, а еще через год Шарун ее возглавил. С этих событий начинается новая, достаточно успешная полоса в жизни Шаруна уже в качестве западногерманского архитектора. Он становится почетным доктором Штутгартской высшей технической школы, профессором Технического университета Берлина и получает несколько важных заказов, в числе которых высотные дома и новые жилые кварталы в Штутгарте.

БОЛЬШИЕ СТРОЙКИ

Первой послевоенной постройкой, а вернее постройками, Шаруна стал комплекс из двух жилых башен в Штутгарте. Башни носили имена — «Ромео» и «Джульетта», — так что перед архитектором изначально стояла задача создания двух индивидуальных архитектурных организмов, находящейся в тесной, «любобной» связи друг с другом. В течение 1954–1957 годов из монолитного железобетона была возведена «маскулиная» девятнадцатизэтажная башня «Ромео». Занимаясь ее планировкой, Шарун попытался достичь максимального разнообразия в конфигурации и размерах примерно ста имевшихся в доме квартир. В числе прочего он надеялся посредством расселения решить проблему разобщенности послевоенного немецкого общества: квартиры предназначались для жильцов разного возраста, круга, состава семьи и профессий. На крыше размещались четыре квартиры-ателее, одну из которых занял сам Шарун — для него Штутгарт стал на ближайшие годы вторым городом большихстроек.

Впервые получив столь крупный коммерческий заказ, Шарун не побоялся оттолкнуть потенциальных покупателей квартир, придав комнатам самую причудливую форму, изогнув, а где-то и резко «сломав», внутренние и внешние стены, спроектировав остроугольные в плане, «колючие» балконы, навесы и крыши. Все эти пластические неожиданности были продиктованы функциональными соображениями. На всех фасадах, ввиду их разной географической ориентации, окна были расположены по-своему, а балконы развернуты и устроены так, чтобы обеспечивать одновременно наилучший вид, санацию, вентиляцию, но также защиту от слишком жаркого солнца и слишком резкого ветра. Последней цели служили рифленые алюминиевые листы, сверкающую поверхность которых архитектор совместил с яркой раскраской оштукатуренных стен. Нововведения Шаруна способствовали небывалому коммерческому успеху — все квартиры в доме были быстро проданы.

В результате застройщик в последующие годы поручил Шаруну еще несколько заказов, а сейчас отвел больше денег на возведение и отделку второй части комплекса.

Башня «Джульетта» (ил. 9), законченная в 1959 году, олицетворяла женскую сущность, была куда более приземистой, широкой, округлой и открытой миру. Относительная унификация площадей квартир, на которой на сей раз настоял заказчик, не помешала Шаруну внести еще больше неожиданностей в планировку и облик башни. В плане она напоминала фрагмент литовского свадебного пирога Шакотис, с дыркой по середине, или внешнюю часть цветка с заостренными лепестками. Из архитектурных прообразов на ум приходит разве что средневековая цитадель, но и та со странно разомкнутыми очертаниями: здание огибало примерно три четверти круглого в плане двора. Да еще, в отличие от цитадели, оно имело подчеркнуто нерегулярный план, со слегка сдвинутыми и вывернутыми частями-фалангами. «Башней» эта постройка тоже могла именоваться только условно, поскольку имела трехчастную ступенчатую структуру — от 4 до 11 этажей.

В отличие от внешнего, зигзагообразного и испещренного острыми, «когтистыми» балконами фасада, внутренний фасад «Джульетты» был целиком опоясан галереями. Идея подобного устройства зданий уходила корнями в историю ренессансных построек, балконы и галереи которых активно использовались, в том числе, для зрелищ. Возможно, Шарун, проектируя «Джульетту», имел перед глазами не только овальные площади Вероны или Сиены, но и театр Глобус. Во всяком случае, на торжественном освящении башни во дворе была разыграна пьеса Шекспира, которую зрители наблюдали с галерей.

В своих послевоенных постройках Шарун все более последовательно воплощал принцип «живой архитектуры», которая разрастается, подобно грибнице или кусту, прорастает побегами, набухает почками⁶. Однако ему чужда была идея буквального подражания природным аналогам, посредством использования натуральных материалов или воспроизведения органических форм. «Кубики», из которых он строил, брались им из того же набора, из которого их черпали довоенные и послевоенные модернисты и были изготовлены из тех же материалов —

6 Н. Хузе считает, что Шарун последовательно избегал осевых композиций не столько в силу приверженности теории органической архитектуры, сколько потому, что был травмирован нацизмом [14, S. 67].



9. Ханс Шарун. Башни *Ромео* (справа) и *Джульетта* в Штутгарте. 1959

бетона, металла, стекла, пластика. Вот только то, что из этого набора удавалось сконструировать Шаруну, со временем все меньше походило на результаты усилий его товарищей по цеху. Штутгартские башни производят впечатление живых не только потому, что в силу своей асимметрии — а в случае с «Джульеттой» еще и разновысотности и разомкнутости — предполагают возможность изменения и роста. Сама их угловатая пластика несет в себе потенцию активного движения, заставляет вспомнить танцующих людей, с их остро вывернутыми локтями, коленями или ступнями. При этом не стоит думать, что такие «танцующие дома» были общим местом в послевоенной Западной Германии.

ЗАПАДНЫЙ БЕРЛИН. КОНТЕКСТЫ И ПОДТЕКСТЫ

Хотя «критика в адрес функционализма и материализма, ответственным за которые считался Гропиус, звучала с момента образования ФРГ» [19, S. 285], после строительства в Восточном Берлине аллеи Сталина стало очевидно, что «пряничному» соцреализму (*Zuckerbäckerstil*) Запад должен противопоставить аскетичный модернизм. То, что лидеры этого направления преследовались в Третьем рейхе, в годы денацификации

окружило этот стиль ореолом своеобразной эстетической праведности, а коммунисты, с их проклятиями в адрес «космополитической буржуазной архитектуры», дополнительно добавили ему очков. С экономической точки зрения архитектурный модернизм тоже всех устраивал, поскольку базировался на использовании современных материалов и промышленно изготавливаемых конструкций, дешевых и быстрых в сборке. Кроме того, он ассоциировался с успехами крупного бизнеса и американским космополитическим стилем жизни. А если в Восточной Германии проблему самоидентификации пытались решить, перебрасывая мост к национальным корням, то на Западе национальной идее противопоставляли универсальные понятия личной свободы и демократии.

Идея глобального волевого пересоздания и переформатирования повседневного человеческого существования, вдохновлявшая модернистов в эпоху Веймарской республики, после войны оказалась дискредитирована недавним тоталитарным опытом. Поэтому проектные предложения модернистского толка теперь носили куда менее директивный и жесткий характер. Новое отношение к частному и городскому пространству было наглядно продемонстрировано в 1957 году при застройке бывшего Ганзейского квартала (*Hansaviertel*) в Берлине. Этот новый микрорайон, впоследствии гордо именовавшийся «иконой послевоенного модернизма» [22, S. 7], изначально задумывался как «образцовый» и создавался тщательно отобранной интернациональной командой архитекторов и дизайнеров⁷. По аналогии с довоенным Вайсенхофом он стал центральным экспонатом международной выставки «Интербау» и истинным идеологическим и эстетическим ответом Запада на постройки аллеи Сталина.

Создатели «Интербау» предлагали не просто новую обстановку — как в квартирах, так и в поселке, — но и связанный с ней новый образ жизни. Асимметричный, подвижный, не скованный никакими осями и модульными сетками план жилища, квартала или целого поселения, ассоциировался с пространством свободы. Стремление максимально открыться навстречу миру толкало к использованию сплошного остекления, многочисленных лоджий, балконов, террас и эксплуатируемых

7 К проектированию были привлечены финн Алвар Аалто, бразилец Оскар Нимейер, француз венгерского происхождения Пьер Ваго и француз швейцарского происхождения Ле Корбюзье. Из знаменитых немцев-модернистов — Васили Лукхардт, Макс Таут и Вальтер Гропиус.

кровель. Один из установочных слоганов новой немецкой архитектуры формулировался как: *Durchlichtung und Durchlüftung*, что на русский язык можно довольно коряво перевести, как «Просвечивание (сквозное освещение) и проветривание». Другой — *Haltung der Zurückhaltung* — означал «достоинство в скромности» [19, S. 303].

На территории Ганзейского квартала Шаруну так и не суждено было что-либо построить. Его проект кафе и пивоварни остался нереализованным, поскольку не нашлось желающих взять на себя его осуществление и последующую эксплуатацию. Спроектированный им коттедж также не был осуществлен, поскольку из США внезапно было получено пожертвование на строительство нового здания Академии искусств, и участок был отдан под нее. Тем не менее нетрудно заметить, что перечень принципов, взятых на вооружение архитектурным сообществом Западной Германии в 1950–1960-х годах, во многом перекликался с установками Ханса Шаруна, возникшими еще в довоенные годы. Его целью во все времена оставалось созидание (а в случае наличия — бережное поддержание) среды, которая по определению не могла быть подчинена одному универсальному закону, геометрической схеме или формальным требованиям стиля. «Нам нужны сегодня городские ландшафты, чтобы то, что мы строим, производило такое же впечатление, как горы, долины, леса, озера», — настаивал Шарун [цит. по: 11, S. 122]. Подход целителя, стремящегося к естественному сращению архитектурной ткани, а не ее решительной замене искусственной «заплатой», оказался востребован — по крайней мере на словах и в образцовых проектах — в послевоенный период, когда разорванной в клочья оказалась не только городская ткань, но и «связь времен». В конце 1950-х его проекты, наконец, начинают завоевывать на конкурсах уже не вторые, а первые места, а сам он выдвигается в число ведущих архитекторов и педагогов.

СИМФОНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

В 1956 году Шарун выиграл первый приз на конкурсе проектов и право на строительство здания Берлинской филармонии. (Ил. 10–11.) Первоначально для него была отведена площадка на Бундесалле, но впоследствии решено было строить Филармонию на опустошенной войной площади, которая позднее была названа Культурным форумом и находилась на точке схода трех разных зон. Идея о том, что, находясь в этом месте, Филармония сможет служить всему городу, а не только



10. Ханс Шарун. Берлинская филармония, Большой зал. 1956–1963
Фото © Александр Савин

западной его части, потерпела фиаско, когда в 1961 году неподалеку начала возводиться Берлинская стена.

Акварели Шаруна, причем датированные как 1940-ми, так и 1920-ми годами, свидетельствуют о том, что архитектору очень давно грезилась подобная постройка зрелищного или концертного профиля. Однако то, с каким тщанием и проникновением в технологические тонкости Шарун проектировал зал, за форму которого Филармония была прозвана в народе «Цирком Караяна», равно как и все остальные помещения, включая и служебные, свидетельствует о том, что здесь имело место нерасторжимое единство практического и эстетического начал.

Проектируя Большой зал Филармонии, Шарун, вероятно, отчасти отталкивался от тех пространственных новшеств, которые ранее предлагали реформаторы театра⁸, однако пошел значительно дальше. Публика размещалась вокруг сцены по всему периметру зала-чаши,



11. Ханс Шарун. Берлинская филармония, Большой зал
Интерьер

так что часть слушателей могла видеть лицо дирижера во время исполнения. Кроме того, концертный зал, вмещавший 2250 мест, хоть и имел в своей основе осевую симметрию, был лишен ее в деталях и отдельных планировочных принципах. Целиком накрытый многоуровневым, состоящим из криволинейных поверхностей куполом, зал членился ступенями и проходами амфитеатра на отдельные, имеющие разный размер и конфигурацию «архипелаги» зрительских мест. Из любой точки было прекрасно слышно всех исполнителей, видно сцену

8 Самые решительные пространственные новации, имевшие целью преодоление изоляции между зрителями и актерами, были предложены в межвоенный период, когда Х. Пельциг перестроил цирк Шумана в Большой драматический театр (1919), а В. Гропиус совместно с Э. Пискатором создали проект Тотального театра (1927–1928). В обоих случаях речь шла об амфитеатрах, где актеры оказывались окружены публикой с трех сторон.

«как на ладони», но одновременно слушатели ощущали себя частью небольшой выделенной зоны, хотя и могли держать в поле зрения весь зал. Замысловатая «кройка» поверхностей и пространств, как и разнообразие использованных в отделке материалов, дарили одновременно ощущение парадокса и гармонии, динамики и равновесия, художественного изобилия и безупречной строгости вкуса, простора и уюта.

Фойе и кассовые залы Берлинской филармонии также очень сильно отличались от традиционных образцов. Через довольно низкий вход под огромным горизонтальным козырьком публика попадала в огромное, сложносочиненное пространство, объединяющее несколько этажей и включающее в свой состав все необходимые помещения: гардеробы, кафе, рекреационные зоны и т. д. Главными структурными элементами здесь были широкие многосуставные лестницы и открытые галереи, связывающие разные уровни и функциональные части общего пространства и одновременно перерезающие его, запутывающие, превращающие в ребус. Головокружительная пространственная игра усиливалась обилием света, причем как искусственного, так и естественного, который в светлое время суток проникал в здание через огромные застекленные витрины, окна-иллюминаторы, и веселые цветные витражи. Ощущение тесного контакта внутренней и внешней среды подкреплялось возможностью побродить в антракте по террасам, площадкам, мостикам и лестницам, огибающим и оплетающим этот «архитектурный организм».

В 1968 году на Культурном форуме рядом с Филармонией выросла Национальная галерея, автором которой был Мис ван дер Роэ. Если последний шедевр Миса с его исчерпывающей строгостью, ясностью, прозрачностью и законченностью олицетворял вершину модернизма и, казалось, ставил убедительную точку в его развитии, то от Филармонии исходил прямо противоположный посыл: Шарун был мастером не точек, но запятых и многоточий, а иногда и вопросительных знаков. Не случайно основное здание Филармонии многократно, пусть и в отдельных деталях, меняло свой облик, а после смерти Шаруна «приросло» еще двумя важными частями, выстроенными по его проектам, — Малым залом (1967–1978) и Музеем музыкальных инструментов, совмещенным с Институтом музыковедения (1969–1984)⁹. Вскоре из той же «грибницы» на Культурном форуме выросла Государственная библиотека, конкурс на здание которой Шарун выиграл в 1964 году. (Ил. 12–13.)

При анализе поздних построек Шаруна создается впечатление, что, сталкиваясь с новыми функциональными и технологическими задачами, он, как будто в соответствии с утопической послевоенной установкой на «новое начало», стремился с нуля продумать, простроить и, что немаловажно, прочувствовать все принципы функционирования зданий разного назначения, поставив себя на место тех, кому предстоит в них работать или их посещать. В результате в лучших произведениях ему удавалось поймать в свои архитектурные сети некий «дух места», его суть. Так Филармония — по-моцартиански воздушная, по-бетховенски взлохмаченная и по-баховски могучая — воплотила избитую формулу, что «архитектура — это застывшая музыка», тогда как от здания Государственной библиотеки веяло совсем иным, куда более сдержанным «книжным» духом. При том, что внешнее оформление обоих зданий, находившихся в непосредственной близости друг от друга, во многом перекликалось, принципы пространственной организации и эмоциональный посыл заметно отличались. В отличие от «взрывной» архитектуры Филармонии, рождавшей ощущение симфонической сложности вкупе с эмоциональной сгущенностью, Государственная библиотека, как будто растекшаяся по площади, производила впечатление почти статичное. И хотя движение внутри нее также подчинялось непростой драматургии и таило контрасты, большие, горизонтально ориентированные, свободные пространства и мягкий свет, шедший от застекленных стен и бесчисленных молочного стекла плафонов на необъятном потолке, располагали к сосредоточению и спокойной методичной работе.

Создается впечатление, что Шарун шел в своих проектах от некоего пространственного импульса, полученного вследствие анализа технологических свойств зданий различного назначения. На определенном этапе этот импульс порождал цельный и яркий художественный образ, часто столь неожиданный, что многие заказчики, да и коллеги, приходили в недоумение и отказывались видеть в нем плод рациональных соображений. Не потому ли первый приз за проект Филармонии достался Шаруну только благодаря вмешательству конгениального Г. фон Караяна, а при строительстве Библиотеки архитектор столкнулся с большими сложностями. При том, что Шарун никогда не был склонен

⁹ Доведение до конца проектирования и строительства этих двух построек, как и здания Государственной библиотеки, после смерти Шаруна курировал сотрудник его мастерской Э. Вишневецкий.



12. Ханс Шарун. Государственная библиотека в Берлине. 1966–1978

к радикализму, сам уровень и характер его таланта, не могли не отпугивать своей непредсказуемостью, непросчитываемостью. Даже в самые успешные свои годы, пришедшиеся на последние два десятилетия жизни, Шарун занимал в архитектурном сообществе Германии место пусть уважаемого, но одиночки, несмотря на то, что его постройки находили все больше поклонников, а теоретические и творческие установки перекликались со многими новыми лозунгами.

Между двух модернизмов

Лозунги, впрочем, чем дальше, тем больше теряли связь с реальностью по обе стороны Берлинской стены. Неоднократно отмечалось, что «в момент начала холодной войны архитектура превратилась в оружие» [14, S. 67], и соцреализму ГДР был тогда противопоставлен модернизм ФРГ.



11. Ханс Шарун. Государственная библиотека в Берлине. Интерьер

Начиная с 1955 года «война архитектур» приняла совсем уж неожиданные формы: модернизму западного образца отныне противостоял модернизм социалистический.

После разгромной речи Хрущева на съезде строителей в 1954 году и последовавшего за ней в 1955 году постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» восточногерманские архитекторы снова были вызваны в Москву и поставлены перед необходимостью решительной стилистической переориентации. Хрущев «низвел» архитектуру с пьедестала высшего из искусств в ранг технической дисциплины и предложил отныне строить просто, быстро и дешево, опираясь на опыт и технологии, разработанные на Западе. Точкой нового отсчета снова стала аллея Сталина, переименованная в аллею Карла Маркса и достроенная совершенно в новом духе по проекту все того же Г. Хензельмана — бывшего сотрудника Шаруна, с 1953 года



14. Герт Шютс. Портрет Ханса Шаруна
1957. Государственный архив, Берлин

занимающего пост главного архитектора Восточного Берлина. Венцом этой части «бульвара социализма» стала площадь Александрплац, воспринимавшаяся как новый, современный центр Восточного Берлина.

При этом модернизм западного образца, на который отныне равнялись восточные соседи, со временем столкнулся с рядом серьезных проблем. Жильцы новых домов, как некогда их предшественники в 1920-е, жаловались на низкое качество типовых деталей и отделки, были недовольны эксплуатационными характеристиками экспериментальных материалов. Новые принципы организации города также не всем пришлись по душе: строившиеся во множестве высотные офисные здания активно вытесняли из центра жилье, а целесообразность разреженной застройки в новых спальных районах со временем начала

ассоциироваться не столько со свободным парением, сколько с необходимостью ежедневно преодолевать неоправданно большие расстояния. Но едва ли не главное, что вызывало отторжение, — это монотонность новых зданий и районов: благие идеи о создании гармоничной и разнообразной среды отступили перед лицом необходимости построить как можно больше квадратных метров в кратчайшие сроки и за минимальные деньги. Впрочем, большие коммерческие постройки, такие, например, как Европа-центр (арх. Х. Хентрих и Х. Печниг, 1963–1965), хоть и слыли свидетельством «экономической силы Западного Берлина и превосходства *american way of life* в холодной войне [6, S. 189], также грешили однообразием и отпугивали чужеродностью.

Сомнения в преимуществах и достоинствах модернизма все чаще звучали как в США, так и в остальном западном мире. В 1959 году прекратил свое существование CIAM, в 1961 году в Нью-Йорке была опубликована книга Д. Джэкобс «Смерть и жизнь больших американских городов» [15], содержащая жесткую критику архитектурного модернизма. В 1963 году эта книга вышла в Германии, а еще через год немецкий журналист В. Й. Зидлер ответил на нее текстом «Убитый город» [23], проиллюстрированным фотографиями западноберлинских построек¹⁰.

Ханс Шарун был одним из немногих архитекторов, к произведениям которых предъявляемые претензии не имели практически никакого касательства. Воплотив в своих произведениях лучшие устремления и особенности эпохи, он, наверное, больше, чем кто-либо из крупных немецких архитекторов, сумел избежать тех издержек, которые нес в себе модернизм. Однако оборотной стороной его исключительности стала полная невозможность воспроизведения и тиражирования подобной архитектуры.

После начала соревнования «двух немецких архитектур» в рамках одной стилистической парадигмы многие знаковые постройки Западного Берлина получали узнаваемые реплики в восточной части города. Упомянувшийся Европа-центр отчасти «зарифмовался» с другими башнями-пластинами — Домом учителя (арх. Г. Хензельман, 1961–1964) и гостиницей «Интеротель» на Александрплац (арх. Р. Корн, Х. Шарлипп, Х. Э. Богацки, 1967–1970); социалистической версией западного Конгресс-холла (арх. Х. Стаббинс, 1957) — «маяка свободы»,

10 Подробнее о кризисе модернизма в Западной Германии см.: [18].

«нацеленного на Советы» [8], — стал восточно-берлинский Зал конгрессов (арх. Г. Хензельман, 1962–1964). Казалось бы, Филармония, задававшая тон на Культурном форуме и наглядно воплотившая идею интеллектуальной сложности и творческой свободы Запада, также должна была обрести «пару» в Восточном Берлине. Но этого не произошло. Безусловно, многие планировочные и технологические новации Шаруна были подхвачены архитекторами во всем мире, однако прямого архитектурного аналога у Филармонии не появилось ни на Западе, ни на Востоке. Это лишний раз доказывает, что, наследуя многим принципам мастеров модернизма и экспрессионизма, прокладывая дорогу деконструктивистам, Шарун шел своим, особым, неторным путем. Во все времена этот путь был чреват непониманием со стороны современников и коллег, но он же неизменно обеспечивал постройкам Шаруна важное место в архитектурной истории. В одной из своих послевоенных статей архитектор задавался вопросом: «Останется ли Берлин мировой столицей»? Сегодня мы можем с полным правом ответить: да, Берлин остался мировой столицей, и произошло это не в последнюю очередь благодаря тому, что в этом городе стоил архитектор Ханс Шарун. (Ил. 14.)

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бэнэм Р. Взгляд на современную архитектуру: эпоха мастеров. М.: Стройиздат, 1980.
2. Ле Корбюзье. Градостроительство // Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М.: Прогресс, 1970.
3. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. М.: Республика, 2003.
4. Сухин Д. Реформа — революция — реконструкция: циклические зависимости жилого строительства. Уроки для строительной России. Пути решения жилищной проблемы в Германии на рубеже XIX–XX веков // Массовое жилище как объект творчества. М.: БуксМАрт, 2015. С. 81–98.
5. Шнеер А. Воспоминания. Смоленск: Русич; М.: Прогресс, 1997.
6. Baukunst der Nachkriegsmoderne. Architekturführer. Berlin, 1949–1979/A. Von Buttlar, K. Wittmann-Englert, G. Dolf-Bonekämper Hrsg. Berlin: Reimer, 2013.
7. Behrens P. Zeitloses und Zeitbewegtes // Trotzdem modern. Die wichtigste Texte zur Architektur in Deutschland, 1919–1933/Hrsg. K. Hartmann. Braunschweig-Wiesbaden: Vieweg, 1994 (Bauwelt Fundamente, Bd. 99).

8. De Rudder S. Ein Haus macht Propaganda — Die Berliner Kongresshalle und der Kalte Krieg // B. M. Scherer, Hrsg. Das Haus. Die Kulturen. Die Welt. 50 Jahre: Von der Kongresshalle zum Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Nicolai, 2007. S. 28–41.
9. Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes. Berlin: Giessen, 1982.
10. Durth W. Erweiterte Perspektive — Stadt und Landschaft // 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Architekturmuseum der TU München, 2007.
11. Geist J. F., Kürvers K., Rausch D. Hans Scharoun: Chronik zu Leben und Werk. Berlin: Akademie der Künste, 1993.
12. Häring H. Wege zur Form // Die Form. 1925. 1 Band/Heft 1. S. 3–5.
13. Häring H. Die Tradition, Schultze-Naumburg und wir // Schirren M. Hugo Häring. Architekt des Neuen Bauens. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
14. Huse N. Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert. München: C. H. Beck, 2008.
15. Jacobs J. The Death and Life of Great American Cities. New York: Random House, 1961.
16. Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk. Recklinghausen: Verlag Aurel Bognars, 1971.
17. Kirschenmann J. C., Syring E. Hans Scharoun. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993.
18. Pehnt W. Der Mensch braucht eine andere Stadt // Die Regel und die Ausnahme. Essays zu Bauen, Planen und Anlichen. Ostfildern, Hatje Cantz. 2011. S. 175–193.
19. Pehnt W. Deutsche Architektur seit 1900. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2006.
20. Poelzig H. Der Architekt // Trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland, 1919–1933/Hrsg. K. Hartmann. Braunschweig-Wiesbaden: Vieweg, 1994 (Bauwelt Fundamente, Bd. 99).
21. Posener J. Bruno Taut. Eine Rede zu seinem fünfzigsten Todestag. Berlin: Akademie der Künste, 1989.
22. Schulz S., Schulz C.-G. Das Hansaviertel. Ikone der Moderne. Berlin: Braun. 2007. S. 7.
23. Siedler W. J. Die gemordete Stadt. Berlin: Herbig, 1964.
24. Tessenov H. Das Dach // Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes. Berlin, Giessen, 1982.